

## Sembolik Güç İlişkileri Bağlamında Belgesel Fotoğraf

*Documentary Photography in the Context of Symbolic Power Relations*

### ÖZET

Bu çalışma, basın/belgesel fotoğrafçılığı ‘alan’ını tartışmaktadır. Alan kavramı Fransız kültür ve sosyoloji teorisyeni Pierre Bourdieu’nün öznel ve nesnel belirlenimlerin ötesinde her toplumsal yapılanmanın kendi güç ilişkilerini barındıran, iç dinamikleri değişken ve dinamik mekanlar ve eyleyicilerden oluşan bölünmelerini tarif etmek üzere kullandığı bir terimdir. Bir soruna işaret etmesiyle ya da eleştirel bir sözünün bulunmasıyla belgesel fotoğrafın ya da kamuyu bilgilendirmede ‘doğru’dan yana konumlanmasıyla fotomuhabirliğin geleneksel tanımlarında yaşanan buğulanma, muğlaklaşma; yeni bir olgu değildir. Dijital çağa atfla bilgi ve iletişim teknolojilerinden türeyen yurttaş muhabirliği gibi fenomenlerin ötesinde gerçekliğin sentetik temsillerinin yaratım evrenini adımlamış durumdayız. Fakat görsel üretim sahasında çoğaltım, genişlemenin artmasına paralel olarak sınırları genişler gibi görünmesine rağmen kendi içine kapanmıştır. Bu çalışmada amatör/profesyonel ayrımlarında beliren ölçütler yoluyla belgesel fotoğraf alanındaki sembolik güç ilişkileri tartışılmıştır. Kurumsal çerçeve olarak Dünya Basın Fotoğrafı Vakfının ödül arşivi ve raporlarından yararlanılarak görsel temsil haritası değerlendirilmiştir. Sonuç olarak görsel üretim araçlarına sahiplikle ekonomik sermayenin, sanatsal formasyonla Batı perspektifinden kültürel sermayenin; dünyanın görsel hikâye dairesini inşa ettiği yorumuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel sermaye, Belgesel fotoğraf, Sembolik sermaye

### ABSTRACT

This study discusses the ‘field’ of press/documentary photography. The concept of field is a term used by the French cultural and sociological theorist Pierre Bourdieu to describe the divisions of each social organization beyond subjective and objective determinations, which contain their own power relations and are composed of dynamic spaces and agents with variable internal dynamics. The fogging and blurring of the traditional definitions of documentary photography, with its pointing to a problem or having a critical voice, or of photojournalism, with its positioning in favor of the ‘truth’ in informing the public, is not a new phenomenon. Beyond phenomena such as citizen journalism derived from information and communication technologies in reference to the digital age, we have stepped into the universe of the creation of synthetic representations of reality. However, reproduction in the field of visual production has closed in on itself, although its boundaries seem to expand in parallel with the increase in expansion. In this study, symbolic power relations in the field of documentary photography are discussed through the criteria that appear in the amateur/professional distinctions. Utilizing the award archive and reports of the World Press Photo Foundation as an institutional framework, the spectrum of visual representation is reviewed. As a result, it is concluded that economic capital through ownership of the means of visual production, artistic formation and cultural capital from a Western perspective construct the visual story circle of the world.

**Keywords:** Cultural capital, Documentary photography, Symbolic power

### GİRİŞ

Belgesel fotoğraf ve basın fotoğrafını aynı damarda buluşturan ortak nokta ‘toplumsal’a yaptıkları vurgudur. Merter Oral’dan (2011:28) aktaracak olursak “daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır.” Ayrıldıkları nokta ise olay ve olgu arasındaki farktır. Basın fotoğrafı için olayın önemi; belgesel fotoğrafta olayların olma halinin altında yatan nedenleri ortaya çıkarmaya dönmektedir. Her ikisinin örtüşmesinin tarihi olarak fotoğraflı dergilerin görmenin, öğrenmenin ve inanmanın kaynağını oluşturduğu 20. yüzyılın ilk yarısı gösterilebilir. Aynı dönem içerisinde insanlığın en büyük krizlerinin de yer aldığı düşünüldüğünde belgesel fotoğrafın ‘gerçek’ adına temsil ettiği değerlerin ardındaki kişilerden bağımsız olmadığı görülecektir. Savaş alanlarında hayatını kaybeden Robert Capa, David Seymour, Ian Perry, Gerda Taro gibi birçok fotomuhabiri saymak maalesef bugün de mümkündür. Susan Linfield’a göre (2013: 47) “İstirabın her imgesi ‘bu böyledir’ demenin yanı sıra, dolaylı olarak ‘bu böyle olamaz da demektir; yalnızca ‘bu durum devam ediyor’ diyemez, ‘bu durum artık durmalı’ da der.” Dijital ortamın katılımcı, demokratik ve şeffaf bir atmosfer yaratacağı öngörüsüyle geleceğin daha farklı şekilleneceği senaryoları açısında bugün, geçmişin insanlık tablosundan farklı olmamakla birlikte değişen paradigmalardan bulanıklık yarattığı bir dönemin içerisinde geçmekteyiz.

Gülay Doğan Baş<sup>1</sup> 

**How to Cite This Article**  
Doğan Baş, G. (2023).  
“Sembolik Güç İlişkileri  
Bağlamında Belgesel  
Fotoğraf”, International  
Academic Social Resources  
Journal, (e-ISSN: 2636-7637),  
Vol:8, Issue:56; pp:4437-  
4443. DOI:  
[http://dx.doi.org/10.29228/ASR\\_JOURNAL.74080](http://dx.doi.org/10.29228/ASR_JOURNAL.74080)

Arrival: 08 November 2023  
Published: 29 December 2023

Academic Social Resources  
Journal is licensed under a  
Creative Commons  
Attribution-NonCommercial  
4.0 International License.

## ARAŞTIRMA KAPSAMI

Estetik alıntılamaaların yüzeyde farklı disiplinlere referans vermesiyle belirginleşen çağdaş belgesel fotoğraf pratiği açısından da bir adım sonrasına işaret eden fotomuhabir Jonas Bendiksen'in "The Book of Veles" (2021) serisinden bu çalışmada fotoğraf endüstrisi için alana dair bir sorgulama aracı olarak bahsedilmiştir. Kuzey Makedonya'da yer alan Veles kenti, basında dezonformasyona dayalı haber üretimiyle gündem olmuştur. Bendiksen'in Veles kenti üzerine olan çalışmasında, gerçek mekân görüntüleri bilgisayar ortamında üç boyutlu modelleme yardımıyla oluşturulmuş karakterler ve yapay zekâ tarafından oluşturulmuş metinle birlikte kitaplaştırılmış ve fotoğrafın saygın kurum ve temsilcileri tarafından bilgisayar üretimi unsurları anlaşılmamıştır. Yayımını izleyen aylar süresince de herhangi bir geri bildirim almayan Bendiksen, nihayetinde yine kendi yarattığı bir avatar dolayımıyla gerçeği ortaya çıkarmıştır. Profesyonel kariyeri boyunca hak kazandığı ödülleri, yaptığı çalışmaların saygınlığı ve güvenilirliği göz önünde bulundurulduğunda, belgeye dayalı fotoğraf pratiği açısından cesur bu projenin gerçekleştirilebilmesini mümkün kılanın da zaten bu etmenler olduğu göze çarpmaktadır. Yarım asrı geçen bir süreklilikle saygın bir fotoğraf yarışması olan ve bu çalışmada kurumsal olarak referans verilen World Press Photo (Dünya Basın Fotoğrafı), 2022 yılında bu çalışmaya "açık format" kategorisinde birincilik ödülü vermiştir. Yarışmanın 2024 başvuru kurallarında yenilikçi formları kabul eden açık format bir kategorisinde de yapay zekâ ile üretilmiş ya da doldurulmuş veyahut sentetik görüntünün kabul edilmeyeceği belirtilmektedir (World Press Photo, 2023). Bendiksen'in ödül aldığı döneme ait web sitesinde belirtilen (The Book of Veles, 2023) jüri yorumunda "The Book of Veles" in yenilikçi bir tekniğin sembolizm ve ironi ile harmanlandığı ve işin tamamına yayılan güçlü bir politik yorum olarak kavramsal bir çalışma olduğu belirtilmiştir.

Çalışmanın kurumsal referansını, World Press Photo Foundation (Dünya Basın Fotoğrafları Vakfı) oluşturmaktadır. Bu kurumun seçilme nedenlerinden ilki, 1955 yılında Hollandalı bir grup fotoğrafçının girişimiyle gerçekleştirilen fotoğraf yarışmasının; bağımsız, kâr amacı gütmeyen bir organizasyon şemasıyla bugüne dek faaliyetini sürdürüyor olmasıdır. Sürekliliğin bir sonucu olarak organizasyonun gelenek halini alması ve bu zamansal aralıkta biriken tecrübeye duyulan güven bulunmaktadır. İkincisi, dünya ölçütünde değişen medya teknolojileri, temsil pratikleri ve görsel hikâye anlatımının değişen paradigmalarının yansımalarının hem yarışma biçiminde hem de yarışmaya dahil olan fotoğrafçıların çalışmalarında izlenebilir oluşudur. Son olarak da yarışmanın katılım koşulları içerisinde fotoğrafçı olarak bir medya organizasyonu ya da yayını tarafından çalışıyor olmak, isminin çalışmanın künyesinde yer aldığı yayınlanmış bir çalışmaya sahip olmak, tanınan bir fotoğraf kuruluğu üyesi olmak, bir fotoğraf ajansı, editör, medya kurumu tarafından fotoğrafçı olduğunuza dair referans gibi şartlardan birini taşıyor olmak yer aldığından yarışmanın belgesel/basın fotoğrafıyla profesyonel olarak uğraşıyor olma kriterini arıyor oluşudur (WPP, 2023). Bu nedenlerle fotomuhabir ya da belgesel fotoğrafçısı açısından bu yarışmanın çıktısı sadece güçlü bir hikâye ve etkileyici fotoğrafların onanması değildir; aynı zamanda fotoğrafçının da dünya çapında elde edeceği bir tanınırlık, güven ve prestij olarak sembolik getiridir.

Yurttaş muhabirliği ile özdeşleşen cep telefonu kullanımından estetik biçim tercihlerine dek bugün belgesel fotoğrafçıların hikayeleri aktarmada yeni arayışlar içerisinde olduğu görülmektedir. Belgesel fotoğraf anlatıcılığında hikayenin özneliği ile mekan ve zamansallık açısından verili nesnel durumların ilişkisi sıklıkla problemli görülmektedir. Çünkü fotoğrafın iletişim yönünde duran belgeselde enformasyonun önemi merkezde durmaktadır. Fransız teorisyen Pierre Bourdieu'nün alan kavramı bu nedenle tercih edilmiştir. Çünkü alan kavramı, eşitsizlik doğuran hiyerarşiler üzerine ne tümüyle nesnel anlaşılabilir ne de öznel bir şekilde yorumlanabilecek bir kesinlik ya da sınırlılık atfedilebilir. Daha ziyade o alandaki ilişkiyel eylemliliklerin bir bütünü olarak görülebilir.

## PIERRE BOURDIEU VE FOTOĞRAF

Fransa'nın önde gelen sosyoloji ve kültür teorisyenlerinden Pierre Bourdieu; öğrencileri Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon ve Dominique Schaneppe ile birlikte *Un Art Moyen*, *essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965) [Fotoğrafçılık: Ortalama Bir Sanat] adlı kitapla fotoğrafçılığın sosyolojik yönü üzerinde durulan bir çalışmaya imza atmıştır. Bu çalışmada teorisyenler fotoğrafın toplumsal tanımları ve sınıfsal ilişkileri üzerinde durmuşlardır. Bourdieu kuramından söz ederken literatürde kendine çok fazla yer edinmeyen bu esere ilişkin kimi itiraz ve eleştiriler de yapılmıştır. Fransız düşünür ve sanat eleştirmeni François Soulages, fotoğrafa ilişkin bilimsel ve estetik yaklaşım olarak iki farklı değerlendirmenin, olgu yargıları ve değer yargıları olmak üzere iki farklı çıkarıma yol açtığını belirtmektedir ve olgu yargılarıyla değer yargılarının aynı türde gerçeklik üretmediğini dile getirerek kitaba ilişkin "fotoğraf sanatıyla ilgili bölümün yazarı belli ki büyük fotoğrafçıların önemli yapıtlarını bilmemektedir. O dönemde, fotoğrafın resme veya edebiyata eş bir sanat olarak varlık gösterdiğinden pek az insan haberdardır" demektedir (Soulages, 2022: 14). Kitaptaki olgusal yaklaşımın, bir başka deyişle, fotoğrafik üretimin sınıfsal olarak toplumsal koşullarla ilişkisine dair çıkarımların fotoğrafın estetik değerine dair bir saldırı, yok sayma olarak anlaşıldığı görülmektedir. Bilimsel yöntem içerisinde bakan sosyolojik bakışın ise ispatlar ve olgularla ilgilenmesi gerekmektedir. Bu yönüyle kitabın Bourdieu yazın tarihi içerisinde yapısalcı dönemine ait, geride kalmış bir yapıt olarak sonrasında geliştirdiği kavramlara öncülük ettiği de bir başka görüşür (Göker, 2014: 532) ve ek olarak Bourdieu'nun burada ilk kavramsallaştırmalarından olan habitus üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Habitus kavramının ve daha sonra alan kavramının açıklanması bu çalışma için temel teşkil etmektedir. Çünkü kuramsal çerçevesini bu kavramlar üzerine şekillendirecektir. Habitus, Bourdieu'nun sosyal bilimlerdeki toplumsal koşulların nesnellğine ilişkin görüşlerle, dünyada eyleme halinde bulunan failin öznel seçiciliğini, hareket etme ve davranma kabiliyetini, özgürlüğünü temel alan fikirlere karşı geliştirmiş olduğu bir kavramdır. Bedene işlemiş olmakla ve bedeninin hafızasından yola çıkarak öznenin tepkilerinde, isteklerinde bir eğilimler toplamı olarak habitusun, “en berrak niyetlere dahi nüfuz ettiği” (Bourdieu, 2019: 167) bir durumdur. Kurallı toplumsal şemalara uyum göstermede ya da tepki vermekte olan ama bu kurallara belirli bir zorunluluktan dolayı değil, sahip olduğu yatkınlıktan dolayı meyil göstermeyi açıklamaktadır. “Habitus, pratikleri ve algıları türeten bir yatkınlıklar kümesidir” (Johnson, 2023:16). Öte yandan “alan” (champ) kavramı, Bourdieu'nun kültürel üretim incelemelerinin temelini oluşturur çünkü belirli yapıları, kuralları barındırmasıyla nesnellik içeren toplumsal koşullarda eylemlerimiz somutlaşır. Fakat bu nesnel durumlar tek başına eyleyicinin davranış, tepki ve konum alışlarını açıklamada yeterli olmamaktadır. Bourdieu; ekonomi, eğitim, kültür, siyaset gibi kendi içinde hiyerarşik yapılanmalar içeren toplumsal formasyonlar arasında siyaset ve ekonomi hariç kendi başına özerk ve iç işleyişi olan alanlarda yer alan faillerin, hem kendi konumları hem de alanı dönüştürmekte olan güçleri itibarıyla daha dinamik bir kavram sunmaktadır (Bourdieu, 2023: 17).

Fotoğrafın sanat ya da insani bilimler alanına dahil edilmesine ilişkin ayrımların tarihine baktığımızda ya fotoğrafçının ilgisini, çalışma sahasını, konusu; ya teknik ustalığı ya da çalışmanın yer aldığı mecranın bağlamı, aradaki sınırlara ilişkin görüşleri yönlendirmektedir. Fotoğrafın tekniğe ve teknolojiye olan bağımlılığıyla sanatın yaratıcı imgeleme dayanan özgürlük algısı çatışmaktadır. Fotoğrafın sanatsal açıdan toplumsal ve tarihsel bir eşige işaret ettiğini müjdeleyen Walter Benjamin, bu yeniden üretim aracının toplumsal açıdan devrimci niteliğini, sanatsal alandaki kült imgesini yıkararak gerçekleştireceğini düşünmüştür. Ona göre “Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır” (Benjamin, 2007: 57) Tarihsel avangard akımların modernliğin çatışmalarına ilişkin ürettikleri yeni dil ve biçimin üretici bir araç olarak değerlendirilişini kutsayan bir yaklaşımı taşımaktaydı. Fotoğraf ağırlıklı dergilerin yükselişte olduğu yirminci yüzyılın ilk yarısı da fotoğrafın bir kitle iletişim aracı olarak popülerlik kazanmasında büyük etki yaratmıştı. Fotoğrafçıların toplum adına hareket ettikleri inancının bu dönemde yoğun bir motivasyon olduğu bilinen bir gerçektir. Karar anı mefhumuyla fotoğraf tarihine yer etmiş Henri-Cartier Bresson'ın sözleri bu durumu yansıtmaktadır: “Bir düşüncenin özeti niteliğinde olan fotoğraf dilinin büyük bir gücü vardır, fakat gördüklerimiz üzerinde bir yargı taşırız ve bu, büyük bir sorumluluğu da beraberinde getirir” (Cartier-Bresson, 2006: 27). Life, Vu, Collier's, Newsweek gibi birçok görsel derginin adından bahsetmek mümkündür. Batılı okuyucu için dünyaya dair Batı dışı olanın bilgisinin aktarılmasında ve benimsenmesinde bu dergilerin önemli bir işlevi olmuştur. Yazılı basının bu denli güçlü etki yaratması, fotoğrafçıların faaliyet alanı olarak fotomuhabirliği benimsemelerinde ve yönelmelerinde itici bir güçtür. Fakat bilgi ve iletişim teknolojilerinin değişmesine, hareketli ve daha gerçekçi görüntü olarak televizyonun belirlemesiyle fotoğrafın ve fotoğrafçının yönünün galeriler olması şaşırtıcı bir gelişme değildir. Fakat değişmeyen odur ki, fotoğrafçı imgesi yine adanmışlıkla ilişkilendirilmektedir. 1960'lı yıllarda Gary Winogrand, Diane Arbus ve Lee Friedlander'dan oluşan fotoğrafçı grubuyla “Yeni Belgeler” sergisini açan Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Departmanı direktörü John Szarkowski'nin katkısı bu anlamda dikkat çekicidir. Gary Winogrand'ın “Figments” adlı fotoğraf kitabına yazdığı önsözde Szarkowski, 1950'li yıllarda tutkulu gençler için fotomuhabirliğin büyük bir cazibe alanı olduğunun altını çizmekle birlikte Winogrand'ın da dahil olduğu yenilikçilerin her ne kadar fotomuhabirlik standartlarında kurullarla hareket etmeseler de sezgi ve güçlü duygularla hareket ettiklerini belirtir (Szarkowski, 1988: 12). Fotoğrafçıların sezgilerinden, tutkularından sıklıkla bahsedilmektedir. Bu yanı sıra fotoğrafın endüstriyel katmanı da gizli bir yüz olarak örtülmektedir. Fotoğraf da fotoğrafçı da değerini büyük ölçüde mecrasından, kim ya da hangi kurumun onama mekanizmasından geçtiğine bağlı olarak elde etmektedir.

Bourdieu (2023: 108-109), fotoğrafçılığı büyük üretim alanına sahip ortalama bir sanat olarak nitelendirmektedir: “Meşru bir pratikten farklı olarak meşruiyet kazanma yolundaki pratik, kendini ona adanmışlara sürekli olarak meşruiyetini sorgular. Nitekim fotoğraf, yani soylu pratikler ile “avam” pratikler arasında konumlanmış, zevkler ve renkler kargaşasına bırakılmış bu “ortalama sanat”, yaygın pratiğin kurullarından kopmak isteyenleri, meşru sanatların meşru hizmetkarlarına baştan bahsedilmiş şeyin ikamesini (ki ister istemez öyle görünür) sıfırdan yaratmaya mahkûm eder: teknik modellerden estetik teorilere kadar tüm kesinlikleri ve teminatlarıyla ortodoksi hissini.”

## ALAN TARTIŞMASI

Yurttaş muhabirliği kavramının yaygınlaşması ve dünyanın çok önemli gündem başlıklarına ilişkin şok edici görüntülerin, görsel okuryazarlıktan uzak ve fakat orada bulunmaktan ve olayın bir parçası olmaktan kaynaklı aktarıcılığıyla öne çıkan enformasyon imgelerinin önemi iletişim bilimleri içinde yakın bir tarihe sahip olmasına rağmen oldukça fazla yer edinmiştir (Wall, 2015; Uzun, 2006). Yurttaş muhabirliğinde etik ve katılımcılık kavramları bağlamında profesyonel/amatör ayrımı ön plana çıkmıştır. Yurttaş muhabirliği, gazetecilikle ilintili bir kurumla bağı olmayan insanların ‘orada’ olmalarıyla yani tanıklıklarıyla şekillenmekle kalmamış, ürettikleri

görseller için daha “gerçek” algısı oluşmuştur. Konuya yakınlıkları ve belki de bir tarafı olmaları, bu sonucu doğuran nedenlerden biri olarak okunabilir. Fakat burada bir başka etkenin de kullanılan aygıtın, teknik kapasitesi ve kullanıcının kadrj/düzen yani seçme ile ilgisi bilgisinin olmayışı da bir başka ve önemli bir faktördür. Kendiliğinden olan, gelişen bir durum karşısında anlık refleks içeren ve bir “duyurma”, “bağırma” halinden söz edebiliriz bu fotoğraflarda. Deprem, sel gibi yıkıcı doğa olayları; çatışma, terör saldırıları, protestolar gibi etki çapı geniş olaylar karşısında yurttaşların farklı coğrafi koordinatlardan, konunun farklı açılarına dönük aktardıkları enformasyonun değeri karşısında geleneksel medya kanallarının kayıtsız kalması mümkün olmamıştır. Zira Amerika merkezli CNN televizyonunun iReport adını verdiği dijital kanal, 2006 yılında yayına başlamıştır ve internet üzerinden yurttaş gazetecilerin dünya çapında habere değer olan ve bilgi veren görüntüleri aylık olarak yarım saatlik bir televizyon programının konusu olmaktadır ve sloganı “tell your story” yani “hikayeni anlat”dır (CNN, 2023). Sosyal medya platformlarının etki ve etkileşim kapasitesinin artmasıyla birlikte gün geçtikçe artan sayıda bu türden paylaşımlar açısından montaj ya da düzenleme teknolojisinin gelişimiyle dezenformasyon, eski tarihli ya da farklı mekanlardaki görsel enformasyonun dağıtımına girmesiyle misenformasyon ve bunların da ötesinde görsel enformasyon yığılması; bulanıklaşan bir iletişim atmosferi yaratmaktadır. Bu nedendir ki o alana hitap eden uzmanlığın bir göstergesi olan geçmişten gelen bir tarihe sahip olma, saygın ve güvenilir kimlik algısının; tam tersini oluşturan ve dijitallikle özdeşleşen anlık, geçici olmanın yükselişine paralel olarak daha sınırlı bir alana seslenen ve fakat bu yönüyle özelleşen ve özerkleşen bir merteye olarak belirlediğini söylemek mümkündür.

Dünya Basın Fotoğraf Vakfı, basın sektöründe profesyonel kurum/kuruluşlarla çalışmış fotoğrafçılara yönelik düzenlediği yarışmayla 1955 yılından beri fotomuhabirlere, belgesel fotoğrafçılara özel bir alan yaratmasıyla önemlidir. 2015 yılından itibaren şeffaflığın önemli olduğu görüşünden hareketle kurum; arşivini ve kazanan, aday olmuş başvuruları paylaşmakta, ayrıca geçmiş yıllara ait teknik raporları kurumsal web sitesi aracılığıyla yayınlamaktadır. Bu alandaki fotoğrafik üretimin haritasını sunması bakımından önemli bu verilere, çalışmanın dünya üzerindeki görsel temsil ve hikaye anlatıcılığının üretim araçlarıyla ilişkisine bakmak için başvurulmuştur.

2019-2021 yılları arasında 100’den fazla başvuru sayısıyla öne çıkan ülkeler şu şekildedir: Çin, ABD, İtalya, Fransa, Birleşik Krallık. Bölge bazında 2021 yılı verisine göre başvuruların yüzde 47,86’sı Avrupa’dan, yüzde 21,81’i Asya’dan, yüzde 14,41’i Kuzey ve Orta Amerika’dan, yüzde 7,09’u Güney Amerika’dan, yüzde 3,27’si Afrika’dan son olarak yüzde 4,7’si Güneydoğu Asya ve Okyanusya’dan olmuştur. Dünya genelinde yarışmaya katılım 2021 yılında, 130 ülkeden 4 bin 315 fotoğrafçının toplamda 74 bin 470 fotoğrafla olmuştur. Bu sayı, bir önceki yıl pandemi nedeniyle 73 bin 996 fotoğrafın üzerinde olmakla birlikte 2012 yılındaki 101 bin 254 fotoğrafla katılımın oldukça altındadır. Buna rağmen 2012 yılında 124 ülkeden katılım olurken 2021 yılında bu sayı, 130’a çıkmıştır (WPP, 2023).

Yine Dünya Basın Fotoğrafı Vakfının yayımladığı bir başka rapor, dijital çağda hayatlarını fotoğraf çekerek idame ettiren 5 bin 202 fotoğrafçıyla yapılmış görüşmelerin bulgularından oluşmaktadır. Stirling Üniversitesi ve Oxford Üniversitesinin Reuters Enstitüsü Gazetecilik Çalışmaları birimiyle ortaklaşa gerçekleştirdikleri anket, 100 ülkeden 2015-2018 yılları arasında Dünya Basın Fotoğrafı Ödüllerine katılmış fotoğrafçılarla gerçekleştirilmiştir. Bu raporda yer alan bulgulardan bazıları şu şekildedir: Ankete katılan fotoğrafçıların yüzde 70’i bir üniversite derecesine sahiptir. Tam zamanlı olarak fotoğrafçılık yapanların oranı 2015 yılında yüzde 74 iken 2018 yılında bu sayı yüzde 59’a düşmüştür. Fotoğrafçıların yüzde 38’i finansal durumlarının kötü ya da çok kötü olduğunu kabul etmektedir. Ayrıca fotoğraflarının izinsiz kullanımından etkilenen fotoğrafçıların oranı da yüzde 62’den yüzde 65’e bir artış göstermektedir (WPP, 2023). Basın/belgesel alanında fotoğrafların kamusal bilgi niteliği, fotoğrafçıların kimi zaman hayatlarını da riske atarak çalıştıklarının görünmez oluşunun önünde yer alır. Üstelik sadece isimlerine yer verilerek fotoğraf kullanımının yaygın oluşundan kaynaklı telif problemleri, ekonomik olarak güçlük çekmelerinin bir başka nedenidir. Bu alanda konumlanma, öncelikle ekonomik faaliyetin görünmezliğiyle işlenmektedir.

Fotoğrafik üretimin aygıtı bağımlı oluşunu, bu veriler ışında düşündüğümüzde ülke ya da bölge bazında fotoğraf endüstrisinin, fotoğraf makinesine sahiplik düzeyinin görsel üretimle nasıl ilişkilendiği bir başka soru olarak canlanmaktadır. 2021 yılında en düşük katılım düzeyine sahip Afrika bölgesinin 2012-2021 yılları arasındaki adaylık oranlarını incelediğimizde, Mısır’dan toplamda 3 (2012, 2018, 2019), Cezayir’den 1 (2020), Etiyopya’dan 1 (2020), Eritre’den 1 (2015) çalışma ödüle aday olarak gösterilmiştir. Türkiye’den ise bu yıllar arasında toplam 7 çalışma ödüle aday olarak gösterilmiştir (WPP, 2023). Bu ülkelerden gelen katılımcı görsel hikayelerin sayısını ve fotoğrafçı sayısının azlığını bir kenara koyduğumuzda, mekân olarak bu bölgenin 2019-2023 yılları arasında ödül kazanan çalışmalar arasında yer alıp almadığına baktığımızdaysa şöyle bir tablo çıkmaktadır: 2023 yılında Afrika bölgesinden hikâyeye dalında ödülü Panos Pictures tarafından temsil edilen Belçika’dan Nick Hannes, Mısır’da inşa edilen yeni yönetim alanının kentsel adaletsizlik üretimini konu etmektedir. 2022 yılında Afrika bölgesinden hikâyeye dalında birincilik ödülünü Nijerya’dan Sodiq Adelakun Adekola, radikal İslamcı Boko Haram örgütünün kız çocuklarının eğitim almasını engellemek adına gerçekleştirdiği çocuk kaçırmalarının yarattığı eğitim korkusunu ele almaktadır. 2020 yılında Doğa kategorisinde Belçika’dan Alain Schroeder, Endonezya’da orangutanları çalışmasına konu ettiği “Orangutanları Korumak” (Saving Orangutans) adlı hikayesiyle birinciliği almıştır. 2020 yılında Güncel Haberler dalında birinciliği Etiyopyalı fotoğrafçı Mulugeta Ayene, 2019 yılında gerçekleşen uçak kazasına ilişkin hikayesiyle

almıştır. Yine 2020 yılına ait Uzun Dönemli Projeler kategorisinde Fransa'dan Romain Laurendeau'nun Cezayir'de gençlerin işsizlikle paralel gelişen sorunlarının ayaklanmaya doğru evrilmesinin hikayesi konu edilmiş ve birincilik almıştır. 2019 yılında İtalya'dan Marco Gualazzini, Çad üzerinden Çevre kategorisinde hikâye birinciliğini almış, Genel Haberler kategorisinde yine İtalya'dan Lorenzo Tugnoli, Yemen'deki insanlık krizini konu ettiği çalışmasıyla birincilik almıştır. Yine aynı yılın Portre kategorisindeki hikâye birincilik ödülü ise Fransa ve Belçika'dan iki fotoğrafçı olan Bénédicte Kurzen and Sanne de Wilde'nın Noor ajansı adına Nijerya'da en çok ikiz doğumu gerçekleştiren bölgesini konu ettikleri çalışmalarıyla ödül almıştır. Temsil edilen ve eden dengesindeki eşitsizlik, elbette ki fotoğrafçıların çalışmaları ya da kimlikleri üzerinden bir eleştiriye kapı aralamak için bahsedilmemiştir. Fakat görsel üretimin araçlarına sahiplik ve kullanımı konusundaki bilgi ve yetkinlik eksikliğinin nedenlerinin bu sonuçtaki payı değerlendirilmelidir.



**Görsel 1:** Sodiq Adelakun Adekola. Afraid to go to School. Nijerya, 2021.

**Kaynak:** <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Sodiq-Adelakun-Adekola/1>. Erişim tarihi: 15 Ekim 2023

Bu kapsamda fotoğraf endüstrisinin maddi gereçleri olan makinelerin Canon, Nikon, Panasonic, Fuji, Sony gibi firmalar başta olmak üzere üyeleriyle Kamera ve Görüntüleme Ürünleri Birliğinin (Camera & Imaging Products Association) 2022 yılına ait istatistik bilgileri mevcut durumu güncel bilgilerle destekler niteliktedir. Dünya çapında üretim ve nakliyat bilgilerini paylaşan Birlik, 2022 yılında dijital fotoğraf makinesi ve değiştirilebilir lenslere ilişkin toplam nakliyatın yüzde 26,2'sinin Amerika'ya, yüzde 25,8'inin Avrupa'ya, yüzde 20,3'ünün Çin'e, yüzde 14,6'sının Japonya ve Çin hariç tutulan Asya bölgesine, yüzde 9,1'inin Japonya'ya ve yüzde 4,1'inin diğer bölgelere gönderildiğini rapor etmiştir (CIPA Statistics, 2023). Bu veriler yukarıda bahsedilen 100'den fazla başvuru sayısı dikkat çeken ülkeler sıralamasıyla (Çin, ABD, Fransa, İtalya, Birleşik Krallık) uyumlu görünmektedir. Fakat kesin bir değerlendirme için daha fazla bilgiye ihtiyaç olduğu açıktır.

Dünya Basın Fotoğrafı ödüllerinin, fotoğrafın genel üretim alanının bolluğuyla kıyaslandığında sınırlı bir alana, profesyonelleşme işaretlenen özerk bir alana seslendiği görülmektedir. Bu yönüyle kültürel yatkınlıkları ve yetkinlikleriyle beliren failler (üreticiler) arasındaki rekabet, örneğin üretim aracına sahiplik ya da eğitimleri doğrultusunda ekonomik alanda icra edilmemektedir. Bu alan prestij, tanınma ve saygınlık üreten kültürel sermayenin ve sembolik güç ilişkilerinin sahasıdır. Bourdieu'nun deyişiyle "Belirli bir zaman biriminde, meşru sahalarda, eserler ve yetkinlikler arasında tesis olan hiyerarşi, bir sembolik güç ilişkileri yapısının ifadesi gibi görünür" (Bourdieu, 2023: 75).

Belgesel fotoğraf geleneğine 'doğruluk' ve 'güven'le simgeleşmiştir. Bir ilke olarak mekan ve zamana, insana ilişkin ifadelerin imgeleriyle doğrudan bağlantı içermesi gerekmektedir. Bu nedenle basın/belgesel alanında sembolik otoritesiyle dikkat çeken kurum ve organizasyonlar, bir ölçüde bu alandaki tecrübeli bakış, teknik analizleri ve sorumluluk üstlenmedeki rolleriyle de öne çıkmaktadırlar. Roland Barthes'ın Argo gemisine atıfla "geminin hiçbir parçası asıl ilk parça değildir ama gemi her zaman Argo gemisi olarak kalmıştır" (Barthes, 2005: 216) sözleri orijinal bağlamından kopmayı, zaman içerisinde dönüşüme uğrayarak artık başka bir hal almayı ifade etmek için kullanılmıştır. Belgesel fotoğrafla sembolleşen anahtar kelimeler olan 'doğruluk' ve 'güven' de günümüzde böyle bir etki bırakmaktadır. Jonas Bendiksen'in 2022 yılında Dünya Basın Fotoğrafı ödüllerinde 'açık format' kategorisinde birinciliği alan "The Book of Veles" [Veles Kitabı, 2021] hem sembolik alanda işleyen rekabet karşısında fotoğrafçının pratikleri hem de kurumsal otorite olarak belgesel fotoğraf endüstrisinin kendisine kapanmasına ilişkin veriler sunmaktadır.

Kuzey Makedonya'da bir kent olan Veles, basında 2016 yılı Amerikan seçimlerinin sonuçlarında etkisi olan ve Donald Trump'ın başkanlığı kazanmasında etkisi olduğu düşünülen yalan haberlerin yayıldığı merkez olarak yer almaktadır. Bendiksen'in bu konuyu ele alış ve kullanımı, beraberinde birçok soruyu beraberinde getirmiştir. Kente giderek burada insanların yer almadığı görüntüler çeken Bendiksen, daha sonra bilgisiyarda yapay zekanın da

yardımıyla bu fotoğraflar için çeşitli karakterler yaratarak eklemeler yapmıştır (Dickerman, 2021). Hikâyenin metninin de yapay zekâ tarafından oluşturulduğunu belirten Bendiksen, ilk etapta Magnum'daki arkadaşlarına gösterdiği fotoğraflarındaki yapay unsurların anlaşılmasını üzerine çalışmasını Perpignan, Fransa'daki en büyük fotomuhabirlik festivallerinden olan Visa pour l'Image'a da göndermiştir. Festival programında bir akşam gösterimi olarak yer verilen çalışmanın, kitap olarak yayımlanmasından aylar geçmesine rağmen doğruluğundan şüphe duyulmaması üzerine Bendiksen yine kendi yarattığı bir avatar karakterle Twitter üzerinden kendini ifşa etmiştir (Bendiksen, 2023).



**Görsel 2:** Jonas Bendiksen. Veles, Kuzey Makedonya, 2019.

**Kaynak:** <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>.

Erişim tarihi: 7 Ekim 2023

Fotoğrafa olan tutkulu yaklaşımlarıyla, konu seçiminde ve aktarımında özerklik ve özgürlük niyetiyle yola çıkan Henri Cartier Bresson, Robert Capa David Seymour ve George Rodger tarafından 1947 yılında oluşturulan fotoğrafçılar kolektifi Magnum Fotoğraf Ajansı (Buçan, 2020:117), fotomuhabirlik tarihinde önemli bir duraktır. Norveç uyruklu Jonas Bendiksen de henüz 19 yaşındayken Magnum Fotoğraf Ajansının Londra ofisinde bir yıl boyunca stajyer olarak çalışmış ve edinebileceği en büyük eğitimi burada almış olduğunu söylemiştir (Jonas Bendiksen kişisel web sitesi, 2023). Eski Sovyet kentlerinde geçirdiği zaman diliminde bir fotomuhabir olarak kendi çalışmasını ilk kez "Satellites" (2006) adıyla kitap olarak yayımlamıştır. 2005-2007 yıllarında Kenya, Hindistan, Endonezya ve Venezüela'da büyük kentlerin gecekondu bölgelerini fotoğraflamış "The Places We Live" adıyla hem enstalasyon hem de kitap olarak izleyiciyle buluşturmuştur. 2015 yılında "The Last Testament" çalışması ve ardından 2021 yılında "The Book of Veles" gelmiştir. 2004 yılından beri Magnum Photos üyesi olan Bendiksen, Dünya Basın Fotoğrafı ödülü (2005) de dahil çalışmalarıyla birçok ödül almış bir fotomuhabirdir. Bendiksen'in 2021 yılında İngiltere merkezli GHOST yayıncılık tarafından çıkarılan "The Book of Veles" kitabının ise içerisinde yer alan fotoğrafların genel olarak belgesel fotoğrafçılık türüyle ilgili bir dönüm noktasına işaret etmesi bakımından tarihe not olarak düşülmesi gerekmektedir. Bendiksen'in fotoğrafları ya da onların değeri bu çalışmanın konusu değildir. Görüntü üretim teknolojisinin gelecekte daha fazla gündem olacak tartışma başlıklarını, izlediği yöntemle erken bir safhada gündeme taşınmasıyla bu çalışmada değerlendirilmiştir.

## SONUÇ

Belgesel fotoğrafta yetkinlik, tecrübe ve otorite olmakla öne çıkan kurumların böyle bir projedeki sahteliği ayırt edemiyor oluşlarının güven sarsıcı bir durum olduğunu düşünmek ilk akla gelen çıkarım olacaktır. Fakat meşruiyet hiyerarşisine başvurduğumuzda, alan içerisindeki eyleyicilerin birbirleriyle ve alanla ilişkileri dar bir koridorda ilerlemektedir. Karşılıklı güvene, tanınmaya dayalı bu sembolik sermaye ağında fotoğraflara dair değer yargısının oluşmasında prestij bir kriter oluşturduğu açıktır. Bir başka yönü de bu sarsıcı etkinin, kitabın ekonomik getirisine ve daha fazla duyulur olmasına yaptığı katkıdır. Bendiksen, bu durumla ilgili şunları söylemektedir: "Kimi insanlar bana kızdılar. Kimisi de kutladı. Bir biçimde ikiye bölünmüşlerdi. Bunların hiçbiri benim planladığım şeyler değildi. Fakat itiraf etmeliyim ki, tüm bunların projenin bilinirliğini daha çok arttırmayı sağlayacağını biliyordum. İşte tüm bu süreç ve nedenlerden ötürü hikâye ortaya çıkınca, insanlar 'The Book of Veles'i edinmek için oldukça hızlı davrandılar" (Pekcanattı, 2022). Nihayetinde bu durum, ekonomik çıkar gözetilmeyen sanatsal bir üretimin, tam da uyandırdığı soruların saygın kurumlarla ilişkisi nedeniyle ekonomik getiriye dönüşünü gizleyen bir perdenin varlığını göstermektedir.

Belgesel fotoğraf açısından değerlendirmek gerekirse de insan hikayelerini aktarmayı tutkuyla özdeş bir sembolizm üzerinden inşa eden bu görsel üretim alanının, estetik rejimin ilkeleriyle yükselttiği eleştirel söyleminin dayanağını yitirdiği görülmektedir. Sahte haber üretiminin gündeme bir kez daha üstelik doğru bilgiyle özdeş bir yapılanma içerisinde geliyor olması sarsıcıdır.

Bu çalışmada saygınlığıyla öne çıkan bir fotoğraf yarışması bağlamında, kültürel analizle karşılaştırmalar ve karşıtlıklar üzerinden bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Çıkarılan sonuçlardan ilki, görsel temsil meselesinin eşitsizlik üreten yapısını değiştirmeye dönük kapsayıcı, katılımcı stratejilerin kısıtlı bir alan üzerinde sembolik otoritenin meşruiyetini bir kez daha üreteceği öngörüsüdür. Zira üretim araçlarına sahip olmayan toplumlar açısından hikâye anlatıcısı olma edimi, ekonomik sermayeyle doğru orantılı işler görünmektedir. Öte yandan amatörlük ve profesyonellik pratiklerinin iç işleyişleri gereği birbirlerinden çok uzakta durmadıkları ve fakat fotoğrafçılığın rekabet halindeki özneleri arasında sembolik değerlerin nasıl ayrımlar yarattığı gözden kaçırılmaması gereken bir unsurdur. Teknolojik gelişimin hızı ve yapabilirliği hem geniş kitlesel üretim hem de sınırlı alandaki görsel üretimler açısından, farklılık yaratmanın ve konum oluşturmmanın benzer yönelimlerini içermektedir. “The Book of Veles” örneğinde herkesin erişimi olan görüntü üretimi ve teknolojisi kullanılmış fakat kullanıcının sektör içerisindeki rolü ve konumu, alana etkiyi yaratan temel unsur olarak dikkat çekici olmuştur. Henüz bu alanda söz sahibi olmayan başka bir aktör tarafından böyle bir hamlenin, alan dışında kalarak sonuçlanması muhtemeldir. Fotoğrafın estetik değer yargısında ayrımlara neden olan unsurlar yalnızca fotoğrafın kendi çerçevesi itibarıyla içkin bir mesele değildir; ekonomik, sembolik ve kültürel sermayenin alanına dahil eyleyicilerin ilişkilerinin dışsal üretimini de içermektedir.

## KAYNAKÇA

- Bendixen, J. (5 Ağustos, 2023). The Book of Veles. Magnum Photos. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendixen-hoodwinked-photography-industry/>
- Benjamin, W. (2007). Pasajlar (6. baskı). A. Cemal (çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2019). Akademik Akıl Eleştirisi (3. baskı). Metis.
- Bourdieu, P. (2023). Kültür Üretimi. Sembolik Ürünler. Sembolik Sermaye. (Çev. Sibel Y., Elçin G.) İletişim.
- Buçan, N. (2020). Post Belgesel Fotoğraf. Espas.
- Camera & Imaging Products Association (7 Ekim, 2023). CIPA Statistic, Publishing Industry Trends. [https://www.cipa.jp/guide/documents/e/cipaguide202306\\_e.pdf](https://www.cipa.jp/guide/documents/e/cipaguide202306_e.pdf)
- Cartier-Bresson, Henri (2006). Karar Anı. (Hz. İlker Maga). YGS Yayınları.
- CNN (2023). iReport for CNN. <http://edition.cnn.com/CNN/Programs/ireport/>. Erişim tarihi: Ekim 2023.
- Dickerman, K. (15 Ekim, 2021). Do These Photos Look Real To You? Your Answer Could Be Cause for Concern. And That’s Terrifying. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/photography/2021/10/15/jonas-bendixen-book-veles/>
- Göker, E. (2014). “Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi.” G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.). Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi (3. baskı, s. 525-559). İletişim.
- Johnson, R. (Bourdieu, P. ile). (2023). Kültür Üretimi. Sembolik Ürünler. Sembolik Sermaye. İletişim.
- Jonas Bendixen kişisel web sitesi. (12 Ağustos, 2023). About. <https://www.jonasbendixen.com/about>
- Linfield, S. (2013). Acımasız Aydınlik. (Çev. M. E. Uslu). Espas Yayınları.
- Melissa Wall (2015) Citizen Journalism, Digital Journalism, 3:6, 797-813, DOI: 10.1080/21670811.2014.1002513
- Pekcanattı, C.M. (12 Ocak, 2021). Röportaj: Jonas Bendixen-The Book of Veles. <https://www.sanalsergi.com/jonas-bendixen-the-book-of-veles-roportaj/>. Erişim tarihi: Ekim 2023
- Saulages, F. (2022). Fotoğrafın Estetiği. (Çev. Deniz E.Ş.). Espas Yayınları.
- Szarkowski, J. (1988). Winogrand: Fignments From The Real World. The Museum of Modern Art.
- Uzun, R. (2006). Gazetecilikte Yenibir Yönelim: Yurttaş Gazeteciliği. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(16), 633-656.
- World Press Photo Foundation (12 Ekim, 2023). Technical Report 2021 Photo Contest. [https://www.worldpressphoto.org/getmedia/e7fa72e1-0236-4d45-ba38-3ff3fdd7b9ef/WPPH2021\\_Technical\\_Report.pdf](https://www.worldpressphoto.org/getmedia/e7fa72e1-0236-4d45-ba38-3ff3fdd7b9ef/WPPH2021_Technical_Report.pdf)
- World Press Photo Foundation (5 Ekim, 2023). The State of News Photography 2018. [https://www.worldpressphoto.org/getmedia/4f811d9d-ebc7-4b0b-a417-f119f6c49a15/the\\_state\\_of\\_news\\_photography\\_2018.pdf](https://www.worldpressphoto.org/getmedia/4f811d9d-ebc7-4b0b-a417-f119f6c49a15/the_state_of_news_photography_2018.pdf)
- World Press Photo web sayfası (2023). 2024 Contest entry rules. <https://www.worldpressphoto.org/contest/2024/entry-rules>. Erişim tarihi: Ekim 2023.