

## FOTOĞRAF MAKİNELİ SOSYOLOG: SEBASTIÃO SALGADO

Nadir BUÇAN\*

### ÖZET

1839 yılında fotoğrafın icadının kamuoyuna duyurulmasından sonra fotoğraf makinesi yüzyılın sonuna doğru toplumsal sorunların araştırılması ve bu sorunların düzeltilmesi yönünde kullanılmaya başlandı. 1880'li yıllarda göçmenlerin sorunlarına yazılılarıyla dikkat çekemediğini düşünen gazeteci Jacob Riis ve ondan kısa bir süre sonra çocuk işçiler hakkındaki araştırmalarında sosyolog Lewis Hine fotoğrafın gücünden yararlandılar. 1930'lara gelindiğinde Jacob Riis ve Lewis Hine'in başarılı fotoğraf çalışmaları ABD'de biliniyordu ve onların yarattığı farkındalık sayesinde Dorothea Lange, Walker Evans gibi sosyal belgeci fotoğrafçılar Büyük Bunalım'ın çiftçiler üzerinde yarattığı yıkıcı etkiye fotoğrafik görünürlük kazandırmışlardı. Sosyal belgesel fotoğraf ve fotojurnalizm geleneğinin günümüzdeki temsilcilerinden Sebastião Salgado'nun çalışmaları, sözü edilen fotoğrafçıların çalışmalarından izler taşır. Göçmenler, işçiler, çocuklar, topraksız köylüler ve açlık Salgado'nun da üzerinde durduğu konular olarak dikkati çeker.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Sebastião Salgado, Sosyal Belgesel Fotoğraf.

## THE SOCIOLOGIST WITH A CAMERA: SEBASTIÃO SALGADO

### ABSTRACT

After the invention of the camera has been declared to the public in 1839, it has been used for the study of the social problems and the fixing of those problems towards the end of the century. In 1880s, the journalist Jacob Riis who thinks he could not draw attention to the problems of the immigrants with his articles and soon after from him the sociologist Lewis Hine used the power of the photograph in her studies about the child workers. When it comes to the 1930s, the successful works of Jacob Riis and Lewis Hine were known in USA and by the help of the awareness that they created, the social documentarist photographers such as Dorothea Lange and Walker Evans had brought the photographic visibility to the destructive effects of the Great Depression on the farmers. The works of Sebastião Salgado who is the representative of the social documentary photography and photojournalism in the present day, bear the stamp of the aforementioned photographers' works. The immigrants, the workers, the children, the peasants without land and the hunger draw attention as the subjects that Salgado had dwelt on.

**Key Words:** Photograph, Sebastião Salgado, Social Documentary Photography.

\* Öğr. Gör., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, nadirbucan@gmail.com

## GİRİŞ

North Western Üniversitesi sosyoloji profesörlerinden Howard S. Becker 1974 yılında yayınlanan *Fotoğraf ve Sosyoloji* adlı makalesinde fotoğraf ve sosyolojinin hemen hemen aynı tarihlerde ortaya çıktığını, başlangıçtan bu yana her iki disiplinin de çeşitli projelere hizmet ettiklerini, bunların en önemlisinin de toplumun araştırılması ve keşfi olduğunu belirtir. Birçok fotoğrafçı üstlendikleri projelerde sosyolojik araştırma sonuçlarıyla benzerlik taşıyan sonuçlar elde etmişlerdir. Amerika'nın Büyük Bunalım dönemindeki zor koşullarını ve çiftçilerin yoksulluğunu belgeleyen FSA (Farm Security Administration / Çiftlik Güvenlik Örgütü) fotoğrafçıların çalışmaları çeşitli toplumbilim kuramlarının izleri görülür. Sosyologların sosyal belgesel fotoğrafçıların işleriyle ilgilenme nedenlerinden biri, bu fotoğrafçıların sosyolojinin ilgi alanına giren konuların birçoğunu belgelemiş olmalarıdır. Gerek sosyologlar gerekse fotoğrafçılar çeşitli meslekleri ve bu işlerle bağlantılı olan kurumları, toplulukları, toplumsal hareketleri, egzotik alt kültürleri, toplumun unutulmuş gruplarını, kentsel ve kırsal yaşam ortamlarını betimlemişlerdir. Becker'a göre, sosyologlar ve fotoğrafçılar aynı zamanda bazı ortak çalışma yöntemlerine sahiptir. Bazı fotoğrafçılar, daha çok bir toplumbilimcinin çalışma takvimine benzer şekilde, birkaç yıla yayılan uzun soluklu projelere imza atmışlardır. Bir dizi fotoğraftan ve ona eşlik eden fotoğraf altı yazılarından oluşan foto-röportajlar, tıpkı iyi yapılmış sosyolojik araştırmalar gibi, incelenen konuyla ilgili birçok insanı ve durumu gösterirler (Becker, 2006: 45-51). Becker'ın belirttiği ortak çalışma yöntemlerine bazı eklemelerde bulunmak mümkündür. Hem fotoğrafçılar hem de sosyologlar, çalışmaları süresince üzerinde çalıştıkları topluluklarla birlikte yaşamayı tercih edebilirler. Aynı zamanda, çalışmalarında çeşitli kurumsal yapılardan destek alabilirler ve bu yapılarla ortak çalışmalar gerçekleştirebilirler. Kendisini sosyolog olarak tanımlayan, sosyolojik araştırmalarda fotoğraf kullanmanın gücünü keşfeden Lewis Hine, kent yaşamı hakkındaki ilk araştırmasında Russel Sage Vakfı tarafından desteklenmiştir (Gutman, 1967'den akt. Becker, 2006: 46). ABD'deki çocuk işçi sömürsü üzerine olan çalışmasında ise, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi ile birlikte çalışmış ve çektiği fotoğraflar sayesinde çocukların çalışma hayatına ilişkin birtakım yasal düzenlemelerin yapılmasını sağlamıştı (Oral, 2006: 20-21).

Becker'a göre (2006: 49), "Sosyologlar gibi fotoğrafçılar da göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde, kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenir ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılır." Becker'ın burada sözünü ettiği fotoğraf geleneği sosyal belgesel fotoğrafıdır. Sosyal belgesel fotoğraf, temel amacı toplumsal değişim olan, toplumsal sorunlara fotoğrafik görünürlük kazandıran, aynı zamanda mevcut sorunun ortadan kaldırılması ve toplumun daha az imtiyazlı sınıflarının yaşam koşullarının iyileştirilmesi yönünde çalışan bir fotoğrafik yaklaşımdır (Oral: 2006: 18). Dorothea Lange ve Walker Evans gibi FSA fotoğrafçıları, Jacob Riis, Lewis Hine, Paul Strand, Roman Vishniac, Margaret Bourke-White ve W. Eugene Smith sosyal belgesel fotoğraf yaklaşımının önemli temsilcileri oldular. Bu fotoğrafik yaklaşımın günümüzdeki en önemli ve etkili temsilcisi ise Sebastião Salgado'dur.

### 1. SALGADO'NUN YAŞAM ÖYKÜSÜ VE FOTOĞRAFÇILIĞININ İLK YILLARI

Sebastião Salgado 8 Şubat 1944 tarihinde Brezilya'nın Minas Gerais bölgesinde sekiz çocuklu bir ailenin altıncı çocuğu ve tek oğlu olarak dünyaya geldi. 1964-1967 yılları arasında iktisat okuyan Salgado, 1969'da aynı alanda yüksek lisansını tamamladı ve Brezilya Maliye Bakanlığı'nda çalışmaya başladı. Ekonomi doktorasını Paris Üniversitesi'nde yapan Salgado 1971'de Londra'ya yerleşti ve International Coffee Organization'ın (Uluslararası Kahve Örgütü) yatırım bölümünde, Afrika'daki kahve plantasyon-

larının ürün çeşitlenmesine yardım etmek amacıyla çalışmaya başladı. Çalışmalarını Avrupa Kalkınma Fonu, Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü, Dünya Bankası ile işbirliği içinde yürüttü (Çelikel, 2004: 92).

1973 yılına kadar ekonomist olarak çalışan Salgado'nun, Uluslararası Kahve Organizasyonu adına Afrika'ya yaptığı iş gezisi hayatının dönüm noktası oldu, bu yolculuk sırasında fotoğrafla tanıştı. Eşi Lélia Wanick Salgado'dan aldığı fotoğraf makinesi ile Afrika'da çektiği fotoğrafların ardından hayatının geri kalan bölümünü fotoğraf çekerek geçirmeye karar veren Salgado, Paris'e yerleşti ve fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı. Otuzlu yaşlarında fotoğrafla tanışan Salgado, insan ve iş ilişkilerini ele alan fotoğraflarıyla kısa zamanda dünyanın en iyi fotoğrafçıları arasına girdi. *Time*, *Paris-Match*, *Stern*, *The Sunday Times* ve *Fortune* gibi önemli basın kuruluşları için foto-röportajlar gerçekleştiren Salgado, başlangıçta serbest fotoğrafçı olarak çalıştı (Özel, 2005: 64-65). 1974 yılında, merkezi Paris'te bulunan uluslararası haber ajansı *Syigma*'da fotoğrafçı olarak çalışmaya başlayarak, Portekiz'e karşı kurtuluş mücadelesi veren Angola ve Mozambik gibi ülkeleri görüntüledi. 1975-1979 yılları arasında *Gamma Ajans* için çalışan Salgado, Avrupa, Afrika ve Latin Amerika'da çeşitli ülkeler hakkındaki haberler üzerinde çalıştı (Çelikel, 2004: 92, 94).

1979 yılında ise ekonomik krizden kurtulmasına vesile olacağı Magnum Photos'a<sup>1</sup> katıldı. Magnum'a katılmasından bir ay sonra karısının ikinci ve Down sendromlu çocuklarını doğurması, Salgado'ya ailesini ekonomik güvence altına alabilmesi için bir fotoğrafçı olarak para kazanmada güçlü bir dürtü sağladı. Salgado, Magnum'da birbirine yardım edip önerilerde bulunan fotoğrafçılarla çok uyumlu bir çalışma ortamı buldu. Josef Koudelka ona kontakt baskılarını nasıl edit edeceğini öğretti, René Burri de dergilerde iş bulmasına yardımcı oldu. *New York Times* tarafından Ronald Reagan'ın başkanlıktaki ilk yüz gününü fotoğraflamak için görevlendirildiğinde, Avustralya taşrasında bir işteydi (Miller, 2012: 312-313). *New York Times Sunday Magazine*'in fotoğraf editörü Fred Ritchin, Ronald Reagan'ın başkanlığının ilk yüz gününü fotoğraflamak için genç ve fazla tanınmayan Sebastião Salgado'yu işe aldı. Ritchin, önceleri Marlboro adamı olmak isteyen, ancak sonrasında başkan olan kareli gömleklili, at binen, odun kesen, kovboy şapkalı Cumhuriyetçi aday hakkında hiçbir şey bilmeyen bir fotoğrafçıyla çalışmak istiyordu. Aynı zamanda bu fotoğrafçı görünenin ardında ne olduğunu görebilecek yetenekte olmalıydı. Ritchin bu iş için İngilizce bilmeyen yabancı bir fotoğrafçı seçti (Ritchin, 2012: 197). 30

<sup>1</sup> 1947 yılında Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour tarafından kurulan Magnum, İspanya İç Savaşı sırasında birlikte olan bu fotoğrafçıların fotoğrafa olan ortak tutkularından doğmuştur. Bir fotoğraf ajansı kurmaları gerektiği fikri önce Capa'dan çıkmıştır. Magnum kurulmadan önce *Life* ve *Vu* gibi dergiler için fotoğraflar çeken Capa, editöryal sınırlamalardan ve yönlendirmelerden her zaman rahatsız olmuş ve bu nedenle kooperatif bir ajans kurma fikrini arkadaşlarıyla tartışmıştır. Capa'nın amacı sadece fotoğrafçıların sahip olacağı ve yöneteceği, fotoğrafçının konu seçiminde özgür olacağı, editöryal sınırlandırmalardan ve yönlendirmelerden arındırılmış bir organizasyon yaratmaktır. XX. yüzyılın ikinci yarısının en belirleyici anlarında bulunmuş olan Magnum fotoğrafçıları, insanoğlunun trajedileri, zaferleri ve aptallıklarını belgeleyerek, yüzyılın hala en unutulmaz görüntülerinden bazılarını yakalamışlar ve fotoğrafçılığın zamanımızın en tesirli ve güçlü sanat formlarından biri olduğunu kanıtlamışlardır. Fotoğraf makinesi bir Magnum fotoğrafçısı için kanaatleri etkilemeye, aydınlatmaya ve bilgilendirmeye yarayan bir araç, bazen de sesi çıkmayanlar adına konuşmak için uyarıcı bir güçtür. Televizyon her oturma odasına girmeden önce, dünyanın en ücra yerlerinde bile neler olup bittiğini insanlara genellikle ilk önce Magnum fotoğrafçıları gösteriyordu. İnsanların savaş sonrası bilgi açlığını doyurarak "dünyanın gözleri" işlevini görüyorlardı (Miller, 2012: XI-XII, 24, 40-41).

Mart 1981'de başkan Reagan, Washington DC'deki Hilton Oteli'nde endüstri liderlerine konuşuyordu. Otelden ayrılıp kalabalığa el salladığı sırada otuz beş yaşındaki John Hinckley kendisine üç metre uzaktan altı el ateş etti. Suikasti tek bir fotoğrafçı belgeleyebildi: Sebastião Salgado. Salgado'nun bir kaç saniye içinde çektiği fotoğraflar Magnum'a dünya genelinde ilk 130 bin dolarını kazandırdı (Miller, 2012: 312). Salgado o günü şöyle anlatır:

"Oraya gittiğimde başkanın konuşurken birkaç resmini çektim ve sonra birden dışarı çıkma isteği duydum. Muhtemelen kapak olacak bir haber üzerine çalıştığımı biliyordum; mümkün olduğu kadar çeşitli cephelerden fotoğraf çekmek istedim ama o anda neden aniden dışarı çıkmaya karar verdiğimi bilmiyorum; sadece bir içgüdüydü. Önce bir korumaya yan kapıdan geçip geçemeyeceğimi sordum ama koruma o kapının yalnızca ekip fotoğrafçılarına ait olduğunu, ön kapıdan çıkmam gerektiğini söyledi. Başkan'ın ayrılmakta olduğunu fark ettim, o yüzden koşmaya başladım ve makinemi kaldırdım; tam o sırada silah seslerini duydum ve durmaksızın deklanşöre basmaya başladım" (Miller, 2012: 313).

ABD başkanı Ronald Reagan'a düzenlenen suikast girişimini fotoğraflaması ona hem uluslararası ün kazandırdı hem de Magnum'u yaklaşık on yıldır içinde bulunduğu ekonomik krizden kurtardı ([http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi\\_53.htm](http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_53.htm)). Birçok kişi Salgado'nun ün, finansal güvence ve dolayısıyla daha derinlemesine çalışmak için özgürlük kazanmasına yardım eden şeyin onun Reagan suikasti fotoğrafları olduğunu öne sürer (Ritchin, 2012: 197). Fakat, bu fotoğraflarından kazandığı para sadece iki yıl Afrika'da geçinmesine yardım etti. Aynı zamanda, Magnum'a özgü bir gelenek olan, kişisel projelerin başarılı kitaplar ve sergilerle neticelenmesi ve ajans arşivi için paha biçilmez malzeme sağlama geleneğini yeniden tesis etti (Miller, 2012: 315).

## 2. SALGADO'NUN FOTOĞRAF ANLAYIŞI

1918-1933 yılları arasında Almanya'da hüküm süren Weimar Cumhuriyeti dönemi boyunca etkili olan liberal anlayış resimli dergilerin ortaya çıkmasını sağlamıştı. Resimli dergilerle birlikte yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır: Fotojurnalizm.<sup>2</sup> "Bu yaklaşım, ilk örnekleri Weimar resimli dergilerinde görülen, Life dergisinde pekiştirilen, Eugene Smith ve günümüzde Sebastião Salgado ile doruğuna ulaşan, fotoğrafların metin ile birlikte kullanıldığı, fotoğrafçının dokümantasyon kaygısı taşımakla birlikte, plastik kaygılara maksimum düzeyde önem verdiği ve birden çok fotoğraftan oluşan bir görsel anlatı aracıdır" (Oral, t.y.: 22). Resimli dergiler ve fotojurnalizm Almanya'da doğmuş, fakat Hitler'in iktidara gelişi ve basının susturulmasıyla birlikte resimli dergiler kapanmış, bu dergiler için çalışan fotoğrafçılar Avrupa'nın diğer ülkelerine ve ABD'ye yerleşmişlerdir. Nazi terörü nedeniyle Almanya'yı terkeden ve çoğu Yahudi olan bu fotoğrafçılar gittikleri ülke-

<sup>2</sup> Türkçede "fotojurnalizm" sözcüğünün "basın fotoğrafçılığı" sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılması bir takım karışıklıkların doğmasına yol açar. Çünkü basın fotoğrafçılığı, basında yer alan her türlü fotoğrafı kapsayan bir anlama sahiptir. Özellikle günlük gazetelerde yer alan basın fotoğrafları anında tüketilirler ve anlık olayları konu edindikleri için plastik değerlerden yoksundurlar. Ayrıca, basın fotoğrafının işlevi haber metnini desteklemek olduğu için genellikle tek bir kare kullanılır (Oral, t.y.: 21).

Oysa, bir dizi fotoğrafın ona eşlik eden fotoğraf altı yazılarıyla birlikte kullanıldığı fotojurnalizm, plastik değerlerden yoksun değildir. Anında tüketilmezler, uzun soluklu ve derinliği olan fotoğraf projeleridir (Light, 2006: 14). Bu nedenle Minamata şehrindeki çevre ve insan katliamını fotoğraflamak için bu şehre yerleşen ve hayatının meselesi haline getirdiği bu sorunu iki yıl boyunca fotoğraflayan W. Eugene Smith sıradan bir basın fotoğrafçısıyla karıştırılmamalıdır.

lerde fotojurnalizm anlayışının yerleşmesinde öncü oldular. Özellikle kırklı ve ellili yıllar boyunca, başta 1937'de kurulan *Life* olmak üzere, resimli dergiler görsel tek haber kaynağıydı. Kendisi de bir fotojurnalist olan Ara Güler, fotojurnalizmi sanatla gazeteciliğin birleştiği yer olarak görür. Resimli dergilerde daha çok fotoğraflara yer veriliyor, bunlara da fotoğraf altı yazıları eşlik ediyordu. Ara Güler (1977: 11), yazıdan çok fotoğrafa yer verilmesi hakkında şunları söyler: "Zaten devir değişmiş, görerek anlama ve öğrenme en kesin yol olarak kabul edilmişti. Artık fotoğrafın doğrudan doğruya etki yaratma gücü meydana idi, çünkü en çabuk ve en kısa yoldan okuyucuya fikri ulaştırıyordu. Bu yeni bir tarz gazeteciliğin doğuşu idi." Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, André Kertész, Werner Bischof, Margaret Bourke-White, Brassai, Josef Koudelka, W. Eugene Smith gibi isimlerden oluşan dev fotoğrafçı kadrosu fotojurnalizmin en önemli temsilcileriydi. Samih Rifat (2007: 34), resimli dergiler ve onlar için çalışan fotojurnalistler hakkında şu değerlendirmelerde bulunur:

"Bu dergilerin aradığı malzeme, tam anlamıyla bir gazetecilik malzemesi değildi. Gündelik haber kavramının sınırlarını aşan, Batılı kentsoyluyu dünyanın dört bir yanıyla yüz yüze getirmeye yönelik, kapsamlı röportajlar gerekiyordu bu dergilere. Ve röportajların görsel yanı, yazılı yanına her zaman ağır basmalıydı. Bu 'talep' karşısında, bir avuç fotoğrafçı dünyanın dört bir yanına savruldu. Gittikleri yerlerde uzun süre yaşadılar; yörelerle, insanlarla derinlemesine ilişkiler kurdular. Kapsamlı ve derinlikli bir fotoğraf malzemesini yavaş yavaş biriktirdiler, dergilerine ya da ajanslarına gönderdiler. Bu dönemin ünlü röportajlarının çoğu 'ismarlama' da değildi; fotoğrafçıların yaşam ve düşüncelerine göre biçimlenmiş, çoğu zaman derin bir lirizmle yüklü, özgün çalışmaları."

Sebastião Salgado, gerek belgesel fotoğrafın gerekse onun bir türevi olarak kabul edilen fotojurnalizm geleneğinin günümüzdeki en önemli ve etkili temsilcisidir. Ülkesindeki toprak dağıtım sistemine çözüm bulma üzerine yüksek lisans yapan ve çalışma hayatına önce bir iktisatçı olarak başlayan Salgado, fotoğrafların, dünyanın gidişatına dair kaygılarını ekonomik raporlardan daha iyi ifade ettiğine karar vermiştir (Salgado, 2012: 119). Ekonomi üzerindeki birikimi sanayileşme, küreselleşme, yoksulluk ve üçüncü dünya gibi kavramlara eleştirel yaklaşımını belli bir paradigma içerisine oturtmasını sağlamıştır ([http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi\\_53.htm](http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_53.htm)). Salgado, fotoğrafın bir iletişim aracı olarak önemine dair şu değerlendirmede bulunur:

"Günümüzde bize ulaşan bilginin çoğu televizyon tarafından sağlanmaktadır ve yanlıdır. Fotoğrafçılık belli bir konuda çok daha fazla zaman harcama olanağını sunar. Görece daha ucuz bir mecradır ve fotoğrafçıya başka bir yerde gerçekten yaşama, başka bir gerçekliği aktarma ve gerçeğe daha çok yaklaşma olanağı sunabilir" (Aktaran Oral, t.y.: 111).

"Fotoğrafi tüm ideolojinizle çekersiniz" diyen Salgado (2012: 121), aynı zamanda fotoğrafı politik mesajlar taşıyan bir araç olarak görür. Onun görüşüne göre, belgesel fotoğrafçı, bir yere güzel fotoğraflar ve güzel şeyler yaratmak için gitmez. Belgesel fotoğrafçılık bir tartışma başlatmalı ve hayatımızın gidiş yönünü sorgulatmalıdır. Fotoğrafçı bu tartışmanın içinde yer almalıdır ve sadece bunu yapmakla yükümlüdür. Dünyada fotoğraftan korunması gereken tek bir insan bile olmadığına inanan Salgado (120-121), belgesel fotoğrafı bir vektör olarak görür ve belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev hakkında şunları belirtir:

"Bir şeyi göstermek üzere fotoğraf çekerken kendinizi orada olma fırsatı bulamamış insanların yerine koyarsınız. Bu iki taraf arasında bir bağlantı kurarsınız. Sonunda belgesel fotoğrafı bir vektör olarak görürsünüz... Dünyada yaşanmakta olan her şey gösterilmelidir.

İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların neler yaşadıklarını öğrenmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana diğerinin varlığını göstermek... İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların çok zor bir hayat yaşadıklarını öğrendiklerinde şoka uğruyorlar. Bu insanlar gayet ciddi ve dürüst, çünkü bunu daha önce görme fırsatı bulamamışlar. Onlara bu fotoğrafları gösterip orada yaşananları anlattığınızda, bu problemle bütünleşmiş hale geliyorlar, bu sorun onların hayatlarının bir parçası haline geliyor."

Göçmenler, dünyanın dört bir yanındaki işçiler, topraksızlar, yoksul çocuklar, evsizler, kısacası "öteki"ler Salgado'nun konularını oluşturur ve onların içinde buldukları açmazlara fotoğrafik görünürlük kazandırır. Aynı zamanda, fotoğrafik görünürlük kazandırdığı sosyal problemlerin ortadan kalkması için de mücadele eder. Nitekim, 1997 yılında, "Yurtsuzların Mücadelesi" adını verdiği proje kapsamında topraklarının geri verilmesi için mücadele eden Brezilya köylülerini fotoğrafladı ve bunu albümleştirdi. Bu fotoğraflardan elde ettiği gelire topraksız köylülere toprak aldı ve o topraklar üzerinde bir üniversite kurulmasına önyak oldu (Ökten, 2013: 64-65). Bu durum aynı zamanda onu sosyal belgesel fotoğrafçı olarak konumlandırmamıza neden olur. Salgado, çektiği fotoğrafların toplumsal sorunların çözümüne katkısı olmasını istiyor ve bu konuda sorumluluk duyuyor: "Fotoğraflarıma bakan birinde sadece bir merhamet duygusu uyanırsa, tamamıyla başarısız olduğuma inanacağım. İnsanların bir çözüme ulaşabileceğini anlamalarını istiyorum" (Cumhuriyet Gazetesi, 2001). Onun bu sözleri fotoğraflarından ve onları alımlayanlardan beklentilerini de açığa vurur. Sorunlar sadece gesterilmekle kalmamalı, aynı zamanda onların çözümü yönünde de toplumsal bilinç yaratılmalıdır. Salgado'nun işaret ettiği belgesel fotoğrafın sahip olması gereken işlev bizlere Paul Rotha'nın belgesel sinemanın bazı ilkeleri üzerine düşüncelerini hatırlatır. Salgado ve Rotha aynı vurgulara sahiptir, çünkü belgesel fotoğrafçılar ile belgesel sinemacılar aynı misyonu yüklenirler. Rotha'ya göre (2000: 88-89), belgesel sinemanın sahip olması gereken ilkeler şunlardır:

"Benim düşünceme göre, belgeselcilerin acil olan görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak, sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. Onun görevi, halkın bir kısmına, onun diğer kısmını anlatmaktır. Modern topluma yönelik daha derin ve daha akıllıca toplumsal çözümlemelerin yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunulması belgeselin amaçlarından bazılarıdır... Onun dünyası, caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir... Bunların ötesinde, belgeseller var olan sorunları ve gerçeklikleri yansıtmalıdır."

Hem Salgado'nun hem de Rotha'nın işaret ettiği politik işlev, yeniden-üretim teknolojilerinin (fotoğraf ve sinema) doğasında var olan bir özelliktir. Sosyal mesajlar içeren bir fotoğraf, yeniden-üretilebilirliği sayesinde kitleselleşir ve bu kitlesel dolaşım süresince de kamuoyunu değişim yönünde harekete geçirerek politik bir işlev yüklenmiş olur. Yeniden-üretim teknolojilerinin doğasındaki bu potansiyel üzerine ilk ciddi sorgulamayı gerçekleştirmiş olan Alman filozof ve kültür tarihçisi Walter Benjamin, yeniden-üretim (çoğaltım) sayesinde sanatın politikleştiğini ve kolektifleştiğini vurgular. Fotoğrafın bulunuşundan önce sanat eserlerinin alımlanması sadece küçük bir azınlığın tekelindeyken, fotoğraftan sonra sanat eserleri inzivadan kurtulmuş, alımlanmaları yeniden-üretim sayesinde kitleselleşmiş ve kitlelerin sanatla olan ilişkisi olumlu anlamda değişmiştir (Benjamin, 2012: 59, 69). Benjamin (2012: 54) bu gelişmeyi şu şekilde açıklar: "Teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapının kopyasını yapının aslı için düşünülemez konumlarına getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapının izleyi-

ciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir."

### 3. SALGADO'NUN GÖZÜNDEN "ÖTEKİ" DÜNYA

Salgado, 1977-1984 yılları arasında yedi yıl süresince Brezilya'da uzak dağ köylerini gezerek "Other Americans / Öteki Amerika" (1986) adlı albümü hazırladı. Bu çalışmasında Amerika kıtası ile aynı adı taşıyan kıtanın ötekiliğini ön plana çıkardı ve yerlilerin, özellikle de kırsal kesimdeki yoksul halkın arasında yaşayıp onların yaşam savaşımını fotoğrafladı, yabancı olmadığını çevreyi ve insanları bilmeyenlere anlatmaya çalıştı (Özel, 2005: 65). 1980 yılında on beş ay boyunca Fransız Sınır Tanımayan Doktorlar Topluluğu ile Afrika'nın Sahra bölgesini gezerek "Sahel: L'Homme en Détresse / Sahra: Izdırıp İçindeki İnsan" adlı çalışmasını hazırladı. Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano (2004: 68), Salgado'nun Sahel'e ilk önce bir iktisatçı olarak gittiğini belirterek, "Orada ilk defa, gerçeğin kendini gizlemek için kullandığı deriye nüfuz etmek için kameranın gözlerini kullandı" der. Galeano'nun sözünü ettiği gerçeği gizleyen "deri", bizlere Walter Benjamin'in en önemli kavramlarından biri olan "hâle (aura)"yi hatırlatır. *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931) adlı denemesinde Benjamin "hâle" kavramını gerçeğin gizleyen perde ya da makyaj anlamlarına gelecek şekilde kullanır (Price, 2004: 90). Benjamin (2013: 23-24), XIX. yüzyılın sonlarına doğru Paris'in boş sokaklarını, çeşmeleri, anıtları görüntüleyen belgesel fotoğrafın öncüsü Eugene Atget için, "nesneyi hâlesinden kurtarmaya girişmişti... Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçeğin üzerindeki hâleyi emip çıkarmaktaydı" der. Atget, gerçeğin hâleden ayrılıp özgürleştirilmesi sürecini başlatmıştı. O halde şunu söylemek mümkündür: Gerçeğin hâleden ayrılıp özgürleştirilmesi geleneği günümüzde Salgado ile devam etmektedir.

1986-1992 yılları arasında en büyük projesi olarak kabul edilen "Workers / İşçiler" (1993) üzerinde çalışan Salgado, bu proje kapsamında yirmi altı ülke gezerek geniş çaplı bir işçi profili çıkarttı. Çalışmasının genel yapısına bakıldığında üç temel bölüm üzerine inşa edildiği görülür. Fransa gibi sanayisi gelişmiş ülkelerdeki işçilik, Rusya gibi eski doğu bloku ülkelerde sanayileşmiş ancak görece olarak eski teknolojiye dayalı işçilik ve üçüncü dünya ülkelerinde genellikle tarıma dayalı işçilik ([http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi\\_53.htm](http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_53.htm)). "Workers" adlı albümünün alt başlığı ise "An Archaeology of the Industrial Age / Endüstri Çağının Arkeolojisi"dir. Bu belgesel çalışmasıyla yok olmak üzere olduğu savunulan kol emeğinin, başta Üçüncü Dünya ülkeleri olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde yaygın kullanımını ve bedensel iş gücünün üretim süreci içindeki ağırlığını gözler önüne serer. Sanayi devriminin ilk yıllarını hatırlatan ilkel üretim yöntemlerinin hâlâ kullanılmakta olduğunu belgeler (Çobanoğlu, 2004: 32). Bu fotoğraflar için, "Kesin olan tek bir şey var: Bu eserlere bakıp da etkilenmemek mümkün değil. Omuz silkip, görmeden arkasını dönüp gidecek, ıslık çalarak boş boş dolaşacak tek bir kişi bile hayal edemiyorum" diyor Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano (2004: 38). "Workers" projesi kapsamında Brezilya ve Küba'daki şeker kamışı toplayıcılarını, kakao işçilerini, Hint Okyanusu'ndaki Réunion Adası'nda parfüm endüstrisi için çalışanları, Sicilya'da ton balığı avcılarını, Bangladeş'te 100.000 işçinin geçimini sağladığı hurda tersanelerini, Ukrayna ve Fransa'daki iki büyük çelik fabrikasını, Brezilya'nın Serra Pelada altın madeninde çalışan işçileri, Kuveyt'teki petrol kuyularını, İngiltere ve Fransa'yı birbirine bağlayan 31 millik Euro Tüneli'nin yapımında çalışanları ve Hindistan'da kömür madenlerini fotoğrafladı.

Onun madenci fotoğrafları Orta Çağ'da çekilmiş izlenimi verir. "Kuwait / Apocalypse in Oil" adlı foto-röportajında I. Körfez Savaşı'nın çevreye ve insana olan etkilerinin izlerini

süren Salgado, "Kısa savaş diye bir şey yoktur. Körfez Savaşı'nın insani, çevresel ve ekonomik sonuçları yıllarca hissedilecektir" (Cumhuriyet Gazetesi, 1992) diyor. Bangladeş'te 100.000 işçinin geçimini sağlayan hurda tersanelerini Ara Güler'in tavsiyesi üzerine fotoğraflar. Pek çok isim arasında özellikle Josef Koudelka ve Sebastião Salgado'yu kendine daha yakın hisseden Güler, "Belki de hepsinin üzerine limon sıkar" dediği Salgado'yla ilgili anılarını şöyle anlatır:

"Salgado işçiler üstüne çalışıyor o sıralar. İşçilerin daniskası Çitagong'dadır dedim ona. Bangladeş'te bir şehir; Bengal Körfezi'nin ucunda. Açık deniz olduğu için med-cezirden dolayı sular yükselip alçalır. Sökülecek gemiler içerilere girer, sular çekilince çamurda kalırlar. Orada binlerce gemi var; o gemileri söküyorlar, işçiler kan ter içinde, çamurlu bir yerdir dedim. Tarif et gideyim dedi. Nasıl göndereyim? Casus diye yakalarlar!" (Cumhuriyet Gazetesi, 2001).

"Workers" projesinin en önemli ayağı ise kuşkusuz Brezilya'nın Serra Pelada altın madenidir. Salgado bu foto-röportajında bir futbol sahası büyüklüğündeki madende ürkütücü koşullar altında yaşanan insanlık dramını anlatır. Binlerce kölenin Firavunlar için piramitleri inşa etmesinden ya da Alaska Klondike'daki altına hücum furyasından bu yana dünya, Serra Pelada'da altın arayan, toprağı kazan, çamura bulanmış 50.000 işçinin destansı boyutlardaki insani dramına benzer bir başka drama daha tanık olmadı (Çelikel, 2004: 54). Mısır piramitlerinin nasıl inşa edildiği, tonlarca ağırlıktaki taşların kilometrelerce uzaklıktan sayıları tam olarak kestirilemeyen kölelerce nasıl taşındığı bugün hâlâ bir muamma. Bu muammanın belki de en önemli nedeni fotoğrafın tanıklığının henüz söz konusu bile olmadığı bir dönemde yaşanmış olması. Oysa bizler bugün uzaktaki gerçekliği yakınlaştıran fotoğraflar sayesinde Serra Pelada'da yaşanan insanlık dramının boyutlarını biliyoruz. Walter Benjamin'in (2012: 75) o eşsiz tespitinde vurguladığı gibi, "Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz." Çünkü, tıpkı bir cerrah gibi fotoğrafçı da olgunun dokusunun derinliklerine kadar girebilir (69).

1980'lerde Tres Barras'ta, küçük bir toprak sahibinin cangılı keserek oluşturduğu içinden su geçen bir çiftlikte, bir inek çobanı suları eleyerek altın aradı. Bir külçe altın bulacak kadar şanslı olan çoban en yakın kasabaya götürerek altını sattı. İki hafta sonra haberin yayılmasıyla yaklaşık on bin altın arayıcısı bölgeye akın etti ve Brezilya'nın Klondike'ını yarattı. Brezilya'nın altın üretimi 1979'da 28 tonken 1983'te 53 ton olmuş, Serra Pelada ocağı onu dünyadaki altın üreticileri arasında altıncı sıraya oturtmuştu. Yine de Brezilya'nın altın üretiminden elde ettiği gelir dış borç faizlerinin küçük bir kısmını ancak karşılamaya yetiyor. Her gün elli bin altın arayıcısı futbol sahası büyüklüğündeki üstü açık Serra Pelada altın madenine geliyor. Devlet yönetiminde olan madende işçilere taşıdıkları torba başına 20 sent ödeniyor. Maden yalnızca yağışsız mevsimde, eylül'den ocak ayının sonuna kadar faaliyette. Çamurun içinde altını kazıp çıkaran adamlara balçık domuzları deniyor, bu elli bin kişilik çamur adamlar topluluğunu, biri altın bulduğu zaman dışında, birbirinden ayırt etmek zor. Toprak kazılıp çuvallara doldurulunca upuzun merdivenlerden ocağın tepesine doğru uzunca bir tırmanış başlıyor. Maden ocağının tepesinde ise çuvallar boşaltılıyor. Bu işleri makinelerin yapması gerekirken arazinin konumu yüzünden buna olanak kalmıyor (Nepomuceno ve Salgado, 2007: 41).

Salgado'nun dünyanın farklı coğrafyalarındaki işçi fotoğraflarından oluşan "Workers: An Archaeology of the Industrial Age / İşçiler: Endüstri Çağının Arkeolojisi" adlı 424 sayfalık albümü 1993 yılında sekiz ayrı ülkede aynı anda yayımlandı. Albümün yüz binden çok kopyası basıldı ve albümdeki fotoğraflar sergi kapsamında altmıştan fazla müzeyi



dolaştı. Bu proje kapsamında yayımlanan albüm ve açılan sergilerde dünyanın farklı endüstri bölgelerinde çalışan ve üreten sınıfın kötü yaşam koşulları bütün çıplaklığıyla görülebilmektedir (Özel, 2005: 66).

1997 yılında ise Brezilya'da topraklarının geri verilmesi için mücadele eden köylüleri fotoğrafladı ve bu çalışmasını "After Terra: Struggle of the Landless / Yurtsuzların Mücadelesi" adıyla albümleştirdi. Bu albümden ve fotoğraflarının satışından elde ettiği gelire topraksız köylülere arazi satın almış ve tıpkı Jacob Riis, Lewis Hine, Dorothea Lange, W. Eugene Smith gibi hümanist sosyal belgeselcilerin kendisinden önce yaptığı gibi, kamerasını toplumsal sorunların çözümü yönünde kullanmıştır. Bu fotoğrafçıların ortak özellikleri derin bir hümanizme sahip olmaları, bir toplumsal sorunu ifşa etmeleri ve bunun çözümü yönünde toplumu ve karar organlarını harekete geçirecek bilinç uyandırmalarıdır.

Salgado'nun topraksız köylülerden sonraki konusu ise göçmenlerdir. Yaklaşık elli ülkede savaşlar ve yoksulluk gibi nedenlerle sürekli devinim halindeki vatansız insanları, göçmenleri ve mültecileri fotoğrafladı. 2000 yılında basılan "Migrations: Humanity in Transition / Göçler: Geçiş yapan İnsanlık" ve göçmenlerin çocuklarının portrelerinden oluşan "Portraits of Children of the Migration / Göç Çocuklarının Portreleri" adlı albümler sekiz ülkede 200 binden fazla basıldı. Proje kapsamında açılan sergiler üç milyondan fazla insan tarafından gezildi, birçok ülkede sergiyle birlikte eğitim programları da hazırlandı. Bu projenin Salgado açısından da büyük önemi vardır. Çünkü aslında Salgado'nun kendisi de bir göçmendir. Önce küçük bir köyden kasabaya, ardından kente göç etmiş, daha sonra da diktatörlük rejimine karşı çıkıp Brezilya'dan ayrılmıştır (Özel, 2005: 66). Fotoğraflarıyla yurtsuzluk ve göçmenlik gibi toplumsal sorunlara değinmesinin altında yatan nedenler onun kendi geçmişinde aranmalıdır. Salgado bu yönüyle ilk sosyal belgesel fotoğrafçılar olarak kabul edilen Jacob Riis ve Lewis Hine'a benzetilebilir. 1880'li yıllarda New York'un göçmen mahallelerindeki sağlıksız barınma koşullarını belgeleyen Jacob Riis'in ve onun hemen ardından Amerika'daki çocuk işçi sömürsüne aynı duyarlılıkla yaklaşan Lewis Hine'in çalışmaları kendilerine hiç de yabancı olmayan gerçekliklerdi. Riis'in ifşa ettiği gerçeklik bir zamanlar kendisinin de bir gerçekliği idi. Riis de o göçmenlerden biriydi ve o zorlu koşulların ne demek olduğunu biliyordu. Lewis Hine ise çocukluğunda bir işçiydi. Görüntülediği şeyler bir zamanlar onun da hayatının bir parçasıydı. Riis ve Hine'i çalışmaları için güdüleyen şey, tıpkı Salgado'da olduğu gibi, fotoğrafladıkları insanlarla aynı yazgıyı paylaşmış olmalarıdır. Kerry Tremain'in (2012: 19) belgesel fotoğrafçılar için söylediği şu söz konuya yaklaşım açısından aydınlatıcıdır: "Kendi acıları, kendi belleklerinde kazılı kalan acılar, onları başkalarının acılarını aramaya itmiştir."

1993'ten itibaren yedi yıl boyunca yılın dörtte üçünü göçmenlerle geçiren Salgado, onların geride bırakmış oldukları hayatın daha da beter olduğunu vurgular. "Yine de bezginliğe teslim olmuyorlar: Cesaret ve kararlılıkla, saygımızı hak eden bir güçle mücadele ediyorlar... Kabul edilemeyen bir yoksulluktan kurtulabilme şansları hiç mertebesinde olduğu için gitmişlerdi... Benden acıma duygusunu doğurtmamı değil, ama var olduklarını bildirmemi bekliyorlardı" diyor Salgado (2000: 16).

Salgado 2002 yılında ise çocuk felcinin kökünü kazımak için gerçekleştirilen evrensel kampanyayı fotoğraflamak için Somali, Sudan, Hindistan, Kongo ve Pakistan gibi ülkeleri gezmiştir. Uzun yıllar boyunca savaşları, yoksulluğu, ağır çalışma koşulları altında ezilen işçileri, köylüleri ve çocukları fotoğraflayan Salgado, 2004 yılında başladığı ve "Genesis / Yaratılış" adını verdiği son projesinde ise objektifini doğaya çevirir. Bu projenin umut

içerdiğine inanan Salgado, yıllardır sürdürdüğü tarzından farklı bir çalışmaya neden giriştiği hakkında şunları söyler:

"Gezegendeki bozulmayı gösteren bir sürü hikâye çektim. Doğayı kirleten fabrikaları çekme ve çöp birikintilerini gösterme fikrim vardı. Ama sonunda, en fazla bizi teşvik edenin, umut taşıyanın, gezegenin bozulmamış köşelerinin resimlerini göstermek olduğunu düşündüm. Ve sonra neyi korumamız gerektiğini anlayabiliriz diye düşündüm" (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=154109>).

Salgado (2013: 26), 2011 yılında tamamladığı bu projesi kapsamında yerkürenin henüz bozulmamış uzak köşelerine 32 seyahat gerçekleştirdi ve kendi deyişiyle "modern insanın uzun -ve çoğu zaman yıkıcı- kolundan kurtulabilmiş kara ve deniz manzaralarını, hayvanları ve ilkel toplulukları" fotoğrafladı.

#### 4. SAGADO'NUN ÇALIŞMA ETİĞİ

Sosyal belgesel fotoğraf çalışmalarının sahip olması gereken niteliklerden biri kurumsal yapılardan destek almasıdır. Fotoğraf tarihine baktığımızda toplumsal değişmeyi amaç edinen fotoğrafçıların çalışmalarını yürütebilmeleri için reformist örgütlerden destek aldıklarını görürüz (Oral, 2006: 19). XX. yüzyılın hemen başında gerçekleştirdiği çalışmalarını "toplumsal fotoğrafçılık" olarak tanımlamış olan Lewis Hine, ABD'deki çocuk işçi sömürsünü ifşa etmiş ve çocuk işçilerin çalıştırılması ile ilgili yeni yasaların çıkarılmasını sağlamıştı. Fakat, bu gelişme Ken Light'ın belirttiği gibi, Hine'nin tek başına başardığı bir iş değildi. Hine, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (UÇEK)'nin çalışmaları sayesinde gerçekleşen bir sürecin parçasıydı. Bir fotoğrafçının tek başına değişimi sağlayabilmesinin zor olduğunu, fotoğrafçıların sesinin cılız kaldığını zaman içinde fark ettiğini belirten Light, fotoğrafçıların değişimi zorlayabilmeleri için daha büyük bir dünyanın ve hareketin parçası olmaları gerektiğinin altını çizer (Oral, 2002: 24). Sebastião Salgado da çalışmalarını insani yardım amaçlı sivil toplum kuruluşları ile sürdürmüş ve onları desteklemiştir. Mesleğini, fotoğrafladığı insanların yaşam koşullarını iyileştirmek amacıyla da kullanan Salgado, Dünya Sağlık Örgütü, Uluslararası Af Örgütü, Mülteciler Yüksek Komiserliği ve Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü'yle projeleri için işbirliği yapar ve UNICEF'in özel temsilcisi olma görevini üstlenir (Özel, 2005: 68). Salgado (2012: 123-124), bu sivil toplum kuruluşlarına fotoğraflarını asla satmadığını, parasız verdiğini, dergilerden zaten para kazandığını belirtir. Bu kurumlar Salgado'nun fotoğraflarını gazetelerinde, gösterilerinde, afişlerinde, televizyon kampanyalarında ve benzeri şeylerde kullanırlar. Salgado, Birleşmiş Milletler kuruluşlarından biriyle birlikte, ülkelerine geri dönen Mozambik mültecileri hakkında bir sunum hazırladığını ve bunun Mozambik, Tanzanya, Malawi, Zimbabve ve Güney Afrika'da gösterileceğini belirtir.

Salgado'nun çalışmalarına baktığımızda uzun dönemli ve derinlikli fotoğraf projelerine imza attığını görürüz. İşçiler üzerine yaptığı proje altı, göçmenler ve mülteciler ile kamerasını doğaya çevirdiği son projesi yedişer yıl sürmüştür. İşçiler projesi için tam kırk iki farklı ülkede çalışan Salgado, bu çalışma yerlerinin her birinde her yıl en az sekiz ay geçirmiş ve bazen aylarca, bazen de haftalarca bu insanlarla birlikte yaşamıştır. Yine benzer şekilde, göçmenler ve mülteciler üzerine yaptığı çalışmada yedi yıl boyunca yılın dörtte üçünü göçmenlerle geçirmiştir. O halde, Salgado'nun uzun soluklu projeleri tercih etmesini, konusunu oluşturan insanlarla birlikte yaşamasını onun başarısının en önemli nedenlerinden biri olarak görmek mümkündür. Fotoğrafi çeken kişiyle, konuyu oluşturan kişi ve olay arasında özel bir ilişki olması gerektiğini savunan Salgado, bu yaklaşımını "fotoğrafik görüngü" varsayımı olarak adlandırır. Bu yaklaşım, sorunun daha derinden anlaşılması

için fotoğrafçının konusuyla zaman geçirmesi düşüncesinden gelmektedir (Özel, 2005: 67). Fotoğrafa yaklaşımı ve çalışma etiği onu sıradan bir haber fotoğrafçısından, özellikle de ısmarlama işler yürüten iliştilmiş (embedded)<sup>3</sup> muhabirlerden farklılaştırır. Onun fotoğrafları anlık olayları konu alan, anında tüketilen, plastik değerlerden yoksun ve derinliği olmayan haber fotoğraflarından farklıdır. Onun projeleri aradan uzun yıllar geçse dahi tekrar tekrar bakma isteği uyandıran derinlikli ve görsel yönü güçlü fotoğraflardan oluşur.

Salgado'nun çalışma yöntemi, belgesel sinemanın öncüsü Robert Flaherty'nin çalışma yöntemiyle benzerlik gösterir. Belgesel sinema kuramcısı John Grierson (1968: 346-347), *Belge Filmin Baş İlkeleri* adlı makalesinde, 1922'de çektiği ve bir Eskimo ailesinin zorlu doğa koşullarına karşı mücadelesini anlattığı *Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)* ile belgesel sinemayı başlatan Robert Flaherty hakkında şunları belirtir:

"Flaherty, belge filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Belge film, gerecini olduğu yerde yakalamalı, bu gereci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü 'kendi kendine' söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşıyor."

John Grierson'ın, Flaherty örneğinden hareketle açıklamaya çalıştığı belgesel sinemanın temel ilkeleri belgesel fotoğrafçılık için de söz konusudur. Grierson'ın Flaherty için söylediklerini Salgado için de söylemek mümkündür: Salgado, belgesel fotoğrafın ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Çünkü, "Fotoğraf tarihi boyunca yaşadığı çağı ve insanına ait konuları, bu hacimde, farklı coğrafyalarda ele alıp, bu kadar uzun süreli belgeleyen ikinci bir fotoğrafçı yoktur" (Çobanoğlu, 2004: 33-34).

Belgesel fotoğrafın en güzel düsturlarından birini dile getirmiş olan dünyanın en iyi savaş fotoğrafçısı Robert Capa, "Fotoğrafların yeterince iyi değilse, yeterince yakın değildir" diyor. Capa'nın kastettiği kuşkusuz hem fiziksel hem de tinsel bir yakınlıktır. Salgado (2012: 122-123) da, fotoğrafçının çalışacağı konuyla ideolojik yakınlığının olması gerektiğini, aksi halde uzun süre içten ve empatik kalınmayacağını vurgular. Yine onun görüşüne göre, belgesel fotoğrafçılıkta, fotoğrafçının büyük bir kaygısı olmalı ve kendini konu ile özdeşleştirmelidir.

Salgado, yaptığı öyküler için her zaman bir taslak hazırlar ve tüm düşüncelerini yoğunlaştırdığı bir çerçeve yaratır. Bu çerçevede bir çok kapı ve pencere vardır. Bunun içine girer, dışına çıkar, yeni şeyler ve insanlar getirir, eskilerini götürür. Salgado, bu yöntemle fotoğrafçının kendini geliştirmesinin ve başkalarıyla çalışmasının daha kolay olduğunu belirtir. "Nasıl hazırlanacaksınız? Nasıl fon bulacaksınız? Bu fotoğrafları kullanacak olan dergi ya da birlikte çalışacağınız organizasyon nasıl olacak? Sizin yaptıklarınıza açık olacak ve size bir şeyler verebilecekler mi?" Bu soruların yanıtlanması gerekir. Salgado, fotoğraf çekeceği yere sadece bir fotoğraf çekmek için gitmez. Amaç bir öykü oluşturmaktır ve bu öyküler bir dizi fotoğraftan oluşur. Bu öyküler sadece tek bir mecrada yayınlanmaz. Onun tek bir dergiyle ya da tek tip bir medya ile kapalı sözleşmesi yoktur. Örneğin, bir ülkede bir dergiyle anlaşması varsa, diğer ülkede başka bir dergiyle de olur. Bu, onun birden fazla dergiyle, birden fazla ülkede, birden fazla sanat yönetmeniyle ve editörle çalışmasını ve bu sayede fikir alışverişi yapmasını sağlar (Salgado, 2012: 121-123).

<sup>3</sup> İliştirilmiş (embedded) habercilik, egemen ideolojinin istemediği görüntülerin üretim, dağıtım ve yayımının engellendiği, durdurulduğu bir habercilik yöntemidir. (Yurdalan, 2008: 65)

## 5. SALGADO'NUN FOTOĞRAFLARINDA PLASTİK UNSURLAR

Sebastião Salgado gibi belgesel fotoğrafçılar bizlere dünyanın halini ve kendi kaygılarını göstermek için biçimsel kaliteye önem vermişler ve iyi fotoğraf baskısının gücünden yararlanmışlardır. Son yıllarda başka fotoğrafçıların çok başarılı renkli fotoğrafları olmasına rağmen, onların çalışmalarına baktığımızda belgesel fotoğrafçıların ortak görüntü dilinin 'siyah-beyaz' olduğunu görürüz (Light, 2006: 15). Salgado'nun fotoğrafları içerik yönünden nitelikli ve derinlikli olduğu kadar, biçimsel yönden de son derece güçlüdür ve 'siyah-beyaz'ın en güzel örnekleridir. Işık kullanımı, ton dağılımı, çerçeveleme, yarattığı derinlemesine kompozisyonlar ve fotoğrafların baskı kalitesi son derece güçlüdür. Onun fotoğraflarını etkileyici kılan da budur: Biçimsel lezzet (Rifat, 2004: 22-23). Bu biçimsel kalitenin oluşumunda Rönesans ressamlarının, Rembrandt ve Chiaroscuro aydınlatma yöntemlerinin ve Meksika Yeni Gerçekçiliği olarak adlandırılan ekspresyonist yaklaşımın etkisi büyüktür. Samih Rifat (2004: 22-23), belgesel fotoğrafçıların bu biçimsel kaliteyi Rönesans ressamlarına borçlu olduklarını şu sözlerle dile getirir:

"Bir sanat yapıtının duyularımıza seslenmesini, içimizdeki kimi telleri titretmesini sağlayan, bilincimizden önce tenimize, yüreğimize, sinirlerimize ulaşan şey. Kısaca 'Biçim' diyebiliriz ona. Cartier-Bresson'u, Ara Güler'i, Josef Koudelka'yı ve Sebastião Salgado'yu, benzerleri yüzlerce, binlerce gazeteci-fotoğrafçıdan ayırt eden, yapıtlarına tanımlanması olanaksız bir büyü, bir derinlik, bir tat katan şey, biçimdir; başka hiçbir şey değil. Biçim de, sanırım bu fotoğrafçıların 'Rönesans ressamlarına borçlu oldukları' şeyin ta kendisidir."

Salgado aynı zamanda Rembrandt ve Chiaroscuro<sup>4</sup> aydınlatma yöntemlerinin en güzel örneklerini verir. Aydınlık ve karanlığın etkileyici kullanımı fotoğrafların üçüncü boyut hissi katar, dokuları ve formları öne çıkarır. Gölgeleğin yoğun, kontrast seviyesinin yüksek olduğu bu fotoğraflarda, Maksika'da temelleri atılan, öncülerinin Riviera, Siqueros ve Orozco gibi ressamların olduğu, Meksika Yeni Gerçekçiliği olarak adlandırılan ekspresyonist yaklaşımın izlerini de görmek mümkündür ([http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi\\_53.htm](http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_53.htm)).

Salgado'nun fotoğraflarındaki biçimsel kalite aynı zamanda onun en fazla eleştirilen yönüdür. Övgüyle karşılaştığı kadar yergilere de maruz kalır. Kimi eleştirilenlerce fotoğraflarındaki biçimsel yönün içeriği zayıflattığı, insanların acılarını estetize ettiği ve bundan para kazandığı dile getirilir. Bu tartışmaların fitilini ateşleyen Jean-François Chevrier (2000: 17), *Le Mond*'ün "Tartışmalar" adlı sayfasında yayımlanan "Salgado, ya da Acımanın Sömürüsü" başlıklı makalesinde, Salgado'nun göçmenler ve mülteciler üzerine yaptığı çalışma hakkında şunları söylüyor: "Kitsch'ten, gösterisellikten, duygusal röntgencilikten söz etmek mümkündür; ıstırap ve sefaletin tecimsel yönden estetikleştirilmesi suçlanabilir..." Chevrier'in söz konusu makalesi için "Utandım" başlıklı bir yazı kaleme alan belgesel fotoğrafın duayeni Henri Cartier-Bresson (2000: 18) ise, "Bu yılan dilli metin hiçbir yapıcı katkıda bulunmuyor. Salgado'ya nişan alınmış, ama onun

<sup>4</sup> "Chiaroscuro", İtalyanca aydınlık ve karanlık kelimelerinin birleşmesinden oluşur. XV. yüzyıl İtalyan ve Fransız resminde karşılaştığımız bu akım aslında gölgelerin yoğun ve kontrastın yüksek olduğu bir aydınlatma biçimidir. Bu akımda sert ışık kullanımı görülür ve görüntü aydınlık-karanlık arasında çok ince bir dengede durur. Gölgeleğin keskin ve derindir, dokular öne çıkar ve üçüncü boyut hissi artar. Chiaroscuro akımının en önemli temsilcisi Caravaggio'dur. Rembrandt ışığı ise adını XVII. yüzyılda yaşamış ünlü Hollandalı ressamdan alır. Bu ışık türü aslında bir chiaroscuro çeşitmesidir. Karanlığın yoğun olduğu, gölgelerin derin ama kontrollü, dokuları ve formları öne çıkaran bir aydınlatma anlamına gelir (Caniklil, 2007: 144-145).

ötesinde, tüm bir gözlemci-röportajcı mesleğinin hedef seçildiği gayet iyi anlaşılıyor ve bu beni utandırdı. Salgado'nun çalışmalarında bir soyluluk var ve onu bu şekilde cehennem göndermek kesinlikle doğrulanabilir bir tavır değil" diyor. Salgado (2012: 122) ise, "yoksulların güzel fotoğraflarını çekiyorsun" diyenlere şu yanıtı verir:

"Bunu söyleyen aslında hiçbir şey anlamamıştır, çünkü ben asla fotoğraf çekmek için gitmem. Ben güzel fotoğraf çekmeye gitmem. Güzel bir fotoğraf nedir ki ayrıca? Hayır. Ben öykümün içinde yaşamak için giderim, neler olup bittiğini anlamak için, fotoğraflarını çektiğim insanlara yakın olmak için ve başkalarına bir şeyler iletebilecek bir bilgi akışı oluşturmak için..."

Kerry Tremain (2012: 18), keskin eleştirmenlerin belgesel fotoğrafçıları yoksulların görüntülerini estetize ederek onların üzerinden para kazanan röntgenciler olarak tanımladıklarını belirtir. Tremain'e göre bu eleştiri, belgeselcilerin neden ve nasıl çalıştığını çarpıtmaktadır. Belgesel fotoğrafçılar, konularını oluşturan insanlarla uzun süreli bir ilişkiyi tercih ettiklerinden haber amaçlı sansasyonel fotoğrafçılıktan kaçınılmaktadırlar. "Çapkın bir bakış dostça bir bakıştan nasıl farklıysa, röntgencinin bakışıyla bir tanışın bakışı da birbirinden o kadar farklıdır." Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano (2004: 90) da benzer vurguları taşır:

"Tüketim toplumunun fotoğrafçıları yaklaşıyor, ama içeri girmiyorlar. Çaresizlik, umutsuzluk ya da şiddet sahnelerine yaptıkları aceleci ziyaretlerde uçak veya helikopterlerinden dışarı süzülüp, makinenin düğmesine basıp, flaşı patlatıyorlar: Fotoğrafi hızla çekiyor ve kaçıyorlar. Görmeden bakmışlar, görüntülerinin söyleyecek bir şeyi yok... Hayırseverlik, dikey, aşağılar. Dayanışma, yatay, yardım eder. Salgado içeriden, dayanışma içinde fotoğraf çeker. Açlığın fotoğrafını çekmeye gittiği Sahel çölünde on beş ay kaldı. Bir avuç fotoğraf toplamak için yedi sene Latin Amerika'ya gitti geldi."

Belgesel fotoğrafı yaşam biçimi olarak gören ve konularıyla ideolojik yakınlığı olan Salgado, şayet kendini onlara yakın hissetmeseydi, o yoğun insan sevgisi olmasaydı konularıyla uzun süre birlikte olamaz, onlarla yaşayamaz ve gerek içerik gerekse biçimsel yönden bu denli etkili ve güçlü çalışmalara imza atamazdı. Onu başarıya götüren güdü, sömürü ya da bir tür röntgencilik isteği değil, dünyaya ve insana karşı içinde taşıdığı o ince duyarlılıktır.

## SONUÇ

Sebastião Salgado'nun fotoğrafik görünürlük kazandırdığı konulara ve çalışma yöntemlerine baktığımızda bunların toplumbilimcilerin yaklaşımlarıyla benzerlikler taşıdığını görürüz. Salgado, tıpkı bir sosyolog gibi, toplumun araştırılması ve keşfi yönünde çalışmış ve bunu bir yaşam biçimi haline getirmiştir. Sosyolojinin de ilgilendiği konular olan göç, yoksulluk, topluluklar, meslekler, toplumsal huzursuzluk, egzotik altkültürler, toplumun unutulmuş grupları ve kırsal yaşam ortamlarını belgelemiş, bir sosyologun çalışma takvimine benzer şekilde uzun soluklu projelere imza atmış ve yine bir sosyolog gibi konusunu oluşturan insanlarla birlikte yaşamıştır. Sahel'de on beş ay, işçiler üzerine olan çalışmasında ise onlarla bazen haftalarca, bazen de aylarca yaşamıştır. Bir sosyolog ve aynı zamanda sosyal belgeselci olan Lewis Hine'in yaptığı gibi çeşitli sivil toplum örgütleriyle çalışan Salgado, fotoğraflarını bu yapıların hizmetine sunarak onları desteklemiştir.

Doğrudan fotoğrafın ustası Ansel Adams, Büyük Bunalım'ın ABD'deki çiftçiler üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi belgeleyen ve fotoğraf tarihinin ilk büyük sosyal belgesel projesi olarak kabul edilen FSA'nın yöneticisi Roy Stryker'la yaptığı bir söyleşide ona şu sözleri

söyler: "Seninle birlikte çalışanlar yalnızca birer fotoğrafçı değiller. Ellerinde fotoğraf makinası bulunan birer sosyolog onlar" (Tolungüç, 1985: 8). FSA benzeri bir projeyi, ama bu sefer Büyük Bunalım'ın değil, küreselleşmenin yarattığı yıkıcı etkiyi çok daha kapsamlı ve geniş ölçekte tek başına ele alan Salgado, Adams'ın FSA fotoğrafçıları için yaptığı benzetmeyi tüm sosyal belgelerden daha çok hak eder. Çünkü, dünyanın hali ve insanlık sorunları üzerine bu kadar kapsamlı bir çalışmaya ne geçmişte ne de günümüzde rastlanır. Yaklaşık otuz beş yıla yayılan yedi farklı çalışma aslında tek bir bütünün fragmanlarıdır ve farklı coğrafyalar, kimlikler ve sorunlar üzerinden tek bir noktaya dikkat çeker: Gidererek büyüdüğü bozulan bir dünya.

## KAYNAKÇA

**Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.** (2003). Erişim tarihi: 09 Nisan 2014, [http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi\\_53.htm](http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_53.htm)

**Becker, H. S.** (Mart 2006). "Fotoğraf ve Sosyoloji". (Çev. Berrin Yanıkkaya). *Toplumbilim*, 19, 45-67.

**Benjamin, W.** (2012). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1982).

**Benjamin, W.** (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

**Canikligil, İ.** (2007). *Dijital Video ile Sinema*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

**Cartier-Bresson, H.** (Güz 2000). "Utandım". *Sanat Dünyamız*, 77, 18.

**Chevrier, J. F.** (Güz 2000). "Salgado, ya da Acımanın Sömürüsü". (Çev. Turhan Ilgaz). *Sanat Dünyamız*, 77, 17-18.

**Çelikel, P.** (Haz.). (2004). *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Çobanoğlu, H.** (2004). "Onuncu Günün Fotoğrafçısı". Pınar Çelikel (Haz.). *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu* (ss. 29-34). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Galeano, E.** (2004). "Açlık". Pınar Çelikel (Haz.). *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu* (ss. 68). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Galeano, E.** (2004). "İşçiler". Pınar Çelikel (Haz.). *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu* (ss. 38). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Grierson, J.** (Ocak 1968). "Belge Filim Üstüne, Belge Filimin Baş İlkeleri". (Çev. Akşit Göktürk). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 196, 343-347.

**Güler, A.** (Kasım 1977). "Sanatla Gazeteciliğin Birleştiği Yer: Fotojurnalizm". *Yeni Fotoğraf*, 14, 4-12.

**Light, K.** (Mart 2006). "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine". (Çev. Merter Oral). *Toplumbilim*, 19, 13-15.

**Miller, R.** (2012). *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi*. (Çev. Tamer Tosun). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1997).

**Nepomuceno E., Salgado, S.** (Ocak-Şubat 2007). "Altın, Serra Pelada, Brezilya". *İz Dergisi*, 7, 26-41.

- Oral, M.** (Mart 2006). "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme". *Toplumbilim*, 19, 17-24.
- Oral, M.** (t.y.). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Oral, M.** (Temmuz-Eylül 2002). "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine". (Çev. Merter Oral). *Geniş Açık Dergisi*, 24, 22-24.
- Ökten, A. İ.** (2013). *Fotoğrafın Eleştirel Gücü, Fotoğraf Yazıları-II*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Özel, Z.** (Mart-Nisan 2005). "Lirik Belgesel Fotoğrafçı, Sebastiao Salgado". *Ünlem Sanat Dergisi*, 10, 64-68.
- Price, M.** (2004). *Fotoğraf Çerçevedeki Gizem*. (Çev. Ayşenaz & Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1994).
- Radikal Gazetesi.** (2005). Erişim tarihi: 10 Nisan 2014, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=154109>
- Rifat, S.** (2004). "Serra Pelada'nın Öncesi ve Sonrası". Pınar Çelikel (Haz.). *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu* (ss. 15-28). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, S.** (2007). *Akla Kara Arası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ritchin, F.** (2012). "Balık Su Hakkında Bir Şey Bilmez, Dijital Devrimin Ortaya Çıkışı". Ken Light (Haz.). *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* (ss.197-206). (Çev. Hüseyin Yılmaz). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Rotha, P.** (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Salgado, S.** (2012). "İşçiler", Ken Light (Haz.). *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* (ss. 119-125). (Çev. Hüseyin Yılmaz). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Salgado, S.** (Güz 2000). "Bugüne Kulak Verelim". (Çev. Turhan Ilgaz). *Sanat Dünyamız*, 77, 15-16.
- Salgado, S.** (Temmuz- Ağustos 2013). "Genesis - Önsöz". *İz Dergisi*, 46, 26-55.
- Tolungüç, A.** (Der.). (Eylül 1985). "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması". *Fotoğraf*, 30, 4-11.
- Tremain, K.** (2012). "Görmek ve İnanmak". Ken Light (Haz.). *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* (ss. 13-22). (Çev. Hüseyin Yılmaz). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Yazarı Belirtilmemiş. (23 Ocak 2001). "İki Sanat Dalının Düellosu". *Cumhuriyet Gazetesi*. 15.
- Yazarı Belirtilmemiş. (29 Temmuz 2001). "Küreselleşen Dünyanın Trajedisi", *Cumhuriyet Gazetesi*. 15.
- Yazarı Belirtilmemiş. (4 Kasım 1992). "Görsel Tarihin Gözüpek Yazıcıları". *Cumhuriyet Gazetesi*. 18.
- Yurdalan, Ö.** (2008). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

