

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BELGESEL VE İLLÜSTRASYONUN
GERÇEKLERİ ÜZERİNE BİR ÖRNEKLEME:
BELGESEL FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİ**

**JOHN MULUMBA BUKASA
2501141349**

**TEZ DANIŞMANI
YRD.DOÇ.DR. DİĞDEM SEZEN**

İSTANBUL - 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;L

Adı ve Soyadı : JOHN MULUMBA BUKASA Numarası : 2501141349
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA Danışmanı : YRD.DOÇ.DR.DİĞDEM SEZEN
Tez Savunma Tarihi : 21.08.2017 Saati : 11.00
Tez Başlığı : BELGESEL VE İLLÜSTRASYONUN GERÇEKLERİ ÜZERİNE BİR ÖRNEKLEME:
BELGESEL FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~ÇYÇOKLULUĞU~~LA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-YRD.DOÇ.DR.DİĞDEM SEZEN		Kabul
2-YRD.DOÇ.DR.HALDUN NARMANLIOĞLU		KABUL
3-YRD.DOÇ.DR.ÜMİT SARI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-YRD.DOÇ.DR.ONUR AKYOL		
2-YRD.DOÇ.DR.GÜVEN ÇATAK		

ÖZ

**BELGESEL VE İLLÜSTRASYONUN GERÇEKLERİ ÜZERİNE
BİR ÖRNEKLEME: BELGESEL FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİ.**

JOHN M. BUKASA

Her toplumda her gün, farklı katmanlarda, farklı ölçeklerde yaşanmakta olan, toplumun üyesi olan bireylerin ortak geleceğe ilişkin kararlarını, seçimlerini, örgütlenmelerini etkileyen olaylar vardır; bu olaylar farklı iletişim ortamları aracılığıyla, farklı kanallar ve platformlar üzerinden anlatisallaştırılarak temsil edilirler. Öte yandan sözkonusu olaylara ilişkin bilgilerin, temsiliyetten kaynaklanan değişimlerden en az etkilenecek şekilde, orjinal halini koruyarak toplumun üyelerine en doğrudan şekilde iletimi nasıl olabilir? Bilgi iletimi söz konusu olduğunda hangi araç güvenilir olur?

Bu soruları sormak bizi gazete, dergi ya da televizyon haberleri gibi bir aracı niteliğinde olan belgesel fotoğrafçılığına götürür. Belgesel fotoğrafa ilişkin tarihsel, retorik, politik, pragmatik alanlardaki sorgulamaların temelinde ise fotoğrafta sunulan gerçeklerin aslına uygunluğu sorusu bulunur. Belgesel fotoğraf, gerçekliğin etkileme gücünü estetize eden bir problematik üzerinden sorgulanabilir.

Bu çalışma kapsamında Suriye'deki sivil savaş süresince çekilen Suriyeli mültecilerin belgesel fotoğraf görüntüleri arasından seçilmiş örnekler, gerçekler, estetik ve etki boyutlarıyla analiz edilmekte, belgesel fotoğrafçılığının toplumsal gerçekliğin temsilindeki aracı rolü değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak Belgesel fotoğraf gerçeğe sadıktır ve okuyucuyu düşünmeye iter, toplumun görüşünü etkilemeyi amaçlar ve tek tek bireyleri ve kitleleri refleks göstermeye iter. Gerçekleri kaydeder, saklar ve yeniden aktarır.

Anahtar Kelimeler: belgesel, belgesel fotoğrafçılığı, gerçekler, fotomuhabirliği

ABSTRACT
THE DOCUMENTARY AND THE ILLUSTRATION OF FACTS
AN EXAMPLE OF THE DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY
IMAGE
JOHN M. BUKASA

There are facts in each society affecting the individuals on different layers; at different scales and based on these facts they decide how to organize, how to make up their minds. These facts are narrativised and represented through different media, through different channels and platforms.

But, how these facts could be communicated to other people faithfully without being distorted or manipulated? Which medium could be trusted when it comes to communicate information. Thinking in that way leads us to consider documentary photography as a medium, as well as newspaper, magazine or television news.

In this study a selection of photographs of Syrian refugees captured during civil war in Syria were analyzed in the framework of three basic dimensions: the facts, aesthetics and impact and it also and the instrumental role of documentary photography in the representation of social reality is discussed.

And in the conclusion we found out that the documentary photography is a style of photography that is in quest of facts, Social phenomena; it aims at influencing public opinion and pushing them to reflection. The documentary photography records, saves, and retransmits the facts.

Keywords: documentary, documentary photography, facts, photojournalism.

ÖNSÖZ

Günümüzde televizyonda yayınlanan haberler, sosyal ağlar, televizyon ya da diğer media araçları, konu bilginin inanılabilirliğine geldiğinde güvenilir değildir. Ana endişe, yukarıda sayılan tüm bu medya türlerinin gerçekliği görüldüğünden farklı bir olguya dönüştürdüğüne ilişkin ise bu iletimi sağlayacak ve gerçekleri sadakatle anlatabilecek bir başka araç var mı?

Üstelik bu nesneye ilişkin bilgi birikimimin bir fotoğrafçı ve film yapımcısı yönü de mevcut; öyle ki grafik tasarımdan fotoğrafçılık ve filmlerin çekiciliğine kapıldım. Fotoğrafçılıkla ilgili çeşitli projelere dahil oldum. Bunlardan biri Fransa'daki Pygma Ajans tarafından başlatılan ve kamplardaki Afrikalı göçmenleri konu alan "I'm a Human" (Ben Bir İnsanıam) adlı projedir. Bu proje ve sonrasında zihnimde hep şu soru dolaşıyordu: Fotoğrafçılığın gerçek amacı nedir? Fotoğraf görüntüleri konuşabilir ya da iletişim kurabilirler mi?

Sonunda bilime katkıda bulunma ihtiyacıma dair motivasyonum, akademik alandaki bu çalışmayla tamamlandı. Elbette bu çalışıma benim için akademik hayata başlama fırsatı olmakla birlikte diğer araştırmacılar için de referans niteliğinde bir bibliyografi olmak üzere yazılmıştır.

Bu sebeple tezinin redaksiyonunda bana yardımcı olmuş yakın-uzak herkese teşekkürlerimi sunuyorum. Bu tez, bana olan tüm desteği ve beni bir adam haline getirdiği için annem Bebe Tshiyamba'ya ithaf edilmiştir. Nino Lapachi'ye sevgisi ve moral desteği için, bu tezin çevirisinde, düzenlemesinde bana özellikle yardımcı olan Cansu Yeni'ye ve burada detaylıca sayamadığım, son derece geniş listemin tamamına teşekkür ederim.

Bu tezin tamamlanması, araştırmamın tamamında tavsiyelerde bulunan ve bana her durumda yön gösteren danışmanım Yrd.Doç.Dr. Diğdem Sezen olmasa mümkün olmazdı; kendisine en içten teşekkürlerimi sunarım.

JOHN M. BUKASA

İstanbul - 2017

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GRAFİKLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TERİMLERE GENEL BAKIŞ: FOTOĞRAF VE BELGESEL

1.1. TANIM	6
1.2. BELGESEL FOTOĞRAF NEDİR?	9
1.3. TARİHÇE.....	10
1.4. BÖLÜMÜN ANA DEĞERLENDİRMESİ.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FOTOĞRAFIN UNSURLARI

2.1. GERÇEKLER	27
2.1.1. BELGESEL FOTOĞRAFÇILIĞININ FOTO MUHABİRLİĞİ İLE İLİŞKİSİ.....	28
2.1. ESTETİK.....	32
2.1.1. SANAT OLARAK BELGESEL FOTOĞRAF.....	35
2.2. ETKİ.....	40
2.2.1. DÜNYADA GÖZE ÇARPAN BELGESEL FOTOĞRAFÇILARI	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ BELGESEL FOTOĞRAFÇILIĞINI OKUMAK: SURİYELİ

MÜLTECİ FOTOĞRAFLARI

3.1. İÇERİK ANALİZİNİN ÇERÇEVESİ.....	59
3.2. BELGESEL FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİNİ OKUMAK	62
3.3. SURİYELİ MÜLTECİ FOTOĞRAFLARININ ANALİZİ	63
SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA	82

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Fotoğraf Örnekleme Jacob A. Riis Tarafından Çekildi.....	15
Şekil 2: Fotoğraf Örnekleme Jacob A. Riis Tarafından Çekildi.....	16
Şekil 3: Fotoğraf Örnekleme Lewis Wickes Hine Tarafından Çekildi.....	16
Şekil 4: Fotoğraf Örnekleme Lewis Wickes Hine Tarafından Çekildi.....	17
Şekil 5: Fotoğraf Örnekleme , Depth Of Field’de Yayımlanmış Makalesinden	18
Şekil 6: Fotoğraf Örnekleme , Danny Lyon, In Loving Memory Of Pupi, From Knave Of Hearts, 1999.....	19
Şekil 7: Fotoğraf Örnekleme , Pedro Meyer, Viejo Con Billetes, 1985 (Left) And Deshoyando Al Borrego, 1985 (Right)	21
Şekil 8: Fotoğraf Örnekleme , Pedro Meyer, Where I Money?, 1985 2000	22
Şekil 9: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936	24
Şekil 10: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936, Ken Light, John Kerrypreparing To Speak At An Antiwar Rally In Mineola, New York, 1970.....	25
Şekil 11: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936, Ken Light, John Kerrypreparing To Speak At An Antiwar Rally In Mineola, New York, 1970.....	26
Şekil 12: Foto Muhabirliği Örnekleri, Larry Burrows Tarafından Çekildi	32
Şekil 13: Foto Muhabirliği Örnekleri, Larry Burrows Tarafından Çekildi.....	32
Şekil 14: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığına Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından	33
Şekil 15: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığına Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından; Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığına Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından	34

Şekil 16: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından; Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından	35
Şekil 17: Sanat Olarak Fotoğrafçılığa Dikkate Değer Örnekler	38
Şekil 18: Sanat Olarak Fotoğrafçılığa Dikkate Değer Örnekler	39
Şekil 19: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	41
Şekil 20: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	42
Şekil 21: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	43
Şekil 22: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	43
Şekil 23: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	44
Şekil 24: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Sharecropper Ailesi”	45
Şekil 25: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”	47
Şekil 26: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”	47
Şekil 27: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”	48
Şekil 28 : Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “1980 DATAR’ın Fotografik Misyonu”	49
Şekil 29 : Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	50
Şekil 30: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Suriye Sivil Savaşı”	51
Şekil 31: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Suriye Sivil Savaşı”	51
Şekil 32: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Gezi Parkı Protestoları”	52

Şekil 33: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Gezi Parkı Protestoları”	52
Şekil 34: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Doğu Afrika’daki Kuraklık”	53
Şekil 35: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Doğu Afrika’daki Kuraklık”	53
Şekil 36: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	55
Şekil 37: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	55
Şekil 38: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	56
Şekil 39: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	56
Şekil 40: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	57
Şekil 41: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları	
“Dünya”	57
Şekil 42: Anadolu Ajansı 2016.....	63
Şekil 43: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016.....	67
Şekil 44: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016.....	68
Şekil 45: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016.....	68
Şekil 46: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016.....	69
Şekil 47: Robert Cotič, 23 Kasım 2015.....	71
Şekil 48: Youssef Osman, 5 Eylül, 2015.....	73
Şekil 49: Suriye’deki mültecilerin Macaristan üzerinden Avrupa’ya geçmesi	75
Şekil 50: Suriye’deki mültecilerin Avrupa’ya geçmesi	77
Şekil 51: İkinci Dünya Savaşı’nda ülkelerinden kaçarak Kuzey Afrika’ya giden Avrupalılar	77

GRAFİKLER LİSTESİ

Sayfa

Grafik 1: İçerik Analizin Grafiği	59
--	----



KISALTMALAR LİSTESİ

ISO	: (International Organization for Standardization (Uluslararası Standart Örgütü)
ÇGİ	: Çiftlik Güvenlik İdaresi
HRD	: High dynamic range (Yüksek dinamik aralık)
A.e.	: Aynı eseri
A.g.e	: Adı geçen eseri
pp (s)	: sayfa

GİRİŞ

Son yıllarda belgesellere ilişkin, tarihsel, retorik, artistik ve stilistik, pragmatik gibi farklı yaklaşımlara dair birçok soru gündeme gelmiştir. Bu konuda şunu bilmek kaçınılmaz hale gelir: Belgesel bize ne gösterir? Buradan problematiğin, illüstrasyonun gerçekliği ya da belgeselin gerçeği ne şekilde sunuyor olduğunu anlayabiliriz; bu konuda yapılan tüm okumalar beklentilerimizin yalnızca belirli bir kısmını karşılayabilmiştir.

Aynı problematik her belgesel çalışmasında bulunur, bu bir sınıflandırma sorunudur. Bu durum belgeseli, resim veya çizim gibi illüstrasyonun bir biçimi olarak sınıflandırmaktan kaynaklanır; söz konusu sorun tarih boyunca karşımıza çıkar. Olivier Lugon'un bu konuya ilişkin genel değerlendirmesi şu şekildedir:

“Belgesel dönemi, fotografik terminolojide yirmili yılların sonunda ortaya çıkar. Bir form olarak ilk tanımını bulmak zor olsa da, 1926'da belgesel dönem John Grierson'un Robert Flaherty'nin Moana filmi hakkındaki bir makalesinde yeniden görünmüştür. O, sinemada bir kurgu oluşturmaktan ziyade gerçeğe dayalı bir film türü belirlemiştir.”¹

John Grierson'un bu makalesi belgeseli iki anlamda bir form olarak ortaya atıyor: doğru ya da normatif (kuralcı) ve özcü. Birincisi, neyin bir belgesel olması gerektiğini; ikincisi ise belgeselin ne olduğu ile diğer sanatsal yaklaşımlardan ne denli farklı olduğunu gösterir. Bu iki anlamdan hakikatin birçok sorunu ortaya çıkmakta: Standart nasıl doğrulanıyor? Belgeselin özgünlüğü nasıl belirlenmektedir ve toplu belgesel anlayışını nasıl desteklemektedir? Yapılan son çalışmalardan bazıları bu problematikleri yeniden ele almaktadır.²

¹ Olivier Lugon, “**Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans 1920-1945**”, Paris: Macula, 2002, p 400.

Oliver Lugon'un bu metni, sinema ve fotoğrafçılıkta olduğu gibi, dönemin kökenlerini içerdiği ölçüde kurgudan ayrı olarak tartışıldığında, gerçeklikle ilişkisi doğrultusunda bizi ilgilendirmektedir.

² Michèle Lagny, “**Meet the French documentary**”, in **The Golden Age of the documentary**, Paris, A. colin, volume 1,1992, pg. 53.

Belgeselin üçüncü bir anlamı da teorik anlam olarak karşımıza çıkar. Teorik anlam özellikle belgeselin yapısına odaklanarak onun pragmatik kapsamına dayanır: Nasıl kurulur? İfade şekli nedir? Kullanımı nedir?

Bill Nichols bu yaklaşıma ilişkin kısa bir değerlendirme yapmaktadır: "Belgesel filmler meşru dünyanın bir kanıtı olduğu kadar onların kullanımı bilginin kaynağıdır da. [...] Belgeseller geribildirim, görüşleri ve hisleri teşvik etmekte ya da provoke etmektedir. [...] Onların kendi yapısı adeta görünmez hale gelir, kendi retorik stratejileri ile biçimsel seçimleri büyük ölçüde gizlenmiştir.[...] Tüm bu sebeplere rağmen belgesel filmler tarih, hukuk, felsefe, siyaset ve estetiği sorgular. Gerçeği sunmak bu soruların etrafında döner. "

Belgesel iletişimsel bir anlamda iyi anlaşılmıştır. Onun estetik transparanlığı, yaklaşımı ne şekilde olursa olsun, tartışmaya davet etmelidir.

Etkili bir retorik için üsluba ilişkin bu değerler, Eric Barnouw'un belgesel söylemin tarihini göz önüne alarak anımsattığı gibi ülkeye ve çağlara göre değişir.³

Kökeni olduğu için kitabında söylemin farklı tiplerini tanımlamaktadır.⁴ Aynı fikir Guy Gauthier'nin tarihsel pozisyonunda da bulunmaktadır⁵.

Bununla birlikte, Michael Renov, belgeselin dört ana işlevine atıfta bulunur: kayıt, ikna etmek, sorgulamak ve ifade etmek.⁶

Bu dört ana işlevin akabinde belgesel bir kez daha iletişimsel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Belgeselin iletişimsel olarak değerlendirilmesi ikincil olarak Roger Odin tarafından ele alınmıştır. Odin'in araştırması onu kurgulama fikrini ileri sürmeye yönlendirmiştir.⁷

³ Barnouw, Erik. "Documentary: A History of Nonfiction Film." 2d ed. New York: Oxford University Press, 1993.p. 13.

⁴ Emile Benveniste, **problems in General Linguistics**, University of Miami Press, June 1973, pp. 241-242.

⁵ Guy Gauthier, **Le Documentaire, un autre cinéma**, Armand Colin Édition : 4e édition, 20 avril 2011, 1995, pg 150.

⁶ Michael Renov, Theorizing Documentary "Toward a Poetics of Documentary", routledge, New York, 1993, pg 21.

⁷ Roger Odin, **De la fictionnalisation**, De Boeck Supérieur, Paris III, 2000, Pg 127-140.

Öyle ki Roger Odin, kurgulama özellikleri sürecine perspektifi de dahil eder: anlatımcılık, okunabilirlik ve safhalara ayırma. Bu, çalışmada iletişimin rolünü ve izleyici üzerindeki etkisini göstermek içindir. Belgesel bu şekilde bir kurgulama yoluyla hakikatin hikaye anlatıcısı haline bürünür. Bizim katkımız bu durumun belgeseli içten dışa analitik bir obje olarak değerlendirme aşamasında yani yapısal kısmında ortaya çıkar. Ancak bu da ikinci bir problematiği içinde barındırır: Gerçekliğin dünyasını yazmak doğayı ve kültürü bir araya getirir. Belgesel yapısındaki meseleyi üç boyutta irdeleyen iki seviyeli yaklaşım şu şekilde tanımlanır: izdüşüm, yansıtma, kristalleşme. Bu üç boyutta belgesel haline getirilmiş eylemi harekete geçiririz. Bu yalnızca iletişimin bir hareketi olmakla kalmaz, aynı zamanda mental olarak gerçeklik üzerine düşünmenin spesifik bir yoludur.

Belgesel içerisindeki illüstrasyonun gerçeklerini sorgulama bu çalışmanın amacıdır. Ancak, illüstrasyonla ilgili gerçeklerinin meselesi hem karmaşık kalır, hem sosyal, siyasi, tarihsel, estetiğe bağlar. Bu nasıl incelenmelidir?

Ve bundan hareketle belgesele nasıl bir bağlantı oluşturulabilir?

Bu çalışmada belgesel fotoğrafçılığının ne olduğunu daha iyi anlamak için Suriyeli mültecilerin yayınlanmış belgesel fotoğraflarından seçili örnekler analiz edilecektir. Diğer fenomenleri incelemeye almaktan ziyade Suriyeli mültecileri analiz etmeye iten sebep konunun bugünkü en çağdaş fenomenlerden biri oluşudur. Gazete, haberler, dergiler gibi birçok platformda tartışma konusu haline gelen; hatta Twitter, Facebook ve bloglar gibi sosyal medya üzerinden sıklıkla yeniden dolaşıma sokulan bu konu, çalışmanın amacı olan gerçeklik olgusunun sunumu ve illüstre edilmesi bağlamında uygun bir araştırma alanı ortaya koyar.

Problematiki bu yolla formüle etmek bu çalışmaya ışık tutması için bizi çok önemli görünen bazı alt soruları derinlemesine analiz etmeye yönlendirmiştir:

- Belgesel fotoğrafçılığı nedir? Kaynağı nereden gelir? Belgesel fotoğrafçılığı ne şekilde diğer stil ya da tipteki fotoğraf türlerinden ayrılmaktadır?
- Belgesel fotoğrafçılığı tam olarak ne sunar ya da ne gösterir?

HİPOTEZ

Belgesel fotoğrafçılığının toplumun bir yansıması olduğu çok açıktır. Çoğul işlevine rağmen, olayları ya da görüngüleri sansasyonel bir görüntü yaratır. Bellek, tarihsel süreç içerisinde inandırıcılığı mümkün kılar; belgesel fotoğrafçılığı geçmiş çağları belgeleyen işaretler bırakır.

AMAÇ

Bu çalışmanın diğer fotoğrafçılık türlerinden ziyade belgesel fotoğrafçılığı konusunda yapıyor oluşu tesadüfi ya da gelişigüzel bir seçim değildir; sözkonusu çalışmada belgesel fotoğrafçılığına ve incelemeye konu dönemlerde meydana gelmiş sosyal gerçeklerin kaynağının fotografik çıkış noktasına ilişkin irdelemelerin genişletilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, ne kadar belgesel fotoğrafçılığının etkisini olaylarda ve görüngülerde önemli olduğunu kanıtlamaktadır.

Araştırmanın kapsamlı bir şekilde yapıyor oluşu ve belgesel fotoğrafçılığının her bir kullanımındaki sosyo-kültürel içeriğinin detaylandırılıyor oluşu, resmedilen etkinlikteki tekil görüntülerin bütüncül olarak daha iyi tartışılmasına olanak sağlayacaktır. Bu durum, açıkça diğerleri arasında zorunlu olarak biçimlendirilmiş, gerçeklerden arta kalan anıların lensle yakalanmış alanın bir fragmanı ya da sadece bir ana ait görüş açısı, illüstrasyonu ya da sunumudur.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır; birinci bölüm, teorik ve tarihsel bir çerçeve içinde belgesel fotoğrafın tanımını, foto muhabirliği ile olan ilişkisini örnekler üzerinden tartışmaktadır. Bu bölümü izleyen ikinci bölümde ise, belgesel fotoğrafın bileşenleri kapsamında gerçekler (*facts*), estetik ve etki olmak üzere üç temel boyut tanımlanmıştır. .

Üçüncü bölümde ise, sivil savaş sırasında çekilen Suriyeli mültecilerin seçili belgesel fotoğraf örnekleri, yukarıda anılan bileşenler çerçevesinde analiz edilmiş ve belgesel fotoğrafın bir ortam olarak toplumsal gerçekliğin temsilindeki aracı rolü değerlendirilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TERİMLERE GENEL BAKIŞ: FOTOĞRAF VE BELGESEL

1.1. TANIM

Larousse sözlüğündeki tanıma göre, fotoğraf bir nesnenin görüntüsünü ışık ve kimyasal ürünler kullanarak kaydetmek için bir işlemdir.¹

“Fotoğraf” kelimesi etimolojik olarak Yunanca iki kökten türetilmiştir: Önek "photo-" (φωτος, fotoğraflar: ışık, berraklık) – ışıktan gelen, ışığı kullanan; Sonek "-graphie" (γραφειν, grafi: boya, çiz, yaz) - yazan, bir görüntüyle biten anlamına gelir.

Kelime tam olarak “ışıkla boyama” anlamını taşır. Kısaltılmış terim olan “foto” sıklıkla kullanılmaktadır. Fotoğraf görüntüsü hakkında konuşulurken çoğunlukla resim, baskı, görüntüleme ve genişletme terimleri de kullanılmaktadır. Çekim aşamasında fotoğrafçılık tekniği kullanan kişiye ise fotoğrafçı denilmektedir. Çekimle ilgili birçok teknik eleman vardır. Örnek olarak laboratuvarında negatifleri geliştirme işlemi üzerine çalışan kişiye pozlayıcı (shooter) denir.²

Ek olarak, belgesel kelimesi de "dä-ky-'men-t & r"den (sıfat.) gelmektedir. Fransızca da hem sıfat hem de isim olan “documentary”, ve isim olarak “belge” kelimesinden, Latince’deki “documentum”dan gelmektedir.³

Bununla birlikte, araştırmamızda terim üzerinde tam bir tanım bulamadık; bulunan tüm açıklamalar az ya da çok belirsiz ve yüzeysel kalmaktadır.

Nassim Daghighian makalesinde Dediği gibi: "*Contemporary documentary*":

¹ Le Petit Larousse sözlük, "**fotoğraf tanımı**", editions-larousse, Paris, 1905.

² oxford reference , "**fotoğraf etimolojisi**," oxford reference press, 2010, (Çevrimiçi)
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562>, 14 Şubat 2017.

³ sesli sözlük, "**belgesel tanımı**", sesli sözlük, 2016, (Çevrimiçi)
<https://www.seslisozluk.net/documentary-nedir-ne-demek/>, 23 Şubat 2017.

Fotoğrafçılık ya da diğer yaklaşımlarda kimse “belgesel” teriminin anlamını bilmez ve yayılma boyutu bu yaygın kabulün bir işlevi olmuştur. Sayısız tanımı içerisinde ortak olan tek unsur, çok genel olan “Gösterilen nesne için hak talebi”, “Olayları olduğu gibi” gösterme arzusu ve “gerçeğin bütünlüğünü arttırmak için abartıdan kaçınarak güvenilir ve otantik bilgi”yi sağlamaktır.

Dahası, belgesel terimi ile ilgili olarak, terimin kendi tanımına sahip olmadığı burada belirtilebilir. Yine de, neyin belgesel olabileceği konusunda fikir sahibi olmak için öncelik kökün türediği "belge" terimini anlamak yeterli olacaktır.

Oxford Advanced Learner’s Sözlüğüne göre bir belge, bir kayıt veya kanıt olarak kullanılmak üzere yazılı veya basılı bir şeydir. Bir fotoğrafın basılmış bir şey olduğu düşünüldüğünde, belgeselin potansiyeli gerçekleri veya olay kanıtlarını kaydederek aydınlatmaktır.⁴

Temsili olarak belge = destek + kayıt

Larousse sözlüğünde verilen genel “belge” tanımı şu şekildedir: "Herhangi bir yazılı bilgi ya da nesnenin, bilgi ya da delil olarak kullanılması"

Bu tanımda iki noktaya yani belgenin bilgilendirici ve maddesel yönüne dikkat çekilmektedir. Belgenin maddesel yönü bilginin desteklenmesi başka bir deyişle depolanması ile ilintilidir. En önemli hususlardan biri de değişimdir. *Blasselle B’nin* tanımında yer alan bu hususta bir belgenin “ilim, bilim ve bilginin iletimini” sağladığından bahsedilmektedir.⁵

Sözkonusu iletim kapasitesi, bilgiyi kalıcı bir biçimde sunarak ve konvansiyonel olarak kağıt desteği olan taşınabilir içerikle sağlanır. Sayısallaştırma sayesinde, depolama biçimleri geleneksel kağıt biçiminden elektronik formata dönüşmüştür. Bu biçim, daha fazla yedekleme olanakları ve ticaret imkânları sunar. Dokümana, bilgi içeriği ve olası yaklaşımlar açısından yeni kapasiteler verilmiştir. Bu tür belge, metin, hareketli ya da hareketsiz görüntüler, grafikler, ses, video ve vb.

⁴ oxford learns dictionaries, "belgesel tanımı", oxford press, 2010, (Çevrimiçi)
http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/document_1?q=document, 23 Şubat 2017.

⁵ Blasselle B., "transmission de connaissance, de savoir et d’information", La Bibliothèque nationale, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, pg 85.

içeriğe sahip bilgi iletir. Bununla birlikte, elektronik bir belge yalnızca basit bir kağıt döküman olmaktan çıkar; farklı formatlara dönüştürülme veya diğer bilgisayar sistemleriyle iletişim sağlanması (değişim, paylaşım vb.) gibi diğer düzenlemelere de olanak sağlar.

Belgelerin sayısallaştırılması ISO (International Organization for Standardization - Uluslararası Standart Örgütü) tarafından yapılan tanım gibi belgeye ilişkin yeni tanımların doğmasına olanak sağlamıştır. ISO belgeyi şu şekilde tanımlar: "Bir belge, genellikle kalıcı özellik gösteren, bir insan ya da makine tarafından okunabilen bir bilgi aracı ve kaydedilmiş veriler bütünüdür."

Geleneksel materyal belgenin aksine, dijital medyayla ilgili bilgilere erişim asla doğrudan değildir. "Bir gösterimi (sunumu) okunabilir semiyotik (göstergebilimsel) bir formda tasarlamak için bilginin -asgari düzeyde- ikili biçimde temsilinin çözümlenmesi sağlanmalıdır."⁶

Dijital belge böylelikle, maddi bir belgenin dinamik bir yapısı olarak düşünülebilmektedir. Malzeme biçimlerinin (kağıt ortamı) maddi olmayan biçimlerle (elektronik ya da dijital) değiştirilmesi birçok avantaj sağlar: Zaman ve alandan tasarruf etmek, geliştirilmiş reaktivite, azaltılmış depolama ve değişim maliyetleri vb. Yakın zamanda sayısallaştırmadan kaynaklı belgeler ekleniyordu.

Belgeler doğrudan dijital biçimde (bilgisayar ya da ofis edisyonları, e-posta mesajları vb.) yaratıldı. Belge multimedya içeriğinin (metin, video, görsel, grafik, ses vb.) entegrasyonu giderek zenginleşmeye ve karmaşılaşmaya başlamıştır. Bu içerikler günümüzde multimedya belgeleri olarak adlandırılan grupta yer almaktadır.

⁶ Bachimont B., Crozat S. "Instrumentation numérique des documents : pour une séparation fonds et forme", 2004, Revue I3, vol 4, num 1. pg 95-104.

1.2. BELGESEL FOTOĞRAF NEDİR?

Belgesel fotoğrafın ne olduğu sorusu Abigail Solomon-Godeau tarafından iki yanıtla ele alınmıştır: “Eşit bir adaletle, hemen hemen her şeyi söyleyerek ya da alternatif olarak hiçbir şey söylemeyerek yanıtlanabilir”.

Bu dilemma son derece semptomatik bir söylem özelliği taşır. İlk fikir olan, herhangi bir fotoğrafın belgesel olması, fotoğrafçılık tarihi boyunca görülebilir. Buna bağlı olarak ayrıntılı incelemeye bu açıdan başlamak daha faydalı olacaktır.⁷

Kimi zaman belgesel tarzı olarak anılan belgesel fotoğrafçılığı, gerçekçi ve tarafsızlığa eğilimli, fotoğrafçının silinerek görüntü lehine bir yaklaşım desteğinin sunulduğu bir fotoğraf akımıdır.⁸

Sosyal belgesel fotoğrafçılık, insanların kendi doğal halleri içerisinde kamera ile kaydedilmesidir. Sıklıkla, sosyal açıdan kritik durumda olan, yoksul ya da dezavantajlı insanların hayatını göstermeye adanmış bir fotoğraf türünü de ifade etmektedir.⁹

Belgesel fotoğrafçısı bilgi birikimi olarak neye sahip olduğunu ortaya koyar ve kamerasının önünde hangi konunun oluştuğunu düşünür.¹⁰

Dahası, birinin objektifliğinin ötekini subjektifliği olması sebebiyle belgesel fotoğrafçılığı sosyal fotoğrafçılıktan ayıramayız.

⁷ Solomon-Godeau, **a Photography at the Dock**, Minneapolis, australia, 1991, pg 15.

⁸ Olivier Lugon, “**Le Style documentaire : d’August Sander à Walker Evans 1920-1945**”, Paris: Macula, 2002, pg 400

⁹ Paul Ardenne, Régis Durand, “**Images-mondes: De l’événement au documentaire**”, Blou, paris, 2007, 168 p.

¹⁰ Beaumont Newhall, “**Documentary Approach to Photography**” Parnassus, Vol 10 No 3, Mar 1938, pp 2 6.

Belgesel fotoğrafçılık ve sosyal fotoğrafçılık öncelikli olarak sosyal olguların tahmin edilebilirliği–yorumlamaya ulaşılabilmesi ve izole edilebilir olmaları–açısından birbirleriyle ilişkilidir. Belgesel fotoğrafçılığı olarak adlandırılan, son derece kapsamlı bu alan görsel prodüksiyonunun muazzam bir alanıdır. Sosyal fotoğrafçılık ise bundan daha sınırlı bir alanı ele almaktadır.

Nitekim, “belgesel” ve “sosyal” terimleri arasındaki ayrımı, yani belgesel tarafındaki objektif, tarafsız yaklaşımla sosyal taraftaki nitelendirmesi zor, bir başka tutum olan önyargı ve bağlılık arasındaki farkı hemen anlayabiliriz.

Çalışmamızda belgesel fotoğrafçılığa ilişkin ne söyleyebiliriz?

Belgesel fotoğrafçılığının, sosyal gerçekleri değiştirmeksizin veya toplumun ne olduğunu kanıtlayarak gerçekliği manipüle etmeden kaydedebilen bir araç, alan veya işlem olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla belgesel fotoğraf, toplumun gerçeklerini olduğu gibi göstermek için güvenilir bir araçtır. Böylece, fotoğrafçının yaratıcılığı, resimdeki gerçekleri değiştirmeyecek veya değiştiremeyecek şekilde bir kenara bırakılmıştır.

Bununla birlikte belgesel fotoğrafçılığı, doğruluk ve kanıtlayabilirlik yoluyla toplumun ne olduğunu gösteren, şu anki ve gelecek nesiller için toplumun bir yansıması ya da toplum aynası görevinde olacak niteliktedir.

1.3. TARİHÇE

Fotoğrafçılığın statüsünün sürekli sorgulanması durumu onun tarih yazabilirliğine (tarihçiliğine) işaret eder: Belge ya da sanat çalışması, kayıt ya da yaratı, öznellik ya da nesnellik, gerçeklik ya da buluş. Fotoğrafçılıktaki dualite ve doğasına ilişkin hususlar, onun tarihinin yazımına dair sayısız eser meydana getirmiştir.

Ek olarak fotoğrafın tarih yazımına ilişkin yaklaşımlar Charlotte Cotton'un **The Photograph as Contemporary Art**"¹¹ ya da André Rouillé'in son çalışması olan **"Photography between document and contemporary art"**¹² gibi antolojilerde de sürmektedir.

Bununla birlikte François Brunet ya da Michel Poivert'in eserleri gibi son dönemdeki eserlerde, söz konusu tarih yazımını sorgulamanın mecradaki klasik diyalektiğin ötesine geçme amacı taşıdığını farkedebiliriz. François Brunet, fotoğraf tarihçisi Robert Taft'ın çalışmalarına ilişkin araştırmasında fotoğraf çalışmalarının ne şekilde iki mantığa birden yanıt olabileceğini göstermiştir: Biri teknik mantık olacaktır; teknik mantık mecranın özgüllükleri ile ilgilenir ve bu yolla mecranın tarihinin belirli bir içselleştirme bakışı teşvik edilmiş / desteklenmiş olur. Diğer mantık ise farklı kuruluşlar tarafından yayılma yöntemleri ve fotoğrafın halk tarafından alınılması ve kullanımının daha kavramsallaştırıcı nitelik taşıyacak olmasıdır.

Böylelikle, bu iki epistemolojik yapı fotoğrafın tarihini sunmuştur; ilk yapı yenilikçi dönemin estetik karakteristiğidir. İkinci yapı "sosyalleşme" ya da "tarihselleştirme" ise daha çok 21.yüzyılın karakteristiğindedir.

François Brunet'nin dikkat çektiği gibi, ikinci yaklaşımın amacı toplumdaki görüntülere de ilgi duyulmasıdır. Böylelikle belki de toplum ve ulusa da daha geniş çerçevede yaklaşmak amacı barındırır. Birleşik Krallık'ta yayımlanmış olan son fotoğraf çalışmaları bu yaklaşımı kusursuzca uygulamıştır; son olarak, 2011'de yayımlanmış Liz Wells ve Land Matters'ın kitaplarından veya Elizabeth Edwards'ın kitabından alıntılama yapabiliriz.¹³

¹¹ Charlotte Cotton, **The Photograph as Contemporary Art**, Thames & Hudson, London, 2004, pg 15.

¹² André Rouillé, **La Photographie : entre document et art contemporain**, Paris : Gallimard, 2005, pg 20.

¹³ Elizabeth Edwards, **The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination**, Duke University Press, 2012, pg 35.

“Amator Photographers” ve **“Historical Imagination”** Liz Wells ve Lans Matters tarafından hazırlanmış; 2012’de yayımlanmıştır. Bu iki çalışma farklı dönemleri kapsamına karşın, fotoğrafçılığın basit tarihinin ötesine geçme konusunda aynı amacı taşır. Görünler, kültürel nesneler olarak, medya bellek kurucusu ya da kollektif kimlik olarak davranarak, tarih yazımı ve fotoğrafçılık arasında bir bağlantı oluşturur. Onlar fotoğrafçılıkta gösterimin siyasi sorunları, kültürel politika veya hafızanın sorunları üzerinden ampirik bir araştırma alanı geliştirmişlerdir.

Dahası, Olivier Lugon belgeselin kökenine ilişkin olarak bize bir özet sunar: Belgesel terimi fotoğrafçılık terminolojisinde 1920’lerin son döneminde görülür.

Terimin bir tanım olarak çıkışının tespiti güçtür; ancak söylentiye göre otuzların sonlarına doğru belirdiği söylenir. Terimin ilk kullanılışı John Grierson’un Robert Flaherty Mohana tarafından yapılmış filme ilişkin 1926 yılında yazdığı makaleye dayanır. Söz konusu bu uygulama, yani ana yapının kurgudan ziyade gerçekliğe dayandığı film türünü uygulamak daha önceden Fransız sinemasında uygulanmıştır. Zira belgesel sahnesi fikri 1906’da tasdik edilmiş ve bağımsız belgeseller ise 1915’ten beri varlık göstermiştir.

Genel olarak Fransız öncülüğünün otuzlu yıllarda hala devam etmekte olduğu görülür. O dönemde birçok Alman ve Amerikan metninde kendi yerel eş değerlerinden ziyade Fransızca kelimelere atıf yapıldığı görülür. Her nasılsa, 1920’li yılların sonunda terim, sinemada yeni bir sanatsal saygınlık kazanmış, 1928’de Fransa ve Almanya’da ve kısa süre sonra 1930’lu yıllarda Birleşik Devletler fotoğrafçılık alanında kullanılmıştır.¹⁴

Bu bilgilerin ışığında belgesel fotoğrafçılığının iki terimin kombinasyonundan oluştuğunu söyleyebiliriz: Fotoğrafçılık ve Belgesel. Öyleyse bu terimin kaynağı nedir?

¹⁴ Olivier L., **A.e.** p.14.

Genellikle belgesel fotoğrafçılığı teriminin eser sahipliği, Mart 1939'da Parnassus gazetesinde yayımlanmış olan “Fotoğrafçılık yaklaşımıyla belgesel” başlıklı makalenin yazarı Amerikan tarihçi Beaumont Newhall’a dayandırılır.”¹⁵

19. yüzyılın ortalarında insanlar, fotoğrafçılığa dahil edilen fiziksel-kimyasal süreç aracılığıyla dünyanın kendini fotoğraf plakası üzerinde basabileceğine inanmışlardı. Plakanın gelişiminden sonra kamerayı yükleme ve yerleştirme işlemleri dışında insan müdahalesine ihtiyaç yoktu.

Işığın fotografik emülsiyon üzerinde kendi yolunu bulması ve dünyayı olduğu gibi göstermesi bekleniyordu. Garip bir şekilde, insanlar fotoğraflara bakarak, hareketli nesnelerin resmedilmesinin imkansız olması sebebiyle dünyanın ne siyah, ne beyaz, ne de hareketsiz olmadığını unutmuş görünüyorlardı. Bu yaklaşımdan fotoğraf ve tasvir edilen dünya arasındaki dizinsel ilişki sorumludur.

Charles Sanders Pierce’in göstergebilimsel (semiyotik) bakışına göre dizinsel ilişkiyle “gösterge, göndergeye (=“symbol”), sosyal düzen tarafından sorumlu değildir; bazı benzerliklere gerek olmadan (=“icon”), ancak dünyadaki gerçek bir temas ya da iletişimle sorumluluğu bulunduğu anlamına gelir: fırtınanın delili şimşektir.

“Yani bir fotoğraf, gerçek nesnelerin bir baskısıdır.” kimyasal hareket ve ışığın bir kombinasyonu tarafından özel bir yüzey üzerine bırakılmıştır.

Dizinsel bağlantı, herhangi bir fotoğrafın belgesel konsepti için bir açıklama olmasının yanı sıra simgesel ilişkinin de bir açıklamasıdır: Çoğu zaman fotografik görüntü üzerindeki nesneler gerçek dünyada algılanan nesnelerle birbirini tutar. Dolayısıyla her fotoğraf bir şekilde “belgesel”dir.”¹⁶

¹⁵ Newhall, B., **The History of Photography from 1939 to the Present**, Museum of Modern Art, New Aork, 1982, 32-40.

¹⁶ Metz, C.: **Photography and Fetish. In: Sqiers, C. (ed.)** London 1990, pp. 155-164.

19. yüzyılın bitimine doğru fotoğrafın geniş kapsamlı belgesel değeri, genel olarak “belgesel” teriminin neden bir fotoğrafçılık bölümü olarak görülmesini açıklamaya yardımcı olabilir. O döneme kadar fotoğrafçılığa ilişkin her şey belgesel olarak kabul edilmiş ancak sanat sayılmamıştır. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken resimsel fotoğrafçılar, görseli bulanıklaştırmaya yarayan özel baskı teknikleri kullanarak, fotografik tasvirin doğruluğunu kırmaya çalışmışlardır.

Fotoğrafçının karanlık odadaki müdahalesi bu tür görüntülerin nesli için zorunlu hale gelmiştir. Nitekim bu müdahale teknik sürece sanatsal bir element eklemek için şarttır. Bu noktada fotoğrafçılar ilk kez, görüntüyü resmetmeye yaklaştırmaları sebebiyle, sanatçı olarak görülür.

Dolayısıyla fotoğrafın resimsel ve belgesel uygulamaları arasındaki farklılık gerekli hale gelmiştir. O dönemde tanımlı yapılan sanatsal bolluğun, belgesel kalitesinden ziyade fotoğrafın doğruluğunu kırarak elde edildiğini vurgulamak önemlidir. Bir belge olarak fotoğraf ile bir sanat eseri olarak fotoğraf arasında bir fark oluşmuştur. Kısa bir süre sonra bu farklılığın üstesinden gelindi. Yukarıda belirtilen tüm görüşler hesaba katıldığında, karanlık odada değiştirilmemiş ya da düzenlenmemiş her türlü fotoğraf belgesel olarak adlandırılabilir.

Film eleştirmeni John Grierson’un 1926 yılında bir filme ilişkin belgesel değerini zayıf yapaylığından ayırmak için yazdığında Hollywood’da yapılmış filmleri de tanımlamış, “belgesel” terimi fotoğrafla bağlantılı olan daha geniş anlamıyla kullanılmaya başlanmıştır. Belgesel fotoğrafçılığının, ilk elden kazanılan deneyimi, sadakatle ve direkt tasvir edilmiş bir şekilde gösteriyor olması gerekir. Dolayısıyla orijinallik, belgesel fotoğrafçılığının en önemli yönlerinden biri olarak düşünülmelidir.¹⁷

¹⁷ Starl, T., **Dokumentarische Fotografie**.In: Butin, H. (ed.): DuMonts Begriffslexikon zurzeitgenössischen Kunst.Köln 2002, pp. 73-77.

Burada geçmişten bazı belgesel fotoğrafçılığı örnekleri listelenmiştir. Seçilen fotoğraflar oldukça önemlidir çünkü toplumdaki gerçekleri illüstre eder ve tarihi gösterirler. Belgesel fotoğrafçılığı olarak adlandırılan bu eserler, bir belgesel fotoğrafının ne olduğuna ve nasıl oluşturulduğuna dair tanımlayıcı bir çerçeve sunarlar.

Şekil 1: Fotoğraf Örnekleme Jacob A. Riis Tarafından Çekildi



Jacob A. Riis

Danish photographer (1849 – 1914)

Kaynak: <http://iconolo.gy/archive/how-other-half-lives-jacob-riis/1266>

Şekil 2: Fotoğraf Örnekleme Jacob A. Riis Tarafından Çekildi



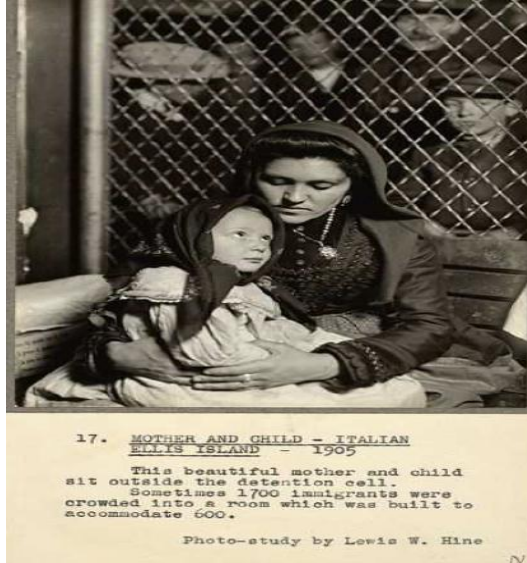
Jacob A. Riis

Danish photographer (1849 – 1914)

Kaynak: <http://iconolo.gy/archive/how-other-half-lives-jacob-riis/1266>

Bunlar 1849-1914 yılları arasında Danimarkalı fotoğrafçı Jacob A.Riis tarafından çekilmiş Diğer Yarım Yaşamlar Nasıldır? başlığı altından sunulan belgesel fotoğraf örneklerinden birkaçıdır. Riis, bu fotoğrafları evsizlerin toplumdaki durumunu göstermek amacıyla çekmiştir.

Şekil 3: Fotoğraf Örnekleme Lewis Wickes Hine Tarafından Çekildi



17. MOTHER AND CHILD - ITALIAN
ELLIS ISLAND - 1905

This beautiful mother and child sit outside the detention cell. Sometimes 1700 immigrants were crowded into a room which was built to accommodate 600.

Photo-study by Lewis W. Hine

Lewis Wickes Hine

Américain Photographer (1874 – 1940)

Kaynak: http://www.geh.org/ar/letchild/letchil_sld00001.html

Şekil 4: Fotoğraf Örnekleme Lewis Wickes Hine Tarafından Çekildi



Lewis Wickes Hine
Américain Photographer (1874 – 1940)

Kaynak: http://www.geh.org/ar/letchild/letchil_sld00001.html

Bu belgesel fotoğrafı, Lewis Wickes tarafından 1874-1940 yılları arasında İtalyan göçmenler ve çocukların durumunu göstermek amacıyla çekilmiştir.

1.4. BÖLÜMÜN ANA DEĞERLENDİRMESİ

Belgesel Fotoğrafçılığını yeniden tanımlama hakkında tartışma – “**Şimdi ve Sonra**”.¹⁸ “*A Photo Teacher*” blogundan yayınlamış olan makale

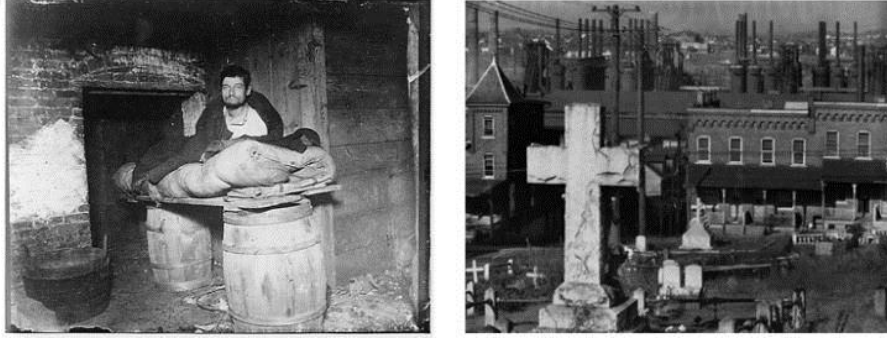
Jacob Riis, Lewis Hine, FSA fotoğrafçıları (Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, ve diğerleri) ve August Sander’ın çalışmalarını hesaba katarak, belgesel fotoğrafçılığının zamanın toplumsal olarak bilinçli bir kaygısını gelişmiş bir formda incelediği anlaşılmaktadır. Empati ve/veya toplumsal değişim önermek amacıyla bir konunun derinlemesine incelenmesi için metnin kullanımı kadar geniş bir dizi görüntüye de yer verilmiştir.

¹⁸ TROUNET, Paul, (Re)Defining Photography – Then and Now, (Çevrimiçi)
<https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 5 Mart 2017

Belgesel fotoğrafçılığı genişletilmiş bir formdur; öyle ki bir eser tek başına oldukça fazla sayıda görüntü kullanılarak oluşturulur. Metinde tarih, konu ve konum tanımlaması az da olsa tanımlanır; metin bu haliyle de aslında oldukça kapsamlıdır. Bu formda örtük bir dış zaman limiti bulunmaz, bazı belgesel projeleri onlarca yıla yayılmışlardır.

Bu sebeple, belgesel fotoğrafçısı yalnızca yapım aşamasının analizi yoluyla değil, çeşitli aşamalarda çalışmanın yetersiz segmentlerini tekrar çekerek bile projeyi temizleme ve rafine etme fırsatına sahiptir. Bu tür projelerin ayrıntılı doğası, kendisini dayanıklı olarak görmeye elverişlidir; aynı nedenden ötürü, kabul ettikleri nihai biçimler de dayanıklı olma eğilimindedir: kitap ve sergi bugüne kadar belgesel projelerin temel düzenlemeleri olarak işlev görmüştür; yine de bazı görsel-işitsel formatların bu amaca artan sıklıkta hizmet ettiği görülmektedir.¹⁹

Şekil 5: Fotoğraf Örnekleme , Depth Of Field’de Yayımlanmış Makalesinden



© Jacob Riis, One of Four Pedlars Who Slept in the Cellar of 11 Ludlow Street Rear, 1892 (sol) ve Walker Evans, Bethlehem, Pennsylvania, 1936 (sağ)

¹⁹ A.D. Coleman , “**Documentary, Photojournalism**”, and “**Press Photography Now**”, Depth of Field , 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

Belgesel fotoğrafçılığı, görsel imgede sunulan liberal duyarlılığın toplumsal vicdanını temsil etmektedir. Uluslararası hayır kurumlarına bağışlar için kullanılan çocukların fotoğrafları gibi, liberal belgesel bizi mahrumiyetin tarafından bakmaya ve ağlatmaya yönlendirir.

Belgeselin maruz bırakma, acıma ve öfkeyle doldurulmuş reforma bağlılığı egzotizm, turizm, röntgencilik, psikolojizm, metafizik, ganimet avcılığı ve kariyerciliğin kombinasyonu üzerinden gölgelenmişti.

Bitirilmiş olan haberin taşıyıcılığına neden referans olduğunu anlamak kolaydır. Belgesel nihayetinde cesareti ya da fiziksel olarak tehlikeye girmiş, sosyal kısıtlanmadan uzak ya da tüm bunların kombinasyonundaki fotoğrafçının manipülatif olmaktan uzak duruşunu kanıtlar ve bizi beladan kurtarır. Ya da astronotlar gibi bizim asla gitmeyi istemeyeceğimiz yerleri bize göstererek eğlenmemizi sağlar. Savaş fotoğrafçılığı, kenar mahalle fotoğrafçılığı, “altkültür” ya da kült fotoğrafçılık, getto fotoğrafçıları ve “çarpık” fotoğraflar da buna örnektir.²⁰

Şekil 6: Fotoğraf Örnekleme , Danny Lyon, In Loving Memory Of Pupi, From Knave Of Hearts, 1999



© Danny Lyon, In Loving Memory of Pupi, from Knave of Hearts, 1999

²⁰ A.g.e, “Documentary, Photojournalism”, ve “Press Photography Now”.

Ken Light, Shelby Lee Adams, Sebastião Salgado, Mary Ellen Mark, Susan Meiselas, Lauren Greenfield, Eugene Richards ve James Nachtwey gibi belgesel fotoğrafçıları, çağdaş bir sosyal manzarada başkalarının deneyimlerine kendilerini sokarak izleyici kitlesiyle sosyal bir bilinç duygusu geliştirme arzusu içindedirler. Gerçek dünyadaki sorunlar üzerine endişe duyarlarken Danny Lyon, Larry Clark ve Nan Goldin gözlemlerini kendi kişisel deneyimleriyle doldurmuşlardır.

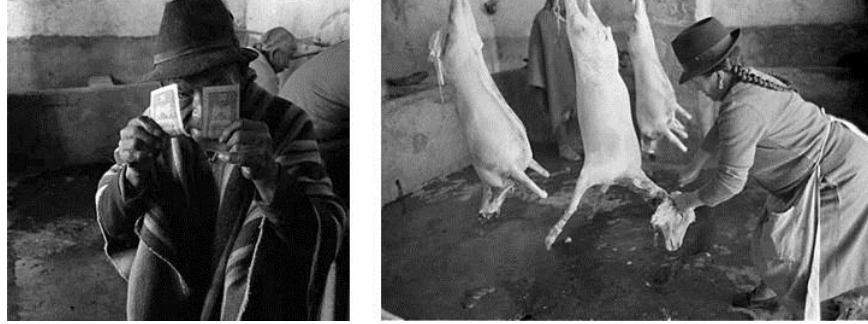
Yeni nesil fotoğrafçılar belgesele daha doğrudan ve kişisel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Onların amaçları yaşamı reforme etmek değil, onu bilmektir. Çalışmaları toplumun kusurları ve zayıflıkları için bir sempati açığa çıkarır. Onlar gerçek dünyayı tüm dehşetine rağmen merakın, cezbedeciliğin ve değerın kaynağı olarak severler. Ortak paydaları, sıradanlığın incelemeye değer olduğu ve minimum kuramlaştırma ile bakma cesaretine olan inançlarıdır.²¹

Szarkowski, “toplumsal dava”dan kopuşun değerine ilişkin zayıf bir argüman geliştirmiştir. Toplumda varolan “zayıflıkları” ve “kusurları” görebilmek için hangi yüksek noktada durmalıyız? Gözlerimizin önünde bir sirk olarak görebilecek kadar yüksek, deneyimlenmiş bir meta... Ancak sempati ve neredeyse şefkatten ziyade, Szarkowski eserde bulmayı iddia etmişken...Maskeli iktidarsız öfkeyi görüyorum.. Hayranlık ve sevgi birbirinden tamamen uzaktır.²²

²¹ Martha Rosler, Richard Bolton tarafından düzenlenmiş The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography’de yayımlanan “**In, Around and After thoughts**” makalesinden, 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

²² John Szarkowski, Introduction “**wall label**” to the New Documents exhibition, 1967 ,New York Museum of Modern Art., 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

Şekil 7: Fotoğraf Örnekleme , Pedro Meyer, *Viejo Con Billetes*, 1985 (Left) And *Deshoyando Al Borrego*, 1985 (Right)



© Pedro Meyer, *Viejo con billetes*, 1985 (sol) ve *Deshoyando al borrego*, 1985 (sağ)

Fazal Şeyh, Simon Norfolk, Luc Delahaye, Paul Graham, Martin Parr ve Pedro Meyer gibi fotoğrafçılar tarafından yapılan çağdaş belgesel uygulamaları, gerçek dünya ile ilgili vizyon ve sesi açığa çıkarmak için belgesel fotoğrafçılığın geleneksel kuramlarına meydan okuyarak toplumsal bir dünyayı ölçülü bir düşünceyle inceler.

Paul Turounet'un yorumu şu şekildedir:

“Gördüğüm kadarıyla, bir belgesel fotoğrafçısının niyeti, fotoğrafının gördüğü şeyin bir betimlemesini iletmek suretiyle gerçekliğin bazı yönlerini kaydetmek ve bu gerçeği olabildiğince objektif olarak temsil etmektir. Bu açıklama üzerinde anlaşabilirsek, eleştirmenlerin masalarında öfkelerlendirdiklerini ve bundan zevk aldıklarını görebiliriz. Çünkü belgesel görüntülerinin yeniden yaratımında kullanılacak bilgisayar için neden yer kalmadığını tam olarak belirtmektedirler.

Sanırım her türlü forumda fotoğrafın kendi başına manipülasyona eşdeğer olduğu gerçeğini tartışmıştık. Seçilen lensin, seçilen filmin ve diğer tüm teknik çeşitliliğin etkisi, gerçekliğin “sadık temsilcisi” olarak adlandırılmasını sorgulamaya yeterli alan bırakır.

Öyleyse bilgisayarda düzenlenen bir fotoğrafın gerçek bir belgesel temsili olmadığı fikrinin karşısında duran birçok insan vardır? Anladığım kadarıyla bu genel olarak geçmiş gelenek ve göreneklerle ilintilidir.²³

²³ Martha Rosler, Richard Bolton tarafından düzenlenmiş “**The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**”’de yayımlanan “In, Around and Afterthoughts” makalesinden, 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

Şekil 8: Fotoğraf Örneklemesi , Pedro Meyer, *Where Is The Money?*, 1985-2000



© Pedro Meyer, *Where Is The Money?*, 1985 – 2000

Bu tarihsel/çağdaş bağlamları ve görüşleri belgesel fotoğrafçılığı uygulamaları bağlamında ve görsel iletişim alanı çerçevesinde nasıl tanımlayabiliriz?

Belgesel fotoğraflarının toplumdaki rolü ve fonksiyonu nedir?²⁴

İnsan Niçin Fotoğraf Çeker?

Bu bölümde belgesel fotoğrafçılık hakkında “*a photo teacher*” blogunda yayınlanmış yorumlar ve tartışmalar yer almaktadır... Burada amatör ve profesyonel fotoğrafçılar, fotoğrafın ne olduğu ve insanların ne için fotoğraf çektiği gibi konularda kendi fikirlerini sunmaktadırlar.

Fotoğraflanmış bir şeyin neye benzeyeceğini bulmak için fotoğraf çekiyorum. Fotoğraf, fotoğrafı çekilen bir şey değil, başka bir şeydir. Bu durum dönüşümle ilgilidir. İşte budur. Bu, büyük ölçüde değişmedi. Fakat elbette ki konu bu denli basit değil. Şu açıdan bakalım; beni sürekli ilgilendiren şeyleri fotoğraflıyorum. Neyin fotoğraflanmış olduğunu görmek için resimlerle yaşıyorum. **Garry Winogrand**²⁵

²⁴ Pedro Meyer, “**Redefining Documentary Photography**” and published in *The Real and the True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, 2010, (Çevrimiçi)
<https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

²⁵ TROUNET, Paul, “**Why People Photograph**”, comments by Garry Winogrand, (Çevrimiçi)

Bugün dünyanın büyük bir çoğunluğu görselleştirmeye şartlanmış durumdadır. Resim neredeyse bir iletişim aracı olarak kelimenin yerini almıştır. Tabloidler, eğitim amaçlı ve belgesel filmler, popüler filmler, dergiler ve televizyon bizi çevreliyor. Kelimenin varlığı neredeyse tehdit ediliyor gibi görünmekte. Resim, yorumlamanın başlıca araçlarından biridir ve önemi giderek artmaktadır. **Berenice Abbott**²⁶

Çok gülünç bir şey ve bu denli kolay. O kadar kolay ki başlayamıyorum, nereden başlayacağımı bilmiyorum. Sonuçta sadece nesnelere bakıyorum. Hepimiz bunu yapıyoruz. Bu gördüğünü kaydetmenin basit bir yolu- kamerayı ayarlayın ve butona basın. Ne kadar zor olabilir ki? Dahası, bu dijital çağda, size filmin fiyatını dahi ödetmiyor. Çok basit ve çok gülünç.

Çok zor, çünkü o her yerde, her mekanda, her zaman, hatta şimdi. Bu yazıyı yazarken elimdeki bu kalemin görünümü, elinizin bu kitabı tuttuğu bir görüntü, bilinçliliğinizi yukarı ve aşağı kaydırır ve burada, odanın köşesinde ve orada olduğunu görürsünüz. Sonra gitmiş. Onu fotoğraflamadınız çünkü buna değeceğini düşünmediniz. Şimdi artık çok geç, an buharlaştı. Ancak bir diğeri aniden geldi. Çünkü hayatımız her yönde, ileri doğru akıyor. Bu çok zordur çünkü her yeredir, her zaman, hatta şimdi.. – **Paul Graham**²⁷

Gerçek ve Kurgu- Belgesel Fotoğrafçılığı Üzerine Birkaç Soru

Fotoğrafın doğası manipülasyona tabidir ve böylelikle “gerçek mi, kurgu mu” soruları ortaya atılır. Fotoğrafçı vizörü gözlerine getirdiğinde, ilk hareket neyin kaydedildiğinin açığa vurulması üzerine kontrol ve manipülasyonu meydana getirmektedir. Bu kontrol ve manipülasyon kötü bir özellik değildir; bunun yerine her fotoğrafçı tarafından yapılan kavramsal, estetik ve teknik niyetleri daha doğru bir şekilde önermekte ve ortaya koymaktadır. Fotoğraflanan nedir? Konu nasıl

<https://aphototeacher.com/category/phot-267/page/3/> , 15 mart 2017.

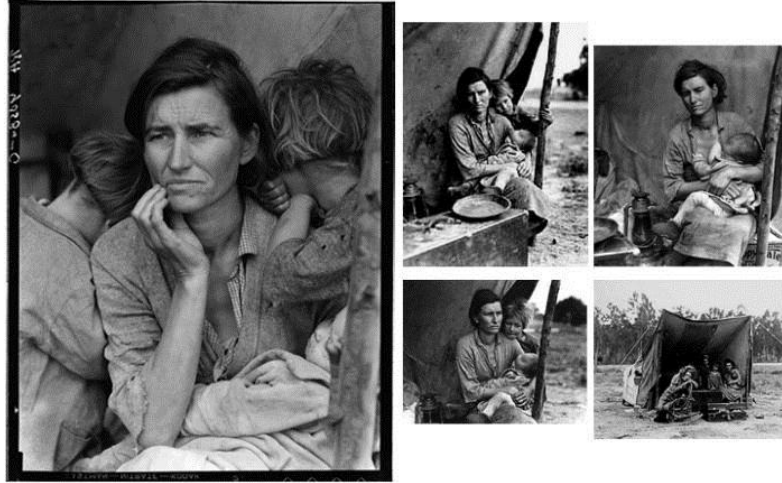
²⁶ TROUNET, Paul, “**Why People Photograph**”, comments by Berenice Abbott, (Çevrimiçi)
<https://aphototeacher.com/category/phot-267/page/3/> , 15 mart 2017.

²⁷ A.e. **Paul Graham**

fotoğrafların? İzleyiciye sunma ve yayma araçları ve en önemlisi, özellikle belgesel uygulamasında, konu bireysel fotoğrafçı tarafından neden fotoğrafların? Fotoğraflar ne amaçla çekilir, ve göreceği işlev nedir?

Bu tür sorular belgesel fotoğrafçılığı uygulamasında bazı sorular ortaya çıkarmaktadır. Fotoğrafçının niyeti de dahil olmak üzere, mağduriyeti ve “öteki”yi çekmek ve fotoğrafçının (etik ve ahlaki) adlı genel konular ve fotoğraf çalışmalarına ilişkin sorumluluklar da buna dahildir. Bir fotoğrafçı olma sürecinde, her birey - özellikle belgesel fotoğrafçılık bağlamında- fotoğraf çekim sürecinin özünü tanımlarken bu soruları kendileri için yanıtlamak isteyebilir.

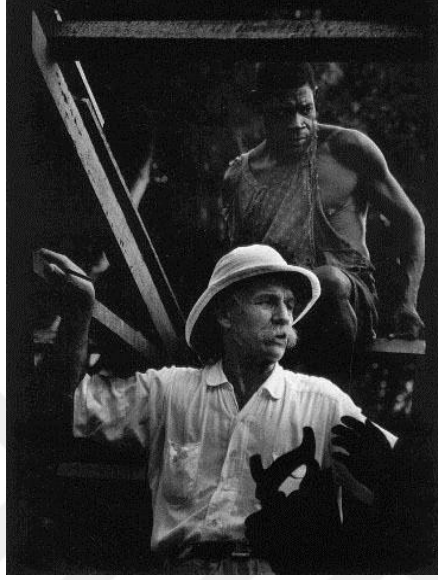
Şekil 9: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936



© Dorothea Lange / Library of Congress, Destitute Pea Pickers in California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936

Geç bir öğleden sonra ve buhranın bir sonucu olarak, toplumsal durumu belgelemek üzere Çiftlik Güvenlik İdaresi (FSA) tarafından kiralanan fotoğrafçılardan birisi olarak, Dorothea Lange bir göçmen bezelye toplayıcı kampını araştırmak için yola koyuldu. Lange, on beş dakikadan az bir süre içerisinde, bir kadın (Florence Thompson) ve kamptaki çocuklarının beş pozunu çekmiş halde yoluna devam etti. Bu görüntülerden biri olan, *Göçmen Anne*, buhranın bir sembolü, ayrıca fotoğraf tarihinin en ikonik ve önemli fotoğraflarından biri haline geldi.

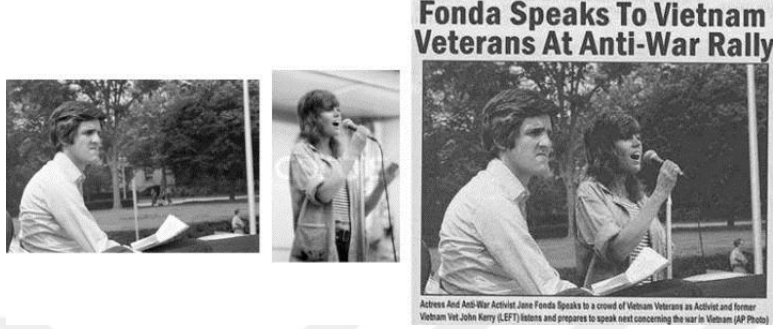
Şekil 10: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936, Ken Light, John Kerry preparing To Speak At An Antiwar Rally In Mineola, New York, 1970



© W. Eugene Smith/Magnum Photos, Dr. Albert Schweitzer, Lambaréné in French Equatorial Africa, 1954 from LIFE magazine photo essay, A Man of Mercy.

Karanlık oda sihirbazlığıyla tanınan Smith, iki negatifi- Dr. Schweitzer portresi ve eline geçen bir diğer görüntüyü- birleştirdi. Bunun sonucu olarak ortaya ön tarafında gördüğümüz “el ve testere” ile birlikte ünlü bir portre yaratılmış oldu.

Şekil 11: Dorothea Lange / Library Of Congress, Destitute Pea Pickers In California (Migrant Mother), Nipomo, California, 1936, Ken Light, John Kerry preparing To Speak At An Antiwar Rally In Mineola, New York, 1970



© Ken Light, John Kerry Mineola'da bir anti savaş mitinginde konuşmaya hazırlanıyor, New York, 1970 (sol), Owen Franken, Jane Fonda Miami'deki Vietnam Savaşı protestosunda, Florida, 1972 (orta) Ve sahte iki fotoğrafın kompozisyonu "AP Photo" credit (sağ).

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FOTOĞRAFIN UNSURLARI

2.1. GERÇEKLER

Gerçeklerin ifadesi hassasiyet olmadan kullanılır. Genel olarak toplum içerisinde yer alan hemen hemen tüm fenomenlere atıfta bulunur. Bu şekilde toplum olmadan olaylar olmaz.

Toplumsal tüm gerçekleri dört özelliğe sahiptir: Bunlar kolektif, kararlı, bireylerin dışında ve bireylere bağlamaktadır.¹

Toplumsal fenomen doğada kolektiftir. Diğer bir deyişle bireysel gerçeklikten farklı bir gerçekliği tanımlarlar. Toplumsal gerçekler bireylerden değil “bizden” kolektif olarak bahseder. Toplumsal gerçeklik, her birimize kendisini empoze eden objektif bir gerçekliktir. Toplum gerçeklerinin sabitliğini onaylar, değişimleri zaman alır. Kalıplar ve toplumsal sabitlerin hızla değişmediğini gözlemlerler. Bireyler haricinde konuşmakta olduğumuz şeyle ilgili toplumsal sabitlerin düzenlilikleri bağımsız bir varoluşa sahiptir. Her bireyin iradesine göre kendisini ona, objektif bir gerçeklik olarak koyuyor; kimsenin görmezden gelemeyeceği ve her birini gerçeklik olarak sunar. Kimse bu toplumsal gerçekliği tek başına, düzenliliklerini ya da toplumsal sabitlerini, değiştiremez. Toplumsal gerçekler kendilerini bireyler üzerine bir gerçeklik olarak empoze ederlerse, bireyleri bağlayıcı özelliklerine ulaşılır. Çünkü bir ortamda, bir grupta ya da toplumda, toplumsal olarak kabul edilenlerden sapanlara cezalar uygulanır.

Söz konusu cezalar çevreye ve yaşanan döneme göre çeşitlilik ve/veya değişim gösterecektir.

Sosyolojinin kurucusu Émile Durkheim’in ifadesiyle :

Toplumsal gerçekler hareketin, bakış açısının, hissediş biçiminin, örgütlenme biçiminin ve bir toplumsal grubun, insan topluluğunun ya da tüm popülasyonun geçimini sağlamasının bir yoludur.²

¹ Emile Durkheim, “Qu'est-ce qu'un fait social ?”, paris: Les Presses universitaires de France 1897, 8e édition, 1967, 416 pages.

² A.g.e “From The Rules of the Sociological Method”,. New York: Free Press, 1982, pp. 50-59.

2.1.1. BELGESEL FOTOĞRAFÇILIĞININ FOTO MUHABİRLİĞİ İLE İLİŞKİSİ

Belgesel fotoğrafçılığın gerçeği başka herhangi bir fotoğraf gibi gizlediği ve değiştirdiği görülebilir. Araştırmamızda “belge” ve “belgesel” terimlerinin yalnızca isminin ispat, bilgi, ifade, gerçek ve onun üretimine yönelik arayış gibi kavramları kastettiği sonucuna ulaştık. Bir şeyin belgelenmiş olduğu söylenince meşru olduğu, resmi ve objektif olduğu ima edilir. Belgeyi bu şekilde düşünmek, onu genelde fotoğraf dünyasına aktarır.

Dolayısıyla belgesel fotoğrafçılığıyla uğraşırken, fotoğrafçı referans sürekliliğine olabildiğince sadık kalarak izleyiciye sunmalıdır.

Foto muhabirliği bir gazetecilik metnini bir dizi efsanevi raporlama fotoğrafı ile birleştiren bir gazetecilik biçimidir.³

Fotoğraflar, sosyal ve toplumda yerleşmiş nesnelerdir. Elbette yaptıkları bağlamdan anlam kazanmakla kalmaz; aynı zamanda söz konusu fotoğrafa ilişkin seyircinin algısı, ne şekilde okunduğunu ve sunulmuş şeklinin de önemini bünyesinde barındırmaktadır. Unutmamamız gereken, “gazetecilik” ya da “belgesel” gibi toplumsal yapıyı ve faaliyet sınırlarını belirleyen farklı tipte fotoğraflar olduğudur. Bunlar terimsel olarak ve kesin kriterlerin kullanıldığı tanımlar tarafından ifade edilirler.

Fotoğraflar herkesin gündelik yaşamını şekillendirir; evrenimiz nereye gidersek gidelim görüntülerle doludur: Sokakta asılı posterler, resimler, dergilerdeki ve günlük gazetelerdeki reklamlar. Bu durum pek çok kullanımın var olduğunu bize göstermektedir. Bununla birlikte sanatsal alanda olduğu kadar bilim ya da gazetecilik alanında da fotoğraf kullanımı karşımıza çıkar. Foto muhabirliği yani gazetecilik alanında fotoğrafların kullanımına ilişkin konuları incelemekteyiz. Bununla birlikte

³ Jean-Louis Swiners, "Problems of contemporary photojournalism. 2 layout as a means of expression In Graphical Techniques", No. 58, New York, July / August 1965, pp. 148-177.

bir fotoğrafın farklı yaklaşımlarını kaydetme yeteneğine dayanan fotoğraf belgesi hakkında da inceleme yapmaktayız. Bu belgesel fotoğrafçılığına daha yakındır. Öte yandan aynı nesneye yaklaşma yolu birinden diğerine farklılık göstermektedir. Bir görüntü aynı yolla, haftalık olarak -bilimsel bir şekilde- gazete içerisinde kullanılamayacaktır. Howard Saul Becker konuya şu şekilde yaklaşır:

“Fotoğrafların anlamı, gerçekleştirmelerine katılan kişiye bağlıdır, anladığı ölçüde, bu nedenle kullanıldığı şekilde onlara bağlıdır.”⁴

Fotoğraf muhabirliği gündelik hayat için görseller üretilmesine olanak verir. Howard-S. Becker (2001) bunu ekonomik kısıtlamaların bir ürünü olarak gördüğünü belirtir. Aslında günlük gazetelerin değişen doğası, radyo veya televizyon gibi diğer bilgi araçlarıyla rekabet sebebiyle gazetecinin fotoğraflarını başkalaştırır.

Günlük gazetelerdeki söz konusu bu durum, fotoğrafın onu düşünen kişiye bağlı olması sebebiyle belirli kısıtlamaları dikkate alınmasını meşrulaştırmaktadır. İlk kısıtlama gazetecinin durumuna ilişkindir. Gerçekten de gazetecinin bir bölgeden diğerine seyahat etmesi sıklıkla gereklidir. Ancak bu durum, editörlerin gerekliliklerine, önyargılarına ve beklentilerine bağlıdır. Fotoğrafçı“yaygın olarak kabul edilen” ile aynı çizgide olmayan bir fotoğraf ortaya çıkarırsa, editör onu yeni bir fotoğraf çekmek için çağırır. İkinci kısıt da ilkinin takip etmektedir. Gazeteci sürekli hareket ettiği için uzmanlık alanına sahip değildir; en olmadı bir uzmanlık alanına hakimdir. Bu uzmanlaşma eksikliği, konuyla ilgili derin bilgi sahibi olmasını engeller. Görüntü yüzeydeki nesneyi yansıtır; bu da yüzeysel anlaşılabilirliği sağlar.

Bilim alanındaki fotoğraflarla ilgili olarak, görsel sosyolojide, fotoğrafın her zaman ilgili bir bilimsel araç olarak görülmediği söylenebilir. Bu aracı kullanan ilk bilimsel alan görsel antropolojidir. Araştırmalar sırasında antropologlar, metinler, kemikler ve fotoğraflar bir materyal olarak kullanırlar. Buna rağmen, bunlar

araştırma alanının yükümlülüğü olarak tanımlanır. Antropologlar fotoğrafçılığı bilimsel değere sahip, tam teşekküllü bir araç olarak görmezler.

⁴ BECKER Howard S., **Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme, Communications**, 71, 2001, p.333-351

Sosyoloji toplumsal reformlarla ilgilendiğinde fotoğrafçılığı biraz daha önemsemekte ancak pek yararlı olarak algılamamaktadır. Toplumsal reformlar sırasında, sosyologlardan ziyade bu görüntüleri kullanmaya daha yatkınlık gösteren grup belgesel fotoğrafçıları olacaktır.

Öyleyse, sosyologlar o dönemde fotoğrafları analiz etmekle ilgili değillerdi. Bir çoğu objektiflik ve tarafsızlık kriteriyle daha ilgilidir. Yine de fotoğrafın sosyolojide kullanımının avantajları olmuştur. Howard- S Becker'a göre:

"Sosyologların görsel çalışmalarının, sosyolojik disiplinin tanımlama misyonu ne olursa olsun, sosyolojik girişim alanını genişletmektedir."⁵

Görsel sosyolog Douglas Harper'a (1988) göre, fotoğrafçılık, karşılıklı etkileşimlerin, duyguların sunumunun ve maddi kültürün incelenmesi gibi belli başlı alanlarda hatırı sayılır bir kazanıma sebep olacaktır.

Belgesel fotoğrafçılığı ise Amerika kıtasının keşfi ile son derece bağlantılı olmasının yanı sıra toplumsal reform hareketiyle de bağlantılıdır. Bu tür fotoğraflar sosyolojik araştırmalarda ancak belirli bir amaç için kullanılmıştır: Toplumsal işlevsizliği kanıtlamak ve muhtemel değişime teşvik etmek. Bu nedenle tarafsızlık ilkesi içermemekle birlikte aktörlerin niyetleri üzerinde durur. Bu tür çekimler bir makaleyi illüstre etme baskısına bağlı değildir; fotoğraf gazeteciliği gibi ona büyük bir ifade özgürlüğü verir. Bu kategorideki görüntüleri kullanan yenilikçi aktörler, belgesellerini toplumsal sorumluluğun ve toplum üzerindeki etkilerine önem vermede bir araç olarak görürler. Yenilikçi olmayan aktörler için bu tür resimler yalnızca mevcut toplumsal düzeni tanımlamaktadır.

Bu türler arasındaki ayrım, sınırların çok keskin olmaması sebebiyle pek de farkedilebilir değildir. Douglas Harper tarafından yapılan bir çalışma, sınırlar arasındaki bu ayrım güçlüğüne örneklendirmektedir. Harper, göçebe çalışanlarla birkaç ay geçirerek onlara ilişkin bir çalışma yönetti. Çektikleri fotoğraflarla, sosyolojik soruşturma unsurlarını oluşturur, bilimsel iddialarda bulunur ve bunları içeriği açıklayarak destekler. Tramp özellikle bir fotoğrafında evsiz insanların

⁵ BECKER Howard S., A.e. 71, 2001, p.333

önemsenmemesi ve küçümsenmesi durumunu sorgulamaktadır. Harper, Tramp'ın hobo kültürüne nasıl entegre edildiğini ve vagabond yaşamının toplumsal örgütlenme biçimlerinin özelliklerini açıklar. Böyle bir resmi iki sebepten ötürü günlük bir sayfada bulmak zor olacaktır. Birincisi gazetecinin konularıyla yeterli vakit geçirmesinin imkansızlığıdır. O. Harper gibi hobo kültürüne de nüfuz edemez. İkincisi baş editörün yargıları olacaktır, çünkü:

“Baş editörler araştırma başlamadan önce planın ne olduğunu biliyorlar ya da bildiklerini düşünüyorlar. Bir hikaye, evsizlere ilişkin - okuyucuların halihazırda bildikleri ya da inandıkları limitler dahilinde- sorun hakkında ne diyor?”⁶

Gazeteciliğe özgü bir görsel, yalnızca birçok okuyucu tarafından üstlenilen kalıplaşmışlıklar dahilinde anlam kazanır. Öte yandan bu sosyolojik fotoğraf, bir belgesel fotoğrafı olarak da değerlendirilebilir. Belgesel fotoğrafı evsiz insanların durumunda neyin değişmesi gerektiğini vurgulayacaktır ya da toplumsal bir sorunu kabul edecektir. Bu anlamda, fotoğraf, klasik antropolojik ilkenin yakın bir okunuşu olan yaşam biçiminin bağımsızlığından da övünebilir.

Bir görüntü protagonistlerin (baş kahramanların) niyetlerine göre -içeriğe ve koyduğu şeyin kullanımına bağlı olarak- çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Görüntünün yönünü belirleyeceği için bunu bir çatı altında toplamak önemlidir. İkincil olarak bu elbetteki okuyucuya yani onun öznelliğine de bağlıdır. Bu nedenle sınırların oluşturulmasını sağlayan, toplumsal yapı farklı kategorilerdeki fotoğraflardır. Bununla birlikte söz konusu sınırlar çok da belirgin bir özellikte değildir; bazı alanlar bir diğerine taşma eğilimindedir.

Dolayısıyla fotoğraf, sosyologlar için toplumsal dünyaya ilişkin bilgi içermesi sebebiyle bütünüyle dikkat edilmesi gereken bir husus olmayı hakeder.

Serge Halimi'nin “The new watchdogs”daki sözleriyle-, 2005:

"Gazetecinin görevi önemli olanı ilginç yapmaktır, ilginç olanın ne olduğu önemli değildir."

⁶ BECKER Howard S., A.e. 71, 2001, p.347

Foto Muhabirliği Örnekleri

Şekil 12: Foto Muhabirliği Örnekleri, Larry Burrows Tarafından Çekildi



Şekil 13: Foto Muhabirliği Örnekleri, Larry Burrows Tarafından Çekildi



Larry Burrows: Vietnam-The American Intervention

2.1. ESTETİK

Bu kesitte, estetik özellikle güzellikle ve uyumun ifadesi olduğu için estetik üzerine odaklanılmıştır. Sanat da, fotoğrafçılık da az veya çok gerçekleştirilmeleri esnasında estetik özellikler barındırmaktadır. Ancak tek farkla, fotoğrafın estetik durumu istisnai bir belirsizlik içermektedir. Burada herhangi bir büyük veya genel teori ortaya atılmaz, ancak profesyonel uygulayıcıların “güzel fotoğraf” ifadesini estetik anlamda kullandığı bir gerçektir.

Dahası gerçeğin bir ürünü olan sanat ve fotoğraf kalitesi, güzelliğin temsilidir. Gerçek ve güzellik arasındaki bu bağlantı, şair Keats’in yazdıklarıyla uzun zamandır kabul

görmüştür: “Güzellik gerçektir; gerçek güzellik tüm dünyada bildiğiniz ve hepinizin bilmesi gerektir.”⁷

Güzelliğin ve gerçeğin bağlantılı olmasının bir nedeni, güzelliğin arketip kalıplar yoluyla mitlere bağlanmasıdır. Arketipler doğada doğal olarak bulunan (daire, küre ve üçgenler gibi) geometrik desenler olabilir. Sanatçılar genellikle bu kalıpları daha geniş anlamın sembolü ya da ipuçları olarak kullanmaktadırlar.

Sarraute kitabında şunları söylemiştir: Kendini güzelleştirmek, okuyuculara estetik keyif vermek ve güzel bir üslup yaratmak isteyen her arzu onun için inanılmazdır.⁸

Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığa Dikkat Çekici Bir Örnek

Şekil 14: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığa Dikkat Çekici Bir Örnek
Petapixel Tarafından



Kaynak: Petapixel tarafından, 15-06-2017 indirildi

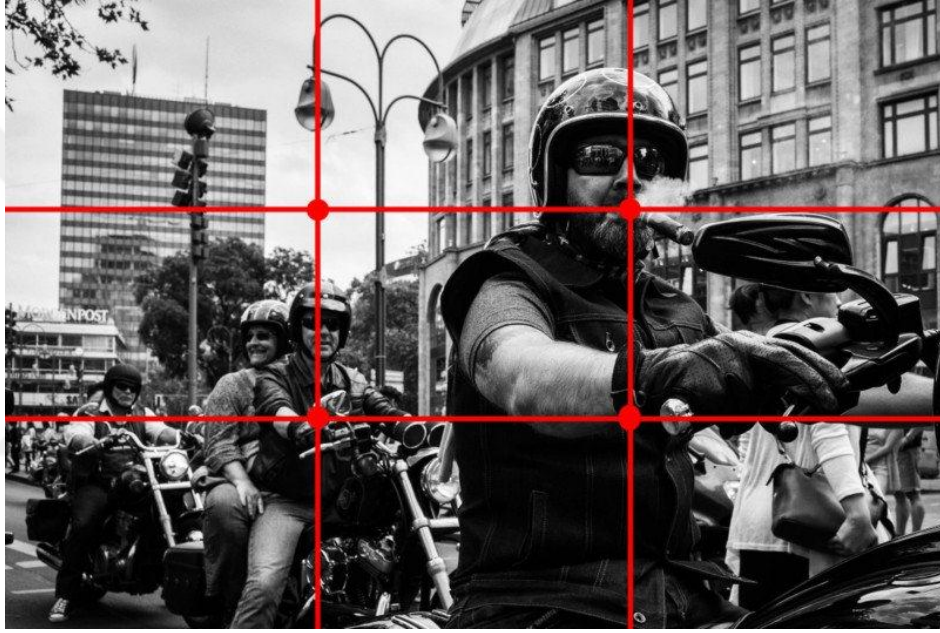
Üçgen resmin akışını kontrol etmeye yarayan geometrik bir semboldür. İzleyicinin izlemesi için temel bir çerçeve oluşturur ve bazı dinamik hareketler yaratmayı sağlar. Çünkü üçgen veya daire gibi semboller çıkmaz değildir.

⁷ John Keats, “Ode on a Grecian Urn,” lines 49-50, Lyric Poems, Ed. Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 1991, pg36.

⁸ N. Sarraute, *Ère soupçon*, Paris Gallimard, 1956, pg 143.

Yukarıdaki resim bir üçgen oluşturan üç konunun bir örneğini göstermektedir. Ancak bir izleyici için keyifli olan yalnızca bu üç konu değildir; bu noktaları görselin estetik değerlerini muazzam bir şekilde arttırmak için beş veya yedi noktaya çoğaltabiliriz.

Şekil 15: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından; Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından

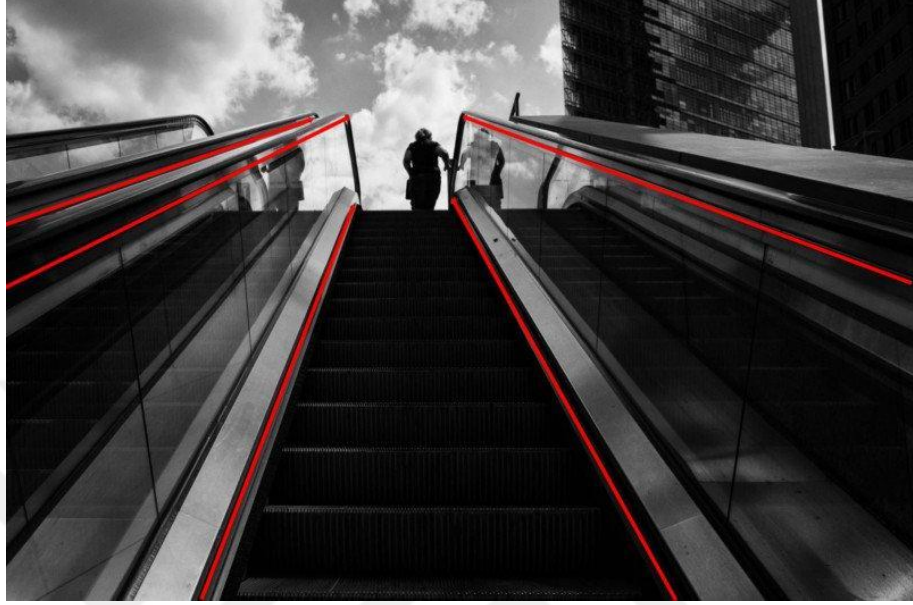


Kaynak: Petapixel tarafından, 15-06-2017 indirildi

Altın orandan çok az fark barındıran üçlülerin kuralı (üçlü kuralı), görüntüyü tahmini olarak üç alana böler. Konuyu merkezden biraz uzaklaştırmak genellikle daha hoşnutluk verici olmaktadır. Bunu yalnızca soldan sağa doğru yatay bir şekilde değil, aynı zamanda alttan üste doğru dikey olarak yapabilmek de mümkündür.

Bu, konuyu “ideal olarak” yerleştirmek istediğimiz dört kesişime (üst sol, sağ üst, alt sol, sağ alt) bırakır. Sokak Fotoğrafçılığında üst koordinatları kullanmak konuyu daha fazla göstermemize olanak sağlar; bu nedenle onları dikkatimizi yoğunlaştırabilmek için en çok tercih edilen noktalardan yapar.

Şekil 16: Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından; Estetiğin Kullanıldığı Belgesel Fotoğrafçılığın Dikkat Çekici Bir Örnek Petapixel Tarafından



Kaynak: Petapixel tarafından, 15-06-2017 indirildi

İzleyicinin gözü otomatik olarak çizgiler ve diğer geometrik figürlerle yönlendirilir. Önde bulunan çizgiler konuyu vurgulamaya yardımcı olarak onları dikkatin odağı haline getirir. Eğer doğal göz hareketi bu çizgileri takip eder ve konu üzerinde durursa çok uyumlu bir etki verir. Karşıt olarak bu akışa karşı savaşmak çok stresli olabilir.

2.1.1. SANAT OLARAK BELGESEL FOTOĞRAF

Teorisyenler “Sanat tam olarak nedir?” konusuyla ilgili tartışmalara oturduğunda pek çok anlaşmazlıkla karşılaşır; ancak çoğu sanatın takdir veya anlayışa doğru yol gösteren bir yolu olduğunu da kabul ederler. Bir diğer deyişle, sanat bize farklı bir referans çerçevesi vererek gerçekliğe ilişkin algımızı değiştirir. Sanat kasıtlı olarak gerçekliği bükerek, “olanın ne olduğunu” ve “önemli olanı” bize söylememekle algıda bir değişiklik yapabilir. Sanat günlük ortak gündemin tüm

rahatsız edici, önemsiz sorunlarını ortadan kaldırabilir ve önemli olanı bize gösterebilir.⁹

Fotoğrafçılık, çıkışından bu yana, sanatla zor ve opak ancak kalıcı bir ilişkiye sahiptir. Özellikle Fransa’da 20. yüzyıl başına kadar, birçok yazar ve sanatçı bu ikisi arasındaki ilişkiyi teyit edebilmek için bir araya gelmişlerdir. Fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi ve sanatla olan ilgisi bu sebeple son derece geç ortaya çıkmıştır. Bu ilgi ve sanat olarak tanınma, yeni ortamın estetiğini resimle birleştirmeyi amaçlayan ilk “resimselcilik” ürünleri dışlanıncaya kadar gerçekleşmedi. 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca, kısmen Sürrealizm sayesinde fotoğrafçılık 1970’li yıllarda kademeli olarak sanat alanına girer. Böylelikle teorik ve estetik gerçeklerin geliştirilmesi, geriye doğru meşrulaştırmaya olanak sağlanarak bir kaçak ortaya çıkarmakla mümkün olabilmektedir. Dijital teknolojinin getirilmesi, fotoğrafın daraltılmış ve indirgeyici bir kimliğe tabi tutulmasının başka bir yolu olup olmadığını sorgulamaya gerek olmayan çağdaş sanat tarafından kaynaştırma hareketinin geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Sanatın uygulanmasının bir nedeni insanın anlamaya duyduğu ihtiyaçtır. Sanatın bir diğer fonksiyonu önemli sayılan olayların kaydını tutma ihtiyacını karşılamaktadır. Fotoğrafçılıktan önce olaylar, yazılı hesaplar ya da çeşitli resimsel temsiller yoluyla anlatılırdı. Fotoğrafçılık önemli olayları başka herhangi bir ortama kıyasla daha görsel olarak doğrulama imkanı sunar. Amerikan belgesel fotoğrafçılık hareketi otuzlu ve kırklı yıllarda Çiftlik Güvenlik İdaresi’nin *Depression (Buhran)* belgeleme girişimleri ve II. Dünya Savaşı’ndaki fotoğrafçıların çabaları sayesinde ivme kazandı. Dorothea Lange, Arthur Rothstein, ve Walker Evans gibi fotoğrafçılar hem tarihi kaydetmiş hem de kendi fotoğraf stilleri ve teknikleri ile görüşümüzü şekillendirmişlerdir.

⁹ Robert Adams, “**Beauty in Photography**” New York: Aperture, Inc., 1981 p16.

Bu nedenle belgesel fotoğrafçılığı bir kayıt cihazından fazlasıdır. Belgesel film kurucularından biri olan film eleştirmeni John Grierson, medyayı “gerçekliğin yaratıcı davranışı” olarak tanımlamıştır.”¹⁰

Sanatçılar, diğer bilgi okullarında olduğu gibi gerçek hakkındaki aynı tip anlayışa ulaşılmasını arzulamışlardır. “Gerçek- fact” kelimesi Latince *factum*-yapılan ya da edilen bir şey- kelimesinden türetilmiştir. Sanat eserleri ya da yapıtları beceri ile üretilir ya da oluşturulur; dolayısıyla “sanat” ve “gerçek” kelimeleri arasında yakın bir ilişki vardır. Richard Kilborn ve John Izod yaratılmış bir şey ile hakikat arasındaki ilişkiyi ele almışlardır.

“ ‘Kurgu’ teriminin birçok anlamı vardır. İmitasyon(taklit) gerçeğin kopyalanması anlamına gelir. Buna ek olarak, “yalandan, uydurma” anlamı da taşımaktadır. Çünkü bu uydurmaların hayalgücü ile yaratıldığı ve ortaya çıkarıldığı fikri doğru ya da yalan veyahut ilginç bir şekilde her ikisi de olabilir.”¹¹

¹⁰ John Grierson, “**Grierson on Documentary**” London: Faber, 1966 First published 1946 pg 13

¹¹ Kilborn R “**The documentary work of Juergen Boettcher: A retrospective.**” In: Allan S, Sandford J (ed.), New York and Oxford: Berghahn 1999, pp.267-282.

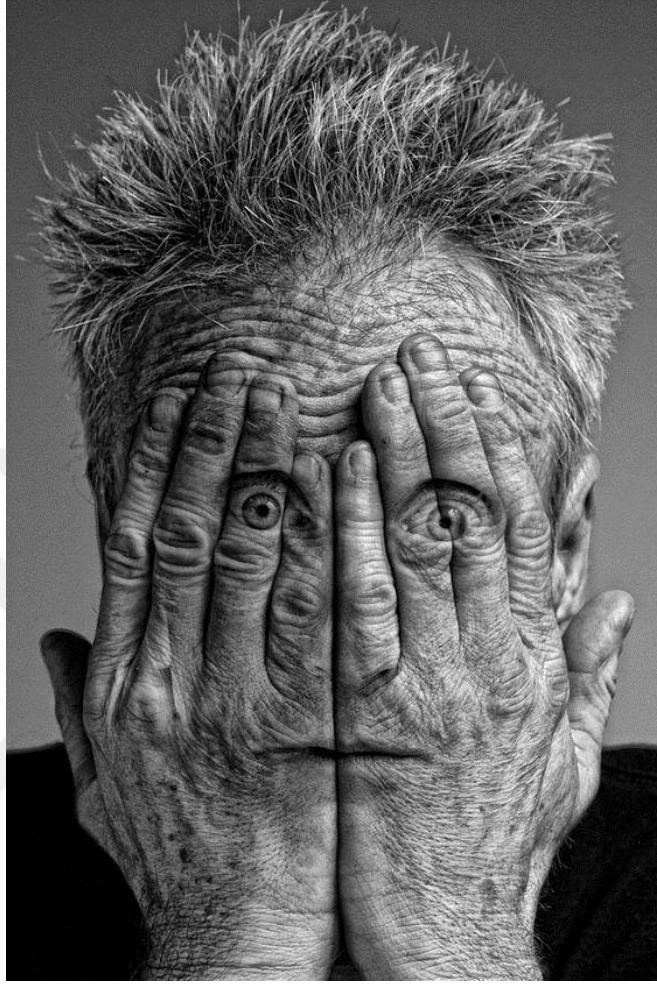
Sanat Olarak Fotoğrafçılığa Dikkate Değer Örnekler

Şekil 17: Sanat Olarak Fotoğrafçılığa Dikkate Değer Örnekler



Kaynak: pinterest.com'dan indirildi 15-06-2017

Şekil 18: Sanat Olarak Fotoğrafçılığa Dikkate Değer Örnekler



Kaynak: pinterest.com'dan indirildi 15-06-2017

Yukarıdaki iki fotoğrafta görüleceği üzere, bunlar sanatsal fotoğraflardır. Manipüle edilmiş ya da düzeltilmiş fotoğraflardır. Böylelikle bu iki figürün artık otantik olmadığı ve gerçeklik hissini yitirmiş oldukları açıktır. Bu tip fotoğraflara sanat değeri katan şey budur: Fotoğrafçının özgürlüğü.

2.2. ETKİ

2.2.1. DÜNYADA GÖZE ÇARPAN BELGESEL FOTOĞRAFÇILARI

Fotoğraf makinesinin icadı sırasında, sadece politika ve dini meseleler için kullanılıyordu. Birey, manevi ve entellektüel hayatında resimsel yeteneğe sahip küçük bir azınlığın ayrıcalığı olan çizim ve resimle kendini ifade ederdi. Bu nedenle fotoğraf buluşundan bu yana önemi artmaya devam eden önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir.

Günümüzde fotoğrafçılık her yerdedir: Basın ya da reklam posterlerinde yaygın bir form olmakla birlikte, toplum içerisinde geniş kitlelere hitap eden yaygın bir uygulamadır.

Dolayısıyla belgesel fotoğrafçılığı görüş üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur ve görüntüler sürekli etkiye sahiptir; düşüncüyü yansıtmaya iter. Böylece bazı belgesel fotoğrafçıların eserleri büyük etkiler yaratmaktadır.

Burada bazı belgesel fotoğrafçıların yaptığı işlere göz atacağız:

2.3.1.1 Walker Evans

“Walker Evans: Ben hiçbir şey aramıyorum, şeyler beni arıyorlardı; öyle hissettim ki, beni gerçekten çağırıyorlardı.”

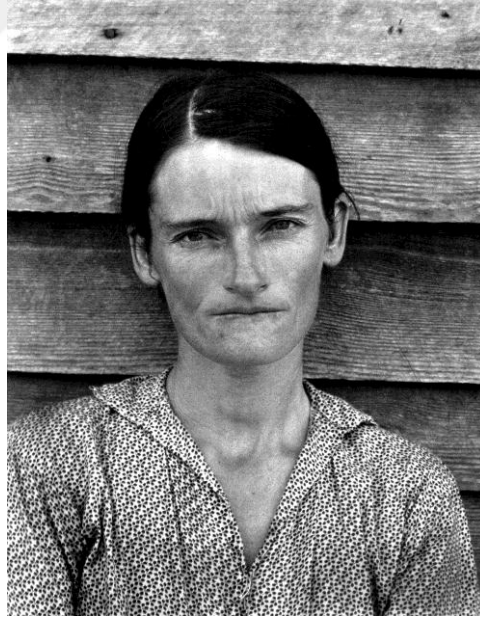
Walker Evans, fotoğrafçılık hayatı boyunca gerçeklik gereksinimi duyacak olan büyük Amerikan belgesel fotoğrafçılarından biridir. Varlıklar önünde görülen gerçeklik ve onun için olan bu gerçek, fotoğrafçıya yönelik hiçbir duygusallığı ya da kişisel yorumu desteklemez. Bu fotoğrafta her zaman eksiktir; yalnızca fotoğrafın konusu ile fotoğrafa bakan yüzleşmeye bırakılır. Evans'ın Çiftlik Güvenlik İdaresi'nin (ÇGİ) görevi sırasında çekilen, 1935 ile 1937 arasındaki Büyük Buhran (*The Great Depression*) fotoğraflarında bunu görmek mümkündür.

1935-1938: Çiftlik Güvenlik Yönetim (Farm Security Administration) Programına Katkıları

Çiftlik Güvenlik İdaresi (ÇGİ) 1937’de Büyük Buhran’dan etkilenen fakir çiftçilere yardım etmek üzere Tarım Bakanlığı tarafından kurulan bir Amerikan kuruluşudur.

ÇGİ, 1935’te yaratılan, Yeniden Yerleştirme İdaresi’nin devamı niteliğindedir. (Ancak ismi az kullanılır, kısaltma olarak FSA’yı bu yazıdaki haliyle ÇGİ’yi tarafsızca bir ya da birden fazla program için kullanmaktayız.) Bu Büyük Buhran’ın ardından Roosevelt tarafından kurulan “Yeni Anlaşma” programlarından biridir. Bu proje 1943 yılına kadar yürütülmüştür.

Şekil 19: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları



1938-1941: Yolcular

1938 ve 1941 arasında, Evans ceketinin içinde akıllıca gizlenmiş bir kamera ile New York Şehir Metrosu'ndaki yolcuları fotoğrafladı. Önceden odağı ayarlanmış ve pozlanmış 35mm Contax makinesi ile, Evans diğer yolcuların geçici ifadelerini ve davranışlarını takip etmekte tamamen özgürdü. Doğru an geldiğinde Evans hızlıca kameranın altına sıkıştırdığı kablo ile bu işlemi ustalıkla yaptı. Evans'ın arkadaşı James Agee tarafından tanıtılan, metrodaki yolculara ilişkin 1966 monografı olan "Many Are Called" serisinden 89 fotoğrafı yayımladı.

Metro serilerinin zamanı hakkında Evans şöyle yazmıştır:

"Şehirlere gidip gelen ve taşınan sıradan insanlar; şu an neye benziyor, yüzlerinde, pencerelerde, arkalarında ve etraflarındaki sokaklarda ne giyiyor, nasıl hareket ediyor, hangi mimikleri yapıyor olduklarına kamerayla bilinçli olarak konsantre olmamız gerekir."¹²

Şekil 20: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları



Walker Evans 1903–1975

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/278525>

¹² Jerald C. Maddox, Walker Evans, "Fotografik Baskı Kataloğu" "Photographs" "for the Farm Security Administration 1935-1938", Da Capo Press, Inc., New York, 1973.

Süpürgeci, Küba

Şekil 21: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtığı Fotoğraf
Belgeselin Çalışmaları



Walker Evans (American, St. Louis, Missouri 1903–1975
New Haven, Connecticut)

1943-1945: **Zamana Ait**

Şekil 22: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtığı Fotoğraf
Belgeselin Çalışmaları



1943-1965: Fortune’ne katılım

Walker Evans Fortune’da çalıştığı 1945- 1965 yılları arasında kadrolu fotoğrafçı olarak görev yapmaktaydı. Walker Evans ve Fortune arasında mükemmel bir iş ilişkisi vardı.

Şekil 23: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yaptığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları



Walker Evans

Walker Evans’ın İşleri Üzerine Notlar

Evans’ın eserlerinde nesnelerin bakışları objektif ya da lense doğru bakar. Eserlerin içeriği göstermek için değildir, 1930 yılının Amerika izleyicilere suçlamak için: bir nesneyi o şekilde fotoğraflanmasını izin vermişse, onun bakışı bize bir şey söylüyor olmalıdır. Belki de bakan biz değiliz, o bizi itham ediyordur. Fotoğrafçının samimisi, insanların onurunu korur.

Çiftçi Ailesi

Şekil 24: Amerikan Fotoğrafçı Walker Evans Yapıtığı Fotoğraf
Belgeselin Çalışmaları “Sharecropper Ailesi”



Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

Çiftçi Ailesi, 1936 yılında Alabama’da çekildi. Görüntülerin içeriği kırsal kesimdeki aşırı yoksullukla ilgili olarak halka rapor vermekte olan ÇGİ Çiftçi Güvenlik İdaresi’nin bir çalışması olarak çekildi. Amaç Amerikalıları bu sıkıntılara karşı duyarlı hale getirmek ve ülkenin ekonomik ve manevi durumunu hiçbir gri alan bırakmaksızın onlara göstermekti.

Siyah beyaz çekilmiş bu portre, üç kuşaktır çiftçi olan fakir bir aileyi konu alır. Sahnenin sadeliği ilk bakışta farkedilir. Konu olan kişiler yalınayak ve kirli görünmekte; bu durum yoksulluk görüntüsünü güçlendirmektedir. O dönemde çiftçiler görünür şekilde sıradışı koşullar içerisinde yaşıyorlardı ve çalışma çiftçilerin sosyo-politik sorunlarını görselleştiriyordu. Evler küçük, insanlar yorgundurlar. Yamalı kıyafetler içindedirler. Bud Fields yaşama tutunmak için elinden gelen her

şeyi dişiyle tırnağıyla çalışarak yapar ve biz onun bu çabasını ve tüm ailenin içinde bulunduğu büyük bunalımı fotoğrafta hissederiz.

2.3.1.2 Raymond Depardon

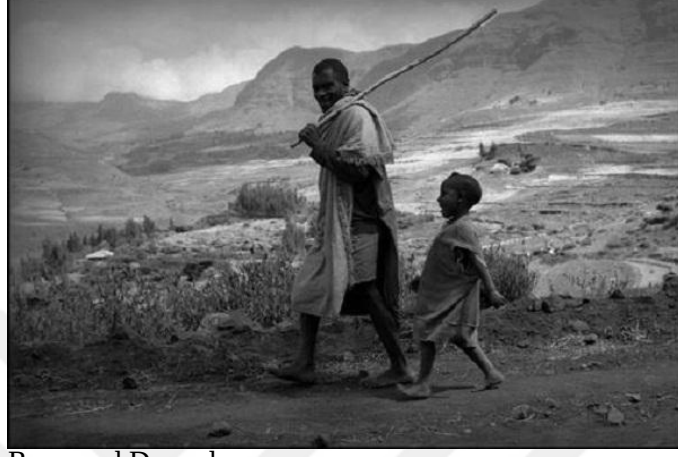
Raymond Depardon belgesel fotoğrafçısı, yönetmen, gazeteci ve senaristlerden biridir. Belgesel filmin ustaları olarak düşünülen Depardon 1966 yılında fotoğraf ajansı Gamma'yı kurdu; 1979 yılından beri de Magnum Fotos'un daimi üyesidir. Ayrıca Fransa'nın eski cumhurbaşkanı François Hollande'ın resmi fotoğraflarını çeken de Raymond Depardon'dur.

Raymond Depardon'un fotoğraf çalışmalarının en karakteristik özelliklerinden biri, fotoğrafçının öznellik konusundaki ısrarı ve Cartier-Bresson'un Avrupa Hümanist röportaj ekolünden bağımsız olarak "timeouts- zamanaşımalarını" fotoğraflamaya ilişkin arzusu ile Walker Evans ve Robert Frank gibi fotoğrafçılarla Amerikan ekolüne yaklaşma isteğidir. En önemli çalışması, 1979'da yayımlanan *the collection Notes*'dur. Gazetecilik gereksinimleri(dış dünya) ve otobiyografi(iç dünya) arasında, ilk elden yazılan metinlerle desteklenmiş yüzlerce fotoğraf meydana getirmiştir..

1981 yazında ise bu deneyim başka bir boyut kazanmıştır. Bir ay boyunca New York'tan her gün Daily Liberation'a birinci ağızdan kısa metin de içeren bir fotoğraf göndermiştir. Raymond Depardon kentte dolaşıyor ve kendisini çevreleyen evrenin görsel istekliliklerine girmesine izin veriyordu: sokak araları, tesadüfi karşılaşmalar, mesleğini icrası esnasında yanında olan karakterler... "Zamanaşımı" daima... 1981 Temmuz'undaki bu fotoğraflar ve notlar aynı yılın sonunda New York Yazışmaları (New York Correspondence) adı altında Alain Bergala'nın *Fotoğrafçının Yokluğu* isimli metniyle birlikte yayımlanacaktır. Bu koleksiyonda yer alan görsellerden bazıları Raymond Depardon'ın en bilinen eserlerinden oluşur. 1983'te Raymond Depardon'ın erken giden arkadaşı Gilles Caron anısına ve atalarının hayaletlerini takip ederken içten içe araştırmaya devam etmesini sağlayan *The American Desert* da bu önemli ve bilinen eserlerden biridir.

Çiftçiler- The Farmers

Şekil 25: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon
Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”



Raymond Depardon

Şekil 26: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon
Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”



Raymond Depardon

Şekil 27: Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon
Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Çiftçiler”



Raymond Depardon

1980 DATAR’ın Fotografik Misyonu

Bölgesel Hareket ve Fiziki Planlama Genel Delegatesi Dakar ilk olarak 1984’te 12 fotoğrafçıyla kurulmuştur. Amaç 1980’lerin Fransız manzarasını temsil etmektir.

Tek seferlik olarak tasarlanmış bu proje büyüdü ve sonuç olarak Fransa’ya giden Fransız ve yabancı 28 fotoğrafçı tarafından 2000 fotoğraf çekildi. Bunun yanında 200,000 kontakt plaka Fransa Milli Kütüphanesi’nde muhafaza edilmektedir. Bu görevin başında Bernard Latarjet ve François Hers yer almıştı.¹³

¹³ Vincent Guigueno, “France as seen from the ground”, A History of the Photographic Mission of Datar (1983-1989)", Photographic Studies, No. 18, 2006, p. 97-119.

Şekil 28 : Fransız Belgesel Fotoğrafçısı Raymond Depardon
Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “1980
DATAR’ın Fotografik Misyonu”



Raymond Depardon

Kaynak : http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535T16

2.3.1.3 Emin Özmen

Emin Özmenü 2008’de, Türkiye’de mikrokrediye hak kazanan kadınların hikayelerini konu alan, “Anadolu’da İnsanlar” ve “Türkiye’de Mikrokredi Hikayeleri” adlı iki adet fotoğraf kitabı yayımladı. Aynı yıl, Avusturya, Linz’deki Sanat ve Tasarım Üniversitesi’nde medya fotoğrafçılığı ve belgesel (fotoğrafçılık) alanında yüksek lisans mezun olmuştu. 2011 yılında Somali’deki kuraklık çalışmaları bir kitapta yayımlandı; Tohoku Depremi felaketi ve Yunanistan’daki ekonomik protestolar üzerine çalıştı. Bir sonraki yıl Suriye Sivil Savaşı ve Irak’taki ISIS krizlerini ele aldı. Emin Özmen 2012 yılından beri “Limbo- Les Limbes” adlı uzun dönemli projesi üzerinde çalışmaktadır. Bu uzun dönem proje, popülasyonları sarmalayan çatışmaları ve anlaşmazlıkları ele almaktadır. Suriye, Irak, Türkiye,

Yunanistan, Makedonya, Sırbistan, Hırvatistan, Macaristan, Avusturya, Almanya, İtalya ve Fransa’da “mülteci” olma başlığıyla yerinden edilmiş kişilerle görüşmüştür. Çalışmaları Time Dergisi, The New York Times, Der Spiegel, Le Monde dergisi, Paris March, L’Obs ve birçok diğer bilinen yazılı basında yayımlandı. Fotoğraflarından bir tanesi 2013 yılında TIME dergisi tarafından düzenlenen “En İyi 10 Fotoğraf” seçkisinde yer aldı. Emin Özmen birçok ödül kazanmıştır; bunlardan ikisi savaş muhabirlerine verilen World Press Photo ve The Bayeux Calvados ödülleri. 2015 yılında mülteci krizi ile ilgili uzun dönem projesini (Limbo- Les Limbes) tamamlamak üzere Magnum Photos’dan fon almıştır. Özmen 2016 yılında Dünya Basın Fotoğrafları Multimedya (World Press Photo Multimedia) yarışmasında jüri üyesi olmuştur. Hala İstanbul’da yaşamını devam ettirmekle birlikte fotomuhabiri olarak Le Journal Ajansında çalışmalarına devam etmektedir.¹⁴

Suriye Sivil Savaşı

Şekil 29 : Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları



Çatışmalar Kuzey Suriye’nin Halep kentine yayılmıştı. Esad güçleri hava ve yer saldırılarıyla şehri yoğun olarak bombaladı.

¹⁴ Emin Özmen, “Emin Özmen 'in Biyografisi” , 2016, (Çevrimiçi) <http://www.eminozmen.com/>, 07 mayıs 2017.

Şekil 30: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Suriye Sivil Savaşı”



Bustan el-Kassar semtinde çocuklar oynuyor, (of Aleppo merkezi) , Suriye 05/2015.

Şekil 31: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Suriye Sivil Savaşı”



Kadınlar Zubdiyya'nın bir caddesinde yürüyor Aleppo ilçe merkezi, Suriye 05/2015.

Gezi Parkı Protestoları

Şekil 32: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin



Emin Özmen

"Sağlık Noktası». Taksim Meydanı göz yaşartıcı bir buluta batmıştı. Protestocuları sirke, süt ve limon yardımıyla gazın etkisini geçici olarak da olsa ortadan kaldırmak için çalışıyorlardı. 07.06.2013

Şekil 33: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Gezi Parkı Protestoları”



Emin Özmen

Direnış 29 Mayıs sabahı erken saatlerde polis güçlerinin protestocuların çadırlarını yakmasıyla başladı. Polis güçlerinin, Taksim’de toplanan kalabalığı dağıtmak için göz yaşartıcı gaz kullanılmasıyla sona erdi.

Doğu Afrika’daki Kuraklık

Doğu Afrika’daki insanlık sınavı: Doğu Afrika kuraklığı son 60 yılın en kötü dönemini geçiriyor ve bölgedeki 11 milyon insanı aç bırakma riskiyle karşı karşıya getiriyor.

Şekil 34: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Doğu Afrika’daki Kuraklık”



Şekil 35: Türk Fotoğrafçı Emin Özmen Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Doğu Afrika’daki Kuraklık”



Kaynak: <http://www.eminozmen.com/>

2.3.1.4 Ara Güler

İstanbul'un Gözü olarak bilinen Ara Güler, film stüdyolarında çalıştı ve Muhsin Ertuğrul dönemindeki drama kurslarına katıldı. Sonra 1958'de Türkiye şubelerini açan Amerikan menşeli Time-Life dergisinin muhabiri oldu. Kısa süre içerisinde Stern, Paris Match ve Sunday Times London gibi uluslararası dergiler tarafından görevlendirilmeye başlandı. 1961'de Hayat dergisi tarafından fotoğraf şefi olarak işe alındı. Onun Magnum Photos'da istihdam edilmesine olanak sağlayan Marc Riboud ve Henri Cartier-Bresson ile tanıştı.

Ara Güler, 1961'de İngiliz Fotoğraf Yıllığı'nda yer aldı. Aynı yıl Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği tarafından bu organizasyona üye ilk fotoğrafçı oldu. Güler, fotoğraf çekimleri için Kenya, Borneo, Yeni Gine, Hindistan, Pakistan, Afganistan, Kazakistan, İran ve Türkiye'nin diğer şehirlerine gitti. Ara Güler 1970'lerde Salvador Dalí, Marc Chagall, Ansel Adams, Alfred Hitchcock, Imogen Cunningham, Willy Brandt, John Berger, Maria Callas, Bertrand Russell, Pablo Picasso, Indira Gandhi, ve Winston Churchill gibi kaydadeğer artist ve politikacıları fotoğraflamıştır.¹⁵

Ara Güler'in dediği gibi:

“Sanat olmasına gerek yoktur fotoğrafın. Fotoğraf tarih olayıdır. Tarihi zaptediyorsun. Bir makina ile tarihi durduruyorsun.”¹⁶

¹⁵ Ara Güler, “**Ara Güler'in Biyografisi**”, 2016, (Çevrimiçi)
<http://www.araguler.com.tr/aboutaraguler.html>, 07 mayıs 2017.

¹⁶ A.g.e., **A.e.**

Ara Güler'in Bazı Çalışmaları

Dünya

Şekil 36: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Şekil 37: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Şekil 38: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Anadolu

Şekil 39: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Şekil 40: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Şekil 41: Türk Fotoğrafçı Ara Güler Yapıtığı Fotoğraf Belgeselin Çalışmaları “Dünya”



Ara Güler

Kaynak: <http://www.araguler.com.tr/aboutaraguler.html>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ BELGESEL FOTOĞRAFÇILIĞINI OKUMAK: SURIYELİ MÜLTECİ FOTOĞRAFLARI

Bu araştırmaların temelini oluşturan çalışmamızın ikinci bölümünde, içeriğin analiz yöntemi ile devam ederken, teker teker analiz ederek mültecilerin görsellerini mercek altına alacağız. Bu görüntüleri analiz ederek, belgesel fotoğrafçılığının sosyal bir gerçeği illüstre etmek için nasıl mükemmel bir yol olduğunu gösterme imkanı bulacağız.

Bu çalışmada sosyal ve beşeri bilimlerde kullanılan kalitatif metodolojilerden içerik analizi yöntem olarak kullanılmıştır.

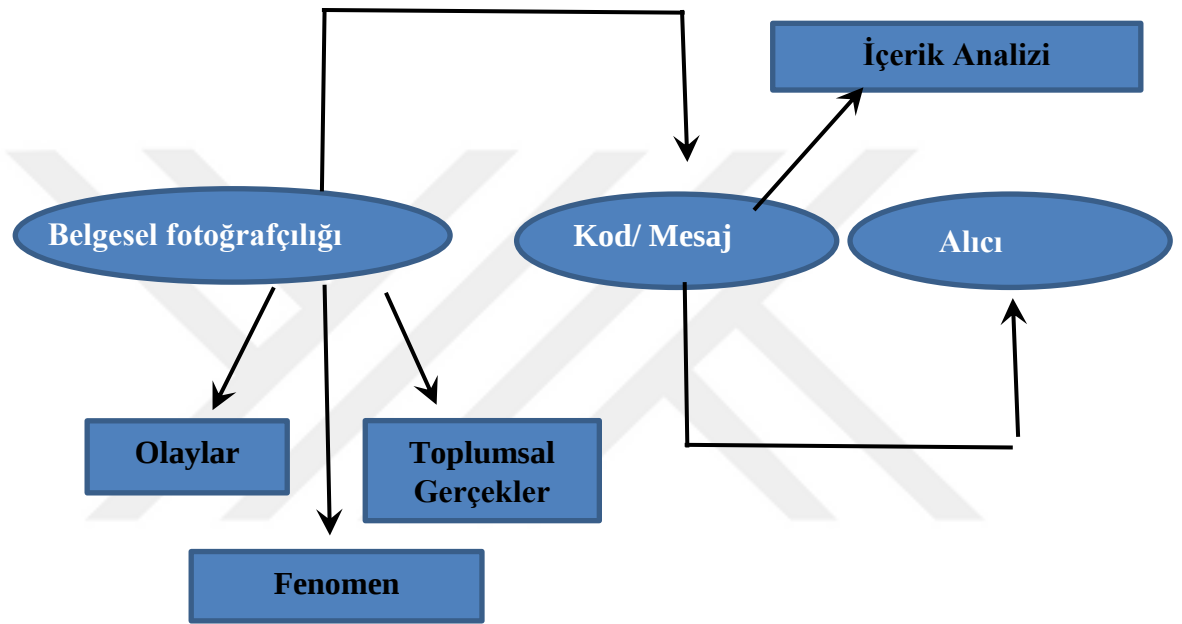
İçerik analizi, metinsel veya görsel belgelerin sistematik ve yöntemsel incelemesinden meydana gelir. İçerik analizinde araştırmacı, araştırmasının nesnellliğini sağlayarak olası bilişsel önyargıları ve kültürel değerleri en aza indirmeye çalışır.

Bununla birlikte içerik analizi aynı iletişim biçiminin rastgele örneklemesinde (örneğin çizgi romanlar, pembe diziler, haber şovları gibi) bir şeyin ölçülmesini (şiddetin yaygınlığının ya da siyahların, kadınların ya da meslek türlerinin yüzdesi gibi) belirlemeyi içeren bir araştırmadır. İçerik analizinde örtülü temel varsayım, mesajların ve iletişim süreçlerinin sorgulanmasının, bu mesajları alımlayan kişilerin inançlar, değerler vb. hakkında fikir oluşturmaya izin vermesidir.¹

Bu çalışmada içerik analizi, seçmiş olduğumuz mülteci görsellerinde yer alan seçili unsurları ele almaktadır. Söz konusu analizle fotoğrafçının mesaj olarak anlatmak istediğinin ve bu fotoğrafların toplumda temsil ettiği sorunların ne olduğunu karşılaştırma ve kavrama imkanı verecek bir çerçeve oluşturulması hedeflenmiştir. .

¹ Arthur Asa Berger, **Media analysis Techniques**, SAGE Publication, New York, 2012. p135.

Grafik 1: İçerik Analizin Grafiği



3.1. İÇERİK ANALİZİNİN ÇERÇEVESİ

Belgesel fotoğrafçılığının görüntüsü, politik, sosyolojik ve tarihsel alanda da birçok problematiğin ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Dolayısıyla problem ya da mesajın düzgün ve doğru bir şekilde okunması gerekmektedir.

Fotoğrafçılık için kelimenin tam anlamıyla “ışıkla yazmak ya da çizmek” denebilir. Diğer metinleri okuyormuş gibi fotoğrafları “okumak” da doğal bir tanımlamadır.

“Bir resim bin kelime konuşur” ifadesi gündelik kullanıma da girmiş yaygın bir ifadedir. Resimler bir kişinin ana diline bakılmaksızın, dünya çapında evrensel

olarak tanımlanabilir. Resimler kolaylıkla yanlış yorumlanabilirler; bununla birlikte kısa bir başlık ya da bir hikayenin tamamıyla birlikte resim tamamen yeni bir anlam ve yorum değeri alabilir..

(Lutz & Collins, 1993, p.58). Lutz ve Collins *National Geographic*’ten bir editörle yaptığı röportajda şöyle açıklamaktadırlar:

“Nokta resimler noktaları illüstre etmek için kullanılan resimlerdir; onlar bildirme tümcesi gibi oldukça aslına uygun ve basittirler. Diğer resimlerin şiirleri vardır, size bir şey hissi verir; bir hikayeye tamamiyle yeni bir boyut katarlar. Onlar yalnızca kelimeleri illüstre etmezler. Fotoğrafçılık gerçekleri değil, bir şeyin nasıl hissedildiğini özellikle iyi bir şekilde ortaya çıkarabilir Bu gerçekler göz ardı edilmez, fotoğrafçılar konuya ilişkin muazzam bilgi sahibidirler. Aynı zamanda bilgi her şeyi yönlendirmemektedir. Fotoğrafçı bu bilgiye dayanarak tepki gösterir ancak bunu illüstre etmek için dışarı çıkmaz. Burası değil [önü işaret eder] ama daha ileriye!”²

David Friend tarafından 2006 yılında yapılan bir bildiride, fotoğrafın nasıl ortodoksluğa dönüştüğü veya görsel kültürümüzün kabul görmüş bir yönü olduğu anlatılmaktadır:

“Resimlerin gücüne inanıyorum. Dijital çağın, onu önceleyen tüm dönemlerden farklı olarak, görsel enformasyonla dolu bir dünyaya dönüştüğüne inanıyorum. Siyasi dönüş, propaganda, fotoşop, TV reality şov gerçekliği, bu devirde, fotoğrafı bir gerçeğin çekirdeğini ileten olarak gördüğümüze inanıyorum. Dahası ruhlarımızın derinliklerinin kameralar gibi inşa edilmiş olduğuna inanıyorum.(Friend, 2006)”.

Belgesel fotoğrafçılığı bir belge metni gibi okunabilir ve tanımlanabilir olduğu için şu soruyu sormak gerekecektir: Nasıl okuyabiliriz ve belgesel görüntülerinin iyi bir şekilde okunabilmesi için izlenecek adımlar nelerdir?

Görüntüleri okumak için Kanada Savaş Müzesi tarafından ortaya konulan ve Kanadalı, öğrenciler için savaş fotoğraflarını analiz etmede kullanılan bir rehber niteliğinde olan yaklaşımı takip edeceğiz ve bu rehber bize görsel içeriğin analizini yaparken yardımcı olabilecek bir dizi soruyu sağlayacaktır.³

² Lutz, C., & Collins, J. “**Reading National Geographic**”, Chicago : The University of Chicago Press, Chicago 01 Nov 1994, pg 35.

³ Canadian War Museum, “Photograph as History, Photo Analysis Lesson Plan”, , 2015, pg 5-6, (Çevrimiçi) <http://www.warmuseum.ca/firstworldwar/wp-content/mcme-uploads/2014/07/4-a-3->

Sorular serisi şu şekildedir:

Fotoğrafçı konuyla ilgili olarak nerede duruyor? (Ön, arka, yukarı veya aşağıda gibi)

Fotoğraftaki insanların durumu nedir?

Fotoğrafta insanlar var mı?

Ne yapıyorlar?

Yüzlerindeki ifadeler nelerdir?

Fotoğrafta poz verildi mi yoksa spontane mi çekildi?

Fotoğraftakiler kim?

Ne giiyorlar?

Fotoğrafta hangi nesneler var?

İnsanlar ve nesneler arasındaki ilişki nedir?

Fotoğrafçının vermeye çalıştığı mesaj nedir?

Fotoğraf tarihte neden önemlidir?

Fotoğraf ne gibi sorular ortaya çıkartıyor?

Fotoğraf nerede çekildi?

Fotoğraftaki genel ruh hali nedir?

Fotoğrafta dikkat nereye çekilir?

Tabi ki seçilmiş olan belgesel fotoğraflara tüm bu sorular uygulanmayacaktır, yukarıdaki soruları takip ederek belgesel fotoğrafların içerik analizi yapılmaya çalışılacaktır.

3.2. BELGESEL FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİNİ OKUMAK

Suriye Sivil savaşı 21. yüzyılda şimdiye kadar şahit olunmuş en ölümcül çatışmadır.⁴

Suriye'deki çatışma yedinci yıla girerken savaşta 465,000'den fazla Suriyeli öldürüldü, bir milyondan fazla yaralı ve savaş öncesi nüfusun yarısı kadar yaklaşık 12 milyon- Suriyeli evlerini terketmek durumunda kaldı. 2011 yılında Arap Baharı olarak bilinen ayaklanmalar, Tunus Devlet Başkanı Xine El Abidine Ben Ali ve Mısır Devlet Başkanı Hosni Mubarak'ı devirdi.

Arap Baharına destek amaçlı 15 erkek çocuğun grafiti yaptıkları için göz altına alınması ve işkence görmesini takiben Mart ayında Suriye'de barışçıl protestolar patlak verdi. Bu çocuklardan biri, 13 yaşındaki Hamza al-Khateeb vahşi bir işkencenin sonucunda öldürüldü. Başkan Beşar Esad liderliğindeki Suriye Hükümeti protesto gösterilerine katılan yüzlerce göstericiyi öldürüp çok daha fazlasını hapse atarak olaylara tepki gösterdi. Temmuz 2011'de, ordudan kaçan askerler hükümeti devirmeyi amaçlayan Özgür Suriye Ordusu'nun kurulduğunu ilan ederek Suriye'yi iç savaşa sürükledi.

Suriye Savaşı ülke sınırlarının çok ötesinde etkiler yaratmaktadır. Lübnan, Türkiye ve Ürdün büyük ve artan sayıdaki Suriye'li mültecileri barındırmaktadır. Mültecilerin bir çoğu daha iyi koşullar aramak için Avrupa'ya yolculuk yapmaya teşebbüs etmektedir. Suriye'nin büyük kısmının yıkıldığı, milyonlarca Suriye'linin yurtdışına kaçtığı ve savaş sebebiyle derin bir travma geçirmekte olan nüfusun oluşturduğu bir tablo bulunmaktadır. Kesin olan bir durum ise savaş bittikten sonra Suriye'yi yeniden inşa etmenin ne denli zor bir süreç olduğu gerçeğidir.

Çalışmanın bu bölümünde Suriyeli mültecilerin birçok belgesel fotoğraf görüntüleri arasından, dünyada en çok bilinen ve Suriye halkının durumunu en iyi

⁴ Aaljazeera, "Syria's Civil War Explained from the Beginning", Al Jazeera News, 18 July 2017, (Çevrimiçi) <http://www.aljazeera.com/news/2016/05/syria-civil-war-explained-160505084119966.html>, 1 Haziran 2017.

gösteren örnekler seçilmiştir. Seçilen fotoğraflarda, fotoğraflarda sunulan gerçeklik meselesini kolaylıkla fark etmekteyiz, bu yüzden bu tezin konusuna uygun örneklerdir.

Dolayısıyla yukarıda belirtilen prosedürü takip ederek illüstre edilen olguları ortaya çıkarmak yoluyla içeriği analiz edebilmek mümkün olacaktır.

3.3. SURIYELİ MÜLTECİ FOTOĞRAFLARININ ANALİZİ

Şekil 42: Anadolu Ajansı 2016



Kaynak: Anadolu Ajansı 2016

Akdeniz’de boğulan 3 yaşındaki Suriyeli çocuk Aylan Kurdi’nin tüm dünyayı darmadağın eden görüntüsünden neredeyse bir yıl sonra, başka bir çocuğa ait bir diğer görsel Suriye’de devam etmekte olan savaşın şiddetini tekrar gözler önüne serdi. Bu görseldeki kişi, isyancıların yaşadığı Qaterji mahallesindeki hava saldırısının ardından bir binanın molozlarından kurtulmuş beş yaşındaki Omran Daqneesh’tir.

CNN televizyon kanalındaki bir muhabir, çocukla ilgili şu açıklamaları paylaşmıştır:

“Çocuk annesi, babası, erkek kardeşi ve kız kardeşiyle birlikteydi. Evi Halep, Suriye’deydi. Bir hava saldırısında vuruldu. Oğlanın nasıl bulunduğuna ilişkin ayrıntılı bilgi vermeye devam etti. Omran ambulansın içinde yalnızdı, kurtarıcılar molozların içinde diğeri insanları ararken yüzü kanlıydı. Hiç ağlamadı. Tamamen şoktaydı. Kelimenin tam anlamıyla buz kesmişti. Evinde, savaşın öfkesi ve kaosun içinde kaybolan bir andan diğeriine geçiliyordu. Bu bombalamada o çevrede en az üç kişi öldürölmüştü. Bu Omran. Hayatta. Bilmenizi istedik.”⁵

Bu resmi incelerken, fotoğrafçının öznenin tam önünde durduğunu, öznenin ambulans gibi görünen bir araba koltuğunun üzerinde olduğunu ve kanıta göre ilkyardım ekipman kutularının bulunduğunu görmekteyiz. Bu deliller, konunun bulunduğı yerin bir ambulans ya da araba olduğunu düşündürür. Bir taşıt olması sebebiyle emniyet kemeri bulunmaktadır.

Fotoğraftaki kişinin yaş aralığı olarak 4-7 yaş arasında olduğunu, koltukta oturur pozisyonda durduğunu, elleri ve ayaklarının sabit ve sol tarafındaki bir şeye ya da kişiye bakıyor olduğunu görmekteyiz. Hala duruma ilişkin düşündüğünü ya da şaşkınlık yaşadığını söyleyebiliriz.

Fotoğraf özne uyarılmadan ya da poz vermesi istenmeden spontane olarak çekilmiştir. Fotoğrafçının bu fotoğrafı çekmek için yalnızca saniyenin üçte birinden faydalandığını söyleyebiliriz. Zira özne ambulans içerisindeyken ambulans kapıları açık kalamayacağı için bu fotoğrafı çekme süresi çok kısaydı.

Fotoğrafta çekilen öznenin Suriyeli bir çocuk olduğunu hatırlatacağız. Fiziki durumu göz önüne alındığında bir bombanın veya başka bir savaş aracının yol açtığı bir patlamanın ya da bir binanın çöküşünün kurbanı olduğunu tahmin edebiliriz. Yüzünde kan var ve, vücudu, bacakları, elbiseleri ve saçları tozlarla kaplanmış. Bu

⁵ indianexpress, “CNN anchor breaks down during segment on haunting image of Syrian boy”, Express Web Desk, August 19, 2016, (Çevrimiçi) <http://indianexpress.com/article/trending/trending-globally/omran-daqneesh-syria-airstrike-boy-rescued-ambulance-2984720/>, 24/07/2017.

bize bir patlamanın kurbanı olabileceğini ya da bir binanın çökmüş olabileceğini söylememizi sağlamaktadır.

Özne desenli bir kazak ve şort giyiyor; etrafında oturduğu bir koltuk, ilkyardım kiti olan ya da ilaç dolabı olduğunu tahmin ettiğimiz bazı dolaplar, bu dolapların üzerlerinde yazan beyaz numaralı etiketler ve belirteçler ile konunun sol tarafında “ilkyardım” yazılı siyah ve turuncu renk içeren bir kutu var.

Özne ile etrafındaki nesneler arasındaki ilişki çok basit çünkü burada sıkıntılı, incinmiş, travma geçiren, kan ve toz ile kaplı, tıbbi müdahaleye ihtiyacı olması sebebiyle bir ambulans içerisinde dolayısıyla doğru lokasyonda olan bir çocuktan bahsettiğimizi belirtmek gerekir. Temel olarak hastanın hastane ya da medikal müdahale arasında bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz çünkü ambulans hastane ya da tıbbi birimleri temsil etmektedir.

Fotoğrafta, fotoğrafçının bize insani yardım olmaksızın, yalnız, incinmiş, travma geçiren bir çocuğun durumunu göstermek istediğini düşünürüz. Yalnızca öznenin oturma pozisyonuna bakarak, öznenin sahip olduğu tüm acıyı, depresyonu, travmayı, yalnızlık hissini; kısacası fotoğrafçının iletmek istediği mesajı görebiliriz. Okula gitmesi, ailesiyle birlikte olması ya da onun gibi diğer çocuklarla oynaması beklenen bir çocuğun, eş zamanlı olarak diğer ülkelerdeki çocuklar sağlıklı ve mutlu yaşıyorken, kendisi merhametsiz ve hümanizmden yoksun zalim bir dünyanın kurbanı olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Bu fotoğraf, bizim için, mükemmel bir simge, somut bir illüstrasyon ve mevcut jenerasyonun gelecek nesiller için aynası ya da yansıması olduğu sürece çok önemli mutlak bir doğruluğa dayanan bir belge niteliğindedir.

Öte yandan bu fotoğraf siyaset ve sosyoloji ile ilgili çok sayıda soruyu gündeme getiriyor. Politika fotoğraftaki durumun, savaş durumunu yaratan siyasi manevralarla doğrudan bağlantılı olduğu ve toplumdaki bir çocuğun dengesinin bozulduğuna işaret ettiğini belirtir. Sosyolojik soru ise yıkıma götüren politikaların etkisiyle endişe ve incinmeye sebebiyet veren toplumun meydana gelmesiyle belirir.

Burada “toplum” olarak herhangi bir toplulukta birlikte yaşayan insanlar ya da insan gruplarından bahsetmekteyiz.

Bu fotoğrafın Suriyede sivil savaş esnasında bombalanan bir binanın çökmesini takiben çekildiği kanaatindeyiz.

Bu görselde genel atmosfer oldukça soğuk ve hissettirdiği duygu son derece üzücüdür. Fotoğrafın yanısıra çocuğun donuk bakışı bizi dinamizmden yoksun bir yansımaya itmektedir.

Bu fotoğrafı gözlemlediğimizde, gözlerimiz direkt olarak çocuğa ve onun tozlu ve kan dolu yüzüne odaklanır. Çocuğun üzücü ve travmatik bir ruh hali bulunmaktadır; duruşu korkan ya da çok kötü bir durumda travmaya maruz kalmış bir insan durumundadır. Ancak en etkileyici kısmı yaşı ortalama 4 ila 7 yaş arası olan, incinmiş, mutsuz ve acı içindeki bu çocuğu yalnız görmemizdir. Aslında böyle bir durumda ağlayan ya da ajite edilmiş bir çocuk görmeyi bekleriz. Ancak istikrarlı ve sabit donuk bakışlara en ufak bir inleme belirtisi olmayan, korkunç bir durum ertesinde ağlamayan küçük bir çocuk görürüz.

Bu fotoğrafın incelenmesinden sonra özetimiz şu şekildedir: Görüntü analizi çok duygusaldır, duygu doludur ve dünyadaki acıyı gösterir. Görüntü sorgulayıcıdır ve ırk, kıta, ülke ayrımı olmaksızın herkesi suçlayan bir görüntüdür. Ek olarak mutlak gerçeği doğrulama gücü olan, belgesel kanıt niteliğinde hatta yasal işlem olması durumunda beyan edilebilecek özellikte bir görseldir; zira anı, durumu, olayı tamamiyle gösteren bir görseldir Burada fotoğrafçının kimliği, fotoğrafa ilişkin teknik bilgisi ya da sanatsal yönü birbirinden ayrılmaktadır. Fotoğrafçının isminin görselin etkisi sebebiyle tamamen silindiğini görmekteyiz.

Şekil 43: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016



Kaynak: Nilufer Demir/AFP, Doğan haber ajansı 2016. <http://www.dha.com.tr/>

Dünya üzerindeki nihai insan trajedisinin en korkunç kabusunu simgeliyor gibi görünen bu görüntü yiyip bitiren denizin ılık kumsal üzerine boylu boyunca uzanmış Suriyeli bir çocuğun cansız bedenini göstermektedir. Minik vücudunun etrafını saran küçük kırmızı bluzu ve mavi şortuna çarpan su insanoğlunun uyguladığı vahşetin gerçekliğini gözler önüne seriyor. Güzel uyu tatlım, başkalarının parlak gülümsemelerinin kendi dünyalarına girmesini reddeden insanlar, çocukluğun harikalar diyarından ayrılmana sebep olan kişilerden daha az günahkar değiller.

İsminin Aylan Kurdi olduğunu öğrendiğimiz üç yaşındaki Suriyeli çocuk, beş yaşındaki erkek kardeşi ile birlikte Türkiye'nin Turkuaz sahili olarak bilinen Antalya şehrinin 400 kilometre batısında bulunan Bodrum kasabasının kumsalına vurmuş, boğulan ve yitip giden 13 Suriyeli arasındaydı.

Türk medyasına göre kardeşler, bu yılın başlarında DAESH teröristleri ve Kürt güçleri arasındaki şiddetli mücadele alanı olan ve Suriye'nin kuzeyinde bulunan Kobane'den gelmekteydi.

Bu görsel Suriye iç savaşının sembolü olmuştur. Görsel her tip medya aracında paylaşılmıştır.

BRÜKSEL: “Rahatsız edici ve boğulmuş halde Türk kıyılarına vuran Suriyeli çocuk görseli, görselin çekildiği günün akabi olan Perşembe gününde, Avrupa’nın Akdeniz’i göçmenler için bir “mezarlık” haline getirdiğine ilişkin ithamlar sebebiyle mülteci krizinin dehşet veren bir şekilde artmasını sonucunu doğurmuştur.”⁶

Bu fotoğraf birçok platformda farklı sanatsal sunumlarla tekrar biçimlendirildi. Bir sonraki sayfada Suriye iç savaşının simgesi olan bu fotoğrafın farklı sanatsal temsillerle işlenmiş örneklerini koyduk.

Şekil 44: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016



Kaynak: <http://www.dha.com.tr/>

“Hintli sanatçı Sudarsan Pattnaik, Doğu Hindistan’daki Bhubaneswar’dan 65 kilometre uzaklıktaki Puri kumsalında boğulmuş Suriyeli çocuk Aylan Kurdi’yi tasvir eden bir kum heykeli üzerine çalışmıştır.”⁷

Şekil 45: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016



Kaynak: <http://www.dha.com.tr/>

⁶ ndtv, “suriye çucunun resmi”, ndtv, September 03 2015 , (Çevrimiçi) <http://www.ndtv.com/world-news/pictures-of-drowned-syrian-boy-shock-world-as-refugee-crisis-grows-1213978> 24/06/2017, 24/06/2017.

⁷ dailymail, “Humanity washed ashore: Outpouring of grief continues for Syrian toddler Aylan, three, after images of his dead body on a Turkish shoreline shocked the world”, dailymail, 4 September 2015 , (Çevrimiçi) <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3222829/Outpouring-grief-continues-images-Syrian-toddler-Aylan-Kurdi-s-dead-body-Turkey.html> 24/07/2017.

“Keder: Trajediye tepki olarak, sosyal medya kullanıcıları Aylan’ın minik bedeninin fotoğrafını hareketli ve dokunaklı eserlerle birleştirdi; çoğu trajik küçük oğlanı bir melek olarak betimledi.”⁸

şekil 46: Nilufer Demir/AFP, Doğan Haber Ajansı 2016



Kaynak: <http://www.dha.com.tr/>

“Bu görüntü, Orta Doğu ölkelerince Suriyeli mültecilerin kabul edilmediği konusunda siyasi bir görüş oluşturdu. Görsel, Aylan’ın bedeni önünde ayakta duran geleneksel Arap elbiseleri giymiş erkekleri göstermektedir.”⁹

Çekimle ilgili olarak, görsel bizi içine alır; fotoğrafçı öznenin sol tarafında ve muhtemelen fotoğrafı çekebilmek için çömelmiş halde konuşlanmıştır. Boyut ve özne, yere uzandığı göz önüne alındığında, fotoğrafçının konumunu daha iyi açıklamaktadır.

Görselde, bir kişinin yani insanın -tabii ki bir çocuğun-, varlığı görölmektedir. Özne dalgaların etkisiyle, denizin hemen yanında uyuyormuşcasına yerde uzanmaktadır.

Bu fotoğraftaki öznenin yüz ifadesinin başı yere doğru dönük, burnu kuma yapışmış, gözleri ise uyku halindeki bir çocuğunkine benzediği için herhangi bir analize tabi tutulması kolay değildir. Ancak uyumuyordur; muhtemelen boğulmuştur.

⁸ A.e. 24/07/2017

⁹ A.e. 24/07/2017

Fotoğraftaki özne, Suriye’deki iç savaştan kaçmayı deneyen bir Suriyeli ailenin çocuğudur. Denizin ortasındaiken dalgalar sebebiyle karaya oturmuş olan botlardan birinden gelmekte olan halihazırda ölmüş bir çocuktur.

Fotoğraftaki özne, kırmızı bir bluz, mavi bir şort ve ayakkabı giyen bir çocuktur. Fotoğrafta mevcut objeler deniz ve sahildir. Fotoğraf üstten çekildiği için etrafında başka bir obje ya da görünebilir bir konu bulunmamaktadır.

Dahası bu fotoğraf gelecekte, Suriye’de bir iç savaş başladığını ve binlerce ailenin evlerini terk ederek güvenli bir yer aramak zorunda kaldıklarını ispatlamak adına önemli bir delil olacaktır.

Fotoğrafi çekilen durum ve olayın gösterimi göz önüne alındığında çok önemli bir şeyle karşılaşırız. Bu trajik olay gerçekleştiği esnada hiç kimse yoktur, yerel otoriteler ve fotoğrafçı bu gerçek yaşandıktan sonra olay yerine ulaşmışlardır. Yani fotoğrafçının bize vermek istediği mesajı kolaylıkla okuyabiliriz. Bir çocuğun kendisini insanlık dışı koşullarda böyle bir olaya müdahale edebilecek kimse yokken denizin ortasında bulunduğunu anlayabiliriz.

Dahası bu fotoğraf gelecekte, Suriye’de birinin nasıl bir iç savaş başlattığını ve böylece binlerce aileyi evlerini terkederek güvenli bir yer aramalarına neden olduğunu ispatlamak adına ne denli önemli olduğunu vurgulayabilecektir.

Bir kez daha önceki görselin analizinde de belirtildiği gibi bu görsel de siyasal ve sosyal problemleri ortaya çıkarmaktadır.

Fotoğraf Türkiye’de çekilmiştir. Görseldeki genel atmosfer üzücüdür; fotoğrafa bakıldığında göze ilk çarpan, yere düşen biri olduğunu düşündüğümüz bir çocuktur; ancak ne yazık ki ölüdür. Görüntüden etkilenilmesine en çok sebep olan bu durumdur.

Şekil 47: Robert Cotič, 23 Kasım 2015



Robert Cotič, 23 October 2015

Kaynak: Bilinmeyen kaynak,

Çekilen fotoğrafla ilgili olarak, fotoğrafçı muhtemelen ağaçların altında, sol tarafta ve subayların dikkatini çekmeyecek şekilde gizlenmektedir. Kısa odaklı bir objektife sahiptir; böylelikle fotoğrafın perspektif görüntüsünü elde etmesini mümkün kılarak fotoğrafı çekmiştir.

Bu fotoğraftaki özneler bir yere sürülüyor gibi görünmektedir, pozisyonları göz önüne alındığında ana yolda, düz bir çizgide ve yanında emir veren birileri ile durmaktadırlar.

Bu belgesel fotoğrafında konu elbette insanlar olarak seçilmiştir. Ancak manzara da dahil olmak üzere çerçeveyi dolduran başka nesneler de vardır. Fotoğrafçının amacı fotoğrafın çerçevelendirilmesini gören kişileri fotoğraflamaktır ve bu insanlar fotoğraftaki konularda ön plana çıkmaktadırlar.

Fotoğraflanan kişi ya da objeler bilinmeyen bir yere gitmektedir. Sonsuz sayıda insanın farklı yüz ifadeleri fotoğraflanmıştır ancak temel olarak fotoğrafçının lensine yakın olan insanların yüzlerindeki ifadelerin ne olduğunu görebilmekteyiz.

Yüz ifadelerinin keyifli olmadığı oldukça tahmin edilebilir çünkü sürülmüş, yön değiştirmiş ve herkes tarafından reddedilmiş oldukları muhtemeldir.

Fotoğraf spontane bir şekilde çekilmiştir zira fotoğrafçının pozisyonu sebebiyle gizli kalma çabasında olduğu ve fotoğraflanan insanların bile fotoğraflandıklarının farkında olmadığı görülmektedir.

Sürgündeki Suriyeli mülteciler, Suriye'nin bir İslam ülkesi olması sebebiyle başı örtülü kadınlar, basit giyimli erkekler, düşük ya da kısıtlanmış toplumsal sınıfa ait insanlardan oluşmaktadır. Bu fotoğrafta arka planda ağaç ve evlerin bulunduğu bir şehir manzarası olduğunu görmekteyiz.

Fotoğrafçının bu fotoğrafta bize varolan topluluğun başka biri tarafından reddedildiğini bize göstermek istediği görüşündeyiz. Görselde bir askerin varlığını görmekteyiz; bu sebeple önyargılı bir duruş ve küçümseme var. Asker yüzüne bir maske giymiş halde; kuşkusuz kendini belirli bir hastalıktan ya da mikrop veya salgından koruma isteğinde görünüyor. Askeri takip eden diğer insanların ürkek, ihtiyatlı tavırları göze çarpıyor. Askerin ise misafirperver ve yardımsever bir tavır içerisinde olmadığı açıkça görülüyor.

.

Bu fotoğraf, bir insanın, karşısındakinin yalnızca yabancı olması gibi basit bir sebepten ötürü hissettiği güvensizlik, fobi ve önyargıyı göstermesi açısından tarihi önemde bir fotoğraftır.

Bu resim üzüntüyü ve konulardaki tükenmişliği hissetmemiz sebebiyle soğuk bir atmosferin oluşmasını sağlar. Buna neden olan durum ise görselde maske takmış bir askerin bir tarafta, askerin eşliğindeki kalabalık ve çocuklu bir grubun ise diğer tarafta dikkat çeken iki büyük konu olarak sunulmasıdır.

Şekil 48: Youssef Osman, 5 Eylül, 2015



Youssef Osman, Eylül 5, 2015

Kaynak: <http://www.dailymail.co.uk/ushome/index.html>

Youssef Osman tarafından çekilmiş bu dördüncü fotoğrafta, fotoğrafçı konunun tam önünde yer almaktadır. Çekim hakkında konuşulduğunda, aynı zamanda yarı mantıksal bir anlam ya da simgeye sahip olduğu söylenebilir çünkü bu çekimler fotoğrafta onun anlamını tahmini olarak tanımlayabileceğimiz bir algı yaratmaktadır. Özel olarak bu fotoğrafa ilişkin, görselin yorumu ve/veya gözlemlenmesi esnasında en dikkat çekici ögenin fotoğrafın üstten çekilmesinin ona örtülü insanların küçük görüldüğü anlamının yüklenmesi olduğunu görürüz. Bu teknik terimdeki bir koddur.

Öznelerin görsel içindeki durumu, aşağı yukarı durumunu saptamamız için yeterlidir. Bununla birlikte fotoğraflanan konuların bir demiryolu hattında olduğunu farketmekteyiz. Dolayısıyla bulundukları yerin bir şehir ya da başka bir ülkeye giden bir sınır hattı olduğu görülmektedir. Manzaranın kurak olması ve insan yaşamına dair hiçbir işaret olmaması; iki tarafında demiryolu hattıyla çevrili olması, sınır bölgesinde olduklarının kanıtı niteliğindedir.

Bu görselde fotoğraftaki konu -eğer belgesel fotoğrafçılığı hakkında konuşmuyorsak- manzara fotoğrafçılığı ya da diğer fotoğraf türlerinden bahsediyorsak, insan değildir. Fotoğrafta üç polis memuru ya da sınır güvenlik görevlisi ya da demiryolu güvenlik görevlisi bulunmaktadır. Bunlardan biri kollarını birbirine bağlamış, arkaplanda ve uzakta yalnızca olayı gözlemlemek üzere durduğu görülen kişidir. Diğer iki memur görselin ön tarafında bulunmaktadır. Bir tanesinin eli adamı neredeyse coplamak için copunun olduğu yerdedir. Diğerisi ise adama elini diğer üç kişiye uzatmaktadır. İtiş kakış ya da vahşetin konu edildiği görülmektedir. Fotoğraflanan diğer özneler gelince onlar bizim ana karakterlerimizdir çünkü bu tezin konusu onlarla ilintilidir. Bir adam, Müslüman tipolojisine uygun örtülü bir kadın ve bir bebekten oluşan ve polisler tarafından bu vahşete maruz kalan bir aile ana karakterlerimizdir. Kadın çocuğunun kafasını raylara çarpmaması için korurken kocasının da çılgın atarak karısını koruyan bir pozisyonda raylar üzerinde uzandığını görmekteyiz.

Polislerin vahşiliği ve şiddet hareketini erkeğin yüz ifadesi ve kadının pozisyonundan açıkça görebiliriz.

Bu fotoğraf büyük bir profesyonellikle çekilmiştir; çünkü hareketin dondurulmuş olduğu andaki şiddeti görebilmekteyiz. Fotoğrafçının tam olarak hareketin gerçekleştiği anı yakalamaya çok dikkat ettiği görülmektedir. Ayrıca fotoğrafın spontane bir şekilde çekildiği anlaşılmaktadır. Bu hareketin donmasıyla gerçeğin daha iyi görülebilmesi ve gözlenebilmesi için çekilmiştir.

Fotoğraftaki özneler farklı toplum ve sınıflardan gelmektedir. Polislerin üniformalı olmaları, onları tanımlamamıza olanak sağlar. Erkek pantolon ve t-shirt giyiyor, kadın mavi renkte çiçek desenli bir tayt, sandalet giymiş ve kafasına bir örtü takmıştır. Bebek ise ayakkabısız ve bezlidir.

Bu fotoğrafta illüstre edilen mesaj basittir ve bir cümleyle şu şekilde özetlenebilir: Evdeki savaştan kaçmak ve diğeri tarafından reddedilmek. Kısaca,

ülkesindeki savaştan kaçan ve aslında reddedildiği başka bir ülkeye sığınmaktan başka çıkış yolu olmayan bir mülteci ailesinin hikayesini anlatıyor.

Bu görsel insanlık tarihi için çok büyük öneme sahiptir. Çünkü yaşadığımız dünyanın görselleştirilmiş halini yansıtmaktadır. Ayrıca reddetme, ırkçılık, homofobi, ötekenden nefret etme ve ona karşı korku duymaya ilişkin sorunlarda artış olduğunu göstermektedir.

Bu görsel, kendi ülkelerindeki savaştan kaçan Suriyeli mültecilere ilişkin Mısır'da çekilmiş bir belgesel fotoğraftır.

Bu fotoğrafa baktığımızda Gözlerimiz raylara başını vurma tehlikesiyle karşı karşıya olan ve annesi tarafından korunmaya çalışan çocuğa yöneliyor. Fotoğrafın çok üzücü bir ruh hali yarattığını söyleyebiliriz.

Şekil 49: Suriye'deki mültecilerin Macaristan üzerinden Avrupa'ya geçmesi



Kaynak: Bilinmeyen kaynak, 2016

Beşinci fotoğraf, fotoğrafçının konunun arka tarafında olduğu belgesel bir fotoğraftır. Manzaranın yeşil olması sebebiyle öznelerin daha önce analiz edilen diğer fotoğraflar gibi sınırda fotoğraflanmış olduğunu düşünürüz. Sağ elinde kamera

taşıyan bir kadın sol ayağıyla diğer iki kişiye doğru uzanıyor. Uzandığı kişiler bir çocuk ve onu düşmekten kurtarmaya çalışan bir adamdır.

Sol elinde sarı, sırtında siyah bir çanta ve sağ elinde ise düşmek üzere olan bir çocuğun olduğu adamı görmekteyiz. Fotoğraf spontane bir şekilde çekilmiştir. Çünkü hareketin bir önceki sayfada incelediğimiz gibi yakalandığı görülmektedir.

Bu görselin Suriye'deki mültecilerin Macaristan üzerinden Avrupa'ya geçmesi esnasında çekilmiş bir belgesel fotoğrafı olduğunu görürüz. Coğrafi durumları da göz önünde bulundurduğumuzda yerleşim biriminin olmaması fotoğrafın sınırda çekildiğini gösterir.

Bu son fotoğraf toplumsal, siyasi ve tarihsel anlamda çok fazla soruyu gündeme. Fotoğrafta şiddet hareketini gerçekleştiren halktan bir kişidir; bununla birlikte görevi gerçeklik hakkında haber yapmak olan muhabir, diğer taraftan ırkçılık ve diğerlerini reddetme eğilimi gösteren bir insandır.

Resmi incelediğimizde doğrudan gazeteci tarafından işlenen şiddet eylemine bakmakta olduğumuzu görürüz. Mültecilere yönelik şiddet eylemleri yapmak için gazetecilik ve meslek etiği dışına çıkan, bununla birlikte gazeteciliğe ait profesyonel saygınlığın eksikliğinin fotoğrafçı tarafından bizlere verilmek istenen mesaj olduğunu görmekteyiz.

Şekil 50: Suriye'deki mültecilerin Avrupa'ya geçmesi



Jenny Stanton, Mario Ledwith, Daily Mail.

Kaynak: <http://www.dailymail.co.uk/ushome/index.html>

Şekil 51: İkinci Dünya Savaşı'nda ülkelerinden kaçarak Kuzey Afrika'ya giden Avrupalılar



Kaynak: Bilinmeyen kaynak

Son olarak, 50. ve 51. Şekillerdeki belgesel fotoğrafların ortak noktaları bulunması sebebiyle iki fotoğrafın içerik analizini paralel olarak yapmak istedik.

Belgesel fotoğrafçılığının ispatlayıcı gücünü daha iyi gösterebilmek adına bu iki görüntüyü yan yana koyduk; böylelikle son nesil ve geçmiş nesil olmak üzere iki farklı nesili yansıtmaktadır. Bu iki resim aynı gerçeklikleri farklı durumlar ve zamanlarda göstermektedir. Bunun üzerine görüntüleri teker teker aşağıdaki satırlarda analiz edeceğiz:

İlk görselde denizin ortasında şişme bottaki insanları görürüz. Bot çok küçük ve batma riskiyle karşı karşıyadır. Suriye'deki mültecilerin savaştan kaçıp diğer ülkelere göç ettikleri esnada çekilmiş bu belgesel fotoğrafın, zoom lensle uzak bir mesafeden çekildiği, mültecilerin birçoğunun can yeleği giydiği ancak geri kalanların giymediği görülmektedir.

İkinci görsel, uzun zaman önce, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımlarından kurtulmak üzere ülkelerinden kaçarak Kuzey Afrika'ya giden Avrupalı erkekler, kadınlar ve çocukları gösteren bir belgesel fotoğraftır. Burada erkekler olduğu kadar kadınların da bulunduğu binlerce insan olduğunu görürüz. Bu insanlar bir önceki figürdekinin aksine Afrika için kalkan geniş ve güvenliği olan büyük bir gemi için sırada beklemektedirler. Çapa zincirinden tekneye binmek isteyen insanların denize düştüğü görülürken diğerlerinin sabırla beklediği ve aynı zamanda geminin korkutucu bir şekilde dolu olduğu gözlemlenmektedir. Bu fotoğraf kesinlikle yüksek bir konumdan çekilmiştir. Fotoğrafçının çekimi yapabilmek için yüksek bir binaya çıktığı anlaşılmaktadır.

İki fotoğrafın özeti aynı hikayeyi illüstre etmeleri sebebiyle oldukça basittir. Aynı gerçekler iki fotoğrafta da neredeyse aynı şekilde resmedilmiştir. Ancak konu bu değil, burada fotoğrafçının gerçeklerini, tarafsızlığını ve sadeliğini temsil etme şekli farklı zamanlarda çekilmiş olmasına rağmen her iki görselde de aynı kalmıştır.

Bu iki fotoğraf tarih ve kuşaklar için kesin kanıtlar sunmaktadır. Çünkü geçmişte Avrupalıların göç etmesi söz konusu olduğunda kimse onları reddetmedi. Bu belgesel fotoğrafı geçmişteki bu durumu kimsenin inkar edememesine olanak sağlar. Bugün Avrupa'ya göç etmek isteyenlerin Avrupalılar tarafından reddedildiği suçlamasıyla karşı karşıyayız. Geçmiş referans olmadan diğer insanlar için kapılarını kapatıyorlar.

Toplamda belgesel fotoğrafçılığına ilişkin seçilmiş 7 görselin içerik analizi yapılmıştır. Analizimize göre nihayetinde gördüğümüz şey nedir? Farklılık ve benzerlikler nelerdir? Belgesel fotoğrafçıların tutumları nelerdir?

Tüm bu fotoğrafların fotoğraflanan gerçekliğin sunumunda tarafsızlığı ve sadeliği gösterdiği sonucuna ulaşırız. Dolayısıyla fotoğraf çekim esnasında gerçeğin doğruluğunu gösteren ve belirgin kanıtı olan bir görsel üretmek için gerçeğin çoğaltılmasını sağlamaktadır.



SONUÇ

Bu araştırma kapsamında birinci bölümde belgesel fotoğrafın tanımı; kavramın tarihçesi, temel karakteristikleri literatürdeki örnekler üzerinden tartışılmış, katı çizgilerle oluşmuş sınırlayıcı bir tanım çerçevelemek yerine, belgesel fotoğrafı diğer fotoğraf türlerinden ayıran temel bileşenleri ortaya koymanın gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümü ise bir belgesel fotoğraf örneğini değerlendirirken kavramın tanımına ilişkin temel bir tanımsal çerçevenin hangi bileşenleri içermesi gerektiğini tartışmaktadır. Bu kapsamda bunlardan ilki ‘gerçekler’ (facts) olarak ortaya çıkar ve belgesel fotoğrafın toplumsal gerçekle olan bağı, fotoğrafın gerçekliğinin aslına uygunluğu ile arasındaki ilişkiyi fotoğrafın belge niteliği bağlamında ortaya koyar. İkinci bileşen ise ‘estetik’ boyuttur. Fotoğraf, belge niteliği taşımakla birlikte onun görsel dili, estetik kompozisyonu belgesel fotoğrafı belge niteliğinin ötesinde kalıcı, muhalif, estetik bir bütünlük olarak tartışır. Son olarak, etki boyutu ise belge niteliğinde ve estetik bir bütünlük içeren belgesel fotoğrafların kitleleri etkileme, politik, toplumsal ve kültürel süreçleri yönlendirme gücünü bir tanımsal bileşen olarak ifade eder.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Suriye Sivil Savaşı’ndan kaçan insanları konu alan ve bu sürecin ikonik simgelerine dönüşen, seçili belgesel fotoğraf örneklerini analiz edilmektedir. Seçili örnekleri incelemek üzere bir içerik analizi soru listesi temel alınmış ve fotoğraflar gerçekler, estetik boyut ve etki bileşenleri çerçevesinde analiz edilmiştir.

Belgesel fotoğrafçılık, fotoğrafçının tamamen silinmesini savunur ve bir tür olarak belgesel fotoğrafçılığın amacı toplumun gerçeklerini göstermek, sunmak veya çoğaltmaktır. Fotomuhabirliğinden farklı olarak gündelik, editöre bağlı, ticari bir üretim-tüketim zincirinin için dahil olmak zorunda değildir.. Belgesel fotoğraf, belgedir, estetik bütünlüğü olan bir karşı duruştur ve kitlelere nüfuz eder ve tek bir kare ile kamuoyunu dönüştürebilir, şekillendirebilir. Belgesel fotoğraf gerçeğe sadıktır ve okuyucuyu düşünmeye iter, toplumun görüşünü etkilemeyi amaçlar ve tek

tek bireyleri ve kitleleri refleks göstermeye iter, gerçekleri kaydeder, saklar ve yeniden aktarır. Sonu değiştirmeksizin ya da bezemeksizin ham olarak iletir. Belgesel fotoğrafçılığında, fotoğrafın gerçekliği, fotoğrafçının kendi yaratıcılığı ifade etme gücünü yok saymamakla birlikte, onun önüne geçer. Belgesel fotoğraf imgesinin amacı, şaşkınlık, rahatsızlık ve sözkonusu nesneye ilişkin kalıcı etkiler yaratmak, imgeye bakan kişilere kendi bulundukları yeri sorgulatmaktır. .



KAYNAKÇA

- Aaljazeera “**Syria’s Civil War Explained from the Beginning**”, Al Jazeera News, 18 July 2017, (Çevrimiçi)
<http://www.aljazeera.com/news/2016/05/syria-civil-war-explained-160505084119966.html>, 1 Haziran 2017.
- Adams, Robert. “**Beauty in Photography**” New York: Aperture, Inc., 1981.
- A.D. Coleman “**Documentary, Photojournalism**”, and “**Press Photography Now**”, Depth of Field , 2010, (Çevrimiçi)
<https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.
- Güler Ara “**Ara Güler’in Biografisi**” , 2016, (Çevrimiçi)
<http://www.araguler.com.tr/aboutaraguler.html>, 07 mayıs 2017.
- Blasselle, B. “**transmission de connaissance, de savoir et d’information**”, La Bibliothèque nationale, Presses Universitaires de France, Paris, 1997
- BECKER Howard, S. “**Sociologie visuelle, photographie et photojournalisme, Communications**, 71, 2001, pp.333-351
- Berger, Arthur A. “**Media analysis Techniques**, SAGE Publication, New York, 2012.
- Bachimont B., Crozat S. “**Instrumentation numérique des documents : pour une séparation fonds et forme**”, 2004, Revue I3, vol 4, num 1.

- Benveniste, Emile **problems in General Linguistics**, University of Miami Press, June 1973, pp. 241-242.
- Cotton, Charlotte **The Photograph as Contemporary Art**, Thames & Hudson, london, 2004,
- Canadian War Museum **“Photograph as History, Photo Analysis Lesson Plan”**, , 2015, pg 5-6, (Çevrimiçi) http://www.warmuseum.ca/firstworldwar/wp-content/mcme-uploads/2014/07/4-a-3-all_e.pdf, 30 mayıs 2017.
- Durkheim, Emile **“From The Rules of the Sociological Method”**,. New York: Free Press, 1982, pp. 50-59.
- Durkheim, Emile **“Qu'est-ce qu'un fait social ?”**, paris: Les Presses universitaires de France 1897, 8e édition, 1967, 416 pages.
- N.A. **“Humanity washed ashore: Outpouring of grief continues for Syrian toddler Aylan, three, after images of his dead body on a Turkish shoreline shocked the world”**, dailymail, 4 September 2015 , (Çevrimiçi) <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3222829/Outpouring-grief-continues-images-Syrian-toddler-Aylan-Kurdi-s-dead-body-Turkey.html> 24/07/2017
- Erik, Barnouw **"Documentary: A History of Nonfiction Film."** 2d ed. New York: Oxford University Press, 1993..
- Edwards, Elizabeth **The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination**, Duke University Press, 2012

- Guigueno, Vincent **“France as seen from the ground”**, A History of the Photographic Mission of Datar (1983-1989)", Photographic Studies, No. 18, 2006, p. 97-119.
- Grierson, John **“Grierson on Documentary”** London: Faber, 1966 First published 1946
- Gauthier, Guy **Le Documentaire, un autre cinéma**, Armand Colin Édition : 4e édition, 20 avril 2011, 1995, pg 150.
- indianexpress
s **“CNN anchor breaks down during segment on haunting image of Syrian boy”**, Express Web Desk, August 19, 2016, (Çevrimiçi) <http://indianexpress.com/article/trending/trending-globally/omran-daqneesh-syria-airstrike-boy-rescued-ambulance-2984720/>, 24/07/2017.
- John Szarkowski Introduction **“wall label”** to the New Documents exhibition, 1967 ,New York Museum of Modern Art., 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.
- Jerald C. Maddox, Walker Evans **"Fotografik Baskı Kataloğu“Photographs"** "for the Farm Security Administration 1935-1938", Da Capo Press, Inc., New York, 1973.
- Keats, John **“Ode on a Grecian Urn,”** lines 49-50, Lyric Poems, Ed. Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 1991
- Kilborn, R. **"The documentary work of Juergen Boettcher: A retrospective."** In: Allan S, Sandford J (ed.), New York and Oxford: Berghahn 1999, pp.267-282.

Lutz, C., & Collins, J. **“Reading National Geographic”**, Chicago : The University of Chicago Press, Chicago 01 Nov 1994

Lugon, Olivier **“Le Style documentaire : d’August Sander à Walker Evans 1920-1945”**, Paris: Macula, 2002,

Lugon, Olivier **“Le Style documentaire : d’August Sander à Walker Evans 1920-1945”**, Paris: Macula, 2002

Lagny, Michèle **“Meet the French documentary”, in The Golden Age of the documentary**, Paris, A. Colin, volume 1, 1992

Le Petit Larousse **“fotograf tanımı”**, editions-larousse, Paris, 1905.
sözlük

Martha Rosler Richard Bolton tarafından düzenlenmiş **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**’de yayımlanan **“In, Around and After thoughts”** makalesinden, 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

Martha Rosler Richard Bolton tarafından düzenlenmiş **“The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography”**’de yayımlanan **“In, Around and Afterthoughts”** makalesinden, 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 mart 2017.

Metz, C. **Photography and Fetish. In: Squires, C. (ed.)** London 1990, pp. 155-164.

- NDTV “Pictures of Drwoned Syrian Boy Shock World as Refugee Crisis Grows’, , September 03 2015 , (Çevrimiçi)
<http://www.ndtv.com/world-news/pictures-of-drowned-syrian-boy-shock-world-as-refugee-crisis-grows-1213978> 24/06/2017, 24/06/2017.
- N. Sarraute **Ère soupçon**, Paris, Gallirmard, 1956,
- Newhall, B. **The History of Photography from 1939 to the Present**, Museum of Modern Art, New Aork, 1982, pp. 32-40.
- Newhall, Bea **"Documentary Approach to Photography"** Parnassus, Vol 10 No 3, Mar 1938
- Oxford **"belgesel tanımı"**, oxford press, 2010, (Çevrimiçi)
learns [http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/docum](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/document_dictionaries_ent_1?q=document)
dictionaries ent_1?q=document, 23 Şubat 2017.
- Paul **"Images-mondes: De l'événement au documentaire"**, Blou, Paris, Ardenne, 2007
- Régis Durand
- Pedro Meyer **"Redefining Documentary Photography"** and published in *The Real and the True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, 2010, (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 05 Mart 2017.
- Renov, Michael *Theorizing Documentary* **"Toward a Poetics of Documentary"**, routledge, New York, 1993, pp 21.

- Roger Odin **De la fictionnalisation**, De Boeck Supérieur, Paris III, 2000, pp. 127-140.
- Rouillé, **La Photographie : entre document et art contemporain**, Paris :
André Gallimard, 2005.
- Swiners, **"Problems of contemporary photojournalism. 2 layout as a
Jean-Louis means of expression In Graphical Techniques"**, No. 58, New
York, July / August 1965, pp. 148-177.
- Solomon- **a Photography at the Dock**, Minneapolis, australia, 1991,
Godeau
- N.A **"belgesel tanımı"**, sesli sözlük, 2016, (Çevrimiçi)
<https://www.seslisozluk.net/documentary-nedir-ne-demek/>, 23 Şubat
2017.
- Starl, T. **Dokumentarische Fotografie.In:** Butin, H. (ed.): DuMonts
Begriffslexikon zurzeitgenössischen Kunst.Köln 2002, pp. 73-77.
- TROUNET, (Re)Defining Photography – Then and Now, (Çevrimiçi)
Paul <https://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/>, 5 Mart 2017
- TROUNET, **"Why People Photograph"**, comments by Garry Winogrand,
Paul (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/category/phot-267/page/3/> , 15
mart 2017.
- TROUNET, **"Why People Photograph"**, comments by Berenice Abbott,
Paul (Çevrimiçi) <https://aphototeacher.com/category/phot-267/page/3/> , 15
mart 2017.

TROUNET, “**Why People Photograph**”, comments by Paul Graham, (Çevrimiçi)
Paul <https://aphototeacher.com/category/phot-267/page/3/> , 15 mart 2017.

