

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**TOPLUMSAL YAŞAMIN POLİTİK ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA
FOTOĞRAFIN GÜCÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Ceren Karaçayır

İstanbul – 2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**TOPLUMSAL YAŞAMIN POLİTİK ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA
FOTOĞRAFIN GÜCÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Ceren Karaçayır

Tez Danışmanı: Prof. Güler Ertan

İstanbul – 2010

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 1)

01.06.2010

Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 261100320070008 no.'lu öğrencisi Ceren KARAÇAYIR'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "TOPLUMSAL YAŞAMIN POLİTİK ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAFIN GÜCÜ " adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 10.05.2010 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

A) Yüksek Lisans öğrencisi **Ceren KARAÇAYIR**'ın tez savunmasında **BAŞARILI** olduğu **OLUŞTURULMUŞ** ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof.Güler ERTAN
DANIŞMAN

Doç.Dr.Ergün TURAN
ÜYE

Prof.Meltem ETİPROTO
ÜYE

Prof. Barbaros GÜRSEL
YEDEK ÜYE

Prof. Günay ATALAYER
YEDEK ÜYE

MADDE 15. :

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri

ÖNSÖZ

“Toplumsal Yaşamın Politik Eleştirisi Bağlamında Fotoğrafın Gücü” adlı tez çalışmamda, toplumsal olaylara tanık fotoğrafın gücünü, kültürel belleğe nasıl yansıtıldığını, düşünsel, biçimsel ve etik yaklaşımların etkilerini incelemeye çalıştım. Bu çalışma sırasında düşünsel katkıları ile eksiklerimi tamamlayan ve çalışmama yeni bakış açıları katan değerli hocam Prof. Dr. Güler Ertan’a teşekkür ederim. Ayrıca Doç. Dr. Ergün Turan, Yrd. Doç. Dr. Sabriye Çelik Uğuz, Çetin Sarıkartal, Zeynep Sarıkartal, Baver Demircan, Güneş Kocamanoglu, Ferhat Arslan’a katkılarını benden esirgemedikleri için, yardımlarından dolayı eşim Renato Karaçayır Drobez’e, beni her zaman destekleyen aileme ve bana ilham veren kızım Masal’a çok teşekkür ederim.

İstanbul 2010

Ceren Karaçayır

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZET	III
SUMMARY	V
1. TEMEL KAVRAMLAR	3
1.1. Bir İmge Üretim Biçimi Olarak Resimden Fotoğrafa	3
1.2. Belgesel Fotoğrafın Tanımı	8
1.2.1. Toplumsal Belgesel Fotoğrafın Tanımı	14
2. FOTOĞRAFIN TOPLUMSAL DUYARLILIĞIN OLUŞMASINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ	21
2.1. Fotoğraf ve Görsel Bellek	21
2.2. Fotoğrafın Sosyal Boyutu	25
2.3. Fotoğrafın Basındaki Etkileyici Gücü	28
2.3.1. Fotojurnalizmin Tarihsel Gelişimi	30
2.4. Fotoğraf ve Manipülasyon	35
2.5. Fotoğrafın Eleştirel Gücü	45
3. SOSYAL ÇELİŞKİLER VE FOTOĞRAF TARİHİNE YANSIMALARI	50
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	67
KAYNAKÇA	72

ÖZET

20. yy kuşkusuz görsel kültürün devri olmuştur. Bu yüzyılda, fotoğrafın bize sunduğu görsel şahitliğin yeri ve önemi büyüktür. Bulunduğundan bu yana fotoğraf, bir görsel iletişim, kendini ifade ediş biçimi, toplumsal değerleri tecrübe etmek ve yaşamın anlarını kayıt etme yöntemi olmuştur.

Bu kayıt etme özelliğinin yanı sıra, fotoğraf, bir tanıklık etme anı iken, tanıklık edilen her olayın edilgenlik ile birlikte etken rolünün de var olduğunu bilerek, bugüne değin çeşitli sosyal, tarihsel ve toplumsal olaylarla değişimlere tanıklık etmiş ve çeşitli gelişimlere uğramıştır. İcadından bu zamana kadar fotoğrafın evrimi, tanık olduğu şeyleri bize aktarırken, kendisinin tanıklık ettiği olayların bütünü ilk duyarkata (algılayıcıya) kaydedildiği andan itibaren başlamaktadır; çünkü fotoğraf o andan itibaren varlığına kavuşur.

Çalışmanın birinci bölümünde, fotoğrafın kısa geçmişi ve daha sonra tezin ana eksenini oluşturan, belgesel fotoğraf ve toplumsal olaylara şahitlik eden toplumsal belgesel fotoğraf konuları ele alınmaktadır. Kuşkusuz, hayatın akışında yaşanan olaylar hakkında fikir sahibi olmada fotoğrafın rolü büyüktür. Ayrıca, fikir edinebilmenin yanında, çeşitli olumsuzlukların da düzeltilebilmesinde etkili olduğu ortaya konulmaktadır. İkinci bölümde, fotoğrafın yayınlandığı mecralar üzerinden (gazete, dergi vb.) kitlelere ulaşması yoluyla yarattığı etki, bu etkinin kalıcılığı ve bu kalıcılığın oluşturduğu toplumsal bellek konuları ele alınmaktadır. Olayların sosyal boyutlarının tartışılabilceği bir görsel platform oluşturan fotoğraf, bu oluşumun genel bir hafıza yaratmasından birinci derecede sorumludur. Toplum yaşamını eleştiren bir enstrüman olması ve toplumdaki her türlü sosyal sınıf tarafından takip edilebiliyor olması, fotoğrafın basındaki etkileyici gücünü ortaya koymaktadır. Basında yer almış farklı fotoğraf örnekleri üzerinden fotoğrafa ilişkin çeşitli etik yönleri incelerken, fotoğraf ve manipölasyon başlığı altında, fotoğrafa yapılan müdahaleler ve bu müdahalelerin etkileri değerlendirilmektedir. Günümüz teknolojisinin bize sunduğu imkanlar

sayesinde, fotoğraflar üzerinde her türlü değişiklik yapmak mümkün hale gelmiştir. Bu bölümde, fotoğraflar üzerinde yapılan değişikliklerin, fotoğrafın gerek teknik, gerek anlamsal boyutuna etki edecek şekilde gerçekleştirildiği konusu işlenmektedir.

Üçüncü bölümde ise, konu hakimiyeti güçlü olan ve bugüne kadar birçok basın yayın organında yayınlanarak en çok akılda kalan, dünyada yaşanmış savaş, kıtlık vb. olaylarla ilgili hafızalarımıza kazınan farklı fotoğraf örnekleri üzerinden çeşitli okumalar yapılarak, fotoğrafların olayları bazen bir yazıdan ya da akan görüntüden daha fazla akılda kalıcı bir şekilde saptadığı ortaya konulmaktadır. Son bölümde ise, bu akılda kalıcılığı ve çarpıcılığı sayesinde fotoğrafın toplumsal bellek oluşumuna katkıları incelenmektedir.

SUMMARY

The 20th century has certainly been the age of visual arts. In this era, the significance and importance of the visual testimony presented by photography is remarkable. Since its discovery, photography has been a form of visual communication and self-expression, and a means for experiencing social values and capturing moments of life.

Along with its feature of capturing, while photography is a moment of testimony, with the awareness of serving not just a passive but also an active role, it has witnessed various social, historical and communal events and changes to date, and evolved over the years. Although, through its evolution since its invention, photography has conveyed us the moments it has captured so far, all those moments witnessed and captured by photography actually commence the moment they fall on the emulsion, as the photograph attains its existence at that single particular moment.

In the first chapter of the study, a brief history of photography is provided, followed by a discussion on documentary photography, and social documentary that witnessed social events, which constitutes the main axis of the thesis.

Photography, undoubtedly, plays a vital role in raising awareness about events experienced in the pace of life. In addition to its role of raising awareness, it is revealed that photography is also effective in correcting various mistakes. In the second chapter, the effect of photography created through the channels (newspapers, magazines etc.) by which it reaches to the audience, the permanence of this effect and the social memory formed as a result of this permanence are addressed. By constituting a visual platform to discuss the social dimensions of events, photography serves to create a general memory. As an instrument scrutinizing social life and easily followed by all segments of society, photography also asserts its effective power on media. Examining different ethical aspects relating to photography via different photographs appeared in the media,

interventions in photographs and the effects of these manipulations are evaluated under the heading of photography and manipulation.

By virtue of the opportunities presented by today's technology, it is now possible to make any kinds of change on photographs. In this chapter, the effect of such changes on both the semantic and technical dimensions of photographs is discussed.

In the third chapter, it is asserted that sometimes photographs tell a more captivating story of events than a piece of writing or a flowing image, based on the readings made on the samples of the most unforgettable photos of catastrophic events like war and famine, which have a strong subject and which are widely appeared in the media. The last chapter addresses the contributions of photography to social memory by virtue of its captivation and memorability.

GİRİŞ

Camera obscura'nın resim sanatındaki kullanılma biçimini takip eden çalışmalar sayesinde, görüntüyü bir yüzeye sabitleyen kimyasalların da kullanılmasıyla fotoğrafın temellerinin atılması sağlanmıştır. Önceleri seçkinlerin kullanacağı bir alet olarak düşünülen fotoğraf makinesi, icadından kısa bir süre sonra polis dosya kayıtları, savaş muhabirliği, askeri istihbarat, ansiklopedi belgeleri, pornografi, aile albümleri, antropolojik kayıtlar, kartpostallar, haber röportajcılığı ve vesikalık fotoğraflama için kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın kullanım olanaklarının böylesine hızlı bir biçimde uygulamaya geçmesi, elbette fotoğrafın sanayi kapitalizmi tarafından çok etkin bir biçimde kullanılabileceğinin göstergesi olmuştur. Fotoğrafın her şeyi doğrudan gösteren en doğal yol olarak yerini alması İkinci Dünya Savaşı'ndan, 20. Yüzyıla geçen dönem arasında gerçekleşmiştir.

İnsanda görsel algılama, fotoğraf makinesinde olduğu gibi bir filmin yüzeyine düşen görüntü kaydından çok daha karmaşık ve seçici bir süreçtir. Her ne kadar farklı süreçler olsalar da hem objektif hem de göz, imgeleri büyük bir hızla kaydeder. Bununla beraber fotoğraf makinesinin yaptığı şey gözün hiçbir zaman yapmasının mümkün olmadığı görüntüyü dondurma işlemidir. Bu bağlamda fotoğraftan önce görüntüyü kaydetme işlemini yapacak olan hayal gücü ve bellek yetisinden ibarettir. Bellek bir tür kurtarıma edinimiyken, bellek aracılığıyla anımsanan şey kurtarılmış demektir. Bellek yetisi, her yerde insanların belli olayları hafızalarında unutulmaktan korumaları durumudur. Bir durumun algılanışı dahi artık fotoğraf makinesi aracılığı ile anlatılır olmuştur. Olayların en çarpıcı görüntüleri medyadaki etkin rolünü üstlenerek hafızlarda yer etmektedir. Bu etkileşimle görüntülerin yarattığı bellek, dünyada olup biten olayların en çok akıllarda kalan görüntüleriyle toplum hafızasının oluşumunda en kalıcı araçlardan biri olduğunu ortaya koyar.

İnsanoğlu yüzyıllarca doğada bulunan objeleri çizerek, boyayarak, kazıyarak kalıcılaştırmaya çabalarken, doğanın doğal fırçası olan ışık ile görüntüyü aktarma ve

sabitleme işlemi fotoğraf makinesi ile gerçekleşmiştir. Fotoğraf makinesi, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerin yanında, insanın sürekli sorgulayan hayal gücünün bir ürünüdür. Bu bağlamda hayatın içine giren bir makinenin insanlığa gerekli ve faydalı olması önemli bir konudur.

Fotoğrafa konu olan varlıklar, fiziksel olarak fotoğraf makinesinin önündedir; fakat makine nereye yönelirse sadece bakış açısındaki nesneleri görür. Nesnenin optik yoluyla elde edilen görüntüsü, gözle görülen gerçeğin farklı bir durumudur. Fotoğrafla sınırlandırılmış olan bu yüzey, fotoğrafçının kullandığı görüntü alanıdır. Fotoğrafçı gözlediği mekanın bir parçasını belirler ve görüntüyü kaydeder. Fotoğrafçı bunları yaparken, kendinden de birçok şeyi bu sürece katar.

Fotoğrafçı konuyu gösterir, konunun içine girer, konuyu yeniden yaratır, yani konuyu yeniden inşa eder. Fotoğraf makinesinin konunun içine girmesi, insanın bir konu ya da nesneye yakından bakarak onun bir detayını görmesine benzer. Fotoğraf makinesinin kopyaladığı görüntü, optiğin bize sunduklarından ibarettir. Belirlenen detay ise fotoğrafçının belirlediği şey, yani fotoğrafın konusudur.

Fotoğraf kağıdı üzerine taşınan imge; kültür, ahlak, din, dil vb. birikimlerin bütünüdür. Edinilen dış bilginin şekillenmiş halidir. Bu bilgi de görsel kabuller ile anlamlandırılır. Fotoğrafta anlamlandırma süreci basit ve hızlıdır.

Bir fotoğrafa bakıldığında iki şey öne çıkar; birincisi fotoğrafta fiziksel olarak görülen şeylerdir. İkincisi ise bu fiziksel şeylerin yarattığı duygusal etkidir. Fotoğrafları anlamlı kılan ve unutulmamalarına neden olan çoğu zaman bu fiziksel olarak görülen şeyler değil, fotoğrafların insanlar üzerinde yarattığı duygusal etkilerdir.

Bu anlamlar çerçevesinde fotoğrafın toplumsal bellek oluşumunda etkisi yadsınamaz. Fotoğraflar bize geçmişini anımsatan görsel belgelerdir. Geçmişin izlerini geleceğe aktarırlar. Yaşayanlar o geçmişini benimseyip fotoğraflara aktardığı sürece,

fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşurlar; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam ederler.

1. TEMEL KAVRAMLAR

Bu bölümde, çalışmanın genelinde başvurulmuş ve merkeze alınan kavramların tanımlanmasına ve kısa tarihçelerine yer verilmektedir. Bu bağlamda, fotoğrafın oluşum sürecinin başlangıcını temsil eden ve dış dünyayı bir düzlem üzerine aktaran *camera obscura*, bu kaydı kalıcı kılan *emülsiyon (algılayıcı)*, bu teknik süreçlerin ardından sosyal olguları kullanarak geçmiş zaman görüntüsüyle, günümüz arasında köprü kuran belgesel fotoğraf ve toplumsal değişimlere önyak olabilen ‘toplumsal belgesel fotoğraf’ konu alınmıştır.

1.1. Bir İmge Üretim Biçimi Olarak Resimden Fotoğrafa

Fotoğraf kelime anlamı olarak kökeni Eski Yunancadan gelen *photos* (ışık) ve *graphein* (yazmak, çizmek) kelimelerinden gelir. Optik sistemler aracılığı ile ışığa duyarlı olan gümüş tuzlarının etkilenmesi ve kimyasal işlemlerden sonra görüntünün sabit hale getirilmesi işlemidir. Fotoğrafın ortaya çıkışını hazırlayan teknik gelişmeler iki ayrı alanda olmuştur: *Camera obscura* (karanlık oda) ile optik görüntünün elde edilmesi ve ışığa duyarlı maddelerin geliştirilmesi. Latince’de “camera” “oda”, “obscura” da “karanlık” anlamına gelir. Rönesans dönemi İtalyan ressamı Lenonardo Da Vinci (1452-1519) icadı olan *camera obscura*’yı temel ve basit bir ilkeye dayandırır. Karanlık bir odanın duvarına küçük bir delik açıldığı takdirde dışarıdaki görüntü karşı duvara ters şekilde düşer. Görüntünün ters olması ışığın delikten geçerken kırılmasından kaynaklanır. Karanlık oda ya da karanlık kutu boyut olarak bir önem taşımamaktadır. Büyüklüğü ve küçüklüğü ne olursa olsun bu kural değişmez. Bu mantık çerçevesinde karanlık oda zamanla taşınabilir hale getirilmiş, daha sonraları da açılan delik genişletilerek, deliğe ince kenarlı mercek takılmış, böylece görüntü kalitesi arttırılmıştır. Daha sonra değişik çaptaki deliklerden oluşan sürgü diyaframlarla ışığın denetlenmesi

işlemi gerçekleşmiş, kutunun arkasına konulan 45 derecelik bir ayna vasıtası ile yukarıya konulan buzlu cama görüntünün düz olarak aktarılması sağlanmıştır. Camın üstüne de saydamlaştırılmış kağıtlar konarak görüntü el ile çizilmiştir. Camera obscura çizime yardımcı bir araç haline gelmiştir.

Bütün bu teknik araştırmalar, denemeler ve bir yüzeye görüntüyü birebir kopyalayabilme çabaları yıllarca gelişerek sürmüştür. Binlerce yıl önce ilk insanın, avcı-toplayıcı toplulukların, doğayı anlama ve güçlerini ayinsel olarak gösterme çabasıyla avladığı hayvanları mağara duvarlarına ilkel olarak resmetmesinden, Camera obscura'ya kadar gelen süreçte insanoğlu, “görüntü”yü, sadece bir yansıma olarak geçici süreyle görebilmektense bu görüntüyü hep bir yüzey üzerine kaydedebilme yöntemlerine ulaşarak sonsuza kadar kalıcı kılabilme çabasında olmuştur.

İnsanoğlunun imaj ile ilişkisini irdelemek bağlamında Narkissos’un mitolojik öyküsü kullanılabilir. Bu öyküye göre kendi görüntüsüne hayran kalan ve sadece ona dokunmakla yetinen Narkissos, kendisini herkesten kusursuz ve mükemmel olarak görmektedir. Eğer kendini tanımaz ise çok uzun bir ömrünün olacağı söylenir. Bir akşam av dönüşü Narkissos kendini son derece güzel bir yerde bulur. Su içmek için eğilirken sudan yansıyan imajını ilk kez görür. Bu olağanüstü güzellik karşısında şaşakalır, büyülenir sanki kendi kendisine vurulur. Görmekte olduğu bu kusursuz varlığı kucaklamak ister; ama onu tutamaz ve bu görüntüyü görebilmek için her gün pınarın başına gelir. Sudaki genç adamı, saatlerce izler; ama onun kendisi olduğunu bilmez. Aradan uzun bir zaman geçer ve Narkissos pınarın başından ayrılamaz olur¹.

İnsan, tarih öncesi dönemden bugüne, dileklerini, korkularını, korkusuzluğunu, zenginliğini, yoksulluğunu, gücünü, güçsüzlüğünü, inançlarını, düşlerini, kudretini, yaşam anlayışını, dünya görüşünü, vb. görsel olarak biçimlendirmiştir. Bu

¹Estin, Colette; Laporte, Helene, **Yunan Ve Roma Mitolojisi**, Musa Eran (çev.), Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2002, s. 200-201.

biçimlemeler, kaya, mağara duvarlarında, çömleklerde, kişisel (ayın nesnesi olarak) ve anıtsal yontularda, dinsel ve sivil mimari olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, sayılanların hepsi, insanın değişik dönemlerdeki, duygularını, düşüncelerini, inançlarını ve yaşam anlayışını ileten ürünler olmuştur. Yalnızca sanatsal amaçla yapılmamış dahi olsalar, binlerce yıl önceden kalan insan elinden çıkmış söz konusu biçimlemeler, o dönem insanının bireysel ve toplumsal duygu ve düşünce dünyasını yansıtmaktadır. Çeşitli dönemlerin ürünleri, insanın duygusal, düşünsel; aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve siyasal evrimine de ışık tutmaktadır. Elbette, bu aydınlatıcı özellik, elde edilen bulguların iletileri eksiksiz olarak alınabilirse işlerlik kazanır.

Fotoğraf fiziksel bir iz olması sebebiyle diğer bütün yüzey üzerine resmetme biçimlerinden farklılık gösterir. Fotoğrafta, resim sanatında ya da diğer resmetme sanatlarında olduğu gibi el becerisi işin içerisinde değildir. Fotoğraf; resim yaparak, oyarak, çizerek bir gerçekliği yüzeye aktarmaz. Gerçekliğin birebir kopyasıdır.

Fotoğrafın icadı, yeni bir sermaye oluşumu dolayısıyla yeni bir toplumsal sınıfın müjdecisi olmuştur. Sanayi Devrimi'nin getirdiği teknolojik yaşamdaki gelişmeler sonucunda birbirini takip eden farklı çalışmalar devam ederken, el aletlerinin yaygın olduğu bir yaşamdan makinelerin yaygın olduğu bir yaşama geçiş süreci başlamıştır. Makinelerin insan hayatına girmesinde kuşkusuz sadece makinelerin mekanik süreçlerinin geliştirilmesi değil, toplumsal gelişmelerin de büyük rolü vardır. İnsan emeği bu yeni süreçte makine kılığına girerek nesneleşmiştir.

Fotoğraf makinesi ilk ortaya çıktığı andan itibaren yapısal ve mekanik olarak değişime uğramamıştır. Fotoğrafın oluşmasında etken olan üç temel öge bulunmaktadır: Camera obscura (ışık sızdırmayan karanlık kutu), pozlama ve netleme sistemleri, görüntünün kaydedildiği ışığa duyarlı yüzey. Camera obscura 17. yy'da gelişimini tamamlamış olsa da, ışığa duyarlı olan malzemelerin bulunması iki yüzyıl daha sürmüştür. Teknolojide gelişme ve değişmelere rağmen makinenin temel yapısal öğeleri, neredeyse buluşun yapıldığı ilk şekliyle kullanılmaktadır.

19. yy başlarında Avrupa orta sınıfının güçlenmesi ile birlikte istekler çoğalmış ve bu isteklere cevap vermek gittikçe zorlaşmıştır. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve ilerlemesi buna paralel olarak bilim alanındaki büyük gelişmeleri beraberinde getirmesi, ekonomide farklı biçimlerin yaratılmasını gerekli kılmıştır. Bu sebeple artan üretim, portrelerini yaptırmak isteyen orta sınıfın giderek artan talepleri, ressam ve minyatürcülerin bu anlamdaki yetersizliği, fotoğrafın gelişmesine sebep olmuştur. Bu süreçte fotoğrafı icat eden bilim adamlarının yanı sıra resim sanatında kendisine bir varoluş alanı oluşturamamış ressamlar da, fotoğrafın yaygınlaşmasına önayak olmuşlardır.

1900'lü yıllardan önce, genellikle resim alanında iddialı olmayan ressamlar, fotoğrafçı oluyorlardı. O dönemde kendi tasvirine sahip olma hazzı, sadece eski çağların yarı tanrısal imparatorlarına ait iken, sonraları fotoğraf ile birlikte bu haz krallara, giderek asillere, onlarla gösteri yarışına giren burjuvalara ve sonunda geniş halk kitlelerine kadar inmiştir. Hatta devlet, yakalanan suçluların sabıkalarını kayıtlara geçirmek için bile fotoğraf kullanmaya başlamış, yetimhanelerde ve hapishanelerde portre fotoğraflarıyla kataloglandırmalar yapılmış, insanları sınıflandırma işlemi kolaylaşmıştır.

Resim sanatı fotoğrafın bulunuşundan sonra, o güne kadar taşımış olduğu sosyal olguları nakletme özelliğini yavaş yavaş fotoğrafa teslim etmeye başlamıştır. Resmin dışındaki diğer sanat disiplinleri tarafından da sanatçıların önünü göremedikleri yeni bir gelişime şahitlik edilirken, daha sonraları fotoğrafçılığı benimseyecek olan birçok ressam, bu gelişimin meyvelerinden olumlu yönleriyle faydalanmıştır. Gerçeği olduğu gibi ışık ve gölge detayları ile kısa sürede kaydetme yeteneğine sahip olan fotoğraf, dönemin fotoğrafçı-ressamları için yapıtlarının zeminini oluşturan bir yöntem haline gelmiştir.

“Bazıları der ki, fotoğrafın resmi bu yakın takibi, resmin özgürlüğünü kazanmasına, soyut resmin ve 20. Yüzyılın diğer araştırmacı akımlarının ortaya

çıkmasına neden olmuştur. Resim gerçeğin görüntüsünü tasvir etme işlevini fotoğrafa devredince, salt kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış ve bunların irdelenmesiyle de modernci yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Aslında bazı araştırmacı ressamlar, fotoğraftan önce de bazı değişik arayışlara girmiş ve sınırları zorlamaya başlamışlardı. Fotoğraf bu anlamda sadece bu meseleyi hızlandıran bir etken olmuş olabilir”².

Modern resmin ortaya çıkışı konusunda Ara Güler der ki:

“Modern resim niye doğmuştur. Fotoğraf sayesinde. Çünkü eskiden birebir resmetmek önemliydi. Fotoğraf ortaya çıktı; bu adamların haftalarca yaptığı resimler bir düğmeye basmakla oluşuyordu. Fotoğraf gibi olmaması için resim sanatının şekli değişmiştir”³.

Aslında fotoğraf ile birlikte birebir aktarma hususu gerçekleşince resim sanatının farklı arayışları başlamıştır. Fotoğraf ile sabitlenen görüntünün de giderek ressamın tuvaline fırçası ile yaptığı müdahalelerde olduğu gibi mekanik bir kayıt aracı olmaktan çıkıp gelişen süreçte emülsiyona (algılayıcıya) yansıyan yorumcu ve yaratıcı bir anlatım biçimi olduğu ortaya çıkmıştır. Artık fırça darbelerine ve uzun süreli bekleyişlere gerek yoktur; çünkü fotoğraf birebir görüntü kopyalama işini resmin çok daha ilerisine taşımıştır.

Fotoğraf, toplumsal olaylara tanıklık etme ve tarihsel süreçte yaşanan değişimlerin nesillere aktarılması konusunda önemli bir misyon üstlenir. Bu çalışmaya konu olan belgesel fotoğraf ise bu misyonu kendi bünyesinde en çok barındıran fotoğraf

²Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 20-21.

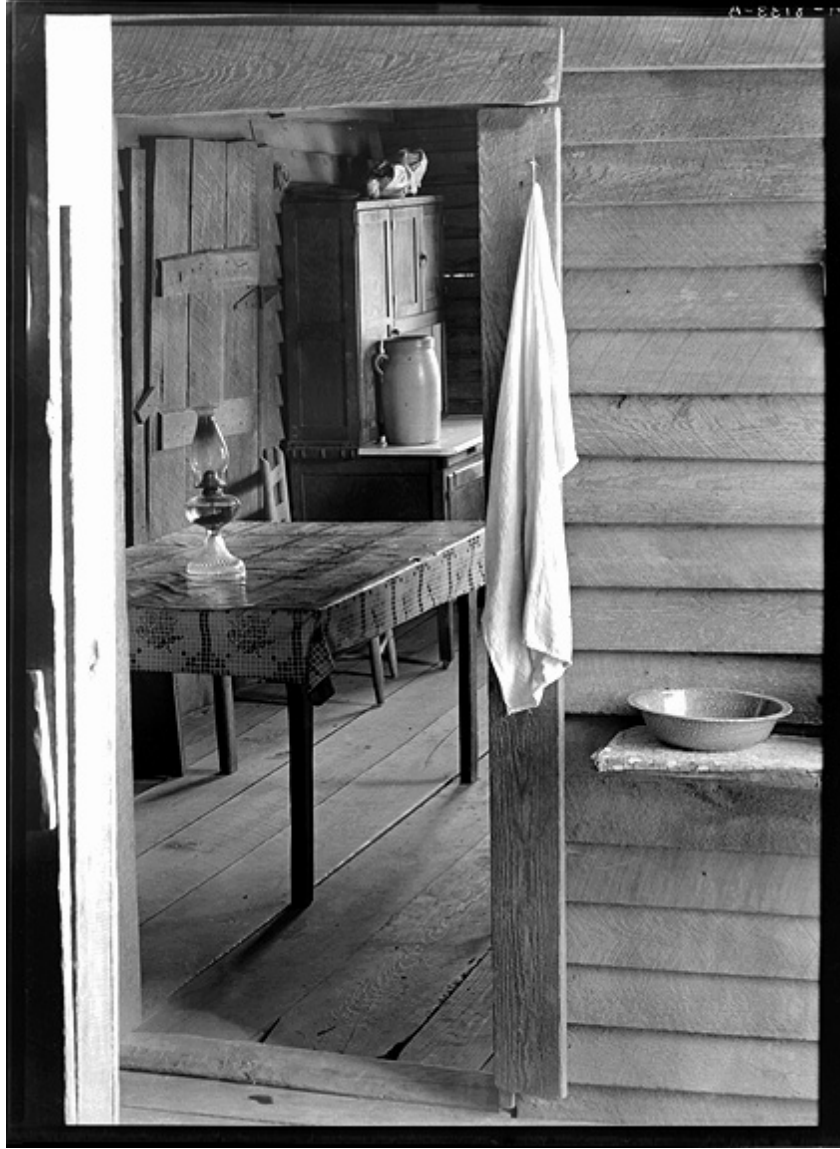
³Olkan Özyurt, “Sanattan Önemli Şeyler Var”, **Radikal Gazetesi** / Kültür-Sanat Eki, Sayı: 1563, İstanbul, Doğan Yayınları, 22.01.2001, s. 24.

alanı olarak, yaşananları kuşaklara aktarırken bu görüntülerin insan üzerindeki etkileri ve bu etkiler sayesinde oluşan toplumsal bellek yapısından da sorumludur.

1.2. Belgesel Fotoğrafın Tanımı

Fotoğraf, belgeleme özelliğinin estetikten ayrılamadığı görsel bir malzemedir. Belgesel çalışmalar kendi içinde bir kompozisyon yapısı taşıırken, kişisel sanatsal üretimler de bir yerde belge değeri içermektedir. Fotoğraf, teknik yapısına bağlı olarak yeni bir estetiği de beraberinde getirmiştir. Bu estetikte çizmek-biçimlemek yerine, ışığın konuyu aydınlatışını görmek ve bunu yorumlamak becerisi geçerlidir.

Yaşananı kaydetme özelliği, aslen sadece fotoğrafın bir becerisi olmasa da, fotoğrafta söz konusu olan ‘an’ ve ‘gerçeklik’ meselesidir. Fotoğraf tarihe yaptığı şahitliği kaydederken aslında bir yandan da geçmiş zamanın gelecek zamana aktarımını gerçekleştirmiş olur. Geçmişte çekilen her fotoğraf karesi günümüze gelindiğinde o geçmiş zamana dair birçok olayı/durumu bize bütün gerçekliğiyle gösterir. Kayıt edildiği andan itibaren, o ‘an’dan sorumlu olan fotoğraf karesi diğer taraftan bir daha tekrarlanamayacak hapsedilmiş bir görüntünün hafızalarda kalmasından da sorumludur. Belgesel fotoğraf, konusunun yaşanan gerçeklik olması sebebi ile insanlığın kültürünü, yaşama biçimlerini, geçirdiği sosyal değişim süreçlerini, siyasal ve toplumsal hareketlerini konu alır. Temel amacı yaşamı ve olayları estetik kaygıyı ön plana almadan bir mesaj iletmektir; ancak bu hiçbir estetik kaygı taşımadığı anlamına da gelmez. Geçtiğimiz yüzyılda çekilmiş olan en iyi belgesel fotoğraflardan hala günümüzde fotoğraf estetiği konusunda başyapıt sayılan eserler vardır. 1930’lu yıllarda Amerikan belgesel fotoğrafına büyük katkıları olan Walker Evans’ın çalışmaları buna örnek gösterilebilir.



Fotoğraf 1-Walker Evans

Belgesel fotoğraf konuları ele alış biçimi olarak sadece dünyadaki sıkıntıları, aksaklıkları, problemleri belgelemez. Yoksulluk ve acı gibi unsurların yanı sıra değişik ülkeler, kültürler, insanlar, doğal harikalar, toplumsal ilginçlikler, yaşantılar, bu yaşantıların içindeki duygu ve ilişki halkalarından da örnekler toplar.

Belgesel film kuramının babası sayılan John Gierson, “**Gerçekliğin sorunu, onun gerçeklik üzerine olması ve sonsuza değin ‘güzel olan’ değil, ‘doğru’ olan üzerine eğilmesidir.**”⁴ der. Gerçeklik alanı ile fotoğrafın ifade ettiği arasındaki tam uygunluk ilişkisi doğruluğun zeminini oluşturur. Fotoğrafın bize gösterdiği yaşanan gerçekliğin henüz bir fotoğraf karesi olmamışkenki hali ile fotoğraf olduktan sonraki hali arasında tam uyumluluk söz konusudur. Gerçek olanın duyarkata aktarıldığı an ve fotoğraf olduktan sonraki görüntüsü gerçek görüntüsüne paraleldir ve onunla aynıdır. Bu sebeple aşağıda da belirtildiği gibi belgesel fotoğraf bir anlamda zamanı aktarma aracı ise, belgelenmesi gereken her şey de onun konusudur ve bu anlamda fotoğrafçıya büyük sorumluluklar düşer. Geçmişin ve günümüzün yansıması olan fotoğraflar insanın kendisini tarihsel ve toplumsal anlamda konumlandırmasına yardımcı olur. Belgesel fotoğraflar toplumsal görünümüleri kayıt etmesi özelliği ile dünün, bugünün kayıt edildiği dönemin aynasıdır. İnsanın savaştaki, kıtlıktaki, göçteki, çalışmasındaki gelenekleri, yirmi dört saati boyunca hayatına konu olan etkinlikleri, mevsimlerin değişimini, yaşamın akışını kaydeder. Aile içinde, siyasal örgütlerde, toplumsal kuruluşlarda, işçi sendikalarında, vakıflarda, okullarda, ibadethanelerdeki durumunu tespit eder. Bu kurumların işleyişleriyle beraber insan davranışlarını nasıl etkilediğini de ortaya çıkarmaya çabalar.

Gelişen teknoloji beraberinde yaşam standartlarını yükseltmekte, insan gücü yerini icat edilen yeni makine üretimine bırakmakta, yaşanan coğrafyayı değiştirmekte ve işsizliğe sebep olmaktadır. Bu gelişim süresi içerisinde toplumsal bilimlerin grafik, istatistik, harita ve yayın gibi araçları arasında fotoğraf aracılığı ile belgeleme de günümüzde yerini almaktadır. Dünün, bugünün ve geleceğin eşzamanda varoluşu, eski ve yeni biçimlerde, eski ve yeni geleneklerde belgelenir. Belgesel fotoğraf, profesyoneller ve bir o kadar da amatörlerin katılımıyla yeterli ve yaygın olabilir.

⁴Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Caner Aydemir (der.), İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı 1, Fotoğraf 1, 2007, s. 106.

Tarihe bakıldığında mimariyi, doğayı, kent hayatını, insan hayatında olup bitenleri anlatan amatör veya profesyonel sayısız belgesel fotoğrafçı vardır. 25 yıl boyunca yanında fotoğraf makinesi ve üç ayağı büyük bir tutku ile Paris'teki bütün binaları, dükkanları, vitrinleri, sokakları ve bina ayrıntılarını fotoğraflayarak belgesel çalışmalar yapmış olan Eugene Atget (1857-1927), yüzyılın başlarının en önemli belgeleri arasında biridir. Frederic Goupil-Fesquet ve P.G. Joly de Lotbiniere'in Mısır'da çekmiş olduğu fotoğraflar, belgesel fotoğrafın ilk örnekleri arasındadır. Maxime du Camp'ın Mısır'da çektiği fotoğraflar da kişiliğini ilk gezi fotoğrafı anlamında bulan belgesel fotoğrafın başlangıcında yer alır.



Fotoğraf 2 - Eugene Atget, Avenue des Gobelins

Belgesel fotoğrafın genel olarak konusu, Eugene Atget'nin ve benzer diğerlerinin çalışmalarında olduğu gibi gezi, cadde ve sokak örnekleri olsa da belgesel fotoğraf yaşanan toplumsal konuları açıklıkla belgeleyebilme ve insanlığa aktarabilme çabasıdır.

Fotoğraf eleştirisinin önemli ismi Susan Sontag:

“Fotoğrafçılık iki şeye hayrandır: toplumsal tepeler ve çukurlar. Belgeselciler ise-eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak- çukurları tercih ederler.”⁵ demiştir.

Belgesel fotoğrafçılar, sınırları gitgide belirginleşen ve “yukarı” ve “aşağı” sınıf arasındaki mesafenin gün geçtikçe açıldığı küresel ve modern bir kast sisteminin kendini hissettirdiği günümüzde, fotoğraf ile olayları sadece saptamakla yetinmeyen, bunun yanı sıra çeşitli değer yargıları da getiren bir anlayışı benimsemektedirler. Gerek sosyal gerek siyasi açıdan son derece önemli bir görev üstlenirler.

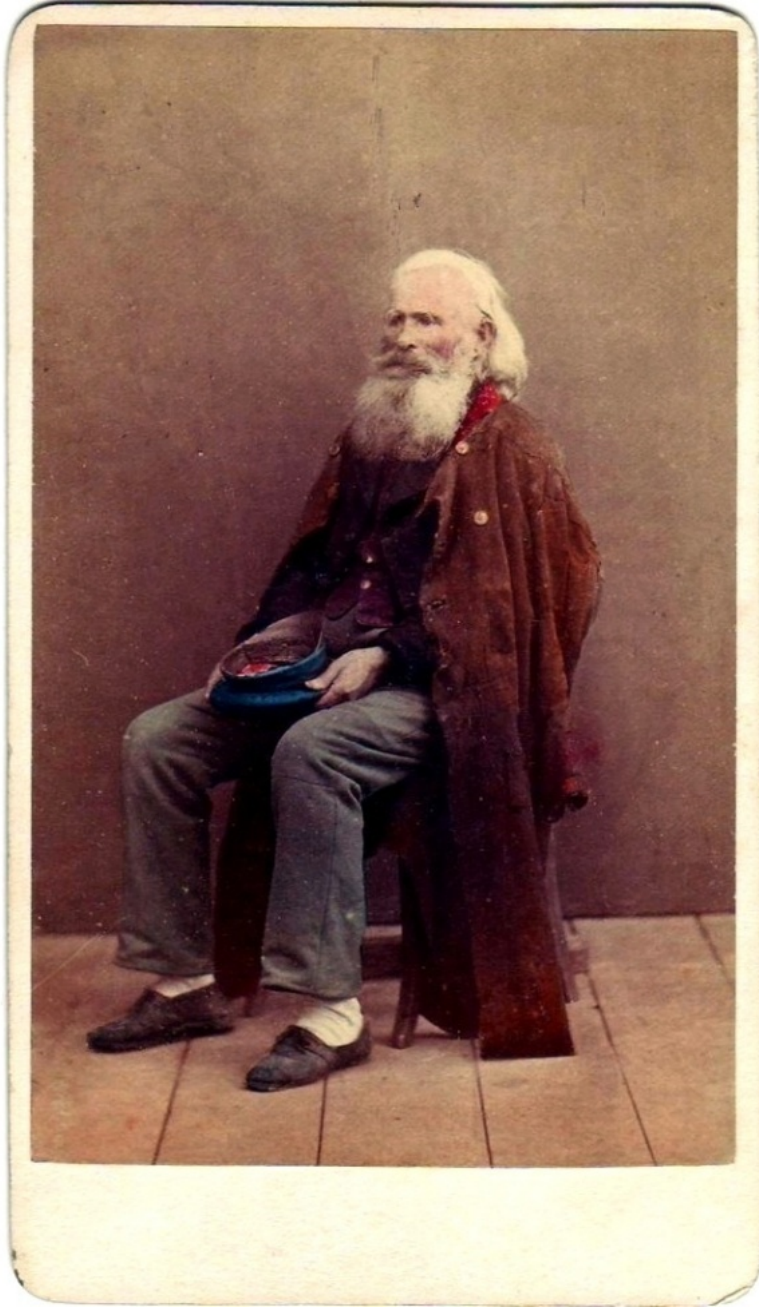
Fotoğraf her kesimden insanın evine girer. Değişik toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görür. Belirlediği amaçlar, soyut düşünme yetisini geliştirmesi ve anlatım biçimi sebebi ile sorunları, topluma anlatan önemli araçlardan birisi olmuştur. Bu da fotoğrafa belgesel niteliği kazandırarak toplumsal yaşamın en güvenilir ve en tarafsız çoğaltma biçimi olma özelliğini verir.

Belgesel fotoğraf ve toplumsal belgesel fotoğraf kavramları, temelde birlikte anılan iki yakın tarz olmalarına karşın, toplumsal belgesel fotoğraf, belgesel fotoğraftan farklı olarak kendi adına çeşitli sorumluluklar güden ve bu sorumluluklara hizmet eden bir tarzdır. Belgesel fotoğraf ise toplumsal belgesel fotoğrafın amacından farklı olarak konuları ele alış biçimi açısından daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Belgesel fotoğraf, her ne kadar konusu gereği dış gerçekliğin (gezi, doğa, manzara vb fotoğraflar) peşinde koşmanın genel tanımı olsa da, fotoğrafın bu teze konu olan etkileyici gücü daha çok kaynağını içinde toplumsal eleştiri olan fotoğraflardan aldığı için toplumsal belgesel fotoğrafın ayrı bir başlık altında incelenmesi daha doğrudur.

⁵Merter Oral, “Toplumsal Belgeci Fotoğrafçılık: Bir Tanıma Doğru”, Esin Ergen-Alper Güçlü (çev.), **Bülten Fotoğraf Vakfı Girişimi**, Sayı 2, Haziran 2002, İstanbul, s.14.

2.2.1. Toplumsal Belgesel Fotoğrafın Tanımı

Toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı tamamen insanlığa yarar sağlamayı hedefleyen bir anlayıştır. İnsancıl amaçlara hizmet etmeyi amaçlayan bir pratik olması sebebi ile sadece gösterme kaygısı gütmeyip ayrıca bir şeyleri düzeltebilme, toplumda sorunlar konusunda bilinç oluşturabilme çabası içerisindedir. Yaşamın her alanındaki yaşanan sorunları duyarlı bir yaklaşım ile dile getirmesi, insanlığı ve kurumları bilgilendirme ve bu sorunların üstesinden gelinmesi konusunda harekete geçirme amacı taşır. Fotoğrafçı, eğer sorumluluğunu hissettiği toplumsal bir konu ile ilgili bir şeyleri göstererek düzeltebilme güdüsü ile duyarlı bir şekilde hareket ediyorsa, toplumsal belgesel fotoğraf çekiyor demektir. Carlo Ponti de 1960'lı yıllarda Venedik'teki sokak satıcılarını fotoğraflamıştır (Şekil 2); fakat bu fotoğrafları sokak satıcılarının ve dilencilerinin sorunlarını toplumsal bir sorun olarak göstermekten öte, Venedik'e dair bir anıyı evlerine götürmek isteyen turistler için çekmiştir. Yani tam da üzerinde durulması gereken şey, bu noktada toplumsal belgesel fotoğrafın kişisel kullanıma yönelik olmadığıdır. Bir fotoğrafın toplumsal fotoğraf olabilmesi için çeşitli basın yayın organlarında (gazete, dergi, broşür, televizyon, sergi, dia gösterisi vs.) yayınlanmış olması şarttır. Verilmek istenen mesajın geniş kitlelere ulaşmış olması gerekir.



Fotoğraf 3 - Carlo Ponti tarafından Venedik'te çekilen bir dilenci fotoğrafı.

Fotoğrafın var olanı gösterme özelliğinden yola çıkarak döneminin New York'taki göçmen barınaklarına ve polis barınma evlerindeki kötü şartlara işaret eden Jacob Riis'in 1890 yılında yayınladığı kitabı *How the Other Half Lives* (*Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?*) (Şekil 3) ve 1892 yılında yayınladığı *The Children of the Poor* (*Yoksulların Çocukları*) adlı çalışmaları o dönemde New York valisinin bu barınakların iyileştirilmesi yolunda çeşitli önlemler almasına yol açmıştır. Riis'in bu çalışmasını Vicki Goldberg gerçekten 'yürek parçalayıcı' bulur. Fakir kesimin fotoğrafları ona göre daha önce hiç bu kadar detaylı ve etkileyici olarak gözler önüne serilmemiştir.



Fotoğraf 4 - Jacob Riis tarafından 1888 yılında New York'ta çekilmiş olan *Bandit's Roost* isimli fotoğraf.

“Gisel le Freund’a göre de Riis’in çalışmalarıyla; Tarihte ilk kez bir fotoğrafçı, fotoğrafı, yoksulların yaşam koşullarının iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak başarı ile kullandı.”⁶

Aynı dönemin kendi çalışmalarını ‘toplumsal fotoğraf’ olarak adlandıran fotoğrafçısı Lewis W. Hine çocukluğunda daha sonra fotoğraflarına konu olacak olan çocuk işçilerin çalıştırıldığı bir fabrikada çalışmıştır. Sosyoloji okumuştur ve Ellis Adası’ndaki göçmenlerin kalabalık barınaklardaki zor olan yaşam ve çalışma şartlarını belgeleyerek fotoğrafları ile bir tür toplumsal iddianame oluşturmuştur (Şekil 4) ve bunları kamuoyunun bilgisine sunmuştur. Ulusal Çocuk Emeği Komitesi’ne (UÇEK) fotoğrafçı olarak atanmıştır. UÇEK’te çalıştığı dönemde yaptığı çalışmalar toplumsal belgesel fotoğraf tavrı açısından en verimli dönemi olmuştur. Çocuk işçileri belgelediği fotoğrafları belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir Çocuk Emeği Kanunu’nun çıkarılmasında etkili olmuştur.

⁶Merter Oral, a.g.m. , s. 115-116.



Fotoğraf 5- Lewis W.Hine, 12 yaşında bir fabrikada çalışan çocuk işçi.

İlk kez İngiliz film yapımcısı John Grierson tarafından kullanıldığı düşünölen belgesel terimi, 19. yüzyılda fiziksel çevreyi oluşturan binalar, köprüler, yollar ve yeryüzü kesitlerini kaydetme işini tanımlamak için kullanılıyordu. Sonraları bu belgesel terimi Jacob Riis ve Lewis Hine'in çalıştıkları fotoğraf tarzına ve daha sonra da FSA (Çiftlik Güvenlik İdaresi, Farm Security Administration) tarafından düzeltilmesi gereken toplumsal şartları göstermek amacıyla kullanılmıştır. Hine ise kendi yaptığı çalışmaları 'toplumsal fotoğraf' diye adlandırmayı yeğlemiştir.

Hafızalarda büyük izler bırakan, değişimlere sebep olan, insanlığı etkileyen her olayın en yakın şahitliğini yapmanın verdiği sorumluluğu taşıyan toplumsal fotoğraf tarafsız bir biçimde felaketleri, büyük bunalımları, çığır açan olayları belgeler; sorunun çözümü ve ortadan kaldırılması için bir kanıt oluşturur. Bu kanıtın oluşmasına sebep olan, bir toplumun profesyonel hatta amatör fotoğrafçıları tarafından üretilen görüntülerdir. Bu görüntüler o topluma ait bir toplam görsel kanaat oluşturur ve oluşan bu kanaat aynı zamanda fotoğrafı üretenlerin de yaşadıkları toplum hakkındaki ortalama algıdır. Bu sebeple fotoğrafçıların omuzlarında taşıdığı sorumluluk büyüktür. *'Fotoğraf anı yaşamak değil, yaşatmaktır'* kavramı çerçevesinde fotoğrafçı toplumda oluşacak görsel bellek hafızasından birinci derecede sorumludur.

2. FOTOĞRAFIN TOPLUMSAL DUYARLILIĞIN OLUŞMASINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ

Dünyanın neresinde olursa olsun fotoğraf, benzer biçimlerde algılanır. Kültür, coğrafya, yaşamsal farklar ya da farklı yaşantılar fotoğrafın dilinin evrensellik özelliğini bozmaz. Görüntülerin dünyası görsel belleği oluştururken, hafızada kalan fotoğraflar hep en derinden vuranlar, yani tarihe iz bırakanlardır. Bu bölümde, kendi alanında bir anlamda toplumları denetleyen bir araç haline gelen fotoğrafın oluşturduğu görsel bellek, sosyal boyutu, basındaki etkileyici gücü, toplumsal duyarlılığa katkısı, eleştirel gücü ve oluşumundaki önemi incelenmiştir.

2.1. Fotoğraf ve Görsel Bellek

Bellek; yaşananları, öğrenilenleri, bunların geçmiş ile ilişkilerini bilinçli olarak zihinde saklama ve hatırlama yetisidir. İnsanlar için çok önemli olan bu yeti, tecrübe edilen olayların çeşitli kayıtlar yapılarak hafızada kalmasını sağlar. Daha henüz ana rahmindeyken fetüsün etrafındaki dünyanın farkına varmasıyla beyni, ilk kez bellek yaratmaya başlar. Belleğe yapılan bu kayıtlar, zamanla çeşitli kayıplara uğrarken, hayal gücü sonraki süreçlerde bu kayıtları yeniden çeşitli eklemelerle yapılandırarak zihnin önüne getirir. Hayal gücünü bu kayıtların canlandırılmasını sağlayan bir yeti olarak kabul edersek; fotoğraf, hayal gücünün kayıtların canlandırılmasındaki rolünü daraltır; çünkü hayal gücüne gerek duymadan imgeyi doğrudan zihnin önüne getirir ve böylelikle bellek olma niteliği, yani kendi ayırt edici özelliği bakımından görsel bellek olma niteliği kazanır.

“Tıpkı aynı nehirde iki kez yıkanamayacağınız gibi, aynı nedenden ötürü aynı fotoğrafı da iki kez çekemezsiniz. Aynı olarak görülebilen şey kesin olarak farklıdır, hatta bu fark yalnızca zaman bağlamında da değildir. Benjamin nesnelerin böyle kaydedilmesine “istençli, daldan dala atlayan belleğin sürekli hazır olması” adını verir ki bu bellek “mekanik yeniden üretim tekniğiyle güç

kazanarak imgelemin oyun alanını daraltır.” Benjamin’in terim olarak kullandığı istençli bellek bilinçli bellektir. Fakat bu yalnızca bizim hatırlamak istediğimiz şey değil, hem geçmişimiz hem de kimliğimizdir; deneyimin ve öğrenmenin ölçüsü kendini tanımanın sınırıdır. Özel bir duruma ait kayıt, örneğin bir fotoğraf, o durumu gösteren kanıt olarak kabul edildiğinde, esneklik indirgenir veya düzeltilir ve artık uydurma, imgeleme ya da yeniden anımsama için bile belleğe çok küçük bir oyun alanı kalır.”⁷

Fotoğraf toplumsal olayları görsel bellek olarak kayıt altına alır. Bugüne değin insani sorunların olduğu her yerde fotoğrafçılar da var olmuştur. Doğrudan bakış açısı ile gerçekliklere tanıklık ederlerken, bu gerçeklikleri, kalıcı kılabilmek ve onlar üzerinde görsel belleği oluşturmak adına, fotoğraflayarak kayda geçirmişlerdir. Fotoğrafın gerçekliği doğrudan yansıtarak oluşturduğu görsel bellek, toplumsal olaylara tanıklık etmesinin yanı sıra, toplumsal aydınlanmanın da alt yapısını oluşturur. Bir başka ifadeyle, toplumsal aksaklıkları, sorunları, sistemi, sistem içindeki gelişim ve değişim süreçlerini, toplumsal değerleri, siyasal sosyal hareketleri, kısaca yaşama dair her şeyi görsel olarak ortaya koyarak, hem geleceğe dair alınacak yollara işaret eder, hem de geçmişin izini sürekli olarak hafızada tutar.

Hafızalara kaydedilen fotoğraf kareleri, belleğin genişlemesine sebep olurken, toplumsal duyarlılığın artmasına katkıda bulunur. “ **Örneğin Robert Capa’nın savaş fotoğrafları, Vietnam Savaşı ile özdeşleşmiş Eddie Adams’ın fotoğrafları ve Ramazan Öztürk’ün Halepçe Katliamı’nın sembolü olan görüntüler, insan belleğine yerleşmiş fotoğraflardır. Görsel imgeler ve dolayısıyla fotoğraf, toplumsal bilincin oluşmasında bilgi dolaşımını sağlayarak aynı zamanda toplumsal belleğin oluşmasında da önemli bir rol üstlenmektedir. Kuşkusuz bu görüntüler dünya tarihinde iz bırakmış fotoğrafik görüntülerdir ve toplumların**

⁷Mary Price, **Fotoğraf Çerçeve**deki Gizem, Ayşenaz ve Kubilay Koş (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.188.

ilerlemesinde, insan hakları kavramının geliştirilmesinde, demokrasi kültürünün oturtulmasında ve savaş karşıtı düşüncelerin gelişmesinde bu fotoğraflar, birçok büyük kurumun, politik kurumların, partilerin ve mekanizmaların işlevinden çok daha büyük bir işlevi yerine getirmiştir.”⁸

Toplumsal gerçeklikleri dile getirerek, toplumsal bilincin oluşmasını sağlayan fotoğrafın, kişiler tarafından algılanma ve kişilerin ilgisini çekme süreci, Roland Barthes’ın tanımladığı iki kavram üzerinden gerçekleşir. Bu kavramlar *studium* ve *Punctum* dur:

Studium (çalışma), fotoğrafın kompozisyonu içinde gezinme ve keşfetme isteği uyandırma etkisidir. Fotoğrafın “konusu” hakkında bilgi edinmemizi sağlar. *Studium*, belge işlevini besleyen temel özelliğin sayesinde açığa çıkar. Her fotoğrafın bir de *punctum* etkisi vardır. *Punctum* (darbe, vurma), fotoğrafın doğrudan balistik (çarpma, darbe) etkisi yapmasını sağlayan unsurdur. Böylelikle fotoğrafın belirli bir noktasının daha fazla etkisi altında kalırız ve oraya odaklanırız; ancak bunu sonradan fark ederiz. Fotoğrafın içindeki herhangi bir bölgenin, renk, ışık, doku gibi bir unsurunun daha fazla vurgulanmasından, ya da yine bir bölgenin normalden daha farklı görünmesinden dolayı, zihnimiz doğrudan ona odaklanır.⁹

Haber fotoğrafları gibi bazı fotoğraflarda *studium* etkisi ön plandadır, *punctum* ikincildir. Portrelerde *studium*, o kişinin karakterini incelememize yarayabilir. Belgesel niteliği olan fotoğraflarda da *studium* daha yoğundur.

*Punctum*un daha güçlü olduğu durumlarda, izleyicinin birden içine çekilmesi, çarpılması gibi sonuçlar açığa çıkar. Birçok sanat fotoğrafı *punctum* yoluyla, doğrudan farkına varamayacağımız noktaları bize yaşattığı için ilgimizi çeker.

⁸Beyhan Özdemir, “Toplumsal Belleğin Oluşması ve Fotoğrafın Rolü”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, 2003, Sayı:140, s.1.

⁹ Roland Barthes, **Camera Lucida**, Reha Akçakaya (çev.), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2000, s.41-42.

Studium ve *punctum*ün görsel bellekle ilişkisine değinecek olursak, *studium*ün etkisi rasyonel belleğin çalışma prensibine daha uygun olduğunu söyleyebiliriz. *Punctum* ise istem dışı hafıza – serbest çağrışım – ile işler. İkisi de kişisel unsurlara bağılı olarak çalışır; ancak *punctum* irrasyonel bir etki yarattığından dolayı, onun kişisel yönü daha kuvvetlidir.

Punctum ve *studium* işlevlerini birlikte görürler; fakat algıyla fotoğraf arasındaki ilişkinin iki ayrı biçimidirler. Algı bir yandan *punctum* aracılığı ile aniden dikkat kesilirken, diğer yandan da *studium* yoluyla görmek ve analiz etmek ister.

Studium tanıma, *punctum* etkilenme arzusundan kaynaklanır. Zamansallık açısından *studium* sürece işaret ederken, *punctum* ise ‘an’a işaret eder. *Studium* üzerinden hikaye – anlatı – kurulur, yani *studium* belleği hikayelere gönderir. *Punctum* ise olaylardır, yani belleği bir başka ‘an’a gönderir. Dolayısıyla *studium*da algı hikayeler üzerinden etkilenirken, *punctum*da olaylar üzerinden doğrudan “darbe alır” ve bellekteki bilinçsiz kalıntıları birbirleriyle etkileşime sokar.

Algı bazen *studium*dan *punctum*a bazen de *punctum*dan *studium*a doğru bir yol izler. *Punctum*dan *studium*a geçildiğinde fotoğrafı izleyen öznenin karşılaştığı görüntüden neden etkilendiği birincil durumdadır. Algının *studium*dan *punctum*a doğru bir yol izlemesi halinde ise, öznenin, genel fotoğraf görüntüsünün hangi içsel ögesinden etkilendiği ikincil planda kalır.

Bu temel iki etki ve algılama biçimleri dışında, fotoğraf, genel bir olay veya durumun “vurucu” bir kesiti olarak karşımıza çıkıyor olsa da, aklın tamamladığı bütünsel bir bilgi edinmemize de yol açmaktadır. Örneğin, bir savaşın tamamının tek bir kare fotoğrafla algılanması mümkün değilken, o savaştan görüntülenmiş bir fotoğrafa baktığımızda, savaşın bütününde yaşanan duygu, durum ve olaylara dair genel bir izlenim ediniriz. Yani gizemli görünen fotoğraf karesindeki görüntü her ne kadar

pratikte çerçevelenmiş bir yaşam kesitini bize sunuyor olsa da, çerçevenin dışında yaşanan gerçeklikten de bizi haberdar eder. Kadrajın dışında kalan olay bütünü her ne kadar kadraja dahil değilse de, fotoğraf bize olayın bütünü ile ilgili fikirler verir. Fotoğrafa bakıldığında hafızada kalan kadrajlanan değil, aklın, çerçevenin içi ve fotoğraf aracılığı ile hayal edilen dışındakini sentezlemesinden çıkardığı sonucun kendisidir.

2.2. Fotoğrafın Sosyal Boyutu

Fotoğrafın sosyal boyutu öncelikle fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisine dayanır. Bu ilişki, gerçekliği ortaya koyma biçimi üzerinden, sosyal değişimlerin de alt yapısını hazırlar. Fotoğrafın açığa çıktığı gerçeklik ile bu gerçekliğin hem fotoğraf hem de sosyoloji ile olan ilişkisini ve bunların toplumsal koşullarla olan bağıntısını, Kevin Robins şu şekilde betimler: **“Uygarlık tarihinin ilk topluluklarından günümüze kadar, sanatta ve bilimde gerçekliğin algılanış biçimleri sürekli olarak farklılaşmıştır. Bunun nedeni ise gerçekliğin üretim ilişkilerine bağlı olarak değişiklik göstermesidir. On dokuzuncu yüzyıl sanatta fotoğrafı, bilimde de sosyolojiyi ortaya çıkarır. Bu yüzyılda batı, dünya egemenliğini ele geçirmiştir. Bu egemenliği elinde tutması için de gerçekliğe sahip olması gerekmektedir. Toplumsal şartlar fotoğraf ve sosyolojiyi doğurmuştur. Bu nedenle sosyolojinin ve fotoğrafın aynı anda ortaya çıkması rastlantı değildir. John Berger’ın da belirttiği gibi, 1839’da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada Auguste Comte ‘ Pozitif Felsefeye Giriş ’ kitabını tamamlamak üzeredir. Pozitivizm ve fotoğraf birlikte büyümüştür. Her ikisinin de uygulamaya geçmesini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından, gözlemlenebilir, sayılabilir gerçeklerin, günün birinde insanların doğa ve toplum hakkında her ikisini de denetleyebileceği bütüncül bir bilgi sunacağı inancıdır.”**¹⁰

¹⁰Kevin Robins, **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası**, Nurçay Türkoğlu (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 243.

“ Fotoğrafa ilişkin pozitivist görüş, tüm yetersizliklerine karşın egemenliğini korumuştur. Çünkü görünümün vahiyse niteliği göz önüne alınmadıkça başka bir görüşün gelişmesi mümkün değildir. İyi fotoğrafçıların hepsi sezgiyle çalışmışlardır. Onları yapıtları açısından, bu kuram eksikliği önem taşımamıştır. Önemli olan fotoğrafın imkanının kuramsal olarak gizli kalmış olmasıdır. ”¹¹ Fotoğraf dönemine, konusuna tanıklık ederken her ne kadar nesneden yansıyan ışığın maddi bir izi olsa da nesnel bir tanıklık iddasında bulunmaz. Fotoğraf, fotoğrafı çekenin bilgisini de içerir. Bu bağlamda fotoğraf, sadece bir anı kaydeden gerçeklik kadar fotoğrafçının da yorumudur. Her zaman fotoğrafı çekenin de dünya görüşünü içinde barındırır. Bunun yanı sıra, fotoğrafçı sezgisi ile iş görürken bile, belirli sosyal kaygılar güdebilir. Örneğin, fakirlik ya da açlık olgularını açığa çıkarmak amacı ile fotoğraf çekerken kaygısı bu olguları doğrudan görülebilir kılmaktır.

Bu bağlamda fotoğraf, gerçek olanın en yakın ve doğru olan görgü tanığı olması sebebi ile sosyolojiyi bir anlamda geride bırakıp, kendi alanında toplumları denetleyen bir araç haline gelmiştir. İnsanoğlu her zaman gözü ile görebildiği şeylere göremediklerinden daha çok inanmıştır. Bir şey ne kadar gerçekçi ise, karşısındakini o kadar rahat ikna eder. Fotoğraf da böyledir.

Atinalı filozof Platon’a göre de bir şey gerçeğe ne kadar yakın olursa o kadar aydınlık olur. Platon bu durumu mağara benzetmesinde şöyle anlatır;

“ Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluğundan beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar,

¹¹John Berger, **O Ana Adanmış**, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (haz.), İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 113

hani şu kukla oynatanların seyirciler ile kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar... Bu alçak duvarlar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor kimi susuyor... Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler... Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar... Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olmaz ister istemez. “¹²

Platon’un mağara benzetmesi, insanlığın tutsaklığını aşması amacını güder, yani bu benzetmede insanın amacı, bu tutsaklığından kurtulup, mağaranın çıkış yolunu bulmaktır. Susan Sontag, insanın dünya olarak düşünülen mağarasındaki tutsaklığını şu şekilde anlatır: “ **Platon’un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklik ile değil, gerçekliğin görüntüleri ile oyalıyor.** ”¹³ Bu benzetmeyi, Platon’un gerçekliğe ilişkin algısı dışında (Platon için gerçek olan *idea*’dır, gerçeklikte var olan nesneler ise *idea*’dan pay almak ile var olur, *idea*’nın ilk örneğidir), insanın aydınlanmasına yönelik ilerlemesine ilişkin olarak yorumlarsak, fotoğrafın sosyal olaylarla ilgili olarak ortaya koyduğu gerçeklik, insanın hapsediği mağarasından çıkmasını olanaklı kılar.

“ **Dünyanın fotoğrafik belgeleri onun bilişsel olarak idrak edilmesi ile ilgiliydi. Pozitivistlere göre dünyayla, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili ‘ doğruları ’ anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araç demektir.** ”¹⁴

¹²Platon (Eflatun), **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s. 199-200.

¹³Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları (çev.), 1999, s. 19.

¹⁴ Kevin Robins, **a.g.e.**, s. 244.

Yapılan çalışmaların, üretilen projelerin, çekilmeye değer görülen her fotoğrafın asıl çabası daha fazla insana ulaşmak, yaşanılan olayları insanlığa aktarabilmek iken fotoğraf bir algılanma ve bu algılanmanın ertesinde bir bilinç oluşturma savaşı verir. Fotoğrafın yarattığı aydınlanma insanın bilinç düzeyinin yükselmesini ve toplumsal hafızasının gelişmesini olanaklı kılar. Aydınlanma dediğimiz sosyal konuların gözler önüne serilmesi, insanlığa ulaşması konusunda fotoğraf bir aracı rol oynar. Var olan; fakat varlığından habersiz olduğumuz toplumsal olaylar fotoğraflar aracılığı ile göz önüne gelir ve insanlığa sunulur. Sunulan bu fotoğraflar çok uzaklarda yaşanan bir savaşı ya da çevremizde hiç karşılaşmadığımız bir olaya edilen şahitliği anlatıyor olsa da konunun insanlığı ilgilendirmesi sebebi ile toplumsaldır. Fotoğrafın sunduğu gerçekliğin idraki ve bu idrak ile toplumda bir bilinç oluşturmak için verdiği çaba yadsınamaz. İnsanlar toplumsal olaylarla ilgili görsel olarak fotoğraf sayesinde bilgi edinir ve fikir sahibi olurlar. Konusunu sosyal olaylardan alan fotoğraflar, sosyal boyutu derinleştirir ve görünür kılar.

2.3. Fotoğrafın Basındaki Etkileyici Gücü

Fotoğraf toplumsal bir iletişim aracı olarak bizi farklı yaşantılara götürür, dünyadaki olaylardan haberdar eder, çeşitli değişim ve gelişim süreçlerine şahitlik etmemizi sağlar.

Ken Baynes bunu şu şekilde destekler:

“İnsan toplumsal bir hayvandır. Toplumdan soyutlanmış “bir insan” düşünmek olanaksızdır. İnsansal olanın tüm tanımını ilişkilerle gerçekleştirilen yaratılara dayanır. Büyümek için, dünyada anlamı olan bir şey başarmak için bir bireyin başka bireylerle bağlarını güçlendirmesi gereklidir. Bu, insan etkinliğinin

en önemli yanının iletişim olduğunu ortaya koyar. İletişim insanlığı olanaklı kılan ağı örür ve evrimsel gelişimi doğrudan denetler.”¹⁵

Fotoğrafın dili evrenseldir, kurduğu iletişim dili ortaktır. Bakan göz, dünyanın neresinden olursa olsun fotoğrafın yarattığı etkiyi diğerleriyle benzer biçimde algılar. Kitle iletişim araçları içinde en etkinlerinden biri fotoğraftır. İnsanların dünyayı ve dünyada olup bitenleri yeni bakış açıları ile yeniden keşfetmesini sağlar. Fotoğrafın geniş kitlelerce yaygın kullanımının sonucu olarak, kendisi tarafından gösterilenin sıklıkla “doğru ve nesnel” olduğu inancı yerleşmiştir. Değişik sosyal sınıfların arasındaki farkları ortaya koyma ve gerek tarihi gerek sosyal bakımdan önemli olayları belgeleme gibi özellikleri sayesinde fotoğraf; bilgilendirici, bilinçlendirici ve harekete geçirici bir kimliğin yanı sıra, tüketim ihtiyacını görsel bir pazar oluşturarak arttırmak, düşünme biçimlerini kontrol etmek amacıyla kullanılabilecek tehlikeli bir araç olma özelliğine de sahiptir. Günümüzde özellikle iletişim alanında, poster, gazete, bildiri gibi yayın organlarında en güçlü rolü üstlenen fotoğrafın yanlış kullanımını önlemek amacıyla, kullanım biçimlerinin sorgulanması ve denetim altına alınması gerekmektedir.

Fotoğrafın basın alanına girmesi oldukça önemli bir gelişimdir. Fotoğraf, icadının ilk günlerinden itibaren, tarihe yardımcı bir disiplin olduğu öne sürülmüştür. Gazeteler çok uzun zamandır fotoğrafları bir gerçeklik kanıtı olarak kullanırken, fotoğraf sayesinde kitlelerin dünya görüşleri değişmiştir. Fotoğrafçılık ile birlikte tarihsel olayları algılayış biçimimiz değişime uğramıştır. Bu gelişim gerçekleşene kadar insanlar sadece yakın çevrelerindeki olaylara tanıklık edebiliyorken, fotoğraf ile birlikte caddelerindeki, sokaklarındaki gerçekliklerin dışındaki hakikatleri de görerek şahitlik edebilme yetisine ulaşmışlardır. Kamuya mal olan şahısların yüzleri, farklı bölgelerde, ülkelerde, şehirlerde yaşanan olaylar bu sayede insanlığın ayağına gelmiş, dünya basınının kapıları bir anlamda insanoğluna görsel olarak ulaşmıştır. Fotoğraf, içinde

¹⁵Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, Yusuf Atılgan (çev.), İstanbul, YKY, 2002, s. 35.

yaşadığımız dünyanın ve olayların somut yansıması haline gelmiş, dünyada olan biten her kesime bu yolla gösterilmeye başlanmış, dünya küçülmüştür. Görüntülerin dünyası kavramı ortaya çıkmıştır.

2.3.1. Fotojurnalizmin Tarihsel Gelişimi

1846-48 ABD ve Meksika Savaşı'nda ve 1849'da Roma'nın kuşatılmasında fotoğraflar çekilmiştir. 19. yy. en önemli savaşı olan Kırım Savaşı'nda ilk savaş fotoğrafları 1855'lerde Roger Fenton (1819-69) ve İstanbul darphanesinde oymacı ustası olan James Robertson tarafından çekilmiş ve karanlık odaya dönüştürülen bir atlı arabada banyo edilmiştir. Her ne kadar Roger Fenton'ın çekmiş olduğu fotoğraflar, o zamanki İngiliz Kraliyeti'nin istekleri doğrultusunda savaş konusunda yanlış bilgiler içermiş olsa da, o zamandan beri fotoğrafla ve alt yazıları ile gerçekler saptırılsa da, bu durum fotoğrafın eleştirel gücünü eksiltmemiştir. Dünyanın ilk basın fotoğrafı sayılabilecek kare, 1850 yılında Benjamin Franklin'in parçalanmış yılanı gösteren fotoğraftır ve bu fotoğraf Pransilvanya gazetesinde yayımlanmıştır. Gazete fotoğrafını yayımlaştıran kişi ise Joseph Pulitzer'dir.

ABD'de Mathew B. Brady (1823-96), New York ve Washington D.C'deki portre stüdyolarını çalışanlara emanet edip 19 yardımcısı ve atlı arabaları ile bütün iç savaşı fotoğraflamıştır (1861-65). Yardımcılarından Alexander Gardner (1821-82) ve Timothy H.O'Sullivan (1840-82) bu çalışmadaki payları ve sonraki ürünleri ile tanınırlar. 1850'lerde çekilen sosyal amaçlı fotoğraflar günümüze ulaşamamıştır.

1870 yılında Fransa ile Prusya arasında gerçekleşen savaşta yüzlerce fotoğraf çekilmiştir. Bu fotoğraflar arasında Komün yandaşlarının barikatlar üzerinde çektiği fotoğraflar da yer almaktadır. Bu fotoğraflar daha sonra bu yandaşların polis tarafından kurşuna dizilmelerine sebep olmuş, böylece fotoğraf ilk kez tarihte polis tarafından bir delil olarak kullanılmıştır. Danimarkalı Jacob Riis'in de New York'un aşağı

mahallelerinde yaşayan göçmenlerin yoksulluk içindeki hayatları fotoğraf olarak belgelemesi fotoğrafın ilk defa' toplumsal eleştiri malzemesi' olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Yoksulluk içinde yaşanan bu yerlere daha sonra yeni konutlar yapılmıştır. Onu izleyen sosyolog Lewis W. Hine da 1908-1914 yılları arasında yaptığı fabrikalarda çalışan çocuk işçilerin fotoğrafları ile bu konu ile ilgili yasal değişikliklerin yapılması sebep olmuştur. Bu çalışma fotoğrafın sosyal değişimdeki etkisine gücünü gösteren ilk fotoğraf çalışmasıdır.(Şekil 4)

1914 yılında Oscar Bernack'ın icat ettiği ve 1924 yılında piyasaya sürülen 35 mm.lik boyutta film kullanan fotoğraf makinesi belgesel fotoğrafta bir çığır açar. Baskı tekniklerinin ve iletişimin gelişmesi fotoğrafın büyük önem kazanmasına yol açarken, küçülen makinelerin ve hızlı filmlerin de sağladığı kolaylıklar sebebiyle 1925'ten sonra fotoğraf artık günlük basında, dergilerde yer almaya başlamış ve pek çok fotoğrafçı yaşamı, olayları ve insanların dramını belgeler hale gelmiştir. 1920'lerin ikinci yarısında Almanya'da, iç mekanlarda çekim olanağı sunan makinelerle donanmış basın fotoğrafçıları yetişmiştir. Bir yargı salonundaki gizli çekimleri ile bu makineyi ilk kullananlardan biri olan Dr. Erich Salamon kamuoyunun yakından tanıdığı kişileri ve bu kişilerin çevresini kaydederek enstantane fotoğrafın, fotojurnalizmin öncülüğünü yapar.

Felix H. Man (1893-1985), Alfred Eisenstaedt (1898-1995), Martin Munkacsı (1898-1963) gibi fotoğrafçılar aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Pek çok aydın gibi bu fotoğrafçılar da Nazi döneminde Batı'ya kaçmış, önce İngiltere'de, sonra ABD'de basın fotoğrafını canlandırmışlardır. Aynı yıllarda, Almanya'da August Sander (1876-1964) sosyal düzeyin ve mesleğin etkilediği kişilikleri vurgulayan portreleri, Brassai (Gyula Halasz; 1899-1984) şiirsel Paris görüntüleri, Henry Cartier-Bresson (d.1908) 1933 İspanya ve 1934 Meksika röportajları ile sivrilmektedir. Cartier- Bresson, geliştirdiği karar anı- kritik an (decisive moment) düşüncesi ile biçim ve içeriği bütünleştiren yeni bir tavır sergilemektedir. Bill Brandt (1904-83) 1936'da ünlü İngiliz evi (*The English at Home*) dizisini hazırlamış, Meksikalı Manuel Alvarez Bravo da (1902-?) ülkesinin

görüntülerinde moral yapıyı yansıtan fotoğraflar çekmiştir. Bütün bu çalışmalar röportaj fotoğrafını bir sanat türüne dönüştürerek pek çok fotoğrafçıyı etkilemiştir.

Avrupa'dan gelenler ile güçlenerek 1936'da çıkmaya başlayan Life Dergisi röportaj ve belge fotoğrafçılığının gelişmesinde etkili olmuş; Alfred Eisenstaedt uzun yıllar bu dergide çalışmış ve birçok fotoğrafçı yetiştirmiştir. Margaret Bourke- White (1904-71) endüstri çağını ve toplumunu betimleyen fotoğraflarından sonra İkinci Dünya Savaşı'nda toplama kampları, Gandhi ve Güney Afrika röportajları ile seçkinleşir. W. Eugene Smith'in (1918-78) Kasaba Doktoru, Köy Ebesi, İspanyol Köyü, Albert Schweitzer ve Minamata röportajları başyapıtlarıdır. Elliot Elisofon(1911-73) rengi çok iyi denetleyerek kullanmış Arnold Newman(d.1918) doğal çevresi içinde portreleri, George Rodger (1908-?) da Afrika röportajlarıyla ilgi çekmiştir. Röportaj fotoğrafçıları gördükleri ile duygusal bütünleşmeye girer ve fotoğrafa yorumları, kişisel düşüncelerini katarak teknik ve estetik kaliteyi en iyi biçimde gerçekleştirirler.

1930'ların ortasında ABD'de çiftçilerle ilgilenen kamu kuruluşunun (FSA) görevlendirdiği fotoğrafçılar ekonomik çöküntünün etkilediği kırsal kesimi görüntülemişlerdir. Dorothea Lange (1895-1965), Walker Evans(1903-75), Russel Lee (1903-1986), Ben Shan (1898-1969), Arthur Rothstein (1915-1985) , Gordon Parks (1912-2006) gibi fotoğrafçılar, yazarla da iş birliği yaparak unutulmaz röportajlar hazırlamışlardır. Yaptıkları işi bir sanat ve sosyal bilim düzeyine yükselten röportaj fotoğrafçıları savaşları da izlemiş; Robert Capa'nın arkasından David Seymour (1911-65) Süveyş'te öldürülmüştür. Werner Bischof (1916-54) ve W.E. Smith İkinci Dünya Savaşı, David Douglas Duncan (d.1916) Kore, Don McCullin (d.1935) Kıbrıs ve Vietnam Philip Jones Griffiths (d.1936) Vietnam fotoğrafları ile, Türkiye'den de Çoşkun Aral (d.1956) ve Savaş Ay (d.1954) Lübnan çalışmalarıyla tanınır. Avrupa ve ABD'de röportaj fotoğrafçıları çoğunlukla olayların yanı sıra tek insanın ve toplumun sorunlarını da yorumlamışlardır. New York'ta Weegee (Arthur H. Fellig;1899-1968) polisiye olayları, Robert Doisneau (1912-94) Fransız toplumunun günlük yaşamından kesitleri, Elliott Erwitt (d. 1928) günün akışı içinde esprili rastlantıları fotoğraflamıştır.

Rene Burri (d.1933) röportajları kadar renkli çalışmaları, Mary Ellen Mark (d.1938) öyküsel yaşam görüntüleri, Josef Koudelka (d.1938) Çingeneler dizisi, Brezilya'dan Sebastiao Salgado (d.1944) An Uncertain Grace (Tanımsız Bir Zariflik) ve Workers (İşçiler) albümleriyle ünlenmiştir. Röportaj fotoğrafçıların çoğunluğu alt sosyal sınıflar ve insanın dramıyla ilgilenmiş, ABD'den bir grup ise kent yaşamını, kentin fiziksel öğelerinin ya da sosyal yapının tek insana ve davranış biçimlerine yansımasını gözlemiştir. Bu grup içinde Diane Arbus (1923-71) çoğu zaman flaşla yalın ve biraz acımasız bir yakalayışla kişiliklerde toplumsal zayıflıkları görüntülemiş; Bruce Davidson (d. 1933) ve Robert Frank (d. 1924) toplum görüntülerine yönelmişlerdir. Üçüncü kuşak fotoğrafçılarından Lee Friedlander (d. 1934) kentin boşluklarını dolduran nesnelerle birlikte insanı da nesne olarak almış; Gary Winogrand (d.1928) toplum içinde mizah dolu ama sosyal ipuçları veren sahnelerle, Larry Clark (d. 1943) uyuşturucu düşkünü gençlerden görüntülerle ilgilenmişlerdir. Robert Mapple Thorpe (1946-92) eşcinsel erkeğin iç dünyasını içtenlikle ve inandırarak görüntülemiştir.

Eugene Smith, Alfred Eisenstaedt, Henri Cartier Bresson gibi isimler belgesel fotoğrafla, fotojurnalizmle bütünleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı ve sonraki yıllarda, Vietnam'da, Kore'de, Hindicini'nde, fotoğraflar çeken Vietnam'da bir mayına basarak hayatını kaybeden Robert Capa, (1913-54) dramatik İspanya İç Savaşı çekimleri ile dikkati çeker. David Seymour, Larry Burows, Philip Jones Griffiths ve DonMcCullin gibi yeni adlar yaratan ve yine bu dönemi izleyen yıllar belgesel fotoğrafın en yaygın biçimi olarak fotojurnalizmin alabildiğine geliştiği yıllar olmuştur.

1939-45 yılları arasında, İkinci Dünya Savaşı sürerken birçok fotoğrafçı da savaşta yer almıştır. O dönemde savaştan çıkmış olan Avrupa ve Amerika haber açlığı içerisindeydi. Dünya'nın farklı yerlerinde henüz yapılması planlanan bazı foto röportajlarının bile neredeyse daha çekilmeden satıldığı bir dönemdir. Fotoğrafa giderek

artan bu talep tüm dünyada çok sayıda basına yönelik fotoğraf ajanslarının kurulmasına yol açmıştır.¹⁶

Bu ajanslardan en önemli olan Magnum Fotoğraf Ajansı 1947 yılında Robert Capa, Henri Cartier Bresson, David Seymour, William Vandivert, Rita Vandivert, Maria Eisner, ve George Rodger gibi zamanlarının en önemli fotoğrafçıları tarafından kurulmuş, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ve halen dünyanın en saygın fotoğraf ajanslarından birisidir. Gazete fotoğrafçılarının en etkili ve prestijli ajanslarından biri olan Magnum'un amacı kendilerini görevle bir yere gönderen dergiler karşısında, her türlü riski göze alarak işlerini yapan serbest fotoğrafçıların haklarını korumaktır.

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan haber ve görüntü açlığını doldurmak ve üyelerinin haklarını korumak üzere ticari/idealist bir anlayışla kurulan Magnum'un, savaşta fotojurnalizme ara vermek zorunda kaldığı için David Seymour dışındaki tüm kurucuları, tanınmış, fotojurnalizmde kendilerini kabul ettirmiş fotoğrafçılardı, Magnum'un kurulması sonrası bu fotoğrafçılar dünyayı bir nevi kendi aralarında paylaştılar. Henri Cartier-Bresson Asya'yı, George Rodger Afrika ve Orta Doğu'yu, David Seymour Avrupa'yı, William Vandivert ABD'yi çalışma alanları olarak belirlerken, diğer iki kurucu üye Rita Vandivert ve Maria Eisner, New York ve Paris'teki büroların sorumluluğunu üstlendiler. Kurucu üyelerden Magnum'un Paris büro sorumluluğunu (kendi evindeki bürosunda) üstlenen Maria Eisner, İkinci Dünya Savaşı öncesi Paris'te Alliance Photo adlı bir fotoğraf ajansını yürütüyordu.”¹⁷

O dönemde fotoğrafçıların mesleki haklarını kendilerine teslim eden bir mantaliteyle kurulmuş olan Magnum Fotoğraf Ajansı, düzenli ve ilkeli bir politika

¹⁶ M. Bayhan, "Sosyal Belge", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, İstanbul, YEM Yayınları, 1997, s.606-607.

¹⁷ Fred Ritchin, "What Is Magnum", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). in *Our Time The World as Seen by Magnum Photographers*, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 418.

izleyerek fotoğrafçıların önünü açmıştır. Farklı kültürlerden gelen Magnum kurucuları, kendi negatiflerinin kullanım haklarına sahip oldukları bir kurum oluşturmanın ötesinde, fotoğrafçıların bağımsız bir ortamda çalışmalarını sürdürebilecekleri bir platformun da altyapısını oluşturmuşlardır.

Fotoğrafçıların haklarının korunmasının yanında üzerinde durulması gereken farklı bir konu da fotoğrafın haklarına saygı duyulması gerektiğidir. Bu bağlamda fotoğraf ve manipülasyon başlığı altında fotoğrafa yapılan müdahaleler konusunda bize fikir verecektir.

2.4. Fotoğraf ve Manipülasyon

Yaklaşık 200 yıllık bir geçmişe dayanan fotoğraf, diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında oldukça genç olmasına karşın, bu kısa dönemde ciddi aşamalar kaydetmiştir. Bu süreç içerisinde öylesine hızlı bir gelişme yakalamıştır ki, bugün teknolojinin ulaştığı son noktada bir fotoğrafın istenilen şekilde çekilebilmesi ya da çekildikten sonra istenilen hale getirilebilmesi için, her türlü imkan ve kolaylığı sağlayan teknik donanımı bulmak mümkündür.

Tarihe bakıldığında fotoğrafa teknik müdahalenin en eski örneklerinden Oscar Gustave Rejlander'ın "Hayatın İki Yolu" (The Two Ways of Life) örneği karşımıza çıkar. Fotoğrafın resmi kesinlikle yenebileceğine inanan İsveçli ressam Oscar Gustave Rejlander, fotoğraf tarihindeki en ilginç şeyin ne olabileceğini düşünerek, 1857 yılında ünlü yapıtı "Hayatın İki Yolu" adlı fotomontaj eserini, yaklaşık 32 farklı negatifi birleştirerek meydana getirmiştir. Eser, iyi ve kötünün, çalışmanın ve gevşekliğin bir alegorisidir. Manipülasyona uğramış fotoğraflar arasında ilk örneklerden biri olarak karşımıza çıkar.



Fotoğraf 6 - Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu /Two Ways of Life, 1858.

İyinin ve kötünün işlendiği fotoğrafta, bir tarafta içki, kumar, şehvet diğer tarafta ise emeğiyle, geçinebildiği kadar; ama onurlu bir biçimde yaşayan insanlar anlatılmaktadır. Rejlander'ın hayatın iyi ve kötü yönlerini anlatmak kaygısıyla oluşturduğu bu alegorik örneğinde olduğu gibi, üretilen fotoğraflara yapılan müdahalelerin de hangi amaca hizmet edeceği konusu önem taşımaktadır.

Çeşitli fotoğraf ilkelerine sadık kalarak, insanlara olayları doğru aktarmak gereklidir. Fotoğraf etiği, teknik müdahalelerin yanı sıra, fotoğrafın içeriğine ilişkin dikkat edilmesi gereken duyarlılıkları da kapsar. Fotoğraflar, habere ilişkin daha ayrıntılı bilgi vermek amacı ile çekilirken, var olanı dondurup sayfalara taşırken, kimi zaman çıplak gerçeklik insanları rahatsız edebilir. Savaşta veya bir saldırıda paramparça olmuş insan bedeninin görüntüsü, tecavüz ya da şiddet mağduru bir kadın, istismara uğramış çocukların görüntülerini yayımlayan basın organları çokça eleştiri almaktadır.

Bu bağlamda, başkalarının gözü olma misyonunu üstlenen haber fotoğrafçılığı, insanlara orada olma duygusunu yaşatma amacı taşır. İnsanlara sunulacak olan ve hafızalarımızda olaylarla ilgili bellek oluşturacak önemli dünyasal olayların

fotoğraflarını çeken haber fotoğrafçılarına düşen en önemli sorumluluk, haber ile fotoğraf arasındaki uyumu sağlamaktır. Fotoğrafçı orada olmayan insanların gözü olur, bu da fotoğrafçıya çok ciddi sorumluluklar yükler. Bu sorumlulukların yerine getirilmediği durumlarda karşımıza saptırılan, gerçek olmayan; ama yaşanmış gibi gösterilen çeşitli fotoğraflar çıkabilir. Foto muhabirinin haberi çok iyi bilmesi ve habere uygun fotoğraf üretebilmesi gerekir. Fotoğrafın içeriğe uygun olması fotoğrafı güçlü yapmakta ve fotoğraf ne kadar güçlüyse kamuoyuna o oranda sağlıklı görsel bilgi vermektedir.

"Fotoğrafçılıktaki araç, fotoğraf makinesi değil, fotoğrafçıdır."
Eve Arnold¹⁸

¹⁸Jean Lacouture, **"The Founders"**, William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). In Our Time The World as Seen by Magnum Photographers, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 57.



Fotoğraf 7- Brian Walski.

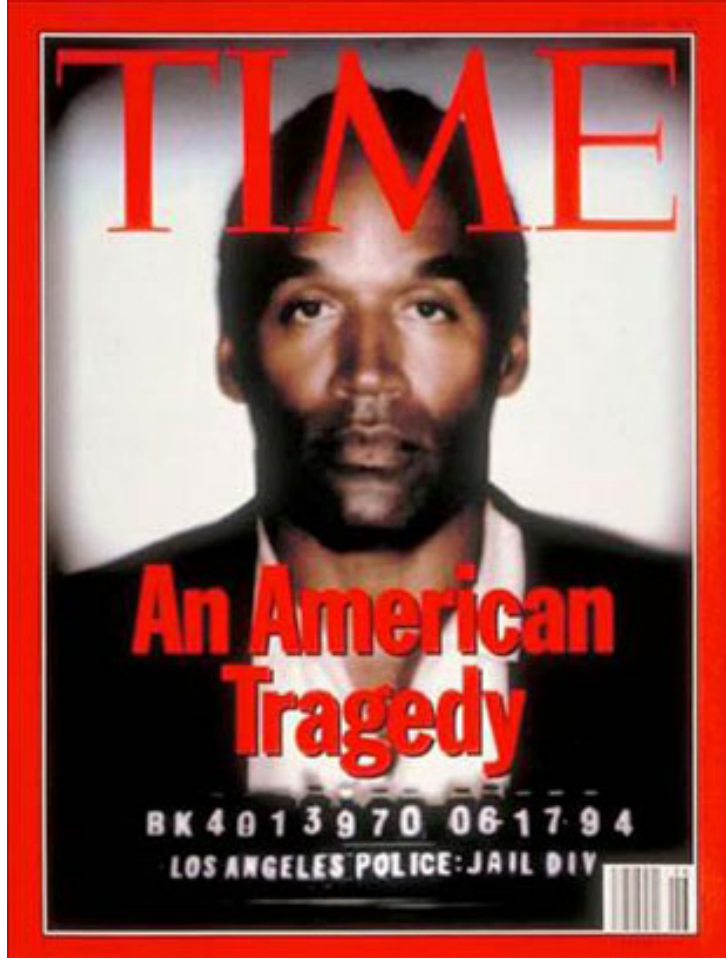
Los Angeles Times foto muhabiri Brian Walski tarafından Irak Savaşı'nda çekilmiş olan bu fotoğraf örneğinde, fotoğrafçı çekilen tek karelerin yeterince etkili olmadığını düşünerek, elindeki görüntülerden ikisini tek bir fotoğraf haline getirmek için birleştirmiş ve bir nevi belge sahteciliğine başvurmuştur. Sonuçta fotoğraf, daha etkili hale getirilmiştir; ama daha sonra bir biçimde Walski'nin birden fazla görüntüyü kullanarak bu fotoğrafı elde ettiği anlaşılmış ve işten çıkarılmıştır.

Günümüzde görsel anlamda giderek artan ulaşılabilirlik sayesinde, kimin ne yaptığından dünyanın en ücra köşesindekiler bile çok kısa bir sürede haberdar olabilmekte ve bu da, yapılanın sürekli gözler önüne serildiğini, foto muhabirliği mesleğinde ne derece titiz davranılması gerektiğini göstermektedir.

Haber fotoğrafçılığının en büyük sorumluluğunun inandırıcılığı olmasına rağmen son yıllarda bu inandırıcılık sorgulanmaya ve özellikle sayısal teknolojilerin

gelişmesiyle sunum aşamasında fotoğrafın içeriğine yapılan müdahaleler tartışılmaya başlanmıştır. "Karanlık Oda Hileleri" diye de adlandırılan fotoğrafın içeriğine teknik müdahale eskiden de yapılmaktaydı. Bu müdahalelerle çeşitli tonlama değişiklikleri ve çerçevelemelerin dışında, fotoğraf karesindeki görüntülere ekleme ve çıkarmalar yapılabiliyordu. Bu anlamda fotoğraf konusunda biraz mesai harcamış birisi için foto-montaj kavramı yeni bir şey değildir. Bilgisayar programlarından, başta Photoshop programı olmak üzere çeşitli fotoğraf işleme programlarının yardımıyla fotoğrafa müdahale etmek oldukça kolay hale gelmiştir.

Saygın yayın organları bu tehlikeyi fark ederek, Associated Press, Reuters gibi ajanslar, The Washington Post ve The New York Times gibi gazeteler fotoğrafa yapılan müdahalelerin sınırlarını belirleyen çeşitli etik ilkeleri kamuoyu ile paylaşmış, yayımlanacak fotoğraflar ile ilgili okuyucuyu yanıltacak, gerçeği çarpıtacak görselleri kesinlikle kullanmayacakları kararını açıklamışlardır. Fotoğrafa uygulanan çekimden kaynaklı çerçeve ve ton kusurlarının küçük oranlarda düzeltilmesi dışındaki müdahalelerin kabul edilmediği örneğin, flaşın konuyu aydınlatmada yetersiz kaldığı ve konunun biraz koyu çıktığı durumlarda okurun görüntüyü daha rahat algılaması için tonda biraz açma kabul edilebilir bir müdahale olarak kabul edilmiştir. Objektifin yetersiz kaldığı ya da çekim sırasında konuya yeterince yaklaşamadığı için odağın dışındaki unsurlar da karenin sağında-solunda yer aldığı bu fazlalıkların belli oranlarda, çerçeve daraltılarak kadrajdan çıkarılabileceği ve okura bu şekilde sunulabileceği belirtilmiştir. Yani kısaca, görüntünün aslını koruması kaidesiyle görüntü yeniden kadrajlanabilir.



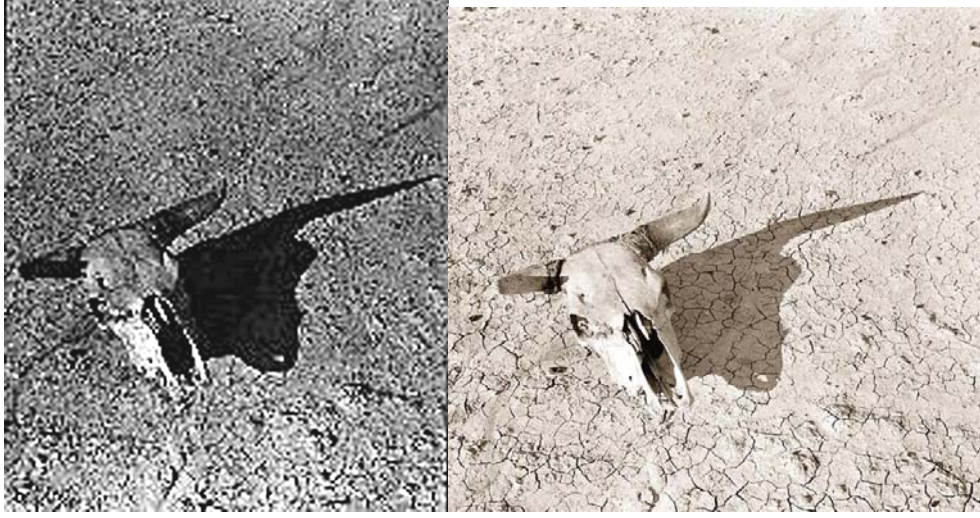
Fotoğraf 8 - O.J. Simpson'un polis tarafından çekilen fotoğrafı.

Time Dergisi, karısını öldürmekten zanlı sporcu O.J. Simpson'un polis tarafından çekilen vesikalık fotoğrafını mevcut ten renginden daha koyu bastığı için ırkçılığa varan bir suçlama ile karşı karşıya kalmıştır. Anlamı değiştirecek şekilde yapılan kadrajlar da gerçek olana sadık kalmadığı için, doğruya ihanet etmek olur. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri ABD'nin Irak'a müdahalesi sırasında yaşanan tarihi görüntülerdir. Amerika, Irak'a girdikten sonra Saddam Hüseyin'in heykelini Iraklıların yıkışını dünya televizyonları canlı olarak yayınlamıştır. Ekran başından görüldüğü kadarıyla muazzam bir kalabalık, heykeli elbirliği ile yıkmıştır. Gerçeğin öyle olmadığı daha sonra ortaya çıkan karelerden anlaşılmıştır. Dünyaya canlı olarak yayınlanan görüntülerde kamera

yakın plan çekim yaparak karenin her santimetresini insanlarla doldurmuştur. Oysa daha genel plan çekim, söz konusu kalabalığın, alanın yüzde birini bile doldurmayacak sayıda Iraklı olduğunu sonradan bize göstermiştir.



Fotoğraf 9- Anonim.



Fotoğraf - 10 Arthur Rothstein.

Daha farklı bir durum fotoğraf ve gerçeklik başlığı adı altında karşımıza çıkar. “Çiftçi Güvenlik Örgütü” (FSA) programı çerçevesinde Amerika’daki kapitalizmin durgunluk yılları olan 1930’lu yıllarda Roy Emerson Stryker yönetiminde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Russel Lee, Ben Shahn, Gordon Parks gibi isimlerin bulunduğu bir grup fotoğrafçı, kuraklık ve ekonomik durgunluğun kurbanı olan göçmen tarım işçilerinin gerçek durumlarını belgelemek için ülkenin batısına gönderilmiştir. O sıralar belgesel fotoğraflara yapılan müdahalelerin yaratacağı karmaşalar üzerine basında çeşitli tartışmalar yer almaktadır. Rothstein adlı fotoğrafçı, yabani otlar üzerinde bulunduğu bir inek kafatasının fotoğrafını önce bulunduğu yerde, sonra da daha iyi bir fon elde etmek amacıyla biraz ötedeki güneşten kavrulmuş toprak üzerinde çekmiş ve her iki fotoğraf da basına dağıtılmıştır. Bir gazete müdürü, iki fotoğraf arasındaki fark ve zıtlığı fark edince, Stryker bilerek esastan saptırılmış fotoğraflar çektiirmekle suçlanmıştır. Çekilen inek kafatası 1936 seçimlerinde bol bol kullanılmıştır. Styker, kafatasının yerinden oynatıldığı iddialarını kabul eder ve araştırma komitesine arada bir farkın olmadığını, fotoğrafın amacının

kuraklığı göstermek olduğunu ve fotoğrafçının üç adımda kuraklık bölgesinden çıkamayacağını açıklamıştır¹⁹.

Belgesel fotoğrafın en önemli meselelerinden biri, gerçek olanı olduğu gibi görüntülemek ya da ona başka anlamlar yüklemek arasındaki ince çizgiyi doğru olarak saptamak ve olayları çarpıtmadan gerçekleri aktarmaktır. Bu bağlamda verilebilecek başka bir örnek de ülkemiz 1996 1 Mayıs'ında Kadıköy'de yaşanan tatsız olaylar sırasında polisten kaçmaya çalışırken bir fotoğrafçının kadrajına yakalanan genç kızın fotoğrafıdır. Dönemin gazetelerinde haber, 1 Mayıs'ı takip eden gün, genç kızın elindeki sopayla laleleri dövdüğü şeklinde yer almıştır; fakat daha sonra fotoğrafın kadrajlanarak yayınlandığı ortaya çıkmıştır. Çerçeve seçiminden dolayı mağdur olan kızın kadrajlanmamış fotoğrafta polisten yediği cop darbesinin etkisiyle yere düşerken fotoğraflandığı anlaşılmıştır.

¹⁹Ergün Turan, “Siyah Beyaz Baskı”, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.44.



Fotoğraf 11 – Zaman Gazetesi Arşivi.

2.5. Fotoğrafın Eleştirel Gücü

Fotoğrafın tartışmaya sebep vermeyecek kadar tarihin gerçek bir kanıtı olması sebebiyle, inandırıcılık gücü ve bu güç sayesinde yarattığı duyarlılık, onun eleştirel gücünü de ortaya koymaktadır. Fotoğrafi çeken kişi, tarihe aynı anda tanıklık etmektedir. Bu tanıklığın objektife yansıyan görüntüsünün gerçeğin kendisi olması bu gücü daha da etkin kılmaktadır.

Fotoğrafın eleştirel gücü, basında yaygın olarak kullanılmasından sonra giderek artmıştır. Günümüzde artık fotoğraf en kolay anlaşılan ve herkese ulaşabilen bir medya ürünü haline gelmiştir. Fotoğrafın bu kadar hızlı ve anında tepki yaratma etkisi düşünme ve akıl yürütmeye zaman bırakmaz. Gücü ve tehlikesi bu hızından kaynaklanmaktadır. Görsel ve yazılı medyada kesintisiz olarak devam eden görüntü bombardımanı altında fotoğraf; televizyon, video, sinema haricinde hala yarattığı kalıcı etki ile insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hepimiz kendi zihnimizde, anında hatırlanmaya hazır yüzlerce fotoğraf biriktirmekteyiz.

Bunlardan bir tanesi, 1937 yılında Margaret Bourke White'ın Louisville kentinde sel felaketi sonrasında insanların yaşadığı zorluğu gösteren fotoğrafıdır. Kentin yarısı sular altında kalmıştır ve bu durumdan en çok mağdur olan siyah halk olmuştur. Kentin siyahi halkın yaşadığı bölümü tamamen sular altında kalmıştır. Yemek için kuyruğa giren siyahi halk Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği tarafından yaptırılan Amerikan tarzı yaşam biçimi öven dev bir panonun önünde sıra beklemektedirler.



Fotoğraf 12- Margaret Bourke White, Bir Sel Felaketi Sonrası Oluşan Yemek Kuyruğu, ABD, 1937.

M. Bourke White'in yukarıdaki fotoğrafı iki bölümden oluşmaktadır: Bir yandan yoksulluk ve eşitsizliğin sembolü, öte yandan Amerikan ideal aile biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı anlamlar yüklenebilecek iki ayrı imgenin birleşmesiyle oluşan bu örnek, fotoğrafın eleştirel gücünü ortaya koymaktadır. Fotoğrafta üstte pano görüntüsü ve altta da yemek için sıra bekleyen insanlar rastlantısal olarak iki ayrı sınıfı bir araya getirmiştir. Arkada görünen ideal Amerikan aile imajı resmi fotoğraf içinde bir resimdir ve bu da önde bulunan kuyrukta bekleyen insanların gerçekliğini güçlendirmekte ve çarpıcılığını daha da artırmaktadır. Fotoğrafta, kuyrukta bekleyen insanların vurguladığı gerçekçilik açısından bakıldığında ise, panodaki resmin ne kadar yapay olduğu görülmektedir. Sonuç olarak, bu fotoğraf, ırkçılık ve ekonomik sömürüyü iki farklı kesim üzerinden eleştirmektedir.

Ünlü fotoğrafçı Lewis Hine, “**fotoğraflar yalan söylemez ama yalancılar fotoğraf çekebilir**” demiştir²⁰. Fotoğraf toplumsal yaşamı yalın bir biçimde eleştiren bir enstrümandır. Çekilen fotoğraf bir altyazı olmadan anlaşılabilirse, verdiği mesajda çok fazla sapma olmaz. Örneğin, savaşta çocuğunu kaybeden bir anne ile bir trafik kazası sonucu çocuğunu kaybeden annenin acısını aynıdır. Bunun için kaza yapmış arabaların ya da çatışmanın ortasında bir çocuğun ölümünün fotoğrafını çekmeye gerek yoktur. Bu fotoğraflar altyazısız da aynı acıyı gösterir.

Fotoğrafın eleştirel gücünün diğer sanatlara göre daha belirgin olması, onun gerçekliği doğrudan anlatabilme, aktarabilme niteliğinde bulunur; çünkü bir sanat eseri, onun anlamıyla bu anlamın sunulma biçiminin karşılıklı derecesine göre, biçim kazanarak o belirli bir sanat eseri olurken; fotoğraf, ifade edeceği anlam için, o anlamın sunumu olarak, en uygun biçimi üretme etkinliği değildir; yani o, anlamı –içeriği–, kendi araçları – sunum biçimi – üzerinden dolaysız olarak aktarır. Tabii, bu aktarımda fotoğrafın dile getirdiği gerçeklik, fotoğrafçı tarafından kompozisyonun üretilmesi ya da teknolojik aygıtlar yoluyla manipüle edilmemişse. Fotoğrafın eleştirel olmasının bir yönünü, fotoğrafçının eleştirilebilir olarak gördüğü olguyu fotoğraflaması oluştururken; diğer yan, bu olgunun alımlanma sürecine gönderimde bulunur. Fotoğrafın eleştirel yönü, eleştiri kavramının her iki anlamını da içermektedir: Öncelikle o, ayırt eder; yani bir bağlam içinde kendi konumuna haiz olan, o bağlam içinde tanımına erişebilen olguyu, diğer olgulardan ayırt eder, ve böylelikle hem onun biricikliğini, hem de diğer olgulardan farkını tesis eder. Ayırt etme aynı zamanda ayırt edilenin ayırt edildikleriyle birlikte, bilince taşınmasına, bilincin içeriğine dönüşmesine işaret eder. Bu nokta eleştirinin ikinci anlamını ortaya koyar: Fotoğrafçı tarafından ayırt edilenin, alımlanma sürecince değerlendirilmesi yoluyla, onun değerinin ortaya konması. Değer koyma edimi, salt soyut bir kategorileştirme değildir; çünkü koyulan değer, fotoğrafçının, o fotoğrafı çekme niyetinin ereğini açığa çıkarır: Fotoğrafla aktarılan ayrıma – belirliliğe – ilişkin devinim. Açıktır ki, fotoğrafın ifade ettiği olumlu ya da olumsuz içerik, sadece

²⁰Serkan Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, İstanbul, Babil Yayınları, 2003, s.15.

bu içerik aktarılma ereğini içermez, bu içerik aynı zamanda ulaştığı kitlede bir hareketi doğurabilecek niteliktedir. Bu nokta, eleştirinin bir niteliği olarak, onun gücünü ortaya koyar.

Açıkladıklarımız doğrultusunda, fotoğrafın eleştirel gücü, birbiriyle çok yakın ilişki içindeki dört ögenin – aşamanın - oluşturduğu bir yapı içerir: fotoğrafçının perspektifinden olgunun ayırt edilmesi, ayırt edilenin sunulma biçimi, sunulmanın değerinin konulması ve bu değer hareketi geçirme niteliği. Bu yapıyı kuran devinimin başlangıcı, hiç şüphesiz ki, fotoğrafçıdır. Fotoğrafçının ait olduğu bağlam, ilgilerinin ve birikimlerinin bütünü ve erekları, fotoğrafla aktarılanı doğrudan belirler; çünkü aktarılan olgunun bağlamı içinde ayırt edilerek ne olduğunun ve ne olmadığının ortaya konmasını - onun belirliliğini kazanmasını – sağlayan fotoğrafçıdır. Dolayısıyla, fotoğrafın eleştirel gücünü açığa çıkaracak devinimde, fotoğrafçının, sadece teknik yeterliliği değil, sosyal, siyasal, tarihsel, felsefi vb. konulardaki kapasitesi de çok önemli bir rol oynar. Aynı zamanda bu kapasite, fotoğrafçının, fotoğraf çekme etkinliğindeki erekları belirler; çünkü kapasitenin yoğunluğuyla doğru orantılı olan fotoğrafçının dünya görüşü, fotoğrafla açığa çıkarılmak istenen görüşü belirleyen temel etmendir. Ayrıca, bu dünya görüşü üzerinden fotoğraf, kendisine özgü sunulma biçimini kazanır.

Fotoğrafın sunulmasını olanaklı kılan teknik araçlar vardır, bu teknik araçların nasıl kullanılacağını belirleyen, dolayısıyla fotoğrafla ifade edilmek istenen içeriğin sunulma biçimini belirleyen fotoğrafçının dünya görüşüdür. Örneğin, bir sorun, farklı dünya görüşlerine sahip fotoğrafçılar tarafından farklı tarzlarda fotoğraflanabilir. Fotoğrafçılar, bu sorunu – ki bir sorun dediğimizde devinim halindeki bir olay durumsallaştırılmıştır – kendi dünya görüşleri bakımından farklı perspektiflerde fotoğraf karesine yansıtırken, fotoğraf karesine yansıyan bir anlık durum olsa da; bu durum, fotoğrafçının kendi dünya görüşü tarafından belirlenmiş perspektifine göre, o durumu açığa çıkaran olaylara, o durumun tarihselliğine işaret eder. Fotoğraf karesinde doğrudan yansıtılanın, fotoğrafçının dünya görüşü perspektifine göre belirlenmesinin yanında; bir fotoğrafçı, kendi dünya görüşü bakımından, o durumu, her ne kadar kendi perspektifinden de olsa, doğrudan aktarma niyeti taşımayabilir; yani bizzat bir olay

sonucu açığa çıkmış, kendi tarihselliğine sahip olan bir duruma, çektiği fotoğrafla ulaşmak istediği ereğe göre, yani açıklamaya çalıştığımız fotoğrafın eleştirel gücünü açığa çıkaran dörtlü yapının sonucunu göz önünde bulundurarak, doğrudan müdahale etme etkisi taşıyabilir ve böylelikle durumu kuran öğeleri değiştirebilir, dönüştürebilir ya da bu öğelere farklı öğeler ekleyebilir. Bunu, hem doğrudan gerçeklik alınındaki nesneler üzerinde yapabilir, hem de fotoğraf alanına ait teknolojik aygıtları kullanarak yapabilir; yani, hem fotoğrafla ifade edilmek istenilen olgunun – içeriğin – ayırt edilme sürecinde bu olguya – içeriğe - doğrudan müdahale edebilir, hem de bu olgunun biçiminde onu değiştirebilir, dönüştürebilir.

Sosyal ve siyasal boyutta, fotoğrafçının yönlendirmek istediği ile fotoğrafçının yönlendirildiği süreçler iç içe geçmiş olabilir. Bir yandan fotoğrafçı, fotoğrafıyla, fotoğrafın eleştirel gücü üzerinden bir yönlendirmeyi hedefleyebilirken, diğer yandan belirli erekler açısından, fotoğrafçı, belirli kompozisyonlar içerecek fotoğraflar çekmesi bakımından yönlendirilebilir. Fotoğrafçıların bütün bu etkinlikleri, fotoğrafların alımlanma sürecini doğrudan etkiler. Fotoğrafların alımlanma sürecindeki değerlendirilmeleri, daha önce açıklanan (bakınız sayfa 21-22), studium ve punctum etkileri üzerinden yürür.

3. SOSYAL ÇELİŞKİLER VE FOTOĞRAF TARİHİNE YANSIMALARI

Fotoğraf bir yüzeye hapsedilmiş görüntü kopyasıdır. Fotoğraf ile gözümüzün gördüğü üç boyutlu görüntü iki boyutlu ortama yani fotoğraf kağıdına iletilir. Artık görüntü, iki boyutlu bir yüzeye indirgenmiş olsa da zihinlerde oluşan üçüncü boyut izleyicinin onu anlamlandırmasıyla sağlanır. Fotoğraf ilk bakışta yüzeyden yansıyan görüntüden daha fazlasını ifade eder. Bu ifade ile çabucak hafızalarda yerini alır. Hafızalara kazınan basında sıkça yer almış çarpıcı bir fotoğrafı yıllar sonra bile anımsamak oldukça kolaydır.

Bu bölümde, toplum belleğinde yer eden ve toplumsal sorunları konu alan fotoğraflar arasından seçilen örnekler savaş, göç ve kıtlık ve doğal felaket konuları üzerinden değerlendirilmektedir.



Fotoğraf 13- Kevin Carter, Akbaba ve Çocuk.

Örneğin, çeşitli tartışmalara sebep olan yukarıdaki akbaba ve çocuk fotoğrafı, Kevin Carter'ın, Sudan'daki kıtlık sırasında çektiği bir fotoğraftır. 1994 yılında fotoğrafçıya Pulitzer ödülünü kazandırmıştır. Carter, fotoğrafı çekerken yanında Birleşmiş Milletler görevlileri de bulunmaktadır ve bu fotoğraf mülteci kampının çok yakınında çekilmiştir. Fotoğraftaki çocuk, emekleyerek bir kilometre ötedeki BM kampına gitmeye çalışırken arkasındaki akbaba da çocuğun ölmesini beklemektedir. Fotoğrafçı fotoğrafı çeker çekmez oradan ayrılmıştır. Sonrasında çocuğa ne olduğu bilinmemektedir. Kevin Carter ise üç ay sonra depresyona girerek intihar etmiştir. Fotoğraf halen Afrika'ya yardım kampanyalarında kullanılmaktadır. Okurların genel anlamında bu tür fotoğraflarda en çok sorguladıkları konu, "Yardıma ihtiyacı olan zor durumdaki insanlara yardım etmek yerine neden fotoğraflarını çekiyorsunuz?" olmaktadır.

Fotoğrafçı, vicdan azabına dayanamayarak ölümü seçmiştir. Bu durum bu fotoğrafın gücünü daha da arttırmıştır; çünkü fotoğrafçı yaşamın en zor anlarını dondurup tarihe miras bırakırken, bulundukları coğrafyada, gözlerden uzakta olup bitenlerden insanlığı haberdar etme görevini de üstlenir. Fotoğrafçının kafasındaki tek düşünce, deklanşöre bastığı an, görüntülediği anın kalıcılığıdır.

İnsanoğlunun en örgütlü etkinliklerinden biri olan savaş, dünyanın en acı veren ve hiç bitmeyen gerçeğidir. Savaşı belgeleyen en önemli araç, fotoğraf makinesidir. Ayrıca fotoğrafın savaşlar karşısında bir işlevi vardır. Çekilen acıları protesto etmekte büyük rol oynarken, insan üzerinde akıcı bir görüntünün vermiş olduğu etkiden çok daha fazla bir etki yaratarak, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir.



Fotoğraf 14 - 1972 Nick Ut Vietnam.

1972 yılında Vietnam Savaşı'nda Nick Ut'un çektiği fotoğraf, bir Napalm saldırısında ağır yanıklar alan 9 yaşındaki kız çocuğunun diğerleriyle birlikte Güney Vietnam'daki bir yolda koşarak kaçışı, savaşı çok acı bir şekilde temsil etmektedir. Bu fotoğraf ile tüm dünyada savaş konusunda korku ve nefret duyguları uyanmıştır. Bu fotoğrafın bu konuda yazılacak onlarca sayfa yazılardan daha fazla etkili olduğu şüphesizdir. Fotoğrafın yarattığı eleştirel güç o kadar fazladır ki Life Magazin Dergisi tarafından 29 Aralık 1972 tarihli sayısında yılın en etkileyici fotoğrafı seçilmiştir. Fotoğrafçı bu fotoğrafla 1973 yılında Pulitzer ve World Press Photo ödülü almıştır. Life Dergisi, daha sonradan küçük kızın yaraları iyileşmiş, tekrar okula başlamış fotoğraflarını yayımlasa da yanan elbiselerini yırtıp atan ve sokakta çıplak koşan Phan Thi Kim Phuc'un ilk görüntüsü, tüm fotoğrafı görenlerin belleğinde kazılı olarak kalacaktır. Fotoğrafçı küçük kızın yanan kıyafetlerini "Çok sıcak" diye bağırarak üzerinden atmasını unutamadığını açıklamıştır. Nick Ut'un fotoğrafını çekmekle

kalmayıp hayatını da kurtardığı o küçük kız, Kim Phuc tam 17 kez operasyon geçirdikten sonra hayata dönmüştür. Küba'da tıp okuyan ve 'Nick'i hiç unutmayan Kim Phuc, Nick ile her fırsatta bir araya gelmektedir. Kim, UNESCO'nun İyi Niyet Elçisi olarak dünyayı dolaşmakta ve barış için çalışmaktadır.



Fotoğraf 15-Eddie Adams / Associated Press.

Eddie Adams'ın 1968 yılında Güney Vietnam Polis Teşkilatı'nın şefi Nguyen Ngoc Loan'ın, Saygon'daki bir sokakta, Vietkonglu bir zanlıyı başından vurarak öldürdüğü anı gösteren fotoğraf, gerçeklik konusunda şüphe uyandırmamaktadır. Eddie Adams'ın çektiği fotoğraf tam merminin ateşlendiği anı göstermekte, adamın yüzündeki gerilmiş ve kasılmış ifade hali de olayın tüm dehşetini ifade etmektedir. Fotoğraf

gazetecilik dünyasında ilk sıralarda yerini almış ve Amerikan hükümetinin Vietnam Savaşı'na olan bakış açısını değiştirmekte büyük rol oynamıştır.



Fotoğraf 16-Ramazan Öztürk, Halepçe Katliamı.

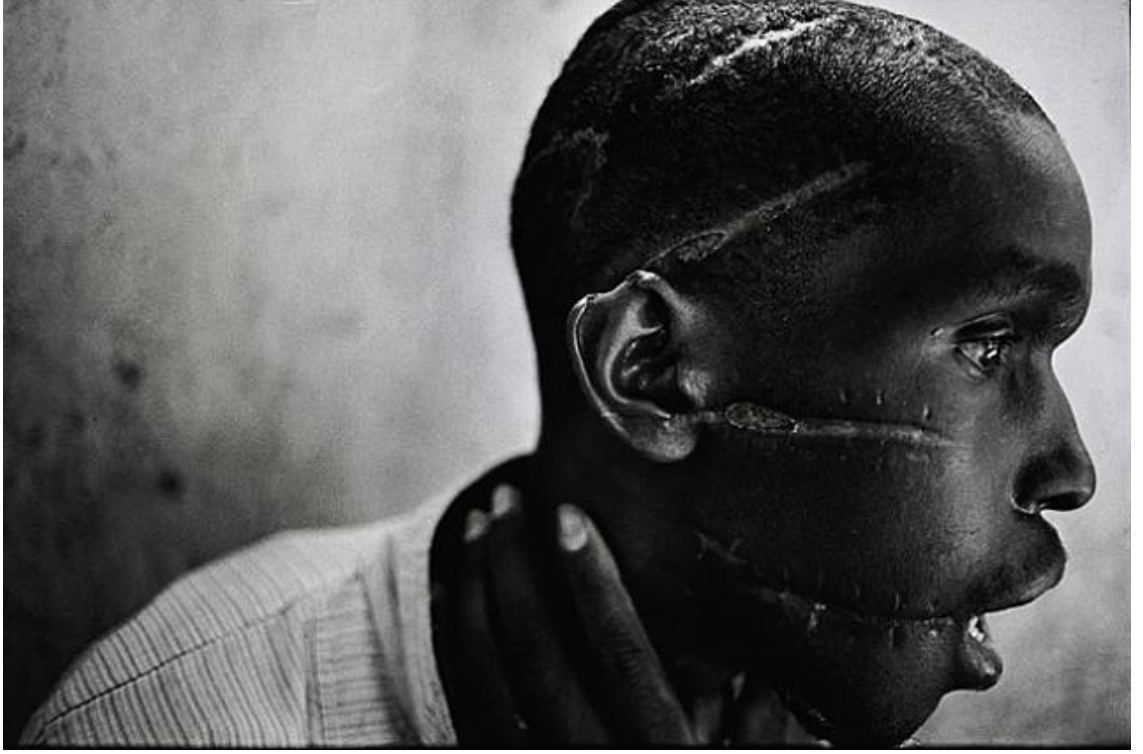
Halepçe Katliamı'nın sembolü olarak anılan bu fotoğraf, İran-Irak savaşı sırasında Irak uçaklarının Halepçe'ye düzenlediği ve 6 bine yakın insanın yaşamını yitirdiği kimyasal saldırıyı fotoğraflarıyla dünyaya duyuran Ramazan Öztürk tarafından çekilmiştir. Fotoğraftaki baba Ömer Havar'ın hikayesi gerçektir: 7 kız babası olan Havar hep bir erkek çocuğu olmasını istemiştir. Eşi ikiz erkek doğurmuştur. Savaşın tüm sıkıntılarına rağmen Ömer Havar çok mutlu bir aile babasıdır. 16 Mart'ta öğlen saatlerinde, yemek yerken bombardıman başlayınca Ömer Havar iç güdusel olarak hemen kalkıp ikiz çocuklarından birini kaptığı gibi dışarı çıkıp, aşağı doğru koşmaya başlamıştır. Amacı şehrin dışına çıkıp çocuğunu kurtarmaktır. Ömer Havar aşağıdaki

sokağı dönüp 47 numaradaki evin önünde, bombanın etkisiyle yere düşmüştür. O halde bile oğlunu korumak için merdivene kapanmış ama maalesef ikisi de orada can vermişlerdir. Havar, fotoğrafta görüldüğü gibi ölürken bile çocuğuna ağırlığını vermemek için kolundan destek almıştır. Son nefesini verirken bile o koruma duygusuyla, babalık duygusuyla hareket etmiştir. Katliamdan sonra orada ne kapı ne de basamak kalmıştır. Dünya basınında fotoğraflar çıkınca Irak askerleri bir kaç hafta sonra Halepçe'ye girerek, olayın olduğu yerdeki kapı ve merdiveni yıkmışlardır.



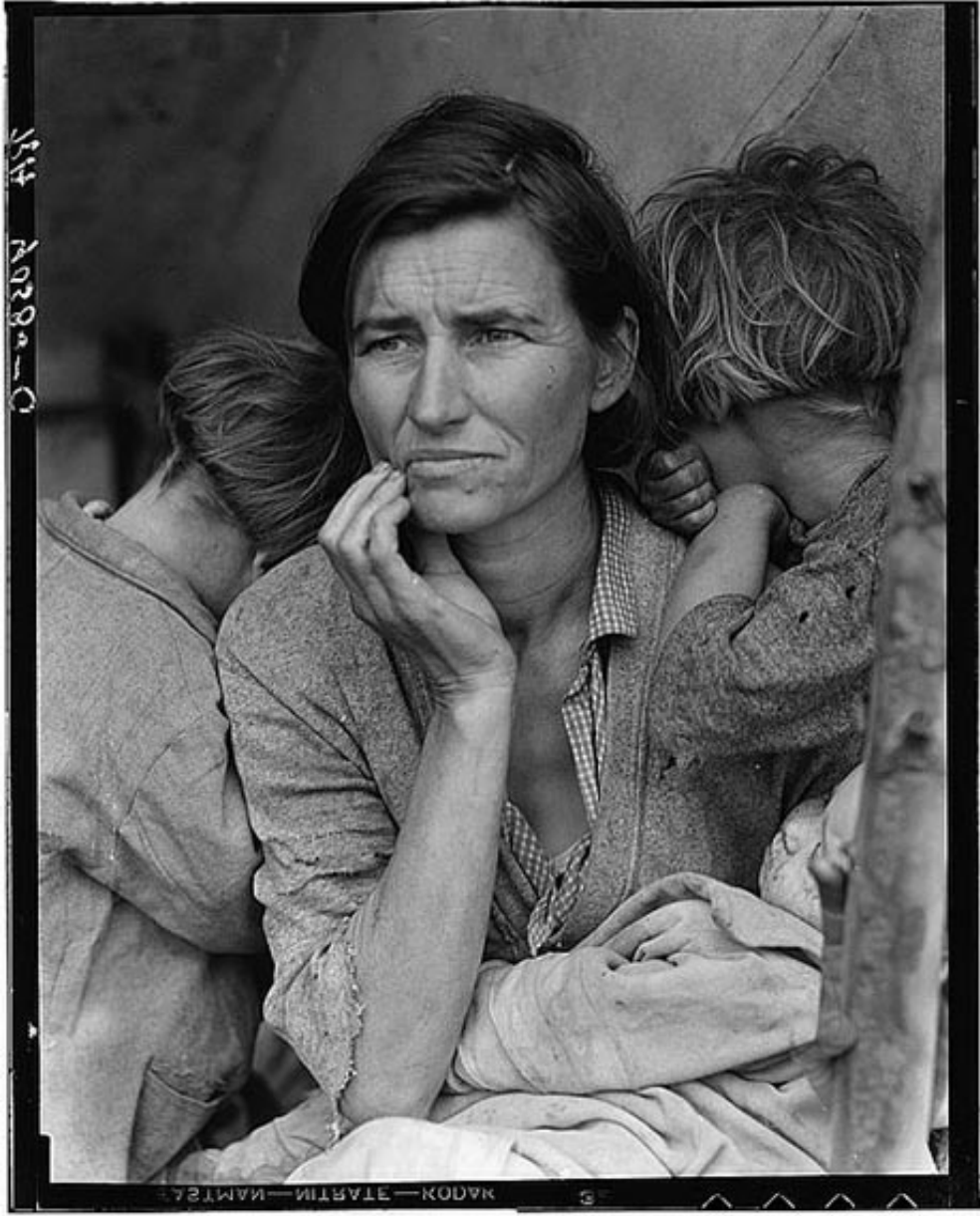
Fotoğraf 17-Robert Capa, Death of a Loyalist Soldier.

Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği Cumhuriyetçi askerin vuruluş karesi bir defa görülmesi ile herkesin zihnine kazınmış bir görüntüdür. Tek karelik bu görüntü aslında ölümü yakalamanın ve savaşın tahrip edici etkisinin hafızalardaki şok edici etkisinin birebir görüntüsüdür.



Fotoğraf 18- James Nachtway, ABD, 1994.

İnsanlık yüzyıllar boyunca çeşitli felaketlerle boğuşmuştur. Ruanda Katliamı bunlardan sadece bir tanesidir. Bu adam Ruanda'da Tutsi isyancıları ile konuştuğu gerekçesiyle bu hale getirilmiştir. Ruanda'da 1994 yılında yaklaşık yüz gün içinde 800.000 Tutsi ve ılımlı Hutu, aşırı uç Hutular tarafından öldürülmüştür.



Fotoğraf 19 – Dorothea Lange, Göçmen Anne.

Dorothea Lange'nin fotoğraf tarihine iz bırakan “Göçmen Anne” portresi, 1930'lardaki 'Büyük Ekonomik Bunalım' yıllarını en iyi anlatan fotoğraftır. Çadırın içinde etrafı çocukları ile sarılmış göçmen kadını gösteren bu fotoğraf; ailesini yoksulluktan çıkarabilecek güce sahip ve aynı zamanda umudu olan bir annenin

durumunu anlatır. Göçmen çadırlarında kalan yoksul insanların dönemine tanıklık eden Lange'nin çektiği fotoğraflar en nitelikli toplumcu gerçekçi fotoğraflara örnek olurken “Göçmen Anne” adlı fotoğrafı, o dönemin en iyi bilinen ve röprodüksiyonu en çok yapılan fotoğraf olarak hafızalarda yerini almıştır. “Göçmen Anne” fotoğrafı sadece bir anın görüntüsü değil, yoksullukla ve çileli bir hayatla mücadele etmenin başlangıcıdır.



Fotoğraf 20-Michael Wells, 1980.

Uganda’da açlıktan ölmek üzere olan bir çocuk ve bir misyoner fotoğrafı, dünyada milyonlarca insanın özellikle çocukların açlıktan öldüğünün iç acıtıcı görüntüsüdür. Doğal afetler, savaşlar, iklim değişikliği, yoksulluk ve tarımsal altyapı yetersizlikleri gibi nedenlerin açlığa sebebiyet vermesi, tüm insanların bu sorunu çözmek için çaba sarf etmesini gerektirir. Tarıma bağlı olan ülkelerdeki insanların, başka alternatifleri olmadığı için yoksulluk kapanı içinde yaşamaları sorunun esasını

oluşturmaktadır. Açlığın ana nedeni ne olursa olsun, bazı uluslar arası sivil toplum kuruluşlarının veya ülkelerin yapmış olduğu gıda, ilaç, giyim vb. yardımlar geçici çözüm olmaktadır. Oysaki insanın yaşama hakkını sonlandıran açlığın, insanlık onuru için süreklilik arz edecek boyutta giderilmesi esastır. Fotoğraftaki misyonere ait el sadece acıyı paylaşmanın bir göstergesi iken, herhangi bir çözüm üretmemektedir: Uganda'da yaşayan insanların sadece manevi desteğe değil, maddi koşullarının da değişmesine ihtiyaçları olduğu açıktır.



Fotoğraf 21 – 2004 ArkoDatta,Hindistan.

2004 yılında Hindistan'da Tsunami faciasında ölen yakını için ağlayan Hintli bir kadının acısını bu fotoğrafta görmekteyiz: İnsanların, doğal afetler karşısında çaresiz kaldıklarının ispatıdır. Aynı felakete maruz kalmasına rağmen kendinin yaşayıp, yakınlarının ölmesi karşısında Hintli kadın, çaresizlik duygusunu ellerini gökyüzüne doğrultan hareketiyle anlatmaktadır. Hintli kadın, yakınının yardım bekleyen açık eline

ulaşmakta geç kaldığını, daha doğrusu çaresiz olduğunu ruhen ve bedenlen göstermektedir.



Fotoğraf 22- Frank Fournier.

12 yaşındaki Omayra Sanchez, 1985'te Kolombia'daki Nevado del Ruiz Yanardağı'nın faaliyete geçmesiyle püskürttüğü lavların enkazı altında kalan 25 bin kurbandan birisidir. Sanchez, onu ayık tutmaya çalışan fotoğrafçının çabalarına rağmen 60 saat sonra bilincini kaybederek hayatını kaybeder. Frank Fournier tarafından çekilen bu kare, fotoğrafçıya Pulitzer kazandırır. Bu felakette, doğal felaketlerin ardından yaşamlarını imkansızlıklar içinde kaybedenlerden geriye acıların görüntüsüne bir fotoğraf daha eklenmiştir.



Fotoğraf 23- David Burnett, 1979.

1979’da fotoğrafçı David Burnett tarafından Tayland’taki mülteci kampında çekilen bu fotoğraf, yemek dağıtılmasını bekleyen Kamboçyalı annenin kaygısını ve umutsuzluğunu anlatmaktadır. Annenin bu duygular içinde bebeğini korumaya çalışarak hayatta kalma mücadelesi verdiği açıktır. Annenin kaygılarını ve mülteci kampındaki koşulları hisseden bebek, tüm olumsuzlara rağmen küçücük ayaklarıyla hayata umutlu bir cevap vermektedir. Bebeğe ait iki ayağın birbirine verdiği desteğin görüntüsü, hayatın sürekliliğine işaret eder ki, bu da bize insanlığımızı ve yaşamın anlamlılığını ispatlar.



Fotoğraf 24- Stanley Forman, 1975.

1975 yılında Boston'daki bir yangın sırasında Diana Bryant adlı genç bir kadınla Tiare Jones adlı bir kız, kurtulmak için yangın merdivenine koşar; ancak yangın merdivenin çökmesiyle Bryant ve Jones, çaresiz bakışlar altında aşağıya düşer.

Fotoğrafçı Stanley Forman, apartmanın yangın merdiveninin çökmesiyle düşen bir kadın ve bir kızın bu durumunu belgeleyerek, insanların yaşadıkları yerlerdeki güvenlik koşullarını sorgulamaya yöneltir. Brant'ın o anda ölmesi, küçük kızın ise hayatta kalmayı başarmasıyla bu olay sonuçlanır. İnsan hayatının önemini gösteren bu fotoğraf, yıllarca güvenlik kampanyalarında kullanılmaya başlanır.



Fotoğraf 25 - Hasan Türkan- 1999.

17 Ağustos depreminde Sefaköy'deki evlerinin enkazı altında kalan Ömür Kınay, o boynu eğrilmiş fotoğrafıyla Marmara depreminin simgesi olmuştu. Bütün Türkiye onu yaşanan acının simgesi haline gelen bu fotoğrafla tanımıştı. Depremde annesi kaybeden genç kız 4 saat sonra enkaz altından çıkarıldı. Yaşama yeniden sarıldı; ama fotoğrafı çeken Anadolu Ajans muhabiri Hasan Türkan bir motosiklet kazasında hayatını kaybetti.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Fotoğrafi bulan adam olarak tarihe adını yazdıran Nicephore Niepce'in adını her ne kadar az kişi biliyor olsa da, bugün fotoğraf uygarlığımızın en çok kullandığı dil haline gelmiştir. Zamanla bu dil, yeri geldiğinde demokrasinin gereği olan iktidarın, muhalefetin, azınlıkların veya kısaca ötekilerin itiraz dili olmuştur. Fotoğraf bu itirazını, haykırışını, çabasını; gerçeği yansıtabilme, özgür, demokratik ve anlaşılır olma vasıflarına sahip olması sayesinde gerçekleştirebilmektedir.

Fotoğrafın bu çabası dünyada yaşanan olaylara muvaffak olmayı gerektirir. Yaşanan her neyse fotoğrafa yansıyanın içtenlikle yaşananı doğru ve objektif bir anlayış çerçevesinde aktarması gereklidir. Fotoğrafınızda anlattığınız konunun bir parçası olabilmeyi ne kadar başarabiliyorsanız, fotoğrafınız da o kadar doğru ve etkilidir. Robert Capa “ **Fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, (konunuza) yeterince yakın değilsiniz**”²¹ der. Fotoğrafın gücü, fotoğrafçının konuya yakınlığı ile doğrudan alakalıdır.

Fotoğraflar, dünyada olup bitenleri görsel bir doküman haline getirmede çok önemli rol üstlenmektedir. Tarihin kanıtı olan her fotoğraf, belgeliğinin simgesidir. Bu da fotoğrafın en önemli niteliklerinden biridir. Deklanşöre basıldığı anda artık tarihsel bir belgeye dönüşen fotoğraf, öte yandan insanların hafızalarında bırakacağı izlerden de birinci derece sorumlu olan görsel materyallerdir. Olaylar yaşanırken, her geçen gün farklı gündemler sürüp giderken, geçmişin görsel hafızasında fotoğraflar yer alır.

²¹Merter Oral, “Savaşın Fotoğrafçısı Robert Capa”, **Fotoğraf**, Sayı 40, İstanbul, Eylül 1986, s. 6.

Üzerinde yaşadığımız dünyanın elli milyon yıl öncesine ait ilk bilgiler, kayalar üzerine çizilmiş olan görüntülerden elde edilirken, insanın üretmiş olduğu ilk görüntüler ve kullandığı ilk iletişim araçları, görüntülerin mağara duvarlarına çizildiği Taş Buzul çağlarına kadar uzanır. İşitsel olmayan ilk iletişim aracı görüntülerden oluşan el yazısıyken, bugün görüntü yaratmanın olağanüstü sürecine fotoğraflarla tanık olmaktayız. Bu anlamda fotoğrafın bize sunduğu geniş yelpaze, doğadaki ve toplumdaki olayları kaydetmenin yanı sıra tarihsel bir belge de oluşturmaktır. Bu tanık olma hali, fotoğrafın en önemli özelliklerinden biridir.

Fotoğraf, tüm deneyimleri görüntüye aktararak demokratikleşme sözünü yerine getirmektedir. **“Fotoğraf özünde toplumsal bir ayın, korkuya karşı bir savunma ve bir güç aracıdır”**²². Konuşan, sorgulayan, karşı çıkan fotoğraf izleyeni içten içe düşünmeye zorlar. Gerektiğinde çaresizliğin dili, acının çığlığı, mutluluğun simgesi olmaktadır. Fotoğrafın gerçekliğe ilişkin düştüğü notlar, yeri geldiğinde yazıdan çok daha ileri boyutlarda etkilidir.

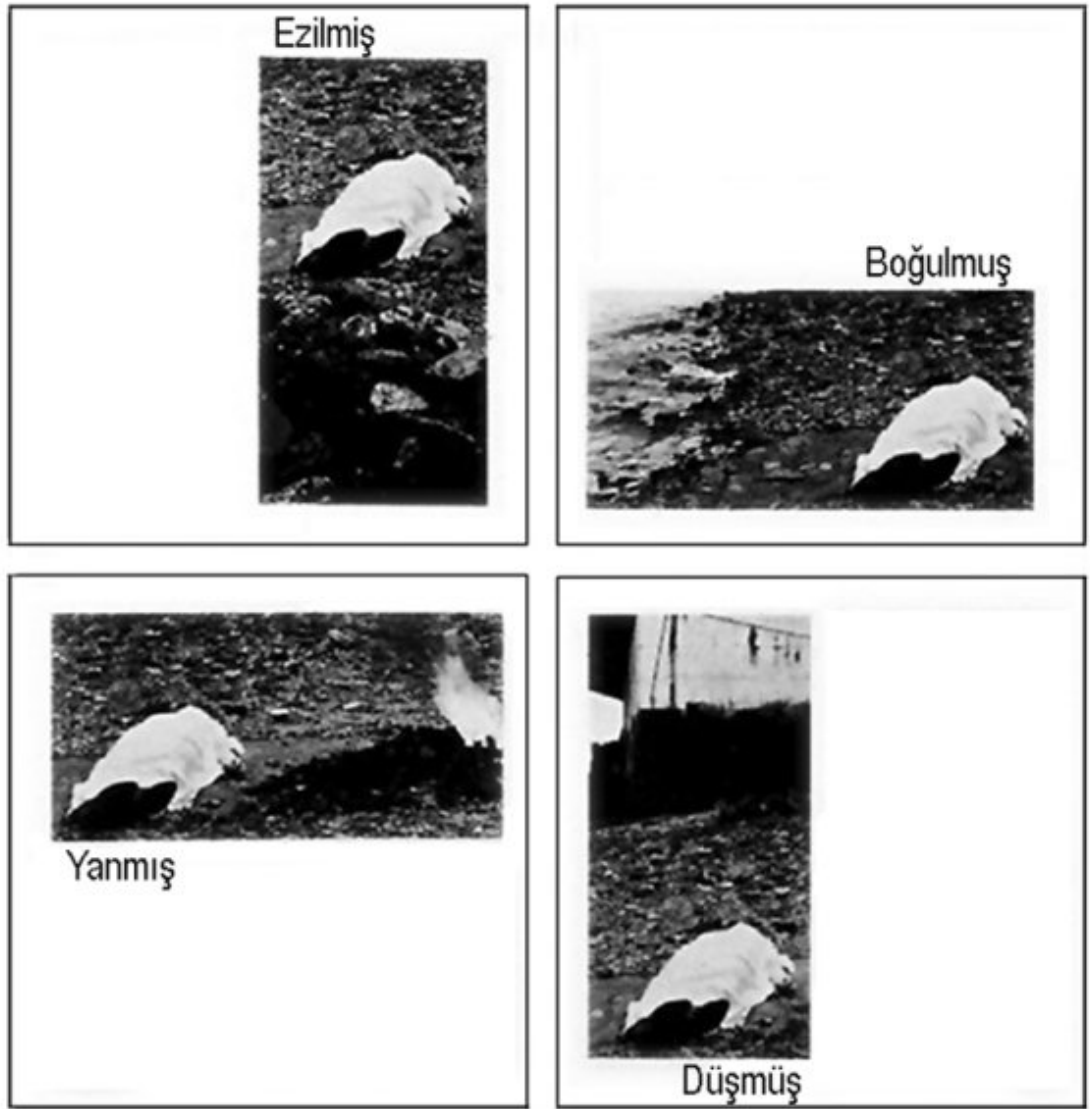
Fotoğraf başlangıçta mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya çıkmışken kısa sürede güçlü ve her yönde genişleyen bir sanayi dalına dönüşerek her yere sızmıştır. Fotoğraf, kendisiyle birlikte diğer sanat yapıtlarını da herkese ulaştırarak, sanatın ve sanatçıların daha demokratikleşmesini sağlamış ve sanata bakışı da değiştirmiştir. Fotoğraf, insanoğlunun dünyayı yeni bakış açılarıyla yeniden keşfetmesini sağlamıştır. Sosyal sınıflar arasındaki uçurumu gözler önüne sermiştir. Öte yandan gereksinimler yaratmak, ticari ürünlerin satışını arttırmak ve düşünme biçimlerini kontrol etmek ve tehdit etmek amacıyla kullanılabilecek tehlikeli bir araç haline gelmiştir. Bugün için hala iletişim alanında en güçlü rolü üstlenmektedir.

Resmin konusu olan toplumsal anlayışın çıkarımsal bir yönteme dönüştüğü fotoğrafta, resimde olduğu gibi tuval üzerine imgelerin yüklenmesi yerine, kadraj

²²Suzan Sontag, **a.g.e.**, s.24.

içerisindeki fazlalıkların atılması, kesilmiş ve parçalanmış bir görüntünün yeniden sunumu söz konusudur. John Hillard'ın *Cause of Death* örneğinde olduğu gibi fotoğrafçının yaptığı kadraj ile konunun içeriği tamamen değişim gösterir. Aynı nesnenin farklı kadrarla anlatılması, olayın bütün olarak gözler önüne serilmesi halinde yarattığı etkinin farklı bir biçimde algılanmasına sebebiyet verir. Karede bulunan cesedin yanmış, ezilmiş, boğulmuş, düşmüş örneklerinde olduğu gibi yapılan kadraj ile olayın nasıl farklı boyutlara dönüşebildiği görülmektedir.

John Hillard bu çalışması ile, fotoğrafçının gerçekliğin aktarılması konusundaki sorumluluğunu ve bu sorumluluk bağlamında çerçevenin (kadr) önemini vurgulamaya çalışmıştır.



Fotoğraf 26- John Hillard'ın *Cause of Death*

Fotoğrafın gücü artık kendini toplumsal yaşamda büyük ölçülerde hissettirmiş, insanların kendi dışlarındaki dünyayı algılamalarını değiştirmiştir. Fotoğrafın sözcüklerden yalın olması sebebi ve görsel bir imge olması sebebi ile algılanması için konuşulması ya da dinlenilmesi gerekmez. Okurken ve dinlerken harf ve sözcüklerin anlaşılması soyut şekillerin ve kavramların algılanması süreci beyinsel bir çaba gerektirmektedir. Bu bağlamda fotoğraf konusunu doğrudan aktarmakla, algılanma

zamanını da en aza indirgeme işlemini gerçekleştirmiş olur. Böylelikle her alanda günlük hayatımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelen fotoğraf gazetelerde, dergilerde vs. en güçlü anlatım unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda fotoğraf teknolojidir. Gerek duyulan farklı alanlarda da kullanılmaktadır. Günlük yaşantının dışında kalan bilim ve endüstrideki kullanımı uygarlığımızın ve gelişen teknolojinin can damarlarından. Fotoğraf yeni biçimler ve konuları denerken, elde edilen görüntüler ile insanlığın algılayış ve düşüncesini de etkiler. Yorumlar ve estetik değerler değişirken teknolojinin bu sonsuz görünen gelişimi fotoğrafı da yeni yerlere taşıyacaktır.

Bütün bu tartıştığımız şeylerin dijital fotoğraf bağlamında yeniden ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum çünkü buraya kadar yapılan tüm saptamalar gerçeklik konusunda analog yöntemle çalışan fotoğrafçıların önünde önemli bir problematik olarak da durmaktadır. Özellikle sanal imgelerin gerçeklik dünyamızı bu derece manipüle ettiği bu dönemde bu başlı başına bir tez konusu olarak irdelenmeyi hak etmektedir.

KAYNAKÇA

- Bayhan, M., "Sosyal Belge", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İstanbul, YEM Yayınları, 1997, ss. 602-612.
- Baynes, Ken., **Toplumda Sanat**, Yusuf Atılgan (çev.), İstanbul, YKY, 2002.
- Berger, John., **O Ana Adanmış**, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (haz.), İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- Dora, Serkan., **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, İstanbul, Babil Yayınları, 2003.
- Estin, Colette; Laporte, Helene, **Yunan Ve Roma Mitolojisi**, Musa Eran (çev.), Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2002.
- Lacouture, Jean., "**The Founders**", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin), **In Our Time The World as Seen by Magnum Photographers**, Andre Deutsch Ltd., London, 1993
- Oral, Merter., "Savaşın Fotoğrafçısı Robert Capa", **Fotoğraf**, Sayı 40, İstanbul, Eylül 1986, ss.6-7.
- Oral, Merter., "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Caner Aydemir (der.), İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı 1, Fotoğraf 1, 2007, ss. 103-128.
- Özdemir, Beyhan., "Toplumsal Belleğin Oluşması ve Fotoğrafın Rolü", **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, 2003, Sayı 140, ss. 15.

- Özyurt, Olkan., “Sanattan Önemli Şeyler Var”, **Radikal Gazetesi** / Kültür-Sanat Eki, Sayı: 1563, 22.01.2001, s.24.
- Platon (Eflatun), **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz ( ev.), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- Price, Mary., **Fotoğraf  er evedeki Gizem**, Ay enaz ve Kubilay Ko  ( ev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Ritchin, Fred., "What Is Magnum", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin), **In Our Time The World as Seen by Magnum Photographers**, Andre Deutsch Ltd., London, 1993
- Robins, Kevin., ** maj Görmenin Kültür ve Politikası**, Nur ay Türkoğlu ( ev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Sontag, Suzan., **Fotoğraf  zerine**, Reha Akçakaya ( ev.), İstanbul, Altı Kırkbe  Yayınları, 2. Baskı, 1999.
- Topçuoğlu, Nazif., ** yi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Turan, Ergün., **Siyah Beyaz Baskı**, Say Yayınları, İstanbul, 2007.

FOTOĞRAF KAYNAKÇASI

- Fotoğraf 27 - Walker Evans

(Kaynak: <http://www.burningbird.net/photos/evans.jpg> erişim:26.10.2009)

- Fotoğraf 28 - Eugene Atget, Avenue des Gobelins

(Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Atget_-_Avenue_des_Gobelins.jpg erişim: 02.11.2009)

- Fotoğraf 29 - Carlo Ponti tarafından Venedik'te çekilen bir dilenci fotoğrafı.

(Kaynak:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Ponti,_Carlo_\(ca._1823-1893\)_-_Mendicante.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Ponti,_Carlo_(ca._1823-1893)_-_Mendicante.jpg) erişim: 18.08.2009).

- Fotoğraf 30 - Jacob Riis tarafından 1888 yılında New York'ta çekilmiş olan *Bandit's Roost* isimli fotoğraf.

(Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bandit's_Roost_by_Jacob_Riis.jpeg, erişim: 10.09.2009)

- Fotoğraf 31 - Lewis W.Hine, 12 yaşında bir fabrikada çalışan çocuk işçi.

(Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:AddieCard05282vLewisHine.jpg>, erişim: 02.10.2009)

- Fotoğraf 32 - Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu /Two Ways of Life, 1858.

(Kaynak: http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m197808410001_jpg.html, erişim 01.01.2010)

- Fotoğraf 33 - Brian Walski.

(Kaynak: http://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/02/walski_la-times-composite.jpg, erişim: 23.03.2010)

- Fotoğraf 34 - O.J. Simpson'un polis tarafından çekilen fotoğrafı.

(Kaynak: <http://img5.mynet.com/ha5/analiz/dergi-kapak12.jpg>, erişim 03.04.2010)

- Fotoğraf 35 - Anonim.

(Kaynak: <http://www.csudh.edu/dearhabermas/saddamimg05.jpg>, erişim: 22.01.2010)

- Fotoğraf 36 - Arthur Rothstein.

(Kaynak: <http://iconicphotos.files.wordpress.com/2009/08/bleached-skull-steer.jpg>, erişim: 28.01.2010)

- Fotoğraf 37 - Zaman Gazetesi Arşivi.

(Kaynak: <http://medya.zaman.com.tr/2007/12/26/laledovdu.jpg>, erişim: 12.12.2009)

- Fotoğraf 38 - Margaret Bourke White, Bir Sel Felaketi Sonrası Oluşan Yemek Kuyruğu, ABD, 1937.

(Kaynak: <https://pantherfile.uwm.edu/gjay/www/Whiteness/bourke-white.jpg>, erişim: 25.02.2010)

- Fotoğraf 39 - Kevin Carter, Akbaba ve Çocuk.

(Kaynak:http://img.blogcu.com/uploads/meryy_akbabavecocuk.jpg, erişim: 14.01.2010)

- Fotoğraf 40 - 1972 Nick Ut Vietnam.

(Kaynak: http://www.historicalpictures.info/wp-content/uploads/2009/02/a22_lead.jpg erişim: 23.09.2009)

- Fotoğraf 41 - Eddie Adams / Associated Press.

(Kaynak: <http://www.cs.brown.edu/courses/cs024/images/canon/06.jpg>, erişim: 02.01.2010)

- Fotoğraf 42 - Ramazan Öztürk, Halepçe Katliamı.

(Kaynak:<http://www.aksam.com.tr/images/2009/03/19/halepce.jpg>, erişim: 05.01.2010)

- Fotoğraf 43 - Robert Capa, Death of a Loyalist Soldier.

(Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7a/Capa%2CDeath_of_a_Loyalist_Soldier.jpg erişim: 02.10.2009)

- Fotoğraf 44 - James Nachtway, ABD, 1994.

(Kaynak:http://fmulls.files.wordpress.com/2009/10/artwork_images_113308_124987_james-nachtwey1.jpg, erişim:06.01.2010)

- Fotoğraf 45 - Dorothea Lange, Göçmen Anne.

(Kaynak:<http://www.1adventure.com/archives/images/dorothea-lange-migrant-mother-ver1a.jpg> erişim:02.10.2009)

- Fotoğraf 46 - Michael Wells, 1980.

(Kaynak: http://img.blogcu.com/uploads/anyone_1980.jpg, erişim: 12.02.2010)

- Fotoğraf 47 - 2004 ArkoDatta,Hindistan.

(Kaynak:http://news.bbc.co.uk/nol/shared/spl/hi/pop_ups/05/in_pictures_50_years_of_photojournalism/img/12.jpg, erişim: 16.02.2010)

- Fotoğraf 48 - Frank Fournier.

(Kaynak: http://pdngallery.com/20years/photojournalism/images/07_frank_fournier.jpg, erişim: 02.02.2010)

- Fotoğraf 49 - David Burnett, 1979.

(Kaynak:http://www.eksiportal.com/uploads/monthly_07_2007/post-5594-1184518870.jpg, Erişim:20.02.2010)

- Fotoğraf 50 - Stanley Forman, 1975.

(Kaynak: <http://static.diary.ru/userdir/3/1/1/2/311200/25148087.jpg>, Erişim: 03.02.2010)

- Fotoğraf 51 - Hasan Türkan- 1999.

(Kaynak:<http://img514.imageshack.us/img514/1506/16f7e3c05e133c448a76e46fo1.jpg>, erişim: 05.04.2010)

- Fotoğraf 52 - John Hillard’ın *Cause of Death*

(Kaynak: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/hilliard5.jpg, erişim: 25.03.2010)