

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI**

**FOTOĞRAFTA HAKİKATE YAKLAŞMA ÇABALARI  
OPTİK GERÇEKLİĞİN BİR ADIM ÖTESİNDE  
SEBASTIÃO SALGADO'NUN *GÖÇLER* PROJESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Mehmet İLBAYSÖZÜ**

**YÜKSEK LİSANSTEZİ**

**ADANA/2021**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANABİLİMDALI**

**FOTOĞRAFTA HAKİKATE YAKLAŞMA ÇABALARI  
OPTİK GERÇEKLİĞİN BİR ADIM ÖTESİNDE  
SEBASTIÃO SALGADO’NUN *GÖÇLER* PROJESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Mehmet İLBAYSÖZÜ**

**Danışman: Doç. Dr. Onur DURSUN**

**Jüri Üyesi: Doç. Dr. Dilek TUNALI**

**Jüri Üyesi: Doç. Dr. Filiz YILDIZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ADANA/2021**

**Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;**

Bu çalışma, jürimiz tarafından İletişim Çalışmaları Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANSTEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Başkan:**Ünvanı, AdıSoyadı  
(Danışman)

**Üye:**Ünvanı, AdıSoyadı

**Üye:**Ünvanı, AdıSoyadı

**ONAY**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.  
.../.../20...

Prof. Dr. Serap ÇABUK  
Enstitü Müdürü

**NOT:** Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

## ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
  - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
  - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
  - Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
  - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 28 / 12 / 2021

İMZA

Mehmet İLBAYSÖZÜ

## ÖZET

### FOTOĞRAFTA HAKİKATE YAKLAŞMA ÇABALARI OPTİK GERÇEKLİĞİN BİR ADIM ÖTESİNDE SEBASTIÃO SALGADO’NUN *GÖÇLER* PROJESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mehmet İLBAYSÖZÜ

Yüksek Lisans Tezi, İletişim Çalışmaları Ana Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Onur Dursun

Aralık 2021, 165 sayfa

1839’da Fransa’da halka duyurulmasından bu yana fotoğraf, doğanın birebir kaydı olarak kabul edilmiş, belge ve gerçeklik değeri daha en başından kendisine verilmiştir. Optiğin olanaklarını kullanarak karşısındaki dünyayı olduğu gibi kayda geçirmesine rağmen, kendisini icat eden ve arzuları doğrultusunda kullanan insanın elinde, zaman zaman hayal gücünü görselleştirmiş, zaman zaman da kartvizitinde yazan gerçeğin temsilcisi ünvanının arkasına sığınarak manipülasyonlara alet olmuştur. Bu çalışma fotoğrafın optik nesnellliğini ve üreticisinden ve tüketicisinden kaynaklanan öznelliğini temel alarak fotoğrafın gerçek ve hakikati ne kadar sunabildiğini tartışmıştır. Söz konusu tartışma çerçevesinde bağımsız belgesel fotoğrafçı Sebastião Salgado’nun *Göçler* projesi incelenerek, uzun soluklu projelere imza atan bir belgesel fotoğrafçının hakikati ne derecede görselleştirebildiği irdelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Sebastião Salgado, fotoğrafçılık, gerçeklik, hakikat, haber fotoğrafçılığı, belgesel fotoğrafçılık, serbest fotoğrafçı, göç.

**ABSTRACT****EFFORTS ON APPROACHING TRUTH ON PHOTOGRAPH  
ONE STEP AHEAD OF OPTICAL REALITY  
A STUDY ON SEBASTIÃO SALGADO'S 'MIGRATIONS' PROJECT****Mehmet İLBAYSÖZÜ****Master Thesis, Department of Communications Studies****Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Onur Dursun****December 2021, 165 pages**

Since its public announcement in France in 1839, the photograph has been accepted as a literal record of nature, and its document and reality value has been given to it from the very beginning. Although it recorded the world before its view as it is by using the possibilities of optics, in the hands of human beings who invented and used it for their desires, it sometimes visualized the imagination and sometimes became a manipulation tool hiding behind the title of representative of reality. Based on the optical objectivity of a photograph and its subjectivity originating from the producer and consumer, this study will discuss how much the photograph can present reality and the truth. Within the framework of the discussion in question, the 'Migrations' project of independent documentary photographer Sebastião Salgado will be examined, and it will be discussed to what extent a documentary photographer, who has signed off on long-term projects, can visualize the truth.

**Keywords:** Sebastião Salgado, photography, reality, truth, news photography, documentary photography, freelance photographer, migration.

## TEŞEKKÜR

Bu tezi hazırladığım süreçte değerli öneri ve eleştirileriyle ve büyük bir sabırla bana yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Onur Dursun başta olmak üzere, yüksek lisans yapmam konusunda beni cesaretlendiren ve süreçte destekleyen değerli hocalarım Doç. Dr. Aydın Çam'a ve Doç. Dr. İlke Şanlıer Yüksel'e; akademi konusunda cesaretimi artıran değerli hocam Prof. Dr. Muzaffer Sümbül'e; tez savunma jürimde olmayı kabul ederek zamanlarını ayırıp bu metni inceleyen değerli hocalarım Doç. Dr. Yurdağül Bezirgan Arar'a, Doç. Dr. Dilek Tunalı'ya, Doç. Dr. Filiz Yıldız'a ve Dr. Çiğdem Yasemin Ünlü'ye; yüksek lisans süresince derslerinden istifade ettiğim değerli hocalarım Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç'e ve Dr. Sevda Ünal'a; tüm yazışmalarda sabırla ve güler yüzüyle işleri kolaylaştıran Gazetecilik Bölümü Anabilim Dalı Sekreteri Cevahir Yıldız'a ve onların çalışmaları olmasa bu çalışmanın kesinlikle meydana gelemeceğinin altını çizmem gereken, yurt içinden ve yurt dışından, çalışmalarından faydalandığım tüm değerli akademisyenlere ve bilim insanlarına; bu çalışmaya konu olan çağımızın bilge fotoğrafçısı Sebastião Salgado'ya, çalışmalarından faydalandığım tüm değerli basın ve belgesel fotoğrafçılara; beni sürekli ve bıkmadan motive eden, zor zamanlarımda yanımda olan, tüm pozitif enerjisiyle sürekli ayağa kaldıran değerli fotoğrafçı dostum ve hocam Fadime Aygün'e, yüksek lisans yapmam ve tezimi hazırlamam konusunda akademik tecrübesi ve bilge kişiliğiyle bana sürekli telkinde bulunan değerli büyüğüm ve hocam Prof. Dr. Ünal Zorludemir'e ve son olarak bu tezi yazdığım süreçte kendilerine ayırmam gereken zamandan çaldığım, yalnız bıraktığım, en stresli anlarımda tüm sevgileriyle bana yaşama sevinci veren sevgili kedi dostlarım Madame Curie'ye ve Darwin'e, sevgili biricik kızım Zeynep'e ve sevgili eşim Fatoş'a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>KISALTMALAR</b> .....	viii
<b>TABLolar LİSTESİ</b> .....	ix

### BÖLÜM I

#### GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Problemi.....	3
1.2. Araştırmanın Amacı.....	4
1.3. Araştırmanın Önemi .....	4
1.4. Araştırmanın Yöntemi .....	5
1.5. Sınırlılıklar .....	6

### BÖLÜM II

#### FOTOĞRAFİN İCADI VE BELGE OLARAK KULLANILMASI

2.1. Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi.....	7
2.2. Belgesel Fotoğrafçılık.....	15
2.3. Basın Fotoğrafçılığı .....	28
2.4. Görsel Hikâyecilik .....	35

### BÖLÜM III

#### HAKİKAT TARIŞMALARI VE FOTOĞRAFTA HAKİKAT

3.1. Gerçeklik ve Hakikat Üzerine.....	43
3.2. Görmenin ve Görüntünün Gerçeklikle Olan İlişkisi.....	45
3.3. Fotoğrafta Optik Gerçeklik Olgusu ve Hakikat Sorunu / Hakikati Bozan Durumlar.....	48
3.3.1. Fotoğrafta Hakikati Zedeleyen Etmenler.....	65
3.3.1.1. Teknik Yetersizlik .....	67

3.3.1.2. Görüş Açısı - Çerçeveleme .....	69
3.3.1.3. Zamanlama .....	71
3.3.1.4. Estetik Kaygı .....	74
3.3.1.5. Ticari Kaygı.....	78
3.3.1.6. Siyasal Baskı ve Propaganda.....	81
3.3.1.7. Yayıncının Tercihi.....	88

## BÖLÜM IV

### **GÖÇLER PROJESİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAFTA HAKİKAT ÜZERİNE TARTIŞMA**

4.1. Salgado Hakkında .....	91
4.2. <i>Göçler</i> Projesine Genel Bir Bakış.....	98
4.3. <i>Göçler</i> Projesinin Nicel Analizi.....	100
4.4. <i>Göçler</i> Projesinde Hakikate Yaklaşma Çabası .....	104
4.4.1. <i>Göçler</i> Projesinin Giriş Fotoğraflarına ve Sayfa Düzenine Genel Bir Bakış .....	104
4.4.2. Göçün İktisadi Boyutunun Temsili.....	111
4.4.3. Göçün İnşa Ettiği Sürgün Yaşam İmgesi.....	114
4.4.4. Mahremiyet İhlali Olarak Göçmen Yaşamı.....	117
4.4.5. Sağlıktan Mahrum Edilenler Olarak Göçmenler .....	118
4.4.6. Kuralsız Göçmen İmgesi ve Maktülün Özneleştirilerek Failleştirilmesi.....	120
4.4.7. Acının Estetize Edilerek Sanatsallaştırılması .....	125
4.4.8. Projede Fotoğraf Sayısının Çokluğu ve Benzer Fotoğraf Kullanımı.....	134
4.4.9. Fotoğraflarda İnsan İmgesinin Kullanımı.....	137
4.4.10. Fotoğraflara Yapılan Metin Desteği .....	138
4.4.11. Yerelin ve Eski Olanın Yüceltilmesi – Masalsı Anlatımlar .....	141
4.4.12. Bağlam Dışı Fotoğraflar .....	146
4.4.13. Stereotip Fotoğraflar .....	148
4.4.14. Fotoğraflarda Punctum .....	149
4.5. Salgado'nun Eleştirilere Karşı Görüşleri.....	152
<b>SONUÇ .....</b>	<b>154</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>160</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>165</b>

**KISALTMALAR**

ABD	- Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	- Adı geçen eser
EZLN	- Ejército Zapatista de Liberación Nacional
FAO	- Food and Agriculture Organization of the United Nations
Fr.	- Fransızca
FSA	- Farm Security Administration
FUNAI	- Fundação Nacional do Índio
ICO	- International Coffee Organization
NAFTA	- North American Free Trade Area
NCLC	- National Child Labor Committee
Os.	- Osmanlıca
PRI	- Partido Revolucionario Institucional
TASS	- Telegrafne Agentsva Sovyetskova Soyuza
TDK	- Türk Dil Kurumu

**TABLolar LİSTESİ**

Tablo 1. Kıta ve Fotoğraf Dağılım Tablosu.....	101
Tablo 2. Ülke, Yıl ve Fotoğraf Dağılım Tablosu .....	102
Tablo 3. Yıl ve Ülke Dağılım Tablosu.....	103



## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Gündelik yaşamı ve duygu dünyasını görselleştirme çabalarının tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan gerek duygu ve düşüncelerini gerekse gündelik yaşam pratiklerini hem yaşamsal gerekliliklerden hem de arzularını tatmin etme isteğinden dolayı görselleştirme kültürü oluşturmuştur. Bu kültür, mağaraya çizilen resimlerden, duvar kabartmalarından, heykellerden, mimari ve resimden günümüz modern/dijital fotoğraf uygulamalarına ve fotoğrafın temelini oluşturduğu televizyon ve sinemaya kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. İnsanlık, teknik geliştirdikçe bu teknikleri duygularını aktarmak için de kullanmayı başarmıştır. Bu tekniklerden birisi de kuşkusuz fotoğrafın icadıdır. Görselleştirme, tarihsel süreçte bir bellek oluşturmuştur ama fotoğrafla oluşan bellek, fotoğraftan önce oluşturulan görsel belleğin çok ötesine geçmiş ve yaşamın her alanına sirayet etmiştir. Böylece müthiş bir görsel bellek/kültür yaratılmıştır.

Görselleştirme, beraberinde birtakım teknik, içerik, gerçeklik, hakikat ve etik tartışmaları da getirmiştir. Bu tartışmaların en önemlisi, görselin, görselleştirdiği şeyi ne kadar temsil edebildiği ya da şeyin gerçeğine ve hakikatine ne kadar yaklaşabildiğidir. Bu doğrultuda birçok çalışma yapılmıştır. Ancak çalışmalar genel olarak görselleştirmenin hakikat ile olan ilişkisinin ya sorunlu ya da kısmi olduğu yönündedir. Bunun nedeni ise görselleştirmenin, olayın belirli bir kesitiyle sınırlı kalması ve olayın artalan bilgisini ya da gelecekte yaratacağı olası etkileri vermede yetersiz ya da güçsüz kalmasıdır. Başka bir anlatımla fotoğrafın optik bir gerçeklik sunduğu ve bu gerçekliği sunarken de birtakım süreçlerden dolayı gerçekliği örselediği ya da yansıtmakta yetersiz kaldığıdır. Özellikle fotoğraf yoluyla görselleştirmenin, basında kullanılan bir yöntemle dönüşmesi, fotoğrafın hakikatle olan ilişkisini daha da tartışmalı hale getirmiştir. İdeal anlamda gerçeği veya hakikati sunmakla ya da temsil etmekle yükümlü olan basın, fotoğraf kullanımında bu ideal durumdan uzaklaştığı bağlamında eleştirilerin tam da merkezine yerleşmiştir.

Fotoğrafta iddia edilen gerçeklik çoğu zaman optik gerçekliğin ötesine geçememektedir. Günümüz teknolojisinde optik gerçekliğe uzun bir süredir şüphe ile yaklaşılmaktadır. Ancak bütün bu sorunlara rağmen fotoğraf, hâlâ gerçeğin, hatta

hakikatin temsilcisi olarak sunulmakta ve bu durum kitleler tarafından da büyük oranda kabul görmektedir.

20. yüzyılın başında dijital fotoğraf teknolojisinin dünya genelinde yaygınlık kazanmasıyla birlikte haber fotoğrafçılığı da evrim geçirmiştir. Fotoğrafın anlık üretilebilmesi ve dünyanın dört bir yanına transferinin ciddi biçimde kolaylaşması, sadece ilerleyen teknolojinin sağladığı bir fayda olarak kalmamış, fotoğrafla ilişkisi olan kişilerin davranış ve fotoğraf pratikleri üzerinde de önemli değişikliklere neden olmuştur. Artık sıcak haber fotoğrafçılığı olarak adlandırılan olgu, belki etkisi yıllar boyu sürececek olan bir olayı, kısa bir süre zarfında servis edip eskitebilmektedir. Sıcak haber fotoğrafları, olayların etkilerini ve sonuçlarını anlık ele almanın yanı sıra sadece fotoğrafa konu olan kişi ya da nesnelere üzerinden konuya yaklaşılmaya da neden olabilmektedirler. Bu durum, yaşanan olayların uzun vadeli etkilerinin fotoğraf aracılığıyla görülebilmesini çoğu zaman engellemektedir. Fotoğrafın nesnel gerçekliğinin, hakikatle olan sorunlu ilişkisi burada bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

Yaklaşık 200 yıllık geçmişinde gerçeklikle olan sorununu hâlâ çözemeyen fotoğraf, algının çoğu zaman gerçeklik olarak kabul edildiği günümüz dünyasında, bu sorunu daha derinden yaşamaya başlamıştır. Optik gerçeklik, fotoğrafı kurtaramayacak kadar zayıflamıştır. Fotoğrafın hakikatle olan ilişkisi, gündelik sıcak fotoğraf üretimiyle birlikte her geçen gün daha da sarsılır olmuştur. Bu nedenle optik gerçekliğin arkasında duran ve sadece fizik kanunlarıyla açıklanamayacak ekonomik, siyasi, sosyolojik, coğrafi, insani vb. hakikatleri de kapsayabilme kabiliyeti bakımından uzun vadeli ve çok yönlü çalışılan projeler daha önem kazanmaktadır. Özellikle bu projeler ve görselleştirmeler, bağımsız fotoğrafçılar tarafından tümüyle bir görev haricinde yapılmışlarsa önemi ve güvenilirliği daha da artmakta ve hakikatle olan bağı nispeten kuvvetlenmektedir.

Bu çalışmanın örneğini oluşturan Brezilyalı bağımsız belgesel fotoğrafçı Sebastião Salgado, savaşın ve savaş sonrası yaşanan ekonomik çöküntülerin en önemli nedenlerinden olan göç olgusunu uzun vadede ve farklı coğrafyalarda görsel bir belleğe oturtan bir foto muhabiri ve belgesel fotoğrafçıdır. Aslen bir ekonomist olan Salgado'nun dünyadaki savaş, ekonomik kriz, açlık, salgın hastalık, toplu ölümler, soykırımlar ve tüm bunların sonucu olan göç olgusunu görselleştirme pratiği, onun sadece bir fotoğrafçı olmadığını aynı zamanda bir sosyolog, bir ekonomist, bir antropolog veya bir coğrafyacı gibi durumu çok boyutlu ve uzun erimli anlatmayı görece başarılı bir fotoğraf profesyoneli olduğunu ortaya koymaktadır. Salgado'nun

fotoğrafları, ilk şokun ardından gelen uzun süreli ve artarak devam eden küçük sarsıntıları görece daha iyi bir biçimde yansıtmaktadır.

Salgado'nun uzun soluklu projesi *Göçler*, uzun soluklu projelerin en önemlilerinden birisidir. *Göçler* projesi, olayın anlık durumuna, yani anlık optik gerçekliğe değil de uzun erimli sonuçlara, başka bir anlatımla kısmen hakikate değinmesi bakımından önemli bir projedir. Bu nedenle bu çalışma, söz konusu projeyi basın fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılık bağlamında irdelemiş ve mevcut duruma ilişkin daha gerçekçi bir yaklaşım ortaya koymaya çalışmıştır. 2026 yılında 200 yaşını dolduracak olan fotoğrafın hakikatle olan bağını mercek altına almış ve hem fotoğrafçılara hem de bu konu üzerine kafa yoran kişilere yeni kuramsal ve böylece de bilimsel bakış açıları sunmaya çalışmıştır. Çalışma, basın fotoğraflarının ve belgesel fotoğrafların olayları görselleştirirken farklı bir yaklaşım ve pratik gerektirdiği konusunda bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Bu çalışma fotoğraf, gerçeklik ve hakikat arasındaki ilişkiyi sorgulamayı amaçlamıştır. Bu bağlamda öncelikle fotoğrafın nitel ve nicel/tekniksel olarak gelişimini tarihsel perspektiften incelemiştir. Ardından fotoğraf, gerçeklik ve hakikat ilişkisini temellendirmeye çalışmış ve fotoğrafta hakikati engelleyen teknik ve içerik sorunlarına ışık tutmaya çalışmıştır. Ardından Brezilyalı bağımsız belgesel fotoğrafçı Sebastião Salgado özelinde konuyu analiz etmiş ve Salgado'nun başta *Göçler* projesi olmak üzere fotoğraf külliyatı üzerinde basın, fotoğraf ve hakikat ilişkisinin olasılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Başka bir anlatımla, Salgado'nun fotoğrafa yaklaşımı bağlamında fotoğrafın hakikatle ne derecede ilişki kurabildiğini, göç olgusu üzerinden ve gündelik yaşam pratikleri bağlamında ortaya koymaya çalışmıştır. Çalışmada ayrıca Salgado'nun yaklaşımının da sorunsallaştığı noktalar üzerinde durulmuş ve böylece Salgado'nun hem hakikate erişme düzeyi hem de erişirken düşmüş olduğu çelişkiler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **1.1. Çalışmanın Problemi**

Bu çalışma, fotoğrafın gerçekliği ya da hakikati yansıtıp yansıtmadığına ya da ne derecede yansıtılabildiğine odaklanmıştır. Çalışma, temel olarak fotoğrafın hakikati sunabildiği yönündeki sorunlu yaklaşıma ışık tutabilmeyi ve yeni bir bakış açısı getirebilmeyi amaç edinmiş ve bu bağlamda aşağıdaki varsayımlardan hareket etmiştir:

- Fotoğraf hakikati sunmada sınırlı bir güce sahiptir;

- Fotoğrafın hakikati sunmasında siyasi ve iktisadi etmenler başta olmak üzere çeşitli sosyo-kültürel etmenler devrededir;
- Fotoğrafçının ve basın fotoğrafçısının olaylara bakışı kısmen nesnedir,
- Fotoğraf optik ve anlık bir gerçeklik olduğundan ele aldığı konunun geçmişine ve geleceğine ilişkin kısmi içerik sunabilmektedir,
- Basın fotoğrafları genel olarak toplumsal yaşamın olumsuzluklarını fail üzerinden değil de çoğunlukla maktül üzerinden sunabilmektedir,
- Medyanın siyasi ve iktisadi yapıları fotoğrafın gerçekliği sunma gücü üzerinde olumlu ya da olumsuz etkiye sahiptir.

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu çalışma, geleneksel basın fotoğrafçılığının temel sorunlarından birisi olan, fotoğrafın optik gerçekliği sunarak hakikati ihmâl ettiği düşüncesine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Anlık gerçekliği yansıtan fotoğraflar, yaşanan olayların uzun dönemli etkilerini yansıtma bakımından çok da başarılı olamamaktadırlar. Çalışma, basın fotoğrafçılığında ve belgesel fotoğrafçılıkta, kısa vadeli ya da anlık görüntülerden ziyade, uzun vadeli ve geniş kapsamlı işler yapan Sebastião Salgado'nun fotoğrafçılığını irdelemeyi ve böylece basın fotoğrafçılığının ve belgesel fotoğrafçılığın hakikatle olan sorununa ışık tutmayı amaçlamıştır. Başka bir anlatımla gerçekliğin veya hakikatin sunumunda basın ve belgesel alanında fotoğrafın ya da fotoğrafçıların ne ölçüde başarılı olabildiklerini ve bu doğrultudaki potansiyellerini ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda fotoğrafın hakikati sunmasının önündeki engelleri örneklerle ortaya koymayı da amaçlamıştır.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Çalışma fotoğraf, gerçeklik, hakikat ilişkisini basın fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılık bağlamında incelemesi ve bu bağlamda bir örnek sunması açısından önem taşımaktadır. Fotoğrafın teknik bir görüntüden daha ziyade sosyolojik bir metin oluşuna vurgu yapması ve bu bağlamda literatüre katkı sağlaması açısından da önem arz etmektedir.

Çalışma genel olarak fotoğraf, özelde ise basın fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılığın hakikat ile olan ilişkilerini sorunsallaştırarak, fotoğrafa hakikat bağlamında daha ölçülü ve kabul edilebilir bir görüş geliştirmesi bakımından önem

taşımaktadır. Ayrıca toplumsal sorunların görselleştirilmesinde uzun vadeli etkileri dikkate alabilmek ve fotoğraf alanını, özellikle belgesel fotoğrafçılığı an fotoğrafçılığından uzaklaştırarak daha gerçekçi, uzun soluklu bir belgesel fotoğrafçılığın önemszenmesi gerektiği şeklinde bir öneri geliştirmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Özellikle savaşların uzun vadedeki etkilerini ve sonuçlarını Batılı olmayan bağımsız bir fotoğrafçının gözünden incelemesi ve günümüzde çoğunlukla sanayileşmiş Batı'nın tekelinde olan görselleştirme pratiğine farklı bir bakış açısı sunacak olmasından dolayı önem taşıyan çalışma, genel olarak fotoğrafçılığın yanı sıra basın fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılık özelinde hakikatin sunulmasını engelleyen etmenleri sıralaması ve bunları Salgado örnekleme, özellikle *Göçler* projesi özelinde ortaya koyması açısından da önem taşımaktadır. Çünkü *Göçler* projesi, sadece bir fotoğraf projesi değil aynı zamanda tarihi, siyasi, sosyolojik, ekonomik, antropolojik, jeolojik ve coğrafi bir projedir. Tüm bu özellikler, projenin incelenmesini önemli kılmaktadır.

#### 1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma Sebastião Salgado'nun *Göçler* projesi üzerinden fotoğrafta gerçeklik ve hakikat üzerine odaklanmıştır. Çalışma öncelikle genel anlamda fotoğrafın tarihsel gelişimine odaklanmıştır; sonrasında ise basın fotoğrafçılığı, belgesel fotoğrafçılık ve görsel hikâyecilik özelinde kısa bir bilanço çıkarmıştır. Ardından gerçeklik ve hakikat kavramlarını inceleyen çalışma, fotoğrafta gerçekliği ve hakikati engelleyen olası durumlar üzerinde durmuş ve fotoğraf ve hakikat ilişkisini kuramsal olarak irdelemiştir.

Çalışmada nicel ve nitel araştırma yöntemi birlikte kullanılmış ve çalışma, Salgado'nun uzun erimli projesi olan *Göçler* üzerinden toplumsal gerçekliğin, hakikatin sunumunda fotoğrafın olasılıklarını ve olanaklarını ele almıştır. Çalışmanın analiz kısmında öncelikle Sebastião Salgado'nun fotoğraf, belgesel ve basın fotoğrafçılığına teknik ve içerik olarak yaklaşımı irdelenmiş ve bu bağlamda Salgado'nun kitap, sergi, söyleşi, röportaj gibi içeriklerinden yararlanmıştır. Çalışmanın takip eden nicel içerik analizi kısmında *Göçler* projesinde yer alan fotoğraflar, kıtalara, ülkelere, konulara ve yıllara göre dağıtılmış ve projenin barındırdığı fotoğrafların dünya genelindeki görünümü resmedilmeye çalışılmıştır. Yine çalışmanın bu bölümünde *Göçler* projesinin bir albüm olarak nitelikleri de incelenmiştir.

Çalışmanın analizinin ikinci bölümünde ise *Göçler* projesi nitel analiz tekniklerinden nitel-betimsel analize tabi tutulmuştur. Çalışmanın temel savının sınındığı bu bölümde *Göçler* projesindeki içeriklerin göçle gelen toplumsal gerçekliği ve hakikati ne derecede aktardığı ve temsil ettiği somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle projede yer alan fotoğrafların tümü incelenmiştir. İncelemeler sonucunda göçün yarattığı gerçeklik, hakikat ve gündelik yaşam pratikleri ekseninde araştırma başlıkları/kategorileri aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Göçün iktisadi boyutu
- Göçün inşa ettiği sürgün yaşam
- Mahremiyet ihlali olarak göçmen yaşamı
- Sağlıktan mahrum edilenler olarak göçmenler
- Kurlsız göçmen imgesi ve maktülün özneleştirilerek failleştirilmesi
- Acının estetize edilmesi
- Projede fotoğraf sayısının çokluğu ve benzer fotoğrafların kullanımı
- Fotoğraflarda insan imgesinin sorunsallaşması
- Fotoğraflara yapılan metin desteği
- Yerelin ve eski olanın yüceltilmesi – masalsı anlatımlar
- Bağlam dışı fotoğraflar
- Stereotip fotoğraflar
- Fotoğraflarda punctum

Çalışma, sıralanan analiz aşamaları bağlamında ve Sebastião Salgado'nun *Göçler* projesi ışığında fotoğraf ve basın/belgesel fotoğrafçılığının gerçeklik ve hakikatle olan göreceli ilişkisini somutlaştırmaya çalışmıştır.

### 1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, fotoğrafın gerçeklik ve hakikati temsilini tartışması bağlamında sınırlandırılmıştır. Söz konusu tartışma ise Salgado'nun belgesel fotoğrafçı pratiği ve bu pratiğin bir somut örneği olan *Göçler* projesi üzerinden yapılacak olup bu projeye sınırlandırılmıştır. Bu çalışma, gerçeği ya da hakikati sorgulamaktan daha ziyade fotoğraf ve basın/belgesel fotoğrafçılığı alanının gerçek ya da hakikate ne ölçüde yaklaşabildiğini sorgulamayı amaçlamaktadır. Çalışma Salgado ve *Göçler* projesi özelinde sınırlı bir bakış açısına sahiptir.

## BÖLÜM II

### FOTOĞRAFIN İCADI VE BELGE OLARAK KULLANILMASI

#### 2.1. Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi

Görüntüyü kaydetme arzusu, insanın belki de bilinen en eski arzularından biridir. Yaklaşık olarak M.Ö. 30 bin yıl öncesine ait olduğu varsayılan, Fransa'nın Lascaux ve İspanya'nın Altamira mağaralarında bulunan duvar resimleri, insan yaşantısının ilk belgeleri olarak kabul edilmektedirler (Bodur, 2012, s.5). Çevresine dair gözlemlerini ve düşünceleri anlatan insan, bu resimlerde, görüntüyü kaydetme arzusunu ortaya koymuştur. Bu resimler, diğer arkeolojik buluntuların yanı sıra tümüyle olmasa da kendi rolleri oranında, o insanların yaşamları hakkında bilgiler vermektedir.

Fotoğrafın icadına giden yolda bilimsel düşüncenin ve deneylerin bir insanlık mirası olarak farklı coğrafyalardaki ilerlemesine göz atmak gerekmektedir. 200 yaşına yaklaşan fotoğrafın icadına kadar geçen sürede, yaklaşık 2300 yıllık bir gelişim süreci vardır. Günümüzde kullanılan modern fotoğraf makinesine kadar gelen bu sürecin en başına dönülecek olursa, karanlık kutudan 'cameraobscura' bahsetmek gerekmektedir. Latince'de karanlık oda anlamına gelen 'camera obscura'nın, fotoğrafın icadından uzun zaman önce sanatçılar tarafından çizimlerine yardımcı alet olarak kullanıldığı bilinmektedir (Mulligan&Wooters, 2016, s.36). 'Camera obscura', bir tarafında küçük bir delik veya mercek bulunan, dışarıda olan şeyinters görüntüsünün, deliğin karşısındaki duvara yansıtıldığı karanlık bir odadır.' (Newhall, 1982, s.9)

'Camera obscura'nın icadının temelleri, M.Ö. 5. yüzyıla, Çin'e uzanmaktadır. Fotoğrafın oluşum sürecindeki temel alet olan karanlık kutunun çalışma prensiplerinden yazılı olarak ilk kez M.Ö. 470-391 yılları arasında yaşadığı düşünülen Çinli filozof Mo-Ti'nin bahsettiği düşünülmektedir (Bodur, 2012, s.14). Bu bahisten yaklaşık 100 yıl sonra Yunanlı filozof Aristoteles (M.Ö. 384-322), 'Problemler' adını verdiği eserinde karanlık kutunun çalışma prensiplerinden bahsetmiş; Aristoteles'ten yaklaşık 1300 yıl sonra Arap bilim insanı İbnü'lHeysem (965-1039), karanlık kutu üzerine açıklamalar yapmakla kalmayıp hem güneş tutulmasını izlemek hem de ışığın doğrusal yayılımını kanıtlamak için bu aleti kullanmıştır (Bodur, 2012, s. 15). 13. yüzyılda Heysem'in çalışmalarını Arapçadan Latinceye çeviren İngiliz filozof Roger Bacon'dan (1220-

1294) sonra karanlık kutunun gelişim süreci Avrupa'da devam etmiştir (Bodur, 2012, s.15).

Karanlık kutunun ilk çizimi Leonardo da Vinci (1452-1519) tarafından yapılmış ancak bu çizim 1797'ye kadar yayımlanmamıştır. Yayımlanan ilk çizimse Hollandalı bir hekim olan Reinerus Gemma Frisius (1508-1555) tarafından yapılmıştır (Bodur, 2012, s.15-16).

Napolili bilgin Giovanni Battista della Porta (1535-1615), 1553 yılında yazdığı *Natural Magic-Doğa Büyüsü* adlı eserinde, karanlık kutunun çizimlerde kullanılabileceğini belirten bir tanımını yapmıştır (Newhall, 1982, s.9). Görüntünün oluşumu için ışığın insanın gözünden girişini, karanlık kutudaki delikten girişine benzeten Della Porta, insan gözüyle 'camera obscura'yı kıyaslamış, kutudaki deliğin üzerinde dışbükey bir mercek kullanımını öne sürmüştür. Della Porta'nın kitabındaki açıklamalar, 'camera obscura' hakkındaki bilgilerin yayılmasına yardımcı olmuştur. Karanlık kutudaki ilk merceği İtalyan hekim Giolama Cordano (1501-1576) kullanmış, Venedikli bir soylu olan Daniele Barbaro (1513-1570) çift mercek kullanımının yanı sıra karanlık kutuda farklı büyüklüklerde delik çapları kullanılarak görüntü keskinliğinin artırılabilirliğinden bahsetmiş, günümüzdeki diyafram prensibini ortaya atmıştır (Bodur, 2012, s.16). Padova Üniversitesi'nde profesör olan ve perspektif üzerine bir tezi de bulunan Barbaro, karanlık kutudaki deliğin önünde objektif kullanarak daha parlak görüntü elde edilebileceğini yazmıştır (Newhall, 1982, s.9).

Bunca gelişmeye karşın hâlâ adı konmamış olan bu alet için 'camera obscura' terimini asıl anlamıyla ilk kez bir Alman astronomu olan Johannes Kepler (1571-1630) kullanmıştır (Bodur, 2012, s.17). Kepler ayrıca merceğin önüne koyduğu bir ayna yardımıyla karanlık kutuda oluşan ters görüntüyü düzeltmeyi başarmış ve çadır şeklinde bir karanlık kutu tasarlamıştır. Bu tasarım, o dönemde ressamlar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır.

Karanlık kutu üzerinde yapılan çalışmalar ve ilerlemeler 17. yüzyıl ve takip eden devirlerde de devam etmiştir. Denis Diderot'nun (1713-1784) 1751 yılı civarında hazırladığı ansiklopedisinde (L'Encyclopédie), bir gravürle çeşitli kamera obscuralar tanımlanmış ve fonksiyonları gösterilmiştir (Mulligan&Wooters, 2016, s.36).

Bu süreçte yaşanan en büyük eksiklik ise elde edilen görüntünün kalıcı olmamasıdır. Işığa bağımlı olarak elde edilen görüntü, ışık kaybolunca kendisi de kaybolmakta, henüz kalıcı bir görüntü elde edilememektedir.

Kalıcı görüntü elde etme yolundaki ilk adımlar, gümüş tuzları üzerine yapılan çalışmalarda atılmıştır.

Nitrik asitten gümüşü çözerek gümüş nitrat elde eden ünlü Arap simyacı Cabir İbn Hayyam (721-815), gümüş tuzları üzerine yapılan bu çalışmalarını ilk kez bilimsel bir temele oturtmuştur. Sonrasında Albertus Magnus (1193-1280), 1250 yılında ışığa duyarlı gümüş nitrat bileşimini bulmuş; gümüş nitrat tozunun güneş ışığı karşısında kararırma tepkisi vermesiyle İtalyan Kalvinist Angelo Sola (1536-1637) tarafından 1614 yılında yayımlanan bir kitapçıkta ele alınmıştır. Gümüş nitratın ilk olarak hava basıncı altında pozlandırılması ise İngiliz kimyacı ve doğa bilimci Robert Boyle (1627-1691) tarafından 1667 yılında gerçekleştirilmiştir (Bodur, 2012, s.22). Bazı kimyasalların ışığa olan duyarlılıkları, bir doğa filozofu olan Johann Heinrich Schulze (1687-1744) tarafından ortaya konmuştur (Mulligan&Wooters, 2016, s.36). Schulze, 1727 yılında yaptığı bir deneyle gümüş nitratın kararırmasına neden olan faktörün ışığın yaydığı ısı değil, bizzat ışığın kendisi olduğunu kanıtlamıştır (Bodur, 2012, s.22). Başka birçok bilim insanının da katkıda bulunduğu bu çalışmalarla ışığa duyarlı yüzey ve bu yüzey üzerinde görüntüler oluşturulmuş ancak bu görüntülerin gün ışığı altında kalıcı olması hâlâ başarılammıştır.

1819 yılına gelindiğinde, bir astronom olan Sir John Frederick Herschel (1792-1871), sodyum hiposülfid maddesini bulmuş ve bu madde sayesinde ışık karşısında pozlanmayan gümüş tuzlarının erimesi sağlanmış ve görüntü gün ışığına çıkarılabilmıştır (Bodur, 2012, s.23).

Karanlık kutu kullanarak ışığa duyarlı yüzey üzerinde görüntü kaydetmeyi deneyen ilk kişiler ise bir İngiliz porselen üreticisinin oğlu olan Thomas Wedgwood (1771-1805) ve arkadaşı Sir Humphry Davy (1778-1829) olmuştur (Newhall, 1982, s.13).

Wedgwood'un karanlık kutuya olan aşinalığı, aile işi olan porselen üretiminde tabakların üzerine taşra evlerinin çiziminde karanlık kutunun kullanılıyor olmasından kaynaklanıyordu. Schulze'un gümüş tuzlarının ışığa duyarlılığı üzerine yaptığı keşiften de haberdar olan Wedgwood, 17. yüzyılın sonlarında gümüş nitrat kullanarak kâğıt ve deri yüzeyleri ışığa duyarlı hale getirme deneylerine başlamıştı. Arkadaşı Sir Humphry Davy, bu süreci 1802 yılında Kraliyet Enstitüsü Günlüklerinde şöyle yazmıştır:

Gümüş nitrat çözeltisiyle nemlendirilen beyaz kâğıt ya da beyaz deri yüzey, karanlıkta tutulduğu sürece hiçbir değişim göstermez; ancak gün ışığına maruz

bırakıldığı anda rengi hızla değişir, gri ve kahverenginin farklı tonlarından geçtikten sonra neredeyse siyaha döner...” (Newhall, 1982, s.13)

Wedgwood ve Davy, ‘Güneş Resimleri’ adını verdikleri çalışmalarında yüzey üzerinde görüntü elde etmeyi başarmışlar ancak tüm çabalarına rağmen bu görüntüleri kalıcı hale getirmeyi başaramamışlardır. İkili, denemelerinde başarısız olsalar da geliştirdikleri yöntem günümüzde hâlâ kullanılmakta ve fotoğraf makinesi olmaksızın opak, yarı saydam ve saydam nesnelerin ışığa duyarlı yüzey üzerine konarak görüntü edilmesini sağlayan ‘*fotogram*’ yöntemi olarak bilinmektedir (Bodur, 2012, s.24).

Işığa duyarlı yüzey üzerinde optik kullanarak kalıcı bir görüntü elde etme başarısı ilk olarak Fransız bilim insanı Joseph Nicéphore Niépce tarafından gerçekleştirilmiştir. Niepce, birçok başarısız denemenin ardından nihayet 1826’da ilk fotografik görüntüyü (Fotoğraf-1) kaydetmiştir (Niépce’in Lemaître’e yazdığı 23 Ekim 1828 tarihli mektuptan aktaran Freund, 1980, s.24). Beaumont Newhall, Niépce’in elde ettiği bu ilk fotografik görüntüye tarih kaydı düşülmediğini ancak bazı dış kanıtların, fotoğrafın tarihinin 1827 yılına işaret ettiğini belirtmiştir (Newhall, 1982, s.15). Niépce’in, ‘heliyografi’ adını verdiği bu görüntüyü, metal bir levha üzerine sekiz saatlik bir sürede kaydettiği söylenmektedir. Kendi yaşadığı Le Gras köyündeki evinin penceresinde elde ettiği bu görüntü, sol-sağ ters durumdadır (Freund, 1980, s.22). Sekiz saatlik pozlama süresindeki güneş hareketinden dolayı görüntüdeki binaların hem doğu hem de batı cepheleri ışık aldığı; ayrıca kullanılan objektiften dolayı köşelerde netlik kaybı ve dikey hatlarda eğim olduğu gözlemlenmektedir (Koetzle, 2011, s.13).

1827’de hasta kardeşi Claude’u ziyaret için Londra’ya doğru yola koyulan Niépce, Paris’te bir mola vererek ışıkla görsel üretme üzerine araştırmalar yapan ressam Louis Jacques Mandé Daguerre’e uğramış, oğlu Isidore’a yazdığı mektupta, ortak ilgi alanlarından konuştukları üç saat süren bu toplantıdan bahsetmiştir. Niépce, bu buluşmada Daguerre’in ‘diorama’sından<sup>1</sup> çok etkilenmiştir (Newhall, 1982, s.15).

---

<sup>1</sup> Üç boyutlu bir modelleme biçimi. Bir olayın ya da hikâyenin ışık oyunları yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmesi.



**Fotoğraf 1 - Bilinen ilk fotografik görüntü - Le Gras'da pencereden görünüm, 1826-1827 © Joseph Nicéphore Niépce**

Niépce İngiltere'de tanıdığı botanikçi Francis Bauer'i de ziyaret etmiş; Bauer bu işlerden çok etkilenmiş ve Kraliyet Derneği'ne (Royal Society) bu işleri bir raporla birlikte göstermeyi teklif etmiştir. Bauer'in teklifini kabul eden Niépce, işleri derneğe sunmuş ancak yönteminin detayları konusunda fazla bilgi vermemiştir. Niépce'in bu ketum tutumu üzerine dernek işlere ilgi göstermemiş ve burada beklediği ilgiyi bulamayan Niépce, hayal kırıklığıyla 1829'da Fransa'ya dönmüştür (Koetzle, 2011, s.13).

Fransa'ya döndükten sonra Daguerre'le tekrar mektuplaşmaya başlayan Niépce, 4 Aralık 1829'da karşılık olarak 10 yıllık bir ortaklık anlaşması imzalamıştır. Dört yıl sonra Niépce'in ölümüyle oğlu Isidore anlaşmayı devam ettirmiş, ancak Daguerre'in tüm ısrarlarına rağmen çalışmalara herhangi bir katkıda bulunmamıştır. Bunun üzerine Daguerre, Isidore'a yeni bir anlaşma önermiştir. Yeni anlaşmaya göre icat Daguerre'e ait olacak ve sadece kendi adıyla anılacak, ancak ortaklıkları bu icattan payını alacaktır (Newhall, 1982, s.17-18).

Nihayet 1839 yılının ocak ayında Fransız Bilimler Akademisi 'dagerotip'in icadını duyurmuş; Fransız hükümeti bu yeni icadın formülünü satın alarak Isidore Niépce'le Daguerre'e ömür boyu maaş bağlamıştır. Yeni icat anlaşmada olduğu gibi

Daguerre'in adıyla anılmıştır. Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisi, ağustos ayında ortak düzenledikleri bir toplantıda dagerotip sürecini halka duyurmuş ve kullanımına açmışlardır (Mulligan&Wooters, 2016, s.40).

1839'da Daguerre'in icadı anons edildiğinde, bu buluşa sevinmeyen tek kişi belki de Hippolyte Bayard olmuştur. Fransa Maliye Bakanlığı'nda katiplik yapan Bayard, 1837'den beri duyarlı kağıt üzerine ışığın etkilerini araştıran deneyler yapmaktadır. Bu deneylerini yaparken İngiltere'deki Talbot'tan haberi yoktur. Daguerre'in de bu konuda çalıştığını duyan Bayard, çalışmalarını hızlandırmış ve 16 gün sonunda kağıt üzerinde pozitif görüntü elde etmeyi başarmıştır. Daguerre'in icadının duyurulmasından yaklaşık 2 ay önce, Paris'te bir yardım pazarında kendi icadını gösteren ve yöntemin nasıl çalıştığını açıklayan Bayard, devlet desteği alacağı umuduyla, icadını bir hükümet görevlisine göstermiştir; ancak bu kişinin Daguerre'in arkadaşı olduğundan haberi yoktur. Çekingen bir adam olan Bayard, bu görevlinin şimdilik sessiz kalması yönündeki tavsiyesini dinlemiştir. Bayard icadını duyurduğunda Daguerre'in icadı tüm Fransa'ya yayılmış, kendisi çoktan milli bir kahraman olarak ilan edilmiştir. Yaşadığı bu talihsizlik üzerine kendini bir duvarın önünde yarı çıplak bir ölü gibi fotoğraflayan (Fotoğraf-2) Bayard, 1840 tarihli fotoğrafın arkasına şu notu düşmüştür:

Gördüğünüz vücut Mösyö Bayard'a aittir... Akademi, Kral ve fotoğraflarını gören herkes, tıpkı şu an sizin de yaptığınız gibi onlara hayranlık duymuştur. Bu hayranlık ona prestij getirmiş ancak tek bir kuruş kazandırmamıştır. Mösyö Daguerre'e ziyadesini veren hükümet, Mösyö Bayard için hiçbir şey yapamayacağını söylemiş; ve bu zavallı kendini boğmuştur (Newhall, 1982, s.25).



**Fotoğraf 2 - Boğulmuş bir adamın otoportresi, 1840 © Hippolyte Bayard**

Fransa’da bu gelişmeler yaşanırken İngiltere’de farklı bir icadın heyecanı yaşanmaktadır. Daguerre’in icadının halka duyurulmasından sadece 3 hafta sonra birçok alanda çalışmalar yapan bir İngiliz aristokrat olan William Henry Fox Talbot da kendi icadını duyurmuştur. Talbot’un icadı Daguerre’inkinden farklıdır. Daguerre görüntüyü bakır levha üzerinde oluştururken Talbot bunu kâğıt üzerinde başarmıştır. Ancak Talbot’un yöntemiyle elde edilen görüntü, metal levha üzerindeki kadar keskin değildir. Bu zaafına karşın Talbot’un yönteminin önemli bir avantajı vardır. Her görüntüden sadece bir adet üretilen ve çoğaltılamayan dagerotip levhaların aksine Talbot’un kâğıt üzerinde oluşturduğu negatif görüntüden birden fazla kopya elde edilebilmektedir. Talbot’un yönteminin adı Yunancada ‘güzel resim’ anlamına gelen ‘kalotip-calotype’ ya da Talbot’un kendi adıyla ‘talbotip-talbotype’ olarak adlandırılmıştır. Talbot, kağıt negatif üzerinde oluşturduğu görüntüden sınırsız sayıda kopya elde edebilen bu yöntem sayesinde, 1844 yılında, tarihte fotoğraflarla yayımlanan ilk kitap olan “Doğanın Kalemi”ni yayımlamıştır (Mulligan&Wooters, 2016, s.90). Talbot’un en kayda değer fotoğrafları, baba ocağı Lacock Abbey’de hane halkının gündelik yaşamını belgelediği görüntülerdir (Newhall, 1982, s.43). Modern fotoğrafçılığın temelleri, fotoğrafın mucidi Daguerre’in değil; buluşunu duyurmakta birkaç hafta geç davranan William Henry Fox Talbot’un yöntemine dayanmaktadır.

Daguerre’nin yönteminin 19 Ağustos 1839’daki bu duyurusunun ardından bir dagerotip çılgınlığı başlamıştır. 1847’ye gelindiğinde sadece Paris’te 2 bin kamera ve yarım milyonun üzerinde fotoğraf levhası satılmıştır. 1853’te yaklaşık 10 bin Amerikalı dagerotipçi, 3 milyonun üzerinde dagerotip levhası kullanmışlardır. Londra Üniversitesi, 1856’da müfredatına fotoğrafçılığı da eklemiştir (Korn vd. 1971, s.12).

Fotoğrafın icadıyla birlikte birçok meraklı ve yetenekli insan bu yeni oyuncak üzerinde çalışmaya başlamış; her yıl bu alanda yeni icatlar birbirini izlemiştir (Korn vd. 1971, s.13). En büyük ortak noktaları ise birçok farklı alana ilgi duymaları olan bu ilk fotoğrafçılar genelde ressam, eczacı, kimyager, fizikçi ve doktorlardan çıkmıştır. Bu öncü isimler fotoğraf tekniği üzerinde sürekli çalışmalar yapmış, fotoğrafın icadı takip eden ilk yıllarda henüz çok genç olan fotoğrafa büyük katkıda bulunmuşlardır.

İcadını takip eden beş yıllık süreçte Amerikalılar, fotoğrafı teknik ve sanatta yeni boyutlara taşımışlardır. Eski bir kasaba eczacısı olan Albert S. Southworth ve minyatür ressamı Josiah J. Howes 1844’te bir ortaklık kurarak Boston’da dönemin en önemli dagerotip şirketini kurmuşlardır. Southworth & Hawes adını verdikleri şirketlerinin müşteri portföyü, sıradan insanlardan eski başkan John Quincy Adams’a, geniş bir

yelpazeye sahiptir. Fotoğrafın ilk ustalarından olan bu ikili, sadece stüdyoya bağlı kalmamış, kameralarını kasabaya çıkarmış, sınıflarda öğrencileri doğal ortamlarında fotoğraflamışlardır. Kendi dönemleri için büyük bir yetenek sayılabilecek biçimde, portrelerindeki karakteri açığa çıkarmışlardır (Korn vd. 1971, s.14). Bir sır gibi sakladıkları kendi yöntemleri sayesinde dagerotip pozlama süresini 25 saniyeye kadar düşürmüş, bugün için uzun pozlama sayılan bu sürede çektikleri fotoğraflarını an fotoğrafları olarak adlandırmışlardır. (Korn vd. 1971, s.16)

Avrupa çapında geniş bir müşteri portföyüne sahip olan gezgin minyatür ressamı Carl Ferdinand Stelzner, dagerotip yönteminin duyurulmasının ardından Paris'e giderek bu işi ilk elden öğrenmiş, sonrasında Almanya'ya dönerek Hamburg'da stüdyosunu açmıştır. 1842 yılının mayısında tarihi şehrin bir kısmını harabeye çeviren ve üç gün süren yangın ve sonrasını ortağıyla birlikte fotoğraflamıştır. Tarihteki ilk olay yeri fotoğrafları olabilecek bu görüntüler için Stelzner 5 Dolar fiyat belirlemiş ancak Hamburg Tarih Topluluğu fotoğrafları bu fiyata değer görmemiştir. Gazetelerin çoğaltmadığı fotoğraf kullanılmamıştır. Fotoğraf plakalarını kaplamak için kullandığı cıva ve gümüş iyodür dumanı nedeniyle gözlerini kaybetmiştir (Korn vd. 1971, s.18).

Resimlerine referans görüntüler üretmek için fotoğrafa başlayan birçok sanatçıdan farklı olarak Gustave Le Gray resimde başarısız olduğu için fotoğrafa başlamıştır. Borçlanarak açtığı portre stüdyosunda da aradığını bulamayan ve objektifini stüdyonun dışına çeviren Le Gray, artistik yeteneğiyle burada başarıyı yakalamış, Charles Nègre ve Maxime du Camp gibi önemli Fransız fotoğrafçılara da öğretmenlik yapmıştır (Korn vd. 1971, s.32). Geliştirdiği yağlı kağıt tekniğiyle, görüntünün daha detaylı kaydedilebilmesi için kağıdın duyarlılığını artırmış (Newhall, 1982, s.50), 1850'de 'kolodyum yöntemi'ni yayımlamıştır. Kendisinin teoride bıraktığı bu yöntem, daha sonra Frederick Scott Archer'ın geliştireceği 'yaş kolodyum yöntemi'ne<sup>1</sup> temel oluşturmuştur. Le Gray ayrıca bulutsuz deniz manzaralarına bulut eklemek için denizi ayrı gökyüzünü ayrı pozlandığı iki farklı negatifi birlikte bastığı çoklu baskı tekniğini (combination printing) geliştirmiştir (Newhall, 1982, s.74). Le Gray, fotoğraf tekniğine getirdiği yeniliklerle 19. yüzyıl Fransız fotoğrafının en önemli isimlerinden birisi olmuştur.

<sup>1</sup>Bir kolodyon çözeltisine (selülöz nitrat) çözünebilir iyodür eklenmesi ve bu karışımın bir cam plaka üzerine sürülmesiyle camın yüzeyinin ışığa duyarlı hale getirilmesi yöntemi. Bu cam plaka, gümüş iyodür oluşturmak için karanlık odada gümüş nitrat çözeltisine daldırılır. Kamera içinde pozlandığı esnada cam plaka hâlâ ıslaktır. - <https://www.britannica.com/technology/wet-collodion-process>- Erişim tarihi ve saati 2.12.2021 – 16:47

Fotoğraf, teknik olarak uzun bir tarihsel süreç boyunca gelişmiş, her geçen yüzyılda fotoğrafa teknik olarak yeni özellikler eklenmiştir. Özellikle 20. yüzyıldaki gelişmelerle fotoğraf, teknik olarak dijitale doğru evrilmiş ve cep telefonlarının ayrılmaz bir özelliği olmuştur.

## 2.2. Belgesel Fotoğrafçılık

Eastman'ın fotoğraf tarihi kitabında fotoğrafın bilimin çocuğu olduğu, erken dönem fotoğrafçıların da bilimsel arka planlarının olduklarından söz edilmektedir. “Fotoğrafı başka bir bilim aracından daha fazlasını yapan, halkın doğal dünyanın doğru bir kopyası olarak fotoğrafa olan inancıydı. Algılanan doğruluk, fotoğrafa bilimsel kanıtın gömleğini giydirdi.” (Mulligan&Wooters, 2016, s.273-274). Fransız Tarihi Anıtlar Komisyonu gibi devlet kuruluşları 1850’lerde, fotografik kayıtların, yazılı kayıtları destekleyici değere sahip olduklarını ifade etmişlerdir (Jeffrey, 1997, s.511). Gisèle Freund’a göre “yazılı sözcükler soyutken, fotoğraf, hepimizin içinde yaşadığı dünyanın somut bir yansıması”dır (Freund, 1980, s.103). Bu ifadeler, fotoğrafın belge değerine vurgu yapmaktadır. Özcan Yurdalan belgesel fotoğrafın tanımını şöyle yapmaktadır:

Belgesel fotoğraf bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşımın adıdır. Genellikle konuyu derinlemesine ele alan, farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının, öznel algısını fotoğraf diliyle ifade etme pratiğidir. (Yurdalan, 2007, s.57)

Yurdalan'ın tanımındaki ‘fotoğraflama tarzı’, ‘hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşım’, ‘göstermeye çalışan fotoğrafçı’ ve ‘öznel algı’ ifadelerinin tümü, fotoğrafın üreticisine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla bu tanıma göre belgesel fotoğraf, öznel bir sürecin ürünü olarak ifade edilmektedir. Haber fotoğrafıyla belgesel fotoğrafı kıyaslayan Ergün Turan da olayları bir pencereden aktarıncasına ‘sıradan bir pencere görüntüsü olan haber fotoğrafları ile fotoğrafçının penceredeki aksini de içeren ‘belgesel’ fotoğraflar’ı birbirinden ayırmakta, belgesel fotoğraftaki öznelliğe vurgu yapmaktadır (Turan, 2007, s.40). Bununla birlikte bazı haber fotoğraflarının da belgesel özellik taşıyabileceğini belirten Turan, bir fotoğrafın belgesel olabilmesi için bir olay içermesinin zorunlu olmadığını, insan yaşamına dair herhangi bir ayrıntıyı fotoğrafçının ele alış biçimiyle dramatize etmesinin yeterli olabileceğini ifade etmektedir. Eugene

Smith, foto muhabirlik ile belgesel fotoğrafçılık arasında bir ayrım olup olmadığı konusunda kendisine sorulan bir soruya şu yanıtı vermiştir:

Hayır. Foto muhabirlik belli bir amaca yönelik belgesel. 'Belge' kelimesinde yanlış olan tek şey bazı insanlara bir şeyin kalbindense, o şeyin malzemeleriyle kesin bir biçimde sıkıcı fotoğraflar yapılabileceği izlenimini vermesinde (Hill-Cooper, 2021, s.251).

Beaumont Newhall, fotoğrafın belge değeri taşıması konusunda optik gerçekliğine ve belirli bir konu hakkında yararlı bilgiler içeriyor olmasına vurgu yapmıştır:

Bir fotoğrafta kesin olarak bulunan gerçeklik kalitesi, ona kanıt olarak özel bir değer verebilir. Böyle bir fotoğraf, sözlük tanımıyla "belgesel" olarak adlandırılabilir: "başka herhangi bir şeyin temeli, kanıtı veya desteği olarak güvenilen orijinal ve resmi bir kağıt; - en geniş anlamıyla, bilgi taşıyan herhangi bir yazı, kitap veya diğer bir araç. Bu nedenle, incelenen belirli bir konu hakkında yararlı bilgiler içerdiği tespit edilirse, herhangi bir fotoğraf bir belge olarak kabul edilebilir. Bu kelime, 19. yüzyılda fotoğraf bağlamında nadiren kullanılmaktaydı: 1889'da British Journal of Photography,<sup>1</sup> "dünyanın mevcut durumunun mümkün olduğu kadar eksiksiz bir kaydını içeren..." geniş bir fotoğraf arşivinin oluşturulmasını istedi ve bu tür fotoğrafların "bir yüzyıl sonra en değerli belgeler olacağı" sonucuna vardı (Newhall, 1982, s.235).

Buna göre fotoğrafın belge olarak kullanılması, 1826'daki icadından günümüze süregelmiştir. Dolayısıyla fotoğrafta belgesel yaklaşımın, fotoğrafın kendisi kadar eski olduğu kabul edilmektedir. Fotoğrafın icadını takip eden ilk 20 yılda manzaradan gündelik hayata, belgeselden portreye kadar, neredeyse tüm fotoğraf türlerinde eserler ortaya çıkmıştır (Korn vd. 1971, s.13).

1841'de İngiltere ve Galler'de yürürlüğe giren Talbot'un kalotip yöntemi için aldığı patent, İskoçya'yı kapsamamıştır (Mulligan&Wooters, 2016, s.100). Bu serbestlik, kalotip yönteminin İskoçya'da yayılmasını sağlamış; 1843'te Edinburg'da bir kalotip stüdyosu açan David Octavius Hill ve Robert Adamson, portre fotoğrafçılığının yanı sıra İskoçya kırsalında ve sahil kasabalarında günlük yaşamı fotoğraflarla belgelemişlerdir. (Fotoğraf-3) Özellikle bir sahil köyü olan Newhaven'da ürettikleri fotoğraf serilerini, burada yaşayan balıkçı ailelerine yardım etmek amacıyla satışa çıkardıkları düşünülmektedir (Korn vd. 1971, s.27). Bu iddiaya göre ikili, fotoğrafın

<sup>1</sup>British Journal of Photography (İngiliz Fotoğraf Günlüğü), derinlemesine makaleler, fotoğrafçı profilleri, analizler ve teknolojik incelemeler yayımlayan bir fotoğrafçılık dergisi. İlk sayısı 14 Ocak 1854'te yayımlanmıştır.

icadından dört yıl sonra, sosyal belgeci fotoğrafın ilk örneklerini vermişlerdir. (Jeffrey, 1997, s.201)



**Fotoğraf 3 - Newhaven balıkçı eşleri mektup okuyor. 1845, kalotip © Hill & Adamson**

1851’de Londra’da dünyanın en büyük fuarlarından birisi açılmıştır. 5 ay açık kalan bu fuarın anısını ve şöhretini yaşatmak isteyen bir grup İngiliz iş insanı, Londra’nın dışında satın aldıkları bir arsa üzerine demir ve camdan bir saray inşa etmeye karar vermişlerdir. ‘Crystal Palace’ adını verdikleri bu sarayın inşaatını fotoğraflarla belgelemek üzere bir de fotoğrafçıyı işe almışlardır. Fotoğrafçı Philip Henry Delamotte, 1851’deki temel atımından 1854’teki bitimine kadar bu inşaatın her aşamasını fotoğraflarıyla kayıt altına almıştır (Korn vd. 1971, s.34). Delamotte bu görevi boyunca, 1853’te inşaatla yaşanan ve 12 kişinin hayatını kaybettiği bir kazayı da fotoğraflamıştır (Fotoğraf-4). Delamotte, tarihte ücret karşılığında uzun soluklu, sistematik bir fotoğraf belgeseline imza atan ilk fotoğrafçılardan birisi olarak kabul edilmektedir.



**Fotoğraf 4 - İskelenin çöküşü, 1853 © Philip Henry Delamotte**

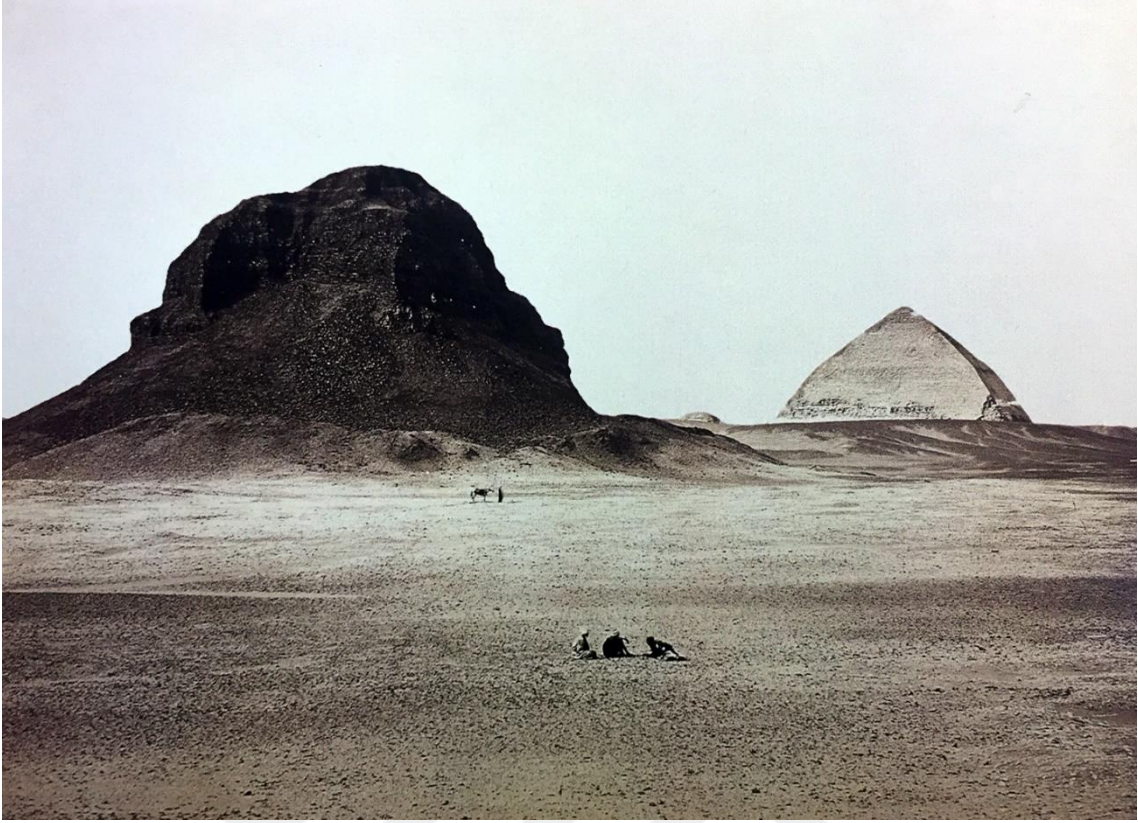
Sanayi çağındaki bu belgeleme işine İngiltere’de başka fotoğrafçılar da katkıda bulunmuşlardır. Robert Howlett, 1857’de ‘Great Eastern’ buharlı gemisinin inşasını fotoğraflamış, James Mood aynı dönemde bir Manchester şirketi olan Bayer-Peacock’un ürettiği lokomotiflerin fotografik bir envanterini çıkarmıştır (Newhall, 1982, s.110).

1856’da İngiliz iş insanı Francis Frith, Mısır, Filistin ve Suriye’yi kapsayan bir geziye çıkmaya karar vermiştir. Frith bu gezisinde bölgenin fotografik belgesini çıkarmayı amaçlamaktadır. Uzun soluklu planladığı bu fotoğraf gezisini bir iş yatırımı olarak düşünen Frith, malzemelerini taşımak için bir buharlı tekne satın almıştır. (Mulligan&Wooters, 2016, s.163) Kırılğan cam plakalar, objektifler, şişeler dolusu kimyasalın yanında üç büyük kamera ve tekerlekler üzerinde bir de karanlık oda götürmektedir. (Korn vd. 1971, s.39) Frith’in bu çabaları 1860’larda Jabez Hughes tarafından ‘mekanik fotoğrafçılık’ olarak tanımlanmıştır (Newhall, 1982, s.105). Hughes bu kavramı özellikle ticari amaçla belge üreten fotoğrafçıları, kişisel dışavurum ve estetik kaygılarla görüntü üreten fotoğrafçılardan ayırmak için kullanmıştır. Hughes bu kavramı şu sözlerle açıklamıştır:

Anlaşılmalıdır ki ben ‘mekanik’ kelimesiyle herhangi bir değersizleştirmeyi kastetmedim. Aksine, her şeyin olduğu gibi gösterildiğini, tüm parçaların eşit derecede keskin ve mükemmel olduğunu, bu kavramın dahilinde ifade etmeye çalıştım. ‘Doğrudan fotoğrafçılık (literal photography)’ kavramını da kullanabilirdim ama önceki kavramın daha iyi olduğunu düşündüm. Tartışmasız ve doğrudan hakikatin talep edildiği durumlara en uygun tek yöntem budur ve apaçık nedenlerle gelecekte de en çok kullanılan yöntem de bu olacaktır (Hughes’ten aktaran Newhall, 1982, s.105).

Hughes bu sözleriyle fotoğrafın gösterdiği doğrudan optik gerçekliğe ve belge değerine vurgu yapmıştır. Özcan Yurdalan ‘doğrudan fotoğraf’ın tanımını şöyle yapmaktadır:

Gerçekliğe sadık kalarak konusunu fotoğraflamak üzere kameranın optik, kimyasal/sayısal olanaklarıyla yetinen; vizörden/ekrandan yapılan ayıklama/toplama işlemiyle ortaya çıkan, fotoğraf tekniğinin imkânlarını zorlamak dışında, gerçeğin görünümünü değiştirici yöntemlere başvurmadan yapılan fotografik alıntılara doğrudan fotoğraf denir (Yurdalan, 2007, s.29).



**Fotoğraf 5 - Dahshoor Piramitleri, 1858 © Francis Frith**

Fotoğrafın şehir belgeliğinde kullanımı da çok gecikmemiştir. İskoç cerrah ve jinekolog Thomas Keith, 1850'lerde Edinburg'un eşsiz bir kalotip arşivini çıkarmıştır (Mulligan&Wooters, 2016, s.112). Keith yaklaşık iki yıl içerisinde 220 kalotip üretmiştir. (Korn vd. 1971, s.36) İtalya'nın önde gelen optik ustalarından birisi olan Carlo Ponti, kuzey İtalya şehirlerini, özellikle Venedik'i fotoğraflarla belgelemiştir (Korn vd. 1971, s.52). Ponti, 1865'te çağdaşı birkaç fotoğrafçının işleriyle birlikte kendi fotoğraf serilerini *Ricardo di Venezia – Souvenir of Venice* adıyla albüm olarak yayımlamıştır.

1850'lerde III. Napolyon'un emriyle Paris'te başlayan kentsel dönüşümü belgelemek üzere bir fotoğrafçı görevlendirilmiştir (Korn vd. 1971, s.53). Baron George Eugène Haussman tarafından yürütülen ve 'haussmanization' olarak da bilinen bu şehir yenilenmesi, kitap tasarımcısı, manzara ve mimari fotoğrafçılığının yanı sıra Louvre Müzesi'nin de resmi fotoğrafçısı olan Charles Marville tarafından fotoğraflarla (Fotoğraf-6) belgelenmiştir (Mulligan&Wooters, 2016, s127).



**Fotoğraf 6 - Eski at pazarındaki Essai çıkmazı, 1865-1871 © Charles Marville**

1900'lerin başına gelindiğinde bir başka Parisli fotoğrafçı Jean Eugène Auguste Atget, şehir belgeseline yeni bir boyut getirmiştir. Atget'nin bir binanın beşinci katında bulunan ve karanlık oda olarak kullandığı dairesinin kapısında bulunan ve üzerinde 'sanatçılar için belgeler' yazılı bir tabela asılı durmaktadır. (Newhall, 1982, s.195) Atget, şehir belgeselciliğinde doğrudan fotoğrafın usta bir temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Yaşadığı dönemde pek tanınmayan fotoğrafçı Atget, 1927'deki ölümünün ardından, geride düzenli bir biçimde dosyalanmış binlerce Paris negatifi bırakmıştır. (Korn vd. 1971, s.134)

İlk uzun süreli fotografik savaş denemesi, İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton tarafından yapılmıştır. (Newhall, 1982, s.85) İngiliz ordusu ve kraliyet tarafından 1855 yılında Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere yola çıkan Fenton, savaş bölgesine ulaştığı mart ayının başından, kolera nedeniyle temmuz ayında İngiltere'ye dönüşüne kadar geçen yaklaşık 4 ay süresince ağır ve hantal fotoğraf ekipmanı, karanlık oda olarak kullandığı at arabasıyla seyahat etme güçlükleri, soğuk ve kuru hava ve bu havada fotoğraf üretmek için gereken kimyasal süreçlerin zorlukları gibi birçok sıkıntıyla mücadele etmiş; bu görevi boyunca ölü, yaralı ya da kanlı savaş sahneleri içermeyen, cephe gerisinde ya da karargahta dinlenen, sosyalleşen asker portreleriyle dolu fotoğraflar üretmiştir (Fotoğraf-7).



**Fotoğraf 7 - Hırvat işçiler, 1855 © Roger Fenton**

1861 yılında Mathew B. Brady, Amerikan İç Savaşı'nı belgelemek üzere bir fotoğraf ekibi oluşturmuş ve bu fotoğrafları seriler halinde yayımlamıştır (Jeffrey, 1997, s.65). *Humphry's Journal of Photography* editörünün 1861 eylül sayısında yazdığına göre Brady, Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflarla belgeleyen ilk kişi olarak kabul edilmektedir (Newhall, 1982, s.89-91). Brady'nin ekip fotoğrafçıları adlarını fotoğraf altlarında kullanmaması ve boş zamanlarında çektikleri görüntüleri kişisel arşivlerine almalarına izin vermemesi üzerine ekipten ayrılmalar yaşanmıştır. Ekibin baş fotoğrafçısı Alexander Gardner, yanına Timothy H. O'Sullivan ve diğer fotoğrafçıları da alarak 100 adet orijinal fotoğraftan oluşan *Photographic Sketch Book of the War* kitabını yayımlamıştır. Bu kitapta, her fotoğrafın altında fotoğrafı çeken ve baskıları yapan kişinin adı yazmaktadır. Amerikan İç Savaşı'nın fotoğrafları, Fenton'un Kırım Savaşı fotoğraflarının aksine çok sayıda kanlı savaş sahnesi, ölü ve yaralı beden fotoğrafları içermektedir (Fotoğraf-8). Gisèle Freund, Matthew Brady ve asistanlarının, iç savaşı Fenton'un kısıtlanmış görüntülerinden daha gerçekçi bir biçimde fotoğrafladıklarını ve bu fotoğrafların bazılarının ilk an fotoğraflarından sayıldığını ifade etmiştir (Freund, 1980, s.106).



**Fotoğraf 8 - Gettysburg savaş meydanında beş cansız beden – Amerikan İç Savaşı, 1861 - 1865 © Mathew B. Brady**

Fotoğrafta tanıklık tavrının iki farklı biçimde ortaya çıktığını ifade eden Özcan Yurdalan, bu tavırlardan birinin ‘belgesel’, diğerininse ‘sosyal belgesel’ olduğunu söylemektedir. Yurdalan’a göre ‘belgesel’, hayattaki gerçekliğin sadece tespit edilmesiyle yetinirken, ‘sosyal belgesel’ ise bu gerçekliği değiştirmekle uğraşmaktadır (Yurdalan, 2007, s.58). Merter Oral da sosyal belgesel fotoğrafın en temel özelliğinin ‘insanı konu alıp bir değişim mesajı vermesi’ ve ‘konu edindiği sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacı olduğunu’ olduğunu ifade etmiştir (Oral, 2011, s.30). Oral bu sözlerinin ardından yaptığı sosyal belgesel fotoğrafın tanımını, ‘Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır.’ şeklinde yapmıştır (Oral, 2011, s.30).

Jacob Riis ve Lewis W. Hine, fotoğrafın erken dönemlerinde sosyal belgesel fotoğrafın ilk örneklerini veren Hill-Adamson ikilisinin ardından 20. yüzyılın başlarında bu alanda ciddi çalışmalar yapan iki fotoğrafçı olarak anılmaktadırlar.

1870 yılında, 21 yaşında Amerika’ya göç eden Jacob Riis (Oral, 2011, s.54), New York’ta polis muhabirliği yapmaya başlamış, suçlarla dolu aşağı doğu yakasının imtiyazsız sınıflarının sefaletini çalışırken kelimelerin yeterince ikna edici olmadığını

farkına vararak fotoğrafçılığa geçiş yapmıştır (Newhall, 1982, s.132). Kariyeri boyunca fotoğrafına yoksul ve imtiyazsız sınıfları konu alan Riis, 1890 yılında, New York'un yoksul mahallelerinde yaşayan insaları konu alan fotoğraflarıyla *How The Other Half Lives*<sup>1</sup> adlı kitabını yayımlamıştır (Newhall, 1982, s.133).

Chicago, Columbia ve New York üniversitelerinde sosyoloji eğitimi alan öğretmenlik yapan Levis W. Hine, kameranın, yaptığı araştırmalarda ve bulgularını başkalarıyla paylaşma konusundagüçlü bir alet olduğunu anlamıştır (Newhall, 1982, s.235). Hine, çalıştığı okulun öğretim programının bir parçası olarak göçmen fotoğrafları çekmeye başlamış, iş arkadaşlarının ve sosyologların cesaretlendirmesiyle New York Üniversitesi'nden 1905'te bir derece almış ve öğretmenlikteki güvenli pozisyonunu, bir belgesel fotoğrafçı yaşamına değiştirmiştir. 1906'da 'Charities and the Commons'<sup>2</sup> dergisi ve 'National Child Labor Committee' (NCLC)<sup>3</sup> için çalışmaya başlayan ve 'NCLC' için çiftliklerde, fabrikalarda, tekstil atölyelerinde ve madenlerde fotoğraflar çeken Hines, açıklayıcı bir metinle kullanıldıkları zaman fotoğrafların, ikna edici bir görsel belge değeri taşıdıklarının farkına varmıştır (Mulligan&Wooters, 2016, s.574-575). Hine'in geçmişi, meslek tercihi veyazdıklarına bakıldığında, fotoğraflarının acil bir sosyal reforma ihtiyaç duyan dünyada bir değişim yaratacağı inancına sahip olduğunu düşündüğü anlaşılmaktadır.

Sosyal belgeselde konu seçiminin özellikle toplumsal alanlara yöneldiğini belirten Yurdalan, sosyal belgeselcileri savaş muhabirleriyle kıyasladığı tespitini şu sözlerle ifade etmiştir:

Sosyal belgeselcilerse fotoröportaj çalışırken, foto muhabirleri gibi sadece olaya değil, sürece de dâhil olurlar. Ele aldıkları konunun kamuya duyurulmasında yarattığı etkiden başlayarak sonraki gelişmelere ve ortaya çıkan sonuçlara kadar aktif bir tanıklık sergilerler. Onların yaptığı sadece bir tanıklığın sunumu değil, derin anlama çabasının beraberinde yaşamı sorgulamaktır. (Yurdalan, 2007, s.109)

30 Aralık 1918 Kansas doğumlu, Amerikalı ünlü foto muhabiri Eugene Smith, Yurdalan'ın yukarıda dile getirdiği 'sürece dâhil olma' pratiğini, 'çalıştığı konuların kamuya duyurulması'nı ve 'derin anlama çabası'nı hayatı boyunca bir yaşam pratiği haline getirmiş, sosyal belgesel fotoğrafın ve gerçekçi foto röportajın 20. yüzyıldaki en önemli ustalarından birisi olarak kabul edilmiştir. Yaşamı boyunca zor ve tehlikeli

<sup>1</sup> Diğer yarı nasıl yaşıyor

<sup>2</sup> Hayır İşleri ve Halk

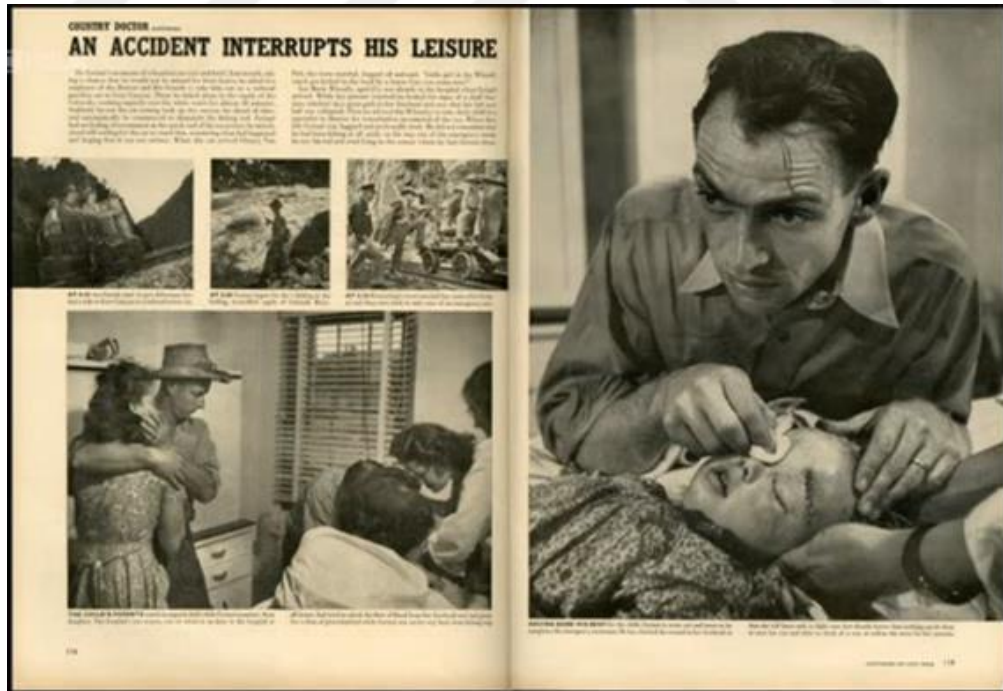
<sup>3</sup> Ulusal Çocuk İşgücü Komitesi

şartlarda yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla tanınmış, Amerika’da editoryal fotoğraf denemesinin ilk temsilcisi olarak tarihe geçmiştir. Smith, 1955’e kadar *Life*<sup>1</sup> için çalışmıştır.

1943’te II. Dünya Savaşı’nı fotoğraflamaya başlayan Smith’in bu çalışmaları *Life*’ta yayımlanmıştır. 1945’te Battle of Okinawa’da açılan ateş sonucunda ağır yaralanan Smith, çektiği fotoğrafların, gelecekteki savaşları önleyeceği umudunu beslediğini dile getirmiş ve savaşları kınamıştır: “Deklanşöre bastığım her an, bir kınama çılgılığıydı.” (Korn vd. 1971, s.208).

Smith, tüm erken dönem fotoğraflarını yeterince güçlü bulmadığı için tahrip etmiştir. İşlerindeki duygu derinliğinin en önemli unsur olduğuna inanan Smith, bu eyleminin nedenini ise şu sözlerle ifade etmiştir: “Hepsinde mükemmel bir alan derinliği olmasına rağmen, çok küçük duygu derinliği vardı.” (Korn vd. 1971, s.208).

1948’de Kremling, Colorado’da birkaç hafta boyunca Dr. Ernest Ceriani’yi fotoğrafladığı ‘Country Doctor-Kasaba Doktoru’ foto röportajını hazırlamıştır (Fotoğraf-9). 20 Eylül 1948’de *Life*’ta yayımlanan bu deneme, fotoğraf tarihindeki ilk uzun fotografik hikâye olarak kabul edilmektedir.<sup>2</sup>



Fotoğraf 9 - *Life*’ta yayımlanan ‘Country Doctor’ röportajından bir sayfa

<sup>1</sup> 1936-1972 yılları arasında fotojurnalizme altın dönemini yaşatan görsel haber dergisi.

<sup>2</sup><https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything> Erişim tarihi ve ssati 9.11.2021 – 23:19

Smith'in bir diğere ünlü görsel hikayesi de 1950'de kırsal yoksulluğa odaklandığı 'The Spanish Village-İspanyol Köyü' denemesidir. Sivil muhafızların dikkatini üzerine çeken Smith, Fransa'ya geçmeyi başarmış ve 'İspanyol Köyü', 9 Nisan 1951'de *Life*'ta yayımlanmıştır. 1951'de Güney Carolina'da çalışan siyahi hemşire Maude E. Collen'in hikâyesini fotoğraflamış; bu deneme de 3 Aralık 1951'de *Life*'ta yayımlanmıştır.

Smith, *Life*'tan ayrıldıktan sonra 1955'te Magnum'a katılmıştır. Stefan Lorant, kendisini Pittsburgh'un fotoğrafik profilini çıkarmakla görevlendirmiş, 1 ay sürmesini planladıkları proje için kendisinden 100 adet fotoğraf getirmesini istemiştir. Ancak proje 2 yıl sürmüş ve Smith yaklaşık 21 bin negatif çekmiştir.<sup>1</sup>

1971 yılında eşi Aileen Mioko ile Japonya'nın küçük bir balıkçı köyü ve sanayi bölgesi olan Minamata'ya giden ve iki yıl süreyle burada yaşayan Smith, burada Chisso fabrikasının kimyasal atıklarının neden olduğu kirlilik ve hastalıkları fotoğraflarıyla belgelemiştir (Fotoğraf-10). Köy halkının büyük kısmının cıva zehirlenmesinden kaynaklı ölümlere ve sakatlıklara maruz kalmaları üzerine, Ocak 1972'de Goi'deki fabrikada Chisso çalışanlarıyla fabrika atıklarının hasta mağdurları arasında çatışma çıkmıştır. Aktivist davranışlarından ötürü Smith ve eşi de bu çatışmada ciddi biçimde saldırıya uğramışlar ve Smith fabrika sahiplerinin tarafında olan yerlilerce feci biçimde dövülmüş, bir gözünde görme kaybı yaşamıştır. Foto muhabiri ve yazar Ken Kobre olayı şöyle anlatmıştır:

Smith hikâyeyi fotoğraflarken neredeyse gözlerini kaybediyordu. Smith ve eşi, kameraları ve kayıt cihazları hazır biçimde, yanlarında bir grup hastayla birlikte bir odada, açıklama yapması için şirket yetkilisini beklemekte idiler. Ancak şirket yekilisi bir türlü gelmez. Burada Smith'in ağzından devam eder: 'Aniden yüz kadar fabrika işçisi odaya doluştular. Önce bana vurdular. Beni tutup kasıklarına vurarak kameraları aldılar, sonra mideme vurdular. Sonra beni dışarı sürükleyerek başımı betona çarptılar.'<sup>2</sup>

Yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen projeyi bitiren Smith'in Minamata'da çektiği fotoğraflar büyük ses getirmiş, dünya genelinde birçok gazete ve dergide yayımlanmıştır. Bu olaydan sonra vücudundaki yaralar bir türlü tam olarak iyileşmeyen Smith, 15 Ekim 1978'de Arizona, Tucson'da hayatını kaybetmiştir.

Eugene Smith, hikâyesini anlatmak istediği insanlarla birlikte yaşamış, problemlerine dâhil olmuş, peşinden koştuğu ve belgelemeye çalıştığı hakikatin bir

<sup>1</sup><https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything> Erişim tarihi ve ssati 9.11.2021 – 23:48

<sup>2</sup><https://biography.yourdictionary.com/w-eugene-smith> Erişim tarihi ve ssati 27.06.2021 – 15:52

parçası olmuştur. Bu bağlamda Eugene Smith'in fotoğraf kariyeri ve fotoğrafçılık pratiği hem belgesel hem de sosyal belgeci fotoğrafçılık açısından büyük önem taşımaktadır.



**Fotoğraf 10 - Minamata'daki kimyasal atık kurbanlarından Tomoko Uemura banyoda © Eugene Smith**

“Roy Stryker'ın 1930'larda ABD'deki Çiftlik Güvenlik İdaresi (FSA) projesi, tüm belgesel girişimlerinin en ünlüsüdür.” (Jeffrey, 1997, s.511). FSA, Amerika'da yaşanan ekonomik buhrandan etkilenen halkın ve toprakların iyileştirilmesi ve küçük çiftçilere destek içeren bir dizi sorumluluk çerçevesinde kurulmuştur. İdarenin tarihsel kanadından sorumlu olan Roy Stryker dönemin fotoğrafik bir belleğini oluşturma kararı almıştır. Kendi dönemine büyük bir etki bırakan proje, özellikle 1970'lerde tarih kitaplarının basılmasıyla birlikte kendini daha çok göstermiştir (Jeffrey, 1997, s.513).

“Çağdaşları için haberlerle ilgilenen röportajların aksine belgesel fotoğrafçılık her zaman gelecek nesiller adına yapılmıştır.” (Jeffrey, 1997, s.511). Belgesel fotoğrafçılığı basın fotoğrafçılığından ayıran bu ifadeye göre belgesel fotoğrafçılık, tanıklık etme ve bilgilendirmenin yanı sıra ders çıkarma ve değiştirme misyonlarını da üstlenmektedir.

Ressam Fikret Otyam (1926-2015), aynı zamanda Türkiye'nin önemli sosyal belgesel fotoğrafçılarındadır. Otyam, gazetecilik mesleğini seçme nedenini ve sosyal belgeselci tavrını, bir gençlik anısıyla aktarmıştır:

Babamın Niğde Aksaray'da eczanesi vardı, İkinci Dünya Savaşı yılları. Sıtma salgını. Halk kininsizlikten kırılıyordu. Halkımı hastane kapılarında ölüren, ilaçsızlıktan eczane kapılarında beklerken gördüm. İlaç fabrikaları bombardıman ediliyor, ilaç gelmiyor, uyuz, bit kol geziyordu. Halk perişan. O yıllarda doktor, mühendis olmak gelmedi aklıma. Bu insanlara ayna tutacak bir meslek istedim (Oral, 2011, s.95).

1950'de *Son Saat* gazetesinde adliye muhabiri olarak işe başlayan Otyam, 1953'te *Dünya* gazetesine geçmiş, sonrasında yedek subaylığını yapmak üzere gittiği Ankara'da, *Ulus* gazetesinde kaçak olarak gece sekreterliği görevini üstlenmiştir. Bir dönem *Kudret* gazetesinde de çalışan Otyam, 2 Ekim 1962'de *Cumhuriyet* gazetesinin Ankara bürosunda çalışmaya başlamıştır (Oral, 2011, s.94-95).

Türkiye tarımında, toprak mülkiyetindeki adaletsiz dağılım ve makineleşmenin getirdiği sorunların yaşandığı 1950'li yıllarda, ilk kez Aksaray, Adana, Gaziantep, Urfa, Diyarbakır, Van ve Hakkari'yi kapsayan bir röportaj yolculuğuna çıkmış; bu ilk yolculuğundan sonra yaptığı sayısız yolculuklardaki tavrını şu sözlerle ifade etmiştir:

Ezilen, horlanan, sahipsiz, gözü olup da görmeyen, kulağı olup da duymayan, dili olup da söylemeyen kesimin, sömürülen, ezilen halkımın dili, gözü, kulağı olmayı yeğledim. (Oral, 2011, s.101)

Oral, fotoğrafçılık tavrını Riis'e ve Hine'a benzettiği Otyam için şu sözleri dile getirmiştir:

Otyam yazı ve fotoğraflarında konularını salt aktarmakla kalmamış, bu koşulların düzeltilmesi için de uğraş vermiştir. Otyam'ı bir fotoğrafçı olarak kendi dönemindeki çoğu fotoğrafçıdan farklı kılan da bu özelliğidir. Onun fotoğrafik tavrı bu boyutuyla, özellikle Jacob Riis'in ve Lewis Hine'in tavrı ile benzeşir. Onlar gibi Otyam da fotoğrafı bir araç olarak görmüş, yazılarını zenginleştirmek, aktardığı sorunların kamuoyunda daha etkin bir biçimde algılanmasını sağlamak için kullanmıştır (Oral, 2011, s.104).

Nitekim, sonuç alana kadar çalıştığı konular üzerine giden Otyam, yerleşik düzene geçmelerinin sağlanması için çaba gösterdiği göçebe Beritan Aşireti'nin 1-2 milyonluk

nüfusundan yaklaşık 15-20 bin kadarının Erzincan, Diyarbakır gibi şehirlerde yerleştirilmelerini sağlamıştır (Oral, 2011, s.105).

Belgesel ve sosyal belgesel fotoğrafçılık pratiği, fotoğraf teknolojisinin ve üretim biçimlerinin hızla değişmeye devam etmesine rağmen dünya genelinde hâlâ yaygın biçimde uygulanmaktadır.

### 2.3. Basın Fotoğrafçılığı

Basında görüntünün kullanılması, fotoğrafın icadından uzun zaman önceye dayanmaktadır. Amerika'nın kurucularından olan Benjamin Franklin (1705-1790) tarafından bir erken dönem Amerikan gazetesi olan Pennsylvania Gazette'de 'join or die-birleş ya da öl' mesajıyla 9 Mayıs 1754'te, eyaletlerin birliğinin önemini temsili adına yayımlanan politik karikatür (Fotoğraf-11), bir gazete yayımlanan ilk görüntülerden birisi olarak bilinmektedir.<sup>1</sup> Bu görüntü, parçalara bölünmüş bir yılan karikatürüdür ve her bir parça, bir Amerikan eyaletini temsil etmektedir. Franklin, bu karikatürle Amerikan eyaletlerine birlik çağrısı yapmış, aynı zaman basında bir görüntüyü ilk kez propaganda amaçlı da kullanmıştır.

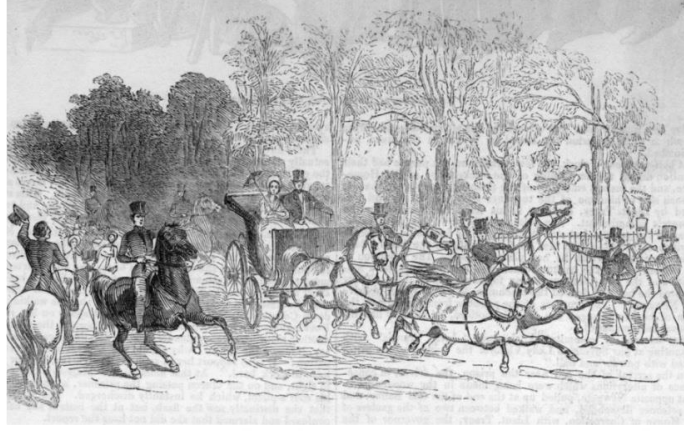


**Fotoğraf 11 - 9 Mayıs 1754'te Benjamin Franklin tarafından Pennsylvania Gazette'de yayımlanan politik karikatür**

Fotoğrafın icadından sonra da uzun bir süre basında fotoğraf yerine görsel olarak resim ve illüstrasyonlar kullanılmıştır. Bir gazetede yayımlanan ilk spot haber görseli, 30 Mayıs 1842'de Kraliçe Viktorya'ya yapılan saldırı girişiminin temsili çizimidir.

<sup>1</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Join,\\_or\\_Die](https://en.wikipedia.org/wiki/Join,_or_Die) Erişim tarihi ve saati – 12.11.2021 – 01:33

(Fotoğraf-12) Bu görsel The Illustrated London News'te 4 Haziran 1842 tarihinde yayımlanmıştır. (Hedley vd. 1978, s.13)



**Fotoğraf 12 - John Francis'in Londra, Hyde Park'ta Kraliçe Viktorya'ya saldırı girişimini temsil eden çizim - Mary Evans**

Fotoğrafların basında kullanımının gecikmesinin başlıca nedeni fotografik görüntünün gazete kâğıdına baskısının zorluğu olmuştur. Erken dönem gazete görselleri ahşap baskı yöntemiyle basılmaktaydı ve bu işlem hem resim çizimi hem de ahşap oyma içeren el işçiliği gerektirmekteydi. Fotografik görüntünün varlığına rağmen, bu görüntünün ahşap üzerine çizilmesinin zorunlu olduğu bu teknik için, fotoğraf pek bir fark yaratmamıştır. Ancak seyrek de olsa, icadını takip eden ilk 10 yıl içerisinde, fotografik görüntüler basında kullanılmaya başlanmıştır.



**Fotoğraf 13 - Saldırıdan önce Saint-Maur Caddesi'ndeki barikatlar, Haziran 1848 - Fotoğrafçısı bilinmiyor.**

1848 devrimine ait bu fotoğraf (Fotoğraf-13), Paris'te isyancılar ve hükümet güçleri arasında birkaç bin kişinin ölümüne neden olan çatışmalardan birisinden önce çekilmiştir. Kesin çekim tarihi ve fotoğrafçısı bilinmemekle birlikte Popincourt bölgesinde yaşayan bir amatör fotoğrafçının çektiği düşünülen fotoğraf, saldırıdan sonraki diğer fotoğrafla birlikte bir gazete haberinde kullanılan ilk fotoğraf olarak kabul edilmektedir.<sup>1</sup>



**Fotoğraf 14 - Shantytown'dan bir görüntü, New York, 4 Mart 1880 - New York Daily Herald**

*The Daily Graphic* gazetesinde yayımlanan ve bir gecekondu mahallesini gösteren '*Shantytown*' adlı fotoğraf (Fotoğraf-14), Amerika'da 'halftone' yöntemi kullanılarak yayımlanan ilk fotoğraf olarak bilinmektedir (Freund, 1980, s.104).

Fotoğrafın basında kullanılmasının cazip hale gelebilmesi ve yaygınlaşması için, icadının üzerinden neredeyse yarım asırdan fazla zaman geçmesi gerekmiştir. Bu gecikmenin başlıca nedeni teknik yetersizlikler olmuştur. Habercilik alanında ilk zamanlar ahşap baskı yöntemiyle gazete ve dergilerde nadiren kullanılan fotoğraf, seri baskı konusunda yapılan sürekli çalışmalar ve ilerleyen teknoloji sayesinde 20. yüzyılın bir görsel habercilik yüzyılı olmasında önemli bir rol oynamıştır. "Basın fotoğrafçılığı

<sup>1</sup><https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-barricade-de-la-rue-saint-maur-popincourt-apres-lattaque-par-les-troupes-du-general> - Erişim tarihi ve saati 25.06.2021 – 21:42

gelişimini, çoğaltımın mekanikleşmesinin yanı sıra birçok farklı keşfe borçludur: önceden hazırlanabilen kuru jelatin-bromür plakanın icat edilmesi (1871), objektiflerin gelişmesi (ilk anastigmat<sup>1</sup> objektifler 1884 yılında üretilmiştir), rulo film (1884), görüntünün telgraf yöntemiyle aktarılması konusundaki iyileşmeler (1872)” (Freund, 1980, s.104).

İngiliz doktor ve fotoğrafçı Richard Leach Maddox (1816-1902), 1871’de kuru levha tekniğini geliştirmiştir.<sup>2</sup> Bu teknik sayesinde fotoğrafçılar Archer’ın yaş levha tekniğinin aksine kendi negatiflerini kendileri hazırlamak ve anında banyo etmek zorunluluğundan kurtulmuşlardır. Hazır olarak alınıp kullanılabilen kuru levhalar ve kameraların da elde taşınabilecek küçüklüğe gelmesiyle birlikte an fotoğrafçılığının önü açılmış; dolayısıyla basın fotoğrafçılığı konusunda önemli bir ilerleme olmuştur. Bu teknik aynı zamanda sinemanın da yolunu açmıştır. 1878’de İngiltere’de ticari amaçlı kuru levha üretimi başlamıştır.

İskoç bir çiftçi ve mucit olan David Houston (1841-1906), 1881’de ağabeyi Peter Houston’ın icat ettiği ilk rol film makinesinin patentini almıştır. Bu patenti daha sonra 5000 \$ karşılığında George Eastman’e satan David Houston, 1881-1902 yılları arasında kamera ve kamera parçaları üzerine 21 patent daha almıştır.<sup>3</sup>

Dünyaca ünlü ‘KODAK’ markasının kurucusu ve isim babası olarak kabul edilen Amerikalı iş insanı George Eastman (1854-1932), 1880’de New York, Rochester’da kuru levha imalatına başlamış ve 1885’te Londra’da şube açmıştır. 1888’de ilk Kodak marka fotoğraf makinesini, 1895’te seri üretilen ilk şipşak kamera olan Kodak cep kamerasını piyasaya sürmüştür. 1889’da şeffaf selüloid filmi ilk kez ticari dolaşıma sokmuştur. Bu gelişme, basın fotoğrafçılığına giden yolda önemli bir kilometre taşı olmuş, özellikle 35mm selülozik filmler ve kolaylıkla taşınabilen SLR makine modellerinin gelişmesiyle birlikte haber dergiciliğinin önü açılmıştır (Bodur, 2012, s.123).

O dönem yayımlanan Kodak reklamı “Siz düğmeye basın, gerisini biz yaparız.” sloganıyla piyasaya sürülen fotoğraf makinesi, fotoğraf elde etmenin teknik zahmetlerini ortadan kaldırmış, fotoğraf üretiminin demokratik hale gelmesini

<sup>1</sup> Optik sapmaların düzeltildiği objektifler. Eskiden objektiflerin anastigmat olup olmadıkları belirtilirken günümüzde birçok objektif anastigmat olduğu için ayrıca belirtilmemektedir.

<sup>2</sup><http://scih.org/richard-leach-maddox-photography/> - Erişim tarihi ve saati – 10.12.2021 – 03:12

<sup>3</sup><https://www.ndstudies.gov/gr4/early-settlement-north-dakota/david-houston> - Erişim tarihi ve saati – 10.12.2021 – 03:03

sağlamıştır. Sloganın altında “Herhangi bir kullanım talimatı olmadan herkesin kullanabileceği tek kamera” yazmaktadır (Fotoğraf-15).



Fotoğraf 15 - 19. yüzyıl sonlarından bir Kodak gazete reklamı.

Fransız fotoğrafçı ve mucit Édouard Belin (1876-1963), 1907 yılında, telgraf ağlarındaki telefon kabloları aracılığıyla fotoğraf transferini mümkün kılan ‘belinograf’ı icat etmiştir. Belinograf, 1914’ten itibaren haber fotoğraflarının transferinde kullanılmış ve basın fotoğrafçılığının ilerlemesi yönünde önemli bir adım daha atılmıştır.

İnsanların gündelik uğraşlarını konu edinen Fransız ressam Charles Nègre, resimlerine görsel referans oluşturabilmek için fotoğrafa başlamıştır. Çok geçmeden fotoğrafın da kendi başına bir değeri olduğuna karar veren Nègre’in fotoğrafları, sıradan insanların sıradan işlerinin güzelliğini gösteren kayıtlar olarak tarihte yerini almıştır. Gündelik yaşamda olan bitene ilgisi hiç azalmayan ve kamerasını sürekli hazır bulunduran Nègre, bir gün stüdyosunun hemen dışında at arabasına bağlı bir atın yere yıkıldığını duymuş, kamerasını alarak stüdyosundan çıkmış ve yorgunluktan yıkılan atı ve olay yerinde toplanan insanları fotoğraflamıştır (Fotoğraf-16). Nègre’in kaydettiği bu görüntüden, *Life* editörleri tarafından sonraları fotojurnalizm çağının ayak sesleri olarak söz edilmiştir (Korn vd. 1971, s.30).



**Fotoğraf 16 - © Charles Nègre**



**Fotoğraf 17 - © Charles Nègre**

Nègre'in yapacağı bir resim için pozlandığı baca temizleyicilerinin fotoğrafı (Fotoğraf-17), her ne kadar kurgu olsa da fotoğraf tarihinde hareketi yakalama ve dondurma isteğinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Jeffrey, 1997, s.343).

Modern savaş haberciliğinin ortaya çıkmasında demiryolu ve telgraf gibi iki yeni teknoloji etkili olmuştur. Demiryolları sayesinde gelişen ulaşım olanakları mekânsal farklılıkların kısa sürede aşılmasını mümkün hale getirirken, telgraf sayesinde muhabirler cephede izledikleri olayları, askerler ve komutanlardan aldıkları bilgileri gazetelerine hızlı biçimde aktarabilmişlerdir. Böylelikle ilk kez gazete okuyucuları savaşın akışına dair anlık gelişmelerden haberdar olabilmişlerdir (Dursun vd. 2019).

Portre fotoğrafçılığının kökleri Fransa'ya uzanırken foto muhabirliği, mesleğin prestijine adını vermeyi hakeden foto muhabirlerinin ülkesi Almanya'da başlamıştır (Freund, 1980, s.115). I. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya, büyük bir siyasi ve ekonomik kriz sürecinden geçmiş, monarşi yerini 1918'de Weimar Cumhuriyeti'ne bırakmış, Weimar Cumhuriyeti varlığını ancak 15 yıl sürdürebilmiştir. Savaş sırasında sıkı bir sansür altında bulunan basın, cumhuriyet yönetimi boyunca özgürleşmiştir. Bu süreçte büyük şehirlerde, aralarında *Berliner Illustrierte* ve *Münchner Illustrierte Presse* gibi gazetelerin de bulunduğu görsel dergiler ortaya çıkmıştır. Bir önceki nesilden farklı olarak bu dönemdeki fotoğrafçılar eğitilmiş, giyimlerine ve davranışlarına özen gösteren kişilerden olmuşlardır. Bir operayı, baloyu ya da herhangi başka bir resmi etkinliği fotoğraflayacakları zaman, moda uyumlu resmi kıyafetleriyle ortaya çıkan bu fotoğrafçılarla birlikte bu dönemde fotoğrafçılık artık köle gibi çalışılan bir meslek

olmaktan çıkmış, davranışlarına dikkat eden, akıcı yabancı dil konuşan insanların mesleği haline gelmiştir. Bu fotoğrafçılar, savaştan sonra politik güçlerini ve servetlerini kaybeden burjuva ve aristokrat sınıfın üyeleri arasından çıkmışlardır (Freund, 1980, s.117-118).

Dönemin fotoğrafçılarından en ünlüsü, klasik bir eğitim almış olan Dr. Erich Salomon'du. Profesyonel fotoğrafçı olmaya nasıl karar verdiği sorusuna bir anısıyla cevap veren Salomon, bir pazar günü bir restoranın terasında otururken fırtına patladığını, devrilen bir ağacın bir kadının ölümüne sebep olduğunu anlatmıştır. Haberi alır almaz bir taksi tutup kiraladığı bir fotoğrafçıyla birlikte olay yerine giden Salomon, haberi *Ullstein Publishing Company*'ye satmış, ancak bu işten kazandığı 100 Mark'ın 90'ını fotoğrafçıya vermiştir. O gün, fotoğrafları kendisinin çekmesi gerektiğine karar vermiş ve bir makine satın almıştır. Fotojurnalizmin kapıda olduğu o günlerde artık fotoğraflardaki berraklığa değil, konuya dikkat edilir olmuş; konularına poz verdirmeden çekim yapan Salomon'un fotoğrafları daha canlı bir karaktere bürünmüştür (Freund, 1980, s.115,120). Daha hafif ve dikkat çekmeyen ekipmanların da üretilmesiyle birlikte, Salomon konularına kendini fark ettirmeden an fotoğrafları çekmeye başlamış, flaşsız fotoğraf çekmek mümkün olduktan sonra iç mekânda fotoğraf çeken ilk kişi olmuştur.

Weimar dönemi editörlerinden olan Stefan Lorant, Berlin ofisinin yöneticisi olarak *Münchner Illustrierte Presse*'te işe başlamış; Lorant'ın desteğiyle fotoğrafçılar dergilerin tüm sayfalarını tek bir konuya ait fotoğraflarla doldurmuşlardır. Lorant, halkın sadece ünlü kişiler hakkında değil, günlük olaylar hakkında da haber almak istediğini fark eden ilk isim olmuştur. Bu fikir sayesinde birkaç yıl sonra Amerikan dergisi *Life*, büyük bir başarıya ulaşmıştır. Artık sadece ünlü kişilerin yaşamları ve tarihi olaylar değil, sokaktaki insanın hayatı da görsel dergilere konu olmaya başlamış; görsel dergiler, bu dönemin liberal ruhunun sembolü haline gelmiştir. Yine bu dönemde fotoğrafçı Erich Salomon'un yanında Hans Baumann, Felix H. Man gibi genç fotoğrafçılar yetişmişlerdir (Freund, 1980, s.124-125).

19. yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyılın başlarında yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte birçok engeli geride bırakan ve iki dünya savaşı arasındaki editöryal yaklaşımlarla gelişimini sürdüren basın fotoğrafçılığı, özellikle görsel haber dergileriyle 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. 20. Yüzyılın sonlarına doğru gelişen dijital teknolojiyle birlikte anlık fotoğraf transferinin yapılabilir hale gelmesi, basın fotoğrafçılığını farklı bir evreye taşımış; cep telefonlarının fotoğraf çekebilme

özelliğiyle birlikte, basın fotoğrafçılığı zaman zaman toplumun her kesimine yayılan bir pratiğe dönüşmüştür.

#### 2.4. Görsel Hikâyecilik

*Life* editörleri, yetenekli bir amatör fotoğrafçıyla profesyonel bir foto muhabirini birbirlerinden ayıran en önemli farkın, işleri yaparken takındıkları tutum ve davranışları, konularına yaklaşımları olduğunu ifade etmektedirler. Profesyonel foto muhabiri, fotoğraflayacağı konu hakkında sürekli düşünmeli, fotoğraflarını tek tek değil, bir bütünün birbirini destekleyen parçaları olarak değerlendirmeli, kendi kendinin editörü olabilmeli, ürettiği görüntünün hikâyeye ‘yararlı’ fotoğraf olup olmadığına karar verebilmelidir (Hedley vd. 1971, s.7). Burada bahsedilen ‘yararlı’ nitelendirmesi, her bir fotoğrafın hikâyenin anlatımına katkıda bulunabilmesi, izleyicide bir duygu oluşturabilmesi ve hikayesi anlatılan olayın özünü yakalayabilmesini ifade etmektedir. Bu açıklamaların ardından fotojurnalizmi fotoğraflarla hikâyeler oluşturmak ve bu hikâyelerle insanlar üzerinde etki bırakmak olarak tanımlayan *Life* editörleri, bir profesyonelin izlemesi gereken dört aşamadan bahsetmektedirler. Bu aşamalardan birincisi sürekli bir kamera taşımaktır. İkinci aşama ise olayların, dolayısıyla aksiyonun içinde olmaktır. Üçüncü aşamada fotoğrafçının fotoğraflarını birbirleriyle ilişkilendirerek bir fotoğraf serisi oluşturması gerektiğini tavsiye etmektedirler. Dördüncü aşama ise ortaya çıkan işi bir editöre ya da yayımcıya teslim etmeden önce, bir editörün standartlarında eleştirebilme becerisine ve iradesine sahip olabilmektir (Hedley vd. 1971, s.7). Bu bağlamda görsel hikâyeciliğin tek kare fotoğraftan ziyade fotoğraf serileriyle ilgilenen, görüntü avcılığından ziyade, öncelikle hem fotoğrafçıyı hem de izleyiciyi ilgilendiren bir konu üzerine fotoğraf çekme ve bu fotoğrafların hikâyenin anlatımına ‘yararlı’ olanlarını seçerek konunun özünü yansıtan ve izleyicide bir duygu oluşturabilen bir hikâyeye anlatıcılığı olduğu ifade edilebilir. Tüm bu aşamalar göz önüne alındığında fotoğrafın sadece fotoğraf olmadığı, görsel hikâyeye hazırlamaya çalışan bir foto muhabirinin de bir kamera operatöründen daha fazlası olması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra New York Modern Sanat Müzesi’nin fotoğraf direktörü olan Edward Steichen, ‘İnsanlık Ailesi-The Family of Man’ adıyla planladığı büyük bir fotoğraf sergisi için 1952’de on bir ülke ve dokuz farklı şehirden materyal toplamıştır (Light, 2012, s.59). Bu sergi için Steichen’le birlikte milyonlarca fotoğrafı

gözden geçiren savaş fotoğrafçısı Wayne Miller, ortaya çıkan işi şu sözleriyle tarif etmiştir:

Bu, bir güzel fotoğraflar sergisi değildi. İnsanlığın birliğini vurgulayan fotoğrafların sergisiydi, ortak tema bu idi. Çoğu fotoğraf bir başkasıyla bağlantılıydı. Dolayısıyla fotoğrafın tek başına tam olması şart değildi. Anlamını aktarabilmesi için ailedeki başka fotoğraflarla desteklenebiliyordu. Farklı fotoğrafçıların yapıtlarını biraraya getirme fikri eşsizdi. Bazı fotoğrafçılar projede yer almakta zorlandılar, çünkü daha önce duvardaki fotoğrafları bireyseldi (Light, 2012, s.60).

Miller, farklı fotoğrafçıların işleriyle tüm insanlık ailesinin hikayesini kapsayan bu serginin hazırlık sürecini anlattığı bu sözlerinde yararlı fotoğrafın (useful image) önemine vurgu yapmıştır.

Kendisiyle yapılan bir röportajda Salgado'ya, fotoğrafa yeni başlayan gençlere neler tavsiye ettiği sorulmuştur. Salgado, gençlerin fotoğrafı bir süreliğine bırakmaları, antropoloji, sosyoloji, ekonomi ve jeopolitik gibi başka alanlarda okumalar yapmalarını, mümkünse akademik eğitim almaları gerektiğini ifade etmiştir.<sup>1</sup> Salgado'ya göre böylelikle genç fotoğrafçı adayları neyi fotoğraflamaları gerektiği konusunda daha bilinçli hale gelecekler, fotoğrafladıkları konuyu anlama kabiliyetleri de artacaktır. Beaumont Newhall, sosyal belgeselci Lewis W. Hine hakkında kaleme aldığı şu sözleriyle, fotoğrafçının sosyal bilimler disiplinlerinde arka planı olmasının önemine değinmiştir:

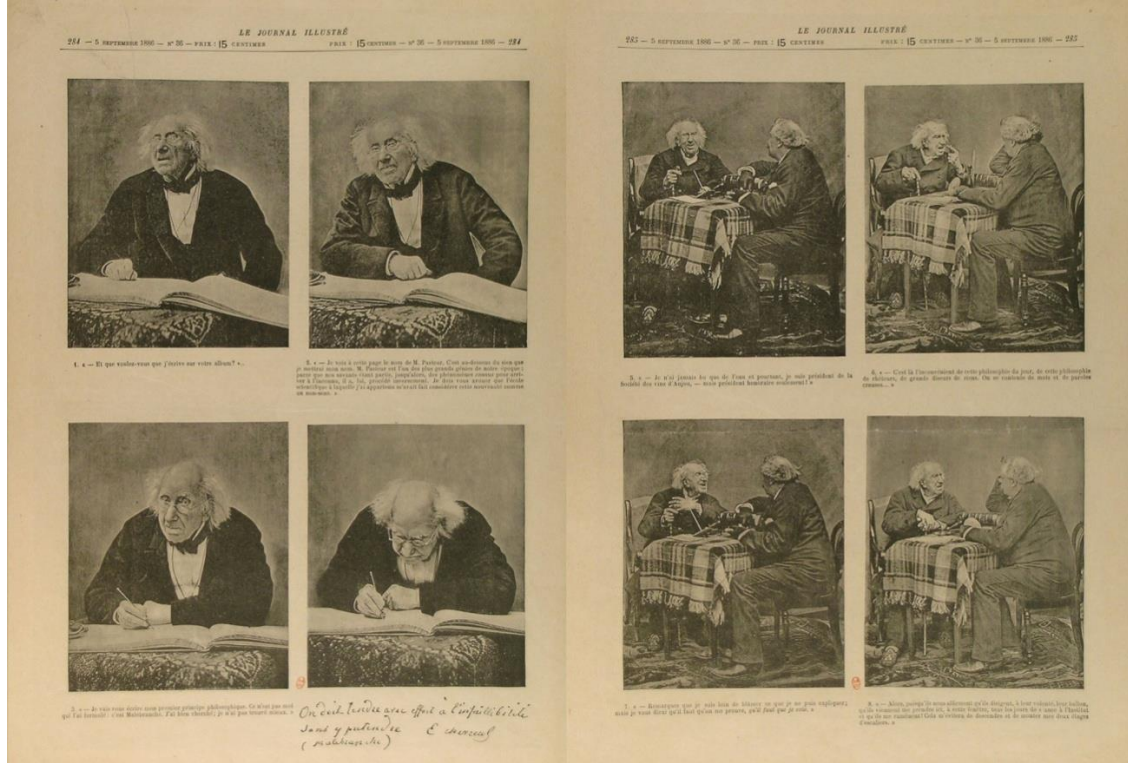
Hine, Riis'in kendisinden önce farkına vardığı gibi, fotoğraflarının öznel ve tam da bu nedenle güçlü olduklarını, bir ekonomik sistemin imtiyazsız ve sömürülen sınıfların yaşamları üzerindeki etkisine dair kolayca kavranabilecek eleştiriler olduğunu fark etti. Çalışmalarını 'foto-yorumlar' olarak nitelendirdi. Fotoğraflar 'insan belgeleri' olarak yayınlandı. Aldığı eğitim onun arka planı ve sosyal etkilerini anında ve çaba harcamadan kavramasını sağladı. (Newhall, 1982, s.235)

Salgado'nun gençlere verdiği bu tavsiye ve Newhall'ün Hine hakkında söylediği sözler, hem bağımsız belgeselci sıfatıyla Salgado'nun fotoğrafa bakışını ortaya koyması hem de görsel hikâyeciliğin multidisipliner bir yaklaşım gerektirdiğini ifade etmesi bakımından da önemlidir.

Bu tespitler aynı zamanda, pozitivizmin çoğu zaman ihmâl ettiği sosyal bilimler penceresinden de olaylara bakmakta ve sonuç olarak fotoğrafın öznel unsuru olarak

<sup>1</sup><https://medium.com/morning-light/sebasti%C3%A3o-salgado-s-advice-for-young-photographers-today-94d21cb3086f> Erişim tarihi ve saati 9.11.2021 – 01:01

düşünsel süreci de çalışmaya dâhil etmektedir. Burada fotoğrafın teknik aşamalarını ilgilendiren fiziksel ve kimyasal süreçlerin yanı sıra teknikle hiçbir ilgisi olmayan düşünsel süreç de devreye girmektedir.



**Fotoğraf 18 - 100 yıl yaşama sanatı, 101. yaş gününün arifesinde Mösyö Chevreul'le röportaj, Le Journal Illustré, 5 Eylül 1886 © Paul Nadar**

Görsel hikayeciliğin ilk denemeleri de 19. yüzyıl bitmeden yapılmıştır. Fotoğrafın halka duyurulmasından 15 yıl sonra 1854'te fotoğrafa başlayan Nadar, 19. yüzyılın en önemli portre fotoğrafçılarından biridir. Tıp eğitimini yarıda bırakan ve aynı zamanda bir karikatürist olan Nadar, birçok Fransız entelektüelinin portresini çekmiştir. 1886'da Fransız kimyacı Michel-Eugène Chevreul'ün yüz birinci yaş günü onuruna kendisiyle bir foto-röportaj yapmış, bu röportajın fotoğraflarını oğlu Paul çekmiştir. 5 Eylül 1886'da 'photo-interview' adıyla Le Journal Illustré'de yayımlanan röportaj, ilk foto-röportaj denemelerinden birisi olarak kabul edilmektedir (Fotoğraf-18) (Newhall, 1982, s.252, 254).

Görsel hikâyeciliğin en ünlü ve deneyimli temsilcilerinden olan Yahudi asıllı Alman foto muhabiri Alfred Eisenstaedt (1898-1995), 1929'da Almanya'da *Associated Germany* tarafından fotoğrafçı olarak işe alınmış, I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusunda yer almıştır. 1933'te İtalya'da Hitler-Mussolini buluşmasını, aynı yıl

Cenova'daki Milletler Ligi'nde Joseph Goebbels'i fotoğraflamıştır. Bu karşılaşmada başlarda arkadaşça davranan Goebbels, Eisenstaedt'in Yahudi olduğunu öğrenince tavrını değiştirmiştir. Faşist İtalyan yönetiminin Etiyopya'yı işgalinde Berliner Illustrierte Zeitung için 3500'ün üzerinde fotoğraf çekmiştir. 1935'te Nazi baskısından kaçarak ailesiyle birlikte Amerika'ya yerleşen Eisenstaedt, 1936'da *Life*'in kuruluşunda derginin kurucusu Henry Luce tarafından Margaret Bourke-White ve Robert Capa ile birlikte derginin fotoğrafçısı olması için teklif almıştır. O dönemde Avrupa'da rüşünü ispat etmiş bir fotoğrafçıdır ve *Life*'in yayın hayatı boyunca, 1936'dan 1972'ye kadar kesintisiz olarak fotoğrafçılığını yapmıştır.

*Life* tarafından küçük kamera uzmanlarının başı olarak tanımlanan Eisenstaedt, kariyeri boyunca 90'dan fazla kapak fotoğrafına, 2500'e yakın hikâyeye imza atmış, *Life*'in yanı sıra *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Town & Country* dergileri için de çalışmıştır (Koetzle, 2011, s.162).

Asıl adı Andre Friedman olan Macar asıllı Amerikalı savaş fotoğrafçısı Robert Capa (1913-1954), fotoğraf tarihinin savaşı en sıcak bölgede izleyen ilk fotoğrafçılarından birisi olmuştur. Politik nedenlerden dolayı Macaristan'dan Berlin'e göç eden Friedman, burada da Hitler'in yükselişini fark ederek çok geçmeden soluğu Paris'te almış, burada adını Robert Capa olarak değiştirmiştir.

Capa, İspanya İç Savaşı, II. Çin-Japon Savaşı, II. Dünya Savaşı, 1948 Arap-İsrail Savaşı ve son olarak I. Hindîçin Savaşı olmak üzere, kariyeri boyunca beş farklı savaşta fotoğraflamıştır. Magnum'un da kurucularından olan Capa 'Askerin Ölümü' adlı ünlü fotoğrafıyla bilinmektedir.

*Life*, 1950'lerin başlarında bir Magnum serisi için Japonya'da bulunan Capa'ya, I. Hindîçin Savaşı'nı fotoğraflamasını teklif etmiştir. Fransa 8 yıldır bu savaşın içindedir. Ünlü fotoğrafçı, birkaç yıl önce artık savaşla herhangi bir işinin kalmadığını söylemesine karşın bu teklifi kabul etmiştir. *Time-Life* gazetecileri John Mecklin ve Jim Lucas ile birlikte bir Fransız birliğine eşlik ederken, 25 Mayıs 1954'te birlik ateş altındaki riskli bir bölgeden geçtiği sırada cipten inerek önden yaya gitmeye karar veren Capa, yolun kenarındaki bir kara mayınına basarak 40 yaşında hayatını kaybetmiştir (Jeffrey, 1997, s.83).

## Görsel Hikayeciliğin Kurumsallaşması

### *Vu Dergisi (1928 –1940)*

Lucien Vogel tarafından 1928’de kurulan Fransız haber dergisi Vu (Freund, 1980, s. 135), 600 sayının üzerinde yayımlanmıştır. Sistematik olarak deneme formunda fotoğraf hikâyeleri yayımlayan ilk haftalık dergidir. Bir Alman dergisi olan Berliner Illustrierte Zeitung’dan ilham almıştır.

*Life* ve *Look* dergilerine esin kaynağı olan Vu, fotojurnalizmi magazin formatına sokan öncü bir dergidir. Özellikle çift sayfa tasarımlarıyla yenilikçi bir biçim geliştirmiştir (Fotoğraf-19). En önemli fotoğrafçıları Henri Cartier-Bresson, Man Ray, Brassai, Andre Kertesz’tir. ‘Sovyetler Birliği (1931)’, ‘Almanya (1932)’, ‘Teknolojinin Yükselişi-Bir Medeniyetin Sonu (1933)’, ‘Çin (1934)’ ve ‘İspanya (1936)’ özel sayılarını yayımlamıştır.



Fotoğraf 19 - Vu Dergisi'nden bir sayfa tasarımı

### *Life Dergisi (1936 – 1972)*

*Life* 1883’ten 1972’ye kadar haftalık, 1972-1978 yılları arasında aralıklı olarak ve 1978’den 2000’e kadar da aylık olarak yayımlanmıştır. Geniş bir konu yelpazesine sahip olan *Life*, özellikle fotoğraf kalitesiyle ün yapmıştır.

*Life*, altın dönemini *Time*’ın yayıncısı Henry Luce’un satın aldığı 1936 yılından 1972 yılına kadar yaşamış; Luce, sadece adı için satın aldığı dergiyi adeta yeniden yaratmıştır. *Life*, 1936’da yeni sahibinin elinde ilk sayısında şu manifestoyu yayımlamıştır:

Hayatı görmek için, dünyayı görmek için, büyük olaylara şahit olmak, yoksulların yüzlerini, mağrurların jestlerini izlemek için; tuhaf şeyler görmek için -

makineleri, orduları, kalabalıkları, ormandaki ve aydaki gölgeleri, insanın çalışmasını görmek için- tablolarını, kulelerini ve keşiflerini; binlerce mil uzaktaki şeyleri, odaların içinde ve duvarların arkasında gizlenenleri, tehlikeli şeyleri, erkeklerin sevdiği kadınları ve çocukları görmek için; görmek ve görmenin hazzını yaşamak için; görmek ve hayrete düşmek için; görmek ve harekete geçmek için... (Freund, 1980, s.146).

İlk sayısında ‘Hayat başlıyor’ başlığıyla bir bebeğin doğumunun fotoğrafını yayımlayan (Freund, 1980, s.147) ve zamanla, George Story adındaki bu bebeğin hayatındaki gelişmeleri -evliliği, çocuk sahibi olması, gazeteci olarak kariyer yapması- yayımlamaya devam eden *Life*, son sayısında, 2000 yılındakapanacağı duyurulduktan birkaç gün sonrabüyük bir tesadüf sonucu kalp krizinden vefat eden<sup>1</sup> George Story’nin ölümünü duyurmuştur: ‘Bir hayat sona eriyor.’<sup>2</sup>

Haftada 13,5 milyon tiraja ulaşan ve fotojurnalist yayıncılığa en büyük katkıyı yapan dergi olarak kabul edilen *Life*, tamamıyla fotoğrafa dayalı olarak yayımlanan ilk Amerikan dergisi olarak bilinmektedir.

Derginin satışı 1936’da Henry Luce satın aldıktan sonra 4 ay içerisinde 380 binden 1 milyona ulaşmış, kısa süre içerisinde derginin Look (1937-1971) gibi taklitleri çıkmıştır.

### ***Magnum Photos (1947-)***<sup>3</sup>

Magnum Photos, 1947’de Paris’te kurulmuştur. Robert Capa’nın fikriyle kurulan ajansın kurucu kadrosunda Robert Capa, David ‘Chim’ Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandviert, Rita Vandviert ve Maria Eisner bulunmaktadır. Rita Vandviert ve Maria Eisner dışındaki tüm kurucu üyeler fotoğrafçıdır. Kuruluş toplantısına katılmayan Rodger, üye olduğunu bildiren mektuba ‘böyle bir ajansı kurma fikrinin kulağa gerçek olamayacak kadar güzel geldiği’ yanıtını vermiş ve ‘bu fikri kafamdan atmayı tercih ederdim’ diye eklemiştir.

Kurucu üyelerin ilk toplantıda içtikleri şampanyaya bağlanan ‘Magnum’ adı Russell Miller’in yazdıklarına göre aynı zamanda böylesine cesur bir yeni girişim için güzel bir fikir; Latince tercümesinde büyüklüğün ifadesi, silah çağrışımındaki sertliğin ve şampanya modundaki kutlamanın göstergesidir.

<sup>1</sup> <https://www.portablepress.com/blog/2015/11/the-beginning-of-life/>- Erişim tarihi ve saati - 26.11.2021 – 03.34

<sup>2</sup> <https://stanfordmag.org/contents/a-life-in-pictures-> Erişim tarihi ve saati - 26.11.2021 – 03.37

<sup>3</sup> <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/> - Erişim tarihi ve saati - 10.12.2021 – 01.35

Magnum, tamamıyla üyeleri tarafından sahip olunan ve yönetilen ilk fotoğraf kooperatiflerinden biridir. Çalışanlar, kendi işlerinin tüm haklarına sahip olan fotoğrafçılara sadece destek olmaktadır. Kooperatifin dünyanın her yanından üyesi vardır. Tüm üyeler, 23 yıllık üyeliğin ardından ‘katkıda bulunan’ statüsüne geçebilmekte, bu sayede Magnum dışında özgürce çalışma hakkını elde ederken, oy haklarından vazgeçmektedirler.

New York ofisinin başı ve ilk başkan Rita Vandviert, Paris ofisinin başı da Maria Eisner olmuştur. İlk planda Rodger’ın Afrika ve Orta Doğu’dan, Bresson’un Güney ve Doğu Asya’dan, Seymour ve William Vandviert’in Avrupa ve ABD’den sorumlu olmaları düşünülmüştür. Capa ise kendi merakı ve olaylar çerçevesinde özgür bırakılmıştır.

2021 itibariyle hâlâ faal olan ve yeni üye kabul eden ajans, aile yaşantısı, ilaçlar, din, savaş, yoksulluk, açlık, suç, hükümet ve ünlüler vs. geniş yelpazede bir fotoğraf arşivine sahiptir.

### ***Sipa Press (1973-2010)<sup>1</sup>***

Hürriyetin baş muhabiri Gökşin Sipahioğlu (1926-2011), ‘mayıs isyanı’ını haber yapmak için 1968’de Paris’e gitmiştir. Sipahioğlu bu görevinde, haber fotoğraflarının dağıtımında ciddi bir açık görmüşve Amerikalı gazeteci Phyllis Springer ile birlikte 1973’te Sipa Press’i kurmuştur.

Sipa Press, 1000’den fazla muhabirden oluşan küresel ağıyla haber yapmıştır. *Associated Press, Rex/Shutterstock, Caters Haber Ajansı, Newscom, EFE, Mirrorpix, WENN, Solent News, Isopix, East News, Hollandse Hoogte* ve *AGF* gibi birçok ajansla anlaşması bulunan Sipa Press, basılı, çevrimiçi ve yayın olmak üzere başlıca uluslararası medya kuruluşlarına günde yaklaşık 12 bin fotoğraf dağıtmıştır.

Günlük haber üretimine ek olarak, 1940'lara kadar uzanan ve yayıncılık, sergiler ve özel projeler için sıklıkla başvuru alan bir görüntü kaynağı olan yaklaşık 20 milyon fotoğraftan oluşan bir arşivi yönetmektedir. Sipa Press, kurumsal ve insani projeleri için kurumsal müşteri portföyüne sahiptir ve kâr amacı gütmeyen kuruluşlarla da çalışmaktadır. Ajans, 2013 yılında medya profesyonelleri tarafından devralınmıştır.

<sup>1</sup><https://www.sipa.com/en> - Erişim tarihi ve saati - 10.12.2021 – 01.37

### ***World Press Photo Foundation (1955-)***

Merkezi Amsterdam'da bulunan, kâr amacı gütmeyen bir organizasyondur. 1955'te kurulan organizasyon, her yıl düzenlediği geleneksel fotoğraf yarışmasıyla bilinir.

Organizasyonun öncelikli amacı World Press Fotoğraf Akademisi aracılığıyla profesyonel fotojurnalizmi geniş çapta desteklemektir.

Fotojurnalizmdeki gelişmeleri canlandırmak, bilginin transferini cesaretlendirmek, görsel gazetecilikte yüksek profesyonel standartlar geliştirmek ve kısıtlanmamış özgür bilginin değişimini sağlamayı amaçlamaktadır. Dünya genelinde seminerler, atölyeler, eğitim projeleri ve her yıl *The Joop Swart Masterclass* adı altında büyük bir eğitim programı düzenlemektedir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup><https://www.worldpressphoto.org/about-us> Erişim tarihi ve saati 09.11.2021 – 00:08

## BÖLÜM III

### HAKİKAT TARIŞMALARI VE FOTOĞRAFTA HAKİKAT

#### 3.1. Gerçeklik ve Hakikat Üzerine

Gerçeklik ve hakikat kavramları, gündelik kullanımlarında çoğu kez aynı anlamda kullanılmaktadırlar. Farklı sözlüklerdeki tanımları ve felsefedeki kullanım alanları incelendiğindeyse, her iki kavram arasında anlam farklılıkları olduğu ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik kelimesi İngilizcede ‘reality’, Fransızcada ‘réalité’ ve Almancada ‘Wirklichkeit’ olarak karşılık bulurken ‘hakikat’ kelimesiyse İngilizcede ‘truth’, Fransızcada ‘vérité’ ve Almancada ‘Wahrheit’ kelimeleriyle ifade edilmektedir.

Gerçek kelimesinin Dil Derneği sözlüğündeki karşılığına bakıldığında, ‘bir durum, bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan, varlığı yadsınmayan, olgu durumunda olan, hakiki, reel’, ‘aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici’, ‘göründüğü gibi olan, yapay olmayan’, ‘temel, başlıca, asıl’, ‘doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan’, ‘gerçek durum, gerçeklik, realite’, ‘yalan olmayan, doğru olan şey’, ‘aslına, özüne uygun, otantik’, ‘düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan’ olarak ifade edilen dokuz farklı tanımla karşılaşılmaktadır.

Yukarıdakilere benzer tanımlamalar TDK sözlüğünde de görülmektedir.<sup>1</sup> Cambridge sözlüğündeki ilk tanımındaysa ‘eşyanın, hayal edilen değil, olduğu hali’ olarak tanımlanmaktadır.<sup>2</sup>

Orhan Hançerlioğlu’nun *Felsefe Ansiklopedisi*’ndeki ‘gerçek’ maddesindeyse kelimenin felsefe tarihindeki karşılıkları, ‘görünümlü (Os. zahirî, Fr. apparent)’, ‘aldatıcı (Os. vâhî, Fr. illusoire)’, ‘yapıntılı (Os. mevhum, Fr. fictif)’, ‘görelî (Os. nisbî, Fr. relatif)’, ‘olabilir (Os. mümkün, Fr. possible)’, ‘ülkûsel (Os. mefkûrevî, Fr. idéal)’, ‘soyut (Os. mücerret, Fr. abstrait)’, ‘anlakalır (Os. mâkûl, Fr. intelligible)’, ‘adsal (Os. itibârî, Fr. nominale)’, ‘kavramsal (Os. mefhûmî, Fr. conceptible) olarak sıralanmıştır (Hançerlioğlu, 1985, s.215).

Yine aynı sözlükte gerçek kelimesinin gerçeklik (*Fr. réalité*), hakikat (*Fr. vérité*), hakikî (*Fr. le vrai*), doğru (*Fr. juste*), somut (*Fr. concret*), varolan (*Fr. effectif*), olumlu (*Fr. positif*), dokunulabilir (*Fr. tangible*), sağlam (*Fr. certain*), meydana çıkmış (*Fr.*

<sup>1</sup><https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi ve saati 09.12.2020 – 22.57

<sup>2</sup><https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/reality> Erişim tarihi ve saati 09.12.2020 – 23.10

appert), apaçık (*Fr. évident*), şüphesiz (*Fr. constant*), belli (*Fr. patent*), kesin (*Fr. formel*), meydanda olan (*Fr. flagrant*) kelimeleriyle anlamdaş olarak kullanıldığı belirtilmiştir. Hançerlioğlu, ‘gerçek’ kelimesinin özellikle ‘hakikat’ ve ‘hakiki’ kelimelerinden titizlikle ayrılması gerektiğini söylemekte; ‘gerçek’ kelimesinin somut ve nesnel olarak var bulunanları temsil ettiğini, ‘hakikat’ kelimesinin ise bu gerçeğin bilinçteki yansıması olduğunu ifade etmektedir.

Hançerlioğlu ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kelimeleri arasındaki bu farktan ansiklopedinin ‘hakikat’ maddesinde de bahsetmiştir. Bu maddede ‘gerçek’ kelimesiyle arasındaki anlam karmaşasına son vermek adına, ‘hakikat’ kelimesinin felsefedeki kullanımının tercih edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Buna göre ‘gerçek’, nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansımasını dile getirmektedir. (Hançerlioğlu, 1985, s.276)

Hançerlioğlu, gerçeğin nesnel, hakikatin öznel olduğu yönünde bir tanımlama yapsa da varlığını nesnel gerçekliğin yansımasından alan hakikatte de bir nesnel yan bulunduğunu eklemektedir. Bunun açıklamasını ise Marksçı felsefeye göre bir ağaç örneğinden yapmaktadır. Bu açıklamaya göre bahçedeki ağaç nesnel gerçekliktir ve ağaç, bahçedekine uygun biçimde insan bilincine yansıdığı sürece hakikati yansıtmaktadır. Ancak bu yansı, bahçedeki ağaca birebir uymamaktadır, dolayısıyla görelidir. Yine de insan bilinci, nesnel gerçekliğine birebir uymasa da ağacı keyfine göre yansıtmamakta, nesnel gerçekliğinden referans almaktadır. Dolayısıyla Hançerlioğlu’na göre her hakikat, özünde bir miktar nesnel gerçeklik de barındırmaktadır. (Hançerlioğlu, 1985, s.276) Hançerlioğlu’nun bu çıkarımından, hakikatin nesnel gerçekliğe bağlı bir kavram olduğu sonucu çıkarılabilir. Dolayısıyla nesnel gerçeklik, hakikat yolunda bir referans olarak görülebilir.

‘Hakikat’ kelimesinin TDK sözlüğünde sırasıyla ‘gerçek(*isim*), gerçeklik(*zarf*) ve gerçekten(*isim*)’ olmak üzere üç farklı karşılığı vardır.<sup>1</sup>

Cevizci’nin *Felsefe Sözlüğü*’nde ise ‘hakikat’ kelimesinin üç farklı tanımı bulunmaktadır. Bu tanımlar sırasıyla şöyledir:

- En genel anlamı içinde, dinî, bilimsel, ahlâki, v.b.g., hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplinin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü.
- Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak

<sup>1</sup><https://sozluk.gov.tr/> - Erişim tarihi ve saati 18.02.2020 – 17.16

vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hâli.

- Hakikat daha özel olarak da, tasavvufta, dört makamdan üçüncüsüne karşılık gelir ve hakikat ehli adı altında, Tanrı'nın gerçek özünü bilenleri, gerçekten varolanın yalnızca Tanrı olduğuna inanarak, kendini Tanrı yoluna verenleri, Tanrı'nın sırrına erenleri gösterir (Cevizci, 1999, s.395).

Cevizci'nin bu tanımının özellikle ikinci maddesini 'gerçeklik' kelimesinin tanımından farklı kılan taraf, 'doğruluk', 'öz', 'örtü açmak' ve 'insanın bunun farkında olması' vurgularıdır. Bu tanıma göre hakikat, görünenden, örtüden çok daha fazlasını ifade etmektedir. 'Doğru olmak' hem çok katmanlı hem de göreceli bir kavramdır. Yine bu tanıma göre hakikat, zamana, mekâna ve özneye bağlıdır. Bir şeyin özüne ulaşmak için örtünün altına bakmak, hatta örtüyü kaldırmanın yanı sıra bu örtünün altındakini anlamlandırabilecek bir bilinç ve farkındalık gerekmektedir.

Kant'a göre bilimsel doğrulardan daha yüksek olan bir hakikat vardır (Cevizci, 1999, s.39). Adorno'ya göre Kant'taki hakikat kavramının zamandan bağımsız bir hakikat olduğunun vurgulanması gerekmektedir.

Kant'a göre "mutlak olmak", geçen zaman karşısında direnç sahibi olmaktır; mutlak biçimde güvence altına alınmış bir mülkiyet; sizden kesinlikle alınamayacak, her zaman elinizde kalacak bir şey. Zamansız bir hakikat kavramı; ancak zamandan bağımsız olanın hakikat olabileceği, zamanla değişen hiçbir şeyin hakikat kavramına talip olamayacağı kavrayışı - Kantçı felsefenin en temel güdülerinden biridir bu (Adorno'dan aktaran Çakmak, 2005, s.65).

Bu tanım, Cevizci'nin sözlüğündeki Kantçı tanımı desteklemektedir. O halde bu tanımlamalara göre zamanla yanlışlanabilir olan bilimin karşısında hakikatin, zamandan bağımsız, yanlışlanamaz ve tek olduğu sonucu çıkmaktadır.

Mistik bir sezginin savunuculuğunu yapan filozoflar, dilin hakikati ifade etme konusunda yetersiz olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu filozoflara göre hakikate ermenin yolu, rasyonel düşünce ya da dil değildir. Bunun nedeni de dil ya da dilsel ifadenin yalnızca görünüşü, az ya da çok, çarpıtılmış perspektifleri vermesidir (Cevizci, 1999, s.235).

### 3.2. Görmenin ve Görüntünün Gerçeklikle Olan İlişkisi

Aristoteles, *Metafizik* eserinin hemen başında bütün insanların doğal olarak bilmek istediklerini, bu nedenle duyularına rağbet gösterdiklerini ifade etmiş ve bu duyular içerisinde de genel olarak en çok 'görme' duyumunu tercih ettiklerini

eklemiştir. Aristoteles, diğer tüm duyuların üzerinde ‘görme’ duyumunun tercih edilmesine gerekçe olarak da insana en çok bilgi verenin ve şeyler arasındaki farkları en çok gösterenin ‘görme’ duyumu olduğunu ifade etmiştir (Tredennick, 1933, s.2) 17. yüzyıl Fransız filozoflarından Pierre Bayle, dini dogmalarla aklın bilgilerinin uzlaşamayacaklarını belirtmiş, din ile bilim arasındaki çelişkiyi anlatmaya uğraşmıştır. Bayle’a göre aklın aldığı bir şeye inanmakta övünülecek bir yan olmamakla birlikte, asıl iş insanın aklının almadığına inanmasıdır (Gökberk, 2019, s.279). Bayle’ın bu sözlerinden inanmanın irrasyonel bir eylem olduğu, us temelli bir inançtan söz edilemeyeceği sonucu çıkarılabilir. Yine de bazen, görme ve gösterme yoluyla inanma eylemi rasyonel bir temele oturtulmak istenmiştir. Bu durum inancı inanç olmaktan çıkarmakta, ampirik bir hale getirmektedir. Kanıt ihtiyacı duyan şeyin inanç değil, gerçeklik olgusu olmasından dolayı, görme eyleminin gerçeklikle olan ilişkisi bin yıllardan beri süregelmiştir. Günümüzden yaklaşık 2500 yıl öncesine tarihlenen Herodot tarihinde de kulağın, insana göz kadar doğruyu öğretemeyeceği yazmaktadır (Herodotos, 2019, s.9). Görme duyusu ve göz, bizim evrene açılan penceremizdir (Taftalı’dan aktaran Ersümer, 2015, s. 178).

Gerçeğin bu kanıt ihtiyacına ise fotoğraf yanıt vermiştir. 19. yüzyılın ortalarında doğan pozitivizm (Giddens, 2008, s.45-46), fotoğrafın icadıyla birlikte çok sağlam bir müttefik kazanmaya başlamıştır. Artık metafizik düşünce yıkılmaya, batıl inançlar terkedilmeye, gözlem, deney, inceleme ve en önemlisi de şahit olma durumları önem kazanmaya başlamıştır. Maddi varlıkların birebir suretini kalıcı olarak kaydetmeyi başaran fotoğraf, bu dönemde pozitivistlerin vazgeçilmez enstrümanlarından biri olmuştur. Gerçeği olduğu gibi kaydettiği iddia edilen bu yeni medyum, kısa zaman içerisinde bilimsel araştırmalarda, tarih yazımında, sosyal hayatta, mahkemelerde ve daha birçok alanda gerçeğin temsilcisi rolüyle kanıt olarak kullanılmıştır. Örneğin tekerlekli karanlık odasıyla 1871 yılında Paris sokaklarını dolaşan Disdéri, o dönemde yaşanan Fransa-Prusya Savaşı’nın bıraktığı hasarı şehrin çeşitli yerlerinde fotoğraflamış, çalışmalar bittikten sonra bu fotoğrafları *Ruins de Paris et de ses environs*<sup>1</sup> adlı kitabında yayımlamıştır. Yayımladığı kitabında Paris komünü üyelerinin fotoğrafları yoktur, ancak Vendôme Sütunu’nun yıkıntıları önünde poz veren komün üyeleri çok geçmeden kurşuna dizilmiş, bu sefer ölü bedenleri tabutlar içerisinde fotoğraflanmıştır. Bu olay birçok kaynakta fotoğrafın, polis tarafından kanıt olarak ilk kullanımı kabul edilmektedir. Anne McCouley, Disdéri’nin polisle işbirliği yaptığı

<sup>1</sup> Paris ve çevresinin yıkıntıları

şüphesinden bahsetmektedir ancak bu konuda somut bir delil bulunamamıştır (Koetzle, 2011, s.65-66). Fotoğrafları kimin çektiği konusunda net bir bilgi olmasa da söz konusu fotoğrafların polis tarafından kanıt olarak kullanıldığı ve idam cezalarına yol açtığı bilinmektedir.

İhsan Derman görsel algıdan şöyle bahsetmektedir:

Görsel algı, algılanan nesnenin yalnızca bir parçasıdır. Eşdeyişle, nesne gördüğümüzden fazlasını içerir. Örneğin; katı bir cisim, anında algılanamayacak bazı yüzeylere de sahiptir (eğer saydam değilse). Ayrıca bunun dışında algılayana açık olmayan bazı içsel yapıları da barındırır. Bu nesneyi algıladığımızı söylediğimiz zaman, nesnenin tüm fiziksel özelliklerini algılamaktan çok, algılanabilir özelliklerinin farkına varabildiğimizi kastetmekteyiz. Nesne, algılanabildiğinin çok üstünde birtakım fiziksel özelliklere sahiptir (Derman, 2009, s.31-32).

Derman'ın bu yaklaşımından, maddi gerçekliğin savunucusu olan pozitivist ekolün, görünenin arkasındaki katmanları ihmâl ettiği sonucu çıkmaktadır. Dolayısıyla pozitivist ekole bir destek olarak görülen fotoğrafın da gösterdiklerinin sadece algılanabilir bir yüzeysel gerçeklik olduğu ifade edilebilir. Nadir Buçan, pozitivistle geleneksel belgesel fotoğrafçılığın yöntemlerinde benzerlik olduğunu dile getirmiş, bu yöntemle üretilen fotografik imgenin yüzeysel bir görüntü ürettiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

Geleneksel belgesel fotoğrafçıların bilgiye salt gözlemlerle ulaşma yöntemi pozitivistlerle benzerlik göstermekte ve her iki paradigmanın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olması epistemolojik açıdan bazı açmazları da beraberinde getirmektedir. Geleneksel belgesel fotoğrafçılık açısından bu açmazlar, görünenin ötesindeki anlam ve bilgilere görsel olarak erişilememesidir (Buçan, 2018, s.III).

Buna karşın John Berger 'Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız.' demektedir (Berger, 1986, s.10). Susan Sontag ise, 'fotoğrafların ayrıcalıklı kesimlerin ve hayatlarını emniyet altına almış olanların görmezlikten gelmeyi tercih edebileceği konuları 'gerçek' (ya da daha gerçek kılmanın bir vasıtası' olduğunu ifade etmektedir (Sontag, 2004, s.5-6).

İhsan Derman, 'görme'nin işlev olarak basit ancak yapı bakımından karmaşık bir süreç olduğunu söylemektedir. Sözlerine birey ve nesnenin algılama türlerinde iki belirleyici olgu olduğunu da ekleyen Derman, fotoğraf makinesini kör olarak nitilemekte, bireyinse algılayan, değişim geçiren, geçmişi ve geleceği hesaba katan, tecrübeleri olan, bellek sahibi, yaşayan, canlı bir varlık olduğunu dile getirmektedir

(Derman, 2009, s.29-30). Derman'ın bu tespiti göz önüne alındığında bir çiçeğin fotoğrafının, herkes için ayrı bir anlam taşıdığı söylenebilir. Ayrılan iki sevgili için bir barışma mesajı, çiçekçilik yapan bir kişi için ekonomik bir değer, arıcılık yapan için bal kaynağı, bir şair içinse yeni şiirine ilham kaynağı olabilir. Aslında o sadece bir çiçektir ve fotoğraf makinesi onu tüm bu bağlamlardan azade biçimde resmetmekte, görüntüsünü saklamaktadır. Yine bu tespitler dikkate alındığında, farklı disiplinlerin farklı bağlamlarında incelenmediği sürece, fotoğrafın temsil gücü eksik kalmakta, fotoğraflar hikâyeyi kendi başlarına anlatamamakta, çünkü optik gerçeklik tek başına yeterli bir dil inşa edememektedir.

### **3.3. Fotoğrafta Optik Gerçeklik Olgusu ve Hakikat Sorunu / Hakikati Bozan Durumlar**

Eleali Zenon, fırlayan bir okun durduğunu söylemiştir ve bu önermeye göre zaman 'şimdi'lerden kurulmuştur (Kranz, 1984, s.90). Oktay Taftalı, Zenon'un bu önermesini sinema açısından doğru olduğunu şu sözlerle aktarmıştır:

Zenon'a göre, hedefine ulaştığını varsaydığımız bir ok, aslında havada asılı durmaktaydı, çünkü hedefle okun fırlatıldığı yer arasındaki mesafe sonsuz noktadan oluşuyordu ve hiçbir cismin sonsuzluğu aşması mümkün olmadığına göre hareket eden, uçan bir şey yoktu. Aslında ok aradaki mesafeyi oluşturan sonsuz noktaların her birisinde durmaktaydı. Okun uçuşu ve hedefe varışı, bizim duyu (göz)yanılsamamızdan başka bir şey değildi. Sinemadan yaklaşık 2500 yıl önce Zenon'un öne sürdüğü bu iddia, gerçek hayatta tartışmalı olsa bile, sinemanın tekniği açısından gayet doğru bir saptamadır (Taftalı'dan aktaran Ersümer, 2015, s. 173).

Taftalı ayrıca Herakleitos'un 'aynı ırmağın içinde iki kez yıkanılmayacağı' önermesinden hareketle, akıp giden ırmağı, akıp giden bir film şeridine benzetmiş ve ırmaktaki her bir su damlası gibi akıp giden film şeridinin içindeki her bir karenin de biricik, tekrarı olmayan, kendine özgü birer tikel varlıklar olduğunu öne sürmüştür (Taftalı'dan aktaran Ersümer, 2015, s. 172).

Taftalı, birbirine karşıt bu iki tez üzerine yaptığı bu tespitlerinin ardından, Herakleitos'un önermesine göre 'hareket'in esas, 'durağanlığın' bir duyu yanılsaması olduğunu; Zenon'un önermesine göre ise, türlü hareketleri yansıtan film şeritlerine bakıldığında, sadece o an içinde donmuş resimlerle karşılaşıldığını belirterek 'hareket'in bir duyu yanılsaması, 'durağanlığın' esas olduğunu ifade etmiştir (Taftalı'dan aktaran Ersümer, 2015, s. 173).

Zenon'unduraganlığı esas alan bu önermesine fotoğraf özelinden bakıldığında 20. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından olan Henri Cartier-Bresson'un ünlü *Karar Anı* makalesi akla gelmektedir. Bresson makalesinde "tüm anlatım araçları içinde, sadece fotoğrafın belirli bir 'an'ı sabitlediğini" ifade etmiştir (Bresson, 2006, s.16). Bresson'a göre fotoğrafçılar kaybolan şeylerle oynamaktadırlar ve kayboldukları andan itibaren onları yeniden yerine getirmek imkânsızdır. Makalesinde, fotoğrafçının işinin gerçeği sabitlemek olduğunu dile getiren Bresson, fotoğrafçının bu gerçeği ne filme çekme aşamasında ne de laboratuvarında yapacağı küçük oyunlarla değiştirmemesi gerektiğini, yapılacak olan tüm hilelerin keskin bir göz tarafından fark edileceğini söylemiştir. Hatta Bresson fotoğraflanacak ortamın ve ortaya çıkacak olan görüntünün özgünlüğü konusunu o kadar ciddiye almaktadır ki ışığa saygı gösterilmesi gerektiğini, ortamdaki ışık yetersizse bile yardımcı ışık kaynağı kullanımının yanlış olduğunu savunmuştur. (Bresson, 2006, s.16) Makalesinde portre fotoğrafçılığı üzerine de tespitler yapan Bresson, portre fotoğrafçısının özellikle insani gerçekliği öldüren yapaylıktan sakınmasını, makineyi ve kendisini unutturması gerektiğini; aksi taktirde her an uçup gidebilecek bir kuşa benzettiği yüz ifadesinin bir anda kaybolacağını belirtmiştir. Bir yüzün verdiği ilk ifadenin en doğru ifade olduğunu savunmaktadır. Sipariş üzerine çalışan portre fotoğrafçıların işlerini eleştiren Bresson, fotoğrafçının psikolojik bir duyarlılık ararken müşterilerin makinenin nesneliliğinden çekindiklerini ifade etmekte, kimi portrelerdeki yapaylık yerine vesikalık fotoğrafçıların vitrinlerindeki yan yana dizilmiş fotoğrafları tercih edeceğini söylemektedir. (Bresson, 2006, s.22-23) Bresson, bu açıklamalarıyla fotoğrafta özgünlüğü ve gerçekliği 'an'a bağlamaktadır.

Fotoğraf çekmenin 'aynı anda beynin, gözün ve kalbin bir olayı hedeflemesi' (Bresson, 2006, s.9) olduğunu belirten Bresson makalesinde, fotoğrafçının başını milimetrik biçimde oynatarak bir çizgi yakalayabileceğini, hafifçe dizlerini bükerek perspektiflerini değiştirebileceğini, dolayısıyla deklanşöre basma anı kadar kısa bir zamanda, bir refleks hızıyla gerçekleşen kompozisyon ve çerçevelemenin de 'karar anı'nda sonlanması gerektiğini belirtmiş ve çerçeveleme hakkında şu sözleri dile getirmiştir:

'İyi bir fotoğrafı kesmeye ya da yeniden kadrajlamaya başlarsanız, bu onun geometrik açıdan doğru kurulmuş olan ilişkilerini öldürmek anlamına gelir. Ayrıca kompozisyonu zayıf bir fotoğrafın, karanlık odada, agrandizörün altında, kompozisyonunun yeniden düzenlenmesiyle kurtarılabilirdiği durumlara çok ender

rastlanır; çünkü o fotoğrafta görüş bütünlüğü yoktur artık (Bresson'dan aktaran Traub vd, 2012, s.42).

Sanat eleştirmeni Sadakichi Hartmann'ın, 1904'te Carnegie Enstitüsü'ndeki Photo-Secession sergisine yaptığı yergilerle dolu incelemesinde, resimsel tarzda çalışan fotoğrafçıları 'doğrudan fotoğraf' çalışmaya davet ettiği ve Bresson'un makalesinden neredeyse yarım asır önce sarfettiği sözleri de 'karar anı'na vurgu yapmaktadır:

Kameranıza, gözünüze, zevkinize ve kompozisyon bilginize güvenin, renk, ışık ve gölgedeki her dalgalanmayı göz önünde bulundurun, çizgiler, değerler ve boşluk üzerinde çalışın, resimde gördüğünüz görüntünün sahnesi veya nesnesi kendini en yüksek güzellik anında gösterene kadar sabırla bekleyin; kısacası, çekmeyi düşündüğünüz resmi o kadar iyi oluşturun ki, negatif kesinlikle mükemmel olsun ve hiç ya da çok az manipülasyona ihtiyaç duysun.' (Hartmann'dan aktaran Newhall, 1982, s.167).

Amerikalı sosyolog Howard S. Becker, ünlü *Fotoğraf ve Sosyoloji* makalesinde fotoğrafın gerçekliği konusunda şu tespiti yapmıştır:

Fotoğraflar (birden fazla görüntü ve benzerlerini üretmek için açıkça manipüle edilmiş olanlar hariç), gösterdikleri şeyin en azından pozlamayı yapmak için gerekli olan süre boyunca kameranın önünde gerçekten var olduğunu iddia ederler (Becker, 1974).

Becker bu ifadesini sosyal belgesel tarzda üretilen fotoğraflar özelinde daha ileri götürmüş ve şu eklemeyi yapmıştır:

Sosyal belgesel tarzındaki fotoğraflar, kendilerini sadece fotoğrafçının yararına yapılmış bir şeyin görüntüleri olarak değil, olayların olağan akışının bir parçası ve rutin olarak meydana gelen bir şey olarak sunarlar. Ya da fotoğraf, gördüğümüz şeyin, sıradan değilse bile, daha derin bir anlamda karakteristik olduğunu ve fotoğraflanan olgunun bazı temel özelliklerini tasvir ettiğini ileri sürer (Becker, 1974).

Becker'in sosyal belgesel fotoğraflar özelinde yaptığı eklemede kullandığı 'fotoğraflanan olgunun bazı temel özellikleri' ifadesi, fotoğrafın optik gerçekten daha fazlasını sunduğu yönünde anlaşılmaktadır. Ancak Becker'in bu ifadesini sadece sosyal belgesel fotoğraflar için kullandığının altını çizmek gerekmektedir.

Nesnel gerçeklik vurgusu, fotoğrafın belge olarak kabul edilmesindeki en önemli unsur olmuştur. Kültür eleştirmeni, sosyolog ve film kuramcısı olan Siegfried Kracauer

(1889-1966), fotoğrafın erken döneminde yaşamış insanların fotoğrafa bakış açılarını şu sözleriyle ifade etmiştir:

Dagerotipin ortaya çıktığı dönemde, basiretli insanlar bu yeni mecranın kendine has özellikleri diye tahmin ettikleri şeylerin ne olduğunun gayet farkındaydılar; neredeyse hepsi, fotoğraf makinesinin görülebilen -veya potansiyel görünür olan- fiziksel gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma becerisi olarak tespit etmişti bunu. (Kracauer, 2015, s.75)

Kracauer, fotoğrafın ‘doğaya özdeş’ (Gay Lussac’ın sözlerini Eder’den aktaran Kracauer, 2015, s.74) olacak kadar sadakatle doğayı yeniden ürettiği konusunda bir mutabakat olduğunu belirtmiştir. Fizikçi ve kimyager Gay Lussac’ın fotoğrafı, ‘doğaya özdeş’ olarak nitelendirmesi, dönemin bilim insanlarının fotoğrafik imgenin gerçekliğine vurgu yapmaları bakımından önemlidir. Fotoğrafın bilimle bilimsel çalışmalarla ilişkilendirilmesi, Gay Lussac’ın bu tespitiyle sınırlı kalmamıştır. 1860’ların başlarında, yürüyen insanların hareketlerinin enstantane fotoğraflarında, ressamın hayal ettiklerinden çok farklı görüldüğünü tespit eden yazar ve doktor Oliver Wendel Holmes (1809-1894), o dönem Amerikan İç Savaşı gazileri arasında yaygın olarak kullanılan bir bacak protezinin kusurlarını ortaya koymuştur. Charles Darwin (1809-1882), “güzellikten çok hakikatle ilgilendiğini” ve “en uçucu yüz ifadelerinin tespitinde enstantane fotoğraflarına güvenebileceğini” söyleyerek *The Expression of the Emotions in Man and Animals*<sup>1</sup> kitabında, gravür yerine pozlama süresi kısa enstantane fotoğrafları kullanmıştır (Kracauer, 2015, s.75). Darwin, o dönem korku ve iğrenme gibi duygular üzerine fotoğraflar üreten Oscar Gustave Rejlander’in (1813-1875) bazı fotoğraflarından faydalanmıştır (Newhall, 1982, s.74). Sanat ve toplum eleştirmeni John Ruskin’in (1819-1900), Venedik manzaralarını gösteren küçük fotoğrafik levhaların “sansasyonel bir gerçeklik” yarattığı yönünde dile getirdiği “Sihirbazın biri, efsunlu bir diyara taşımak için gerçekliği küçültmüştü adeta.” sözlerini aktaran Kracauer (Ruskin’den aktaran Kracauer, 2015, s.75), bu sözlerin 19. yüzyıl gerçekçileri için asli bir noktayı vurguladığını şu sözlerle ifade etmiştir:

Fotoğrafçı, bir biçimde tam da objektifinin önündeki nesnelere yeniden üretmeliydi; fotoğrafçı, ressam gibi kendi iç vizyonu uğruna mevcut biçimleri ve

<sup>1</sup> *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi* – İngiliz biyolog Charles Darwin tarafından 1872 yılında yayımlanan kitap  
<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=1&itemID=F1142&viewtype=text> Erişim tarihi ve saati 4.12.2021 – 18:21

karşılıklı uzamsal ilişkileri ihmal etme özgürlüğüne sahip değildi (Kracauer, 2015, s.75).

Ancak bu durumun aksine yapılan itirazlar ve eleştiriler de nerdeyse fotoğrafla yaşıttır. Nesnel gerçeklik çoğu zaman kabul görse de fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi her zaman sorunlu olmuştur. Goya'nın resimlerinde, İspanya'daki Fransız askerlerinin işledikleri cinayetlerin tam olarak resmedilmemesini örnek gösteren Sontag, resimlerin çoğu zaman konu ettiği görüntünün gerçekliğiyle ressamın görüşünün bir sentezi olduğu görüşünün kabul edildiğini belirtmektedir. Resmedilen olayın ya da manzaranın resimde farklılıklar içermesi, olayın ya da manzaranın değerini düşürmediğini, çünkü resmin, birebir aktarmak gibi bir iddiasının olmadığını dile getiren Sontag, bu açıklamalarının ardından resim karşısında fotoğrafla ilgili olarak şu tespiti yapmıştır:

Goya'nın resimlerindeki manzaralar bir sentezdir. Resimler, gerçekte bu senteze benzer bir şeyler yaşandığı görüşünü yansıtırlar. Oysa tek bir fotoğrafın ya da film karesinin iddiası, kameranın görüş açısının önünde meydana gelen şeyi tam olarak göstermektir. Bir fotoğraftan da herhangi bir duygu uyandırması değil, bir şeyi aynen göstermesi beklenir zaten. Fotoğrafın -elle çizilmiş resimlerden farklı olarak- kanıt sayılabilmelerinin nedeni de budur (Sontag, 2004, s.46).

Susan Sontag, diğer taklit etme nesnelere kıyaslandığında fotoğrafın doğruyu yansıttığını ise şu sözlerle ifade etmiştir:

Tekil bir kişi olarak bir fotoğrafçının önündeki (amatörlükten kaynaklanan) sınırlamalar ya da (sanatsal bir kaygı gütmeyen yol açtığı) abartılı yorumlar bir tarafa, bir fotoğrafın -herhangi bir fotoğrafın- gözle görülür gerçeklikle ilişkisi, diğer taklit etme nesnelere kıyasla daha masumane ve bundan dolayı daha doğrudur (Sontag, 2010, s.5).

Güçlü Alman İmparatorluğu'nun kurulmasında en önemli rolü oynayan, Alman birliğini kurmayı başaran efsane bir politikacı olan Şansölye Otto von Bismarck, 30 Temmuz 1898'de hayata veda etmiştir. Dönemin ressamlarından Lenbach, güç ve vizyon sahibi bu devlet adamının üniforması içinde resmetmiştir (Resim-1).



**Resim 1 - Bismarck'ı ölüm döşeginde gösteren resimler**

Ancak Bismarck'ın öldüğü gece iki fotoğrafçı, Max Christian Priester ve Willy Wilcke, Bismarck'ın ailesinden izin almadan ölüsünün bulunduğu odaya gizlice girerek, on dakikalık bir zaman diliminde bu kudretli devlet adamını, ölüm döşeginde cansız yatarken fotoğraflamışlardır (Fotoğraf-20). Fotoğrafların yayımlanmasına izin verilmemiş, filmlere el konulmuş ve fotoğrafçılar mahkemeye çıkarılmışlardır. Fotoğrafi tam 54 yıl sonra ilk kez, 1952'de *Frankfurter Illustrierte* (No. 50/1952) yayımlamıştır. Bismarck artık resimlerdeki heybetli politikacı değildir. Fotoğraftaki gerçeklik, bir efsanenin ölümünü önemsizleştirmiş, onu bizden birisi yapmıştır (Koetzle, 2011, s.77). Bismarck'ın ölüm döşegindeki fotoğrafı, Sontag'ın fotoğrafın diğer taklit etme nesnelere oranla daha doğru olduğu tespitini desteklemektedir.



**Fotoğraf 20 - Bismarck ölüm döşeginde, 1898 © Max Priester - Willy Wilcke**

Sontag, yukarıdaki ifadesinde ‘amatörlükten kaynaklanan sınırlamaları’ ve ‘sanatsal bir kaygı gütmeyen yol açtığı abartılı yorumları’ doğruluğun karşısında engel olarak görmektedir. Başka bir yazısında ise fotoğrafın öznelliğine daha net bir vurgu yapmaktadır:

Kameraların görüntü oluşturma bakımından apaçık biçimde sahip olduğu gücü vurgulayanlar, görüntüyü elde eden kişinin subjektifliği meselesini de ustalıklı halletmek zorundadırlar (Sontag, 2004, s.26).

Özcan Yurdalan bu konuda bir hassas nokta bulunduğundan bahsetmektedir. Yurdalan’a göre bu hassas nokta, fotoğrafçının öznelliğini korumasının yanı sıra özgün yorumunun gerçeklikle bağlantısını da özenle koruması gerektiğidir. “Fotoğrafçı konuya kendi yorumunu katar. Yani, yaygın anlayıştaki ifadesiyle ‘objektif’ değildir, ancak dürüsttür.” (Yurdalan, 2007, s.83).

Bu iki yaklaşıma görenesnel olan ya da olması umut edilen şey, fotoğrafçısından bağımsız olarak salt ‘fotoğraf’tır. Üreticisi bağlamında ele alındığında ise fotoğraf öznel bir kayıttır ve hakikatin temsili bakımından üreticisinin dürüstlüğü önem kazanmaktadır.

Galli fotoğrafçı David Hurn, Bill Jay’le yaptığı bir söyleşisinde ‘gerçek’le arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusuna “En iyi ihtimalle yüzeysel bir ilişki.” yanıtını vermiştir. Fotoğrafın, bir dizi koşul altında bir şeyin neye benzediğini gösterdiğini ancak bunun gerçekle aynı şey olmadığını ifade eden Hurn şöyle devam etmiştir:

Nesnelliğe gelince; öyle bir şey yoktur. Benim fotoğrafçılığında iki temel nokta var: nerede durduğum ve deklanşöre ne zaman bastığım. Her ikisi de çok öznel tercihler; o halde ortaya çıkan sonuç fotoğraf da aynı derecede öznel olmaya mahkûm. Benim nesnelliğe ilişkin kabulüm daha çok, konuyla ilişkide dürüstlüğe yönelik bir çaba. Bu sadece bir çaba (Hurn-Jay, 2012, s.40).

Hurn’ün bu sözleri, bir insanın nesnelliğinin bir çabadan öteye geçemeyeceğini ifade etmektedir. Fotoğrafçının iyi niyeti ve dürüstlüğünün, bu çabasına hizmet edebileceği ancak ortaya çıkan sonucunsa olsa olsa ‘öznel bir nesnellik’ olduğu anlaşılmaktadır.

Savaş fotoğrafçısı Wayne Miller, ‘Çektiğim binlerce fotoğrafın yanında gözlerimin ve içgüdülerimin yetersiz kalması yüzünden çekmediğim binlerce görüntü oldu.’ demiştir (Light, 2011, s.58). Miller da bu sözleriyle fotoğrafçının kendisinden kaynaklanan yetersizliklere vurgu yapmıştır.

Oğuz Adanır, sözlüklerin imgeyi psikolojik anlamda, “duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj; duyularla alınan bir uyarı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar vs. şeklinde tanımlarken; görüntüyü: gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünen şey, hayalet; herhangi bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen biçimi, hayal vs.” şeklinde tanımlamadığını ifade etmektedir. Fotoğrafın muhakkak bir gerçeklik içermesi ya da gerçek olan bir şeye gönderme yapması gerektiğini de vurgulayan Adanır, ‘fotografik imge’yi şu sözlerle tanımlamaktadır:

Fotografik imge dayanak olarak film şeridi, elektronik bellek vb. şeyler kullanan ve mevcut gerçekliği, bir manzarayı, nesneyi, varlığı analogik olarak yeniden üreten imgedir. Ne türden görüntü olursa olsun muhakkak bir gerçekliğe ya da gerçek bir şeylere gönderme yapmak durumundadır. Bu, tarihsel-toplumsal özellikler taşıyan bir imge (savaş, deprem, sel vb. felaketlerle ilgili) olabileceği gibi, bireysel bir ‘an’ı, bir duyguyu hatta nadiren de olsa bir düşünceyi ya da bunların değişik kombinasyonlarını tespit etmiş imgeler olabilir (Adanır, 2012, s.34-35).

Sanat eleştirmeni Terry Barrett fotoğrafı kimin, ne zaman, nerede, nasıl ve hangi amaçla çektiğine dair bilgilerin ‘bağlamsal’ bilgileri olduğunu ifade etmiş ve bu ‘bağlam’ları ‘içsel’, ‘orijinal’ ve ‘dışsal’ olarak sınıflandırmıştır (Barrett, 2009, s.131).

Barrett’a göre bazı fotoğrafların kaynağı hakkında çok fazla bilgiye ihtiyaç yoktur ve bakıldığı anda anlaşılabilirler. Barrett, ‘içsel bağlam’ı olan fotoğraflar olarak tanımladığı bu fotoğraflara örnek olarak Bill Seaman’ın 1959’da basın fotoğrafçılığı dalında ödül alan ‘Wheels of Death’ fotoğrafını (Fotoğraf-21) örnek göstermiştir.

Fotoğrafta iki caddenin birleşim yerinde çarpılmış ve ters dönmüş halde duran bir çocuk arabası, biraz ilerisinde üzeri tamamen örtülü bir beden, sağ üst köşede notlar alan bir polis memuru, sol üst köşede kaza yerinden uzaklaşan bir sağlık görevlisi, fonda meraklı çocuklar ve park halinde araçlar görünmektedir. Barrett, Seaman’ın fotoğrafında her şeyin açık olduğunu ve açıklayıcı kategoriye dahil ettiği bu fotoğrafın, izleyicinin trafik kazalarına ilişkin bilgisine dayanarak kolaylıkla anlayabileceğini ifade etmiştir (Barrett, 2009, s.131).



**Fotoğraf 21 - Wheels of Death, 1959 © Bill Seaman**

Barrett birçok fotoğrafın gösterdiklerini anlamlandırabilmek için ‘içsel bağlam’ını anlamaya yetecek bilgilerden daha fazla bilgiye ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Ayrıca fotoğrafçıların da sosyal varlıklar olarak çevrelerinde olup bitenden etkinlediklerini ve fotoğrafı çektikleri sırada psikolojik olarak nelere maruz kaldıklarının bilinmesi gerektiğini dile getirmiş ve bu unsurların, fotoğrafın ‘orijinal bağlam’ının gerektirdiği bilgiler olduğunu ifade etmiştir (Barrett, 2009, s.133-134).



**Fotoğraf 22 - Brooklyn, New York, 11.09.2001 © Thomas Hoepker**

Thomas Hoepker'in 11 Eylül'de çektiği fotoğrafının ön planında, güneşli ve güzel bir havada, bir nehir kenarında sohbet eden beş kişi görünmektedir (Fotoğraf-22). Soldaki dört kişinin bakışları, dikkatle en sağdaki siyah kıyafetli erkeğin üzerindedir. Görünüşe göre dikkatle onu dinlemektedirler ve başka hiçbir şey ilgilerini çekmemektedir. Arka planda şehir merkezinden yükselen dumanlar görünmektedir. Bu dumanlar, arkada bir şeylerin ters gittiğini gösterse de biraz ilave bilgiyle fotoğraf bambaşka bir anlam kazanmaktadır. Çünkü New York'ta Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan uçaklı intihar saldırıları, neredeyse küresel ölçekte artık dünyayı başka bir yer haline getirmiştir. Dolayısıyla arkada görünen dumanlar, sıradan bir yangının dumanları değildir ve orijinal bağlamına oturtulması için izleyicinin 11 Eylül saldırılarının ne olduğu ve sonuçlarının neler doğurduğu hakkında ilave bilgiye ihtiyacı vardır.

'Dışsal bağlam, bir fotoğrafın içinde bulunduğu ya da sunulduğu durumdur.' (Barrett, 2009, s.135). Barrett, her fotoğrafın bilerek ya da bilmeyerek bir bağlama oturtulduğunu; kitaplarda, müzelerde, galerilerde, gazete ve dergilerde, reklam panolarında ve sınıflarda farklı biçimlerde sunulduğunu ve sunulduğu bağlamın da fotoğrafın anlamına kökten bir etki yaptığını ifade etmiştir.



**Fotoğraf 23 - Aylan Kurdi'nin sahile vuran cansız bedeni, Bodrum, Türkiye, 2015 © Nilüfer Demir - DHA**

Çinli performans sanatçısı Ai Weiwei'nin, Midilli Adası sahilinde çakıl taşları üzerinde Aylan bebek gibi uzanarak yaşanan bu trajediyi protesto etmesi ve sonuçta elde edilen fotoğraf, doğrudan bir fotoğrafın sanat mecrasında yeniden üretiminde en güncel örneklerdendir. Weiwei, 3 yaşında bir bebeğin göç yollarında karaya vuran cansız bedeninin görüntüsünü (Fotoğraf-23) farkındalık yaratmak adına sanat eserine dönüştürmüştür. "Ai Weiwei daha önce de belirtildiği gibi muhalif kişiliği ile tanınmaktadır ancak Aylan Kurdi'nin kaybına dair yaptığı tartışmalı çalışmanın, küresel göç ve göçmenlerin içinde bulunduğu olumsuz koşulların iyileştirilmesi adına görünür bir katkı yapıp yapmadığı da tartışmaya açıktır." (Yağmur ve Arslan, 2021). "The Guardian yazarı Toby Fehily, 'Ai Weiwei'nin politik bir fotoğraf çektiirmek için ölü bir çocuk gibi poz vermesinden daha iyi yollar var' demiştir." (Fehily'den aktaran Yağmur ve Arslan, 2021). Weiwei'nin Nilüfer Demir'in fotoğrafını yeniden üreterek bir galeride sergilemesi (Fotoğraf-24), fotoğrafı orijinal bağlamından koparmış, kullanımındaki dışsal bağlamıyla bir sanat eserine, Roland Barthes'ın ifadesiyle "özneyi nesneye, hatta bir müze nesnesi haline" (Barthes, 2011, s.25) dönüştürmüştür.



**Fotoğraf 24 - Ai Weiwei'nin Aylan Kurdi'nin cansız bedenini yeniden ürettiği görüntüsünün bir galeri duvarında sanat eseri olarak sergilenmesi**

Walter Benjamin, *Fotografinin Küçük Tarihi* adlı makalesinde Bertolt Brecht'in fotoğrafın sunduğu gerçeklikle ilgili söylediği şu sözleri aktarmaktadır:

Gerçekliğin yansımasının gerçeklik hakkında hiçbir şey açığa çıkaramaması, durumu daha da karmaşık hale getirir. Krupp işlerinin ya da AEG'nin fotoğrafları, bu kurumlar hakkında bize hiç bir bilgi vermez. Asıl gerçeklik, fonksiyonun içinde kaybolur. İnsan ilişkilerinin, örneğin bir fabrikanın maddeleştirilmesi, bize hiç bir bilgi vermez. (Benjamin, 2014, s.49)

Brecht'in bu sözlerinde dile getirdiği 'hakkında hiçbir şey açığa çıkmayan gerçeklik' söylemi, 'hakikat' kavramını çağrıştırmaktadır.

Metin Bal, Adorno'nun 'estetik'e ait bir düşüncenin, nesnenin saydam olmamasına sadık kalan bir düşünce olduğunu düşündüğünü söylemiş, sonrasında "Bu durumda, nesneyi en çok kuşattığını iddia eden düşünce, nesneden en uzaklaşmış düşünce olacaktır." sözlerini dile getirmiştir (Bal, 2011). Bu görüş, Brecht'in görüşüyle örtüşmektedir. Roland Barthes, fotografik göstereni görmenin olanaksız olmadığını, ancak bunun için ikinci bir bilgi ya da düşünme eylemi gerektiğini ifade etmektedir (Barthes, 2011, s.17). Barthes'ın bu sözleri, Adorno'nun estetikle ilgili olarak belirttiği 'nesnenin saydam olmamasına sadık kalan bir düşünce' ifadesine uygun düşmektedir. Barthes, ikinci bir bilgi ve düşünme eyleminden bahsederken, fotoğrafın 'studium' durumundan, yani kendisine bakan herkese gösterdiklerinden değil, izleyicinin, fotoğrafın yüzeyde göstermediklerini bireysel olarak anlayabilme ve açığa çıkarma çabasından bahsetmektedir. Bu durumda Brecht'e göre gerçeğin yansıması kabul edilen fotoğrafın gerçeklikle ilgili ortaya çıkaramadığını, izleyicinin birikimi ve çabası ortaya çıkaracaktır. Çünkü Barthes'a göre 'göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir.' (Barthes, 2011, s.18). Barthes, bu görüşünü açıklamaya şu sözlerle devam etmektedir:

Ne zaman Fotoğraf hakkında bir şey okusam sevdiğim bir fotoğraf aklıma geliyor, öfkeleniyordum. Ben yalnızca göndergeyi, arzulanan nesneyi, sevilen bedeni görüyordum; ama tam o sırada ısrarlı bir ses (bilginin, scientia'nın sesi) beni sert bir tonda uyarıyordu: 'Fotoğrafa geri dön. Senin burada gördüğün ve sana acı veren şey, aslında bir toplumbilimciler grubunun ilgilendiği ve aileyi yeniden canlandırmaktan başka amacı olmayan bir toplumsal entegrasyon protokolünün izi olan 'Amatör Fotoğraflar' kategorisine girer (Barthes, 2011, s.18-19).

Fotoğraf makinesi, anlık görüntüyü saklamakta, birey ise yaşayan ve dönüşüm geçiren tüm bu özellikleriyle, görüntüyü anlamlandırmaya çalışmaktadır. Berger, fotoğrafların kendi başlarına anlamları saklamadıklarını ve bir öykü anlatmadıklarını, anlamlarından koparılmış anlık görünüşleri sakladıklarını ifade etmiştir (Berger, 2017, s.72).



**Fotoğraf 25 - Edirne Tren Garı'nda Kürk mantolu Türk kadınlar, 1950 © Jack Birns, LIFE**

*Life* fotoğrafçısı Jack Birns'ün Edirne Tren Garı'nda çektiği bu fotoğraf (Fotoğraf-25) bir grup kürk mantolu kadını göstermektedir. Fotoğrafın göstergeleri, bu kürk mantoların varlığı hakkında bir bilgi vermemekte; fotoğraf makinesi burada tam da Derman'ın nitelediği gibi 'kör' kalmakta ve Berger'in dile getirdiği gibi 'anlılık bir görüntü'yü servis etmektedir. Barthes, 'birçok göstergebilimsel dizgenin (nesnelere, davranışlar, görüntüler) varlığı anlamlamada yer almayan bir anlatım tözü içerdiğini, bunların çoğu kez, toplumun belli bir anlam aktarma, anlamlama işleviyle donatıldığı kullanım nesnelere olduğunu' ifade etmektedir. Barthes'ın 'yararcıl' ve 'işlevsel' olarak nitelediği ve 'gösterge-işlev' olarak adlandırdığı bu göstergebilimsel dizgeler, bir anlam aktarmaya yaramakta, buna göre giysiler üstümüzü örtmeyi, yemekler beslenmemizi sağlamaktadırlar. Hatta Barthes, 'bir kürk manto sanki yalnız soğuktan korumaya yarıyormuş gibi işlem görür.' sözleriyle örneğini de kürk manto üzerinden vermiştir (Barthes, 1979, s.33-34). Birns'ün yukarıdaki fotoğrafında da kürk imgesi, Barthes'ın sözünü ettiği anlatım tözünü içermesine rağmen, varlığını anlamlandıramamaktadır. Fotoğraf makinesinin ihmâl ettiği hakikatin bilinmesi ve Barrett'in ifade ettiği orijinal

bağlamına oturtulabilmesi için bu fotoğrafın biraz tarih bilgisiyle incelenmesi gerekmektedir. Bulgar hükümeti, o dönem Bulgaristan'dan Türkiye'ye göç eden ailelerin yanlarına sadece elbiselerini almalarına izin vermiştir. Hem sıcak tutması hem de Türkiye'de satın paraya çevrilebilecek olması nedeniyle aileler tüm paralarına kırk satın almışlardır.<sup>1</sup> Fotografik imge, bu hakikati barındırmamaktadır.

Roland Barthes, fotoğraf üzerine düşüncelerini kaleme aldığı ünlü *Camera Lucida* denemesinde, fotoğrafın üreticisini 'işletici', tüketicisini 'izleyici' ve fotoğrafa konu olan 'şeyler'i ise 'hedef', 'gönderge' ve özellikle kökeni bakımından görünümle ilişkisi olmasından dolayı 'tayf' olarak adlandırmış ve fotoğrafçının duygularının fotoğrafın özü olduğunu ifade etmiştir (Barthes, 2011, s.21). Barthes, 'işletici' açısından bu 'öz'ün, 'camera obscura'nın anahtar deliğince çevrelenen görüntüye bağlı olduğunu da ekleyerek fotoğrafın 'öz'ü dediği olguyu bir anlamda çerçeveye sınırlandırmıştır.

Barthes, göstergebilim bağlamında 'gösteren'in bir aracı olduğunu ve bir özdeği bulunması gerektiğini ifade etmiş ve gösterenin özdekselliğiyle 'töz'ü arasında şu tespiti yapmıştır:

Gösterenin bu özdekselliği, özdek'le tözü birbirinden iyice ayırt etmemizi zorunlu kılar bir kez daha: Töz özdeksel nitelik taşımayabilir (içerik tözü böyledir). (Barthes, 1979, s.40)

Fotoğraf özelinden bakıldığında bu 'gösteren', Barthes'ın *Camera Lucida*'sında sözünü ettiği 'tayf' a denk düşmektedir. Şu hâlde Barthes'ın mutlaka bir özdeğe ihtiyaç duyması gerektiğinden bahsettiği 'tayf'ın özdeğinin ve 'töz'ünün birbirinden farklı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Barthes'ın kuramı bağlamında fotoğrafın özdeksel olması gereken 'görünen'i 'optik gerçeklik'le, bu 'özdek'ten ayırt edilmesinin zorunlu olduğunu ifade ettiği 'töz'ü ise 'hakikat'le ilişkilendirilebilmektedir.

Roland Barthes'ın fotoğrafın düşünce dünyasına kazandırdığı önemli iki kavram da 'studium' ve 'punctum'dur. Barthes, herhangi bir fotoğrafa karşı duyulan genel bir ilgi sonucunda ortaya tanıklık, bilgilenme, beğenme ya da beğenmeme gibi her insanda ortaya çıkması muhtemel, ortalama duyguları Latince 'studium' kavramıyla adlandırmıştır. Barthes'a göre herhangi bir insanın herhangi bir fotoğrafla ilgilenmesinin ana nedeni, fotoğrafın 'studium'udur. Bu durum bir tanıklık etme pratiği olabileceği gibi, bir haz alma deneyimi olarak da ortaya çıkabilmektedir. 'Punctum'

<sup>1</sup><https://www.dunyabulteni.net/belge-tarih/kur-mantolu-turkler-h443448.html> - Erişim tarihi ve saati 07.02.2020 - 13.17

kavramının ise ‘studium’u kıran ya da delen, fotoğrafın içinden çıkarak izleyiciye saplanan çok öznel bir kavram olduğunu ifade etmektedir (Barthes, 2011, s.39-40).

‘Studium’un resmetmek, bilgilendirmek, şaşırtmak, göstermek ve tutku uyandırmak gibi işlevlerinin bulunduğunu söyleyen Barthes, bu duyguların izleyiciyi kendisine çeken ya da üzen bir ayrıntı (punctum) ile geçilmediği sürece, söz konusu fotoğrafın ‘tekil’ kalacağını dile getirmektedir. Fotoğrafın, gerçekliği ikileştirmeden, kararsız bırakmadan vurguya dönüştürdüğü durumlarda da ‘tekil’ kalacağını öne süren Barthes, basın fotoğraflarının da çoğu zaman ‘tekil’ olduklarını söylemektedir. Basın fotoğraflarının çoğu zaman ‘bağırıklarını’ ancak ‘yaralayamadıklarını’, bu nedenle onlarla tüm dünya ne kadar ilgileniyorsa o kadar ilgilendiğini ancak onlara âşık olmadığını da ifade etmektedir. Barthes son olarak pornografik fotoğrafın tekilliğinden bahsetmekte, tek bir şeyin sunumundan oluşan pornografik görüntüde gösterilenin, hiçbir ikincil nesne tarafından gizlenmesinin, gösteriminin geciktirilmesinin mümkün olmadığından bahsetmektedir (Barthes, 2011, s.55-56). Pornografik görüntünün tekilliğinden ve ‘punctum’unun olmadığından bahseden Barthes, her şeyi göstermeyen erotik fotoğrafların izleyiciyi canlandırdığını, izleyicinin de fotoğrafı canlandırdığını ifade etmekte; bu tarz fotoğraflarda bulunan ‘punctum’ aracılığıyla gizli bir ‘öte’ bulunduğundan söz etmektedir (Barthes, 2011, s.73).

Barthes’in ‘studium’ ve ‘punctum’ kavramları üzerinde yaptığı bu tartışmalarının ışığında, göstergebilim bağlamında ifade ettiği ‘özdeksellik’ kavramının bir anlamda ‘studium’u, ‘töz’ kavramının ise ‘punctum’u çağrıştırdığı söylenebilir. Buna göre ‘tayf’, ‘gösteren’ ve ‘studium’ kavramları özdekseldirler; dolayısıyla resmetmekte, göstermekte ve bilgilendirmektedirler. Buna karşın ‘töz’ ve ‘punctum’ kavramları ise olabildiğince öznel, özdekle perdelenmiş ve gizli bir halde anlamlandırılmayı beklemektedirler.

Becker, ‘İnsanlar bir şeyi "yakalamış" bir fotoğraftan bahsettiklerinde, genellikle onun(fotoğrafın) bir tür karakteristik özellikler gösterdiğini kastederler. Fotoğraf, her zaman olmasa da gösterdiği şeyin sıklıkla karakteristik olmasına rağmen, eğer fotoğrafçı bize göstermediyse, onun özel gerçeğini asla bilemeyeceğimiz genelde görünümünden gizlenmiş bir izlenim uyandırmaktadır.’ demiştir (Becker, 1974).



**Fotoğraf 26 - Yahudi aile, 1944, Budapeşte © Szilard Ailesi'nin albümünden**

Mutlu bir aile tablosu gibi görünen yukarıdaki fotoğrafın (Fotoğraf-26) göstergeleri, üç genç insan, bir apartman dairesinin balkonu ve boş bir sokak görüntüsüdür. Kadın biraz düşünceli görünse de erkeklerin yüzündeki sıcak gülümseme, fotoğrafa bir mutlu aile havası vermektedir. Ancak fotoğrafın tam olarak okunabilmesi için sağdaki genç erkeğin ceketinin göğüs cebi üzerindeki gösterge ve aynı zamanda bu fotoğrafın 'punctum'uolan altıgen yıldızın da anlamlandırılması gerekmektedir. Bu anlamlandırma süreci, siyasal ve tarihsel bağlamda ikinci bir bilgiyi gerektirmektedir.

5 Nisan 1944'te Almanların kontrolü altındaki Macar otoriteleri, Macaristan'daki tüm Yahudilerin kıyafetleri üzerinde görünecek biçimde bir sarı yıldız taşımaları konusunda karar almıştır.<sup>1</sup> Çok geçmedentarihte yaşanan en büyük trajedilerden birisi olan binlerce Yahudi'nin fişlenmesine ve sonrasında toplama kamplarında öldürülmelerine öncülük eden bu altıgen yıldız hakkında fotografik imge, gerekli bilgiyi verememektedir.

Bu bağlamda, gösterdiği görüntünün ne olduğu konusunda bir neden/sonuç ilişkisi gözetmeyen fotoğraf, Berger'in ifade ettiği gibi, izleyicinin karşısında anlık bir

<sup>1</sup><https://mjhnyc.org/a-box-of-yellow-stars/> 06.02.2020 / 11.51

görünümün korunması olan bir suret şeklinde durmakta, Brecht'in iddia ettiği gibi gerçeği ortaya çıkarma iddiasına rağmen hakikat hakkında bir şey öne sürememektedir.

Temsil ettiği düşünülen gerçeklik karşısında fotoğrafın sanat alanında kullanımından da bahsetmek gerekmektedir. Beaumont Newhall, İngiliz fotoğrafçı ve eleştirmen Cornelius Jabez Hughes'un (1819-1894) 1861 yılında yazdığı *Sanat Fotoğrafı Üzerine* adlı makalesinden "Fotoğrafçılık şimdiye kadar öncelikle hakikati temsil etmekle yetindi. (Fotoğrafın) alanı genişletilemez mi ve güzelliği betimlemeyi arzulayamaz mı?" sözlerini aktarmış ve Hughes'un, fotoğrafçıları, "amacı sadece eğlendirmek değil, aynı zamanda eğitmek, arındırmak ve soylulaştırmak olan" fotoğraflar çekmeleri konusunda teşvik ettiğini dile getirmiştir (Newhall, 1982, s.73). Henry Peach Robinson (1830-1901), 1858 tarihli 'fading away' adını verdiği fotoğrafında (Fotoğraf-27), ölmek üzere olan genç bir kızı ve başucundaki kederli ailesini resmetmiştir. Fotoğrafın baskısı 5 farklı negatifin birleşimiyle yapılmış ve Robinson, fotoğrafta ölmek üzere olan kızın yaklaşık 14 yaşlarında sağlıklı bir birey olduğunu ve bu fotoğrafı, kızın ölümü yaklaştığında nasıl görüneceğini görmek için yaptığını belirtmiştir (Newhall, 1982, s.76). Bu fotoğraf, hem yapaylığı hem de fotoğrafla temsil edilemeyecek kadar hastalıklı ve acı verecek derecede özel bir anı temsil ettiği öne sürülerek kötü bir ün salmıştır.<sup>1</sup> Robinson'un 'fading away' fotoğrafı, o günlerde çok daha acı verici sahnelerin resimlere konu olmasına karşın, gerçeği temsil etmesi beklenen fotoğrafın görüntüyü doğrudan vermesi gerektiği yönünde bir anlayışla, böyle acı dolu bir sahnenin temsilinde kullanılması yakışıksız bulunmuş; fotoğraf hakkında, dönemin gazetelerinden *Literary Gazette*'de,<sup>2</sup> '(Fotoğrafa) bir dakika sabit olarak bakın, (görüntüdeki) makyaj daha fazla kendini dikkat çekmeye zorladıkça, tüm gerçeklik solup gidecektir.' şeklinde bir eleştiri yayımlanmıştır. Adorno, sanatın gerçeklik karşısındaki pozisyonunu "Tarihsel dünyada, 'nesnelliğin karşısındaki tutumunda' teolojik olarak varsayılan sanatın isyanı, sanata karşı bir isyan haline geldi." sözleriyle ifade etmiştir (Adorno, 2002, s.3). Yapılan eleştirilerin etkisinde kalmayan Robinson, yöntemini kullanmaya devam etmiş, 1869 yılında *Pictorial Effect in Photography* adlı kitabını yayımlamıştır. Sürekli yeni baskısı yapılan kitap, o dönem için sanat fotoğrafçılığının el kitabı olarak kabul edilmiş, Fransızca ve Almancaya çevrilmiştir (Newhall, 1982, s.76).

<sup>1</sup><https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289> - Erişim tarihi ve saati 4.12.2021 – 20:52

<sup>2</sup><https://www2.shu.ac.uk/corvey/cw3/ContribPage.cfm?Contrib=23> - Erişim tarihi ve saati 5.12.2021 – 00:16



**Fotoğraf 27 - Fading Away, 1858, © Henry Peach Robinson**

Robinson kitabında, yeni başlayan fotoğrafçılara şu öğüdü vermiştir:

Her türlü 'bölgesel pozlama, hile ve büyü' fotoğrafçının kullanımına açıktır, bunlar onun sanatına aittir ve doğaya aykırı değildir... Vasattan, yalın olandan, çirkinden kaçınmak ve konusunu yükseltmeyi, garip biçimlerden kaçınmayı ve resimsel olmayı düzeltmeyi hedeflemek onun(fotoğrafçının) zorunlu görevidir.' (Robinson'dan aktaran Newhall, 1982, s.78).

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Fransa'da profesyonel fotoğrafçılar da tıpkı ressam gibi, müşterilerinin yüzlerindeki kusurları rötuşlayarak hakikatin yerine resimselliği tercih etmişlerdir (Freund'dan aktaran Kracauer, 2015, s.72).

Hem gerçekçi hem de sanatsal eğilimler hakkında örnekler sıralayan Kracauer, tarih boyunca, bir tarafta doğanın özdeş kaydı, diğer tarafta ise sanatsal yaratım aracı olan fotoğrafın, birbiriyle çatışabilen bu iki eğilimin mücadele alanı olduğunu ifade etmiştir (Kracauer, 2015, s.86).

### **3.3.1. Fotoğrafta Hakikati Zedeleyen Etmenler**

Fotoğrafın optik gerçekliği yansıttığı fikri kabul görmesine rağmen bu gerçekliğin sınırlı olduğu her zaman göz önünde bulundurulmaktadır. Optik gerçekliğin sınırlılığı,

aletin yetersizliği ya da herhangi bir teknik yetersizlikle açıklanabilir. Ancak fotoğrafın hakikati temsiline gölge düşüren engeller, teknik yetersizlikten çok farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadırlar. Bu engellerin en başında, bu çalışmanın temelinde varsayılan insan faktörünün önelliği ve tercihleri gelmektedir. İnsanın bu tercihlerinin bir kısmı kendi iradesinden kaynaklanabileceği gibi, dışarıdan maruz kaldığı dayatmalar da bu tercihlerin şekillenmesinde ve fotoğraflama pratiği üzerinde etkili olabilmektedir.

Ergün Turan fotoğrafın nesnel olamayacağını, öznel tercihlere bağımlılığı olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir:

Aslında fotoğraf doğası gereği teknik olarak müdahaleyi öngörmektedir. Makinenin ayarlarının yapılması, objektifin seçimi, pozlandırma ve banyo aşamasındaki müdahaleler, kağıt seçimi, açmalar vs. hepsi tekniğin öngördüğü öznel tercihlerdir. Daha da önemlisi bir açı değişikliği, bir çerçeveleme, görüntünün belli kısımlarının özellikle vurgulanması, ışık seçimi, bir takım şeylerin kare dışında bırakılması veya en az düzeyde verilmesi görsel anlatımı büyük ölçüde etkileyecektir. Bu anlamda fotoğrafı çeken-yapan kişi, belgelemenin niteliğini belirleyen en önemli öğedir. Söz konusu bu vb. etkenlerden bağımsız, 'objektif-tarafsız' bir üretim, olsa olsa günümüzde yaygınlaşmaya başlayan robotların eseri olabilir (Turan, 2007, s.57).

Fotoğrafın erken dönemlerinde daha çok karşılaşılan teknik yetersizlikler, sürekli yapılan yeni icatlar ve teknolojik gelişmelerle zamanla aşılmış olsalar da fotoğrafın hakikatine gölge düşüren farklı unsurlar her dönemde varlığını hissettirmiştir. Çünkü alet ne kadar nesnel olursa olsun, insan beyni ve eliyle üretilen hiçbir eser öznellikten kurtulamamaktadır. Görüntüyü kaydeden kişinin ortama direkt müdahalesinin dışında sayılabilecek olan tercihleri, konuya bakış açısı, zamanlaması, fotoğrafı kullanım amacı, kime ya da neye bağlı olduğu, içinde bulunduğu siyasal ortam, aidiyetleri gibi birçok farklı konuda ortaya çıkabilmektedir. "Yaratıcı potansiyele sahip bir insanın, çocukluğundan itibaren içinde doğduğu toplumun zihinsel ve kültürel gönderenleriyle yüklü bir düşünce yapısına sahip olduğu"nu (Adanır, 2012, s.35) dile getiren Oğuz Adanır, fotografik imgeleri imge yapan şeyin insanların sahip olduğu bilgi birikimleri, bilinç ve bellek arası ilişkiler olduğunu ifade etmiştir (Adanır, 2012, s.34).

Şu hâlde, fotoğraf makinesi, karmaşık bir yapıya sahip iki özne olan, fotoğrafı üretenle fotoğrafın izleyicisi arasında bir 'an'ı saklama yetisine sahip, mekanik ya da elektronik bir alet olarak kalmaktadır ve masaya koyabileceği tek kozu optik gerçekliğidir.

### 3.3.1.1. Teknik Yetersizlik

Fotoğraf, icat edildiği tarihten itibaren farklı teknik yetersizliklerinden dolayı görüntüleri olduğu gibi kaydetme konusunda engellerle karşılaşmış ve bu engeller, her dönemde farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. ‘Dagerotip’in icadının duyurulmasından sonra karşılaşılan ilk engel, fotoğraf elde etmek için yaklaşık 15-20 dakikalık bir uzun pozlama süresine ihtiyaç duyulması olmuştur. Gökyüzünün de çerçeveye dahil olduğu görüntülerin kaydedilmesinde ise yerden ve gökyüzünden yansıyan ışığın şiddetindeki farklılıklar, başka bir engel olarak ortaya çıkmıştır. Frederick Scott Archer’ın geliştirdiği ‘ıslak plaka yöntemi’nde ise cam plakanın üzerinde görüntü oluşturmak için kullanılan kimyasalların çabuk kuruması ve bu plakanın, fotoğrafın çekileceği anda hazırlanmasının gerekliliği de fotografik görüntünün elde edilmesi sürecinde aşılması gereken büyük bir teknik engel olmuştur.

Yukarıda sıralanan teknik engellere, dagerotip görüntülerden, erken dönem deniz manzaralarından, tarihte bilinen ilk savaş fotoğraflarından farklı örnekler verilebilir. Daguerre’in 1841 tarihli ‘Boulevard du Temple’ fotoğrafı (Fotoğraf 28), uzun pozlama süresinden kaynaklanan eksikliğiyle bu konudaki ilk örneklerden birisidir. Tarihte insanın kaydedildiği ilk fotoğraf olarak kabul edilen (Koetzle, 2011, s.19) Daguerre’in ‘Boulevard du Temple’ adlı fotoğrafında görünen bina detaylarındaki mükemmelliğe rağmen, uzun pozlama süresinden dolayı fotoğrafın optik gerçekliği kaydetme iddiası daha en başından itibaren yolculuğuna problemlili başlamıştır.



Fotoğraf 28 - Boulevard du Temple, 1841 - Louis-Jacques-Mandé Daguerre

Bulvarın köşesinde bir ayakkabı boyacısı ve ayakkabısını cilaladığı müşterisi olmak üzere sadece iki insan görünmektedir. Oysa günün o saatlerinde bulvarda başka insanların da olduğu bilinmektedir ancak fotoğrafta hareketli insan kalabalığı görünmemektedir. Daguerre, kendi adıyla literatüre geçen ‘dagerotip’ yöntemiyle elde ettiği bu görüntüyü oluşturabilmek için yaklaşık 15 dakikalık bir pozlama süresine gereksinim duymuştur. Fotoğrafta iki insandan başka insan görüntüsünün olmamasının nedeni, 15 dakikalık pozlama süresidir. Fotoğrafta hareketin net kaydedilebilmesi için enstantane hızının hareket hızından daha kısa bir süreye düşmesi gerekmektedir. ‘Dagerotip’ yöntemi açık havada yapılan çekimlerde bile bu hıza ulaşamamaktadır.

Erken dönem manzara fotoğraflarında gökyüzü ve bulutlar kaydedilememekteydi. Bu durum yeryüzünden ve gökyüzünden yansıyan ışığın şiddetinin farklı olmasından kaynaklanmaktaydı. Yeryüzüne göre ayarlanan pozlama süresinde manzaranın yeryüzü kısmı doğru pozlanmakta, aşırı pozlanan gökyüzü kısmı ise beyaza dönmekteydi. O dönem yüksek dinamik aralığa sahip olmayan fotoğraf tekniği, manzara görüntülerini tek karede kaydetme konusunda eksik kalmıştır. Erken dönem fotoğrafçılarından olan Gustave Le Gray çoklu baskı tekniğiyle yeryüzünü ve gökyüzünü ayrı ayrı pozlandığı iki negatifi birleştirerek tek bir görüntü elde etmiştir. Le Gray’in bu yöntemle ürettiği deniz manzaraları bilinmektedir (Fotoğraf-29).



**Fotoğraf 29 - Deniz manzarası © Gustave Le Gray**

Tarihte bir savaşı ilk görüntüleyen fotoğrafçı olan Roger Fenton ise başka bir teknik yetersizlikle sorun yaşamıştır. Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere seyyar bir karanlık odayla yola çıkan Fenton, ıslak plaka yöntemiyle görüntü üretmeye çalışmıştır. Islak plaka yönteminde kimyasalları hazırlandıktan hemen sonra pozlandırma ve banyo gerektirmesi, kuru ve soğuk havadan dolayı sıcak savaş görüntülerinin fotoğraflarının çekilmesine teknik olarak imkân sağlamamıştır (Freund, 1980, s.106). Sonuç olarak Fenton, cephe gerisinde daha çok piknik havasında (Freund, 1980, s.104) görüntüler elde etmiştir.

### 3.3.1.2. Görüş Açısı - Çerçeveleme

Fotoğrafın optik gerçeği, fotoğrafçısının gösterdiği kadardır ve fotoğraf, fotoğrafçının kamerasını doğrulttuğu yöndedir. Sadece kameranın baktığı yön değil, fotoğrafçının yaptığı küçük açı değişiklikleri, fiziksel olarak konuya yaklaşması ya da konudan uzaklaşması, optik yoluyla yapılan uzaklaştırma ya da yakınlaştırmalar, aynı mekân ve aynı zamanda kaydedilmiş olsalar da fotoğrafta ciddi anlam değişikliklerine yol açmaktadır. Susan Sontag, fotoğraf çekmenin bir çerçeve çizmek, çerçeve çizmenin de bazı şeyleri dışarıda bırakmak olduğunu; dolayısıyla fotoğrafın, birinin seçtiği bir görüntü olduğunu ifade etmektedir (Sontag, 2004, s45-46). Terry Barrett da fotoğrafın doğası gereği, kesintisiz gerçeklikten kesilip alınmış örnekler olduğunu, fotoğrafçıların vizör aracılığıyla şeyleri içerdiklerini ya da dışarda bıraktıklarını dile getirmiştir. Barret, geniş ya da dar bir bakış açısıyla, uzaktan ya da yakından çekilmiş parçalar olan fotoğrafların tümünün aslında 'bağlam dışı' olduklarını, mekânsal bağlamlarının olmadığını ifade etmektedir (Barrett, 2009, s.134).

Sontag ve Barrett'in bahsettikleri bu durum, birkaç saniye arayla çekilen aşağıdaki fotoğraflarda gözlemlenebilmektedir. Mekân ve zaman (durağan fotoğraflar özelinde bu birkaç saniyelik fark, zamansal farklılık sayılabilecek önemde değildir) aynı olmasına rağmen ilk fotoğraf dar açılı bir objektifle, ikinci fotoğraf ise geniş açılı bir objektifle çekilmiştir.



**Fotoğraf 30 - Adana, 2000 © Mehmet İlbaysözü**

Dar açılı objektifle çekilen fotoğrafta (Fotoğraf-30) sadece bağ evi, tarla, sera ve ağaçları çerçeveye alınmış, mekâna kırsal bir hava verilmiştir. Fotoğrafta herhangi bir bilgisayar müdahalesi de yoktur. Burada fotoğrafın optik gerçekliğine leke sürecekt hiçbir manipülatif müdahale yapılmadığı halde, izleyiciye ancak fotoğrafçının tercih ettiği görüş açısıyla, sınırlı bir gerçeklik sunulmaktadır. Fotoğrafın izleyicileri olandan bitenden habersiz, kentin karmaşasından uzakta, sağlıklı ve kırsal bir yaşam suretini izlemektedirler.



**Fotoğraf 31 - Adana, 2000 © Mehmet İlbaysözü**

Oysa geniş açıyla çekilen ikinci fotoğrafta (Fotoğraf-31) görüntü ve anlam tamamıyla değişmiştir. Artık izleyicinin karşısında kentin karmaşasından uzakta, sağlıklı ve kırsal bir yaşam alanı değil, beton bir kentle kuşatılan sıkışmış bir yaşam alanı durmaktadır.

Herhangi bir bilgisayar ya da karanlık oda müdahalesi yapılmayan bu iki fotoğraf, sadece farklı objektif tercihiyle hem görsel hem de içerik olarak birbirlerinden çok farklı görüntüler haline gelmişlerdir. İki fotoğraf da doğrudan fotoğraf olmalarına rağmen ilk fotoğraf kırsal bir yaşam alanını resmederken, ikinci fotoğraf yerel yönetimlerin imar politikaları üzerine eleştirel ve politik bir mesaj içermektedir.

### 3.3.1.3. Zamanlama

Ergün Turan, fotografik imgenin nesnellikten uzaklığı konusunda Öner Gezgin'in şu tespitini aktarmaktadır:

Belgesel işlevi içinde fotoğrafı bize 'dış özne'si olan 'ben'in belirlediği merkezi perspektif ve kadrajı, yani zaman kesiti içinde bir 'an'; o an bir 'mekân'; o an ve mekânda belli bir 'eylem'i vermektedir. O an ve mekânda oluşan eylemin nesnel gerçekliği, dış öznesi ben'in araya girmesiyle öznel gerçekliğe dönüşmüştür. Önceden var olan ve sonradan üretilen gerçeği birbirinden ayırıp irdelediğimizde, her birinin yollarına ayrı ayrı devam ettiğini göreceğiz. Çünkü belgelenen her an'ın bir öncesi ve bir sonrası vardır. Sadece fotoğrafın dış öznesi bu iki an'ı yaşayabilmektedir. Burada sözü edilen dış özne 'gösteren', o anı yaşatan imge 'gösterge' ve o an'ın dolaylı olarak aktarıldığı taraf 'gösterilen'dir. Bu iletişim dizisinde gösteren tarafın gösterilene aktarmayı düşündüğü gösterge, yani görsel imge, araya giren zaman/mekân kavramı, gösterenin o an karşısındaki davranış biçimi ve dünya görüşü nedeniyle 'nesnel imge' değil, aksine o an'ın 'öznel yorumlaması'dır. Eğer görsel bir imge, bize bir şeyler bildirmek isteyen görsel mesaj olarak algılanıyorsa; unutulmamalıdır ki, nesnel gerçekliğe tüm yakınlığına rağmen nesnellikten çok uzaktır. (Gezgin'den aktaran Turan, 2007, s.43)

Öner'in bu tespitine göre, fotoğrafın 'dış özne'si olarak gördüğü fotoğrafçının araya girmesiyle birlikte, fotoğrafın kaydedildiği 'an', 'mekân' ve kaydettiği 'eylem'in nesnelliği kaybolmaktadır.

Akıp giden zamanın anlık bir kesiti olan fotoğraf, genellikle 'o an' olarak kabul edilmektedir. Her şey o saliselik zaman diliminde olup bitmiştir. Aslında izleyici çoğu zaman fotoğrafın öncesi ya da sonrasıyla ilgilenmemekte, birçok fotoğrafçıyı olduğu gibi, fotoğrafın izleyenini de fotoğrafta görünen 'o an' ilgilendirmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın izleyiciye gösterdiği anlık gerçeğin öncesi ve sonrasına dair bilgilendirici bir yanı yoktur. Fotoğraf, 'Birkaç saniye ya da bir dakika önce veya sonra ne oldu?' gibi bir

soruya yanıt verememektedir. Burası artık izleyicisinin hayal gücüne kalmıştır. Her izleyici kendi tecrübeleri ve birikimleri doğrultusunda farklı yaklaşımlarda bulunacaktır.

Alfred Eisenstaedt'in ünlü fotoğrafı 'V-J Day in Times Square' (Fotoğraf-32), kaydedildiği 'an'ın öncesi ve sonrasındaki hikayesiyle yukarıda anlatılanları doğrular niteliktedir ve uzun yıllar tartışmaların odağında olmuştur.



**Fotoğraf 32 - V-J Day in Times Square, 14 Ağustos 1945, © Alfred Eisenstaedt**

Eisenstaedt, fotoğrafı New York'un Times Meydanı'nda, 14 Ağustos 1945'te çekmiştir (Hacking-Campany, 2015, s.315). Savaşın bittiği haberi duyurulduğunda *Life*'in ofisinde olduğunu ve haberin yayılmasıyla birlikte meydanda kalabalığın hızla arttığını söyleyen Eisenstaedt, hemen makinesini alıp kalabalığa karışmış ve o gün çektiği ikonik fotoğrafın hikâyesini şöyle anlatmıştır:

Önüne çıkan tüm kızları tutup kendine çeken bir denizci gördüm. Leica'mla birlikte denizcinin önünde koşuyor ve arkama bakıyordum ancak mümkün olan hiçbir fotoğraf beni tatmin etmemişti. Sonra aniden, beyaz bir şeyin yakalandığını

gördüm, arkamı döndüm ve denizcinin hemşireyi öpmesini fotoğrafladım. Eğer hemşire koyu bir kıyafet giymiş olsaydı fotoğrafı asla çekmezdim. Denizci beyaz bir elbise giymiş olsaydı, yine çekmezdim. Tam dört fotoğraf çekmişim. Birkaç saniyede olup bitmişti (Koetzle, 2011, s.164).

Fotoğraf, *Life*'ta yayımlanmasının ardından uzun yıllar boyunca iki sevgilinin kavuşması türünden düşüncelerle romantik bir simge haline gelmiştir. Oysa perde arkasındaki hikâye farklıdır. Birbirini tanımayan denizciyle hemşire yollarına ayrı ayrı devam etmişlerdir. Artan kalabalıktan ve olayın çok hızlı gelişmesinden dolayı Eisenstaedt, öpüşen kadınla adamın adlarını bile öğrenememiştir. Fotoğraftaki hemşirenin adı Greta Zimmer Friedman'dır. Avusturya doğumlu Friedman, Nazilerin yükselişe geçmesiyle birlikte ailesi tarafından kendisinden küçük iki kız kardeşiyle birlikte Amerika'ya gönderilmiştir.<sup>1</sup> O sıralar Times Meydanı'na yakın bir diş hekimliği kliniğinde çalışan Friedman da savaşın bittiği haberini alınca sokağa çıkmıştır ve çok geçmeden ünlü fotoğrafa konu olmuştur.



**Fotoğraf 33 - Eisenstaedt ve yazar arkadaşı öpüşüyorlar, 1945, New York © William C. ShROUT**

<sup>1</sup><https://www.findagrave.com/memorial/169710835/greta-friedman> 04.02.2020 / 12.30

Sevgili sanılmalarına rağmen birbirini tanımayan çift yıllarca birbirlerini görmemiş, başka insanlarla evlenmiş, farklı hayatlar kurmuşlardır. Fotoğraf daha sonra cinsel taciz iddialarına konu olmuştur. Ancak Eisenstaedt'in anlattığına göre o gün meydana bir öpüşme çılgınlığı yaşanmaktadır. Rastgele insanlar ya da çiftler birbirleriyle öpüşmektedirler. Hatta Eisenstaedt ve *Life*'tan yazar bir kız arkadaşı da bu çılgınlığa kapılarak öpüşmüşlerdir (Fotoğraf-33). *Time*, "Bir foto muhabiri tarihe tarafsız bir tanık olmayı amaçlasa bile, aynı zamanda tanık olduğu tarihin bir parçasıdır." şeklinde yazmıştır.<sup>1</sup>

Yıllar sonra kendini Eisenstaedt'in işlerinin olduğu bir sergide gören Friedman, *Life*'a mektup yazarak bu fotoğraftaki kadın olduğunu söylemiş ancak bu konuda daha önce sahte kişilerin başvurularından sıkılan *Life* yöneticileri Friedman'a inanmamışlardır. Dergi yöneticileri ve Eisenstaedt, kadınla 1980'de biraraya gelmiş; Eisenstaedt, ismini öğrenmediği için kadından özür dilemiştir. Friedman da olayların çok hızlı geliştiğini, eğlendiğini ve herhangi bir tacize uğramadığını söylemiştir.

Terry Barrett, 'akışsal bir zamandan koparıldıklarını düşündüğü 'an' fotoğrafları için şu tespiti yapmıştır:

(Fotoğraflar) zamanda durdurulmuş bir andırlar (instant). Bazen fotoğrafları anlamak ve değerlendirebilmek için onları imgelemsel olarak orijinal bağlamlarına geri yerleştirmek, resmi ortaya çıkarabilmek için fotoğrafçının neler yaptığına bakmak, neyin nasıl içerildiğini incelemek ve neyin neden dışarıda bırakıldığını hayal etmek çok faydalı olabilir. Zamansal unsuru anlayabilmek için, fotoğrafları uzun metrajlı filmlerden alınmış kareler olarak düşünmeye çalışabiliriz. Pozlamayı yaptığı sırada fotoğrafçının önünde fiziksel olarak neler bulunduğunu gözümüzde canlandırabiliriz (Barrett, 2009, s.134).

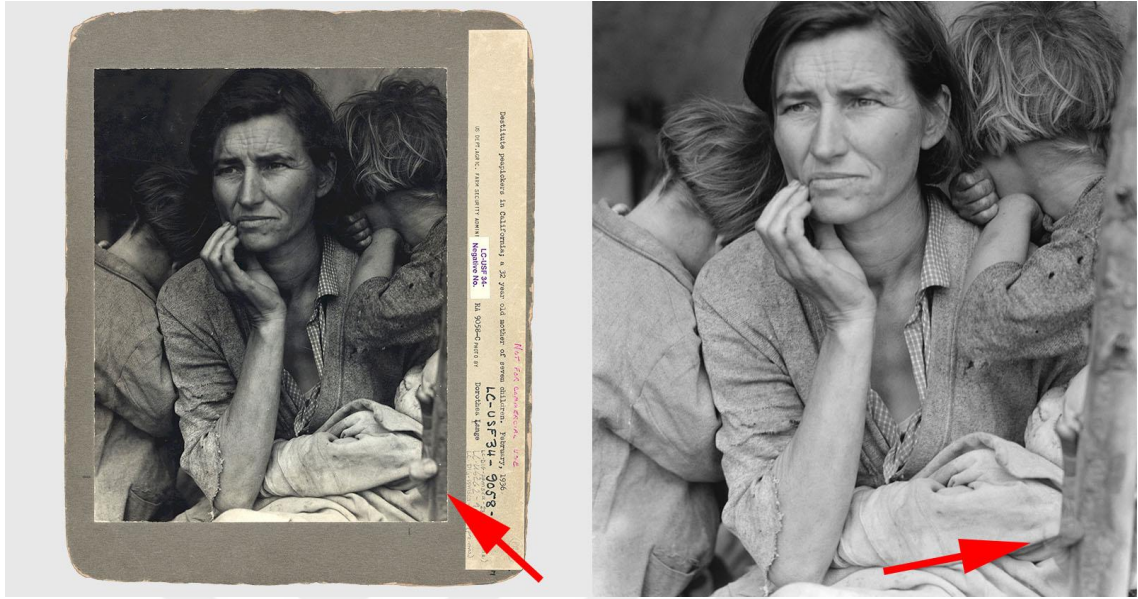
Eisenstaedt'in 'V-J Day in Times Square' fotoğrafı, Barrett'ın yukarıda bahsedilen açıklamasının aksine çoğu zaman 'dışsal bağlam'ıyla değerlendirilmiş ve fotoğrafa o 'an'ki hakikatinden farklı anlamlar yüklenmiştir.

#### 3.3.1.4. Estetik Kaygı

Gerek amatör gerek profesyonel fotoğrafçılıkta olsun, fotoğrafçılar çoğunlukla estetik kaygılarla hareket etme eğilimindedirler. İmgelerle kuşatıldığımız 21. yüzyıl deneyimimizde görüntü, gerçeğin kendisinden daha önemli hale gelmiştir. Baudrillard'ın dediği gibi, simulakr, gerçeğin ötesine geçmiştir (Baudrillard, 2017).

<sup>1</sup><https://time.com/3983663/v-j-day-kiss-times-square/> 04.02.2020 / 12.51

Berger de “imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğunu” ifade etmiştir (Berger, 1986, s.10).



**Fotoğraf 34 - Migrant Mother, Nipomo, California, 1936 © Dorothea Lange**

FSA projesinin en ünlü fotoğrafçılarından Dorothea Lange'in çektiği ve 1929'da borsanın çökmesiyle ABD'de yaşanan 'Great Depression-Büyük Buhran' döneminin sembolü haline gelen 'Migrant Mother-Göçmen Anne' fotoğrafı (Fotoğraf-34), buhranın hakikatini belgelemek amacıyla işe başlayan projenin, aynı zamanda estetik müdahaleye konu olan bir görüntüsü olmuştur. Çekildikten yaklaşık 2 yıl sonra fotoğrafı arşivden çıkaran Lange, orijinal fotoğrafın sağ alt köşesinde görünen baş parmağı silmeye çalışmıştır. Lange'in silmeye çalıştığı parmak, fotoğrafın müdahaleli versiyonunda da silik biçimde görünmektedir. FSA projesinin başı Roy Stryker, bu müdahaleyi şiddetle protesto etmiştir. Koetzle, Lange'in krizi görselleştirmek için sadece görsel bir kanıt değil aynı zamanda ikna edici ve dikkat çekici bir görüntünün peşinde olabileceğini; insanın acısını estetik bir nesneye dönüştürerek sunmanın, optik görsellere doymuş dünyada daha fazla ilgi ve sempatiyi tetikleyeceğini düşünmüş olabileceğini ifade etmiştir (Koetzle, 2011, s.146). “Bir zamanlar John R. Lane tarafından açık ve kesin bir biçimde edildiği gibi, Lange, belgesel fotoğrafçılık kavramını salt pragmatik kayıt yapma alanının çok ötesine taşımıştır.” (Lane'den aktaran Koetzle, 2011, s.146).

Ara Güler anılarında, fotoğrafı çekmeden önce konuya müdahale ettiği anlardan birinde Sultanahmet Meydanı'nda gerçekleştirilen bir idamın ardından, mahkûmun

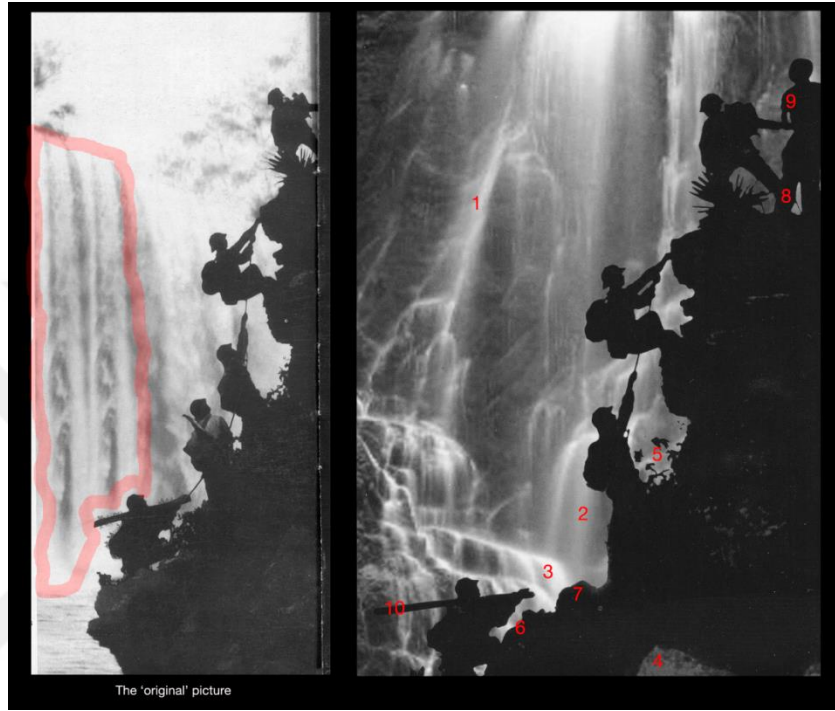
ölüsünü göğsündeki idam yaftasıyla çekebilmek için eliyle döndürdüğünü anlatmıştır (Tavlaş, 2009, s.66). Fotoğraf için olay yerine yaptığı diğer bir müdahale de 1957 Ekim’inde, İstanbul’a 36 kilometre uzaklıkta, Edirne yönünde yaşanan bir tren kazasında olmuştur. Ara Güler, daha dramatik olmasını istediği fotoğraf için yaptığı müdahaleyi şu sözleriyle anlatmaktadır:

Bir yere girdim; bir kompartıman böyle eğri duruyor ama içinde yürünebiliyor. Bir el var yanında da imdat freni var birbirinden aşağı yukarı iki karış mesafede. Kafamda kompozisyon kurdum; bu el biraz daha ileride olsa sanki imdat frenine eli uzanmış olsa saha dramatik olmaz mı resim? Adamın, yani ölünün elini çekiyorum, gelmiyor. Vücudunu itmeye çalışıyorum, sıkışmış, kıpırdamıyor, çekiyorum ki denge bozuldu, adamın altında kan birikmiş o kanlar başımdan aşağıya aktı. Üstüm başım her tarafım kan içinde kaldı. Neyse tutturamadık adamın eline, çıktık oradan kanlar içinde. Birtakım resimler çektik işte, Orient Ekspres ve ölümler arkada trenin enkazı görünüyor (Fotoğraf-35); Paris-Match’te tam sayfa çıktı (Tavlaş, 2009, s.67).



**Fotoğraf 35 - Yarımburgaz Tren Kazası, 1957 © Ara Güler**

Yurdalan, belgesel fotoğrafta gerçekliğin estetik bir form yaratması yerine, tersine bir ilişki kurulması gerektiğinden bahsetmiş ve bu ilişkiyi, estetiğin gerçeğin etkisini çoğaltması olarak ifade etmiştir (Yurdalan, 2007, s.77). Yurdalan'ın bu ifadesi, gerçekliğe hizmet ettiği sürece belgesel fotoğrafa estetik kaygıyla yaklaşılabileceği yönündedir.



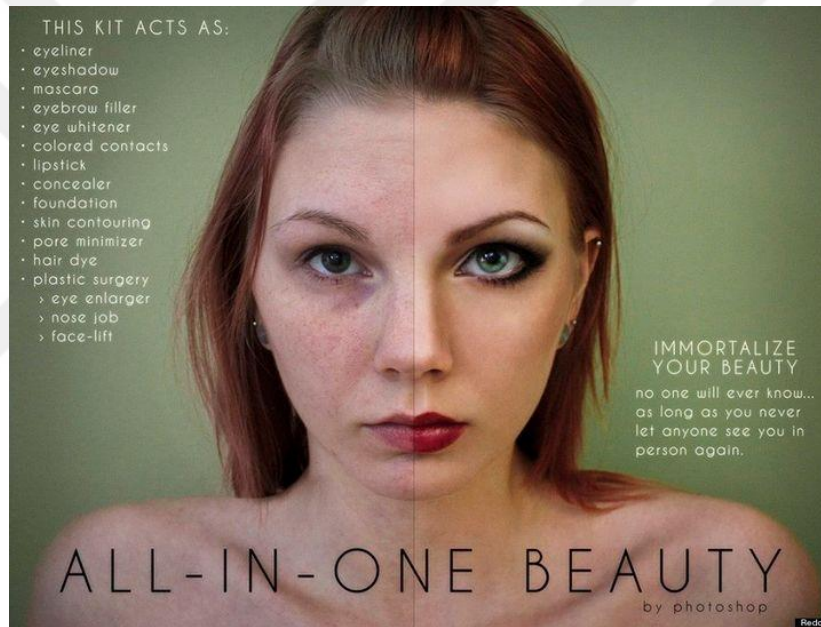
**Fotoğraf 36 - Kuzey Vietnam askerleri bir şelale yakınında ipe tırmanıyorlar, 1970 © Doan Cong Tinh**

Vietnamlı foto muhabiri Doan Cong Tinh'in, Perpignan'da yapılan dünyanın en önemli fotojurnalizm festivali Visa Pour L'image tarafından Kuzey Vietnamlı fotoğrafçıların fotoğraflarından oluşan bir sergi için seçilen 1970'lerde çektiği bir fotoğrafında (Fotoğraf 36) dijital müdahale yaptığı tespit edilmiştir.<sup>1</sup> Tinh, orijinal fotoğraftaki şelaleyi değiştirmiş, alttan ikinci askeri tamamen silerek en üst kısma ise başka bir asker eklemiştir (Fotoğraf-36-sağ). Neden bu müdahaleyi yaptığı sorusuna ise negatifin zarar gördüğü için müdahale ettiği yanıtını vermiştir. Müdahaleli fotoğrafı normalde dağıtıma çıkarmadığını ifade eden Tinh'in söz konusu fotoğrafının asıl olduğu iddia edilen kopyasında da şelalede birbirini takip eden desenler gözlemlenmekte ve müdahale olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf-36-sol).

<sup>1</sup><https://petapixel.com/2015/06/17/vietnamese-photojournalist-apologizes-for-shopped-war-photo/> - Erişim tarihi ve saati 11.12.2021 – 18:20

### 3.3.1.5. Ticari Kaygı

Oğuz Adanır, modernleşmenin başlangıç dönemlerinde, bilimsel ve teknolojik buluşların uygarlaştırıcı, işlevsel ve pozitif yönlerinin ön plana çıktığını; elektrik, demiryolu, buhar makinesi gibi icatların insanların hayatını kolaylaştırıcı yönde etki yaptığını ifade etmiştir. Ancak bilimsel ve teknolojik buluşların bu kolaylaştırıcı etkisinin artık kalmadığını belirten Adanır, şimdilerde yapılan her araştırmanın ve bu araştırma için harcanan sermayenin insan hayatını kolaylaştırmaktan çok, yatırılan sermayeyi büyük bir hızla geri almak ve üzerine kâr etmek amacıyla yapıldığını ve bu konudaki en tipik örneklerden birinin kozmetik sektörü olduğunu dile getirmiştir (Adanır, 2012, s.33).



Fotoğraf 37 - Photoshop uygulamasının Kozmetik sektörü için fotoğraf üzerinde kullanımı

Adanır'ın teknolojik ilerlemelerin artık insanlığa fayda getirmek yerine daha çok sermayeye hizmet etmek amacıyla yapıldığını öne süren bu tespiti, kozmetik ve fotoğraf sektörünün işbirliği yaptığı örneklerde somut bir biçimde açığa çıkmaktadır. East Carolina University öğrencisi Anna Hill, bu duruma bir eleştiri olarak hazırladığı 'photoshop' reklam afişlerinde (Fotoğraf-37) 'Hepsi birarada güzellik – photoshop tarafından' ve 'güzelliğinizi ölümsüzleştirin – kendinizi şahsen bir daha kimseye göstermedikçe kimse asla bilmeyecek' sloganlarını kullanmıştır.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>[https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/photoshop-parody-beauty-ads\\_n\\_4433198](https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/photoshop-parody-beauty-ads_n_4433198) - Erişim tarihi ve saati 10.12.2021 – 23:45

Ticari amaçla üretilen fotoğraflar, ‘doğrudan fotoğraf’ olsalar dahi hakikati temsil etme konusunda eksik kalabilmektedirler. Bu durum sadece reklam sektöründe kullanılan fotoğraflarda değil, magazin fotoğrafçılığında da karşımıza çıkmaktadır. Ünlü Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau’nun ikonik fotoğrafında (Fotoğraf-38), Paris’te Hotel de Ville yakınında, kaldırımda aşkla öpüşen bir çift görülmektedir. Doisneau, bu fotoğrafın şans eseri kaydedilen bir enstantane olduğunu hiçbir zaman iddia etmemiştir, ancak Doisneau’nun sürekli Paris sokaklarını arşınlayan bir fotoğrafçı olması ve kompozisyondaki karmaşa, fotoğrafın planlanmadan bir anda çekildiği hissini uyandırmıştır. Tüm bunlar fotoğraftaki romantik atmosferle de birleşince söz konusu fotoğraf Paris’te aşk ve romantizm konusunda bir ikon haline gelmiştir. 40 yılı aşkın bir süre sonunda, fotoğraftaki çiftin Doisneau tarafından bir günlüğüne ücret karşılığı tutulan genç bir kadın ve erkek olduğu anlaşılmıştır. *Life*’in siparişi üzerine çekildiğinin ortaya çıkmasıyla birlikte bu ikonik fotoğraf gerçeğin belgesel yansımasından, fotoğrafçının kurgu yoluyla ulaştığı bir görüntüye dönüşmüştür.



Fotoğraf 38 - The Kiss in front of City Hall, 1950 © Robert Doisneau

Doisneau, sokaktaki insanları normalde o biçimde fotoğraflamaya asla cesaret edemeyeceğini, çünkü sokakta öpüşen çiftlerin nadiren yasal çiftler olduklarını ve bu fotoğrafı da genç bir çifte modellik yapmaları için ücret ödeyerek, *Life*'tan aldığı iş için ticari bir amaçla çektiğini ifade etmiştir.<sup>1</sup>

Fotoğrafta öpüşen çift, 20 yaşında bir aktrist Françoise Delbart ve 23 yaşında bir aktör olan Jacques Certaud'dur. Françoise Bornet (fotoğraf çekildiği zaman Delbart), 2005 yılında verdiği bir röportajda, Doisneau'nun kendilerini etkileyici bulduğunu ve kamera önünde öpüşmelerini teklif ettiğini söylemiştir. Kendilerinin zaten sık sık öpüşüklerini ve durumdan rahatsız olmadıklarını da ekleyen Bornet, Doisneau'nun çok uyumlu, kaprissiz ve harika bir insan olduğunu belirtmiştir.<sup>2</sup>



**Fotoğraf 39 - Afganistan'dan ayrılan Amerikan uçağının tekerlerinde havalanan ve düşerek ölen iki Afgan'ın havadaki görüntülerinin tişörte basılmış hali**

ABD'nin Afganistan'dan çekileceğini açıklamasından sonra Taliban'ın yönetimi ele geçirme ihtimaline karşılık Afganistan'dan büyük bir kaçış başlamış; bu kaçış esnasında bazı Afgan vatandaşlar bir Amerikan uçağının tekerlerine tutunarak havalanmışlardır. Uçağın havalanmasıyla düşerek can veren bu iki kişinin görüntüsü çok geçmeden tişört deseni olmuş ve internet üzerinden satışa sunulmuştur. Bu yaşanan olay münferit bir olay gibi görünse de aslında artık görüntülerin bilgilendirici ya da caydırıcı özelliğinin sorgulanması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

<sup>1</sup><https://www.telestar.fr/culture/robert-doisneau-arte-l-histoire-du-baiser-de-l-hotel-de-ville-photos-242377> - Erişim tarihi ve saati – 04.02.2020 / 15.37

<sup>2</sup><https://www.vintag.es/2019/09/the-kiss-by-the-hotel-de-ville.html> - Erişim tarihi ve saati - 04.02.2020 / 11.10

### 3.3.1.6. Siyasal Baskı ve Propaganda

Michel Foucault, Yunan-Roma dünyası hükümdarlarının siyasi hayatlarında yer alan ‘parrhesia sözleşmesi’nden bahsetmektedir. Bu sözleşmeye göre hakikatten mahrum olan iktidar sahibi, iktidardan mahrum olan hakikat sahibinden hakikati duyacak ancak hakikat ne olursa olsun, o kişiyi cezalandırmayacaktır. Cezalandırılacak kişiler, adaletsizlikten bahsedenler ve hakikati anlatanlar değil; bilakis o adaletsizliğe neden olanlar olacaktır (Foucault, 2017, s.28). ‘Parrhesia’ kelimesi İngilizce’ye genellikle ‘free speech-özgür konuşma’ olarak çevrilmektedir. ‘Parrhesia sözleşmesi’ne göre ‘parrhesia’ kullanan kişiye ise ‘parrhesiastes’ denmektedir. Foucault’ya göre ‘parrhesiastes’in dürüstlüğü, cesaretinden kaynaklanmaktadır; ‘parrhesiastes’, tehlikede olan ve risk alan insandır (Foucault, 2017, s.14-15). Günümüzde iktidarların karşısında hakikati dile getirme çabası fotografik imge üretmek ve yaymak yoluyla da yapılmaktadır. Dolayısıyla günümüzde iktidarlara başı sürekli belada olan kameralı çağdaş ‘parrhesiastes’ler de bulunmaktadır. Ancak eski Yunan ve Roma’dan farklı olarak günümüzde herhangi bir ‘parrhesia sözleşmesi’ bulunmamakta, söz konusu ‘parrhesiastes’ler, iktidarın tahakkümüne karşı hiçbir biçimde korunmamaktadırlar. Tarihteki ilk ‘parrhesiastes’lerle ortak noktaları, güçsüz durumda olmaları, hakikat anlatıcısı olmayı tercih etmeleri, tehlikede olmaları ve iktidarın olası şiddetine karşı risk almalarıdır.

2018 kasımında, bağımsız fotoğrafçı Lu Guang’ın Çin’de kayıp olduğu eşi tarafından bildirilmiştir.<sup>1</sup> Guang’ın New York’ta yaşayan eşi Xu Xiaoli’nin anlattıklarına göre Guang, bir fotoğraf etkinliğine konuşmacı olarak katılmak üzere fotoğraf sever bir arkadaşının davetiyle Sincan Uygur Özerk Bölgesi’nin başkenti Urumçi’ye gitmiştir. Bir süre sonra eşine ve eşini davet eden arkadaşına da ulaşamayan Xiaoli, bunun üzerine arkadaşının eşiyle irtibata geçmiş ve Guang’ın arkadaşısıyla birlikte kayıp olduğu haberini almıştır. Daha sonra Guang ve arkadaşını polis tutukladığı anlaşılmıştır. Çin hükümeti, uzun zamandır Sincan Uygur Özerk Bölgesi’ndeki müslümanlara baskı ve şiddet uyguladığı yönünde tüm dünyadan tepkiler almaktadır. Daha önce Aids hastalarının yaşamları, sanayi atıklarıyla kirletilen kasabalar ve Çin’deki su kirliliği konularında hazırladığı foto röportajlarla üç kez World Press Fotoğraf Ödülü alan Guang’ın sicili, Çin hükümetinin gözünde temiz değildir ve Çin hükümeti ülkedeki kusurları belgeleyen bu bağımsız fotoğrafçıdan rahatsız

<sup>1</sup><https://www.reuters.com/article/us-china-xinjiang-photographer/award-winning-chinese-photographer-missing-in-xinjiang-says-wife-idUSKCN1NX0L5> - Erişim tarihi ve saati – 6.12.2021 – 00:58

olmaktadır. Sınır Tanımayan Gazeteciler'in Doğu Asya bürosu direktörü Cédric Alviani de Çin'i Lu'nun nerede olduğunu açıklamaya ve “Sincan Eyaleti de dahil olmak üzere gazetecilerin hareket özgürlüğü ve güvenliklerini garanti etmeye” çağırıştır.<sup>1</sup> Guang'ın tutuklanması, fotoğraf profesyonelinin özgür olabilmesi için bağımsız çalışmasının yetmediğini, siyasal iradenin, özgürlükleri belirlemede önemli bir role sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum birçok fotoğrafçının konularına temkinli yaklaşmasına, hatta siyasal otoritenin hoşuna gitmeyen konuları çalışmamasına neden olmaktadır.



**Fotoğraf 40 – Aids © Lu Guang**

Çin’de yaşanan Lu Guang örneğine çok benzer bir örnek yine 2018 yılı içerisinde Bangladeş’te gerçekleşmiştir. 63 yaşındaki Bangladeşli fotoğrafçı ve aktivist Shahidul Alam, Bangladeş’teki öğrenci protestoları sırasında El Cezire kanalında yaptığı konuşma ve facebook hesabındaki paylaşımları provokatif olduğu gerekçesiyle 5 Ağustos 2018’de tutuklanmıştır. Shahidul Alam’ın da içlerinde bulunduğu birçok gazeteci ve aktivist, Bangladeş’teki seçimlerde usülsüzlük olduğunu savunmaktadırlar. Polis yetkilisi Moshiur Rahman’ın Agence France-Presse’e verdiği demeçte ‘Alam’ı, farklı medya kuruluşlarına yanlış bilgi verdiği, provokatif yorumlarda bulunduğu

<sup>1</sup><https://edition.cnn.com/2018/11/28/asia/chinese-photographer-lu-guang-missing-intl/index.html> Erişim tarihi ve saati 6.12.2021 – 01:17

gerekçesiyle tutukladıklarını; Alam'ın sorulan sorulara doğru cevaplar vermediğini ve yaydığı bilgilerin tamamıyla kendi kişisel fikirleri olduğunu itiraf ettiğini' söylemiştir.<sup>1</sup>

Alam, uzun yıllardır ülkesindeki insan hakları ihlalleri ve politik karışıklıklar üzerine fotoğraf çalışmaları yapmaktadır ve bu nedenle iktidarlarla arası hiçbir zaman iyi değildir. Bundan dolayı dünya genelinde birçok aktivist ve insan hakları savunucusu, Shahidul Alam'ın tutuklanmasının sadece bu konuşmalarından dolayı olmadığına inanmaktadır. Tutuklama üzerindeki genel kanı, ülkenin kurucu Cumhurbaşkanı olan Mucibur Rahman'nın kızı ve 2009'dan beri başbakanlık yapan Seyh Hasina'nın muhalif düşüncedeki insanları bastırma ve yıldırma taktiği olduğu yönündedir.



**Fotoğraf 41 - Fotoğrafçı Shahidul Alam Dakka'da mahkemeye götürülüyor. 6 Ağustos 2018.**  
(Munir Uz Zaman/AFP/Getty Images)

Alam'ın tutuklanması dünya genelinde büyük yankı uyandırmış, serbest bırakılması yönünde birçok basın yayın kuruluşundan Bangladeş hükümetine baskı yapılmıştır. Suçlu bulunduğu takdirde 14 yıl hapis cezasına çarptırılması söz konusu olan Shahidul Alam, 20 Kasım 2018'de kefaletle serbest bırakılmıştır.

Alman fotoğrafçı August Sander (1876-1964), *People of the Twentieth Century*<sup>2</sup> projesinin ilk ayağı olarak düşündüğü 1929 tarihli *Anlitz der Zeit – Faces of Our Time*<sup>3</sup> kitabıyla bilinmektedir. Sander kitabında köylü sınıfından küçük kasaba sakinlerine,

<sup>1</sup><https://www.washingtonpost.com/world/2018/08/06/bangladeshi-photographer-shahidul-alam-arrested-over-provocative-comments/> - Erişim tarihi ve saati – 6.12.2021 – 09:58

<sup>2</sup> 20. Yüzyılın insanları

<sup>3</sup> Zamanımızın yüzleri

sanatçı, yazar, müzisyen gibi üst tabakadan alt kademe işçilere ve işsizlere kadar geniş bir yelpazede 60 farklı insan portresine yer vermiştir. Naziler, kitapta yer alan fotoğrafları partinin resmi Alman imgesiyle bağdaştıramamış ve kitabı 1934 yılında yasaklamışlardır. Yasaklamanın hemen ardından Sander, Ren Bölgesi'ne yoğunlaşarak manzara fotoğrafçılığına başlamıştır (Jeffrey, 1997, s.401).

Foto muhabirliğinin önemli bir yönünü savaş fotoğrafçılığı oluşturmaktadır. Savaşın cepheye gönderilen muhabirlerin tanıklığında ilk elden betimlenmesinin kökenleri 1853-1856 yılları arasında gerçekleşen Kırım Savaşı'na dayanmaktadır. 19. yüzyıldan bu yana savaşın fotoğraf yoluyla kaydedilmesi ve gazetelerde kullanılması da giderek yaygınlaşmış ve kamuoyunun savaşa dair düşüncesi haberle olduğu kadar fotoğraf aracılığıyla da şekillendirilmeye çalışılmıştır (Dursun vd. 2019).

I. Dünya Savaşı'nda aktif olarak kullanılan fotoğraf, II. Dünya Savaşı öncesinde bir propaganda malzemesine dönüşmüştür (Freund, 2006). Foto muhabirliği, duruma ilişkin görsel kesitler sunarak kolektif bilinci oluşturan bir alandır. Bu özelliğini, gerçeklik hissi yaratması ve belge niteliği taşımasından alır. Foto muhabirliği nesnelliğin kökenleri, foto muhabirlerinin kamera önünde olanları sanki bir görünmezlik zırhına sahiplermiş gibi durumu etkilemeksizin tümüyle kaydetme/belgeleme nosyonuna dayanmaktadır. Hâlbuki haber fotoğrafları olağan/egemen bakış açılarını yavaş yavaş kurmanın özel bir yoludur. Kendilerini görsel dünyanın birebir gerçek kaydı şeklinde sunarak ideolojik boyutlarını baskılarlar (Dursun vd. 2019).

Savaş muhabirleri ordu ve devletin propaganda aracı haline gelmiş ve aksi halde savaş alanından uzaklaştırılarak haber yapmalarına engel olunmuştur. Böyle bir gazetecilik döneminde ordu, medyayı kendi amaçları için harekete geçirirken medyada bu ilişkiyi reyting amaçlı ve kâr güdüsüyle kullanmıştır. 1991 Gulf War, 2001 Afganistan ve 2003 Irak savaşlarında bu karşılıklı çıkar ilişkisi çok belirgin hale gelmiştir. Bu dönemlerde gazete, radyo ve televizyon yayıncılığı devlet ve ordu mesajlarını güçlendirirken, konuya nadiren eleştirel olarak yaklaşmıştır (Kellner, 2008). Örneğin 1991 yılında Saddam Hüseyin'in baskısından dağlara kaçan Kürtlerin on binlercesi öldürülmüş, Afrika'daki sivil savaşlarda yüz binlerce insan öldürülürken 27 milyon insan açlıkla karşı karşıya bırakılmıştır. Bu konular medyada değer görmemiştir (Moeller, 2002). Çünkü ana akım medya, olaylara optik gerçeklikten bakmış ve hakikati ihmâl etmiştir.

Susan Sontag, fotoğrafçının niyetinin ve dürüstlüğünün bir anlam ifade etmediği durumlar olduğunu şu sözleriyle dile getirmektedir:

Fotoğrafın anlamını belirleyen şey fotoğrafçının niyeti değildir; fotoğrafın da kendi kariyeri vardır ve bu kariyer bazen, ondan faydalanan farklı kesimlerin arzuları ve sadakatlerine göre seyredebilir pekâlâ (Sontag, 2004, s.38).

Bu çalışmanın önceki bölümlerinde teknik yetersizliklerden dolayı Kırım Savaşı'nı tüm yönleriyle görüntüleyemediği anlatılan fotoğrafçı Roger Fenton'un karşısındaki bir başka engel de kendisini savaşa görevli olarak gönderen sponsorları olmuştur. Kraliçe, Prens Albert ve İngiliz ordusu, savaşın korkunç yüzünü göstermemek ve böylelikle asker ailelerini korkutmamak kaydıyla Fenton'a bu görevi vermişlerdi (Freund, 1980, s.104-107). Susan Sontag, Fenton'un Savaş Bakanlığı'ndan ölülerin, sakat kalanların ya da hasta askerlerin fotoğraflarını çekmemesi konusunda talimat aldığını, savaşı tamamen erkeklerin katıldığı bir serüven olarak yorumlama derdinde olduğunu yazmıştır (Sontag, 2004, s.49).



**Fotoğraf 42 - Amerikan askerlerinin Iwo Jima'ya bayrak dikmesi, 1945 © Joe Rosenthal, AP**

II. Dünya Savaşı'nda, 23 Şubat 1945'te AP Foto Muhabiri Joe Rosenthal tarafından çekilen ve Amerika'nın zafer ikonu haline gelen ünlü Iwo Jima fotoğrafı (Fotoğraf-42), Sontag'ın bahsettiği, kendisinden faydalanan farklı kesimlerin arzularına ve sadakatlerine göre kariyer yapan fotoğraflardan birisi olmuştur. Fotoğrafta

Japonya'nın güneyinde Pasifik Okyanusu'nda bir ada olan Iwo Jima'daki Suribachi Tepesi'ne zafer bayrağını diken Amerikan askerlerini görülmektedir. Fotoğrafçının, sabahki bayrak dikme töreninden sonra, aynı gün ordunun temin ettiği daha büyük bir bayrağı alarak kurgu yaptığı sonradan ortaya çıkmış ve bu fotoğraf Amerika'nın bir zafer sembolü olarak servis edilmiştir (Koetzle, 2011, s.313-314).

Dönemin ABD başkanı Roosevelt (1882-1945), Iwo Jima'da çekilen bu ikonik fotoğrafı propaganda aracı olarak kullanmaya karar vermiştir. Fotoğrafta görülen askerlerden üçünün kimliği belirlenerek başkanın evine çağrılmışlar, ülke genelinde yürütülen bağış kampanyasında 26,3 milyar dolar yardım toplanmasına katkıda bulunmuşlardır (Koetzle, 2011, s.314).

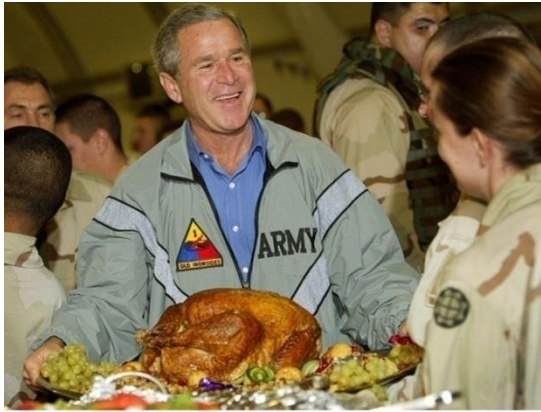
Iwo Jima'da yaşanan olayın bir benzeri, üzerinden çok geçmeden bu sefer Berlin'de yaşanmıştır. Masa örtüsünden dikilen kocaman bir Sovyet bayrağını ve askerleri yanına alan Yevgeny Khaldei, 2 Mayıs 1945'te II. Dünya Savaşı'nın diğer bir zafer ikonunu tarihe kaydetmiştir. Khaldei, II. Dünya Savaşı sırasında, ülkenin resmi haber teşkilatı olan Sovyetler Birliği Telgraf Ajansı (TASS) için çalışmış, Kızıl Ordu'nun Avrupa'daki ilerleyişini görselleştirmiştir (Koetzle, 2011, s.319).

Khaldei'nin bu fotoğrafında (Fotoğraf-43), fotoğrafçının bu kurguyu Sovyet yönetiminin, muhtemelen bizzat Stalin'in isteği doğrultusunda yaptığına inanılmaktadır. O gün Reichstag'ın tepesinde 36 fotoğraf çeken Khaldei'nin görüntüleri, dramatik etkiyi artırmak ve Sovyet sansüründen geçebilmek için sıkı biçimde düzenlenmiştir (Koetzle, 2011, s.319).



**Fotoğraf 43– Reichstag üzerinde Sovyet bayrağı, 1945 ©Yevgeny Kaldhei**

Bu fotoğrafın, propaganda amaçlı çekilmesinin yanı sıra, gerçeklikle başka sorunları olduğu da bilinmektedir. Fotoğrafta sağ alt köşedeki askerin kolundaki saatin, bir yağma işareti olarak algılanabileceği düşüncesini taşıyan Sovyet yönetiminin talimatı doğrultusunda silindiği; ayrıca Khaldei'nin, saati silmenin yanı sıra hâlâ yanmaya devam eden Berlin'deki dumanları da daha belirgin hale getirdiği bilinmektedir. Savaşta babası ve dört kız kardeşinden üçü Almanlar tarafından öldürülen Khaldei, yaşamının geri kalan kısmında bu fotoğrafa yaptığı müdahalelerden dolayı pişmanlık duymadığını her fırsatta dile getirmiştir.



Başkan Bush, Şükran Günü'nde Bağdat'a yaptığı sürpriz ziyaretinde Amerikan askerlerine hindi servisi yapıyor. 2003 © Pablo Martinez Monsivais, AP



Savaşta ölen askerlerin cenazeleri bayrağa sarılı tabutlarla Amerika'ya gönderiliyor. 2004 © Tami Silicio

#### Fotoğraf 44

2003 Şükran Günü'nde Başkan Bush'un Bağdat'ta bulunan Amerikan askerlerine yaptığı sürpriz ziyaret ve elindeki tepsiyle yaptığı hindi servisini gösteren fotoğraf (Fotoğraf-44-sol), basında yaygın biçimde kullanılmıştır (Ritchin, 2012, s.84). Ancak fotoğraflar propaganda amaçlı kullanılmalarının yanı sıra, propagandaya uygun bulunmadıkları durumlarda da sansürlenmişlerdir. Şükran Günü'nde güler yüzü ve elinde hindisiyle servis edilen Başkan Bush fotoğrafının aksine 2004'te Irak'ta öldürülen yaklaşık 700 askerinin tabutlarını gösteren fotoğraflar basında yer bulamamıştır. Savaş esnasında Amerikan Hükümeti adına Kuveyt'teki bir kargo şirketinde çalışan Tami Silicio, artan tabut kargolarının ardından amatör makinesiyle yükleme anını kaydetmiştir. (Fotoğraf-44-sağ) Silicio fotoğrafı Amerika'da bir arkadaşına göndermiş, arkadaşına da Seattle Times'ın editörüne ulaştırmıştır. Times'ın fotoğrafı ön sayfadan yayımlanmasıyla birlikte halktan büyük tepkiler geldiğini gören

hükümet, bu tür fotoğrafların asker ailelerinin haklarını ihlal ettiği ve ölen askerlerin anılarına saygısızlık olduğu gerekçeleriyle yayımlanmalarına izin vermemiştir.<sup>1</sup>

Yukarıda anlatılan örnekler dikkate alındıklarında, fotoğrafın kullanımının engellenmesinde sadece otoriter rejimleri temsil eden siyasal iradenin değil, aynı zamanda ileri demokrasi örneği olarak kabul edilen iktidarların da rolünün olduğu ortaya çıkmaktadır. Yönetim biçimi farketmeksizin, iktidar gücüne sahip olanlar, bu gücün zarar göreceğini düşündükleri durumlarda diğer engelleme pratiklerinin yanında fotoğrafın da üretim ve dağıtım pratiklerine müdahale etmektedirler. Bunun yanı sıra siyasal iradenin fotoğraf ve fotoğrafçı üzerindeki tahakkümü sadece sansür olarak değil, propaganda amaçlı pozitif ayrımcılık biçiminde de ortaya çıkmaktadır.

### 3.3.1.7. Yayıncının Tercihi

Konudan habersiz insanlar için yaşamın birebir sureti olan fotoğrafın yalan söylemesi mümkün görünmemektedir. Ancak alt yazılarla, birkaç fotoğrafın yer değiştirmesiyle ve kişilerin ve olayların fotoğraflanma biçimiyle birlikte fotoğrafın anlamı tamamen değişebilmektedir (Freund, 2006, s.132). Ergün Turan, bir gazete sayfasında farklı alt yazılarla kullanılan fotoğrafların farklı algılamalara neden olacaklarını belirtmiştir. Turan'a göre fotoğraflar dilsizdir ve altlarına yazılan kelimelerin ya da üzerlerine yerleştirildikleri yüzeylerin bağlamına göre konuşmaktadırlar (Turan, 2007, s.52). Gösterdiklerinden bağımsız olarak, kendini kullanan iradenin elinde farklı anlamlar kazanan fotoğraf, sadece siyasi iradenin müdahalesine değil, aynı zamanda basın kuruluşlarının ve farklı yayıncıların müdahalelerine de maruz kalmaktadır.

Robert Doisneau'nun bir dergi için ticari amaçla çektiği bir kafe fotoğrafı da bağlamından koparılarak farklı amaçlar için kullanılmıştır. Sürekli Paris sokaklarını dolaşan Paris fotoğrafları çeken Doisneau, küçük bir kafede orta yaşlı bir adamın yanında şarap içen genç bir kadın görmüş ve ikiliden fotoğraf çekmek için izin istemiştir. Kadın ve adam birbirlerini tanımamakta, tesadüfen yan yana oturmaktadırlar. Doisneau, çektiği diğer fotoğraflarla birlikte bu fotoğrafı da ajansına vermiş ve fotoğraf (Fotoğraf-45), Paris kafelerini konu alan sayısı için *Le Point*'te yayımlanmıştır.

<sup>1</sup><http://dujye7n3e5wjl.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influential-photos-tami-silicio-coffin-ban-94.jpg> Erişim tarihi ve saati 7.2.2021 – 02.37

<http://100photos.time.com/photos/tami-silicio-coffin-ban> Erişim tarihi ve saati 7.2.2021 – 02.38

Fotoğraf ilk yayımlanmasının ardından başka bir dergide bu sefer alkolün zararlarını anlatan bir yazıda kullanılmıştır. Fotoğrafta görülen ve resim öğretmeni olan orta yaşlı adam, bu durumdan rahatsız olmuş ve şikayetini Doisneau'ya aktarmıştır ancak ajansa teslim ettikten sonra Doisneau'nun fotoğrafları üzerinde herhangi bir tasarrufu kalmamaktadır. Bardağı taşıran son damla, fotoğrafın *Le Point*'ten izin alınmadan kopyalanarak 'Champs-Elysées'de Fahişelik' başlığıyla başka bir dergide yayımlanması olmuştur. Bu son olayın ardından fotoğraftaki resim öğretmeni hem ajansı hem dergiyi hem de fotoğrafçıyı dava etmiştir. Dava sonunda ajans ve dergi ceza alırken Doisneau'ya herhangi bir ceza verilmemiştir (Freund, 1980, s.178).



**Fotoğraf 45 - At the Café - Chez Fraysse - Rue de Seine - Paris 1958**

Terry Barrett, Doisneau'nun kafe fotoğrafının görüldüğü sunuşsal çevrelerin, fotoğrafın içeriğini bastırıldığını, fotoğrafçıya, fotoğraftaki kişilere ve fotoğrafın kendisine haksızlık edecek derecede anlamını değiştirdiğini yazmış; söz konusu durumu

ise ‘dışsal bağlam’ın gücü olarak ifade etmiştir. Barrett, daha önce kafe, alkolün zararları ve fuhuş bağlamlarında kullanılan bu fotoğrafın aynı zamanda dünyanın en prestijli müzelerinden biri olan New York Modern Sanatlar Müzesi’nde ‘Robert Doisneau, Fransız, 1912 doğumlu, At the Cafe, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris. 1958. 11 7/8x9 3/8.’ etiketiyle bir sanat eseri olarak sergilendiğini ve John Szarkowski’nin *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art* adlı kitabında bir sayfalık bir makalede yer aldığını da eklemiştir. Bu fotoğrafın, çekildiği andan itibaren en az altı farklı bağlamda kullanıldığını hatırlatan Barrett, fotoğrafların farklı ‘dışsal bağlamlar’a göre ve özellikle metinle birlikte kullanıldıklarında, anlamlarının kolaylıkla değişebildiğini ifade etmiştir (Barrett, 2009, s.138).



## BÖLÜM IV

### GÖÇLER PROJESİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAFTA HAKİKAT ÜZERİNE TARTIŞMA

#### 4.1. Salgado Hakkında

1944'te Brezilya'da dünyaya gelen Sebastião Salgado, üniversite eğitimini ekonomi alanında almıştır. Brezilya'da yaşanan 1964 askeri darbesinin ardından gelen diktatörlük sonrasında yeni yönetime karşı politik tavrını alan genç Salgado, artan baskılar sonucu Fransız Kültür Merkezinde tanıştığı ve üniversite diplomasını aldıktan bir gün sonra, 16 Aralık 1967'de evlendiği eşi Lelia ile birlikte 1969 ağustosunda Brezilya'yı terk ederek bir gemiyle Paris'e doğru yola çıkmıştır. Salgado anılarında, sola verdiği destekten dolayı komünistlere sempati duysa da katılıklarından dolayı solculara mesafeli durduğunu, her daim güçlü ve eli silahlı olanın yanında saf tutan ABD'ye ise hiç güvenmediğini yazmaktadır. İdeolojilere ve kişilere karşı katı bir bağlılığı olmayan ancak her türlü diktatörlüğe karşı çıkan bir muhalif olduğunu ifade etmektedir (Salgado, 2017, s.23).

1971'de Londra'da Uluslararası Kahve Örgütü'nde iş bulan Salgado, aynı yıl Afrika'ya ilk seyahatini yapmıştır. Görevi, Dünya Bankası ve Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü (FAO) ile çalışarak Afrika'da ekonomik kalkınma projeleri oluşturmak ve bunları finanse etmektir. Anılarında, Afrika'ya yaptığı bu ilk seyahati, kendi ülkesi Brezilya'ya yapmış gibi hissettiğini yazmıştır. Milyonlarca yıl önce birbirinden ayrılmaya başlayan bu iki kıtanın aynı bitki örtüsüne, aynı madenlere sahip olduğunu gözlemlemiş, hatta Portekizliler tarafından Brezilya'ya getirilen Afrikalı kölelerin bıraktıkları etkiyle, kültürlerinin bile benzediğini dile getirmiştir (Salgado, 2017, s.31). Bu seyahatinde, mimarlık okuyan karısının mimari fotoğraflar çekmek için aldığı fotoğraf makinesini de yanına almış, bol bol fotoğraf çekmiş ve seyahatinden dönüşünde yazacağı raporlardan çok, içinde çektiği fotoğraflarla ilgilenme isteği oluşmuştur. Sonunda 1973'te ekonomi kariyerini noktalamış ve serbest fotoğrafçılığa başlamıştır.

Uluslararası Kahve Örgütü (ICO) için Afrika'da çalışırken şahit olduğu adaletsizlikler, işçilere ödenen çok düşük ücretler ve sağlıksız çalışma koşullarından dolayı derinden etkilendiğini dile getiren Salgado, bu durumu belgelemek, Avrupalılara göstermek istemiştir. Kendisinin de diktatörlükten kaçan bir göçmen olmasının, göç konusuna ilgi duymasına ve diğer sığınmacı ve illegal göçmenleri fotoğraflamasına

neden olduğunu, bundan dolayı toplumsal belgesele ilgi duyduğunu ifade etmektedir (Salgado, 2017, s.36).

Aldığı eğitimde siyasi iktisat, tarih ve ekonomi teorileri üzerine de çalışan, o zamanlar Mısır'dan kaçıp Paris'e sığınan, Kahire Üniversitesi'nden Profesör Anovar Abdel Malek'ten jeopolitika derslerini takip eden Salgado, multidisipliner bakış açısını "Bir ülkeye ilk defa gittiğimde durumu çabucak kavrayabiliyor ve fotoğraflarımı tarihsel sosyolojik bir bağlama oturtabiliyordum." şeklinde ifade etmektedir (Salgado, 2017, s.38).

Fotoğraflarının tümüyle öznel olduğunu belirten Salgado, kendisinin ne bir foto muhabiri ne de bir aktivist olduğunu söylemektedir. Fotoğrafın hayatı olduğunu, düşündüğü ve tecrübe ettiği şeylerden yola çıkarak fotoğraf çektiğini, kısa süreli işlerle ilgilenmesini gerektirdiğinden dolayı foto muhabirliği yapamadığını, üzerinde 5-6 yıl çalışabileceği, düşünüp kafa yorabileceği uzun süreli foto denemeleritercih ettiğini belirtmektedir. Salgado'ya göre fotoğraf, sinema ve televizyondan farklı olarak bütün bir hikâyeyi anlatan küçük zaman parçacıklarıdır.

Elde ettiği görüntüleri asla kendisinin tek başına yaratmadığını, bunun için karşısındaki insanların yardımlarına ve izinlerine ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. 40 yılı aşkın fotoğrafçılık yaşamında, on binlerce insanla tanışıp fotoğraflamasına rağmen kendisine hiç dava açılmamıştır (Salgado, 2017, s.121). Zaman zaman insanları çok zor anlarında fotoğraflamasına rağmen kendisini asla bir röntgenci gibi hissetmediğini söylemektedir. Yaptığı şeyin karşısındakilerle gizli bir anlaşma gibi olduğunu, insanlarla doğal çevreleri ve eylemleri içinde karşılaşp konuştuğunu, onlardan poz vermelerini beklemediğini dile getirmektedir. Gezegenin kuzeyinden gelmediği vurgusunu yapan Salgado, bu yüzden bazı meslektaşlarının hissettiği suçluluk duygusunun kendisinde olmadığını; yoksulluğu ve acıyı, kendisini suçlu hissettiği için değil, kendisi de o dünyanın bir parçası olduğu için fotoğrafladığını ifade etmektedir. Belki de gittiği her yerde bir biçimde kabul görmesinin ve kendisine hiç dava açılmamış olmasının nedenlerinden birisi de budur.

1979'da Magnum'a portfolyo sunan Salgado, aynı yıl ajansa kabul edilmiş, Magnum çatısı altında birçok ustayla birlikte çalışmış, bu süreçte, ajans içinde büyük tartışmalara da şahit olmuştur.

1981'de bir gün *New York Times* için çalıştığı bir görev sırasında başkan Ronald Reagan'ın vurulduğu silahlı saldırıyı fotoğraflamıştır. Aynı gün Beyaz Saray'ın girişinde Bob Kennedy suikastini fotoğraflayan bir fotoğrafçıyla tanışmıştır. Adamin

kartvizitinde bu olayı fotoğrafladığı yazmaktadır. Kendisine de böyle bir etiket yapışacağından çekinen Salgado, eşiyle birlikte, Reagan'a yapılan saldırı fotoğraflarının yayımlanmasına izin vermeme kararı almıştır. Kendisi zaten anlık haber yerine dünyadaki değişimleri gözlemleyen ve fotoğraflayan, multidisipliner anlayışla çalışan bir fotoğrafçı olmasından dolayı, fotoğrafçıların kendilerine özgü ihtiyaçlarına yanıt vermek amacıyla Magnum'da farklı üretim birimleri kurulmasını teklif etmiştir. Teklifinin kabul edilmemesi üzerine 2 yıl boyunca düşünen Salgado, ajanstan ayrılmaya karar vermiştir. Magnum'dan ayrıldıktan sonra, 1994'te karısı Lelia'yla birlikte kendi ajansları olan Amazonas Images'i kurmuşlardır.

Eşiyle birlikte kendi ajansını kuran Salgado, kendi deyimiyle “endüstriyel çağın görsel arkeolojisi”ni yaratmak istemiş ve *İşçiler (Workers)* projesine başlamıştır. Büyük sanayi devriminin sonuna yaklaşılan dönemde, kol gücüne dayalı bu dünyayı, teknoloji, insan emeğini tamamen yok etmeden önce belgelemek istemektedir.

İnsanın toprağı kazısına, madenleri gün yüzüne çıkarısına tanıklık ettiğini ifade eden Salgado, tanıklık ettiği tüm süreci bir neden-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Ona göre cevheri çıkaran, demire döndüren, gemiler inşa ederek o gemileri suda yüzdüren hep aynı insandır. Hindistan'da ya da Pakistan'da, emekliye ayrılan gemilerin parçalanışını izlerken o metalin tekrar nasıl küçük eşyalara dönüştüğünü görmüş,yolculuğuna cevher olarak başlayan demirin, devasa bir gemi olup sularda yüzdüğünü, dünyayı dolaştığını, sonunda küçük bir çaydanlığa ya da başka bir eşyaya dönüştüğünü ifade etmiştir. Bunların hepsinin ardında insanın emeği yattığını dile getiren Salgado'nun bu projesi yine kendi sözleriyle “insanın emeğine bir saygı duruşu”dur (Salgado, 2017, s.59, 61-62).

Demir, kömür, altın madenleri, şeker plantasyonları, tütün tarlaları, ton balığı avcıları, petrol kuyuları, yanardağın kraterindeki sülfür kaynaklarını dolaştığı sırada her yerde insan emeğini gördüğünü ifade eden Salgado, *İşçiler* projesini çalışırken insan emeğinin yavaş yavaş ortadan kalkmasına şahit olmuş ve *Göçler* projesine başlamaya karar vermiştir. Emeğin giderek değersizleşmesi ve büyük ülkelerdeki endüstrinin, emeğin daha ucuz olduğu ülkelere taşınmasıyla birlikte dünya genelinde zaten var olan göç hareketi devasa boyutlara ulaştığını düşünmektedir. Büyük endüstriler, kırsalda yaşayan kalabalıkları bir mıknaş gibi şehirlerin kenarlarına çekmiştir.

Halihazırda savaşların ve adaletsizliğin neden olduğu göç hareketine bir de yoksulluk, toprak kaybı, emeğin değersizleşmesi ve tüm bunların sonucunda ortaya

çıkan daha iyi bir yaşam umudunun yol açtığı göç eklenmiş; ikinci bin yılın sonuna doğru insanlığın toplu hareketi küresel anlamda hızlanmıştır.

Salgado bu hikâyede, kendi kişisel hikâyesinin yansımaları gördüğünü belirtmiştir. Fransa'ya yaptığı mecburi göç sonrasında kendi ülkesi Brezilya, pasaportunu yenilemeyi reddetmiş ve bunun sonucu olarak Fransa'da mülteci durumuna düşmüştür. Bundan dolayı belgeleri olmadan yaşayanların endişelerine tanıklık ettiğine, New York'ta çalışan bir Salvadorlu garsona, İngiltere'deki bir Hindu esnafa ya da Paris'te inşaatta çalışan Senegalli bir işçiye yakın hissettiğinden bahsetmektedir (Salgado, 2017, s.75).

Bu projede gördükleri Salgado'yu derinden sarsmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan 50 yıl sonra Avrupa'nın göbeğinde yaşanan etnik temizlik, Afrika'da şahit olduğu soykırım ve bu soykırımda Avrupa'nın oynadığı rol; kepçelerle çukurlara atılan ölü insan bedenleri, kurtuluş umuduyla geçmeye çalıştıkları nehirlerde timsahlara yem olan, açlık, pislik ve hastalıktan kırılan insanlar ve tüm bu ölümlerin sonunda ortada kalan on binlerce ailesiz çocuk gibi tanıklık ettiği olaylar Salgado'da bir ruhsal çöküntüye neden olmuş, Paris'teki doktoru Salgado'ya dinlenmesini tavsiye etmiştir. Salgado anılarında, hem duygusal anlamda hem de inançları açısından altüst olduğunu ifade etmiştir. (Salgado, 2017, s.77)

Salgado'ya göre fotoğraf, fotoğrafçının dilidir. Fotoğrafçının, durum ne olursa olsun çenesini kapalı tutup bakması ve fotoğraflaması gerektiğini savunmaktadır. Etrafta olup bitenden herkesin bir biçimde sorumlu olduğunu, bugünkü tüketim toplumunun birçok insanı sömürüp yoksullaştırdığını farketmemiz gerektiğini söylemektedir. Fotoğrafçının da tıpkı bir gazeteci gibi ayna görevi gördüğünü belirtmekte ve röntgenci olduğu yönündeki eleştirileri asla kabul etmemektedir. Ona göre asıl röntgenci olanlar, hiçbir şey yapmadan öylece duran siyasetçilerdir. Meselâ Ruanda'da yaşanan soykırımda tüm sorumluluğun baskıyı kolaylaştıran askerler ve milyonlarca insanın katledilmesine seyirci kalan Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyinde olduğunu söylemektedir. (Salgado, 2017, s.88-89)

*Göçler* projesinin ardından eşiyile birlikte bir imkansızı başarmak için harekete geçmiştir. Eskiden Atlantik ormanlarıyla kaplı olan ancak yıllar içerisinde, üzerinde bulunan tüm ağaçların kesilerek çölleşmeye terkedilen baba toprağını yeniden yeşillendirmek için plan yapan Salgado ve eşinin ilk etapta 2,5 milyon ağaç dikmek gibi bir niyetleri vardır. Bunun yanı sıra ekosistemin tekrar kurulabilmesi için en az 200 farklı çeşide ihtiyaç duymaktadırlar. Destek bulmak umuduyla Washington'da Dünya

Bankası'yla, Brezilya'da çevrecilerle görüşmüşler, Salgado'nun doğduğu eyalet olan Minas Gerais'nin park ve orman müdürüyle çalışmaya başlamışlardır. Süreç içerisinde bölgedeki maden şirketinden, Brezilya Federal Hükümeti'nden, Minas Gerais ve Espírito Santo Eyaletlerinden, çok sayıda Brezilyalı diğer şirket ve kuruluştan, Fransa ve Monte Carlo'daki çeşitli kuruluşlardan, İspanya'daki Asturias Hükümeti ve Generalitat Valenciana'dan, İtalya'da Emilio-Romagna Bölgesi, Roma Belediyesi, Friuli Bölgesi ve Parma şehrinden ciddi destekler almışlar ve 3 binden fazla tür olmak üzere, 2 milyon ağaç dikmeyi başarmışlardır. Eşiyle birlikte kurdukları Instituto Terra<sup>1</sup>adındaki çevre eğitim merkezi, belediye başkanlarından okullara, çeşitli kişi ve kuruluşlara çevre ile ilgili eğitimler vermektedir.

Uzun çabalarının sonucunda birçok hayvan, hatta o bölgedeki besin zincirinin en tepesinde bulunan jaguarlar bile bölgeye geri dönmüştür. Salgado'ya göre jaguar bile döndüyse, besin zinciri tamamlanmış, ekosistem eski haline kavuşmuş demektir.

Görevlerinin henüz bitmediğini düşünen çiftinsiradaki hedefleriye yanlarında bulunan büyük vadiye, 2050 yılına kadar 50 milyondan fazla ağaç dikmektir.

Salgado son olarak, öze dönüş olarak değerlendirdiği *Genesis* projesini hayata geçirmiştir. Sekiz yıllık bir süreye yaydığı bu projeyi, eşiyle birlikte en ufak ayrıntısına kadar planlayan Salgado, Kuzey Kutup Dairesi'nden Antarktika'ya, Himalayalar'dan Galapagos'a, yanardağları, kum tepelerini, çölleri, buzulları, ormanları, nehirleri, kanyonları, cangılları, kısacası yine dünyanın dört bir köşesini dolaşmıştır. Bu yolculuklarında bazen küçük bir uçağa, bazen bir kanoya, hatta bir seferinde sıcak hava balonuna bindiğini söyleyen Salgado, projeyi çalışırken binlerce yıl önceki atalarımızla karşılaştığını ifade etmiştir. Doğadaki insanın üstünlüğüne şahit olduğunu belirten Salgado'ya göre, modern yaşam insanı özünden koparmıştır. Galapagos'ta gördüğü bir iguananın ayaklarını insan eline benzetmiş, hayvanların akıllı ve bilinçli varlıklar olduklarını, dünyadaki her şeyin birbiriyle ilişki içinde olduğunu, yeryüzünde yaşayan herkesin bu toprağın tuzu olduğunu keşfettiğini dile getirmiştir.

Salgado'nun hayat hikâyesi, sadece bir fotoğrafçının hikâyesi değil, öğrenmekten ve keşfetmekten asla vazgeçmeyen bir öğrencinin ve öğretmenin, donanımlı bir insanın hikâyesidir. Fotoğraflarını oluştururken sadece fotoğraf tekniğinden değil, birçok disiplinden yararlanmış. Bir fotoğrafçı olarak bilinmesine rağmen fotoğraf çekmek, yaptığı onlarca şeyden sadece birisi olan Salgado, fotoğrafçı kimliği bir yana, öncelikle sabırlı bir gözlemci ve dinleyici olmuştur. Her projesinin, her fotoğrafının altında uzun

---

<sup>1</sup> Yeryüzü Enstitüsü

ve ciddi bir hazırlık süreci, araştırma, inceleme, gözlem yapma ve düşünme aşamaları yatmaktadır.

Bir iguananın ayaklarında insanın elini, insanın elinde emeği, emekte ilerlemeyi, ilerlemede hırsı, hırsta açgözlülüğü, açgözlülükte savaşı, savaşta felaketi ve yoksulluğu, felaket ve yoksullukta göçü görmüştür. Salgado için gördüğü her şey, bir başka şeyin perdesi olmuştur. Salgado'nun bu tavrı, onu kuru bir görüntü üreticisinden çok daha fazlası yapmakta, bir düşünce insanı niteliğiyle hakikat arayıcısı kimliğini ortaya koymaktadır.

Kendisi bir aktivist olduğunu kabul etmese de eşiyile birlikte, tamamen çölleşmiş topraklarına iki milyon ağaç dikmeyi başarabilmiştir. Kendi deyimiyle para zengini olmayan Salgado,parayı sadece bir araç olarak görmektedir.

Genç yaşta ülkesinden kaçmış, siyasi sığınmacı durumuna düşmüş olmasına karşın söyleyeceği sözlerin ve yapacağı işlerin seçiminde özgür olabilmek için bağımsız çalışmayı tercih etmiştir. Tüm işlerini karısı, iş ortağı, tasarımcısı ve menajeri olan Lelia, büyük oğlu Juliano ve down sendromlu küçük oğlu Rodrigo'yla yapmakta; tek bağımlılığının ailesi olduğunu söylemektedir. Başarısının ve tutarlılığının sırrını, ailesine olan bağlılığıyla açıklamaktadır.

### ***Salgado'nun üslubu***

Tüm dünyada profesyonel fotoğrafçı olarak bilinen Salgado, çalışmalarında temel malzeme olarak elbette fotoğrafı kullanmaktadır, ancak alet çantasında sadece fotoğraf yoktur. Aynı zamanda bir gözlemci, dinleyici ve hikâye anlatıcısıdır. Kendi deyimiyle önce kendini tanıtmakta, ne yaptığını anlatmakta, karşısındakileri dinlemekte, onlarla oturup kalkmakta, zaman geçirmektedir (Salgado, 2017, s.11). Rızasız görüntü almamaktadır. Fotoğrafçı olmaktan çok, insan kimliğiyle hareket eden Salgado için fotoğraf, aslında yaptığı işin son aşamasıdır.

Son projesi *Genesis* için ziyaret ettiği ve üç ay kaldığı Galapagos'ta, yaşlı bir kaplumbağayla yaşadıklarını anlatmıştır (Salgado, 2017, s.11). Saatlerce takip ettiği kaplumbağa, kendisinden daha yavaş olmasına karşın fotoğrafını çekmesine bir türlü izin vermemiştir. Galapagos'a gelmeden önce *Beagle'in Serüveni*'ni<sup>1</sup> ve *Darwin*'i okuyan ve aynı zamanda tarihe de meraklı olan Salgado, adada insana güvenmeyen tek türün kaplumbağalar olduğunu bildiğini ve bu güvensizliğin nedenini anlatır. Uzun süren susuzluğa dayanıklı olan bu hayvanlar, ilk kâşifler ve gemiciler tarafından

<sup>1</sup> Alan Moorehead tarafından Darwin'in Beagle gemisindeki yolculuğunun anlatıldığı kitap

avlanmışlar ve uzun deniz yolculuklarında canlı et kaynağı olarak gemilerde tutulmuşlardır. Bu tecrübenin nesilden nesile aktarıldığının ve bu nedenle adadaki kaplumbağaların, insana karşı temkinli olduklarının farkındadır. İnsanı da fotoğraflamadan önce iletişime geçen Salgado, aynı iletişimi hayvanlarla da kurması gerektiğini anlamıştır. Sonuç olarak kaplumbağayla göz göze gelebilmek ve ona yakın olabilmek amacıyla dört ayak üzerinde emeklediğini yazmıştır. Çabası bir süre sonra sonuç vermiş, kaplumbağa kendisine yaklaşmaya başlamış ve sonunda kamerasına poz vermiştir (Fotoğraf-46). Salgado, her fotoğrafçının bir görüntü avcısı olduğunu belirtse de iletişimi her zaman görüntü avcılığının önüne koyduğunu, fotoğrafçının, fotoğraflayacağı konu hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini, fotoğraflayacağı canlıların dünyasına girebilmesi ve onlar gibi hissetmeye çalışması gerektiğini belirtmiştir.



**Fotoğraf 46 - © Sebastião Salgado**

Salgado'nun üslubu, Henri Cartier-Bresson'un "Fotoğraf hiçbir şeydir. Beni ilgilendiren hayattır." sözünü hatırlatmaktadır. Salgado'nun da anlattıklarından yola çıkarak, amacı fotoğraf çekmek olsa da fotoğrafı her zaman ikinci planda tuttuğu,

öncelikle sağlıklı bir iletişim yoluyla, konularıyla bağ kurmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

#### 4.2. Göçler Projesine Genel Bir Bakış

20. yüzyılın son on yılına denk gelmiş olmasına karşın Salgado'nun *Göçler* projesi aslında zamansız bir hikâyedir. İnsanın, ilkel toplumlardan bu yana hareket halinde olması göç olgusunun insanla yaşıt olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarihin başlangıcıyla birlikte göç olgusu daha bilinir hale gelmiştir. Asya'nın insanları Mezopotamya ve Avrupa'ya akın etmişler, Avrupa 'Yeni Dünya'ya<sup>1</sup>, 'Yeni Dünya' ise Afrika'ya yelken açmıştır. Afrika'nın zenginliği, zincire vurulan insanlarıyla, madenleriyle, mücevherleriyle, egzotik hayvanlarıyla yıllarca bu 'Yeni Dünya'ya ve Avrupa'ya acımasızca taşınmıştır. Daha uzaklar keşfedilmiş, Avustralya, Yeni Zelanda, Okyanusya'nın halkları köleleştirilmiştir.

İnsanın zaten mayasında olan göç, hareket ve yayılmacı arzu, din ve para enstrümanlarıyla birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Sonuç olarak savaşların neden olduğu felaketler, adaletsizlik ve bunların sonucunda ortaya çıkan yoksulluk, mecburi bir göçü de tetiklemiştir. Bu hikâyeye hem yerel hem de küresel çapta insanın hikâyesidir. Her canlı göç eder ancak insanı hayvandan ayıran önemli bir özelliği de hızlı uyum sağlama yeteneğidir. Bu yeteneğe işgalci karakterini de eklediğimizde karşımıza yenilgiyi kolay kolay kabul etmeyen muazzam bir organizma çıkmaktadır. Bir kutup ayısı belki zamanla çöle uyum sağlayabilmekte ancak bu asırlara yayılan bir süreç gerektirmektedir. Oysa insanın uyum sağlama konusundaki akıllamaz hızı, onu diğer canlıların çok önünde bir yere koymaktadır. Binlerce yıllık insanlık tarihi boyunca, yerleşme ya da yaşama zorluğuna bakmaksızın tüm coğrafyalar insan için bitmek bilmeyen bir keşif malzemesi, bir işgal nesnesi, kavga edeceği, alt edeceği bir rakip olagelmiştir.

Sebastião Salgado'nun *Göçler* projesi, 7 yılı aşkın bir süreçte 34 ülkeye yaptığı seyahatlerle, sürekli hareket halinde olan insanlığın bu hareketini fotoğraflarla belgelediği uzun soluklu bir çalışmadır. Bu çalışmasında Salgado, kendi deyimiyle özellikle kırsal yaşamdan kent yaşamına yapılan kontrolsüz geçişi belgelemeye çalışmıştır. Bu belgeleme işi, hareketin sadece sonuçlarına odaklanan yüzeysel bir belgelemeden çok, bu hareketin nedenlerini de irdelemektedir.

---

<sup>1</sup> Amerika kıtası

Salgado, *Göçler* projesinin kitabını dört ana temaya bölmüştür. Bu temalar sırasıyla şunlardır:

1. Göçmenler ve Sığınmacılar: Hayatta kalma güdüsü
2. Afrika Trajedisi: Sürüklenen bir kıta
3. Latin Amerika: Kırsaldan kaçış, şehirdeki karmaşa
4. Asya: Dünyanın yeni şehirlî çehresi

Projeye yukarıdaki dört başlık bağlamında bakıldığında, projenin neden-sonuç ilişkisi içinde yapılandırıldığını görülmektedir. Salgado göçün belki de en temel nedeni olan hayatta kalma çabasından başlayarak, bu çabanın sonucunda ortaya çıkan trajedi, acı, karmaşa, savaş, açlık ve tüm bunlara karşı insanlığın gösterdiği tepkiye ve en nihayetinde ortaya çıkan yeni yaşam biçimlerine kadar göçün neredeyse tüm aşamalarını ele almaya çalışmıştır.

Kitabın birinci bölümünde göçe neden olan dürtülerden ve somut olgulardan bahsedilmektedir. Salgado bu dürtünün adını “Yeni bir yaşam umudu” olarak koymuştur. İnsanları yeni bir yaşam arayışına iten şeyin ne olduğunun yanıtını da kendince vermeye çalışmıştır: ‘Yoksulluk ve şiddet’. Salgado’ya göre artık insanlık harekete geçmiştir ve bu hareketin temelindeki ana neden, hayatta kalma içgüdüsüdür.

Bu bölümde göç, köyden kente göç ve daha büyük ölçekte gelişmekte olan ülkelere Batılı bir ülkeye yapılan, bir ülkeden diğerine göç olarak ikiye bölünmüştür. Bir ülkeden diğerine yapılan göçün öznesi olarak beyin göçünden ziyade kol gücü göçünün ele alındığı kısımda, çoğu zaman yasal yollarla mümkün olmayan bu göçün neden olduğu trajedi ve hikâyelere yer verilmiştir.

İkinci bölüm, Afrika kıtasına ayrılmıştır. Özellikle kıtanın kendi içindeki karmaşa, konunun özünü oluşturmaktadır. Salgado, yıllardır Batı tarafından sömürülen bu kadim kıtayı, Avrupa ve Amerika’nın terkettiğinden bahsetmekte ve kıtadaki acının nedenlerini “yoksulluk, açlık, ahlâki bozulma, despotluk ve savaş” (Salgado, 2000) sözleriyle ifade etmektedir. İç savaşların tetiklediği kıta içi göç, bu göçün sonucunda ortaya çıkan yeni problemler ve bu yeni problemlerin sonucunda ortaya çıkan yeni çatışmalar ve savaşların olduğunu da eklemektedir.

Üçüncü bölümde kendi kıtasını, Latin Amerika’yı ele almıştır. Bu bölüm özellikle köyden kente göçe ve bu göçün nedenine odaklanmaktadır. Tarım alanlarının zengin bir azınlığın elinde olması, çoğu zaman köylüye yerini değiştirmekten başka çare bırakmamıştır. Bu bölümde topraklarını korumak isteyen Amazon yerlileri, kaybettikleri toprağı geri almak için savaşan Meksikalı Zapatistalar, Brezilya’nın

yurtsuz köylüleri, Ekvador'un sadece kadın ve çocuklarla dolu, erkeksiz kalmış dağ köylerinin sakinleri, Salgado'nun fotoğraflarına konu olmuştur.

Salgado'ya göre savaşın çoğu kaybedilmiş, düzensiz şehirleşmeyle birlikte yönetilmesi mümkün olmayan Mexico City ve Sao Paolo gibi şehirler ortaya çıkmıştır ve bu şehirlerin zenginleri bile artık şiddetin ve karmaşanın gölgesiyle çevrelenmişlerdir (Salgado, 2000).

Dördüncü bölümün odağında da kırsaldan kente yapılan göç yer almaktadır, ancak bu sefer coğrafya değişmiş; Salgado objektifini Asya'ya çevirmiştir. Bu bölüm, Hindistan'ın ve Filipinler'in köylülerinden Vietnam'ın balıkçılarına, Kahire'den Şangay'a, İstanbul'dan Jakarta'ya, Bombay'dan Manila'ya, Asya'nın sürekli büyüyen şehirleri de dahil olmak üzere geniş bir alanı konu almaktadır. Buradaki göçü Latin Amerika'yla karşılaştıran Salgado, Asya'daki kontrol edilemeyen şehirleşmenin çok daha hızlı olduğundan söz etmektedir. Görüştüğü insanlar şehirlerin kıyısında yaşasalar da kendilerini daha iyi bir hayatın beklediğine inanmaktadırlar. Salgado'ya göre büyük şehirler insanları karşı koyamadıkları bir miktarda çekmektedirler (Salgado, 2000).

### **4.3. Göçler Projesinin Nicel Analizi**

Projenin bölümleri:

1. Göçmenler ve Sığınmacılar: Hayatta kalma güdüsü
2. Afrika Trajedisi: Sürüklenen bir kıta
3. Latin Amerika: Kırsaldan kaçış, şehirdeki karmaşa
4. Asya: Dünyanın yeni şehirlili çehresi

Projenin fotoğrafları 1993-1999 yılları arasında kesintisiz olarak her yıl çekilmiş ve toplam 7 yıla yayılmıştır. Proje toplamda 34 ülkede çalışılmıştır. Salgado bu ülkelerin yanı sıra uluslararası karasularında, uçuş esnasında uçakta ve sınırdaki tampon bölgelerde de fotoğraflar çekmiştir. Projeye konu olan insanlar onlarca farklı milletten, üç büyük semavi dinle birlikte yerel dinleri ve dinsiz toplumları da kapsayan farklı inanç gruplarından oluşmakta; dolayısıyla 5 farklı kıtaya yayılan bu çalışma, geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır.

Projenin yayımlanan kitabında 364 adet siyah beyaz fotoğraf yer almaktadır. Bu fotoğrafların 346'sında insana yer veren Salgado, 18 fotoğrafta insan kullanmamıştır. Sadece 10 fotoğrafta ölü insan bedeni görüntülenmiştir. Kitapta sıcak savaş fotoğrafı

yoktur. Savaşa dair tüm fotoğraflar savaş sonrası ya da sıcak çatışma olmayan bölgelerde çekilmiştir. Fotoğrafların kıtalara göre dağılımı Tablo 1’de yer almaktadır.

**Tablo 1 – Kıta ve Fotoğraf Dağılım Tablosu**

Ziyaret Edilen Kıta	Fotoğraf Sayısı
Kuzey Amerika	33
Orta Amerika	5
Güney Amerika	49
Avrupa	55
Asya	127
Afrika	90
Diğer	5
Toplam	364

Tablo 1, toplam 271 fotoğrafla projede kullanılan fotoğrafların çoğunun Asya, Afrika, Orta ve Güney Amerika olmak üzere yine gelişmekte olan ülkelerde çekilmiş olduğunu göstermektedir. Hatta Kuzey Amerika’da çekilen 33 fotoğrafın 27’si Meksika’ya aittir. ABD’de çekilen 7 fotoğraf, yine Meksika sınırına aittir. Avrupa fotoğrafları ise 20. yüzyılın sonunda büyük bir etnik temizliğe sahne olan eski Yugoslavya’da, yani sanayileşmiş zengin batılı Avrupa’nın bir anlamda taşrasında çekilmiştir. Kendisi de gelişmekte olan bir ülkenin vatandaşı olan Salgado da objektifini Batılı meslektaşları gibi gelişmekte olan ya da geri kalmış ülkelerin insanlarına doğrultmuştur.

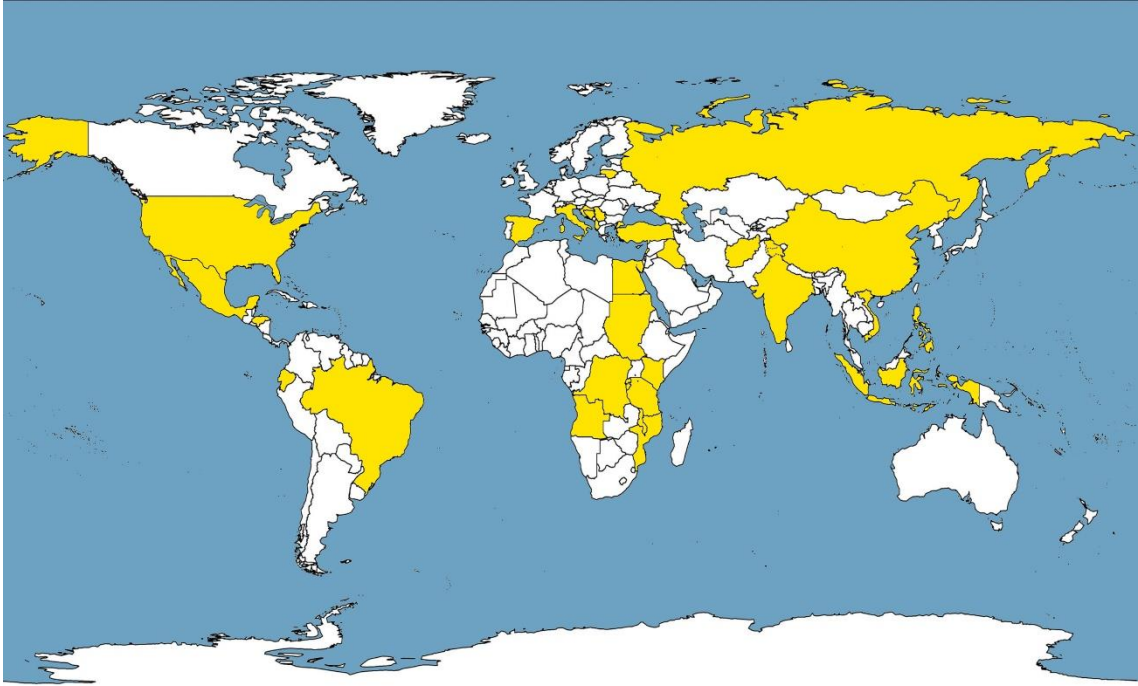
Bu durum, özellikle belgesel fotoğrafın yukarıdan aşağıya olan hiyerarşik yapısını gözler önüne sermektedir. Salgado’nun da gelişmekte olan bir ülkeden olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu hiyerarşik yapı direkt olarak fotoğrafın kendisi ve nesnesi arasında da kurulabilir. Fotoğrafların ülkelere ve çekildikleri yıllara ilişkin bilgiler Tablo 2 ve Tablo 3’te yer almaktadır.

**Tablo 2 – Ülke, Yıl ve Fotoğraf Dağılım Tablosu**

<b>Ziyaret Edilen Ülke</b>	<b>Ziyaret Edilen Yıl</b>	<b>Projedeki Fotoğraf Sayısı</b>
Meksika	1997-1998	26
ABD	1994-1997	7
Cebelitarık	1997	8
İspanya	1995-1997	7
Rusya	1994	5
Vietnam	1995	14
Endonezya	1995-1996	14
Hong Kong	1995	4
Afganistan	1996	10
Lübnan	1998	9
Türkiye	1997-1999	16
Irak	1997	11
Litvanya	1997	3
Hırvatistan	1994	9
Bosna	1995	7
Sırbistan	1995	3
Arnavutluk	1999	9
İtalya	1998	4
Sudan	1993-1995	9
Kenya	1993	2
Tanzanya	1994	17
Ruanda	1994-1995	4
Dem. Kongo Cum. (Zaire)	1994-1997	29
Burundi	1995	1
Angola	1997	6
Malawi	1994	3
Mozambik	1994	9
Brezilya	1996-1998	37
Ekvador	1998	12
Honduras	1998	5
Hindistan	1995-1997	27
Filipinler	1999	12
Mısır	1997	10
Çin	1998	10
Deniz		1
Uçak		1
Sınır		3

**Tablo 3 – Yıl ve Ülke Dağılım Tablosu**

Yıl	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Ülkeler	Sudan Kenya	ABD Rusya Hırvatistan Tanzanya Ruanda Zaire Malawi Mozambik	İspanya Vietnam Endonezya HongKong Bosna Sırbistan Sudan Ruanda Burundi Hindistan	Endonezya Afganistan Brezilya	Meksika ABD Cebelitarık İspanya Irak Litvanya Zaire Angola Hindistan Mısır	Meksika Lübnan İtalya Brezilya Ekvador Honduras Çin	Türkiye Arnavutluk Filipinler
<b>Toplam</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>3</b>

**Harita 1 - Proje için ziyaret edilen ülkeler sarı renkte gösterilmiştir.**

#### 4.4. *Göçler* Projesinde Hakikate Yaklaşma Çabası

Çalışmanın bu bölümünde Salgado'nun *Göçler* projesi, fotoğrafta gerçeklik ve hakikate yaklaşma bağlamında incelenmiştir. Yapılan bu incelemede göç ile oluşan yeni yaşamların barındırdığı gerçeklikler ve hakikatin, *Göçler* projesinde ne düzeyde temsil edildiği ya da hakikate ne ölçüde yaklaşılabildiği irdelenmiştir. Çalışmanın takip eden başlığında *Göçler* projesinin giriş bölümündeki fotoğraflar irdelenmiş ve proje kitabının sistematığına değinilmiştir. Ardından projenin diğer bölümlerinde yer alan fotoğraflar betimsel analiz yöntemiyle göç, gerçeklik, hakikat ve gündelik yaşam ekseninde analiz edilmiştir.

##### 4.4.1. *Göçler* Projesinin Giriş Fotoğraflarına ve Sayfa Düzenine Genel Bir

###### Bakış

*Göçler* projesinin kitabı, karşılıklı iki sayfaya yayılan bir nehir geçişinin fotoğrafıyla başlamaktadır (Fotoğraf-47). Fotoğrafın fonunu, durgun akan bir nehir ve bu nehrin iki yakası oluşturmaktadır. Nehirde üzeri insanlarla dolu onlarca sal, her iki yakada insan kalabalığı ve bu kalabalığın taşıdığı kutular, bohçalar ve diğer eşyalar görünmektedir. İzleyicinin karşısında taşralı bir kalabalık vardır. Kitabın önsözünden anlatıldığı üzere bu kalabalığın şehre taşındığı tahmin edilmektedir. Fotoğraf, Guatemala-Meksika sınırında, Orta ve Kuzey Amerika arasında doğal bir sınır olan Suchiate Nehri'nde çekilmiştir. Salgado, hikâyesine sınırdaki hayatlarla başlamıştır. Bu fotoğraf, sonraki 431 sayfada, izleyicinin neleri göreceğinin mesajını vermektedir: 'Sınırdaki yaşamlar, evini sırtında taşımak, yolda olmak, suda olmak, dolayısıyla topraksız olmak, yurtsuz olmak.'

Salgado, insan türünün aslında pek de yeni olmayan binlerce yıllık zamansız hikâyesini, fotoğraf aracılığıyla anlatmaya çalışmaktadır. Altı kıta ve 34 ülkeyi kapsayan bu hikâyede giriş fotoğrafının Orta ve Güney Amerikalı göçmenlerle, Orta Amerika'nın bir sınır nehrinden seçilmiş olmasının altını çizmek gerekmektedir. Salgado hikâyesine, kendi evi Brezilya olmasa da nispeten en bildiği yerden, Amerika kıtasından başlamıştır. Görsel hikâyelerde açılış fotoğrafının kurucu fotoğraf (establishing shot) olduğu göz önüne alınırsa, Salgado'nun bu tercihi birkaç anlam yüklenebilir. Bunlardan ilki, az önce de belirtildiği üzere en iyi bildiği yerden, kendi topraklarından başlamış olmasıdır. İkincisi ise anlatacağı hikâyenin bizzat kendi hikâyesi olduğudur. Üçüncüsü, kendi topraklarından seçtiği bir fotoğrafla başlayarak

hikâyenin öznelliğini baştan kabullenmesi ve son olarak bu hikâyedeki her bir sureti kendinde içselleştirecek olmasıdır. Giriş fotoğrafına iki paragraflık bir alt yazı eşlik etmektedir:

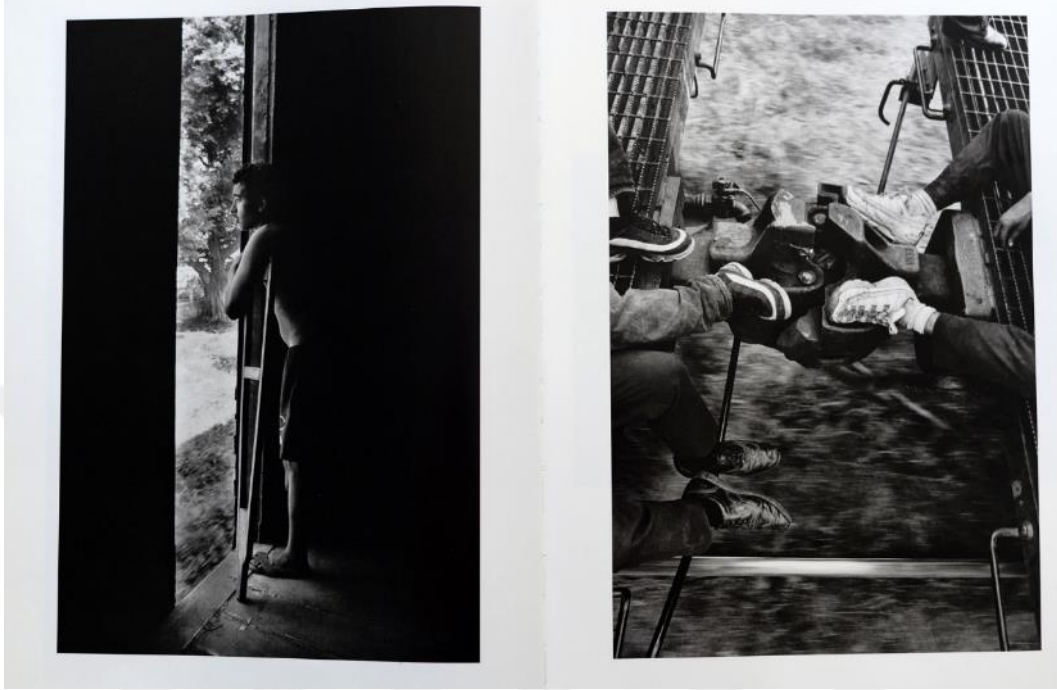


Fotoğraf 47 - Göçler projesi kitabının sayfaları 22-23

‘Suchiate Nehri, Orta Amerika’yla Kuzey Amerika, Guatemala’yla Meksika arasında sınır oluşturur. Guatemala’nın Tecun Uman ve Meksika’nın Ciudad Hidalgo şehirlerini birbirine bağlayan yakınlardaki bir köprü, resmi sınır geçişidir ve araçlar, ağır mal ticareti yapanlar ve pasaportu olan yolcular tarafından kullanılır. Ancak fotoğrafta görüldüğü üzere, nehri geçen başka bir trafik daha vardır: eşyalar, uyuşturucu ve Orta Amerika’dan kuzeye gitmeye çalışan yasadışı göçmenlerin çoğu. Bugüne kadar görülmemiş büyüklükte gruplar halinde, genç insanlar, ABD’ye gitme umuduyda Honduras’ı, El Salvador’u, Nikaragua’yı ve Guatemala’yı terk etmektedirler. Neredeyse hepsi, geçişi kolay olan Suchiate Nehri’nin bulunduğu Tecun Uman’a gelirler. Ciudad Hidalgo’ya vardıklarında, genellikle yasal bir seyahat belgeleri olmadan Meksika demiryolu istasyonu yakınlarında bir yere yönelip kendilerini ABD sınırının ötesindeki “cennet”e götürecek olan kargo trenlerini beklerler. Trenler öncelikle Meksika’dan Guatemala’ya ihraç edilen mallar ve yakıtla birlikte güneye inerler. Birkaç gün sonra tekrar Ciudad Hidalgo’dan kuzeye yol alırlar. Ciudad Hidalgo’daki bu geçişte göçmenler bir biçimde gizlice trene binerler. - Ciudad Hidalgo, Meksika, 1998 © Sebastião Salgado

Bir fotoğraf alt yazısı için uzun sayılabilecek bu iki paragrafta, Salgado’nun fotoğrafla yetinmediği, bu çalışmada sürekli vurgulanan multidisipliner tavrı görülmektedir. Salgado’nun objektifini, alt yazıda sözünü ettiği köprüdeki yasal sınır geçişine değil de nehirdeki insan karmaşasına doğrultması, bu çalışmada kimlerin hikâyesine tanıklık edeceğimizin diğer bir ipucunu vermektedir.

Son olarak bu fotoğraf, içeriğine bakmaksızın, grenli yapısı ve uzak ufku da gösteren geniş açıyla masalsı bir görüntü içermektedir. Diğer taraftan da 20. yüzyılda fotoğraf makinesiyle kaydedilmiş bir Brueghel<sup>1</sup> tablosu gibidir.



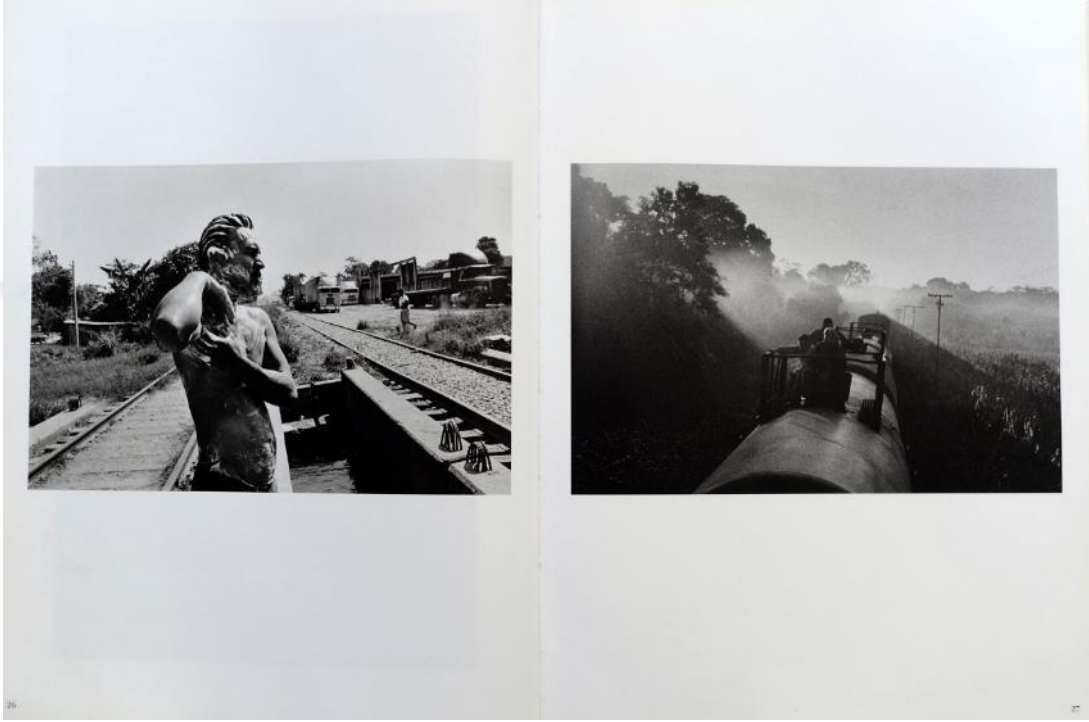
**Fotoğraf 48 - Göçler projesi kitabının sayfaları 24-25**

2. fotoğrafta, üzerinde sadece şortu ve ayağında iğreti duran terliğiyle koltuk değnekli bir göçmen, hareket halindeki kargo vagonunun açık kapısından dışarıyı seyretmektedir (Fotoğraf-48-sol). Tek ayakla bu zorlu yolculuğa çıkmış olan bu genç adam, çaresizliğin ne derece büyük olduğunu mesajını vermektedir. Diğer bir okumayla da bu yolculuğun ne kadar 'sakat' bir yolculuk olduğunu sembolize etmektedir. Sağında ve solundaki karanlık bölgenin orta yerinde, kapıdan giren ışıkla sadece bir tarafı aydınlatılmış genç insanın sureti, aynı zamanda bir rönesans tablosu gibidir. Bu fotoğrafta ayrıca göç, yol ve umut üçgeninde bir anlatımdan da söz edilebilir. Beden hastalıklı, engelli de olsa umutla dışarı, ışığa bakmaktadır.

3. fotoğrafta iki vagonun birleşim yerinde, en olmaması gereken yerde, üç ayrı göçmenin ayakları görülmektedir (Fotoğraf-48-sağ). Raylardaki ve zemindeki hareket netsizliğinden trenin hareket halinde olduğu anlaşılmaktadır. İlk bakışta bu yolculuğun taşıdığı risklerin ve tehlikelerin vurgulandığı bu fotoğrafta yeni bir mesaj daha vardır.

<sup>1</sup>Pieter Brueghel ya da Brueghel (1525 - 9 Eylül 1569) peyzaj çalışmaları ve köy betimlemeleriyle tanınan Hollandalı Rönesans ressamı - <https://www.pieter-bruegel-the-elder.org/> – Erişim tarihi ve saati: 4.12.2021 – 18:52

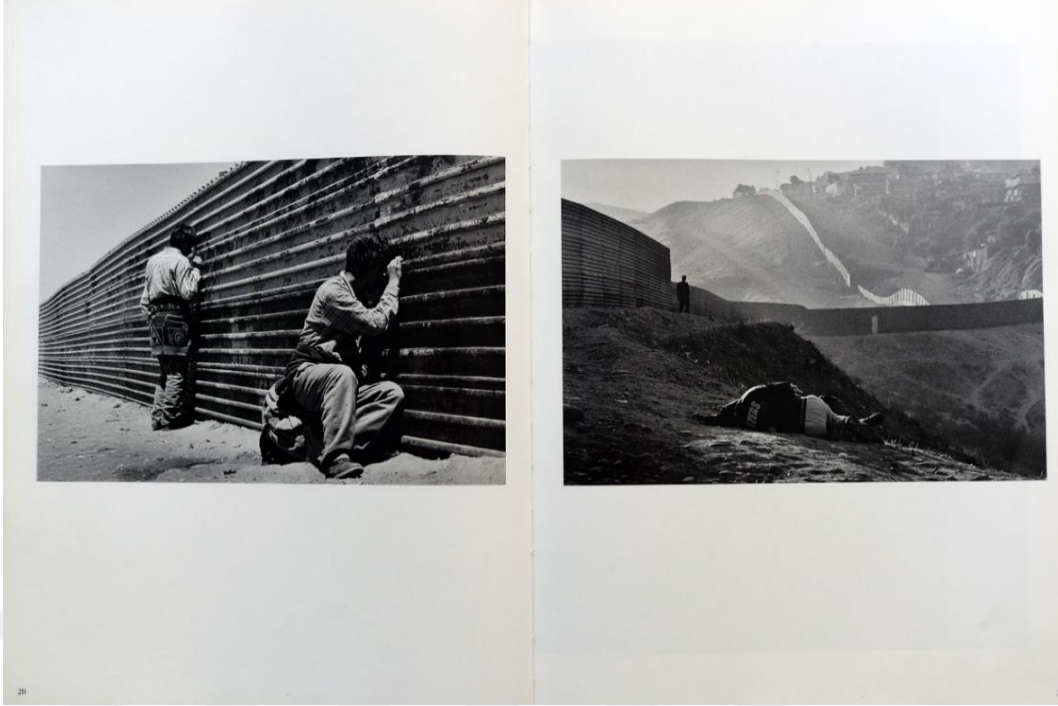
Bu yolculuk, birlikte yola çıkan insanları birbirinden ayıracaktır. Kadrajda iki vagonun birleşim yerinin tercih edilmesi, bu muhtemel ayrılığı sembolize etmektedir. Bu fotoğrafta yüzlerin görünmeyişi de ayrılık olasılığını güçlendirmekte ve desteklemektedir. Eski suretlerin önemi kalmayacaktır; yeni insanlar olunacak, yeni ilişkiler kurulacaktır.



**Fotoğraf 49 - Göçler projesi kitabının sayfaları 26-27**

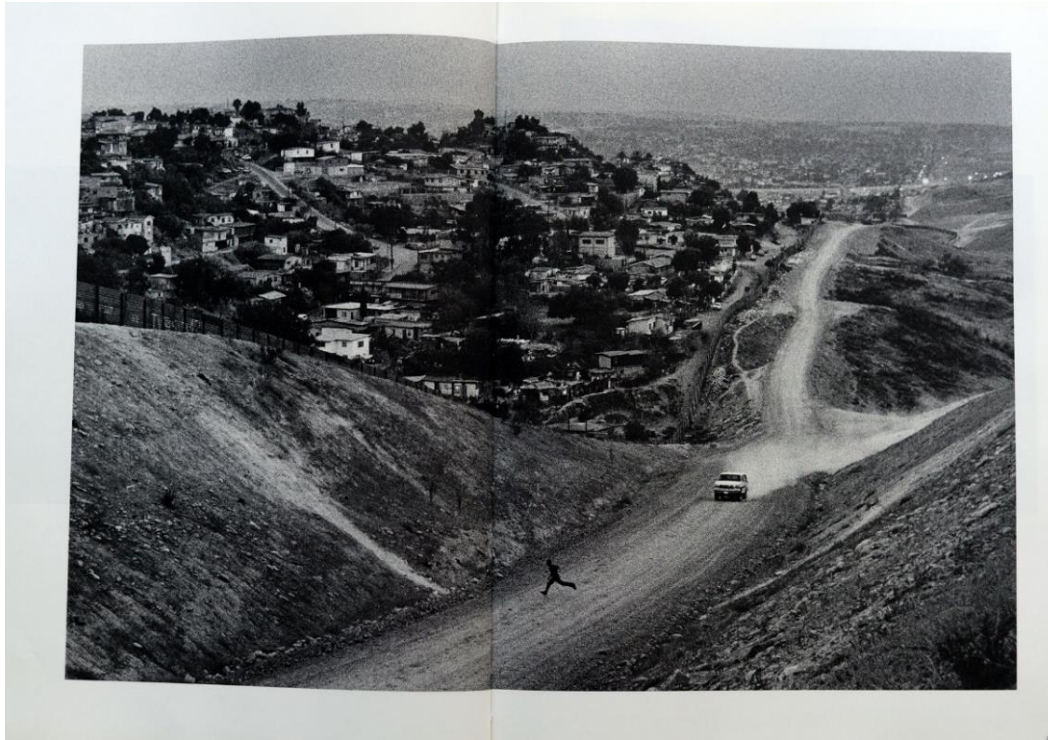
4. fotoğraf, Ciudad Hidalgo'da tren rayları üzerinde yıkanan bir erkeği göstermektedir (Fotoğraf-49-sol). Fotoğrafın arka planında uzayıp giden raylar, birkaç tır, raylardan geçmekte olan bir insan ve ağaçlar vardır. Bu sefer insanın yüzü görülmektedir. Bu gösterme kasıtlı olarak 'birey'e vurgu biçiminde algılanabilir. Fotoğraf kamusal alanda çekilmiştir ancak kadrajın merkezinde yarı çıplak bir insan bedeni ve nispeten mahrem sayılabilecek bir temizlenme ritüeli vardır. Göç ve mahremiyet olgusunu gözler önüne seren bu fotoğrafta ne kamusal alan kalmıştır ne de mahrem alan. Göç, bu alanları yıkmış, bu ayrımı ortadan kaldırmıştır.

5. fotoğraf, ağaçlardan süzülen ışık hüzmesine doğru trenin tepesinde seyahat eden suretsiz insanların masalsı görüntüsüdür (Fotoğraf-49-sağ).



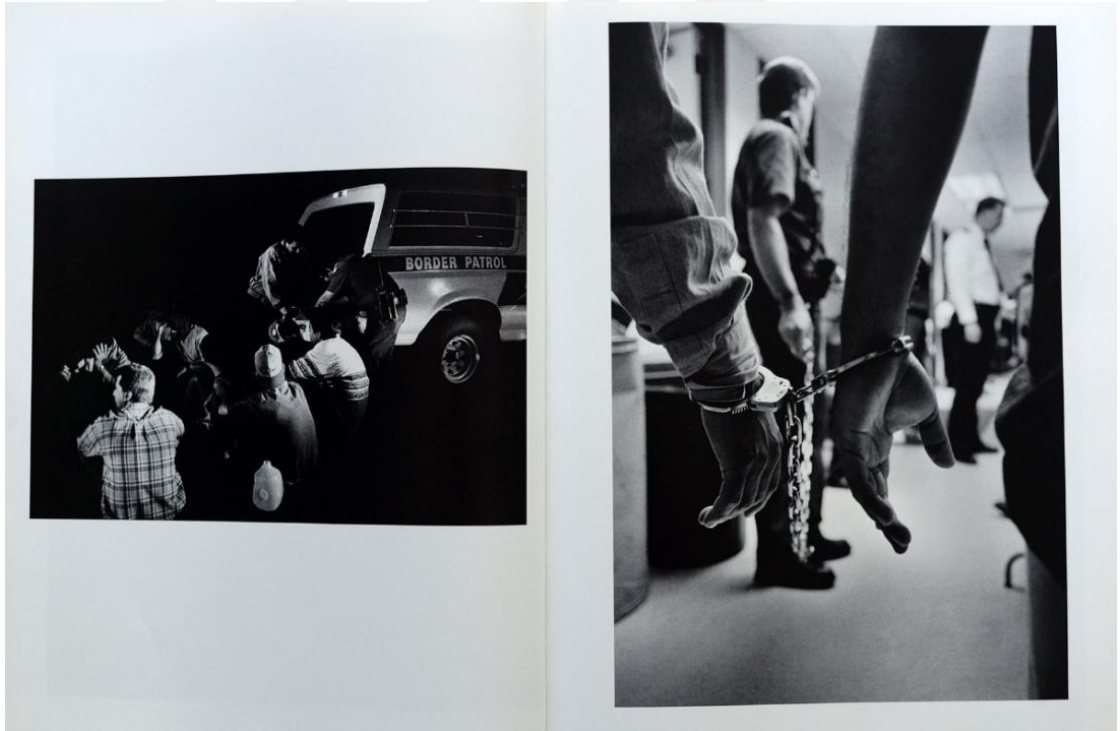
**Fotoğraf 50 - Göçler projesi kitabının sayfaları 28-29**

6. ve 7. fotoğraflarda, Amerika-Meksika sınırındaki çelik bariyerdeki çatlaklardan diğer tarafı seyreden, toprağın üzerine yatıp dinlenen insanlar görülmektedir (Fotoğraf-50). Bu insanlar da suretsizdirler.



**Fotoğraf 51 - Göçler projesi kitabının sayfaları 30-31**

8. fotoğraf iki sayfaya yayılmaktadır. Kadrajın merkezinde, sınırdaki bir delikten ABD topraklarına girmeyi başarmış, ancak sahadaki elektronik dedektörler tarafından fark edilip sınır devriyesine yakalanmadan bariyerin öte tarafına geçmeye çalışan bir silüet vardır (Fotoğraf-51). Fotoğrafın sol üst köşesinde Meksika yerleşimi, sağ alt köşesinde ABD toprakları yer almaktadır. Fotoğraftaki koşan silüet, yangından kaçış tabelasındaki silüeti andırmaktadır. Kendisi de yangından kaçır gibidir. Bu suretsiz insanlar için, aslında sınırın iki tarafı da yangın yeridir. Salgado'nun niyeti belki bu değildir ama özellikle bu fotoğrafta mağdur olan, fail gibi görünmektedir. Görüntü, kasıtlı olmasa da güçlünün perspektifinden aktarılmıştır. -Sınırın öte tarafında karanlık insanlar var ve gelip rahatımızı kaçırıyorlar.- Bu fotoğrafta, tehlikede olan insan, tehlikeli insan gibi görünmektedir. Tozlu yolda, karanlık silüetin peşindeki devriye aracı, Amerika'nın kendisidir ancak fotoğrafta o karanlık silüet gibi tehlikeli görünmemektedir. Oysa bu hikayenin asıl failleri ortaya çıkarma iddiası da vardır.



**Fotoğraf 52 - Göçler projesi kitabının sayfaları 32-33**

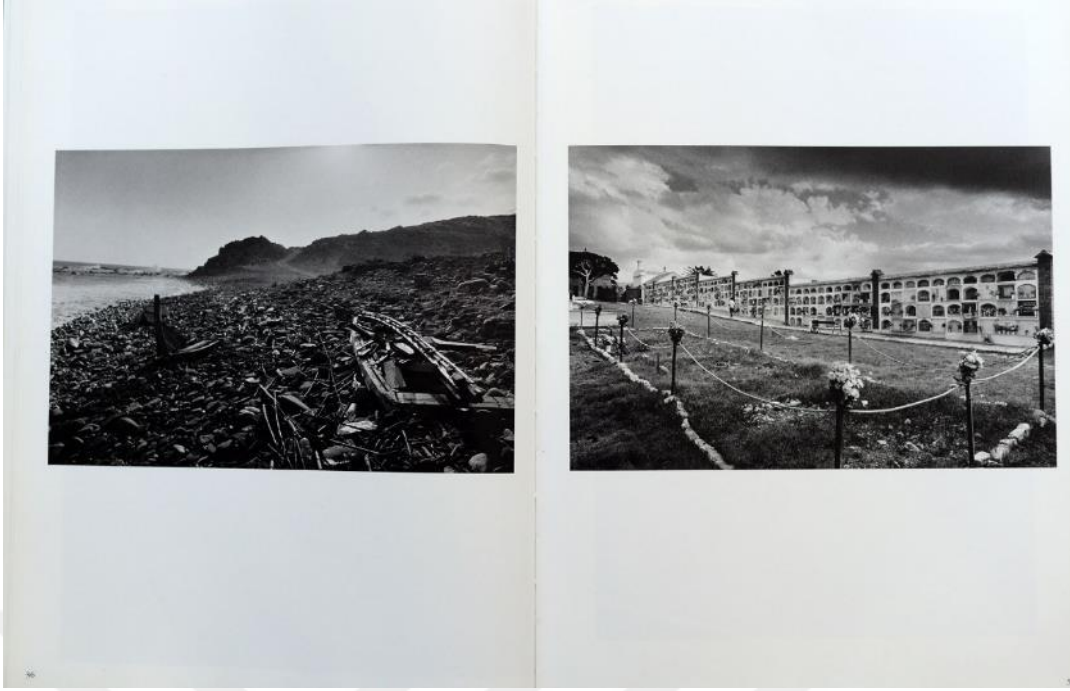
9. ve 10. fotoğraflarda Amerikan sınır devriyesi tarafından yakalanıp tutuklanan göçmenler görülmektedirler (Fotoğraf-52). Özellikle 10. fotoğrafta (Fotoğraf-52-sağ) iki taraf birbirine kelepçeyle bağlı gösterilmektedir. Bu görüntü, sonu gelmeyecek bir ilişkiyi de temsil etmektedir.



**Fotoğraf 53 - Göçler projesi kitabının sayfaları 34-35**

11. fotoğrafta Salgado objektifini Cebelitarık Boğazı'na çevirmiştir. Bu fotoğraf, iki sayfaya yayılan kasvetli bir deniz fotoğrafıdır (Fotoğraf-53). Gökyüzü, yağmur yüklü kara bulutlarla kaplıdır. Bu fotoğrafın devamı gibi görünen 12. Fotoğrafta ise fırtınada parçalanan bir botun kıyıya vuran parçaları görülmektedir (Fotoğraf-54-sol). Nihayet 13. fotoğrafta o fırtınalarda botları, kayıkları parçalanan isimsiz ve suretsiz göçmenlerin isimsiz mezarları vardır (Fotoğraf-54-sağ).

Salgado bu fotoğraflarında, Fas ve İspanya özelinden genel olarak Afrika'dan Avrupa'ya olan göçü belgelemek istemektedir. Kitabın giriş fotoğrafında da görülen 'göç ve su' birlikteliğine bu son üç fotoğrafta daha acı biçimde tanıklık edilmektedir. Kara bulutlarla kaplı gökyüzü, deniz, sahile vuran bot parçaları ve İspanya'nın Tarifa şehrindeki isimsiz göçmen mezarları. Tüm bunlara neden olan sanki insanın değil de suyun vahşetidir.



**Fotoğraf 54 - Göçler projesi kitabının sayfaları 36-37**

Ne tesadüftür ki geçtiğimiz yüzyılın önemli düşünürlerinden, hatta fotoğraf üzerine kalem oynatan ilk fikir insanı Walter Benjamin de İspanya-Fransa sınırında, Port Bou'da son nefesini vermiştir. Öldüğünde gençtir ve kendisinden neredeyse yarım asır sonra toprağa düşenler gibi savaştan kaçmaktadır. Ölüm nedeni intihardır; bu mezarlarda yatan isimsiz göçmenlerin ölüm nedenleri ise deniz ve fırtınadır. Oysa failer farklıdır. Benjamin de yıllarca sınırda bir mezarda yatmıştır. Mezarının kirası, öldüğünde üzerinden çıkan parayla ödenmiş, kira bitince de mezarı bilinmeyen bir çukura taşınmıştır (Dellaloğlu, 2005, s.18).

Bu fotoğraflar ve Benjamin'in hikâyesindeki benzerlik, bize yaşlı Avrupa'da durumun pek de değişmediğini anlatmaktadır. Failer ne intihar için alınan ilaçlar ne de denizdeki fırtınadır. Fail bu fotoğraflarda yine yoktur.

#### **4.4.2. Göçün İktisadi Boyutunun Temsili**

Neredeyse tüm projelerinde, çalıştığı konuların anlık etkilerinden çok uzun vadeli yansımalarını ve sonuçlarını kaydetme konusunda bir yaklaşıma sahip olan Salgado, bu projede, 'göç'ün kaçınılmaz bir sonucu olarak gördüğü ucuz işgücü olgusunu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan işçi yaşamını ve çalışma koşullarını gösteren fotoğraflar üretmiştir. Anılarında *Göçler* projesini çalışmaya *İşçiler* projesinden sonra karar verdiğini belirten Salgado'nun *İşçiler* projesinde, insan emeğine saygı duruşu olarak

ifade ettiği tarzda görüntüler, *Göçler* projesinde farklı bir bağlamda kullanılmıştır. ‘Göç’ün iktisadi boyutlarını yansıtmaya çalıştığı bu fotoğraflarında Salgado, mega şehirlerdeki işçilerden ve çalışma koşullarından, kırsaldaki tarım işçilerine kadar, insan emeğinin görsel kaydını tutmuştur. Salgado’ya göre mega şehirlerin oluşmasındaki en büyük etken, hızını artırarak devam eden göç olgusudur ve göçün hakikatine işaret eden unsurlardan birisi de giderek büyüyen bu şehirler, yüksekliği her geçen gün artan binalar, sağlıksız şehir ortamları ve bu şehirlerdeki devasa kalabalık içerisinde sıkışmış yaşamlardır. Salgado bu projesinde, göçün iktisadi boyutlarını irdelemeye çalıştığı fotoğraflarını genelde Asya’daki çalışmalarından seçmiştir. Bu tercihinde muhtemelen Çin, Hindistan, Endonezya gibi ülkelerdeki aşırı nüfus yoğunluğunun etkisi olmuştur.



**Fotoğraf 55 - 18 kule, 4300 apartman dairesinin yanı sıra ofis ve işyerlerini de bünyesinde bulunduracak olan Rasuna binasının inşaatı, Jakarta, Endonezya, 1996 © Sebastião Salgado**

Yukarıdaki fotoğrafın (Fotoğraf-55) içsel bağlamı, izleyiciye daha önce benzerlerinin inşa edildiği bilgisini veren bir inşaat fotoğrafını göstermektedir. Fotoğraf, Salgado’nun niyeti bilinerek ve projenin bağlamında ele alınıp orijinal bağlamıyla izleyicinin yorumuna bırakıldığında ise çerçevenin solunda inşaat demirleri arasında görünen işçi silüeti adeta demir parmaklıklar arasında fotoğraflanması bu mega şehirlerdeki yaşam alanlarının sıkışıklığı konusunda bir izlenim uyandırmaktadır.

Ayrıca ucuz işgücü olarak kabul edilen göçmenlerin, bu hayata mahkûm oldukları havasını vermektedir. Fotoğrafa verilen alan derinliği, yaşanan ‘göç’ün ölçeğiyle ilişkilendirilebilir. Ufukta sis içerisinde olsalar da hâlâ görünür olan binalar, şehrin büyüklüğünü, dolayısıyla göçün de büyüklüğünü ifade etmektedirler. Demirlerin üst uçlarının görünmemesi, binanın ne kadar yükseldiği, dolayısıyla ‘göç’ olgusunun nereye varacağı konusunda bir belirsizlik havası vermektedir.



**Fotoğraf 56 - Köydeki evlerinde pencere kenarında dinlenme adeti olan işçiler, kaldıkları binaların yüksekliğine aldırmadan pencerede dinleniyorlar - Ho Chi Minh City, Vietnam, 1995 © Sebastião Salgado**

Yukarıdaki fotoğrafta (Fotoğraf-56) işçilerin kaldığı bir binanın yakın plan görüntüsü yer almaktadır. ‘Göç’ün uzun vadeli sonuçlarını resmetmeye çalışan, herkesin kendi küçük kutusuna hapsedildiği, yine bir çeşit hapisaneyi andıran sıkışık yaşam alanları konu edildiği bu doku fotoğrafında izleyici, pencerelerin sayısı hakkında bir fikir sahibi olamamaktadır. Salgado bu fotoğraf için yazdığı metinde, köylülerin eski hayatlarındaki adetlerine bağlı kalarak binaların yüksekliğine ve tehlikeye aldırmaksızın pencere kenarlarında oturarak hava aldıklarını ifade etmekte; bir çeşit yeni şehir kültürüne vurgu yapmaktadır. Salgado bu fotoğrafta, yaşam alanlarının darlığını orta plan bir fotoğrafta anlatmaya çalışmıştır.



**Fotoğraf 57 - Kahire’de modern ve geleneksel birlikte varolmaktadır. Şhrin yükselen orta sınıfı için tasarlanan El Maadi semtindeki apartmanlar, Mısır’ın bir çizgi halinde uzanan dar kırsal alanını işgâlini temsil ederler. Kahire, Mısır, 1997 © Sebastião Salgado**

Tarım alanları ve modern kentler arasındaki sınırların belirsizleştiği imgesini servis eden yukarıdaki fotoğraf (Fotoğraf-57) ve daha bir çok benzer örnekte, göçün uzun vadeli sonuçlarının görsel yansıması bulunmaktadır.

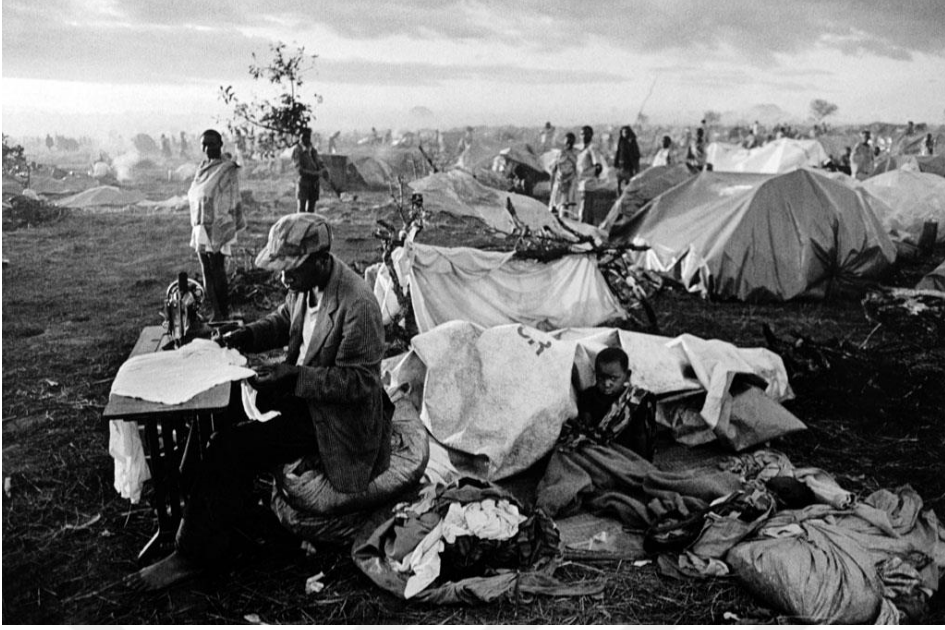
#### **4.4.3. Göçün İnşa Ettiği Sürgün Yaşam İmgesi**

Aşağıdaki fotoğraf (Fotoğraf-58), sembolizm perspektifinden rahatlıkla okunabilmektedir. 1994’te Avrupa’da, Hırvatistan’da çekilmiş bu fotoğrafta boş bir tarla, tarlayı ikiye bölen keskin bir çizgi, bir eliyle yüzünün yarısını kapamış, üzgün, yorgun, saçları ve kıyafetleri dağılmış bir çocuk, puslu bir hava ve ufukta tren vagonları görülmektedir. Barthes’ın kuramına göre bunlar fotoğrafın ‘studium’unu oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 58 - Inakovo, Hırvatistan, 1994 © Sebastião Salgado**

Bu fotoğrafın ‘punctum’unun ise fonda görünen tren olduğu söylenebilir. Çünkü belleğini az da olsa gözden geçiren bir izleyici için, fondaki tren ilk bakışta Yahudileri Nazi konsantrasyon kamplarına taşıyan trenleri anımsatmaktadır. II. Dünya Savaşı’nda Naziler’in yaptığı etnik temizlik yaklaşık yarım asır sonra bu sefer Balkanlarda, Sırlar tarafından yapılmaktadır. Ortadaki keskin çizgiye bakılırsa Avrupa yine bir yol ayrımı, bir bölünmüşlüğün ortasında görünmekte; kendi içinde sınırları kaldırdığını iddia eden Modern Avrupa’da sınırlar sanki hâlâ durmaktadır. Bu fotoğraf aslında geçen 50 yılda pek bir şeyin değişmediğini anlatıyor gibi bir duygu vermektedir. Yaşlı Avrupa her ne kadar sanayide büyük ilerleme kaydedip ekonomik refah seviyesini yükseltmiş olsa da geçmişten fazla bir ders almamış gibi görünmekte; çizginin tam önünde duran sarışın ve üzgün çocuk, geçmiş acılarından ders çıkaramayan acemi Avrupa’nın bir portresi gibi durmaktadır. Toprak boş, ekilmeye hazır ama hava puslu ve aynı zamanda gelecek için atılacak bir tohum tanesini de temsil eden çocuk ürkmüş ve kaygılı görünmektedir. Bu fotoğraf, izleyenlerine sadece geçmişin karanlığını göstermekle kalmayıp gelecek için de kaygılı bir mesaj iletmektedir.



**Fotoğraf 59 - Ruanda'dan kaçarken dikiş makinesini de yanına alan bir sığınmacı, kampta giysi ve çadır tamirâtı gibi gerekli işlerde yardımcı oluyor. Tanzanya, 1994 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 60 - Selden etkilenen Monjaras kasabasında birçok ev selde sürüklenmiş ve ağır hasar görmüştür. Honduras, 1998 © Sebastião Salgado**

Göçün inşa ettiği sürgün yaşam koşulları bu projede yoğun biçimde görselleştirilmiştir. Salgado bu bu fotoğraflarını yoğun olarak Afrika'daki sığınmacı kamplarından, Yugoslavya'da çıkan iç savaşın sonrasında yaşanan göçten ve yer yer Orta ve Güney Amerika fotoğraflarından seçmiştir.

Salgado, projeye dahil ettiği bu tarz fotoğraflarıyla, göçün sonuçlarından olan yaşam koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan hakikati aktarmaya çalışmıştır. Mesajını izleyiciye doğrudan aktarabilen bu fotoğraflarda optik gerçeklik, hakikati tam olarak perdeleyememiş, her ikisi de kendini göstermeyi başarmıştır.

#### 4.4.4. Mahremiyet İhlali Olarak Göçmen Yaşamı

Salgado'nun evsizlik kavramını imgeleştirmeye çalıştığı fotoğraflar neredeyse projenin tüm bölümlerinde gözlemlenmektedir. Afrika'dan yaptığı seçkilerinde yoğun olarak kamusal alanda çocuk emziren kadın imgesine yer vermiştir. (Fotoğraf-62) Çocuk emziren kadın imgesinin yer aldığı bir fotoğraf da Güney Amerika'dan projeye dâhil edilmiştir. Mega şehirlerde yaşayan evsizlerin yer aldığı fotoğraflar ise projeye çoğunlukla Asya ve Güney Amerika'dan dahil edilmişlerdir.



Fotoğraf 61 - 1997, Zaire © Sebastião Salgado

Kamusal alan ve özel alanın birbirine karıştığı bu fotoğraflarında Salgado, göçün hakikatine işaret eden ve uzun vadeli sonuçlarından olan mahremiyet ihlâlini ve özel alanın yok olmasını görselleştirmiştir.



**Fotoğraf 62 - Manila’da evsizler bazen mezarlıklarda uyumaktadır. Bu fotoğrafta, iş aramak için şehre inmeden önce Sangandaan mezarlığında uyuyan bir kadın görünmektedir. Metro Manila, Filipinler, 1999 © Sebastião Salgado**

Bu proje kapsamında ele alınan ve neredeyse tamamına yakını kısıtlı imkânlarla, yasa dışı yollarla ve çoğunlukla maddi sıkıntılarla yapılan ‘göç’ün, barınma ve mahremiyet konularında sorunlara yol açtığı, görmezden gelinemeyecek bir hakikattir. Salgado da bu hakikati görmezden gelmemiş ve objektifini barınma sorunu ve bu sorunun sonucunda ortaya çıkan mahrem alanın yok oluşuna çevirmiştir.

#### **4.4.5. Sağlıkta Mahrum Edilenler Olarak Göçmenler**

Salgado’nun özellikle Afrika ve bazı Asya fotoğraflarında hastalıklı göçmen imgesi öne çıkmaktadır. Afrika’da yaşanan iç savaş sonrası birden patlayan göç dalgası, hem göç edenleri hem de civar ülkeleri hazırlıksız yakalamıştır. Bir gecede on binlerce insanın kendini yollara attığı bu göç dalgası beraberinde özellikle su sıkıntısı ve bu sıkıntıya bağlı olarak ortaya çıkan hijyen ve sağlık sorunlarını getirmiştir. Çok geçmeden salgın hastalıklar başgöstermiş ve savaşta kanlı bir ölümden kaçan insanlar bu sefer salgın hastalıktan dolayı can vermişlerdir.



Fotoğraf 63 - 1994, Benako, Tanzanya © Sebastião Salgado



Fotoğraf 64 - 1997, Zaire © Sebastião Salgado



**Fotoğraf 65 - 1994, Zaire © Sebastião Salgado**

Yukarıdaki fotoğrafların ilkinde (Fotoğraf-63) Afrika’da yaşanan su sıkıntısı, ikincisinde (Fotoğraf-64) bu sıkıntıya bağlı olarak ortaya çıkan salgından hastalanan bir kadın ve son fotoğrafta ise (Fotoğraf-65) koleradan ölen bir insanın cesedi görünmektedir. Yukarıda örnek olarak verilen bu üç fotoğraf ve projede kullanılan bunlara benzeyen birçok fotoğraf, göçün kısa, orta ve uzun vadeli sonuçlarını yoğun bir gerçekçilikle resmetmektedirler. Ancak fotoğrafçının niyeti dahilinde olmasa da izleyicide bir ‘hastalıklı’ göçmen imgesi uyandırmaları da kaçınılmaz olmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiklerinde, optik gerçekliği gözler önüne seren bu tarz fotoğraflar, hakikatin temsilinde ise zayıf kalmaktadırlar. ‘Hastalıklı sistem’ yerine ‘hastalıklı insan’ portresini çizen bu fotoğrafların, yaşanan bunca sefaletin hakikatini, perde arkasını ve faillerini ortaya çıkarma bağlamında projeye herhangi bir katkısı olmamaktadır.

#### **4.4.6. Kuralsız Göçmen İmgesi ve Maktülün Özneleştirilerek Failleştirilmesi**

Salgado’nun projede kullandığı birçok fotoğrafında kuralsız göçmen imgesi göze çarpmakta, istem dışı da olsa zaman zaman fotoğrafa konu olan insanlar, izleyicide bir tehdit duygusu uyandırmaktadırlar. Projedeki 400’e yakın fotoğrafın neredeyse hepsi maktülün üzerinden işlenmiştir. Fotoğrafın yukarıdan aşağıya olan mütehakkim doğası

göz önüne alındığında bu durum kaçınılmaz görünmektedir. Ancak bu sefer sadece göçün sonuçlarının işlendiği bir görsel seçki ortaya çıkmaktadır. Bu tarz projelerde fotoğraf, doğası gereği faili resmedememektedir. Sürekli maktülün resmedilmesi de bir süre sonra maktülün fail gibi algılanması riskine yol açmaktadır. Özellikle bazı fotoğraflarda maktülün tehlikeyi göze almış biçimde, gözükara resmedilmesi, bahsedilen yanlış algılanma riskini daha da artırmaktadır. Hatta bazı fotoğraflarda asıl failler, yardımcı oluyormuş izlenimi doğmaktadır.



**Fotoğraf 66 - Cebelitarık üzerinden kaçak yolla İspanya'ya geçmeye çalışan Afrikalı göçmenler, Cebelitarık Boğazı, 1999 © Sebastião Salgado**

İspanyol gümrük devriye helikopterinin gece görüş ekranından çekilen bu fotoğraf (Fotoğraf-66), Robert Capa'nın ünlü Normandiya çıkarması fotoğraflarını anımsatmaktadır. Capa'nın kendi fotoğrafları için kullandığı terimle, bu fotoğraf da hafif fludur. Burada da sahile bir çıkarma vardır fakat bu insanların savaşı, yaşam savaşıdır. Ancak gece yarısı buz gibi suda, ölümü göze alarak derme çatma kayıklarla umuda yol almaya çalışan bu insanlar, otoritenin gece görüş ekranından yine kara silüetler halinde, huzur hırsız suçlular gibi görünmektedirler. İstemsiz de olsa görselde mağdur yine fail gibi görünmekte, tehlikede olan tehlikeli bir görüntü çizmektedir.



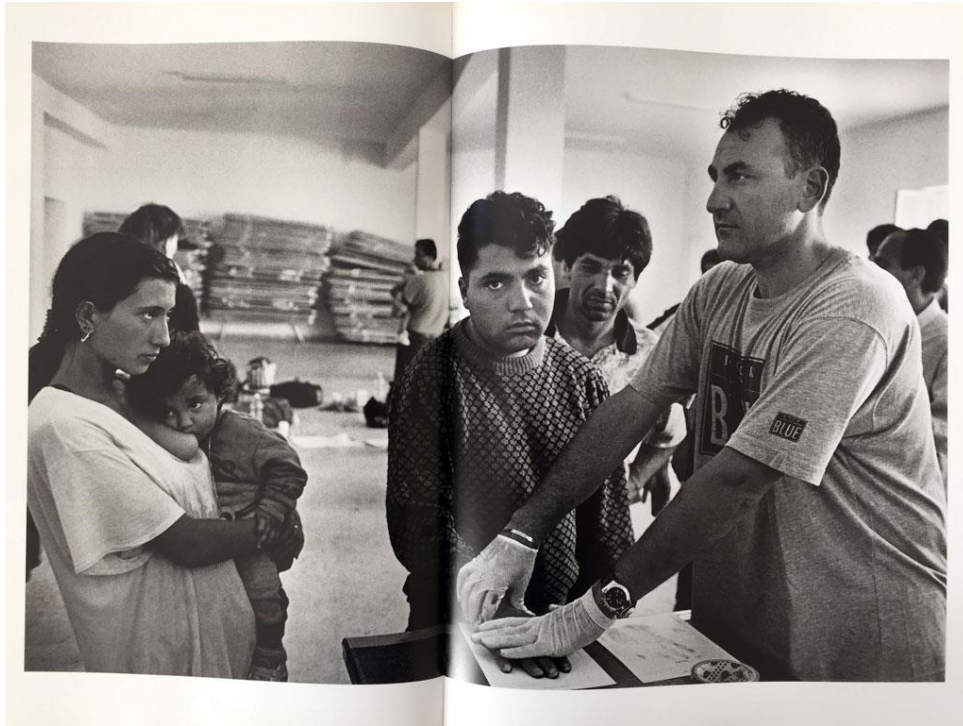
**Fotoğraf 67 - Finnair #101 sefer sayılı uçuşun yolcuları Kiev'den, belki de yıllardır görüşmedikleri yakınları tarafından duygusal bir karşılama gördükleri New York Kennedy Havalimanı'na varıyorlar. Uzun zamandır ABD'de yaşayan akrabalar, yeni gelenlere temel İngilizce'yi öğretecek, çevreyi tanıttacak, nerede yaşayacakları ve nasıl iş bulacakları konusunda bilgiler verecekler. Kennedy Havalimanı, New York City, 1994 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 68 - Vietnamlı aileler ABD'ye kabul edilmeleri durumunda, tüm resmi evrak işleri tamamlandıktan sonra Vietnam dilini konuşan bir Amerikan konsolosu tarafından Ho Chi Minh City'de mülakata tabi tutuluyorlar. Mülakatın sonunda müstakbel göçmenler doğruyu söylediklerine dair bir yemin ediyorlar. Bu fotoğrafta Vietnamlı bir aile mülakatın ardından Vietnam'da görev yapan bir Amerikan resmi görevlisi Bryan W. Dalton'ın huzurunda yemin ediyorlar. Ho Chi Minh City, Vietnam, 1995 © Sebastião Salgado**

Alt yazılarıyla birlikte ele alındıklarında, yukarıda gösterilen iki fotoğrafta da ABD, bir kaçış ve kurtuluş noktası gibi algılanmaktadır. Oysa bu projede anlatılmaya

çalışılan göç olgusunun ve bu göç sonucunda ortaya çıkan acıların önemli bir kısmından ABD'nin sorumlu olduğunu Salgado'nun kendisi de bilmekte, hatta yazılarında dile getirmektedir. Orijinal bağlamında ele alındığında, Ukrayna'dan ABD'ye ulaşan Rus Yahudilerinin dramatik kavuşma görüntüsün yer aldığı fotoğrafın (Fotoğraf-67) New York Kennedy havalimanında çekilmiş olması ve sol üst köşesinde görünen Susam Sokağı karakterinin gülen yüzü, bu fotoğrafta tam olarak ABD'yi olmasa da ABD topraklarını kurtarıcı gibi göstermektedir. Ho Chi Minh City'de çekilen diğer fotoğraf da (Fotoğraf-68) 'bize kapılarınızı açtınız, biz de akıllı olacağımıza söz veriyoruz, düzeni bozmayacak, kötü insan olmayacağız' türünde bir görüntü vermektedir. 'Punctum' bu fotoğrafta elleri arkasında bağlı, karşısındakilere hâkim bir tavırla bakan ve daha yüksek görünen konsolosluk görevlisinin vücut dilinde kendini göstermektedir. Diğer bir 'punctum' ögesi de yine bir vücut dili, bu sefer yemin eden Vietnamlı adamın sol kolunda ortaya çıkmaktadır. Müteşekkir gözlerle konsolosluk görevlisine bakan adamın sol kolu, emre itaat eden bir asker edasıyla gergin ve düz biçimde vücuduna yaslanmış, net olarak görünmeyen eli ise muhtemelen aynı gerginlik ve düzlükte bulunmaktadır. Bu fotoğrafta, 'Bizim başımıza gelenlerden siz sorumlusunuz' mesajı yerine 'Bize kapılarınızı açtığımız için size minnettarız' mesajı öne çıkmaktadır.



**Fotoğraf 69 -Bir önceki gece İtalya'ya yasa dışı yollardan girmeye çalışan bir Yugoslav Çingene ailesi İtalyan otoriteleri tarafından işleme tabi tutuluyor. Polis her sabah parmak izi ve fotoğraf makinesiyle yeni gelen göçmenlerin kaydını tutuyor. Tutulan kayıtlar komşu Avrupa ülkeleriyle de paylaşılıyor. San Foca, İtalya, 1998 © Sebastião Salgado**

Yukarıdaki fotoğrafta (Fotoğraf-69) resmedilen Yugoslav çingeneler, bir suçlu portresi çizmektedirler. Fotoğrafın alt yazısında da İtalya'ya yasa dışı yollardan girdikleri yazmaktadır. Günümüzde yasal yollardan yapılan seyahatlerde bile sürekli maruz kalınan parmak izi, göz retinası, biyometrik fotoğraf kontrolleri, tamamıyla yasalara bağlı yaşayan insanları bile potansiyel birer suçlu durumuna sokmaktadır. Parmak izi, doğası gereği bir suç unsuruna göndermek yapmakta ve 'ateş olmayan yerden duman çıkmaz' minvalinde bir duygu uyandırma riskini taşımaktadır. Bu fotoğrafın, bu koşullarda annesinin memesinden süt emmeye çalışan bir çocuk suretinde ortaya çıkan bir de yaralayıcı 'punctum' ögesi vardır.



**Fotoğraf 70 – São Paulo'nun sokaklarında çoğu göçmen köylülerin çocukları olan binlerce çocuk yaşamaktadır. Bu fotoğrafta geçici olarak hazırladıkları yataklarında yatan iki çocuk görünmektedir. Çocuklardan birinin elinde görünen teneke kutuda yapıştırıcı madde bulunmaktadır. São Paulo sokaklarında sokak çocuklarının madde tüketimi alarm verici boyutlara ulaşmıştır. São Paulo, Brezilya, 1996 © Sebastião Salgado**

Yukarıdaki fotoğraf da (Fotoğraf-70) günümüzde her gün binlercesine rastlanan mega şehir görüntülerinden biri olarak konunun hakikatini göstermekten çok, etkisini azaltmakta ve bir anlamda fotoğrafa konu olan çocukları birer suçlu gibi göstermektedir. Madde bağımlısı bu çocukların suça bulaştıkları bir gerçektir. Bu durumun ortaya çıkmasında istemsiz ve plansız 'göç'ün payı olduğu da doğrudur ancak

soyut bir kavram olan ‘göç’ olgusunun ve sonuçlarının irdelenmesindeki ‘özdek’ ihtiyacı sokakta yatan iki madde bağımlısı üzerinden karşılandığında ortaya istenmeyen algısal problemler çıkabilmektedir. Bu çocukların o an işlerini yapan temizlik işçilerinin yanında resmedilmeleri de ‘uygar, işinde gücünde, ekmeğini kazanan insan’ imgesiyle zıtlık oluşturmakta ve fotoğrafa konu olan çocukları, bulaştıkları adi suçlardan daha fazlasından sorumlu tutmaktadır.

Yukarıda örnek olarak incelenen fotoğraflarda ve projede kullanılan bunlara benzer diğer fotoğraflarda anlatım, optik gerçekliğin çok ötesine geçememektedir. Kuralsız göçmen imgesinin ve maktülün yoğun olarak resmedildiği bu görüntüler, ‘göç’ün hakikati, dolayısıyla perde arkası ve fail unsurlar çerçevesinde yine zayıf kalmaktadırlar.

#### 4.4.7. Acının Estetize Edilerek Sanatsallaştırılması

Salgado’nun da fotoğraf kalitesine büyük önem verdiği devasa projelerinin aldığı en temel eleştiri, fotoğraflarında acıyı estetize ettiği iddiası olmuştur. Susie Linfield, öznelerini nesneleştirmekten kaçınmak adına en çok çaba sarfeden fotoğrafçıların, en sert biçimde pornografi ve sömürü ile suçlandıklarını söylemekte ve bu saldırıların ilk hedefinde ise James Natchwey ve Sebastião Salgado gibi isimlerin bulunduğunu belirtmekte; Salgado’nun kendi ülkesinde fotoğraflarının ‘duygusal röntgenci’, ‘utanç verici’, ‘kitsch’<sup>1</sup>, ‘şatafatlı’, ‘kendini yücelten’ ve hatta ‘hakaret edici’ olmakla suçlandığını ifade etmektedir. (Linfield, 2013, s.55-56) Linfield, özellikle Amerikan solunun Salgado’yu kötülemek gibi bir vazgeçilmezi olduğunu şu sözleriyle dile getirmiştir:

Ancak Salgado’yu kötülemek, özellikle de Amerikan solu için, entelektüelliğin olmazsa olmazı olarak görülmektedir. Sontag, Salgado’nun çalışmalarına yönelik ‘şöhret tarikatına suç ortağı olmak’ gibi şaşırtıcı bulduğum bir ithamda bulunmuştur. Eleştirmen Luc Sante daha da ileri giderek, Salgado’nun fotoğraflarının politik edilgenliğe yol açan ‘sefaletin anlamsız evrenselliği’ ile dolu olduğunu yazmıştır. Sante şöyle devam etmektedir: ‘Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi, bir fotoğrafçı için affedilmezdir. (Linfield, 2013, s.56-57)

<sup>1</sup>‘Kitsch-nesne genel olarak yalancı mermerden yapılmış, tüm ‘taklit’ nesnelere, aksesuarlar, folklorik biblolar, ‘anı eşyaları’, abajurlar ya da siyahların ürettiği maskeler yığını, her yerde, özellikle tatil ve eğlence yerlerinde hızla çoğalan tüm tecim malları müzesidir. Kitsch söylemdeki ‘klişe’nin eşdeğerlisidir. Bundan da anlamalıyız ki, burada söz konusu olan, tıpkı gadget için olduğu gibi güçlülükle tanımlanabilir olan, ancak şu ya da bu ‘gerçek’ nesneyle karıştırılmaması gereken bir ‘kategori’dir.’ (Baudrillard, 2017, s.136)

Salgado'nun fotoğraflarının toplumcu gerçekçilik döneminin nostaljik romantizminin esintilerini taşıdığı, ışık oyunları ile sanatsal görülebildiğinin ve sıkılğan dini göndermeleri olduğunun altını çizerek bu eleştirileri dikkate alan Linfield, şu sözleriyle de Salgado'ya sahip çıkmaktadır:

Ancak Salgado'nun dünya işçilerini aklıma gelen tüm fotoğrafçılardan daha dikkatli, itinalı ve saf bir 'ilgi' ile belgelediği de aynı ölçüde doğrudur. O, değerlerin emek kuramını görselleştirmiştir. Ayrıca bunu kişiselleştirmiştir de: portrelerindeki bu mağrur ve dobra insanlar bizlerin ilgisini talep ederken, astımız değil eşitimizdir. (Linfield, 2013, s.56)

Linfield ayrıca, Salgado'nun dünyanın en perişan noktalarında Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü ile birlikte çalıştığının ve uzun yıllar davalarını desteklediği militanlarla birlikte yol aldığı altını çizerek Salgado'ya yapılan eleştirilerin bu durumu açıklayamadığını dile getirmiştir. Linfield son olarak, bu eleştirilerin, Salgado'nun fotoğrafladığı insanların, en mahrem anlarını fotoğraflayan bu kişiye neden ve nasıl güvendiklerini açıklığa kavuşturmadığını iddia etmiştir.



**Fotoğraf 71 – Kenya'daki sığınmacı kampına giden Sudanlı çocuklar, gece yol alıp gündüz saklanıyorlar. Güney Sudan, 1993 © Sebastião Salgado**

*New York Times*'dan Michael Kimmelman 2001 yılında *Can Suffering be too beautiful-Acı çekmek bu kadar güzel olabilir mi?* başlıklı makalesinde<sup>1</sup> Salgado'nun çalışmalarını değerlendirmiştir. Kimmelman, yazısında acının ve çilenin büyüklüğü arttıkça, Salgado'nun artistik tutkularının da doğal olarak arttığını söylemektedir. (Kimmelman, 2001) Aynı makalede *Le Monde*'da bir sanat profesörü olan Jean François Chevrier'nin, Salgado'nun işlerini 'duygusal röntgencilik' olarak tanımladığından da bahsedilmektedir. Profesör aynı zamanda "şefkat sömürüsü" vurgusunu da yapmıştır.

Nitekim Kimmelman da makalesinde böyle bir yeteneğin karşısında etkilenmemek için kör, kalpsiz ya da estetik duygusuna karşı bağışıklık kazanmış olmak gerektiğini yazmaktadır (Kimmelman, 2001). Kimmelman, eleştirilerinin yanında Salgado'yu destekleyenlerin argümanlarından da bahsetmektedir. Bu argümanlara göre Salgado'nun destekçileri, fotoğraflardaki bu estetik güzelliğin, aslında fotoğrafa konu olan kişilere bir vakar kazandırmak için verildiğini savunmaktadırlar. Onlara göre Salgado zaten acı çeken insanları kötü fotoğraflar yerine her biri birer sanat eseri tadında görselleriyle yüceltmektedir. (Kimmelman, 2001)

Salgado da anılarında "İnsanları her zaman asaletleri içinde göstermeye çalıştım." demektedir (Salgado, 2017, s.89). Ancak Kimmelman'ın buna da bir eleştirisi vardır. Ona göre artık durum 1940'lardan, 1950'lerden farklıdır. O dönemlerde etki uyandırabilen fotoğrafların günümüzde herhangi bir etki değeri kalmamıştır. Kimmelman bu tespitiyle aslında miktarı artan şeyin değeri azaldığını öngören iktisadi bir kurala değinmektedir. Günümüzde her gün milyonlarcasına maruz kalınan imgelerin etkileri, artık çoğu zaman anlık olmakta ve kolayca unutulmaktadır. Üstüne üstlük bu imgelerin konuları bir de insanların acılarıysa, bu durum çoğu zaman fotoğrafın bir kompozisyon ögesi olmaktan öteye geçememektedir.

Zuhal Özel, resim ve fotoğrafın birbirinden beslendiğini "Resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin estetik ve görsel özelliklerini kullanmıştır." sözleriyle ifade etmektedir. Birçok fotoğrafı bu sözü doğrular nitelikte olan Salgado'nun duygularını dışa vurması ekspresyonist yaklaşımla tanımlanmış ve fotoğraf çalışmalarının içeriksel ve biçimsel düzeninde politik ve ekonomik sorunları

<sup>1</sup> Kimmelman, Michael – Can Suffering be too beautiful, Photography Review, New York Times, 2001

incelemesi ve bazı fotoğraflarında görülen koyu tonlar ekspresyonist yaklaşımın izleri olarak görülmüştür. (Özel, 2005)



**Fotoğraf 72 – Alao Köyü’nde önceki gün ölen yaşlı bir adam için bekleyiş. Yalnız yaşayan adamın çocukları şehre göç etmişlerdi. Köylüler ölen adamın ruhunun dumanlarla birlikte göğe çıkması için saman yığımından bir ateş yaktılar. Chimborazo Bilgesi, Ekvador, 1998 © Sebastião Salgado**

Kimmelman makalesinde 2 bin yıllık Hristiyan sanatının da acının güzel olabileceği temeline dayandığından ve Salgado’nun da Batı sanatına imâdabulduğundan bahsetmiştir. Hırçın dalgalar üzerinde Faslı mültecileri taşıyan botun, Cebelitarık Boğazı’nda bir İspanyol helikopterinden alınmış görüntüsünü (Fotoğraf-73), Delacroix’nın ‘Galile Denizi’nde İsa ve Havariler’ resmine (Resim-2) benzetmektedir.



Resim 2 -Galile Denizi'nde İsa ve Havariler, 1853 © Eugène Delacroix



Fotoğraf 73 - Cebelitarık üzerinden kaçak yolla İspanya'ya geçmeye çalışan Afrikalı göçmenler, Cebelitarık Boğazı, 1999 © Sebastião Salgado



**Fotoğraf 74 - Arnavutluk'taki sınır karakolu Morini ve Kukës arasındaki yolda, bozulan başka bir traktörün römorkunu getirmek üzere ayrılan traktörlerini bekleyen bir aile. Arnavutluk, 1999 © Sebastião Salgado**

Salgado yukarıdaki ve buna benzer birçok fotoğrafta (Fotoğraf-74), 20. yüzyılın sonunda Avrupa'nın orta yerinde yaşanan etnik temizliği ve sonrasındaki acıların kaydını tutarken, fondaki dağların güzelliğini de ihmal etmemiştir. Fotoğraf tekniği konusunda ortalama bilgisi olan bir izleyici, bu fotoğrafın baskısında dağları belirginleştirmek için özel bir çaba sarf edildiğini kolaylıkla fark edecektir.

Susan Sontag, sanatsal yaklaşımın, vahşet ve kıyım fotoğraflarına samimiyetsiz ve uyduruk bir hava soktuğunu, izleyicininse bu sanatsal yaklaşımdan arınmış, tanık olmanın ikna edici gücünü barındıran fotoğraflar talep ettiğini iddia etmiş ve bu konu üzerine şu sözleri dile getirmiştir:

Cehennemi olayların resimleri, 'doğru açıdan' saptanmış ışık ve düzenlemeyle seçilmiş bir bakışla yansıtılmadığı zaman daha sahici ve inandırıcı görünmektedir, çünkü bu durumda fotoğrafı çeken kişi ya bir amatördür ya da (aynı şekilde işe yarayacak biçimde) bildiğimiz çeşitli sanat-karşıtı üslûplardan birini benimsemiştir. Meseleyi sanatsal bir dille ifade etmek istersek, 'alçaktan uçan' bu tür resimlerin daha az manipülatif olduğu (artık yaygın biçimde basılan acı görüntülerinin hemen hepsi ciddi bir kuşkuyla karşılanmaktadır) ve bir şefkat ya da özdeşleşme duygusu uyandırmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir. Üzerinde daha az oynanmış resimlerin daha fazla benimsenmesinin sebebi, yalnızca

onların özel bir inandırıcılığa sahip olmalarından kaynaklanmaz. Bu tür fotoğrafların bazıları en iyi fotoğraflarla bile boy ölçüşebilir, dolayısıyla hatırlanmaya değer, etkileyici ve dokunaklı bir resim için öngörülen standartların üstüne çıkabilirler (Sontag, 2004, s.26-27).

Sontag'ın bu tespitine göre Salgado'nun fotoğrafları samimiyetsiz, uyduruk, kendi sanatsal tabiriyle 'yüksekten uçan' türde, manipülasyon şüphesi taşıyan görsellerdir. Sontag, benzer tespitlerini diğer fotoğrafçıların işleri içinde yapmıştır. Barrett, Sontag'ın Eugene Smith'in Minamata'da yavaş yavaş ölen köylüleri gösteren fotoğrafları için söylediği şu sözleri aktarmıştır:

Bizi heyecanlandırıyorlar, çünkü infiale yol açan acı bir durumu belgeliyorlar, öte yandan bize mesafeli kalıyorlar, çünkü nefes kesici ıstırap fotoğrafları bunlar ve gerçeküstücü güzellik standartlarına uyuyorlar (Sontag'dan aktaran Barrett, 2009, s.139).

Sontag, Lewis Hine'nin 1900'lerin başındaki çocuk işçileri konu alan fotoğrafları için de benzer tespitler yapmıştır:

Fotoğrafların zarif perspektifi ve sevimli kompozisyonları konunun ağırlığını aşiyor... Fotoğrafçılığın esteteze edici eğilimi öyle ki, araç (medium) aktardığı acıyı sonunda nötralize ediyor. Fotoğraf makineleri deneyimi minyatürleştiriyor, tarihi bir gösteriye dönüştürüyorlar. Sempatye yol açtıkları kadar engel de oluyor, duyguları uzaklaştırıyorlar (Sontag'dan aktaran Barrett, 2009, s.139-140).

Sontag'ın tüm bu tespitlerinden, bağlamını değiştirmese dahi fotoğraftaki özellikle estetik çaba ya da müdahalelere kesin olarak karşı olduğu anlaşılmaktadır. Hine'nin fotoğrafları için dile getirdiği "aktardığı acıyı nötralize etme" ifadesi, 'acı'nın fotoğraflarına estetik yaklaşımın, hakikati bir anlamda yok ettiği biçiminde yorumlanabilir.

Ressam Henri Matisse'in (1869-1954) fotoğraf hakkında 20. yüzyılın başlarında söylediği sözlerse, Sontag'ın görüşünden farklıdır. Matisse, 1908 tarihli *Camera Work*<sup>1</sup> dergisinde "Fotoğrafçılık, var olan en değerli belgeleri sağlayabilir ve bu açıdan hiç kimse fotoğrafın kıymetiyle yarışamaz. Eğer zevk sahibi birisi tarafından icra edilmişse, fotoğraflar sanatsal bir görünüm alacaklardır." demiştir (Newhall, 1982, s.235).

<sup>1</sup> 'Camera Work', Alfred Stieglitz tarafından 1903-1917 yılları arasında üç ayda bir yayımlanan fotoğraf dergisi

Matisse'in bu sözleri, fotoğraftaki sanatsal görünümün belge değerine zarar vermediği yönünde değerlendirilebilir.

İnsanların yaşadığı acıların, Salgado'nun fotoğraflarında birer kompozisyon ögesine dönüştürüldüğü eleştirilerine karşın Türkiye'nin fotoğraf alanındaki önemli akademisyenlerinden Prof. Dr. Ergün Turan'ın, hocası Prof. Dr. Sabit Kalfagil'den aktardığı bir anı, Salgado'nun fotoğraf anlayışıyla da örtüşmektedir. Sabit Kalfagil, üniversitedeki bir belgesel dersinde, soğuk havada üşümüş bir kedi fotoğrafını neden çektiği sorusuna fotoğrafın hikayesiyle yanıt veren öğrencisine şu sözleri söylemiştir:

Evladım, ben hikayeni sormadım. Bunları anılarında yazarsın. Ben, seni bu fotoğrafı çekmeye iten görsel öğeleri duymak istiyorum. Sözünü ettiğin ruh halini ve soğuğu ben yaşamadım. Yani hikâye sana ait. Hikâyenin beni de ilgilendirmesini sağlayacak olan şey fotoğraftaki görsel öğelerdir... (Turan, 2004, s.16-17).

Kalfagil bu sözleriyle, hikâye ne olursa olsun, o hikâyeyi izletenin fotoğraftaki görsel öğeler olduğunu ifade etmektedir. Buna göre, fotoğrafın güzel olması bir ayıp değil, aksine gerekli olduğu yönünde bir görüş ortaya çıkmaktadır. Sabit Hoca öğrencisine yaptığı konuşmada ayrıca, fotoğrafın anlatım gücünü, içerdiği görsel öğelerden aldığını ifade etmiştir. Kalfagil'e göregörsel öğeleri güçlü olmayan fotoğraflar ancak fotoğrafçının kişisel arşivine girebilecek nitelikte fotoğraflardır ve duyguyu ancak fotoğrafı üretene yaşatabilmektedirler. Bu görüşe göre fotoğrafın, üreticisinin arşivinden çıkabilmesi ve duygusunun izleyiciye geçebilmesi için biçiminin ve görsel öğelerinin de hikâyesi kadar güçlü olması gerekmektedir. Yine bu görüşe göre görsel öğeleri güçlü olmayan fotoğrafların, sadece üretene için bir 'punctum' içerdiği yönünde bir argüman ileri sürülebilir. Bu argümana göre ise fotoğrafın çekim gücünü ifade eden 'punctum' ögesinin izleyicide oluşması, ancak görsel öğelerin ve biçimin gücüne bağlıdır. Kalfagil konuşmasına şöyle devam etmektedir:

...Nedir bu görsel öğeler? Başta, fotoğrafçının konusuna yaklaşımı ve kadraj seçimidir, kullanılan ışıktır, lekelerin dengeli dağılımıdır, hareketin zamanlamasıdır, siyah ve beyazın dengesidir, ilgi merkezidir, konunun belirginliğidir, sadeliktir, temiz bir fondur, fotoğrafçının teknik performansdır. Senin sözünü ettiğin atmosferi bize taşıyacak olan bu görsel öğelerdir ki, bunlar fotoğrafın yapısal öğeleridir. Fotoğrafın gücü, bu yapısal öğelerin kullanımındaki ustalıklarla ortaya çıkar. O zaman çekilen bu fotoğraf salt sana ait olmaktan çıkar, bizleri de kendisine bakmaya zorlar... (Turan, 2004, s.17).

Kendisi fotoğrafçı olmayan FSA projesinin sorumlusu Roy Stryker, ekipman, teknik ve görselleştirme tarzı konularında fotoğrafçılarına hiçbir müdahalede bulunmamış ve belgesel fotoğrafçıların çalışmalarında plastik unsurları kullanmaları konusunda şu sözleri söylemiştir:

Belgesel bir teknik değil, bir yaklaşımdır; bir olumsuzlama değil, bir olumlama. Belgesel tavır, herhangi bir eserde temel ölçüt olarak kalması gereken plastik unsurların inkarı değildir. (Plastik unsurlar) yalnızca bu öğelere sınırlama ve yön verir. Böylece kompozisyon vurguya; çizgiye keskinlik, odak, filtreleme ve atmosfere dönüşür. Kasvetli belirsizlik haline dahil edilen tüm bu bileşenler, bir amaca hizmet etmek için yapılır: resimlerin dilinde söylenecek şeylerden mümkün olduğunca anlamlı, ikna edici bir şekilde bahsetmek (Stryker'dan aktaran Newhall, 1982, s.245).

Ne tür bir görüntü olursa olsun, fotografik imgenin muhakkak bir gerçeklik barındırdığını vurgulayan Oğuz Adanır'a göre fotoğrafa yapılan küçük teknik ve estetik müdahaleler, bu gerçeklik alanının göze daha hoş görünmesini sağlamak için yapılmaktadır (Adanır, 2012, s.34).

Sadakichi Hartmann, 20. yüzyılın başlarında 'resimsel' çalışan fotoğrafçıların kullandığı 'sakız baskı' ve 'gliserin süreci'yle birlikte yüzey üzerine yapılan direkt müdahaleleri kınamış, ancak Salgado'nun fotoğraflarında da sıklıkla görülen küçük karanlık oda müdahaleleri ve fotoğrafçının artistik yaklaşımı hakkında şu olumlayıcı sözleri dile getirmiştir:

Fotoğraf tekniğinin doğal niteliklerine müdahale etmediği sürece rötuş, karartma veya vurguya itiraz etmiyorum. Öte yandan, fırça izleri ve çizgiler fotoğraf için doğal değildir ve fırça kullanımına, parmakla lekelemeye, yüzey üzerinde karalama, çizme, kazıma ve bulanık efektler üretmekten başka bir şey için kullanılmaları dışında sakız baskı ve gliserin kullanımına karşıyım ve her zaman karşı olacağım. Sözlerimi yanlış anlamayın. Fotoğrafçının önceden belirlenmiş yöntemlere ve akademik standartlara bağlı kalmasını istemiyorum. Fotoğrafçının bugünkünden daha az artistik olmasını değil, aksine daha artistik olmasını istiyorum, ancak sadece meşru yollarla... (Hartmann'dan aktaran Newhall, 1982, s.167).

Tüm bu tartışmaların ışığında Salgado'nun fotoğraflarının hakikati temsil edip etmedikleri konusunda iki farklı görüş ortaya çıkmaktadır. Kimmelman, Chevrier, Sontag ve Linfield'in bahsettiği Amerikan solunun Salgado'ya vurmayı bir gelenek haline getiren diğer temsilcilerinin öne sürdükleri argümanlara göre Salgado'nun fotoğrafları, aktarmaya çalıştıkları hakikati estetik kaygının gölgesinde nötralize etmekte, hatta bir sömürüye dönüştürmektedirler. Bu durumun aksine görüşler belirten

Matisse, Kalfagil, Stryker, Adanır ve Sadakichi'ninyukarıda bahsedilen ifadeleri açısından bakıldığında iseplastik unsurların fotoğrafta kullanılmalarının ve fotoğrafa yapılan küçük müdahalelerin, imgenin temsil ettiği gerçekliğe bir zararı olmadığı, hatta hakikati daha berrak bir hale getirdiği sonucu çıkmaktadır.

#### 4.4.8. Projede Fotoğraf Sayısının Çokluğu ve Benzer Fotoğraf Kullanımı

Salgado'nun çalışmalarında öne çıkan en önemli özelliklerden birisi de bu çalışmaların bolca fotoğraf içermesidir. Ortalama bir kitap çalışmasında yaklaşık 50-60 fotoğraf bulunurken Salgado'nun kitaplarında yüzlerce fotoğraf kullanılmaktadır. Salgado profesyonel bir editörle çalışmak yerine eşi Lalia ile çalışmayı tercih etmiştir. Kimmelman, en iyi foto muhabirlerinin bile editöre ihtiyaç duyduklarını ve Salgado'nun *Göçler* projesinde birçok gereksiz fotoğrafının olduğunu dile getirmiştir (Kimmelman, 2001).

Görsel hikâyelerde, olayların cereyan ettiği mekânı göstermesi, izleyicide bir ölçek uyandırması bakımından genel plan fotoğraflara ihtiyaç duyulmaktadır. Genel plan fotoğraflar, kurucu fotoğraf (establishing shot) olabileceği gibi, destekleyici fotoğraf olarak da kullanılabilirler. Aşağıdaki iki genel plan fotoğrafı da (Fotoğraf-75) Tanzania'da bulunan Benako Kampı'nda, 1994 yılında çekilmiştir. Profesyonel bir fotoğraf editörünün, ikisinden birini büyük olasılıkla proje dışında bırakacağı bu fotoğraflar, kitapta -soldaki fotoğraf 176-177. sayfaları, sağdaki fotoğraf ise 184-185. sayfaları kaplayacak biçimde- yaklaşık 60x40cm ölçülerinde kullanılmıştır.



Fotoğraf 75 - Benako Kampı, Tanzania, 1994 © Sebastião Salgado

Fotoğrafların çekim açıları, odak uzaklıkları, konuları ve hatta havanın durumu dahi neredeyse aynı görünmektedir. Göstergeleri hemen hemen aynı olan bu iki

fotoğrafın da proje kitabında kullanılmasının, hikâyenin hakikatine fazladan ne gibi bir katkı sağladığı tartışmaya açıktır.

Konuya örnek teşkil etmesi bakımından, aşağıda göstergeleri hemen hemen aynı olan fotoğraflar yan yana gösterilmişlerdir. Bu örnekler kitapta kullanılan benzer göstergelere sahip fotoğraflardan sadece birkaçıdır.



**Fotoğraf 76 - Chimborazo, Ekvador, 1998 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 77 - (Soldaki fotoğraf) İnşaat işçileri, Bombay, Hindistan, 1995  
(Sağdaki fotoğraf) 94 katlı Grand Hyatt Oteli inşaatında işçiler öğle molasında, Şangay, Çin, 1998  
© Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 78 - İstanbul, Türkiye, 1999 © Sebastião Salgado**

Günümüz görsel hikâyeciliğinde ‘güzel fotoğraf’ değil, ‘gerekli fotoğraf’ anlayışı öne çıkmaktadır. Bu durum, bir spor takımındaki yıldız oyuncu yerine görev

oyuncusuna benzetilebilir. Görsel hikayeler, çarpıcı ve ‘güzel fotoğraflar’ın yanı sıra görevini yerine getirecek fotoğraflara da ihtiyaç duymaktadırlar. Hatta bir görsel hikâyenin bu ‘görev’ fotoğraflarına olan ihtiyacı daha fazladır. Bu fotoğrafların aynı zamanda güzel olmaları bir sıkıntı olarak görülme de çok olmaları, görsel hikâye anlatımını amacından saptırabilmektedir. Nitekim gereğinden fazla imge kullanımı izleyiciye fotoğraflar aracılığıyla anlatılmak istenen hikâyeyi anlatmak yerine, izleyiciyi görsel bir haz batağına çekebilmekte; gereğinden fazla imgeyle yüklenmek, izleyiciyi fotoğrafın hakikatinden koparıp pornografik bir yolculuğa çıkarma riskini de barındırmaktadır. Susan Sontag, görüntülere tekrar tekrar maruz kalmanın, aynı olayı giderek daha az gerçek hale getirdiğini söylemiş ve vahşet fotoğrafları söz konusu olduğunda pornografiyle kötülük arasında şöyle bir bağ kurmuştur:

Aynı görüntülere tekrar tekrar maruz kaldıktan sonra da aynı olayın giderek daha az gerçek haline geldiğini unutmamakta fayda vardır. Pornografi için olduğu kadar kötülük için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz aynı kuralın. İnsanın ilk defa bir porno film seyrettiğinde yaşadığı şaşkınlık ve hayret duygusu birkaç defa sonrasında nasıl azalıp yok oluyorsa, fotoğraf halindeki vahşet görüntülerine bakmanın yarattığı şok duygusu da birkaç tekrardan sonra azalıp yok olacaktır. Bizi öfkeliendiren ve üzüntüye sevk eden tabu duygusu da neyin müstehcen olduğunu belirleyen tabu duygusundan daha kuvvetli değildir. (Sontag, 2011, s.25)



**Fotoğraf 79 - İstanbul, Türkiye, 1999 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 80 - (Soldaki fotoğraf) İstanbul, Türkiye, 1999 - (Sağdaki fotoğraf) Şangay, Çin, 1998 © Sebastião Salgado**

Ruanda’da yaşanan katliamın ardından yetim kalan binlerce çocuğun dramını anlatmak için onlarca fotoğrafa gerek yoktur. Görevini yapabilecek birkaç fotoğraf bu konuda söylenmesi gerekeni fazlasıyla söyleyecektir. Derdini net bir biçimde anlatmak isteyen edebi bir metnin fazlalıklardan ne kadar arındırılması gerekiyorsa, başarılı bir görsel hikâyenin de fazlalıklardan, diğer bir deyişle aynı mesajı veren fotoğraflardan arındırılması gerekmektedir. Minimalist bakış açısıyla ifade edilecek olursa ‘çok azdır, az çoktur’. Modern tüketim kültüründeki ‘indirim’ ya da ‘bir alana bir bedava’ tuzağıyla ihtiyaçtan fazla edinilen şeylerin kısa bir süre sonra hiçbir işe yaramayıp sadece fazlalık oluşturduğu gibi bu fotoğraflar da amaçlanan görevlerinden saparak birer tüketim nesnesine dönüşmektedirler. Günün sonunda akıllarda kalan kimsenin açlığı, sefaleti, yurtsuzluğu değil de fotoğrafçının ne kadar usta, tonlarının ne kadar etkileyici, kompozisyonunun ne kadar harikulâde olduğudur.

Sonuç olarak görsel hikâyeciliğin fotoğraf kullanımındaki niceliksel yaklaşımı bakımından ele alındığında Salgado’nun *Göçler* projesinde kullandığı 364 fotoğraf, fazla tekrara düşmekte ve vermek istediği mesajı benzer göstergelerle sürekli tekrarlamasından dolayı hakikatin etkisini azaltmakta, izleyiciyi görsel bir hazza sürükleme tehlikesine düşmektedir. Bu açıdan bakıldığında gereğinden fazla kullanım, fotoğrafları hakikati aktarmanın bir aracı olmaktan çıkarıp aksine seyirlik bir tüketim nesnesi, bir amaç haline dönüştürmektedir. Ancak bu tespitin, projedeki fotoğrafların içeriğinde böyle bir amaç güdüldüğünün kanısıyla değil, projenin bir editoryal gözden geçirmeye ve yeniden düzenlemeye ihtiyacı olduğu eleştirisiyle yapıldığının da altını çizmek gerekmektedir.

#### **4.4.9. Fotoğraflarda İnsan İmgesinin Kullanımı**

Projede kullanılan fotoğrafların çokluğunun yanı sıra bu fotoğraflardaki insan kalabalığından da bahsetmek gerekmektedir. Salgado’nun fotoğraflarında insan kullanımının yoğun olmasından dolayı, birkaç fotoğrafa baktıktan sonra izleyicide “ne kadar da çok insan var” düşüncesinin uyanması, kaçınılmaz bir durum olabilmektedir. Tıpkı fotoğraf sayısının artmasının fotoğrafın kıymetini azaltmasında olduğu gibi, bu fotoğraflarda gösterilen insan sayısının artması da ilk anda insanın değerini azaltmasa da izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi azaltmaktadır. Fotoğrafçının niyeti bu olmasa da bir süre sonra izleyicinin gözünde yük gibi görünen kalabalık bir grup ortaya çıkmaktadır. Birkaç insanla aktarılabilecek hakikat, onlarcasının, yüzlercesinin olduğu fotoğraflarla

birlikte hakikati bir kenara bırakıp seyirlik bir malzemeye dönüşmekte, izleyicide zaman zaman haz, zaman zaman da tiksinti uyandırmaktadır.



Fotoğraf 81 - Zaire, 1994 © Sebastião Salgado

#### 4.4.10. Fotoğraflara Yapılan Metin Desteği

Görsel hikâyecilikte bir yöntem olan fotoğraf alt yazısı, mekân bilgisi ve çekim tarihinin yanı sıra fotoğrafı açıklayıcı bir-iki cümleden oluşmaktadır. Bu cümleler yorumdan ziyade durum bildiren cümlelerdir. *Göçler* projesinde tüm fotoğraflar bir metinle verilmişlerdir ve Salgado'nun fotoğraf alt yazıları, durum bildiren birkaç cümle yerine çoğu zaman yorum içeren uzun paragraflardır.

Yurdalan, özellikle sosyal konular irdelendiğinde, ağır bir sorumluluğu da beraberinde getirmesinden dolayı fotoğrafçının konusu hakkında az da olsa söz söyleyebilecek bir dağarcığa sahip olması gerektiğini ifade etmiştir. Fotoğrafçı, fotoğraflarını yalnız bırakmaması gerektiği gibi, söz kalabalığı arasında kaybolup gitmelerine de izin vermemelidir. (Yurdalan, 2007, s.89) Ancak Salgado'nun fotoğraf alt yazısı pratiği, Yurdalan'ın bahsettiğinden farklı görünmektedir.



Fotoğraf 82-‘Chiapas’taki San Miguel Chiptic Kilisesi’nin tepesinden görünüm.Meksika’nın en fakir bölgelerinden birisi olan Chiapas, ülkenin en güneyindeki eyaletidir; aynı zamanda coğrafi ve kültürel olarak Orta Amerika’ya, özellikle Guatemala’ya çok benzemektedir. Pasifik kıyısındaki alçak kıyı ovaları şeker ve pamuk üretimine adanmışken, ormanlık yüksek bölgeler kahveye ayrılmıştır. Eyaleti uzun süredir karakterize eden şey, politik ve ekonomik gücün ellerinde yoğunlaştığı azınlık olan beyaz ve ladino(melez ırk) ırkı ve dağlardaki küçük düzlüklerde yaşam mücadelesi veren düzinelerce etnik gruptan oluşan yerli halkı içeren neo-kolonyal sosyal yapısıdır. Meksika’nın başka hiçbir yerinde yerli halk topraklarından bu derecede vahşice sürülmemiştir ve itibarları zedelenmemiştir; ancak Meksika’nın hiçbir yerinde yerel kültürel kimlik bu kadar kuvvetli değildir. Bu kültür 500 yıldır, bir şekilde dilde, geleneklerde, kıyafetlerde ve bulutların içinde kaybolmuş gibi görünen içine kapanık toplulukların inançlarında derin bir biçimde yaşamıştır.

Sonra bir gün, 1 Ocak 1994’te, Meksiko City’de hükümet yetkilileri, Meksika’yı Amerika ve Kanada’yla işbirliği içine sokan Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması’nı (NAFTA) kutlarken, ‘Chiapas’lar ayaklandılar. Dünya şaşırmişti, Meksika hükümeti afallamıştı çünkü isyan birden başlayıvermişti. Yerlilerin başkaldırmak için uzun zamandır haklı nedenleri vardı; Meksika’yı uzun süreden beri yöneten Kurumsal Devrimci Parti (PRI), onları fakir, zayıf ve bölünmüş bir halde tutuyordu. Her nasılsa, 20 yıldır sözde özgürleştiren teolojiye bağlı, sol eğilimli Roman Katolik rahipler, onları topluluklar biçiminde organize etmek ve haklarını daha iyi savunabilmeleri için yerli halkların arasında çalışmaktaydılar. Sonra 1980’lerin sonlarında, Meksika’nın iç bölgelerinden, hiçbiri yerli halktan olmayan bir grup siyasi aktivist bölgeye gelmiş ve silahlı bir isyan hazırlığına başlamışlardır. İsyanlılar kendilerini Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu(EZLN) olarak adlandırmışlardı. 1910-1917 yılları arasında yaşanan Meksika Devrimi’nin lideri Emiliano Zapata’nın adını alarak, toprak ve adalet adına yapılacak olan uzun vadeli mücadeleyi tekrar

başlattıklarının derhal altını çizmişlerdi. 1 Ocak 1994'e dakikalar kala, isyancılar dağlık bölgelerin ana kolonyal şehri olan San Cristobal Las Casas ve birçok küçük kasabayı ele geçirdiler. Bu arada, EZLN'nin lideri alt-komutan Marcos (isyancılar alt-komutan kavramını, gerçek komutanın yerel halk olduğunu vurgulamak için kullanıyorlardı), Meksika genelindeki çürüme ve yoksulluğu kınayan ve ülkeyi gerçek demokrasiye çağıran bir tebliğ serisi yayınlamaya başladı. İsyanın zamanlaması kesinlikle tesadüfi değildi: Marcus NAFTA'nın, Meksika'nın gerikalmışlığına son bir yanıt olarak aslında uluslararası kapitalizmin zaferini temsil ediyordu.

Meksika ordusu, şaşkınlığını üzerinden attıktan ve bölgeye ağır kuvvetler gönderdikten birkaç gün sonra, birçoğu zayıf biçimde silahlanmış Zapatistalar tepelere ve ormanlara çekildiler. İçeride yaşanan devasa politik baskı sonrasında Meksika Hükümeti ateşkes emri verdi: fetih öncesi yerli halkıyla resmi kimlikleri üzerinde birleşen bir ülke, fakir yerlilere ateş eder halde görünemezdi. Bunun yerine, Zapatistaların davaları konusunda hem ülke içinde hem de ülke dışında maharetli biçimde sempati topladıkları uzun politik müzakereler başladı. Birkaç yıl içinde tek tük yapılan müzakereler bir sonuca ulaşmazken, Meksika ordusu, 'Chiapaslar' üzerinde otoritesini tekrar kurmak üzere, Zapatistaların elinde bulunan birkaç ormanlık bölge dışında, harekete geçti. Ordu yaklaşık 50 bin askerlik bir birlik hazırladı, ileri karakollarını yeniledi ve bölgede ulaşılması zor olan uzak bölgelere daha kolay ulaşabilmek için yolları geliştirdi. Zapatista sempatanlarının üzerinde kurulacak yeni baskı, büyük oranda PRI'nın yerel liderliğindeki otoriteyle bağı olan para-militer güçlere bırakıldı ve bu güçler ordu tarafından silahlandırıldı. Birkaç olayda, silahlı gruplar Zapatista köylerini gece basıp gelişigüzel ateş açarak geride birçok yaralı ve ölü bıraktılar. Aynı zamanda, köylüler ekinlerine zarar verildiğine, sığırlarının çalındığına ya da öldürüldüğüne ve evlerinin yakıldığına şahit oldular. En kötü olay, 150 silahlı adamın Acteal topluluğuna girerek kadın, erkek ve çocuklardan oluşan 48 kişiyi öldürdüğü 22 Aralık 1997 gecesinde yaşandı. Chiapas Eyaleti, Meksika, 1998 © Sebastião Salgado

Yukarıda örnek olarak verilen fotoğrafın (Fotoğraf-82) alt yazısı, 550 kelime ile bir alt yazıdan çok daha fazlasıdır. Giriş metni olarak kullanılsa göze batmayacak olan bu alt yazı aynı zamanda kendisine eşlik eden fotoğrafı da temsil etmemektedir. Alt yazıdan mekânın Chiapas Eyaleti olduğu anlaşılmaktadır ancak fotoğraf, hikâyenin kurucu fotoğrafı olarak bile kabul edilse, ters ışıkta çekilmesi ve az pozlanmış koyu tonlarıyla Chiapas Eyaleti hakkında kurucu ve bilgilendirici bir fotoğraftan çok dramatik bir siyah beyaz manzara havasındadır. Salgado burada anlatmak istediğini fotoğrafla değil, daha çok yazıyla anlatmıştır. Oysa görsel hikâyelerde hikâyeyi kurması gereken unsur yazı değil, fotoğraftır. Yazılar izleyicinin fotoğrafı orijinal bağlamına oturtmasında yardımcı bir işlevselliğe sahip olduklarında görsel hikâyeye hizmet etmekte; aksi halde yazının, hikâyenin görsel olması gereken karakterinin önüne geçme riski doğmaktadır.

*Göçler* projesinde kullanılan alt yazılar, bu bağlamda ele alındıklarında hikâyede ulaşılmak istenen hakikati ortaya çıkarmakta işlevsel bir role sahiptir. Ancak bu durumlarda, fotoğrafın ortaya koyamadığı hakikat, yazı aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır ve yazı, fotoğrafın önüne geçmektedir.

#### 4.4.11. Yerelin ve Eski Olanın Yüceltilmesi – Masalsı Anlatımlar

Salgado'nun *Göçler* projesindeki en büyük şikâyeti, kırsalın kapitalist oyunlarla ve kontrolsüz biçimde kente taşınmasıdır. Salgado'ya göre kapitalist açgözlülük ve para hırsı, kırsaldaki insana başka seçenek bırakmamıştır ve sonuç olarak elde ne kırsal kalmıştır ne de kentli olunabilmiştir. Tüm bu kontrolsüzlük, suç oranı ve sefaletin yüksek olduğu kenar mahallelerle büyük kentlerin kıyısında büyüyen bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Salgado, bu tespitlerinde haksız değildir ancak bu tespitleri yaparken yereli yüceltme konusunda zaman zaman orantısız davranmaktadır. Projede kullandığı birçok fotoğrafta, -özellikle Güney Amerika yerlilerini konu alan fotoğraflar ve Afrika fotoğrafları- masalsi bir anlatım tarzı gözlemlenmektedir. Edebi niteliği yüksek anlatılarla öne çıkan bazı fotoğraflarında, gelişmemiş bölgelere yönelik genel mitler üretmektedir. Salgado, bu anlatım tarzını yine masalsi ve yereli öven yazılarla da desteklemektedir.



**Fotoğraf 83 - Roraima'nın kuzey eyaleti Homoxi'deki Igarape Nehri kenarında genç Yanomami kadınları. Bu nehrin yatağı, kasiterit rezervlerinin sömürülmesi amacıyla Homoxi'de uçaklar için bir iniş pisti yapan madenciler tarafından değiştirilmiştir. Roraima Eyaleti, Brezilya, 1998 © Sebastião Salgado**

Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* adlı yazısında “Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğini taşımasın.” demiştir (Benjamin, 1993, s.41). Benjamin üzerine ciddi çalışmaları bulunan Besim Dellaloğlu ise ilerleme konusunda şunları dile getirmiştir:

İlerleme, bir anlamda bugünkü hayattan duyulan bir memnuniyetsizliğin sonucu olarak, daha iyi bir hayat beklentisi olarak kurgulanmıştı. Ama yarın bugünden daha iyi bir hayat getirmiyorsa ve bu sistematikleşiyorsa, artık ilerleme negatif bir kavramdır. Hemen bir an önce kurtulması gereken. Bizi artık ilerleme bile kurtaramaz. Bizim ilerlemeden kurtulmamız gerek artık (Dellaloğlu, 2012, s.108-109).

Nietzsche'nin '*Deccal*'ında da benzeri vurgular bulunmaktadır:

İnsanlık, bugün inanıldığı gibi, daha iyiye ya da daha güçlüye ya da daha yükseğe doğru bir gelişme göstermemektedir. 'İlerleme', modern bir düşüncedir yalnızca, yani, yanlış bir düşünce. Bugünün Avrupalısı, değerlilik bakımından, Rönesans Avrupalısının fersah fersah altında kalır; ileriye doğru gelişme, herhangi bir zorunlukla, yükselme, yücelme, güçlenme değildir hiç de (Nietzsche, 2003, s.11).

Nietzsche bu sözleriyle modern Avrupa'yı eleştirmiş, birkaç buluş sayesinde medeniyeti konforla karıştırmış bir toplum inşa eden Avrupa'dan (Disraeli ve Taguieff'ten aktaran Dellaloğlu, 2012, s.113) bahseden Dellaloğlu, ilerleme konusunda Nietzsche'nin bu eleştirisini desteklemiştir. Anlattıklarından hareketle Salgado'nun da ilerleme konusunda benzer görüşlere sahip olduğu söylenebilir.

Salgado, anılarını anlattığı *Toprağımdan Yeryüzüne* kitabında Himalaya yerlilerinin ayaklarının o coğrafyada ne kadar ustaca hareket ettiğini, kendi ayaklarınınsa son teknoloji botlarla bile nasıl su topladığını anlatmaktadır. Verdiği başka bir örnekte ise Amazon yerlilerinin, bir ormandaki jaguarın varlığını hissedebileceğinden bahsederken şehirlili insanın doğayla olan bağını kaybettiğinden şikâyet etmiştir. Brezilya'da faaliyet gösteren Ulusal Yerli Örgütü'yle (FUNAI) yaptığı çalışma kapsamında Amazon yerlilerini ziyaret etmiş ve bu yerli halklardan birisi olan Zo'é Kabilesi hakkında şu tespitlerini aktarmıştır:

Kendi ilaçları var. Antibiyotiklerden ve antienflamatuarlardan haberdarlar. Biz süreci sanayileştirdik ve sentetik ilaçlar ürettik ama onlar temel prensiplere hâkimler. Balistik yasaları onlar için bir sır değil. Oklarına uzun mesafe mi atacaklarına, yoksa belli bir hedef mi gözeteceklerine göre farklı tüyler takıyorlar. Biz bu pratikleri matematiğe döktük ama aynı bilgiye dayanıyorlar. Her iki cins de

çok eşli ve çok katı bir soy sistemi sayesinde soyların birbirine karışması engelleniyor. Başka bir deyişle, bilimsel bilgiye sahipler ve çok incelikli bir toplumsal sistem geliştirmişler. Tanrı'ya inanmıyorlar, aşkın bir inanca gönderme yapmıyorlar ve bir dini uygulamıyorlar ama törenler yapıyorlar ve büyük bir bilgeliğe sahipler. Güçlü bir dayanışma hissine sahipler, sevgi dolular, çocuklarını seviyorlar; her açıdan bize benziyorlar ama bizim 10 bin yıl önce yaşadığımız gibi yaşıyorlar. Bizi birbirimizden ayıran şey ise, doğayla kurduğumuz ilişki (Salgado, 2017, s.108).

Salgado'nun tespitlerinde doğruluk payı olmasına karşın, konuya yaklaşımının romantik olduğunu da eklemek gerekmektedir. Yerliler hakkında yukarıda aktarılan tespitlerinde 'biz' ve 'onlar' ayrımını yaparken iki tarafında insan türü olduğu gerçeğini göz ardı etmektedir. Şüphesiz ki Salgado bu ayrımı 'ilkel insan' ve 'modern insan' bağlamında yapmaktadır ancak yerlilerin de haberdar olduklarını söylediği balistik yasalarını 'biz'im matematiğe döktüğümüzü ifade ederken, binlerce yıllık bir ilerleme tarihi dikkate alınmaksızın, ifadesinde sanki matematiksel gelişmeler gecedan gündüze bir günde olup bitmiş havası hissedilmektedir. Burada insanlığın gelişiminin, bir anlamda bilimin de gelişiminin kümülatif doğasını dikkate almamakta, tüm sorumluluğu çağımızın insanına yıkmaktadır. Aslında Amazon yerlileriyle bizim aramızdaki yegâne fark, zamansal farklılıktır. Dünyada hâlâ nadir birkaç uzak bölgede tamamıyla izole yerli kabilelerinin bulunması, istisnai bir durumdur. İnsan türü parayı bir günde icat etmemiştir. Taşı, demiri ve tuncu yontan, toprağı pişiren, duvarları boyayan, ahşabı yüzdüren, makineyi icat eden, uçmayı başaran ve uzaya giden insan, aslında aynı insandır.

Modernizmi reddetmek belki ayıp değildir ancak 'eski güzel günler' kafasıyla da konuya ne derece us temelli yaklaşılabilirliği de şüphelidir. İlerlemenin iyi ya da kötü olması bir yana; bu tartışmanın neresinde durduğunuzdan bağımsız olarak, ilerleme yadsınamaz bir gerçekliktir. İlerlemenin insanlığı daha iyiye mi yoksa daha kötüye mi götüreceği konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir ancak birkaç asır önce var olan kölelik artık yoktur, daha 20. yüzyılda seçme ve seçilme hakkı olmayan kadınların hakları, dünyanın her yerinde aynı olmasa da geçtiğimiz yüzyıla göre çok daha iyi durumdadır.



**Fotoğraf 84 - Marubo Maronal Köyü yakınlarındaki bu görüntü, ormanda yaşanan yoğun aktivite hakkında bir fikir vermektedir. Amazon'un üzerinden uçarken tamamıyla geçilmez görünmesine karşın, yerliler içinde özgürce hareket ediyorlar. Birbirlerinden birkaç günlük yürüme mesafesinde olsalar da küçük patikalar dereleri, 'maloca'ları<sup>1</sup> ve köyleri birbirine bağlıyorlar. Topluluklar arasında, ticaret, evlilik ve kültürel bağları birarada tutan ritüellerle sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Amazonas Eyaleti, Brezilya, 1998 © Sebastião Salgado**

İlerleme konusundaki tartışmalar bir yana, Salgado'nun bu masalsi görüntülerinin 'göç' olgusunu izleyiciye aktarma konusunda 'hakikat'in neresinde durduğuna bakılacak olursa, aslında Güney Amerika yerlilerini konu alan masalsi fotoğrafların içsel bağlamı açıktır. Salgado bu fotoğraflarla 'taş yerinde ağırdır' minvalinde, toprağında kalan, zorunlu göçe maruz kalmayan insanların mutluluk portrelerini çizmekte, sağlıklı yaşam alanlarını resmetmektedir. Zorunlu 'göç'ün kimseyi mutlu etmediği bir gerçektir. Bu açıdan bakılacak olursa, projeyi çalıştığı süre zarfında başka hiçbir yerde karşılaşmamış olsa gerek; Salgado bu sağlıklı ve mutlu atmosferi, Güney Amerika yerlilerinin fotoğraflarıyla temsil etmeyi tercih etmiştir. Söz konusu fotoğraflar bu anlamda Salgado'nun düşüncesindeki 'zorunlu göç yok, mutsuzluk yok' hakikatiyle örtüşmektedirler.

Salgado *Göçler* projesinde Afrika'dan da masalsi görüntülere yer vermiştir. 1994'te Tanzanya'da çektiği fotoğraf (Fotoğraf-85), sis içerisinde bilinmeze yapılan

<sup>1</sup> Amazon'un yerli halklarının atalarından miras aldığı, özellikle Kolombiya ve Brezilya'da kullanılan, uzun bir evdir. Her topluluğun kendine has özellikleri olan bir malokası vardır.

zorlu bir yolculuk mesajını vermektedir. Masalsi bir havası olan bu fotoğraf, projenin hakikatini ortaya çıkarma konusunda bir anlamda görevini yapmaktadır.



**Fotoğraf 85 - Ngara, Tanzanya, 1994 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 86 - Mozambik, 1994 © Sebastião Salgado**

Ancak ufukta üç insan silüetinin görüldüğü, ters ışıktaki kaydedilmiş Afrika fotoğrafında ise (Fotoğraf-86), Avrupa'nın da içinde parmağının bulunduğu bir soykırım sonucunda başlayan ve yüz binlerce insanın ölümüne neden olan zorunlu göçün hakikatine ne ölçüde yaklaşabildiği ise tartışmaya açıktır.

#### 4.4.12. Bağlam Dışı Fotoğraflar

Konusu ‘göç’ olan bu projede Salgado zaman zaman konunun bağlamının dışında fotoğraflara da yer vermiştir. Çalışmanın görsel zenginliğinin artırılması adına yapıldığı düşünülen bu kullanımlar, ‘göç’ olgusunun kısa ya da uzun vadeli sonuçlarını açıklama ve aydınlatma konusunda işlevsel olamamaktadırlar.

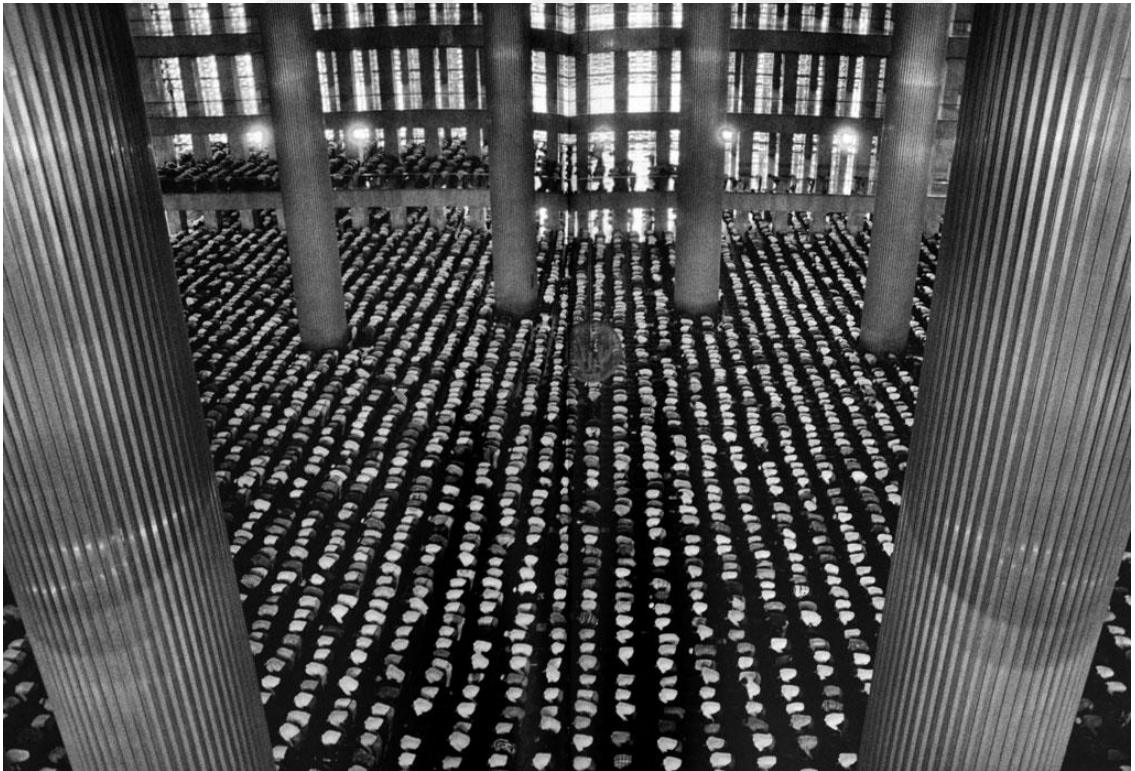
Örnek olarak 1999 yılında İstanbul’da çektiği fotoğraflar arasından projeye dâhil ettiği boğaz, balıkçı ve martı fotoğrafları (Fotoğraf-87), Sultanahmet Camii’nin gece portresi (Fotoğraf-88), Endonezya’da bulunan İstiklâl Camii’nden alınan iç mekân ibadet fotoğrafı (Fotoğraf-89) gibi fotoğraflar, ele alınan konuya neredeyse hiçbir bağlamda hizmet etmemektedirler. Projede, yukarıda sözü edilen üç farklı örneğin dışında birçok örneğe rastlanmaktadır. Bağlam dışı fotoğraf kullanımına, özellikle projenin son bölümü olan Asya kıtasının konu edildiği fotoğraflarda rastlanmaktadır. Salgado’nun bu fotoğrafları, görev fotoğraflarından çok güzel fotoğraflar olarak izleyicinin karşısına çıkmakta, izleyiciyi verilmek istenen mesajdan uzaklaştırmaktadır.



**Fotoğraf 87 - İstanbul’un batı yakasında bulunan Karaköy’ün küçük limanındaki balık pazarı, semtin çalışanlarına hizmet vermektedir. İstanbul, boğazın kilometrelerce uzanan kıyısı boyunca yayılmıştır; Karadeniz ve Marmara Denizi’nin birbirlerine yakınlıklarıyla birlikte balık, şehrin geleneksel mutfağının önemli bir parçasıdır. İstanbul, Türkiye, 1999, © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 88 - Sıcak İstanbul gecelerinde, Sultanahmet Camii'nin yerden aydınlatılan minarelerinin üzerinde martılar uçarlar. Yaygın bir inanışa göre bu durum, İstanbul'a yağış olacağı şeklinde yorumlanır. İstanbul, Türkiye, 1999 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 89 - Jakarta merkezinde bulunan İstiklâl Camii, dünyanın en büyük camiidir. Jakarta, Endonezya, 1996 © Sebastião Salgado**



**Fotoğraf 90 - Kabil nüfusunun çoğu şehri terketti. Şehrin bir kısmını ya da tümünü işgal eden her silahlı unsur, bu kaçışta bir rol oynadı. Yaşanabilecek sadece birkaç yer kaldı. 1980'lerin sonunda Ruslar Afganistan'ı terkettiğinde, Kabil aşağı yukarı iyi durumdaydı. Ancak ülkedeki bitmeyen iç savaştan kaynaklı sayısız çatışmanın ardından ülke bir harabeye döndü. Bu fotoğrafta şehrin bir zamanlar prestijli bir bulvarı olan Jade Maiwan Avenue görülmektedir.**

Yukarıdaki Afganistan fotoğrafında (Fotoğraf-90), iç savaş öncesinde Kabil'in prestijli bir bulvarı resmedilmiştir. Fotoğrafta eski prestijli ve sağlıklı günlerinden çok uzakta görünen bulvar bir harabeye dönmüştür. Salgado, fotoğrafın alt yazısında iç savaş sonrası bir göç başladığını ve bu göçün sonucu şehrin boşaldığını yazmaktadır. Ancak göçten çok iç savaşın sonuçlarını gösteren bu fotoğraf da çalışmanın bağlamından kısmen uzakta kalmaktadır.

#### 4.4.13. Stereotip Fotoğraflar

David Campbell, önyargıyla kabul edilmiş, ya da basite indirgenerek, hiç değiştirilmeden aynı şekilde kullanılan şeyleri 'stereotip' olarak tanımlamıştır. Stereotipler, olayları ve konuları temsil eden figürleri, ikonları içermektedirler. Campbell, *New York Times*'in 13 Haziran 2003 tarihinde *Kıtık Neden Sürüyor?* başlığıyla hazırladığı bir hikâye için 36 adet siyah beyaz fotoğraf kullandığını ve her zaman olduğu gibi kimsesiz çocukların ve kaygılı kadınların portrelerini kullandığını dile getirmiştir (Campbell'dan aktaran Batchen vd., 2017, s.73-74). 1990'lı yıllarda Afrika'da yaşanan kıtlık boyunca Afrika karnı şiş, kaburgaları sayılan, koca kafalı

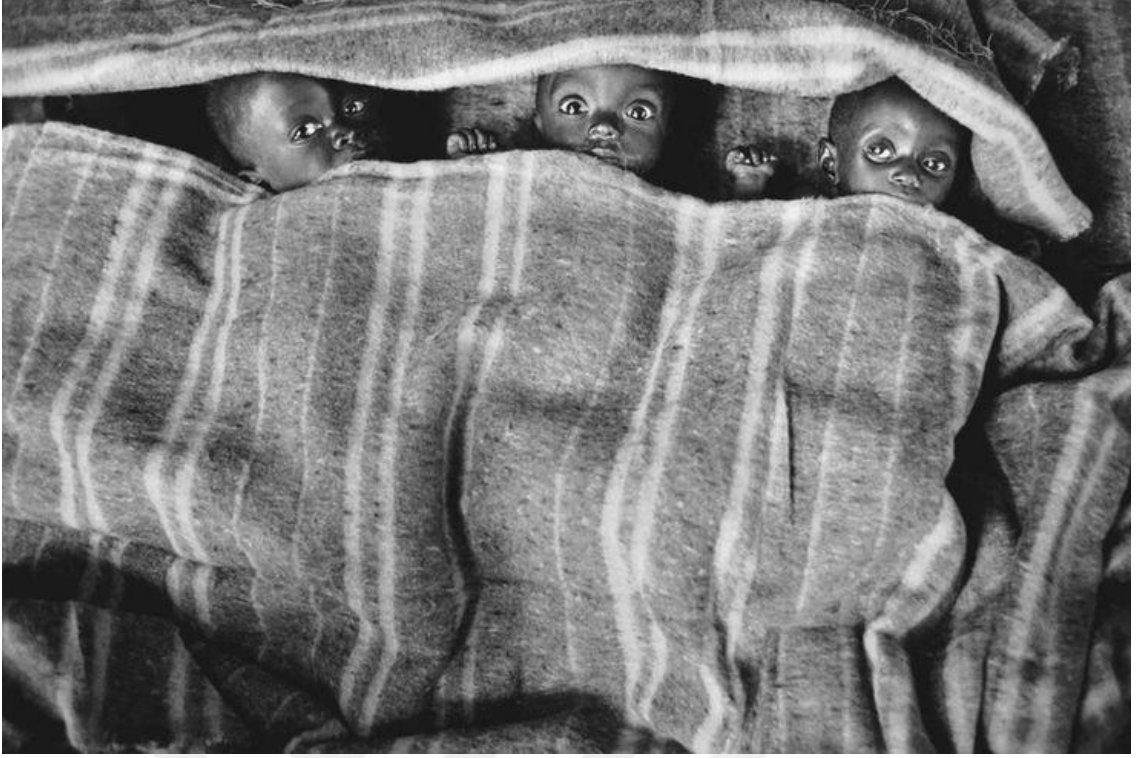
çocuklarla resmedilmiştir. Salgado'nun da özellikle Afrika fotoğraflarında bu stereotiplere rastlanmaktadır (Fotoğraf-91).



**Fotoğraf 91 - 1997, Zaire © Sebastião Salgado**

#### 4.4.14. Fotoğraflarda Punctum

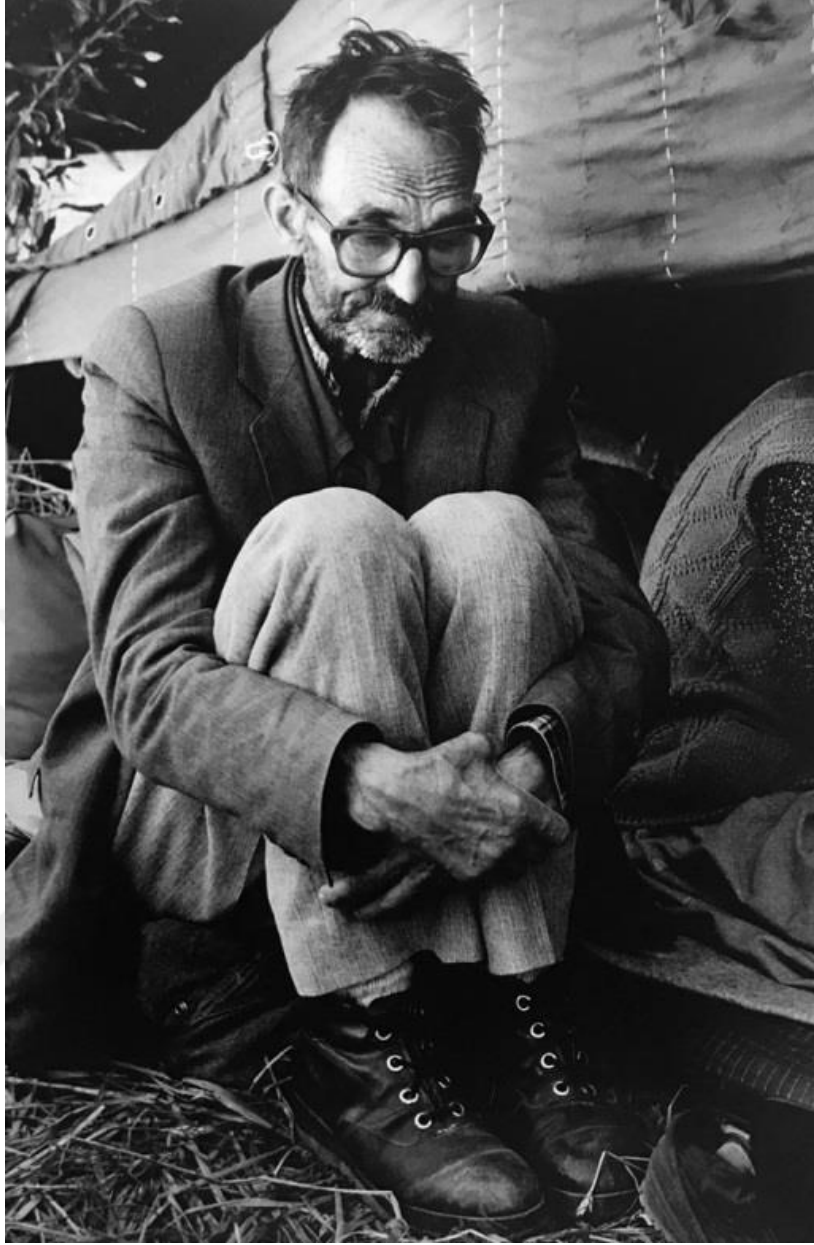
Salgado'nun bu çalışmasında kullandığı fotoğrafların özellikle savaş sonrası olanlarında 'punctum' ögesi açığa çıkmaktadır. Ruanda'lı üç yetim çocuğu bir battaniyenin altında gösteren fotoğrafı (Fotoğraf-92), Salgado'nun projede kullandığı, yüzlerce çocuğu birarada gösteren onlarca Afrikalı çocuk fotoğrafından daha etkileyicidir. Özellikle ortadaki çocuğun hayretle bakan kocaman gözleri, izleyiciyi delip geçmektedir. Bu fotoğraf gerçekten maktülün fotoğrafıdır ve izleyicinin kendisini suçlu hissetmesini sağlamaktadır. Fotoğraf ilk bakışta acının estetize edilmesi gibi görünebilir, göçün hiçbir aşamasını ele almadığı gibi bir eleştiri yapılabilir belki ama sadece o bakışlar, tüm bu eleştirileri bir anda yok etmeye yetecektir. Bu fotoğraf, derinden yaralayıcı etkisiyle tek başına tüm acıları, tüm göç olgusunu, tüm uzun ve kısa vadeli sonuçları anlatmaya yetecek bir güce sahiptir. Çocuğun gözleri 'Neden?' sorusunu çok net biçimde sormaktadır. Fotoğraf aynı zamanda Bresson'un 'karar anı' bağlamında da görevini yapmaktadır. Fazla sulandırmaksızın, tek hakikati 'an'da resmetmiştir: 'Bu durumdan siz sorumlusunuz ve acısını biz yaşıyoruz!'



Fotoğraf 92 - Ruandalı yetim çocuklar, Kibumba 1. Kamp, Zaire, 1994 © Sebastião Salgado



Fotoğraf 93 - Vinkovci, Hırvatistan, 1994 © Sebastião Salgado



**Fotoğraf 94 - Kladanj, Bosna, 1995 © Sebastião Salgado**

Yugoslavya'da yaşanan iç savaş sonrası çekilen yukarıdaki iki fotoğraf da (Fotoğraflar-93-94), en az Ruandalı yetim çocukların fotoğrafı kadar güçlüdür. İki fotoğrafın da 'punctum'u ellerde ortaya çıkmaktadır, sonra yüz ifadeleri gelmektedir. Vagonun basamaklarına oturan kadının dizine dayadığı sol eli 'artık yorulduğum' mesajını çok net biçimde iletmektedir. Bu fotoğraf yaşamdan bıkan bir insanın portresini çizmektedir. Savaş öncesi bir öğretmen olan adamın fotoğrafındaki eller ise bir çaresizliğin sembolü gibi durmaktadır. 'İşte buradayız. Daha fazla ne yapabilirsiniz, nasıl yaralayabilirsiniz?' diye sormaktadır.

#### 4.5. Salgado'nun Eleştirilere Karşı Görüşleri

Salgado 2000 yılında *Göçler* projesi üzerine bir söyleşi yapmak üzere John Berger ile Berger'in İsviçre Alpleri'ndeki evinde biraraya gelmiştir. Bu söyleşi, *Spectrum of Hope – Umudun Yelpazesi* adlı bir belgesel film olarak da yayınlanmıştır. Söyleşinin başında Salgado, Afrika'da çember oluşturmuş bir kalabalığın ortasında yerde koleradan ölmek üzere olan bir adamın fotoğrafına (Fotoğraf-65) bakarak her gün on binlerce insanın ölümüne şahit olduğunu söylemekte ve bu ölümlerin nedenini sorgulayarak bir fotoğrafçı değil de bir ekonomist gibi konuşmaya başlamaktadır. Ölen insanların sayısı, miktarıyla kapitalist sistemin ürettiği otomobil, televizyon ya da diğer tüketim mallarının miktarı arasında bir bağlantı olduğunu ekleyen ve kendisine yapılan eleştirilerden bunalan Salgado şu sözlerle devam emektedir:

Böyle bir kitap yapmak muhtemelen yanlış, posterlerle sergiler açmak muhtemelen doğru değil. Ancak tüm içtenliğimle neyin doğru olduğunu bilmek istiyorum, çünkü eğer doğru ise gidip o doğruyu yapmam gerektiğine inanıyorum. Çünkü içinde yaşadığımız zaman diliminde sorumluluk almamız gerektiğine inanıyorum. Bu tartışmayı alevlendirmeliyiz. Her birimiz bu tartışmaya katılmalı ve bu tartışma üzerinde sorumluluk almalıyız. Çünkü hayatta kalmak istiyorsak doğru yönde hareket etmek zorundayız. Başka bir yol bulmalıyız. Çünkü fotoğraflara baktığımda seçtiğimiz yolun doğru olmadığını görüyorum.<sup>1</sup>

Salgado'nun bu sözlerinden, aslında yaptıklarına özeleştirel baktığı açıkça anlaşılmaktadır. Acı çeken suretlerin sergilenmesinden, bu imgelerin çoğaltılmasından kendisi de pek memnun olmamakla birlikte bir arayış içinde olduğu da apaçık ortadadır. Anılarında ise eleştirilere karşı şu sözleri sarfetmektedir:

Felaketleri fotoğrafçılar yaratmıyor; felaketler hepimizin parçası olduğu bu dünyadaki bozuklukların birer göstergesi. Fotoğrafçılar, tıpkı gazeteciler gibi, birer ayna işlevi görürler. Bu yüzden bana röntgencilikten falan bahsetmeyin!.. ..İnsanları her zaman asaletleri içinde göstermeye çalıştım... .. Bu fotoğrafları çektim, çünkü herkesin bilmesi gerektiğini düşündüm. Bu benim görüşüm ama kimseyi bu fotoğraflara bakmaya zorlamıyorum. Nutuk çekmek ya da şefkat hisleri uyandırarak vicdanımı rahatlatmak gibi bir niyetim yok. Bu fotoğrafları çektim, çünkü bunları çekmek benim için ahlâki, etik bir görevdi. Böyle acı anlarında ahlâk nedir, etik nedir diye sorabilirsiniz. Ölmek üzere olan biriyle karşılaştığımda deklanşöre basıp basmamaya karar verdiğim andır ahlâk ve etik.' (Salgado, 2017, s.11).

Salgado bu sözleriyle bir fotoğrafçıdan çok, insani bir duyarlılıkla yaşadığı çağa tanıklık etmeye, en azından içinde bulunduğumuz durumun tespitini yapmaya çalıştığını

<sup>1</sup> Spectre of Hope with Sebastião Salgado and John Berger, 2012, Yönetmen Paul Carlin.

ifade etmektedir. Ne kadarının duyulduğuna aldırmaksızın yanlışı işaret etmekte ve acı çekenlerin sesi olmaya çalışmaktadır. Berger, söyleşide Salgado'nun fotoğraflarının işlevini Fransız kadın filozof Simone Weil'in (1909-1943) sözleriyle tanımlamaktadır:

Görüntülerin acı çekenlere sunabileceği yalnızca iki hizmet vardır. Birisi, onların acılarının hakikatini ifade edebilen duyguyu bulmaktır. Dış koşulların kabuğu aracılığıyla duyulmayan çığlığın yankılanmasını sağlayan kelimeler. Ben neden inciniyorum?'<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> a.g.e.

## SONUÇ

Fotoğraf, bilimin ve bilimsel gelişmelerin çocuğu olmasından dolayı bilimselliğin de bir anlamda temsilcisi olmuştur. Ressamların hayal gücüne ve kişisel tercihlerine bağlı kalan görsel kayıt süreci, fotoğrafın icadıyla birlikte resmin tekelinden kurtulmuş, insanın öznelliğinden bilimin nesnellğine devredilmiştir. Ancak çok geçmeden, icadının hemen ardından insanın öznelliğinin hayatın her alanında olduğu gibi fotoğrafta da söz sahibi olduğu anlaşılmıştır. Yine de resmin karşısında fotoğrafın nesnellikten aldığı pay, her zaman daha büyük olmuştur. Halka duyurulduğu günden itibaren belge değerinin varlığı kabul edilen fotoğraf, 20. yüzyılın başlarından itibaren basında ve habercilikte de yoğun biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Hiç şüphesiz bu kullanım, belge ve gerçeklik değerinin kabul görmesinden dolayı olmuştur. Bununla beraber, fotoğrafın özü ve gösterdikleriyle ilgili tartışmalar da artarak devam etmiş; dijital çağa geldiğimiz şu günlerde bu tartışma daha da alevlenmiştir. Tüm bu tartışmalara ve dijital manipülasyon olanaklarının sınırsızlığına rağmen günümüzde fotoğraf hâlâ birçok alanda kanıt olarak kullanılmaya devam etmektedir. En azından sigorta şirketleri hâlâ fotoğrafa itibar etmekte, sınır kapıları insanlardan el değmemiş doğrudan kayıt içeren vesikalıklar talep etmekte, güvenlik kameralarının hareketli ve durağan görüntüleri mahkemelerde delil olarak kullanılmaktadır.

Fotoğrafla ilgili hâl böyleyken, bu çalışmaya kitabıyla inceleme konusu olan Salgado, okullu bir ekonomist olup ilgi alanını sadece ekonomiyle sınırlı tutmamış, diğer disiplinlerle de genişletmiş ve bu tavrıyla sıradan bir fotoğrafçının çok ötesine geçen bir düşünce insanı olmuştur. Bundan dolayı Salgado'nun eserleri, bir fotoğraf projesi olmasının yanı sıra, yaşadığı zamanın bir görsel hikâyesi olarak da ele alınmalıdır.

Salgado kendi ülkesinde Amazon ormanlarının yok edilmesine, köylü nüfusun kontrolsüz bir biçimde kentlere akın etmesine ve bu göçün sonucunda Brezilya'da "favela"ların<sup>1</sup> hızla büyümesine, sosyal ve ekonomik adaletsizliklere, askeri diktatörlüğe şahit olmuş, tüm bu tecrübeleri bizzat yaşamış ve sol görüşlü bir muhalif olarak sonuçta ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Acıya bakan gözlerinin ardında mütehakkim bir Batılının zihniyeti değil, bu acıların çoğunu yaşayan bir insanın belleği yer almaktadır. Salgado, fotoğraf yolculuğuna egzotik 'Doğu'nun ya da 'ötekilerin' görüntü kayıtlarını almak için çıkmamıştır. Herhangi bir otoritenin propaganda

<sup>1</sup> Brezilya'nın gecekondu mahalleleri

sözcülüğünü de yapmamıştır. Hatta kendisi ‘Batılı’ bile değildir. Büyük soykırımlar haricinde fotoğrafladığı birçok problemi kendi ülkesinde zaten ilk elden yaşamıştır. Yani çoğu zaman ‘fail’in, ‘güçlü’nün, ‘Kuzey’in ve ‘Batı’nın gözünden aktarılan görüntüler, Salgado’nun projelerinde ‘maktül’ün, ve ‘zayıf’ olanın gözünden aktarılmıştır. Salgado, bir anlamda ünlü belgesel fotoğrafçı Eugene Smith’in fotoğrafçılık pratiğini kendi hayatına geçirmiş, fotoğrafladığı konularla birlikte yaşamış, aynı şartlara göğüs germiş ve bunu bir yaşam biçimi haline getirmiştir.

Fotoğrafın gerçekliği ve hakikati temsiline incelendiği bu çalışmada, öncelikle fotoğrafın kısa bir tarihçesi ele alınmıştır. Bu bölümde fotoğrafın teknolojik olarak hangi süreçlerden geçtiği, icadından itibaren hangi alanlarda kullanıldığı ortaya konmuştur. Bu bağlamda tarihten fotoğrafçı profilleri ele alınmış, bazen ortaya koydukları çalışma pratikleri, bazen de çalışmalarının içerikleri incelenmiş, nerelerde kullanıldıkları ve ne derecede kabul gördükleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Fotoğrafın tarihsel akış içindeki yeri kısaca ele alındıktan sonra ‘gerçeklik’ ve ‘hakikat’ kavramları, hem sözlük tanımları hem de felsefi yazındaki yaklaşımlar üzerinden tartışılmıştır. Bu bağlamda ‘gerçeklik’ ve ‘hakikat’ kavramlarının ne anlama geldikleri, nasıl kabul gördükleri ve iki kavram arasındaki farklılıklar ele alınmış; bu tartışmanın sonucunda esas olarak ‘gerçeklik’ kavramının gözle görüleni, somut olanı, bakarak algılanabileni, özdeksel olanı temsil ettiği; buna karşın hakikat kavramının daha çok soyut olanı temsil ettiği konusunda görüşlere ulaşılmıştır. Buna göre hakikate sadece bakarak ulaşılamayacağı, hakikate ulaşma yolunda iradi bir çaba gerektiği ve bakma yoluyla algılanan dış görüntünün, anlamlandırma sürecinden geçmesi gerektiği ortaya konmuştur. Şu hâlde hakikatin, nesnel olarak nitelendirilebilecek ve dışta görünenin algılandığı ‘bakma’ eyleminin ardından ‘anlamdırma’yı gerektiren ‘öznel’ bir sürece de ihtiyaç duyduğu sonucuna ulaşılmıştır. Son olarak en kısa ifadeyle, ‘gerçek’ kavramının ‘özdek’ ile, hakikat kavramının ise ‘töz’ ile kurulan bağı ortaya konmuştur.

‘Gerçeklik’ ve ‘hakikat’ kavramlarının incelenmesi ışığında ‘görme’ işlevinin gerçeklik ve hakikatle ilişkisi sorgulanmış; fotografik imgenin, bu tartışmanın neresinde durduğu ele alınmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle, fotoğrafın temsil ettiği hakikatin öznel bir sürecin sonunda ortaya çıkması bir sorun olarak kabul edilmiş ve bu süreçte gerek tekniğin olanaklarının sınırlılıklarından, gerekse fotoğrafın üreticisinin ve tüketicisinin, üretme ve anlamlandırma süreçlerinde ortaya koymaları kaçınılmaz olan öznelliklerinden kaynaklanan etmenler ortaya konmuştur.

Yukarıdaki tartışmalara ek olarak felsefede birinin ‘hareket’, diğerininse ‘durağanlık’ olgusunu esas aldığı iki görüşten bahsedilmiştir. Herakleitos’un hareketi esas alan görüşüne göre durağanlık bir duyu yanılması, Zenon’un durağanlığı esas alan görüşüne göreyse, hareket bir duyu yanılmasıdır. Felsefedeki bu yaklaşımların ışığında Henri Cartier-Bresson’un ‘karar anı’ kuramına gönderme yapılmış ve Bresson’a göre fotoğrafın hakikatinin ‘an’da olduğu görüşünden bahsedilmiştir. Buna karşın John Berger’in, “anlık görünümünün saklanması” olarak nitelendirdiği fotoğrafın, öncesi ve sonrasını ihmâl ederek aktardığı anlık görüntünün, akıp giden süreçteki nedenselliği barındırmadığı ve hakikati aktarma bağlamında bir öykü anlatmadıkları ve anlamlarından koparılmış oldukları görüşü de hatırlatılmıştır.

Fotoğrafın aktardıklarını, ‘an’da aktarıp aktaramadığı tartışmasına ek olarak fotoğrafın bağlamlarından da bahsedilmiştir. Terry Barrett’tan aktarılan bu yaklaşıma göre fotoğrafın ‘içsel’, ‘orijinal’ ve ‘dışsal’ olmak üzere üç farklı bağlamı olduğu ortaya konmuştur. Barrett’a göre içsel bağlam her izleyicinin asgari bilgiyle anlamlandırabileceği göstergeler bütünüdür. Orijinal bağlamsa ilave bilgi ve biraz da multidisipliner bir bakış gerektiren bağlamdır. Bu yaklaşıma göre fotoğrafın hakikatine en çok müdahale eden bağlamsa, dışsal bağlamdır. Barrett, fotoğrafın kullanım alanlarının, kullanım ve sunuş biçimin, sunulduğu ortamın ve yanında servis edilen diğer mesaj biçimlerinin, fotografik imgenin anlamlandırma sürecinde kökten etkiler yaptığını dile getirmiş ve dışsal bağlamın fotoğrafın hakikatine yaptığı müdahalenin önemini altını çizmiştir.

Diğer bir kuramsal inceleme ise Roland Barthes üzerinden yapılmış; göstergebilimin ilkeleri bağlamında fotoğrafın ‘gösteren’i (fotoğrafçı), ‘gösterge’si (fotoğrafın nesnesi) ve ‘gösterilen’i (izleyici) kavramları ortaya konmuştur. Barthes, ‘gösterge’yi özdeksellikle ilişkilendirmiş ve fotografik imgenin anlamlandırılması sürecindeki öznelliğe vurgu yapmıştır. Barthes’ın göstergebilim çerçevesinde yaptığı bu tespit, fotoğraf özelinde yine kendisine ait olan iki kavram, ‘studium’ ve ‘punctum’la ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, özellikle ‘punctum’ kavramının öznelliği temelinde, fotoğrafın göstermediğiyle olan ilgisi, dolayısıyla perdenin arkasındakini görme ve anlamlandırma çabası olması ortaya konmuştur.

Tüm bu kuramsal tartışmaların ve elde edilen bulguların ışığında, fotografik imgenin nesnelliği ya da öznelliği konusunda keskin sınırlar çizilemeyeceği, fotoğrafın herhangi bir tarafa ait olamayacağı ancak sınırlı da olsa fotoğrafın optik gerçekliği yansıttığı konusunda bir görüş birliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu gerçekliğin

varlığının kabul edilmesine rağmen, ne kadar tatmin edici olduğu konusunda görüş ayrılıklarının olduğu da gözlemlenmiştir. Asıl görüş ayrılıklarınınsa fotoğrafın öznel tarafında ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Buna göre fotoğrafın üreticisinin ve tüketicisinin pratikleri bağlamında, hakikatin fotoğrafla temsilinin mümkün olabildiği ancak bunun tamamen öznel bir aktarma ve anlamlandırma süreci olduğu konusunda da bir fikir birliği ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın hem nesnel hem de öznel bir kayıt süreci olmasının yanı sıra, izleyicisinin perspektifinden de benzer bir anlamlandırma sürecine maruz kaldığı fikri ortaya konmuştur. Tüm bu tartışmalar farklı fotoğraf örnekleri üzerinden yapılmış, basın ve belgesel tarihinden daha önce benzer tartışmalara konu olmuş fotoğrafların incelenmesinin yanı sıra, bazı fotoğraflar da bu tartışmaya ilk kez konu edilmiştir.

Son olarak, inceleme malzemesi olarak belirlenen *Göçler* projesinin kitabı analize tabi tutulmuştur. Bu bölümde öncelikle, kısaca Sebastião Salgado'nun hayat hikâyesi aktarılmış, fotoğrafçılık pratiğinden bahsedilmiştir. *Göçler* projesi öncelikle nicel bir analize tabi tutulmuş, rakamlarla bir künyesi ortaya konmuştur. Devamında proje tanıtılmış, içeriğinde neler olduğu ana hatlarıyla ortaya konmuş; sonrasında ise projenin konusunun neleri görselleştirdiği ve bu görselleştirmeyi nasıl yaptığı konusunda başlıklar ortaya konmuş, her başlık için örnek fotoğraflar belirlenerek tartışılmıştır. Söz konusu başlıklar tek tek incelendiğinde, Salgado'nun, göçün orta ve uzun vadeli sonuçlarını yansıtması bağlamında özellikle göçün iktisadi boyutları, göçmen yaşamı ve mahrem alanın yok oluşu konularında göçün hakikatini yansıtan fotoğraflar çektiği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak bu görselleştirmeyi yaparken istem dışı olduğu düşünülen birtakım yaklaşımların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Buna göre projedeki bazı fotoğraflarda tehlikeli ve hastalıklı göçmen imgesinin baskın hale geldiği gözlenmiştir.

Ayrıca, fotoğrafın yukarıdan aşağıya doğru olan mütehakkim karakterinden olsa gerek, görselleştirme tamamıyla maktül üzerinden yapıldığı ve Salgado'nun sözle anlattığı faille fotoğraflarda rastlanmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, fotoğraflarda zaman zaman maktülü özneleştirerek fail konumunda algılanması riskine yol açmıştır. 34 ülkeyi kapsayan bu çalışmada sanayileşmiş Avrupa ülkelerinden fotoğraflara rastlanmamıştır. Sanayileşmiş Avrupa'ya en yakın fotoğraflarda, İspanya kıyılarından gece görüşüyle çekilen Afrikalı mülteci silüetleri, İtalya'da çingenelerin parmak izlerinin alındığı fotoğraflar ve yine Salgado'nun faillerden birisi olarak düşündüğü Amerika fotoğraflarında ise yerel otoritelerce yapılan yakalama ve göz altına alma sahneleri yer almaktadır. Buradan hareketle, özellikle kurtuluşu aradıkları

topraklardaki görselleştirilme biçimlerinin, göçmenlere bir fail kimliği yüklediği sonucuna ulaşılmıştır.

En geniş eleştirel inceleme çerçevesinde, acının estetize edilerek fotoğraflarda plastik unsurların varlığı ve kompozisyonun özenle kurgulanmış olması tartışılmıştır. Bu tartışma, tarihten günümüze iki zıt yaklaşım bağlamında yapılmıştır. Bu yaklaşımlardan birisi, özellikle toplumsal sorunlara odaklanan, acının temsil edildiği fotoğraflarda, estetik kaygının fotoğrafları birer haz nesnesine dönüştürdüğüne ve şefkat sömürüsüne yol açtığına hükmetmektedir. Diğer yaklaşım ise, bu tarz fotoğraflardaki estetik kaygının, kompozisyonu daha güçlendireceği, kompozisyondaki bu gücünse fotoğrafı daha izlenir kılacağı ve sonuç olarak, fotoğrafın özüne müdahale etmediği sürece, yapılan küçük müdahalelerin fotoğrafı destekleyeceği yönünde olmuştur. Salgado'nun fotoğraflarında estetik müdahalelerin yapıldığı konusunda görüş birliği vardır; ancak Salgado bu müdahalelerinde, fotoğraflara herhangi bir ekleme çıkarma yapmamış, fotoğrafın optik gerçekliğini kökten değiştirecek uygulamalara başvurmamıştır. Karşılaşılan en yaygın karanlık oda müdahalesi, geniş açı fotoğraflarda gözlemlenen gökyüzünün ve bulutların daha koyu tonlarla belirgin hale getirilmesidir. Bu müdahaleler, fotoğrafa estetik bir değer ekleseler de fotoğrafın özüne herhangi bir zarar vermemişlerdir.

Ulaşılan en net sonuçlardan birisi, projede kullanılan fotoğraf sayısının fazlalığı olmuştur. Projede neredeyse aynı mesajı veren onlarca fotoğrafla karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda, fazla fotoğraf kullanımının izleyiciyi hakikatten koparabileceği ve projeyi görsel bir haz nesnesine dönüştürebileceği görüşü ortaya çıkmıştır. Bunlara stereotip ve bağlam dışı kullanılan fotoğraflar da eklendiğinde durumun ciddiyeti daha iyi anlaşılmaktadır. Salgado özellikle Afrika fotoğrafları özelinde stereotip fotoğraflar kullanmış, göç bağlamında koskoca bir kıtayı sadece Ruanda'da yaşanan iç savaş ve etnik temizlik üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Oysa Afrika, 2000 yılı itibariyle<sup>1</sup> yaklaşık 800 milyon insan nüfusyla bundan daha fazlasıdır.

*Göçler* projesi özelinde gözlemlenen diğer bir pratik ise yoğun bir metin desteğine başvurulmuş olmasıdır. Bu bağlamda ele alındığında, geniş ölçekli fotoğraf projelerinde ve görsel hikâyelerde, fotoğrafın hakikati aktarma konusunda, konuyla ilgili metne ihtiyaç duyduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, Berger'in fotoğrafın yarım bir dil olduğu tespitiyle de örtüşmektedir.

<sup>1</sup><https://www.statista.com/statistics/1224168/total-population-of-africa/> - Erişim tarihi ve saati 16.12.2021 – 11:42

Son olarak projede kullanılan bağlam dışı fotoğraflardan bahsedilmiştir. Bu fotoğrafların projenin özüne bir katkı sağlamadıkları, proje konusunun hakikati bağlamında işlevsiz kaldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu fotoğrafların yegâne işlevlerinin projenin görsel zenginliğini artırdığı yönünde görüş belirtilmiştir.

Salgado'nun yaptığı iş konusundaki tüm iyi niyetine rağmen, bu kadar 'güzel' ve 'çok' fotoğrafın, izleyiciyi imgenin hazzına sürükleme ve anlatmak istediği 'hakikat'in bağlamından uzaklaştırma tehlikesi de kaçınılmaz olabilmektedir. Ne de olsa fotoğrafçının niyetinden bağımsız olarak, haz uyandırmak ve gerçekliği inşa ederken hakikati gizlemek, imgenin doğasında olan bir olgudur. Bir de izleyici ve izleyicinin öznelliği hesaba katılırsa, tüm sorumluluğu Salgado'ya yüklemenin, eksik bir yargı olma ihtimali doğacaktır. Barthes'ın da dediği gibi gösteren ne olursa olsun, anlamlandırma süreci gösterilene, yani izleyiciye bağlı kalmaktadır.

*Göçler* projesi, bu çalışmada ortaya konmaya çalışılan artıları ve eksileriyle zaman zaman hakikatin yolunda yürümekte, zaman zaman da bu yoldan sapmaktadır.

Yine de son söz olarak geçmişi, yaşam tarzı, paraya ve servete değer vermemesi ve aktivist kişiliği, sosyal belgeselci kimliği, çalıştığı uzun soluklu projeler ve bu projelerin birbirlerine bağlılıkları; dolayısıyla tüm hayat hikâyesiyle bir bütün olarak ele alındığında, en azından Salgado'nun hakikat tarafında durduğu ve bu yolda yürüdüğünü ifade etmek gerekmektedir. Tarihten günümüze fotoğraf üzerine düşünsel anlamda kafa yoran neredeyse tüm otoritelerin hemfikir olduğu 'fotoğrafın öznelliği' de dikkate alındığında, hakikat yolunda yürüyen bir 'özne'nin fotoğraflarına da zaman zaman bağlamlarından kopsalar da bir bütün olarak 'hakikat'i temsil ettikleri yönünde hakkını teslim etmek gerekmektedir. Şu hâlde Salgado'nun *Göçler* projesinde hakikati yansıtmada konusunda dürüst bir çaba ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz – Sinema Televiyon Kültür, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012
- Adorno, Theodor W. – Aesthetic Theory, Editors Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, English translation from German Robert Hullot-Kentor, Continuum, London & New York, 2002
- Bal, Metin - GELENEKSEL ESTETİK ANLAYIŞIN BİR ELEŞTİRİSİ OLARAK ADORNO’NUN ESTETİK TEORİSİ - SOSYAL ve BEŞERİ BİLİMLER DERGİSİ, Cilt 3, No 1, 2011 ISSN: 1309-8012 (Online) 71
- Barrett, Terry – Fotoğrafı Eleştirmek, İmgeleri Anlamaya Giriş, Çeviren Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009
- Barthes, Roland – Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Çeviren Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2011
- Barthes, Roland – Göstergibilim İlkeleri, Çevirenler Berke Vardar, Mehmet Rifat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979
- Batchen, Geoffrey – Gidley, Mick – Miller, Nancy K. – Prosser, Jay – Fotoğrafın Krizi, Vahşeti Fotoğraflamak, Espas Yayınları, İstanbul, 2017
- Baudrillard, Jean – Simülakrlar ve Simülasyon, Çeviren Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2017
- Baudrillard, Jean – Tüketim Toplumu, Çevirenler Nilgün Tural, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017
- Becker, H. S. (1974). Photography and Sociology. 1 (1), 3-26. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3>
- Benjamin, Walter – Fotoğrafının Küçük Tarihi, Çeviren Barış Tanyeri, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2014
- Benjamin, Walter – Pasajlar – Çeviren Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Berger, John – Bir Fotoğrafı Anlamak, Çevirenler Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2017

- Berger, John – Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul, 1986
- Bodur, Feyyaz – Fotoğraf Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2012
- Bresson, Henri Cartier, Karar Anı, Hazırlayan İlker Maga, YGS Yayınları, İstanbul, 2006
- Buçan, Nadir - Belgesel fotoğrafın değişen sınırları: Post belgesel fotoğraf, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2018
- Cevizci, Ahmet – Felsefe Sözlüğü, Paradigma, İstanbul, 1999
- Çakmak, E. Efe – Cogito, Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant, Sayı 41-42, Kış 2005 – Aşkınısallık Kavramı Üzerine – Theodor W. Adorno, Çev. Mine Haydaroglu
- Dellaloğlu, Besim F. – Benjamin, Say Yayınları, İstanbul, 2005
- Dellaloğlu, Besim F. – Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012
- Derman, İhsan – Fotoğraf ve Gerçeklik, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009
- Dursun, Onur – Yıldız, Filiz – Bulut, Serkan – Dichotomy Between War and Visualization of War: An Analysis of The War Photos Awarded by The World Press Photo, Journal of Cultural Studies, Faculty of Communication, Hacettepe University, Ankara, 2019
- Ersümer, Ayşe O. – Sinema Neyi Anlatır, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015
- Foucault, Michel – Doğruyu Söylemek, Çeviren Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017
- Freund, Gisèle – Fotoğraf ve Toplum, Çeviren Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2006
- Freund, Gisèle – Photography & Society, David R. Godine, Publisher, Boston 1980
- Giddens, Anthony – Sosyoloji, Yayına Hazırlayan Cemal Güzel, İstanbul, 2008
- Gökberk, Macit – Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2019
- Hacking, Juliet – Company, David – Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015
- Hançerlioğlu, Orhan – Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, İstanbul, 1985

- Hedley, Donovan – Graves, Ralph – Grunwald, Henry Anatole – Korn, Jerry – Maness, David – Brown, Dale M. – Mann, Mertin – Porter, John Paul – Brash, Edward, – Brennan, Jay – Graham, Douglas B. – Madrid, Feliciano – Life Library of Photography, Photojournalism, Time-Life Books, Alexandria, Virginia, 1971
- Heredotos – Tarih, Çeviren Müntekim Ökmen, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019
- Hill, Paul-Cooper, Thomas – Fotoğrafla Diyalog, Söyleşiler, Çevirenler Ayça Gökmen, Arda Altuntaş, Espas Yayınları, İstanbul, 2021
- Hurn, David – Jay, Bill – Fotoğrafçı Olmak, Pratik Bir Rehber, Çeviren Hüseyin Yılmaz, Espas Yayınları, İstanbul, 2012
- Jeffrey, Ian – The Photography Book, Phaidon, London, New York, 1997
- Kellner, D. (2008). War correspondents, the military, and propaganda: Some critical reflections. *International Journal of Communication*, 2 (34), 297-330.
- Kimmelman, Michael – Can Suffering be too beautiful, *Photography Review*, New York Times, 2001
- Koetzle, Han-Michael – 50 Photo Icons – The Story Behind the Pictures, Taschen, Cologne, 2011
- Korn, Jerry – Whipple, A.B.C. – Williams, Richard L. – Brash, Edward, – Horan, Anne – Graham, Douglas B. – Life Library of Photography, Great Photographers, Time-Life Books, New York, 1971
- Kracauer, Siegfried – Film Teorisi-Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, Çeviren Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 2015
- Kranz, Walther – Antik Felsefe-Metinler ve Açıklamalar, Çeviren Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984
- Light, Ken – Çağımızın Tanıkları, Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor, Çeviren Hüseyin Yılmaz, Espas Yayınları, İstanbul, 2012
- Linfield, Susie – Acımasız Aydınlık, Fotoğraf ve Politik Şiddet, Espas Yayınları, İstanbul, 2013
- Moeller, S. D. (2002). *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war and death*, Routledge.

- Mulligan, Therese – Wooters, David – A History of Photography, From 1839 to The Present, Taschen, Köln, 2016
- Newhal, Beaumont– The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1982
- Nietzsche, Friedrich – Deccal, Çeviren Oruç Arıoba, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003
- Oral, Merter – Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, Espas Yayınları, İstanbul, 2011
- Özel, Z. (2005). FOTOĞRAF AKIMLARI İÇİNDE GERÇEKLİĞİN SUNUMU . Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi , (1) , 273-291 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhed/issue/33168/373722>
- Ritchin, Fred – Fotoğraftan Sonra, Espas Yayınları, İstanbul, 2012
- Salgado, Sebastião – Africa, Taschen, Köln, 2010
- Salgado, Sebastião – Migrations, Humanity in Transition, Aperture Foundation, Inc., New York, 2000
- Salgado, Sebastião – Toprağımdan Yeryüzüne, Çeviren Ahmet Ergenç, Everest Yayınları, İstanbul, 2017
- Salgado, Sebastião – Workers: An Archaeology of The Industrial Age, Aperture Foundation, Inc., New York, 1993
- Sontag, Susan – Başkalarının Acısına Bakmak, Çeviren Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004
- Sontag, Susan – Fotoğraf Üzerine, Çeviren Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010
- Tavlaş, Nezih – Foto Muhabiri, Ara Güler, Fotoğrafevi, İstanbul, 2009
- Traub, Charles H. – Heller, Steven – Beller, Adam – Fotoğrafçının Eğitimi, Espas Yayınları, İstanbul, 2012
- Tredennick, Hugh – Aristotle, The Metaphysics Books I-IX, William Heinemann LTD, G.P. Putnam's Sons, London, New York, 1933
- Turan, Ergün – Siyah-Beyaz Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2007

Turan, Ergün – Siyah-Beyaz Negatif, Say Yayınları, İstanbul, 2004

Wolford, W. (2011). Making a Difference: Sebastião Salgado and the Social Life of Mobilization. *Sociological Forum*, 26(2), 444–450.  
<https://doi.org/10.1111/J.1573-7861.2011.01252.X>

Yağmur, Ö., & Arslan, İ. (2021). Aylan Kurdi'den sonra: Sanatta göçün kaydı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 249-257.  
<https://doi.org/10.35247/ataunigsed.841876>

Yurdalan, Özcan – Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj, Agora Kitaplığı, 2007, İstanbul

