

## Fotoğraf Aşlında Neyin Belgesi? Fotoğrafın Toplumsallığı ve Medya ve Gerçeklik Tartışmalarında Değişmeyen Rolü

### *What is Actually a Photograph as a Document? The Sociality of Photography and It's Unchanging Role in Debates on the Media and Reality*

N. Gamze TOKSOY \*

**Öz:** Modernleşme sürecinde fotoğraf, dönüşen yaşamın kaydını tutmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Modern kimliklerin, aidiyetlerin nasıl tanımlanacağı, yaşamın hangi yanlarının görünür kılınacağı ve gelecek kuşakların belleğine nasıl aktarılacağı sorularının yanıtlarını bulacağımız mecralardan biridir. Bu metinde fotoğraf, sosyolojik bakışın aracı olarak konumlandırılıyor. 19. yüzyılın modernleşmesinde toplumsal yaşamın bütününe yayılan dönüşümlerin sorgu nesnesi olarak kavranıyor. Bu bağlamda fotoğraf, yeni şekillenmekte olan toplumsal ve iktisadi yapıları açıklamanın ve iktidarların işleyişini anlamının yollarından biri olarak öneriliyor. Günümüzde görüntülerin toplumsal işlevlerine dair tartışmalar, teknik yolla görüntü üretiminin ilk dönemlerinde filizlenmiştir. Önceki dönemlerin görüntü üretme teknolojilerinin sorgulanması, bugün arka arkaya gelen yeni teknolojilerin geçmişle bağımlı kurarak anlaşılmasını sağlar. Dağıtım ağlarının toplumsal işlevlerine dair tartışmalara katkıda bulunur. Bu metinde, görme rejimi, gözlemci özne kavramları yeniden düşünülerek, teknik yolla üretilen görüntülerin ilk örneklerinden günümüze kadar süregelen tartışmalar arasında bağlar kurmak hedefleniyor. Böylece, günümüz görüntü pazarının toplumsal işlevleri değişmeyen görüntüleri ile toplumsal belleğin inşası arasındaki ilişkilere dikkat çekiliyor. Fotoğrafik kayıtların belge olarak anlamlarını yeniden değerlendirmek, onların kullanım değerindeki süreklilikleri görmemizi sağlar. Özellikle, medyada geniş yer kaplayan, şiddet olaylarına ve savaşlara ait görüntüler, toplumsal yargı oluşturmada güçlü etkiye sahiptirler. Bu bağlamda araştırma, toplumsal etkileri güçlü olan görüntülere odaklanarak, günümüzde görüntülerin yaydığı etki üzerine sürmekte olan tartışmalara katkı sunmayı hedefliyor.

**Anahtar sözcükler:** Fotoğraf, Sosyoloji, Görme Rejimi, Gözlemci Özne, Toplumsal Bellek

**Abstract:** During the course of modernization, photography expresses much more than simply keeping a record of the transformed life. It is one of the channels in which we find answers to the questions of how modern identities and belonging are defined, how aspects of life will be made visible and how they will be transferred to the memory of future generations. In this article photography is positioned as a tool of a sociological perspective. In the modernization of the 19<sup>th</sup> century, photography was perceived as the object of inquiry about the transformations spreading through the whole of social life. In this context, we propose the photograph was one of the ways of explaining capitalist economies that are taking shape and the functioning of social power. The debates on the social functions of images currently in progress arose in the early stages of image production. Questioning the technologies of image production of this period enables us to understand the new technologies coming together in the past. It nourishes our discussions on the social functions of distribution networks. In this context, we aim to make connections between the first examples of technically generated images and the debates continuing to the present day, by opening up the visual regime, rethinking the concepts of the observer subject. These links draw attention to the relationship between the unchanging images of the image market and the construction of social memory. Re-evaluating the meaning of photographic records as documents enables us to see continuities in their value of use. In particular, images of violence and wars, which obtain a large footprint in the media, have had a strong influence in the formation of social justice. In this context, this research aims to contribute to the on-going debates on the impact of images today by focusing upon images with strong social impact.

**Keywords:** Photography, Sociology, Vision Regime, Observer, Social Memory

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul. gamzetoksoy@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7506-897X>

## Giriş

İmgelerin insan eylemlerinde, düşüncelerinde, hayallerindeki etkisi, onların yaşadığımız dünyayı algılayışımızdaki rolleri tarih öncesi dönemlere kadar uzanır. Ürettikleri koşulların özgünlükleri onlara yüklenen anlamları ve kullanım değerlerini belirler. Modern kültürün vazgeçilmez araçları haline geldiklerinde ise imgelerin, öznenin öteki duyularını geride bırakacak kadar yaygınlaştıkları görülür. Modernleşme sürecinde görüntü üreten teknolojiler, günümüze kadar toplumsal yaşamda etkisini azaltmadan sürdürmeyi başarmış, yaşamın yeniden yapılanmasına uyumlanmışlardır. Bu da, onların her şeyden önce, 19. yüzyılın yeni şekillenmekte olan toplumsal ve iktisadi yapıları içerisinde ne derece elverişli teknolojiler olduğunun göstergesidir. Berman (1994, 29) 19. yüzyılın modernlik deneyimini “aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissi” diye tanımlar. Bir yandan modern kamu alanı inşa edilmekteyken, bir yandan da modern olmayan dünya kendini hatırlatmaktadır. Tek bir diyalektik sürecin parçaları olarak gündelik yaşamda her şey ölçek değiştirmekte, yeni ortamlar eskilerini ortadan kaldırmakta, her türlü sanatsal, entelektüel, toplumsal, siyasal etkinlikler anlam değiştirmekte ve hız yaşama hakim olmaktadır. Berman’ın işaret ettiği iki ayrı dünyanın iç içe geçtiği modernleşmenin ilk dönemlerinde fotoğraf gibi teknik yolla görüntü üretebilen araçlar, kayıp gidenlerin kaydını tutma arzusunu temsil eden modernist karşılıklardı. Aynı zamanda pazar ekonomisini canlandıran bu teknolojinin ürünleri, devinim halindeki yaşamın nasıl tanımlanacağını, kimlerin nasıl görünür kılınacağını, gelecek kuşakların belleğine nasıl aktarılacağını belirlemekteydiler.

Bu metinde, fotoğrafların belge nitelikleri, onların toplumsal yargı oluşturma güçleri üzerinden yeniden tartışmaya açılmaktadır. Bu bağlamda, geçtiğimiz yaklaşık iki yüzyılın gündemden düşmeyen görsel kayıtları olan şiddet olaylarına ve savaşlara ait fotoğrafik kayıtlar, sözünü ettiğimiz tartışmaya zemin olacak ve tarihsel süreklilikleri ortaya koyacak biçimde ele alınmaktadır. Şiddet olaylarına ait görüntüler, bugün ilk örneklerinin teknik özellikleriyle karşılaştırılamayacak kadar farklılaşmış olsa da, konuya medyanın ilgisi azalmamıştır. Başka bir deyişle, medyada yer alan fotoğrafik görüntülerin gerçeğin nesnel aktarımı, birebir temsili olduğu iddiasının hala büyük oranda egemen dilin propaganda ihtiyaçlarına cevap verdiğini söylemek mümkündür. Aslında, bu görüntülere gelişen görüntü teknolojilerinin sağladığı olanaklarla kolayca müdahale edilebildiği bilinmektedir. Özellikle, egemen medyada yer alan fotoğrafların oturtulmak istenen bağlam içerisinde, belli düzenlemeler, kodlarla sunularak *anlamlı* hale getirildikleri ortaya konulmuştur (Tagg 1988; Sontag 2004; Lutz & Collins 2005). O halde, bugün fotoğrafların egemen söylemin araçları olarak kullanılmasını ve taşıdığı ‘gerçeklik iddiasını’ nasıl değerlendirebiliriz? Bu merkez soru etrafında aşağıda, fotoğrafların hakikatin belgeleri olarak kabulünün toplumsal arka planı incelenerek toplumsal belleğin inşasındaki rolü şiddet olaylarının kayıtları meselesi etrafında değerlendirilecektir.

Fotoğrafların toplumların gündelik yaşamlarında aldığı role ilişkin literatür bu metinde, yukarıda vurguladığımız çerçeve ile sınırlı olarak incelenecektir. Fotoğrafın tarihi, özellikle belli ayrıntılar çerçevesinde yeniden değerlendirildiğinde, onun modern dünyayı oluşturan öteki bileşenlerle ilişkisi ve bu ilişkilerin tekniğin gelişimini nasıl yönlendirdiği ortaya konulabilmektedir. Bu doğrultuda, öncelikle teknolojik determinist kavrayışın eleştirisiyle birlikte fotoğrafın toplumsal kullanımının yaygınlaştığı ilk dönemler incelenmekte ve dönemin fotoğraflarının toplumsal anlamları irdelenmektedir. Modernleşme süreci, tek başına teknolojik değişimler bağlamında ele alınamayacak kadar kapsamlı ve etki alanı geniş dönüşümler getirmiştir. Bununla birlikte, sözünü ettiğimiz görüntü teknolojilerindeki değişimler bugün hala teknik ilerlemeler olarak aktarılmaya devam etmekte, bu yeniliklerin arka planındaki toplumsal değişimleri anlamak yeterince mümkün olamamaktadır. Bu nedenle aşağıda, görüntü teknolojilerinin keşfedilmelerinden sonra yaşamın değiştiği ön kabulü sorunsallaştırılmakta, bu teknolojilerin ortaya çıktığı toplumsal koşulların ayrıntılarına odaklanılmaktadır. Gündelik yaşamda görüntülerin

kullanımının öznelere nasıl dönüştürdüğü sorusu ele alınmaktadır. Günümüz görüntü dünyasının toplumlara nasıl etkilediği ve yönlendirdiği tartışmaları göz önünde bulundurularak, görüntü teknolojilerindeki güncel yenilikler dikkate alınarak fotoğrafların işlevselliği ve araçsallığı değerlendirilmektedir.

### **Kavramsal Çerçeve**

Bakmanın bir seçme edimi olduğunu vurgulayan Berger (2002, 8) için görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkiden ibaret değildir. Ona göre düşündüklerimiz ve inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkilemektedir. Bu bağlamda fotoğraflar, seçtiğimiz çerçevelerdir ve bugün hala arzularımızın, eylemliliklerimizin göstergeleri olmaya devam ederler. Gündelik yaşamımıza ait kareler olmanın ötesinde, sürekli değişen ve her geçen gün daha da karmaşıklaşan üretim ve dolaşım biçimleriyle yaşadığımız toplumun karakteristik özelliklerini verirler. 19. yüzyılın ilk fotoğrafik görüntüleri de, dönemin hakim sınıflarının ihtiyaçlarına, beğenilerine, arzularına yanıt veren ve bu yönde teknik nitelikleri değişen, dönüşen araçlardı. Freud'a (2007, 57) göre fotoğrafın toplumsal niteliği ve önemi, ekonomik açıdan mümkün olabildiğince yaygınlaşması gerekliliğinde yatmaktadır. Flusser (1991, 83-87) ise, fotoğrafların sanayi sonrası toplumların ürünü olduğunu vurgulayarak fotoğraflarla sanayi sonrası toplumlar arasındaki ilişkileri anlamak için bir fotoğraf felsefesi geliştirmenin önemine işaret eder. Bu felsefe aracılığıyla, fotoğraf aygıtının gündelik yaşamın dönüşümüyle ilgisini ortaya koymayı hedefler. Flusser'a göre, fotoğraf aygıtı kullanıcısı, toplumsal ihtiyaçlara uyumlu olarak programlı ve otomatikleşmiş davranışlar sergilemektedir. Fotoğraflar da çoğaltım tekniklerinin gelişmesi ve ucuzlamasıyla kitlesel tüketime sunulan avantajlı araçlar haline gelmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, fotoğrafın ilk dönemlerinin incelenmesi toplum bilimsel sorgulamalar açısından bize verimli bir zemin sağlar. Gelişiminin yönünün değerlendirilmesi, ortaya çıkan bir tekniğin mevcut ekonomik koşullarla bağının kurulması ve bu koşulları yönlendiren kesimlerin pratiklerinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu metinde fotoğraf ilkin, modernleşme sürecinin başından günümüze kadar toplumsal yaşamın bütününe yayılan dönüşümleri, sınıfsal hareketleri, ekonomik ve toplumsal boyutlarıyla görmenin yollarından biri olarak ele alınmaktadır. Tekniklerle toplumsal yaşam arasındaki böylesi bir tarihsel ilişkiselliğin günümüzdeki tartışmaları da beslediği, görüntülerin anlamlarına ve toplumlara nasıl yönlendirildiğine ilişkin sorgulamalara arka plan sağladığı düşünülmektedir. Bu nedenle, toplumların ürettiği görüntüler üzerine odaklanan çoğu düşünür, fotoğraflar ile toplumsal değişimler ve toplumsal yönelimler arasındaki bağları ortaya koymaya çalışmışlardır (Flusser 1991; Poole 1997; Lury 1998; Sontag 1999; Cray 2004; Price 2004; Freund 2007; Benjamin 2012).

Öte yandan fotoğraflar, çoğaltım tekniklerinin gelişmesiyle paralel, 19. yüzyılın sonlarından itibaren kamusal olayların görsel kaydı olarak gazetelerde, dergilerde yer almaya başlamışlardır. Onların toplumsal yaşamı birebir aktaran belgeler olarak kabulü, görsel belgelerin toplumsal işlevi ve iktidarların işleyişindeki rolü meseleleri etrafında günümüze kadar süren tartışmaların açılmasına neden olmuştur. Görüntü ve dağıtım teknolojisinde yaşanan muazzam yeniliklere rağmen, bilgi ileten belgeler olarak fotoğraflar bugün hala medyada önemli bir yere sahiptir. Fotoğrafik kayıtların gerçek dünyayla ilişkisi, toplumda yarattıkları etki bağlamındaki tartışmalar onların "belge" niteliklerini merkez alır. Bu da, oldukça geniş yelpazede başta sosyoloji olmak üzere farklı disiplinlerin hem teorik yaklaşımlarında hem de saha araştırmalarında fotoğrafları kullandıkları görsel çalışmaların gelişmesini sağlamıştır (Becker 1974; Wagner (ed.) 1979; Prosser (ed.) 1998; Collier & Collier 1999; Banks 2001; Rose, 2001; Margolis ve Pauwels (ed.), 2011; Harper 2012). Görsel çalışmalar (visual studies) genel başlığı altında yapılan araştırmalar, antropoloji, sosyoloji, medya ve iletişim çalışmaları, kültürel çalışmalar gibi disiplinlerin kavramsal çerçevesinden yararlanır. Becker (1974), görsel araştırmalara temel sağlayan fotoğraf ile sosyoloji arasındaki ilişkileri konu edindiği makalesinde bu ortak kavramsallaş-

tirmalara dikkat çeker. Fotoğrafçıların yöneldikleri, 20. yüzyılın başlarında sanayileşmenin yan etkileri olarak ortaya çıkan ve kentleşme sorunları genel başlığı altında görülebilecek konuların çoğu, sosyologlar için de esas araştırma konuları olmuştur. Bu bağlamda, fotoğrafın sosyolojik araştırmalarda araştırmacılar tarafından üretildiği uygulamaların, fotoğrafik görüntülerin tarihselliği içinde kavranmasının önemi vardır.

Özellikle 1980'lerden sonra akademik çalışmalar içinde kendine yer bulmaya başlayan görsel araştırmaların özgünlüğü, araştırma kapsamında görüntülere verdikleri merkezi konumla dikkat çekmektedirler. Görsel sosyolojik araştırmalar öncelikle görüntülerin betimleyici, yorum-suz kaynaklar olarak görülemeyeceğine dikkat çekerler. Belge tanımını yeniden değerlendirerek, görüntülerle örülen sosyolojik araştırmalarda farklı yöntemler geliştirirler. Toplumların görsel boyutlarıyla nasıl kavranacağı sorusunu merkeze alan teorik ve yöntemsel tartışmaların yoğunlaşmasına zemin sağlarlar (görsel araştırmaların geliştirilmesinde ve bu araştırmaların tetiklediği teorik ve yöntemsel tartışmaların yapıldığı ortamının yaratılmasında Uluslararası Görsel Sosyoloji Derneği (International Visual Sociology Association/IVSA) öncülük etmiştir. Derneğin güncel çalışmalarının ayrıntıları için bk. <http://www.visualsociology.org>). Bu noktada, görsellerin toplumsal yaşamdaki etkileri üzerine yapılacak çalışmaların, sosyolojinin bir alt alanı olmaktan ziyade farklı bağlamlardaki araştırmaları etkileyecek toplum bilimsel düşünme ve anlama yöntemi olarak kavranması gerekliliğine işaret edilir (Pauwels 2010, 561).

Bugün görsel çalışmalar, toplumsal araştırmalarda görüntüleri kullanma biçimlerine göre iki grup olarak görülebilirler. Hazır veya buluntu görselleri kullanan araştırmalar ve araştırmacıların saha çalışmalarında kendilerinin doğrudan elde ettikleri görüntüler üzerine odaklı araştırmalar. Toplumların üretmiş oldukları buluntu ya da hazır görüntüleri inceleme nesnesi olarak ele alan araştırmalar, görsel sosyolojik araştırmaların önemli bir bölümünü oluşturur. Modern toplumların örgütlenme süreci ve yeniden organizasyonunda görüntülerin rolünü tartışmaya açar. Sanat, fotoğraf, film, video, reklamcılık, moda, makyaj, mimari, peyzaj, bilgisayarlılık vb. gibi oldukça geniş bir alanda görüntüler, toplumsal değişimi, dönüşümü anlamının yollarından biri olarak kavranır (Becker 1998; Pauwels 2011; Wagner 2011; Banks 2001; Harper 2012). Başta sosyoloji, antropoloji disiplinleri olmak üzere, araştırmacıların saha çalışmalarında kendilerinin ürettiği görsel malzemeler ise, araştırılan alana dair doğrudan veri kaynakları olarak değerlendirilir. Araştırmanın sorunsalı bu veriler esas alınarak oluşturulur. Saha araştırmalarında görsel verileri toplamanın farklı teknikleri vardır. Sosyolojik araştırmalarda kullanılan öteki veri toplama yollarının ve tekniklerinin araştırmanın genel bağlamına uygun olup olmadığı yönündeki değerlendirmelere benzer şekilde, görsel verilerin nasıl elde edileceği, hangi tekniklerin ve yöntemlerin kullanılacağı soruları da araştırma alanının özgünlüğü göz önünde bulundurularak kararlaştırılır (Banks 2001; Rose 2001; MacDougall 2011; Pauwels 2011). Bu noktada, fotoğrafların saha araştırmalarında etkileşime dayalı ilişkiler kurmadaki avantajlarına dikkat çekilir (Collier & Collier 1999, 99-107). Ayrıca, saha araştırmalarında fotoğraflardan çıkarım yapılarak (photo-elicitation) belli temalara odaklanılmasını sağlayan yöntemlere de, araştırmada yer alan öznelere düşüncelerini almanın ve onların gündelik yaşamlarına dair detayları kavramanın yollarından biri olarak görsel çalışmalarda yer verilir (Rose 2001, 237-242; Harper 2012, 155-188).

### **“Beklenen İcat”: Fotoğraf**

Fotoğrafın icat olarak ilan edildiği ilk yıllardaki toplumsal dönüşümlere ve bu dönüşümlerde fotoğrafın rolüne bakmak, teknik yolla üretilen görüntülerin egemen bakış açısından işlevselleştirilmesinin nasıl mümkün olduğu tartışmasına tarihsel arka plan sağlamaktadır. Bugün olduğu gibi geçmişte de teknolojik gelişmeler ve onların yaygınlaşması kurumların, mevcut iktidarın işleyişiyle ilgiliydi ve bu teknolojik araçların kabulü güncel ihtiyaçlara bağlı olarak yönlendirilmekteydi. Fotoğrafın icat edildiği tarih olarak ifade edilen 1839'un hemen öncesi, tam da

teknik yeniliklerin gündelik yaşamı yönlendirdiği, üretimde, kentlerde, nüfus hareketlerinde, muazzam dönüşümlerin, ölçek değişimlerinin görüldüğü, bütün bir toplumsal yaşamın yeniden örgütlendiği modernleşme süreciyle eşzamanlıdır. Böyle bir ortamda, görüntü teknolojileri de yeniden inşa sürecinin pazarında yerini alacak şekilde ve toplumsal denetimde araçsal-laştırılabilecek yönde gelişmişlerdir.

Benjamin (2012, 3), fotoğrafın tarihçesi metnine fotoğrafın “icat edilmesinin zamanının geldiğinin birçok kişi tarafından sezilmiş” olduğunu vurgulayarak başlar. Fotoğrafın icat edildiğinin duyurulmasının hemen ardından yaşanan gelişmeler bunu açıkça göstermektedir. 7 Ocak 1839 tarihinde Paris Bilimler Akademisi’nin oturumunda, mucit Louis J.M. Daguerre’nin dagerotip adını verdiği ve elle hiç bir müdahale olmaksızın mekanik bir şekilde görüntüleri kopyalayan alet tanıtılmıştı. Kaynaklarda fotoğrafın icat edildiği tarih olarak verilen bugünün ardından, farklı coğrafyalardan birçok kişi fotoğraf çekme yöntemini Daguerre’den daha önce buldukları iddiasıyla kendi keşiflerini tanıtmaya başlamışlardır. Fotoğrafın mucidi olarak Daguerre 1839’da Paris Bilimler Akademisi’nde ilan edilmiş olsa da, dünya tarihinin ilk fotoğrafının 1824 yılında ortağı Niepce tarafından elde edildiği bilinmektedir. Niepce’in ölümünden sonra Daguerre çalışmalarına devam etmiş ve dagerotipin mucidi olarak kabul edilmiştir (Frizot 1998, 19-21; Bajak 2005, 16-17; Freund 2007, 25-27).

1800’lü yılların başından beri hem sanat hem de bilim çevrelerinde görüntülerin sabitlenmesine ilişkin çok sayıda çalışma yapılmış ve bu çalışmalar, Paris Bilimler Akademisi gibi dönemin önde gelen kuruluşlarının üyeleri tarafından desteklenmiştir. İcadın mucidi olarak kabul edilen Daguerre aynı zamanda 1822’den beri Paris Cumhuriyet Meydanı’nda, halka açık dioramadaki gösterileri düzenleyen ilk kişidir. Diorama, 1820’li yılların başında Daguerre tarafından geliştirilmiş ve ışık, ayna oyunları sayesinde etkileyici gösterilerin yapılabilirdiği karmaşık bir makine sistemidir. Daguerre’in dioraması seyircilerin önünde gerili 22 metreye 14 metrelik büyüklükte bir perdeden görüntüler yansıtmaktaydı. Kaynaklarda yaklaşık her birinin on beş dakika sürdüğü bu gösterilerin büyük ilgiyle izlendiği belirtilmektedir (Bajak 2005, 13-16). Crary (2004, 125-126), diorama ile ilgili önemli tespitinde, dioramanın ilk kez büyük ve mekanik bir cihazdan gelen uyarıları ilgi ile izleyen ve tamamen hareketsiz bir gözlemci modeli yarattığına işaret eder (Frizot 1998, 15-21; Bajak 2005, 16-17).

Aslında fotoğrafın icat edilmesine olanak tanıyan kimyasalların çok daha önce keşfedilmiş olmasına, ışığın olanaklarıyla ilgili bilgilerin ise yüzlerce yıl öncesinden beri biliniyor olmasına rağmen, görüntü elde etmek için yapılan deneylerin popülerleşmesinin 19. yüzyıl başlarına rastlaması tesadüf değildir. Yöntemin sırları aynı yıl Fransız devleti tarafından Daguerre’den satın alınıp halkın serbest kullanımına sunulduktan sonra yaşanan gelişmeler, fotoğrafların yeni şekillenmekte olan toplumsal ve iktisadi yapılar içerisinde ne kadar elverişli bir araç olduğunu göstermektedir. Daguerre’in aldığı patentle haklarının korunduğu İngiltere dışında yöntemin uygulanmasının tamamıyla serbest bırakıldığının açıklanmasının ardından, deyim yerindeyse bir dagerotip üretimi patlaması yaşanır. “Dagerotip Çılgınlığı” ismi verilmiş 1839 tarihli bir gravürde, bu tekniğin kısa sürede aldığı ticari başarı tasvir edilmektedir (bk. <http://www.people.vcu.edu/~djbromle/cartoon04/MaurissetLithoCartoonBallooning.JPG>).

Fotoğrafın icadını takip eden ilk on yıl içinde özellikle portre alanında önemli bir ticari başarı kazanan dagerotip sayesinde, fotoğrafik görüntülerin dolaşıma girdiği görüntü pazarının da altyapısı hazırlanır. Bajak’ın (2005, 37-38) verdiği bazı örnekler yöntemin ticari başarısının boyutlarını anlatırken; başta Paris olmak üzere taşra da dahil bir çok ülkede portrelerin çekildiği atölyelerin sayısının beş katına çıktığını, bunların dışında sayıları çok kabarık olan gezici dagerotipçilerin de göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular. 1853’e gelindiğinde New York’da üç milyondan fazla portre üreten yüzden fazla dagerotip atölyesi vardır. Hatta New York eyaleti sınırları içerisinde, Hudson nehri kıyısında başlıca etkinliği plaka üretimi olan Daguerreville

adında bir kent kurulur (Frizot 1998, 33-40; Bajak 2005, 31-37).

Teknolojik determinist kavrayış, ortaya çıkan her yeni teknolojinin keşfedildiği, ardından bu teknolojinin olanakları sayesinde toplumun değiştiği varsayımı üzerinden hareket eder. Bu metnin temel argümanı gibi, salt teknolojilerin belirleyici olduğu yaygın iddiasının aksine, teknik yeniliklerin toplumsal alanda yaratacağı değişimleri önceleyen etkenlerden, başka bir deyişle, toplumsal ilişkiler içinde var olan ihtiyaçlar ve talepler doğrultusunda teknolojik gelişmelerin yönlendirildiğinden bahsedilebilir. Teknolojiler, ancak etkin kurumların ihtiyaçları doğrultusunda işlevsel hale getirildikten sonra uygun pazar koşulları oluşturularak toplumsal alanda yaygınlaştırıldıkça benimsenmişlerdir. Williams (1989), bütün teknik deney ve çalışmaların önceden tahmin edilen amaçlar için yapıldığını vurgular. Ona göre teknik yenilikler, mevcut toplumsal ilişkiler içerisinde belirirler, kendi başlarına o kadar önemli değillerdir. Williams'a göre (1989, 125-126), "Bir yenilik, ancak üretime yönelik yatırım için seçildiği ve bilinçli olarak belirli bir toplumsal kullanım yolunda geliştirildiği -yani teknik bir yenilik olmaktan çıkıp elverişli bir teknoloji haline gelmeye başladığı- zaman genel önem kazanır. Bu, seçme, yatırım ve gelişme süreçleri mevcut toplumsal ve ekonomik ilişkiler çerçevesinde olur".

Benzer şekilde, 19. yüzyılın görüntü teknolojileri de, yaygınlaştıkları dönemin toplumsal ihtiyaçları, güç ilişkileri, pazar ekonomisi değerlendirilerek anlaşılabilir. Teknik yolla görüntü üretimini hangi çevreler desteklemiştir, hangi görüntü üretme biçimleri kimler tarafından tercih edilmiştir, bu bağlamdaki hangi teknolojik gelişmeler büyük oranda kabul görmüş, yaygınlaşmış ya da dönüm noktaları olarak algılanmıştır, bunlardan hangileri hala varlığını sürdürmektedir ve ne yönde gibi çoğaltılabilecek sorular; görüntü üretim teknolojilerinin birer yenilik olarak kavranmasının ötesinde, onların toplumsal koşullarla ilişkisini sorgulamamızı mümkün kılmaktadır.

### **Gözlemci Özne**

19. yüzyılda görüntü teknolojilerinde arka arkaya yaşanan gelişmelerin aslında nasıl bir özneye işaret ettiği meselesi, Jonathan Crary'nin (2004) *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında tanımladığı gözlemci özne, görme rejimleri, öznel görme kavramları esas alınarak bu metinde tartışılmaktadır. Crary, 19. yüzyılın görsel kültürüne hem görsel modernizm hem de sosyal moderniteyi yeniden değerlendirerek ve aralarındaki bağları kurarak bakar. Gözlemcinin tarihsel olarak nasıl oluştuğunun analizini yapar. Geleneksel sanat tarihi yaklaşımını tersine çevirerek, görsel sanatları sanat eserleriyle veya imgelerle değil, gözlemcinin tarihsel sürecini analiz ederek ele almak gerektiğini vurgular. Görmeye ilişkin meseleler, sosyal iktidarın işleyişinin ayrılmaz bir parçasıdır. 19. yüzyılda görmeye ilişkin yeniliklerin, modernleşme sürecinin getirdiği düzenlemelere uygun öznenin inşasında önemli rolü vardır. 1820'li yıllardan itibaren beden, görme duyusunun inceleme mekanı olarak yeni söylem ve uygulamaların konusu haline getirilir. Bu dönemde yaşanan, bilgi ve sosyal uygulama alanlarındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırma sonucunda insanların üretken, bilişsel yetileri ve arzuları çok yönlü değişime uğramıştır. Modernleşme sürecinde öznenin görme yetisine yönelik getirilen ve yeni bir denetim şekli olarak görülebilecek olan bu düzenlemelerin bütünü Crary, iktidarların görme rejimi olarak tanımlar. Yeni görüntü teknolojileri ile akıp gitmekte olan hayatın görüntülerini seyreden özne, insan gözünden ayrılan fotoğraf gibi görüntü elde edebilen tekniklerle yaşam içinde yeniden konumlandırılan gözlemci öznedir. Gözlemleyen beden, sosyal, libidinal ve teknolojik olarak, yeni makinelerin, ekonomilerin, aygıtların bir parçası haline gelmektedir. Bunun mümkün olması için görmenin soyutlama sürecini mümkün kılan ve bu süreci bedenün öznel yetilerine odaklayan öznel vizyon ve teorilerin geliştirilmesine ihtiyaç vardı. Bu öznel görme modelleri 20. yüzyılda daha güçlü hale gelerek film, televizyon gibi araçların hegemonik örgütlenmesinin ilk adımlarını oluşturur (Crary 2004, 13-37). Aşağıda ayrıntılandırılacağı gibi, teknik yolla görüntü üretiminin mümkün olduğu ilk dönemlerde, sosyal iktidarların görüntüleri nasıl işlevsel

araçlar olarak kullandıklarını tartışmaya açmak, görüntü teknolojilerindeki süreklilikleri anlamak yönünde bir zemin sunmaktadır.

Ondokuzuncu yüzyılın başında, toplumsal alandaki kimi düzenlemeler, görmeyi yeniden şekillendirmekte, farklılaştırmaktadır, gözlemci özne bu farklılaşma içinde yaratılır. Başka bir deyişle, gözlemci öznenin statüsü, beden ve kurumsal, söylemsel iktidarlar arasında yaşanmakta olan ilişkiler doğrultusunda yeniden tanımlanmıştır. Modern bir görme rejimini mümkün kılacak araçların ortaya çıkışı, görmeyi biçimlendiren hegemonik söylem ve pratiklerin ürünüdür. Klasik görme modellerinin, bu doğrultuda kullanılan tekniklerin değişimi, görsel temsil modellerindeki kırılma, yüzyılın geneline yayılan, bilgi ve iktidarlar arasındaki bağların yeniden yapılandırılmasından bağımsız değildir. Bu bağları ayrıntılarıyla ortaya koyan J. Crary (2004), 19. yüzyılın özellikle ilk on yılında, daha önceki iki yüzyılda hakim olan gözlemci tipinden radikal bir şekilde ayrılan yeni bir gözlemcinin yaratıldığını ileri sürer. Bu yeni gözlemci, söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu heterojen bir sistemin içinde belirmiştir. Gözlemci öznenin görmeye ilişkin pratikleri, daha önce varlığından söz etmenin mümkün olmadığı derecede farklılaşmıştır. Crary'ye göre (2004, 15-17), görmeye yaşanan bu kopuş, tüm toplumsalın üzerinde modernleşmeye başladığı tek bir toplumsal yüzeyin örtüşen bileşenleri olarak ele alınmalıdır. Görmeye ilişkin araçların da yeniden düzenlendiği bu sürecin şekillenmesi fotoğrafın icadından önce gerçekleşmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın başlarında görmenin örgütlenmesinde çok daha geniş ve önemli dönüşümler yaşanmaktaydı ve bu dönüşümler görselleştirmeler adına yaşanan teknolojik keşifleri önceleyen koşulları hazırlamaktaydı.

Crary'nin belirttiği gibi "1820'lerde yaşanmakta olan sistemdeki temel kayma,"(Crary 2004, 15) yeni araçlarla öznenin görme sürecine ilişkin pratiklerini dönüştürecek, gözün işlevlerine dair farkındalığı artıracak ve modernleşmekte olan yaşama uyumlu kılacak düzenlemelere işaret eder. Bu tanıma göre görme, öznel görme modellerini geliştirecek yönde biçimlendirilmekte ve kültürel, bilimsel alanın içine dahil edilebileceği temel yollar üretilmektedir. Görmeye ilişkin söylemler, gözlemci özneye yönelik yaklaşımlar, bu gözlemcinin kullandığı araçlar da tıpkı bilgi üretimi araçları gibi dönemin hakim söylemlerine uygun hale getirilmekteydi. (Crary 2004, 22), İnsanın yeni kurumsal ve ekonomik gerekler doğrultusunda daha fazla rasyonelleştirilmesine, kontrol altına alınmasına izin veren bilginin aynı zamanda görsel temilde yeni deneyler yapılmasının da bir koşulu olduğunu ileri sürer. Nitekim yüzyılın başında, gözün yapısı, görme yetisi, bu yetiyi geliştirecek aletler üzerine yapılan bilimsel araştırmalarda, deneylerde adeta patlama yaşanmıştır. Birbiri arkasına gelen bilimsel araştırmalarda, görmenin sadece uyarıcılara karşı verilen mekanik tepkiden ibaret olmadığı, bu süreci etkileyen karmaşık birçok bileşenin olduğu ortaya konulmuştur. Bu da görme sürecinin etki altına alınabileceği ya da müdahale edilebileceği anlamı çerçevesinde değerlendirildiğinde oldukça önemli sonuçlara neden olacak bir dizi buluşun yolunu açmıştır. 1820'li yıllarda gelişmeye başlayan fizyoloji alanında bedenün çeşitli bölümlerine ilişkin ayrıntılı analizler yapılırken, göz üzerine odaklı çalışmalara geniş yer verilmiştir. Bu analizler, görmenin, dışarıdaki cisimlerden gelen ışıklı yansımaların dışında fizyolojik temellerini, sinir sistemindeki yerini ortaya koymuştur. Bu da, gözün tepki verme süresi, yeterlilikleri, uyarılma eşikleri, yorgunlukları gibi konularda yürütülen niceliksel araştırmalara katkı sağlamıştı. Bu araştırmalarda, insan emeğinden maksimum yararlanma hedefi ile hareket edildiğinin, hızı ve dikkati gerektiren iş kollarında verimliliği artıracak yolların arandığının altını çizmek gerekir (Crary 2004, 110-148).

Böylece görme, yerinin beden olduğu bir alan içinde, bedene ait yetiler çerçevesinde, ampirik biçimde ele alınıp yeniden değerlendirilmiş ve beden bir keşif mekanı olma dürtüsüyle incelenmiştir. Foucault (2007, 38-46), 19. yüzyıl boyunca iktidarın işleyişinin bedene yönelik pratiklerle anlaşılabilceğini göstermektedir. Beden, normal ve normal olmayanı tanımlayan kurumsal pratiklerle, bilimin yeni şekillenmekte olan farklı alanlarında en ince ayrıntılara kadar incelenmekte, davranışlar yeniden tanımlanmakta böylece iktidar toplumsal bedenün inşası

üzerinden öznelere denetimini mümkün kılmaktadır. Fotoğrafın icadının ilanını önceleyen sözünü ettiğimiz ortamda, toplumsal alanın diğer katmanlarında olduğu gibi, optik alan da bilginin inceleme nesnesi olarak yeniden ele alınmış ve ölçülebilir olmasının, düzenlenmesinin, denetlenmesinin yolu açılmıştır. Öyleyse, fotoğrafın icadının ardından değişen görsel algıdan ya da bir birini takip eden yeniliklerle gelişen makinelerden değil, “felsefi, bilimsel ve estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal gerekler ve sosyoekonomik güçlerin örtüştüğü kesişim noktalarından” (Crary 2004, 20) ve bu kesişimlerin hazırladığı koşullar sayesinde üretilen aygıtlardan bahsedilebilir.

### **Gerçeğin Belgesi Olarak Fotoğraf**

Fotoğrafların gerçeğin kanıtları ve belgeleri olarak kabulünde, ilk dönem fotoğraflarının talip olduğu pazarın rolü büyüktür. Portre fotoğrafları, fotoğrafların mübadeleye girdiği ilk alanı oluşturmuşlardır. Ticari anlamda önemli başarılar getiren ve bir önceki dönemin portre ressamlığının adeta uzantısı niteliğinde olan portre fotoğrafçılığı, görüntü pazarındaki hakimiyetini yüzyılın sonuna kadar korumuştur. Portre fotoğrafçılığı, burjuvazinin sembolü yağlı boya tablolara sahip olması mümkün olmayan kesimler açısından fotoğrafını çekirtmek, varlığını kendinden sonraki kuşaklara bırakabilmek, bir tür soyluluk nişanesine sahip olabilmek hevesiyle ayrı bir anlam ve önem taşıyordu. Bu yüzden ilk dönem portre fotoğrafları “kalıcı olması düşüncesiyle tasarlanmıştı”, duruşlar, ayrıntılar yağlı boya tabloların estetiğini taklit etmişti ve fotoğraflar evlerde, yaldızlı çerçevelerle, süslü albümlerle özenle konsollarda sergileniyordu (Benjamin 2012, 15-17).

Fotoğraflama teknolojisinden, daha ilk dönemlerinden itibaren denetlemeyi, toplumsal sınıflandırmayı mümkün kılan işlevleriyle de yararlanılmaktaydı. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, insan yüzünün bu yeni kopyası, tespit edici, kanıtlayıcı, sınıflandırıcı araçlar olmaya başlamıştır. Bu bağlamda verilebilecek en iyi örneklerden biri, fotoğrafın suçlulara yönelik kimlik belirleme aracı olarak kullanılmalarıdır. Görüntülerin kimlik belirleme aracı olarak kullanılması aslında çok daha eskilere dayanmaktadır. 1800’lerden önce suçluların güvenlik dosyalarına portre resimlerinin de eklendiği bilinmektedir (Burke 2003, 13). Erken dönemlerde fotoğrafın polis kayıtlarında en etkili kullanımı ise New York’da olmuştur. Bir taraftan aranan suçluların portreleri panolara asılırken bir taraftan da bu portreler arşivlenmeye başlanmıştır. Hatta “1850’lere gelindiğinde, New York Emniyet Müdürlüğü hırsızların tanınmasını sağlayacak bir ‘dolandırıcılar galerisi’ hazırlamıştır” (Trachtenberg 1989, 9-28).

Paris’te ise, Paris Komünü’nden sonra civardaki cezaevlerinde kuşkulu görülen şahısların düzenli olarak fotoğrafları çekilmiş ve bu fotoğraflar, emniyet müdürlüğü bünyesinde 1870’lerde kurulan ilk fotoğraf servisinin hazırlık aşamasını oluşturmuştur. 1880’lerde Bertillon, karakolda suçlulardan alınan portre fotoğrafları üzerine yüzün ayrıntılı ölçümlerini yazarak geniş bir arşiv oluşturur (Fransız karakol görevlisi olan Bertillon’un fotoğraflar üzerine yazdığı ayrıntılı notlardan oluşturduğu arşivi ile 1883 yılında suçluların portre fotoğrafları üzerinden ilk kimlik belirlemeleri yapılmaya başlanmıştır (bk. [http://ledroitcriminel.free.fr/utilitaires/iconographie/iconographie\\_1/bertillon.jpg](http://ledroitcriminel.free.fr/utilitaires/iconographie/iconographie_1/bertillon.jpg) bk. [http://photos11.flickr.com/17252745\\_0a80b827a9.jpg](http://photos11.flickr.com/17252745_0a80b827a9.jpg)). Bertillon’un geliştirdiği antropometrik sistem sayesinde sanık fotoğraflarının çekilmesi o günden itibaren standart bir ilke haline gelecektir (Bajac 2005, 75). Bertillon’un geliştirmiş olduğu suçluların yandan portresinin alınması özellikle önemli bir ayrıntıdır çünkü bu sayede yüzü değiştirebilecek ifadelerden arındırılmış ‘nesnelliği’ ile bu fotoğraflar kısa sürede resmi kurumlarca güçlü kanıtlar olarak kabul görecektir.

Polis kayıtlarında giderek yaygınlaşan yöntemin etkili kullanımı ve sonraki dönemlerde gelişen basın yayın organlarında da insan yüzünün benzer bir amaçla ve benzer biçimlerde kullanılması, fotoğrafların gerçeğin ‘kanıtı’ olarak kabulünü güçlendirmiştir. Bununla birlikte, 1850’lerde başta tip olmak üzere, zooloji, etnoloji, gökbilimi, mimari gibi farklı alanlarında



kullanılan fotoğraf, sanat ve bilim dünyasının vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur. Özellikle tıp alanında fotoğrafların pedagojik amaçla ya da cerrahi müdahaleleri belgeleme amacıyla kullanımı 1850'lerin sonrasından itibaren giderek yaygınlaşmıştır. Ruh hastalıkları alanında fotoğrafın deliliğin dışsal belirtilerini saptamak üzerine kullanılması ve bunun belli doktorlar tarafından sistematik olarak uygulanması, deliliğin fizyolojik olarak tanımlanması ve insan yüzlerinin bu amaçla standardize edilmesinde etkili olmuştur (Bajac 2005, 80-84).

Yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, insan yüzleri fotoğrafları ucuzlamış ve gittikçe büyüyen ticari alanın ham malzemesi olmuşlardır. İnsanlar sadece kendi portrelerine değil, ünlü insanların portrelerine de aynı derecede ilgi göstermeye başlamışlardı ve özellikle kartpostallar aracılığıyla çoğaltılan soylulara, sanatçılara, liderlere vs. ait ünlü portreleri sektörün oldukça karlı geniş bir alanını kaplamaktaydı (Freund 2007, 92-93). Süreç içinde fotoğrafın gündelik yaşamdaki anlamı, yaşanmış olanın aynen aktarımı, belgesi ön kabulüyle eşdeğer olmaya başladı. Aileye dair düğün, doğum, davetler vb. özel alanların fotoğraflanması aile kurumunun işlediğinin vazgeçilmez belgeleri, turistik seyahatlerde gezilen yerlerin fotoğraflanması, oraya gerçekten gidildiğinin, oraların gerçekten görüldüğünün kanıtıydı. Fotoğraf bu bağlamda yaşanan deneyimi doğrulamanın bir yolu olarak kabul görmeye başladı.

Henüz fotoğraflama teknolojisi sınırlı kullanılıyor olmasına rağmen fotoğraflar, bir yandan bilimin farklı alanlarında veri toplama ve belgeleme araçlarına dönüşürken öte yandan suçlu portrelerinin arşivlenmesiyle başlayan süreçte portre fotoğraflarının ucuzlaması ve yaygınlaşmasıyla birlikte kimlik ve pasaport alımı için zorunlu biometrik fotoğraflara yani kimlik belirleme araçları olan vesikalıklara dönüşmüşlerdir. Bu örnekler, etkisini günümüze kadar koruyacak fotoğraf ve gerçeklik tartışmalarının zeminini hazırlamışlardır. Böylece fotoğraf, ileriki yıllarda gittikçe profesyonelleşecek bir biçimde, kamusal alanda denetlemeyi kolaylaştıracak olan bilgi-belgenin kayıt malzemesi olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Fotoğrafın, bugün hala doğruluğuna inanılan belge diye kabul edilmesinin ya da gerçeğin birebir aktarımı olarak algılanmasının nedenleri, fotoğraf tarihinin ayrıntılarında gizli olan bu sözünü ettiğimiz pratiklere sıkı sıkıya bağlıdır ve gerçeğin belgeleri kabulü bugün sıradan insanlar için büyük oranda geçerliliğini korumaktadır.

Dagerotip çığırından günümüze kadar geçen neredeyse iki yüzyıl boyunca fotoğraflama teknikleri, dijital çağa uyumlanacak yönde gelişmiş, aygıtın kendi yeterlilikleri dışında cep telefonları gibi yaygın kullanılan araçlar da sürece dahil olmuştur. Fotoğrafların gündelik yaşamdaki popülerliği, ilk dönem portre fotoğrafçılığının açtığı pazardan bugüne pek bir şey kaybetmiş görünmüyor. Dahası, facebook, instagram gibi sosyal medya alanları, pazarı bireysel kullanımları yaygınlaştıracak şekilde genişletmiştir. Farklı teknik özellikleri ve kullanım yerleri düşünülerek kapsayıcı bir tanımla fotoğrafik görüntüler diyeceğimiz bu görüntülerin toplumsal işlevleri, öteki görüntüleme biçimleriyle mübadeleye girdiği alanda karmaşıklaşmış, muğlaklaşmış gibi görünse de, bu metinde izini aradığımız haliyle fotoğrafın sosyal iktidarın işleyişindeki rolü aslında gittikçe netleşmektedir. Fotoğrafların görüntü pazarında varlığı, onların kitlesel tüketimlerini yönlendiren egemenlerin ihtiyaçlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Fotoğrafların varolan gerçekliğin birebir kaydı olduğuna ilişkin tartışmalar tam da bu bağın göz ardı edilmesi istendiğinde alevlenir. Bu tartışmaların aşkar olduğu mecra; yıkımlara, savaşlara, şiddet olaylarına dair fotoğrafik kayıtlardır. 1853-56 Kırım Savaşı'ndan günümüze kadar fotoğraf teknolojisi savaş fotoğrafçılığını destekleyecek yönde gelişmiş ve günümüzün dijital teknolojileri sayesinde savaş fotoğrafçılığı pratikleri kolaylaşmıştır (Yavuz 2012). Aşağıda ayrıntılandıracağımız gibi bugün savaşların fotoğrafik görüntüleri egemenler açısından işlevselliğini korumaktadır. Bu nedenle onların toplumsal belleğin inşasındaki rolünün anlaşılması, doğrudan belge olarak kabullerinin ötesine geçen sorgulamaları gerektirmektedir.

Baudrillard'a göre (1998, 11), bugün her yanımızı sarmış olan görüntüler, gerçekliğin temsili ya da sunumu değildirler ne de gerçekliğin kendisini model alırlar. Çünkü artık gerçek

diye bir şeyden değil sadece simülasyonlardan söz etmek mümkündür ve simülasyonların gerçekle hiçbir alakaları yoktur. Simülasyon, “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığı ile türetilmesi yani hiper gerçekliktir”. Baudrillard (1998, 101-119) bizi simülasyonların anlamla bir ilişkisi bulunmadığı yönünde de uyarır. Simülasyonlar gerçeğin ve anlamın yerini almışlardır. Sürekli gelişen iletişim araçları, haberler, yayılan bilgiler anlam üretmekten uzaktır. Bilgi ağları, haberler, reklamlar hepsi aşırılaştırılmış ve “kamusal anlama sahip her şeye karşı duyarsız kalındığını gösteren bir ayna işlevindedirler”. Baudrillard’a (1995) göre Körfez Savaşı da, sistemin olmayan gerçekliğinin varlığını sürekli imgelere dönüştürerek ve onları yenileyerek kanıtlamaya çalışışını örnekler. Bu savaş aslında medyanın televizyon ekranlarında icat ettiği, gerçekte olmayan sanal bir savaştır. Hiç başlamamıştır, ekranlarda yaratılan manipülatif görüntülerin ürünüdür. Baudrillard’ın *The Gulf War did not Take Place* (1995) ismiyle çevrilen metninin işaret ettiği medya manipülasyonları, savaş sonrasında verilen çoğu haberin doğru olmadığı açıklamalarıyla haklı çıkmış, savaşı askeri güçlerin çizdiği sınırlar içerisinde görüntüleyen ve militarist bakışla gözlemleyen iliştilenmiş gazetecilik (embedded journalist) tartışmaları alevlenmiştir (bu tartışmaların Irak savaşı sırasında yapılan haberlere odaklı karşılaştırmalı analizi için bkz: Haigh M., Pfau M, Danesi J. *et al.* (2006) “A Comparison of Embedded and Nonembedded Print Coverage of the U.S. Invasion and Occupation of Iraq”. *Press/ Politics*. 11(2). (2006) 139-153).

Medya çalışmalarını etkilemiş olan Baudrillard’ın tespitleri, çoğu zaman istem dışı algıladığımız ya da maruz kaldığımız yıkımlara, acılara dair fotoğrafik görüntüleri de kapsar. Her ne kadar gerçeklik iddiasının güçlü olduğu imajlar olsalar da, bu görüntüler de görüntü pazarının talepleri doğrultusunda üretilirler ve yaygınlaştırılırlar. Tüketecek hedef kitlenin düşünceleri ya da kanaatleri üzerinde belli bir etkiyi mümkün kılacak biçimiyle, profesyonelleşmiş uzmanların çalıştığı bir sektör içinden sunulurlar. Egemen medyada yaygın dolaşımda olan öteki fotoğrafik görüntülerde olduğu gibi, şiddet olaylarına veya acılara dair görüntüler de üretimleri ve dağıtımları kontrolsüz araçlar değillerdir. Hatta görüntü pazarının rekabet ortamına uyum sağlamak üzere, şok etkisini hedefleyen, çarpıcı, anlık tüketime yöneliktirler. Fotoğrafik görüntülerin günümüzdeki işlevini belirleyen, ne gösterdikleri ya da nasıl üretildikleri değil, nasıl kullanıldıkları yani hangi bağlam içerisinde sunulduklarıdır.

Savaş fotoğrafları, tarihsel olayların detaylarını veren belgeler olmalarının ötesinde, güçlü sembolik anlamlar taşıyan, dramatik ölümlerle vatanseverlik, fedakarlık gibi duyguları işleyen kayıtlardır. Bu tür tarihsel simgeler, duygusal açıdan yüklü sahnelerle savaşı temsil ederler. Savaşlara ait bilinirliği yüksek fotoğraflar bu tarz fotoğrafların işlemesi beklenen fedakarlık, kahramanlık, cesaret ve bazen de trajediye dayanan ortak betimleme tarzını sürdürürler. Savaş fotoğrafçısının savaş alanlarında kendi çabasının ürünü olan bu fotoğraflar aslında savaşların alındık temsillerinin yeni kompozisyonlar eklenmiş halleridir. Ulusal mitolojilerle, kahramanlık sembolleriyle yakın bağlantıları vardır. Savaş fotoğrafçılığının tarihinde ünlü ve defalarca çoğaltılmış fotoğraflar belirli yer ve konumlara dair bilgi veren fotoğraflar değil aksine ulusal değerler, insani cesaret ya da kabul edilemez insanlık dışı olaylar olarak daha soyut anlatımların fotoğrafları olmuşlardır. Dolayısıyla savaş fotoğrafları, olaylara ait yeni ve ayrıntılı bilgiler sunmaktan ziyade kolektif hafızanın belirteçleri olan, sosyal olarak paylaşılan kavramları ve inançları sembolize etmektedirler (Griffing 1999, 122-157).

Öte yandan, bir fotoğrafın gazetede mi, dergide mi yayınlandığı, yayım sırasında nasıl bir sayfa düzeninin içine yerleştirildiği, etrafındaki diğer görüntülerle nasıl bir simgesel bağ oluşturduğu ya da fotoğrafın hangi alt yazıyla sunulduğu onun anlamını değiştirmektedir. Fotoğrafik görüntülerin belli düzenlemelerle, anlam kodları yaratacak şekilde ve sistematik olarak yaygınlaştırılması, onları tüketenler üzerinde kanaat oluşturucu ya da yönlendirici etki yaratmaktadır. Egemen bakış açısından oluşturulmuş söylemlerin kitlesel yayılımını mümkün kılan böylesi

fotoğrafik görüntüler, toplumsal normların şekillenmesinde, kimliklere, aidiyetlere dair yargıların yerleşikleşmesinde etkindirler. Amerika'nın öteki dünyayı algılayışında ve yorumlayışında oldukça etkili bir araç olarak kabul edilen ve yüzyılı aşkın bir süredir yayın hayatına devam eden ve bugün Amerika dışında bir çok ülkede de benzer bir politikayla yayınlanan National Geographic dergisi üzerine C.A. Lutz ve J.L Collins'in (2005) araştırmaları bu bağlamda dikkat çekicidir. Önceden çerçevesi belirlenmiş standartlarla üretilen ve belirli ölçütler dahilinde sunulan fotoğrafik görüntüler aracılığı ile bir kültür politikası oluşturmanın, ulusal kimlik yaratmanın mümkün olduğunu örnekleyen araştırma, fotoğrafik görüntülerin tekrarlarla oluşturduğu görsel dilin toplumsal belleğin işleyişinde ne kadar etkili olabileceğini göz önüne serer.

C.A. Lutz ve J.L Collins (2005, 1-5) çalışmalarında, National Geographic'de yer alan görüntüler ile Batı'nın kendi dışındaki dünyayı nasıl algıladığını, bu toplumlar ile arasındaki kültürel farklılıkları nasıl ortaya koyduğunu, neleri ön plana çıkarıp marjinalleştirirken neleri yok saydığını, kadınlara dair toplumsal normları nasıl yerleşikleştirdiğini dolayısıyla, nasıl bir kültür politikası oluşturduğunu sorgularlar. Batı'nın Batılı olmayan dünyayı algılayışında fotoğrafik görüntülerin oynadığı rolü tartışmaya açarlar. Onlara göre, dergi çalışan sınıfın tüketim malzemesi olması hedefiyle hazırlanan bir kitle kültürüdür, öteki dünya hakkında popüler görüşleri besleyen fantasmaların yaratılıp yayınlandığı bir malzemeler bütünüdür. Dolayısıyla "Üçüncü Dünya hakkında özgürce fikir alışverişinin yapıldığı bir forum değildir. Son derece kısıtlı sayıda tema ve görüntünün stilize edilerek sunulmuş, süslenmiş bir tanıtımdır." Dergideki yayınlar, Amerikan ulusal kimliğine dair egemen söylemi destekler niteliktedir ve hükümetin iktisadi ve siyasal politikaları ile paralellik gösterir.

### Belgeden Bellek Siyasetine

Fotoğrafın belli bir ideolojiyi oluşturmak ve yaymak adına hala araç olarak kullanımının yaygınlığı, bireylerin kanaatlerini yönlendirme konusundaki etkisi, bize onun öteki görüntü oluşturma tekniklerinden farklı bir yanının geçerliliğini koruduğunu düşündürmektedir. Fotoğrafi ele almış düşünürlerin çoğunun bu farklılık konusunda birleştiği nokta, fotoğrafın, hareketsiz bir anın, bir durağanlığın görüntüsü olarak içinde taşıdığı durdurulmuş zamanla gerçeği anımsatma ya da alıntılama özelliği dolayısıyla gerçeklikle kurduğu ilişkinin güçlü olmasıdır. Bu ilişki sistematik tekrarlar alanına girdiğinde fotoğraflar toplumsal bellekte hatırlama ve unutkanın stratejik elemanları olurlar.

Baudrillard'a göre fotoğraf gerçek zamanda bir görüntü değildir, o zamanı koparmış, askıya almış ve dondurmuştur. O yüzden fotoğraf hep bu koparıp aldığı gerçekliği anımsatacaktır.

*Fotoğraf gerçek zamanda bir görüntü değildir. Negatifin anını, negatifin askıya alınışını, dünyanın veya nesnenin görüntü içinde yok olmasından önce, görüntüye var olma olanağı tanıyan bu belli belirsiz zaman farkını barındırır içinde gerçekliğin daha baştan kaybolduğu birleşim görüntüsünde bu olanaklı değildir. Fotoğraf kaybolma anını ve dolayısıyla daha önceki bir yaşamın gerçeğiymişçesine, gerçeğin çekiciliğini sürdürür (Baudrillard 2007, 109).*

Barthes (1996, 97-103) ise, fotoğrafın doğasının temelinde yatanın poz olduğuna dikkat çekerek, fotoğraflara bakarken gerçek bir şeyin hareketsiz kaldığı o an üzerinden düşünmeye başladığını belirtir. Fotoğrafın o hareketsizliği, düşünceyi geçmişteki çekim anına götürür ki pozunu oluşturan da bu durdurma zamanıdır. Fotoğrafa bakarken orada görülenin çekildiği an üzerine, o anın durdurulmadan hemen önceki haline gidiverir düşünce. Fotoğraf bu özelliği ile iki karşıtlığı aynı anda içinde barındırır; bir taraftan nesnenin gerçek olduğu ve canlı olduğunu ileri sürer, bir taraftan da gerçeği geçmişe gönderme yaparak geçmişte var olduğunu, fotoğrafta ise bu anın hareketsiz kılındığını, öldürüldüğünü söyler, aynı anda hem geçmiş hem de gerçek olandır. Bu yüzden fotoğrafların çekim tarihi onların bir parçasıdır ve bu öykünülemez özelliği

(noema) ile fotoğraf sinema gibi hareketli görüntülerden ayrılır. Sinemada poz anına sabitlenmiş zamandan değil ard arda geçişliliklerden ve kurgunun kaçınılmaz olarak birden fazla pozunu yan yana getirişinden söz edilebilir ki, bu da fotoğraftaki gerçeklik algısından farklı bir boyuttur. Sontag (1999, 101) da durağan bir karenin hareketli görüntülerden farklı bir düşünme biçimi yarattığı üzerinde durmuştur. Durağan bir kare bir kitap okumak gibi izleyicinin belirleyebileceği süreçte görülebilir. Bu film kurgusunun izin verdiği çerçevede daha hızlı ya da daha yavaş algılamayla aynı etkiye sahip değildir. Sontag'a göre, fotoğrafın hafızada öteki görüntü araçlarından farklı etkisi vardır. Zihnimize gerekli durumlarda hatırlamaya hazır fotoğraf kareleri biriktiririz. Özellikle ölüm, savaş gibi konularda, olayların neredeyse tüm anlamını bu kareler taşır. Hafızamızda kalan kareler zaman içinde olmuş olanın kendisi ile özdeşleşir hatta onun yerine geçer, atom bombasının yarattığı yıkımın ayrıntılarının zihinlerden gittikçe kaybolup kocaman bir bulut olarak hafızalara yerleşmiş olması gibi.

*Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş 'hatırlama' ya geldiğinde fotoğraf hala daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hafızada yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Oysa fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırlama tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar bize. Bu haliyle fotoğraf bir alıntıya veya bir veciz söze veya bir özdeyişe benzer (Sontag 2004, 21).*

Fotoğrafın hatırlamaya ilişkin gücü, onların aynı zamanda tekrarlarla belli kanaatleri yeniden üretmesine olanak sağlar ki bu da fotoğrafın yargı oluşturmaya açık potansiyelidir. Fotoğrafın bir olay hakkında belli bir ideolojinin aracı olarak propaganda amacıyla kullanımında çoğu zaman işlevi, var olan gerçekliği örtmek, inkar etmek ya da değiştirmeye yöneliktir. Bu bağlamda fotoğrafik görüntülerin gerçekle ilişkisi, gerçeği gösterdiği, açığa çıkardığı, alıntılı olduğu ya da sezdirmediğinden çok, örtbas ettiği, gizlediği anlamlarla kurulur. Bu yüzden fotoğrafların toplumsal bellekteki rolünü tartışmak için onların neyi gösterdiği kadar neyi göstermediğini ya da hangi yargıları yeniden ürettiğini sorunsallaştırmak gerekmektedir. Savaşlara, şiddet olaylarına ait fotoğrafik görüntüler, hem sıradan insanın zihninde gerçeğin birebir aktarımı olarak kabul edilme oranının yüksek olduğu hem de yukarıda vurguladığımız yargı oluşturma ve propagandaya hizmet etme potansiyelinin güçlü olduğu görüntülerdir. Bu tür görselleştirmelere daha yakından bakmak, onların tarihsel olarak işlevlerinin izini sürmek günümüzde onlar aracılığıyla yerleşik olumsuz yargıların, düşmanlık söylemlerinin ve ayrımcılığın yeniden nasıl üretildiğini göstermenin yollarından biridir.

Sontag (2004, 47 ), bugün görmeye alışık olduğumuz şekliyle bize hayli uzak yerlerde yaşanan savaş gibi acıları izlemek, o acılara fotoğraflar aracılığı ile bakmak modern bir deneyimdir diye vurgular. Modernleşmenin, acılara bakan gözü fotoğraf kamerasıyla öylesine özdeşleşmiştir ki, fotoğraf mekaniğinin gelişimini biraz da şiddet olayları yönlendirmiştir. İlk kez fotoğrafın tanık olduğu Kırım Savaşı'ndan itibaren savaşlar, hükümetler tarafından görevlendirilen fotoğrafçılar tarafından görüntülenir. Savaşa ilişkin fotoğrafların, savaşı isteyen cephe tarafından ve savaş yanlısı olarak kullanılmasının tarihi epey eskiye dayanmaktadır. En başından beri savaş fotoğrafçılığı, fotoğrafın gerçeklik etkisini, kurguladığı sahnelerle istenilen mesajın doğru iletimini sağlama yönünde bir avantaj olarak kullanmıştır. İlk dönemlerinden itibaren savaş fotoğrafçıları, çoğunlukla savaşın tarafı olan yönetici kesim tarafından görevlendirilmiş kişilerdir, hatta çoğunlukla bu fotoğrafçılar ne tür görüntüler üretmeleri gerektiğini bilerek savaş bölgesine gönderilmişlerdir. Fotoğraf tarihinin ünlü fotoğraflarından biri olan ve Amerikan İç Savaşı'nı konu edinen Ölüm Hasadı isimli fotoğraf mesela, bir savaş mizanseniydi ve gerçeklik etkisini döneminde iyi işlevselleştirebilmişti (Frizot 1998, 144). Amerikan İç Savaşı'nı belgelemek üzere, bizzat Başkan Lincoln tarafından Mathew Brady'in başında bulun-

duğu kuzeyli fotoğraf firması görevlendirilmişti. Bu grup içerisinde görev yapan Gardner ve Timothy O’Sullivan tarafından çekilmiş olan ve Ölüm Hasadı (A Harvest of Death) ismi verilen fotoğraf, her ne kadar yerde yatan ölü askerleri tasvir ediyor olsa da bu askerler gerçekte fotoğrafçının poz verdirdiği yaşayan askerlerdir. Denilebilir ki, tarihsel olarak bakıldığında savaş fotoğrafçılığı, savaşı yürüten tarafların gözünden üretilen belgeler ya da hükümetlerce izin verildiği ölçüde yaygınlaştırılabilen görüntülerle özdeştir. İlk kez televizyonun da kaydettiği Vietnam Savaşı’ndan itibaren, basında en fazla rağbet gören şekliyle savaş fotoğraflarından televizyonun hızı ile yarışacak, şok edici, çarpıcı ve adeta ölümü bütün dehşetiyle, çıplaklığıyla ortaya koymaları beklenmiştir.

*Bugün, hala görüntü pazarında önemli bir yere sahip olan savaş fotoğraflarından beklenen işlevlerin değişmediği görülmektedir. Bu fotoğraflar, geçmişte olduğundan daha profesyonelce kurgulanmakta, görüntü-mesaj ilişkisini istenen etkiyi sağlayacak şekilde ve manipüle edilerek kullanılmaktadırlar. Bu sistemin dışında olan görüntüler ise çoğu zaman sansüre uğratılmakta en azından hakim söylemin içine dahil edilmemektedirler (Clark 2004,150).*

Dolayısıyla Sontag’ın (2004, 7-12) ısrarla belirttiği gibi, savaş fotoğrafları, dünyanın bir köşesinde yaşananlara ilişkin haber alma özgürlüğünden çok daha fazlasını ifade ederler. Bu fotoğraflar, neyi ne zaman göstermesi gerektiğine karar veren sistemin ölçüleri içinde yalnızca şiddeti kaydetmenin değil aynı zamanda tanımlamanın da bir yoludurlar, özellikle savaş deneyimi yaşamamış insanların gözünde. Ayrıca bu tür görüntülerin, herkes tarafından eşit bir şekilde ya da en azından insani refleks olarak savaşın korkunçluğunu, vahşetini tasvir eden görüntüler biçiminde algılandığını da söylemek mümkün değildir. Çünkü bu tür görüntülere bakan gözün savaşın hangi tarafında durduğu o görüntüleri yaratacağı etkiyi de belirlemektedir. Parçalanmış insan bedenleri kimileri için vahşet görüntüleri olabilirken, kimileri için haklı davasının kanıtı olabilir ya da çoğunlukla yapıldığı gibi görüntülerin sahte olduğu iddia edilerek gruplar kamuoyunda aklanmaya çalışılabilir.

Savaş fotoğraflarının belge olma iddiası, gerçeğin belgeleri olmalarından çok toplumsal hafızanın şekillenmesinde üstlendikleri yargı oluşturma rolleriyle açıklanabilir. Başka bir deyişle bu fotoğraflar egemenlerin bellek siyasetinin araçlarına dönüşürler, onların katkısıyla, sürekli maruz kaldığımız görüntülerin eğitim sürecinden geçen gözümüz, dünyanın belirli yerlerine ait bu tür dehşet görüntülerini kanıksamaya başlar.

*(Savaş fotoğrafları) Bir yanıyla, insafsızca, haksız ve giderilmesi gereken bir acıyı sergilerken; öbür yanıyla dünyanın o köşesinde böyle bir felaketin gerçekten yaşandığını doğrular. Aynı doğrultuda bu fotoğrafların her tarafa yayılması ve herkesçe görülmesi, dünyanın cahil ya da geri (yani, yoksul) bölgelerinde trajedinin kaçınılmaz olduğuna dair bir inancı beslemekten başka sonuç vermeyecektir, diyebiliriz (Sontag 2004, 72).*

Fotoğrafların hatırlamaya ilişkin gücü, onların, tarihin inşa sürecinde oynayacakları önemli rolün de göstergesidir. Bakmayı seçtiğimiz fotoğraflar, özellikle de bazı tarihsel olayları bize hatırlatan nitelikteki fotoğraflar, geçmişimiz ile şimdimiz arasındaki köprünün kurulmasında etkili olurken, söylemlerden daha yoğun olarak hafızamızda yer edinecektir. Başka bir deyişle ‘ortak hafıza’ oluşturmak için kullanılan fotoğraflar, sürekli maruz kaldığımız görüntüler, ideolojilerin tarihi nasıl inşa etmek istedikleri meselesi olarak kavranmalıdır. Belli bir konu hakkında sistematik olarak üretilen, belli bir sistem ve organizasyon dahilinde bize sunulan görüntüler, bir süre sonra hakkında düşünmeye başlayacağımız ve öylece akılda tutacağımız tarihsel kurgunun bütünleyici parçaları olacaktır. Acının belgeleri olarak sunulan fotoğraflar, çaresizliği kanıksatan ve şiddeti normalleştiren, olağanlaştıran araçlara dönüşebilirler.

## Sonuç

Modernlik deneyimi toplumun farklı katmanlarında beliren yerinden etme, yeniden üretme pratikleriyse, görüntüler bu pratiklerin dili olmuştur ve 19. yüzyılda beliren teknik yolla görüntü üretebilen fotoğraf gibi araçlar modernlik deneyimlerini anlamının yollarından biri olarak toplum bilimlerin baktığı çerçeveyi genişletme ve dönüştürme potansiyeline sahiptirler. Modern dünyanın yarattığı ve gündelik yaşamın akışını değiştiren en önemli olgulardan biri geliştirilen teknolojilerdir. Bu teknolojiler doğa bilimlerinin kuramsallaşmasını, bilimin kendisinin teknolojiler üzerinden tanımlanmasını büyük oranda etkilemişlerdir. Aynı zamanda toplumsal ve iktisadi yapıların sürdürülmesi yönünde gerekli dinamikleri sağlamakta işlevsel oldukları için toplumsal yaşamı yönlendirmekteydiler. Teknolojilere bakış bu bağlamda uzun süre, ilerlemeci toplum anlayışını olumlayacak nitelikte olmuştur. 19. yüzyılın görüntü üreten teknolojileri de, genel kabul gören teknolojik determinizm perspektifinden keşifler olarak değerlendirilmiş ve bu keşiflerin ardından toplumun değiştiği varsayılmıştır. Oysa görselleştirmeler, değişen teknolojiler olmanın ötesinde, modernleşme pratiklerinin birbiri içine geçmiş, çok katmanlı öyküsünü anlatan araçlarından biridir. Teknik yolla üretilen görüntüler de öteki teknolojilerde olduğu gibi toplumların değişiminden, yeniden organizasyonundan, modernizasyonundan bağımsız olmadıkları için bugün hala etkisini sürdüren kurumlar, sistem ve organizasyonlar hakkında başka bir deyişle iktidarların işleyişi hakkında bize önemli “iz”ler sunarlar.

Bu anlamda fotoğrafın tarihinin kimi ayrıntılarını irdelemek, toplumların modernizasyonu sırasında yeniden yapılandırıldıkları süreçteki bileşenlerin birbirleriyle olan ilişkilerini, farklı boyutlarıyla değerlendirebileceğimiz zengin bir zemin sunmaktadır. Fotoğraf da diğer teknolojik gelişmeler gibi, üretildiği dönemin koşulları çerçevesinde, belli bir grubun çıkarları doğrultusunda ve hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yönlendirilmiştir. Bir taraftan sanayileşmekte olan dünya pazarları içerisindeki dolaşım ağına hızla dahil olmuş, bir taraftan da, tespit edici, kanıtlayıcı, sınıflandırıcı araçlar olarak, iktidarın ya da bilimlerin farklı alanlarının hizmetine sunulmuştur. Dolayısıyla, teknolojilerin değişiminin belirleyiciliğinden ziyade, o teknolojileri kullanan öznelerin inşa sürecini sorgulamayı, öznenin dönüşümünde görüntü teknolojilerinin rolünü ve bu doğrultuda iktidarların görüntü rejimlerini tartışmayı sağlamaktadır. Fotoğraf, teknolojisi ilerledikçe ve kullanım alanı genişledikçe, sanatlar ve bilimler içerisinde işlevselleştirilmiş, buna paralel olarak kamusal alanda gittikçe daha profesyonel bir şekilde denetlemeyi kolaylaştıran kayıt ve propaganda malzemelerine dönüşmüştür.

Fotoğrafın denetlemeyi mümkün kılacak şekilde gözetleme aracı olarak kullanımı, icadından günümüze kadar teknolojisinin artan olanakları çerçevesinde gelişmiştir. Fotoğraf teknolojisi ve onu temel alarak üretilmiş diğer birçok görüntüleme yöntemi, izleme ve kaydetme kapasitesini artırarak daha hızlı, daha sistematik gözetlemeyi sağlayacak yönde ilerlemiştir. Bu da onları 19. yüzyılda filizlenen ve süregelen toplumsal dönüşümlerin göstergesi olarak toplum bilimleri için önemli kaynaklar haline getirmiştir. Fotoğrafik görüntüler, geçen yaklaşık iki yüzyılda sürekli tekrarlarla toplumsal belleğin inşasında araçsallaşmışlardır. Görüntülerin ideolojilerin çizdiği çerçeve içinde odaklandıkları konuların ve dağıtım kanallarının niteliği, görseelliğin alanında görüntüsel kodları belleğin uyaranları olarak yeniden üreterek toplum gözünde meşru hale getirmişlerdir. Yaygın dolaşıma giren görüntülerin neleri ön plana çıkarıp marjinalleştirirken neleri göz ardı ettiği, nasıl bir kültür politikası yarattığı gibi sorgulamalar, onların toplumsal belleğin inşasındaki rollerini açığa çıkarmaktadır. Özellikle yaygın dolaşımdaki fotoğrafik görüntüler görüntü pazarının rekabet ortamına uyum sağlayacak şekilde çarpıcı, anlık tüketilebilen araçlar olarak toplumda yerleşikmiş belli kanaatleri yeniden üretmektedirler. Şiddet olaylarına ve savaşlara dair fotoğrafik görüntüler bu bağlamda değerlendirildiklerinde, onların kamuoyunda yerleşik kanaatleri tekrarladıkları ve çoğu zaman propaganda malzemelerine dönüştükleri görülmektedir. Dünyanın belli coğrafyalarından gelen ve sürekli

tekrarlanan yıkımlara, ölümlere ait görüntüler, şiddetin sınırlı bir bakıştan tanımlanmasına neden olmakta; dünyanın az gelişmiş bölgelerinde yoksulluğun ve şiddetin olağan görülmesine; çaresizliğin yeniden üretilmesine yol açabilmektedirler.

#### KAYNAKÇA

- Bajac O. (2005). *Karanlık Odanın Sırları*. Çev. A. Berktaş. İstanbul 2005.
- Barthes R. (1996). *Camera Lucida*. Çev. R. Akçakaya. İstanbul 1996.
- Banks M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. London 2001.
- Baudrillard J. (1995). *The Gulf War did not Take Place*. Bloomington 1995.
- Baudrillard J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. O. Adanır. İzmir 1998.
- Baudrillard J. (2006). *Kusursuz Cinayet*. Çev. N. Sevil. İstanbul 2006.
- Becker H. (1974). "Photography and Sociology". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. (1) (1974) 3-26. Northwestern.
- Becker, H. (1998). "Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context." Ed. J. Prosser. *Image-Based Research* (1998) 84-97. London.
- Benjamin W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Çev. O. Akınhay. İstanbul 2012.
- Berger J. (2002). *Görme Biçimleri*. Çev. Y. Salman. İstanbul 2002.
- Berman M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker. İstanbul 1994.
- Burke P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. Çev. Z. Yelçe. İstanbul 2003.
- CLARK T. (2004). *Sanat ve Propaganda*. Çev. E. Hoşsucu. İstanbul 2004.
- Collier J & Collier, M. (1999). *Visual Antropology*. Mexico 1999.
- Crary J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. Çev. E. Daldeniz. İstanbul 2004.
- Flusser V. (1991). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. Çev. İ. Derman. İstanbul 1991.
- Frizot M. (1998). *The New History of Photography*. Köln 1998.
- Foucault M. (2007). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*. Çev. I. Ergüden. İstanbul 2007.
- Freund G. (2007). *Fotoğraf ve Toplum*. Çev. Ş. Demirkol. İstanbul 2007.
- Griffin, M. (1999). "The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism". Ed. Brennen B. and Hardt H. *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, (1999) 122-157.
- Harper D. (2012). *Visual Sociology*. London 2012.
- Lury C. (1998). *Prosthetic Culture, Photography, Memory and Identity*. New York 1998.
- Lutz C.A. & Collins J.L. (2005). "National Geographic"i Doğru Okumak. Çev. M. Bayatlı. İstanbul 2005.
- Margolis E. & Pauwels, L. (ed.). (2011). *Visual Research Methods*. London 2011.
- Mac Dougall D. (2011). "Anthropological Filmmaking: An Empirical Art." Ed. E. Margolis & L. Pauwels. *Visual Research Methods*. (2011) 99-114. London.
- Pauwels L. (2010). "Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research". *Sociological Methods and Research* 38(4). (2010) 545-581. Doi: 10.1177/0049124110366233.
- Pauwels L. (2011). "An Integrated Conceptual Framework for Visual Social Research". Ed. E. Margolis & L. Pauwels. *Visual Research Methods*. (2011) 3-24 London.
- Poole D. (1997). *Vision, Race and Modernity*. New Jersey 1997.
- Price M. (2004). *Fotoğraf*. Çev. A. ve K. Koş. İstanbul 2004.
- Prosser J (ed.). (1998). *Image-based Research*. London 1998.
- Robins K. (1999). *İmaj*. Çev. N. Türkoğlu. İstanbul 1999.
- Rose G. (2001). *Visual Methodologies, An Introduction to Researching with Visual Materials*. London 2001.
- Sontag S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. R. Akçakaya. İstanbul 1999.
- Sontag S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. Çev. O. Akınhay. İstanbul 2004.
- Tagg J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Massachusetts 1988.
- Trachtenberg A. (1989). *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*. New York 1989.
- Wagner J. (1979). *Images of Information*. London 1979.
- Wagner J. (2011). "Seeing Things: Visual Research and Material Culture". Ed. E. Margolis & L. Pauwels. *Visual Research Methods* (2011) 72-97. London.
- Williams R. (1989). *İkibin'e Doğru*. Çev. E. Tarım. İstanbul 1989.
- Yavuz U. G. (2012). "Savaş Fotoğrafı Tarihinde Dijitalleşme Süreci ve Fotoğrafik Etkisi". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 2(2). (2012) 79-88.

