



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 45 (Year: 23 Issue: 45)

Mart-2020-Eylül 2020 (March 2020-September 2020)

E-ISSN: 2149-9098



****Araştırma Makalesi****

Bir Felaketin Görsel Ekonomisine Dair: Van Depremi'ne Ait Bir Fotoğrafın İzinde*

Funda Kaya**

Öz

Afetler doğal nedenlerden kaynaklansa da esas meseleler afet sonrası alınan ekonomik ve politik kararlar ve uygulamalar etrafında şekillenmektedir. Tüm bu uygulamalara yön veren önemli unsurlardan bir tanesi de afetin kültürel temsillerdeki yolculuğu olmaktadır. Bu yazı, popüler olduğu dönemde kültürel bir sembol haline gelen bir depremzedenin fotoğrafının ilk çekim ve dağıtım koşullarına gitmeyi hedeflemektedir. Fotoğrafa maddi boyutuyla yaklaşan bu metinde, imgenin öncelikle bir haber fotoğrafı olarak üretim sürecine odaklanılmaktadır. Tüm bu tartışmaları açabilmek adına 2011 yılında Van'da gerçekleşen depremin ardından depremin görsel simgesi haline gelen 13 yaşındaki depremzede Yunus Geray'ın fotoğrafını çeken foto-muhabir (Ümit Bektaş) ile yapılan yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme notları baz alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle, fotoğrafının çekim süreçlerinde alınan kararlar ve süreçleri etkileyen sistemsel mekanizmalar tartışılmıştır. Yapılan görüşme ışığında, felaketlerin ve imgelerin kültürel boyutları, fotoğrafın mimetik özellikleri, kurulan bakışlar, duygu politikaları, ideal kurban olmak, çerçeveleme ve acıma politikaları gibi kavramsal meseleler etrafında bir tartışma örgütlenmiştir. Aynı zamanda fotoğrafların sınıflandırılmaları, taksonomileri, felaketler, kurbanlar ve fotoğraflar arasındaki hiyerarşiler ve iş kültürü ile yerleşen zihinlerdeki matematiksel kotalar gibi meseleler de görüşmeyle ilişkili olarak irdelenmiştir. Sonuç olarak fotoğrafa bakan ve bakılan arasındaki ilişkinin ve buradan üretilecek duygulanımların, en baştan beri fotoğrafçı tarafından belli profesyonel kodlarla belirlendiği iddia edilmiştir. Ayrıca fotoğrafa içkin estetiklik, gerçekçilik, tarafsızlık gibi özelliklerin profesyonel söylemde bulunduğu kaygan anlamlar ve karşılıklar da tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Afet, görsel kültür, ideal kurban, acımanın politikası, çerçeveleme

* Geliş tarihi: 26/11/2019 • Kabul tarihi: 24/12/2019

** Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Medya Araştırmaları Doktora Programı
Ocrd no: 0000-0001-6264-079X, funda.kaya@comm.bau.edu.tr

**** Research Article****

On the Visual Economy of a Disaster: Following a Photograph of the Van Earthquake*

Funda Kaya**

Abstract

Although caused by nature, the most significant issues regarding the natural disasters are related to the economic / political decisions and practices in the aftermath. A disaster's cultural representation is one of the components that shape such decisions and practices. This article aims to visit the moment of production and distribution of an earthquake victim's photograph, which is acknowledged as a cultural symbol at the time. In order to reveal the production processes in journalism field, this text follows the material trajectory of the image that belongs to a 13-year-old victim of the Van Earthquake (2011), and includes a semi structured in-depth interview with the photojournalist (Ümit Bektaş) who took the photograph of Yunus Geray. In this vein, the decisions made during the shooting processes and the dynamics of the journalism field are briefly discussed. In line with the interview, concepts such as cultural dimensions of the disasters and images, mimetic properties of the photographic medium, established gazes, politics of affects, production of ideal victims, framing and politics of pity are reviewed. In the meantime, issues related to taxonomy and classification of photographs; hierarchies among the disasters, victims and photographs and numeric quotas set in work culture are examined. As a result, it is argued that, the affects to be produced at the encounter of the subject looking and the object being looked at is constructed professionally in the initial moment of the shooting. Furthermore, the slippery meanings attached to the aesthetic, realist, and objective qualities of photographic medium are located within a professional discourse.

Keywords: Disaster, visual culture, ideal victim, politics of pity, framing.

* Received: 26/11/2019 • Accepted: 24/12/2019

** Bahçeşehir University Communication Faculty Cinema and Media Research Doctoral Program
Ocrd id: 0000-0001-6264-079X, funda.kaya@comm.bau.edu.tr

Bir Felaketin Görsel Ekonomisine Dair: Van Depremi'ne Ait Bir Fotoğrafın İzinde ¹

23 Ekim ve 9 Kasım 2011 tarihlerinde Van'da meydana gelen iki deprem bölgede geniş bir alanı etkileyerek büyük tahribat yarattı. 7,2 büyüklüğündeki ana şokun ardından 180 civarı irili ufaklı artçı depremlerin meydana geldiği, resmi kaynaklara göre 644 kişinin hayatını kaybettiği ve 1966 kişinin yaralandığı açıklandı (AFAD, 2019).

Benzer dönemlerde meydana gelen ve ana akım medyada geniş bir şekilde yer almayan diğer insan kaynaklı felaketlerin aksine (bombalı saldırılar, maden, tren kazaları gibi), doğadan gelen bir afet olan deprem, medyada geniş bir şekilde yer aldı.² Deprem bölgesinin havadan çekilen fotoğrafları, pek çok depremzedenin sıkıntılı ve müşkül imgeleri ve yıkıntı haline gelmiş harap binalar gazetelerin ön sayfalarını kapladı, televizyonların ana haber bültenlerinde yer aldı. Gazeteler deprem özel sayıları çıkardı, bölgenin yaralarının sarılması için seferberlik ilan edildiği duyuruldu, diğer afetlerde olduğu gibi aç gözlülükleri nedeniyle doğru malzemeyi gerekli yerde gerekli kadar kullanmayan müteahhitler suçlandı, bölgeye ülke çapında yardımlar yağdı, “kardeşlik fayı”nın kırılmadığı öne sürüldü³ ve afet kontrol altına alındı. Ayrıca fon toplama amaçlı konserler, canlı yayında televizyon şovları gibi aktiviteler organize edilerek geniş kapsamda bağışlar toplandı. Depremi takip eden günlerde gerek ana akım televizyonlarda gerekse gazetelerde gündemi belirleyen haber Van Depremi oldu diyebiliriz.

Diğer taraftan, doğadan gelen bu talihsiz ve tarafsız felaketin “doğuda” meydana gelmesinin hegemonik söylemleri ikircikli bir konumda bıraktığı da söylenebilir. Depremi takip eden süreçte yardımlaşma, acıyı paylaşma, yaraları sarma, kardeşlik

¹Makale, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji programında 2017 yılında tamamladığım “Visual Economies of a Disaster: The Circulation of an Image of the Van Earthquake” başlıklı tez çalışmasından üretilmiştir.

² Felaket literatüründe “doğal afet” diye bir kavram olmadığını, felaketlerin verdiği hasarların katastrofik olayla sınırlı olmadığını ve felaketin boyutlarını esas yaratan koşulların insan faktöründen kaynaklandığı çeşitli araştırmalarda vurgulanmaktadır. Bkz. Davis, 1996; Rajan 2001; Hartman & Squires, 2006; Smith, 2006; Lewitt & Whitaker, 2009. Yine de bu kategorik ayırım, felaketlerle afetleri kavramsal olarak iki farklı yöne savurmakta ve bu da kültürel temsillerde farklı söylemlerle yan yana durmayı doğurabilmektedir.

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. *Star* Gazetesi (25.10.2011).

söylemlerine nefret söylemleri de karıştı. Deprem “doğuda da olsa” üzüldüğünü belirten ya da hadlerin bilinmesi gerektiğinin altını çizen haber spikerlerine yardım paketlerine bayrak veya taş koyan vatandaşlar eklendi.⁴ İlahi adaletin tecelli ettiği iddia edildi ve hatta sosyal medyada depremin bu bölgede olmasına açıkça sevinen bir kitle dile geldi (Çoban Keneş, 2011). 13 yaşındaki depremzede Yunus’un fotoğrafı böyle bir ortam ve bağlamda gazetelerin manşetlerini kapladı. Ayrımcı dilin tırmandığı ve nefret söylemine evrildiği bir ortamda objektife bakan iki siyah gözün kitleleri acıma, acıyı paylaşma, merhamet gibi duygulanım alanlarına davet eden bir işlevi olduğu söylenebilir. Yunus, Birgitta Höijer’in (2004) “ideal kurban/mağdur” (*ideal victim*) tarifine uyan,⁵ fakir ve kalabalık bir ailede yaşayan, göçük altında canlı olarak kurtarılmayı bekleyen ve yoğun çabalar sonucu kurtarıldıktan sonra ambulansa hayatını kaybeden genç bir depremzede idi. Fotoğrafta Yunus’un bakışları objektif üzerinden seyirciye bakarken, omzunda başka bir depremzedenin ölü eli yer almaktaydı. İmgenin üretildiği anda Yunus’un yüzü toprak içindeydi, hayattaydı ve gözleri korku dolu bizlere bakmaktaydı.

Bu yazı, fotografik imgenin temsil veya anlam bağlamlarında bir tartışma kurmak yerine, yaklaşım olarak fotoğrafa öncelikle bir materyal olarak bakmakta ve Yunus’un imgesinin bir haber fotoğrafı olarak üretim sürecine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, Yunus’un fotoğrafını çeken Reuters muhabiri ile yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme notları temel alınarak⁶, Van Depremi’nin sembolü haline gelen bir fotoğrafının çekim süreçlerinde alınan kararlar ve bu süreçleri etkileyen sistemsel mekanizmalar incelenecektir. Yapılan görüşme ışığında, felaket fotoğrafçılığı, felaket haberciliği, acıma politikaları, fotoğrafın ürettiği bakış, objektiflik kriterleri gibi kavramsal meselelerin yanı sıra fotoğrafların sınıflandırılmaları, taksonomiler, felaketler, kurbanlar ve fotoğraflar arasındaki hiyerarşiler gibi konular da tartışmaya açılacaktır.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ögünç (2011). <https://www.ensonhaber.com/vana-giden-kolilerden-tas-cikiyor-2011-10-28.html>

⁵ Höijer, merhamet (*compassion*) kavramının ideal kurbanların kurulmasıyla bağlantısını araştırır. İdeal kurban tanımında kadınlar, çocuklar ve yaşlılar daha masum ve yardıma muhtaç olarak algılanmaktadır (2004: 517).

⁶ Görüşme talebime hızlıca dönen ve sorulan sorulara tüm samimiyeti ve heyecanı ile yanıt veren değerli fotoğrafçı ve muhabir Ümit Bektaş’a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Yazıda yer alan kendisine ait tüm alıntılar, Şubat 2016 yılında yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme deşifrelerinden aktarılmıştır.

Seçilen örnek imge, sınıfsal, tarihsel ve toplumsal pek çok politik katmanın içinden süzülen bir imge olmakla birlikte kamuoyunda kabul görmüş, sahiplenilmiş, popülerleşmiş ve gündemde kalan bir afetin adeta zihinlere kazınan karesi olmuştur. Barbie Zelizer'in de bahsettiği gibi ölüden çok "ölmek üzere olanın" imgesi, yarattığı özdeşleme imkanıyla toplumsal olarak daha fazla kabullenilmekte, popülerleşmekte, toplumsal hafızada yer edebilmekte ve habercilik alanı dışında da kullanılabilir (2010: 25-26). Van Depremi'nde de Yunus'un imgesi depremle ilgili haberler sönümlendikten sonra da dolaşım alanları bulmuş ve görsel kültürün bir parçası haline gelmiştir. Takip eden yılda, yılın fotoğrafı seçilmiş, dönemin yardım kampanyalarında billboardlarda kullanılmış, politik seremonilerde politikacılara armağan edilmiştir⁷. Bu makale, tüm bu yolculuğun başladığı ana dönüyor, fotoğrafın çekildiği ve servis edildiği süreçlerde işleyen mekanizmaları açmayı hedefliyor.

Doğal Afetlerin ve Felaketlerin Kültürel Boyutu

Özellikle doğal afetlerin kaynakları rastlantısal, kaza sonucu, dışsal hatta kaderle ilişkili algılansa da bugün tüm afetlerin sosyal bir olgu olarak pek çok politik, ekonomik ve kültürel süreçle bağlantı içinde olduğu kabul gören bir fikirdir. Zararın kaynağı ne olursa olsun, aslında felaketler ve afetler bir boyutuyla kültürel olarak üretilir, içinden geçtiği söylemlerle birlikte bir felaket, kaza ya da ihmal olarak algılanır. Felaketlerin temsilinde kullanılan dil, yaslanılan duygulanım alanları ve söylemler o felaketin büyüklüğü veya küçüklüğü ile ilgili süreçleri belirleyen unsurlardan birisi olup, bu durum afet sonrasında geçerli olacak politikaları da etkileyebilmektedir. Örneğin, 11 Eylül saldırılarından sonra kullanılan söylemler ve imgeler, Katrina Fırtınası'nı temsil edenlere benzemez ve bu farklılıkların felaketler sonrasında birbirinden çok farklı yönere giden maddi sonuçları olur.

Afet ya da felaket temsillerinde kurulan retoriğe yaslanılarak savaşlar çıkarılabilir, büyük toplumsal dönüşümler yaşanabilir, yeni yasal düzenlemeler yapılabilir, hatta dünyalar bile kurulabilir. Örneğin, Mike Davis (1996: 56) 19. yüzyılda gerçekleşen kuraklık ve kıtlık söylemleri ile bugün üçüncü dünya olarak kabul gören ülkelerinin kurulumu arasındaki bağlantıları tartışır. Bugün geri dönülemez bir şekilde arası açılan

⁷ Yunus'un fotoğrafının tüm dolaşım alanlarını içeren bir çalışma için bkz. Kaya, (2017).

dünya sistemlerindeki ayrımın temellerinin aslında doğal bir afet gibi algılanan kuraklıklarla bağlantılı bir retorikle kurulduğunu bize gösterir. Neil Smith de (2006: 1-4) benzer bir şekilde, afetlerin doğadan gelen boyutlarının “ideolojik bir kamufraj” görevi gördüğünü, afet sonrası yapılan uygulamaların sınırlı kaynakları olan, daha yoksun kesimler için daha fazla zarar verici sonuçları olabileceğini belirtir. Bu uygulamalar Smith’in deyişiyle “sınıfsal depremler” (*classquakes*) yaratabilmektedir. Isak W. Holm (2012: 17-19) ise, felaketlerin toplumun kolektif metafor, imge ve anlatı havuzundan süzülerek geldiğinin ve her felaketin bir kültürel filtreleme ve çerçeveleme mekanizmasından geçtiğinin altını çizer. Holm da benzer bir şekilde kültürel mekanizmalarla kurulan retorik ve dilin afet süresince ve sonrasında afet bölgesinde yapılan uygulamaları etkilediğini, yani toplumsal olarak maddi etkileri ve somut sonuçları olduğunu yineler (2012: 23).

Diğer taraftan, her afetin çapı ve verdiği zarar farklı boyutlarda olmakla birlikte, bir felaketin boyutunun daha büyük olması o felaketin gündemde fazlaca kalacağı ya da mevcut güç-bilgi rejimlerinde bir yarık açacağı anlamına gelmemektedir.⁸ Bu noktada afetlerin kültürel temsillerinin ne şekilde, ne kadar zaman, hangi söylemlerle birlikte yer aldıkları oldukça önem kazanmakta olup afetin ya da felaketin boyutunu ve değerini nihai olarak kamuoyunun gözünde belirler diyebiliriz.

Bu konuda küresel ölçekte bir araştırma yapan Stijn Joye (2009), felaket haberleri arasındaki hiyerarşiler, global haber değeri taşıyan, gündemde kalan veya gündeme dahi giremeyen afetlerin medya görünürlükleri üzerine bir çalışma yürütmüştür. Yazar, batı medyasının Avrupa-Amerika merkezli bir gündem hiyerarşisi yarattığını ve dünyayı var-sıyl-yoksul, tehlikeli alanlar- güvenli bölgeler ikili karşıtlıkları üzerinden hiyerarşik olarak ikiye böldüğünü söyler. Joye’a göre tüm bunların sınırları, felaket ve afet haberciliği ile üretilen kültürel metinler aracılığıyla söylemsel alanda çizilmektedir (2009: 57-58).

Yani afetler doğal nedenlerden kaynaklansa da esas meseleler afet sonrası alınan ekonomik ve politik kararlar ve uygulamalar etrafında şekillenmektedir. Tüm bu uygulamalara yön veren önemli unsurlardan bir tanesi de afetin kültürel temsillerdeki yolculuğu olmaktadır. Örneğin Yunus’un imgesi gibi bir imge, tırmanan nefret söylemini

⁸ Örneğin Ranciere 11 Eylül olaylarının bir sembolik yarık açmadığını, aksine hegemonik söylemlerin daha da katılaştığından bahseder (Ranciere, 2010: 99).

ya da ayrımcı gerilimi ılımlı sulara çekebilecek bir işlev görebilmektedir. Ayrıca isyankâr addedilen bir coğrafyayı yardıma muhtaç temsil etmek kimin iktidar, kimin korunmaya muhtaç ya da kimin aktör olacağına dair duyguları ve rolleri belirli bir yönde dağıtabilmektedir.

Elbette felaket ve afetlerin kültürel temsillerinde hangi imgelerin seçildiği, kimlerin çerçeveye girebildiği, hangi imgelerin ön plana çıktığı da önemli bir meseledir. Judith Butler toplumlarda bazı öznelerin görünebilir olduğunu, bazılarının ise özne olarak tanınmasının, yani görülmesinin çok zor olduğunu vurgular. Bu bağlamda, çerçevenin kendisinin sorgulanması gerektiğini tartışan yazar bazı öznelerin ise çerçeveyi aşarak kanıksanmış gerçeklik duygusuna zarar verdiğini, yerleşmiş anlam kalıplarıyla uyumsuzluk çıkararak çıkıp geldiklerini anlatır. Örneğin savaş fotoğraflarının kurduğu gerçekliğe, Guantanamo'da işkence gören insanların dışarıya çıkma umudu olmaksızın yazdıkları şiirlerle çerçevenin dışından gelip müdahale ettiğini belirtir. Bu şiirler gündelik hayatta kanıksanmış, kabul görmüş, sorgulanmadan akan savaş anlatısının içine sızıp dolaşıma girerler (Butler, 2009: 8-9, 55-62). Butler, hangi hayatların yasının tutulabileceğinin hangilerininse tutulamayacağını ayırmasına işte tam da bu çerçevelemenin üzerinden bakılabileceğini söyler. Çerçeveye girebilenler, tıpkı Yunus gibi, toplumsal olarak makbul kabul gören hayatlardır ve Butler'ın bahsettiği çerçeve (2009: 12), tanınan hayatlarla tanımayan hayatlar arasındaki hiyerarşiyi kuran çerçevedir.

National Geographic'i Doğru Okumak isimli tanınmış kitaplarında Catherine Lutz ve Jane Lou Collins (1993), dergide yayımlanan fotoğrafları tarihsel olarak sistematik bir şekilde inceler ve görünürde politik olmayan, objektif, bilimsel ve tarafsız imge ve başlıkların belirli bir bakış ürettiğini ortaya koyarlar. İmgelerin seçimleri, kontrol edilmeleri, temin edilmeleri ve görünürlük oranlarını inceleyen yazarlar üretim süreçlerini ve alımlanma süreçlerini inceleyerek "tarafsız görünen gerçekçi bakışın" nasıl kurulduğunu sistematik olarak araştırırlar. Medeniyet söylemiyle birleşen bu imgelerin, yıllar içinde üst üste incelendiğinde ortaya çıkan sonuç; "tarihsizleştirilmiş", "egzotik", "uzakta bir yabancı" temsili kuruyor olmalarıdır. Üstelik bu egzotik ve uzak diyarda okuyucuların kaygılarını didikleyecek rahatsız edici imgeler ya da çatışmalar gösterilmez. Lutz ve Collins bu gerçekçi, doğal, apolitik, egzotik bakışın her aşamada devrede olan karar mekanizmalarıyla ilişkisine bakarlar. Kısacası yazarlar mimetik

özellikleri nedeniyle gerçekçi ve tarafsız olarak kabul gören fotoğrafların, aslında sistematik olarak bir söylem kurduklarını ve uzak diyarlara dair belirli bir bakış ürettiklerini çarpıcı bir şekilde gösterirler.

Benzer bir şekilde Zeynep Gürsel (2016) haber fotoğraflarının üretim, sunum ve dolaşım ilişkilerinde alınan kararları inceler. Uluslararası haber merkezlerinde etnografik bir çalışma yapan yazar, haber fotoğraflarının dünyayı ve içindeki politik imkanları nasıl tahayyül edeceğimizi şekillendirdiğini belirtir. Fotoğrafın bu işlevi ile sadece bir temsil mekanizması olmaktan çıkıp, tarih yazan, hatta dünya kuran (*worldmaking*) bir mekanizma olarak ele alınması gerektiğinin altını çizerek (2016: 11-13). Aynı doğrultuda, Gillan Rose ve Divya Tolia-Kelly (2012: 4) fotoğrafın maddi boyutuyla birlikte düşünülmesi gerektiğini bildirerek, “görsellik ekolojileri” (*ecologies of the visual*) olarak adlandırdıkları alanın networkler, hiyerarşiler ve güç söylemlerinin içinden geçen yapısının önemini vurgularlar. Kısacası imgeler temsil ettikleri ve yarattıkları anlamlar dünyasına ek olarak, üretilen, dolaşan hatta ticarileşen nesnelere. Belirli ekonomilerden, ekolojilerden, karar mekanizmalarından süzülerek çerçevelenirler, üretilirler, dağıtılırlar ve sonrasında kültürün içindeki mevcut anlam yapıları içinde bir yere otururlar ve tekrar tekrar dolaşıma girebilirler. Bazen de mevcut anlam yapılarını sallantıya sokabilirler veya yeniden şekillendirebilirler.

Tüm bu tartışmalar ışığında, fotoğrafların sosyal ve politik mekanizmaların içinden geçerek yaratılan imgeler olduklarını ve üst üste konulduklarında kendi söylemlerini kurduklarını ve beraberinde bir bakışı ürettiklerini hatırlamak gerekiyor. Jacques Ranciere (2004) estetik olanın her zaman politik de olduğunu söyler. Çünkü müktehdirlir ve muhtaçlar duygular ve roller üzerinden estetik anlam dünyasında sürekli olarak kurulur. Bu bağlamda, görsel kültürün bir parçası olarak kabul gören bir depremzede fotoğrafının çekilme aşamasındaki tüm kararlar, içerisinde ister istemez çerçevelemeye dair şiddeti, çerçevenin dışında bırakılanları, bir imgenin metalaşması ve ticari değerini belirleyen süreçleri, imgelerin yarattıkları duygulanımları, seyirciyi davet ettikleri konumları, yarattıkları bakışları ve yazdıkları tarihleri içinde barındırır.

Çerçeveye Giriş: Önce Kadınlar ve Çocuklar

Bu bölümde, habercilik ekonomisi için üretilmiş, Van Depremi ile ilgili zihinlere kazından bir imge haline gelmiş ve hatta daha sonrasında yılın fotoğrafı seçilmiş olan Yunus'un fotoğrafını çeken foto-muhabir Ümit Bektaş ile yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme notları baz alınarak bir tartışma yapılacaktır. Bu görüşmenin amacı, bu imgenin üretim koşullarını, bu aşamada işleyen karar alma mekanizmalarını ve dahil olduğu medya ekonomisindeki dinamikleri bir nebze açabilmektir.

Yunus'un fotoğrafını çeken muhabir, depremin olduğu dönemde *Reuters Haber Ajansı* için kadrolu çalışan (*staff*) foto-muhabirlerinden bir tanesidir. Bektaş'ın belirttiği haliyle, o dönemde *Reuters* için dünyada üç yüz elli, Türkiye'de ise toplam iki fotoğrafçı *staff* olarak görev almaktaydı. Tam zamanlı işe girme süreci öncesinde parça başı fotoğrafçı (*stringer*) olarak *Reuters* için çalıştığını belirten fotoğrafçı, 2005 yılı itibarıyla dünya çapında haber fotoğrafları servis eden bu ajansın *staff* fotoğrafçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. Kariyeri boyunca elliden fazla ülkede çalışan Bektaş'ın fotoğrafları *Time*, *Newsweek* gibi önde gelen dergilere kapak olmuş, fotoğrafçı iki kere Foto Muhabirleri Derneği tarafından verilen Yılın Fotoğrafı Ödülü'nün sahibi olmuştur. Bektaş, bu ödüllerden bir tanesini Yunus'un fotoğrafı ile almıştır. Kariyerinde pek çok savaş ve çatışma bölgesinde (Kosova, Arnavutluk, Belgrad, Suriye, Gürcistan, Afganistan gibi ülkelerde) çalışan muhabir, aynı zamanda iki kere iştirilmiş gazeteci (*embedded journalist*) olarak gazetecilik faaliyetlerinde bulunduğunu belirtmiştir.

25 yılı aşkın bir süredir Türkiye'de gerçekleşmiş pek çok olayı izlediğini belirten muhabir, çalışma alanını kendi deyimiyle "depremler, felaketler, seçimler, büyük siyasi olaylar, patlamalar, çatlamlar..." olarak ifade etmiştir. Hayatta kalma kursu olarak betimlediği "*hostile environment*" kursuna katılmış olan muhabir, savaş ve felaket bölgelerinde görev alabilmektedir ve diğer çalışma arkadaşlarından farklı olarak bu sertifikaya sahip olduğu için bu tip görevlerin kendisine verildiğini iletmiştir. Ancak bu tip tehlikeli işlerin, yani savaş ve felaket bölgelerinde görev almanın gönüllülük esasına göre çalıştığının da altını çizmiştir. Kısacası, Bektaş felaket ve savaş fotoğrafçılığında Türkiye'nin önde gelen muhabirlerinden bir tanesi olup bu alanda uzmanlaşmış, bu alanın dinamiklerini ve bu pazarda hangi imgelerin kabul gördüğünü, öne çıktığını, değerli atfedildiğini aktarabilecek tecrübede, tanınmış, uzman bir fotoğrafçı olarak ülkemizde uzun yıllardır hizmet vermektedir.

Bugüne kadarki kariyerinde deprem, felaket, savaş, patlama gibi olayları takip etmekte tecrübeli olan Bektaş, yine de görev dağılımlarını belirleyen en önemli faktörün coğrafi konum olduğunu iletmiştir. Mesafe olarak yakın olunmasa bile, olay bölgesine en kısa zamanda ve en rahat ulaşım koşullarında gidebilecek habercilerin görevlere tayinde önemli olduğunu belirtmiştir. Van Depremi gecesini nasıl çalışmaya başladığı sorulduğunda Bektaş, Yunus'un fotoğrafının çekildiği enkaz alanına gidişini şöyle aktarmıştır:

Başka bir haber izliyordum, deprem haberi geldi. 6 uçağıyla Erzurum'a gittim, araba kiraladım Erciş'e geçtim. Arabayı bir yere park ettim, yürüyordum. Orayı tesadüfen gördüm. Bir ekip vardı, enkaz çektim, kurtarma çalışmaları çektim. Sonra dediler ki orada bir çocuk var. Ben de orada bir süre kaldım.

Bektaş'ın ifadesine göre afet bölgesine ulaştıktan sonra enkaz bölgesinde daha uzun süre kalmasının altında, enkazın altında bir çocuğun olduğu bilgisi yatmaktadır. Görüşmemizin devamında iyi bir fotoğrafın "dramatik unsurlarının" artırılabilirliğini aktaran muhabir, haber fotoğrafçılığında çocukların veya kadınların dramatik etkiyi artırdığının altını çizmiştir. Yunus'un fotoğrafının bu kadar ön plana çıkmasının arkasında çerçeveye girenin çocuk olması, omzunda bir başka ölü insanın elinin olması, bize bakıyor olması ve sonrasında trajik bir şekilde ölmesinin etkisinin büyük olduğunu belirtmiş ve eklemiştir:

Orda poş, kara bıyıklı bir adam olsaydı o kadar dikkat çeker miydi bilmiyorum. Ama işte çocuk unsuru, omuzunda el var, kocaman gözleriyle bakıyor, dikkat çeker. O kadar fotoğraf arasında dikkat çekmiş de ertesi gün 8-9 gazetede yayınlanmış. Ben çekerken iyi bir fotoğraf olduğunu düşünüyordum, yani artık kestirebiliyorum, ne girer ne girmez. O yüzden (ajansa) geçiyorum, etkileyici olduğunu düşünmesem geçmem.

Bir başka deyişle, haberin zihinlerde kazınan imgesinin nesnesinin bir çocuk olması ve karenin içinde dramatik bir hikaye barındırması belirleyici bir unsur olmuştur. Depremi takip eden haftada ana akım gazetelerde depremle ilgili haberlerin ve görsellerin oluşturduğu öbekler incelendiğinde çocuk, kadın ve aile vurgusu olan görsellerin daha fazla dolaşımında olması dikkat çekmiştir. Deprem haberlerinde evlatlarını arayan

aileler, kendi hayatını riske atarak bebeğini emziren anneler, doğuda yaşamasa da o bölgede görevdeyken hayatını kaybeden öğretmenler gibi bireysel, dramatik unsuru yüksek haberlerin gazetelerin deprem özel sayfalarında geniş bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Evrensel olarak masum, politik olmayan ve yardıma muhtaç kabul edilen çocuklar ve kadınlar afetlerin ideal kurbanları olarak kabul görmektedir.

Elbette ki deprem bölgesinde haber değeri olan, yani çerçeveye girmeyi hak eden özneler ya da fotoğrafik nesnelere sadece kadınlar ve çocuklar değildir. Ancak yardımlaşma, empati, birlik, merhamet, kardeşlik gibi duygulanımları mobilize edebilmek adına bu tip politik olmayan ve masum kabul edilen kurbanların temsil edilmesi, imge dünyasında ve habercilik görsel kültüründe daha fazla kabul görmektedir. Bektaş, kendi çektiği başka bir fotoğraf olan ve “Türkiye’nin gözleri” manşeti⁹ ile gündeme gelen bir kadın imgesi hakkında görüşlerini; “gözyaşları tam gözünde durmuşken, birikmişken geçtim mesela, biraz akmışken ya da ağlamamışken değil” diye aktarmıştır. Profesyonel olarak bakıldığında bu tip dramatik unsurları olan fotoğrafların iyi fotoğraflar olduğunu ve haberlerde servis edileceğini bildiğini belirtmiştir.

Bu durumda, muhabirin fotoğraf ekonomisinin dinamiklerine ve profesyonel bir göz olarak bu ekonominin tür beklentilerine göre hareket ettiği iddia edilebilir. İnsan faktörünün ve dramatik unsurların farkında olan muhabir, savaş ya da afet bölgelerinde kadın ve çocuk imgelerinin sektörde daha fazla dolaşım bulacağını bilerek hareket etmekte ve buna hizmet eden eserler üretmektedir. “Boğulmuş bir adam mı, boğulmuş bir çocuk mu” (Aylan bebeği¹⁰ referans vererek) ya da “mavi gözlü bir adam mı, mavi gözlü bir kadın mı ağlarken çekilse” gibi sorularla konuyu tartışan fotoğrafçı, bu tip dramatik imgelerin yaratacağı duygulanımlara duyarsız kalınamayacağını bilmektedir. Acı çekerken resmedilenlerin kadın veya çocuk olması, yardıma muhtaç oldukları algısını güçlendirmekte, koruma, şefkat gibi duygulanımlar üretmekte ve bu da fotoğrafı kitlesel bir zeminde geniş bir izleyici kitlesi ile buluşturmaktadır. Höijer ideal kurbanları tanımladığı çalışmasında, kadınların, çocukların ve yaşlı bireylerin yardıma muhtaç ve masum algılandıklarını, ve bu şekilde izleyicilerin imgelerden daha fazla

⁹ Posta Gazetesi’nde 19 Şubat 2016’da yer alan “Türkiye’nin Gözleri” manşeti MediaCat Dergisi tarafından Yılın En İyi Manşeti seçilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://mediacat.com/2016nin-en-carpici-mansetleri/>

¹⁰ 2015 yılında batan bottan düşen ve ölü bedeni sahile vuran Aylan Kurdi isimli kaçak göçmen bebeğin fotoğrafı dönemin ulusal medyasında geniş bir şekilde yer almıştır.

etkilendiklerini tespit etmiştir (2004: 517, 521). Kısacası, felaketlerin imgelerinin belirli dramatik kalıplarla verilmesi, uzakta bir yerde acı çeken insanların masum ve mağdur olmaları bu imgelerin kitleler üzerinde etkilerini artırmaktadır ve habercilik görsel kültür ekonomisinde kabul de görmektedir. Ancak bu etkiler, fotoğrafçıya göre, kitlelerin kendi vicdanlarını aklamalarıyla sınırlı kalmaktadır. Kendisine çektiği fotoğrafların toplumsal etkileri sorulduğunda muhabir şöyle cevap vermiştir;

Yunus'un fotoğrafını çekmenin veya Aylan bebeğin fotoğrafını çekmenin hiçbir önemi yok. Zaten ondan sonra da depremlerde veya felaketlerde bir sürü çocuk öldü, mesela Aylan bebeğin fotoğrafının yayınlanmasından önce de çocuklar ölmüştü, şimdi de şu anda çocuklar Ege'de boğulmaya devam ediyor. Bu istatistiksel bir şey. 1500 tane filika geçiyorsa 20 tanesi batıyor.... Bu hiç değişmiyor rakamsal olarak ... İnsanlar sadece vicdanını aklıyor.

Bu noktada, Allen Feldman'ın görsel rejim kavramını açmak faydalı olacaktır. Feldman (2006), imgelerin hangi tekniklerle ve ajandalarla politik arenada dolaşıma girdiği ve fotoğrafa bakanların önceden belirlenmiş görme biçimleriyle imgeleri algılamaya yönlendirildiği gibi konuları ele aldığı makalesinde görsel rejimi (*scopic regime*) gerçeklik iddiasını ve görmenin politik olarak doğru biçimlerini tesis eden söylemler ve pratikler alanının bütünü olarak tanımlar. Kabaca görsel rejim, toplumsal olarak üretilmiş, kabul gören imgelem alanı olarak düşünülebilir (Feldman, 2006: 429). Fotoğrafın gerçeklik, objektif olmak, gerçekliği taklit etmek (*mimesis*) gibi kanıksanmış araçsal işlevlerinin yanı sıra kanıt, belge niteliği taşıması gibi boyutlarını tartışan yazar, görsel rejimlerin de tıpkı toplumsal cinsiyetin yapısal olarak üretilmesi gibi kurgulandığını iddia eder. Bu şekilde sahnenin nasıl tasarlandığından, oraya bakacak kişinin yerleştirildiği konuma kadar görsel rejimler aracılığıyla üretilen alanları tartışan yazar, bu kurgunun uzantısı olan bir bakışın (*gaze*) da beraberinde üretildiğinin altını çizer (Feldman, 2006: 432-433).

Van Depremi durumunda da uzakta acı çeken, mağdur, yardıma muhtaç olarak resmedilen kadın ve çocuk imgelerinin kör noktasında politik olarak doğru olan ve iktidarın yanında duran bir bakışının kurulduğundan söz edilebilir¹¹. Bu da aynı

¹¹ Hutchison, yardıma muhtaç ve pasif konumdaki kurban imgelerinin kurbanların spesifik ihtiyaçlarından çok, yardım edebilecek konumda olanın gücüne ve hayırseverlik duygusuna hizmet ettiğini iddia eder (2014: 8).

zamanda Hannah Arendt'in 'acıma politikası' (*politics of pity*) kavramından yararlanan Luc Boltanski'nin belirttiği şekliyle, bakan ve bakılan arasında hiyerarşik bir ilişki kurarak onların arasındaki mesafeyi garanti altına alan bir bakış üretmektedir¹². Emma Hutchison, duygulanım olarak felaketler sonrası üretilen "acı paylaşma" duygusunun genelde bağış (*charity*) olarak mobilize olduğunu ortaya koymuştur (Hutchison, 2014: 8). Bu koşullarda fotoğrafların yarattığı etkiler ve duygulanımlar acıma, yardımlaşma gibi alanlarla sınırlı kalmakta, resmedilenler acının nesnesi olmakta ve buna bakan izleyici öznelliğinin bakışı belirli bir mesafeden vicdan aklamakla sınırlı kalmaktadır. Bektaş da bu durumu "Bazısı Van'a yardım etti, kampanyaya iki SMS attı, Yunus'un fotoğrafına baktı çok üzüldü ve bitti, normal hayatına devam etti" şeklinde ifade etmiştir.

Tüm bu süreçlerin başlangıcının fotoğrafın çekilme anı olduğu ileri sürülebilir. Yunus'un bir çocuk olmasının önemli olduğunu, kadın ve çocuk fotoğraflarının profesyonel olarak tercih edildiklerini, profesyonel olarak bu imgelere bakacak kişilerin verecekleri tepkilerin ön görülebildiği, bunun fotoğraf üretiminde önemli olduğunu ileri sürebiliriz. Deprem gibi bir felaketi temsil etme olanakları içinde hem fotoğrafçı hem de medya hızlıca duygulanım alanı yaratabilecek, dramatik etkiye sahip, ideal bir kurbanın imgesini sahiplenmiştir. Fotoğrafçı, profesyonel kodlar içinde bu imgenin başarılı olacağını kestirebilmiş ve onu servis etmiştir. Dolayısıyla, kör noktada hiyerarşik bir bakışı taşıyan dramatik felaket fotoğraflarının etkileri de merhamet ve acıma duygularını üretmekle sınırlı kalabilmektedir.

Fotoğraf Makinesinden Çıkış: Elemeler, Rakamlar, Hiyerarşiler

Bu bölümde, temel olarak fotoğrafların elenme süreçleri ve nasıl servis edildikleri gibi konular yine yapılan görüşme notları baz alınarak kısaca tartışılacaktır. Fotoğrafların makineden çıkıp haber odasına ulaştığı ana kadarki süreçlerde, haber değeri olan olaylar arasındaki önem sıralamaları kadar haber merkezlerindeki dinamikler ve teknik meseleler de belirleyici olabilmektedir. Konumuz özelinde Yunus'un imgesinin içinden geçtiği ilişkiler dinamiğinin kapısını aralayabilmek adına fotoğrafı çeken muhabire

¹² Arendt'ten hareketle Boltanski "acıma politikası"nın (*politics of pity*) acı çeken ve çekmeyen arasında net bir mesafe gerektirdiğini ifade eder. Ayrıca, acı çekme eylemi talihsiz birinin başına gelmiş olması ve de belli bir mesafeden izlenebilir bir halde sunulmalıdır (Boltanski 1999: 3).

temel olarak fotoğrafı çektikten sonra aşama aşama neler yaptığı sorulmuştur. Çalışma düzenini Bektaş şöyle özetlemiştir:

Şimdi mesela ben Van'a gitmeye karar verdim. Ben hemen toplanıp gidiyorum, ajanstan birisi, bana *assign* ediyorlar. 'Ümit böyle bir olaya gidiyor, önemli, sen de bilgisayarın başına otur onun fotoğraflarını yap' diyorlar. Ben seçtiğim fotoğrafı kameradan direk olarak atıyorum, dolayısıyla birinci eleme kamerada benim tarafımdan yapılıyor. Ben fotoğraf makinesi ekranında çok küçük gördüğüm için aynı kareden 2-3 kare attığım oluyor. Onları eliyorlar, o kadar yani. Bizde *staff* fotoğrafçıların fotoğrafları çok fazla elenmez. Ama zaten biz ilk elemeyi yapıyoruz, elimizdeki her kareyi geçmiyoruz. Şöyle söyleyeyim; mesela AFP'nin 25 kare geçtiği bir işten Reuters 2 ya da 3 kare geçer.

Bu durumda ajans olarak dünya çapında servis edecekleri kare sayısı profesyonel kodlarla ve ajans kültüründe kabaca da olsa rakamsal sınırlara konulmuştur diyebiliriz. Bu durum bize Lutz ve Collins'in (1993: 51) *National Geographic'i Doğru Okumak* kitabında aktardığı fotoğraf seçim sürecinde gözetilen dergi kültürüyle oturmuş rakamsal "dengeyi" hatırlatır. Yazarlara göre, fotoğraf seçme toplantısı sonucunda farklı dünya coğrafyalarından gelen imgeler birbiriyle kıyaslanır, bazı coğrafyalar bir süredir görsellenmediyse onlar ön plana alınır, ve zihinlerdeki belli rakamsal kotalar gözetilir. Bektaş'ın belirttiği haliyle bu durumda da ajans olarak belirli rakamsal sınırlar ve kotalar gözetilmektedir.

Benzer bir şekilde, Allan Sekula (1986) fotoğraf arşivleri üzerine yaptığı çalışmasında, arşivlenen imgelerin sanatsal ve estetik özellikleri ön plana çıkarılarak izole edildikten sonra nesnelere nasıl homojen bir platformda sınıflandırıldıklarını, farklı imgelerin belli özellikler üzerinden ne şekilde kategorize edildiklerini anlatır (1986: 184-185). Sekula'ya göre fotoğrafın artistik özelliği ve onun bir nesne olduğunu karşı karşıya getiren iki farklı yaklaşım sürekli bir çelişki halindedir ve bu çelişki fotoğraf arşivlerinde billurlaşmaktadır. Sekula şöyle der:

Fotoğrafik kültürün gizli kanunları bizi iki zıt yöne çekiyor, bir tarafta bilimsellik ve objektif gerçeklik miti; diğer tarafta sanat ve öznel deneyim kültü var. Bu ikilik fotoğrafa musallat olmuş durumda. Fotoğraf ne sanat ne de bilimdir ama iki söylemin arasında askıda kalmış vaziyettedir (Sekula, 1986: 190).

Bektaş'ın çalışma koşullarında da objektiflik, rakamsallık ve sanatsal gerilimin varlığından söz edilebilir. Aynı zamanda, haber ajansı fotoğrafçısına ve onun sanatsal yetkinliğine, profesyonel deneyimine (*know-how*), güvenmekte olup ajansın beklentilerini karşılayabileceğine dair tam yetki vermiştir. Teknolojik gelişmeler, hızlı erişim ve internet gibi unsurlar da bu süreci hızlandırmaktadır. Bektaş saniyeler içinde seçtiği fotoğrafı abonelerine servis ettiğini belirtmiştir.

Fotoğrafçı ayrıca, seçtiği fotoğraflarda oynama yapmadıklarını ve fotoğrafın *mimetik* özelliklerine sadık kalarak, teknolojik olarak içeriğe müdahale etmeden servis ettiklerinin altını çizmektedir:

Reuters'de çok *strict*, net kurallar var. Sen fotoğrafı manipüle edemezsin, yani biz photoshop yapamayız fotoğraflara, tozu bile silemeyiz. Bu mesela diğer ajanslarda farklı. Biz orijinalini geçiyoruz fotoğrafların.... Benim fotoğraflarımın hepsi istisnasız, Photoshopsuzdur.

Ayrıca Bektaş, fotoğrafçının kendisi bir politik görüşe sahip olsa da olaylar arasında ayırım gözetmeksizin yapılan işi deforme etmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Portfolyosunda politikacılar kadar polis şiddeti, baş örtüsü eylemleri kadar açlık grevleri de olduğunu ifade ederek, “bunların hepsi var bu ülkede, ve ben olanı çekiyorum” demiştir. Bununla birlikte, her fotoğrafının estetik olmasına özen gösterdiğini, kimseyi gözünün beyazı görünürken olduğundan daha kötü görünümlü çekmeyeceğini ya da politikacılar masaya otururken bir tanesi önce oturursa, diğerinin önünde eğiliyormuş gibi göstermeyeceğini ifade etmiştir. Gerek içerik, gerekse teknolojik olarak fotoğrafları manipüle etmediğini belirten muhabir, bunun profesyonel bir gereklilik olduğunu ve her karenin bu “tarafsız” gözle profesyonel kodlar içinde “estetik” olarak üretilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Bir diğer taraftansa, haberler arasında fotoğrafın içeriğinin tamamen dışında kalan maddi, rakamsal kotalar ve dengeler gözetilmektedir. Fotoğrafçı görüşmenin başka bir noktasında politikacıların rutin görüşme fotoğraflarından 2-3 kare geçtiklerini ifade etmiştir. Bu noktada asıl önemli olan konunun olaylar arasındaki önem hiyerarşileri olduğunun da altını çizmektedir. Bektaş şöyle ilerliyor;

Yani işe bağlı, bin kare de geçilebilir. Gürcistan’da beş fotoğrafçıydık, çok önemli bir olaydı, günde ortalama 30-40 fotoğraftan toplam 300-400 fotoğraf geçtik. Toplama vurursak Reuters’in bütün dünyada günde ortalama sekiz yüzden iki bine kadar (fotoğraf) çıktığı günler olabilir. Ama yani ortalama binin altına pek düşmüyor.

Van Depremi sırasında bölgede üç gün kalabildiğini belirten fotoğrafçı, deprem özelinde çalıştığı fotoğraf sayısının yüz kareden az olmadığını iletmiştir. Bu durumda “*top story*” ya da “*top news*” olan olaylarda sayı kısıtı gütmediklerini aktaran Bektaş, çalışma düzenini şöyle aktarıyor:

Her çektiğini geçmiyorsun. Mesela Yunus’un orijinal karelerine bakarsan muhtemelen orada benim 200 karem vardır. Ama benim Yunus’tan toplamda geçtiğim fotoğraf sayısı üç ya da dört tanedir, bir geniş bir dar... Bir de (kamera ekranı) küçük gördüğün için flu olduğunu görmezsin, orada heyecana kapılarak fotoğrafları geçebilirsin. Fotoğraflarım benim çocuklarımdır muhabbeti yaparsın, ben ona çok gülerim ama, çok geçme eğiliminde olursun. Böyle kontrolünü kaybettiğinde editör, ‘bu kadar yeter, tekrarlıyorsun’ der, demese de kendi kendine bu karara varır.

Bu durumda fotoğrafların ana olarak fotoğrafçı tarafından elendiğini, sonrasında editör tarafından Bektaş’ın deyimiyle “tamamen teknik gerekçelerle” yönlendirildiği ve elendiğini anlıyoruz. Diğer taraftan fotoğrafçıların zihninde ajans kültürü ve profesyonel kodlara uygun bir rakamsal kotalar bulunmaktadır. Objektif gerçeklik miti, yani olanı olduğu gibi çektiğine dair inanç ve sanatsal estetik kültür, yani estetik olarak beklenen kareyi ürettiğine dair inanç, fotoğrafçıyı, Sekula’nın bahsettiği gibi (1986: 190), kendi taraflarına çekmekte gibi görünmektedir.

Özetlemek gerekirse, Bektaş profesyonel bir fotoğrafçı olarak tüm ajans abonelerine servis edilecek fotoğrafları öncelikle kendisi belirlemekte olup, teknik olarak yine ajanstan bir çalışma arkadaşından destek almaktadır. Sonrasında yaşanan süreçlerde ise haber yapan merkezlerin sayfa düzenleri, haber öncelikleri ve gündemleri belirleyici olmaktadır. Fotoğraflarla ile teknik oynamalar yapmayan Reuters ajansı, aynı zamanda objektif ve gerçekçi bir temsil gerçekleştirme düşüncesiyle

fotoğraf servis etmektedir. Dolayısıyla, muhabirin lensinden ve elemelerinden geçerek pek çok kritik olay ve felaket dünyaya ve Türkiye'ye yayılmaktadır. Ancak servis edilen fotoğraf sayısı ve haberlerin önem sıralamalarında geçerli olan ve görülmeyen kotalar ve dengeler, profesyonel kodlarla belirlenmiş olup, gözetilmektedir. Gerçekçi bir bakışı içselleştiren fotoğrafçı, Gürsel'in de (2016) belirttiği gibi dahil ettiği kareler ile sadece temsil üretmemekte aynı zamanda tarih yazmaktadır.

Sonuç Yerine

Sadece bir fotoğrafın çekim koşullarını takip ederek genellemeler yapmak elbette sakıncalı olmakla birlikte, bir fotoğrafçı ve bir fotoğrafın geçtiği yolları izlemek, görsel kültürde kabul gören bir imgenin macerasını anlamamıza yardımcı olabilmektedir. Çünkü sadece bir fotoğrafın izini sürerek de imgenin görsel rejimde doldurduğu boşluklar ve içinden geçtiği söylemlerle nasıl bir anlam dünyasının parçası olduğu, bir nesne olarak nasıl metalaştığı gibi konular hakkında fikir sahibi olunabilir. Arjun Appadurai (1986: 5) nesnelere dolaştığı yolların izinden giderek şeylere hayat veren hesaplamaları ve insan ilişkilerini ortaya koyabileceğimizi, metodolojik olarak "hareket-halindeki-şeylerin" (*things-in-motion*) sosyal olanla ilgili en değerli ipuçlarını ortaya çıkaracağını söyler. Ben de bu yazıda bir imgenin parçası olduğu ekolojiyi ve ekonomiyi üretim sürecinde geçtiği yollara odaklanarak tartışmaya açmak istedim.

Bu noktada, felaket ve savaş fotoğrafçılığı konvansiyonunun insanı özellikle de bakışı ve gözleri merkeze alarak, erişkin erkekler yerine çocuk, yaşlı veya kadın gibi dünyayı değiştirmeye muktedir sayılmayan, masum ve makbul figürler seçmesi durumu Yunus'un fotoğrafının üretiminde de tekrarlanmış görünmektedir. Bu da kurtarılmayı bekleyen çocuklar ve çocuksulaştırılan bir coğrafya algısı üzerinden acıma duygularını hızlıca mobilize edebilmiştir.

Kısacası, profesyonellik, olanı olduğu gibi çekme miti, objektiflik iddialarıyla rasyonelleştirilen ve birleşen bir estetik anlayış tıpkı Feldman'ın söylediği gibi kendine kör bir bakış üretmekte (2006: 445) ve gündemlerin yarattığı hiyerarşilerle birleşerek görsel kültürde sürekli iç içe geçmektedir. Ayrıca, tüm bu karmaşayı 'burada işler böyle yürüyor' miti temize çekiyor gibi görünmektedir. Acının nesnesi olacak bir öznenin en başından bu etkiyi yaratmak amaçlı seçildiği, dramatik unsurların üzerine basarak,

bakanla bakılan arasındaki karşılaşmanın fotoğrafçı tarafından kurgulandığı gözlemlenmiştir. Bu da bir imgenin performansını ve kapasitesini yardım ve acıma alanına indirgemiş, hem bakılanı nesneleştirmiş, hem de bakanın konumunu belirlemiştir diyebiliriz. Üstelik tüm bunlar köşeleri belli bir matematik ile iç içe geçen bir tarafsızlık ve estetik anlayışı ile sürekli harmanlanmaktadır. Görsel kültürde tarih yapan imgeler işte böyle bizlere ulaşmaktadır.

Kaynakça

- AFAD Afet ve Acil Durum Yönetim Başkanlığı. <https://www.afad.gov.tr/van-depremi-hakkinda> Erişim tarihi: 10.11.2019.
- Appadurai, Arjun (der.) (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boltanski, Luc (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?* Brooklyn, NY: Verso.
- Çoban Keneş, Hatice (2011). "Depremi Görünürleştirdiği Yeni İrkçi Söylemler: İlahi Adalet ve Kürt Depremi." *İletişim:araştırmaları*, 9(1-2): 47-72.
- Davis, Mike (1996). "The Political Ecology of Famine: The Origins of the Third World." *Liberation Ecologies: Environment, Development and Social Movements*. Michael Watts ve Richard Peet, (der.) içinde. London, England: Routledge. 44-57.
- Feldman, Allan (2006). "Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror." *States of Violence*. Fernando Coronil ve Julie Skurski (der.) içinde. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. 425-468.
- Gürsel, Zeynep Devrim (2016). *Image Brokers: Visualizing World News in the Age of Digital Circulation*. USA: University of California Press.
- Hartman, Chester ve Gregory D. Squires (2006). *There is No Such Thing as a Natural Disaster: Race, Class and Hurricane Katrina*. New York: Routledge.
- Höijer, Birgitta (2004). "The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering." *Media, Culture & Society*, 26(4): 513-531.
- Holm, Isak Winkel (2012). "The Cultural Analysis of Disaster." *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Carsten Meiner ve Kristin Veel (der.) içinde. Berlin, Germany: Walter de Gruyter. 15-32.
- Hutchison, Emma (2014). "A Global Politics of Pity? Disaster Imagery and the Emotional Construction of Solidarity after the 2004 Asian Tsunami." *International Political Sociology*, 8(1): 1-19.
- Joye, Stijn (2009). "The Hierarchy of Global Suffering: A Critical Discourse Analysis of Television News Reporting on Foreign Natural Disasters." *Journal of International Communication*, 15(2): 45-61.

- Kaya, Funda (2017). *Visual Economies of a Disaster: The Circulation of an Image of the Van Earthquake*. Bogazici Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lewitt, Jeremy I. ve Matthew C. Whitaker (2009). *Hurricane Katrina: America's Unnatural Disaster*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lutz, Catherina A. ve Jane L. Collins (1993). *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Öğünç, Pınar (28 Ekim 2011). "Ne Faşizm Ne De Şuursuzluk Doğal Afettir." *Radikal Gazetesi*, s.6. <https://www.ensonhaber.com/vana-giden-kolilerden-tas-cikiyor-2011-10-28.html> Erişim tarihi: 25.12.2019.
- Posta Gazetesi (19 Şubat 2016). <https://mediacat.com/2016nin-en-carpici-mansetleri/> Erişim tarihi: 15.11.2019.
- Rajan, Ravi S. (2001). "Towards a Metaphysics of Environmental Violence: The Case of Bhopal Disaster." *Violent Environments*. Nancy Lee Peluso ve Michael Watts (der.) içinde. Ithaca, NY: Cornell University Press. 380-398.
- Ranciere, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. G. Rockhill (Çev.). New York, NY: Continuum.
- Ranciere, Jacques (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Çev., S. Corcoron. New York, NY: Continuum.
- Rose, Gillian ve Divya P. Tolia-Kelly (2012). *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. New York: Routledge.
- Sekula, Allan (1986). "Reading and Archive: Photography between Labor and Capital." *The Photography Reader*, New York: Routledge.
- Smith, Neil (2006). "There's no such thing as a Natural Disaster." *Understanding Katrina: Perspectives from the Social Sciences*, 11.
- Star Gazetesi* (25 Ekim 2011). <https://www.haksozhaber.net/gazete-mansetleri-25-ekim-2011-37g-p15.htm> Erişim tarihi: 20.12.2019.
- Zelizer, Barbie (2010). *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press.