

BELGESEL FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM¹

Belgesel fotoğraf pek çok yönden 20. Yüzyılın hâkim fotoğraf türü oldu ve pek çok isim bu türle ilişkilendirildi: Eve Arnold, Werner Bischof, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Sebastiao Salgado, Dennis Stock... *Belge*, 'kanıt' anlamına gelir ve izlerini ortaçağa ait bir terime kadar takip edebiliriz: *documentum*. *Documentum* Ortaçağı'da resmi evraklara verilen isimdir; diğer bir deyişle sorgulanmayan, arkasına yasanın otoritesini alan bir gerçeklik ifadesidir. Belgesel fotoğraf da her zaman bir tür olarak bu otorite ve anlam çerçevesinin içinde kalmıştır. Bir olayın kesin kanıtı olarak kullanılır, böylece tarihte olan bir şeyin gerçekçi ve nesnel bir temsili olarak görülür ve anlamı bu çerçevede oluşur.²

Başından beri fotoğrafın, resmin veya çizimin asla sahip olmadığı bir gerçekliğe sahip olduğu, nesnel bir kayıt aracı olduğu düşünülüyordu. Fotoğraf makinesinin bir kayıt aracı olarak görülmesi, onun yalan söylemeyeceği klişesini doğurdu. Geçmişin izi, tarihsel anlamın işareti olarak görülmesi fotoğrafa neredeyse tılsımlı bir nitelik verdi. Evet, fotoğraflar başka türlü erişemeyeceğimiz tarihsel kayıtlardır ama bununla birlikte fotoğrafın 'tarihin' gerçekçi ve nesnel bir kaydı olduğu düşüncesinin bir yanılsama olduğunu da söylememiz gerekir. Çünkü bu düşünce fotoğrafın çekildiği tüm kültürel ve toplumsal arka planı görmezden gelir ve fotoğrafçının tarafsız ve pasif olduğunu varsayar. Belgesel fotoğraf bu varsayıma tüm diğer fotografik temsil türlerinden daha fazla maruz kalmıştır. Fotoğrafın gerçekçi olma statüsüne ilişkin bu karmaşanın izlerini ilk fotoğrafçılara kadar sürebiliriz. Çünkü pek çok erken dönem "belgesel" fotoğrafçı fotoğraf makinesini başka türlü görünür olamayacak şeyleri gün yüzüne çıkarmak için kullanmıştır. Toplumsal reformcular, orta-sınıfı toplumsal eşitsizliği ve yoksulluğu gözler önüne seren görüntülerle eğitime düşüncesine inanmıştır.³

Toplumsal değişimi tetikleyecek bir araç olması için üretilen belgesel fotoğraf, kimi yazarlar tarafından "toplumsal belgeci" olarak adlandırılarak belgesel fotoğrafın bir alt dalı olarak tanımlanır. Örneğin, Merter Oral'a göre toplumsal belgeci yaklaşımın "konu edindiği sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacı vardır."⁴

Thomas Annan'ın öncü rolünü kabul etmekle birlikte asıl olarak Jacob A. Riis (1849-1914) belgesel geleneğinin nasıl oluştuğunu anlamak için en önemli isimlerden biridir. Riis fotoğrafı

¹ Bu metin 08.12.2014 tarihinde Bursa FotoFest'te yapılan sunumun geliştirilmiş halidir.

² Clarke, Graham (1997) *The Photograph*. OUP: New York. s. 145.

³ Age, s. 146-147.

⁴ Oral, Merter (2011) *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul: Espas Yayınları. s. 30.

bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanmış ve *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor* başlıklı bir dosya hazırlamıştır. 1889-1890 yıllarında New York'ta büyük ölçüde göçmen bir nüfusun yaşamak zorunda kaldığı kenar mahallelerdeki korkunç yaşam koşullarını, işsizlik ve fakirliği görüntülemiştir. Riis'in fotoğrafları bir takım reformların yapılmasına yol açtığı için fotoğrafın toplumsal değişim yaratma gücünün ilk kanıtlarından biri olarak görülür. Benzer şekilde çalışan fotoğrafçı diğer bir fotoğrafçı Lewis Hine'dır (1874-1940). Hine, kendisini 'sosyolojik' bir fotoğrafçı olarak tanımlayarak Alfred Stieglitz'in 'sanatsal' değerlerinin karşısına yerleştirir. Göçmenlik, çocuk işçiliği gibi pek çok toplumsal sorunu ele alır. 1908-1918 yılları arasında ABD'nin dört bir yanında dolaşarak madenlerde, cam işinde, tekstil fabrikalarında yasa dışı olarak çalıştırılan çocukları fotoğraflar. Hine'in fotoğraflarını kampanyalarında kullanan Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (National Child Labor Committee), çocuk işçilerin korunması için sayısız yasa teklifi verir.⁵

Hine ve Riis'in çalışmalarından yola çıkarak fotoğrafın toplumsal değişim yaratma gücünü teslim etmekle birlikte Martha Rosler'in onların çalışmalarına ilişkin eleştirisini hatırlamakta da fayda vardır. Rosler, "In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)"⁶ başlıklı yazısında Riis ve Hine gibi erken dönem belgesel fotoğrafçıların imtiyazlı sınıflarda farkındalık yaratmayı ve onları toplumsal değişim için harekete geçirmeyi amaçladıklarını söyler. Ancak fotoğraflar insanların kimseye muhtaç olmayacakları, kendi kendilerine yetecekleri bir alan talep etmekten ziyade hayırseverlik (charity) talep eder. Rosler'e göre bu hayırseverlik söylemi, zenginliğin korunmasına yöneliktir ve reformist belgeseller bu görüşü temsil eder. Bu görüşün temelinde yatan düşünce şudur: zengin sınıfın tehlikeli sınıfları yatıştırmak için azıcık bir şey vermesi gerekir. Bu görüş, aynı zamanda Hıristiyan ahlakının içine de gömülüdür zaten.

Fotoğrafın toplumsal değişim amacıyla kullanılmasının diğer örneği Amerika'da Çiftçi Güvenliği Dairesi'nin (Farm Security Administration) gerçekleştirdiği projedir. Bu projenin en önemli niteliği devlet destekli olmasıdır ve amacı 1929 buhranı ile kuraklığın neden olduğu işsizlik ve göçe ilişkin görsel bir arşiv oluşturmaktır. Proje kapsamında Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Russell Lee, Walker Evans ve Arthur Rothstein gibi pek çok önemli fotoğrafçı çalışmıştır. Beaumont Newhall bu fotoğrafçıların asıl amacının insanları bilgilendirmek değil, harekete geçirmek olduğunun altını çizer. John Sirenson ise bunu gerçekleştirmek için görsel strateji olarak 'dramatik bir dil' kullandıklarını söyler.⁷

Dorothea Lange'in *Göçmen Anne* (1934) fotoğrafı bu dönemi en iyi tanımlayan fotoğraflardan biridir. Lange bu fotoğrafı göçmen işçi kamplarına yaptığı bir ay süren geziden

⁵ Koenig, Thilo (1998) "The Other Half, The Investigation of Society." *A New History of Photography*. Michel Frizot (ed.) içinde. s. 352-357.

⁶ Rosler, Martha (2003) "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)." *The Photography Reader*. Liz Wells (ed.) içinde. s. 262.

⁷ Clarke, Graham, age, s. 148-149.

dönerken çekmiştir. Fotoğrafın merkezinde yer alan kadın, Lange'e donmuş bezelye tarlasından topladığı bezelyeler ve çocuklarının avladığı kuşlarla beslendiklerini söyler. Çalışacak iş yoktur, başka bir yere de gidemezler, çünkü yiyecek satın almak için arabanın lastikleri satılmıştır.⁸ Bu fotoğraf Büyük Buhran'ın ikonik görüntüsü olarak kabul edilir. Fotoğrafın aynı anda hem umutsuzluğu hem de zorluklar içinde hayatta kalma azmini çağrıştırdığı için bu kadar ünlü olduğu düşünülür. Yine de bu görüntü sahip olduğu anlamın önemli bir kısmını geleneksel anne-çocuk betimlemelerinden ve onlarla arasındaki farktan almıştır. Buradaki anne, çocuklarına güç bela bakabilen bir figürdür. Kadının bedeni bize dönüktür, çocuklarsa onun omzuna yaslanmış durumda arkalarını dönmüşlerdir. Kadın çocuklarına değil, sanki geleceğine bakar gibi fotoğraf çerçevesinin dışında bir yere bakmaktadır. Bu görüntünün, anlamını büyük ölçüde temsil ettiği tarihsel ana ilişkin izleyicinin bilgisinden aldığı söyleyebiliriz. Fotoğraf, aynı zamanda geleneksel temsillerden beslenen karmaşık annelik rolü hakkında da bir açıklama getirir. Daha önceki görüntüler gibi bu fotoğraf da bir anneyi çocuklarıyla birlikte tasvir eder, ama açlık, yoksulluk, mücadele, kaybetme ve dayanıklılık anlamında onlardan farklılaşır.⁹

Bu fotoğraf öyle ünlü olur ki kendi bağlamından kopartılıp, sahip olduğu ikonik değer başka amaçlara hizmet için kullanılır. Fotoğrafın çekildiği tarihten bir yıl sonra, İspanyol İç Savaşı'nın dehşetini anlatmak üzere "İspanyol Anne" adıyla kullanılan bir litografadan sonra 1964 yılında Latin Amerika'da *Bohemia Venezolana* adlı derginin kapağında değiştirilmiş bir illüstrasyonunu kullanılır. 1973 yılında ise Black Panthers'in gazetesinde yine farklı bir versiyonu basılır.¹⁰

Lange, 1960'daki bir yazısında kendisini bu fotoğrafı çekmeye yönelten şeyi anlatır. Uzun bir çalışma sonrası eve dönerken, yolda bu aileyi gören Lange biraz uzaklaştıktan sonra dönüp onların fotoğrafını çekmeye karar verir: "Aç ve umutsuz anneyi gördüm ve mıknaatısla çekilmiş gibi yanına yaklaştım. Kendimi ya da elimdeki fotoğraf makinesini ona nasıl açıkladığımı hatırlamıyorum, ama onun bana hiç soru sormadığını hatırlıyorum. Aynı yönden, giderek daha da yakınlaşarak beş fotoğraf çektim. Ona ne adını ne de öyküsünü sordum..." Lange'in sözleri 1930'ların belgesel fotoğraf anlayışını özetler niteliktedir. Fotoğraflanan kadın sadece bir nesne olarak kullanılmıştır. Kadın, Lange'in ifade ettiği ve belirlediği sembolik bir anlam çerçevesi içinde sabitlenir. Lange burada anne ve çocukları kullanarak duygu yüklü bir metin oluşturmuştur. Annenin merkezi konumu, babanın yokluğu, çerçevenin dışına doğru bakışı, tüm bunlar görüntüye duygusal bir içerik katar. Burada kadın, kendisi olarak değil, bir sembol olarak bulunmaktadır. Zaten Lange de 'kadının adıyla ya da öyküsüyle' ilgilenmediğini beyan etmiştir... Bu, ikonik bir fotoğraf olarak görülür, dolayısıyla ideal bir belgesel görüntünün, ironik bir şekilde, *evrensel* durumlar hakkında olması

⁸ Oral, Merter (2006) "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme." *Toplumbilim*, sayı 19. s. 22.

⁹ Sturken, Marita; Cartwright, Lisa (2000) *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*. OUP: Oxford. s. 38.

¹⁰ Oral, Merter, age, s. 22.

öngörülür. Burada söz konusu olan, yoksulluğun evrensel bir ifadesidir. Ancak bu evrensellik iddiasının belgesel fotoğraf hakkındaki mitlerin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.¹¹

Göçmen Anne fotoğrafı yayınlandıktan kısa bir süre sonra kampa gıda yardımı yapılır. Aradan yıllar geçtikten sonra, 1983 yılında New York Times gazetesinde, Lange'in fotoğrafına konu olan Florance Thompson'ın yeni bir fotoğrafıyla birlikte bir haber yayınlanmıştır. Thompson artık 79 yaşındadır; çocukları, hasta olan annelerinin son günlerini iyi geçirmesi için yardım istemektedir. Haberin yayınlanmasından yaklaşık bir ay sonra Thompson hayatını kaybeder. Bu arada onun için açılan fonda 15 bin dolar toplanmıştır. Merter Oral, 1936 yılında yardım kuruluşlarını harekete geçiren fotoğrafın, neredeyse yarım yüzyıl sonra yine aynı amaca hizmet ettiğinin altını çizer.¹² Ancak bu örnek aynı zamanda onlarca yıl önce yapılan yardımların Thompson'ın hayatını köklü bir şekilde değiştirecek nitelikte olmadığını da gösterir.

Amerikan belgesel fotoğrafı uzun ve kendine özgü bir geleneğe sahiptir. Bununla birlikte belgesel Avrupa'da da çok önemlidir. Avrupa belgesel geleneğinin öncüleri olarak Thomas Annan, John Thomson ve Henry Mayhew'u sayabiliriz. Yirminci Yüzyıla geldiğimizdeyse fotoğraf alanında yaşanan köklü değişimler Avrupa'da ajans fotoğrafçılığını gündeme getirir. 1947 yılında kurulan Magnum Ajansı başlangıcından bu yana belgeselci bir yaklaşımı benimsemiştir. Kurucuları arasında Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Geroge Rorger, David Seymour (Chim) ve William Vandiert bulunan ajansa daha sonra Abbas, Eve Arnold, Werner Bischof, Cornell Capa, Bruce Davidson, Elliott Erwitt, Burt Glinn, Hiroji Kubota, Susan Meiselas, Sebastiao Salgado ve Chris Steele-Perkins gibi efsane fotoğrafçılar katılır. Ajansın fotoğrafçıları savaş, açlık, kıtlık gibi konularda ürettikleri görüntülerle tüm dünyayı bu felaketlerin tanığı kılar. Özellikle Vietnam Savaşı fotoğrafları Amerika'da savaş karşıtı bir kamuoyu oluşmasında etkili olur.

Sadece Magnum Ajansı'nın fotoğrafları değil, Vietnam Savaşı sırasında Nick Ut'un çektiği *Accidental Napalm Attack* (1972) adlı fotoğraf da büyük etkiye sahip olur. Bu fotoğraf dönemin en çok yeniden üretilen görüntüsü olmuştur ve etkisi çok yoğundur. Çocukların yüzündeki acı ifadesi, neredeyse duyabildiğimiz çığlıkları, çıplak oluşları durumu daha keskin ve yakıcı hale getirir. Bu fotoğraf bize etik bir muammayı ve aynı zamanda insanoğlunun çektiği acının belki de en uç noktasını sunar. Fotoğrafın başlığında anonim bir savaş makinesinin masum çocukların üzerine gelişigüzel şekilde, 'kazara' napalm yağdırdığına dair bir anlatı kurulsa da böyle bir 'anlatı' bizi ıstırapın yoğunluğundan uzaklaştırmayı başaramaz.¹³

¹¹ Clarke, Graham, age, s. 151.

¹² Oral, Merter, age, s. 22.

¹³ Clarke, Graham, age, s. 160.

Fotoğrafın toplumsal değişimi tetiklediğine dair diğer bir rnek Eugene Smith'in Minamata Projesi'dir. Smith, bir Japon balıkçı köyünde denize atık bırakan bir fabrikanın neden olduğu vre kirliliğine ve kirlilik nedeniyle civa zehirlenmesine maruz kalan insanlara odaklanır. Smith'in fotoğrafları çok etkili olur ve fabrika 1968 yılında civa kullanmayı bırakır. Ama fotoğrafın her zaman doğrudan değişime neden olmadığını da söylememiz gerekir. Örneğin 1982 yılında gerçekleştirdiği "Teksas Death Row" adlı projesinde ABD'de oldukça yaygın olan idam cezasının kaldırılması için bir kamuoyu yaratmayı amaçlar. Ancak yakın zamanda yapılan bir araştırma Teksas halkının yüzde 73'ünün hala idamdan yana olduğunu gösteriyor.

Bu noktada belki de toplumsal değişim derken neyi kast ettiğimiz üzerinde durmamız gerekiyor. Tarihte, doğrudan resmi kurum ve kuruluşlar üzerinde etki yaratarak görünür, elle tutulur değişimler elde edilebileceğinin örneklerini gördük. Ama değişim dediğimiz Şeyin basit bir an'dan ziyade bir süreci ifade ettiğini de söylememiz gerekir. Kanada'nın en büyük belgesel film festivali Hotdocs'un belgesel film yönetmen ve yapımcılarıyla yaptığı ankette göre toplumsal değişim: Yüzde 47 oranında işaret edilmesi gereken meseleye yönelik bilincin artırılması olarak; yüzde 26 oranında popüler görüşlerin zaman içinde değişmesi olarak; yüzde 9 oranında hkmet ya da devlet kurumlarının politikalarının değişmesi olarak ve yüzde 6 oranında toplumsal bir hareket ve yandaş yaratma olarak tanımlanmıştır. Burada temel olarak savunulan görüş belgeselin toplumsal meseleleri anlamak ve aktivizmi desteklemek için çok güçlü bir araç olduğudur. HotDocs iyi bir toplumsal etki stratejisi olan belgesellerin toplumsal değişimde önemli etkisinin olacağını savunuyor. İlgi uyandıran, zorlayıcı bir öykünün farkındalık, daha güçlü bir toplumsal hareket ve toplumsal değişim yaratacağını düşünüyor ve grup ya da topluluk içindeki davranışlarda, inanç ve değerlerde hissedilebilir bir değişim olabileceğini, hkmet kurum ve kuruluşlarında yasa ve politika değişimine neden olabileceğini savunuyorlar.¹⁴

Günümüzde belgesel fotoğrafla ilgili aktörlerin çoğaldığını ve belgesel fotoğraf ve toplumsal değişime yönelik anlayışın genişlediğini görüyoruz. Üniversitelerde lisans düzeyinde "belgesel ve toplumsal değişim" temalı dersler bulunuyor. Kar amacı gütmeyen kuruluşlar, sivil toplum kuruluşları ve toplumsal hareketler gibi aktörler toplumsal değişimi sağlamak amacıyla belgeseli kullanıyor. Bununla birlikte yeni iletişim teknolojileri belgesel fotoğraftın kullanım alanlarını çeşitlendirdiği gibi yeni bir estetik anlayışı da beraberinde getiriyor.

Dijital teknolojilerle birlikte belgesel fotoğrafın dönüşümüne işaret eden en önemli örneklerden biri 7 Temmuz 2005'te Londra metrosuna yapılan bombalı saldırı sonrasında çekilen ve dağıtıma giren fotoğraflardır. Bu fotoğrafları profesyonel fotoğraflar değil, istasyonlarda sıkışıp kalan insanlar cep telefonları ile çekmiştir. Saldırıdan sağ kurtulanlar

¹⁴HotDocs Documentary Impact: Social Change Through Storytelling.

http://www.hotdocs.ca/resources/documents/Hot_Docs_2014_Documentary_Impact_Report.PDF

hayatta olduklarının kanıtı olarak ailelerine fotoğraflarını gönderirler ve bu fotoğraflar aileleri tarafından fotoğraf paylaşım sitelerinde paylaşılmasından hemen sonra BBC, SkyTV tarafından kullanılır.¹⁵

Yeni teknolojilerle birlikte toplumsal tepki yaratmaya yönelik üretimde bulunmanın yöntemleri de çeşitlendi. Artık hashtag'ler aracılığıyla kolektif projeler üretiliyor. Ana akım medyanın görmezden geldiği konular, iktidarın uyguladığı şiddet yurttaş foto-muhabirler ya da diğer bir deyişle *görsel aktivistler* tarafından gözler önüne seriliyor. Eskiden bir fotoğrafçı projeye yapmak istediğinde dergi bu projenin izleyicinin ilgisini çekip çekmeyeceğine karar veriyordu. İzleyiciye ulaşmak için yollar görece sınırlıydı. Günümüzde ise sosyal medyada binlerce takipçiye ulaşma olanağı var.¹⁶ Bu bağlamda deneyimli fotoğrafçı Susan Meiselas'ın 1978 yılında Nicaragua'da çalışırken *Instagram* diye bir şey olsaydı onu kesinlikle kullanmak isteyeceğini, sokaklardaki ayaklanmaları anı anına yükleyeceğini söylemesi oldukça önemli.¹⁷

Yeni teknolojilerle birlikte anlatımın çeşitlendiğini de görüyoruz. Örneğin Antonin Kratochvil 2007 tarihli *Roadwork* projesinde Çavuş Jack Lewis'in Irak'taki askeri hadiseye (2004-2005) ilişkin otobiyografik sözlerini alır ve buradaki sahneleri belgesel fotoğrafın görsel dilini kullanarak stüdyoda oyuncularla yeniden canlandırır... Sanat ve foto-röportaj arasındaki sınırı silikleştirir... Yeni teknolojiler bağlamında son olarak *akıllı telefon estetiğinden* söz etmemiz gerekir. Akıllı telefonla çekilen fotoğrafların sıradanlığının bir samimiyet yarattığı ve günlük hayatlarında benzer teknolojiler kullanan izleyiciyle çok kolay bir şekilde bağlantı kurduğu söylenir. Artık Ron Haviv ve Michael Christopher Brown gibi dünyaca ünlü savaş muhabirleri bile fotoğraflarını akıllı telefonlarıyla çekip dünyaya yayıyor.¹⁸

Belgesel fotoğraf ve toplumsal değişim konusunu işlerken son olarak bu fotoğrafların etkisi ile ilgili birbiriyle çatışan görüşlerin varlığından söz etmemiz gerekir. Açlık ve kıtlığı gösteren, insanların acısına tanıklık etmemizi sağlayan fotoğrafların, savaşın dehşetini gösteren fotoğrafların gücünü elbette yadsıyamayız. Pek çok fotoğrafçının hayalinde bunları insanların yüzüne çarparak harekete geçirmek vardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Pasifik Savaşı'na ilişkin çok güçlü görüntüler üreten W. Eugene Smith fotoğraflarını savaşa karşı bir suçlama olarak kullanmak istediğini söyler. Buna karşın Amerikalı filozof William James, savaşın akıl dışılığını ve vahşetini göstermenin insanlar üzerinde hiçbir etkisinin olmayacağını, vahşetin büyülenmeye neden olduğunu belirtir.¹⁹

¹⁵Ethan Zuckerman (2014) "CuratingParticipation."Aperture, Spring 2014. s. 36.

¹⁶Boot, Chris, age, s. 30.

¹⁷Boot, Chris (2014) "Photography, Expanded. Susan Meiselas in Conversation."Aperture, Spring 2014. s. 28.

¹⁸Mayes, Stephen (2014) "Toward a New DocumentaryExpression." Aperture, Spring 2014. Sf. 34-35.

¹⁹ Clarke, Graham, age, s. 159.

Fotoğrafın gücü tanık olma niteliğinden kaynaklanır. Günümüzde acıyı gösteren fotoğrafların tanıklığının toplumsal değişim getireceği düşünülür. Bu düşünce, fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisinin garanti olduğu inancına dayanır. Oysa fotoğraf izleyicide pek çok farklı duyu uyandırabilir, çok farklı şekillerde okunabilir. Foto-muhabirler acı çeken birini fotoğraflayarak, izleyiciyi harekete geçirmeyi amaçladığını söyleseler de fotoğrafın etkisi genellikle çelişkilidir. Bu görüntülerin bazıları izleyici için rahatsız edici olurken, aynı zamanda 'her şeyden uzakta bir gözlemci' olma konumlarını güçlendirebilir ve örneğin birinin kendi hayatını "ötekiler" in hayatıyla karşılaştırıp kendi hayatlarının olumlu yönlerini görerek rahatlamalarına neden olabilir. Ölümün uzak ve tehlikeli bir yerde olduğu, kendisinin ise şu anda güvenli bir yerde olduğu hissini güçlendirebilir. Bununla birlikte özellikle acı fotoğrafları söz konusu olduğunda izleyicinin tepkisinden bahsederken merhamet yorgunluğu kavramına da değinmemiz gerekir. Bu kavram korkunç olaylara ve ıstıraba ilişkin görüntüleri bir süre sonra artık fark edemediğimiz, televizyon ekranında sürekli işkence görmüş ölü beden görmekten yorulduğumuz varsayımına dayanır. Merhamet yorgunluğu bu tür haberlerden bitkin düşme ve yorulma anlamına gelir. Bu yorgunlukla beraber insanlar artık durumu değiştirmek için hiç bir şey yapamayacağını düşünmeye başlar. Pek çok eleştirel medya tartışması acının medya tarafından metalaştırıldığını ve izleyicinin hiçbir ahlaki bağlılığı olmadan uzaktaki ölümleri ve acıları pasif bir şekilde izlediğini belirtmektedir. Bu süreçte ötekiler için duyulan merhamet giderek azalmaktadır.²⁰ Dolayısıyla özellikle acı içeren fotoğraflarla ilgili yorum yaparken kestirme bir şekilde insanları harekete geçireceğini söylemek yerine bu tartışmayı da hesaba katmamız gerekir.

Kaynakça

Boot, Chris (2014) "Photography, Expanded. Susan Meiselas in Conversation." *Aperture*, Spring 2014. s. 26-32.

Clarke, Graham (1997) *The Photograph*. OUP: New York.

Hills, Nesbitt Christine (2011) *Documentary Photography as a Tool of Social Change: Reading a Shifting Paradigm in the Representation of HIV/AIDS in Gide on Mendel's Photography*. Master Thesis. Malmö University, Sweden.

Koenig, Thilo (1998) "The Other Half, The Investigation of Society." *A New History of Photography*. Michel Frizot (ed.) içinde. s. 352-357.

Mayes, Stephen (2014) "Toward a New Documentary Expression." *Aperture*, Spring 2014. s. 32-36.

²⁰ Hills, Nesbitt Christine (2011) *Documentary Photography as a Tool of Social Change: Reading a Shifting Paradigm in the Representation of HIV/AIDS in Gide on Mendel's Photography*. Master Thesis. Malmö University, Sweden. s. 16-17.

Oral, Merter (2006) "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme." *Toplumbilim*, sayı 19. s. 17-25.

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

Rosler, Martha (2003) "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)." *The Photography Reader*. Liz Wells (ed.) içinde. s. 261-275.

Sturken, Marita; Cartwright, Lisa (2000) *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*. OUP: Oxford.

Zuckerman, Ethan (2014) "Curating Participation." *Aperture*, Spring 2014. s. 36-42.

HotDocs Documentary Impact: Social Change Through Storytelling.

http://www.hotdocs.ca/resources/documents/Hot_Docs_2014_Documentary_Impact_Report.PDF

Tuğba Taş