

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI
OLARAK ÇOCUK TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:
Yağmur GÜMÜŞBOĞA

İstanbul, 2017

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI
OLARAK ÇOCUK TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:
Yağmur GÜMÜŞBOĞA

Öğrenci No:
150784016

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Yelda ÖZKOÇAK

İstanbul, 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI OLARAK ÇOCUK TEMSİLİ**” adlı çalışmamın, tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Yağmur GÜMÜŞBOĞA

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

19 07 2017

Enstitümüz *İletişim ve Tasarım* Ana Sanat Dalı *İletişim Sanatları ve Tasarım* Programı Yüksek lisans öğrencilerinden 150784016 numaralı **Yağmur GÜMÜŞBOĞA**'nın "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "*Savaş Fotoğraflarında Propaganda Aracı Olarak Çocuk Temsili*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 20.06.2017 tarih ve 2017/24 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (50) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında *oyçokluğu/oybirliği* ile *Kabul/Red veya Düzeltme* kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Yelda ÖZKOÇAK
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Doç. Dr. Cenk DEMİRKIRAN
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Süleyman TÜRKOĞLU
(İstanbul Üniversitesi)

TEŞEKKÜR METNİ

Uzun bir aradan sonra cesaret ettiğim yüksek lisans eğitimim boyunca iyi ki tekrar başlamışım dememi sağlayan, benim için her zaman yol gösterici olan, beni ve bu tez çalışmasını en başından beri sahiplenen, yıldırıcı ısrarlarıma rağmen bir gün elini üstümden çekmeyen sevgili hocam ve tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Yelda ÖZKOÇAK'a sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, eğitimim sırasında, paylaşımları, hoşgöruları ve teşvik edici tavırları için sevgili hocalarım Doç. Dr. Volkan ÖNGEL'e, Doç. Dr. Erkut ALTINDAĞ'a, Yrd. Doç. Dr. Ahmet Yekta KAYMAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Talat FİRLAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim ve çalışma hayatım boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve bana direnmeyi öğretten kıymetli annem Zülfiye GÜMÜŞBOĞA'ya ne kadar teşekkür edersem edeyim mutlaka az kalacaktır. İki yıllık yüksek lisans eğitimim boyunca bütün nazımı çeken kardeşlerim; Sevinç, Sibel, Selma, Ufuk, Songül, Sevilay ve Düzgün'e, sevgili dostlarım ve iş arkadaşlarıma sabırları için teşekkürlerimi sunarım.

Tüm teşekkürlerden bağımsız olarak beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan elime her kitap alışımında patisi üzerimde olan evimizin en küçük üyesi köpeğimiz Reiscan'a varlığı için binlerce teşekkür ederim.

Yağmur GÜMÜŞBOĞA

Temmuz, 2017

Adı ve Soyadı : Yağmur GÜMÜŞBOĞA
Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Yelda ÖZKOÇAK
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans / Tez, 2017
Alanı : İletişim Sanatları ve Tasarım
Anahtar Kelimeler : Savaş, Çocuk, Propaganda, Temsil

ÖZ

SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI OLARAK ÇOCUK TEMSİLİ

Fotoğraf, tarihsel süreç içerisinde çeşitli kaygılarla üzerinde tartışılan bir sanat dalı olarak değerlendirilmiştir. İçindeki göstergeleri anlamak ve anlamlandırmak sorunsalı üzerine yapılan incelemeler birbirinden farklı kategorilerin oluşmasına imkân tanımıştır. Elde edilen neticeler doğrultusunda çıkan savaş fotoğrafı kategorisi gerek çalışma ortamının tehlikesi gerekse algı üzerinde bırakmış olduğu izler nedeniyle farklı bir yere oturtulmuştur.

Tez çalışması boyunca ağırlıklı üzerinde durulan savaş fotoğraflarının propaganda malzemesi olarak kullanılıp kullanılmadığı sorusu, fotoğraflar üzerinde çeşitli temsillerin aranmasına neden olmuştur. Özellikle çocuk görselinin toplumlar üzerindeki sosyolojik etkisinin keşfinden beri ne denli önemli bir silah olarak değerlendirildiği çeşitli propaganda teknikleriyle anlatılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen fotoğraflar üzerinde daha objektif bir yaklaşıma sahip olabilmek adına Roland Barthes'ın göstergebilimsel çalışmalarından faydalanılmıştır. Propaganda amacıyla servis edildiği düşünülen fotoğraflar Barthes'ın yananlam/düzanlam ve studium/punctum teknikleriyle hem soyut hem de somut olarak incelenmiştir.

Name and Surname : Yağmur GÜMÜŞBOĞA
Supervisor : Ass. Prof. Yelda ÖZKOÇAK
Degree and Date : Master, 2017
Major : Communication Arts and Design
Key Words : War, Children, Propaganda, Representation

ABSTRACT

CHILDREN REPRESENTATION AS A PROPAGANDA ITEM IN WARS PHOTOS

Photography has been regarded as an art discipline which has been discussed with various concerns over the historical process. To understand and to symbolize the indicators in the examination on the problematic allows the creation of different categories of each other. The result of the obtained results was placed in a different place because of the traces of the war photograph category that was left on the perception of the danger of the working environment.

The question of whether the war photos were used as propaganda materials led to the search for various representations on the photographs which were heavily weighted during the thesis work. Primarily, it has been explained by different propaganda techniques how important the child visual has been regarded as an important weapon since the discovery of the sociological effect on the societies.

To have a more objective approach on the photographs studied within the scope of the thesis, semiotical studies of Roland Barthes is utilized. The photographs thought to be served for propaganda were studied both abstractly and concretely by Barthes' literal/figurative and studium / punctum techniques.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
GÖRÜNTÜ DİZİSİ.....	vi
TABLolar DİZİSİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE FOTOĞRAF

1. FOTOĞRAF SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ.....	3
1.1. Fotoğrafın Tanımı ve Kısa Tarihi	4
1.2. Resim Sanatının Fotoğrafa Etkisi.....	7
1.3. Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf.....	14
2. FOTOĞRAF SANATINDA AKIMLAR	15
2.1. Empresyonizm.....	15
2.2. Romantizm	16
2.3. Dadaizm	17
2.4. Sürrealizm	17
2.5. High-Art	18
2.6. Sembolizm.....	19
2.7. Strüktürizm.....	19
2.8. Kübizm.....	20
2.9. Dinamizm.....	20
2.10. Fütürizm	21
2.11. Pictorializm	22
2.12. Pop –Art	22
2.13. Naturalizm.....	23
3. FOTOĞRAFTA ÇEKİM TÜRLERİ	23
3.1. Belgesel	23
3.2. Mimari Fotoğraf	24
3.3. Doğa Fotoğrafçılığı	25

3.4. Reklam Fotoğrafçılığı	26
3.5. Moda Fotoğrafçılığı	26
3.6. Haber Fotoğrafı	27
3.7. Savaş Fotoğrafı.....	28
4. ÇAĞDAŞ DÜNYA SANATINDA SAYISAL FOTOĞRAF	29
4.1. Sayısal Teknolojinin Gelişimi ve Fotoğrafa Etkisi	29
4.2. Sayısal Fotoğraf ve Gerçeklik Olgusu	30
5. TEMSİLİ BİR SANAT OLARAK FOTOĞRAF	32
5.1. Temsil (Repesantation)	32
5.2. Temsil Yaklaşımları	34
5.2.1. Yapısalcı Temsil Yaklaşımı	35
5.2.2. Göstergebilimsel Temsil Yaklaşımı	36
5.2.3. Söylemsel Temsil Yaklaşımı	38
İKİNCİ BÖLÜM	
PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF VE SAVAŞ	
FOTOĞRAFLARI	
1. PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF	39
2. PROPAGANDA VE PROPAGANDA TÜRLERİ.....	41
2.1. Beyaz Propaganda.....	43
2.1. Gri Propaganda.....	44
2.2. Kara Propaganda	45
3. SAVAŞDÖNEMLERİNDE KULLANILAN PROPAGANDA	
YÖNTEMLERİ	46
3.1. Lenin Yöntemi	47
3.2. Hitler Yöntemi	48
4. SAVAŞ VE SAVAŞ FOTOĞRAFÇILIĞI.....	49
5. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDAKİ GÖRSEL İDEOLOJİ	53
6. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI OLARAK	
ÇOCUK TEMSİLİ	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İDLİB KİMYASAL SALDIRISI SONUCU BASINA YANSIYAN FOTOĞRAFLAR VE ÇOCUK GÖRSELİNİN KULLANIMI

1. ARAP BAHARİ'NDA SURİYE İÇ SAVAŞI VE İDLİB KİMYASAL SİLAH SALDIRISI.....	61
2. İDLİB SALDIRISI SONRASI BASINA YANSIYAN ÇOCUK FOTOĞRAFLARI	68
SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	93



GÖRÜNTÜ DİZİSİ

Sayfa No.

Görüntü 1: Saint-Loup-de-Varennes’de Penceren Görünüm, Niepce, 1826	5
Görüntü 2: Tapınak Bulvarı’ndan Görünüm, Daguerre, 1838, Paris.....	6
Görüntü 3: Tarihteki İlk Mağara Resmi, El Castillo.....	8
Görüntü 4: Vincent Van Gogh'un Otoportresi	10
Görüntü 5: Camera Obscura	12
Görüntü 6: Camera Lucida, 1807.....	13
Görüntü 7: Camera Lucida’nın Günümüz Kullanımı	13
Görüntü 8: 1958 Beyoğlu’nda Kafe, Ara GÜLER	24
Görüntü 9: Özer KANBUROĞLU, Mimari Fotoğraf.....	25
Görüntü 10: Süha DERBENT, Doğa Fotoğrafı	25
Görüntü 11: Yağmur GÜMÜŞBOĞA, Ürün Tanıtımı	26
Görüntü 12: Camilla AKRANS, Moda Fotoğrafı.....	27
Görüntü 13: Haber Fotoğrafı.....	28
Görüntü 14: Javier Manzano, Suriye İç Savaşı.....	28
Görüntü 15: Rene Magritte, Bu bir pipo değildir. 1928-1929	34
Görüntü 16 : Hitler’in Propaganda Fotoğrafı	40
Görüntü 17: James-Montgomery , The National Museum Of American Art.....	42
Görüntü 18: Beyaz Propaganda	43
Görüntü 19: Gri Propaganda	44
Görüntü 20: Kara Propaganda.....	45
Görüntü 21: Savaş Fotoğrafı	52
Görüntü 22: Vietnam Savaşının Sembolü Olan Fotoğraf Çocuklar Napalm Bombasından Kaçıyor	59
Görüntü 23: Bessar ESAD	62
Görüntü 24: IŞİD’in Çocuk Militana Yaptırdığı Katliam.....	64
Görüntü 25: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi’nde Rus Diplomat Vladimir Safronkov	65
Görüntü 26: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi’nde İngiliz Diplomat Matthew Rycroft.....	66
Görüntü 28: Hürriyet Gazetesi	72

Görüntü 29: Sabah Gazetesi.....	73
Görüntü 30: Sözcü Gazetesi.....	75
Görüntü 31: Posta Gazetesi.....	77
Görüntü 32: Türkiye Gazetesi.....	79
Görüntü 33: Milliyet Gazetesi.....	81
Görüntü 34: Habertürk Gazetesi	83
Görüntü 35: Takvim Gazetesi	84
Görüntü 36: YeniŞafak Gazetesi.....	86
Görüntü 37: Güneş Gazetesi	88



TABLÖLAR DİZİSİ

	Sayfa No.
Tablo 1: 5 Nisan 2017 Gazete Tirajları.....	71
Tablo 2: 5 Nisan Hürriyet Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	72
Tablo 3: 5 Nisan Sabah Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	73
Tablo 4: 5 Nisan Sözcü Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	75
Tablo 5: 5 Nisan Posta Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	77
Tablo 6: 5 Nisan Türkiye Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	79
Tablo 7: 5 Nisan Milliyet Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	81
Tablo 8: 5 Nisan Habertürk Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı.....	83
Tablo 9: 5 Nisan Takvim Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı.....	84
Tablo 10: 5 Nisan YeniŞafak Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı	86
Tablo 11: 5 Nisan Güneş Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı.....	88
Tablo 12: Çocuk Görüntüsünün Temsil Temasına Göre Dağılımı	89

GİRİŞ

Habil ve Kabil döneminden beri süre gelen ve mutlaka haklı sebepleri olduğuna inanılan savaşlar aslında toplumları ikna etme yöntemlerinin en önemli silahı olarak kabul görmektedir. Hatta bu konuda bazı filozoflar insanlık tarihinin aslında savaşlar tarihi olarak literatürde yer alması gerektiğini savunmaktadırlar. Profesyonel stratejiler üzerine kurulan savaş nedenleri çeşitli propaganda yöntemleriyle desteklenerek kitlelere servis edilmektedir. Bu noktada fotoğrafın var oluşu sadece teknik bir yapıyı değil sosyolojik sorumluluğu da beraberinde getirmiştir. İlk kez Kırım Savaşı'yla birlikte ortaya çıkan savaş fotoğrafları insanlara hayal ettiklerinden çok daha vahşi çok daha acımasız bir ortamın varlığını göstermiştir. Amaç olarak bakıldığında tarafsız ve manipüle edilmeden servis edilmesi gereken savaş fotoğrafları, hükümetlerce gücü keşfedildikten sonra propaganda aracı olarak önemli bir konuma oturtulmuştur.

Hükümetler savaş fotoğraflarının servis edilmesini sadece yaşanan vahşeti dünyaya duyurmak amacıyla kontrol altına almamış, bazı durumlarda insanların görmesini istemediği sahneler için fotoğrafçılara ambargo konmasına kadar müdahil olmuşlardır. Bu noktada aslında tek bir kare fotoğrafın büyük bir kimyasal silahtan bile daha fazla etki yaratacağı gerçeğinin ne denli kabul gördüğünü anlayabilmekteyiz. Fotoğrafın gücünün keşfinden hemen sonra insan algısı üzerindeki kabulü üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Toplumlar en fazla hangi görüntülerle yönlendirilebilir sorusu karşılığında alınan cevaplar stratejik birer malzeme olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda hangi din, dil, ırk ya da renkte olursanız olun en hassas nokta olan “çocuk” görselinin gücü keşfedilmiştir. Belki de daha önce adını bile duymadığımız bir ülkede yaşanan savaştan sunulan fotoğraflarda kanlar içinde kalan bir çocuk enstantanesi gördüğümüz anda bilinçaltımız ülkenin mağdur sıfatında olduğu fikrini bize vermektedir. Savaş-Çocuk-Fotoğraf, bu üç güçlü kavramı doğru bir propaganda yöntemiyle harmanladığımızda önü alınamayacak bir gücün doğuşunu sağlamış oluruz. Bu nedenledir ki 6 yıldır devam eden Suriye Savaşı'ndan tüm dünyanın aklında kalan ve rejimin direkt olarak eleştirilmesine neden olan en önemli iki kare Aylan ve Ümran bebeğin fotoğrafları olmuştur. Çocuk kavramı, hangi kültürle yoğurulmuş olursanız olun toplumlar üzerinde sosyolojik olarak hassas bir noktada kabul

görmüştür. Çocuklar eziyet görmemeli, savaş ortamında yaşamamalı, iyi bir hayata sahip olmalıdırlar.

Bu bağlamda çalışma, üç ana başlık ve alt başlıklar altında yürütülmüştür. Çalışma ile birlikte İdlib Saldırı örneklemini üzerinden çocuk temsillerinin savaş fotoğraflarında propaganda amacıyla kullanılıp kullanılmadığı incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde fotoğraf kavramıyla ilgili hem tarihsel hem akımsal hem de türsel olarak detaylı bir bilgilendirme yapılmıştır. Akabindeyse fotoğraf sanatının teknolojik destekle birlikte şuan ki konumundan söz edilmiştir. Aynı zamanda fotoğrafın göstergebilimsel temsildeki rolü çeşitli alt başlıklarla incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise propagandanın tarihsel serüveni ve fotoğrafla birlikte servis ediliş biçimleri çeşitli yöntemlerle incelenmiştir. Savaş fotoğraflarındaki çocuk görsellerinin işleniş ve sunulmuş biçimi hakkında bilgi aktarımı yapılarak devletlerin bunu ideolojik bir malzeme olarak nasıl kullandığı üzerine araştırmalar yapılmıştır.

Üçüncü bölümle birlikte teoride incelenen ideolojik yaklaşımların pratikte de karşılığının olup olmadığı noktası tartışılmıştır. Bu bağlamda dünya savaşları gibi geniş bir evrende en son yaşanan İdlib Kimyasal Saldırısı örneklem olarak alınmış bunun üzerinden sunulan gazete fotoğrafları incelenmiştir. Roland Barthes'ın göstergebilimsel tekniklerinden faydalanılmıştır.

Genel çerçevede ele aldığımız çalışmada, öncelikli olarak literatür taraması yapılmıştır. Çeşitli kaynaklardan birebir alıntılar yapılarak objektiflik özelliğinin korunması en temel prensip olarak görülmüştür. Elde edilen resmi verilerle savunulan düşünce tartışmaya açılmıştır.

Çalışmanın konusuyla alakalı fikir ve tartışmalar aslında herkesin bilinçaltında kabul ettiği ancak resmi bir dayanağının ilk defa oluşması nedeniyle önem arz etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE FOTOĞRAF

"Aynı şeye baksak da farklı şeyler görüyoruz"

*Virginia Woolf**

1. FOTOĞRAF SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Tarih, insanoğlunun nefes aldığı her anda dönemin düşünme ve dile getirme şekline göre farklı sanatsal anlatım biçimlerinin doğuşuna şahitlik etmiştir. Var olanı görmek ve bunu gelecek yüzyıllara aktarmak görsel iletişimin ilk basamağı olmuştur.

"Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. İnsanlar için ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz" (Berger;2014,8).

Fotoğraf sanatının doğuşu gerçeği belleklerde resmetmek olarak ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf, tarihsel sürecinde yaşanan olguyu anlaşılabilir bir duruma getirerek görsel bir kanıtçı misyonunu üstlenmektedir.

Sözü edilen kavramın sadece basit bir teknik işleminden ve renk-ışık ilişkisinden ibaret olmadığını bildiğimiz sürece kadrajın içinde olanın ya da olmayanın dünya görüşünü ne derece etkilediğini de çok daha rahat algılanabilmektedir. Gereksinimler üzerine icat edilen fotoğraf makineleri tarihteki yeni ideolojilerin varlığına imkân tanımaktadır. (Yaykın;2010,10).

Toplumsal kuralların ve yaşam biçimlerinin belgelenme arzusu fotoğrafın gerçeklik özelliğine olan güven nedeniyle tarihsel süreçte her daim geçerli bir kaynak olarak görülmesini sağlamıştır. Walter Lippmann 1922 yılında şu sözleri dile

* <http://www.lacivertdergi.com>, E.T. 02.06.2017

getirmiştir: “*Fotoğrafların bugün hayal gücünü aşan bir ağırlığı vardır; tıpkı dün basılı sözcüklerin, daha önce de konuşma dilinin olduğu gibi. Çünkü baştan sona gerçek görünüyorlar*”(Lippmann’dan akt. Sontag; 2003,25).

Fotoğrafın yaşam alanlarına girişi insanların görme biçimlerinin farkındalıkla birlikte eğitilmesine imkan tanımıştır. Olaylara ve nesnelere bakış sadece bir gereklilik değil aynı zamanda bir farkındalık eylemine dönüşmüştür. Artık yaşanan durumlar sadece ressamların fırçalarıyla anlamlandırdığı resimler olmaktan çıkarak mekanik bir gerçeklikle somut bir formda gösterilmeye başlanmıştır.

1.1. Fotoğrafın Tanımı ve Kısa Tarihi

Eski Yunanca’da ‘fotos’ ve ‘grafein’ kelimelerinin birleşimiyle oluşan fotoğraf kelimesi ‘ışıkla çizmek’, ‘ışık yardımı ile iz bırakmak’ anlamlarını taşımaktadır. Görüntü, elektromanyetik radyasyonun toplanıp bir tabaka üzerinde sabitlenmesiyle oluşmaktadır. (www.wikipedia.org; E.T. 10.02.2017). Türk Dil Kurumu’nda ise en yalın haliyle; ‘*çeşitli araç ve malzeme kullanılarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme*’ tanımıyla anlatılmıştır (www.tdk.gov.tr; E.T. 10.02.2017).

Bu bağlamda fotoğrafın icat edildiği günden günümüze kadar gelişi, TDK’nın vermiş olduğu tanımdan çok daha geniş bir alanı kapsadığını göstermektedir. Işık ile iz bırakmak, tarihi olaylara tanıklık eden önemli bir belge olarak kabul görmüştür. Gerek toplumların gelişim süreçlerinde gerekse gerçeklik yükü ile sıradan bir mekanizmadan çok daha fazlasını doğurmuştur. Kişiler arasındaki iletişimi sağlayarak an’ın hiçlik içinden çıkmasına ve kayıt altına alınmasına olanak sağlamıştır. Fotoğrafın varlığıyla birlikte ışığın dili kullanılarak tarihsel gelişimlerle birlikte yeni bir bilim ve sanat dalı oluşturulmuştur.

Alberto Modiano, Fotoğraf Tarihine Giriş kitabında fotoğrafın icadıyla ilgili Aristoteles’in şu sözlerine yer vermektedir; “*Metal bir plaka üstüne küçük bir delik açarak güneşe tutarsanız, güneşin iz düşümü delikten geçip yere düşer*” (2007;11).

Küçük bir delikten süzülen ışıkla başlayan görüntü yolculuğu merceklerin, kimyasalların ve teknik denemelerin desteğiyle tarihsel süreç içinde gelişimini aralıksız olarak sürdürmüştür.

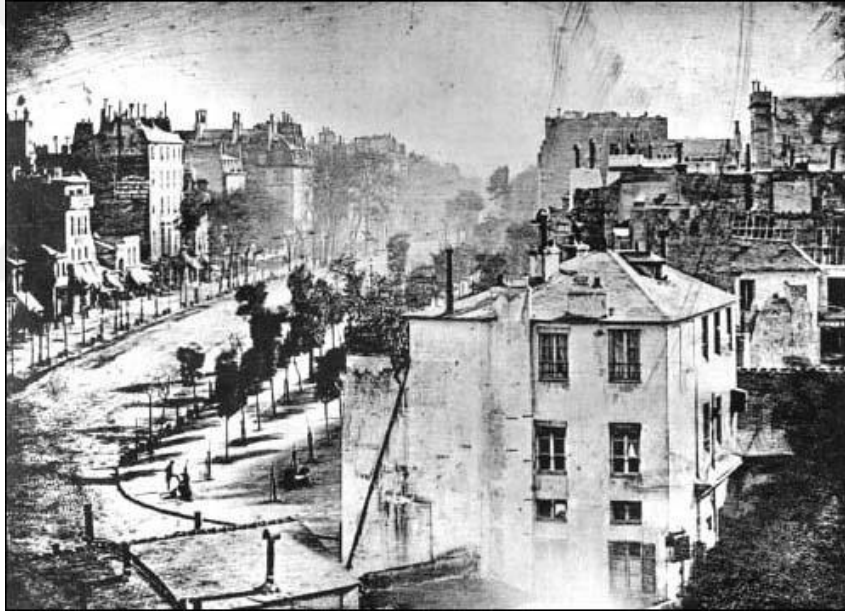
İlk fotoğrafik görüntü, 1826 yılında Joseph Nicéphore Niepce tarafından elde edilmiştir. Niepce sabit bir görüntü elde edebilmek adına 1816 yılından itibaren onlarca deney ve deneme yapmıştır. Deneylerine ışığa duyarlı gümüş klorür kullanarak başlamıştır. Birçok uğraşa rağmen sabit alabildiği ilk fotoğraf deneylere başladığı yıldan 10 yıl sonra duyarkatı sekiz saat pozlayarak elde ettiği Chalon-sur-Saone'daki evinin ahırını olmuştur. Oluşan bu görüntü tarihin ilk mimari fotoğrafı olma özelliğini de taşımaktadır. İcadıyla alakalı birçok akademide bilgi veren Niepce'nin yönteminde çeşitli eksiklikler göze çarpmaktadır. Pozlama süresinin uzunluğundan görüntünün istenilen netlikte olmaması ve yalnızca bir kopya elde edilebiliyor olması fotoğrafın yayılmasındaki en büyük engeller olarak Niepce'nin karşısına çıkmıştır (Kanburoğlu; 2004, 25-26).



Görüntü 1: Saint-Loup-de-Varennes'de Penceren Görünüm, Niepce, 1826
(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fotoğraf>, E.T.12.02.2017)

Niepce'nin yanı sıra fotoğrafik görüntüye dair bilimsel çalışmalarını sürdüren dönemin Fransız mucitlerinden Louis Jacques M. J. E. G. Daguerre ise görüntüyü bir yüzey üzerine monte etmek üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Görüntünün kimyasal yolla

sabitlenmesi yönünde çeşitli deneyler yaparak Camera Obscurayı kullanmaya başlamıştır. Daguerre yaşanan bu gelişmelerle birlikte 14 Aralık 1829 ‘da Niepce ile ortaklık anlaşması imzalamıştır. İkisinin Niepce’nin ölümünden önce üzeri gümüş kaplı bakır levhaların iyot buharına tutularak duyarlaştırılması üzerine çalıştığı bilinmektedir. Niepce’nin ölümüyle birlikte çalışmalarını tek başına sürdüren Daguerre 1835 yılında tesadüfen levha üzerindeki görüntünün civa buharı ile görünür duruma geldiğini keşfetmiştir. Bu buluş pozlama süresinin neredeyse %90 kısılmasını sağlayarak 8 saatlik pozlama süresini 1 saatin altına düşürmüştür. Daguerre bu buluşa Daguerreotype adını vermiştir. Daguerreotype’in tüm işlevlerini kullanarak 1837 çekilen ilk fotoğraf bugün hala Paris’te Fransız Fotoğrafçılık Derneği’nde muhafaza edilmektedir (Kanburoğlu; 2004, 26-27).



Görüntü 2: Tapınak Bulvarı’ndan Görünüm, Daguerre, 1838, Paris

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre E.T: 12.02.2017)

Soyluların ihtiyaç ve arzuları üzerine kendine yer edinmeye çalışan resim sanatının ulaşılamaz lükslüğü fotoğrafın icadıyla birlikte yok olmaya başlamıştır. M.Ö.’den beri oluşturulmaya çalışılan teknik yapı artık bir ihtiyaçtan çok zorunluluk halini almıştır. Fotoğraf bir perdenin arkasından birdenbire çıkan bir kavram değil üzerinde onlarca insanın bilimsel ve sanatsal çalışmalar yaparak keşfettiği bir mekanizma olarak doğmuştur.

“Fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis, matbaanın ilk zamanlarını saran sis kadar koyu değildir. Fotoğrafta herhalde daha çok göze çarpan şey, icat edilmesinin zamanının geldiğinin birçok kişi tarafından sezilmiş olduğudur. O dönemde birçok insan birbirinden bağımsız olarak aynı amaca ulaşmaya –en azından Leonardo’dan beri bilinmekte olan bir camera obscura (karanlık oda) tarafından elde edilen görüntüleri sabitlemeye- uğraşıyorlardı. Niepce ile Daguerre yaklaşık beş yıl yoğun bir çaba harcadıktan sonra aynı zamanda amaçlarına ulaştıklarında, devlet –mucitlerin önlerindeki patent yasası güçlüklerinden faydalanarak- bu icada el koydu ve kamuya mal etti” (Benjamin; 2012, 3-4).

1.2. Resim Sanatının Fotoğrafa Etkisi

Tarihsel süreçte sanatın ve anlatıların hangi amaçla ortaya çıktığı net olarak bilinmemekle birlikte hayvan ve ilkel insanın, evrenle arasındaki ilişki biçimini açık bir şekilde ortaya kurduğu kabul edilebilir bir gerçekliktir.

Hem görsel hem de işitsel iletişimin ilk kez sağlandığı ilkel kabilelere kadar uzanan sanat faaliyetlerinin ilk çıkış nedeninin, “sanat eseri” olarak betimlenmemesi ve ne amaçla yapıldığının net bir şekilde ortaya konulmaması doğruluk kısmını sorgulatabilmektedir (Gombrich; 2007, 39).

Avcı olarak bulunduğu doğa içerisinde hayatını devam ettirmeye çalışan ilk insan, mağaradan ev, kayalardan ve topraktan çanak, doğadan elde ettiği ağaçlardan ise silah yapmayı öğrenmiştir. Hayvan derilerine çeşitli şekiller vererek gündelik hayatta insani mahremiyeti oluşturmak için kıyafetler üretmiştir. Bu nedenle ilkelerin ilk sanatsal ürünleri mağaraya çizdikleri duvar resimleri kadar önemlidir. Gombrich’in Sanatın Öyküsü kitabında anlattığı öykü sanatın yaşanılan dönem içindeki önemini açıklıkla gözler önüne seriyor; yerliler sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressamın korkuyla şu soruyu sormuşlardır; *“Bunları alıp götürürsen neyle yaşarız biz?”* (Gombrich; 2007,24).

İlk çağda resmin konusunu belirleyen avcıların eserleri yiyecek, kıyafet ve hayvanlar üzerine oluşmuştur. Bu konuda taş devrinde döneminin gelişimine şahitlik ederek, 21. yüzyıla kadar varlığını koruyan sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Aşağıdaki görüntüde gösterilen mağara görüntüsü dünya üzerinde varlığını korumaya devam eden ilk sanat eseri olarak sergilenmektedir (<http://www.bbc.com>; E.T. 30.01.2017).



Görüntü 3: Tarihteki İlk Mağara Resmi, El Castillo
(<http://www.bbc.com>, E.T. 30.01.2017)

Gelişen ve yeni icatlarla birlikte yeni keşiflerin yapıldığı çağlarda, duvarlara ve hayvan derileri üzerine çizilen yahut boyanan resimler hem bir mesaj aracı olarak hem de döneme tanıklık etme görevini üstlenerek gündelik hayatta yerini almaya başlamıştır. Hızla kullanımı sağlanan bu sanat dalı toplumların kitlesel eylemlere geçmesiyle birlikte artık kendini kabul ettirmiştir. Özellikle soyluların kendi oto portrelerine olan ilgileri resim sanatının ticari yönünün oluşmasına sebep olmuştur.

20.yy'la birlikte sanatın burjuva halka inme ihtiyacı optik çağa geçişin en büyük sebebi olmuştur. Yüksek bedellerle soylulara hizmet veren resim sanatının gözden düşmesi bu dönemle birlikte başlamıştır. Daha ucuza birden fazla kopya ile burjuva kesime de hitap eden fotoğraf, artık evlerin duvarlarına asılmaya başlamıştır.

“Fotoğraf daha ilk çıkışından itibaren, elden geldiğince çok sayıda konunun yakalanmasını kapsamaktaydı. Oysa resmin hiçbir zaman böylesine kapsayıcı bir hedefi olmamıştı. Daha sonraki süreçte fotoğraf

teknolojisinin endüstrileşmesi, en başından itibaren fotoğrafa içkin olan bir vaadin (Onları görüntülere dönüştürerek bütün deneyimlerin demokratikleştirilmesi vaadini) yerine getirilmesini temsil etmekteydi” (Sontag; 2011, 7-8).

Resim sanatındaki betimleme amacını kökten değiştiren fotoğraf, estetik ve gerçekçilik alanında ciddi değişimlere yol açmış ve yıllarca sürecektir olan tartışma ortamlarının doğuşuna sebebiyet vermiştir. Yeni teknikle birlikte mesleklerinin sonlanacağını düşünen ressamlar fotoğraf makinesine olan tepkilerini birçok toplantıda dile getirmişlerdir.

“19 Ağustos 1839’da Paris Bilimler Akademisi’nin, Güzel Sanatlar Akademisi’nin de davetli olduğu oturumunda yeni yönetim üretim biçimleri anlatılıyordu. Bu tarihi oturumda ilk tepki, Paris’li, tarih konuları ressamı Paul Delaroche’un ‘resim sanatı ölmüştür!’ diye bağırmasıyla gelmişti. İngiliz sanatçı William Turner da optik çağın açılışı sert tepki göstermiş, ‘bu, sanatın sonudur’ demişti. Öte yandan, aralarında, daha sonra resimlerinde bol bol fotoğraftan yararlanacak olan, Dominique Ingres’in de bulunduğu yirmi altı sanatçı, hazırladıkları ortak bildiride, fotoğraf ile resim sanatının aynı düzlemde değerlendirilmesine karşı çıkıyorlardı. Onlara göre, fotoğrafın mekanik kullanılışı ile elde edilen resimler, kesinlikle bir sanat yapıtıyla karşılaştırılamazlardı” (Başar; 1995,97).

Ressamların Akademi’de vermiş oldukları bu tepki, içinde bulundukları dönemin ekonomik kaygıları da ele alındığında işsizlik korkusu olarak değerlendirilmiştir. Resmin bugüne kadar üstlenmiş olduğu soylu ağırlığı, yerini burjuva sınıfının dahi sahip olabildiği yüzde yüz gerçeklik görseline dayalı bir sanata bırakmıştır. Fakat var olan tepkilere rağmen tam tersi bir yaklaşımla bu yeniliği kabullenen ressamlar dönem içerisinde de varlıklarını sürdürmeye devam edebilmiştir. Çizecekleri nesnelerin fotoğraflarını çekerek resimler üreten ressamlar gerçeği yorumlamaya başlamıştır.



Görüntü 4: Vincent Van Gogh'un Otoportresi

(<https://tr.wikipedia.org>, E.T. 20.04.2017)

Fotoğraf sanatının doğuşuyla birlikte kabullenilen bu gerçeklik olgusu, resim sanatıyla alakalı göz ardı edilmemesi gereken önemli bir gerçeği sanatçılar arasında bir tabu olarak gösterir; resim dünyayı kendi istediği gibi yorumlamaktadır. Fotoğraf ise insanların doğru bir okuma yapabildiği sürece sadece dünya üzerinde var olanı bizlere gösterir. Resim hayal dilini, fotoğraf hadise dilini kullanır (Berger;2013,37-38).

Bu bağlamda fotoğrafın icadının, Aristoteles ile başlayıp günümüz teknolojisine kadar uzanan yolculuğu birbirinden farklı deneylere ve çalışmalara sahne olmuştur. M.Ö.'ki yıllarda güneş tutulmasını gözlemek amacıyla bir duvara açılan deliğin görüntüyü ters çevirmesiyle başlayan deneyler fotoğrafın resmi olarak kabul edildiği 1839 yılına kadar mercek ve kimyasalların da eklenmesiyle kayda değer çalışmaların yapılmasına olanak sağlamıştır. Fotoğrafın bir rastlantı sonucu değil ihtiyaç noktasında var edildiği gerçeği tüm dünya tarafından kabul görmüştür (Çizgen;1992,8).

Aristoteles'in M.Ö. 4.yüzyılda hayal ettiği göze zarar vermeden güneş tutulmasını izleme fikri aslında fotoğrafın temelini oluşturacak olan ilk fikir olarak literatüre geçmiştir (Modiano; 2007,11). M.Ö. 9. yüzyılda ise Arap matematikçi İbni-I Heysem güneş tutulmasını izlemek için karanlık kutuyu kullanmıştır. Oldukça basit

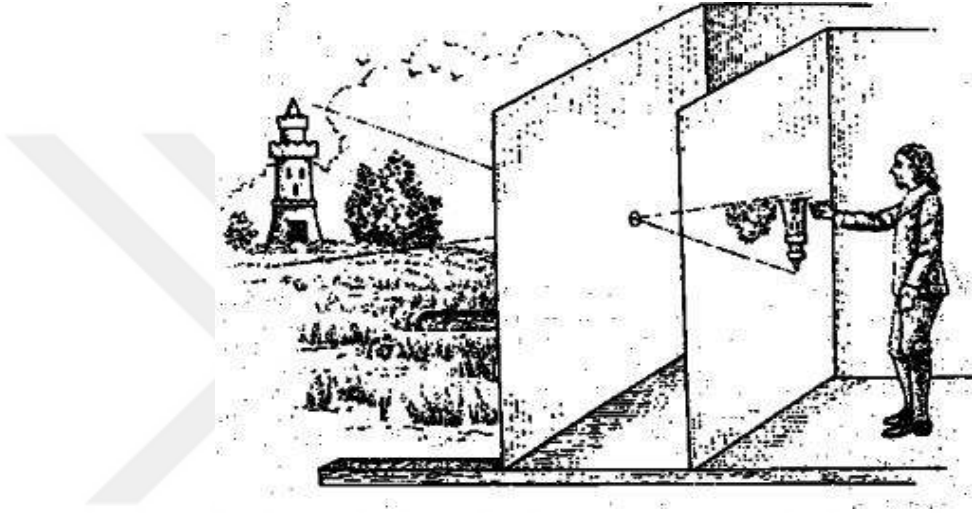
yapıda olan bu kutu için karanlık bir odanın duvarına iğne deliği açarak karşıdan gelen görüntünün tam karşıdaki duvara ters olarak düşmesi şeklinde olmuştur (Kanburoğlu; 2004,22). Objelerin en tepe ve en dip noktalarından yansıyarak düz bir şekilde ilerleyen ışık dalgaları, ışığa karşı dayanıklı bir yüzeye çarparak yansır ve yönünü değiştirerek ilerlemektedir. Bu yüzey üzerinde var olacak olan en ufak delik nesnenin alt ve üst noktalarından geçen ışığın yoğunlaşarak görüntünün oluşumu için geldiği ilk yer olmaktadır. Dalgalar, bu delikten ayrılarak ilerlemesini sürdürmektedir. Yani nesneden yansıyan ışık dalgaları karanlık kutudaki delikten geçerek alt-üst-sağ-sol hareketler yaparak ters biçimde görüntüyü oluşturmaktadır (Kılıç; 2008,53).

Keşfedilen bu fiziksel hareketler, içinde bulunan dönemdeki çalışmalara yönelik ciddi adımlar olarak kabul görmüştür. Matematiksel hesaplamalar neticesinde görüntünün hangi düzlemde ne derecede oluşacağı bilgisi bir sonraki adımlar için yol gösterici olmuştur.

15. yüzyılda Leonardo Da Vinci'nin tanımladığı Camera Obscura, uzun yıllar mimar ve ressamlar tarafından görüntüleri daha doğru bir perspektiften çizmek için kullanılmıştır. Objelerden yansıyarak gelen ışık dalgalarının gözün içindeki mercekte birleşerek görüntüyü oluşturduğu kanaatinden yola çıkıp ters olan görüntü için bir saptama yapmasına olanak sağlamıştır. Görüntünün alt-üst ve sağ-sol tersliğini bitiren bu saptamaya göre; karanlık odadaki iğne deliğinden içeri süzülen ışık tam karşıdaki duvarda görüntünün oluşmasına fırsat vermeden, deliğe yakın bir yere yarı şeffaf bir kâğıt konularak bu kâğıdın arkasından bakıldığında ortaya çıkacak olan görüntü ters olarak belirecektir (Ünal;1999,18-19). Takip eden asırlarda, heykeltıraş ve mimar olan Filippo Brunelleschi, benzer bir sistemi kullanarak büyük ve karanlık bir oda içerisinde oluşan imgenin çizimi ile perspektifi doğru bir şekilde kullanma konusunda çalışma yapmıştır. Bu odada yapılan çalışmaların daha net veriler verebilmesi adına Milanolu Giralomo Cardono'nun önemli sayılabilecek denemeler yaptığı bilinmektedir. Giralomo Cardono 1550 yılında, karanlık oda olarak isimlendirilen Camera Obscura'nın dışbükey merceklerle ilk buluşmasını sağlayarak kaliteli ve yoğun ışıklı görüntüler elde edebildiğini göstermiştir (Kanburoğlu; 2004, 22-23).

Onlarca bilim adamının üzerinde çalışmış olduğu tüm bu detaylar, görüntünün elle çizilebilmesi adına daha keskin bir yansıma elde etme kaygısı üzerine gelişmiştir. Ortada henüz kaydedilebilen bir görüntü söz konusu değildir.

Gelişmeye başlayan bilimle birlikte ilerleyen yıllarda Venedikli Daniello Barbaro, İtalyan Giovanni Battista Della Porta ve Johannes Kepler gibi mucitler çeşitli mercek ve boyut denemeleriyle Camera Obscuranın hem taşınabilir hem de daha kaliteli görüntü verebilmesi adına çalışmalar yapmışlardır (Kanburoğlu; 2004,23).



Görüntü 5: Camera Obscura

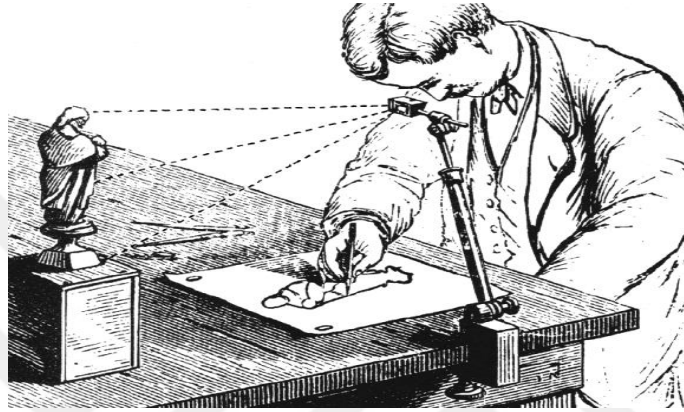
(<https://tr.wikipedia.org/>, E.T. 12.02.2017)

Yapılan bu çalışmaların sonucunda Obscura'ya alternatif olan Camera Lucida keşfedilmiştir. 1807'de William Hyde Wollaston tarafından icat edilen Camera Lucida, karanlık bir odandan çok yansıtıcı bir prizma olarak tasarlanmıştır. Kullanımındaki en büyük amaç sanatçıların çizimlerini, doğru bir perspektifi referans alarak yapmalarını sağlamaktır. Camera Lucida'nın merceğinden bakan sanatçı çizilecek nesnenin yansımayla oluşan silik görüntüsünü dikkate alarak çizim yapabilmektedir (Modiano; 2007,17).

En yalın haliyle Camere Lucida, 45 derecelik açıyla eğilmiş ve yarısı gümüşle sıvanmış bir aynanın üzerinden nesneye bakmaktadır. Bu aynadan yansıyan görüntü sanatçının önüne düşerek gerçekliğe yakın çizimler yapmasına olanak sağlamaktadır.

Camere Lucida, teknik özellikleri sebebiyle ekstra bir aydınlatma ortamına ihtiyaç duymamaktadır (tr.wikipedia.org, E.T. 12.02.2017).

Camera Lucida ve Camera Obscura'nın kullanımı, keşfedildikleri dönem içerisinde sanatsal bir beklenti oluşturmamış olsada aslında içini özgün çizim ve fikirlerle doldurdıkları gelecek nesillerin üzerinde kurgular üretecekleri birer sanat yapıtıdır.



Görüntü 6: Camera Lucida, 1807
(<https://tr.wikipedia.org>, E.T: 12.02.2017)



Görüntü 7: Camera Lucida'nın Günümüz Kullanımı
(www.leevalley.com/us/, E.T: 12.02.2017)

Camera Obscura ve Camera Lucida'nın kullanıma başlanmasından sonra fotoğraf, teknik anlamının yanı sıra sosyolojik yanıyla da ele alınmaya başlanmıştır. Elde edilen görüntülerde artık sadece birebir gerçeklik değil resim sanatındaki gibi sanatsal bir anlatım beklentisi doğmuştur.

1.3. Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğraf, bulunuşundan sonra insanları farklı coğrafyalarda ne olup bittiğiyle ilgili bilgilendirme görevini üstelenmiştir. Öyle ki tek bir fotoğrafçının elde ettiği görüntü onlarca ülkede çok farklı yorum ve duygularla eleştirilerek değerlendirilmiştir. Günümüzdeyse fotoğraf sanatıyla ilgilenen milyonlarca insan mevcuttur. Bu da fotoğrafın çekiliş nedenlerinde çeşitli tercihsel değişikliklerin oluşumuna sebep olmuştur. Kimi fotoğrafçı ticari kaygılarla kompozisyonunu oluştururken kimileri sadece sanatsal kurgular için çalışmaktadır.

Fotoğraf ve Toplum adlı kitabında fotoğrafın açtığı yeni yaratıcılık yollarına değinen Gisele Freud, Fransa'daki yeni doğan hareketinin plastik sanatlar, resim ve fotoğrafla birlikte gelişen sanayi tekniklerinden de yararlanarak bir ilişki içine girdiğini belirtmektedir (2006,175). Fotoğrafın sanat olup olmadığıyla alakalı yüzyıllardan beri süre gelen tartışmaların, aslında sorulan sorunun yanlışlığından kaynaklandığını ifade eden Macar sanatçı Moholy-Nagy, fotoğrafın kendine has özellikleri olduğunu ve bunun başlı başına farklı bir alanda değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Fotoğraf sanatının resim sanatını öldürmediğini aksi gibi çağın optik gelişmelerine dayanarak daha gerçekçi verilerle yeni ufuklar açtığını dile getiren Moholy, 'chiaroscuro' olarak bilinen makine kullanımına gerek olmadan gölge ve ışık kullanımını sabitlemeyi başarmıştır. Fotoğrafın sanatsal anlamda bağımsızlığını ilan etmesine en büyük desteği veren sanatçının, *"Fotoğraf sayesinde insanlık, çevresini ve kendi varoluşunu yepyeni gözlerle görmeye başlamıştır"* sözü yeni fotoğrafçılar için farklı bir kapı aralamıştır (Freud; 2006,175).

İçinde bulunan dönemle birlikte artık hiç kimse fotoğrafın sanatsal boyutunu sorgulayamamaktadır. Fotoğraf makineleri aracılığıyla elde edilen görüntüler estetik yönleri ele alınarak sanat çerçevesinde değerlendirilmektedir. Günümüzde fotoğrafın bu derece yaygın bir anlatım biçimi olarak kullanılmasının en önemli sebebi insanların kendilerini fotoğraf aracılığıyla ifade ediyor olmalarıdır. Bu noktada ise önemli olan farklı sanat akımlarıyla özgün çalışmalar ortaya koyabilmektir.

2. FOTOĞRAF SANATINDA AKIMLAR

İlk insanla birlikte kendi yaşamını anlatma ihtiyacı çeşitli yöntemlere başvurma güdüsünün başlangıç noktası olmuştur. Fotoğraf sanatının doğuşundan önce insanoğlunun evreni, içinde bulunduğu yaşam alanını ve göstermek istediği objeyi resim ile betimlendirdiği bilinmektedir. Bu sebeple aslında resim sanatı karşı tarafa verilmek istenen mesajı iletme biçimi olarak ele alınmaktadır. Fakat 19. yüzyılla birlikte keşfedilen fotoğraf, diğer birçok anlatım biçiminin yerini alarak çok daha hızlı ve gerçekçi sonuçlar verip içinde bulunduğu sanat dünyasında ilk sıradaki yerini almıştır. Yeni keşiflerle birlikte gelen yeni arayışlar resim sanatında olduğu gibi fotoğraf sanatında da yeni akımların doğmasına sebep olmuştur. Çünkü ilk fotoğrafçılar aslında dönemin önde gelen ressamlarıdır. Bu bağlamda resim sanatında süre gelen akımların üstüne teknik ve kimyasal özelliklerin de ön plana atıldığı yeni düşünceler aranmaya başlanmıştır.

2.1. Empresyonizm

TDK'da (E.T.27.05.2017) kelime anlamı “izlenimcilik” olarak verilen Empresyonist sanat anlayışı, gelişen ve çağın ötesine geçebilen ilk sanat akımı olmuştur. Geleneksek yöntemler üzerinden ilerleyen izlenimciler fotoğraf sanatının doğuşuyla birlikte yeni tekniklerden yararlanmaya başlamışlardır. Sanatçıları yeni bir çaba içine sokan bu akımın var oluşundaki en önemli iki sebep şu şekildedir;

1. İzlenimci olan sanatçının saygınlığını korumak için fotoğraf tekniklerinde sınırları zorlamaya çalışması,
2. Sanattaki değişimleri içine alan endüstriyel gelişmelere dahil olma kaygısı.

Empresyonizm akımı şu alıntı ile özetlenmiştir:

“1874 yılında bir grup ressamın Paris’te Nadar’ın galerisinde açtıkları bir resim sergisinde Monet’e ait olan bir resmin ismi, “Impression-soleil levant” (Gün doğarken izlenimler) bu akımın ismi oldu. Bu döneme kadar resim sanatında çizgisellik ve gölge ön plandaydı. İzlenimci akımın ortaya

çıkmasına en büyük etken Fransız İhtilali'dir. Gerek toplumun içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal durum gerekse o döneme kadar kiliseyi ve dini yüceltmek için kilise etkisi altında olan ihtilalden sonra burjuvallaşan sanat, dinin etkisinden kurtularak zengin kişilerin himayesine girdi. İzlenimcilerin gündeme gelmesi ise fotoğrafın bulunuşuyla ilgiliydi. Bu akımın içerisinde olan George Davison, Alexander Keighley, Clarence White, Robert Demachy ve J. Dudley Johnson, akımın önderleriydi” (Kanburoğlu; 2004, 371-372).

2.2. Romantizm

“Kökeni İngilizce olan ‘romantik’: romansı, pitoresk ve etkileyici bir manzarayı niteler. Almanya’da klasik estetiği yadsıyan romantizm, ulusal kültür kaynaklarına dönüşü savunur. Düşünen aklın yerini heyecan ve duygu aldı” (Kınay; 1993, 157).

İngiltere ve Almanya’da 18. yüzyılın son çeyreğinde doğup daha sonra Fransa, İspanya ve İtalya’yı esiri altına alan romantizm akımı, tüm eleştirel yaklaşımlara rağmen duyguların baskınlığını savunmuştur. Romantizm bulunduğu döneme kendini arama arzusuyla girmiştir. Kişiler kendilerini, ruhsal arzularını arar çözümlemelerini öğrenmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda özellikle dönemin dergi kapaklarında, moda çekimlerinde ve poster baskılarında akımın etkileri net bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır (www.felsefe.gen.tr, E.T. 14.03.2017).

19. yüzyıl içerisinde endüstriyel tanıtımlarda kullanılan dramatik kompozisyon romantizm akımının zirveye çıkmasını sağlamıştır. 1970’lerdeki 1930’lara dönüş arzusu modaya yön göstererek aynı zamanda Pictoryalizm’in müdahaleci tekniklerine olan ilgiliyi tekrar doğurmuştur. Dönemde yaşanan hareketlilikten günümüze kadar süre gelen bir hazırlanış biçiminin olmayışı akımın kabul görmesine engel olmuştur (Kanburoğlu; 2004, 373-375).

2.3. Dadaizm

Dada, birbirinden farklı sanat dallarıyla ilgilenen sanatçıların halk kesimini bilinçlendirmek için oluşturdukları topluluğa verdikleri isimdir. Topluluğun bir araya gelmesindeki ilk amaç bir akım yaratmak değil devam eden savaş dönemine karşı bir tutum oluşturmaktır. Daha sonra 1916 yılında İsviçre'nin Zürich kentinde aralarında Jean Arp, Rumen Tristan Tzara ve Alman Huga Ball'un da olduğu bir grup sanatçının bir araya gelerek başlattığı Dadaizm, sert tutumundan dolayı uzun ömürlü olmayacağının resmini çizerken aynı zamanda kendinden sonraki sanat akımlarına da zemin oluşturmuştur. Dada'nın her şeye alternatif bulması ve reddetmesi yeni tekniklerin var olmasına yol açmıştır. Akımla birlikte fotoğrafta manip lasyonlar ve kol jlar, şiirlerde yeni yöntemler geliştirilmeye başlanmıştır (Genç; 1983,50).

1921'in Eylül' nde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodckhenko, konuyla alakalı görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotoğraf üzerinde çeşitli manip lasyon yapma yoluna gitmiştir. Bu bağlamda yan yana, üst üste getirilen fotoğraflar iletişimin sağlanabilmesi için bir ifade unsuru ya da mesaj olarak kullanılmaya başlanmıştır. Keşfedilen bu teknik uluslararası platformlarda "fotomontaj" adıyla kabul görmüştür (Lynton; 1982,140-141).

Yeni arayışlar içine giren Dada akımı, iletişim yollarında farklı yöntemlerin keşfine neden olmuştur. Dada'nın siyasi tutarlılığını genel anlamından çıkarıldığı zaman gözle görülür bir sanat hassasiyeti, görsel seçicilik ve gerçeklikle ilgili kuşkucu tavırlar sergileyen farklı alanlarda sanat eserlerin doğuşuna tanıklık edilmektedir. Elde edilen eserlerde kullanılan teknikler var olanı değiştirmeye yönelik değil birbirinden ayrı tutulan parçaların bir araya getirilmesine dayanmaktadır (Işık; 1996,22).

2.4. Sürrealizm

Gerçek ve hayali birleştiren sürrealizm akımı için imk nsız bir şeyin varlığı söz konusu değildir. Fotoğraf, resim ve şiir gibi sanat dallarında akılcılıktan oldukça uzak örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Sürrealizm, Raoul Hausmann'ın Dadaizm'le birlikte

ortaya çıkan yeni kompozit formlardan etkilenerek montajın yaratıcı olanaklarından faydalanma arzusuyla ortaya çıkmıştır (Breton; 2014, 22).

Sürrealizm her ne kadar Dadaizm'den etkilenmiş olursa olsun Dada kadar muhalif bir akım olmamıştır. Sürrealist akımın en önemli şairlerinden Andre Breton'un 1924 yılında yayınlamış olduğu manifesto da, sürrealist yaklaşımın beynin bilinçaltı ve bilinç üstü kurgularının birlikte kullanılmasının şiddeti daha güçlü fikirlerin doğuşuna neden olacağını bildirmiştir. Böylelikle hayal dünyası ile gerçek dünya mutlak ortak bir noktada bir araya gelmektedir. (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/glo/surrealism/>, E.T.27.05.2017)

“Hausmann montajlar kaba ve geometrik formlardan fazlaca faydalanırken, diğerleri Magritte ve Dali'nin resimlerinde olduğu gibi gerçekçi ifadeyi zorladılar. Sürrealist fotoğrafçılar, slaytları üst üste baskı yapmak, süper pozeler, ön arka projeksiyonlar gibi birçok yeni tekniği kullanarak, birden fazla görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirdiler. Ayrıca pistole ve diğer boyama teknikleri ile görüntüleri renklendirdiler. Boyama dışında sürrealizme hizmet eden bir başka yaklaşım ise, yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp günlük hayatın içinden sürrealist görüntüler yakalayıp soyutlamaktır. Figürleri veya cansız nesneleri çevre içinde yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak sürrealizme konu olabilir” (Kanburoğlu; 2004,378).

2.5. High-Art

High-Art akımı, fotoğrafın da resim sanatı gibi galerilerde sergilenmesini ve sanat dalı olarak kabul edilmesini isteyen bir grup İngiliz tarafından kurulmuştur. Fotoğrafın toplumla henüz tanıştığı 1850'li yıllar, bu yeniliğin sanat mı yoksa bilim mi olduğu noktasında ateşli tartışmaların yaşandığı dönemlerdi. Özel efektler kullanılarak günlük olayların kurgulandığı bu akımda olabildiğince resme benzeyen fotoğraflar oldukça ilgi kazanmıştır (<http://www.vedatkonyali.wordpress.com>, E.T. 14.03.2017).

“Bu akımın belki de en ilginç temsilcilerinden birisi, Julia Margaret Cameron’dur. Aslında haber fotoğrafçısı olan Cameron, çok çarpıcı aile arkadaş portreleri yanında High-Art etkisinde stüdyoda kurgu fotoğraflar çekti. Kullanılan aksesuarların yetersizliği yüzünden şimdi bize kaba ve eksik görünmesine rağmen, o sırada toplumun sembolist ve duygusallık arzularını doyurdu. Daha önce portre çalışmalarını desteklemeyen ‘London Photographic Society’ stüdyo çalışmalarını beğendi. High-Art’ın en önemli isimleri de bu nedenden dolayı İngiltere’den çıktı. Asıl uygulayıcılar fotoğrafa geleneksel sanat eğitimden geçerek geldiler” (Kanburoğlu; 2004, 381).

2.6. Sembolizm

Sembolizm akımına göre sanatçılar düşüncelerini ve hayallerini dışarıya çıkarabilmek için doğandan ve yaşamdan semboller kullanmaktadırlar. Fotoğrafın içerisinde yer alan bir nesne de fotoğrafın tamamı da bir sembol olabilmektedir. Bu bağlamda Sembolizmle birlikte metafor ve mistisizm kavramları da fotoğrafta ilgi çeken görme biçimleri haline gelmiştir (Kanburoğlu; 2004,386-387).

Akım, 19.yy’da empresyonizmin aşırılıklarına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Sembolizm akımında her fotoğrafın altında bir düşünce yatmaktadır ve bu düşünce bir sembol aracılığıyla kişilere aktarılmaktadır. O. Gustav Rejlander, J. Margaret Cameron, H. Peach Robinson, Edwin Mayall ve Demachy akımın öncüleri olarak kabul edilmektedir (<https://tr.wikipedia.org>, E.T. 14.03.2017).

2.7. Strüktürizm

Şekil, desen ve kurgu bazı fotoğrafçılar için büyük önem taşımaktadır. Kompozisyonun bilinçli bir şekilde çekimden önce oluşturulması daha değişik görüntülerin doğması olasılığını güçlendirmektedir. Göze tanıdık gelmeyen açılardan yansımalara, yakın çekimlerden gölgelere kadar her şey strüktürizm akımının temelinde kullanılmıştır. Amaç keskin fotoğraf kareleri yaratmaktan çok resimsi duygular vermektir. Kullanılan ışık ve manipülasyonlarla fotoğrafta 1920’li yıllarda

yeni bir akımın doğuşuna sebep olunmuştur. Şilili Man Mahr akımın öncü ismi olmuştur (Kanburoğlu; 2004, 390).

2.8. Kübizm

Fransızların temsile dayalı sanat anlayışından saparak 20.yy'ın başlarında gerçekleştirmiş oldukları devrimdir Kübizm akımı. Pablo Picasso'nun Paris'e gelmesiyle akımın temelleri atılmıştır (Türkmenoğlu; 2004, 1).

“... 20. Yüzyıl sanatında devrim sayılmakta olan kübizm ise kendisinden önce gelen sanatsal akımlardaki doğayı olduğu gibi tekrarlamamanın ötesinde hareket etmiştir. Sanatta yaratma eylemi, tam anlamıyla özerk bir olay haline kübistlerce getirilmiştir. Empresyonist akıma bir tepki olarak görülebilen kübizm akımının sanatçıları empresyonizmdeki renk oyunlarını bırakarak, varlıkları geometrik biçimler olarak resimlemişlerdir. Kübizm akımının üçüncü boyutu, tuvalin üzerine perspektif olmadan getirebilmesi temel özelliği olmuş, cisimler parçalanarak, öne arkaya katlanmış ve açılmıştır. Konularını ilişkili olabileceği her türlü öğeden, dışsal yapıdan uzak, öncelikle belli bir fiziksel varlığa sahip bir nesne olarak yorumlayan kübizm sanatçıları, rahatça çalışabilecekleri objeleri seçmişlerdir. Düşünce biçimleriyle değişmekte olan gerçek dünyayı konu almalarına rağmen, objelerini gerçeklikten bağımsız olarak incelemişlerdir” (Özel; 2008).

2.9. Dinamizm

Makineleşmeyle birlikte insan hayatının içine giren hareketlilik sanatta da kendine yer edinmeye başlamıştır. Buna rağmen hareket etkisinin gösterilmesine destek sağlayan teknik gelişmeler yetersiz kalmıştır. Fotoğraf dinamizm etkisinin hissedilebileceği en somut nesne olarak tarihsel süreçte yerini almıştır. Uzun pozlamalarla tek bir kare içerisinde flulaşan görüntüyle birlikte hareket duygusu görsel olarak hissedilir bir yöntem olarak dönem içerisinde uzun vadede kullanılmıştır.

Dinamizm akımı donmuş, durağan görüntülerin hiçbirini doğal kategorisine almamaktadır (Kanburoğlu; 2004,393).

2.10. Fütürizm

Akım 20. yüzyılla birlikte yeni yaşamın teknoloji üzerine kurulacağına dikkat çekerek gelenekselden uzaklaşmayı öngörmektedir. Fütürizm akımı 1909 yılında İtalya’da doğmuştur. Geleneksel görüşleri kabul etmeyip ve bunu sanat dallarından uzak tutmaya çalışarak farklı bir yol çizmiştir. Önce şiir daha sonra da resim sanatında gelişen teknolojiden faydalanmaya çalışılmıştır (<https://tr.wikipedia.org/wiki>, E.T. 15.03.2017).

“ Bu akımın öncüsü İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti'dir. Marinetti' nin 1909 da Paris'te "Le Figaro" gazetesinde yayımladığı Fütürizm Manifestosu, fütürizmin bildirisi'dir. Bildiride, "Bizler müzeleri, kütüphaneleri yerle bir edip ahlakçılık gibi bütün yararcı korkaklıklarla savaşacağız." ifadeleri yer almaktadır. Bu, geçmişin bütünüyle reddi anlamına gelmektedir. Aynı bildiride "Biz dünyadaki gerçekten sağlıklı tek şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz." sözleriyle, siyasal alanda o dönemde gelişen faşizmden yana bir tavrın da açık göstergesi olmuştur. Hızın üstünlüğünü iddia ve ilan eden Marinetti, bir yarış arabasının, Yunan heykelinden daha güzel olduğunu belirtmiştir. Fütürizmin amacı; bu hayatın en belirgin niteliği durumundaki yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi, heyecanı, sanata taşımak ve sanatın diliyle ifade etmek; dolayısıyla sanat-hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmaktır. Bu akımın savunucuları İtalya'nın geçmişinin ezici ve bunaltıcı ağırlığından kurtulması amaçlanmaktaydı. Müzelere, akademilere ve eski Roma'yı öven geleneksel kurumlara başkaldıran militanca manifestosuyla fütürizmin tahrip edici bir yönü vardır” (<http://www.sanat.net>, E.T.14.03.2017).

2.11. Pictorializm

1880 yılında gelişmeye başlayan akımının en büyük amacı resim tadında fotoğraflar üretmektir. Akımının temelini atan fotoğrafçıların da resim kökenli olması estetiğin ön plana çıkmasına neden olmuştur. İstenilen görüntünün elde edilebilmesi için fotoğraflarda manüpülatif oynamalar yapılmıştır. Katı kurallardan çok sanatçıların bakış açıları daha baskın bir rol oynamıştır. Pictorialist sanatçıların en büyük amaçlarından biri fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettirmektir. Bu bağlamda çeşitli ülkelerde fotoğraf sergileri açmışlardır. Akım fotoğrafın gelişimi için ciddi bir destek kaynağı olmuştur (<http://www.arkhesanat.com>, E.T. 14.03.2017).

2.12. Pop –Art

Pop-art sanatı 1950 'li yıllarda tüketimi arttırabilmek amacıyla bir reklam aracı olarak doğmuştur. Özellikle ABD ve İngiltere'de 1960'lı yıllarda sanat akımı halini almıştır.

Alışılmışın dışında bir sanat hareketi olarak değerlendirilen Kübizm ve Pop Art 20. yüzyılda kabul görerek ve ilerleyen zamanla birlikte isyan hareketi olarak toplumlar tarafından kabullenilmiştir. Soyut sanatın sahtelikten yok olduğunu savunan Pop Art'çılığa karşın Kübizm ekspresyonistlerin fazla sessiz ve kabullenici olduğunu iddia etmiştir.

“Pop artçılara göre New York dev bir atölyeden farksızdır. Şehirle birlikte ona bağlı tüm değerler de sanatın içindedir. Araba ilahlaşmış, cinsellik alenileşmiş, konserveler, pizzalar, patlamış mısırlar ikonlaşmış, sinema ise düşler ve yıldızlar üretmeye yarayan mükemmel bir Nartçılar için önemli bir esin kaynağı haline gelmiştir. Kendini kabul ettiren şey sıradan bir sanat akımı değil, tam anlamıyla bir 'hayat tarzı'dır”(<http://www.sanat.net>, E.T. 14.03.2017).

2.13. Naturalizm

İngiliz fizikçi P.H. Emerson, akıma öncülük eden sanatçıdır. Emerson'a göre sanat, üzerinde hiçbir manipölasyonun olmadığı yapaylıktan uzak olan her şeydir. Ressam ve fotoğrafçıların uyguladığı yöntemleri gereksiz gören sanatçı doğaüstü hiçbir varlığa itibar edilmemesi kanaatindeydi (Kanburoğlu; 2004,394).

3. FOTOĞRAFTA ÇEKİM TÜRLERİ

Fotoğraf, varlığını kabul ettirdiği dönemden itibaren çeşitli alt dallara ayrılmıştır. Her fotoğrafik tasvir kendi konusunu belirlemiştir. Bu ayrılış biçimi fotoğrafların değerlendirilme aşamasında çekiliş nedenlerinin anlaşılması için önemli bir eleme biçimini oluşturmuştur. İzleyicilere servis edilen fotoğrafik görüntüler çekim için amaçlanan alanlar baz alınarak değerlendirmeye tabii tutulmuştur.

3.1. Belgesel

Yaşamın içinde olan insan, hayvan, nesne, durum vb. olayların hepsini fotoğrafa aktaran fotoğraf türü olarak literatürde yerini almıştır. Belgesel fotoğrafla birlikte geçmiş günümüze, günümüz yarınımıza bir belge, bir kanıt olarak aktarılmıştır. Birçok fotoğraf türünde manipölasyona rastlanılmasına rağmen belgesel fotoğraf çekiliş amacı gereği gerçeği göstermeyi amaçlamaktadır. İzleyicilere var olan yaşantıyı canlandırmanın yanı sıra psikolojik yönleriyle de mesaj vermeyi hedefler. Fotoğrafa konu olan çerçeveyi sorgular ve çarpık ve bozuk olan duruma dikkat çeker. Belgesel fotoğraf çerçevesi gereği ticari kaygıdan uzak tamamiyle sanatsal bir yaklaşımla izleyiciye servis edilmektedir.

Belgesel fotoğraf aynı zamanda an fotoğrafı olarak evrensel nitelik taşımaktadır. Herkes tarafından kolayca anlaşılabilen uluslar üstü bir güce sahiptir. Kurgudan uzak kalma özelliğiyle çekilen her kare fotoğrafçının omuzlarına ekstra bir yük yüklemektedir. Çünkü belgesel fotoğraf gerçeğin bir yansımasıdır (<https://ifod.org.tr>, E.T. 14.03.2015).

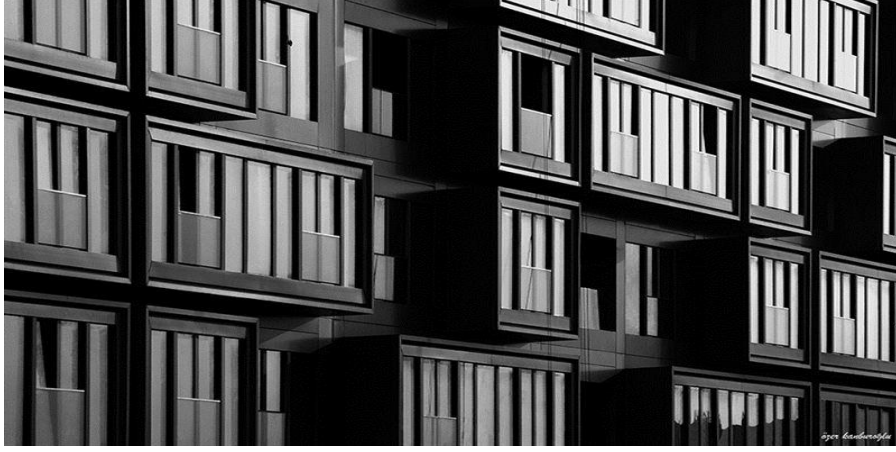
“Belgesel fotoğrafın tarihi gelişiminde iki fotoğrafçının adının ön plana çıktığını görmekteyiz. 1842, David Octavius Hill ve Robert Adamson, 470 adet İskoç din adamının fotoğraflarının çekimi ve bağımsız İskoç kilisesinin kuruluşunun belgelenmesinin belgesel fotoğrafın başlangıcı olduğu bilinmektedir. Daha çok Hill’in pozlandığı fotoğraflarda o dönem için pek geçerli olmayan sadelik hakimdi. Her iki fotoğrafçı da çalışmalarına Calotype yöntemşbdeb faydalandılar. Yine aynı yıllarda, Boston’da Albert Southwort ve Josian J. Hawes, beraberce çalışan ve o dönemin tanınmış kişilerinin habersiz olarak fotoğraflarını çeken ilk fotoğrafçılar arasında sayılırlar. Bu sanatçılar ise fotoğraflarına Daugerrottype yöntemini uygulamışlardır”(Kanburoğlu; 2004,384).



Görüntü 8: 1958 Beyoğlu’nda Kafe, Ara GÜLER
(<http://www.galeriehilanehvonkories.de>, E.T: 19.03.2017)

3.2. Mimari Fotoğraf

Mimari fotoğrafın birçok amacı vardır ve bu yapıların ne için çekileceğine yön vermektedir. Temel amaç estetik değerlerin göz önünde bulundurularak yapıların değişik açılardan fotoğrafa aktarmaktır. Bununla birlikte mimari fotoğrafın tek amacı materyali sadece farklı lens ve açılarla ilginç hale getirmek değildir. Mimarinin içerdiği teknik özelliklerin yanı sıra obje üstüne yüklenen anlam da fotoğrafa aktarılmalıdır. Bu nedenle mimari fotoğrafı tek başına teknik olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olmamaktadır (Kanburoğlu; 2004, 343).



Görüntü 9: Özer KANBUROĞLU, Mimari Fotoğraf
(<https://www.diartprints.com>, E.T:19.03.2017)

3.3. Doğa Fotoğrafçılığı

Doğa fotoğrafçılığı, jeolojik yaşam alanı içindeki evcil olmayan hayvanlardan endemik bitkilere, böceklerden buzdağlarına kadar doğal sürecin çeşitliliğini tanımlamaktadır. Vahşi yaşam alanlarından uzaklaştırılmış insanlar tarafından evcilleştirilen hayvanlar ve tarımsal alanlar doğa fotoğrafı olarak değerlendirilememektedir. Orijinal görüntüye yapılacak her türlü müdahale ve değişiklik, hataların küçük bir manipölasyon ile sınırlı kalınıp görüntünün içeriği değiştirilmemelidir (<http://www.senelfoto.com>, E.T. 19.03.2017).



Görüntü 10: Süha DERBENT, Doğa Fotoğrafı
(<http://www.suhaderbent.com>, E.T. 19.03.2017)

3.4. Reklam Fotoğrafçılığı

Reklam fotoğrafçılığı, reklam kampanyaları çerçevesinde kullandıkları ürün ve tasarımların fotoğraflanmasıdır. Fotoğrafın hangi mecrada kullanılacağı bu fotoğraf türünün kompozisyonunda önemli bir yere sahiptir. Dergi, gazete, katalog, broşür matbaa boyutları değişen materyallerde farklı çekim tarzlarının kullanılması gerekmektedir. Reklam fotoğrafçılığı yapacak kişinin her zaman yaratıcı ve kreatif fikirlere ihtiyacı vardır çünkü hazırlanacak her bir kompozisyon tamamen kurgu ürünü olacaktır (<http://blog.reklam.com.tr>, E.T. 04.06.2017).



Görüntü 11: Yağmur GÜMÜŞBOĞA, Ürün Tanıtımı

3.5. Moda Fotoğrafçılığı

“Moda fotoğrafçılığı; genelde ya stüdyo çekimi yapan profesyoneller ya da serbest fotoğrafçılar tarafından dergilere, moda evlerine ve reklam ajanslarına yapılan çalışmaların bütününe verilen isimdir” (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirme Projesi). Moda fotoğrafçılığı, giysi ve diğer moda öğelerinin gösterilmesiyle ilgilenen bir fotoğraf sanatı türüdür. Moda fotoğrafçılığını, katalog fotoğrafçılığı, fotomodellik ve hatta fotomodelliğin içinde, yüz, vücut, obje fotoğrafçılığı vs. gibi birkaç

bölüme ayırma mecburiyeti de vardır. Çünkü bir obje çekimi ile (kol saati, çanta, kemer vs.) yüz fotoğrafçılığının (bir makyaj malzemesinin tanıtımının çekilmesi) veya bir kıyafetin canlı manken üzerinde çekilmesi arasında dağlar kadar fark vardır” (<https://circlelove.co/>, E.T. 26.05.2017).

Moda fotoğrafları, herhangi bir ürünün tanıtımını yapıp gerçeklikten uzaklaşarak ütöpik fikirlerle alıcıları harekete geçirmeyi amaçlamaktadır. Asıl hedef her zaman ürünlerin özelliklerini anlatmak ve satışını sağlamak olarak belirlenmektedir. Bu bağlamda moda fotoğraflarının temeli kurgu ve manipülasyonla inşa edilmektedir.



Görüntü 12: Camilla AKRANS, Moda Fotoğrafı
(<http://www.modazon.com/>, E.T. 20.03.2017)

3.6. Haber Fotoğrafı

Görsel algıya hitap yazılı ya da işitsel yolla iletişim kurmaktan çok daha kalıcı sonuçlar sağlamaktadır. Bundan dolayı gazete, dergi vb. yayın organları herhangi bir konu hakkında yazı yayımlarken mutlaka fotoğrafla haberi güçlendirirler. Okurun haberi algılama süreci fotoğrafla birlikte çok daha hızlanır. Haber fotoğrafçılığının en temel amacı, zekâsı ve becerisi bir haberin belirli yönlerini bildirmeyi amaçlamaktadır. Fotoğrafların tarafsız ve manipüle edilmeden halka sunulması objektif bir etik oluşturmak için önemlidir.



Görüntü 13: Haber Fotoğrafı

(<https://resistancehonorable.blogspot.com.tr>, E.T: 20.03.2017)

3.7. Savaş Fotoğrafı

Fotoğrafçılık türleri arasında en zorlu çalışma şartlarına sahip olan savaş fotoğrafçılığı, teknik ve kuralları içinde barındırmayan bir alandır. Savaşta aktörlerden hangisine hizmet ediliyorsa, o aktörün lehine olacak şekilde manipülatif fotoğraflar üretilir. Savaş fotoğrafçılığı belgesel ve haber fotoğrafçılığın senteziyle oluşmuştur. Hem an'a hem de geleceğe yönelik belge niteliği taşır. Özellikle devletler, bir araç olarak fotoğrafın, onların savaşları sürdürebilmeleri için kurdukları kitle psikolojisini parçalayabilecek bir potansiyele sahip olduğunu fark ettikten sonra savaş fotoğrafçılığı daha önemli bir unsur haline gelmiştir (Çubukçu; 2005, 11).



Görüntü 14: Javier Manzano, Suriye İç Savaşı

(<http://www.ntv.com.tr/> , E.T: 19.03.2017)

4. ÇAĞDAŞ DÜNYA SANATINDA SAYISAL FOTOĞRAF

19. ve 20. yy'la birlikte kabul gören fotoğraf, 21. yy'da sayısal teknolojiye geçiş yaparak geleneksel fotoğraf anlayışını neredeyse tamamını ortadan kaldırmıştır. Sayısal fotoğraf gerçekçilikten uzaklaşmanın başlangıcı olarak tarihte yerini almıştır. Bu gelişmelerle birlikte insanlar daima daha farklıyı arama ihtiyacı içine girmiştir. Gerçekte var olan ve insanoğlunun yaratmak istediği dünya arasında ütöpik bir ilişki olduğu görülmektedir. Bu bağlamda fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi incelenmesi gereken bir konu olarak değerlendirile bilinmektedir.

Sayısal fotoğraf, kimyasal bir müdahaleye gerek duyulmaksızın baştan sona teknoloji ve bilgisayar kullanılarak elde edilebilir, basılabilir, işlenebilir, taşınabilir ya da arşivlenebilir.

“Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak, tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karışıklıklarla tüm eş değerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamdan daha da esnek (ductile) hâle gelmektedirler. Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir süreçten bahsediyoruz. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden (Baudrillard; 2010, 15).

4.1. Sayısal Teknolojinin Gelişimi ve Fotoğrafa Etkisi

21. yüzyılda fotoğraf, birçok teknik manipölasyona maruz kalarak izleyicisinin beğenisine sunulmaktadır. Fotoğrafi servis eden kişiler ve kurumlar sanatsal bir ürün yaratmaktan çok ticari kaygının doyum noktasında olmasını öngördüğü için teknolojinin tüm imkânlarından yararlanmaktadırlar. Bu bağlamda fotoğraf, tarihsel sürecinden uzaklaşarak algı kavramları ve ideolojiler üzerine kurgulanmaya

başlanmıştır. Fotoğraf, çağdaş dünyanın getirmiş olduğu kaygılarla birlikte bir yanılısama aracı olarak kullanılmaya başlamıştır.

21. yüzyılla birlikte farklıyı arama istediği o kadar baskın gelmiştir ki üretilen hiçbir icat yeterli olmamış üzerine alternatifler geliştirilmeye başlanmıştır. 180 derece olan panoramik görüntüler yetmemiş 360 derecelik balıkgözü lensler üretilmeye başlanmıştır.

“ ... Her teknolojik gelişme beraberinde yeni bir takım olumlu ve olumsuzlukları beraberinde getirmiştir. Nasıl ki bundan yüz elli yıl önce fotoğraf icat edildiğinde sanatın öldüğünü ileri süren zihniyet olduysa, bugünde fotoğraf teknolojisindeki ilerlemelerin sonucu olarak fotoğrafın ipinin çekileceğini iddia edenler olmuştur. Ancak fotoğrafın icadı ile resim sanatının yok olmaması ve dijitalin fotoğrafa tutunması fotoğraf sanatını da ortadan kaldırmayacak aksine hızlı bir ivme katarak sanatı güçlü kılabilcek yapıdadır. Bu bağlamda yeni üretimler ortaya çıkıp farklı üretim teknikleri de geliştirilebilecektir” (<http://www.kivancsen.com.tr>, E.T. 18.03.2017).

Fotoğraf sanatı, teknik bir film, banyo ve baskı ile sonuçlanan oluşum dizisi olmak yerine değişen baskı sistemleri, photoshop, projeksiyon ve taşınabilir cihazlar gibi şekillerde de tamamlanır bir hale gelmiştir. Analog işlemlerin geçerli olduğu dönemlerde insanlar teknik yeterliliğe sahip olmadıkları için fotoğraf çekme çabası içinde değillerdir. İçine girilen sayısal dönemle birlikte artık fotoğraf makineleri rahatlıkla taşınır ve kullanılabilir ergonomikliğe sahip olmuştur. Bu da insanların keşfetme arzularının artmasına olanak sağlamaktadır.

4.2. Sayısal Fotoğraf ve Gerçeklik Olgusu

Fotoğraf, dört boyutlu görüntüyü iki boyutlu bir düzlem haline getirerek anlam ve biçimsel olarak gözün fark edebileceği boyuta getirmektedir. Görüntünün oluşabilmesi için göz öncelikle bir noktaya odaklanır ve bunu makine aracılığıyla kaydedilebilir hale getirir. İnsan gözünün gördüğü her görüntü taranarak bir

kompozisyon oluşturur ve izleyiciler de ancak fotoğrafçının vermek istediği kadarlık bir görüntüyü izleyebilir. Kameralar aracılığıyla sayısal hale getirilen görüntüler diğerlerine oranla çok farklı özelliklere sahiptirler. Bu farklılık elde edilen verileri tarihsel ve ontolojik bağlamda geleneksellikten oldukça farklı bir noktaya taşıtmaktadır (Derman;2010,53-54).

“Sanatçılar bilgisayar, hem biçimsel deneylerini gerçekleştirebildikleri bir aygıt, hem de bir ortam olarak kullanmaya başladılar. İmgeler, nesnesizleştirilmiş bir bilgi olarak bilgisayarın belleğine geçirilmişlerdir artık. Dijitalleştirme süreciyle birlikte, bilgi akışı tümüyle yeni bir görsellik alanını imlemektedir. Dijital modeller, temsil konusunda bir krizin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Çünkü 1990’larda her türlü imajın bilgisayar aracılığıyla dijitalleştirilmesi ve yenidenretilmesi; fotoğraf, video ve film sektörüne ciddi bir darbe olmaktan öte, gerçeğin izleri sonsuza dek bir daha bulunmayacak biçimde kaosta yitip gideceğine ilişkin korkularımızdan” (Yaykın; 2010,159).

Sayısal dönemle birlikte gelişen teknoloji, fotoğraftaki gerçeklik olgusunu büyük bir oranda değişime uğratmaktadır. Konunun yaratacağı anlama yön vermek yetkisine sahip olan fotoğrafçı çekim aşamasından sunum aşamasına kadar fotoğrafı işleme yetkisine sahiptir. Dijital programlar, baskı teknikleri aracılığıyla doğanın ve nesnelerin bize verdiğini değil fotoğrafçının ve kaygılarının kesilmiş, parçalanmış yeni bir sunumu olarak servis edilmektedir.

“Fotoğraf makinesi, döküntü bir apartmanı ya da bir p yığını, onlara yücelik katmadan fotoğraflayamaz duruma gelmiştir. Bu durumda bir nehrinstne kurulan barajdan ya da bir elektrik kablosu fabrikasından söz etmeye bile gerek kalmaz: Bunların önüne geldiğinde fotoğraf ancak ‘ne kadar güzel’ diyebilir... Fotoğraf, adi sefilliği bile modaaya uygun, teknik bakımdan kusursuz bir şekilde işleyerek, zevk alınacak bir nesneye çevirmeyi başarmıştır” (Sontag; 2011,130).

5. TEMSİLİ BİR SANAT OLARAK FOTOĞRAF

Sanat, sanatçının içinde bulunduğu coğrafyanın yaşam şartlarını, etnik yapısını, ideolojik ve ekonomik yapısını, sanat anlayışını belgelemesiyle var olur. Bu kavramlar çerçevesinde sanatçılar gerçeklik tanımının yanı sıra taklit ve öykülemenin temsili imgelerini de kullanmayı tercih etmektedirler. Özellikle günümüz görsel sanatlarında temsil, toplumlar tarafından doğal bir olgu olarak kabul görmektedir. Temsil ve sanat ilişkisi birbirine süreklilikle malzeme yaratmaktadır. Ressamların yahut heykeltıraşların sanat eserlerinde belgelemeye çalıştıkları şey sadece insan figürleri değildir aynı zamanda yaşanan olay döngüsünü de objeler ve ifadelerle yeniden kopyalarlar. Fotoğrafçılar için ise temsil, hikâyenin eksik kalan kısmını tamamlamaktadır. Yani yorumsal detaylarda zaten gerçekliği ifade eden görüntüdeki nesnelerin anlamlandırılmasını sağlamaktadır (Orhan; 2011, 15).

Fotoğraf, temsil ettiği anlam üzerinden toplumda kendine yer edinebilmektedir. Kitlelerin algılayış ve kabulleniş biçimlerine göre çeşitli teorilerle izleyicisine servis edilmektedir. Bu bağlamda temsil olgunun gücünü idrak edebilmek, toplumların yönlendirilebilmesi adına önem arz etmektedir.

5.1. Temsil (Representantation)

TDK'da ,*'Birinin veya bir topluluğun adına davranma'*(<http://www.tdk.gov.tr>, E.T. 23.04.2017) tanımıyla sunulan temsil kavramı dilimize Latince *'repraesentare'*den dönüşümle gelmiştir. Gündelik yaşamda ise İngilizce *'representantation'* olarak kullanımı sağlanmaktadır. Representantation'un tanımı ise, *"bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi."* olarak yapılmaktadır (Cevizci; 2002,1019).

Temsil kavramının Hristiyanlar arasında yayılması 13. ve 14. yüzyılların başlarında olmaktadır. Özellikle mistik yönleriyle kabul gören kavram, din adamlarının kişiliklerini temsili bir şekilde resmetmek için kullanılmaktadır. Günümüzde ise kullanım şekli sebebiyle en çok tartışılan konulardan biri halini

almıştır. Temsil edilmek istenen konunun hangi ölçüler içinde temsil edildiği sorusu temel bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır (Hall; 2003).

Düalist ve monist rasyonalizm modellerinin oluşturulmaya başlandığı 17. yy'da felsefe tarihinin temellerinden biri olarak Kartezyen düşünce ortaya atılmaktadır. Düşüncenin var oluşuna neden olan Fransız filozof Rene Descartes'in Kartezyen yaklaşımı 21.yy'da da etkilerini etkin bir şekilde sürdürmektedir. Modern felsefenin kurucusu olarak bilinen Descartes, Kartezyen felsefede; evren üzerinde keyfi düşüncenin söz konusu olamayacağı fikrini benimsemektedir. Her düşüncenin bilinçaltında bir obje ve nedensellik kodlandığı düşünülmektedir. Bu bağlamda sağlam bilginin ancak sağlam temeller üzerine kurulabileceğini savunmaktadır (<https://svetlena87.wordpress.com>, E.T. 04.06.2017).

“Şöyle ki ben bir zihin, bir ruh, bir zekâ ya da bir akılım; öyle ki, bunlar benim şimdiye dek anlamlarını bilmediğim şeylerdi. Ben pekâlâ gerçek ve gerçekten var olan bir şeyim. Ama ne tür bir şey? Dediğim gibi, düşünen bir şey” (Descartes'ten akt. Altuner; 2013, 58).

Rönesans'ın etkisi içinde insan yaradılışına yönelik detayları keşfetmeye çalışan filozoflar, 17.yy'da algının temeline inerek sanatın sayısal formüller de anlaşılabilirliği fikrini savunmuşlardır. Bu dönemde doğan Kartezyen felsefe ise söz edilen rasyonalizmden etkilenerek şekillenmiştir. Şüphe üstüne yapılan bu felsefede sadece bilim üstüne kurulan bilgilere net bir şekilde inanma fikri vardır. Çözüm yöntemleri analitik mantık içerdiği için problemler öncelikle parçalanarak mantıksal bir sıraya dizilir ve ardından bilimsel kuramlar geliştirilmeye başlanır. Tüm bu gelişmeler sanatsal temsil yöntemlerine de farklı çözümler sağlamıştır. Kompozisyonu bütünüyle algıladıktan sonra imge haline getirilmesi ve betimlenmesi Kartezyen yöntemiyle birlikte yerini farklılıkların ortaya çıkması için parçalara ayırarak ölçümlemekte bulmuştur. Görünür hale getirilen nesneler felsefi düzlemde ayrı ayrı anlaşılarak estetik bir alana dahil olur. Descartes'in görsel sanatlardaki bu yöntemi beraberinde tartışmaların doğmasına da sebep olmuştur. Alman filozof Martin Heidegger, Kartezyen'le alakalı dünyada var olan her şeyin matematiksel hesaplara

indirgenmesinin varlığın asıl halinin göz ardı edilmesine sebep olduğu için eleştirel yaklaşım sergilemiştir (Hançerlioğlu;1999,57-59).

21.yy’da dahi görsel sanatların büyük bir çoğunluğu temsil tekniğine dayalıdır. Fotoğraflar, resimler, plastik sanatlar, TV programları da hayatın içinde insan bilincini saran temsillerdir. Temsil kavramı yüzyıllardır önemini koruyarak filozoflardan günümüz tez ve makalelerine konu olmuş ve olmaya devam edecektir.

Belçikalı ressam Rene Magritte’nin aşağıda yer alan ‘*Bu bir pipo değildir*’ tablosunda da görüldüğü gibi görüntü ne kadar gerçekçi çizilirse çizilsin gerçek bir pipo değildir. Sadece gerçeğe çok yakın çizilmiş bir pipo resmi. Yani bir nesnenin temsilen yapılan görselidir.



Görüntü 15: Rene Magritte, Bu bir pipo değildir. 1928-1929
(<http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr>, E.T. 26.05.2017)

5.2. Temsil Yaklaşımları

Görsel sanatlarda anlam, temsil kavramıyla oluşan teoriler aracılığıyla yapılandırılır ve sabitlenir. Böylelikle bilinçaltında kodlanan dilsel ve kavramsal sistemimiz arasındaki bağı sağlamış olur. Özellikle medya ve kültürel kavramlar hakkında araştırmalar yapan Stuart Hall, dilin kullanım amacının yaşanılan coğrafyanın ve bunun beraberinde oluşan kültürü ifade edebilmek olduğunu bu bağlamda da imgelerin ve göstergelerin öneminin büyüklüğünü ifade eder. Hall’a göre

kavramsal algıları ve dilleri bir olan toplumların temsil ögeleri ortak kodlar üzerine kurulmuştur (2003,15).

Hall, temsil kavramının, anlam ve dili kültüre nasıl bağladığı sorusunu üç değişik yaklaşım aracılığıyla inceler (2003,17);

- Yansımacı yaklaşım
 - Yapısalcı yaklaşım
 - Niyetsel Yaklaşım
-
- **Yansımacı Yaklaşım;** Bu temsil türünde olaylara son derece basit ve yalın bir bakış açısıyla yaklaşılır. Bahsi geçen dilin anlatım türünün objeleri ve insanları net bir şekilde yansıtip yansıtmadığına bakılır. Aynı zamanda temsil edilen kadar edenin de objektiflik yönü incelenir.
 - **Yapısalcı Yaklaşım;** Bu yaklaşım türünde insanlar ortak kodlar üzerinden iletişim halinde olurlar. Temsilin içerisine yorum katılamaz, toplumun tüm kesimlerinin algılayabilmesi için masa her zaman masa olarak kalmalıdır. Keyfi bir şekilde yeniden anlamlandırılmaz.
 - **Niyetsel Yaklaşım;** Konuşmacının yahut yazarın söylemleri üzerinden evren üzerindeki nesnelerin yeniden anlamlandırılması yönünü inceler. Bu yaklaşım kişisel yönü ağır bastığı için toplumu baştan sona farklı yönlendirebilmektedir. Böylelikle toplumun tüm kesiminin rahatlıkla algılayabilme özelliğini yitirir. Anlamlandırın kişinin hayata bakış algısını önceden bilmek gerekir.

5.2.1. Yapısalcı Temsil Yaklaşımı

Temsil teorilerini eleştirel yaklaşımla 3 ana başlıkta inceleyen Stuart Hall, yapısalcı yaklaşımı farklı bir kategoride değerlendirir. Yapısalcı teoride esas amaç, nesnelerin anlamlarının kültürel süreçle birlikte net bir şekilde kullanılmasıdır. Hall’a göre kültürler ve toplumsal ilişkilerin sağlanabilmesi için birbiriyle bağlantılı üç düzenin gelişmiş olması gerekir. Bunlardan birincisi, içinde çeşitli deneyimler yaşadığımız dünya; ikincisi, bu dünyaya bakarak oluşturduğumuz kavramsal dünya;

üçüncüsü de tüm bu gördüklerimizi dile getirmemiz için geliştirdiğimiz göstergelerdir. Birbiriyle bağlı olmasına rağmen bu düzenlerin bir bütün olabilmesi için kodlar aracılığıyla anlamların üretilmesi gerekmektedir. Bu üretim aynı sürekliliğini pratiğe yansıtmakla devam ettirebilmektedir. İletişimin sağlanabilmesi için bir köşe de dünya üzerinde var olan olayları ve nesneleri kodlayan insan, diğer köşe de ise bu kodları anlamlandıran diğer insan vardır. Bu bağlamda önemli olan keskin çizgiler değil uzlaşım sağlanarak deneyimler kaydedebilmektir (2003,61-62).

5.2.2. Göstergebilimsel Temsil Yaklaşımı

Göstergebilimsel yaklaşım, iletişim alanında farklı bir boyut oluşturmuştur. Bu temsil mekanizmasında ikili iletişim bir süreç olarak değil, gösterilenin anlamlaştırılması olarak ele alınmaktadır. Nesne üzerindeki kodların aynı gösterge sistemleri üzerinde kullanılması, birbirinden bağımsız olarak yaşayan toplumların oluşturdukları anlamların birbirine yakınlaşmasını sağlamaktadır (Tekinalp, Uzun; 2013,139-140).

Bir göstergenin başka bir gösterge yerine geçebildiğini belirten Pierce'a göre göstergeler, gösterilen tarafından zihninde aynı statüdeki farklı bir nesnenin oluşmasına neden olur (Pierce'den akt. Fiske; 1996,65). Gösteren her zaman bir anlatım aracı görevini üstlenir gösterilen ise zihinde anlamın tekrardan oluşturulmasını.

Bireyler hayatlarını devam ettirebilmek adına önlerine sunulan gıda, eğitim, ulaşım gibi yaşamsal gereksinimleri için bir tercihte bulunmak zorundadırlar. Yapılan her seçim altında bir mesaj barındırmaktadır. Gerek siyasi gerekse vicdani yönden bir mukayeseye tabii tutulurlar. Bu bağlamda toplumların önüne sunulan her tercih konusunun farklı anlam çerçevesince ele alınması gerektiğini savunan göstergebilimci Roland Barthes, objelerin hem meta hem de sosyolojik anlamları olduğunu söylemektedir (Barthes; 2016,18). Suzan Orhan (2011, 28) kaleme aldığı doktora tezinde, Barthes'ın göstergebilimsel iletişimi iki farklı yönde incelediğini, bunların temel anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) olarak değerlendirildiğini

belirtmektedir. Temel anlamda, nesne hiçbir yorumsamacıya ihtiyaç duymadan görüntüsünü net bir şekilde anlamlandırır; yan anlamdaysa öznel ve yeniden tasarlanmış gerçekliler sunulur.

Fotoğrafa birbiriyle bağlantılı fakat bir o kadar da bağımsız anlamlar yükleyen Roland Barthes ise bu anlamları temel anlam ve yan anlamdan farklı olarak “*studium*” ve “*punctum*” adı altında değerlendirmiştir. Barthes fotoğraf tarihinin yapı taşlarından biri olarak kabul gören *Camera Lucida* adlı kitabında bu iki kavramı şu şekilde tanımlamıştır; “*En azından ilk anda çalışma anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir studium. İkinci öge studium’u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle inceldiğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar kesinlikle birer noktadır. O halde studium’u bozacak olan bu ikinci ögeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir...*” (2016,39-40)

Barthes’ın tanımlamalarından anlaşılacağı üzere studium bize fotoğrafa yüklenen ideolojik ve etnik anlamı vermektedir. Fotoğrafçının vermek istediği ve izleyicinin almış olduğu mesajın doğru orantılı olarak ilerlemesi studium’un var oluş nedenidir. Seyirci kendine sunulan görüntü ve objeler kadar vardır, fazlasını irdeleme gereği duymamaktadır. Punctum’da ise mesaj tamamıyla bireysel tecrübelerle değerlendirilmektedir. Her bir birey izlediği fotoğrafta kendini en çok etkileyecek nesneden çeşitli anlamlar ve mesajlar çıkarabilmektedir. Fotoğrafın öznel değerlendirilişinin bir dayanağı olarak göstergebilimde yerini almaktadır. Fotoğrafçının çektiği kare içerisine bilinçli ya da bilinçsiz olarak almış olduğu bir obje kişideki studium’u ortadan kaldırarak yerini punctum’a bırakabilmektedir.

5.2.3. Söylemsel Temsil Yaklaşımı

“Foucault”'nın temsile yaklaşımındaki önem, söylem yoluyla bilginin ve anlamın üretilmesiyle ilgilenmiş olmasından gelir. Temsil sistemi olarak dili değil söylemi önemseyen Foucault”ya göre, anlam ve anlam pratikleri söylem içerisinde yapılır. Göstergebilimciler gibi o da yapısalcıdır fakat diğerlerinin aksine o dil üzerinden değil söylem üzerinden bilginin üretimi ile ilgilenir. Söylem kavramı, şeylerin var olduğu yer hakkında değil onların geldiği yer hakkındadır. Söylem, temsil, bilgi ve gerçek göstergebilimcilerin tarih dışılık eğiliminin aksine Foucault tarafından radikal bir şekilde tarihselleştirilir. Foucault, her bir dönemde şeylerin arasında hiçbir süreklilik olmayan bilgi pratiklerinin, özneleri, nesneleri ve bilgi formlarını ürettiğini düşünür (Orhan;2011, 45).

Foucault’n da belirttiği gibi söylem tek başına çözümlenecek bir temsil değildir. Anlaşılır olması için birlik halinde ve üreten bir yapıya sahip olması gerekir. İfadelerin doğruluğu ve yanlışlığı hakkında çeşitli değerlendirmeler yapılabilmesi bu temsil türünün mantıksal bir kaynağa dayandırılabilmesi için olanak tanır. Söylem ve söylemi meydana getiren olguların anlaşılması sistemin vermek istediği mesajı alabilmek için önemlidir.

Sanatta temsil’le alakalı tüm detaylandırmaların amacı günümüzde hala devam etmekte olan ‘sanatın temsil edici’ bir gücü olup olmadığı tartışmasıdır. Birçok temsil sisteminden farklı olarak anı kaydeden fotoğraf sanatı bu tartışmanın önemli bir tarafıdır. Gerçeklik olgusunun yüksek oluşu ve var kompozisyon içerisinde yer alan objeye sadık kalma biçimi sınırlı müdahaleyle kurgusal kopya olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceye karşın düşüncenin ve yaşanmış gerçekliğin, cisimlerle de ifade edilebileceği fikri oluşmaktadır. Fotoğrafçının üretim sürecindeki teknik ve tematik seçimleri, fotoğrafın temsil özelliğini ispatlayan en önemli yönleridir.

İKİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF VE SAVAŞ FOTOĞRAFLARI

“Savaşta ilk yitirilen gerçekliktir.”

*Hiram Johnson**

1. PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF

Propaganda, fotoğraf sanatında verilmek istenen mesaja yönelik en önemli unsurdur. İnandırılmak istenen ‘gerçeklik’ yeniden inşa edilerek izleyicinin karşısına sunulmaktadır. Gerek dijital manipölasyonlar gerekse fotoğrafçının konuya olan yaklaşımı kompozisyonun tamamıyla şekillenmesine sebep sağlar. Propaganda fotoğraflarının en önemli ayırt edici özelliği, bilinçli tercihler sonucu ortaya çıkmasıdır. Etkilenmek istenen kitlenin sosyal ve siyasal yapısı göz önünde tutularak yönlendirilmek istenen tarafa doğru ideolojik fikirler enjekte edilmektedir.

Freud, Fotoğraf ve Toplum (2008,143) adlı eserinde; ‘görüntünün nesnel olduğu düşüncesi, sadece bir göz aldatmacasıdır. Fotoğrafa eşlik eden yazılar, görüntünün anlamını bütünüyle değiştirebilir’ demiştir. 21.yy’la birlikte gelişen kitle iletişim araçlarıyla propaganda artık ileri seviye de işlenmeye başlamıştır. Gerek yazılı basın gerek görsel basın her görüntünün altına bir hikaye yerleştirerek anlamda sapmanın dahi önüne geçmiştir. Basın editörleri hangi sebeple olursa olsun, tek amaçları olan kitleleri istenilen ölçüler doğrultusunda etkilemek için çalışmaktadırlar.

İlk propaganda amaçlı savaş fotoğrafı 1855-1856 yılları arasında Kırım Savaşı’nda fotoğrafçılık yapan Roger Fenton tarafından çekilmiştir. Fenton aynı zamanda dünyanın ilk embedded (İliştirme) fotoğrafçısıdır. Yani savaş alanında bağımsız olarak çalışmak yerine hükümetin desteğiyle askeri birlikle birlikte hareket edebilmektedir. Fenton’u savaş belgelendirmek için görevlendiren Prens Albert,

* <http://www.fotografya.gen.tr>, E.T. 02.06.2017

fotoğrafçıdan tek bir şey istemiştir; ceset fotoğrafı çekmemesi. Bu nedenle Fenton kırım savaşı boyunca pipo içip zafer kutlamaları yapan askerlerin fotoğraflarından başka bir şey elde edememiştir (Yaykın;2010,62).

Fotoğrafın günümüzdeki kullanımı tamamıyla sistematik bir düzen içindedir. Kitlelere istenildiği etkiyle ulaştırılması can alan bir silahtan daha etkin hale geldiği anlamını taşır. Görsel imgeler kelimelerle anlatılmaya çalışılan olaylara istinaden zihinde daha çok yer kaplar. Bu bağlamda kilit nokta olan fotoğrafçının yaklaşımı ve niyeti büyük bir ağırlığa sahiptir. Anı belgeleyerek yol gösterici olan fotoğrafçı, ya yaşanan olayları tüm tarafsızlığıyla ileten biri ya da olayların akışını propagandacı bir yaklaşımla şekillendirmede rol üstlenen bir oyuncu olarak safını belirlemek zorundadır.



Görüntü 16 : Hitler'in Propaganda Fotoğrafı
(<http://haberciniz.biz>, E.T. 04.06.2017)

Özellikle siyasi güçlerin en büyük silahı olan propaganda fotoğrafları toplumların karar mekanizmalarını en çok etkileyen araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda yönetimle alakalı izleyiciye sunulan her bir fotoğrafın detaylı bir incelemeyle değerlendirilmesi gerekmektedir.

2. PROPAGANDA VE PROPAGANDA TÜRLERİ

Propaganda, söz, fotoğraf, müzik, yazı, resim, billboard ve broşürlerle insanların zihinlerindeki yönetilme ve ikna edilebilme yetilerine ulaşarak silahsız bir savaş ortamı oluşturma mekanizmasıdır. Propaganda kelime kökünde Latince'den dilimize uyarlanmıştır. Latince “propagare” yani “yeni fidanlar elde etmek üzere toprağı ekme” anlamına gelmektedir (Clark;2004,12).

20.yy'ın ilk yarısında kendini çok daha keskin çizgilerle göstermeye başlayan siyasal propaganda, Lenin'den Hitler'e kadar birçok ülke başkanlarının en güçlü silahı olarak kullanılmıştır. Lenin propagandayla ilgili şu sözleri söyler: “Önemli olan bütün toplum katlarında kargaşalık çıkarmak, propaganda yapmaktır”, Hitler ise: “Propaganda, iktidarı elde tutmanızı sağladı, dünyayı fethetme olanağını da bize gene propaganda verecek” der. Propaganda siyasal çerçevede değerlendirildiğinde kolluk kuvvetlerinden dahi çok daha etkili bir öneme sahiptir. Şiddetle çözülemeyecek olaylar bu ikna mekanizmasıyla çok daha emin adımlarla çözülebilmektedir. İkinci dünya savaşı süresince de propaganda askeri güçlere destek olmuştur. İspanya ve Rusya sadece bu konuyu yürütebilmeleri adına “propaganda bölükleri” kurmuşlardır. Hükümetlerin haklılığını kanıtlayabilmesi sadece faydalı işler yapmalarıyla kabullendirilemediği için öncelikle söylemlerle insanları inandırmak gerekmektedir. Yönetenler yönetilenleri kendi tarafına çekemedikten sonra hükümetin varlığını sürdürmesi mümkün değildir (Domenach;1969,4-5).



Görüntü 17: James-Montgomery , The National Museum Of American Art
(<http://www.ebay.com>, E.T. 20.04.2017)

Genel çerçevede değerlendirildiğinde politikanın sayısal bilimlerle herhangi bir ilişkisi olmadığını görülmektedir. Görsel, işitsel ve duyuşsal hafıza propagandanın etki alanındaki en önemli hedeftir. Bu bağlamda psikik ve bilinçaltı mekanizmaları etkilenmeye çalışılmaktadır. Eski düzenlerin yıkılışı, geleceği planlayamamanın vermiş olduğu endişeyle birlikte tepki göstermeye başlayan toplumlar yönetenlerin ikna kabiliyetleriyle birlikte zihinlerinde canlandırdığı hayatları kabullenirler. Bunun için savaşılması gerekiyorsa savaşılmaktadır. Propagandanın en önemli iki silahından biri ülkü diğeri ise reklamdır. İkna etmekten öte net bir duruşla sarsan reklam kampanyaları ülkü ateşinin ilk kıvılcımı olmaktadır. Siyasal, ekonomik, dini ya da etnik kültürlerin farklılığı bir araya gelen toplulukların örgütlenerek kendi sınırlarını korumak amacıyla karşı tarafa zarar vermelerinin kapısını aralar. Bu sebeple de gelişen yaşanan olgularına rağmen hala haklı sebeplerin varlığına inanılan savaşlar devamlılığını sürdürmektedir.

Propagandanın psikolojik yönü ele alındığında 3 farklı yöntemle karşılaşılmaktadır (Tarhan;2002,9-10);

- Beyaz Propaganda
- Gri Propaganda
- Kara Propaganda

2.1. Beyaz Propaganda

Beyaz propaganda en resmi ve kaynağı en net olan türdür. Bu türde mesajların açık bir şekilde halka iletilmesi dürüstlük açısından önem arz etmektedir. Beyaz propaganda geri dönüşü en olumlu olan mekanizma olduğu için yalan kullanılması durumunda güveni tamamıyla kaybeder. En önemli silahı doğru söylemleriyle karşı tarafın tezini çürütmektir. Bu bağlamda halkın güvenini kazanır. Hatası kollanan tarafın açıkları ve eksiklikleri tüm detaylarıyla planlanarak medya aracılığıyla deşifre edilir. Aynı şekilde deşifre edilen konuyla alakalı tek bir hamle yapılmamaktadır. Bilinen her yanlış defalarca afişe edilerek insanların zihinlerine yerleştirilir (Tarhan;2002,11). Herkes tarafından kabul gören resmi ve milli bayramlar bu türe örnek gösterilebilir.

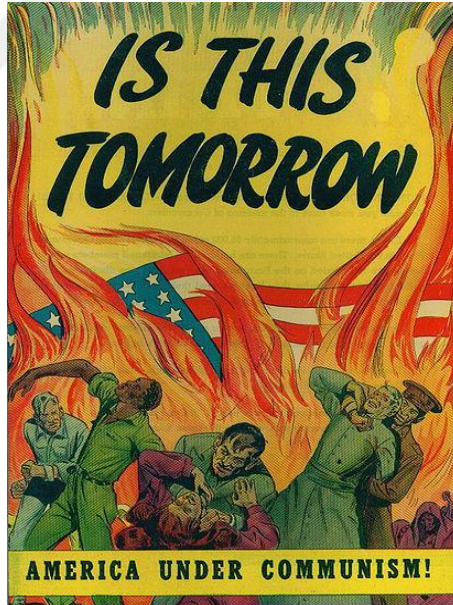


Görüntü 18: Beyaz Propaganda
(<http://www.cagdasses.com>, E.T. 20.04.2017)

2.2. Gri Propaganda

Gri propaganda da yalan ve gerçek söylemler bir arada kullanılarak olaylar propagandacı tarafından kendi lehine kullanılır. Burada kaynak karşımıza net bir şekilde çıkmaz. Yönetimi kullananlar kendi çıkarlarını gözeterek aleni olan kaynakları dahi meşrulaştırabilirler. Böylelikle gündemin havası değiştirilerek ilgi farklı yöne kaydırılır (Bektaş;2000,130).

Gri propaganda savaş ortamlarının en çok kullanılan propaganda türlerinden biridir. Güçlü bir organizasyonla hasımlar baştan sona kusurlu gösterile bilinmektedir yahut tam tersi baştan aşağı kusurlu olan bir durum herhangi bir aksama olmamış gibi yansıtılabilir. Çelişkili yaklaşım bu mekanizmanın temelinde yer almaktadır. Partilerin özellikle seçim dönemlerinde birbirlerine karşı göstermiş oldukları yaklaşım gri propaganda için en iyi örnek unsurlarından biridir.



ABD'lileri komünizm tehlikesiyle korkutan bir afiş

Görüntü 19: Gri Propaganda
(<http://www.filozof.net>, 20.04.2017)

2.3. Kara Propaganda

Kara propaganda yöntemi insan psikolojisini temelden sarsan bir yaklaşımla toplumları şekillendirir. Yalan, riyakârlık, iftira bu türde sonsuz bir özgürlükle serbesttir. Kaynağı kesinlikle gizli tutulmaktadır, deşifre olması durumunda ise gücünü yitirir. Temel amacı hasım olan tarafı yalan ve iftirayla psikolojik buhrana sokup oyun dışı bırakmaktır. Bu mekanizmaya yön veren kişiler vicdani hiçbir sorumluluk taşımazlar. Gerekirse bir annenin evladını öldürmesiyle sonuçlanacak olayları doğurarak toplumu karıştırabilirler. Hedef yerleşen inancı ve güveni yıkmaktır. Halkı, kendi iradesiyle seçmiş olduğu yöneticiye karşı kışkırtarak hükümetleri devirmektedir (Tarhan;2002,12). Son dönemde Arap Baharı olarak adlandırılan Ortadoğu savaşları kara propaganda için gösterilebilecek en yakın tarihli örneklerdir.



Görüntü 20: Kara Propaganda
(<http://spoki.tvnet.lv/>, E.T. 27.05.2017)

Propaganda, özellikle savaş dönemlerinde kitleleri hareketlendirebilmek adına kullanılan en mühim araç olarak tüm dünya liderleri tarafından kullanılmıştır. Birçok kilit dönüm noktasında silahlanmaya dahi gereksinim duyulmadan zaferlerin elde

edilmesine imkan tanıyabilmektedir. Bu bağlamda savaş fotoğraflarındaki propagandacı yaklaşım doğru yöntemler kullanıldığı müddetçe gücünü korumaya devam edecektir.

3. SAVAŞDÖNEMLERİNDE KULLANILAN PROPAGANDA YÖNTEMLERİ

“Genel kanının aksine propaganda basit bir olgu değildir ve tüm şekilleri birbirlerinden farklılıklar gösterir. Propaganda çeşitleri ancak onu kullanan rejimlere göre ayırt edilebilir. Sovyet ve Amerikan propagandaları ne kullandıkları yöntemler ne de psikolojik teknikler açısından birbirlerine benzerler. Hitler’in propagandası günümüz Çin Halk Cumhuriyeti propagandasından çok farklıdır ancak Stalinist propaganda ile oldukça benzerlik göstermektedir. Cezayir’deki Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) propagandası, Fransız propagandası ile kıyaslanamaz. Bazen aynı rejimde bile farklı kavramsal yaklaşımlar beraberce var olabilirler ki Sovyetler Birliği bunun en çarpıcı örneğidir. Örneğin Lenin, Stalin ve Khruşçev, yöntemleri, temaları ve kullandıkları semboller birbirinden farklı üç değişik tip propaganda sunmuşlardır (Özdamar;2005,22).

Dünya paylaşılamayan topraklar bütünü olduğundan beri propaganda varlığını büyüyerek sürdürmüştür. Politikacılar toplumların kendilerine ve kendi arzularına göre kurdukları sisteme inançlarını artırmak için var olan tüm yöntemleri kullanmışlardır. Özellikle savaş dönemlerinde savaşın haklı nedenlerinin olduğunu kitlelere kabul ettirip saf elde etmek amacıyla hem görsel hem de işitsel algılar sonuna kadar kullanılmıştır.

Savaş dönemlerinde kullanılan propaganda yöntemlerini çeşitli başlıklarla değerlendirmek söz konusu olabilir ancak askeri kaynaklar bu türlerin kime yahut kimlere uygulandığı noktasında çeşitlenebilmektedir. Literatürde ise karşımıza çıkan propaganda türleri iki ana başlıkta incelenmektedir. Jean-Marie Domenach, Politika ve Propaganda adlı kitabında ‘Lenin Tipi’ ve ‘Hitler Tipi’ propaganda olarak

incelediği yöntemlerin ikinci dünya savaşının sonuna kadar olan etkilerinden söz etmiştir (Domenach;1969,3-40).

3.1. Lenin Yöntemi

Lenin tipi propaganda yönteminde Marksizm anlayışı, kitleler arası yayılımı hızlandırmak adına ciddi bir güç dayanağı olmuştur. Fikirler özü bakımında hiçbir sekteye uğratılmadan olabildiğince basitleştirilerek halka empoze edilmektedir. Siyasi bilincin oluşturulabilmesi için öncelikle müdahili oldukları sınıfın farkına vardırırmak bu propaganda yöntemindeki ilk yol olmuştur. Lenin’e göre toplumun sınıf bilincinden anladığı sadece ekonomik kaygıdır, eğer ki bu kaygı esnasında işçiler yalnız bırakılırlarsa bilinç sendikalaşmaktan öteye gidemez kendi içinde devir daim yapar. Bu nedenle yönettiği propaganda modeliyle halkları ast-üst ilişkisinden öteye taşıyarak dünya genelinde savaşımaya yöneltmiştir. Lenin’in temelinde halkların haklı savaşı olarak yüz bulan yöntemlerinin yol göstericileri devrimci proleterler olmuştur. Almanya ve İngiltere’de varlıkları kabul gören sosyal demokratların aksine Lenin insanları peşinden sürükleyen atılımlar yaparak kışkırtma yoluna gitmiştir. Bu kışkırtmalar içi boş eylemlerden öte eğitimden hareket yöntemlerine varıncaya kadar bilinçlendirerek yapıldığı için insanların kararlılıkla devamlılığını sağladığı bir bağ oluşturmuştur (Domenach;1969,3-25).

Lenin, “*Gerçek baskıya baskı bilincini de ekleyerek onu daha da çekilmez duruma getirmeli, ayıbı açığa vurarak daha da ayıplaştırmalı*”, diyen Marx’ın sözlerine uygun olarak emperyalist hükümetlerin kapı ardı ederek sakladıkları her bir hatanın üstünü açıp gerçekleri ortaya çıkarmak için çabalamıştır. Bu yöntemi daha da hızlandırmak adına okullarda verilen ya da kitap okuyarak öğrenilen gerçekler yerine birebir halka canlı örnekler göstermiştir. Tüm bu atılımlar artık kitlelerin hızlı bir şekilde devrimci zihniyete ulaşmasını sağlamıştır. Kapitalist sistemin tüm açıkları işçi partisinin söylemleri üzerinden halkın hakkını arama iştahı kabartılarak deklare edilmiştir (Domenach;1969,27).

Lenin tipi propaganda yönteminde “*parolalar*” ciddi bir öneme sahiptir. Parolalar politik güçleri halk için cazip hale getirmektedir. Bu nedenle de kitlelerin algı seviyelerine göre uygun hale getirilir. 1917’de Lenin tarafından yazılan “Parola

Üzerine” adlı yazısında iktidar gücünün Sovyetlere ait olduğu belirtilir. Yazıda yer alan “İktidar Sovyetlerindir” parolası günün politik yönünü tayin eder. Bolşeviklerin başarısının en önemli adımı bu nedenlere dayalıdır, iki kelimelik bir parola tüm halkın savaşmak için tek hedefi haline gelmiştir; “Toprak ve Barış” (Nasir; 2006,22).

Sovyet başarısının tek dayanağı kışkırtılan halk değildir elbette. Gizli kahramanlar toplum içinde yaptıkları propagandayla halkı bilinçlendirip daha da geniş kitlelere ulaşmayı hedef haline getirmişlerdir. Plekhanov’un şu sözleri gizli kahramanların kimler olduğunu çok daha net algılamamızı sağlamaktadır: “Propagandacı bir tek kişiye ya da çok küçük topluluklara birçok fikirler aşılar; kışkırtıcı bir tek ya da ancak birkaç fikir aşılar, ama koca bir insan kitlesine aşılar bunları” (Domenach;1969,31). Genel hatlarıyla propagandanın net olarak doğuşu Lenin ve Troçki ile olmuştur. Lenin’in parolaları, Troçki’nin tarihte bir tek örneği dahi bulunmayan radyo aracılığıyla kapitalist hükümetleri yıkması proleterya için daha önce görülmeyen bir etki yaratmıştır.

Lenin’in propagandayı görselleştirerek bilinç altına yerleştirme fikri çeşitli yöntemlerin var edilmesine imkân sağlamıştır. Bu bağlamda ülkenin bir ucundan diğer ucuna kadar giden trenlerde ideolojik filmler gösterilmeye başlanmıştır. Ajitasyon trenleri adıyla tarihte yer edinen bu propaganda yoluyla maddi imkânsızlıklara rağmen sosyalizm adına çok ciddi kazanımlar sağlamıştır. İnsanlar sinema perdelerinde yer alan Amerikan filmlerini izlemek yerine bu trenlerde siyasi propagandaların sunulduğu filmleri izlemeyi tercih etmişlerdir (<http://www.sanatlog.com>, E.T. 09.07.2017).

3.2. Hitler Yöntemi

Lenin ve Troçki’nin çağdaş hale getirilerek var ettikleri propagandaya en büyük katkı Hitler ve Goebbels tarafından yapılmıştır. Kullanılıp son derece kabul gören sonuçlar veren propaganda yöntemlerine sağladıkları katkı göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Lenin ve Hitler tipi propagandalar arasında aynı çizgi üstünde değerlendirilemeyecek kadar ciddi farklar mevcuttur. Lenin son derece beyaz bir propaganda yöntemi izlerken Hitler siyah propagandayı bir silah haline getirip sonuna kadar kullanmıştır. Kendisine “Sieg Heil”lerle selam veren bağınaz, gözü kör

ve silahlı savaş isteyen topluluklar içinde kin ve kan üzerine ses yükselten Hitler, propagandadaki tüm parolaları ölüm üzerine kurmuştur. Sosyalist propagandacı tavırdaki düşünme ve mantıksal yaklaşım fikri nazi Almanyası’nda yerini gözü ve zihni kapalı bir tavra dönüştürmüştür (Domenach;1969,41-43).

Hitler’le birlikte başlayıp günümüz diktatörlerinin de hala kullanmaya devam ettiği, halkın tek tip düşünmesini sağlayan propaganda yöntemleri bugünde aynı yüksek etkili sonuçları vermektedir. Halk neyi ne için savunduğunu bilmeden yükselen sese doğru biat etmektedir. Dış dünyayla olan ilişin kısmi olarak kontrollerle sağlandığı, ölkü heyecanının dorukta tutulduğu, az olan kazanımın maksimum seviyede gösterildiği yapılanmalarda insanların kukla görevini üstlenmesi kaçınılmaz bir son olarak görölmektedir.

Mussolini, faşist diktatörlerin algıdaki bu kapalılık sayesinde kendilerine inanılmaz bir etki alanı yarattıklarını ve bunun sonucunda da insanlığın hor görölmeye mahkûm hale geldiğini belirterek şunu söyler; “Yeni yöntemler, Hitler’in metasının duygusallığı ve mantıksallıktan kısmi de olsa uzak kalması nedeniyle Nazilerin yol göstericisi olmuştur. Bu nedenledir ki Hitler Nuremberg Kongresi’nde, “İktidara geldiğimiz zaman her Alman kadınının bir kocası olacaktır” diyerek kadının duygularına seslenmiştir (Domenach;1969,44).

Hitler, Naziler üstünde uyguladığı yöntemlerde işitsel duyuyu kullanarak bilinçaltında yer edinimleri sağlamaktadır. Sokaklarda, okullarda, kiliselerde, televizyonda ve radyolarda sürekli bir şekilde Hitlerin bağırarak savaşı haklı gösterdiği yayınlar yapılmaktadır. Klaksonlar insanların savaş dürtülerinin sakinleşmesine asla izin vermeyip dürtülerini her an yüksek tutarak kin ve nefret duygularını kabartmalarına sebep olmaktadır. Tek bir gamalı haç ve Hitler’in selam sesi insanların mantıklarının işlevsizleşmesi için yeterli hale gelmektedir.

4. SAVAş VE SAVAş FOTOĞRAFÇILIĞI

Habil ve Kabil döneminden itibaren devam eden “savaş” kavramı 21.yüzyılda da aynı vahşiliğiyle tüm dünyayı esiri altına almaya devam etmektedir. Tükenmekte olan doğal kaynaklar, ölkü sınırlarının genişletilmeye arzusu, çoğalan nüfusla birlikte

azalan gelirler ülkelerin ve bireylerin birbirleriyle savaş halinde olmaları için uygun zemin şartlarını hazırlamaktadır. İnsanlık tarihi özünde savaşlarla belgelendirilip, şahit gösterilmektedir. Gelişen teknolojik ve kültürel yapılar ne yazık ki savaşların azalması için bir ön barikat olamamış tam aksine strateji olarak kullanılıp şiddeti artırmıştır. Yani savaş bir çözüm planı olarak birinci sıradaki yerini her zaman korumuştur.

Savaş kavramını kelime anlamıyla incelediğimizde TDK’da “Bir şeyi ortadan kaldırmak, yok etmek amacıyla girişilen mücadele” olarak karşımıza çıkmaktadır (<http://www.tdk.gov.tr>, E.T. 09.04.2017). Kelimenin köküne inmek istediğimiz noktada ise “Sav” sözcüğü güçlü toprak yöneticilerinin zayıflardan himaye vergisi adı altında zorunlu olarak aldığı mülkler anlamını taşımaktadır. Verginin tahsis edilemediği durumlarda hükümdarlar katletmek suretiyle alt kademedeki borçluları ezmektedir. Sözcüğün kullanımı zamanla Sav’a gitmek yerine savaş olarak tarihte ve sözlüklerde yerini almaya başlamıştır (Kia; 2003, 23).

İnsanlık tarihinin büyük bölümü hakkında geniş bilgiye yer verilen “Uygarlığın Öyküsü” (2009) adlı eserde ünlü tarihçiler Will ve Ariel Durant, dünya üzerinde resmi kayıtlara giren 3421 yıllık tarihten sadece 28 yılın savaşı geçirdiğini, demokrasinin ve medeniyetin çok daha öldürücü savaşlara neden olduğunu kaydetmişlerdir (Çimen ve Gögebakan; 2009,9).

21. yüzyıl içerisinde dahi savaşlara son verilebileceği fikri inandırıcılık yetisinin çok uzağında kalmaktadır. Hatta savaşların önüne geçebilmek için kendi haklarından feragat ederek bu uğurda mücadele eden insanlar dahi bu fikre inanmamaktırlar. Uğruna verilen mücadele en iyi ihtimalle yaşanan savaşlardaki soykırımları engellemek, kadın ve çocuk haklarına riayet etmek ve savaş dönemleri için tayin edilen yasala uyum sağlatabilmek için önem arz etmektedir.

Susan Sontag savaşla ilgili şu cümleleri kaleme almıştır; “*Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder*” (2003,6).

“Ateş Altında Gazetecilik” adlı eserinde savaş mantığının hem çok basit hem de çok karmaşık olduğunu belirten Mete Çubukçu, Carl Von Clausewitz’in; “Niçin savaş çıkar?” sorusuna yüzyıllar boyu birbirinden farklı cevaplar verildiğini buna istinaden de askeri yorumların “düşmanlık duygusu ve düşmanca niyet” yönünde olduğunu bildirmiştir (2005,22).

Tarihteki ilk savaş belgesi olma özelliğini taşıyan Kadeş Antlaşması, Mısır ve Hitit medeniyetleri arasında M.Ö. 13.yy’da yapılmıştır. Yapılan antlaşmadan itibaren devam eden savaşlarda görsel kayıtlara ulaşmak 19.yy’a kadar neredeyse imkânsızdır. Toplumlar görsel kayıtlama sürecine geçene kadar yaşanan birçok savaştan bir haber olarak yaşamlarını sürdürmüştür. Ancak fotoğrafın tanıklık sürecinde rol almaya başlamasıyla birlikte savaşla birlikte doğan vahşet görüntüleri insanlarca artık görünebilmiştir (Çimen ve Gögebakan; 2009,9).

Bu bağlamda savaş muhabirliği, en sade anlamıyla çatışma ve savaş bölgelerinde yaşanan olayları görseller eşliğinde dünyaya aktaran özel bir alan olarak kabul görmektedir. Savaş esnasında özellikle sivillerin direkt mağdur sıfatını yüklendiğini belirten Mete Çubukçu, bu kanının Ortadoğu bölgesinde insanlık dışı bir yöntemle uygulandığını belirtmektedir. Çubukçu sözlerine şu şekilde devam etmektedir; *“savaşların değişen niteliği, savaş alanında çalışanlara da yansiyarak muhabirin tanımını, çalışmasını, habere yaklaşımını ve haberi yaparken yaşadığı tehlikeleri de farklılaştırdı.”* (Çubukçu;2005,29).

Savaş muhabirliği değişime zorunlu bırakılan şartlarla birlikte sözlük anlamını farklı boyutlara taşımıştır. Savaş ortamında yaşanan tüm olaylar aynı objektiflikle dünyaya duyurulma noktasında belli başlı engellerle karşılaşmaktadır. Muhabir tanık olduğu durumlar karşısında hem tek başınadır hem de onlarca kişinin kontrolündedir. Şahit olunan olaya dair elde edilen veriler siyasi çıkarlara engel olabilecek bir konumdaysa tüm çalışma hiçe sayılarak yok edilebilmektedir. Bu sebeple savaş muhabirliği ölümle, acıyla, vahşetle karşılıksız bir şekilde burun buruna olmanıza rağmen bazen görüne bilirliliğin engellendiği bir alandır.

Türkiye’de savaş muhabirliği kavramı tek başına bir değer olarak değerlendirilmemektedir. Savaş bölgelerine gönderilen muhabirler herhangi bir eğitimden ya da hazırlıktan geçirilmemektedir. Bir istihbarat muhabiri bir anda savaş bölgesine gönderilebilmektedir.



Görüntü 21: Savaş Fotoğrafı

(<http://ajansuniversite.istanbul.edu.tr>, E.T:13.04.2017)

5. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDAKİ GÖRSEL İDEOLOJİ

Niçin Savaş?

*Virginia Woolf**

Savaşın en büyük tamamlayıcısı yaşanan vahşete dair kanıt niteliği taşıyan fotoğraf ve kamera görüntüleridir. Hiçbir yazının ya da tanıklığın tasvir edemeyeceği gerçeklik olgusu görüntüsel verilerden elde edilebilmektedir. Bu bağlamda görüntüsel göstergeler savaştaki ironik izdüşümleri olarak izleyicilerin karşısında yerini almaktadır.

Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine adlı eserinde şöyle söylemektedir; “*Fotoğraflar kendi başlarına ahlaki bir konum yaratamazlar, ancak mevcut tutumlarından birini güçlendirebilir ve yeni şekillenmeye başlayan başka bir tutumun oluşmasına da katkıda bulunabilirler*” (2011,21).

İnsanların eğitim durumları, ekonomik güçleri ya da etnik ve sosyal kimlikleri özellikle savaş ortamlarından önlerine servis edilen görüntülere verecekleri tepkilerde önceliğini yitirebilmektedir. Savaş fotoğraflarının kompozisyonları genel çerçevede değerlendirildiğinde, zihinde daha keskin bir yer edinebilmesi amacıyla yetişkinlere ve çocuklara, yıkılan binalara, bombalanan yaşam yerlerine yönelik sunulduğu görülmektedir. İnsanların kendi elleriyle kurdukları hayatları savaşla birlikte ne olacağı belli olmayan bir düzensizliğe girmektedir.

“ Bakın, savaşın neye benzediğini fotoğrafların kendileri söylüyor. Bu tablo, savaşın yaptığı şeyin manzarasıdır. Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder. Bu fotoğraflara bakıp da acı duymamak, bu fotoğrafları görüp de irkilmemek, bu yıkıma, bu kıyıma yol açan şeyi ortadan kaldırmak için uğraş vermemek; bunlar, Wolf’a göre, ahlaktan ve vicdandan nasibini almamış bir canavarın vereceği tepkilerdir” (Sontag;2004,6-7).

* <http://www.lacivertdergi.com>, E.T. 02.06.2017

Savaş fotoğrafları sadece yaşanan durumu belgelemek amacıyla servis edilmez, aynı zamanda siyasi güçlerin yönlendirmesiyle savaşların devamlılığını sağlamak amacıyla toplumları şekillendirir. Manşet fotoğrafları ya da fotoğraf altı yazılar savaşın haklılığı ve gerekliliği yönünde yorumlarla süslenmektedir. Böylece savaş içinde olan her iki taraf için daha fazla vahşileşebilmek adına herkes tarafından tabii görülen nedenler doğurmuş olur. Parçalanmış vücutlar, işkence görmüş çocuklar, açlık ve kaos fotoğrafları nefretin ve hırsın daha fazla büyümesini sağlar. Bu da savaşın gerekli olduğu için yapıldığı fikrini sağlamlaştırır.

Tüm bu detayların bir de karşıt durumları söz konusudur, bu da insanların taraf oldukları kesimler tarafından yapılan vahşete göz yummaları ve inkar politikasına sarılmalarıdır. Servis edilen fotoğraflardaki vahşet seyirciyi temsil edenler tarafından yapıyorsa ilk tepki manipülasyon olduğu yönünde olmaktadır. Doğruluğu netleştiği noktadaysa da haklı sebepler aranmaya başlanmaktadır.

Bir ölüyü son haliyle asırlar boyunca hatırlanacak bir şekilde belgelemek sadece görüntüsel kayıtlarla sağlanabilecek bir işlemdir. Bu sebeptendir ki savaş ortamlarından elde edilen ölü fotoğrafları hemen hemen tüm basın kolları aracılığıyla insanlara servis edilir. İzleyiciler gördükleri bu fotoğraflarla yıllarca savaşın nelere sebep olduğu ve insanlara yapılan eziyetin ne boyutta olduğunu her gelen yeni nesile aktarmaktadır. Yani temelde milyon dolarlar harcayarak sahip olunamayacak siyasi güç, fotoğrafik görüntülerle elde edilebilmektedir.

Sontag, 'ın *“Fotoğrafın anlamını belirleyen şey fotoğrafçının niyeti değildir; fotoğrafında kendi kariyeri vardır ve bu kariyer bazen, ondan faydalanan farklı kesimlerin arzuları ve sadakatlerine göre seyredebilir pekala”* (2003,38) sözleri, fotoğrafın toplumlar içerisindeki kullanım amacına örnek teşkil etmektedir.

Günlük yaşamın içerisinde en fazla yapılan aktivitelerden biri fotoğraf bakmaktır. Her bir kareyi farklı kategorilere koyarak değerlendirmeye çalışırız; haber fotoğrafı, savaş fotoğrafı, kadın fotoğrafı, çocuk fotoğrafı, ölüm fotoğrafı, doğum fotoğrafı. Tüm bu kategorileri de kendi algı biçimimize göre bir yere yerleştirilmektedir. Aslında sunulan tüm fotoğraflar belirli bir gerçeğin kanıtıdır. Hakikate dair kompozisyonun tümüne bakarak bir görüşü deneme, onaylama ve inşa

etmek için tercih edilen araçlardır. Bu sebeptendir ki fotoğraf ideolojik mücadelelerde ciddi bir görev üstelenir. Var olan gücün kullanımı çok iyi tahlil edilmelidir (Berger; 2014,39).

Bu bağlamda fotoğraflar 21.yy'da karşımıza çok güçlü birer ideoloji aygıtı olarak çıkmaktadır. Her bir görüntünün altında devam ya da tamam mesajı yatmaktadır. Bu nedenle izlenen her görüntünün özenle anlamlandırılması ve buna göre değerlendirilmesi gerekmektedir. Özellikle savaş fotoğrafları toplumların fikrîsel dönüşümleri en yoğun şekilde yaşadığı görsel iletişim aracı olduğu için siyasette kilit bir rol oynamaktadır. Yani aslında seyirciye sunulan her bir savaş fotoğrafı bir propaganda aracı olarak karşımızda durmaktadır.



6. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA PROPAGANDA ARACI OLARAK ÇOCUK TEMSİLİ

“Artık havalar iyice soğudu. Kuş sesleri duyulmaz oldu.

Şimdi yalnızca, anasını ya da babasını,

kardeşini yitiren çocukların ağlamaları

duyulabiliyor.

Bizler, bir ülkesi ve umudu olmayan çocuklarız.”

*Dunja**

Sosyolojik ve kültürel bağlamda toplumun yapısına ve değerlerine göre tanımlanan çocuk kavramını TDK, anne karnında ya da bebeklik çağı ile ergenlik çağı arasındaki gelişme döneminde olan insan olarak vermektedir (www.tdk.gov.tr, E.T. 29.04.2017). Doğumundan yetişkinlik sürecine kadar anne baba koruması altında hayatını sürdüren çocuğun statüsü modern çağla birlikte tamamıyla değişmiştir. Önceki yüzyıllarda daha dar bir bakış açısıyla varlığı yorumlanan çocuk kavramı standartlar çevresinde soyun devamlılığı amacıyla büyümekte olan yetişkin olarak ele alınmıştır. Çocuk kavramının sosyal statüde yer alabilmesi ise 20.yüzyılda çocuğun korunması ve gelişimini sağlayabilmesi çerçevesinde yer edinmeye başlamıştır.

21.yy’la birlikte modernleşmenin etkilerini de içine alan çocuk tanımı farklı anlamlarla kaynaklarda yerini almaktadır. Özellikle Orta Çağ Avrupa’sında 5-7 yaş aralığında çocukluğun tamamlandığını söyleyen Neil Postman, bu durumun psikolojik yok oluşun temeli olduğunu savunmaktadır. Postaman’a göre çocukluk toplumsal bir değer olarak Rönesans döneminden beri psikolojik bir savaş içerisinde (1995, 52). Sosyolog Chombart de Lauwe tarafından yapılan bir araştırmada çocuğun değişen statüsü hakkında çeşitli modeller geliştirildiği belirtilmektedir. Lauwe bu modelleri şöyle tarif etmektedir; “ *Çocuk modelleri, çocuk dinamik, doğayla sıkı ilişki içinde,*

* <http://bianet.org>, E.T. 02.06.2017

inisiyatif sahibi, yetiş-kinlerden bağımsız olarak sunmaktadır” (Lauwe’den akt. Bilgin;2014,53).

Sosyolog Lauwe çocuk temsilini bu denli teknik olarak incelerken Roland Barthes ise Çağdaş Söylenler (2011,161-162) adlı kitabında şu sözlerle yer vermiştir; “... *Hiç kuşkusuz çocuk hep doğar ama insan sorununun genel oylumunda onun tümüyle tarihsel olan varoluş biçimleri yanında, bu edimin “öz”ünün ne önemi vardır? Çocuk iyi mi kötü mü doğuyor... Ölüm olasılığı yüksek mi değil mi, şöyle bir geleceğe mi erişiyor... İşte sergiler bundan söz etmeli bize, sonu gelmez bir doğum türküsünden değil...”*

Her iki bilimcinin de söylemlerinden yola çıkarak “çocuk” temsilinin tanımını yapılmak istendiği zaman karşımıza iki farklı başlık çıkmaktadır, birincisi, barış ortamında çocuk olmak; ikincisi ise savaş ortamında çocuk olmak. Standart şartlarda değerlendirdiğimiz çocuk varlığı için yetişkinler olarak, savunmasızlığı ve muhtaçlığı göz önüne alındığında bakımından eğitime, sağlık ihtiyaçlarından gelecek ile ilgili yatırımlarına varıncaya kadar maksimum seviyede talep kar olunmaktadır. Ancak aksi yöndeki bir yaşam alanında yani savaşın var olduğu ortamlarda talepler en minimize haliyle, yani yalnızca çocuğun hayatta kalabilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Savunmasızlıklarından dolayı savaşlarda en çok kayıp verilenler ilk savaşlardan günümüz savaşlarına kadar çocuklar olmuştur. Ölüm, açlık, bulaşıcı hastalıklar ve aile kayıpları en fazla çocuklar üzerinde tesirini göstermektedir. Bu nedenle de söz konusu çocuk olan tüm göstergelerde izleyiciler objektif duruşlarını kaybetmektedir.

“Savaş ortamı sessiz değildir. Acılar göz önünde yaşanır. Savaş bir çığlıktır. Büyüklerin çığlığı, çocukların çığlığı, askerlerin çığlığı, silahların çığlığı birbirine karışır. Ancak en acı çığlık çocuklarınkidir. Bu çığlık, ceht içinde atılan bir çığlık olmamalıdır. Çocukların atacağı çığlık gerçekte parklarda, bahçelerde, oyun alanlarında atılacak sevinç çığlıkları olmalıdır” (Balcı;2014,5).

Fotoğraflar günlük hayat içerisinde farklı alanlarda toplumlara servis edilmektedir. Gazeteler, dergiler, broşürler, billboardlar vs. sürekli bir şekilde gözümüzün önüne ideolojik mesajlar içeren fotoğraflar sunmaktadır. Çocuk temsili bu denli önemli bir noktada yer alması da, toplumların yönlendirilmesi amacıyla hükümetler tarafından da propaganda aracı olarak kullanılmasına kapı aralamıştır. Savaş nedenlerinin haklı gösterilme amacı, çocuklar üzerinden izleyicilere psikolojik sarsıntı yaşatarak sağlanmaya çalışılmaktadır. Fotoğraf her zaman gerçek olanı göstermez, ideolojik fikirlerin ve siyasal çıkarların kaygısı servis edilen görüntülerinde kurgusal bir hal almasına neden olmaktadır. Bu bağlamdaysa kompozisyonun içine sokulacak imgelerin önemi artmaktadır.

Fotoğraf üzerinden yapılan propagandalarda amaç, izleyicilere düşman olan taraf için kışkırtıcı görüntüler izleterek siyasal bir hareketlilik sağlamaktır. Yakın tarih içerisinde tüm dünya insanları tarafından seyredilen Aylan bebek fotoğrafı hem savaş taraftarlarının kınanması hem de yıllardan beri var olan ölü çocuk yayımlamama kuralının çiğnenmiş olması nedeniyle başkaldırı da öncü olmuştur. Fotoğrafla verilen mesaj çok nettir, Aylan bebek savaş nedeniyle boğularak ölmüştür. Belki de bu kareden daha acı bir karenin varlığı söz konusu değildir. Aylan'ın fotoğrafı Suriye iç savaşıyla alakalı görülen ilk kare değildir, 2011 yılından itibaren binlerce yetişkin yaşlarda olan ölü insan fotoğrafıyla karşı karşıya kalınmıştır. Ancak bu karenin insanları bu denli derinden etkilemesinin en büyük sebebi karşımızda masum bir çocuğun cesedinin olmasıdır. Belki de Aylan bebeğin görünmeyen yüzünde gördüğümüz kendi çocuğumuzun siması olduğu için bu denli zihnimize kazınmaktadır. Savaş fotoğraflarında yer alan çocuk temsilleri kini artırmak için paha biçilemez malzemelerdir. Savaşa açılan deneyimlerin sıfırlandığı bir kapıdır. Çocuklar savaşın en saydam en çıplak halinin yüz bulunuşlarıdır.



Görüntü 22: Vietnam Savaşının Sembolü Olan Fotoğraf Çocuklar Napalm Bombasından Kaçıyor

(<http://www.tarihiolaylar.com>, E.T. 04.07.2017)

Çocuk hakları sözleşmesinin 17. Maddesinde yer alan; “Devlet, kitle iletişim araçlarının, çocuğun gelişimi açısından önemini kabul eder. Çocuğun bunlarla çeşitli bilgi ve belgelere ulaşmasını sağlar, kendi kültürü ve dili bakımından bu araçlarla alabileceği gereksinimleri karşılar. Ayrıca kitle iletişim araçlarının verebileceği her türlü zarardan çocukları korur” (<https://www.unicef.org>, E.T. 27.05.2017) hükmü, çocukların sosyolojik algılarında kitle iletişim araçlarının önemine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda ölüm ve yaşanan vahşet görüntülerine dair dünya basınında belli başlı sınırlamalarda mevcuttur. Canlılara yapılan eziyetin herhangi bir propaganda ya da reyting unsuru olarak kullanılması etik açıdan kabul edilemez olarak kaydedilmiştir. Özellikle çocukların ekran başında olduğu saatlerde, yaşadıkları dünya üzerine korku ve endişeye kapılmamaları adına çeşitli kısıtlar ve yasaklamalar getirilmiştir (Cengiz ve Çağlar; 2004). Savaşlar ironinin tüm gerçekliğiyle kitlelere sunulduğu durumların başında gelmektedir. Barış ortamında yaşayan çocukların psikolojinin bozulmaması adına savaşta öldürülen çocuk fotoğraflarının ve videolarının sunulmaması etik kuralların bozulmaması adına hükümetler tarafından kontrol edilir hale getirilmiştir.

Çocuk sembollerin fotoğraflarda ve medyada temsilinde en büyük eksikliklerden biri olarak hak temelli bir bakış açısıyla yaklaşılmama sorunu yatmaktadır. Savaşız bir ortamda yaşamak çocuğun temel hakkıdır ancak medyada bu konunun işlenmesi yerine çoğunlukla “savaşın çocukları” (<http://www.trtbelgesel.net.tr>, E.T. 04.06.2017) başlığıyla sunumlar ve belgeseller yapılmaktadır. Bu bağlamda çocuk fotoğrafları üzerinden üretilen söylemlerle toplumların yönlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Dünya tarihinde yaşanan göç süreçleri boyunca özellikle çocuklar üzerinden yapılamayan sosyolojik araştırmalar bize durumun ciddiyetiyle alakalı resmi veriye ulaşma imkanı vermemektedir. Savaş ortamından farklı bir böyleye geçişle ilgili çocukların yaşadığı dram süreci sadece psikolojik sapmaların sağlanabilmesi amacıyla medyada görselleştirilmektedir. Bu geniş çerçevede savaş esnasında çocukların toplumsal gerilim içinde hayatta kalmak için çabaladıklarını dile getiren Mustafa Ruhi Şirin, toplumsal gerginlik ortasında büyüyen çocukların güven duygusu ve mutlu bir çocukluk yaşayabilmesinin neredeyse imkansız hale geldiğini belirtmektedir (2010,39-40)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İDLİB KİMYASAL SALDIRISI SONUCU BASINA YANSIYAN FOTOĞRAFLAR VE ÇOCUK GÖRSELİNİN KULLANIMI

1. ARAP BAHARI'NDA SURİYE İÇ SAVAŞI VE İDLİB KİMYASAL SİLAH SALDIRISI

Ortadoğu bölgesinde Arap Baharı'yla başlayan isyan hareketleri, Mart 2011'de Suriye'de de duvarlara rejim karşıtı yazılan yazılarla kıvılcım almıştır. Hükümet aleyhinde yazılar yazan gençler tutuklanmış ve ailelerine teslim edilmemiştir. Polis ve tutuklu aileleri arasında çıkan tartışma ülke genelinde protestolara neden olmuştur. Bu noktada yakın tarihlerde yaşanan Arap Baharı hareketinden güç alan halk “öfke günü” olarak adlandırdıkları 15 Mart tarihinde geniş kitlelerle birlikte protesto gösterileri yapmıştır. Şam, Halep, Lazkiye, Humus gibi büyük şehirlerde Suriye tarihinde son 30 yılın en büyük isyan hareketleri yaşanmıştır. Olaylar polislerin, sivil halkı öldürmesi boyutuna kadar ulaşmış cenaze törenlerinde dahi çatışmalar yaşanır hale gelmiştir. Böylelikle Suriye'de kaçınılmaz son olan Arap Baharı başlamıştır (Toraman; 2015,72).

Esad yönetimi yaşanan tüm bu gelişmeleri ciddiye almayarak isyancıları, “*Emperyalist güçlerin kuklası teröristler*” olarak lanse etmiştir. Ancak büyüyen olaylar bir müddet sonra rejim tarafında korkuya sebep olmuş müdahaleye gereksinim duyulmuştur. Esad, halk isyanını dindirebilmek adına 1963 yılından beri devam eden olağanüstü hal uygulamasını kaldırarak yolsuzluklarla ilgili mücadeleyi artırmak adına Dera valisini görevden dahi almıştır. Protestolar çerçevesinde tutuklu bulunan 260 vatandaş serbest bırakılmış, vatandaşlık hakkı olmayan Kürt'lere vatandaşlık verilmiştir. Ancak bu durum halkın sakinleşmesini sağlamak için yeterli olmamıştır. Protestoların artmasıyla birlikte hükümet daha sert bir rol oynamaya başlamıştır. Ölü sayısının artması ve ağır baskı halkın daha da yükselmesine neden olmuştur. Hükümet karşıtı ayaklanmalara karşı rejim yanlısı kitleler Şam başta olmak üzere ülke genelinde birçok şehirde Esad'a destek gösterileri yapmıştır. Sadece Mart ayı için Birleşmiş Milletlerin vermiş olduğu ölü sayısı 850'yi bulurken Suriye İnsan Hakları Örgütü bu

sayının 560 kişiyle sınırlı olduğunu bildirmiştir (<http://www.21yyte.org>, E.T. 29.05.2017).



Görüntü 23: Bessar ESAD

(<http://www.iha.com.tr>, E.T. 29.05.2017)

Suriye’de iç çalkalanma devam ederken yurtdışından da tepkiler gelmeye başlamıştır. Yönetimin sivillere vermiş olduğu zarar dünya liderleri tarafından kınanarak en kısa zamanda sonlandırılması istenmiştir. Arap Baharı’ndaki diğer Müslüman ülkelerdeki isyanların bastırılış biçiminin Suriye’ye de uygulanması talep edilmiştir. Yukarıdaki görselde de görüldüğü gibi Esad dış güçlerin müdahalelerini kesmek adına çeşitli söylemlerde bulunarak gözdağı vermek istemiştir.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken Suriye ilk resmi desteğini Kuveyt emiri Sabah el Ahmet el Cabir el Sabah’tan almıştır. Sabah; “*Kuveyt’in, istikrar ve güvenliğini koruma mücadelesinde Suriye’yi desteklediğini*” ve “*Suriye yönetimi ve halkının, ülke istikrar ve güvenliğini bozmaya yönelik girişimleri başarısızlığa uğratacağına inandığını*” söylemiştir. Kuveyt’in açık desteği üzerine Rusya, Irak, Sudi Arabistan ve Birleşik Arap Emirlikleri’nde de destek hamleleri gelmeye başlamıştır (<http://www.21yyte.org>, E.T. 29.05.2017).

Nisan ayıyla birlikte gösteriler ve şiddet artık önü alınamaz bir hale gelerek dış ülkelerin müdahalelilerine neden olmuştur. 22 Nisan 2011 tarihinde hükümet tarafından ilk gerçek mermi kullanılmış birçok kişi hayatını kaybetmiştir. Birçok ülke Suriye’ye tepkilerini dile getiren bildiriler yayımlamıştır. Bu bağlamda kötüye giden

ülke siyasal yapısı nedeniyle dış göçler başlamıştır. En yakın ülke olan Türki'ye göç dalgasından en çok etkilenen ülke olmuştur.

“Suriye devlet televizyonuna konuşan Esad “Bugün olup bitenlerin reformla bir ilgisi yok. Bu, her şeyi yakıp yıkmaktan başka bir şey değil” diyen Esad, bir reform planı için ulusal bir diyalog grubu oluşturulduğunu bildirmiştir. Bir yandan 20 Haziran'a kadar işlenmiş her türlü suçu af kapsamına aldığını açıklayarak reform sürecini devam ettiren Esad, diğer taraftan devlet kanalında yaptığı konuşmada muhaliflere karşı “mikroplar” ifadesini kullanmış ve “ülkemiz mikroplardan temizlenmeli” demiştir. Esad’ın bu sözleri üzerine kendisine destek vermek için Şam’da düzenlenen gösterilere katılan on binlerce kişi “Canımız sana feda olsun Beşar” sloganları atmıştır. Muhalifler cephesinde ise muhaliflerin sözcüsü olan Cemil Saib, AFP'ye vermiş olduğu demeçte, "Suriye Devrimine önderlik edecek Ulusal Konsey'in kurulduğunu açıklıyoruz. Bu Konsey'de, Suriye içinde ve dışındaki tüm toplulukların ve ulusal siyasi güçlerin temsilcileri yer alacak" demiştir” (Toraman; 2015,75).

Suriye’de yaşanan iç savaş sonucunda isyan eden halk çözümü kitlesel hareketlerde bulmuş, buna istinaden de çeşitli örgüt isimleri altında toplanmıştır. Irak Şam İslam Devleti, Nusra Cephesi, İslami Cephe, Suriye Muhalefeti ve Devrimci Güçler Koalisyonu, Özgür Suriye Ordusu, Mücahid Ordusu, Muhacir ve Ensar Ordusu ve Çeçenler, YPG, Kürt Cephesi bu süreç içinde oluşan örgütlerin başında gelmektedir(<http://interaktif.sol.org.tr>, E.T. 29.05.2017).

İŞİD, Suriye’ye karşı savaştan en güçlü örgüt olmuştur. En büyük amaçları Şii askeri nüfuzu bitirmek ve şeriat kanunlarıyla yönetilen bir İslam devleti kurmak olan İŞİD, savaş yöntemlerini Kuran’ı Kerim’i kendine has yorumlayışlarından oluşturmaktadır (<http://www.haberyazar.com>, E.T. 29.05.2017). 2014 yılı itibariyle incelendiğinde neredeyse 210.000 kilometre karede hâkimiyetini sürdürmekteydi. Amerika’nın da askeri desteğiyle örgüt, Suriye’de önceki yıllara göre %10, Irakta ise %37 oranında toprak kaybetmiştir (<http://www.bbc.com>, E.T. 29.05.2017).



Görüntü 24: IŞİD'in Çocuk Militana Yaptırdığı Katliam

(<http://www.ntv.com.tr>, E.T. 04.07.2017)

Sınır ülkemizde büyüyen IŞİD tehditti Türkiye'nin de güvenliğini tehlikeye atacak seviyeye ulaşmıştır. Özellikle sınır şehirlerinden Kobani'nin kuşatılması Türkiye'yi büyük bir krizin eşiğine getirmiştir. Türk ve uluslararası diplomatların ve askeri müdahalelerin sonucunda Kobani işgalden büyük ölçüde kurtarılacak Türkiye üzerindeki tehdit azaltılmıştır.

“Suriye’de faaliyet göstermeye başlayan IŞİD, başlangıçta Esad rejimine karşı savaşırmaktayken, diğer gruplar ile olan anlaşmazlıkları sebebiyle son dönem itibarıyla muhaliflere saldırmaktadır. Özellikle Şii’leri katleden IŞİD, kafasını kestiği yabancı gazetecilerin ve katlettikleri diğer insanların görüntülerini internet üzerinden paylaşmasıyla da tepki toplamıştır. Özellikle Irak merkezli sivillere yönelik saldırıları üzerine dış müdahaleler gerçekleşmekte fakat çok cılız kalmaktadır. 29 Haziran 2014 tarihinde hilafet ilan eden ve lideri el Bağdadi’yi halife olarak kabul eden IŞİD, diğer grupları da kendi saflarında savaşmaya davet etmiştir. Şuan birçok petrol kuyuları ve enerji kaynaklarının olduğu bölgeleri ele geçirmiştir. Suriye ve Irak’ta birçok yerleşim yerini de elinde bulundurmaktadır. Savaşçıların büyük çoğunluğu yabancılardan oluşan IŞİD, şuan bu coğrafyadaki en radikal grup konumundadır” (Toraman; 2015,85).

Bölge genelinde yaşanan vahşet boyutunu arttırarak toplu katliamlara dönüşmeye başlamıştır. Bu bağlamda en son yaşanan ve toplu katliam özelliğini taşıyan İdlib Kimyasal Silah saldırısı tüm dünya ülkelerince kırmızıçizgi olarak görülmüştür. Rejim yanlısı taraflar saldırının dış güçler tarafından yapıldığını iddia ederken muhalif kesim ise Esad hükümetinin saldırının aktörü olduğu görüşünü savunmaktadır.

4 Nisan 2017 tarihinde gerçekleşen 20'si çocuk toplam 78 kişinin hayatını kaybettiği kimyasal saldırı, Rus ve Batılı siyasilerin sert tartışmalarıyla Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde olağanüstü bir toplantıyla ele alınmıştır. İdlib saldırısı 2013'te Guta'da yaşanan kimyasal saldırıdan sonraki en büyük saldırı olarak değerlendirilmiştir. İngiltere Büyükelçisi Matthew Rycroft, Rusya'nın Suriye hükümetinin sergilemiş olduğu tutumu savunarak yaşanan vahşeti kapatmaya çalıştığını belirtmiştir. Rus Büyükelçi Yardımcısı Vladimir Safronkov ise İngiltere'yi, barış aramak yerine Esad'ı devirmekle "*saplantılı*" olmakla suçlamıştır. İki diplomat arasında yaşanan tartışma WHO heyetinin Türkiye'ye gelerek inceleme yapması kararıyla kapatılmıştır (<http://www.bbc.com>, E.T. 29.05.2017).



Görüntü 25: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde Rus Diplomat Vladimir Safronkov

(<http://www.bbc.com>, E.T. 29.05.2017)



Görüntü 26: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde İngiliz Diplomat Matthew Rycroft

(<http://www.bbc.com>, E.T. 29.05.2017)

İdlib'te kullanılan sarin gazı, solunmaya başlandığı anda kas ve sinir sistemini tamamıyla felç etmektedir. Tek bir damlasının dahi insan vücudunda ciddi hasarlara neden olacağı bilinmektedir. Sarin, renksiz bir sıvı olup buharı da sıvısı gibi renksizdir. Yapısal özellikleri nedeniyle teşhisi güç olan gaz; göğsün sıkışması, görüşün zayıflaması, nefes almada güçlük, aşırı terleme, adalelerin kasılması, kusma, gözbebeklerin küçülmesi ve görüşte bulanıklık, sendeleme, şaşkınlık, uyuşukluk, hafıza kaybı, çırpınma, koma, nefesin kesilmesi gibi fizyolojik tepkimelerle anlaşılabilmektedir (<http://www.hurriyet.com.tr>, E.T. 29.05.2017).

İdlib'te yaşanan kimyasal saldırı sonraki Mersin Reyhanlı Devlet Hastanesinde tedavisi süren yaralılarından Veda Ajeş isimli kadın, yaşadıklarını şu sözlerle anlatmıştır: *"Büyük bir gürültüyle uyandık. Gazdan etkilenmiştik. Kalkıp, düşmeye başladık. Ayakta duramıyorduk. Baş dönmesi ve mide bulantısı oldu. Nefesim daraldı. Nefes alamaz oldum. Gözlerimden yaş geliyordu. Sonra kendimi kaybettim. Gözümü Türkiye'de hastanede açtım. Hiçbir şey hatırlamıyorum. Eşim ve 2 çocuğumun durumunu bilmiyorum. Onlara ne olduğunu bilmiyorum. Onlardan haberim yok"* (<http://www.aljazeera.com.tr>, E.T. 29.05.2017).



Görüntü 27: İdlib Kimyasal Silah Saldırısında Ölen Çocuklar Adına Yapılan Çalışma

(<https://www.haberler.com.idlib>, E.T. 29.05.2017)

Grafikerlerin İdlib saldırısı sonrasında hayatını yitiren çocuklar adına yapmış olduğu görsel çalışma dünya basını tarafından servis edilerek yaşanan acının farkındalığına dikkat çekilmek istenmiştir. Patlama sonrası oluşan gaz bulutlarına ölen çocukların silüetleri yerleştirilerek oluşturulan kompozisyonla yaşanan vahşet gözler önüne serilmiştir.

2. İDLİB SALDIRISI SONRASI BASINA YANSIYAN ÇOCUK FOTOĞRAFLARI

“ Dünyada sadece bir adam var ismi tüm adamlar. Dünyada sadece bir kadın var ismi tüm kadınlar. Dünyada sadece bir çocuk var ismi tüm çocuklar”

*Abrams**

Suriye’de yaşanan iç savaş süresince en savunmasız kitle olan çocuklar savaşta da en çok zarar gören kesim olmuştur. Özellikle tüm dünya basını tarafından hem yazılı hem de sosyal medyayla kitlelere servis edilen Aylan ve Ümran bebeğin fotoğraflarının yarattığı etki bu tezin çalışılma nedeni olmuştur. İnsanların binlerce fotoğraf arasından en fazla bu iki fotoğrafa tepki göstermesi konunun nedenlerinin incelenerek farkındalık oluşturulmasına imkân sağlamıştır. Yaşanan vahşetin hem tanığı hem de görsel ikon ve temsildeki propaganda güçleri nedeniyle savaş fotoğraflarında sunulmaktadırlar. Bu bağlamda tezin amacını oluşturan çocuk görüntülerinin, Suriye’nin İdlib kentinde yaşanan kimyasal saldırı özelinde değerlendirilebilmek ve objektif çözümleyebilmek amacıyla sınırları belirli olan yöntemsel bir tutamağa başvurulmuştur.

Göstergebilimin oluşum sebebi olan göstergeler, insanların birbirleriyle iletişim kurabilmeleri için kullanılmaktadır. Gösterge, gösteren ve gösterilenlerden oluşan toplamın oluşumudur. Yani fiziksel ve zihinsel objelerin birlikte anlamlandırılarak değerlendirilmesidir. Herhangi bir görsel incelenirken anlamsal kodlarını değerlendirmek bütüne ulaşmamızı sağlamaktadır (Ertan, Sancarcı; 2016,26).

* (Abrams’dan akt .Ok; 2016,32).

İdlib saldırıyla birlikte servis edilen savaş fotoğraflarının incelemesinin yapıldığı bu bölümde Roland Barthes'ın göstergebilim yöntemi kullanılmıştır. Barthes, geliştirdiği kuramla iletişim bilimciler için yeni bir kaynak oluştururken yine göstergebilim üzerine çalışan Saussure ve Marksizm'den yararlanmıştır. Göstergelerin, egemen olan sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet ettiği karmaşık bir yapıdan geldiğini belirten bilim adamı için izleyici her zaman daha fazla öneme sahip olmaktadır (Güngör; 2013,233).

Roland Barthes'a göre anlamlandırma düz ve yan anlam bağlamında incelenmelidir. Düzanlam, neyin temsil edildiği, yananlam ise nasıl temsil edildiği üzerinde durur (Us Terzi; 2006, 55). Düzanlamda görülen nesneler çok basit bir anlatımla fotoğrafın açık özelliğinden faydalanarak o anda orada olan şey olarak değerlendirilir. Yananlamda ise fotoğrafın içinde göremediğimiz fakat kültürel birikimlerle yorumlayabildiğimiz anlamlardan oluşmaktadır (Bate; 2009,34). Tüm bu anlatımlardan yola çıkıldığında fotoğrafın okunabilmesi ve yorumlanabilmesi için en önemli aracın kişilerin sosyo-kültürel birikimleri olduğu fikrine ulaşılmaktadır. Ancak yine Barthes, fotoğrafın kişisel değerlendirme unsuru taşımaya başladığı anda tezde detaylandırılan studium ve punctum kavramlarından yararlanılmasının fotoğrafın anlamlandırılmasında önemli bir yer edindiğini belirtmektedir. Bir kompozisyon içerisinde servis edilen objelerin maddesel olarak anlamlandırılışı fotoğrafın genelinin ya da bir parçasının kişide yarattığı duygu yükünün öneminden sonra gelmelidir.

“Barthes’ın tanımına göre fotoğrafa özgü ‘verili anlam’, ‘inşa edilmiş anlamı’ saklamaktadır. Fotoğrafın görünürdeki masumiyetinin kaynağı, Barthes’ın fotoğrafın paradoksu olarak tanımladığı, ‘kodu olmayan bir mesaj oluşturuyormuş gibi görünüyor’ oluşudur” (Bate;2009,33).

Berger'in sözünü ettiği verili ve inşa edilmiş anlamın aslında görüntünün arkasına sakladığı mesajlar olduğunu belirten Bate, ideolojik kısmın incelenmesi noktasında detayların daha net bir şekilde ortaya çıktığını belirtmektedir (2009,34).

Bu çalışmada çocuk temsili üzerinden servis edilen fotoğraflar, temsil teorisi ve göstergebilimsel çözümlemenin tüm detaylarını ortaya çıkaran özellikleriyle

incelenecektir. Birçok karede aktarılan çocuk görsellerinin savaş propagandası olarak kullanılıp kullanılmadığı değerlendirilmesine tabii tutulacaktır.

Tez kapsamında 4 Nisan 2017 tarihinde gerçekleşen saldırıdan bir gün sonra, gazeteler aracılığıyla servis edilen ilk sayfa fotoğrafları incelenmiştir. Özellikle yazılı basın aracılığıyla servis edilen fotoğrafların tercih edilmesindeki en büyük neden gazetelerin internet sayfalarının gün içerisinde sürekli bir şekilde sirkülasyona uğrayarak haber değerini yitirebilmesidir. Editoryal sürecin daha fazla olduğu, hazırlık aşamasının uzun sürdüğü basılı yayınlarda, fotoğraflarla verilmek istenen mesajlar ve haberin değeri net bir şekilde değerlendirilebileceği düşünülmüştür. 5 Nisan 2017’de yayımlanan 22 ulusal gazeteden en yüksek tiraja sahip olan 10 gazetenin sunmuş olduğu fotoğraflar değerlendirme kapsamına alınmıştır. İlk 10 gazete içerisinde yer alan Fotomaç gazetesi sadece spor alanında olduğu için değerlendirilme dışı kalmış, tiraj sıralamasına göre 11.sırada olan Güneş gazetesi değerlendirilme kapsamına alınmıştır.

GAZETE ADI	SATIŞ	FARK +/-
HÜRRİYET GAZETESİ	316.896	-1.799
SABAH GAZETESİ	312.646	-561
SÖZCÜ GAZETESİ	281.961	-2.492
POSTA GAZETESİ	279.215	21.241
TÜRKİYE GAZETESİ	136.933	-58
MİLLİYET GAZETESİ	133.694	516
HABERTÜRK GAZETESİ	124.818	-11.916
TAKVİM GAZETESİ	122.829	720
FOTOMAÇ GAZETESİ	118.394	-62.846
Y. ŞAFAK GAZETESİ	113.366	69
GÜNEŞ GAZETESİ	103.549	280
STAR GAZETESİ	102.626	-54
VATAN GAZETESİ	102.265	-42
AKŞAM GAZETESİ	102.167	-1.168
FANATİK GAZETESİ	96.022	-11.965
KARAR GAZETESİ	52.006	-29
YENİ ASIR GAZETESİ	51.121	-219
Y. AKİT GAZETESİ	51.013	121
AYDINLIK GAZETESİ	50.658	182
CUMHURİYET GAZETESİ	40.471	956
KORKUSUZ GAZETESİ	38.228	-7.210
DOĞRU HABER GAZETESİ	30.788	-30

Tablo 1: 5 Nisan 2017 Gazete Tirajları
(<http://gazetetirajlari.com>, E.T. 31.05.2017)

1. Hürriyet Gazetesi



Görüntü 28: Hürriyet Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Hürriyet Gazetesi	Dört (4)	İki (2)	İki (2)

Tablo 2: 5 Nisan Hürriyet Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Hürriyet gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde manşetten verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 4 fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan ikisi çocuk diğer ikisi ise yetişkin fotoğraftır.

Düzanlam - Studium: Fotoğraflarda oksijen maskesi kullanan bir çocuk ve bir yetişkin görülmektedir. Beyaz önlük ve beyaz eldiveninden sağlık görevlisi olduğu anlaşılan bir kişi tarafından küçük çocuğa tedavi yapılmaktadır. Yerde yatan birkaç cesedin gösterildiği fotoğrafta ise üstleri kıyafetli olan çocuklar gözlenmektedir.

Reyhanlı'ya getirilen hastaların olduğu kadrajda kimyasal saldırıya karşı korunmak için kamuflej kıyafeti giyerek yaralı taşıyan görevliler yer almaktadır.

Yananlam – Punctum: Yayımlanan 4 fotoğrafı genel çevrede değerlendirdiğimizde beklenmedik bir anda gerçekleşen saldırıya evleri dışında maruz kalan çocukların zehirlenerek oldukları yerde vefat ettikleri fikri oluşmaktadır. Belki de ilk defa gaz maskesiyle karşılaşan küçük çocuğun bakışları korkunun boyutunu gözler önüne sermektedir. Fotoğrafın punctum'u olarak değerlendirebileceğim karede gaz çocuğun gaz nedeniyle hareketsiz kaldığı görülmektedir.

2. Sabah Gazetesi



Görüntü 29: Sabah Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Sabah Gazetesi	İki (2)	İki (2)	Sıfır (0)

Tablo 3: 5 Nisan Sabah Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Sabah gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde ilk sayfadan verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 2 fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan ikisi de ocuk fotoğrafıdır.

Düzanlam - Studium: İzleyiciye ilk sayfadan servis edilen 2 fotoğrafta da ocuk görselleri izlenmektedir. Yuvarlak bir çerçevede sunulan fotoğrafta gaz sebebiyle giysileriyle yerde ölü olarak yatan çocuklar yer almaktadır. Daha büyük kadrarla sunulan karede ise üstü soyulmuş çıplak halde olan tek bir bebek ve üzerinde dolaşan bir çift el görünmektedir.

Yananlam – Punctum: Yayınlanan her iki fotoğrafta da punctum diyebileceğim en önemli detay üstü çıplak bebeğin bakışları olarak karşımıza çıkmaktadır. Gazın etkileri nedeniyle kas sisteminin tamamen donduğu bilgisinden yola çıktığımızda bebeğin fotoğrafın çekim anında ölü mü yoksa tedavi mi edildiği tam anlamıyla netlik kazanmamaktadır. Ancak bakışlardaki donukluk bebeğin hala olayın şokunda olduğunu göstermektedir.

3. Sözcü Gazetesi



Görüntü 30: Sözcü Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Sözcü Gazetesi	İki (2)	Bir (1)	Bir (1)

Tablo 4: 5 Nisan Sözcü Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Sözcü gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde ilk sayfadan verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 2 fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan biri çocuk diğeri ise yetişkin fotoğrafıdır.

Düzanlam - Studium: Kimyasal Katliam başlığıyla ilk sayfadan servis edilen iki fotoğrafın birinde çocuk görselleri diğeri ise yetişkin görselleri yer almaktadır. Yetişkin görselinin yer aldığı fotoğrafta sivil kıyafetli iki kişinin sedyyle yaralı taşındığını görmekteyiz. Hemen yanlarında ise yıkık bir bina yer almaktadır. Diğer fotoğrafta ise üstlerine battaniye örtülü ağızlarında oksijen maskesi bulunan biri kız

biri erkek iki çocuğun hastanede tedavi edilişleri gösterilmektedir. Çocuklardan birinin gözü kapalı diğlerinin ise açık ve fotoğrafçıya baktığı görünmektedir.

Yananlam – Punctum: Küçük fotoğrafta görünen iki sivil, halkın da saldırı anında sağık görevlilerine yardımcı olduğunu göstermektedir. Hemen yanlarındaki yıkık bina ise savaşın ve vahşetin bir temsili olarak kadraj içerisinde tutulmuştur. Üstleri battaniyeyle örtülü iki çocuktan birinin gözleri kapalı vaziyette olması hayatta olup olmadığı sorusunu doğurmaktadır. Diğer çocuğun fotoğrafçıya bakışı ise ne olduğunun farkına varamadığı bir olayın içinde oluşu hissiyatını uyandırmaktadır.



4. Posta Gazetesi



Görüntü 31: Posta Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Posta Gazetesi	İki (2)	İki (2)	Sıfır (0)

Tablo 5: 5 Nisan Posta Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Posta gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde ilk sayfadan verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 2 fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan biri Halepçe katliamına ait bir çocuk fotoğrafıyken diğeri İdlib saldırısından bir fotoğraftır.

Düzanlam - Studium: Posta gazetesi 1988’de Halepçe’de yaşanan kimyasal saldırıya atıfta bulunarak Ortadoğu’nun aynı kaderi tekrar yaşamasından söz etmiş, birden fazla çocuğun üst üste çıplak ve gaz nedeniyle kasılan vücutlarının fotoğrafını servis etmiştir. Halepçe katliamının yer aldığı fotoğrafta kimyasal gaz nedeniyle hayatlarını

kaybeden bir anne ve kundakta bebek görseli kullanılmıştır. İdlib saldırısı için ise kullanılan karede birden fazla çocuğun gazdan zehirlenerek kas kasılması nedeniyle elleri, gözleri ve ağızları açık bir şekilde üst üste konuluşları gösterilmiştir.

Yananlam – Punctum: Servis edilen iki fotoğrafta da fotoğrafın punctum özelliğinden yararlanılmıştır. Her iki fotoğrafta da ağızları açık bir şekilde olan bebek ve çocuk temsilleri psikolojik baskının maksimum seviyede hissedilmesine neden olmaktadır. Halepçe katliamıyla ilgili gösterilen kare katliamdan bugüne değin süren “kundaktaki bebekler öldürüldü” söylemin devamlılığı için en büyük temsili fotoğraf olmuştur. İdlib’deki saldırıdan yayımlanan görselde ise çocukların yarı çıplak oluşları kimyasalın etkisini azaltabilmek adına kıyafetlerinin çıkarıldığını göstermektedir. Çocuklar gazın etkisiyle kas kasılması yaşamış, ağız ve gözlerinin açık kalması nefessiz kalarak bir anda öldükleri fikrinin doğuşunu sağlamıştır.

5. Türkiye Gazetesi



Görüntü 32: Türkiye Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Türkiye Gazetesi	Bir (1)	Bir (1)	Sıfır (0)

Tablo 6: 5 Nisan Türkiye Gazetesi İdlid Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Türkiye gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde ilk sayfadan verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 1 çocuk fotoğrafı kullanılmıştır.

Düzanlam - Studium: Türkiye Gazetesi en çok servis edilen fotoğraflardan biri olan küçük çocuğun donuk bakışlarına dikkat çekerek tedavi edildiği fotoğrafı kullanmıştır. Gazdan etkilenen çocuk oksijen maskesiyle tedavi edilmektedir. Çocuğun üzerinde

bulunduğu sedye ve üzerinde dolaşan beyaz eldivenli eller, tedavinin hastanede yapıldığı bilgisini bize vermektedir.

Yananlam – Punctum: Fotoğrafta yer alan çocuğun yanaklarındaki kırmızılık gazdan dolayı oksijensiz kaldığının belirtilerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir. Gözlerindeki korku dolu bakış ise yaşadığı durumun ne olduğunu dahi anlamadığını ve beklide sağlık görevlisinin, fotoğrafını çekken kişinin ne yapmaya çalıştığı tedirginliğinden kaynaklanmaktadır.



6. Milliyet Gazetesi



Görüntü 33: Milliyet Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Milliyet Gazetesi	Bir (1)	Bir (1)	Sıfır (0)

Tablo 7: 5 Nisan Milliyet Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Milliyet gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde ilk sayfadan verdiği kimyasal saldırı haberinde toplam 1 çocuk fotoğrafı kullanılmıştır.

Düzanlam - Studium: Milliyet gazetesinin ilk sayfasında kullandığı fotoğrafta gazdan etkilenen çocuklar suya benzeyen farklı bir sıvıyla temizlenmeye çalışılmaktadır. Çocukların kıyafetlerini çıkaran ve gazın etkisini azaltmaya çalışan ekibin yüzlerinde

gaz maskesi dışında herhangi bir koruma aparatının olmaması tartışma konusu olmuştur.

Yananlam – Punctum: Tek bir fotoğrafla çocukların savaş ve mağduriyet anlarındaki savunmasızlıkları net bir şekilde belgelenmiştir. Yardım görevlileri bir yandan çocukların üstlerindeki kıyafetleri çıkarırken bir yandan da gazın etkisinden kurtarmak için sıvıyla temizlemeye çalıştıkları çocuklar, cenin pozisyonunda kendilerine yapılan müdahalelere dayanmaktadırlar.



7. Habertürk Gazetesi



Görüntü 34: Habertürk Gazetesi
(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Habertürk Gazetesi	İki (2)	İki (2)	Sıfır (0)

Tablo 8: 5 Nisan Habertürk Gazetesi İdlil Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Habertürk gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde manşetten verdiği katliam haberinde toplam 2 çocuk fotoğrafı kullanılmıştır.

Düzanlam - Studium: Habertürk gazetesinin manşetten verdiği haberde kullanılan iki fotoğrafta çocuk görseline aittir. Hastanede oksijen verilerek tedavi edilen çocuk ve üstleri soyularak suya benzeyen bir sıvıyla gazın etkisinden kurtarılmaya çalışılan çocuk fotoğrafları kullanılmıştır. Söz konusu gazetede, yetişkin mağdur sayısının fazla

olmasına rağmen diğer birçok ulusal gazete gibi görsellerini sadece çocuklardan yana kullanmıştır.

Yananlam – Punctum: Yayımlanan her iki fotoğrafta da çocuk görselleri kullanılarak psikolojik bir yönlendirme yapılmıştır. Oksijen maskesiyle tedavi gören küçük çocuğun bakışlarındaki korku, diğer karede ölmeleri için beklide son müdahalenin yapıldığı çocuklar izleyicilerin zihninde uzun zaman kalıcı bir yer edinmektedir.

8. Takvim Gazetesi



Görüntü 35: Takvim Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Takvim Gazetesi	Bir (1)	Bir (1)	Sıfır (0)

Tablo 9: 5 Nisan Takvim Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Takvim gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde manşetten verdiği katliam haberinde toplam 1 çocuk fotoğrafı kullanılmıştır.

Düzanlam - Studium: Takvim gazetesinin de ilk sayfadan verdiği haberde diğer gazetelerin görsellerinde kullanmadığı farklı bir çocuk fotoğrafı servis edilmiştir. Sarin gazının etkisi nedeniyle yarı baygın görünen çocuğun yüzünde bölgesel zedelenmeler mevcuttur. Ağız yoluyla tedavisi yapıldığı için ağız içine sokulan aparat beyaz bir bezle sabitlenmiştir. Dudaklarındaki mor renk oksijensiz kaldığını göstermektedir. Gözlerindeki yarı baygın ifade de bilincin kapalı olduğuna dair fikir oluşmasına neden olmaktadır.

Yananlam – Punctum: Çocuğun çenesine bağlanan ve fotoğrafın punctum’u olarak kabul edebileceğimiz beyaz bez parçası bir anlamda ölülerin çenesi açık kalmasın diye yüzüne bağlanan bez parçasını andırmaktadır. Yarı baygın haldeki çocuğun zedelenen yüzü ya olay anında düşüp yaralandığını ya da kargaşa esnasında darbe aldığını göstermektedir.

9. Yenişafak Gazetesi



Görüntü 36: YeniŞafak Gazetesi
(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
YeniŞafak	Dört (4)	Üç (3)	Bir (1)

Tablo 10: 5 Nisan YeniŞafak Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

YeniŞafak gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde manşetten verdiği katliam haberinde toplam 4 farklı fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan 3'ü çocuk 1'i yetişkin fotoğraftır.

Düzanlam - Studium: YeniŞafak gazetesinin dört fotoğrafla servis ettiği saldırı haberinin üçü çocuk temsillerine aittir. Gazetelerde en çok kullanılan üç fotoğrafı sunan gazete, haberi kimyasal vahşet başlığıyla sunmuştur. Gazın etkisiyle kas sistemleri kilitlenerek ölen çocuklar ve tedavi gören bebek haber kapsamında servis

edilmiştir. Yine fotoğraflarda inceleyebildiğimiz oksijen maskesi ve tazyikli sıvıyla çocuklara müdahale ediliş görülmektedir. Kimyasal gazın zararlarından korunmak amacıyla görevlilerin giyinmiş oldukları koruyucu kostümlerle sedyeyle hasta taşımaktadırlar.

Yananlam – Punctum: Yine yayımlanan dört fotoğrafın üçünde çocuk görselinin baskın kullanışı bize yönlendirmenin ne yönde olduğuna dair fikir vermektedir. Gazdan kurtarılmaya çalışılan çocuklar, hastane de tedavi gören bebekler ve belki de sedyede hastaneye taşınan ölü beden izleyicilerin duruma daha keskin yaklaşmasına neden olmaktadır.



10. Güneş Gazetesi



Görüntü 37: Güneş Gazetesi

(<http://www.gazetemanset.com>, E.T. 05.06.2017)

Gazete Adı	Yayımlanan Fotoğraf Sayısı	Çocuk Görseli Olan Fotoğraf Sayısı	Yetişkin Görseli Olan Fotoğraf Sayısı
Güneş Gazetesi	İki (2)	İki (2)	Sıfır (0)

Tablo 11: 5 Nisan Güneş Gazetesi İdlib Saldırısı İlk Sayfa Fotoğraf Sayısı

Güneş gazetesinin 5 Nisan 2017 tarihinde manşetten verdiği katliam haberinde toplam 2 farklı fotoğraf kullanılmıştır. Bunların hepsi çocuk fotoğrafıdır.

Düzanlam - Studium: Güneş gazetesi İdlib katliamını iki farklı boyutta çocuk fotoğraflarıyla sunmuştur. Her iki fotoğrafta da gaz nedeniyle zehirlenerek ölen çocukların yan yana ve üst üste dizilişi gösterilmektedir. Bazı çocukların yarı çıplak bazılarınsa kıyafetlerinin hiç çıkarılmamış olduğu görülmektedir. Çocukların kasılan vücutlarından gazın etkisini gösterdiği anlaşılmaktadır.

Yananlam – Punctum: Katliam çerçevesince gösterilen her iki fotoğrafta da çocukların kasılıp kalan vücutları sarın gazının ne derece büyük bir vahşete neden olduğunun en büyük belgesi olmuştur. Yarı çıplak olan çocuklara müdahale edilebildiği, kıyafetleri hiç çıkarılmadan ölümlerin arasına koyulan diğer çocuklar için ise müdahaleye fırsat kalmadan vefat ettikleri söylenebilir.

Gazete Adı	Ölü / Ceset	Hasta / Yardım Bekleyen
HÜRRİYET GAZETESİ	VAR	VAR
SABAH GAZETESİ	VAR	VAR
SÖZCÜ GAZETESİ	YOK	VAR
POSTA GAZETESİ	VAR	YOK
TÜRKİYE GAZETESİ	YOK	VAR
MİLLİYET GAZETESİ	YOK	VAR
HABERTÜRK GAZETESİ	YOK	VAR
TAKVİM GAZETESİ	YOK	VAR
YENİŞAFAK GAZETESİ	VAR	VAR
GÜNEŞ GAZETESİ	VAR	YOK

Tablo 12: Çocuk Görüntüsünün Temsil Temasına Göre Dağılımı

Göstergebilimsel yaklaşımın yan anlam ve punctum terimleri üzerinden içerik analizi yapıldığında izlediğimiz görüntülerde acının, savunmasızlığının ve vahşetin izlerini direkt olarak görmekteyiz. Esad rejiminin ve muhalif güçlerin siyasi çıkarları uğruna insani hakları hiçe sayarak katlettiği çocuklar, savaşta hiçbir sınıfa pozitif ayrımcılığın yapılmadığının en büyük kanıtı olmaktadır. Özellikle İdlib kimyasal saldırısından elde edilen “çocuk” görüntülerinin savaş ortamlarının maruz bıraktığı yaraların daha etkili servis edebilmeleri adına fazlaca kullanıldığı verilerle daha net görülmektedir. Etnik, dini ve siyasi kültür ne olursa olsun tüm dünya insanları üzerinde çocuk mağduriyetinin ciddi etkiler bıraktığı yadsınamayan bir gerçek olarak kabul görmektedir.

SONUÇ

Her çocuğun hak sahibi bir birey olarak kabul görmesi gerekirken savunmasızlıkları nedeniyle hükümetlerce masum fakat bir o kadarda güçlü birer propaganda aracı olarak değerlendirilmektedirler. Bu nedenle de yüzlerce yaralının ve ölünün olduğu vahşet durumlarında dahi kitleleri yönlendirebilmek için öncelik çocuk görsellerine verilmektedir. Bu bağlamda medyada fotoğrafların servis ediliş şeklini belirleyen editörler, seyircinin tepkisini, hukuki ve siyasi süreçleri de hesaba katarak yönlendirme yapmaktadırlar.

Yüz binlerce insanın savaşa dahil edilmesi için hazırlanan düzeneğin en temel yapı taşı propagandadır. Hükümetler savaşların haklılığı ve devamlılığı noktasında bilinçli hamlelerle çeşitli propaganda yöntemlerini kullanarak kitleleri yönlendirmektedirler. Bu doğrultuda öncelikle ortaya attıkları sebepler üzerinden halkı savaşın devam etmesi gerektiği fikrine inandırırılar. Kitlelere servis edilen görsel malzemelerle, savaşın kendi haklı sebepleri için devam etmesi ve düşman olan tarafın yapmış olduğu davranışın zulüm olduğu inancına ulaştırmak hedeflenir. Propaganda, savaş ortamının devamlılığı adına gerekli olan ekonominin ve yardım kampanyalarının düzenlenmesi için en önemli malzeme olarak görülmüştür. Özellikle çocuk temsilleri savaş tarihi boyunca en önemli propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Çocuklar, dünyanın oluşumundan beri toplumların üzerinde hassasiyetle yaklaştığı bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Bununla beraber sözü edilen yaklaşım, içinde bulundukları topraklara göre niteliksel ve biçimsel bakış açılarıyla da şekillenmiştir. Bu bağlamda özellikle savaş fotoğraflarındaki çocuk temsilleri, etnik, siyasi ve dini kültürün çocuklara yönelik bakış açısını da yansıtmaktadır. Çocuklar doğrudan ya da dolaylı yollardan savaşın her zaman en çok etkilenen kesimini oluşturmuştur. Yaşamsal hakları ellerinden alınmış içinde bulundukları çatışma ortamıyla bilinçaltlarına vahşete dair görüntüler işlenmiştir. Yaşanan bu süreç elbette basının en büyük ticari ve ideolojik malzemesi olarak kullanılmaktadır. Çocuk görseli üzerinden ajitasyon yaparak hem tiraj artışını hem de kitle kazanımını sağlamaktadırlar.

Kimyasal saldırı tarihinin son örneği olan İdlib katliamı üzerinden çocukların propaganda amaçlı görsel bir temsil olarak kullanıldığı fikrini doğrulamayı amaçlayan bu tezde Türkiye’de yayımlanan ulusal gazeteler ele alınmıştır. Tez kapsamında en yüksek tirajlı ilk 10 gazetenin servis ettiği fotoğraflar incelenmiş, elde edilen bulguların değerlendirilmesi sonucunda ilk sayfada yayımlanan toplam 21 fotoğrafın 17’sinde çocuk temsiline olduğu görülmüştür. Çalışma çerçevesince irdelenen gazetelerin farklı siyasi yapılara sahip olmalarına rağmen ağırlıklı olarak ortak kodlu fotoğrafları kullandıkları verilerle kanıtlanmıştır. Bu bağlamda söz konusu haberlerin propagandanın yanı sıra ticari kaygıyla da servis edildiği anlaşılmaktadır. Medyanın “ne kadar acı o kadar reyting” sözünün ideolojik tercihlerinde önünde yer aldığı fotoğraflarda tek bir çocuğun dahi yüzünün kamufle edilmeyişinden net bir şekilde görülebilmektedir. Birçok konuda birbirine zıt tavır ve fikir sunan gazeteler, söz konusu ticari gelir olunca hiçbir etik kuralı göz önüne almadan çıplak çocuk cesedini teşhir edebilecek kadar ortak bir noktada buluşabilmektedir. Katledilen çocuk görselleri her zaman daha fazla reyting daha fazla tiraj ve daha fazla ajitasyon kazandırmaktadır Bu nedenle de ağırlıklı olarak yetişkinlerin öldüğü İdlib saldırısında sunulan 21 fotoğraftan bir tanesinde dahi yetişkin cesedi görülmemektedir..

Tezin genel çerçevesinde öncelikle literatür taraması yapılmış olup fotoğrafların sunulmuş şeklini ve vermek istediği mesajı daha net çözümleyebilmek adına Roland Barthes’in göstergebilim tekniği kullanılmıştır. Fotoğraf sanatının doğuşuyla başlayan anlatım kullanım alanları, sanat akımlarından etkileniş şekli, fotoğrafın temsil ve propaganda da ki gücünün kullanım biçimine kadar devam etmiştir. Ardından savaş fotoğraflarının ideolojiler üzerindeki etkisi ve çocuk temsiline algıyı yönlendiriş biçimi incelenmiştir. Okuyucunun Suriye’de yaşanan savaşa dair bilgisini güncelleyebilmek adına iç savaşa ve günümüzdeki seyrine yönelik bilgi verilmiştir.

Yüksek lisans tez çalışması olarak yürütülen bu çalışmanın çeşitli kısıtları ve sınırlamaları da bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kullanılan güncel fotoğraf ve görüntülerin, o fotoğrafı çeken kişilerin görüş açılarıyla doğru orantılı olarak gerçeği yansıttığı bilimsel çalışmalar için bir kısıttır. Bundan dolayı, bir olay mümkün olduğunca çeşitli ve farklı bakış açılarından bilgi derlenerek değerlendirilmeli, ne

kadar bireysel görüşleri yansıtan çalışmalar olsa da getirilecek çeşitlilik içeriği nesnellik açısından daha güçlü bir seviyeye çekecektir. İkinci olarak, çalışmanın fikirler dizisi ve algılamaları olarak da isimlendirilebilecek olan ideolojisi mümkün olduğunca tarafsız tutulmaya çalışmıştır. Bununla birlikte, çalışma konusunun seçimi bile bireysel bir tercih üzerine kurulduğu için çalışmanın yansızlığı her zaman için tartışmaya açıktır. Tez içerisinde aynı insani katliam üzerine farklı gazetelerin olayı yaklaşım açıları irdelenmiş, ancak yurtdışındaki basın değerlendirilmeye alınmamıştır. Bu kapsamda gelecekte aynı alanda araştırma yapacak olan bilim insanları yurtiçi-yurtdışı, Müslim-Gayrimüslim yayınlar gibi farklı kriterlere göre çalışmalar yapabilir, olayı küresel ölçekte değerlendirme imkânı bulabilirler. Yerel basınla sınırlı kalınması da çalışmanın diğer bir kısıtıdır.

KAYNAKÇA

- Altuner**, İlyas: Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Kartezyen Düalizm Ve Ruhun Kavramsal Değişimi Makalesi, 2013
- Balcı**, Bahar: Savaş Fotoğrafçılığı Bağlamında Ölüm Ve Mahremiyet: Ölü Bedenlerin Teşhiri Ya Da Medyanın Ölü Seviciliği Yüksek Lisans Tezi, 2014
- Barthes**, Roland: Camera Lucida, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkrbeş Yayın Evi, İstanbul, 2006, 2. Baskı
- Barthes**, Roland: Çağdaş Söylenler, Metis Yayınları, İstanbul, 2011
- Başar**, M. Reşat: “Fotoğraf, Resim Ve Modernizm” Edebiyat Eleştiri, İstanbul, Mart Matbaacılık
- Bate**, David: Fotoğraf – Anahtar Kavramlar, De Ki Basım, İstanbul, 2009, 1.Baskı
- Baudrillard**, J: Simulakrlar Ve Simülasyon, Çeviri: O. Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları, 2010
- Behruz**, Kia: Etimolojik Olarak Savaş, Ekolojik Yaşam Dergisi, Sayı 21, 2003
- Bektas**, Arsev: Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- Berger**, John: Bir Fotoğrafi Anlamak, Metis Yayınları, İstanbul, 2014
- Bilgin**, Nuri: Sosyal Bilimlerde İçeriz Analizi Teknikler Ve Örnek Çalışmalar, Ankara, 2014, 3. Baskı
- Breton**, Andre: Sürrealist Manifestolar, Çeviri: Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Yeşim Şeber, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 2014, 1. Baskı
- Cengiz**, A. ve **Çağlar**, Ş. “21.Yüzyıl Savaşları Ve Haber”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul, 2004, 1. Baskı
- Cevizci**, Ahmet: Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002
- Clark**, Toby: Sanat Ve Propaganda, Ayrıntı Yayınlar, İstanbul, 2004, 1.Baskı

- Çimen, A. ve Gögebakan, G:** Tarihi Değiştiren Savaşlar, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009, 1. Baskı
- Çizgen, Engin:** Türkiye’de Fotoğraf, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992
- Çubukçu, Mete:** Ateş Altında Gazetecilik, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 1. Baskı
- Derman, İhsan:** Fotoğraf ve Gerçeklik, Haylabaz Kitap, İstanbul, 2010
- Domenach, Jean-Marie:** Politika Ve Propaganda, Çeviri: Tahsin Yücel Varlık Yayınları, İstanbul, 1969, 1. Baskı
- Ertan Güler, Sansarcı Emin:** Görsel Sanatlarda Anlam Ve Algı, 2016, Alternatif Yayınevi, 1. Baskı
- Fiske, John:** İletişim Çalışmalarına Giriş, Çeviri: Esin Hoşsucu. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996,
- Freud, Gisele:** Fotoğraf ve Toplum, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2006
- Genç, Adem:** Grafik Sanatlar - Sanat Kuramı Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir, 1983
- Gombrich, E.H:** Sanatın Öyküsü, Çeviri: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, 5. Baskı
- Güngör, Nazife:** İletişim Kuramlar Yaklaşımlar, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2013
- Hall, Stuart:** Temsil: Kültürel Temsil ve Anlama Uygulamaları, Adaçayı Yayınları, Londra, 2003
- Hançerlioğlu, Orhan:** Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- Işık, Mustafa:** Fotoğrafın Günümüz Sanatında Kullanımı, Sanatta Yeterlik Tezi, Samsun, 1996
- Kanburoğlu, Özer:** A’dan Z’ye Fotoğraf, Say Yayınları, İstanbul, 2004
- Kılıç, Levend:** Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, 1. Baskı
- Kınay, Cahit:** Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları 1443, Ankara, 1993, Sayı.157

- Lynton**, Nobert: Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1982
- Modiano**, Alberto: Fotoğraf Tarihine Giriş, Art Studio Yayıncılık, Antalya, 2007, 1. Baskı
- Nasir**, Şevket: İnternetin İdeolojik Propaganda Aracı Olarak Kullanılması, Örnek Çin Halk Cumhuriyeti, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2006
- Ok**, Sebla Selin: Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri, Hayalperest Yayınevi, 2016, 1. Baskı
- Orhan**, Suzan: Orhan: Fotoğrafik Temsil Olgusu Ve Çağdaş Fotoğrafta Savaşın Estetize Edilmesi Doktora Tezi, İstanbul, 2011,
- Özdamar**, Gülbin: Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi'ndeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978- 1979) Yüksek Lisans Tezi, 2005
- Özel**, Zühal: Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme Makalesi, 30 Eylül 2008
- Postman**, Neil: Çocukluğun Yokoluşu, Çeviri: Kemal İnal, İmge Kitabevi, 1995
- Sontag**, Susan: Başkalarının Acısına Bakmak, İstanbul, 2004, 1. Baskı
- Sontag**, Susan: Fotoğraf Üzerine, Çeviren: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, 2.Baskı
- Şirin**, Mustafa Ruhi: Çocuk Hep Çocuk, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, 2. Baskı
- Tarhan**, Nevzat: Psikolojik Savaş Gri Propaganda, Timaş Yayınları, İstanbul, 2002, 4. Baskı
- Tekinalp**, Şermin ve **Uzun**, Ruhdan: İletişim Araştırmaları Ve Kuramları, Beta Yayınları, İstanbul, 2013, 4. Baskı
- Toraman**, İbrahim: T.C. Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arap Baharı Ve Suriye Yüksek Lisans Tezi, Ocak – 2015

Türkmenoğlu, Dilek: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Picasso Kübizm
Ve Yansıtıcılık Makalesi, Kayseri, 2004

Us Terzi, Mehtap: Fotoğraf Okuma Gösterge Bilim Yüksek Lisans Tezi, 2006

Ünal, Mehmet: Yaşamın Aynası Fotoğraf, Şendağ Kültür Yayıncılık, İstanbul, 1999,
1.Baskı

Walter, Benjamin: Fotoğrafın Kısa Tarihi, Agora Kitaplığı, 2012

Yaykın, Murat: Fotoğraf İdeolojisi, Kalkedon Yayınevi, İstanbul, 2010



İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/06/120615_reddot_cave.shtml, Erişim

Tarihi: 30.01.2017

www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 10.02.2017

<https://tr.m.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 10.02.2017

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fotoğraf>, Erişim Tarihi: 12.02.2017

https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre, Erişim Tarihi: 12.02.2017

https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_lucida, Erişim Tarihi: 12.02.2017

https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura, Erişim Tarihi: 12.02.2017

<http://www.leevalley.com/us/wood/page.aspx?cat=2,40725&p=72293>, Erişim Tarihi:
12.02.2017

<http://www.sanat.net/futurizm.php>, Erişim Tarihi: 14.03.2017

<http://www.sanat.net/pop-art.php>, Erişim Tarihi: 14.03.2017

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sembolizm>, Erişim Tarihi: 14.03.2017

<https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/10/21/high-art-yuksek-sanat-donemi-1850-1870/>, Erişim Tarihi: 14.03.2017

<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,524,1,1,1,0>, Erişim Tarihi:
15.03.2017

<http://www.kivancsen.com.tr/Blog/FOTOGRAFI-TEKNOLOJİSİNDEKİ-İLERLEMELERİN-LANDSCAPE-ALGİSİNİN-OLAN-ETKİLERİ.html>,
Erişim Tarihi: 18.03.2017

http://www.felsefe.gen.tr/romantizm_akimi_nedir.asp, Erişim Tarihi: 14.03.2017

<https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm>, Erişim Tarihi: 15.03.2017

<http://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/>, Erişim Tarihi: 14.03.2017

https://ifod.org.tr/2011/05/belgesel-fotograf-ve-humanizm_, Erişim Tarihi: 14.03.2017

http://www.galeriehilanehvonkories.de/en/gueler/lights_istanbul/, Erişim Tarihi: 19.03.2017

<http://www.ntv.com.tr/galeri/dunya/28-foto-muhabirinin-gozunden-suriye-savasi,ZFqxU0NU8E27X-zD-YpIHQ/60l5VR-CukicP8J4T6savg>, Erişim Tarihi: 19.03.2017

https://www.diartprints.com/mimari-13#Zoomin_, Erişim Tarihi: 19.03.2017

<http://www.senelfoto.com/doga-fotografciligi/>, Erişim Tarihi: 19.03.2017

http://www.suhaderbent.com/galleries/12/mountain-gorilla_, Erişim Tarihi: 19.03.2017

<http://www.modazon.com/makale/339/Camilla-Akrans>, Erişim Tarihi: 20.03.2017

<https://resistancehonorable.blogspot.com.tr/2017/02/akpden-demokrasi-beklemek-atteiste-oruc.html>, Erişim Tarihi: 20.03.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58ea7d325fc455.50591548, Erişim Tarihi: 09.04.2017

http://ajansuniversite.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2014/05/Kenan-Ye%C5%9Filyurt-3.jpg_, Erişim Tarihi: 13.04.2017

http://www.cagdasses.com/guncel/54128/29-ekim-cumhuriyet-bayrami-mesajlari-ve-ataturk-sozleri-2016_, Erişim Tarihi: 20.04.2017

http://www.filozof.net/Turkce/tarih/1311-propaganda-nedir-ne-demektir-tanimi-tarifi-tarihcesi-turleri-cesitleri-metodlari-amaci-gayesi-propaganda-ornekleri-soguk-savasta-propaganda-tarihte-propaganda-afisleri-posterleri.html_, Erişim Tarihi: 20.04.2017

<http://www.star.com.tr/guncel/kara-propaganda-g-2bfetoden-haber-1205820/>, Erişim Tarihi: 20.04.2017

<http://www.ebay.com/itm/Uncle-Sam-I-Want-You-Poster-James-Montgomery-Flagg-/180550414713>, Erişim Tarihi: 20.04.2017

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Van-gogh-and-photo.jpg>, Erişim Tarihi: 20.04.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58fecd8038b17.59159009, Erişim Tarihi: 23.04.2017

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/File:MagrittePipo.jpg, Erişim Tarihi: 23.04.2017

<https://circlelove.co/moda-fotografi-nedir-moda-fotografciliginin-tarihi-ve-gelisimi/>, Erişim Tarihi: 26.05.2017

<http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/09/bu-bir-pipo-degildir-rene-magritte.html>, Erişim Tarihi: 26.05.2017

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&guid=TDK.GTS.59296a47e27310.80950481, Erişim Tarihi: 27.05.2017

<http://spoki.tvnet.lv/vesture/2-Pasaules-Kara-propaganda/570437>, Erişim Tarihi: 27.05.2017

https://www.unicef.org/turkey/crc/_cr23c.html, Erişim Tarihi: 27.05.2017

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/glo/surrealism/>, Erişim Tarihi: 27.05.2017

<https://www.haberler.com/idlib-de-kimyasal-saldirida-olen-cocuklar-icin-9459451-haberi/>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.21yyte.org/arastirma/suriye-krizi-izleme-merkezi/2013/09/02/7192/suriye-krizinin-kronolojisi>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://interaktif.sol.org.tr/suriyelimuhalifler/>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.haberyazar.com/daes-nedir-daesi-kim-kurdu-daes-orgutu-nedir-isidle-alakasi-ne/54077.html>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/02/150226_yemen_analiz, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<https://middleeasttribune.wordpress.com/2015/01/26/isis-another-resurgence-of-radical-islamists/>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<https://indigodergisi.com/2016/12/halep-esad-suriye-turkiye/>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-39500335>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.hurriyet.com.tr/sarin-gazi-nedir-etkileri-nelerdir-40424345>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.iha.com.tr/haber-besar-esaddan-abdye-uyari-294885/>, Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://www.lacivertdergi.com/kultur/kitap/2014/10/02/anarsist-bayanin-el-kitabi-virginia-woolfun-uc-ginesi>, Erişim Tarihi: 02.06.2017

<http://www.fotografya.gen.tr/TR/belge/1-361/gulbin-ozdamar.html>, Erişim Tarihi: 02.06.2017

<http://bianet.org/bianet/cocuk/44322-savas-ve-cocuk>, Erişim Tarihi: 02.06.2017

<http://www.trtbelgesel.net.tr/tr/main/programlar/belgeseller/8/savasin-cocuklari/297>, Erişim Tarihi: 04.06.2017

<https://svetlana87.wordpress.com/2015/12/01/descartesten-miras-kartezyen-ayrim/>, Erişim Tarihi: 04.06.2017

<http://haberciniz.biz/foto-galeri-hitlerin-propaganda-fotograflari-771-p18.htm>, Erişim Tarihi: 04.06.2017

<http://blog.reklam.com.tr/genel/reklam-fotografciligi/662/>, Erişim Tarihi: 04.06.2017

<http://www.ntv.com.tr/galeri/dunya/isid-cocuk-savasciya-infaz-yaptirdi,lbSS7gySNkaWrM26Kv-PCg> Erişim Tarihi: 04.07.2017

<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar-detay.php?id=165> Erişim Tarihi:
04.07.2017B

<http://www.sanatlog.com/sanat/sinemada-%E2%80%9Cgerceklik%E2%80%9D-olgusu-ve-gercekci-okulun-mimarlari/> Erişim Tarihi: 09.07.2017



ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında İstanbul’da doğan Yağmur GÜMÜŞBOĞA, lise eğitimini Tuncay Azaphan Anadolu İletişim Meslek Lisesi gazetecilik bölümünde tamamlamıştır. Kocaeli Üniversitesi Hereke Meslek Yüksekokulunda fotoğrafçılık ve kameramanlık programında önlisans eğitimini aldıktan sonra lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi İktisat programında devam ettirmiştir. Güngören Belediyesi basın danışmanlığında belediye muhabirliği yapan GÜMÜŞBOĞA, çeşitli yerel ve ulusal gazetelerde bölge muhabirliği yaparak basın sektöründe çalışmalarını devam ettirmiştir. Şu an Beykent Üniversitesi’nde uzaktan öğretim koordinatörlüğü ve İSMEK’te fotoğraf çekimi eğitmenliği yapmaktadır. İletişim Sanatları ve Tasarımı bölümünde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

Yağmur GÜMÜŞBOĞA



