KORAY DEĞİRMENCİ

FOTOĞRAFIN İMGELERİ

Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf

DOĞU KİTABEVİ
'biz kimiz' diyenler için...

Doğu Kitabevi - 132
Sosyologca Kitapları Dizisi – 62

T.C
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No:
16997

Sosyologca Kitapları Dizisi Yayın Yönetmeni
Ertan Eğribel-Ufuk Özcan

Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni
Koray Değirmenci

Baskı-Cilt
Ofis Matbaa Yayın Kağıt San. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi, B Blok No: 386-387
Topkapı-İstanbul / Tel: 0212 576 47 15

1. Baskı: Haziran 2016

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.
Tanıtım için yapılacak alıntılar dışında tüm alıntılar ve görseller
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi
gereği yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN: 978-605-9093-87-3

Doğu Kitabevi
Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No: 6 Cağaloğlu İstanbul
Tel: 0212 527 29 26 Faks: 0212 527 29 26

twitter:@dogukitabevi
Facebook:/dogukitabevi

www.dogukitabevi.com

Koray Değirmenci

Fotoğrafın İmgeleri
Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf

1976 yılında Kayseri'de doğdu. Lisans öğrenimini 1999 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde, yüksek lisans öğrenimini 2001 yılında Bilkent Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nde bitirdi. Doktora çalışmalarını 2008 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. 2011 yılında sosyoloji alanında doçent unvanını aldı. Akademik çalışmaları için uzun dönemli olarak ABD'de ve Hollanda'da bulundu. Temel çalışma alanları müzik sosyolojisi, fotoğraf kuramı ve kent sosyolojisidir.

Yazarın bu alanlarda, *Turkish Studies, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Philosophy of Photography, South African Journal of Philosophy, The Aesthetic Dimension of Visual Culture, Toplum ve Bilim, Sosyologca, Kültür ve İletişim* ve diğer ulusal ve uluslararası dergi ve kitaplarda çalışmaları yayımlandı. Jack Goody'nin *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* (Dost Kitabevi, 2001; Pinhan Yayıncılık, 2011) ve John Gray'in *Liberalizmin İki Yüzü* (Dost Kitabevi, 2003) kitaplarını tercüme etti. Yazarın *Creating Global Music in Turkey* isimli kitabı 2013 yılında Lexington Books tarafından ABD'de basıldı. Koray Değirmenci 2009 yılından beri Erciyes Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Handan ve İdil'e,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 8

GİRİŞ 13

I. Fotoğrafın İcadı ve Erken Dönem Tartışmalar 27

II. Fotoğraf ve Temsil: "Hafızası Olan Ayna" 84

III. Modern Görme Söylemleri ve Fotoğraf 153

IV. Fotoğrafın Ölümü ya da Dijital İmgeler Çağı 186

KAYNAKÇA 242

DİZİN 253

GİRİŞ

"Bir fotoğraf neyi gösterir?" Bu basit gibi görünen ancak literatürün belki de en temel ve en zor sorularından birisini ima eden bir sorudur aslında: Bir fotoğraf ne kadar gerçektir? Gerçeklik veya gerçek olanın fotoğrafla ilişkisi sadece fotoğraf üzerine erken dönem tartışmaların değil daha güncel tartışmaların da altında yatan temel bir meseledir. Fotoğrafların örneğin resimden köklü bir biçimde "gerçekçi" görülmesinin altında ne yatar?[1] Fotoğraf diğer temsil biçimlerinden hangi anlamda ayrılır ve bu farklılık gerçeklik ya da gerçek kavramıyla nasıl ilintilidir? Eğer fotoğraf daha gerçekçiyse bu gerçekçilik türsel bir "fotografik gerçekçilik" kavramına mı denk düşmektedir? Eğer öyleyse fotoğrafı konvansiyonel bir temsil alanında mı yoksa başka bir yerde mi tanımlayacağız? Daha sonra tartışacağımız bir diğer önemli soru da fotoğrafın nesnesiyle kurduğu ilişkiyle ilgilidir: Fotoğraf nesnesiyle diğer görsel medyumların nesneleriyle kurduğu ilişkiden tamamen farklı bir ilişki mi kurmaktadır? Fotoğrafın icat edildiği zaman izleyenlerinde yarattığı büyü hissinin ya da yine gerçek kavramına dönersek diğer temsil biçimlerinin yaratamadığı bir tür ontolojik gerçekçilik niteliğinin kaynağı nedir? Fotoğraf bu gücü nereden almaktadır? Fotoğrafın erken evrelerinde kuşkusuz bazı teknik sınırlılıklar (en basiti fotoğrafın monokrom olması), kesinlik hissini yaratmaya engel olacak bir takım kısıtlılıklar (yine basit bir örnekle pozlama süresinin uzun olmasıyla birlikte gelen hareketli nesnelerin ak-

[1] Gerçekçi kavramını ihtiyatla kullanıyorum, çünkü daha sonra değineceğimiz gerçekçilik akımı ile burada bahsedilen gerçekçi olma durumu arasında çok temel bir fark olduğu gibi tek başına gerçekçi sözcüğü de belirli bir medyum bağlamında ve hatta o medyum bağlamında da özgül bir takım kuramsal sınırlılık dahilinde tartışılmadığında boş bir gösteren haline gelmektedir. Şimdilik buradaki gerçekçi olma durumunun herhangi bir medyumun nesnesi ile kurduğu ilişkiyle bağlantılı olduğu gibi hayli yüzeysel ve genel geçer bir ifadeyle yetinmeliyim.

tarılmasının güçlüğü) nedeniyle gerçekçi resmin tasvir düzeyinin çok gerisinde olmasına rağmen nasıl bu tür bir güce sahipti?

Bu sorular benzerlik (analoji) veya kesinlik kavramı ile fotoğrafın kendine özgü gösterme biçiminin açıklanamayacağını ima etmektedir. Yani eğer fotoğrafın gücü nesnesiyle kurduğu analojik bir ilişkiye bağlı olsaydı fotoğraflar gerçekçi bir resmin ifade ve tasvir gücüyle herhangi bir farklılık göstermeyecek biçimlerde alımlanırdı. Bu zorlu meselenin fotoğrafın fenomenolojik bir açıdan okunmasıyla çözülemeyeceği açıktır. Fotoğraf üzerine ontolojik bir düşünce bize ancak fotoğrafın gücüne ilişkin birtakım ipuçları verebilir. Bu da kuşkusuz fotoğrafla nesnesi arasında kurulan özel bağın araştırılmasını gerektirmektedir. Örneğin erken dönemde dagerotiplerin insan eliyle yapılmış bir nesne olarak değil tamamen doğal bir olgu hatta "doğal sihir" olarak görüldüğünü biliyoruz. Bu da kuşkusuz fotoğrafla nesnesi arasında ışık aracılığıyla kurulan özel türde bir ilişkiyi ortaya koymaktaydı. Bu, kesinlikten ya da nesneyle kurulan analojik ilişkiden bağımsız (onu doğurabilen ancak ondan ontolojik olarak bağımsız) bir ilişkidir. Yani nesneyle ışık yoluyla kurulan ve doğrudan olduğu iddia edilen bir ilişki kesinliği veya benzerliği doğurabilir ancak bu özel ilişki analojik düzlemden farklı bir düzlemde işlemektedir. Bu ilişki, ışığın nesnelerden fotoğraf yüzeyine (medyuma değil) aktardığı bir nesneye aitlik öngörmekte ve birinci bölümde göreceğimiz gibi fotoğrafın erken dönemlerinde fotoğrafın doğanın mekanik bir yeniden üretimi hatta daha da ötesi doğanın kendi kendisini aktarma aracı olarak görülmesine neden olmuştur.

Bu noktada kitaptaki bölümlerin ana temasını ve temel tartışma noktalarını belirtmek istiyorum. Okuyucu buradaki betimlemeyi biraz detaylı bulabilir. Ancak bu giriş bölümü ve bölümlerdeki tartışmaların detaylıca özetlenmesi okuyucuya en azından kitaba devam edip etmeme seçimini yapma özgürlüğü verebilecek bir temel sağlamalı diye düşünüyorum. "Fotoğrafın İcadı ve Erken Dönem Tartışmalar" başlıklı birinci bölümde amacım kronolojik sırayı takip eden bir fotoğraf tarihi sunmak ya da temel olarak 19. yüzyılda baskın olan farklı yaklaşımların genel bir izleğini çıkarmak değil. Dolayısıyla bölümün tartışma seyri atlamalar ve geri dönmelerle oluşmaktadır. Diğer yandan dikkatli okuyucuların fark edeceği gibi kuşku götürmeyecek biçimde fotoğraf tarihi

1

FOTOĞRAFIN İCADI VE ERKEN DÖNEM TARTIŞMALAR

> Şiir ve ilerleme içgüdüsel olarak birbirlerinden nefret eden iki muhteristir. Eğer bunlar bir patikada karşılaşırlarsa, birisi diğerine muhakkak yol vermelidir.
>
> Charles Baudelaire (1859)[1]

> Leke baskılar ve bakır klişe baskıları. Yok olup gidin; kendi dumanını tüketen bacalar gibi kendinizi yiyip bitirin. Çelik oymacıları, bakır oymacıları ve gravürcüler, kezzaplarınızı son yudumuna kadar için ve ölün! Kara büyünüzün sonu geldi [...]. Hakiki sihrin gerçek kara büyüsü ortaya çıktı ve uzaklardan haykırıyor. Tüm doğa kendi resmini çizecek [...], canlı cansız tüm doğa kendi ressamı, gravürcüsü, matbaacısı ve yayıncısı olacak.
>
> Nathaniel Parker Willis ve Timothy O. Parker (1839)[2]

Fotoğraf, icadından sadece birkaç on yıl sonra sadece sanat üzerine literatürü değil, hemen tüm alanları ve disiplinleri derinden etkilemiştir. Fotoğrafı belki de modernitenin biricik çocuğu yapan, baş döndürücü hızla yarattığı bu değişimdir. Farklı alanlardan birçok düşünür, edebiyatçı, bilim insanı, sanatçı, politikacı, filozof fotoğrafın anlamı ve diğer alanlar üzerinde yarattığı etki üzerine kafa yormuşlardır. Bu düşünceler içinde belki de en ilginci, yukarıda alıntıladığımız sözlerin sahibi Parisli ünlü sanat eleştirmeni ve şair Charles Baudelaire'in görüş-

[1] Charles Baudelaire, "The Modern Public and Photography," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1859]), 88.
[2] Nathaniel Parker Willis ve Timothy O. Parker, "The Pencil of Nature: A New Discovery," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1839]), 45.

leridir. Baudelaire, çağına egemen olan ve güzel sanatlarla dışsal gerçekliğin doğru temsilini bir tutan ve hayal gücünü, rüyaları ve fanteziyi dışlayan bir 'yanlış' gerçekçiliği kıyasıya eleştirir ve fotoğrafı da bu gerçekçiliğin eksiksiz bir somutlaştırımı ve dışavurumu olarak görür. Baudelaire, zamanının sanat veya güzellik ile şaşırtma kavramını birbiriyle karıştırdığını ve daha da ötesi yeni sanatçıların halkın hakiki sanattan doğal yolla zevk almayı bilmediğinin farkında oldukları için bu yolu bilinçli olarak seçtikleri şeklinde bir iddiada bulunur. Aslında modernitenin bu büyük şairinin fotoğrafı bu şekilde eleştirmesi ironiktir. Bu noktayı çok fazla açmayacağım; tartışmaya Baudelaire'in görüşleriyle başlama sebebim Baudelaire'i tartışmanın bir odağı yapmak değil kuşkusuz. Baudelaire'in fotoğrafın anlamına ilişkin düşüncelerinin fotoğrafın ilk dönem tartışmaları açısından çok kafa açıcı imalar taşıdığını düşünüyorum. Baudelaire özetle şunları söylemektedir:

> Bu içler acısı dönemde, aptallara inançlarında ısrarcı olmakta yardım eden ve Fransız ruhunda kutsallık adına ne kaldıysa hepsini kırıp dökmekten de geri durmayan yeni bir endüstri ortaya çıkmıştır [...]. Resim ve heykel alanındaki tuzu kuru güruhun [...] günümüzdeki düsturu şudur: "Doğaya, sadece doğaya inanırım," – ve bunun için de çok iyi sebeplerim var. "Sanatın sadece doğanın tam bir reprodüksiyonu olduğuna ve yalnızca o olabileceğine inanırım." [...] "Dolayısıyla eğer bir endüstriyel işlem bizi doğayla özdeş bir sonuca ulaştırabilirse, bu işlem mutlak sanatın ta kendisi olacaktır." İntikamcı Tanrı bu yığının dualarını kabul etti ve Daguerre'i de mesihi kıldı. Sonra bu kalabalık kendi kendisine şöyle dedi: "Fotoğraf bize tam arzu ettiğimiz kesinlik garantisini sağlıyor," –buna inanıyor zavallı çılgınlar– "demek ki hakiki sanat fotoğraftır." Bu andan sonra tiksindirici toplumumuz Narkissos gibi metal levha üzerindeki adi imgesini izlemek için hücum etti. Bir tür delilik, olağandışı bir tutuculuk bu güneş tapınıcılarını pençesine aldı.[3]

Sonra Baudelaire, tabiri caizse fotoğrafa haddini bildirir. Ona göre fotoğrafın durması gereken yer ve asıl görevi, sanatların ve bilimlerin hizmetkârı olmaktır. Gezginlerin albümlerini süsleyecek, onların anılarını tazeleyecek, bilim insanlarının ihtiyaçlarını giderecek, profesyonellerin sekreterliğini ve kaydetme işlem-

[3] Baudelaire, "The Modern Public and Photography," 86-87.

2

FOTOĞRAF VE TEMSİL: "HAFIZASI OLAN AYNA"[1]

> [...] bir fotoğrafa bakmanın en iyi yolu gözleri kapatmak ya da başka tarafa bakmaktır. "İmge için gerekli koşul görmedir," demiş Janouch, Kafka'ya. Kafka da gülmüş ve şöyle demiş: "Şeyleri zihnimizden söküp atmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapatmanın bir yoludur."
>
> Roland Barthes[2]

Bir fotoğraf neyi gösterir? Kitabın başında sorulan bu soru başka türlü de sorulabilir: Bir fotoğrafta ne görürüz? Bu iki soru başlangıçta aynı gibi görünse de aslında birbirinden radikal olarak farklı iki soruyu ifade eder. Fotoğrafın neyi gösterdiği sorusu temelde ontolojik bir soruyu ama diğer yandan da ilk işi fotoğrafı diğer görsel medyumlardan ayıran niteliği bulmak olan ancak daha da ötesinde bunu nasıl yaptığını açıklamak durumunda olan göstergebilimsel bir sorudur. Bir fotoğrafta neyi gördüğümüz sorusu, birazdan açıklayacağım gibi, fotoğrafın nesnesinin temsil alanında büründüğü farklı *gibiliklerle* ilişkilidir. Örneğin, uluslararası kamuoyunda da büyük yankı uyandıran, cesedi Bodrum sahiline vuran 3 yaşındaki Suriyeli Aylan Kurdi'nin burada yeniden üretmek istemediğim fotoğrafını[3] ele alalım. Kuşkusuz bu fotoğrafın gösterdiği şeyin bağlamı dışında

---

[1] Dönemin önemli Amerikalı entelektüeli ve tıp doktoru Oliver Wendell Holmes, *Atlantic Monthly* dergisinin Haziran 1859'da basılan sayısında dagerotipi "hafızası olan ayna" şeklinde tanımlıyordu. Bkz. Oliver Wendell Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1859]), 70.

[2] Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev., Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 53.

[3] Fotoğraf DHA muhabiri Nilüfer Demir tarafından 2 Eylül 2015 tarihinde çekilmişti.

anlamı ile yani neyi gösterdiği ile bizim fotoğrafta gördüğümüz şey arasında büyük bir fark vardır. Ancak bunun da ötesinde soruyu daha da karmaşıklaştırmak için şöyle bir durum düşünebiliriz: Eğer bu bir fotoğraf değil de hipergerçekçi bir resim olsaydı, bu imgenin gösterdiği ve onda neyi gördüğümüz sorununu nasıl bir düzlemde ele alacaktık? Kuşkusuz bunu biliyor olsaydık (olayın gerçek, çizen ressamın da o an talihsiz çocuğun başında olduğundan emin olsak bile) resmin bu fotoğrafın sarsıcı etkisini yaratamayacağını söyleyebiliriz. Ancak sorun bu hipergerçekçi resmin bir fotoğraf sanıldığı durumda ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın neyi gösterdiği ile fotoğrafta ne gördüğümüz arasındaki radikal fark ve fotoğrafın göstergebilimsel anlamı da bu noktada önem kazanmaktadır.

Fotoğrafı diğer görsel medyumlardan ayıran niteliği, göstergebilimin formal terimlerini kullanmadan da bir ölçüde dile getirebiliyoruz. Bu noktada Jonathan Friday'in aydınlatıcı kategorik ayrımını kullanabiliriz.[4] Friday, resimsel medya olarak adlandırdığı resim, çizim, gravür ve kolaj formlarını *manugraphy* olarak kategorize etmekte ve bu formlar ile fotoğraf arasında bazı farklar tespit etmektedir. Öncelikle bu formlar üretim biçimleri bakımından fotoğraftan ayrılmaktadır. Bu formlarda tasarlanmış şekilde bir yüzey üzerine çizgiler ve çeşitli materyalle uygulanan bir inşa söz konusuyken fotoğrafta nedenselliğin belirlediği bir fotokimyasal süreç görülmektedir. Bir diğer fark bu formların nesnesiyle kurduğu ilişkiyle bağlantılıdır. *Manugraphy* olarak adlandırdığı formlar nesnesiyle yaratıcısının tasarladığı bir ilişki kurmaktayken fotoğraf, nesnesiyle nedenselliğin belirlediği ve temelde üreticisinin tasarısından bağımsız bir ilişki kurmaktadır. Bunlara ek olarak fotoğraf, belirli bir zaman ve mekânda nesnesinin nasıl göründüğüne bir kanıt oluştururken, *manugraphy* olarak adlandırılan formlar yaratıcısının nesnenin nasıl göründüğünü düşündüğünün bir kanıtı olabilirler. Kuşkusuz Friday'in bu kategorik ayrımında birtakım sorunlu yanlar mevcut ve Friday de bunun farkında. Metnin geri kalanı büyük ölçüde bu kategorizasyona getirilecek eleştirilere bir yanıt niteliğinde. Burada etraflıca Friday'in kavramsallaştırmasını tartışmak değil niyetim. Genel hatlarıyla bu ayrım, bize bir başlangıç noktası oluşturması bakımından yeterli bir ayrım. Şimdi asıl soruya ge-

[4] Jonathan Friday, *Aesthetics and Photography* (Aldershot: Ashgate, 2002), 38-39.

3

MODERN GÖRME SÖYLEMLERİ VE FOTOĞRAF

> Yaratıcı, geometrinin hakiki ilk kaynağı [...], Platon'un dediği gibi hep geometriye başvurur [...]. [Maddi dünyayı yöneten] bu yasalar insan zihninin anlama gücünün altında yatan temellerdir: Tanrı bizi O'nun suretinde yarattığında O'nun kendi düşüncelerinin bir parçası olabilmemiz için bu yasaları idrak etmemizi istedi.
>
> Johannes Kepler, 1599[1]

Daha önceki bölümlerde tartıştığımız gibi hem fotoğrafın erken döneminde hem de fotoğrafa ilişkin klasik tartışmalarda temel sorun, fotoğrafa içkin olduğu iddia edilen gerçekçiliğin hangi nitelikten kaynaklandığı şeklindeki ontolojik kaynaklı sorundur. Bu gerçekçilik nosyonu fotografik gönderge ile fotografik yüzey üzerinde beliren imge arasında temas/iz/aşınma nosyonuna bağlı olan ve belirli şekillerde tanımlanan bir doğrudan ilişki öngörmekte, fotografik nesneye ait bir maddiliğin fotografik imgeyi oluşturacak yüzeye aktarıldığı varsayımına dayanmaktadır. Belirtisellik kavramının temelini oluşturan bu kavramsal düzlem birtakım varsayımlara ve belirtiselliğin bu şekilde kavramsallaştırılmasının fotoğrafa yüklediği farklı anlamlara dayanmaktadır. Fotografik belirtiselliğin farklı kuramsal bağlamlarının şu varsayımlardan en az bir ya da birkaçını ürettiğini görmekteyiz:

I. "Normal görme" nosyonu ile kamera görüşü arasında bir benzeşim vardır. Hatta göz ile kameranın işleyişi arasında, daha sonra derinleştireceğimiz gibi, analojinin ötesinde bir özdeşlik kuran yaklaşımlar mevcuttur. Bu varsayım tek başına bu anlama gelmese de fotoğrafın varlığın belgesi[2] ya da

[1] Aktaran Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009), 1.

tamamen gerçekçi medyum olarak nitelendirilmesinin temelini oluşturan unsurlardan birisidir.

II. Fotoğraf etkin bir şekilde insani müdahaleden bağımsız bir pratiktir. Bu varsayım birinci varsayımla yakından ilişkilidir (hatta aralarında bir neden-sonuç ilişkisi vardır denilebilir) ve birinci bölümde belirttiğimiz gibi, fotoğrafın icadından beri fotoğraf üzerine tartışmalara musallat olmuş bir fikirdir. Bu kavramsallaştırma içinde fotoğraf bir yapıntı olarak değil doğal bir fenomen olarak tanımlanmaktadır.

III. Fotoğraf iz ya da temas nosyonu üzerinde kurulan belirtisellik niteliğiyle birleşen ikoniklik niteliğinden dolayı en otantik medyumdur. En ince detayları yeniden üretebilen bir gerçekçi resim bile yanlış pozlanmış, net olmayan bir siyah beyaz fotoğrafın yaydığı otantisiteyi yayamaz.

Belirtisellik kavramının tüm bu içerimleri ya da farklı kuramsal konumlarda aldığı çeşitli biçimler ve roller, insan deneyimi ile fotografik yüzey arasında kurulan bir ilişkiyle de yakından bağlantılıdır. Rudolf Arnheim'ın fotografik medyumun iki farklı otantisitesi üzerine çalışması bu noktada bize yardımcı olabilir.[3] Arnheim, figüratif sanatların iki farklı otantisite türüyle işlediğini iddia etmektedir. Bunlardan birincisi gerçekliğin olgularına uygunluk diyebileceğimiz bir otantiklik nosyonu, diğeri ise insan deneyiminin niteliklerini ifade etmesi anlamında bir otantikliktir.[4] Arnheim'a göre birinci otantisite nosyonu ikincisini güçlendirirken, ikinci otantisite nosyonu birincisini sekteye uğratmaktadır. Fiziksel gerçekliğe ilişkin insan deneyiminin sınırlarını belirlemek mümkün değildir ve bu sınırların fiziksel gerçekliğin 'nesnel' sınırları içinde kavranması da ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Figüratif sanatların her zaman temel sorunu olan bu otantisite ikiliği, fotoğraf söz konusu olduğunda daha da çetrefil hale gelmektedir. Çünkü mekanik yeniden üretim nosyonuyla işlediğini düşündüğümüz bir medyumun insan deneyimiyle ilişkisini gerçekçilik temelinde kurmamız gerekmektedir. Diğer figüratif medyumların sanat

[2] Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev., Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2010), 87.
[3] Rudolf Arnheim, "The Two Authenticities of the Photographic Media," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/IV (1993).
[4] a.g.e., 537.

4

FOTOĞRAFIN ÖLÜMÜ YA DA DİJİTAL İMGELER ÇAĞI

> Fotoğraflar hep geçmişe dair bir nostalji duygusu yarattı. Muhtemelen fotoğrafın klasik dönemi diyebileceğimiz ilk 150 yılı, yani fotoğrafları dünyayı ifşa eden şeyler olarak görebildiğimiz dönemin kendisi, pek yakında bir nostalji nesnesi olacak.
>
> Barbara E. Savedoff[1]

Her ne kadar bu konuda birçok farklı görüş ve tartışma olsa da fotoğrafın dünyayı, gösterdiği nesneleri diğer görsel imgelerden daha güvenilir biçimde temsil ettiği yönünde yaygın bir kanı mevcuttur. İster bunu fotoğrafın toplumsal işlevleriyle bağlantılandıralım, istersek görme ile bilme (ve inanma) arasında kurulan bir kültürel/toplumsal inşa olarak görelim, fotoğraf bu konuda diğer görsel imgelere nazaran kıyaslanmayacak bir üstünlük taşımaktadır. Ancak bazı yorumculara göre gerçek anlamda bir radikal dönüşüm, hatta bir dönüm noktası olarak ifade edilen "dijital devrim" ya da "dijital çağ" sonrasında fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi üzerine çok yeni bir tartışma alanı açılmıştır. Bu tartışma alanı bazı durumlarda o denli radikaldir ki, dijital imgeler çağında artık fotoğraftan bahsetmenin çok anlamlı olmadığı (hatta görsel imge kavramının konvansiyonel anlamlarının dijital imgeyi tanımlamakta başarısız olduğu), fotoğraf teriminin bu imge türüne uygulanamayacağı iddialarını akla yatkın kanıtlarla tartışan yaklaşımlara rastlamaktayız. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki ve daha da önemlisi fotografik imge ve dünya arasında kurulan 'doğal' bağlantı, her ne kadar sayısız çalışmalarda sorgulanmış ve fotografik imgenin "yapay bir inşa" olduğu yönünde çok sayıda akla yatkın açıklamalar olsa da, fotoğrafın betimlediği

[1] Barbara E. Savedoff, "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55/II (1997): 214.

nesneye ilişkin belirli bir derecede kanıt niteliği taşıdığı şeklindeki köklü inanç bazı yaklaşımlara göre dijital fotoğrafın yaygınlaşması ve baskın imge üretim sistemi olmasıyla birlikte tamamen ortadan kalkmıştır.[2]

Önceki bölümlerde tartıştığım gibi, fotografik imgenin gerçeklikle kendine has bir ilişki kurmakta olduğu ve bu ilişkinin fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran niteliklerin temelini oluşturduğu fotoğraf üzerine tartışmalarda genel olduğu yadsınamayacak bir kanıyı ifade eder. Fotoğrafın tüm temsil sınırlılıklarına rağmen, iki boyutlu olması, siyah beyaz olabilmesi, fotografik yüzeyin pürüzlü dokusu, netlik kavramının her zaman ölçüme tabi olması, analog olduğu için her zaman aktarımın klasik sorunlarını taşıması, vb., diğer görsel medyumların duyuramadığı bir tür hakikat nosyonuyla işlediğini ya da işlediğine yönelik genel bir inanış olduğunu biliyoruz. Bu sınırlılıkların ötesinde fotoğrafta göndergenin kendine has konumu ve anlamı (Barthes'ın deyimiyle göndergenin ayrılmazlığı) fotografik temsilin hakikati ifade gücünün temsil gücüyle değil göndergeyle kurulan özel bir bağla oluştuğuna yönelik yaygın bir kanı yaratmıştır. Buna fotoğraftaki maddi dünyayla kurulan nedensellik ilişkisi ve bazı yaklaşımlarda zaman kavramı da eklenmekteydi (Barthes'ın "olmuş olan" ya da geçmişteki gelecek kavramını hatırlayalım). Fotoğraf var olmuş olanı göstermekte, bu niteliğiyle de bir şeyin öyle ya da böyle var olduğuna ilişkin bir kanıt sunmaktadır. Fotografik nesne eğer fotografik yüzey üzerinde görünür ve tanımlanır durumdaysa, onun varlığından kuşku duymayız. Onun hangi biçimde var olduğundan öte bu nedensellik bağı var olduğunu söylemekle yetinir. Biricikliğini oradan edinir.

Bu niteliklerle doğrudan bağlantılı olan ancak bazı bağlamlarda imaları bu niteliklerin içerimlerini aşan bir diğer mesele ise insani unsurun fotografik pratikteki yeri üzerine artık genel sayılabilecek bir kanı oluşturmuş fotoğraf söylemleridir. Fotoğraf pratiğinin büyük ölçüde mekanik olduğu, insan müdahalesinin sınırlı olduğu bir tür "kendiliğinden baskı" olduğu düşüncesi önceki bölümlerde tartıştığım gibi fotoğrafın temel niteliklerinden birisi olarak görülmüştür. Aslında denilebilir ki, her ne kadar bu konuda çok fazla itiraz varsa da, fotografik

[2] Michael Punt, "'Well, Who you gonna Believe me or your own Eyes?': A Problem of Digital Photography," *The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television* 36 (1995): 3.