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

YENİ MEDYA KİMLİĞİYLE TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF

Yüksek Lisans Tezi

GÜLAY DOĞAN

İstanbul 2015

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

YENİ MEDYA KİMLİĞİYLE TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF

Yüksek Lisans Tezi

GÜLAY DOĞAN

Danışman: Yrd. Doç. BÜLENT ERUTKU

İstanbul 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Gülay DOĞAN**

Anasanat Dalı : **Fotoğraf**

Tezin Adı : **YENİ MEDYA KİMLİĞİYLE TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF**

14/01/2015 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Doç.Oktay ÇOLAK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Ozan BİLGİSEREN	M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Doç.Seçkin TERCAN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Ergün TURAN	M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 01../01../2015..tarih ve..III-7(6)..sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER
Müdür

ÖZET

21. yüzyılda özellikle toplumsal ve siyasal hayatın örgütlenmesinde sosyal medya başta olmak üzere alternatif yeni medya kanalları, mobil cihazlara sahip herkesin görüntü üretimi ve tüketimi pratiği, postmodernizmle başlayan toplumsal olanın ne olduğuna ilişkin sorgulamaları başka bir boyuta taşımıştır. Sanal ve gerçek ayrımlarının özellikle ekran merkezli teknolojik atılımlara bağlı olarak siliniyor oluşu imgenin toplumsal bağlamda işlevini değiştirirken, toplumsal belgesel fotoğrafı bu gelişmelere paralel olarak nasıl konumlandıracağımız, bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Toplumsal sorunların çözümü için fotoğrafı aktivist bir çaba için kullanan belgesel fotoğrafın, konusunu nasıl gösterdiği ve hangi bağlama yerleştirdiği fotoğraf teorisinin tartışmalı alanlarından biridir. Bu nedenle yeni medyanın interaktif, şeffaf ve demokratik yapısı belgesel fotoğrafı kavramsal olarak özgürleştirmiştir. Dolayısıyla 21. yüzyıl iletişim ve bilgi teknolojileri daha adil, eşit ve özgür bir dünya için ‘diyalog’ yaratma biçimini görüntü üzerinden kurgulasa da tek başına fotoğrafın özerkliğinden bahsedemeyiz. Bunun için de bu tez, yeni medya kimliğiyle toplumsal belgesel fotoğrafı, kolektif ve katılımcı bir süreci aktivizm olarak kurgulayan ve belgesel fotoğrafı genel gerçek idealinden kurtararak, hikaye anlatıcısının bakış açısına eş değer, medyalar arası bir platformda, anlatı kurma biçimi olarak ele almıştır.

Anahtar kelimeler: *Toplumsal belgesel fotoğraf, yeni medya, aktivizm, hikaye anlatıcılığı*

SUMMARY

In the set-up of especially social and political life in 21st century, new alternative media channels, social media being in the first place, image production and consumption practice of everyone that own mobile devices have transferred the questions that arose with postmodernism regarding what is social to a different dimension. While the fact that the differentiation between the virtual and the real is fading based on screen-based technological breakthrough changes the function of the image in the social context, the subject of this thesis focuses on how we could position the social documentary photography in parallel with these changes. One of the debated fields of the photography theory is how the documentary photography, which uses photograph in an activist effort for the resolution of social issues, shows and contextualizes its subject. Therefore, the interactive, transparent and democratic nature of new media has conceptually liberalized photography. For this reason, even though the communication and information technologies of the 21st century build its pattern of creating a "dialogue" based on the image, we cannot talk about the autonomy of photography alone. As a consequence, this thesis covers the social documentary photography as a narrative form on an inter-media platform which is equal to the narrator's point of view that builds a collective and participative process as activism and saves the documentary photography from the common ideal of real.

Keywords: *Social documentary photography, new media, activism, narration, visual storytelling*

ÖNSÖZ

Dünya üzerinde herhangi bir şey yoktur ki başka diğer şeylerle ilintili olmasın. Yeni medyanın en büyük başarısı da kendi kaosunda yatmaktadır. Burada kanat çırpan bir kelebeğin yarattığı türbülansın, dünyanın başka bir coğrafyasında neye yol açtığını görmemizi sağlayabilecek bir sistemdir. Görmek tercih meselesidir. Ama gördüğün zaman, görüldüğünü de bilirsin. Toplumsal sorunları konu alan fotoğrafın, yeni medyayla başkalaşmasının en can alıcı noktası budur. Umudum odur ki bu başkalaşım, bizi insan olarak daha iyiye taşısın.

Tezimin gerçekleşme süresince okuma, araştırma ve yazma evrelerimi etkileyen ve dönüştüren danışmanım Yrd. Doç. Bülent Erutku'ya katkılarından dolayı teşekkür ederim. Geçtiğimiz Eylül ayında kaybettiğimiz insanlığından çok şey öğrendiğim kıymetli hocam Prof. Barbaros Gürsel'i hürmetle anarken, üç yıldır çatısı altında olduğum Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nün değerli hocalarına da bir hikaye olarak gördüğüm hayatıma ekledikleri her cümle için teşekkür ederim. Son olarak dostlarım ve aileme de sonsuz sevgi ve güveni bana yaşattıkları için ayrıca teşekkür ederim.

14.01.2015 Gülay Doğan

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	i
SUMMARY	ii
ÖNSÖZ	iii
ŞEKİL LİSTESİ	v
1. GİRİŞ	**1**
2. TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF: TARİHSEL BİR BAKIŞ	**3**
2.1. Belgeden Anlatıya Giden Yol: Objektivite / Subjektivite	6
2.2. Kavramsallıkla Belgesel Geleneğin Buluşması: Sahnelenen Gerçekler	17
2.3. Yeni Toplumsal Belgecilik: Politikleşen Sanat	27
3. TARİHSEL SÜREÇTE FOTOĞRAFLARDA ETKİ VE BAĞLAM	**36**
3.1. Fotoğraflarla "Maden Ocağı" Dosyası	36
4. MEDYA, TOPLUM VE FOTOĞRAF: "YENİ"LİK NEREDE?	**53**
4.1. Dönüşümler	54
4.1.1. Yeni Medyanın Dili	55
4.1.2. Makinenin Dönüşümü	59
4.1.3. Fotoğrafçının Dönüşümü	63
4.1.3.1. Yurttaş Muhabirliği	63
4.1.3.2. Dijital Aktivizm	67
4.1.4. İzleyicinin Dönüşümü	71
4.2. Yeni Medyaya Kuramsal Bakış	73
4.2.1. Michel Foucoult ile Bilgi ve İktidar	73
4.2.2. Theodor W. Adorno ile Kültür Endüstrisi	77
4.2.3 Jean Baudrillard ile Sanal Evren	80
4.2.4. Arjun Appadurai ile Küreselleşmenin Kültürel Boyutları	86
5. YENİ TOPLUMSAL BELGESEL: DİJİTAL HİKAYE ANLATICILIĞI	**91**
5.1. Medya	94
5.2. Eylem	95
5.3. Etkileşim	97
5.4. Bağlam	98
5.5. İletişim	99
6. SONUÇ	**103**
KAYNAKÇA	**106**

1. GİRİŞ

Modern aklın egemenliğindeki bilim ve teknolojinin sürekli ilerleme vaadi ve daha iyi bir gelecek öngörüsü, insanlığın yaşadığı krizler, çatışmalar ve savaşlarla tezatlık oluşturmaktadır. Belgesel fotoğraf, kanıt nosyonuyla icadından bugüne 'tanık' sıfatıyla toplumsal tarihin görsel belleğini oluşturmaktadır. Toplumsal belgesel fotoğraf ise onun 'tanık'lıktan öte eylemi de barındıran aktivizm ve fotoğraf bileşkesini ifade etmektedir. Toplum, yurttaş, politika, fotoğraf, sanat ve hatta insan, 21. yüzyılın bilgi ve iletişim dünyasında yeni anlamlara bürünürken 'toplumsal belgesel fotoğraf' bu çerçevenin içerisinde nerede kalıyor sorusu, bu tezin çıkış noktasıdır. Her gün ekranlarımızdan milyonlarca görüntü anlamından bağımsız olarak görsel ileti niteliğiyle akarken, fotoğrafın toplumsal sorunların çözümünde etki yaratabileceği fikri çıkmaza girmiş gibi görünmektedir. O nedenle bu tezin amacı, teknolojiyle şekillenen yaşam deneyimlerimizde fotoğrafın daha adil, eşit ve özgür bir dünya için yeni medyada kullanım olanaklarını ve etkisini araştırmaktır.

Fotoğraf, icat olduğu dönem olan 19. yüzyıl için de yeni bir medya aracıydı. Bilginin görselleştirilmesi anlamında kitle iletişim araçlarında kullanılması, yeni bir çağın da başlangıcıydı. Fotoğraflar aracılığıyla görmek, anlamak, keşfetmek, eğitmek; kitle toplumunun dünyayı hayal biçimini oluşturdu. İki büyük dünya savaşının gölgesinde ve ideolojilerin büyük anlatılarının hüküm sürdüğü bir çağda toplumsal belgesel fotoğraf, yayın olanakları ölçüsünde çoğunlukla fotoğrafçının idealist tutumuna bağlı bir gelişim gösterdi. Bu idealist tutum da doğrudan fotoğrafın, doğru kanallar aracılığıyla sunulması yönündeydi. Çünkü fotoğrafın içeriği, gerçeğin kendi başına konuşabilmesi adına yeterince inandırıcı bir formdaydı. Bu tez, belirli bir dönem için içeriğinin şok ediciliğiyle toplumsal hareketliliğe hizmet eden fotoğrafları baz alarak toplumsal belgesel fotoğrafı konumlandırmanın eksik olacağı düşüncesinden hareket etmektedir.

Bu amaçla, ilk olarak toplumsal belgesel fotoğraf tarihsel perspektif ile ele alınmakta, belgesel olgusunun tarihsel ve toplumsal koşullar doğrultusunda değişen

nesnellik ve gerçeklik algısı üzerinde durulmaktadır. Ardından "Fotoğraflarla "Maden ocağı" Dosyası" kısmında, tarihsel süreçte ele alınan toplumsal belgesel fotoğrafın yayınlandığı ortam ve anlama etkisi üzerinde durulmaktadır. Kömür madenciliği üzerinden tarihten günümüze çeşitli belgesel fotoğraf projeleri ve kullanım işlevleri değerlendirilmektedir.

"Medya, Toplum ve Fotoğraf: "Yeni"lik Nerede?" başlığı altındaki bölüm iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım yeni medyayı geleneksel medyadan ayıran temel yapısal özellikler ve bu kapsamda dijital fotoğrafla dönüşen aygıt, fotoğrafçı ve izleyici ele alınmaktadır. İkinci kısım ise yeni medyanın kültürel yaratılarını, eleştirel bir bakışla değerlendirmek adına 20. yüzyılın önemli kuramcılarının düşüncelerini ortaya koymaktadır. Bu kapsamda Michel Foucault'nun iktidar analizlerinden yararlanılarak internet, Theodor Adorno'nun kültür endüstrisi kavramından yola çıkarak bireyin yeni medyadaki kimliği, Jean Baudrillard'ın simülasyon kavramından yola çıkarak yeni medyada gerçeklik sorgusu, Arjun Appadurai'nin küreselleşmenin kültürel yönlerinin analizi bu kısımın içeriğini oluşturmaktadır.

Son bölümde ise yeni medyada belgesel fotoğrafın toplumsal sorunlara ilişkin sunabileceği katkı kapsamında dijital hikaye anlatıcılığı bir yöntem olarak ele alınacaktır. Yazının ortaya çıkışından önce kullanılan sözel hikaye anlatıcılığı geleneğinin dijital ortamda yeniden kurulma biçimleri ve özellikleri araştırılarak, yeni medya kimliğiyle toplumsal belgesel fotoğrafın geldiği noktaya dair bir sonuç ortaya konmaya çalışılacaktır.

2. TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFA TARİHSEL BİR BAKIŞ

Fotoğrafın, teknik bir aygıt olarak gerçek ile kurduğu temsil ilişkisi, fotoğraf teorisini başlangıcından bugüne meşgul eden konular arasındadır. David Bate (2009, s. 25), fotoğraf teorisinin, onun objesini anlama yolunda bir yöntem olduğunu belirterek, sorulması gereken sorunun ***"fotoğrafçılığın ne tür bir teoriye ihtiyaç olduğudur?"*** der ve fotoğraf konusundaki temel argümanların şu sorular etrafında şekillendiğini belirtir: "***Fotoğraf nedir (kimlik), kültüre katkısı nasıl olmaktadır (değer) ve neden bu derece başarılı bir buluştur (toplumsal amacı)?"*** O nedenle belgesel fotoğrafın bir dalı olarak varsayılan toplumsal belgesel fotoğrafın kimliği, değeri ve amacı ile ilgili temel argümanları ortaya koyarak ilerlemek doğru olacaktır. Bu nedenle öncelikle belgesel fotoğraf ile kast edileni, ardından da toplumsal belgesel fotoğraf ile farkına değinmek gerekecektir.

> *Karin Becker Ohrn'nın (1980: 36) ifadesiyle,*
>
> *belgesel geleneği, gazetecilik, sanat, eğitim, sosyoloji ve tarihin etkilerini kapsar. Belgesel öncelikle iyi bir baskının ötesinde amacı olan bir şey olarak düşünüldü. Fotoğrafçının amacı, çalıştığı konuya izleyicinin dikkatini çekmekti ve bir çok durumda da sosyal değişimin gerçekleşebilmesi için yollar açmaktı* (Price, 2009, s. 69)

Merter Oral (2011a, s. 25) da belgesel fotoğraf yaklaşımının iki temel özelliği olarak, ***"konularını nesnel gerçeklikten almasını"*** ve ***"temel amacının 'yaşamı estetize etmek olmayan' bir yorum kaygısı taşımasını ve mesaj içermesini"*** ön plana çıkarır. Amerikalı belgesel fotoğrafçı Ken Light (2006, sf. 14) ise kendi tanımını ***"Ben, belgesel fotoğrafçılığı, merkezinde görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun süreli, derinlikli fotoğraflar olarak tanımlamaya başladım"*** şeklinde ifade etmektedir. Bu genel tanımlamalardan çıkan sonuç, belgesel fotoğraf çalışmalarının gerçeklikle olan dolayımsız kayıt özelliği ile mesaj taşıyan bir araç oluşunun vurgulanmasıdır. Dolayısıyla bir iletişim biçimidir ancak nesnel değildir. Allan Sekula'nın (2013, sf. 95) deyişiyle de ***"her iletişim, az ya da çok taraflıdır: Bütün mesajlar, ilgilerin göstergeleridir."*** Peki belgesel fotoğraf, bir mesaj vermek kaygısı taşıyarak izleyici tarafından okunmaya açık bir tür iken, toplumsal belgesel fotoğraf adı altında ayrı bir

sınıflandırmaya gitmek neden gerekir? Fotoğrafçı Arthur Rothstein, toplumsal belgesel fotoğrafı, ***"zorlayıcı ve inandırıcı gerçeklerle yüzleştirerek, izleyicisini, anlamaya, sempati duymaya ve kimi zaman da eyleme geçmeye ikna eden derinlikli fotoğraflar"*** olarak tanımlamaktadır (Light, 2006, sf. 14). Bir ayırım noktası olarak anlaşılmaktadır ki toplumsal belgesel fotoğraf *konusu* ve *niyeti* bakımından farklılaşmaktadır. Çünkü bakış zaten fotoğrafı otomatik bir kayıt olmaktan çıkarıp, temsil sorununa taşır bizi. Bate'in (2009, s. 61) ifadesiyle ***"belgesel, gerçeğin temsili olarak görülmeyi arzular. Bu ikna kabiliyetinin kökeninde fotoğrafın politik bir proje olması yatar."*** Bate'in gerçeğin temsili konusunda fotoğrafta bakışın politikliği vurgusu, 19. ve 20. yüzyılın güçlü siyasal rejimlerinin etkisi altında belgesel ve toplumsal belgesel fotoğraf ile ilgili tanımlamaları da etkilemiştir. Örneğin Murat Yaykın (2009, sf. 101), *"Fotoğraf İdeolojisi"* adlı kitabında toplumsal belgeci fotoğrafa ilişkin şu yorumda bulunmuştur:

> *1900'lü yıllara doğru belgesel fotoğraf toplumsal belgeci yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru hızla kaymaya başladı. İlk kez devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan 'Toplumsal Gerçekçilik' yaklaşımın fotoğraftaki yansıması 'Toplumsal Belgeci' yaklaşım olarak tanımlanmıştır.*

Oysa 1934 yılında Josef Stalin yönetimi altındaki Sovyet Rusya'nın resmi sanat formu olarak kabul ettiği "Toplumsal Gerçekçilik" akımı, Yaykın'ın bahsettiği devrim sonrası sanatçılarının toplumsal eleştirisinden oldukça farklıdır.

> *Toplumsal Gerçekçilik terimi işçi sınıfı ve yoksulların günlük yaşam koşullarına dikkat çekmeye çalışan sanatçıların çalışmalarını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu nedenle Toplumsal Gerçekçilik akımı (Social Realism), Sovyetler Birliği'nde Josef Stalin tarafından 1934 yılında resmi olarak onaylanan sanat anlayışı olan Toplumsal Gerçekçilik (Socialist Realism) ile karıştırılmamalıdır. (Todd, 2009)*

Bu noktada belgesel fotoğraf ve toplumsal belgesel fotoğrafın, gerçeklik ve toplumsallık üzerinden dönemlere göre değişen algısı önemlidir. Bu nedenle politikayla bağını yadsımadan ancak bir siyasal söylemin taşıyıcısı olmayan anlamından bahsetmek gerekirse; Merter Oral (2011a, sf. 28), ***"daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır"*** olarak ifade eder. Toplumsal alanda çalışan belgesel fotoğrafçıların çalışma alanı oldukça geniştir. Kimi fotoğrafçılar,

toplumdaki çatışmalar ve sorunlar üzerine odaklanırken (W. Eugene Smith, Robert Capa, Margaret Bourke White....), kimi fotoğrafçılar toplumsal etnograf gibi çalışmış (August Sander, Robert Frank, Paul Strand...), kimisi ise toplumsal hareketlere ya da gruplara (Eugene Richards,...) yönelmiştir. Bu nedenle fotoğrafçının niyeti ve de eylemi, sosyal değişimlere öncü olduğunda, bu yaklaşım toplumsal belgesel olarak adlandırılır. Belgesel fotoğrafın pratiklerini uygulayan bu fotoğrafçılar, durumu belirten tanıklık tavrından bir adım ötesine geçip; değişim için eylem aracı olarak fotoğrafik dili kullandığında toplumsal belgeci yaklaşıma dahil olmaktadır. Özcan Yurdalan'ın (2007, sf. 61) ***"fotoğrafçının ideolojisindeki değiştirme enerjisini görüntülere aktardığı ve bir toplumsal harekete dönüştürmek için gerekli mekanizmaları zorladığı türdür***" ifadesinde belirttiği gibi. Toplumsal belgesel fotoğrafın tanım ve amacı açık görünse de *toplumun bir kesimi adına, başka bir kesimi görüntülerle ikna etme olgusu* çeşitli eleştirileri de doğurmuştur. Amerika'daki toplumsal belgesel fotoğrafçılık ve fotojurnalizm eleştirisinde David Levi Strauss (2003, sf. 45), mesafeli 'objektif' tanıklığın izleyicide acıma ya da suçluluk duygusu uyandırdığını ancak kesinlikle değişim için bilgi sunmadığını belirtirken ***"bunlar yalnızca merkez ve çeperin, kuzey ve güneyin, zenginin ve fakirin, üstün olan ile alt kesimden olanın kurgulanmasını pekiştirici görev üstlenirler"*** demektedir. Strauss'nun eleştirisi belirli bir dönem ve coğrafyadaki fotoğraf pratiğinden yola çıkan teorik bir çıkarsamadır. Söz konusu toplumsal katmanlar olduğunda, hem içerisinde bulunulan çağ hem de kültür dikkate alınmalı ve dönemin koşulları içerisinden bir değerlendirme yapılmalıdır. David Bate, fotoğraf teorisindeki ana dönemleri üçe ayırır. Fotoğrafın keşfini izleyen 1830 sonrası yıllar, ikinci olarak kitle kültürünün ortaya çıkışı olarak 1920'li 1930'lu yıllarla devam eden süreç ve 1960'lı 1970'li yıllarla başlayıp postmodernizmin sanattan, topluma geniş bir yelpazede yayılım gösterdiği üçüncü bir dönem. Bate (2009, sf. 26), böyle bir ayrıma gitmesinin nedenini de bu dönemlerdeki "***fotoğraf üzerine düşünme biçimlerinin yeniliğinin, günümüze dek etkisini koruyan anahtar periyodlar"*** olduğunu belirtir. Bu ana periyodlar ışığında toplumsal belgesel fotoğrafa tarihsel olarak bakmak, dönemlere göre değişen anlamların ve pratiğin de izini sürmemizi sağlayacaktır. Tıpkı ***"fotoğrafçılık daha çok bir anlamlandırma pratiğidir"*** diyen ve *pratik* kelimesiyle ***"belirli amaçlarla, belirli sosyal ve tarihi içeriği olan belli başlı malzemeler üzerinde çalışma"***yı ifade eden Victor Burgin (2013, sf. 8) gibi. O nedenle

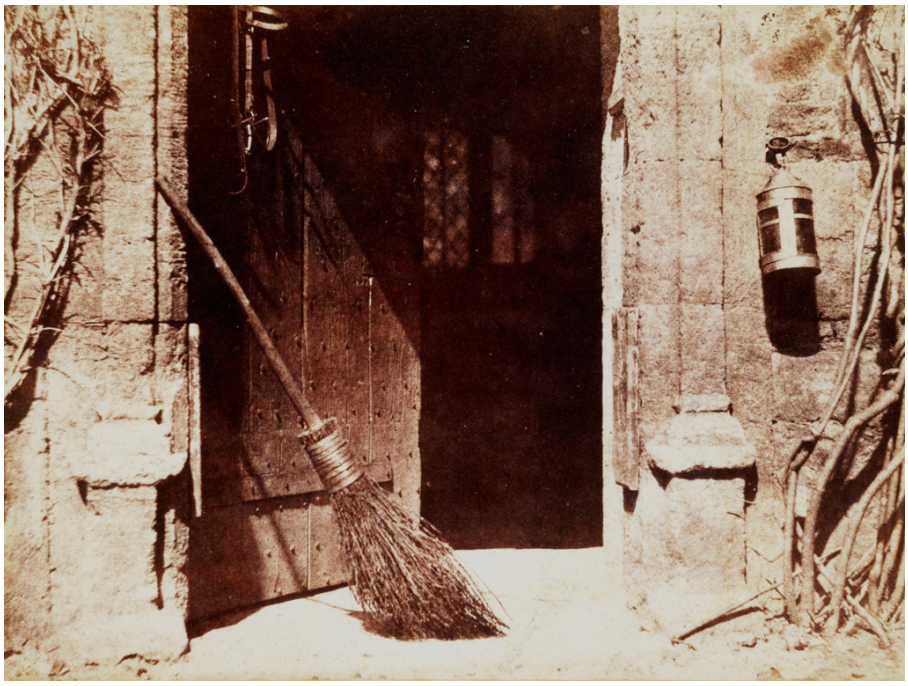
bu bölümde ilk olarak nesnel gerçeklik tartışmaları doğrultusunda toplumsal belgesel fotoğraf; ardından sanatsal bağlarıyla toplumsal eleştiri ve gerçeklik; son olarak da toplumsal belgeselin kendi eleştirisi üzerinden yeni toplumsal belgecilik, tarihsel kırılmalarla şekillenişine göre ele alınacaktır.

2.1. Belgeden Anlatıya Giden Yol: Objektivite / Subjektivite

Joseph Nicephore Niepce, Hipployte Bayard, John Herschel, Jacques Louis Mande Daguerre, William Henry Fox Talbot. Fotoğrafın ortaya çıkışını sağlayan bu isimler, 1800'lü yıllarda üzerinde çalıştıkları aracın sanatçının el becerisi olmadan doğanın kaydedilebilir olduğu düşüncesiyle büyülenmişlerdi. Fotoğraf, kimya ve fiziğin daha sonra da optiğin gelişimiyle, doğanın kopyasını üreten bir araçtı. Bu dönemdeki keşifler, insanlığın hizmetinde araçlar olmasının ötesinde aynı zamanda milliyetçi bir yarışın da temsiliydi. 1839 yılının Ağustos ayında milletvekili François Arago, Fransız Bilimler ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğrafı dünyaya Fransa'nın bir armağanı olarak sundu. İlk fotoğraf, bu tarihten önce yapılmış olsa da Fransa'da tescillenip dünyaya hızla yayıldı. Peki bu araç ne sağlıyordu? Örneğin Arago'ya göre fotoğraf, bilim insanlarına ışığın özellikleri konusunda 'nesnel retina' olabilir ya da arkeolojik araştırmalarda ve restorasyonda yardımcı bir araç olarak kullanılabilirdi. (Marien, 2006, sf. 19) Anna Atkins'in (1789-1871) bitki türlerini cyanotype [*] yöntemiyle görselleştirmesi; George Philips Bond (1825-1865) ve John Adams Wipple'ın (1822-1891) ayın görünümlerinin daguerreotype'larını[**] alması; Dr. Hugh Welch Diamond'un (1806-1886) ruhsal sorunları olan hastalarının fotoğraflarını çekmesi; Fransız fotoğrafçı E. Thiesson'ın Mozambik'in bir şehri olan Sofala'da yaşayanların portrelerini çekmesi; bilimsel çalışmalara hizmet eden fotoğrafın bir keşif aracı olarak objektifliğine olan inancın yansımalarıdır. Bu dönem, aynı zamanda Batılı olmayan dünyanın fotoğrafla keşfedilmesidir. Fransa Eğitim Bakanlığı tarafından Mısır'ın anıtlarını çekmeye gönderilen yazar Maxime Du Camp gibi (1822-1894) birçok bilim insanı, yazar ya da gezgin, Batı dışı topraklara geziler düzenleyerek, Batı resim geleneğinin biçimselliğini ışığa duyarlı tabakalara kaydederek 'tarihin belge'lerini oluşturdular.

[*] Mavi tonda baskı
[**] Bakır levha üzerine baskı

Daguerreotype, fotoğrafın dünyaya duyurulmasında önemli rol oynasa da William Henry Fox Talbot'ın calotype* yöntemi fotoğrafçılığın gelişiminde daha zahmetsiz ve ucuz olması nedeniyle büyük öneme sahiptir. Talbot'ın "Doğanın Kalemi" (The Pencil of Nature) adlı kitabındaki fotoğraflar göstermektedir ki fotoğraf sanat ile bilim arasındaki gidiş gelişiyle nihayetinde *belge* olma özelliğiyle kimliğini kazanmaktaydı. 'Doğanın Kalemi' ifadesi, ışığa duyarlı yüzey üzerinde nesnenin ışık ve gölgeyle ilişkisinin izi olması yönüyle, sanatçının elini doğanın eline teslim etmekte ve bir kayıt işlemi olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla temsil ışığın ve dolayısıyla doğanın olmaktadır. Talbot, fotoğrafik desenlerinde bir yaprağın birebir kopyası olan işleriyle; 17. yüzyıl Hollanda resim okulunun konusunu günlük hayattan alan resimlerini andıran "The Open Door" gibi fotoğrafları aynı potada eritmekteydi: Zamanın belli bir diliminde ışığın ve nesnenin durumunu belgelemek.



Şekil 1: The Open Door, William Henry Fox Talbot, 1844
Kaynak:http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/dec/10/photography-fox-talbot#zoomed-picture: 02.08.2014

* Yarı saydam kağıt üzerine elde edilen negatif fotoğrafın, aynı işlemin tekrar edilerek pozitifinin de elde edilebileceği fotoğrafik yöntem



Şekil 2: The Old Man, Duchenne de Boulogne, 1856: Nörolog Duchenne de Boulogne, insanların sinir sistemleri üzerine yaptığı deneylerle biliniyor. Elektrik vererek uyardığı kaslar, fotoğraf sayesinde insanların yüz ifadelerine ilişkin tarihsel kayıtları oluşturdu.
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Duchenne_de_Boulogne#mediaviewer/File:Guillaume_Duchenne_de_Boulogne_performing_facial_electrostimulus_experiments.jpg: 02.08.2014

Fotoğrafın ontolojisine ilişkin çeşitli görüşler de bu dönemde şekillenmiştir. Şair ve eleştirmen Charles Baudelaire, fotoğrafı reddederken onun yaratıcı sanatçının hayal gücünden yoksunluğunun ve bir sanat eseri için gerekli olan öznel katkısının eksikliğinin altını çizer. Baudelaire (1965 [1859], sf. 152) bu konuda ***"Fotoğraf, 'kinci Tanrı'nın ürünüdür. Öyle ki bir endüstriye, Doğa'ya has olanı taklit ederken 'saf sanat' gibi görünen sonuçları sağlamasına izin vermiştir"*** demektedir. (Gelder & Westgeest, 2011, s. 15) Öte yandan Amerikalı şair ve yazar Edgar Allan Poe ise 1840 yılında dergilere yazdığı yazılarda okuyucularına mükemmel derecede olumlu bir ayna hayal etmelerinde ısrar ederek, şöyle yazar:

> *bütün bir dil, gerçeğin herhangi bir formunu nakletmek konusunda yetersiz olmalıdır... ama fotoğrafik desenlere (photogenic drawings) en yakından dikkatle bakıldığında, sadece katışıksız bir gerçeği, -temsil ettiği şeyin daha mükemmel bir şekilde kimliğini- ortaya çıkarmaktadır (Marien, 2006, s. 28).*

Baudelaire'nin fotoğrafı tümüyle sanatsal alanın dışına atması ya da Poe'nun

fotoğrafın gerçeğin aynası olması vurgusu, daguerreotype yöntemiyle üretilen fotoğrafların, grinin tonlarına ve detaylara değin verdiği benzersiz sonuç ve çoğaltılamayan karakterde oluşuyla da ilintilidir. ***"Daguerreotype işlemi, küçük bakır levha üzerine tek, çoğaltılamaz, gümüş bir görüntü üretir. 1840'ların fotoğrafik literatürü, görüntünün mücevher benzeri özelliklerine olan saplantısıyla karakterize edilir (Sekula, 2013, sf. 103)."***

Fotoğrafın 'belge' niteliği nasıl bir nesnellik ifadesidir? Andre Bazin (1960, sf. 4-9), *"The Ontology of Photographic Image"* adlı makalesinde fotoğrafın icadının, plastik sanatlar tarihindeki en önemli olay olduğunu belirtir ve fotoğrafın ***"yaratıcı güç anlamında sanatı bile aştığını"*** söyler. Bazin'e göre fotoğraf, gerçekliği nesnesinden alıp zaman ve mekandan bağımsız reprodüksiyonuna transfer etmenin avantajını yaşamaktadır. "***Fotoğrafçının kişiliğinin sürece dahil olmasının yalnızca fotoğrafladığı nesneyi seçiminde ya da zihninde yarattığı amaçta"*** olduğunu vurgulayan Bazin'in fotoğrafın objektifliğinin sonucunda değil, üretim sürecinde olduğunu savunduğu görülmektedir. Çünkü her fotoğrafın üretim süreci aynı işlem zincirini takip ederek görüntüyü kaydeder. Bu nedenle fotoğrafçının 19. yüzyıl için modern toplumun ortaya çıkışını belgelemesi, tarih açısından da önemlidir. Örneğin 1851-1854 yılları arasında fotoğrafçı Philip Henry Delamotte, endüstrileşmenin görkemli örneklerinden Kristal Sarayı'nın yapımını üç yıl boyunca fotoğraflamıştır. Pierre-Jean Amar, sarayın inşası sırasında işçilerin günlük hayatlarını da kapsayan bu belgesel çalışma ve makineleşmenin görsel kayıtlarını tutan bu dönem fotoğrafları için ***"fotoğraf sayesinde 'dolaysız tarihin doğuşuna görsel olarak' katılınabilecektir (2009, sf. 22)"*** ifadesini kullanmaktadır. Darrick Price (2009, sf. 69), bazı 19. yüzyıl fotoğrafçılarının, kendi işlerini 'belgeler' olarak değerlendirdiklerini ancak birçoğunun 'belgesel fotoğrafçı' olarak adlandırılmalarının kendileriyle bir ilgisi olmadığını belirterek, eleştirmen Abigail Solomon-Godeau'nun şu sözlerini aktarıyor: ***"19. yüzyılda çekilen bütün fotoğraf türleri daha sonra 'belgesel' olarak adlandırıldı."*** O nedenle New Herald Tribune gazetesinde çalışan Danimarka asıllı Amerikalı Jacob Riis'in, 1870'li yıllarda New York'un yoksul mahallelerindeki sefalet görüntüleri ya da Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi (National Child Labour Commitee) tarafından görevlendirilen Lewis Hine'ın çocuk işçiler ile ilgili çalışmaları, söz konusu sorunların

çözümünde etkili olmaları bakımından toplumsal belgesel fotoğrafın ilk örneklerinden sayılsa da bu sınıflandırmada sonradan değerini bulan bir yaklaşımdır.

Amerika'da 20. yüzyılın başında hakim olan İlerici Reform Hareketi girişimi, yasal düzenlemelerle işçi sınıfının yaşam koşullarını düzeltmek amacını taşımaktaydı. Bu kapsamda Lewis Hine da Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi'nin kampanyaları için fabrikalardan pamuk tarlalarına kadar sömürülen çocuk işçilerin fotoğraflarını çekerek çok kapsamlı bir belgesel çalışma gerçekleşmiştir. Öte yandan Hine'ın fotoğraflarının gerisindeki ideolojik düzlemin tartışmalı olduğunu belirten Clark (2011, s. 29), ***"kendi deyimiyle 'halkın sempatisini kazanma çabasının tanıtımı' için çektiği fotoğrafları, yoksullukla ilgili bilgi ve istatistik toplama projesinin bir parçası haline getiren Hine'ın çalışmaları propaganda ve sosyal antropolojiyi bir araya getirmiştir"*** ifadesinde bulunmaktadır. Lewis Hine'ın fotoğrafları reform hareketlerinin hayata geçmesi için bir bilgi toplama aracı olarak kullanmaktaydı. Dolayısıyla onun fotoğrafları hakkındaki estetik söylem, bu politik duruşun altında gizlenmektedir.

Sanat eleştirmeni Allan Sekula, Lewis Hine'ın fotoğrafları ile Camera Work'ün[*] kurucusu Alfred Stieglitz'in fotoğrafik yaklaşımının retoriğini karşılaştırır. Dergi, dönemin avangart yaklaşımını ortaya koymakla birlikte, fotoğrafların birer sanat eseri işçiliğinde kaliteli kağıtlara basıldığı önemli bir yayındır. Sekula (2013, sf. 112), sanat fotoğrafı ve belgesel fotoğrafın iki önemli temsilcisi için şu yorumda bulunmaktadır:

> *Hine etrafındaki asıl söylem durumu, estetik ama siyasidir. Başka bir deyişle Stieglitz söylemi belirgin estetikler ve sadece üstü kapalı bir siyasa gösterirken; Hine söylemi belirgin siyasalar ve sadece üstü kapalı bir estetik gösterir. Kendi asıl içeriğinde, Hine fotoğrafı belirgin siyasi bir ifadedir*.

Hine'ın fotoğraflarını çeşitli anlam seviyelerinde okuyan Sekula'ya göre (2013, sf. 112) Hine'ın fotoğrafını çektiği işçileri, çocukları, yoksulları kurban gibi gösteren gerçekçi düz anlatımın arkasında yan anlam olarak saygın ve de güçlü bir ezilen portresi çizilmektedir. Estetik ve politik tartışmalar bir yana Hine'ın beş binden fazla çocuk işçi fotoğrafı, zaten bilinen bir sorun olan çocuk işçileri görünür kılarak, çözüme yönelik

[*] Camera Work, Stieglitz tarafından 1903 yılında kurulan ve 1917 yılına dek yayın hayatına devam eden, fotoğrafı bir sanat olarak ele alan dergidir.

önlemlerin alınmasında yazıdan çok daha önemli bir araç olmuştur. Hine'ın aksine örneğin öğrencisi Paul Strand, doğrudan anlatımın güçlü örneklerini sergilese de fotoğraflarını sosyal reform kanallarında değil sanat platformlarında değerlendirmiştir. ***Camera Work'te fotoğrafları yayınlanan Strand'in Metropolitan Müzesi'nde yer alan 1916 tarihli "The Blind" adlı fotoğrafı platinyum baskı olarak sergilendiğinde, onun fotoğraflarının ilgisinin sanat bağlamında olduğu hissedilmektedir (Koetzl, 2002, sf. 174).***

Kendisi de Danimarka'dan göç etmiş bir Amerikalı olarak Jacob Riis, "How the Other Half Lives" (Diğer Yarımız Nasıl Yaşıyor) adıyla 1890 yılında kitap haline getirdiği fotoğraflarında, New York'un varoş mahallelerindeki göçmenlerin yaşam koşullarını sanatsallıktan uzak olarak belgelemiş; bu çalışma daha sonra sağlıksız binaların yıkımını sağlamıştır. New York'un orta ve üst sınıfına, başka bir hayatın varlığını gösteren Riis'in fotoğrafları da daha sonra çeşitli eleştirilerin hedefi olmuştur. Bunlardan en can alıcısı Sally Stein'ın Riis'in ***"başlangıcından beri yeni bir reform hareketi toplumunun, göçmenlere karşı olan ideolojisiyle denk düşen ırkçılığı sergilediği"*** yönündedir. (Cosco, 2003, s. 15) Kendisi de göçmen olan Riis'nin konusuyla kurduğu bağ tartışmalıdır. Çünkü Amerikan toplumu tarafından tehdit olarak algılanan göçmen azınlıkları, polis eşliğinde fotoğraflamaktaydı. Bu belgeci tutum, her ne kadar reform hareketlerinin bir parçası olarak politikacıların dikkatini çekerek, harekete geçirse de göçmenlerin fotoğraflarda nasıl gösterildiği tartışma konusu olmuştur. Çünkü objektiflik vurgusu yanılsaması fotoğrafa has olmakla birlikte özellikle belgesel fotoğraf türü için ayrı bir öneme sahiptir. Özellikle 19. yüzyıl fotoğrafları her ne kadar, 'oradaydı ve ben oradaydım' nesnelliğini taşısa da Terry Barrett'in (2005, sf. 65) belirttiği gibi,

> *düz bir anlayış ve gerçekçi bir tarzla çekilmiş fotoğraflar, yoruma daha çok ihtiyaç duyarlar. O kadar doğal görünürler ki, sanki kendi kendilerine çekilmişlerdir, sanki ortada bir fotoğrafçı yoktur. Bu fotoğrafların nasıl yapıldığına bakarsak, onları nesnel, bütüncül bir kayıt makinesi tarafından üretilmiş gibi görebiliriz.*

Bu savını Barrett, felsefeci Nelson Goodman'in göz için söylediklerini 'fotoğrafçının gözü' için de geçerli olduğunu düşünerek aktarır: ***"Göz seçer, reddeder, örgütler, ayrımcılık yapar, birleştirir, sınıflandırır, çözümler ve inşa eder."*** (Barrett,

2009, sf. 66)

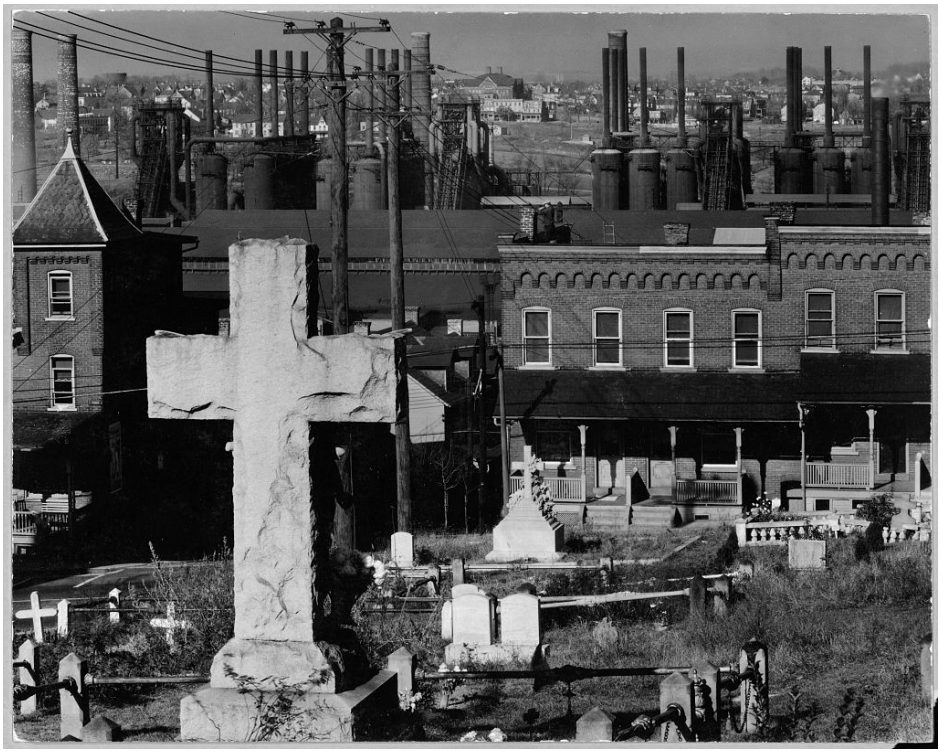


Şekil 3: How The Other Half Lives, Jacob Riis, New York, 1890
Kaynak: http://changeasart.org/how-the-other-half-lives-studies-among-the-tenements-of-new-york-by-jacob-a-riis/: 08.12.2014

Fotoğrafçının ideolojisi ve fotoğraflarına yansıttığı gerçeğin nesnelliği tartışmasının bir başka boyutu da fotoğrafçıdan bağımsız olarak fotoğrafların kullanıldığı kurumlar ve yayın mecralarıdır. Bu anlamda 1929 ekonomik kriziyle sarsılan Amerika Birleşik Devletleri'nin Bunalım yıllarında, Farm Security Administration (Çiftlik Güvenlik İdaresi), güdümlü fotoğrafçılık ile toplumsal belgesel kavramlarının kesiştiği önemli bir kavşaktır. FSA, Roosevelt yönetiminin yeniden yapılandırma girişimlerinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bir sosyal bilimci olan Roy Stryker yönetimindeki fotoğraf biriminde, medyaya ve bireylere dağıtılmak üzere krizden etkilenen tarım işçilerinin yaşam koşullarının çağdaş görüntüleri sunulmaktaydı. Devlet destekli en büyük fotoğraf projelerinden biri olan FSA'nın bünyesinde Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee, Marion Post Walcott, Ben Shahn gibi fotoğrafçılar bulunmaktaydı.

Her bir fotoğrafçının görsel anlatım yolu farklı olduğundan FSA fotoğrafçıları

için genel bir tanımlama yapmak oldukça güçtür. Ancak yollara düştüklerinde iş başında olan Amerika'nın farklı yönlerini, hem estetik hem de içerik olarak kendi fotoğrafik üsluplarıyla belgeleyip geri dönmüşlerdir. Bununla birlikte Roy Stryker, medyaya dağıtımı yapılacak görüntülerle ilgili kurguladığı senaryolarla ilgili çekim planları yapmış ve kadrolu fotoğrafçılarını bu listeye göre yönlendirmiştir. Walker Evans, FSA içerisinde önemli bir yere sahip, aynı zamanda ilk fotoğrafçılarındandır. Evans, bu dönemde, Berenice Abbott'un getirdiği Eugene Atget'nin Paris fotoğraflarının olduğu kadar, Ansel Adams ve Willard Van Dyke'ın önderliğindeki f.64 grubunun modern estetik anlayışının etkisi altındadır. Evans'ın fotoğraflarında seçtiği objeler ya da sahneler, bir öykünün parçasıymış gibi şiirsel ve metaforiktir. Stryker onun çalışma yöntemine ilişkin Richard Doud ile yaptığı röportajda şu ifadelerde bulunur: "***Onun fotoğrafları çok farklıdır. Kaza eseri değildir. Dolaşır, bakar, planlar ve ansızın kompoze eder (Stryker, 1964)"***



Şekil 4: Bethlehem graveyard and steel mill, Walker Evans, 1935
Kaynak: http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998018003/PP: 02.08.2014

Evans'ın altyazıyı bile dışlayan fotoğrafik yaklaşımın aksine FSA'nın bir diğer

önemli fotoğrafçısı Dorothea Lange, konuştuğu insanların cümlelerini de fotoğraflarının yanında kullanırdı. Ekonomist Paul Taylor'ın yazılarıyla desteklenen Lange'ın fotoğrafları göçmen çiftçiler üzerinde yoğunlaşmıştır. Andrea Fisher (1987, sf. 131), "Let us Now Praise Famous Women" kitabında Lange'ın duygulara hitap eden kişisel yaklaşımı ile Evans'ın ***"dürüst gözlemciliğini"*** karşılaştırarak, onu ***"belgesel şefkatinin koruyucusu"*** olarak tanımlar (Price, 2009, s. 45). Her bir fotoğrafçının çalışma tarzı, konusuna yaklaşımının da belirleyicisidir. Ancak FSA'nın fotoğraf birimi ile ilgili yalnızca onların fotoğrafları üzerinden değerlendirmede bulunmak yanlış olacaktır. Çünkü 250 binin üzerinde fotoğrafın olduğu arşiv, dönemin Amerika'sını Amerikalılara anlatmak fonksiyonunun ötesinde, reform hareketleri için politik olarak gerekli olan Kongre desteğini alabilmek adına da önemliydi. FSA adına çalışan fotoğrafçıların her biri için sosyal adaletsizliklerin düzeltilmesi niyetiyle çalıştıklarını söylemek ve dolayısıyla da onları toplumsal belgesel fotoğrafçılar olarak değerlendirmek bu nedenle yanlış olacaktır. Ancak dönemin koşullarını ve insanlarını doğrudan bir yaklaşımla belgelediklerini söylemek daha doğru bir ifade olacaktır. Fotoğrafçıların, kendi negatifleri üzerinde söz hakkı olmadıklarını, nerede ve nasıl yayınlanacağı konusunda da seçimin ve değerlendirmenin de onlar tarafından yapılmadığını da belirtmek gerekir. ***"Dosyalanan fotoğraflar, hayatı tam anlamıyla Stryker'ın bildiği ve olmasını istediği gibi temsil ediyordu (Tagg, 2013, sf. 136)."***

Bir sosyal bilimci olarak Stryker'ın FSA fotoğraf grubunu toplumsal belgesel fotoğraf çizgisinde yönlendirdiği aşikardır. Gerçeğin görüntüleriyle çeşitli kitle iletişim araçları yardımıyla toplumun düşüncelerinde bir etki yaratmayı hedefleyen FSA fotoğraf projesini, aynı zamanda propaganda olarak ele almak mümkün müdür? Ekmek kuyruğunda bekleyenler, göçmen işçiler, yoksulluk ve açlık çeken ailelerin 'gerçek' fotoğraflarının, ikna konusunda tüm sözcüklerden daha başarılı olduğu yadsınamaz. Bu nedenle de FSA fotoğrafları için "devletin finanse ettiği bir propaganda aracıdır" demek yanlış olmayacaktır. "Belgesel ve Propaganda: Çiftlik Güvenlik İdaresi Fotoğrafları" başlıklı makalesinde Carlebach'a (1988, sf. 6-25) göre de demokrasinin düzgün bir şekilde işleyebilmesi için bilginin ve düşüncenin organize bir şekilde yayılımı olarak propaganda hayati önemdedir. Sorun devletin, toplumu ilgilendiren konularda, onları bilgilendirmesi olarak propaganda faaliyeti yürütmesinde değildir. Sorun, eğer bu bilgi,

kanunlarca, yayılımına izin verilen tek bilgi ise ya da çarpıtılıyorsa ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan ele alarak FSA fotoğraf grubu fotoğraflarını, hükümetin reformlarını gerçekleştirmek için toplumu yönlendirmekte kullandığı bir propaganda projesi olduğunu öne süren Carlebach, yine aynı makalede objektiflik ile ilgili de şunları söylemektedir:

> *1930'lu yıllarda belgesel, konusuna ilişkin kesin bir yaklaşımla ilişkilendirilirdi. Özellikle FSA grubu için bu durum toplumsal siyaseti etkileyebilmek niyetiyle fotoğraf çekmekti. Otuzlu yıllarda objektiflik, belgesel akımının amacı değildi. Aslına bakılırsa fotoğraflama eylemi için olmazsa olmazlardan biri yorum ve açıklamaydı. (Carlebach, 1988, sf. 12)*

Yüz binlerce fotoğraf, bugün Amerikan tarihi için kültürel bir miras olarak 'görsel tarih' olsa da toplumsal belgesel çalışmanın nihai amacı olan reaksiyon yaratma ve etkileyebilme gücünü kitlelere ulaşabilmesinden almıştır. Bunun gerçekleşebilmesinde de basının rolü önemlidir. Çünkü kitle kültürünün oluşumunun önemli olgularından biri medyadır. 1. Dünya Savaşı sonrası kitle iletişim aracı olarak özellikle gazete ve dergilerin kitle kültürünün oluşumunda önemli bir rol oynadığı gerçeğinden hareketle ilk zamanlar içinde bulunduğu toplumu ve değişen çağı belgeleyen fotoğrafçı, yerini foto muhabire bırakmıştır. Fotojurnalizm geleneğinin kurulumu ilk olarak Weimar Cumhuriyeti döneminin Almanyası'nda atılır. Bu dönem çıkan Berliner Illustrierte Zeitung, Munich Illustrierte Presse, Arbeiter Illustrierte Zeitung gibi yayınlar foto röportaj tarzının da doğuşuna kaynaklık eder. Seri halinde dergilerde yayınlanan fotoğraflar, yenilikçi ve yaratıcı mizanpajlar, minimal bir metin ile birlikte yeni bir anlatım aracı olmuştur. Düzyazı mantığındaki giriş, gelişme ve sonuç ögelerini barındıran bu foto röportajlar, dergilerin reklam verenler, okur kitlesi, yayın politikası gibi ölçütler de göz önünde bulundurularak düzenlenmekte ve aktarılmaktaydı. Ancak Nazi yönetiminin güçlenmesi ile birlikte dergilerin foto röportajlarının konuları da biçimleri de değişime uğratılmış hatta Arbeiter Illustrierte Zeitung gibi sol görüşlü dergilerin yayın hayatı son bulmuştur. Nazi rejiminden kaçan fotoğrafçılar ve editörler, Amerika ve Avrupa'da resimli dergi geleneğinin yerleşmesine de daha sonra öncülük etmişlerdir. Look, Fortune, Vu, Picture Post ve özellikle Life bu dergilerden bazılarıdır. Robert Capa, Eugene Smith, Henri-Cartier Bresson, Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt gibi ünlü fotoğrafçılar bu dergiler aracılığıyla hikayelerini

kitlelerle buluşturmuşlardır. Toplumsal sorunlara duyarlılık yaratmak için kitlesel paylaşım, toplumsal belgesel fotoğraf türünün olmazsa olmazıdır. Bu nedenle 20. yüzyılın ilk yarısında toplumsal belgesel fotoğraf bu resimli dergilerle bağlantılı olarak, fotojurnalizm geleneği içerisinden değerlendirilir. Örneğin 2. Dünya Savaşı'nın insanlık için nasıl acılar doğurduğunu gösteren fotoğraflar, foto muhabirlerin bölgeden aktardıkları ile kitlede yankısını bulur. Bu nedenle özellikle altı çizilmesi gereken bir nokta var ki, o da bu dönem fotoğrafçıların bir çoğunun toplumsal değişim için eyleme geçen fotoğrafçılar olmadıklarıdır. Price'ın (2009, sf.93) William Scott (1973)'tan aktardığına göre; ***"bütün vurgu kanıt üzerinedir, gerçekler kendisi konuşur... yalnızca gerçeğin önemli olmasından dolayı, herhangi inandırıcı bir araçla aktarılabilirdi... belgeselin özü, form, stil ya da araç değildir ama her zaman içeriktir."*** İçeriğin, teknik bir görüntü üretim aracılığıyla insanlara kanıt olarak sunuluyor olması, kendilerine ve dünyaya bakmaya ve anlamaya aç olan modern toplumda, fotoğrafın sosyal bir eğitim aracı olarak değerlendirildiğini söyleyebiliriz. Bu amaca hizmet eden resimli dergilerin bu anlamda önemli bir faktördür. Örneğin Henry Luce, Life dergisinin 1936 yılındaki ilk baskısında dergisinin ilkesini şöyle açıklar:

> *Hayatı görmek, dünyayı görmek, büyük olayların görsel tanığı olmak; yoksulların yüzlerini ve güçlülerin jestlerini gözlemlemek; tuhaf olanı görmek-makineler, ordular, kalabalıklar, ormandaki gölgeler ve ay üzerindeki gölgeler; insanın çalışmasını görmek-resimlerini, seyahatlerini ve keşiflerini; duvarların ve odaların arkalarına saklanmış şeyleri, beliren tehlikeli şeyleri görmek; görmekten zevk almak; görmek ve kuşatılmış olmak; görmek ve öğrenmek; görmek ve gösterilmek şimdi insan neslinin yarısının dileği ve beklentisi budur (Amar, 2009, sf. 59-60).*

Bate (2009, s. 46-54), bu dönemde dergilerde yer alan fotoğrafların tümünün ardındaki ideolojinin ne olduğuna bakılmaksızın toplumsal belgesel olarak değerlendirilmesini, bu türün Peter Wollen'ın *"Fire and Ice"* adlı makalesindeki ayrımlarını yaptığı üç stratejiyi de kullanmasında bulur:

> *Haber fotoğrafları olayları gösterir. Sanat ve birçok belgesel fotoğraf ise durumları gösterir. Bazı belgesel fotoğraflar ve Muybridge'in serileri özellikle süreci gösterir. Minimal hikayelerden öğrendiğimiz şudur ki, ideal bir sade hikaye öncelikle belgesel fotoğrafı, daha sonra haber fotoğrafını ve sonrasında da sanat fotoğrafını içermelidir.*

Aslına bakılırsa bu dönem toplumsal belgesel fotoğrafa koşut olarak bir terim

daha göze çarpmaktadır. Robert Capa'nın kardeşi Cornell Capa tarafından ortaya atılan "concerned photographer" (sosyal konulara duyarlı fotoğrafçı) Amar'a (2009, sf.79) göre ***'nesnelliğe karşı gerçeklik' isteyen bir grup fotoğrafçıyı tanımlamak için kullanılmıştır.*** Gordon Parks'tan Marc Riboud'a, Leonard Freed'den Werner Bischof'a birçok fotoğrafçının dahil olduğu grup, Eugene Smith'in şu sözlerini benimser: ***"Bazı fotoğraflar öyle bir duygu uyandırırlar ki, tepkiye yol açarlar (Amar, 2009, sf. 80)"***

Fotoğrafların seçimi ve düzenlenmesini de içeren, yazıyla da desteklenen bu foto röportajlar ve fotoğrafçılar, nesnel gerçeklikten bahsedilemeyeceğinin de kanıtıdır. Kerry Tremain (2006, sf. 8), "Çağımızın Tanıkları" kitabının giriş yazısında toplumsal belgesel fotoğrafla ilgili şöyle bir anısına başvuruyor:

> *Yıllarını Andean halkının hayatını görüntülemeye adamış bir arkadaşım bana "Benim fotoğraflarım onlar için hiçbir şeyi değiştirmedi. Sonuçta, görüntüler daha çok benim için anlamlıydı" dedi. Bu çokça paylaşılan kanı iki doğruyu açığa çıkarıyor: Fotoğraflar her zaman kişisel kaygıların ürünleridir ve çok seyrek olarak radikal bir toplumsal değişime yol açarlar.*

Bu noktada, toplumsal belgesel fotoğrafın 'belge'nin ötesine geçtiğinde yitirdiği nesnellik olmasa bile –çünkü o hiç var olmamıştır- saflık, Nazif Topçuoğlu'nun (2009, sf. 19) deyimiyle ***"sanatsal ve propagandist kaygıların farkına varılması belgeselin bir amaca hizmetten öte değer taşımadığı inancının yerleşmesine neden olmuştu."*** Yine de özellikle savaş fotoğrafları ile ilgili olarak belgesel fotoğrafın *tanıklığının* bile bir karşı duruş olduğunu düşünenler de var. Susan Linfield'a göre (2013, sf. 47) ***"Istırabın her imgesi 'bu böyledir' demenin yanı sıra, dolaylı olarak 'bu böyle olamaz da demektedir; yalnızca 'bu durum devam ediyor' diyemez, 'bu durum artık durmalı' da der."***

2.2. Kavramsallıkla Belgesel Geleneğin Buluşması: Sahnelenen Gerçekler

Kavramsalcılık terimi 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan çeşitli avangart sanat ifadelerini (performans, enstalasyon gibi) içerisinde barındıran genel bir tanımlamadır. Sonuçtan ziyade süreci önemseyen kavramsal sanat için aracın (fotoğraf, video, yazı) da tekilliği söz konusu değildir. Bununla birlikte fotoğraf, kavramsal sanat içerisinde 1960'lı yıllardan sonra önemli bir yer tutmuş, kavramsal düşüncenin sanatı sorgulayışı, fotoğrafın da aktarım aracı olarak estetiğine ilişkin sorgulamayı beraberinde

getirmiştir. Bu da büyük ölçüde fotoğraflı dergiler ve televizyonun ışıklı dünyasının yaygınlaşması ile modern toplumun görüntüler üzerinden şekillenişinin sonucudur.

Kitle medyasıyla beslenen toplum için fotoğraf ağırlıklı dergilerde yer alan fotoğraflar, 40'lı ve 50'li yıllar süresince dünyayı görüntülerle hayal etmeyi ve anlamlandırmayı ifade etmekteydi. Bir yanda savaşın dehşet verici delilleri diğer yanda ünlülerle röportajlar, aynı foto anlatısal şablonda buluşmaktaydı. Bu dergiler yeni bir dil kurmaktaydı. Dünyayı gözler önüne seren fotoğrafik bir görme ve hayal etme biçimi. Bu dilin kullanım olanakları bu nedenle avangart sanatın da büyüteci altındaydı. Krauss'a göre (2013, sf. 50) ;

> *Avangard, yalnızca 'sanat fotoğrafı'nın büyük bir dikkatle koruduğu estetik özerklik fikrine savaş açmanın değil, belgesel fotoğrafın gelişigüzel kendiliğindenliğinin içerdiği 'sanat olmayan' görünümündeki beklenmedik biçimsel kaynakları seferber etmenin de bir yolu olarak, fotoğraf ağırlıklı gazetecilikten yararlanıyordu.*

Ancak bu döneme gelinceye kadar, doğrudan fotoğrafların sanat ya da belgesel olarak sınıflandırılma kriterleri, içerik üzerinden değil fotoğrafçıların kendilerini ve eserlerini konumlandırdıkları bağlam üzerinden tartışılmıştır. Dolayısıyla 20. yüzyılın başında Alfred Stieglitz önderliğindeki Photo-Secession grubu örneğinde olduğu gibi doğrudan fotoğrafın 'yüksek sanat' olarak yüceltilerek galerilere, salonlara taşınması; modern fotoğrafı doğurmuştur. Çünkü Alfred Stieglitz'in mihenk taşı olduğu modern fotoğraf, içerikten ziyade kendi anlamını aşacak metaforlarla yüklü, anın büyüsünü oluşturmaya yönelik sembolleri içeren bir sanat eseridir. Ancak fotoğraflarının toplumsal içeriğini ön plana çıkarmaya çalışan fotoğrafçıların, eserleri üzerindeki hakimiyetin yayın kurumlarında olması, fotoğrafçıları başka arayışlara itmiştir. Fotoğraf tarihi içerisinde politik bir programın parçası olarak en büyük toplumsal belgesel fotoğraf projesi olarak değerlendirilen FSA'da (Çiftlik Güvenlik İdaresi) çalışan fotoğrafçıların, negatifleri hakkında söz sahibi olmamaları; örneğin Walker Evans ve Dorothea Lange gibi çok önemli fotoğrafçıların, bu birimden ayrılmalarındaki etkenlerden biri olmuştur. Lange ve Evans'ın daha sonra New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen fotoğrafları sanat eseri statüsü kazanmıştır. Bu haliyle fotoğraflar özerk, özgün değerlerini modernizmin kaleleri içerisinde muhafaza etmişlerdir. Müze ve galeri ağına dahil olmak, belirli bir tarihsel sanat çizgisi içerisinde temsil edilmek

olduğu kadar izleyenlerin yapıta entelektüel ve de elit bir mekânsal çerçeve içerisinde bakmalarını da sağlamaktadır. Magnum Fotoğraf Ajansı'nın kuruluş nedeni ve yapısı bu nedenle önemlidir. Fotoğrafçılar, kendi hikayelerini seçmek ve fotoğraflarının nasıl kullanılacağı üzerinde söz sahibi olmak istiyorlardı. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger, William Wandivert ve Maria Esner kuruculuğunda 1947 yılında, fotoğrafçıların dayanışması ve birliği üzerine kurulu yeni bir ekol başlar.

1960 sonrası kavramsal sanat uygulamalarıyla yeniden canlanan fotoğraf ise modernlik eleştirisinin ürünü olarak sanat kurumlarına ve piyasasına girmiştir. Bu anlamda belgesel ve sanat fotoğrafı sınırlarını kesiştiren, kavramsal yapıtlarıyla bilinen Jeff Wall'un terim olarak dillendirdiği foto kavramsalcılık, kuram temelli gerçeklik yaratımını ifade etmektedir. Ancak bu gerçekliğin, gözleyen ve anı kaydeden fotoğrafçının dünyayı kendiliği içerisinde keşfinden ziyade, zihninde kurduğu dünyayı temsil eden görüntüleri yaratan sanatçının ürünü olduğu söylenebilir. Foto tablolarıyla bilinen Jeff Wall, fotoğraflarında kara bir mizah kullanır ve birçok fotoğrafı da baştan sona planlanarak oluşturulmuştur. Sanat tarihini referans alan da birçok fotoğrafı vardır. Örneğin "Picture for Women" (1979) adlı fotoğrafı Manet'nin "A Bar at the Folies Bergere" adlı yapıtına göndermedir. Wall'un erken dönem en dikkat çeken işlerinden biri olarak tanımlanan "Picture for Women", aynı zamanda sanat tarihinde yeri olan "stüdyosunda çalışan sanatçı" temasının da güncellenmiş hali gibidir. Bate'e (2009, s. 64) göre;

> *Jeff Wall'un 'belgesele yakın' olarak tanımladığı sanat fotoğrafları, sanat galerileri için üretilen fotoğrafik olarak tarihi resim geleneğinin yeniden canlanışının dönüm noktasını temsil etmektedir. Her ne kadar ışıklı reklam panolarını andırsa da Wall'un görüntüleri realizm mantığını ve fotoğrafın anlık karakterini bir araya getirerek, tarihsel tablo (kurgulanmış karar anı) yöntemini kullanır. Onun eserleri için seçtiği konular kesinlikle bir çeşit sosyal belgesel ve resimdeki eleştirel gerçekçilik geleneğine aittir.*

Wall (Duve, 2009, sf. 11), bir röportajında ***"karşı gelenekte ilgimi çeken yalnızca sanat hareketi değil, tüm politik kültürdür. Çünkü onun politikası, değişimin somut olasılığına dayanmaktadır ve sanat bunun içinde önemli bir rol oynamaktadır"***

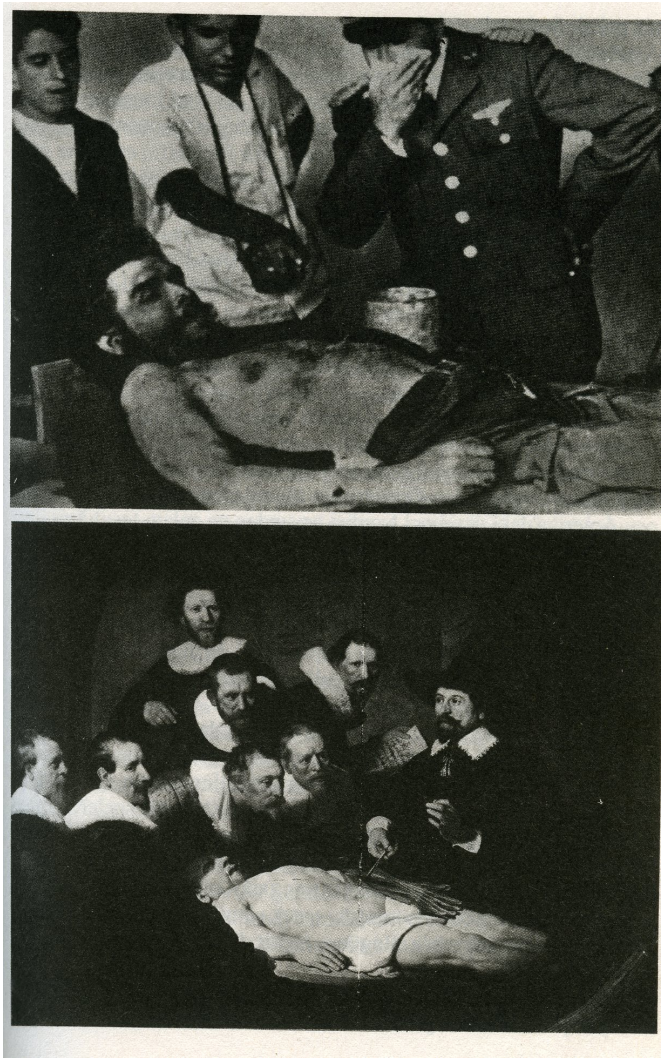
der. Uzun yıllar renkli fotoğraflar üreten Wall, 1996 yılı ile birlikte geleneksel belgesel fotoğraf geleneğini çağrıştıracak tarzda siyah-beyaz fotoğraflar da üretir. Bir parkta çekilmiş snapshot izlenimi uyandıran "Citizen" ya da evsizlerin kaldığı bir barınaktaki temizlik görevlisinin bir anını gösteren "Volunteer", izleyiciyi katman katman okunacak bir yapıtın içine davet eder. Çünkü fotoğrafta yer alan her obje ya da nesne, anın bir kesitinde sunulacak gerçekliği yaratmak üzere kurgulanmıştır. Toplumsal sorunlara ilişkin farkındalık yaratmak bağlamında bakacak olursak Wall'un yapıtlarının ("Night" (2001) ya da "Forest" (2001) gibi) belirli bir entelektüel birikime sahip izleyici tarafından okunabilir olduğu açıktır. Toplumsal belgesel fotoğraf ise gerçekliğini enformasyona dayandırdığı için izleyici tarafından görüldüğü anda okunması beklenir. Dolayısıyla çoğunlukla kitle medyası kullanılarak izleyiciyle buluşur. Bu nedenle toplumsal eleştiri yapan kavramsal fotoğrafın, galeri ve müzelerle sınırlı kalan bir izleyici ve takipçi kitlesinin olduğu, toplumsal eleştiri ve eylem bakımından belgesel kadar yetkin olmayacağı gibi bir kanı yerleşmiştir.



Şekil 5: Forest, Jeff Wall, 2001

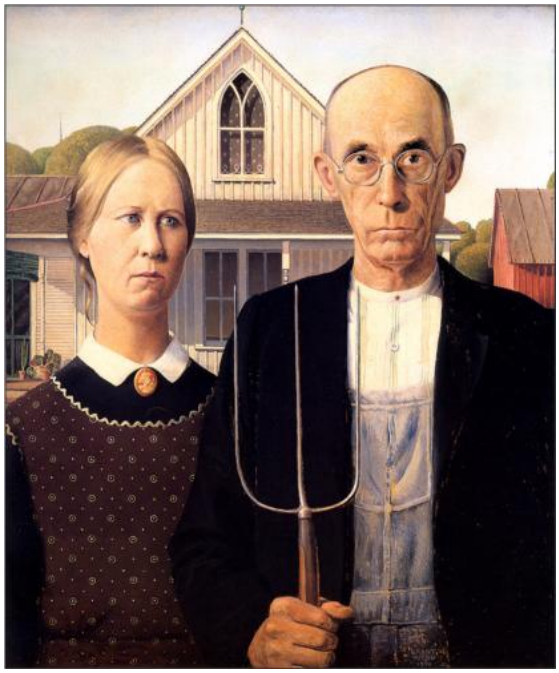
Kaynak: http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/21796/jeff-wall-stedelijk-museum-amsterdam.html: 05.08.2014

Öte yandan kurgulanmadığı düşünülen, belgesel fotoğrafın biçime ve içeriğe ilişkin düzenlemesine baktığımızda kompozisyonun kurulumunda usta ressamların etkilerinin kaçınılmaz derecede göz önünde olduğunu görmekteyiz. John Berger, "O Ana Adanmış" adlı kitabında Rönesans'ın usta ressamı Rembrant'ın Dr. Nicolaes Tulp'un "Anatomi Dersi" adlı resmi ile 10 Ekim 1967'de basına servis edilen Che Guevara'nın ceset fotoğrafı arasında hem yapısal hem de anlamsal bir benzerlik kurmaktadır (bkz. Şekil 6). Berger, şu ifadelerde bulunur: ***"...iki resmin işlevleri benzerdir: Her ikisi de resmi ve nesnel olarak incelenmekte olan bir cesedi sergilemeyi amaçlamıştır. Bundan öte, her iki resim de 'ölüyle ders verme'yi amaçlar: biri tıbbın ilerlemesi için, öteki de siyasal bir uyarı olarak (Berger, 2011, sf. 128)."***



Şekil 6: "Anatomi Dersi" resmi ve Che Guevara'nın cesedi
Kaynak: Berger, John. O Ana Adanmış, sf. 129

Bu duruma ilişkin bir başka örnek vermek gerekirse, Amerikalı ressam Grant Wood'un "American Gothic" (1930) adlı resmini 20. yüzyılın önemli toplumsal belgeci fotoğrafçılarından Gordon Parks tarafından FSA'da çalışan temizlik görevlisi Emma Watson'ı çekerken yeniden sahnelemesinde de görmek mümkündür. Life dergisinin ilk Afro-Amerikan fotoğrafçısı olan Parks, fotoğrafı yoksulluğa ve ırkçılığa karşı bir silah olarak kullanmıştır. Parks'ın "American Gothic" (1942) fotoğrafı da o dönem azınlıklara yönelik hakların geliştirilmesinde sembol haline gelmiştir. Orijinal eserde Amerikalı bir kadın ve erkeği arkalarında Gotik bir mimariye sahip binanın önünde gerçekçi olarak resmedilmiş görmekteyiz. Wood'un Amerikan taşrasını ve insanlarını resimlerine konu ettiği yerellik teması; Parks'ın Amerikan bayrağı önünde elinde süpürgesi ile fotoğrafladığı Emma Watson fotoğrafında parodiye dönüşmektedir. Gerçek Amerikalının kim olduğu sorusuyla yükselen eleştirel bir bakış aynı zamanda.



Şekil 7: American Gothic, Grant Wood, 1930
Kaynak: http://www.wikiart.org/en/grant-wood/american-gothic-1930#close: 03.08.2014

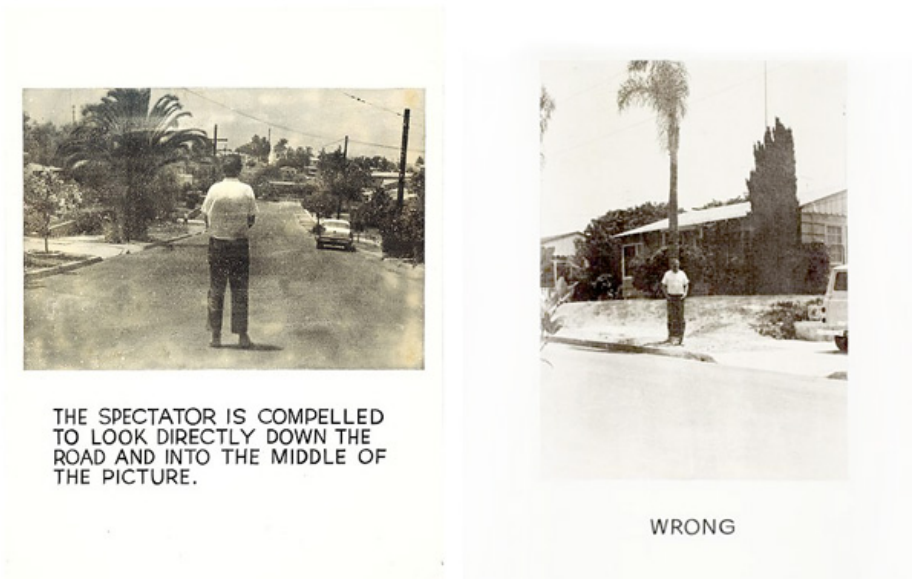


Şekil 8: American Gothic, Gordon Parks, 1942
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/American_Gothic#mediaviewer/File:Gordon_Parks_-_American_Gothic.jpg: 03.08.2014

Wood'un resminin parodisi popüler kültürde çok sık rastlanan örneklerden biridir. Sanat tarihine referansla yeniden yorumlama, hatta kendine mal etme postmodernizmin sanatsal ifadesinde en göze çarpan özelliklerinden biridir. Sherrie Levine'ın Walker Evans'ın fotoğraflarının reprodüksiyonlarını üreterek kendine mal etmesi gibi çalışmalar, fotoğrafın özerkliği düşüncesine tepki barındırmakta ve bunu kavramsal bir çerçeveden dile getirmektedir. Sanatı nesnesinin sınırlarının ötesine taşımayı ya da nesneyi tamamen yok etmeyi amaçlayarak 'düşünsel' bir süreç kurgusu ortaya koymayı hedefleyen kavramsal sanatçıların birçoğunun fotoğrafı kullanmalarının Krauss'a göre (2013, sf. 43) iki nedeni vardır:

> *İlki, Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok görseldi ve fotoğraf, görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu. Ama ikincisi (güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf, yapısal bir ögeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılıyordu. Böylece daha baştan heterojen yapıdaki –her zaman görüntü ile metnin potansiyel bir karışımı olan- fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu.*

Örneğin John Baldessari'nin "Wrong" (1967) adını taşıyan serisi, yazı ve fotoğrafı bir araya getirerek neyin doğru, neyin yanlış olduğunun sorgulamasını, kompozisyon kitaplarına gönderme yaparak ifade ediyor.



Şekil 9: Wrong, John Baldessari,1967
Kaynak:http://www.onepartgypsy.com/2011/05/field-trip-john-baldessari-palm-springs-art-museum/: 02.08.2014

Toplumsal ya da sanatsal eleştiriyi bu "sanatsızlık" görünümü içerisinden görsel belgenin yardımıyla kuran ve sorgulayan kavramsal fotoğraf, belgesel fotoğrafın estetiğini ve toplumsal değişim için kullandığı dili de tartışmaya açmıştır. Allan Sekula, Martha Rosler gibi kavramsal toplumsal belgecilerin, liberal belgesel olarak değerlendirdikleri bu çalışmalar, en çok da acıyı estetize ettikleri ve gerçekliğinden kopardıkları için eleştirilirler. Örneğin, uzun soluklu belgesel fotoğraf projeleriyle (Workers, Other Americas gibi) özellikle Latin Amerika'daki aktivist faaliyetleriyle de dikkat çeken bir toplumsal belgesel fotoğrafçı olan Sebastio Salgado, fotoğraflarının biçimsel estetik değerinin içeriğiyle tezat oluşturduğu yönünde eleştiri almaktadır. New Yorker dergisinden Ingrid Sischy, "Good Intentions" (1991) başlıklı yazısında bu

eleştiriyi şöyle dile getirir:

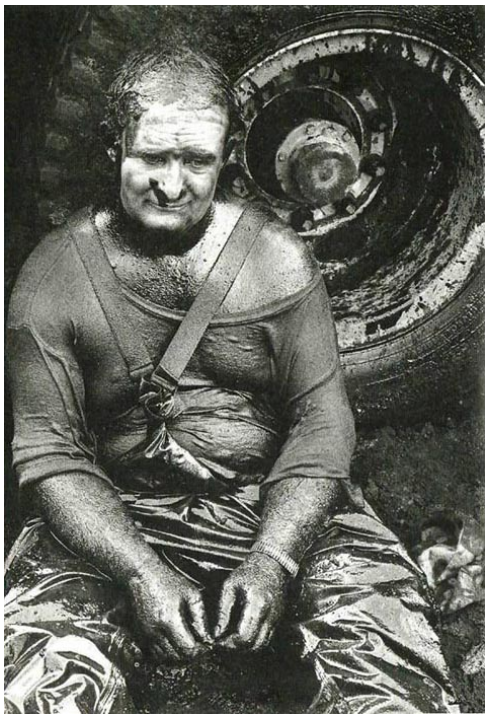
> Salgado, acı dolu konularının iç içe geçmiş biçimlerinde 'zerafet' ve 'güzelliği' bulmakla ve fotoğraflarının kompozisyonal etkileriyle fazla meşgul. Bu trajedinin fotoğraflarda güzelleştirilmesi, ortaya çıkardığı deneyime rağmen eninde sonunda bizim edilgenliğimizi pekiştiriyor. Trajediyi estetize etmek, ona tanık olanların duygularını uyuşturmanın en hızlı yoludur. Güzellik, hayran olmaya bir çağrıdır; eyleme değil (Strauss, 2003, s. 5).

Estetik olanın daha az gerçeği temsil ettiği ve sanata özgü bir 'zevk' nesnesi olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de politik olarak etkili olmayacağı kanısı yaygındır.

> *Eleştirmen Luc Sante daha da ileri giderek, Salgado'nun fotoğraflarının politik edilgenliğe yol açan 'sefaletin anlamsız evrenselliği' ile dolu olduğunu yazmıştır. Sante şöyle devam etmektedir: "Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi, bir fotoğrafçı için affedilmezdir." Ancak bu eli kanlı tembellik, Salgado'nun dünyanın en perişan topraklarında Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü ile birlikte çalıştığını ve uzun yıllar boyunca davalarını desteklediği Brezilyalı militanlarla yol aldığını açıklayamaz. Karanlıkta kalan bir başka nokta ise, bu insanların, en mahrem anlarını resimleyen Salgado'ya neden ve nasıl güvendiğini de açıklığa kavuşturmaz (Linfield, 2013, s. 57).*

Bu kadar acımasızca eleştirilmesine karşın Salgado, çalışma şeklini ve fotoğrafa olan tutkusunu anlattığı yazısında eleştirilere şu şekilde yanıt verir:

> *İnsanlar "yoksulların güzel fotoğrafını çekiyorsun" derler bazen. Bunu söyleyen aslında hiçbir şey anlamamıştır, çünkü ben asla fotoğraf çekmek için gitmem. Ben güzel fotoğraf çekmeye gitmem. Güzel bir fotoğraf nedir ki ayrıca? Hayır. Ben öykümün içinde yaşamak için giderim, neler olup bittiğini anlamak için, fotoğraflarını çektiğim insanlara yakın olmak için ve bir şeyler iletebilecek bir bilgi akışı oluşturmak için (Salgado, 2000, sf. 113).*



Şekil 10: Kuwait, Sebastio Salgado, 1991
Kaynak: http://www.all-art.org/history658_photography13-31.html: 07.08.2014

Fotoğrafın enformasyon aracı olması, fotoğrafçının 'oradaydım' tanıklığıyla birleştiğinde bir medya kanalı için yeterli done olabilir. Ancak toplumsal belgesel fotoğrafçılar, Salgado örneğinde olduğu gibi öykü anlatıcılarıdır. Hikaye hakkında çekim öncesinde araştırma yapan, taslaklar oluşturan ve sonra da durum ya da olayın onları yönlendirmesiyle çekimler gerçekleştirip, orada olmayanlara durumu anlatan tarihi roman yazarlarına benzerler. Belge toplayıcısı olarak bir muhabirden farkları budur. Sahneleyerek yani kurgulayarak çekim yapan sanatçılar da öykü anlatıcılarıdır. Örneğin 1970'li yıllardan bu yana fotoğraf ve metini kullandıkları kimi zaman performatif işler üreten Kanadalı sanatçılar Carole Conde ve Karl Beveridge, kurgulanmış fotoğraflarında konunun gerçek muhatabı insanlarla iş birliği yaparak manipülasyona dayalı işler üretirler. *Salt of the Earth (2008),* sanatçıların Kanada'daki mevsimlik işçilerin sorunlarını gündeme getirdikleri 4 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşan bir seridir. Conde ve Beveridge, bu seride Güney Ontario'daki işçiler ve Birleşik Gıda-ve Ticaret Çalışanları (United Food and Commercial Workers) ile iş birliği yapmışlardır. İşçilerin ülkeye girişini, çalışma koşullarının ağırlığını göstermek gibi her fotoğrafın başka bir hikayesi bulunmaktadır. Kanada'ya gelen binlerce mevsimlik

çalışan ve koşulları hakkında da bilgi vermektedirler. Fotoğraflar belge özelliğini taşımakla birlikte manipüle edilip kurgulanmışlardır. Conde ve Beveridge, fotoğrafı bir eylem aracı olarak kullanmaktadırlar.



Şekil 11: "Salt of the Earth", Carole Conde ve Karl Beveridge, 2008
Kaynak: http://condebeveridge.ca/?projects=salt-earth-2008: 07.08.2014

Toplumsal belgesel fotoğrafın, fotojurnalizm geleneği içerisinden temsili, 1960 sonrası düşünme ve üretme pratikleri doğrultusunda kırılmıştır. Çünkü toplumsal gerçekliğin fotoğrafla olan genelgeçer temsili konusu şüphelidir. Öte yandan basının hammaddesi olarak tüketilen foto röportajlar, hem estetik hem de içerik yönünden eleştiriye tabi tutulurlar. Belgesel fotoğrafın sosyal değişim yaratacağı düşüncesi de tüketim kültürünün metalaşmış öznesiyle bir bakıma umutsuzluk vaat etmektedir. Ayrıca sanat kurumlarıyla olan bağlarının güçlenmesiyle belgesel fotoğraf, kavramsallaşan ve kurumsallaşan bir yol izlemiştir. Dolayısıyla sanat ve belgesel fotoğraf ayrımını 'belge' düzeyinde ele almak yanıltıcıdır; kullanım bağlamları ile birlikte algılanmaları bakımından yolları ayrılır.

2.3. Yeni Toplumsal Belgecilik: Politikleşen Sanat

Her ne kadar iyi fotoğrafçıların hepsi sezgiyle çalışmış olsalar dahi fotoğrafçının niyetinden bağımsız olarak fotoğraf, kullanım ortamları aracılığıyla politik mesajın dilini açığa çıkarır. Özellikle fotoğrafın sunulduğu ortamlar -medya, galeriler, müzeler, kamusal alan- alımlayan açısından mekanın politik örgütlenmesini de ifade eder. Jacques Ranciere'e (2014, sf. 28) göre;

siyaset, iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir

> *mekanın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesidir.*

Dergiler, gazeteler, kitaplar, televizyon, reklam panoları, sokaklar ya da sanat kurumları; hepsi belirli bir görme pratiğimizin olduğu mekânsal düzlemlerdir. Örneğin ulusal müzelerde yer alan eserler bize ulusa dair bir kimlik kurgusu sunar; gazete ya da dergilere bilgilenmek amacıyla bakarız. Fotoğrafın görsel retoriği bu nedenle bize işaretleri kullanım mekanlarıyla birlikte çözümleme imkanı verir. Retorik, Eski Yunan'da sözel olarak dil sembollerinin kullanımına dayanan iletişimi anlatmak için kullanılan bir terimdi. Sokrates (Platon, 2006), gücünü bilgiden almayan yalnızca kelime oyunlarıyla halkı etkilemek ve hükmü altına almak olarak nitelendirdiği retoriği "siyasete" dair bir görenek olarak görmektedir. Görsel retorik ise 70'li yıllarla birlikte çalışılmaya başlanan bir alan olmuştur. Bu alanda çalışan akademisyenlerden biri olan Douglas Ehninger (Foss, 2011, sf. 141), retoriğin tanımını görsel alanı da içerisine dahil ederek ***"insanın bir başkasının düşüncesini ya da davranışını sembollerin stratejik olarak kullanımıyla etkileyebilmesi"*** olarak ifade eder. Bu tanımda altı çizilmesi gereken iki nokta var: Bir başkasının davranışına etkide bulunmaya çalışmak, bir yanıyla bize iktidarı ve otoriteyi işaret etmektedir. Öte yandan sembol kullanımı, sanata özgü bir yöntem biçimidir. Dolayısıyla görsel retorik hem politik hem de sanatsal olanın okunmasıdır diyebiliriz. Fotoğrafın görsel retoriğine ilişkin temel figürlerden biri olan göstergebilimci Roland Barthes (Barthes, Image Music Text, 1977), "Image Music Text" adlı kitabında görüntünün retoriğini açıklarken üç farklı mesajdan bahseder. İlki fotoğrafın 'kodsuz mesaj' olduğunu vurguladığı *düz anlamdır*. Bununla Barthes, fotoğrafta gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin bir dönüşümden ziyade bir kayıt olduğuna atfen belirli derecede fotoğrafın nesnesiyle objektif bağına değinir. Barthes, fotoğrafçının kadraj seçimlerinden, aydınlatma koşullarına ya da hangi lensi kullandığına değin geniş bir yelpazeden oluşan seçimlerini ise *yan anlam* olarak adlandırdığı ikincil mesaja ekler. Burada artık kodsuz olan mesaja, fotoğrafçının kültürel kodları dahil olur. Üçüncül mesaj da izleyicinin gösterileni değerlendirdiği ve seçim uyguladığı bir sembol alanını işaret etmektedir. İzleyenin seçimleri, fotoğrafta gösterilenlerin kimini algılayıp kimini yok saymayı da içerebilir. Görüntünün içerisine bu safhada sözel mesajın (altyazı, başlık vs.) da girmesiyle görüntü bir söylemin

içerisine dahil olmaktadır.

Görüntünün retoriğine ilişkin bu açıklama, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya konan "yeni (toplumsal) belgesel" yaklaşımlarına ve mekan bulduğu sanatsal bağlama dikkat çekmek açısından önemlidir. Geleneksel toplumsal belgesel fotoğraf yaklaşımının farkı, "toplumsal" olana dair sorunların nesneleştirilmemesi; bunun yerine kişisel ifade biçimlerinde eleştirel tutumun politize edilmesidir. Amerika'da bu anlamda 70'li yıllarda yükselişte olan iki grup "yeni belgeci" yaklaşımdan söz etmek gerekir. Robert Frank ile başlayan Gary Winogrand, Lee Friedlander gibi temsilcileri olan ilk grup, toplumsalın özünü yaşamın içinde gözleyerek araştırırken; Allan Sekula, Martha Rosler gibi sanatçıların temsilcisi olduğu diğer grup, kuramlarla analiz ettikleri toplumsal bağıntıları fotoğraf aracılığıyla aktarırlar.

1967 yılında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin Fotoğraf Departmanı Direktörü John Szarkowski, "New Documents" (Yeni Belgeler) adlı sergi kapsamında, belgesel fotoğrafın üç yeni temsilcisini gururla sunuyordu. Diane Arbus, Lee Friedlander ve Garry Winogrand'ın 90 fotoğrafından oluşan sergiye eşlik eden yazısında Szarkowski (1967, sf. 94), şu ifadeleri kullanıyordu:

> *Geçtiğimiz on yıl içerisinde bu yeni kuşak fotoğrafçılar, belgesel yaklaşımını daha kişisel amaçlar için yönlendirdiler. Amaçları hayatı değiştirmek değil ama anlamaktı. Onların işleri, toplumun kusur ya da zaaflarına karşı sempati duygusunu açığa çıkarır. Gerçek dünyayı, tüm terörüne rağmen sonsuz bir merak ve cazibe kaynağı olarak severler.*



Şekil 12: New Orleans, Lousiana, Lee Friedlander, 1970
Kaynak:
http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424415352&gid=424415352&cid=86392&wid=424467920&page=1: 10.11.2014

Arbus'ün portrelerindeki sıradışı sıradanlık, Friedlander'ın kent hayatını duygusal metaforlarla yüklü anlatımı ve Winogrand'ın kavramsal mizahının buluştuğu ortak nokta, biçim ya da yaklaşım değildi. Onlar, teoriye en az derecede başvuran toplumsal belgecilerdir. "Fotoğraf ve Sosyoloji" adlı metninde Howard S. Becker (2006, sf. 53), Lee Friedlander'ın (Friends of Photography, 1972:10) fotoğraflarının görünür toplumsal eleştiri söylemini, dile getirmesi istendiğinde söylediği ***"Bana bir fotoğrafın binlerce sözcük değerinde olduğu öğretildi, size öğretilmedi mi?"*** ifadesi için şu yorumda bulunur:

> *Sosyal belgesel fotoğrafçıların analitik olarak yoğun olmamalarının nedeni, fotoğrafçıların fazlasıyla basit kuramlar kullanmaları olabilir. İnsanlarla ve araştırdıkları eylemlerle ilgili derin, ayırt edici ve geliştirilmiş bilgiler elde edemiyor olabilirler. Buna karşıt olarak, işleri konusunun karmaşıklığını tatmin edici derecede veriyorsa, bunun nedeni, bu karmaşıklığın görsel tezahürlerine onların dikkatini çeken yeterince ayrıntılı bir kurama ulaşmış olmalarıdır. Kısaca, fotoğrafik görüntülerin değişim ve gelişimini sağlamak, tekniğinizi geliştirmekten çok fotoğrafladığınız şeyle ilgili kavrayışınızı, teorinizi geliştirmenizde yatar. Toplumu incelemekle uğraşan fotoğrafik projeler için bu, toplumu daha iyi anlamayı öğrenmek anlamına gelir.*

Becker'in metni, toplumsal konuların ele alınışında fotoğrafın yeterliliğini sorgularken, gerçekliğin genelgeçerliği için bilimsel bir önerme sunar. Oysa Hannah Arendt'nin 1968 yılında yazdığı "Kültür Krizi" makalesindeki görüşlerini aktaran

Emmelhainz (2013, sf. 177), ***"sanat özektir ve gerekçelendirilmesi gerekmez"*** demektedir. Szarkowski'ye göre (1967, sf. 94) bu üç fotoğrafçının kendi fotoğraflarını "sanat" olarak değil, "yaşam" olarak adlandırmaları yeterli değildir. Çünkü bu fotoğraflar, hayata bakışımızı değiştirebilirler, dolayısıyla sanattırlar. Bu nedenle Szarkowski'nin "Yeni Belgeler"le kurumsallaştırdığı anlam, kişisel gerçekliklerin sergilenme değerine kavuşması bakımından belgesel fotoğrafın "toplumsal" anlamının değiştiğinin göstergesidir. Walter Benjamin'in (2007, sf. 73) fotoğrafın psikanalizle benzerliği için "***Güdüsel bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz"*** deyişi bu fotoğrafçıların tutumlarını açıklamaktadır. Öte yandan Becker'e göre (2006, sf. 53) ***"toplumsal belgesel fotoğrafçıların çalışmaları, sosyal bilimlerde bulunabilecek türden belirgin kuramlar kullanmamalarından dolayı değer kaybeder."*** Fotoğrafik anlamın kuram tarafından belirlenmesi elbette yeni bir olgu değildir. Bunun nedeni fotoğrafın bağlamını bulabilmek için konuşma diline ihtiyaç duymasıdır. Bu dönem içerisinde ortaya çıkan diğer "yeni belgesel" yaklaşımının öncüsü olan Sekula'ya (2013, sf. 101) göre ***"tek başına fotoğraf, anlamın olasılıklarını sunar."*** Marksist teoriden faydalanarak sanatsal açılım ortaya atan Sekula, bu nedenle fotoğrafların söyleme dayanması gerektiğini savunur. Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier, Philip Steinmetz, Bruno Serralongue gibi sanatçıların dahil olduğu "yeni toplumsal belgesel" yaklaşımı 1970'li yılların ortasından itibaren şekil almaya başlamıştır. Sanat tarihçisi Benjamin B. D. Buchloch, (1995:191), Sekula'nın işleri özelinde bu yaklaşım için "eleştirel gerçekçilik" terimini kullanmıştır. Bu yaklaşımda fotoğrafa gerçeğe benzeyen görüntüleri yakalaması için değil, bugünün gerçekliği içerisinde toplumsal karmaşayı anlamak için başvurulur (Gelder & Westgeest, 2011, s. 163).

Sekula'ya göre ileri kapitalizm koşullarında modernizmin, politik-ekonomik terimlerle ifadesi, çalışanların "kol gücü" ve "akıl gücü" ayrımına tabi tutulmasından kaynaklanmaktadır. Toplum içerisinde ikinci gruba dahil olanlar ayrıcalıklı olurken, sanatçıların da dahil olduğu "akıl gücü" sınıfı, kol gücü ile çalışanları ötekileştirerek üstten bir bakış sergilerler (1978, sf.231-255) Sekula'nın 1972 tarihli 25 adet siyah beyaz saydamdan oluşan *"Untitled Slide Sequence"* başlıklı işi, bir fabrikadan çıkıp

üstgeçitten geçen çalışanları göstermektedir. Sekula'nın amacı, yönetici ya da makinist vasfının bir diğeri üzerinde artı değer yaratmadığını göstermektir.



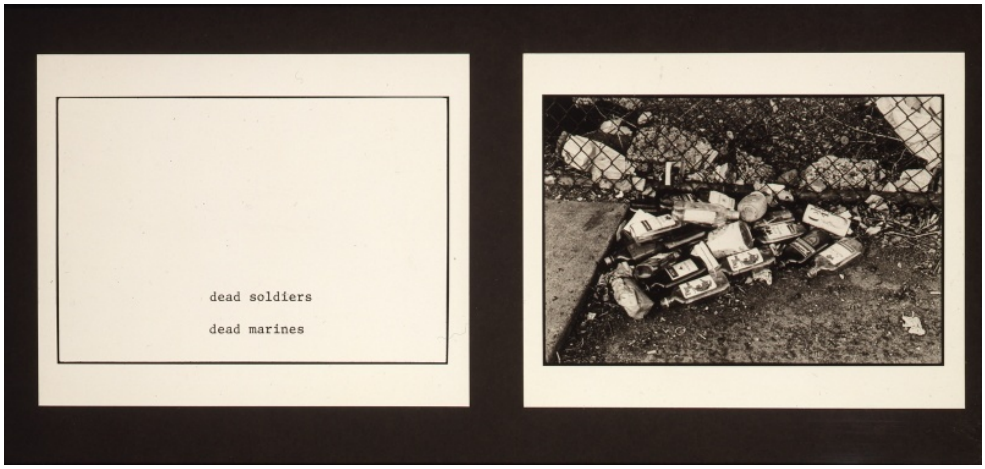
Şekil 13: Untitled Slide Sequence, Allan Sekula, 1972
Kaynak:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A31040&page_number=1&template_id=1&sort_order=1: 31.08.2014

Walter Benjamin'in *"Üretici Olarak Yazar"* (1934) makalesi bu yeni politik belgesel düşüncesinin kilit metinlerinden biridir. Çünkü Benjamin, entelektüelin burjuvazinin aygıtlarını kullanarak ve dönüştürerek halka hizmet etmesi gerektiğini belirtir. Foto-röportaja yönelik eleştirisinde Benjamin, sefaletin görsel basın aracılığıyla tüketim nesnesi olarak yeniden üretildiğini, bu nedenle metnin fotoğrafı bu yıkımdan kurtarması gerektiğini savunur. ***"Fotoğrafçıdan istememiz gereken şey, fotoğrafa modaya uygunluğunun yıkımlarından kurtaracak bir fotoğraf altı yazısı koyabilme becerisi ve bunun devrimci kullanış değerini ona bahşetmek olmalıdır (Benjamin, 2013, sf. 29) ."***

Martha Rosler de Benjamin'in toplumsal eşitsizliklerin sunumunda klasik foto-röportajın işlevine ilişkin eleştirilerini hem yazılarında hem de işlerinde konu edinir.

Rosler, *"In, Around and Afterthoughts (on documentary)"* (1981) adlı makalesine Bowery ile başlar. Bowery'yi Rosler, New York'un fotoğrafçılar için çekim alanı olan varoşlarından biri olarak tarif etmektedir. Yoksulluk fotoğrafının yol açtığı toplumsal eylemin, zenginler için hayır işleme vesilesi olmasını eleştiren Rosler; yoksulların da içinde bulundukları durumu, değiştirilemeyecek ve katlanılması gereken bir kader olarak kabullenmelerine sebep olduğunu düşünmektedir. Robert Capa, Eugene Smith, Dorothea Lange, Walker Evans, Diane Arbus, Don McCullin, Susan Meiselas gibi belgesel fotoğrafçılar Rosler'e göre (1981, sf. 264) toplumsal sorunlar için hayatlarını tehlikeye atan yıldızlardır. Eugene Smith'in Minamata köyündeki fotoğraf çalışmasının toplumsal etkisi için de Rosler, aslında zaferin Smith'in olduğu yönünde bir vurgu yaparak, Camera 35 dergisinin kapak fotoğrafına Eugene Smith'i yerleştirerek "Our Man of the Year" (Yılın Adamı) başlığı atmasını gösterir. Bu nedenle de Rosler, belgeselin ritüele dönüşen geleneksel bağlamından çıkarılıp eleştirel olana kaydırılarak yeni bir zemin yaratılması gerektiğini savunmaktadır.

Rosler, 1974-75 yıllarını kapsayan seri işi *"The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems"*de, mağaza vitrinleri, boş likör şişeleri gibi yoksulları ya sarhoşları göstermeyen ama onları imleyen nesnelerin görüntüleri ile sarhoşlukla eş anlamlı kelimeleri barındıran metinlerle bir araya getirmiştir.



Şekil 14: The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, Martha Rosler, 1974-75
Kaynak: http://whitney.org/Collection/MarthaRosler/934ax: 28.08.2014

Kitle medyasında yayınlanan savaş, yoksulluk gibi temaları barındıran

fotoğrafların, toplumsal etki yaratmadığını düşünen bir başka isim de John Berger'dir. Don McCullin'in Vietnam Savaşı fotoğrafları özelinde ***"Bu fotoğrafların görmemizi sağladıkları şey nedir?"*** diye soran John Berger (2011, sf. 66), ıstırabın fotoğrafının bizi, umutsuz bir yetersizlik duygusu içerisine hapsettiğini ve bu imgelerden kaçışımızın ya omuz silkmek ya da bir takım bağışlarla kefaret ödemek olduğunu söyler. ***"Her iki durumda da fotoğrafın gösterdiği an'a neden olan savaşın konusu fiilen depolitize edilmiş olacaktır. Fotoğraf genel insanlık durumunun belgesi haline gelir. Hiç kimseyi suçlamaz, ama herkesi suçlar (Berger, 2011, sf. 67)."***

Yaklaşımları farklı olsa da bu iki "yeni belgesel" yaklaşımın eleştirellik ortak paydası üzerinden mekânsal örgütlenmesinin sanat kurumları içinde olduğu göze çarpmaktadır. Szarkowski'nin sınıflandırdığı "yeni belgeler" yaklaşımında ***"Fotoğrafçı olaylara karışmayan, hatta pek de ilgi duymayan, daha çok genel kuramlar ve/veya sanatsal endişeler taşıyan politik tavırları olan, eleştirel bir gözlemci rolündedir (Topçuoğlu, 2010, sf. 26)."*** Diğer grup ise fotoğrafın toplumsal işlevini kurama dayanarak ortaya koymaktadır. Bu sanatçılar, her ne kadar belgesel fotoğrafın toplumsal değişim adına kullanılmasına yönelik hem estetik hem de içerik anlamında yeni bir teori ve pratikle sunmalarına rağmen, sol düşünce biçiminin elitist olarak nitelendirdiği sanat kurumlarını kitlesel sunum alanı olarak kullanmışlardır. Örneğin Fred Lonidier, "The Health and Safety Game"de (1977) iş kazalarında yaralananları fotoğraflamış ve metinlerle bir enstalasyon oluşturmuştur. Bu işler, izleyici açısından da eleştirel düşünmeyi ve belli bir entelektüel birikimi gerektirmektedir. Dolayısıyla bu toplumsal eleştirinin etkisi de sorgulanması gereken başka bir konudur.

Görsel retorik alanına geri dönecek olursak, fotoğrafların toplumsal değişim için nadiren etkili olduğu örneklerin; sembollerle duygulanımı ortaya çıkaran fotoğraflar olduğu görülmektedir. Bu nedenle Barthes'ın Paris Match dergisinin kapağındaki üniformalı siyahi çocuk fotoğrafının göstergebilimsel çözümlemesi gibi belgesel hikayelerin de neye hizmet ettikleri farklı kuramsal bakış açılarına göre analiz edilebilmektedir. Ancak kitlesel etki, fotoğrafın değil insanın iradesindedir. ***"Aristoteles'e göre insan politiktir, çünkü haklı ile haksızı ortaklık içine sokan söze sahiptir; oysa hayvan yalnızca haz ve acıyı işaret eden sese sahiptir. Dolayısıyla bütün***

mesele kimin söze, kimin de yalnızca sese sahip olduğunu bilmektir (Ranciere, 2014, sf. 28).” Dolayısıyla hem fotoğrafçının hem de izleyicinin doğru kanalda buluşması sözü eyleme dönüştürebilecektir. Peki sanat kurumları bunun için doğru kanal mıdır? Toplumsal ve sanatsal eleştiri, sanat kurumlarında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodernist sanat düşüncesi doğrultusunda giderek artan oranda kabul görmüştür. Ancak bu eleştirinin sanat kurumlarınca kabulü Berger'in (2011, sf. 67) söylediği gibi *“hiç kimsenin suçlanmadığı ama herkesin suçlandığı”* işler için mi geçerlidir? Örneğin Hans Haacke'nin provokatif enstalasyon ve dokümantasyon türünde “Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971” başlıklı işi, emlak sektörü içindeki Harry Shapolsky'nin faaliyetlerini ifşa ettiği için Guggenheim Müzesi'ndeki sergi açılışından haftalar önce müze yönetimi tarafından iptal edilmiştir. Ancak sanatçının aynı tavrı benimseyen işleri daha sonra yine sanat kurumları çatısı altında sergilenmeye de devam etmiştir. Dolayısıyla bu örnek, tek başına sanat kurumlarına ilişkin genel bir yargıya varmamızı değil; mekanın politikliği doğrultusunda fotoğrafın ya da başka bir sanatsal üretimin izleyiciye ulaşması anlamında bağımsızlığını düşünmemizi sağlayabilir. Ancak ***“Sanat tarihi analizinde, sanat yapıtını satın alanların, üretilen sanat çeşidini ve hangi beğenilerin yaygınlaşacağını belirlediği bilinen bir gerçektir (Lutz & Collins, 2005, sf. 203).”*** Bu nedenle politikleşen sanatın piyasa değeri kazandığı bir iklime girilmiş olduğu açıktır.

3. TARİHSEL SÜREÇTE FOTOĞRAFLARDA ETKİ VE BAĞLAM

İkinci bölümde ele alınan toplumsal belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi doğrultusunda bu bölüm, kömür madenciliği ile ilgili fotoğraf örnekleri üzerinden fotoğrafın kitleyle buluştuğu kanal ve anlamla ilişkisini konu edinecektir. Çünkü, ***"fotoğrafın kullanımı, onun anlamını belirler (Price, 2004, sf. 11)."***

3.1. Fotoğraflarla "Maden Ocağı" Dosyası

Kömür, enerji türü olarak sanayileşmenin önemli ayaklarından biri olmuştur. Bu nedenle de kömür üretimi, kaynağın bulunduğu ülke için önem arz etmektedir. Türkiye Taşkömürü Kurumu 2013 Faaliyet Raporu (2013, sf. 50-51) verilerine göre dünya birincil enerji ihtiyacının yaklaşık yüzde 25'i kömürden karşılanmakta ve dünya elektrik üretiminin yaklaşık yüzde 39'u kömürden üretilmektedir. Raporda belirtilen bir başka nokta ise kömür üretimi ve gelişmişlik seviyesi değerlendirmesidir. Almanya, Japonya gibi gelişmiş ülkelerde zarar eden işletmelerde kömür üretimi, ileri düzeyde gelişmiş maden ekipman ve makineleri endüstrisine sahip olmaları nedeniyle devam etmektedir. Öte yandan gelişmekte olan ülkelerde kömür madenciliği, yarattığı istihdam olanakları nedeniyle özellikle kırsal kesimlerde yaşanan işsizlik ve yoksulluk için kaynak teşkili bakımından önem kazanır. Dolayısıyla kömür madenciliği, endüstrileşmenin başlangıcından günümüze değin önemini koruyan, ekonomik, sosyal boyutları bulunan küresel bir tema olma özelliğini korumaktadır. Örnek dosya olarak kömür madeninin seçilmesinin en önemli nedeni budur.

Öte yandan kömür madenciliği, hem çevreye hem de insan sağlığına zararları olduğu bilinen bir iş koludur. Maden işçilerinin yerin yüzlerce metre altında kapalı ve karanlık ortamlarda, üstelik oluşabilecek kazaların ölümcül olduğunu bilerek çalışmaları, bu mesleğin yaşam hakkıyla çelişkili doğasını ortaya koyar. Bu nedenle maden özelinde şu soruları sormamız gerekir: Toplumsal belgesel fotoğrafın değişim için etkisi ne olmuştur ve dağıtım mecrasının (yeni medya, yazılı basın, sanat kurumları...) değişime yol açma konusundaki gücü nedir? Çünkü 20. yüzyılın ilk yıllarından bu yana kömür madenlerinde çalışan işçilerin yaşamı ve bu mesleğin zorlu

koşulları çeşitli belgesel fotoğraf projelerine konu olmuştur. Dolayısıyla görsel tanıklık ile tarih oluşturulmuştur. Ancak bugün içinde bulunduğumuz teknolojik gelişim koşullarında dahi 1900'lü yılların başından günümüze taşınan fotoğraflar ışığında bir nokta dikkat çekmektedir: Dünyanın bazı bölgelerinde şartlar 100 yıl öncesinden çok da farklı değil.



Şekil 15: Pennsylvania, Lewis Hine, 1908-1912
Kaynak: http://petapixel.com/2013/09/07/lewis-hines-photography-end-child-labor-united-states/ : 09.10.2014

Bu konuya ilişkin ilk fotoğraflar toplumsal belgesel fotoğrafın öncü isimlerinden olan Lewis Hine'a aittir. Hine, 1911 yılında çocuk işçiler projesinin bir parçası olarak Amerika'da "breaker boys" olarak adlandırılan –görevleri kömürü taşlardan ayıklamak- madenlerde çalışan çocuk işçilerin fotoğraflarını çekmiştir. Kömür madenlerinde çalışan yetişkin maden işçilerinin portrelerinin de olduğu fotoğraflar, o dönem maden ocaklarının fiziki şartları hakkında da bize bilgi veriyor. Hine'ın fotoğrafları bu nedenle "açıklayıcı fotoğraflar"dır. ***"Tam olarak bu kategoride yer alabilmek için bir fotoğrafın ilkesel olarak bilimsel anlamda doğrulanabilir görsel açıklamalar sunması gerekir (Barrett, 2009, s. 104)"*** Ulusal Çocuk İşçileri Komitesi için çalışan Hine'ın fotoğrafları, durumu betimleyen raporların kanıtlanması için

kullanılmıştır. Reform kampanyasının hizmetine sunulan fotoğraflar, amacına da ulaşmıştır. Ulusal Çocuk İşçileri Komitesi'nin 5 bin 100 fotoğraf baskısı ve 355 cam negatiften* oluşan Lewis Hine koleksiyonu, Kongre Kütüphanesi'ne verilmiş ve tarih olarak yerini almıştır. Burke'un (2009, sf. 24) da dediği gibi ***"Diğer kanıt türleri gibi fotoğraf da hem kanıttır, hem tarihtir."***



Şekil 16: Pennsylvania, Lewis Hine, 1908-1912
Kaynak: http://www.sevensteeples.com/josephpuma2.html: 16.09.2014

Lewis Hine'ın yaklaşımını takip eden Earl Dotter da 1960'lı yıllarda Amerika'da kömür madenciliği alanında yaşanan ölümcül kazalar ve rahatsızlıklara toplumun dikkatini çekmek için çalışan fotoğrafçılardan biridir. Dotter, Maden İşçileri Birliği Dergisi'nde çalışarak sendikanın hedefleri doğrultusunda madencileri fotoğraflamıştır. Dotter'ın fotoğrafları yalnızca bu yayın kurumunda değil ulusal çapta da basılı medyada yer bulmuştur. Kendisi bu durumu şöyle açıklıyor:

> *Çektiğim fotoğraflara ilgi çok büyüktü. Derginin tam zamanlı elemanı olmadığım için negatiflerim bana aitti. Bu sendikanın yararına oldu çünkü yayın organları fotoğraf istemek için bana geliyorlardı ve yeniden yayınlama hakları bana aitti. Yetmişlerin ortasında yaşanan bir grevle ilgili fotoğraflar*

* http://www.lewishinephotographs.com/: 16.09.2014

için Time dergisi bana gelmişti.



Şekil 17: Maden İşçisi, Earl Dotter
Kaynak: http://earldotter.com/ : 20.09.2014

Madencilerle ilgili yakın zamanda Amerika'da yapılmış bir başka proje ise fotoğrafçı Thorney Lieberman'a ait. Lieberman, web sitesinde bu projeye başlamasının nedenini West Virginia'da maden ocaklarında meydana gelen kazalarda hayatını yitirenleri onurlandırmak olarak belirtiyor. Lieberman, 2007 ve 2010 tarihleri arasında çeşitli maden ocağı alanlarına gidip stüdyo kurarak işçileri, kıyafetleri ve bazen de çocuklarıyla 8x10 inch boyutunda fotoğraf çekmiş ve doğal boyutlarında çeşitli kurumlarda sergilemiştir. Kitaba da dönüşen proje, Amerika'nın enerjisi için çalışan bu insanları onurlandırmak ve Amerikan toplumuna onların değerini anlatmak için yapılmış. Bu projede büyük ebatta sergilenen fotoğraflar, maden işçilerini çağdaş Amerikan kahramanları olarak sunmuştur.[*]

[*] http://www.americascoalminers.com: 17.09.2014



Şekil 18: Sergi, Thorney Lieberman, West Virginia Culture Center, 2009
Kaynak: http://www.americascoalminers.com/pg-exhibitions-2009-culturecenter.php : 17.09.2014

Hine'ın ve Dotter'ın çalışma koşullarının düzeltilmesine yönelik kullanım amacından farklı olarak Lieberman'ın sanatsal bir kaygı ile konuyu ele aldığı görülmektedir.

İngiltere de bu endüstri kolunu terk etmek üzere olan ülkelerden biridir. Bu kapsamda fotoğrafçı Ian Beesley, 1980'li yıllardan başlayarak 2007 yılına değin Yorkshire'ın çalışır durumdaki son madeninde işçilerin hayatını belgelemiştir. 20 yıldan uzun bir zaman dilimini kapsayan çalışmanın ürünü olan "The Drift" adlı sergi Leeds Endüstri Müzesi'nde sergilenmiştir. Maden işçileriyle çok yakın çalışan ve çektiği fotoğrafları onlara gösterip kritik aldığını ifade eden Beesley, bu proje ve genel olarak şu ana dek yapılmış maden işçiliği üzerine olan fotoğraf projeleri için şu ifadelerde bulunuyor:

> *Maden ocakları üzerine uzun yıllardır çok fazla fotoğraf çekiliyor ancak bunlar genellikle yer üstünde olan yaşama dair çalışmalar. Yeraltında olanlar da fazlasıyla edebi ve maden işçilerinin yaşamına ilişkin gerçek bir fikir vermekten uzaktılar. Benim işim ise büyük oranda, terk edilen bir endüstri kolunu anlatmaktadır. (Garratt, 2014)"*



Şekil 19: Skelmanthorpe, Ian Beesley, South Yorkshire
Kaynak: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2535969/The-days-coal-Haunting-photos-darkness-danger-miners-life-Yorkshires-working-pit.html: 09.10.2014



Şekil 20: Skelmanthorpe, Ian Beesley, South Yorkshire
Kaynak: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2535969/The-days-coal-Haunting-photos-darkness-danger-miners-life-Yorkshires-working-pit.html : 09.10.2014

Bir diğer İngiliz fotoğrafçı Patrick Ward'ın 1960'lı yıllarda çektiği maden işçilerinin fotoğraflarından oluşan çalışması da Ulusal Kömür Müzesi'nde sergilenmiştir. Ward'ın fotoğrafik yaklaşımı ise bu zorlu mesleğe sahip insanların sosyal

hayatları üzerine yoğunlaşmaktadır. Ward'ın fotoğraflarında eğlenen ve iş sonrasında birlikte keyifli vakit geçiren madenci topluluğu anlatılmaktadır. Bu nedenle Ward'ın fotoğrafları daha "hayat dolu" bir bakış açısı sergilemektedir.



Şekil 21: County Durham, Patrick Ward
Kaynak: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2792203/a-day-life-miner-amazing-pictures-rare-glimpse-1960s-mining-communities-inside-outside-pits.html : 09.10.2014



Şekil 22: Horden, Patrick Ward
Kaynak: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2792203/a-day-life-miner-amazing-pictures-rare-glimpse-1960s-mining-communities-inside-outside-pits.html : 09.10.2014

Hindistan'da yapılan belgesel fotoğraf çalışmaları ise hiç de "yaşam dolu" görünmemektedir. Fotoğrafçı Robb Kendrick'in National Geographic dergisi için çektiği fotoğraflar, derginin Nisan 2014 sayısında "Can Coal Ever Be Clean?" (Kömür Hiç Temiz Olur mu?) başlığıyla yayımlanan dosyada kullanılmıştır. Yazı, genel olarak dünyada ve Amerika'daki kömür üretimi ve tüketimi üzerine bilgilere ve istatistiklere yer vermekte, Robb Kendrick'in görselleri de yazıya eşlik etmektedir. Ancak burada ele alınan dosya National Geographic dergisinin yeni online fotoğraf deneyim alanı olan Proof* üzerinden 28 Mart 2014 tarihinde daha fazla fotoğraf ve Kendrick'in kendi deneyimini anlattığı başka bir versiyonuyla yer aldı. Robb Kendrick'in yazı ve fotoğraflarıyla 28 Mart 2014 tarihinde yayınlanan "Life in India's Coal Mines" (Hindistan'daki Kömür Madenlerinde Yaşam), yasadışı maden ocaklarında çok ucuza çalışmak zorunda kalan insanlarla ilgili yazarının farkındalık yaratmayı amaçladığı bir dosya. Kendrick, fotoğraflara eşlik eden yazısının sonunda ***"Umudum, bu fotoğrafların bilgi vererek ufak değişikliklere yol açacak bir tartışma başlatması, sonunda da bu şartlarda yaşayan insanlar için daha büyük değişikliklere neden olması (Kendrick, 2014)"*** ifadelerine yer veriyor.

* Hem National Geographic dergisinde hem de diğer yazılı basın ya da galerilerde yer alan fotoğraf çalışmalarının arka planını ele alan ve internet kullanıcısına fotoğraf, sanat ve gazetecilik bağları üzerinden tartışma alanı yaratan online bir platform.



Şekil 23: Meghalaya, Hindistan, Robb Kendrick
Kaynak:http://proof.nationalgeographic.com/2014/03/28/robb-kendrick-life-in-indias-coal-mines/: 23.09.2014



Şekil 24: Jharkhand, Hindistan, Robb Kendrick
Kaynak:http://proof.nationalgeographic.com/2014/03/28/robb-kendrick-life-in-indias-coal-mines/ : 23.09.2014

Yüz yıldan uzun bir zamandır yayımlanan National Geographic dergisi, konu edindiği toplumsal konuları eleştirellikten uzak, keşfetmek ve sempati duymak üzere şekillendirir.

> *National Geographic'in yayın politikası, tıpkı gerçekçilik gibi hümanizmi de zorunlu kılmaktadır. "Herhangi bir ülke veya halk hakkında yalnızca iyi niyetli şeyler yayınlanır, hoş olmayan ve aşırı eleştirel yazılarla resimlerden kaçınılır." Hoş olmayan şeyler 1970'li yıllardan beri derginin sayfalarında giderek daha çok boy göstermeye başladıysa da eleştiriden hala titizlikle kaçınılmaktadır. Görüntülendiği kadarıyla açlık, yoksulluk ve eşitsizlik, çıkar çatışması olarak değil, sağduyulu insanların bir araya gelerek çözümleyebileceği sorunlar olarak sunulmuştur (Lutz & Collins, 2005, sf. 249)*



Şekil 25: Hindistan, Arindam Mukherjee
Kaynak:http://invisiblephotographer.asia/2012/11/27/angkorphotofestivalpreview-socialdocumentaryphotography/: 24.09.2014

Dünyanın en büyük kömür üretim ülkelerinden biri olan Hindistan, aynı zamanda illegal madenciliğin de yaygın olduğu bir ülke olarak bilinmektedir. Buradaki maden ocaklarında çekilmiş ve uluslararası basın kuruluşlarında yayınlanan fotoğraflar, insanların kader olarak kabul ettikleri bir gerçeği yaşadıklarının kanıtı gibi durmaktadırlar. Amerika ve Fransa'da Sipa Press tarafından temsil edilen Hindistanlı

fotomuhabir Arindam Mukherjee'de ülkesindeki kömür madenlerini uzun süre belgeleyenlerden. "Indian Coal Miners" (Hindistanlı Kömür Madencileri) çalışması 2004 yılında sergi olmakla birlikte, dergilerde ve uluslararası yayınlarda yer bulmuştur. Yerel halkın kendisine projeyi gerçekleştirmek için fixer* gibi çalıştığını bir röportajında dile getiren Mukherjee, ***"İyi bir hikayeyi derinlemesine anlatmak için çok iyi bir fixer'a ihtiyacınız vardır. Bu da bir projeyi gerçekleştirmenin diğer etmenleri kadar önemlidir (121clicks.com, 2014)"*** diyor.



Şekil 26: Zonguldak, Birol Üzmez, 1991
Kaynak:
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=297994307280&set=a.297974777280.144266.577592280&type=3&theater: 16.09.2014

Türkiye'de ise bu alanda çok fazla fotoğraf örneğine rastlamak mümkündür. Ancak uzun soluklu belgesel fotoğraf çalışması anlamında göze çarpan örneklerden Birol Üzmez'in çalışması gösterilebilir. Üzmez'in 1989-1993 yılları arasına yayılan

* Bu terim, Türkçe'de "rehber" kelimesini karşılamamakla beraber, fotoğrafçılıkta yerel ilişkileri sayesinde tehlikeli olabilecek ya da yabancı olmaktan kaynaklı fotoğraf çekimi yapılamayacak kimi yer ve durumlarda fotoğrafçı için önceden bağlantı kuran kişi olarak tanımlanabilir.

Madenciler projesi, 1990 yılındaki grev ve Ankara yürüyüşü ile 1992 yılındaki 213 madencinin ölümüne neden olan Kozlu'da meydana gelen grizu faciasının ardından yaşananların da belgelendiği kapsamı geniş bir çalışmadır. Fotoğrafların çoğunluğu yer altındaki çalışmadan çok işçilerin ve ailelerinin portreleriyle birlikte grev ve de yürüyüşe ait fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar, bir dönemin görsel tanıklığını yapmakla birlikte fotoğrafların güçlü siyah beyaz kontrastlığı, sembollerin kullanımı ise (balta, el...) biçimsel alt yapısı güçlü bir estetik fotoğrafik dili taşımaktadır. 1986 yılında İbrahim Akyürek ile "Madencinin Yaşamı" adlı ortak sergiyi açan Üzmez, Cumhuriyet Gazetesi'nde serbest muhabir olarak çalıştığı dönemde 1990 grevi ve 1992 yılında Kozlu'da gerçekleşen grizu faciasını da belgelemiştir.



Şekil 27: Madenci Ailesi, Birol Üzmez, 1989-1993
Kaynak: http://www.anafot.net/FOTOMAKALE-324-08-birol-uzmez-madenciler: 16.09.2014

Üzmez'in fotoğrafları bu tezin hazırlandığı tarihte fotoğrafçının kendi sosyal paylaşım sitesinde herkesin erişimine açık bir şekilde yer almaktaydı. Her an ulaşılabilen fotoğraflar için kullanıcılar kimi zaman fotoğrafçıdan bilgi istemekte, kimi zaman konuya ve fotoğrafa ilişkin yorum yapmakta, kimi zaman da fotoğrafta yer alan kişilere yönelik bilgi vermektedirler.



Şekil 28: Ekran Görüntüsü (Facebook)
Kaynak:
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=297994442280&set=a.297974777280.144266.577592280&type=3&theater: 16.09.2014

Türkiye'de maden işçilerine yönelik bir diğer çalışma maden teknikeri Alaaddin Kara'ya aittir. Kara, "Bir Kentin Arka Yüzü" adlı, bir maden ocağı havzası olan Zonguldak'ta açtığı fotoğraf sergisi için şu ifadelerde bulunuyor:

> *Yaklaşık 130 haneli köyde, 20 maden şehidi var. Madencilerin hayatını yine en iyi madencilerin anlayabileceğini düşünüyorum. Ben de onlardan biriyim. Kömür işçileri, iş kazalarıyla gündeme geliyor, sonra unutuluyor. Ne zaman bir maden kazası oldu, Soma gündeme geldi. Kömür ocaklarındaki ölümleri unutturmamak için özellikle maden köylerinde fotoğraf sergisi açıyorum (Yılmaz, 2014)*

Alaaddin Kara'nın fotoğrafları, madencilerin yer altında çalışırken bulundukları koşulları da betimleyen bir çalışma. Kara'nın fotoğrafları da yine kendi sosyal paylaşım sitesinde herkesin erişimine açık olarak ve de "madenci dostlarım" başlığı altındaki bir albümde yer almaktadır. Kara için bu fotoğraflar dahil olduğu topluluğun 'içinden' bize yansıyan bir aynadır.



Şekil 29: Maden İşçisi, Alaaddin Kara, Zonguldak
Kaynak:
https://www.facebook.com/alaaddin.kara/media_set?set=a.294974117286706.70275.100003223603091&type=3: 16.09.2014



Şekil 30: Maden Ocağı, Alaaddin Kara, Zonguldak
Kaynak:
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=294974963953288&set=a.294974117286706.70275.100003223603091&type=3&theater : 16.09.2014

Terry Barrett (2009, s. 63), "Fotoğrafı Eleştirmek" kitabında şu ifadelerde bulunur: ***"Fotoğraflar ne doğadırlar, ne de doğal; insan yapımıdırlar. Ne kadar nesnel ya da bilimsel olurlarsa olsunlar fotoğraflar, inançlara, kanaatlere sahip bireylerin ürünüdürler; onlara bu gözle bakmamız gerekir."*** Fotoğraflara salt bu anlamda bakmak da yeterli değil. Metnin dili de toplumsal belgesel fotoğraf türü için anlamı belirleyen önemli faktörlerden biridir. Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği'nin Toplumcu Gerçekçi Belgesel Fotoğraf Atölyesi kapsamında yaptığı fotoğraf atölyesinin Kontrast Dergisi'nde yayınlanan dosyası buna örnek olabilir. Eğitmen Mehmet Özer'in atölye kapsamında (20-21 Nisan 2013) Kontrast Dergisinde (2014, sf 37) yayınlanan portfolyo yazısı "Ölüm Bizi Kovalar Biz Kömür Sökeriz Ocaklarda", duygu yüklü bir metin olarak edebi bir anlatımı tercih ediyor. Metnin taşıdığı duygu yükü çaresiz bir saygınlık taşıdıklarını düşündüğü maden işçilerine seslenilerek yazılmıştır. Öte yandan yine aynı dosyanın bir parçası olan Aladdin Kara'nın metni ise bir madencinin bir gününün nasıl geçtiği üzerine bilgilendirici bir yazıyı kapsamaktadır. Bu nedenle görüntünün olduğu kadar metnin de doğru kullanımı önemlidir.

Türkiye gibi maden kazalarının sık yaşandığı ülkelerde maden işçileri aynı zamanda sıcak haber fotoğrafının da konusudur. Her ne kadar uzun soluklu belgeseller gibi kapsamı geniş bir çerçeveye oturmasa da sıcak haber fotoğrafları, maden ocaklarında meydana gelen 'iş kazaları'nda gerekli önlemlerin alınıp, denetimlerin yapılıp yapılmadığıyla ilgili hem özel hem de kamusal alanda sorumlulukları olanlarla ilgili toplumsal sorgulamalara yol açmaktadır. Örneğin ülkemizdeki maden havzalarından biri olan Manisa'nın Soma ilçesinde 13 Mayıs 2014 tarihinde meydana gelen ve 301 işçinin ölümüne yol açan faciayı[*] fotoğraflayan AFP (Agence France Presse) foto muhabirlerinden Bülent Kılıç, Milliyet gazetesine verdiği röportajda şunları söylüyor:

> *Gazetecilerin görüntü almasını engellemeye çalıştılar. Eline makine almadan cep telefonuyla herkes girebildi. Beni makinem büyük diye dışarı çıkarttılar. Orada bir turizm ortamı oluşmuştu. Yaralı çıkarmayı izlemeye gelenler vardı. Turist girdi, basın giremedi. Devletin tavrı "herkes girebilir, basın giremez" oldu (Çete, 2014).*

[*] http://www.cnnturk.com/haber/turkiye/somada-olen-iscilerin-sayisi-301



Şekil 31: Maden İşçisi, Bülent Kılıç, AFP, Mayıs 2014
Kaynak: http://time.com/98652/turkish-manisa-mine-explosion/ : 02.10.2014

Bülent Kılıç'ın bu fotoğrafı oksijen maskesi takılı madenden çıkarılan bir işçiyi göstermektedir. Sosyal medyada çok sayıda insanın paylaştığı bu fotoğraf, hortumun neden boşta olduğu ile ilgili iddiaları (ölülerin yaralı gibi gösterilemeye çalışması gibi) gündeme getirmiştir.

Fotoğrafların yaşanan sorunların görünür kılınmasında önemli bir iletişim aracı olması, onu otoritelerin de hedefi haline getirmektedir. Örneğin maden kazalarının sıkça yaşandığı ve dünya kömür üretiminin büyük bir kısmının sağlandığı Çin ile ilgili New York Times'ta yer alan Sharon LaFraniere'nin (2014) haberine göre her ne kadar internet çağında yaşıyor olsak da yetkililerin yaşanan kazalara ilişkin raporlamada ölü sayılarıyla ilgili oynamalar yaptığı vurgulanıyor.

Dolayısıyla fotoğrafın dolaşıma girdiği mekânsal ortam, onun anlamının da belirleyicisi olmaktadır. Sıcak haberin, toplumda reaksiyona yol açacak etkili bir araç olduğu bilinmektedir. Ancak konunun derinlikli olarak işlenebilmesi ve sorunun tüm yönleriyle anlatılabilmesi, uzun soluklu belgesel fotoğraflarla mümkün olmaktadır. Bu anlamda çok sayıda insanın ölümüne yol açan facialar sonrasında çekilen haber fotoğrafları, kısa vadede bir reaksiyon yaratmakta, daha sonra hatırlanmak üzere

toplumsal belleğe dahil olmaktadır. Oysa 2012 yılında Belçika'nın Genk şehrinde gerçekleşen maden endüstrisini konu alan "The Deep of The Modern" bienali ***"En çağdaş koşullar altında, fotoğraf konusundaki uzlaşım, bakan kişinin beklentilerini yönlendiren bir düzenlemeyle netleştirilecektir (Price, 2004, sf. 15)"*** ifadesini doğrulamaktadır.

> *Sergi, Genk'in politik ve ekonomik tarihini, kömür madenlerinin kentte bıraktığı izler üzerinden ele alıyordu. Kömürün modern sanattaki yerine dair ikonografik bir incelemenin ve madencilikte kullanılan araç gereçlerin yanı sıra, maden işçilerinin yaşamlarını, kömür madenciliğinin endüstriyel süreçlerini ele alan eserler sergileniyordu. Bu serginin politik niteliği Walter Benjamin'in diyalektik materyalizmine dayandırılmıştı: Sergi, Genk'in endüstriyel geçmişinden kalan maddi izleri bugünden bakarak yeniden tartışmak üzere biraraya getirmişti. Bu vakada ortaya konan sanat, belirli bir tarihsel dönem –endüstriyel kapitalizm çağı- içindeki üretim koşulları ve ilişkilerine işaret eden küratoryal bir çerçeveyi yansıtıyor. (Emmelhainz, 2013, sf. 173)*

Görülmektedir ki gelişmiş ülkelerde bu konunun fotoğrafları, ekonomik ve politik tarihin bir parçası olarak toplumsal tarih kapsamında müzelerde ya da çağdaş sanat ortamında kullanılırken; gelişmekte olan ülkeler için bu fotoğraflar hala güncelliğini koruyan bir enformasyon aracıdır, tarih olamamaktadır. Çünkü ölümler büyük oranda devam etmekte; bu projeler toplumsal hafızayı yeniden canlandırmak için kullanılmaktadır. O zaman kullanımı belirleyenin de toplum olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bununla birlikte bir süredir toplum, fotoğrafçı ve kullanım alanı üçgenine yeni kanallar açan, iletişim teknolojileri doğrultusunda gelişen bir medyayı deneyimlemekteyiz. O nedenle toplumsal değişim amacını taşıyan belgesel fotoğraf için yeni medyanın kullanılması, anlamı nasıl değiştirmiştir ya da değiştirecektir sorusuyla devam etmek daha uygun olacaktır.

4. MEDYA, TOPLUM VE FOTOĞRAF: "YENİ"LİK NEREDE?

Yeni Medya kavramına ilişkin tanımlamalar çoğunlukla onun teknolojik yönüne vurgu yapsa da teknoloji araçlarının kültürel yansımaları da antropoloji, sosyoloji, etnografi, psikoloji, iletişim gibi sosyal bilimlerin çalışma alanı için önem taşımaktadır. Çünkü 70'li yıllarda bilgisayarlar arası bağlantıyı ifade eden yeni medya, 2000'li yıllarda etkileşimi en üst seviyeye taşıyan ağ teknolojisi anlamını da 'yeni'lemiştir. "Yeni Medya Çalışmaları" başlıklı makalesinde Mutlu Binark (2007, sf.5), van Dijk (2004, sf. 146)'in görüşlerine dayanarak geleneksel medya (gazete, televizyon...) ile karşılaştırıldığında yeni medyayı ***"dijital kodlama sistemine temellenen, iletişim sürecinin aktörleri arasında eş anlı ve çok yoğun kapasitede, yüksek hızda karşılıklı ve çok katmanlı etkileşimin gerçekleştiği multimedya biçimselleğine sahip iletişim araçları"*** olarak tanımlar. Bu tanımdan hareketle yeni medyanın bireyin; kendisi, içinde bulunduğu topluluk ve evrensel olanla ilişkisini dönüştürmekle kalmayıp kültürel, politik, ekonomik ve sosyal değerleri yeniden ürettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü bunların hepsi insan iletişimin ürünleridir. O nedenle aracın dönüştürdüğü bu değerler; yeni medyanın çok hızlı, yoğun ve katmanlı sisteminde eleştirel olarak ele alınmalıdır. Negatif ya da pozitif eleştiri olsun, hızlı gelişimin baş döndürücü etkisini yavaşlatabilmek için gereklidir.

İçerisinde bulunduğumuz son on yıl göstermektedir ki geleceğin görüntü teknolojileri, ekran merkezli görme ve deneyimleme algımızı genişletmekle kalmayacak, insanın ne olduğuyla ilgili tanımlamaları bile yeniden sorgulatacaktır. Bunun nedeni, çok genel tanımıyla insan ve makine arasındaki ilişkide dengelerin makine lehine işliyor olmasıdır. "Akıllı cihaz" tanımı insanın komutlarını yerine getirmekten öte, insanın ne istediğini algılayıp onun ihtiyaçlarına cevap veren yeni teknolojiye atıftır. Bilgisayar teknolojisi bu nedenle basit bir alet değil, insan beyninin yapısal özelliklerini temel alan yapay akıl projesidir. Burnett, insan beyni ve bilgisayar teknolojisi arasındaki doğal ve yapay akıl olgusunun eş değerliliğine "görselleştirme" üzerinden karşı çıkmaktadır. Görselleştirme Burnett'e (2012, s. 271) göre, ***"bedenlilikle, enformasyonun insan etkinliği tarafından bilgiye ve anlama dönüştürülmesiyle ve***

insanların enformasyonu, bilgiyi maddi ve estetik biçimlere çevirmesiyle çok ilgilidir." Bilgisayarın veriyi işleme ve analiz etme yeteneği, onun anlamlandırma sürecinde insan zihninin hatıralar ve bağlantılar kurmadaki öznel yorumundan yoksundur. Bu nedenle dijital imgeler ve görüntüleme aygıtları, gelecekte bedenimizin bir parçası olma olasılığını taşıyor olsa da imgelerle kurduğumuz ilişki yine de anlam üzerinden şekillenecektir. Öte yandan anladığımız dünya farklılaşacak ve kurduğumuz anlatılar da buna göre şekillenecektir. Ritchin'in (2012, sf. 72) ifade ettiği gibi:

> *Gözlük, bilgisayar ya da dijital kamera olsun; dünyayı daha iyi keşfetmek için yeni bir araç icat etmenin, beraberinde o icatların gerçekleştiği dünyayı modası geçmiş hale getirmek için beklenmeyen sonuçları olur. Bu araçların keşfetmesi beklenen gezegen, onu bu araçların gözlemliyor olması sebebiyle, artık eskisinden farklı hale gelir.*

Bu eskisinden farklı olma durumunu Vilem Flusser, "Kodlanmış Dünya" metninde tarih öncesi çağlardan günümüze imgenin durumunu tartışarak açıklar. Flusser'in "kodlanmış dünya"sında, tekno-imajlar artık sahneler ya da süreçleri ifade etmez durumdadır. İnsanı, semboller üreterek kendisiyle dünya arasında 'arabuluculuk' yapan ve ona anlamlar yüklemek zorunda olan 'yabancılaşmış hayvan' olarak gören Flusser (2007, sf. 84-88), yabancılaşmanın yeni bir evresi olarak gördüğü tekno-imaj dünyasında ne yapacağımızı öğrenmek zorunda olduğumuzu, aksi takdirde anlamsız bir varoluşa sürükleneceğimizi iddia eder. Örneğin fotoğrafın, dünyanın her yerinden insanın hayat deneyimlerinin parçası olarak sosyal medyada paylaşılması, Lev Manovich'in "Watching the World" (2014) yazısında belirttiği üzere görsel sosyoloji için önemli bir kaynak olarak dünyanın mega-belgeselinin oluşturulmasıdır. Bunu mümkün kılan da kitlelerin hizmetine sunulan görüntü kaydeden haberleşme cihazları ve bunları işlemeye yarayan yazılım teknolojisidir. Sonucunda kültürel olarak ortaya çıkan ürün, bu teknolojiye yapısal olarak bağımlı ama anlam olasılıkları bakımından bağımsızdır.

4.1. Dönüşümler

Yeni medya ile "yeni" olanın sürekli dönüşüyor olması, iletişim bağlamında en temel anlam olan bilgi değiş tokuşunu geleneksel algılama biçimlerimizin dışına

çıkarmıştır. Bu nedenle "yeni"nin en temel kelimelerini öğrenmek, üzerine kuracağımız cümlelerin de anlamının belirleyicisi olacaktır. Buradan yola çıkarak fotoğrafın anlamını kuran temel faktörlerin (fotoğrafçı, makine, izleyici) dönüşümünü ele almak, yeni anlatı olasılıklarını da anlamamızı sağlayacaktır.

4.1.1. Yeni Medyanın Dili

Lev Manovich, 21. yüzyılın önde gelen dijital kültür ve medya sanatı teorisyenlerinden biridir. 1994 yılında internet için tasarlanan ilk dijital film projesi 'Freud Lissitzky Navigator'ın yaratıcısı Manovich, yeni medya estetiği ve kültürü üzerine çok sayıda makalenin ve kitabın da sahibidir. Bu bölümün de başlığını oluşturan "The Language of New Media" (Yeni Medyanın Dili) kitabı, yeni medya ve onun kökenleriyle ilgili ilk sistematik teoriyi ortaya koyan çalışma olarak da literatürde yerini almıştır. 2001 yılında basılı bir yayına da dönüşen elektronik kitapta (Manovich, 2013), dijital devrimin görsel kültürle etkileşimi, yeni olarak nitelendirilen bu teknolojinin temel yapısal kavramlarının geçmişle bağlantıları kurularak ele alınmaktadır. Sayısallaşmanın 19. yüzyıldaki kökenlerine inen Manovich, ilk bilgisayar arayüzlerini (interface) Dziga Vertov'un 1929 yapımı "Kameralı Adam" filminde kullanılan yöntemle* karşılaştırmaktadır. Montaj kavramına has olan 'kes-yapıştır'ı deneyimlemiş insan, bilgisayarın dilini anlamak konusunda yeterli bilgiye sahiptir. Bunun için gerekli olan birikimin kaynağı ise 19. yüzyıldır. 1830'lu yıllarda Charles Babbage'ın, bugünkü modern bilgisayarların atası sayılabilecek, enformasyonun doğru ve sayılabilir olduğu ilk analitik makineyi icadıyla; Louis-Jacques Daguerre'in metal plaka üzerine görüntüyü kaydetme yönteminin (daguerreotype) Fransa Bilimler Akademisi'nde dünyaya tanıtılmasının aynı zaman diliminde yaşanması medyanın dönüşümü açısından önemlidir. ***"Dünyanın görünümünü ve hissiyatını 'yakalamaya' yarayan aygıtların ivmesinin, sonuçların iletiminde imgelerin giderek daha fazla kullanılmasına koşut gitmesi manidardır (Burnett, 2012, s. 106)."*** Sanayi Devrimi'nin sonuçlarından biri olarak modernleşme ve kitle toplumu, medyanın ve sayım aygıtlarının eş zamanlı olarak gelişmesi ve birbirini etkilemesi sayesinde mümkün olmuştur. Lev Manovich, medya aygıtlarıyla sayma makinelerinin aynı zaman diliminde gelişimini modern kitle

* Kamerasıyla günlük hayatın dolaysız kaydını tutan Dziga Vertov, gerçekliği montaj yoluyla yeniden aktarır.

toplumunun işlemesi adına gerekliliğini şu sözlerle ifade eder:

> *Modern medya aygıtları ve bilgisayar teknolojisinin aynı zamanda gelişimine şaşırmamalıyız. Her ikisi de modern kitle toplumunun işlevini yerine getirebilmesi için gerekliydi. Aynı metin, görüntü ve sesin çok sayıda insana yayılımı aynı ideolojik inançlara sahip olmanın teminatı iken aynı durum doğum, iş kayıtları, tıbbi ya da polis kayıtlarının izini sürebilmek adına da çok gerekliydi. Fotoğraf, film ve baskı teknikleri ilkini gerçekleştirirken, bilgisayarlar da ikincisini mümkün hale getiriyordu. Kitle medyası ve veri işleme, modern kitle toplumunun ücretsiz teknolojileridir. Bu toplumu gerçekleştirebilmek için birlikte ortaya çıkarlar ve birlikte gelişirler. (Manovich, 2001, sf. 46)*

Bu nedenle yeni medyanın kapsayıcılığının özünde medya ve bilgi işleme teknolojisinin birlikteliğinden doğan ve kültürle bağlantısının birebir kurulduğu ilişki yatmaktadır. Bu nedenle 'yeni'liği 19. yüzyıldan günümüze doğru iletişim zincirinin aygıtlar aracılığıyla sürekli güncellenmesi olarak görmek kaçınılmazdır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren medya, bilgisayar teknolojisiyle iş birliğini, birlikteliğe dönüştürdüğünden bugün geleneksel ve yeni medya olarak iki farklı olgudan söz ediyoruz.

> *Geleneksel ve yeni medya arasındaki farklar üzerine bir çok çalışma yer almaktadır. Lister; teknolojik zorunluk çatısı altında dijitallik, Fidler; biçim değişikliği ya da başkalaşım, McQuail ise etkileşimlilik özelliklerinin altını çizmektedir. Bu çalışmaların ortak noktası olan özellikler dijitallik, etkileşimlilik, hipermetinlilik ve modülerlik'tir. (Yengin, 2012, s. 126)*

Bu özellikler çeşitli açılardan ortak noktalar olmakla birlikte Lev Manovich'in *sayısal temsiliyet, modülerlik, otomasyon, kod dönüşümü* ve *değişkenlik* olarak sınıflandırmasını yaptığı yeni medya prensipleri, kültürel üst başlıklar olarak daha kapsayıcı olmaktadır. Lev Manovich bu anlamda, kitle toplumuyla modern medyayı karşılaştırdığı gibi yeni medyayla da endüstri sonrası toplumu örtüştürmektedir. Modern medya mekaniğin çoğaltımıyla herkesin aynı şeylerden hoşlandığı bir medya fabrikası olarak işlevlenirken; yeni medya her bireyin kendi yaşam biçimini kurduğu ve seçtiği endüstri sonrası toplumu yansıtmaktadır.

Yeni medyayı analog olan medyadan ayıran temel ayrımlardan en önemlisi *sayısal* bir koda sahip oluşudur. Herhangi bir yeni medyanın oluşumu ilk etapta eski medyanın verilerini kullanarak oluşturulmaktadır. Bu nedenle geleneksel medya nesnelerinin yeni medya nesnesine dönüştürülmesi de 'dijitalleştirmek' anlamına gelmektedir. Dolayısıyla örneğin gazete ve dergilerin internet sitelerindeki yayınları ya da elektronik kitaplar sadece onları bilgisayar teknolojisi aracılığıyla okuduğumuz için değil; bir bütün olan yapılarının, sayıların yan yana gelmesiyle oluşan kesik ve parçalı kodlara dönüşmesi nedeniyle yeni medya nesnesi olmaktadırlar. Analogun sürekliliğinin aksine, yeni medyada var olan nesneler çeşitli sayısal verilerin uygun birleşimlerinden oluşmuş kesintili yapıdadırlar. Manovich, yeni medyanın sayısallığının iki önemli sonucu olduğunu söyler: Birincisi, matematiksel olarak formüle edilebilir olması (örneğin bir imaj ya da şekil sayısal olarak formüle edilebilir); ikincisi ise algoritmik manipülasyona açık olmasıdır ki uygun algoritmalar oluşturulduğunda otomatik olarak yeni medya nesnesi üzerinde değişiklik yapılabilmektedir. (Manovich, sf. 49). Bununla birlikte Manovich, bu yapının anlamla hiçbir ilişkisinin olmadığını öne sürmektedir.

Lev Manovich *modülerliğ*i 'yeni medyanın fraktal[*] yapısı' (Manovich, sf. 51) olarak betimler. Yeni medya objesi sabit kalırken ölçeğin büyümesi ya da küçülmesinin bir önemi yoktur. Farklı yapılara sahip medya ögelerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir bütün yeniden ögelerine ayrılabilir ve farklı şekilde yeniden bir araya getirebilirler. Yeni medyada modülerlik prensibi bu yüzden 'fraktal' bir yapı sergilemektedir. Örneğin her biri kendi bağımsız değerini koruyan fotoğraf ya da video bir araya getirilerek multimedyanın bir parçası olabilir. Ancak onu oluşturan ögeler yeniden ve başka bağlamlarda da değerlendirilebilir.

Otomasyon, sayısal temsiliyet ve modülerlik prensipleriyle birebir ilişki içerisindedir. Çünkü her ikisinin devreye girmesiyle birlikte insan etkisinin kısmi olarak da ortadan kalkması yani otomatikleşme gerçekleşmektedir. Lev Manovich'e göre medya yaratımında otomasyonun çeşitli dereceleri var. Alt düzey otomasyon, basit algoritmalarla gerek ticari kullanımda gerekse günlük hayatımızda işlerlik sağlayan

[*] Fraktal kelimesi, kırılmak anlamındaki frangere kökünden gelir. Matematikçi Benoit Mandelbrot'un geometrik bir ifade olarak kullandığı fraktal, düzensizlikler içerisinde sabit kalan düzensizlik derecesidir.

yazılımları ifade etmektedir. Örneğin bir tuşla gerçekleştirilen satış işlemleri ya da görüntü düzenleyicilerdeki otomatik filtreler gibi. Genel olarak yapay zeka olarak nitelendirilebilecek insanı simüle eden ve anlam üretimini de sağlayabilen yazılımları ise Manovich üst düzey otomasyon olarak tanımlıyor. Günümüzde hemen hemen her bilgisayar oyunu, yapay zeka motoru denen bir bileşeni de kodlarının içerisinde barındırıyor. Böylece bir araba yarışında bilgisayar kullanıcısı sürücünün yerini alabilmekte, program dahilinde hareket edebilmektedir. Bu iki düzey arasında yeni medya ile ilişki içerisinde olan modern sonrası insanın, bir başka sorununu otomatik olarak çözmesini sağlayan başka bir ara birim vardır. Günümüzde yeni medyada bir yaratı oluşturmak değil, bilgi ve medya ögesi yığını arasında istediğini bulmak ve sınıflandırmak mesele haline gelmiştir. Bu nedenle internet üzerinde araştırma yapabilmek ve istenilene ulaşabilmek için çeşitli internet şirketleri tarafından bazı yazılımlar geliştirilmekte ve milyonlarca ağ arasında istenilen özelliklere uygun (görüntü, video, metin) arama yapılabilmektedir. Bu anlamda medyaya erişim ve onu yeniden kullanarak yeni bir medya yaratmak da otomasyon prensibi içerisinde yer alır. (Manovich, 2001, sf. 53-55)

Yazılımlar aracılığıyla otomatik içerik ve biçim üretiminin olmadığı, insan tasarımı olarak ortaya çıkan geleneksel medya materyallerinde, her ne kadar mekanik çoğaltım söz konusu olsa da reprodüksiyonların dahi belirli kimlikleri vardır. Oysa yeni medya teknolojileri ile yaratılan nesneler, sayısal ve modüler olmaları nedeniyle bilgisayar programının izin verdiği sınırlar içerisinde çoğaltılan varyasyonlardır. Manovich (2001, sf. 56), bu özellik ile Adorno'nun 'kültür endüstrisi' kavramının birebir örtüştüğünü ve endüstri sonrası mantığın işleyiş biçiminin 'talebe göre üretim' bir başka deyişle müşteri merkezli üretim olduğunu belirtir. *Değişkenlik* ile Manovich'in altını çizdiği farklı özellikler vardır. Bunlar örneğin bir datanın son kullanıcı tarafından nasıl algılandığına yönelik, bilgisayar programının özelleştirme yapabilmesi; kullanıcının tercihleri doğrultusunda seçenekler sunulması, menü sistemi yoluyla interaktivite, bağlantılar aracılığıyla medyalar arası geçiş olarak tanımlanabilecek hiper medya, periyodik güncellemelerin gerçekleştirilmesi, metnin ya da görüntünün çeşitli ölçeklerde sunulması olarak sıralanabilir.

Yeni medyaya ilişkin diğer prensiplerin daha derininde bir öge olarak kültürel *kod dönüşümünü*, Manovich (2201, sf. 63) ***"sayısallaşma medyayı bilgisayar verisine dönüştürdü"*** olarak ifade eder. Kodsal dönüşüme dair Manovich'in öne sürdüğü düşünceye göre yeni medya iki temel katmana ayrılır ancak bunları aynı ortam içerisinde deneyimleriz. Kültürel katman, bir yeni medya ögesinin diğer kültürel formlarla kurduğu diyalog bazında ele alınır. Bilgisayarlaşma katmanı ise, bir yeni medya nesnesi olarak taşıdığı piksel değerleri, dosya büyüklüğü ve sayısallığının, modülerliğinin diğer özellikleriyle bütünde bilgisayar ile kurduğu diyalogdan beslenir. Kod çevrimi ile nitelenen, yeni medya dilinde sayı değerlerinin kültürel formlara tercümesi olarak algılanabilir. Kültürün sayısallaşması ile diğer kültürel formlar da yeni biçimlerle bilgisayarın varlıkbilimi alanı içerisine girerler. Örneğin dijital bir fotoğraf, taşıdığı sayısal verilerle yeni medya ögesi olarak modülerliğe, otomasyona, değişkenliğe açıktır. Ancak üretim ve tüketim kanalına girdiği medyanın sayısallığı, fotoğrafın kültürel bağlarının da şekillenmesine neden olmaktadır.

4.1.2. Makinenin Dönüşümü

Görüntü üretimi ve tüketimi teknolojisi, davranış biçimlerimizi, dünyayı algılayış biçimlerimizi, ilişkilerimizi kısacası hayatımızı değiştirmektedir. Fotoğraf söz konusu olduğunda da algılayıcılar, veri saklama üniteleri, görsel düzenleme programları ve yayıncılıktaki gelişmeler bir bütün olarak ele alındığında fotoğrafçının da aracıyla kurduğu bağ teknolojiyle şekillenmektedir. Martin Lister (2009, sf. 316), W.J. Mitchell'den (1992: 3-19) aktararak, ***"1980'lerin 1990'lara dönüşümünde dijital görüntüleme sistemlerindeki yeniliklerin, askeri amaçlarla ya da uzayın keşfi için kullanılan teknolojiyi hem amatör hem de profesyonel fotoğrafçıların kullanımına açık hale getirdiğini"*** ifade etmektedir. Askeri ya da uzay teknolojisi, kendisini en çok haberleşme cihazlarının görüntü kaydedicilere dönüşümüyle hissettirmiştir. Cep telefonu fotoğrafçılığı günümüzde, kendine has ekstra lenslerin kullanılabileceği, çeşitli uygulamalar (Instagram, Hipstamatic gibi) aracılığıyla fotoğraf düzenlemeye ve sosyal ağlarda anında paylaşıma olanak sağlamıştır. Üstelik cep telefonu fotoğrafçılığı, artık amatör kullanımın ötesine geçmiş, foto muhabirler (Ed Kashi, Michael Christopher Brown, Ben Lowy gibi) tarafından da -ya harici olarak (üretim sürecinin belgelemek

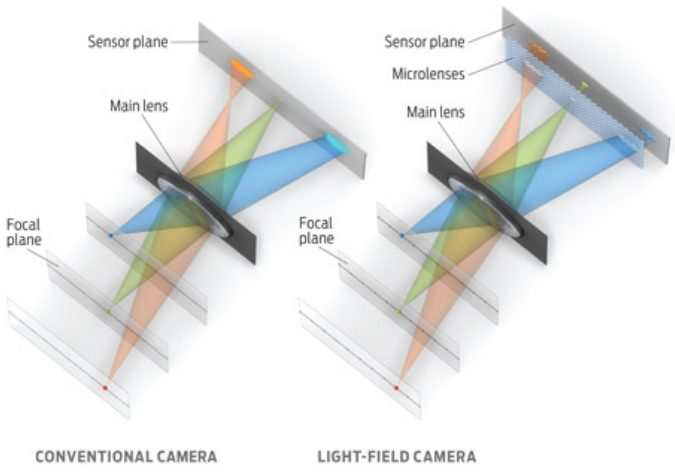
için) ya da tek üretim aracı olarak- kullanılmaktadır. Fotoğrafçı Ben Lowy'ye (Marshall, 2013) göre cep telefonu fotoğrafçılığı ***"kendisi de fotoğraf üreticisi olan izleyiciyle arasında kurduğu psikolojik köprü"*** olarak yabancılaşmayı ortadan kaldırıyor. Cep telefonunun kitle kullanımında ortaya çıkan yeni bir kavram olan "yurttaş muhabirliği" de bir bakıma kendini herkes kadar yetkin gören -görüntü üretiminin kolaylığı ve de paylaşımın çabukluğu nedeniyle- ve 'tanık' olarak sorumlu hisseden vatandaşın davranış biçiminden doğmuştur. Cep telefonu ile yaşanan yenilikler, profesyonel kullanım için üretilen dijital fotoğraf makinelerinin de yenilenmesine neden olmuştur.

Fotoğraf makinesinin yapısını ve görüntü üretim biçimini de değiştiren gelişmeler 21. yüzyılla birlikte çok daha fazla hız kazanmıştır. 2004 yılında Epson'ın duyurduğu R-D 1, içerisinde 'ayna' sisteminin olmadığı ilk dijital makinedir. [*] "Aynasız" dijital makine kategorisi bu tarihten itibaren gerek görüntü algılayıcısındaki değişimler, gerekse optik vizörün de dahil olduğu (elektronik vizöre ek olarak) hibrid üniteler geliştirerek, fotoğraf endüstrisinde yeni bir pazar oluşturmuştur. Çünkü aynanın olmaması, fotoğraf makinelerinin küçülmesine ve dolayısıyla daha kolay taşınabilmesi gibi işlevsel kolaylık sağlamıştır. Fotoğraf makinelerinin içerisine entegre edilmeye başlanan wifi (kablosuz internet bağlantısı) özelliği ya da isteğe bağlı olarak makineye takılan kablosuz verici aparatı ile fotoğrafların bilgisayar ortamına ya da internete anında aktarılabilmesi, yeni bir gelişme olmasa da cep telefonlarının sağladığı anında paylaşım avantajını, profesyonel fotoğraf kullanımına da açmayı sağlamaktadır. Bu yeni makineler, medyayı cihazın içerisine yerleştirmek anlamında geleneksel makinelerden ayrılırlar.

Bu çalışmanın yapıldığı tarihte henüz kitlesel kullanımına ulaşamasa da fotoğraf algılayıcısına yönelik gelişmeler de önemli görünmektedir. 2012 yılında Kaliforniya merkezli Lytro şirketi ışık alanı (light field) sensörü kullanan yeni bir makine satışa çıkardı. Plenoptik olarak da adlandırılan bu yeni nesil makineyi aslında ilk kez Alman markası Raytrix 2010 yılında çıkardı. Ancak Raytrix, Lytro'nun aksine endüstriyel ve bilimsel araştırmalar için kullanıldı. Lytro ise son kullanıcıyı hedef kitlesi

[*] http://en.wikipedia.org/wiki/Epson_R-D1: 03.10.2014

haline getirerek, herkesin kullanabileceği bir tasarım geliştirdi. Işık alanı fotoğraf makinelerini, diğerlerinden ayıran en önemli özellik çekim sonrası bir yazılım aracılığıyla alan derinliğinin istenilen noktaya getirilebilmesidir. Bu yazılım sayesinde fotoğrafın her noktasında netlikle ilgili düzenleme yapabilmek mümkün hale gelmiştir. Ayrıca bilgisayar tabanlı bir sistemi olduğu için algoritmik düzenlemelerle sensöre düşen görüntü verilerinden 3 boyutlu fotoğraf da elde edilebilir. Bu makinelerin temel prensibi, ana lensten geçen ışığın sensör önündeki mikro lensler aracılığıyla yeniden kırılıma uğrayarak çoklu görüntüler olarak sensöre düşmesidir. Bu sayede çoklu görüntüler üzerinden yazılım aracılığıyla alan derinliğinde değişiklikler yapılabilmektedir. Ancak bu yeniliğe rağmen talep görememesinin en büyük nedeni, görüntünün mikro lensler aracılığıyla parçalanmasından kaynaklanan çözünürlük oranının çok düşük olmasıdır. Bununla birlikte 2014 yılında Panasonic firması, hem tam çözünürlüğe ulaşan hem de ışık alanı derinlik teknolojisini sağlayacak yeni bir sensörün patentini aldı. Bu sensörle, ışık önce ışık algılayıcı hücrelere düşecek ve burada tam çözünürlüklü iki boyutlu fotoğraf oluşmuş olacak. Ardından buradan geçerek sensörün arkasına yerleştirilmiş mikro lenslerden geçerek (istenildiği takdirde) yansıtıcı bir tabakaya ulaşıp, sensöre mikro lens kodlu görüntü olarak geri yansıyacak. Bu sayede daha sonra alan derinliği ya da perspektif gibi kontroller çekim sonrası yapılabilecek. Aşağıdaki illüstrasyonda görüldüğü gibi, şu anda var olan ışık alanı makinelerinde mikro lensler sensörün önünde bulunmaktadır.



Şekil 32: Işıkalanı kamera sensörü, Emily Cooper, 2014
Kaynak:http://spectrum.ieee.org/consumer-electronics/gadgets/lightfield-photography-

revolutionizes-imaging: 13.11.2014

Lytro'nun kendi web sitesinde makinenin hızı ve kullanım kolaylığı ile ilgili yer alan ifade, 1800'lü yılların sonunda Kodak fotoğraf makinesinin "siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz?" reklam sloganını andırmaktadır: ***"Böylece derin bir hikaye anlatmak gibi daha önemli şeylere vakit harcayabilirsiniz*** (Lytro, 2014)**.**"

Görüntü üretimi konusunda ileri teknolojiye sahip olmak, yalnızca fotoğraf endüstrisini değil artık bilgi teknolojileri alanındaki tüm firmaları yakından ilgilendirmektedir. Çünkü fotoğraf, hayatın her alanında birer bilgi parçacığı olma yolunda ilerlemektedir. Bilişim teknolojileri alanında dünyanın en büyük şirketlerinden biri olan Google, 2012 yılında testlerine başladığı *Google Glass (Google Gözlük)* adında yeni bir ürünü 2014 yılında satışa çıkardı. Bu gözlük, insan bedenine aksesuarlar ya da kıyafetler aracılığıyla olarak entegre edilebilen, "giyilebilir teknoloji" olarak bilinen bir projedir. Sese duyarlı komut sistemiyle çalışan bu gözlük, optik bir ekran aracılığıyla bilgisayar işlevi görüyor. Şu an sunduğu hizmetler arasında internet bağlanmak, fotoğraf ve video çekmek, yön tarif etme, çeviri yapmak, sosyal medya uygulamalarına anında erişim bulunuyor. Bu bir bakıma şu an mobil cihazlarda, fotoğraf makinelerinde ya da bilgisayarda mümkün olan özelliklerin hepsini bir araya toplayan, üstelik her biri için ayrı bir aygıta gerek duymadan insan bedeninde taşınabilen bir teknoloji anlamına geliyor. Bu haliyle dahi cazibe yaratan giyilebilir teknoloji ürünleri, kısa vadede kişisel analizleri de mümkün kılacak. MIT'nin (Massachussets Teknoloji Enstitüsü) proje aşamasında olan *"BioGlass/SenseGlass"*[*] çalışmaları, Google Glass'a yerleştirilecek sensörler aracılığıyla kişinin günlük hayatta psikolojisini değiştiren değişimler ve nedenlerine ilişkin analizi de yapmayı hedefliyor. Bu çalışmanın yürütüldüğü MIT Medya Labaratuvarında, Ramesh Raskar yönetimindeki "Kamera Kültürü" (Camera Culture) araştırma grubu da özellikle görsel bilginin daha iyi nasıl yakalanıp dağıtılacağı üzerine çalışıyor. Saniyenin katrilyonda birinde ışığı analiz edip programlanabilir müdahale olanağı sağlayan, bedene giyilen çok ince bir kıyafetle hareketin yakalanmasını sağlayan, fotoğrafın meta datasının (fotoğrafın teknik kimlik bilgisi) paylaşılırken taşınmasını sağlayacak "kodlanmış sayısal fotoğrafçılık", grubun

[*] http://www.media.mit.edu/research/highlights/bioglass-and-senseglass: 15.11.2014

projeleri arasında yer alıyor.

Görüntünün gelecekte nasıl olacağı ile ilgili Manovich, "Image Future" (2006) başlıklı yazısında ***"geleceğin görüntülerinin fotoğraf gibi olacağı"*** konusundaki savını şu sözlerle açıklar: ***"Fotoğraf, bir virüs gibi tüm kültürel üretim ve tüketimin bilgisayarlaşması da dahil, teknolojik dalgalanmalar karşısında direnen inanılmaz esnek bir temsili koda dönüştü."***

4.1.3. Fotoğrafçının Dönüşümü

Fotoğraf makinesinin görüntü üretim kalitesi ya da otomasyonu, çoğunlukla onun ardında kimsenin olmadığı bir yanılsama biçimi sunar. Fotoğrafçının yokluğuna atfedilen bu yaratım süreci, bir bakıma fotoğrafın gücü de olmuştur. ***"Seyirci rolünde olan sanatçı, fotoğrafçı ve bilimci tarafından üretilen temsil biçimlerinin, kalıcı, elle tutulur nitelikleri vardır ve kültürel düzlemde yarı kutsal sayılırlar (Lutz & Collins, 2005, sf. 176)"*** Yeni dijital teknolojiler sayesinde herkes kendi gerçeğinin temsilini üretebileceği aygıtlarla donanabilir. Bu durumda toplumsal belgesel fotoğrafçının rolü ne olmaktadır?

4.1.3.1. Yurttaş Muhabirliği

Akıllı telefonlar sayesinde büyük gelişim gösteren alternatif sosyal medya kanalları (Facebook, Twitter, Instagram gibi) özellikle gazetecilik bağlamında foto muhabirin işlevinin ve kimliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. *Yurttaş muhabirliği* de bu doğrultuda, mobil cihazlarla donanımlı vatandaşın, yeni medya teknolojileri sayesinde bilgi ve fotoğrafı eş zamanlı olarak küresel medyaya aktarımını ifade eden yeni bir kavramdır. Çünkü 'hız' olgusu günümüzün en önemli kavramlarından biri haline gelmiştir. Kendi sosyal medya hesaplarından ya da bloglarından yayın yapan insanlar 'orada olmanın' birinci tekil şahıs tanıklığına soyunmaktadır. Ritchin'in (2012, sf. 156) anlık fotoğrafların ***"siviller için her durumda bir meşru müdafaa şekli"*** olarak yorumladığı yurttaş muhabirliğini, Köse (2007, sf. 166), yurttaşlar için ***"karşı ideolojik mücadele alanı"*** olarak tanımlamaktadır. Bu da aslında ana akım medya kanallarının gerçeği çarpıtma ya da yansıtma olasılığına karşı vatandaşların gerçeğin sağlamasını alternatif medya kanallarıyla yaptığı önemli bir dönüşümdür. Foto muhabirlerin, 'orada

olmayanlara, orada yaşananları göstermek' amacıyla gerçeğe tanıklık etme rolü, yurttaş muhabirliği ile değişmiştir. Örneğin 18 Eylül 2014 tarihli Radikal Gazetesi'nin[*] ***"Radikal okurları tespit etti, İnşaat İş değerlendirdi... Neden bu kadar kolay ölüyoruz? (Alptekin, 2014)"*** başlıklı haberi yurttaş muhabirliğine örnek teşkil etmektedir. Emel Alptekin'in adını taşıyan haberde, okurların gönderdikleri fotoğraflar İnşaat-İş'in yöneticileri tarafından inşaatların iş güvenliğine uygunluğu konusunda değerlendirilmeye tabi tutuluyor. Teknik kalitesi oldukça düşük fotoğraflar, bu amatör görünüşü nedeniyle hiçbir kurgu barındırmadığı izlenimiyle, gerçeğin apaçık kanıtı olarak toplumsal bir sorunun ortaya konmasında teşhis işlevi görmektedir. Böylece fotoğrafı çeken kişi, kendini pasif okuyucudan üreten ve sürece dahil olan aktif okuyucu kategorisine taşımış olmaktadır.



Şekil 33: İnşaat, yurttaş muhabir, 2014
Kaynak:
http://www.radikal.com.tr/turkiye/radikal_okurlari_tespit_etti_insaat_is_degerlendirdi_neden_bu_kadar_kolay_oluyoruz-1213509: 18.09.2014

Yurttaş muhabirliğinin yaygınlaşması özellikle çatışmalı ortamlarda foto muhabirlerin de çalışma tarzını değiştirmiştir. Magnum ajansı fotoğrafçılarından

[*] Gazete yayın hayatına Haziran 2014 tarihinden itibaren dijital olarak devam etme kararı aldı ve basılı yayınını durdurdu.

Michael Christopher Brown, Libya eski lideri Kaddafi'nin linç edildikten sonra ölü portresini cep telefonuyla çekti. Brown, ayrıca Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde Time dergisi için yalnızca cep telefonuyla çalıştığı bir proje gerçekleştirdi. Libya Devrimi ile ilgili cep telefonuyla çektiği fotoğraflar, Brooklyn Müzesi, Houston Güzel Sanatlar Müzesi gibi sanat kurumlarına da girdi. Brown, kendi web sitesinde[*] ***"savaşın ikonografisi ile ahlaki mesafeyi keşfettiğini"*** söylediği Libya Devrimi sırasında cep telefonu ile çektiği fotoğraflarla ilgili ***"Libya'da herkes fotoğraf ya da video çekiyordu. Bu yüzden benim yaptığım da farklı bir şey değildi (Marshall, 2013)"*** yorumunda bulunuyor. Öte yandan Brown'un fotoğraflarındaki estetik ve düzenleme, sanat ve fotojurnalizmin sınırlarını eriterek, yurttaş muhabirin 'gerçek' fotoğraflarının ötesine geçiyor.



Şekil 34: Libya, Michael Christopher Brown, 2013
Kaynak: http://www.mcbphotos.com/#/the-libyan-revolution/vv192 : 11.11.2014

Brown ve cep telefonu kullanan diğer foto muhabirlerin, araçla ilgili tercihlerinin konusuyla da ilintili olduğu söylenebilir. Savaş ya da çatışma ortamlarında fotoğraf çekmek, yurttaş muhabir için hak olarak görülürken, profesyonel fotoğrafçıların varlığı bu ortamda tehdit unsuru olarak da görülmektedir. Arap Baharı sonrasında yaşananlar göstermiştir ki güvenlik tehdidi ve de sansür nedeniyle bölgede

[*] http://www.mcbphotos.com/: 10.11.2014

profesyonel fotoğrafçıların çalışmaları güçleşmiş, bununla birlikte yurttaş muhabirlerinin internette paylaştığı görüntüler uluslararası kamuoyunu şok etme işlevini görmüştür. David Batty'nin Guardian gazetesindeki 29 Aralık 2011 tarihli haberi bu konuda çarpıcı bilgiler sunuyor. Demotix adındaki yurttaş gazeteciliği servisi kurucusu Turi Munthe, ***"2011 yılındaki satışlarının yüzde 250 artış gösterdiğini ve stok fotoğraf ajansı Corbis'in de artık cep telefonu görüntülerini satın aldığını (Batty, 2011)"*** söylüyor. Habere göre (Batty, 2011) 1 milyon kayıtlı kullanıcısı olan iReport'a*, Mısır ve Libya'daki ayaklanmalar sırasında 6300 fotoğraf ve video gönderilmiş, bunların 450 tanesi yayınlanmıştır. CNN'in çeşitli platformlarında bu fotoğraf ve videolar, *"CNN tarafından doğrulanmamıştır"* ibaresiyle yayınlanıyor. Kaynak ve bilgi doğrulandıktan sonra bu ibare değişerek onaylandığını gösteriyor. Bu gelişmeler, yurttaş muhabirliğin ticari bir ağa dahil edildiğini de göstermekle birlikte, profesyonel fotoğrafçıların güvenilirliğinin hala vazgeçilmez olduğunu da gözler önüne seriyor.



Şekil 35: Anonim, (t.y.)
Kaynak:http://www.abc.net.au/news/2011-04-14/egyptians-use-their-mobile-phones-in-cairos-tahrir/2615222: 12.11.2014

Foto muhabirin "yurttaş muhabirliği"nin ortaya çıkışıyla bağlı bulunduğu kurum için rolü, güvenilir görüntü ve bilgi sunmak olurken; aygıt tercihi efektif olduğu sürece önemini yitirmektedir. Bu nedenle konuya yaklaşabilmek için yurttaş muhabirlerle aynı aygıtı kullanan foto muhabirlerin, fotografik dilin estetik gücünü ön plana çıkardıkları göze çarpmaktadır.

* CNN'nin 2006 yılında kurulan yurttaş muhabir servisi

4.1.3.2. Dijital Aktivizm

Medya kuramcısı Marshall McLuhan, meşhur 'küresel köy' kavramını görsel iletişim dünyasının yükselişinin cazibesine dayanarak ütopik bir yaklaşımla kurmuştu. Onun televizyon özelinde kitle medyasının yaratacağını düşündüğü evrensel yurttaş prototipi başarısızlığa uğramış olsa da düşüncelerinin etkisi bugünün web 2.0[*] platformunda yeniden ele alınabilir. Çünkü ***"ona göre elektroniğin egemen olduğu yeni iletişim teknolojileri yoluyla kurtulacak olan "küresel köy"de herkes birbiriyle iletişim ve etkileşim içinde olacak, bir yurttaş olarak hakkında verilecek tüm kararlara katılabilecekti."*** (Köse, 2007, s. 64) İnternet tabanlı iletişim biçimi, günümüzde yurttaşa, hakkında verilen kararlarla ilgili sesini duyurabileceği teknolojik bir araç olarak "dijital aktivizmi" doğurmuştur. "***Dijital aktivizm, hem söz konusu kampanyada aktivizm için kullanılan teknolojiyi, hem de bu teknolojinin kullanımı sonucunda ortaya çıkan ekonomik, sosyal, politik bağlamları içermektedir (Joyce, 2010, sf. 2)"*** Bu nedenle dijital aktivizm, toplumsal ve politik değişim için hem çevrim içi, hem de çevrim dışı internet pratikleri ile tüm dijital teknolojiyi kapsamaktadır. Bu tezin kapsamı doğrultusunda ele alınan dijital aktivizmin çerçevesi, toplumsal konularda duyarlılık yaratmak amacında olan fotoğrafçının, yurttaşın kendi hakları için içeriğini ürettiği aktivizmle bütünleşmesini konu almaktır. *Fotoğrafçının aktivist olarak rolünde yeni medya ile birlikte ne gibi yöntemsel değişiklikler göze çarpmaktadır?* sorusunun cevabını aramaktır.

Örneğin dünyanın en büyük sanat galerisi olduğunu düşüncesiyle hareket eden sanatçı JR'ın "Inside Out" (2011), "Unframed" (2009), "Face 2 Face", "Women are Heroes" (2008-2010) ve diğer projeleri, dünyanın birçok yerinde insanların örgütlenmesini ve kimlikleriyle diyaloga geçmelerini sağlayan bir aktivizm ve fotoğraf tutumudur. Ses getiren projeleriyle günümüzde popüler bir isim haline gelen JR, projeleri için düşünceyi ortaya çıkarmak için fotoğraf çekmekte, ardından insanların kendi fotoğraflarını çekip yaygınlaştırmaları için destek (projeye katılım sağlamak isteyen bölgelere, insanların para vermeden baskı alabilecekleri fotoğraf kabinleri göndermek gibi) sağlamaktadır. "Inside Out" projesinin internet sayfası olan

[*] İnternetin ikinci aşaması olarak değerlendirilen web 2.0, kullanıcının üretim ve paylaşım yapmasına olanak sağlayan hizmetlerin tümü olarak etkileşim tabanlı internet olarak da adlandırılabilir.

www.insideoutproject.net, sokaklardaki eylemlerin arşivlenmesi, sergilenmesi için kullanılıyor. Projenin sosyal medya hesapları (Facebook, Twitter) da insanların birbirleriyle iletişime geçmeleri için ayrı bir kanal olarak faaliyet gösteriyor. (jr-art.net) JR'ın rolü, katılımcı bir sanat projesinin düşünsel altyapısını kurarak, fotoğrafı anlatım dili, interneti de aktivizm aracı olarak örgütlemesinde yatmaktadır. Bu nedenle JR'nın aktivist tutumunda fotoğraf, bir fikrin dolayımsız aktarımını sağlayan en demokratik araç olarak kullanılmaktadır.



Şekil 36: "Women are Heroes" projesi, Kenya, 2009
Kaynak: http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-africa: 22.11.2014

Bu yaklaşımda, tekil fotoğraflar içerik olarak sembolik bir ifade taşımasa da – insan yüzleri- bütün olarak ele alındığında, insanların "biz buradayız" deme ve kendi kimliklerini görme ve gösterme şeklidir. Kuşkusuz JR'nın aracı olarak kullandığı fotoğraf, toplumsal bir sorunun çözümü için değil, küreselleşen dünyada görünmeyen kimlik sorunları için toplumsal farkındalık yaratma biçimidir. Bu anlamda örneğin James Nachtwey'nin Romanya'daki yetimhanelerin insanlık dışı koşullarını fotoğraflayarak uluslararası yardım kuruluşlarının devreye girmesine neden olan aktivizm tarzıyla belirgin bir ayrımı vardır. JR örneğinde düşünsel aktivizm ve insanları kendileri için bir şeyler yapmaya teşvik etmek ön plana çıkarken; James Nachtwey örneğinde somut bir problem karşısında çaresiz kalan insanlar için diğerlerinin bir şeyler yapmasına aracılık etmek temel itki olmaktadır.

Yeni medyanın yayın olanakları kitap, gazete, dergi gibi basılı medyanın sınırlı çerçevesini kaldırdığından, fotoğrafçı uygun medya ya da medyaları bir arada kullanan üretici konumundadır. Birçok durumda konu, yeni medyanın farklı olanakları içerisinde hangisinin kullanılacağına ve fotoğrafçının rolünün ne olacağı konusunda belirleyici olmaktadır. Örneğin Bangladeşli fotoğrafçı Ismail Ferdous'nun, 2013 yılının Nisan ayında Rana Plaza adlı bir fabrikanın çökmesi ve altında kalan binlerce işçinin ölümü ardından yaşananları aylarca fotoğrafladıktan sonra konuyu küresel çapta araştıran derinlikli bir projeye dönüştürmesi uzun vadede kalıcı çözümlere yönelik adımların küresel çapta atılmasını sağlamaya çalışmaktır.

AIDS ya da iklim sorunları gibi toplumsal konular üzerinde çalışan Ferdous, Rana Plaza'nın çöküşünü küresel ekonomik bağlamları olan bir sorun çerçevesine yerleştirerek "Cost of Fashion" projesine başlar. Ferdous, "Photography as Activism: The Role of Visual Media in Humanitarian Crises" (Aktivizm Olarak Fotoğraf: İnsanlık Krizlerinde Görsel Medyanın Rolü) başlıklı yazısında belgesel fotoğrafın küresel teknoloji çağında neyi ifade ettiğini ve Rana Plaza'nın çöküşünün kendisini nasıl tetiklediğini anlatmaktadır. Çöküşün yaşandığı gün ve sonrasında aylarca bu insanların hikayelerini fotoğraflamaya devam eden Ferdous, dünyanın geri kalanına giyim sektöründeki tüketim pazarının ölümcül sonuçlarını göstermek sorumluluğu ile hareket etmesi gerektiğine karar verir. (Ferdous, 2014) Avrupa ve Amerikalı giyim firmalarının üretim pazarı olan Bangladeş'teki ucuz iş gücü ve kötü çalışma koşulları ile ilgili araştırmalar yapan Ferdous, film yapımcısı Nathan Fitch ile "Cost of Fashion" (Modanın Bedeli) adlı multimedya çalışmasını gerçekleştirir. Bunun haricinde New York'taki "The Illuminator" (politik sanat kolektifi), "99 Pickets" (New York merkezli işçi dayanışma grubu) ve "Uluslararası İşçi Hakları Forumu" ile iş birliği yaparak 6 Eylül 2014 tarihinde New York Moda Haftası'nın açılış gecesinde Lincoln Center ve Children's Place gibi mağaza ve binalara Rana Plaza'nın çöküşüyle yaşanan insanlık dramının fotoğraflarını yansıtırlar.



Şekil 37: New York Moda Haftası Açılış Gecesi, Lincoln Center, Şubat 2014
Kaynak: http://inhabitat.com/rana-plaza-activists-remind-new-york-fashion-week-attendees-about-the-cost-of-fashion/: 22.11.2014

Aynı isimle kurdukları internet sitesi giyim işçilerinin haklarıyla ilgili dünyanın her yerinden insanların buluşma noktası olarak, eyleme geçmek için bilgilendirici bir platform olarak projenin sürekliliğini korumaktadır. Site üzerinden "Temiz Kıyafet Kampanyası" (Clean Clothes Campaign) gibi uluslararası kampanyalarla ağ tabanlı etkileşim sürdürülmektedir. Yaptıklarının sonucu olarak hem elektronik posta hem de sosyal medya aracılığıyla çok fazla geri dönüş aldıklarını belirten Ferdous, Rana Plaza'da hayatını kaybedenlerin aileleri için yardım fonunun oluşturulmasından; Bangladeş'ten giysi ithalatı yapan büyük firmaların buradaki faaliyetlerinde iş güvenliğini gözetmelerini sağlayacak uluslararası yaptırımları kabul etmeleri de dahil projenin birçok sonucu olduğunu vurguluyor. (Ferdous, 2014) "Cost of Fashion" projesi hem tüketici düzeyinde bilinçlenmeyi hem de uluslararası ticaret ağının kar politikasını yeniden düzenlemesini sağlayacak kamusal baskıyı yaratması açısından, fotoğrafın tek başına olmasa da katılımcı ve kolektif ağlarla birlikte yeni görsel bilgi kültürünün taşıyıcı ayaklarından biri olduğunu göstermektedir. Fotoğrafçı da bu noktada konusunun gerektirdiği analizi yaparak yöntem ve medya stratejisi yapan üretici konumundadır.

4.1.4. İzleyicinin Dönüşümü

Bilgisayar tabanlı teknolojilerin, bireyin toplumsal kimliğini kurma ve ifade etme ortamlarıyla iç içe geçmesi 'siber kültür'ün doğuşuna sebep olmuştur. Levi Strauss, "***1940'lı yıllarda 'sibernetik' kavramını ortaya atan –Yunanca 'yönetici' anlamında- Norbert Wiener'in bu kelimeyi makineleşme ve kültür üzerindeki kontrolü sağlayan mesajların çalışma alanı olarak"*** (Strauss, 2003, s. 158) kullandığını belirtir. Bu nedenle yeni medya teknolojilerinin gelişimi doğrultusunda 'siber kültür' ile ilgili birçok akademik çalışma yapıldığını görmekteyiz. Merkezsiz bilgi akışı, sanal uzam ve topluluklar, internetin ağ yapısı ve çok yönlü mesaj trafiği, dijital çağın ürettiği kültürel davranış biçimlerinin analiz edilmesi için bir cazibe alanıdır. Yeni medya teorisyenlerinden Lev Manovich (2002), siber kültürü ***"internet ve ağ iletişiminin yeni formlarına ilişkin sosyal fenomenlerin çalışma alanı"*** olarak tanımlar. Sosyal antropolog Arturo Escobar ise siber kültürü, ***"yeni teknolojileri baz alan kültürel inşalar"*** olarak tanımlar. (Escobar, 1994) Christine Hine ise etkileşim özelliği üzerinden internetin ***"hem kültür hem de kültürel bir ürün"*** olduğuna dair etnografik bir tartışma yürütür. (Binark, 2007) Görülmektedir ki bu tanımlar, çoğunlukla internet tabanlı etkileşim üzerinden gerçek uzamda deneyimlenenin sanal ağlarla ilişkisi üzerine yoğunlaşmaktadır.

> *Küreselleşmenin hız kazanması ve kapitalizmin koşut olarak yeniden yapılanması sürecinde yeni iletişim teknolojileri ekonomik, siyasal ve kültürel alanların dönüşmesinde birtakım önemli etkilerde bulundu. Özellikle İnternet'in hem yeni bir kültürel mekan, özgürlük alanı hem de ekonomik bir pazar olarak ortaya çıkması, birtakım yeni küresel değerlerin, kültürel biçemlerin, kimliklerin, alışkanlıkların hızlı bir şekilde dolaşıma girmesine olanak sağladı. Bir bakıma İnternet küresel sistemin kültürel mecrası halini aldı.* (Güzel, 2007, s. 177)

O nedenle 'siber kültür' bireyin, toplumsal faaliyetlerinde hem sanal örgütlenmeler hem de kamusal alana taşınan faaliyetler kapsamında davranış biçimlerini kapsamaktadır. Günümüzde kamusal alanda gerçekleşen toplumsal hareketler, küresel ağ içerisinde (internet) özellikle sosyal medya ve mikro blogging* kullanılarak yapılan aktivizm ile ön plana çıkmaktadır. Bunun dışında kimi web siteleri aracılığıyla sosyal

* Kısa metin ya da medya paylaşımına olanak sağlayan (Twitter gibi) internet kanalları.

değişim kampanyaları da kullanıcının aktif katılımını gerektiren eylem biçimleridir. İzleyicinin katılımcıya dönüşmesi ideal toplum yolunda önemli bir evrim ise de sanal örgütlenmelerin gerçekle temasını yitirmesi, yalnızca nicelik üzerinden bir yanılsama yaratma tehlikesi de barındırmaktadır. Arap Baharı sırasında ya da Occupy (İşgal Et) eylemlerinde vatandaşın dijital etkinliği hala birçok araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. George Washington Üniversitesi ve Amerikan Üniversitesi'nden bir grup araştırmacının Birleşik Devletler Barış Enstitüsü (United States Institute of Peace) çatısı altında 2011-12 yılları arasındaki Arap Baharı politik olaylarında sosyal medyanın rolünü analiz ettikleri "Blogs and Bullets II" adlı rapor, sosyal medyada kullanıcının etkinliği ile ilgili bazı sonuçlara ulaşmakla birlikte kesin bir tespit yapmaktan özellikle kaçınmaktadır. (Sean Aday, Temmuz 2012) Çünkü kullanıcının ürettiği içerik ve hangi ülkeden ürettiği gibi bölgesel verilere sahip olunsa da, bilginin kaynağına ilişkin verilere erişim mümkün olmamaktadır. Rapor, değerlendirmelerini 'bit.ly' (bilginin kaynağı olan URL'yi kısaltarak veri paylaşımı sağlayan bir sistem) verileri üzerinden Twitter ve Facebook gibi sosyal medya ağlarını baz alarak sunmaktadır. Buna göre özellikle Mısır ve Libya'da bu bit.ly verilerine tıklanma oranı artmakla birlikte lokasyona dayalı değerlendirmede bölge dışından tıklanma oranı, ülke ve bölge içerisindeki tıklanma oranına göre çok daha fazla. Örneğin Libya'da feb17 hashtagi'ndeki (hashtag'in Türkçe'de yerleşmiş bir karşılığı olmasa da çoğunlukla Twitter sosyal ağı üzerinde rağbet gören konuları belirtmek için kullanılan özetleyici etiket anlamına gelmektedir) bit.ly tıklanma oranı ülke içerisinde yüzde 0 iken, bölgede yüzde 11'i, bölge dışından erişim ise yüzde 88'i bulmaktadır. Bu oranlar Mısır'da 'jan25' hashtagi için ülkede yüzde 14'lük, bölgede yüzde 11'lik, bölge dışında ise yüzde 75'lik bir tıklanma oranını göstermektedir. Buna göre bu ülkelerde yeni medyayı kullanan kişiler yerel nitelik gösteriyorsa, bu daha çok eylem hareketliliği sağlamak için; kullanıcı bölge ya da bölge dışı bir nitelik gösteriyor ise daha çok ülke dışında konuya dikkat çekmek ve bir anlamda dünya ile köprü kurmaktadır denilebilir. (Sean Aday, Temmuz 2012, s. 12-13)

Bununla birlikte çeşitli internet kampanyaları başarıyı, katılımın nicelik olarak artışıyla elde etmektedir. Örneğin 'www.change.org' adlı web sitesi 196 ülkede 70 milyondan fazla kullanıcısı ile dünyanın en büyük imza kampanyası platformu olarak,

toplumsal değişim için bireylerin sanal kimlikleri ile katkıda bulunmalarını sağlamaktadır. Site üzerinden başarıya ulaşmış bir kampanyaya örnek vermek gerekirse; Ekim 2014'te Migros Genel Müdürlüğüne iletilmek üzere toplanan 23 bin 816 kişinin destek imzası gösterilebilir. Söz konusu dilekçede, son kullanma tarihi geçen ürünlerin sokak hayvanlarının barındığı bakımevlerine verilmesi talep edilmektedir. Migros Genel Müdürlüğü de kampanyaya Hayvan Hakları Federasyonu (HAYTAP) ile pilot bölgelerde iş birliğine gidileceği, başarılı olması durumunda uygulamanın tüm ülkeye yayılacağı yönünde cevap vermiştir (Işık, 2014).

Böylece yeni medya ile birlikte izleyici için sanal ya da gerçek ayrımının söz konusu olmadığını, iki deneyim alanıyla da beslenen küresel aktif bir yurttaş kimliğinin oluşmaya başladığını söyleyebiliriz.

4.2. Yeni Medyaya Kuramsal Bakış

Her yeni sistem, ortaya çıkışıyla birlikte kullanım anlamlarının keşfedilmesi, geliştirilmesi ve gerileyerek yeni bir dönüşüme kapı açması gibi bir süreci barındırır. İçerisinde bulunarak büyük resmi görmek zor olabileceğinden geçtiğimiz yüzyıla derinlikli bakan teorisyenlerin görüşleri yeni medyaya bakış perspektifimizi genişletebilir.

4.2.1. Michel Foucault ile Bilgi ve İktidar

İktidarın işleme mekanizması üzerine odaklanan Michel Foucault, çağımızın bu konudaki en önemli düşünürlerinden biri olarak, iktidarı gerçek kişilerden tüzel kişilere kadar toplumun bütün katmanlarında bir yönetme ve yönlendirme biçimi olarak görür. Sorunsallaştırma* yöntemiyle düşünen Foucault, (2005, s. 76) iktidar ilişkilerinin ***"sınırları özenle belirlenmiş kurumlarda odaklanarak analiz edilebileceğini"*** söyler. Foucault yapıtlarında, Antik Çağ'dan bu yana deliler, mahkumlar gibi toplumun aykırı görünen gruplarının tarihlerini inceleyerek, nasıl yönetildiklerini, iktidar kavramı ile analiz etmektedir. Foucault, (2005, s. 61) böyle bir yol izlemesini, yani otorite karşıtı odakları analiz etmesini şöyle açıklamaktadır:

* Sorunsallaştırma, herhangi bir şeyin doğru ya da yanlış sınıflandırılmasına tabi tutulmasına neden olan pratiklerin düşünce nesnesi olarak ele alınmasıdır.

> *toplumumuzun aklı başında olmaktan ne anladığını öğrenmek için belki delilik alanında olup bitenleri araştırmamız gerekmektedir. Yasallıktan ne kastedildiğini anlamak için yasadışılık alanında olup bitenleri; ve, iktidar ilişkilerinin içeriğini anlamak için de, belki direniş biçimleri ile bu ilişkileri ayrıştırmaya yönelik girişimleri araştırmamız gerekir.*

Foucault'nun bu sözlerinden hareketle internette 'özgürlük' ile kast edileni tartışmak için karşıt kavramları ve uygulamalarını ele almak faydalı olacaktır. Çünkü Türk Dil Kurumu sözlüğünde ***"bilgisayar ağlarının birbirine bağlanması sonucu ortaya çıkan, herhangi bir sınırlaması ve yöneticisi olmayan uluslararası bilgi iletişim ağı"*** (Türk Dil Kurumu, 2013) olarak tarif edilen internet, günümüzde hem özel hem de kamusal eylem alanı olarak sorunsallaştırılması gereken önemli bir iktidar sistemi olarak göze çarpmaktadır. Çünkü otorite sahipleri için, hükmü altında eylemde bulunanlara ait bilgi sahibi olmak, onların eylemleri üzerinde etkide bulunmak ve yönlendirmek kısacası denetleyebilmek adına çok önemlidir. İnternetin kökeni de bilginin güç ile eş sayılmasının bir sonucudur. İnternet, Amerika Birleşik Devletleri'nin Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği'nin uzaydan nükleer bir saldırı yapması ihtimaline karşı ulusal çapta bir iletişim ağı kurulması politikasının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. (www.livinginternet.com, 2013) Foucault'nun (2005, sf. 75) ***"başkalarının mümkün eylem alanını yapılandırmak"*** olarak tarif ettiği yönetmek, interneti mükemmel merkezi olmayan bir iktidar merkezi haline getirmektedir. IP (Internet Protokol) adı verilen internetteki kimlik bilgisi anlamına da gelebilecek sayısal kod aracılığıyla internette varlık gösteren bireyler, hizmet alabilmek için kişisel bilgilerini ticari ya da kamu otoriteleriyle gönüllü olarak paylaşmaktadırlar. Bu noktada bireyin özgürlüğü, iktidarın gerçekleşme biçimidir. Foucault'nun (2005, sf. 75) da belirttiği gibi ***"İktidar, yalnızca "özgür özneler" üzerinde ve yalnızca onlar "özgür" oldukları sürece uygulanır."*** Örneğin Türkiye'nin internet servis sağlayıcısı TTNet'in, 2012 yılında 'Phorm' adlı bir şirketle anlaşarak 'gezinti.com' adlı bir siteyi hizmete sokmasının ardından kişisel verilerin hukuka aykırı toplandığı iddiaları gündeme gelmiştir. Kullanıcılara kişiselleştirmiş reklam hizmeti vermeyi amaçlayan Phorm adlı şirketin faaliyeti Avrupa Komisyonu'nu da harekete geçirmiş, konuyla ilgili gerekli yaptırımları uygulamayan İngiltere'ye dava açılmıştır (Waters, 2009). Aynı şekilde Bilgi

Teknolojileri ve İletişim Kurulu da TTNet'in "Gezinti.com" hizmeti aracılığıyla kullanıcılardan alınan ***"onay sürecinde, kullanıcıların kişisel bilgilerinin hangi kapsamda ve hangi süre ile işleneceğine ilişkin gerekli açıklamaları yapmadığını ve eksik bilgilendirdiğini"*** tespit ederek, bütün kullanıcıların kapsam dışına çıkarılması ve ardından hizmete ilişkin ayrıntılı bilgi verilerek seçim yapmalarına olanak sağlanmasına karar vermiştir. (Bilgi Teknolojileri Kurumu, 2012)

Foucault'nun modern dünyanın iktidar analizini hapishane, fabrika gibi sınırları belirli olan kurumlar dahilinde sorunsallaştırması, söz konusu internet olduğunda sınırların görünmediği belirsiz bir kurumsallık taşıdığından soruna dönüşmektedir. Kişisel bilgilerin devlet ya da özel kurumlarca toplanıyor ve analiz ediliyor olması, daha şeffaf bir toplum ve özelleştirilmiş bireye hizmet görüntüsü altında kitlelerin denetimi için stratejik planlamanın altyapısı mıdır? Amerika'da faaliyet gösteren İleri Savunma Araştırma Birimi (DARPA-Defense Advanced Resarch Projects Agency) "Stratejik İletişimde Sosyal Medya" başlıklı programıyla yanlış bilgilendirme ve aldatma yöntemleriyle mücadele etmek için çeşitli yöntemler geliştirmeyi amaçlıyor. Bunun için araştırmacılar, sosyal medyadaki toplulukları ve paylaşımlarını inceleyerek bilginin yanlış yönlendirme aracı olarak kullanımını gösteren kalıpları bulmayı hedefliyor. Başarıya ulaşması durumunda insanları yanlış bilgi yoluyla eyleme itenler önceden saptanabilmiş olacak. Program, Amerika Birleşik Devletleri hukuk kurallarına uygun olarak, kullanıcının bilgisi dahilinde gerçekleştirilmektedir. (DARPA, 2014)

Gözetleyenin karanlıkta kaldığı yapı, Foucault'nun iktidar teknolojisi olarak gördüğü panoptikon[*] (2003, s. 86) tasarımı gibi durmaktadır.

> *"Silaha, fiziksel şiddete, maddi kısıtlamalara ihtiyaç yoktur. Yalnızca bir bakış. Gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözetleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Mükemmel formül: Sürekli bir iktidar ve sonuçta gülünç bir maliyet! (Foucault, 2003, s. 95)"*

Hem devlet hem de özel şirketler, bireylere daha etkin hizmet vermek ve

[*] Jeremy Bentham'ın 18. yüzyılda 'panoptik' adı verilen hapishane mimarisi tasarımıdır. Daire şeklinde düzenlenen yapıların ortasında bir kule bulunmaktadır. Önden aydınlatılan hücrelerin kule tarafından rahatlıkla görülebildiği ancak hücrelerde kalanın kuleyi göremedikleri bir gözetleme sistemidir.

güvenliklerini sağlayabilmek amacıyla kişisel verileri toplayıp analiz etmektedirler. Bu gerçeklik, teknolojik bir gerçeklik olarak görünmektedir. Çünkü modern çağın hizmetlerinden yararlanmak isteyen bireyin (alışverişten, bilgiye erişime, hastane hizmetlerinden, fatura ödemelerine kadar...) sistemle uyumlu bir şekilde işbirliği yapması gerekmektedir. Jean-François Lyotard (1990, sf. 61) bu durumu ***"Teknolojiyi pekiştirerek, gerçeklik de 'pekiştirilir'"*** diyerek kabul ettiğimiz 'gerçeklerin' teknoloji sayesinde bunu elde ettiğinin altını çizer.

İktidarı bir makineler bütünü olarak gören Michel Foucault'nun, sisteme karşı bir direnişin yine aynı nedenlerle karşı direnişe hizmet edeceğini de vurguladığını görürüz yapıtlarında. Aslında internetin bireyi yöneten bir mecra olması aynı şekilde bireyin direnme alanı olarak da interneti göstermektedir. Foucault'nun otorite karşıtı mücadele olarak sıraladığı stratejilerin ortak yönleri bize bunu gösteriyor.

> *Bunlar "sınıraşırı" mücadelelerdir; yani, tek bir ülkeyle sınırlı değillerdir. Kuşkusuz bazı ülkelerde daha kolayca ve daha büyük oranda gelişirler, ama tikel bir siyasi ya da ekonomik yönetim biçimiyle sınırlı değillerdir (Foucault, 2005, s. 61)*

2010 yılında patlak veren ve hızla diğer Arap ülkelerinde de yankılarını bulan Tunus, Mısır, Libya gibi ülkelerde diktatörlerin devrilmesine yol açan isyan dalgaları Foucault'nun altını çizdiği otorite karşıtı mücadelelere örnek gösterilebilir mi? Aditya Nigam, bu coğrafyayı saran devrim dalgası ile ilgili yazdığı makalesinde şunları söylüyor:

> *Arap dünyasındaki devrim ve isyanlar, bu ülkeleri yönetenlerin baskıcı ve yozlaşmış rejimlerine karşı olmakla birlikte bundan çok daha fazlası gibi görünmektedir. Evet, insanlar işlerin gidişatında ve gelecekleri hakkında söz sahibi olmak istiyorlar. Ama belki de bu ihtiyaçların ortaya çıkışında bunlardan daha fazlası var. Bana göre bu devrimler, yeni hareketlilikler, yeni politik pratikler ve yeni öznellikleri işaret ediyor. (Nigam, 2012, s. 165-177)*

İnternet bilginin global düzeyde akış sağladığı yeni medya alanlarından en önemlisi olarak göze çarpmaktadır. Bilginin iktidar ile eş anlamlı hale geldiği bir çağda, internet tabanlı iletişim biçimlerinin politik ve de sosyal olayları içine alan bir aktivizm alanı haline gelmesi, dünyadaki güç ilişkilerindeki oyunun kurallarının yeniden

düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle de yasa koyuculardan, tüketimle beslenen şirketlere kadar otoriteler, internet kullanıcılarının davranış biçimlerini izleyerek stratejiler geliştirmektedirler. Bu doğrultuda da internet giderek kurumsallaşacak ve sınırları belirlenecektir. Çünkü ancak bu şekilde öngörülebilir davranışlar sergilenecek ve iktidar sahiplerini riske sokmayacaktır. Bununla birlikte bilgi teknolojilerine sahip özgür bireyler de aynı oranda direniş göstereceklerdir.

4.2.2. Theodor W. Adorno ile Kültür Endüstrisi

Theodor W. Adorno, Frankfurt Üniversitesi'nde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla kurulan ve Eleştirel Kuram olarak anılan ve bilinen düşünce okulunun önemli temsilcilerinden biridir. Frankfurt Okulu olarak da bilinen geleneğin "Eleştirel Kuram" olarak adlandırılmasının nedeni ekonomi, sanat, sosyoloji, psikoloji, edebiyat gibi çok farklı alanlarla ilgili yöntemsel tavırlarından kaynaklanmaktadır. ***"Eleştirel kuram, bir anlamda, yararlanılabilecek tüm disiplinlerden yararlanarak genel bir toplumsal felsefe, kuram oluşturma çabasıdır (Dellaloğlu, 2007, s. 23)"*** Bu kısımda ele alınacak olan 'kültür endüstrisi' kavramı Adorno'nun bu kavrama yönelik negatif diyalektik* eleştirisi ile ele alınacak, geç kapitalizmin doğurduğu eğlence ve sanatın bir aradalığına işaret eden kültür ve endüstri kavramlarına yönelik düşünceleri yeni medya kapsamında 'sanal özne' çerçevesine oturtulacaktır.

Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasına göre kültür (TDK, 2014),"***'tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü"***dür. Kültürün miras yoluyla bin yıllardır aktarıldığı biçimi bir yana; yaratılan ve yeniden işlenen bir kültür biçiminden de söz edilebilir. Yeniden yaratılan kültür, zamanın teknolojik araçlarının getirdiği konformist yaşam tarzıyla bütünleşmektedir. Tüketim üzerinden bir kimlik inşasının yeni medyada sanala dönüşmesi bu noktada kültür endüstrisiyle kesişmektedir.

> *Seri üretimin kültürü ve sayısız faili aracılığıyla norm haline getirilen davranış biçimleri bireye yegane doğal, saygıdeğer, mantıklı davranış biçimi*

* Diyalikteki, tez-antitez kavramlarının çelişkiyi, sentezin özdeşliği ifade etmesine karşılık; Adorno için sentez yani özdeşlik bir arınma yöntemi değil, aksine çelişkiden ortaya çıkan başarısızlıktır.

olarak dayatılır. O kendini bundan böyle şey olarak, istatiksel bir öge başarı ya da başarısızlık olarak tanımlayabilir (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 49).

Sanal alanda ise bu "şeyleşmeyi" bireyin deneyim alanının fakirleşmesinden kaynaklanması olarak okumak mümkündür. Dokunmak, görmek, bilmek, öfkelenmek, duygulanmak, gülmek ekranlar aracılığıyla sanal gerçekliğini bulmakta; birey duyguyu da bilgiyi de yüzey üzerinden deneyimlemektedir. İletişime geçilen ya da bir parçası olunan siber uzamdaki diğer kimlikler hakkında ancak datalar aracılığıyla bilgi sahibi olunabilmektedir.

Howard Rheingold siber uzamı 'kelimelerin, insan ilişkilerinin, verilerin, zenginliğin ve gücün insanlar tarafından bilgisayar dolayımlı iletişim teknolojileri kullanılarak bildirilen kavramsal uzam' olarak tanımlar. Rheingold'a göre, bilgisayar dolayımlı iletişim teknolojilerinin mevcut olduğu heryerde, insanlar kaçınılmaz olarak sanal topluluklar kurarlar. (Soyseçkin, 2007, sf. 252)

Adorno'nun aklın öznel ve nesnel olarak bölünmüş olmasına ve öznel aklın yüceltilmesinin insanı 'şeyleştirdiği' yönündeki düşünceleri, insanlığı zafere götüreceği düşünülen Aydınlanma'nın [*] eleştirisidir. Max Horkheimer ve Theodor Adorno, "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı kitabın 1944 basımı önsözünde bu ilerlemeciliğin bireyde yarattığı krizi şu şekilde dile getiriyorlar:

Bireyler ekonomik erkler karşısında bütünüyle etkisizleştirilmekte. Bu güçler toplumun doğa üzerindeki egemenliğini akla hayale gelmez bir düzeye çıkarmakta. Birey kullandığı aygıtın önünde görünmez hale gelirken, geçimi bu aygıt tarafından hiç olmadığı kadar iyi bir şekilde karşılanır. (Adorno & Horkheimer, 2010, sf. 14)

İleri kapitalizm, aklın sınıflandırma, değerlendirme ölçütlerini kitlelere yayarak, herkesin faydalanacağı kimsenin sistemin dışında kalmayacağı yeni bir metod geliştirmiştir. Bunun en büyük araçlarından biri de teknolojidir. Birey olmak ve teknolojinin sağladığı konformist araçlardan faydalanıyor olmak, iktisadi güç ile

[*] 18. yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma akımı, dogmayı reddeden, bireyin karar alma mekanizmasının akıl olduğunu savunan bir düşünme biçimidir. Aklın egemenliği rasyonaliteye ve dolayısıyla da pozitif bilimlerin doğmasına neden olmuş, bilim ve teknolojinin gelişmesi insanlığın hizmetinde nesnel aklın zaferi olarak değerlendirilmiştir.

doğrudan orantılı hale gelince tüketim kavramı modern toplumun en önemli değerlerinden biri haline gelir. Ancak Adorno'nun üzerinde durduğu birey ve erk ilişkisinin modern ile özdeşliğinde tüketim toplumu, günümüzdeki toplum kavramıyla belirgin bir farklılığı içermektedir. Çünkü bütüncül bir toplum kavramından günümüzde bahsedemiyoruz.

> *Modernlik sonrası dönemde, bir topluma ya da toplumsal bir kesime, sınıfa ait olma kavrayışı giderek aşınmaya başlar. Modern toplumbilimlerin icadı olan "toplumsal" kavramı entelektüel jargondan aforoz edilir. Yerini etnisiteye, mezheplere, tarikatlara ve diğer kültürel köklere dayalı cemaatlere bırakır.*

Bununla birlikte bireyin kapitalizm içerisinde ve değişen üretim araçları karşısındaki konumu bakımından benzerlik kurmamız mümkündür. Richard Sennett'in de (2006, sf. 82) ifade ettiği gibi ***"toplumsal kaybolmuş ama kapitalizm kalmıştır (Artun, 2013, sf. 27)."*** Dolayısıyla tüketici gereksinimlerine bağlı olarak gelişen endüstri, kültürü eğlence seviyesine indirirken eğlenceyi de kültürel bir araç olarak bilgilenmenin ve modernleşmenin bir aracı olarak günümüzde de sunmaktadır. Bu yeni kültür anlayışında, bireyler direniş gösterememektedirler. Çünkü direnmelerinin sonucu ötekileşip dışlanmalarıdır ki kitle kültüründe bu istenmeyecek bir durumdur. ***"Artık insanlar kendi benlikleri hakkında pazar değerlerine göre bir yargıya varabiliyor ve ne olduklarını kapitalizmin iktisadi ortamında başlarına gelenden öğreniyorlar (Adorno & Horkheimer, 2010)."***

Adorno'nun düşüncesine göre kültür endüstrisinin kurbanları olan bireyler düşünen özneler değildirler. İnsanlar da nesneler gibi birbirlerinin yerini alabilirler, herkes herkes olmaktan kaçmaktadır, böylece farklılık da aynılaşmaya başlar. Bunun için de kişi hakikatini değil haklılığını kanıtlayacak sistemin şematize araçlarına başvurmak durumundadır. Bu araçlar tüketilmek üzere piyasaya sürülmüş metaları kapsamaktadır ki bunlar da birer kültürel görüngü halini almışlardır. Modern özne, bu metalara kültürün bir parçası olmak adına sarılır. Dışarıda kalmak, ötekiliği; ötekilik yalnızlığı ve mutsuzluğu getirir. Dellaloğlu'nun (2007, s. 126) Adorno ve Horkheimer'dan aktardığı şekliyle ***"Günümüzde her insan bir diğerinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar birbirlerinin yerini doldurabilirler, yani birer kopyadırlar. Modern özne bir siber öznedir, bir dijital öznedir."*** Dijitalliği

bir veri olmasından ileri gelmekte ve dönüştürülebilir, değiştirilebilir olmasını işaret etmektedir. Bununla birlikte öznenin siber ortamda inşası aslında aktarıcılar aracılığıyla hazırlanmış hayali senaryoların içerisinde öznenin etkinlik göstermesidir. Adorno özelinde Eleştirel Kuram'ın değindiği nokta benliğin hakikatini yitirmesi ve bir tür kimlik yanılsaması içerisinde kendini tanımlamasıdır. Çünkü içinde bulunulan zaman, orijinalliğin hakikatini silmiş, yerine kopyanın sürekli tekrarlanabilen mekanizmasını yerleştirmiştir.

Kimi eleştirmenler tarafından fazla kötümser bulunan Adorno'nun kültür endüstrisine ilişkin düşüncelerini J.M. Bernstein (Adorno, 2011, s. 41) şöyle yorumlamaktadır:

> *Adorno'nun kuramı ve analizi, kültür endüstrisinin homojenleştirme hedefine gereğinden fazla odaklanıyor olabilir; ama sözde bireysellik ile bireysellik; eğlence ile mutluluk, uyumluluk ile özgürlük, sözde eylem ile eylem, aldatıcı ötekilik ile özdeş olmayan ötekilik arasındaki farka dikkat çeker.*

Bununla birlikte modernizmin elitist ve yüksek kültür vurgusuna tepki olarak kültür endüstrisi, yüksek kültür ile alt kültürü eşleyen bir zemin sunması bakımından günümüz toplumlarında demokratik ve eşitlikçi olarak da değerlendirilebilir. ***"Modern endüstriyel kapitalizmde toplumsal sınıfların sürekli yeniden üretilmesine ek olarak aynı zamanda eşitlikçi bir yaşam tarzına doğru belli bir eğilim vardır (Stauth & Turner, 2011, s. 465.)"*** Bilgisayar tabanlı ortamlar bu anlamda ele alındığında bireye en az diğer bireyler kadar eşit bir üretim ve tüketim ortamı sunmaktadır. Ancak tehlike bireyin, kimliğiyle birlikte erimekte ya da görünürlüğünü yitirmesindedir.

4.2.3. Jean Baudrillard ile Sanal Evren

1970'li yıllardan itibaren Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın öne sürdüğü düşünceler bugün 20. yüzyılın en önemli kuramlarından birini oluşturmaktadır. Simülasyon Kuramı olarak bilinen bu düşünce sistemiyle Baudrillard, sıradışı ama aynı zamanda toplumsal direnişin tüm kapılarını kapatan son derece karamsar bir tablo çizmektedir. Onun evreninde gerçek, yerini modellere bırakmış ve bu modeller gerçekten de öte yani hiper gerçek olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Baudrillard'ın simülasyonla ifade ettiğini yeni medyanın çeşitli alanlarında özellikle imgenin

durumunda görmek mümkündür. Çünkü yeni medyanın kodlar sisteminin, Baudrillard'ın bahsettiği gerçeğin yerini alan modeller tanımlamasına uygun düştüğünü görmekteyiz. Öncelikle Baudrillard'ın kuramının temel kavramlarına bakmak gerekirse;

> ***Simülakr:*** *Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.*
> ***Simüle etmek:*** *Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.*
> ***Simülasyon:*** *Bir araç, makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (Baudrillard, 2010) (ATILF (http.atilf.atilf.fr) ve Petit Robert Sözlüğü)*

Baudrillard'ın bu kavramlarla açıklamasını yaptığı alan, bir tüketim unsuru olarak kültürel alandır. Böyle bir kültür, her şeyin idare edilebileceği ve birbirine eklemlenebileceği yaşantıyı ifade eder.

> *Kültürel alan, Baudrillard'a göre, söz konusu güçlü yayılımıyla ya da her yerde kesintisizce karşılaşılan mevcudiyetinin aşırı gerçekliğiyle, her türlü imge, anlam ve kavramın ötesine "patlayarak", bir anlamda gerçek-dışılaşmış, bir taklitler (simülasyonlar) düzeyine indirgenmiştir (Köse, 2007, sf. 77).*

Yani kültürün kendini yeniden ve sanal olarak inşa ettiği başka bir evrende deneyimlenen gerçeklikten söz etmekteyiz. Baudrillard'ın gerçekle bağını yitirmiş bir gerçeklik olarak "hiper gerçek" (Baudrillard, 2010, sf. 14) tanımlamasını özellikle 0 ve 1'lerin kombinasyonları her türlü imge, yazı ve kavramın datalar halinde iletilmesi anlamına gelen bilgisayar teknolojisiyle karşılaştırdığımızda, hiper gerçek bir uzamda yaşadığımızı söylemek yanlış olmaz. Teknoloji dolayısıyla iletişimin ortamının değiştiği her dönemde, etkileşimin ve iletişimin de boyutları değişmiş; farklı bir deneyim biçimine geçilmiştir. Bu deneyimleme biçiminde imgelerin rolü değişken ve dönüştürücüdür. Flusser'in (2007, sf. 85) "Kodlanmış Dünya" adlı metninde belirttiği üzere ***"modern öncesi insan, 'dünya'yı kasteden bir imajlar dünyasında yaşıyordu. Bizse 'dünya'ya ilişkin teorilerimizin sembolize edebilmeyi umduğu bir imajlar dünyasında yaşıyoruz. Bu, çığır açan yeni bir durum."***

Her ne kadar Baudrillard, kuramını yeni medya teknolojilerinin bu kadar yaygın olmadığı bir dönemde yazmış olsa da 1996 yılında Claude Thibaut ile yaptığı bir

söyleşide, internetin gelişimiyle ilgili Paul Virilio'nun *"bireyin kendi kullandığı araca esir düşeceği"* yönündeki düşüncesine katıldığını söylese de trajik bir tehlike görmediğini de belirtiyor. Öte yandan sanallığın kendi uzamındaki her şeyi yeniden uyarladığını söyleyerek bunun da bir şekilde insanın sanallık içerisinde gizlenerek sıfırlandığı bir sona yol açtığının altını çizen Baudrillard (Thibaut, 1996) ***"Patlama anlamında trajik bir tehlike olmasa da daha çok tanımlanamayan bir uzamdaki pasajdan geçmek gibi, bir çeşit keskin belirsizlik"*** diyor. Çünkü gerçek ile sanal olan arasındaki ilişki muğlak olmanın da ötesinde hayli kafa karıştırıcıdır. Öte yandan "sanal" teriminin ***"on sekizinci yüzyılın başında, bir nesnenin kırılmış ya da yansımış görüntüsünü/imgesini tasvir etmek için optikte kullanıldığını (Burnett, 2012, sf. 127)"*** akılda tutmak gerekiyor. Dolayısıyla sanal olan, bir nesneye doğrudan ihtiyaç duymaz; bir yansımadır. Baudrillard'ın imgelerin dönüşüm basamakları buna ilişkin bir tanımlamadır. Bu zincirde ilk etapta imgeler, bir gerçekliği yansıtır, daha sonra onu değiştirip gizler. Bu imgeler, dünyaya ilişkin sahnelerin büyüsel anlamlarını taşırken daha sonraları gerçekliğin yokluğunu gizlemeye yönelen bir işlev taşırlar. Son aşamada ise kendi kendinin simulakrı olan imge vardır ki; Baudrillard bunları artık gerçeğe ilişkin değil başka bir evrene yani simülasyon evrenine ait imgeler olarak tanımlar.

20. yüzyılla birlikte bilimin dünyaya ilişkin birçok bilinmezi ortadan kaldırdığı bilgi çağında imgeler, sanallaşmış bununla birlikte geleneksel dünyaya ait imgeleri de dönüştürerek kendi evrenine dahil etmiştir. Artık gerçek ile sanalın ayrımının büyük ölçüde belirsizleştiği melez bir iletişim ortamında yaşamaktayız. İki boyutlu görüntüler, üçüncü boyuta taşınırken; bireyle imge alanlar arasına giren teknolojik aygıtlar gerçeğin hem bir uzvu hem de çarpıtıcısı olmaktadırlar. Bu dolayımdan dolayıdır ki; insan hem bu alanın içerisinde hem de dışarısındadır. İmgenin sanal ortamdaki soyutluğu ve ulaşılamazlığı buradan gelmektedir. İnsan gerçek olmadığını bildiği bir ortamda gerçeği deneyimlediğini düşünmektedir. Bu da aslında onun bu iletişim biçiminin ve etkileşimin büyüsünü hem de zayıf noktasını görmesine neden olur. Deneyimi sanal yapan biraz da orada olmak zorunda olmaksızın başka deneyimlerin içine gömülebilmektir. Zaman ve mesafeyi ortadan kaldıran bu deneyim biçimi bir yandan yerel değerlerin korunmasına yönelik muhafazakarlığı arttırırken, diğer yandan da diğer toplumlarla ne derece bağıntılı olduklarını gözlemleme imkanı sağlayamaktır.

Günümüzde imge, sanal evrenin bir parçası olarak bilginin yansıyan görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgi bir yönüyle bireyin düşünerek ulaştığı öznel bir yorumlama biçimi, diğer yönüyle de toplumsal olgulara ulaşmak yolundaki nesnel hammaddedir. Her iki şekilde de bilgi bugün işlenmiş, görselleştirilmiş ve yazılım aracılığıyla kategorize edilmiş simülasyon alanının bir başka deyişle hiper gerçek ortamın bir ürünüdür. Örneğin 1980'li yılların sonunda ortaya çıkan Excel gibi yazılımlar, dataların çeşitli grafikler aracılığıyla görselleştirilmesi üzerine kuruluydu. Böylece bilgi çeşitli histogram ve eğrilerle sınıflandırılıp, düzenlenebiliyor, üzerinde değişiklik yapılabiliyordu. Örneğin bir yıldaki toplam iş gücünün cinsiyetlere göre dağılımı gibi istatistiki bilgiler kolayca görünür hale gelmişti. Oysa grafiklere dayanan görselleştirme 18. yüzyıla dayanmaktaydı. William Playfair'ın çizgilerle grafikleme metodu bunun örneklerindendir. Bunun bir sonraki adımı sayılamayan durumların da görselleştirilmesiydi ki, hiperbolik görselleştirme mümkün hale getirildi. Bugün bu yöntemler ağların (network) yığılımının düzenlenmesinde ve görselleştirilmesinde kullanılıyor. Yine de geriye doğru gidersek, bu karmaşıklığın ve birbirinin varyasyonları olan bu yeni teknolojilerin aslında temelinde belirli normları kullandığını görebiliriz. Bu örnekte artık üç boyutlu bilgi görselleştirme yöntemlerinin bile temelinde dikdörtgen, küp, kare, çizgi gibi basit geometrik soyutlamaların yer alması gibi. Bilim ve teknolojinin yaptığı aslında doğada ve insanda gözlemlediklerinin bir modelini inşa etmektir. 21. yüzyılda ekranlar aracılığıyla deneyimlediğimiz bu modellerin artık farklı bir zaman ve mekan modeli var. Yeni medya aygıtlarına işleme yöntemiyle aktarılan gerçeklik biçimleri yerini, bu ortamın kodlarıyla yaratılan gerçeğe ihtiyaç duymayan yeni bir gerçeklik biçimi bir başka deyişle hiper gerçeğe bıraktı. Bu anlamda "sanal ortamlar, resmedilmekte olanla deneyimlenmekte olan arasındaki mesafeyi aşabilmek için, grafik tabanlı foto gerçekçi bir yaklaşıma başvurur (Burnett, 2012, s. 114)." Böylece deneyim imge alanlarla birleşir, paralel zamanlar ve mekanlarda ağlar aracılığıyla bağlantı kurulabilir.

Sanal evrenin Baudrillard'ın düşüncelerinden yola çıkılarak tartışılması gereken başka bir boyutu da ölüm ve bellek üzerinedir. Ölmek, simülasyon dünyasında kendini yeniden diriltmek; yaşama şansı bulmak anlamına gelmektedir. Böylece sahte bir ölümle sürekli bir yaşam vaadi söz konusudur. Baudrillard'ın (Baudrillard, 2010, s.

38) ***"sistemle, sisteme ters düşen alternatifi dışbükey bir aynanın iki ucunda yekvücut olmuş gibidirler"*** sözünden yola çıkarak simülakrın karşıtı olan gerçekle kendini kanıtladığı yorumuna da ulaşabiliriz. Ölüm simülasyonu yaşam, sanat simülasyonu anti sanat, kapitalizm simülasyonu devrim aracılığıyla kendini ispat eder. Ron Burnett'in (Burnett, 2012, s. 126) belirttiği gibi sanal ile gerçek ilişkisinde bir karşıtlık yoktur. Aksine ***"basitçe ortaya konulacak olursa sanal olanla gerçek olan, insanların kullandıkları dilde ve sürdürdükleri etkinliklerde kesişen, dinamik ve birbirleriyle ilişkili fenomenlerdir."***

1977 yılında NASA tarafından uzaya gönderilen uzay aracı Voyager, gelecekte bu aracı bulacak uzaylı canlılar için dünyayı simüle eden çeşitli ses ve görüntüleri taşımıştı. Golden Record (Altın Kayıt) adını taşıyan bu diskte, DNA yapısını gösteren grafikten Ansel Adams'ın "Golden Gate Bridge" fotoğrafına; matematikteki kimi formüllerden Türkiye'den Jonathan Blair'in çektiği yaşlı, sakallı ve gözlüklü adam fotoğrafına dek dünyanın kültürel olarak farklı noktalarından görüntülere ya da evrensel olarak insanlığa ait temel modellere ait uzaylılar için bir el kitabı olabilecek bir simülasyon örneğiydi. [*]

2012 yılının Kasım ayında ise uzay boşluğunda duran yüzlerce uyduya bir yenisi daha eklendi. EchoStar XVI adındaki bu iletişim uydusunun şöyle bir farkı vardı ki; içerisinde altın kaplama alüminyum plaka içerisindeki çipe gizlenmiş 100 adet nano görüntü barındırmaktaydı. Sanatçı Trevor Paglen'ın Massachusetts Institute of Technology'deki (MIT) bilim insanlarıyla ortak yürüttüğü proje sonucunda "Last Pictures" (Son Resimler) uzaya gönderildi. Yayılıma karşı uzun süre dayanması için silikon içerisine oyulmuş nano imajlar, insanlar dünyadan yok olsa dahi evrenin bir yerlerinde varlığını sürdüren canlılar için Paglen'in deyimiyle ***"gelecek için mağara resimleri (Brook, 2012)"*** olacak. Antropologlar, küratörler, yazarlar, eleştirmenler ve daha birçok kişiyle görüş alışverişi yapan Paglen, imajların seçiminde ne kadar zorlandığını ve bunların dünyayı temsil eden görüntüler olarak algılanmaması gerektiğini belirtse de bir gün eğer dünyadan geriye yalnızca bu görüntüler kalacaksa, bugün bizim mağara imgelerinde cevabını aradığımız soruları, uzaylılar da bizim için

[*] http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/sceneearth.html: 15.03.2014

soracak. Voyager'ın iyimser ve dünya kılavuzu imajlarından, EchoStar XVI'nın taşıdığı örneğin Edward Steichen'ın "Family of Man" (İnsanlık Ailesi) sergi görüntüsü ya da Moskova Fuarı'ndaki Amerikan Ulusal Sergisi'nin görüntüsü uzak gelecekteki canlıların kafasını hayli karıştıracağa benzemektedir. Bu görüntülerin ne anlama geldiği, meselenin simülasyonun herhangi bir anlamı olup olmadığından çok görüntülerin neyi temsil ettiğine ve gerçeklikle olan ilişkisine dek kapsamı çok geniş çağdaş bir sorunsalı gündeme getirmektedir. Bu görüntülerin eğer bir gün geri dönecek dinazorlar ya da başka canlılar tarafından bulunması halinde bile aslında hiçbir 'anlam' taşımayacağını Trevor Paglen, e-flux dergisindeki röportajında şöyle belirtiyor: ***"'Anlam' nosyonu bana göreceli çağdaş bir düşünce olarak görünüyor (Paglen, 2012)"***



Şekil 38: 'The Family of Man' sergisi, Hochschule für Bildende Künste, Berlin, 1955
Kaynak: http://greg.org/archive/2011/10/21/gerhard_richter_on_the_family_of_man.html: 02.08.2014

Görecelilik, gerçekliğin de nosyonu olarak günümüzde yeni medya teknolojisinin yarattığı yeni bir evrendir. Jean Baudrillard da bu anlamda, simülasyon kuramıyla yok olan gerçekliğin ağıdını yakar gibi görünmektedir. Günlük hayattan politikaya kadar geniş kapsamdaki yazılarıyla kuramının sağlamasını yapan yazar, tespitlerinde 'nihilist' bir tavır sergilemektedir. Bir çıkış yolu göstermemekle birlikte, bu kuramla ne yapılacağı araçları ve anlamı üreten 21. yüzyıl insanının sorunudur.

4.2.4. Arjun Appadurai ile Küreselleşmenin Kültürel Boyutları

Küreselleşme kelimesi anlamı bakımından kullanıldığı bağlama göre çok katmanlı ve kompleks bir tanıma sahiptir. Ama genel olarak ekonomik ve sosyo-politik yönü olmak üzere iki ana hat üzerinde tanımlamalar yoğunlaşmaktadır. Küreselleşmenin, küresel emeğin paylaşılmasına bağlı kapitalist dünya ekonomisinin zaferi (Wallerstein, 1974); birbirinden çok uzak olan yerel olayların birbirlerini şekillendirebilmesi anlamında dünya çapında sosyal ilişkilerin güçlenmesi (Giddens, 1990); sınırsız dünyanın başlangıcı (Ohmae, 1992); farklı bölge, ulus ve toplumların sahip oldukları farklı hız, araç, kurum ve yapılarla 'bir dünya şey' (Appadurai, 1996); bir merkezkaç süreci, ekonomik atılım süreci ve mikro ekonomik fenomen (Oman, 1996); ulusal ekonomilerin birbirine bağımlılığının artışı (Van Liemt, 1998), yersiz yurtsuzlaştırma ya da insanlar arasındaki sınırlar ötesi büyüme (Scholte, 2000); yeni bir elbise içerisindeki yenilenmiş sömürgecilik (Neeraj, 2001) gibi tanımları olabilmektedir (Dr. Nayef R.F. Al-Rodhan, 2006, sf. 9-20).

Arjun Appadurai de küreselleşme çalışmaları alanında uzmanlaşmış bir antropolog, teorisyen ve akademisyendir. Appadurai'nin küreselleşmenin kültürel boyutlarını sorguladığı çalışmaları, yeni medyanın hiyerarşik olmayan kaotik yapısı ve küreselliği ile benzerlik göstermesi nedeniyle bu kısımda ele alınacaktır. Bu metinde Appadurai, dünyanın çok karmaşık alt sistemlerden oluşan tekil yapısını inceler ve bunu açıklarken de çeşitli düzlemler kullanır. Genel olarak etnik, ideolojik, medyatik, finansal ve teknolojik olarak adlandırdığı bu akımlar küresel kültürün çeşitli boyutlarını yansıtmaktadırlar. Çünkü çağdaş küresel kültür ortamı, çok kültürlülük üzerine kuruludur. Ali Artun'a göre (2013, sf. 35) post kolonyal dönemde neo liberal politikalar, kültür ikliminin kimliklere bölünmesiyle farklılaşır:

> *Modernlik/kolonyalizm, kültürleri ulusallaştırarak, globalizm ise ulusları kültürelleştirerek örgütlenir. İlkinin uluslar altında birleştirdiği birtakım kimlikleri, ikincisi farklı kültürel cemaatlere böler. Globalist dönemin politikasını oluşturan neoliberalizm de kültürel farklılık ve farklı kültürler arası eşitsizlik (kültüral rölativizm) gibi ilkeler üzerine kurulur.*

Örneğin, kültürel değiş tokuşa ilişkin tarihin geçmiş dönemlerine döndüğümüzde gezginler ve ticaret yapanların ana aktörler olduğunu görmekteyiz.

Pozitif bilimlerin ve makinenin zaferi olan 19 ve 20. yüzyıl sürelerince Avrupa merkezli teknolojik atılım, sömürgeciliği ve yanı sıra kültürel parçalanmayı da getirmiştir.

> *Sömürgecilik gelenekleri dondurarak, toplumsal eşitsizliğin doğasını değiştirerek ve ırk ayrımını getirerek bu kültürel çoğulluğu daha da derinleştirmiştir. Eski devirlerin göreli kültürel belirsizliğini rasyonalist ve yasal bir 'uygarlık' dayatarak yok etmek yerine, ona bir 'çoklu kültür' boyutu ekleyerek karmaşıklaşmıştır. (Bayart, 1999, sf. 65)*

Öte yandan milliyetçiliğin ve ulus-devletlerin yükselişi de yine bu dönemi izlemektedir. Ulus olmak ne demektir? Bu noktada Appadurai'nin küresel kültür ortamına ilişkin ortaya koyduğu hayali topluluklar düşüncesi, Benedict Anderson'un hayali cemaatleriyle benzerlik göstermektedir. Anderson'a (1983, sf. 49) göre ***"ulus; hayali politik topluluktur. Hayalidir çünkü en küçük boyuttaki ulusta bile insanlar birbirlerini tanımazlar; sadece uluslarının hayali bir düşüncesine sahiptirler."*** Ancak Appadurai, Anderson'ın hayali cemaatlerini daha geniş çapta hayali dünyalar olarak ele alır.

Sosyal bir pratik olarak hayal gücü teması, Appadurai'nin bugünün küresel kültür ekonomisinin kültürel boyutlarını açıklarken kullandığı önemli bir olgudur. Çünkü kültürü bin yıllardır süregelen yaşam biçimlerinin eklemlenmesi olarak nitelendirmek artık yeterli olmamaktadır. Kültür aynı zamanda yaratılan, tasarımlanan bir fenomen olarak 21. yüzyıl post modernist ve post endüstriyel çağına uygun bir karakter de taşımaktadır. Lyotard'a (1990, s. 10) göre

> *toplumlar post endüstriyel, kültürler de post modern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değişir. Bu geçiş, Avrupa için yeniden-inşanın tamamlanımına işaret eden 1950'lerin sonundan beri yürürlüktedir. Hızı, daha çabuk ya da yavaş ülkelere bağlı olup, bu ülkeler içerisinde etkinlik sektörüne göre değişmektedir.*

Bilgi, yeni medyanın hammaddesi ve kültürel ekonominin de sermayesi olarak çağımızın başat unsurudur. Bilginin üretimi ve yayılımı, zamanda ve mekanda örgütlenişi günümüzde bilgisayar teknolojisi aracılığıyla olmakta; çoğunlukla kültürel sanal yaratılar olarak zamandan ve mekandan bağımsız olarak bizi küresel ağın içerisine sokmaktadır. Appadurai'nin merkezsiz, kompleks küresel kültür ekonomi savı, yeni medyanın kaotik ve merkezsiz özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Appadurai'nin ayrıştırıcı olarak nitelendirdiği beş temel düzlem şunlardır: Etnik düzlem, tekno düzlem,

ideolojik düzlem, medya düzlemi ve finas düzlemi.

Turistler, göçmenler, misafir işçiler, sürgünler ve diğer hareket halindeki gruplar Appadurai'nin (1996, sf.33) ***"ülkeler arası politikayı şimdiye dek hiç beklenmedik derecede etkilediği görünen, yaşarken ikili dünyalar kuran insanlar"*** olarak tanımladığı etnik düzlemin temelini oluşturmaktadır. Örneğin Almanya'daki göçmen Türk işçiler, iki ülke arasındaki hem politik hem de ekonomik bağlar açısından da önem taşımaktadır. Çünkü Türkler özelinde ana yurtlarıyla bağlarını koparmamış, her iki ülkede de etkinlik gösteren yapıları nedeniyle kültürel olarak her iki toplumu da etkilemektedirler.

Tekno düzlem, teknolojinin hem mekanik düzeyde aygıtların gelişimi bakımından hem de teknoloji gerçeği olarak bilgi teknolojileri bağlamında artan hızın açılımıdır. Appadurai, her ne kadar küresel ekonominin hala Dünya Bankası gibi geleneksel göstergeler tarafından tanımlanabildiğini ve bu alandaki çalışmaların geleneksel karşılaştırma yöntemleriyle geliştirilebildiğini söylese de tekno düzlemle ifade ettiği böyle bir yöntem değildir. Etnik düzlemde belirtilen hareket halindeki insan gruplarının da etkisiyle teknolojilerin sıra dışı dağılımı, tekno düzlemlerin işleyişini ekonomi büyüklüklerinin ölçeğiyle ya da politik kontrolle sınırlandırılamayacak kadar karmaşıklaştırmıştır. Bu alandaki ilişkiler artık büyük oranda para akışı, politik olasılıklar, uygun vasıflı ya da vasıfsız iş gücü tarafından belirlenmektedir.

İdeolojik düzlem, Appadurai'ye göre kavramlarını Aydınlanma'dan alan ancak bağlamlarının ülkeden ülkeye değiştiği, politik gücün kendini ortaya özellikle görüntüler aracılığıyla koyduğu düzlemdir. Başta demokrasi olmak üzere refah, özgürlük, temsiliyet gibi Avrupa-Amerika eksenli Aydınlanma kavramları görüntüler ve terimler aracılığıyla dünya çapında yaygınlaşsa da her ulus devlet kendi varoluş şartlarına uygun kavramları seçerek bu kavramların içsel tutarlılıklarını değiştirmişlerdir.

Medya ve ideolojik düzlem birbirleriyle dirsek teması olan ve görüntü merkezli iki düzlemdir. Appadurai, medya düzlemini şu anda dünya çapında özel ve devlet yatırımıyla halihazırda mümkün olan bilginin üretimi ve yayımının elektronik

kapasitesinin paylaşılması hem de bu medya tarafından yaratılan görüntüler bazında ele almaktadır. Öyle ki ister özel ister devlet yatırımlı olsun medya, görüntü ve anlatı tabanlı gerçeklik bantları sunmaktadır izleyiciye. Ancak bunu yaparken karakter, öykü ve fantastik ögelerle gerçek ve kurgusal olanın belirginliği silikleşir. İzleyici hayali bir dünya kurmaya başlar.

Appadurai, küresel sermayenin yönünü takip etmenin artık her zamankinden daha zor, gizemli ve de hızlı olduğunu belirtmektedir. Bunun nedeni olarak da para piyasalarının, ulusal döviz stokunun, ticari mal ve eşya spekülasyonlarının çok büyük paraların ulusal turnikelerden kör bir hızla akmasında bulur. Ama küresel politik ekonomi açısından dikkate alınması gereken kritik noktanın, etnik, teknolojik ve finans düzlemlerinin tahmin edilemeyecek parametrelere bağlı olduğunu bu nedenle özellikle insan hareketliliği, teknoloji akışı ve finansal transferlerin izlenmesi gerektiğini belirtir (Appadurai, 1996, sf. 27-47).

Küresel düzeyde insan, para ve bilgi akışı egemenler için bir iktidar savaş alanıdır. Bu savaş kar politikaları üzerine kurulu olmakla birlikte, kitleyi ehlileştiren ve edilgenleştiren küresel bir ideoloji yaymakta ve bunu yeni iletişim teknolojileriyle yapmaktadır. Yeni medyanın küresel kapitalist enformasyon düzeni, kitle kültürünün postmodern versiyonunu mu yaratmıştır? Appadurai'nin çözümlemesi küresel dünyanın sorunlarına da dikkat çekmektedir. Yeni medya da bu anlamda küresel bir demokratikleşme hareketi olmakla birlikte, ekonomik ve politik kuşatıcılıkla güdümlü toplumlar yaratılmasında önemli bir araç olarak görünmektedir. Ancak yeni medyanın demokratik ortamının sivil toplumun güçlenmesiyle yaratıcı ve somut bir harekete dönüşebileceğini öngörenler de mevcuttur. İletişim kuramcısı Armand Mattelart da bu isimlerden biridir. Mattelart'ın sözlerini Köse (2007, sf. 137) şöyle aktarır:

> *Enformasyon hakkı için verilen mücadele, insanlığın ortak iyiliklerinin (kültür, eğitim, sağlık, çevre, v.s.) yönetimi konusunda, yeni bir kolektif eylem felsefesi deneyimini açığa vurmaktadır... Kamu hizmeti ve kültürel istisna, pazar mekanizmalarına galebe çalmak zorundadır.*

Tüm bu kuramsal yaklaşımlardan çıkarılabilecek sonuç, yeni medyanın iletişim ağının yol açtığı avantaj ve riskleri, birey ve toplum açısından görmeye çalışmaktır. Toplumsal belgesel fotoğrafı değerlendirirken bu etkileri göz önünde bulundurmamak

imkansızdır. Çünkü toplumların iradesi sorunların çözümünde en gerçekçi etki yöntemidir.

5. YENİ TOPLUMSAL BELGESEL: DİJİTAL HİKAYE ANLATICILIĞI

Bu bölüme değin, belgesel fotoğrafın tarihsel süreçte hem enformasyon olarak medya kanallarında hem de sanat olarak kurumlar çatısı altında nasıl değerlendirildiği izlenmeye çalışıldı. Dünyanın ekonomik, politik ve sosyal koşullarının değişimi doğrultusunda da belgesel fotoğrafın, yeni medyada edindiği ve açtığı toplumsal etkiler ortaya konmaya çalışıldı. Bu yüzden bu bölümün kapsamını, toplumsal etki sağlamak bakımından yeni medyanın anlatı olanaklarından biri olan dijital hikaye anlatıcılığı yöntemi ele alınacaktır. Ancak bu yöntem; eğitim ve öğretim, kurgusal anlatılar, ticari kampanyalar, dijital oyunlar da dahil geniş bir uygulama alanına sahip olduğundan kapsamımız toplumsal konularda duyarlılık yaratmak amacını taşıyan belgesel çalışmalar olacaktır. Öncelikle neden dijital hikaye anlatımının bir yöntem olması gerektiğinden bahsetmek gerekecektir.

Hikaye anlatımı, insanın dünyayı anlamlandırma biçimi olarak çok eski sözel bir gelenektir. Yazının ortaya çıkışı ve matbaanın yazıyı çoğaltılabilir hale getirişiyle birlikte bu ağızdan ağıza aktarım yoluyla gelişen hikaye anlatıcılığı da başka formlara (haber, roman...) bürünerek belirli kalıplara girmiştir. Walter Benjamin'in 1936 yılında ilk kez yayımlanan yazısı "Hikaye Anlatıcısı", 19. Yüzyıl Rus hikaye anlatıcısı Nikolay Leskov üzerinden bu sözel geleneğin kayboluşuna ilişkin kimi tespitlerde bulunur. Benjamin, deneyimlerimizin fakirleşmesi ve enformasyonun basılı olarak ortaya çıkışı ile hikaye anlatıcılığının bizden uzaklaşmasını ***"bilgeliğin, yani hakikatin destansı boyutu"***nun yitimine bağlar (Benjamin, 1993). Peki hikaye anlatıcılığının temel özellikleri nelerdir ve fotoğrafla ilişkisi nedir?

-Hikaye anlatıcılığı, gerçek hikayelere dayansa da aktarılarak geliştiği için dinleyenin deneyiminden yola çıkarak hikayeyi yeniden canlandırdığı bir anlatı türüdür.

-Hikaye sonlu değildir.

-Dinleyenin yoruma kendisinin ulaşması beklenir, açıklama ile onu herhangi bir şeyi kabul etmeye zorlamaz.

-Hikaye, deneyimin akılda kalıcı bir şekilde aktarımı üzerine kuruludur.

Buradan yola çıkarak fotoğrafın görsel hikayeleştirme gücünü anlayabiliriz. Nasıl ki kelimeler olayı betimlemenin aracısı ama aynı zamanda olaya dair kavramların (acı, mutluluk, özgürlük...) da taşıyıcısı olmuşsa; belgesel fotoğraf da bu ikili anlam yapısını hem enformasyon hem de sanat olarak günümüze kadar taşımıştır. O nedenle bu özellikleri, usta belgesel fotoğrafçıların konularını fotoğraflama biçimlerinde de görmekteyiz.

> *Ghandi'yi fotoğraflayan Bourke-White şöyle der: "Eğer dönen birinin fotoğrafını çekecekseniz, önce neden döndüğü üzerinde düşünmelisiniz. Bir fotoğrafçı için anlamak kullandığı teknik malzemeler kadar önemlidir. Ghandi'nin durumunda çıkrık anlam ile yüklüdür. Milyonlarca Hintli için, çıkrık özgürlük mücadelelerinin sembolüdür (1972:26) (Becker, 2006, sf. 55)*

Fotoğrafçının anlayışı, onun konusuyla yaşadığı deneyimdir. Bakanın anlayışı ise fotoğrafçının deneyimini paylaştığı yüzeyde gördüklerini deneyimlemesinde ortaya çıkar. Bu ifadenin günümüzde etkisini görünmez kılan nedenlerden biri fotoğrafın dijital çağda hızla doğru orantılı olarak yarattığı baş dönmesidir. Diğer bir neden olarak, Bilgi Çağı'nın "Unutma Çağı" olduğunu söyleyen Levi Strauss'un (2003, sf. 159) daha önce hiç olmadığı kadar artan oranda bilgi akışı olmasına rağmen bizi eyleme geçirecek gerçek bilgiye ulaşamıyor oluşumuza ilişkin vurgusu gösterilebilir. Foucault'ya göre (1988, sf. 14) ***"Sadece bilgi edinmeyi sağlayıp, bir şekilde ve olabildiğince bilgi sahibinin yolunu kaybetmesini, şaşırmasını sağlayamayacaksa, bilgi peşinde koşmanın ne anlamı olabilir ki? (Bayart, 1999, sf. 10)."***

Bizi eyleme geçirebilme ihtimali olan gerçek bilginin ne olduğu çağdaş toplumsal sorunlarımızdan biridir. O bilginin fotoğraf aracılığıyla nasıl aktarılacağı ise toplumsal belgesel fotoğrafın sorunlarından biridir. Her şeyden önce belgesel fotoğrafa konu olan gerçekliğin, fotoğrafçının anlatıcısı olduğu 'gerçek bir hikaye' olduğu en temel çıkış noktamız olmalıdır. Bu da Howard S. Becker'in (2006, sf. 57) deyişiyle ***"bir şey hakkındaki X ifadesinin "gerçek" olmasıyla, X ifadesinin o şey hakkındaki 'bütün gerçek' olması arasındaki ayrımı yapmakta yatıyor ."***

O nedenle 21. yüzyıl toplumsal belgesel fotoğrafçısının bağımsız, geniş kitlelere ulaşabilen ve etkileşim sağlayabilen, yaratıcı anlatılar kurmasını

sağlayabileceği metotlardan biri olarak dijital ortamda yaratılan belgesel çalışmalar, bu sözlü geleneğin özelliklerinin yeniden keşfedilmesi bağlamında, yeni medyanın fotoğrafı kullanım biçimlerinden biridir. Çünkü dijital hikaye anlatımı, temel olarak multi medya (video, ses, grafik, metin...) biçemselliğine sahip olduğundan, fotoğraf, tüm diğer medyalar gibi tüm hikaye için bir araçtır.

Dijital hikaye anlatıcılığının temeli, 1990'lı yılların ortasında interdisipliner bir sanatçı olan Dana Atchley'nin kendi otobiyografisi niteliğindeki "Next Exit"i yaratımı ile atılır. Atchley daha sonra Joe Lambert ve Nina Mullen'in iş birliğiyle, Dijital Hikaye Anlatıcılığı Merkezi'nin (Center for Digital Storytelling) kurulmasının da öncüsü olur. Böylece teknolojiyi kullanarak herkesin kendi hikayesini yaratmasını sağlayacak yöntemleri sistematikleştirme yolunda önemli bir adım atılmış olur. Dijital hikaye anlatısını Joe Lambert, bakış açısı, dramatik bir soru, duygusal bir içerik, anlatıcının sesi, müziğin gücü, ekonomi ve tempo olarak yedi aşamada sistemleştirmiştir (Puentedura, 2008, sf. 1). Öte yandan bu sistem video üzerine temellenen bir multimedya yapısı kurduğundan, çok daha geniş olanakların mevcut olduğu tüm dijital anlatılar için tam anlamıyla bir formül olarak algılanmamalıdır. Çünkü dijital hikaye anlatımı söz konusu olduğunda, hem web 2.0'nun veritabanı mimarisi üzerine kurulan; hem de transmedya[*] olarak adlandırılan çoklu ortamları (web, cep telefonu, TV...) kullanan belgeseller için belirli bir yöntemden bahsetmek güçtür. Çünkü dijitalin olanakları, amaca uygun olarak çok farklı anlatı formları yaratılmasını mümkün kılmaktadır. Bu hedefler doğrultusunda örneğin eğitim amaçlı, araştırma temelli, katılımcı tabanlı, toplumsal hafızaya yönelik ya da aktivizm amaçlı gibi ayrımlar yapmak mümkündür. Bununla birlikte her bir dijital hikaye anlatımı farklı seçimlerle şekillense de temel özelliklerden bahsetmemiz mümkündür. Bu özellikler (Paul & Fiebich, 2005) şöyle sıralanabilir;

1. Medya
2. Eylem
3. Etkileşim
4. Bağlam

[*] Profesör Henry Jenkins'in ortaya attığı bu terim, farklı medyaların bilgisayarda işlenerek çoklu ortamlara uygun olacak şekilde (tablet, cep telefonu...) sunulması anlamına gelmektedir.

5. İletişim

5.1. Medya

Yeni medyanın modüler yapısını ifade eden bu özellik, birbirinden bağımsız olarak kullanılabilen medyaların bir arada kullanımıyla ilgilidir. Fotoğraf, video, ses, grafik gibi çeşitli medyaların hikayenin daha etkili olması için birlikte kullanımı multimedya olarak tanımlanmaktadır. Bunun dışında medya karışımı ya da medyaların çarpraz birleşimi gibi de ifade biçimleri olan transmedya, bilgisayar oyunu ya da sinemanın yoğunlukla kullandığı bir anlatım yöntemi olsa da son yıllarda toplumsal değişim için yapılan örneklerine de rastlanmaktadır.

Medyaların iç içe geçmesiyle yaratılan toplumsal belge çalışmalarının ilk örneklerinden biri 1996 yılında Fransız fotoğrafçı Gilles Peress'in anlatıcısı olduğu, "Bosnia: Uncertain Paths to Peace" (Bosna: Barışa Giden Belirsiz Yollar) adlı internet tabanlı interaktif belgesel çalışmasıdır.[*] Bosna'da yaşanan etnik kıyım ve sonrasında yaşananları, Peress'in fotoğrafları ve sesi ile birlikte kapsamlı makalelerden, haritalardan oluşan bir bilgi havuzuna dönüştüren proje, forum aracılığıyla da konunun tartışmaya açılmasını sağlamıştı.

> *Peress, interneti "postmodern sonrası" olarak ifade ettiği dönemin potansiyel bir otorite karşıtı aracı olarak hayal etmiştir. "Görsel dilin fotoğrafçılar ile kitleler arasındaki diyalog ile belirlendiği bir döneme adım atıyoruz," der. "Bu, imgelerin yalnızca demokratik olarak üretilmesiyle kalmayarak, imgelerin demokratik olarak yorumlanışı anlamına da gelir." İzleyici artık edilgen ve minnettar bir talebe, fotoğrafçı ise hangi anların yaşayıp hangilerinin öleceğine karar veren, her şeyi bilen ve gören bir öğretmen değildir: Peress'e göre, "Artık tepeden inme, tek sesli imgeleriyle otoritenin bir sesi yoktur." (Linfield, 2013, sf. 270)*

Fotoğrafın da bir bileşeni olduğu interaktif transmedya belgesel örneği olan "Awra Amba" ise Peress'in internete yüklediği misyonu gerçekleştirebilecek bir hikayedir. Proje, on yıldır devam etmekte olan bir sürece izleyenleri dahil ederek yönetmen Paulina Tervo ve Serdar Ferit'in öncülüğünde bir ekip ile birlikte gerçekleştirilmektedir. "Awra Amba" interaktif belgeseli, Etiyopyalı bir çiftçi olan Zumra Nuru'nun daha eşit ve adil bir yaşamın mümkün olduğu bir topluluk yaratma

[*] http://www.pixelpress.org/bosnia/index.html: 25.11.2014

fikri ile kendisi gibi düşünenlerle 40 yıl önce kurduğu Awra Amba adlı köyü ve yaşayanlarının hikayesini anlatmaktadır.* Zumra Nuru'nun hapis edilmesi de dahil zorlu bir mücadelenin ardından köy şu anda üretim, eğitim, sağlık ve diğer tüm konularda kadın ve erkeğin eşit temsil edildiği demokratik komiteler tarafından yönetiliyor. Awra Amba halkı dünyanın geri kalanıyla bu interaktif belgeselle iletişime geçerken, web sitesi aracılığıyla hikayeye izleyenlerin destek olması da mümkün. Foto hikayeler, bilgi veren grafikler, 360 derece görüntüler, kısa filmlerin dahil olduğu belgesel, online tartışma platformu sayesinde de küresel dünyada Awra Amba'nın toplumsal yaşam biçimi ve felsefesi ile ilgili farkındalık uyandırmayı hedefliyor. Bir ütopyanın gerçek olabileceğini, zengin bir içeriği farklı medyaları bir araya getirerek ve hikayenin sahibi insanların katılımıyla tüm dünyaya duyuruyor.



Şekil 39: "Awra Amba" interaktif belgesel web sitesi dokusu
Kaynak: http://visitawraamba.com/edit/wp-content/uploads/2013/11/web-doku-1.jpg: 28.11.2014

5.2. Eylem

Bu özellik, içerik ve kullanıcının hareketliliği olmak üzere iki kısımda değerlendirilebilir. İçerik, hikayenin anlatımını etkileyen hareketlerin dahil olduğu anlatım biçimidir. Kullanıcının hareketliliği ise, hikayenin akışı içerisinde eylemde

* http://www.visitawraamba.com/: 30.11.2014

bulunmaya teşvik edilen (menülerden seçim yapmak gibi) kullanıcının hareketliliğini ifade etmektedir.

Magnum Ajansı'nın fotoğrafçılarından Jonas Bendiksen'in, multimedya enstalasyonu olarak (2.20 x 2.80 metrelik 16 ekranla) 2009 yılında The National Building Museum'da (Ulusal Yapı Müzesi) da sergilenen web belgeseli "The Places Where We Live"i (Yaşadığımız Yerler), içerikte yaratıcısının yönlendirdiği bir hareketliliği benimserken, kullanıcıya da hikayeler arasında seçim yapması bakımından eylemlilik sunmaktadır. Bendiksen, 2005 ve 2007 yılları arasında Kenya, Hindistan, Endonezya ve Venezüela'da kentlerin yoksul evlerini ve yaşayanlarını, dünya üzerinde artık çok daha fazla insanın kentlere taşınması ve sonuçlarını sorguladığı bir hikayenin parçası haline getiriyor.[*] İçerik, ilk olarak belirli bir sırayla akan fotoğraf ve bilgilendirici metinle sunuluyor. Ancak daha sonra harita yardımıyla izleyici, ülke seçimi yaparak istediği hikayeyi seçebiliyor. Her kent için dört ailenin hikayesi mevcut. Her hikaye, orada yaşayanın kendi sesinden anlatılırken eş zamanlı olarak evin 360 derece görüntüsünü izleyici deneyimlenebiliyor.



Şekil 40: Karakas, Venezüela, Jonas Bendiksen, 2007
Kaynak: http://www.workingstory.com/photography/the-places-we-live/: 28.11.2014

[*] http://www.theplaceswelive.com/: 29.11.2014

Birleşmiş Milletler'in dünya üzerinde artık çok daha fazla insanın kırsal kesimlerden kentlere taşındığı, aynı zamanda yoksul semtlerde yaşayanların sayısının 1 milyonu aştığı ile ilgili raporundan hareket eden Benediksen, ***"Bu yoksul evlere bakmadan kentleşmenin anlaşılamayacağını farkettim (McGrath, 2014)"*** diyor. Yoksulluğa bakış ile ilgili belgesel fotoğrafa yöneltilen eleştirilerden biri olan konusunu aciz gösterme, Bendiksen'in çalışmasında ne görsel ne de yazınsal olarak ortaya çıkıyor. İnsanların kendi hikayelerinin anlatıcıları olması da çalışmanın yoksulluğun kötü, zenginliğin iyi olduğuna indirgenemeyecek sözel tarihini kuruyor. Fotoğraflar böylece yoksulların sesi olmak gibi bir misyonu taşımıyor. Kendi 'normalliğinde' bir yaşam koşulunun modern kent gerçekliğinde yerini anlama çabasına dönüşüyor. Öte yandan Nobel Barış Merkezi ile iş birliğinin sonucu olarak, okul çağındaki çocuklara eğitim programı sunulması da projenin ortaya çıkardığı sonuçlardan biridir.

5.3. Etkileşim

Bu özellik, hikayenin kullanıcıyla ilişkisini ifade etmektedir. Hikaye kullanıcıya içeriği belli bir sırayla da sunulabilir; hikayenin bölümlerine kendi istediği sıralamaya göre gitmesini de sağlayabilir. Bunun yanı sıra, kullanıcının hikayenin içeriğine ekleme yapabilmesi de mümkündür. Böylece pasif kullanıcı, hikayeye aktif katılım sağlayabilir.

2011 yılında Uluslararası Dijital Emmy Ödülü de dahil dijital belgesel dalında birçok ödül alan Katerina Cizek'in yaratıcısı olduğu "High Rise" adlı interaktif multimedya çalışması, fotoğrafı baz alsa da daha derin bilgiye sahip olmanın eğlenceli bir formunu sunuyor. Tarihsel süreçte kentlerin yükselen binalarının öyküsü olan "High Rise", aynı zamanda modern şehir hayatında toplumsal sınıflaşmanın yükselen binalarla ilişkisine de değiniyor. New York Times'ın şu ana dek görülmemiş arşiv fotoğraflarından oluşturulan "High Rise" [*], "Sizin Hikayeleriniz" kısmında da Dubai'den İstanbul'a; Havana'dan Hong Kong'a okuyucuların The Times'a yükledikleri fotoğraflardan oluşuyor. Genco Gülan'ın 600 kravatı bağlayarak tek bir parça halinde bir vinç yardımıyla İstanbul'daki bir gökdelene bağladığı kavramsal işi "Magic Beans"in fotoğrafı da bunlardan bir tanesi.

[*] http://highrise.nfb.ca/shorthistory/: 29.11.2014



Şekil 41: "Magic Beans", Genco Gülan, İstanbul
Kaynak: http://www.nytimes.com/projects/2013/high-rise/your-stories/?continent=middle-east&slide=1387: 29.11.2014

5.4. Bağlam

Yeni medya yaratıları, hipermetin özelliği taşımaktadır. Bu özellik, hikayenin köprüler (link) aracılığıyla kendi içerisinde başka medyalarla bağlantı kurulmasını ya da hikayenin derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlayacak dış kaynaklara bağlantı sağlanmasını ifade etmektedir.

Pulitzer ödüllü gazeteci Paul Salopek'in 2013 yılında Etiyopya'da başladığı ve Güney Amerika'da 7 yıl sonra son bulacak yürüyüşünün internet serüveni olan "Out of Eden Walk"* (Cennetin Dışına Yürüyüş), "slow journalism" (yavaş gazetecilik) –uzun süreli kapsamlı araştırma ve analizleri içeren gazetecilik- olarak yayılmaya başlayan trendin örneklerinden de biri. Her 160 kilometrede bir Salopek, bulunduğu yer ve ortamla ilgili fotoğraf, metin, ses aktarımı yaparak; haberlere nadiren konu olan insanların hikayesini anlatıyor. Web sitesinde yer alan linkler, projenin partner

* http://www.outofedenwalk.com/: 29.11.2014

kuruluşlarıyla bağlantılı olarak (National Geographic, Knight Foundation) bu serüvenin daha iyi anlaşılmasına ve takip edilmesine olanak sağlayacak şekilde bağlantılar sağlıyor. Örneğin Harvard Üniversitesi'nin "Project Zero" olarak adlandırdığı eğitim düşüncesi paralelinde bu yürüyüş, pilot okullarda online bir eğitim aracına dönüştürülerek öğrencilerin tarih, coğrafya ve küresel konularla ilgili güncel bilgi edinmesi sağlanacak. National Geographic'in iş birliği ile Salopek'in yürüyüşü her yıl ayrıca özel bir dosya olarak dergide yayınlanacak. Bu dijital belgeselin öne çıkan en önemli özelliklerinden biri de farklı dillerde (İbranice, Türkçe, İspanyolca, Fransızca...) de okuyucunun serüveni takip etmesini sağlayacak dökümanı sunuyor olması. İnsanlığın Afrika'dan çıkışı ve sonrasındaki göç yolları üzerine kurulu olan güzergahta Salopek, küresel sorunların günlük hayatta içinde yaşanılan coğrafya ve toplumdaki insanlara yansımalarını da belgeliyor olacak.

5.5. İletişim

Yeni medyanın en önemli özelliklerinden biri, iletişimin yönünü ve boyutunu değiştirmesidir. Bu özellik ile hikayenin yaratıcısıyla kullanıcısı arasında ikili iletişim (e-mail) sağlanabileceği gibi kullanıcılar arasında çok yönlü iletişim de (forum) kurulabilmektedir. Bunlara ek olarak sosyal medya kanallarıyla kurulacak bağlantı sayesinde iletişimin boyutu genişletilebilir.

Bu kapsamda katılımsal tabanlı görsel araştırma ve eğitim metotu olarak yapılan çalışmalar örnek gösterilebilir. 1992 yılında akademisyen Caroline C. Wang ve Mary Ann Burris'nin yarattığı "PhotoVoice" hareketi, fotoğrafı deneyim paylaşma ve değişim için kullanmak üzere toplum üyelerinin sesi olarak kullanılması fikrine dayanıyor. İlk olarak Çin'in kırsal kesimi Yunnan'daki kadınların kendilerine karşı uygulanan politikaları teşhir ettikleri foto hikayelerle başlayan "photo voice"[*] hareketi, dünyanın birçok yerinde daha az imtiyaza sahip toplulukların fotoğraf aracılığıyla kendilerini ifade etmelerine olanak sağlıyor. İngiltere merkezli Photo Voice kuruluşu da bu hareketi hem ulusal hem de uluslararası boyutta düzenlediği atölyeler, sergiler,

[*] Photo Voice, İngiltere ve Amerika merkezli sivil toplum kuruluşlarıdır. Öte yandan "photo voice" katılımsal görsel araştırma ve eğitim yöntemi olarak fotoğrafı kullanmayı ifade eden genel bir terimdir ve dünyanın birçok bölgesinde bu hareketi benimseyen çalışmalar yapılmaktadır. Bu anlamda örneğin fotoğraf paylaşım sitesi olan Flickr'da "photo voice" başlıklı grupları görmek mümkündür.

kampanyalarla toplumsal diyalog kurulması ve değişime yol açması hedefiyle düzenliyor. Örneğin, "Voice of Freedom" (Özgürlüğün Sesi) projesi, Mısır, Sudan, Etiyopya gibi ülkelerde işkence görüp köleleştirildikleri yerlerden kaçan mülteci kadınlardan oluşan bir grubun hikayesi. Kuruluş, İsrail'in bir durak olduğu insan kaçakçılığı konusunda yasaların değişmesi için fotoğrafları ve kadınların kendi hikayelerini kullanıyor. Bunun dışında da Facebook, Twitter gibi sosyal medya ağları etkin olarak kullanılırken, Uluslararası Af Örgütü gibi sivil toplum örgütleri ya da yardım kuruluşlarının sosyal ağlarıyla bağlantılı olarak etkinlik ve sergilerle uluslararası toplumun farkındalığını artırmaya yönelik kapsamlı bir kampanya yürütülüyor. Öte yandan fotoğrafın anlamı bu kadınlar için sözle dile getiremedikleri deneyimlerini hikayeleştirdikleri görsel bir ifade biçimi.



Şekil 41: "Voice of Freedom" projesi sergisi, Londra, 2014-12-20
Kaynak: http://www.photofusion.org/_/wp/wp-content/uploads/2014/05/VoF_WEB_blog.jpg: 29.11.2014

Bu örneklere ve özelliklere dayanarak şu sonuçlara ulaşabiliriz. Toplumsal belgeselin amacını gerçekleştirebilmesi için gereken geniş kitlesel yayın, bağlantılar

(sosyal medya, bilgi kaynakları) ve iş birlikleri (sivil toplum örgütleri, teknoloji uzmanları) olmaksızın mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte, gerek hikayeye konu olan insanlar gerekse onu izleyen/dinleyenler açısından etkileşim, deneyimin paylaşılması ve artması bakımından eylemi tetikleyebilecek önemli bir dinamiktir. Ancak internetin sağlayabileceği bu olanaklar kapsamında, küresellik ve yerellik açısından kimin hedeflendiği de dikkat çekilmesi gereken başka bir unsurdur. Örneğin yalnızca Türkçe konuşan insanların hedeflenmesi durumunda konuşma dili de yerel kalmaktadır, oysa küresel bir izleyici kitlesi hedefleniyorsa çoğunlukla İngilizce'ye ya da her ikisine birden başvurulmaktadır. Çünkü bilgi edinmek, başat unsurdur. Örneğin Samuel Balendorff ve Abel Segrettin'in yaratıcısı olduğu "Journey to The End of Coal" (Kömürün Sonuna Yolculuk), Çinli maden işçilerinin ilk ağızdan çok sayıda ölümün yaşandığı madenlerde geçen gerçek öyküsünü anlatmaktadır.[*] Durağan görüntülerle yaratılmış bu interaktif belgesel, Çince konuşmaların İngilizce altyazıyla sunulmasını gerekli kılıyor. Küresel izleyici, kendisine sunulan seçeneklerle adım adım gazeteciyle yol alıp madencilere soru sormakta, çok uzağında olduğu bu dünyayı sanal bir görüntü dünyasında deneyimlemektedir.

Dijital hikaye anlatıcılığına dair çıkarabileceğimiz bir diğer sonuç teknoloji ile ilgilidir. Çünkü bu alan bilgisayar programlama dili ve tasarım bilgisi gerektiren başka bir uzmanlık alanının da kapsamı içine girmektedir. Bu da fotoğrafçının, konunun uzmanlarıyla iş birliğini gerektirmektedir. Bununla birlikte çeşitli yazılımlar aracılığıyla üretilmiş hazır uygulamalar dijital hikaye anlatıcılığını kolaylaştırmaktadır. Apple markası ürünlerine yönelik yaratılan Storehouse ya da özellikle fotoğrafçıları hedefleyen Exposure bu örneklerden bazılarıdır. Günümüzde dijital olanaklar bu anlamda hem amatör hem de profesyonel kullanıma eşit ortam sağlamaktadır. Örneğin Kickstarter gibi bir web sitesi 2009 yılında kurulumundan bu yana 76 bin projeye, insanların maddi destek vermesini sağlamış açık kaynak ortamlarından biri. Crowdsourcing (kitle kaynaklı) olarak adlandırılan bu yöntem, daha demokratik bir rekabet ortamı sunmaktadır. İnsanlar, inandıkları projelere maddi destek sağlamakta, karşılığında projenin sonucu olan yaratıdan (fotoğraf için albüm, edisyonlu baskı...) faydalanmaktadır. Tüm bu olanakların doğurduğu sonuç olarak medya ekonomisi ve

[*] http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/: 29.11.2014

görsel hikaye anlatımı üzerine çalışan akademisyen David Campell'ın (2013, sf. 48) söyledikleri önemlidir:

> *Yeni medya ekonomisinde, tüm medya multimedyadır, sosyal medyadır ve giderek mobilleşmektedir. Her ne kadar basılı dağıtım yok olmayacaksa da, ekran bilgi için ana erişim noktamız olacaktır. "Fotoğrafik" olanı algılama biçimimiz de her tür görsel hikaye anlatımı formlarını kapsayacak şekilde genişlemek zorundadır.*

Bu nedenle toplumsal belgesel fotoğraf; değerini 'toplumsal diyalog' yaratmak ölçüsünde hikayeye hizmet eden bir araç olarak bulacaktır. Çünkü ***"Dijital fotoğraf ve internet –Gilles Peress ve diğerlerinin savunduğu üzere- daha önce hiç görülmemiş, daha eşitlikçi ve tüm insan hakları eylemcilerine hitap edecek bir görsel katılım biçimini getirebilir (Linfield, 2013, sf. 75).***

6. SONUÇ

21. yüzyılda iletişim, yeni medya ile herkesin kullanımına açık sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür. Yeni medya, dünyayı anlamlandırmak, anlayabilmek ve anlatabilmenin yeni bir dil ve formunun mümkün olduğunu göstermiştir. Kod temelli bu dil, ekranın deneyim alanı olduğu imgesel bir stile sahiptir. Her ne kadar yeni medya, 70'li yıllarda ortaya çıkmış olsa da kullanım işlevlerinin keşfedilmesi ve kullanıcının içerik üretmesinin mümkün hale gelmesi görece yeni bir durumdur. Sürekli yenilenen teknolojik aygıtlar, dijital fotoğraf ve internet, sonuçları öngörülemeyen yeni yaşam pratikleri hayatımıza katmaktadır. Görüntü üreten mobil cihazlarla donanımlı yurttaşların, kamusal alandaki eylemlilikleri bunun göstergelerinden biridir. Görüntülerin daha eşit, adil, özgür toplumlar idealine hizmet etmesi de bu kapsamda değerlendirilmelidir.

Bu tez belgesel fotoğrafın "gerçek"lere dayanma dürüstlüğünü yitirmeden, medyalar arası geçişkenliği kullanarak, "toplumsal diyalog"a hizmet etmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu da metin, hareketli görüntü, ses, grafik gibi diğer anlatı formlarını da içine alacak şekilde internet tabanlı dijital hikaye anlatımı ile mümkündür. Böylece belgesel fotoğraf, yalnızca metnin (sanatsal, ideolojik, kuramsal) sunduğu kaygılara hizmet etmekten, izleyicinin fotoğrafa bakışına yön veren mekânsal düzlemlerin (sanat kurumları, basılı yayın) sınırlılığından kurtulmuş olur. Öte yandan belgesel fotoğraf, dijital hikaye anlatısı içerisinde yer alan medyalardan yalnızca biridir. Medyaları (ses, hareketli görüntü, metin...) birbirinden bağımsız ama aynı internet kanalı içerisinde linklerle eklemlemek ya da medyaların iç içe geçmesiyle hibrid bir medya oluşturmak, gibi farklı yaklaşımları benimsemek mümkündür. Ama sonuç olarak, dijital hikaye anlatısı multi medyadır ve fotoğrafı araçsallaştırır. Bu nedenle dijital hikaye anlatıları, diğer medya uzmanlarının da iş birliğini gerektiren bir takım çalışması olarak ortak bir çabanın ürünü olmak durumundadır.

Buradan yola çıkarak, bu tez kapsamında ulaşılan sonuçlardan bir diğeri ise, toplumsal belgesel fotoğraf gibi ayrı bir tanımlamaya gerek kalmadığıdır. Bu, toplumsal mücadelelere neden olan sorunların ortadan kalktığı anlamında bir çıkarım değildir. Aksine 21. yüzyıl, ileri kapitalizm, kar ve güç politikalarının yarattığı sorunlara karşı

toplumsal eylemliliğin arttığı bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu dönüşümün sonuçlarından biri olarak, yeni medya iletişim kanallarının gücü - örgütlenme, bilgi alışverişi ve görüntü paylaşımı- toplumsal olaylarda etkisini göstermiştir. Herkesin kendi gerçekliğinin üreticisi olduğu yeni medya çağı; bu nedenle toplumsal gerçekliği temsil ettiği öne sürülen belgesel fotoğraf türünün idealizmini boşa çıkarmaktadır. Bu nedenle, "gerçek hikaye" lere dayalı görsel bir toplumsal diyalog aracı ifadesi, daha somut bir yaklaşım olacaktır. Dolayısıyla belgesel fotoğrafla ilgili bilinen ama farklı algılanan iki gerçeğin vurgulanması gerekmektedir. Birincisi, yaratıcısının gerçekliği olması nedeniyle kurmaca olduğunun kabul edilmesidir ki her gerçek hikaye fayda barındırır. Diğeri ise inanmak ve değiştirmek sorumluluğunun toplumda olduğunun kabul edilmesidir. Bu bağlamda yeni medyada belgesel fotoğraf, 'öteki'nin hikayesini bir başka 'öteki'ye gösterirken; aktivizmini 'diyalog' yaratma eylemi üzerinden kuran bir araçtır. Bunun için de mesajının 'bulaşıcı' olması gerekir ki internet şu ana dek var olan yayın kanalları içerisinde en geniş hedef kitleyi taşımaktadır. Ancak var olan potansiyelin maksimum fayda sağlayabilmesi de sivil toplumun örgütlülüğünde yatmaktadır.

Feodal ayrımların yerini bıraktığı, modernizmin ürünü olan toplumsal sınıflar küreselleşen dünyada 'tüketici' üst kimliğiyle perdelenmektedir. 21. yüzyılda toplum diye çerçevesini daraltıp ya da açabileceğimiz toplulukların, sorunlarını görünür kılmak bu nedenle daha zor olmaktadır. Savaşların bile aynı coğrafyayı paylaşan insanların etnik ayrılık ve çatışmalarıyla yüz değiştirmesi, evrensel insanlık ideali yolunda 'öteki'nin hikayesini dinleyebilmeyi, görebilmeyi, empati kurabilmeyi her zamankinden daha önemli hale getirmektedir. Dijital hikaye anlatıların bu amaçla kullandığı yöntemler arasında sesi, hikayenin gerçek sahibine vermesi de fotoğrafı tek başına, hikayesini anlattığı kişilerin sessiz sesi olmaktan uzaklaştırır. Katılımsallık ve etkileşim, deneyimin zenginleşmesini ve etkinin artmasına hizmet etmektedir. Doğrusal zaman akışını kırmak, dış ve iç bağlantılar sayesinde konunun bağlamının derinleşmesine olanak sağlamak, sosyal medya kanalları ile etkileşimin boyutunu arttırmak gibi avantajları olan dijital hikaye anlatıcılığı, parçalar halinde ekranlarımızdan akan bilgi ve görüntü karmaşasına direnmenin bir yolu olarak da farklı bir okuma ve görme biçimi sunması açısından önemlidir.

Bu yüzden yeni medyada fotoğraf, bir yandan bedeninin bir uzvu mahiyetinde görüntü üretim aygıtına sahip olan geniş halk kitleleriyle, enformasyonun hammaddesi olmaya devam edecek; diğer yandan enformasyonun geçiciliğine meydan okuyan her devirde duyumlarımıza hitap eden anlatıları oluşturacaktır. Toplumsal mücadeleler açısından bu, katılımcı ve kolektif bir çabayı gerekli kıldığından; fotoğrafın medyalar arası bir stratejide yeni medyada konumlanması, eylemliliği bakımından en uygun ortamdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adorno, T. W. (2011). Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi (6 b.). İstanbul: İletişim Yayınevi.

Adorno,T., M. Horkheimer. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. N. Ü.-E. Karadoğan, Çev.) (1 b.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Amar, P.-J. (2009). Basın Fotoğrafçılığı (1 b.). İ. Çınarlı (çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Antmen, A. (2012). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2013). "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler". C. Aydemir (der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır?* içinde (3 b.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Appadurai, A. (1996). Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Londra: University of Minnesota Press.

Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm (1 b.). İstanbul: İletişim Yayınevi.

Barrett, T. (2009). Fotoğrafı Eleştirmek. Y. Harcanoğlu (çev.) (1 b.) İstanbul: Hayalbaz.

Barthes, R. (1977). Image Music Text. S. Heath (çev.) New York: Farrar, Straus and Giroux.

Barthes, R. (2000). Camera Lucida. R. Akçakaya (çev.) (3 b.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Bate, D. (2009). Photography: The Key Concepts. New York: Berg.

Baudrillard, J. (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. O. Adanır (çev.) (5 b.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bayart, J. F. (1999). Kimlik Yanılsaması. M. Moralı (çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1993). Son Bakışta Aşk. N. Gürbilek (hzl.) İstanbul: Metis Yayınları

Benjamin, W. (2007). Pasajlar. A. Cemal (çev.) (6 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2013). "Üretici Olarak Yazar". V. Burgin (ed.), *Fotoğrafı Düşünmek* içinde. A. Ünal (çev.). İstanbul: Espas Yayınları.

Berger, J. (2011). O Ana Adanmış. M. Gürsoy, Y. Salman (çev.) (6 b.) İstanbul: Metis Yayınları.

Burgin, V. (2013). Fotoğrafı Düşünmek. İstanbul: Espas Yayınları.

Burke, P. (2009). Tarihin Görgü Tanıkları Z. Yelçe (çev.) (2 b.) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Clark, T. (2011). Sanat ve Propaganda. E. Hoşsucu (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2007). Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum (4 b.). İstanbul: Say Yayınları.

Duve, T. D. (2009). "The Mainstream and the Crooked Path". *Jeff Wall: The Complete Edition* içinde. New York: Phaidon.

Emmelhainz, I. (2013). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?" A. Artun (Der.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* içinde T. Birkan, N. Örge, E. Gen (çev.) (1b.). İstanbul: İletişim.

Foss, S. K. (2011). "Theory of Visual Rhetoric". K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, & K. Kenney (ed.), *Handbook of Visual Communication* içinde. New York: Routledge.

Foucault, M. (2003). İktidarın Gözü. I. Ergüden (çev.) (3 b.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gelder, H., H. Westgeest (2011). Photography Theory in Historical Perspective. İngiltere: Wiley-Blackwell.

Güzel, M. (2007). "Küreselleşme, Tüketim Kültürü ve İnternet'teki Gençlik Siteleri". M. Binark (der.), *Yeni Medya Çalışmaları* içinde (1 b.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Joyce, M. (2010). "Introduction: How to Think About Digital Activism". M. Joyce (Ed.), *Digital Activism Decoded: The New Mechanics of Change* içinde. New York: IDEBATE Press

Koetzl, H.-M. (2002). Photo Icons. Köln: Taschen.

Köse, H. (2007). Alternatif Medya (1 b.). İstanbul: Yirmidört Yayınevi.

Krauss, R. (2013). "Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek". C. Aydemir (der.) *Fotoğraf Neyi Anlatır?* içinde (3 b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Linfield, S. (2013). Acımasız Aydınlık. M. E. Uslu (çev.) İstanbul: Espas Yayınları.

Lister, M. (2009). "Photography in the Age of Electronic Imaging". L. Wells (Ed.) *Photography: A Critical Introduction* içinde. New York: Routledge. Sf. 311-339

Lutz, C. A., J. L. Collins. (2005). "National Geographic'i Doğru Okumak. M. Bayatlı (çev.) (1 b.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Lyotard, J. F. (1990). Postmodern Durum (1 b.). A. Çiğdem (çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık.

Marien, M. W. (2006). Photography: A Cultural History (2 b.). New Jersey: Pearson Education.

Oral, M. (2011a). Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği. İstanbul: Espas Yayınları.

Oral, M. (2011b). Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları. İstanbul: Espas Yayınları.

Oral, M. (2013). “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”. C. Aydemir (der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır?* içinde (2 b.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Price, D. (2009). “Surveyors and Surveyed: Photography Out and About”. L. Wells (ed.) *Photography: A Critical Introduction* içinde. New York: Routledge. Sf. 65-117

Ranciere, J. (2014) Estetiğin Huzursuzluğu. A. U. Kılıç. (çev.) (2b.) İstanbul: İletişim Yayınları

Ritchin, F. (2012). Fotoğraftan Sonra. Y. Keser (çev.) İstanbul: Espas Yayınları.

Salgado, S. (2000). “İşçiler”. K. Light (ed.), *Çağımızın Tanıkları* içinde. Ş. Tekin, C. Özpınar, (çev.) (1 b.) İstanbul: Fotoğrafik Vizyon.

Sekula, A. (2013). “Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine”. V. Burgin (ed.), *Fotoğrafı Düşünmek* içinde. A. Ünal (çev.) İstanbul: Espas Yayınları. Sf. 95-118

Smart, B. (2011). “Postmodern Toplum Teorisi”. M. Küçük (der.), Modernite versus Postmodernite içinde M. Küçük, (çev.), (1 b.). İstanbul: Say Yayınları.

Sontag, S. (2008). Fotoğraf Üzerine (1 b.). O. Akınhay, (çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soyseçkin, İ. (2007). Sanal Uzamda ve Mudlarda Eril-Dişil Kimliklerin Yeniden İnşası. M. Binark içinde, Yeni Medya Çalışmaları (1 b.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Stauth, G., B. Smart (2011). “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi”. M. Küçük (Der.), *Modernite versus Postmodernite* içinde M. Küçük (çev.), (1 b.) İstanbul: Say Yayınları.

Strauss, D. L. (2003). Between the Eyes. New York: Aperture Foundation.

Tagg, J. (2013). Fotoğrafın Değeri. V. Burgin (ed.), *Fotoğrafı Düşünmek* içinde. A. Ünal (çev.) İstanbul: Espas Yayınları.

Topçuoğlu, N. (2010). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor (3 b.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tremain, K. (2006). “Giriş”. Çağımızın Tanıkları içinde K. Light ((Ş. Tekin, & Ceren Özpınar, Çev., 1 b.). İstanbul: Fotoğrafik Vizyon.

Varnalı, K. (2012). Dijital Kabilelerin İzinde. İstanbul: MediaCat Kitapları.

Wells, L. (2009). Photography: A Critical Introduction (4 b.). New York: Routledge.

Yaykın, M. (2009) Fotoğraf İdeolojisi (2 b.). İstanbul: Kalkedon Yayınları .

Yurdalan, Ö. (2007). Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj (1 b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Süreli Yayınlar

Aday, S. H. Farrell, M. Lynch, J. Sides, D. Freelon. (Temmuz 2012). Blogs and Bullets II. *New Media and Conflict After the Arab Spring*. Washington: United States Institute of Peace.

Bazin, A. (1960). The Ontology of Photographic Image. *Film Quarterly.* 13, 4-9.

Becker, H. S. (2006). Fotoğraf ve Sosyoloji. *Toplumbilim*. Mart, 19. 45-67

Carlebach, M. L. (1988). Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 8, 6-25.

Cosco, J.P. (2003) Jacob Riis: Immigrants Old and New, and the Making of Americans, *American Journalism*, 20,3. 13-30

Escobar, A. (1994). Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture. *Current Anthroplogy*. 35, 3. 211.

Flusser, V. (2007). Kodlanmış Dünya. *Doxa,* 4. 84-88

Light, K. (2006). Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine. *Toplumbilim*. Mart, 19. 13-15.

Özer, M. (2014). Yeryüzündeki Işık. *Kontrast,* 5,6. 41.

Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*. 19,4. 231-255.

Soutter, L. (1999). The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography. *Afterimage*. 26,5. 8-10

İnternet

Al-Rodhan, N.R.F., G. Stoudmann (2006) Definitions of Globalization: A Comprehensive Overview and a Proposed Definition. *Geneva Centre for Security Policy*. http://www.gcsp.ch/About-Us/Staff/Management/Senior-Management-Team/Prof.-Nayef-AL-RODHAN/Publications/Security-Policy-Briefs-and-Editorials/Definitions-of-Globalization-A-Comprehensive-Overview-and-a-Proposed-Definition: 20.08.2013

Alptekin, E. (2014). Radikal okurları tespit etti, İnşaat İş değerlendirdi... Neden bu kadar kolay ölüyoruz? *Radikal Gazetesi.* http://www.radikal.com.tr/turkiye/radikal_okurlari_tespit_etti_insaat_is_degerlendirdi_neden_bu_kadar_kolay_oluyoruz-1213509: 18.09.2014

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. https://www2.bc.edu/marian-simion/th406/readings/0420anderson.pdf: 17.03.2014 (48-59)

Batty, D. (29.12.2011). Arab Spring Leads Surge in Events Captured on Cameraphones. *The Guardian*. http://www.theguardian.com/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones: 12.11.2014

Beloff, Z. (tarih yok). New Media Encylopedia. 03 10, 2014 tarihinde http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000035790&lg=GBR adresinden alındı

Bilgi Teknolojileri Kurumu ve İletişim Kurulu Kararı (14.12.2012). http://www.btk.gov.tr/mevzuat/kurul_kararlari/dosyalar/TTNET-PHORM.pdf : 09.08.2013

Brook, P. (2012). In Billions of Years, Aliens Will Find These Photos in a Dead Satellite. *Wired* http://www.wired.com/2012/10/the-last-pictures/?viewall=false: 15.03.2014

Çete, Ş. (2014). "Soma'ya Turist Girdi Ama Basın Giremedi" (2014). *Milliyet Gazetei Pazar Eki.* http://www.milliyet.com.tr/-soma-ya-turist-girdi-ama-basin/pazar/haberdetay/06.07.2014/1907561/default.htm: 02.10.2014

Davies, L. (2014). Shoot Stories: Marcus Bleasdale. *The Telegraph.* http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10644785/Shoot-Stories-Marcus-Bleasdale.html: 12.11.2014

Ferdous, I. (2014). Photography as Activism: The Role of Visual Media in Humanitarian Crises. *Harvard International Review*. http://hir.harvard.edu/archives/7320: 15.11.2014

Foundation, A. (2014). Marcus Bleasdale Photos Help Compel Intel to Stop Using Conflict Minerals. *Alexia Foundation*. http://www.alexiafoundation.org/blog/2014/01/16/marcus-bleasdale-photos-help-compel-intel-to-stop-using-conflict-minerals : 12.11.2014

Garratt, L. (2014). The Last Days of Coal. *Daily Mail Online*.

http://www.dailymail.co.uk/news/article-2535969/The-days-coal-Haunting-photos-darkness-danger-miners-life-Yorkshires-working-pit.html: 10.09.2014

Interview with Photojournalist Arindam Mukherjee. (t.y). http://121clicks.com/interviews/interview-with-photojournalist-arindam-mukherjee: 07.09.2014

Işık, A. U. (2014). Migros'un Raflardan Kaldırdığı Ürünleri İmha Etmek Yerine Açlıkla Mücadele Eden Hayvanlar Yararına Kullanmasını İstiyoruz. *Change.org.* https://www.change.org/p/migros-genel-m%C3%BCd%C3%BCrl%C3%BC%C4%9F%C3%BC-migros-un-raflardan-kald%C4%B1rd%C4%B1%C4%9F%C4%B1-%C3%BCr%C3%BCnleri-imha-etmek-yerine-a%C3%A7l%C4%B1kla-m%C3%BCcadele-eden-hayvanlar-yarar%C4%B1na-kullanmas%C4%B1n%C4%B1-istiyoruz: 10.11.2014

jr-art.net. (tarih yok). http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-africa: 22.11.2014

Kendrick, R. (2014). Robb Kendrick: Life in India's Coal Mines. *Proof: National Geographic.* http://proof.nationalgeographic.com/2014/03/28/robb-kendrick-life-in-indias-coal-mines: 23.09.2014

LaFraniere, S. (2014). Graft in China Covers Up Toll of Coal Mines. *New York Times* http://www.nytimes.com/2009/04/11/world/asia/11coal.html?_r=4&: 02.10.2014

Manovich, L. (2001). The Language of New Media. New York: http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf: 23.08.2013

Manovich, L. (2002). What is New Media?: Eight Propositions. http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Manovich-NewMedia.pdf: 23.11.2014

Manovich, L. (2006). Image Future. http://manovich.net/content/04-projects/046-image-future/45_article_2006.pdf: 02.10.2014

Manovich, L. (2014). Watching the World. http://manovich.net/index.php/projects/watching-the-world: 02.10.2014

Marshall, T. (2013). Photojournalists Move to Instagram, From Syria to Sandy. *American Photo Mag*. http://www.americanphotomag.com/photo-gallery/2013/03/iphoneonly: 11.10.2014

McGrath, S. (2014). Magnum Photographer Jonas Bendiksen On Documenting Slums. *IdeasMag.* http://www.ideastap.com/ideasmag/the-knowledge/jonas-bendiksen-magnum: 28.11.2014

Nigam, A. (2012). The Arab Upsurge and the "Viral" Revolutions of Our Times. *Interface*, 4.1. 165-177.

O'Mahony, J. (2003). Best in Show. *The Guardian.* http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/dec/27/photography: 20.08.2014

Paglen, T. (2012). The Last Pictures: Interview with Trevor Paglen. http://www.e-flux.com/: 15.03.2014

Paul N., C. Fiebich (2005). The Elements of Digital Storytelling. *Univ. Of Minnesota, Institute for New Media Studies*. www.inms.umn.edu/elements: 28.11.2014

Puentedura, R. R. (2008). Digital Storytelling: An Alternative Instructional Approach. *Conference Proceedings (Rachel S.S. Ed)*. http://www.nmc.org/pdf/2008-Puentedura.pdf: 28.11.2014

Rosler, M. (1981) In, Around and Afterthoughts (On Documentary). https://hnrs353.wikispaces.com/file/view/RoslerMartha.pdf : 09.07.2014

Social Media in Strategic Communication (SMISC). (tarih yok). DARPA. http://www.darpa.mil/Our_Work/I2O/Programs/Social_Media_in_Strategic_Communication_(SMISC).aspx: 29.01.2014

Stryker, R. (1964). Oral history interview with Roy Emerson Stryker, 1963-1965, Archives of American Art. (R. Doud, Röportajı Yapan) *Smithsonian Institution.* http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-roy-emerson-stryker-12480: 10.07.2014

Szarkowski, J. (1967) . Museum of Modern Art: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010: 27.08.2014

TDK. (tarih yok). "İnternet". Türk Dil Kurumu. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=Genel%20A%C4%9F&guid=TDK.GTS.52113e96712c74.66269305: 18.08.2014

TDK. (tarih yok)."Kültür". Türk Dil Kurumu. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.52f0f27dc2b8d5.56737262: 04.02.2014

Thibaut, C. (1996). Jean Baudrillard-Baudrillard on New Technologies an Interview with Claude Thibaut, March 6, 1996, Translated by Suzanne Falcone. *The European Graduate School.* http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/baudrillard-on-the-new-technologies-an-interview-with-claude-thibaut/ : 10.03.2014

Todd, J.G (2009). “Social Realism”. *Oxford University Press.* http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10195: 10.06.2014

Türkiye Taş Kömürü. (2013). *Faaliyet Raporu.* http://www.taskomuru.gov.tr/file/2013.pdf : 02.10.2014.

Üzrek, S. (tarih yok). Fotomakale: Anadolu Fotoğraf Dergisi. http://www.anafot.net/FOTOMAKALE-324-08-birol-uzmez-madenciler: 14.09.2014

Internet History - One Page Summary. (tarih yok). www.livinginternet.com.

http://www.livinginternet.com/i/ii_summary.htm: 18.08.2013

Waters, D. (2009). EC Starts Legal Action over Phorm. *BBC News.* http://news.bbc.co.uk/2/hi/7998009.stm : 20.08.2013

Yılmaz, G. (2014). "Madenci Köyünde" Yer Altının Hüzünlü Fotoğrafları. *Haber Exen*. http://www.haberexen.com/madenci-koyunde-yer-altinin-huzunlu-fotograflari-684129h.htm: 16.09.2014