akademik sanat

Araştırma Makalesi
DOİ: 10.34189/asd.5.11.009
Volume/Cilt 5 Number/Sayı 11, 2020, s.127-139

FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİNİN TOPLUMSAL BELLEĞİN İNŞASINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ*

The Important Role of the Relationship between Photography and Reality in the Construction of Social Memory

Süeda İKİZOĞLU[1]

ÖZET

Bu makale, fotoğrafın iktidarların ideolojilerine karşı eleştirel bir bakış sağlamasının önemine ve yanı sıra toplumun gerçeklik algısına doğrudan etki edişinden ileri gelen gücüne dikkat çekmeyi amaçlar. Fotoğraf ve ideoloji ilişkisini, yakın geçmişte gelişen enformasyon teknolojilerinin, uzam-zaman kavrayışını hasara uğratmasına bağlı olarak değişen anlamlandırma süreçleri doğrultusunda irdeler. Nitekim ekranda görüntülerin hızla değiştiği bir uzam-zamanda içselleştirme sürecinin aksaması kaçınılmazdır. Hızlıca tüketilen imgeler, hızlıca unutulur. Daha da önemlisi, John Berger'e göre, yaratılan sonsuz şimdide anlamın sürekliliğini yitirmesi sonucunda bellek de hasar görür. İktidarlarsa kendi ideolojilerini oluştururken kapitalist sistemin bireyleri maruz bıraktığı bu durumdan yararlanarak yapay bir bellek inşa eder. Fotoğraf, video gibi görsel iletişim araçlarını kullanır ve bunları destekleyici söylemlerle kendi ideolojisine hizmet edecek bir algı yaratarak kendine ait yeni bir resmi tarih oluşturur. Böylelikle toplumun algısını, medya araçlarıyla yönlendirerek ideolojisinin topluma nüfuz etmesini sağlar. Bu yolla elde edilen ideolojik güç toplumun kaderini belirleyecek niteliktedir. İktidarların medya yoluyla toplumsal belleği inşa edişine ve fotoğrafın sunduğu eleştirel bakış sayesinde oluşturduğu karşı gücün önemine vurgu yapan bu makale, sonuç olaraksa, fotoğrafın kullanılış biçiminin algıya nasıl yön verdiğine ve dolayısıyla fotoğrafçının toplumsal farkındalık yaratmada üstüne düşen sorumluluğa işaret eder. Bu doğrultuda makalede yöntem olarak, konuyla ilgili kaynak taraması yapılmış ve vurgulanmak istenen meseleyi örnekleyecek şekilde toplumsal sorunları gösteren fotoğraflara ve fotoğrafların yansıttığı gerçekliğin izleyicinin algısı üzerindeki olası etkisine dair yorumlara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, imge, toplumsal bellek, ideoloji, gerçeklik.

ABSTRACT

This article aims to draw attention to the importance of photography in providing a critical view of the ideologies of the rulers, and its direct influence on society's perception of reality. Examines the relationship between photography and ideology in the connection with changing interpretation processes due to the damage of recently developed information technologies to the understanding of space-time. Thus, it is inevitable that the internalization process will be interrupted in a space-time where the images on the screen change rapidly. Images quickly consumed are quickly forgotten. According to John Berger, memory is also damaged as the meaning loses its continuity in the created eternal present. The rulers construct an artificial memory by taking advantage of this situation that the capitalist system exposes to individuals while creating their own ideologies. It uses visual communication tools such as photography and video and creates a new official history of its own by creating a perception that will present its ideology with supportive discourses. In this way, it enables its ideology to penetrate the society by directing the perception of the society through media tools. The ideological power obtained in this way is capable of determining the destiny of the society. Emphasizing the role of governments in constructing social memory through the media and the importance of the counter-force created by the critical view offered by photography, this article ultimately points out how the way photography is used guides perception and hence the responsibility of the photographer in creating social awareness. In this regard, the article has been searched as a method for the literature on the subject and includes photographs showing social problems in a way to exemplify the issue to be emphasized, and comments on the possible effect of the reality reflected by the photographs on the perception of the audience.

Keywords: Photography, ımage, social memory, ıdeology, reality.

1. ORCID: 0000-0001-7248-759X 1. Araştırma görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, suedaikizoglu@gmail.com

* İkizoğlu, S. (2020). Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisinin Toplumsal Belleğin İnşasındaki Rolü ve Önemi. *Akademik Sanat*, 5(11), 127-139.

Makale Geliş Tarihi: 14.10.2020 Makale Kabul Tarihi: 14.12.2020

EXTENDED ABSTRACT

The photograph presents reality clearly and directly affects perception. It is a document by recording external reality. This copy of the world of objects is the result of a subjective testimony and includes personal interpretation in proportion to the subject's intervention in reality. On the other hand, every frame created by the subject reflects the factors that make up his/her identity, the traces left on him/her by social events and the dominant ideological structure in society. Although the subject does not aim for such a situation, the choice of subject, its method and style of expression give us clues about them. Although he tries to preserve his objectivity, the photo taken by the photographer from his lens is of course subjectivity and contains an interpretation due to the message it conveys. The photographer's presentation of external reality by manipulating with the means of photography in order to bring her own reality to the fore may create a problematic situation in which reality becomes ambiguous and the perception of society is managed according to a fictional reality.

On the other hand, the more the photographer manipulates the photograph in order to convey his own reality or turns it into a fiction, the more the photograph loses its authenticity. Attempting to be aestheticized causes the photograph to diverge from its objective reality and the shown phenomenon becomes acceptable with its aesthetic status. As a result, the feeling aestheticized in the viewer becomes dominant. While the distinction between reality and fiction becomes blurred, the emotion created by the manipulated creates an instant effect. It does not make the viewer think about the phenomenon. For example, in a photograph in which the recorded moment is too manipulated - agitating - the person in front of her experiences the emotion created for a short time and quickly moves away from the emotion he cannot handle.

Therefore, the photographer, who pursues a social benefit, captures the phenomenon without detaching it from its reality and presents it to the viewer. It does not aim to achieve an aesthetic appearance (but of course it should be noted that photography - although it is the product of a mechanical system - is not completely independent of the aesthetic sensation since it is about an act of bodily vision). What is important here is to ensure that the audience focuses on the social issue that has been brought to light, not on aesthetic pleasure.

At this point, it is important to bring the photograph side by side with which discourse, where it is presented with which media tools, to reinforce its effect with which actions and to raise awareness. Because every word to be written under the picture or images or another visual or news where it is presented may cause different meanings or be perceived in the opposite meaning. For example, when targeting the opposition, perception can be misled and contributes to the ideology of rulers. Moreover, it is no coincidence that governments manipulatively use the media to construct a new reality and spread their ideologies.

Therefore, the photographer who wants to create an awareness of social facts and problems presents the external reality without manipulating and aestheticizing it, ensuring that the credibility of the photograph is not lost. The frozen moment is presented to the audience with all its authenticity and simplicity. As a result, it is important to interpret and record the moment witnessed in the construction of social memory according to reality. In order for the photographer to have a social impact, they must consistently support the photographic image as a document through various actions.

In this context, the role of the photographer in the construction of social memory is important in such a situation where the masses of digital images manipulate reality by damaging the perception. Thus, the orientation of the social memory by the rulers through communication channels such as the press and social media determines the fate of the people. As a result, each government has an ideology and shapes the social perception by using the media organs and supporting them with their discourses. For this reason, what the photographer has to do is to make visible the facts that need to be questioned with his attitude towards the current situation regardless of the government's opinion, and also to make visible the facts he wants to reflect through photography; to support social activities that will enable it to achieve this goal, to contribute the construction of social memory and to provide the facts presented to be questioned.

GİRİŞ

Langer (2012:33), öznel yaşam deneyiminin malzemeyle bütünleşik olarak dönüştürüldüğü formu sanatsal uzam ya da sembolik form olarak niteler. Sözle ifade edilmesi mümkün olmayan yaşamsal duygu, ancak bu şekilde ifade edilebildiği için sanatsal yaratım yoluyla aktarılma imkânı bulur. Yaşamsal duygunun yerini alan sembolik formsa temsili niteliktedir. Araya makinenin girdiği değiş-tokuşta ise bedensel bir yaratma eyleminin sürece dâhil olmamasından ötürü temsil sistemi değişime uğrar. Nitekim Benjamin'in büyücü ve cerrahın hastayı tedavi edişiyle ilgili örneği, sürece teknolojinin dâhil oluşunun yarattığı farkları ortaya koyar. Verilen örnekte; büyücü ressamı, cerrahsa kamera operatörünü/görüntü yönetmenini temsil eder.

"Ellerini üzerine koyarak hasta insanı iyileştiren büyücünün tutumu cerrahınkinden farklıdır, cerrah hastaya doğrudan müdahale eder. Büyücü tedavi ettiği kişiyle kendisi arasındaki doğal mesafeyi korur; daha net olmak gerekirse, elini usulca koyup mesafeyi düşürürken, otoritesi sayesinde o mesafeyi epey arttırır. Cerrah ise tam tersini yapar: hastanın vücuduna girerek, hastayla arasındaki mesafeyi fazlasıyla kapatır ve organlar üzerinde hareket eden ellerinin dikkatiyle az da olsa arttırır. (…) Cerrahla büyücünün arasındaki ilişkinin aynısı görüntü yönetmeniyle ressam arasında da görülebilir. Ressam, çalışmasında gerçeklikle arasına doğal bir mesafe koyarken, görüntü yönetmeni gerçekliğin dokusunun altına nüfuz eder. İkisinin de yakaladığı görüntüler birbirinden oldukça farklıdır. Ressamınki bütünsel bir görüntüyken, görüntü yönetmeninki bölük pörçüktür, muhtelif parçalar yeni bir usule göre birleştirilir" (Benjamin, 2015:44, 45).

Baudrillard'sa "Photography, or The Writing of Light" makalesinde fotoğrafın genelde iddia edildiğinin aksine nesnel olmayan bir dünyayı açığa çıkarmasından ötürü sihirli bir illüzyon olduğunu ifade eder. Makinenin deklanşörüne basılan anda özne ve nesne aniden ortadan kalkar. Şöyle ki, duygu dünyasının sembolik forma dönüştürüldüğü bir yaratım gerçekleşmediğinden nesnel olanın öznelleştirilerek 'içeriden dışarıya' aktarılması söz konusu olmaz. Nesnenin yerine geçen bir temsil olmadığı için nesne yok olur. Keza öznelliğin aktarılamamasından ötürü özne de fotoğrafa dâhil olmaz. Fotoğrafın böylesi bir anı kaydedişiyle birlikte yok oluşa dair gerçekse apaçık hâle gelir. Dahası, fotoğraf aracılığıyla sağlanan bu apaçık gerçeklik, kopyalamanın ötesinde bir gerçekliktir. "Fotoğrafçılık tekniği bizi kopyalamanın ötesinde trompe l'oeil alanının alanına götürür. Gerçekçi olmayan görsel tekniklerle oynaması, gerçeği kesmesi, hareketsizliği, sessizliği ve fenomenolojik hareketlerin azalmasıyla fotoğraf, kendisini görüntünün en saf ve en yapay anlatımı olarak kabul eder" (URL 1)**.**

Diğer yandan, fotografik imge sanattaki yaratım süreçlerinden farklı olarak anlık bir eylemin sonucudur ve geri dönüşsüzdür (Bauldrillard, 2013:101). Yok oluşun fotoğrafla sabitlendiği an, gerçekliğin askıya alındığı bir olumsuzlama anıdır ve belirsizliğe içkindir. Böylelikle gerçekliğin yerini yapay bir gerçeklik alır. Gerçekliğin yerine geçen bu yapay gerçeklik, nesnenin önceki varlığından arda kalan büyüleyici bir niteliğe sahiptir. Ancak (örneğin resimdeki) sanatsal yaratımdan farklı olarak, fotoğrafın büyüsü nesnenin çıplak gerçekliğinden ileri gelir. Nitekim "Fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir izdir" (Bauldrillard, 2013:99). Işığın negatifte bıraktığı iz, fotoğrafın çekildiği geri dönüşsüz anın gizemini aslına sadık bir biçimde saklar.

Özne ve nesnenin yok edildiği bu sihirli işlem elbette öznellikten tamamen bağımsız gerçekleşen bir edimin sonucu değildir. Tekrar belirtmek gerekir ki burada kastedilen, öznenin içeriden dışarıya bir aktarım yoluyla gerçekleştirdiği bir temsilin söz konusu olmamasından ötürü fotoğraf çekme eyleminin özne ve nesneyi yok edişidir. Fotoğrafçının öznel tercihleriyse fotoğrafın çekildiği anı bütüncül biçimde belirler. Sonuç olarak, fotografik imge kişisel bir tanıklığın ürünüdür (Sontag, 2004:26). Woolf bu kişisel tanıklığı görme edimiyle ilişkilendirerek açıklar. O'na göre, görmeyi sağlayan göz beyinle ve sinir sistemiyle bağlantılıdır ve bu sistem, yaşamsal bir duygu bütünlüğünün süzgecinden geçirdiği iletilerini, spot bir görüntü hâlinde beyne aktarır. Göz ve el koordinasyonunun devreye girmesinin sonucunda da fotoğraf çekme eylemi gerçekleşir. "Bu el çabukluğu, fotoğrafların hem objektif bir kayıt olmasını hem de kişisel bir tanıklığı yansıtmasını; ayrıca hem fiili bir gerçeklik ânının aslına sadık bir kopyası veya suretini, hem de o gerçekliğin bir yorumunu sağlar" (Sontag, 2004:26).

Ancak asıl sorun, dijital imgelerin çokluğunun algıyı hasara uğrattığı durumda meydana gelir. Nitekim "deklanşörün bir anlığına dünya ile bakışın varlığını askıya aldığı, imgenin makineye borçlu olunan kalitesini ortaya çıkartan o kısa baygınlık, saliselik ölüm anı, dijital ve sayısal *processing* sırasında ortadan kaybol[ur]" (Baudrillard, 2004:91). Sanal imge, fotoğrafın o sihirli işlemine son verir. Işıkla yazılan fotografik imgenin yerini, göndereni olmayan sanal imgelerin gerçeklikleri istila eder.

İşte bu, uzam-zaman algısının hasara uğramasına ve dolayısıyla eleştirel mesafenin kaybolduğu sorunlu bir duruma yol açar (Jameson, 2008:122). Zira mesafe hissinin yok olduğu sanal deneyimde, özne ve gösterge arasındaki içsel mesafe ortadan kalkar (Baudrillard, 2012: 65). Kitle iletişim araçlarıyla ardı ardına sıralanan görüntülerin, kavrayışı yetersiz kılışı ise öznelerin ideolojik olarak edilgen hâle getirilmesine ve yanı sıra, hem bireysel hem toplumsal belleğin muğlak, çarpık ve hasarlı şekilde yapılanmasına neden olur. Toplumsal amnezi de bahsedilen bu hasarlı yapılanmanın bir neticesidir. İktidarların kendi ideolojilerini oluştururken toplumsal belleği yok etmeye çalışarak yeniden inşa etmesi tesadüf değildir. Nitekim Fikret Başkaya'ya göre de bir resmi ideoloijinin inşası resmi tarih oluşturmayı gerekli kılar ve bu, "toplumun hafıza kaybına uğratılması, toplumsal belleğin yok edilmesi, bozulması, tahrif edilmesi; bugünün egemenlerinin ihtiyacına uygun yapay bir bellek üretilmesiyle mümkün" (Akt.Yaykın, 2009:45) hâle gelir. Böylesi bir durum, toplumun geleceği açısından tehlike arz eder. Dolayısıyla "toplumsal bellek alanını ideolojik bir mücadele alanı olarak görmek gerekir" (Yaykın, 2009:45). Tüm bu görüntü bombardımanın yarattığı hasara rağmen, bir mücadele alanı olarak belleğin inşasında fotoğrafın etkili/doğru şekilde kullanımı ve çeşitli eylemlerle desteklenerek güç oluşturması ise gerçekle olan ilişkisinden ve inandırıcılığından ötürü bizim için önemli bir çıkış yolu sağlar.

1. Hakikate Dair Anlam ve Duyusal Gerçeklik

Deleuze'de duyumsama, yaratıma bağlı bir öze içkindir ve dolayısıyla sanat eseri izleyiciye, her ne kadar algılanan dünyaya dair veriler sunsa da dış gerçekliğin nesnel gerçekliğini değil, özsel hakikate dair bir duyumsallığı açığa çıkarır. Nitekim, "ifade edilen dünya, onu ifade eden öznenin dışında mevcut değildir; öznenin kendisinin değil, Varlığın ya da özneye kendisini açınlayan Varlığın bir bölgesinin özü olarak ifade edilir. (…) Öz, bir öznenin kalbindeki nihai niteliktir; fakat bu nitelik özneden daha derindir, farklı bir düzene aittir" (Deleuze, 2015: 45, 46). Heideggerci (2007: 29) bir yaklaşımla ise sanat eserinde kendini gösteren hakikat aracılığıyla, varoluşsallığa ilişkin bir yaratımsal öz duyumsanır. Yaratıcı eylemin sonucu bir sanat nesnesini bir üretim nesnesinden ayıran şey, varlığın özüne dair bilginin imasını olası kılan yaratımsal içeriğidir. Sanal teknolojilerin gelişimiyle birlikte ise Deleuze'ün (2003) deyişiyle bir uzam-zaman yaratımı olan sanatta varoluşsal deneyimin sonucu olan duyumsallığın yitimi söz konusu olur. Nitekim, Virilio'ya göre uzam-zamanın gerçekliğinin yerini hız-uzamın gerçekliğinin alışıyla uzam-zaman algısı değişir, kavrayışın yeterli olamadığı bu durumda mesafe hissi yok olur (Armitage, 2001: 71). McLuhan'ın "bir tür içine gömülme"yle açıkladığı bu durumda izleyicinin gördüğü gerçekliği içselleştirmesinde problemli bir durum ortaya çıkar. "Olay ve gerçek zaman dilimi içinde yayınlanan görüntüleri arasındaki yok denilecek kadar kısa zamansal mesafe, değerlendirme konusunda bir kararsızlığa yol açmakta ve olaya tarihsel boyutunu elinden alan bir sanallık yükleyerek, belleğimizde yer etmesini engellemektedir" (Baudrillard, 2012: 70). Özne edilgen hâle gelirken gerçekliği duyumsamada ve anlamlandırmada sorun yaşar. Hakikate dair, özsel anlam yaratımın yerini duyusal gerçekliğe dayalı eş zamanlı deneyim alır. İmgeler hızlıca tüketilirken, hızlıca unutulur. John Berger'e (2003: 75) göre, yaratılan sonsuz şimdide anlamın sürekliliğini yitirmesi sonucunda, kaçınılmaz olarak bellek de hasar görür.

"Gösterim, ivedi beklentilerden oluşan sonsuz bir şimdi yaratır: bellek, gerekli ya da istenir olmaktan çıkar. Belleğin yitirilmesiyle birlikte anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin gereksiz yükünden kurtarır. Bizi Tanrı gibi gözler; bizim yerimize de gözlemde bulunur. Gene de hiçbir tanrı bu ölçüde sinik olmamıştır; çünkü fotoğraf makinesi unutulsun diye kaydeder".

2. Fotoğraf Aracılığıyla Sunulan Gerçeklik ve Sorgusu

John Berger (2003: 71), "Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resminin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir." der. Gerçekliğin bu denli apaçık sunulduğu fotografik imge, yok olan anın gizini barındırırken geçmişe tanıklık eder. Bu yüzdendir ki fotoğrafın belge niteliği geçmişle ilişki kurmamızı sağlar. "Bununla birlikte fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize – görünümlere normal olarak atfettiğimiz tüm inanılırlık ve ciddiyetle birlikte – anlamlarından koparılmış görünümler sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucunda ortaya çıkar" (Berger, 2003:71, 72). Nitekim, geçmiş ve gelecek arasında dondurulmuş, şimdiye ait imge öncesine ve sonrasına dair bir bilgi olmaksızın sınırlı bir bilgi yansıtır. Hatta belki de yanıltıcı olur. Söz gelimi, ağlayan bir çocuğa doğru uzanan bir elin bir yardım eli mi yoksa çocuğa zarar veren birinin eli mi olduğu ancak o anın fotoğrafının haricinde, öncesi ve sonrası hakkında bilgi verecek başka fotoğraflar ya da olayın şahsi tanıklarının ifadelerinden yola çıkılarak anlaşılabilir. Fotoğrafın, farklı etmenlerden dolayı farklı anlamlar kazanması ise propoganda aracı olarak kullanımının önemli nedenlerindendir.

"Bazı fotoğrafları iyi bilmek, bizim şimdiki zaman ile yakın geçmişe dair duygularımızın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Fotoğraflar referans yollarını döşer ve uğruna mücadele edilen davaların totemleri işlevini görürler: Bir fotoğrafa baktığınızda duygularınızın billurlaşması ihtimali, sözlü bir sloganı zihninizde canlandırmaya kıyasla daha fazladır. Ayrıca fotoğraflar, o zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına (ve gözden geçirilmesine) katkıda bulunurlar. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici parçasıdır. Toplum bu fikirleri 'hafıza' olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir 'kurgu'ya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur – kolektif hafıza, tıpkı kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır.

Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: *Bu* nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür. İdeolojiler, anlamlı ortak fikirleri özetleyip kapsül haline getirerek öngörülebilir düşünce ve duyguları harekete geçiren, kanıtlayıcı görüntü arşivleri, temsili görüntüler biriktirirler" (Sontag, 2004:86).

Dolayısıyla her iktidar, kendi ideolojisine göre bir toplumsal bellek oluşturmak üzere fotoğrafın gücünden yararlanır. Nitekim fotoğraf, donmuş anın öncesinin ve sonrasının bilinmezliği ve olayların bütününün bilgisini içermemesinden ötürü gerçeğin manipülasyonuna olanak verir. Fotoğrafın belge niteliğiyse çarpıtılmış gerçeğin inandırıcılığını artırır. Böylelikle iktidarlar, gerçekliğin algılanışını yöneterek toplumu kendi ideolojilerine göre şekillendirir (Yaykın, 2009:44).

3. Gerçekliğin Anlamlandırılması

Muhalif bir ifade biçimi olarak fotoğraf, gerçekliğin aslına uygun biçimde anlamlandırılması ve korunması bakımından karşı bir güç oluşturur. Diğer yandan, hafızanın inşasında büyük rolü olan fotoğrafın sunduğu sınırlı olguların hiç sorgulanmaksızın gerçek olduğunun kabul edilmesi yerine çeşitli durumlarla ilişkilendirilerek üzerine düşünülmesi/düşündürmesi gerekir. "Bu anlamda sadece temel siyasal söylemlerin görsel inşasına katkı yapan ve giderek daha çok yaygınlaşan seyirciler değil, sorgulayarak ve öğrenerek belki de küresel bağlamda kendi sorumluluk bilincini inşa edebilen bireyler olunabilir" (Ok, 2016:117). Hatırlamanın ve belleğin toplumsal açıdan önemini ancak böylesi bir yaklaşım anlamlı kılar. "Sonuç olarak, fotoğraflar aracılığıyla aslında gerçek anlamda ne olduğu tam da bilinemeyen, fakat deneyimler doğrultusunda sabitlenmeye çalışılan 'gerçek'le yaratıcı ve yeniden yapılandırıcı bir ilişki kurulur" (Ok, 20016:118).



Resim 1. Gilles Perres, *Ruanda,* Hutu milislerinin bir muhabirinin katili olan mülteciden arda kalanlar, 1994, Fotoğraf, Magnum Photos.

Örneğin, Gilles Perres'in Ruandalı mültecilerin yaşamlarını konu aldığı fotoğraflar "yalnızca Ruanda'da çekilen acıları gösterdikleri için değil bugün 'öteki' ve 'kurban' fotoğrafları olarak gösterilen ve dünya basını tarafından servis edilen fotoğrafların sorgulanması bakımından (…) tartışmalara yol açmış fotografik ikonlardır" (Ok,

2016:117). Zira Ok'un ifade ettiği üzere, Perres, 'Sessizlik' kitabının 'Yargı' bölümünde, Ruanda soykırımı sonrasında fotoğraflarını çektiği acı dolu mültecilerin bu durumu hak ettiğini ima eder.[1] Dünya basını ise tam aksine mültecilerden yana bir tutum izleyerek ülkelere yardım çağrısında bulunur.



Resim 2. Teun Vouten, *Çocuk Askerler*, Ganta, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. "Guinnée sınırındaki Ganta kenti, başkan Charles Taylor hükümet ordusu tarafından isyancılardan yeniden ele geçirildi. Çocuk askerler kamyoneti alıyorlar" (URL 2).

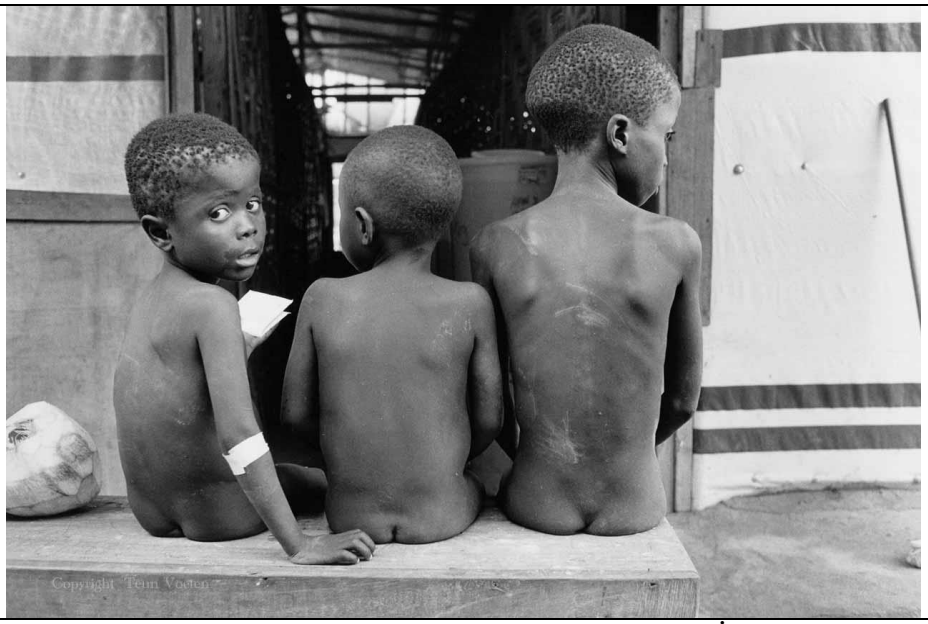
Yine bir başka örnekte, Teun Voeten'in Liberia'da fotoğrafını çektiği silahlı çocukların masumiyet kavramını sorgulatan pozları bir kafa karışıklığı yaratır. Nitekim, henüz oyun çağında olmalarına rağmen elleri silahlı, asker çocukların duygu dünyasının bilgisini bize veremeyen bu anlık görüntüler "kurban imgeleri ile kurulabilecek duygusal bağ"ın (Ok, 2016:119) aksamasına yol açar. Zira çocuklar için bir yardım çağrısı olarak karşımıza çıkmadıkları gibi, Linfield'ın deyişiyle, 'biz'im için korkunç ve yabancıdır zira "yaşam standartlarını deneyimleyemediğimiz bir coğrafyanın çoğu zaman sıradan ve günlük olan durumunu gösterir ve bizler çoğunlukla güvenli sayılabilecek olan konumlarımızdan kurbanların yüzüne bakarken, fotoğraflarda aradığımız şey olan acının yansımalarını göremediğimiz için daha fazla strese, karmaşaya girebiliriz" (Ok, 2016:119). Böylesi bir durumda fotoğrafların sunduğu sarsıcı gerçekliğin anlamlandırma biçimiyse kişisel belleğin ne doğrultuda inşa edileceğinin yönünü belirler. Diğer yandan merhamet, acıma gibi duygularla ikonlaştırılmaları izleyiciyi aslında orada neler olduğunun bilgisini merak etmekten uzaklaştırırken hiçbir şey yapmıyor olmaları onları da bu dehşete ortak eder. Dolayısıyla Linfield'ın da ifade ettiği gibi, çocuk askerlerin fotoğrafları "eğer gözlerinizi kaparsanız, bizim dönüştüğümüz canavarlardan kendini sakınan korkak birer sofudan farkınız kalmıyor' dercesine izleyiciyle alay eder" (Akt. Ok, 2016:119). Gördüklerimiz bilinçaltımıza bu şekilde izini bırakır.

[1] Ruanda Soykırımı, Ruanda'da 1994 yılında yaklaşık yüz gün içinde 800.000 Tutsi ve ılımlı Hutu'nun, aşırı uç Hutular (Interahamwe) tarafından öldürülmesi olayıdır. UNICEF verilerince, öldürülenlerin 300.000'i çocuklardır. Katliam, Tutsi destekli isyancı Ruanda Vatansever Cephesi lideri Paul Kagame'ye bağlı güçlerce, Hutu ağırlıklı hükümetin düşürülmesi ile son buldu. Ardından yönetimden güç alan Tutsilerin öç bahanesiyle saldırması sonucu yüzbinlerce Hutu, komşu Zaire'ye (Kongo Cumhuriyetine) sığındı. Fransa, soykırımı gerçekleştiren Hutu hükümetinin o dönem içerisinde en yakın dostu ve destekçisi olması sebebiyle Ruanda Soykırımı'ndan en fazla sorumlu tutulan ülkedir (URL 3).

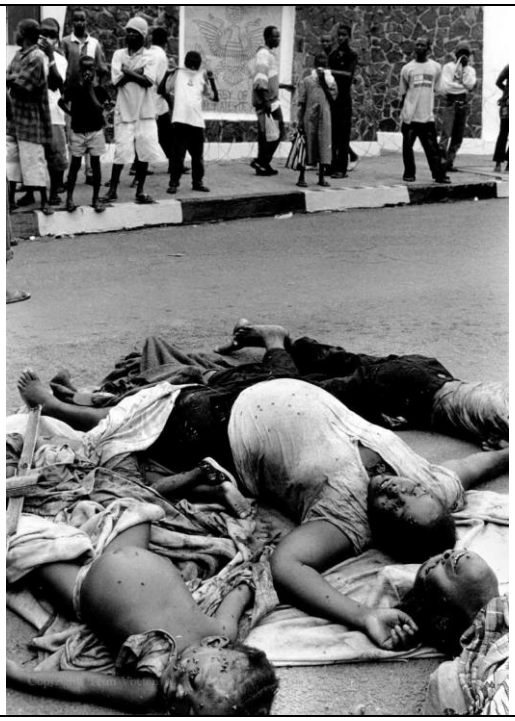


Resim 3. Teun Vouten, *Yemek sırası bekleyen çocuklar*, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf.

Vouten bir başka fotoğrafında, savaştaki sığınmacı çocukların yemek sırası beklerkenki hâllerine tanıklık etmemizi sağlar. Çocukların kaybolmamaları, aileleri tarafından bulunabilmeleri için numaralandırıldıkları, aslında acı olan bir durumu ajite etmeden bize gösterir. Sunulan gerçeği doğru anlamlandırmak için, konuya ilişkin diğer fotoğraflarsa olgunun daha etraflıca kavranmasını, konuya farklı açılardan da bakabilmeyi olanaklı hâle getirir. Dahası, fotoğrafçının sunmak istediği gerçekliğin bütüncül bir bakışla görülmesini sağlar.



Resim 4. Teun Vouten, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. "İç savaşın yerinden ettiği kişiler arasında bir kolera patlak veriyor", (Explore War and Conflict, tarih yok)



Resim 5. Teun Vouten, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. "Monovyalılar ABD'den mücadeleye müdahale etmesini ve durdurmasını bekliyorlar. ABD'nin katılımını talep etmek için insanlar harç saldırısı mağdurlarının cesetlerini ABD Büyükelçiliği önüne koydular" (Explore War and Conflict, tarih yok).

Nicolò Filippo Rosso ise Kolombiya'da bir yardım kuruluşunda su yardımı bekleyen Venezuelalı çocukların fotoğrafları ile izleyiciyi göçmen sorunları üzerine düşünmeye teşvik eder. 2016'da başlayan ekonomik ve siyasi krizin sonucunda ülkede çıkan şiddet, yoksulluk gibi toplumun yaşama hakkını tehdit eden unsurlar 4,5 milyon insanın ülkeyi terk etmesine yol açmıştır (2020 Photo Contest, 2020). 1, 6 milyona yakın Venezuelalı'nın Kolombiya'ya göç etmesi ise yasal istihdam, sağlık, eğitim, tıbbi yardım, gıda gibi gereksinimlerin karşılanamadığı, sorunlu bir duruma zemin oluşturmuştur.



Resim 6. Nicolò Filippo Rosso, *Göç*, Kolombiya, 10 Ağustos 2019, Fotoğraf. "Kolombiya'nın Paraguachón kentindeki bir yardım kuruluşunda ücretsiz yemek için suyla doldurulacak plastik şişeleri tutan Venezuelalı çocuklar sırada bekliyor" (URL 4).

Rosso, estetik bir görsel imge yaratmayı amaçlar ancak bu estetik duyumun oluşumuna varlığa ilişkin kendi iç sorgusu yön verir. Göçmenlerin yaşam mücadelelerine odaklanırken varlığın, var olmanın anlamını sorgular. Dünyadan aldığını, duyumsadığını estetik bir yapı içinde izleyiciye iade ederken kendi duyguları doğrultusunda kişiselleştirir ve izleyicinin bunu keşfetmesini ister. Göçmenlerin yaşamda kalma mücadelesini ajitasyondan uzak,

gerçekliğin doğal estetik dokusallığı içinde ancak kendi bakışına özgü bir duyumsallıkta izleyiciye sunar. Böylelikle, Cartier-Bresson'dan öğrendiği gibi, yeteneğinden dolayı dünyaya borçlu olduğu iç sorumluluğunun gereğini yerine getirmiş olur (URL 5).



Resim 7. Nicolò Filippo Rosso, *Göç*, Kolombiya, 31 Ekim 2018, Fotoğraf. "Kolombiya'nın başkenti Bogota'da bir sokakta genç bir kız para istiyor. Haziran 2019'a kadar, Kolombiya Aile Refahı Enstitüsü (ICBF) ülke çapında yaklaşık 80.000 Venezuelalı çocuk, ergen ve aileye yardım sağladı" (URL 6),

Polonya'daki göçmenlerin sorunlarını konu alan bir örnekte de iltica süreçlerinde teslimiyet sendromuna yakalanmış, 15 yaşındaki Ermeni bir kız çocuğunun katatonik uykudan uyandıktan sonraki travmatize hâli görünür (2020 Photo Contest, 2020). İlk olarak 1990'lı yılların sonunda, İsveç'teki göçmen çocuklarda görünen teslimiyet sendromunda kişi, yaşadığı travmadan ötürü dış ve iç uyarıcılara karşı tepkisiz, konuşamaz, yiyip içemez ve idrarını kontrol edemez hâle gelir. Yaşam koşullarının düzelmesiyle birlikte hasta kademeli şekilde iyileşmeye başlar. Sığınma talepleri karşısında sınırdışı edilmekle tehdit edilen Ewa ve ona destek olan ailesini gösteren fotoğraftaki Ewa'nın donup kalmış bakışının çarpıcı etkisi, izleyiciyi sarsar. Bu donuk ve tedirgin eden ifadeye tezat, güven duygusunu çağrıştıran ellerin duruşu fotoğraftaki gergin atmosfere katkıda bulunur. Ermenistan'a geri gönderilme korkusu yaşayan aile, Ewa'nın sendromu atlatmamış olmasına rağmen Polonya'ya gönderilmiştir. Fotoğrafın hikayesini bilmek estetize edilmiş andan öte bir anlama içkin olduğunu fark etmemizi ve fotoğrafın sahip olduğu tekinsiz atmosferi belirsizlikten kurtarır.



Resim 8. Tomek Kaczor, *Uyanış,* Polonya, 1 Haziran 2019, Fotoğraf. "Kısa süre önce Teslimiyet Sendromunun getirdiği katatonik durumdan uyanan 15 yaşındaki Ermeni kız Ewa, Polonya'nın Podkowa Leśna kentindeki bir mülteci kabul merkezinde ebeveynlerinin yanında tekerlekli sandalyede oturuyor" (URL 7).

"Evet, bizim anlamamızı anlatılar sağlayabilir. Gelgelelim, fotoğraflar da başka bir şey yapar: Hayaletler gibi üstümüze çöker ve etrafımızda dolanırlar. Bosna'daki savaşın unutulmaz görüntülerinden biri olan, *New York Times* dış haberler muhabiri John Kifner'ın, hakkında şu satırları kaleme aldığı fotoğrafı düşünün: 'Her şey çok berrak, Balkan savaşlarının en kalıcı resimlerinden biri: Bir Sırp milis, yerde ölü olarak yatan Müslüman bir kadının kafasına rastgele tekme atıp duruyor! Bu görüntü size o savaşla ilgili olarak bilmeniz gereken her şeyi anlatmaya yeter de artar.' Yine de o görüntünün bize, bilmemiz gereken her şeyi anlatmadığına şüphe yoktur" (Sontag, 2004: 90).

Libera'ysa, Vietnam Savaşı sırasında çekilen, acı ve yıkıma dair, ikonlaşmış bir fotoğrafı yeniden üretme mantığıyla kullanır. "[B]u fotoğrafların orijinallerinde olan acı yüklü ruhu adeta tersine çevirir" (Ok, 2016:193). Nitekim, Polonyalı görsel antropolog Zaremba, söz konusu fotoğrafın yer aldığı Pozitifler serisinin hatırlama ve hatırlatmak üzere bir temsil olduğunu öne sürer. Zira böylece, artık üstüne düşünülmeyen bu vahşete karşı insanların tepkisini çekerek onları unuttukları geçmişle yüzleşmeye sevk eder. Libera'nın deyişiyle "Bu zararsız sahneler (Pozitifler) acımasız orijinallerine geri dönüşü tetikler" (Akt. Ok, 2016:193).

Belleğin yoklandığı ve geçmişe dair gerçekliklerin – zamansal, mekânsal, tarihsel, kültürel vb. değişimlerin de sonrasında – tekrardan anlamlandırıldığı yeni inşa sürecindeyse önemli olan, görüntülerin kimin bakışına sunulduğudur. Bu noktadaysa, çağımızda bir nevi görüntü bombardımanıyla karşı karşıya kalınması sonucu eleştirel mesafenin ortadan kalktığı bilgisini hatırlamak gerekir. Nitekim, mekân-zaman algısının hasara uğramış bireyin, gerçekliği duyumsamada, anlamlandırmada ya da olası gerçeklikler arasından birini seçip onu yorumlamada sorun yaşaması kaçınılmazdır.



Resim 9. Nick Ut, *Savaşın Terörü*, Vietnam, Haziran 1972, Fotoğraf.



Resim 10. Zbigniew Libera, *Positives,* 2002-2003, Fotoğraf.

SONUÇ

Her iktidar, kendi ideolojisini oluşturmak ve sürekli kılmak için kitle iletişim araçlarını kullanarak toplumsal bir bellek inşa eder. Bu anlamda fotoğrafik imge, gerçeği dolaysız aktarmasından ve belge niteliğinden ileri gelen inandırıcılığından dolayı iktidarlar için önemlidir. Örneğin, bir haberde, afişte yer alan fotoğrafın altında yazan her kelime fotoğrafın algılanış biçimini yönlendirir. Yine, fotoğrafın ya da haberin yanında yer alan başka bir fotoğraf ya da haber iletilmek istenen mesajın anlamının şiddetini artırabilir ya da azaltabilir. Aktarılmak istenen mesaj toplumun algısına nüfuz ederken toplum da aldığı, biriktirdiği enformasyon doğrultusunda şekillenmeye başlar. Kullanılan enformasyonların hafızada bıraktığı izlerin yanı sıra çeşitli fotoğraflardan ve belgelerden oluşan arşivler bu yapılanmanın diğer ayaklarıdır.

Diğer yandan, iktidar kendi ideolojisine uygun bir tarihin toplumsal belleğini inşa ederken toplumun neyi hatırlayacağına ve neyi hatırlamayacağına (yani unutacağına) karar verir. Bunun için, kapitalist sistemin de istikrarını borçlu olduğu görüntü bombardımanından yararlanır. Nitekim imgenin sınırsızca tüketimi, algıyı hasara uğratırken, özne ve görüntü arasındaki içselleştirme sürecine zarar verir. Öznenin kavrayışının yetersiz kaldığı söz konusu durumda ise toplumsal belleğin kaotik ve muğlak şekilde yapılanması kaçınılmazdır. Toplumsal amnezi de maruz kalınan görüntü bombardımanın algıyı hasara uğratmasının bir diğer neticesidir. "Belleğin yitirilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider" (Berger, 2003:75). Böylelikle, eskisinin yerine inşa edilen yeni toplumsal bellek, her iktidarın topluma yaymak istediği kendi ideolojisine göre şekillenir. Yaykın'ın da ifade ettiği gibi, toplumsal bellek tüm ideolojiler için önemli bir mücadele alanıdır.

Dolayısıyla, enformasyon yığınlarının yarattığı tüm olumsuz koşullara rağmen, belleğin yeniden inşasında bir mücadele biçimi olarak fotoğrafın kullanımı – ki elbette bu eylemin başka faaliyetlerle de desteklenerek verilen mesajın ya da üzerinde durulan olgunun pekiştirilmesi gerekir – gerçeği dolaysızca sunuşundan, belge niteliğinden ve inandırıcılığından ötürü bir karşı güç oluşturur. Bu noktadaysa önemli olan, – Perres, Vouten, Libera örneklerinde de görüldüğü üzere – fotoğraf aracılığıyla farklı/karşı bir gerçekliğin dayatılmasından ziyade, sunulan gerçekliğin sorgulanmasının ve üzerine düşünülmesinin sağlanmasıdır.

KAYNAKÇA

Armitage, J. (2001). *Virilio Live: Selected Interviews.* London: SAGE Publications.

Baudrillard, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I.* (I. E. Elçin Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauldrillard, J. (2013). *Yokoluş Sanatı. C. Aydemir içinde, Fotoğraf Neyi Anlatır?* (s. 99-103). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı.* (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Düşünce.

Berger, J. (2003). *O Ana Adanmış.* (M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans - Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman.* (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2015). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa.

Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni.* (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* (A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.

Langer, S. (2012). *Sanat Problemleri.* (F. Korur, Çev.) İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.

Ok, S. S. (2016). *Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak.* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

URL 1: https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462 Baudrillard, J., *"Photography, Or The Writing Of Light"*, Erişim tarihi: 26.03.2019

URL 2: https://tr.euronews.com/2019/10/18/ruanda-soykirimin-25-yil-ruanda-da-neler-oldu-bati-rolu-ne-fransa-tarih-arastirma-komisyon, Ruanda Soykırımı: Ruanda'da neler oldu? Batı'nın rolü ne? Erişim tarihi: 25.11.2020.

URL 3: https://www.teunvoeten.com/photography/war-conflict-liberia.html, Explore War and Conflict, Erişim tarihi: 29.03.2019

URL 4: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39617/6/Nicolo-Filippo-Rosso-CIS-FI2020, Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020

URL 5: http://magazine.photoluxfestival.it/en/nicolo-filippo-rosso-exodus-the-venezuelan-diaspora/, Orlandi,D., Erişim tarihi: 01.12.2020

URL 6: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39617/4/Nicolo-Filippo-Rosso , Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020

URL 7: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39606/1/Tomek-Kaczor-POY-nominee, Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020

Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf İdeolojisi "Algıda Gerçeğin Bozulumu".* İstanbul: Kalkedon.