

FOTOĞRAF, GERÇEKLİK ve İDEOLOJİ

PHOTOGRAPHY, REALITY AND IDEOLOGY

Mustafa Bilge Satkın*

DOI: 10.17490/Sanat.201559164

Öz

Fotoğraf makinesinin ortaya çıkması ile birlikte, sosyal yaşamın akışında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Fotografik görüntünün yaşamı anlatma, sorgulama olanakları, insanların fotoğrafı farklı okumalarına ve yorumlamalarına zemin hazırlamıştır. Özellikle toplumsal değişimlere ve dönüşümlere müdahale edebilen fotografik görüntünün gerçekliği ve ideolojik yaklaşımlar arasındaki ilişkiyi değerlendirmek, -fotoğrafın günümüzdeki yaygınlığı göz önüne alındığında- gereklilikten öte zorunluluk haline gelmiştir.

Fotoğrafın bulunuşundan itibaren sadece gerçeği yansıttığının kabul edilmesi, onu uzun yıllar ayrıcalıklı kılmıştır. Bu kabul, gerçeklik yanında, fotoğrafa, tarihi belge olma niteliği de sağlamıştır. Fakat zamanla ideolojik ve manipülatif kullanımlar sonucunda fotografik gerçeklik kavramı, genel kabul olmaktan çıkmıştır.

Fotoğraf, tarih boyunca ideolojilerle iç içe yaşamıştır. İktidarlar ve çıkar grupları, gerçeklik algısı nedeniyle, fotoğrafı bir algı yönetme ve ikna aracı olarak kullanmıştır. Fotoğraf, kullanımının büyük boyutlara ulaştığı günümüzde, kitleleri etkilemede, hâlâ önemli bir araç olarak varlığını sürdürmektedir. Fotoğrafın dijital teknoloji ile birleşmesi, gerçeklik sunumunun daha kolay biçimlenmesini sağlamış; fakat fotoğrafta ideolojik tercih ve yaklaşımların ortaya konmasıyla ilgili bir dizi tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Gerçeklik, İdeoloji

Abstract:

With the emergence of camera, significant changes have occurred in the flow of social life, and possibilities provided by a photographic vision to understand and question the world has led the public opinion to different interpretations. To evaluate the relations between ideological attitudes and the reality of the photographic vision, which is especially capable of intervening in social changes and transformations, became compulsion beyond necessity - when the extensive usage of photography today is taken into consideration.

Since its invention, the general acceptance of "photographs only reflect reality" gave photography precedence for long years. This admission has provided photography another feature; being a historical document. However, "photographic reality" concept has lost its general acceptance as a result of ideological and manipulative uses in the course of time.

Throughout the history, photography has lived together with ideologies. Puissances and benefit groups have used photography as an instrument for perception management and persuasion. Today, with its extensive usage, photography still continues its existence as a significant tool in influencing the masses. Combination of photographic vision with digital technology enables the presentation of reality in photography to take shape more easily in presenting ideological preferences and attitudes.

Key words: Photography, Reality, Ideology

Giriş

İçinde yaşadığımız dünya ile tasarlanıp yeniden yaratılan dünya arasındaki gerçeklik ilişkisi, pek çok düşünür ve sanat adamını yakından ilgilendirmiştir.

Sanat eseriyle gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımlama çabaları, yüzyıllara yayılmış; bu konuda yapılan tartışmalar sonucu çeşitli görüşler ortaya konmuştur. Bu görüşleri iki temel başlıkta özetlemek mümkündür. Birincisi; sanatın, bir bilgi sağlama aracı olduğu ve gerçeği bildirmesi gerektiği; ikincisi ise, sanatın, gerçeği bildiremeyeceği, gerçeklikle sınırlandırılmayacağı, görevinin bu olmadığı, her yönüyle özgür olması düşüncesidir.

Fotoğraf ve Gerçeklik

İcadından itibaren, fotoğrafın görüntü oluşturmada barındırdığı fiziksel ve kimyasal süreç, onu, gerçekliği sunmada, diğer görsel sanatlardan üstün tutmuştur. Fotoğrafın ışık ve duyurak yolu ile doğanın gerçekliğini, nesne ile tıpatıp benzerlik göstererek iki boyutlu düzleme taşıması, belge olarak görülmesini sağlamış; mekanik bir araç yardımı ile ortaya çıkan bu fiziksel kayıtların, çoğaltılabilir ve paylaşılabılır olması sayesinde, fotoğraf kısa sürede bir fenomen haline gelmiştir. Fotoğraf icat edilmeden önce, insanların dünyayı algılayışı, gözün görme yetenekleri ile sınırlıydı. Fotoğraf ile beraber farklı mercekle kullanımları, insanı, gözün görebildiğinin dışında farklı bir gerçeklikle yüzleştirmiştir. Bu arada, fotoğrafın, bilimde pozitivizmin hâkim olduğu bir dönemde gelişerek ortaya çıkması, onun "nesnel ve kanıt" olarak görülmesinde önemli bir etken olmuştur.

Bazı kuramcılara göre, görsel bir sanat olan fotoğraf; bilgi verme görevini üstlenen, estetik unsurlarla dünyanın nesnel görüntülerini kaydeden ve aktaran özel bir araçtır. "Fotoğrafın nesnellığı, görüntüye, hiçbir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü vermiştir." (1). Resim gibi görsel sanat türlerinde, gerçeği yansıtırma konusunda, sanatçıya özgür bir alan ta-

nırken, fotoğrafta ise, bu özgürlük alanı, gerçeklik misyonu sınırlıdır. Nitekim fotoğrafın bulunuşundan hemen sonra, fotografik gerçeklikten, fotoğrafın bir ayna gibi gerçeği yansıtmasından söz edilmeye başlanmıştır; fotoğrafı, resimden farklı kılan en temel özelliğın, nesnellik; yani yalın gerçeğın yansımaları olduğu fikri genel kabul görmüştür. Bazın; “İnsan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da “objektif” adını almaktadır” (2) diyerek, daha başlangıçta, fotoğraf makinesinin adlandırılması esnasında, mercekler topluluğu için “objektif” adının seçilmesini, fotoğrafın yalın gerçeği göstermesine bağlamıştır.

John Berger, fotoğrafın, gerçek görünümlerden alıntılar yaptığını üstünde durarak, fotoğrafın gerçeği yorumlayamayacağını, onun gerçeğın kendisi olduğunu söylemektedir. Berger’e göre; “Fotoğrafın kendine ait bir dili olmadığı için, fotoğraf tercüme etmekten ziyade alıntı yaptığı için fotoğraf makinesi de yalan söylemez denir. Fotoğraflar yalan söyleyemez, çünkü aldığı doğrudan basar. (Sahte fotoğrafların düzenlenmiş ve halen düzenleniyor olması, paradoksal bir şekilde bu saptamanın bir kanıtıdır. Fotoğrafın düpedüz yalan söylemesi, ancak üzerinde ince ince oynayarak, kolaj yaparak ya da yeni fotoğraflar çekerek sağlayabilirsiniz. Böyle olunca da aslında artık fotoğrafçılık yapmıyor olursunuz. Fotoğrafın kendi başına başka yöne çekilebilecek bir dili yoktur.)” (3). Andre Bazın ise, “fotoğraf alınmış eşyanın varlığı, modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır” (4) diyerek Berger’in yargısını ileri noktaya taşımıştır. Roland Barthes; “Fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayrım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimiz, belleğın nostaljik yolunu değil (bi-reysel zamanın dışında ne kadar çok fotoğraf vardır), bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğın yolunu izler: Fotoğraf ‘ın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır... Hiçbir yazı bana bu kesinliği veremez” (5) diyerek fotoğrafın yansıttığı gerçekliğe ayrıcalık tanır. Fotoğrafı, gerçeğın sunumu olarak gören sanatçıların, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra arttığına tanık oluruz. Bu dönemde “salt biçimsel estetiğe yönelik karanlık oda çalışmaları, yerini gerçeğın sadık tanıklığına bırakmıştır. Alfred Stieglitz; ‘Tutkum, gerçeğın aranıp bulunmasıdır’ diyordu.” (6). Savaştan dönen Edward Steichen ise “Gerçek bir görünüm elde etmenin yöntemleri ararken, siyah zemin üzerindeki beyaz bir fincan ve tabağın binden çok fotoğrafını çekti. Başarıya ulaştığına inanınca da tüm tablolarını yakarak kendini salt fotoğrafçılığa yöneltti.” (7).

Baudelaire, fotoğrafı, sanatı bozabilecek bir endüstri dalı olarak görmüştür. Ona göre “Fotoğrafa sanatı birkaç işlevi yönünden tamamlama izni verilecek olursa, çok geçmeden sanatı, kitleyle arasında kendiliğinden oluşacak pakt sayesinde, bütünüyle kapı dışarı edecek, bozacaktır. Bunun için fotoğraf asıl görevine dönmelidir; bu görev bilimlerin sanatların hizmetçisi olmaktır.” (8). Günümüzde fotoğraf kullanımının bilimsel uygulama alanlarına ve kamusal faaliyetlere (tanıtma kartları, dosyalar, vb...) de yansımaları, bu sözleri daha anlaşılır hale getirmiştir. Şüphesiz, Baudelaire’i bu şekilde düşünmeye sevk eden neden, fotoğrafın, -bilimin hizmetinde- bilimsel gerçekliği yansıttığı ve yansıtması gerektiği inancıdır.

Fotoğrafçının Objeleri Seçme Hakkı ve Özel Gerçeklik

Fotoğraflar, mutlak gerçeğın doğrudan temsilleri olarak görünseler de, bu görüntülerin bir göz ve arkasındaki beyin tarafından sınırlandırılmış ve

anlamlandırılmış olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda fotoğrafın oluşma sürecinde, fotoğrafçının kültürü, bilgileri, değerleri, inançları gibi kişisel ve yaşamsal birikimleri, önemli bir etken teşkil eder. Bu etkenler, görme eylemi üzerinde özel bir zemin oluşturmaktadır. Ernst Gombrich ihtiyacın, önyargının ve beynin geçmiş tüm kayıtlarının, görme duyusunu güdülediğini ifade eder. Ona göre “masum bir göz yoktur”. Bu bağlamda beyin, göz ve fotoğraf makinesi üçlüsünün ürünü olan fotoğrafın, öznelliğe hizmet ettiği söylenebilir.

Postmodernizm ile birlikte fotoğrafın taşıdığı “nesnellik” unvanı sorgulanarak, fotoğrafın nesnel gerçekliği değil, özel gerçekliği aktardığı düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır. Bu düşünceye göre “Fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği olayı kendisi seçer. Bu seçim bir kültürel kurgu olarak düşünülebilir. Bu kurgunun uzamı da, fotoğrafçının fotoğrafını çekmeyi seçmediği şeyleri dışlamasıyla belirlenmiştir.” (9). Aaron Siskind’e göre; “... etkili olan gerçek, yalnızca belirli bir objenin gerçekliği değildir; bu objenin anlamının oluşmasına yardımcı olan diğer objelerle arasındaki ilişki ve aynı zamanda bazı objelerin seçilerek, diğerlerinin çerçeve dışına bırakılmasıyla sağlanmaktadır.” (10). Bu görüşe göre; fotoğrafçı, etkili olan gerçeği arama ve vizörüne yansıtacağı objeler arasında bir seçim yapma hakkına sahiptir. Bu anlayışı benimseyen fotoğraf sanatçıları, dış dünyanın gerçeğini, kendi özel yaklaşımlarına göre belirlemeyi, yorumlamayı benimsemişlerdir.

Objeleri ayıklama ve seçme işi, fotoğrafı çeken kişinin içinde yaşadığı topluma, almış olduğu eğitime ve kültüre, hatta psikolojik yapısına göre değişiklikler göstermektedir. Bu anlayış, bazı sanatçılar için “özel gerçeklik” denen bir kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Camera Work Dergisini çıkaran bir grup da, fotoğrafı, bir düşünceyi, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duyguların yansıtılabileceği zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görüyorlardı. Onlara göre her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçeğın bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısı da fotoğraf makinesi değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı.” (11). John Berger, fotoğrafın iki farklı kullanım şekline bahseder. “Biri fotoğrafın pozitivist kanıtını sanki onu nihai ve tek doğruyu temsil ediyormuş gibi gören bir ideolojik kullanım. Buna karşılık bir fotoğrafın özel bir duyguyu somutlamasını öne çıkaran popüler ama şahsi bir kullanım.” (12). Berger; “Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz” (13) diyerek, Camera Work’un söz ettiği “görüntünün yaratıcısının fotoğrafçının kendisi olduğu” görüşünü destekler bir ifade kullanmaktadır.

Fotoğrafçının kendinden, kendi iç dünyasından bir şeyler katmadığı fotoğraflar, teknik bir ürün sayılmaktadır: “Zaten fotoğraf, hangi türden olursa olsun (belgeselden stüdyo çekimlerine kadar), fotoğrafçının kendisinden bir şey katmamış olması durumlarında, ‘teknik bir üründen’ öte bir değer içermez, başarılı olamaz. Her fotoğrafçı, çekimde kendi bireyselliği, kendi iç dünyası, kendi öznelliği ile daima baş başadır. Çekim anı, ne kadar sınırlı olursa olsun, fotoğrafçının iç dünyasını yaşayarak ve çekilenle özdeşleşerek kaydettikleri, kendi öznelliğinin etkileşimlerini yansıtır. Çekilen görüntünün tüm somutlukları, tüm ayrıntıları ve tüm nesnelliği ile fotoğraf

rafta yansımış olması, benzer tipikliklerin diğer çektiklerinde de ortaklık içermesi, tüm sanat ve tasarım dallarında olduğu gibi, fotoğrafın da öznel gerçekliğidir.” (14).

Fotoğrafta Kurgusal Gerçeklik

Kurgusal gerçeklik, fotoğrafçının objelere ve figürlere müdahale ederek konuyu düzenlemesi; gerçekliği kurgusal olarak tasarlamasıdır. Kurgusal çalışmada, fotoğraf çekiminin öncesi ve sonrası fotoğrafçı tarafından tasarlanır. Fotoğrafçı, kendini en iyi ifade edecek görseli elde etmeye çalışır.



Fotoğraf 1: Titreyen sokak çocuğu/A Night Out, Homeless, 1857, Oscar Gustav Rejlander

Bu tarz, zaman zaman gerçekliğe yorum katması nedeniyle eleştirilmiştir. Raphael Samuel, “Viktorya dönemi fotoğraflarının yapaylığı konusundaki cehaletimize dikkat çekmiş ve böylesine beğenerek çoğalttığımız ve kılı kırk yararak açıklamalar getirdiğimiz (inandığımız şekliyle) fotoğrafların çoğunun, biçim açısından belgesel nitelikler taşısalar da, köken ve niyet açısından resim özelliğinde ve yapay olduğunu belirtmiştir. Örneğin, O. G. Rejlander meşhur titreyen sokak çocuğu fotoğrafını çekerken poz vermesi için eline beş şilin tutuşturduğu Wolverhampton’lı bir çocuğu paçavralara büründürerek yüzünü çamura bulamıştı” (15) diyerek böyle fotoğrafların kurgusal ve yapay olduğunu ifade etmiştir. O. G. Rejlander gibi sanatçıların yaptığı bu çalışmalar, “canlı tablo - tableau vivant” geleneğinin fotoğraf içinde sürdürülmesi olarak kabul edilebilir.

Arthur Rothstein’in 1936 yılında F.S.A (Farm Security Administration), Amerikan Çiftlik Güvenliği İdaresi için çektiği, kuraklığı anlatan kafatası fotoğrafı, içerdiği müdahale ile fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Rothstein, Güney Dakota’da bir sığır kafatasını önce bulunduğu yerde, sonra daha iyi bir fon elde etmek amacıyla biraz uzağa taşıyarak fotoğrafı çekmiş olduğunu, farklı yerlerde kafatasının 5 pozunu daha çektiğini kabul etmiştir. Bu fotoğraflar, o dönemde demokratların kongreden geçirmek istediği yasa tasarılarını güçlü kılmak, yürürlüğe sokmak amacıyla kullanılmıştır.



Fotoğraf 2: Güney Dakota’nın verimsiz ve kurak toprakları /Dry and parched earth in the badlands of South Dakota, Mayıs 1936, Arthur Rothstein

İdeolojik Gerçeklik

İdeoloji, fotoğrafın propagandacı tavrının beslendiği önemli kaynaklardan biridir. Tarih boyunca ideolojiler, propaganda fotoğrafçılarına güç ve ülkü vermişler, gerçekliğin yeniden üretilmesinde etkin bir rol oynamışlardır. Fotoğrafçının var olan görüntülerden ayıkladığı gerçeklik; yani kendi gerçekliği, bizi, ister istemez fotoğrafçının ve o fotoğrafçıyı görevlendiren kurumun veya yönetimlerin, kendi ideolojilerinin fotoğrafa nasıl yansıdığı, böyle fotoğrafların gerçeği yansıtmada ve belge olmada güvenilir olup olmayacağı sorusuna getirir.

İdeolojiler, fotoğrafın gerçekliğini ve belge niteliği kazanmasını doğrudan etkileyen faktörlerden biridir. Genel kaniya göre, belli bir ideolojiyi benimseyen bir fotoğrafçının çektiği veya tercih ettiği fotoğraflar “gerçeklik” açısından güven verici olmaktan uzaktır. Eğer bir fotoğrafçı, ideolojik bir örgütün, partinin yandaşı kimliğinde, örgütün söylemini pekiştiren fotoğraflar çekiyorsa, bu fotoğraflara, gerçeklik açısından kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Dadaistler, Faşizm karşıtı fotomontajlar üretirken, Sosyalizm yanlısı sosyal belgeselci fotoğrafçılar ise propaganda amacıyla doğrudan fotoğraflar üretmişlerdir. Almanya’da Faşizmin, Rusya’da Komünizmin propagandasını yapmak için çekilen fotoğraflar, bu duruma en iyi örneklerdir. Bu nedenle, ideolojileri bilinmeden, fotoğraflanan bir olayın, neyi anlatmaya çalışıldığını; yani, fotoğrafın verdiği iletiyi, belirlemek kolay değildir. Bu ideoloji belirlendikten sonra fotoğraf etkili bir mesaj oluşturabilir; “Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olmayacağı, ilgili bir siyasî görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına

herhalde yalnızca gerçek dışı ya da moral bozucu duygusalıklar olarak bakılacaktır.” (16).

İdeolojik fotoğrafların, -propagandacı tavrıyla- toplumsal algı oluşturmak için, gerçeği çarpıttığı ve manipüle ettiği öteden beri bilinmektedir. “İktidarlar, egemenliğini kurmayı ve (onu) pekiştirmeyi kavramların ve/veya olguların kendi ideolojileri doğrultusunda içini boşaltarak ya da anlam sapmaları yaratarak, toplumları ve kişileri şekillendirme amacına ulaşırlar. Bunun için ise yaşanan gerçeği manipüle etmesi, bazen gizlemesi ya da çarpıtması ve yeni bir gerçeklik yaratması için ‘algıda gerçeğin’ bozulmasına ihtiyacı var.” (17). Fotoğraf tarihine mal olmuş pek çok ideolojik propaganda fotoğrafında durum aynıdır:



Fotoğraf 3: Joe Rosenthal, Iwo Jima, Associated Press, 23 Şubat 1945

“23 Şubat 1945’te Iwo Jima’ya Amerikan bayrağının dikilmesini gösteren ünlü fotoğrafın Joe Rosenthal adındaki bir Associated Press fotoğrafçısının... aynı gün içinde, daha sonraki bir zamanda ve daha büyük bir bayrakla meydana getirdiği bir ‘kurgu’ olduğu sonradan anlaşılmıştır.” (18). Bu fotoğraftan kısa bir süre sonra “Berlin yanmaya devam ederken Reichstag’ın tepesine Kızıl bayrak çeken Rus askerini gösteren ve aynı derecede ikonik değerdeki zafer fotoğrafının arkasındaki hikaye de, bu mizansenin kamera için özel olarak tasarlanmış olduğudur.” (19).



Fotoğraf 4: Yevgeny Khaldei, Berlin, 2 Mayıs 1945

Bu kullanım şeklinde; dönemin iki güçlü ülkesinin, savaş başarılarını ve ideolojik çıkarlarını, fotoğraf üzerinden yayma çabaları görülmektedir.

Her dönemde ideolojik tavır, fotoğrafta neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceğini, nasıl ve ne kadar gösterileceğini belirlemek için mevcut imkânları kullanarak çeşitli teknikler uygular. Demokratik hak ve özgürlüklerin tam anlamıyla baskı altında tutulduğu ülkelerde, yaşanan kötü davranışların fotografik görüntüleri, analog müdahale teknikleriyle değiştirilir: “Örneğin Rusya’da bulunan Winter Oteli’nde devrimci askerler tarafından gerçekleştirilen 1917 istilâsını gösteren fotoğraf, üç yıl sonra, gündüz yapılan sokak kutlamasında canlandırılan sahnenin fotoğrafıydı. Gerçek saldırı aslında tamamen karanlık bir zamanda gerçekleştirilmişti. Bu meşhur fotoğrafın rengi koyulaştırıldı ve gecenin içinde içeriden ışıklandırılmış bir otel görünümü vermek için otelin pencereleri beyaza boyandı.” (20). Bu haliyle fotoğraf, pek çok eleştirmene göre fotoğraf olmaktan çıkmış; belli bir anlama hizmet eden teknik bir araca dönmüştür. Naci Bostancı’ya göre “artık anlam görünümünün doğal bir uzantısı değildir; görüntü, yaratılmak istenen anlam için teknik bir araca dönüştürülmüştür.” (21).

İdeolojik fotoğraflarda verilen mesajları, sadece yönetimlerin ideolojik yaklaşımları belirlemez. Fotoğrafçının kendi ideolojisine olan inanç ve bağlılığı da belirler ve bu, Dorothea Lange’a göre, önemli bir yaklaşımdır. Lange, “Her şey gerçekte inandıklarınız için yaptığınız bir propagandadır. Başka türlü olmasını düşünemiyorum. Herhangi bir şeye olan inancınız ne kadar güçlü ve derinse, propagandacı yönünüz o kadar öndedir. İnanç, propaganda, bağlılık. Bilmiyorum, hiçbir zaman bunun kötü olduğu sonucuna varamadım “ (22) biçiminde açıklamaktadır. Bu nedenle, her ideoloji sahibi fotoğrafçıyı, ‘kendi ideolojik gerçeklerini yansıtıyor’ şeklinde yaftalamak doğru değildir. Bir ideolojisi olsa bile, var olan gerçeği belgeyerek, toplumun içinde bulunduğu sorunları aktaran, toplumsal değişim ve dönüşümü sağlayan, toplumsal duyarlılığı olan fotoğraflar da vardır.

İdeolojik fotoğraf çekiminde, bunların kamuya sunumunda, fotoğrafçının yanında -özellikle fotoğrafların seçiminde- editörlerin de belirleyici rol oynadıkları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu editörlerin bunu belirlerken özgür iradelerinden çok, bağlı olduğu patronun yanında, iktidarlardan veya kamuoyunun ideolojik baskısından etkilendiğini tahmin etmek zor değildir. Çekilen fotoğrafların elenmesi, hangi fotoğrafın yayımlanıp yayımlanmayacağı, alt yazısının belirlenmesinde, editöryal kurulların rolü yadsınmaz. Böylece, onlarca fotoğrafın arasından, bir tane fotoğraf öne çıkararak, hafızalarda kalma şansına erişebilmektedir. Editörler, fotoğrafları, içeriğinden farklı biçimde yayımlamakta, fotoğrafçının hiçbir izni ve haberi olmadan, bu fotoğrafların belli bir bölümünü kesebilmektedir. Bu şekilde editör, bir bakıma, toplumun elinden doğru haber alma hakkını da almaktadır. Robert Capa’nın çektiği bir fotoğraf, ideolojik nedenlerle, editör tarafından makaslanır: “Katolik ve Almanca konuşan Alsace’lıların İspanya’da solcuların Katolik aleyhtarı zulümlerinden dehşete düştükleri ve Blum Hükümeti’ne sempati duymadıkları kabul edildiği için, Strasbourg mitinginde geleneksel giysileri içindeki Alsace’lı kadınların Halk Cephesi selâmı vermelerini sol propaganda açısından büyük önemi vardı. Ama fotoğraflardan biri Vu’nün 14 Ekim sayısının kapağında kullanıldığında resim sadece bir tek kadının görüleceği şekilde kesilmiş ve yaptığı hareket görüntünün dışında kalmıştı. Editörler bu kırılmış fotoğrafı “Alsace’ın

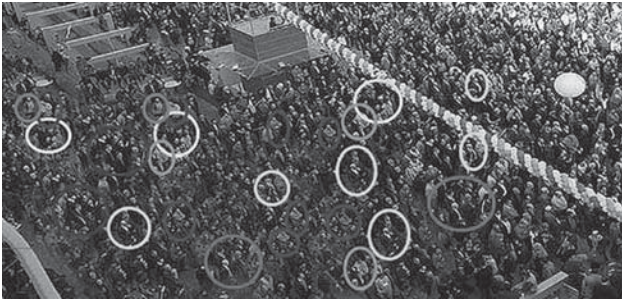
Gerçek Yüzü” olarak sunmuşlardı. Derginin içindeki yazıda komünistler, Alsace’ta kargaşa yaratmakla suçlanıyorlardı ve ‘Alsace’in Gerçek Yüzü’nün bir sağıcıya ait olduğu ima edilmekteydi. Bu beklenmedik çarpıtmanın sebebi, derginin İspanya Cumhuriyeti lehindeki tutumu sonunda reklâm verenlerini kaybetmesi ve Lucien Vogel’in de dergisini Eylül sonunda satarak elden çıkarmış olmasıydı. Derginin yeni sahibi editoryal çizgiyi sağa kaydırmıştı ve Capa da haberini sattığında bunun doğuracağı sonuçları aklına getirmemiş olmalıydı. Regards editörleri ertesi hafta Vu’nün o kapağını alıp, yanında Capa’nın makaslanmamış fotoğrafıyla yayımladılar.” (23).

İdeolojik Fotoğrafın Dönüşümü

Geçen yüzyılda, emek ve zamanla uzun uğraşlardan sonra elde edilen görüntü, günümüzde teknoloji sayesinde “an”lık hale gelmiştir. 1990’lı yıllardan itibaren yaygınlaşan sayısal fotoğrafçılık ve baskı teknolojilerindeki gelişmeler, özellikle fotoğrafta gerçeklik ve fotoğrafın belge olma işlevini daha yoğun olarak tartışılır hale getirmiştir. Geçen yüzyılda mutlak “belge” olma özelliği ile bilgilendirme görevini de sürdüren fotoğraf, şimdilerde izleyenler üzerinde soru işaretleri bırakarak, eski gücünden uzaklaşmış durumdadır. “Bir insan ürünü olan fotoğraf makinesi zaman içerisinde insanın kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmasının bir aracı olmuştur. İktidar ‘algıda gerçekliğin bozulumu’nu... görüntü bombardımanı ile sağlarken bunun için kullandığı iletişim araçlarını ve fotoğraf makinesini toplumu tepkisizleştirmenin de bir aracı haline getirmiştir.” (24).

Son yıllarda fotoğrafın, bir ideolojinin altının çizilmesi ya da ideolojiyi destekler görselin gücünün artırılması adına manipülatif amaçlarla kullanılması yaygınlaşmıştır. Foto-manipülasyon uygulamaları diyebileceğimiz bu uygulamaların en yaygın olduğu alan, siyasal mesajlar veren fotoğraflardır. Bu fotoğraflarda amaç, algıda gerçekliğin bozulmasıdır. Günlük yaşamımızda, kitleleri doğrudan ilgilendiren konularda, örneğin, siyasi bir mitingdeki kalabalığın azlığından ötürü yapılan klonlamanın foyası meydana çıktığında ve bu fotoğraflar, basında ve sosyal mecralarda yayımlandığında, kitleler gerçekliğin dijital teknolojilerle saptırıldığını, kötü amaçla kullanıldığını düşünür ve bu durum, haber fotoğrafçılığı bağlamında gazetelere duyulan güvenliliği azaltır/azaltmıştır.

Örneğin; Alman Focus Dergisi, ‘Yeni katılımcılar icat edildi. Erdoğan, mitingdekileri photoshop’la çoğalttı’ başlığı ile sunduğu haberde, Erdoğan’ın taraftarlarının iki katından fazla artırıldığını, renkli dairelerle belirlemiş; bu klonlanmış fotoğrafı kendi okurlarına sunmuştur.



Fotoğraf 5: Anonim, AKP Manisa Mitingi, 2009

Günümüzde, alt yazı, haber ve yorumlarla desteklenen ideolojik fotoğraf üretmek, dijital teknolojilerin verdiği olanaklarla propaganda yapmak son derece kolay hale gelmiştir. Birinci Körfez Savaşı’nda işgalci devletlerin davranışlarının haklılıklarını kanıtlamak için, televizyon ekranlarında yayımlanan en can alıcı görüntü, şüphesiz, petrole bulanmış karabatak görüntüsüdür. Saddam Hüseyin’in denize boşalttığı petrol yüzünden, yaşam alanları kirlenen ve can çekişen karabatak kuşunun görüntüleri, bütün dünyada tepkilerin Saddam Hüseyin’e yönelmesine sebep olmuştur. Tepkilerin, savaş sırasında ölen binlerce insan yerine, karabatak için olması ise manipülasyonun gücünün önemli bir göstergesidir. “Kitleler, izledikleri kuşun aslında Körfez sularında değil, dünyanın bir başka yöresinde, batan bir tankerin denize yaydığı petrol yüzünden yaşam savaşı verdiğini öğrendiler. Bu noktada medya, elindeki görüntüyü iyi değerlendirmiş, savaşla ilgisi olmayan bir görüntüyü “savaş” başlığı altında yayımlayarak tam bir manipülasyon örneği sergilemiştir. Enformasyon yayımı sürecinde seçmeciyi kaynak kullanımı, tekdüze haber temposu ve öykü başlığının seçimi yoluyla haber medyası, hangi haber aktörlerinin kamuya yeniden sunulacağına, onlar hakkında ne söyleneceğine ve özellikle nasıl söyleneceğine karar verir.” (25).



Fotoğraf 6: Anonim, Birinci Körfez Savaşı, 1991

Son yıllarda küreselleşme, iletişim ve bilişim teknolojilerindeki gelişmeler, dijital teknoloji ve üretimler, fotoğrafın her dalını, özellikle ideolojik fotoğraf üretmeyi kolaylaştırmış, bu kolaylık ideolojik fotoğrafların propaganda aracı olarak kullanılmasında ölçünün kaçmasına, fotoğrafın inandırıcılığı ve güvenilirliğinin azalmasına neden olmuştur.

Fotoğraf, kolay üretilen ve erişilen bir ürün haline gelince, cep telefonundan tabletlere kadar pek çok ürün kamera görevini üstlenmiş, sıradan insanlar tarafından oluşturulan belge nitelikli fotoğraflar, çeşitli basın-yayın organlarında ve sosyal mecralarda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın cep telefonları ile amatörler tarafından yaygın olarak kullanılması, kimilerine göre fotoğrafın, dijital devrim ile kısa bir süre önce kaybettiği inandırıcılık özelliğinin geri kazanılmasını sağlamıştır. Örneğin, Saddam Hüseyin’in idamını sahneleyen görüntülerin gerçekliğinden şüphe edilmemesi, sunulan fotoğrafların amatör kamera ile profesyonel olmayan kişiler tarafından çekilmesinden kaynaklanmıştır. Bu durum cep telefonları ile üretilen fotoğrafların gerçeklik kavramı bağlamında bir deformasyonu da beraberinde getirmiştir.

Fotoğrafın, amatörler tarafından yaygın olarak kullanılması, gönüllü muhabirlik, yani "yurttaş foto-muhabiri" kavramını ortaya çıkarmıştır. Artık bireyler, sadece medya patronlarının ve iktidarların ideolojisini değil, çeşitli sosyal paylaşım mecraları aracılığıyla kendi anlayış ve ideolojilerini ortaya koyma ve yayma fırsatını elde etmiştir. Ortaya çıkan bu yeni anlayış, fotoğrafçılığın biçim, içerik ve estetik olarak yeniden yorumlanmasını da beraberinde getirmektedir.

Sonuç

Fotoğraf, icat edildiği günden günümüze kadar, çeşitli teknik aşamalar kat etmiş; bu teknik gelişmelere koşut olarak fotoğraf algısında da değişiklikler olmuştur.

Başlangıçta, fotoğrafın salt gerçekliği yansıttığından kimsenin şüphesi olmamıştır. Fotografik gerçeklik, her türlü şüpheden uzak ve güvenilir bir gerçekliktir. Bu nedenle, bulunuşundan itibaren fotoğraf ve gerçeklikle ilgili olarak "kamera yalan söylemez" cümlesi sık sık dile getirilmiştir. Bu yönüyle fotoğraf, en güvenilir belge sayılmış, belge fotoğrafçılığı denen bir tür ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın sahip olduğu gerçeklik algısı, bulunuşundan kısa süre sonra, belli ideolojileri aktarmak için yoğun şekilde kullanılmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Komünizm, Faşizm gibi büyük kitleleri etkileyen ideolojik yönetimler, "iki kutuplu dünya" denilen süreçte Amerika ve Rusya, kendi ideolojilerinin propagandasını yaparken, geniş ölçüde fotoğraftan yararlanmışlardır. Fotoğrafın ideolojik kullanımında amaç, ne fotoğrafın sanatsal yönünü, ne de eleştirel yönünü ortaya çıkarmaktır. Amaç, kitleleri kendi ideolojisi doğrultusunda ikna etmektir.

Fotoğrafın ideolojik kullanımında ve bu yolla gerçekliğin sunumunda, fotoğrafçının kendi seçiminden çok, çalıştığı editörlerin, patronların ve iktidarların düşünce ve seçim hakkı da bulunmakta, tüm bunların üzerinde, ideolojik tercih ve yaklaşımlar etkili olmakta, yaratılan gerçek bu yollarla biçimlenmektedir.

Gelişen teknolojiler, fotoğraf üretimini kolaylaştırmış, fotoğrafın yaygın olarak kullanılmasıyla fotoğraf, toplumsal bir fenomen haline dönüşmüştür. Fotoğrafçılar ve amatörler tarafından üretilen fotoğraflar, sosyal mecralarda geniş kitlelere ulaşarak ideolojik yönlendirme, kandırma ve farklı algı yaratma aracı olarak kullanılmış; bu durum fotoğrafın, pek çok kişi nazarında gerçekliğini ve inandırıcılığını yitirmesine yol açmıştır.

Dijital fotoğraftan önce de gerçeklikle yoğun bir şekilde oynanmaktaydı. Fakat dijital teknolojilerin verdiği olanaklarla, ideolojik fotoğraf üretmek ve propaganda yapmak son derece kolay hale geldi. Bundan sonraki süreçte "gelecek nesil büyük fotoğrafçılar -eğer öyle bir şey olacaksa- fotoğrafın gerçeklikle olan özel bağına geri çağırmanın bir yolunu bulmak durumundalar." (26).

*Öğr. Gör. Mustafa Bilge Satkın

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, İstanbul
E-posta: mbilgesatkin@gmail.com

Dipnotlar

1. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.42.
2. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.42.
3. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.88.
4. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.44.
5. Barthes, Roland; 2008, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.104.
6. Önay, Ayhan; 1977, 20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:11, s.34.
7. Önay, Ayhan; 1977, Edward Steichen, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:12, s.30.
8. Benjamin, Walter; 2007, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", Çev. Tevfik Turan, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.29.
9. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.84-85.
10. Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, s.28.
11. Derman, İhsan; 2010, Fotoğraf ve Gerçeklik, 2.Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul, s.8.
12. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.103.
13. Berger, John; 2010, Görme Biçimleri, Çev. Yurduhan Salman, 16.baskı, İstanbul, Metis Yayınları, s.10.
14. Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, s.28-29.
15. EFSAD, <http://www.efsad.org.tr/fotograf-sanatinda-oznellik-nesnellik-ve-basari> (05.05.2014)
16. Sontag, Susan; 1999, Fotoğraf Üzerine, 2.Baskı, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.35.
17. Yaygın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık, s.44.
18. Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.56.
19. Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.56.
20. Eryılmaz, Hüseyin; 1999, Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
21. Bostancı, M. Naci; 1996, Toplum Kültür ve Siyaset, 1. Baskı, Ankara, Vadi Yayınları, s.98.
22. Lange, Dorothea; 1986, "Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", Afsad Fotoğraf: 42, s.14.
23. Whelan, Richard; 2006, Robert Capa, 1.Basım, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.107.
24. Yaygın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık, s.84.
25. Teun, A. Van Dijk; 1994, "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", Medya, İktidar, İdeoloji, Der. Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınları, s.303.
26. Ritchin, Fred; 2012, Fotoğraftan Sonra, 1.Basım, Çev. Yalın Keser, İstanbul, Espas Yayınları, s.181.

Kaynakça

- Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı.
- Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Barthes, Roland; 2008, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.
- Önay, Ayhan; 1977, 20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:11.
- Önay, Ayhan; 1977, Edward Steichen, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:12.
- Benjamin, Walter; 2007, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", Çev. Tevfik Turan, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı.
- Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Derman, İhsan; 2010, Fotoğraf ve Gerçeklik, 2.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap.

- Berger, John; 2010, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, 16.baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- EFSAD, <http://www.efsad.org.tr/fotograf-sanatinda-oznellik-nesnellik-ve-basari> (05.05.2014)
- Sontag, Susan; 1999, Fotoğraf Üzerine, 2.Baskı, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırbeş Yayınları.
- Yaykın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık.
- Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Eryılmaz, Hüseyin; 1999, Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bostancı, M. Naci; 1996, Toplum Kültür ve Siyaset, 1. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara.
- Lange, Dorothea; 1986, "Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", Afsad Fotoğraf: 42.
- Whelan, Richard; 2006, Robert Capa, 1.Basım, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Teun, A. Van Dijk; 1994, "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", Medya, İktidar, İdeoloji, Der. Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınları.
- Ritchin, Fred; 2012, Fotoğraftan Sonra, 1.Basım, Çev. Yalın Keser, İstanbul, Espas Yayınları.

Fotoğraflar:

Fotoğraf 1: Titreyen sokak çocuğu/A Night Out, Homeless, 1857, Oscar Gustav Rejlander
http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m198400810001_jpg.html, Erişim:01.02.2014.

Fotoğraf 2: Güney Dakotanın verimsiz ve kurak toprakları /Dry and parched earth in the badlands of South Dakota, Mayıs 1936, Arthur Rothstein
<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998019157/pp/>, Erişim:01.02.2014

Fotoğraf 3: Joe Rosenthal, Associated Press, 23 Şubat 1945,
<http://www.military-history.org/articles/world-war-2/raising-the-flag-on-iwo-jima.htm>,
Erişim:01.02.2014.

Fotoğraf 4: Yevgeny Khaldei, Berlin, 2 Mayıs 1945.
<http://www.theatlantic.com/infocus/2011/10/world-war-ii-the-fall-of-nazi-germany/100166/>,
Erişim:01.02.2014.

Fotoğraf 5: Anonim, AKP Manisa Mitingi, 2009
http://www.focus.de/politik/ausland/zusaetzliche-anhaenger-erschummelt-fotos-von-pro-erdogan-demonstration-sollen-manipuliert-sein_aid_1011153.html, Erişim:01.02.2014.

Fotoğraf 6: Anonim, Birinci Körfez Savaşı, 1991
<http://blog.milliyet.com.tr/petrol-gaspcilari-ile-israil-in-misir-daki-darbe-zaferini-kutlayanlara-bir-mujdemiz-var-/Blog?BlogNo=42127>, Erişim:01.02.2014.