

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

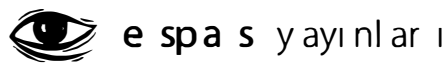
fotoğraftan sonra

FRED RITCHIN

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN: YALIM KESER

e spa s yayınl ar ı

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>





FRED RITCHIN
FOTOĞRAFTAN SONRA

Fotoğraftan Sonra

Fred Ritchin

© **Espas Sanat Kuram**

Fotoğraf Dizisi 6

Çeviri: **Yalım Keser**

Editör: **Hüseyin Yılmaz, Hürü Kaya**

Kitap Tasarım: **Savaş Çekiç**

ISBN: 978-605-4363-08-7

Basım tarihi: **Haziran 2012**

Baskı ve Cilt: **A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.**

Tel: 0212 281 64 48 Sertifika No: 12168

© Akçalı Telif Ajansı Aracılığıyla,

W.W. Norton & Company, Inc. 500 Fifth Avenue,

New York 10110



Espas Sanat Kuramı Yayınları

Müeyyetzade Mah. Lülecihender Cad. Tatarbey Sk.

t: 0212 293 02 80

f: 0212 293 02 82

e: info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekânîk ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

İçindekiler

008	Giriş
014	<i>Bölüm 1</i> Dijitale Doğru
024	<i>Bölüm 2</i> Pikseller ve Paradokslar Hakkında
052	<i>Bölüm 3</i> Sıfırdan Bire
068	<i>Bölüm 4</i> Mozaik Bağlantılar
078	<i>Bölüm 5</i> Görsel, Savaş, Miras
096	<i>Bölüm 6</i> Sohbeta Başlamak
122	<i>Bölüm 7</i> Sosyal Fotoğraf
138	<i>Bölüm 8</i> Hiperfotoğrafa Doğru
158	<i>Bölüm 9</i> Sentetikler ve Sayborglar
172	<i>Bölüm 10</i> Bir Kuantum Sıçraması
180	Sonsöz
182	Dipnotlar
184	Kaynakça
186	Web siteleri
	İzinler
	Teşekkürler
187	Dizin

Carole, Ariel ve Ezra'ya



Heather Ackroyd ve Dan Harvey, *Güneşlenenler (Sunbathers)*, 2000

Sanatçılar canlı çimin klorofil üretimi yoluyla karmaşık fotografik görüntüleri kaydedebilme kapasitesini inceliyor. Genetik araştırmacılar yeşil rengini daha uzun süre koruyan bir çim geliştirdi. Böylelikle sanatçılar görüntünün çimin ölümü sırasında daha uzun süre varlığını korumasını sağlıyor.

Önsöz

Dijital çağa girdik. Dijital çağ da bize nüfuz etti. İyi ve kötü anlamda, artık eskiden olduğumuz insanlar değiliz.

Düşünmemiz, konuşmamız, okumamız, dinlememiz ve görmemiz eskisinden farklı. Aynı şekilde; yazmamız, fotoğraf çekmemiz ve hatta sevmemiz de.

Bu kaçınılmaz. Medyadaki değişiklikler, hele ki bu medya dijital kadar nüfuz ediciyse, daha farklı yaşamamızı, algılarımızın ve beklentilerimizin değişmesini gerektiriyor.

Kozmosumuz da zaman algımız gibi farklı. İletişim algımız da kendimizi algılamamız gibi değişik. Sanal olarak betimlenmiş bir şekilde, kendi rüyalarımızın şeyleri haline geliyoruz.

Eğer dünya olduğundan farklı bir şekilde aktarılıyorsa, dünya farklı demektir.

Myspace, YouTube. Second Life. Hepsinin başımızın üstünde yeri var.

Şu an saat 8:17. Sekizi çeyrek geçe değil. Günün ilk ışıklarından biraz sonrası değil. Dijital çağın soyutlanmış kesirleri içinde yaşıyoruz.

Bir zamanlar Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi: "Balığın hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmediği şey sudur." Suyun ıslak olduğunu bilmezler çünkü kuru hakkında bir deneyimleri yoktur. Medyaya daldırılmış bir şekildeyken, onun bütün görsellerine, seslerine ve kelimelerine rağmen, onun bize ne yaptığını nasıl bilebiliriz?

Televizyondan öğrendik ki savaş eğlenceli olabilir. Yıldızlık ise uğrun-da her türlü aşağılanmaya değecek kadar önemlidir. Hepsinden de önemlisi, alternatif bir dünyanın ekrana yansıtılabileceğini biliyoruz. Ve o, bizim orada yaşamamızı istiyor.

Gezdiğimizden daha fazla göç eder haldeyiz.

Gezen bir zamanlar düz zannedilirdi, fakat Kolomb ucundan düşmedi. Şimdi dünya tekrar düz hale geldi, televizyon veya bilgisayar ekranında. Ucundan düşmek yerine içine giriyoruz, o da bizim içimize giriyor. "Kullanıcı"lar haline geldik ve o hepimizi kullanıyor. Bu sırada, dünyamız, ya da şu an ki tabiriyle RL (real life-gerçek hayat), bir referans noktasına indirgenmiş durumda.

Medyadaki bir devrimin içinde yaşayıp da onun başlıca olarak alış-

verişte bir devrim olmasını bekleyemezsiniz. Yoksa, yeni dünyanın donanım ve yazılımlarını yanlış anlamış olursunuz. Bu devrim, bütün şaşaasına rağmen, hala genel olarak görünmez durumda (Gil Scott-Heron haklıydı- “devrim televizyondan yayınlanmayacak”). Ancak şimdiden kafamızda, bedenlerimizde ve yakında kalplerimizde de olacak. Bir kısmı, umarım ki, -doğrusal, analog ve hissedilebilir- bu kitap dâhilinde olacak.

Antarktika’daki buzların erimesinin, 2050 yılı itibariyle hayvan ve bitki türlerinden yaklaşık yüzde 25’inin yok olacak olmasının, yiyecek tedariklerimiz ve çocuklarımızın genetik değişim göstermesinin, ya da artan şiddetin ve sefaletin dünya çapında bir korku ve umutsuzluğa dönüşmesinin önemli olduğunu düşünmeyenler için bu kitap, borsada uygulanabilecek ya da çok tutan bir Hollywood filmi yapmakta kullanılabilecek bir spekülasyon olarak okunabilir. Ancak, gezegenimizdeki yükselen ve potansiyel felaketlerin farkında olanlar için bu kitap, keşfetme kapasitemizi genişletecek ve hatta belki de kırılğan bir evreni iyileştirecek araçlar olan, fotoğraf ve birleşik medya hakkında düşünce yöntemleri sunuyor.

Bu kitabın amacı kehanette bulunmak değil. Onun yerine hızla evrilen günümüzü, olduğu ve ileride olabileceği gibi kabul ederken, sosyal değişimin mevcut en az şiddet içeren stratejilerinden biri olan medyanın kullanılmasıdır.

Eşzamanlı bir şekilde, medyamızın, dijital çevre içerisinde, bizi en temelden –dünya görüşümüzü, ruh ve sanat kavramlarımızı, olabilirlik algımızı– ciddi ve kalıcı bir şekilde değiştirecek olmasını dikkate alır. Medyayı aslında bir pazarlama terimi olan “dijital devrim” kisvesi altında tekrar icat etmekle çok meşgulüz, fakat bu tehlikeli zamanlarda tekrar icat ettiğimiz şeyin aslında kendimiz olduğunu kabul etmeye cesaret edemiyoruz.

Dijital görsellerden cep telefonlarına ve World Wide Web’e, medya, zaman ve uzayın önceki sınırlarını kolayca aşmış olması sebebiyle, bizim için neredeyse bir mesih halini almıştır. RL’yi (gerçek yaşam), VR’ye (virtual reality- sanal gerçeklik) dönüştürüyor ve AI’nı (artificial intelligence- yapay zekâ) potansiyelini üst düzeye çıkartmasını bekliyor. (Kısaltmalar, tıpkı uluslararası şirketlerde olduğu gibi, hem kolay hazmedilmesine yarıyor, hem de iyi birer kılıf oluşturuyor.) Geçici dönemde ise “markalaşma”ya yol açan görüntü sellerinin akınuna maruz kalıyor, ob-

jeleri arzuya dönüştürüyor, gün geçtikçe kendisine daha fazla gönderme yapan, kendisine hizmet eder hale gelen ve hatta zaman zaman açgözlü bir dünya haritası yaratıyoruz.

Yeni medyanın yayılması bize nasıl bir cennet vaat ediyor? Apple'dan gelen bir byte eskiden olduğundan daha mı iyi? Ya da o da bir gün aniden kovulacak mı?

Fotoğraf, görüneni dondurup ayrı parçalara ayırmak suretiyle, gerçeğin resmedilmesinde ve sayısız eleştirmenin belirttiği gibi, ona dair görüşümüzü sinsi bir şekilde bozunuma uğratmada önemli bir oyuncu haline geldi. Medyanın en evrensel parçalarından birisi olarak aynı zamanda analogdan dijitale geçişe içinden bakmak için genişleyen bir filtre. Dijital öncesi ve sonrası medya arasındaki boşluk gittikçe genişlese de –satılan kameraların yüzde 90'dan fazlası dijital– birbirinden radikal olarak ayrıldıkları ve örtüştükleri noktalar, varlığın doğasına dair varsayımların ortaya çıkmasına yol açtı.

Medyanın tarihi, temiz bir ilerlemeyi takip eden doğrusal bir anlatım değildir. Yükselen ve inen, ileri çıkan ve geri çekilen, birbiri içine giren olanakların kaosudur. Her araç dünyayı kendine has bir karakteristik ile filtreler, böylelikle önemli çok anlamlılıklar mesajın baskın anaforunda kaybolur. Nefsi müdafaa sırasında birinin yapabileceği tek şey, çılgınca bir şekilde her yere aynı anda bakarak, bir kübist gibi çok yönlü bir perspektife açık olmanın esasların tahminine yol açmasını ummaktır. Buna müsait bir şekilde, dijital medya bu konuda özellikle iyidir.

Eğer zekice bir şekilde geliştirilirse, dijital devrimden ortaya çıkacak yeni görüntüleme stratejileri, analog fotoğrafın sınırlamalarının çoğunu aşarken yeni yaklaşımlar tetikleyebilir. Yeni ortaya çıkan medyanın humanistik potansiyelleri dikkatlice ve hızlı bir şekilde azamileştirilmeli. Özellikle de yeni ortaya çıkan medyayı suistimal etmek ve uysallaştırmak için hükümet ve ticari çıkarlar tarafından harcanan yoğun çabalar göz önüne alındığında bu çaba ayrı bir önem kazanıyor.

Bu teknolojiler, bir zamanlar matbaanın veya televizyon yayın stüdyolarının olduğunun aksine, zengin toplumlarda çoğunluğun erişiminden uzakta değil. Örnek olarak, 2007'de yaklaşık 250 milyar dijital fotoğraf üretildi ve yaklaşık bir milyar kameralı telefonun kullanımda olduğu söyle-

niyordu. Küresel haber ajansı Reuters'in bir yöneticisi, profesyonel ekibinin ötesine bakarak, "Ya dünyadaki herkes serbest muhabirim olsaydı?" sorusuyla amatörleri fotoğraf ve video yolları konusunda teşvik etti. Bilinmeyen bir fotoğrafçı, yazılım kullandığı dört saatlik bir mesaiden sonra, oto-portrelerinden oluşan bir kısa video hazırladı ve bu yazı itibarıyla, çevrimiçi sekiz milyon izleyicinin ilgisini çekti.

Ölçekteki değişim devasa boyutta. Web 2.0 ve çocukları –Fotoğraf 2.0 de denebilir– sadece profesyonel elitlerin değil, ulaşımı olan herkesin muazzam miktarda girdi yapmasına olanak sağladı. İçeriğin üretimi ve yayınlanması, bütün geleneksel editöryal ve küratöryal filtreleri baypas ederek, artık yeterli teknolojiye sahip herkesin hakkı olarak görülmektedir. Çevrimiçi sayısız fotoğrafçıdan faydalanan, bir sahnenin diğer fotoğrafçıların fotoğraflarıyla tamamlanmasına olanak sağlayacak, hatta daha da hevesli bir şekilde, gezegenin çeşitli yerlerindeki mekanların 3-boyutlu bir fotoğrafik modellenmesini yaratacak bir yazılım geliştiriliyor.

Peki, bu muazzam büyüme dünyayı daha iyi bir yer haline mi getirecek? Ya da gittikçe daha fazla bilgiye, fikre ve görsele daldırılıyor ve daha da narsisist hale mi geliyoruz? Peki ya bu ileri teknolojilere erişimi olmayan ve baskın çabası fiziksel hayatta kalmak olan milyarlar ne olacak? Örneğin Afrikalıların yüzde 4'ünden azı internet erişimine sahip.

Günümüzde durgun ve belli belirsiz olana karşı daha az takdir var, tercih göz kamaştırıcı ve belirgin olandan yana. Görüş hattımızı, bizi hissiz hale getirirken aynı zamanda artık görebildiğimizi ileri süren, değersiz, koparılmış görseller ile döşeme görevine çıkmış gibiyiz.

Her ne kadar fotoğrafın evrimini taslaklaştırıp, analiz edip tartışmak mümkün olsa da, bu bilgiyi yeni anlama stratejileri yaratmak için kullanma iradesi göstermek ve ufukta görünen gelecekler arasından iyi olan seçeneği belirlemek her zaman eksik bırakılan yön olmuştur. İnsanlığın ve gezegenin karşı karşıya olduğu başlıca ikilemler göz önüne alındığında, medyayı geçişken evrenimizi anlamak amacıyla kullanmak ve onun evrimine müdahil olmak bir lüks değil acil bir vatandaşlık görevidir. Fotoğraf, gelişen medya stratejileri çeşitlerine dönüştürülürken ve giderek daha kapsamlı hale gelen multimedyanın içine kısmen dâhil olurken, artık ürettiğimiz görsellerin sadece şaşıla ve etkileyici olmasını değil, aynı zamanda kullanışlı ve açıklayıcı olmasını beklemeliyiz.

Medya analizi tarafından sunulan yapı-bozumu, zaruri yeniden-yapımı dayatır; başka türlü, abesle iştigaldir.

Niyetim hiçbir şekilde dijital ayırımın vurgusunu azaltmak değil; hayatta kalmak için gereken zorunluluklar, gezegen nüfusunun çok büyük bir kısmında medya üzerine detaylı değerlendirme yapma gereksinimini ezip geçer. Ancak ahlaki anlamda sorumluluk sahibi bir dünyada, daha fazla kaynağa sahip olanlar bu kaynakları nasıl kullanmaları gerektiğini belirlemede diğerleri ile iletişim halinde olmalı. Medyanın geleceği üzerine olan tartışma da dâhil olmak üzere, bütün bu tartışmaların ne kadar zoraki ya da ne kadar içten olduğu, gittikçe iç içe geçen gezegenimizin yazgısını belirlemede önemli bir rol oynayacak.

Hangisini seçersek seçelim, ortaya çıkan yeni medya, bizim müdahalemiz olsun ya da olmasın, bizi dönüştürecek. Neden? Çünkü medya bunu yapar. Çünkü biz farkında olalım ya da olmayalım, dönüştürülmek isteriz.

Sadece düşünün; eğer buna benzer bir tartışmayı otomotiv teknolojisinin doğuşunda yapmış olsaydık, şu an gezegenin denizleri ısınmıyor, mevsimler zincirinden boşalmamış ve dünya çatırdayıp kırılan buzulların sesine “sanat” demiyor olabilirdi.



The Drummer, 2004, Loretta Lux

Dijitale Doğru

“Neden fotoğrafı hemen oracıkta öldürmedi?”

“Çünkü ona tekrar bakmak isteyebilir. Çünkü o, ona bir şey ifade ediyor. Bir şey? Önemli bir şey? Her şey?”

—Penelope Lively, *The Photograph* (2003)

Fotoğraf, bildiğimiz kadarıyla, içinde neredeyse tıpkısı gibi, iyi bir *doppelgänger** barındıran, Truva atı gibi örtülü, gizli bir araca sahiptir; hem bir bitiş hem de bir büyütmedir.

Bütün araçlarda olduğu gibi, fotoğraf onu yaratan ve kucaklayan toplumların bir yansımasıdır. Aynı zamanda toplumsal ve bireysel değişim için, hem açık hem de daha kurnaz yollara başvuran güçlü bir kışkırtıcıdır. Süreç diyalektik, evrimsel ve ekseriyetle bilinçdışıdır. Diğerleri dağılırken, yeni olanaklar açar.

Dijital fotoğraf geçmişin kusursuz ve daha etkili tekrarı olarak, evhamlı tüketiciye “dijital devrim”in (tüketici markalaştırması sözlüğüne girmiş bir terim) bir parçası olmak suretiyle sahip olduğu üne rağmen daha kolay satılabilir şekilde yapılandırıldı. İsmi; muazzam değişimi vurgularken, çelişkili bir şekilde, geçmişi mekanik çağa dayanan bir araca gönderme yapıyor. Bu avutucu iki anlamlılık, hiç de rastlantı eseri olmayan bir şekilde, icat ettiğimiz şeyin sorumluluğundan kaçmamızı sağlıyor.

Bir dizi yanlış isimlendirme, bağlamaştırma olarak kavranıyor ve “dijital” kelimesi ile üstü kapalı şekilde geçiştirilen gerçek devrime karşı hassaslığın altını oyuyor. Her gün doğa ve faydacılar tarafından, henüz bir tadı, kokusu¹ olmayan, dokunmanın tıklamaya ve tuşlamaya indirgendiği ve görüşün de yine bir başka dikkörtgen tarafından kadrajlandığı bir çevreyi tanımlamak için terimlere —apple, mouse, web, blackberry, windows, laptop, desktop, word, personal assistant, firefox— maruz bırakılıyoruz.

Metaforların gizlediği bir başka şey ise bu yeni teknolojik evrenin dikkate değer bir şekilde herşeyi barındırma hali. MIT’de bir psikolog olan Sherry Turkle ilk Macintosh’unu aldığı anda yaşadığı sürprizi;

* *doppelgänger*: Alm. Çift-gezer, Kuzey Avrupa mitolojisi ve folkloründe insanın kötücül ikizi, kötü talih göstergesi olan tıpkısı.

“Macintosh’un sunduğu simüle masaüstü bilgisayarları, deneyimsizlere pazarlama amaçlı, kullanıcı dostu bir edevat olmanın çok ötesinde” şeklinde tanımlıyor. “Aynı zamanda bizi yüzey manipülasyonuna prim veren ve altında yatan mekanizma hakkında fikir sahibi olmamak olarak tanımlanabilecek yeni bir düşünce anlayışı ile tanıştırdı... Macintosh ile birlikte kişisel bilgisayarlar, teknolojiyi alıp, kapağını açıp, içini görebileceğimize dair geleneksel modernist beklentiye karşı, düşman haline geldiler. Macintosh’un ayırt ediciliği kesin bir şekilde bu tür fantezileri teşvik etmemesinden kaynaklanır. O bilgisayar ekranını bir dünya haline getirdi.”

Makinaların zeki, insanın ise bazen aptal kabul edildiği, insanın dezavantajlı hissetmesine neden olan bir dünya bu. Makinaya bıkınlıkla vurmak herhangi bir başarı sağlamaz; onda daha ne numaralar var. Ya da Umberto Eco’nun Macintosh hakkında söylediği ve onun Katolik kökleri olarak nitelediği şekilde: “O, neşeli, arkadaş canlısı, uzlaştırıcı inançlıya, adım adım (Cennetin Krallığı’na olmasa bile) dokümanlarının basıldığı o ana nasıl ulaşacağını gösterir. İlmihâl gibidir: vahyin özü basit bir formül ve ihtişamlı ikonlar aracılığıyla iletilir.” (Eco benzer şekilde, MS-DOS’un Protestan olarak görülebileceğini ve Windows’un “Anglikan-tarzı hizip” özellikleri taşıdığını öne sürer.)² Daktilo, çok daha şeffaftır, böyle iddialarda bulunmamıştır.

Bilgisayar aynı zamanda, Pixar’dan Alvy Ray Smith’in bir zamanlar dediği gibi, “gerçekliğin sadece karmaşıklığın makul bir ölçüsü olduğu” ve bilgisayar grafikleri ile simüle edilecek ve nihai olarak aşılacak bir *über*çevre vaat eder. Donanım ve yazılım satın almayı kabul etmeye uyarılmış “kullanıcılar” haline geliyoruz. Hem bilgisayar meraklılarını hem de uyuşturucu bağımlılarını karşılayan bir lakap. (Web istatistiklerinde de kuşkulu, fakat ticari olarak değerli bir lakap olan “özgün kullanıcılar” olarak biliniyoruz.)

“Boyama” programları ve Web “sayfaları” ile birlikte bilgisayarın öykünmecisi kılığı, dijital medyanın öncüllerinden derin kopuşunu en aza indirir. Ayrı parçalara, hesaplanmış tercihlere, ikili stratejilere ve atomlar yerine bytelara dayanan dijital medya, bir taraftan analog medyayı simüle edebilirken, neticede Rönesans’ın getirdiği perspektif değişiminin ya da geçtiğimiz yüz yılın deneysel sanatlarının olduğundan daha dönüşümsel hale gelerek bir çeşit temsili model yaratıyor. Dijital medya zamanı ve mekânı tekrar tanımlarken; soyutlamaya, doğrusal olmamaya, asenkronizme, kodların dokunun üstünde dans etmesine, çoklu yazarlara ve hepsinden de önemlisi bildiğimiz doğanın sahteleşmesine avantaj sağlıyor. Diğer mantık-

ları ve nihai olarak hayata dair yeni felsefeleri teşvik edip, Newtonyen otoriteden kuantum olasılığına ve fenotipin görselleştirilmesinden kodlanmış genotipi tercihe doğru hareket ediyor.

Dijital medya her şeyi veriye çevirir ve bir yazarın ya da dinleyicinin (ya da bir makinenin) gelip onu yeniden oluşturmasını bekler. Görsellerin müzik olarak çıktısı alınabilir ya da müzik yazıya dönüştürülebilir, müzik bir algoritma tarafından oluşturulabilir ya da enginlere uzanan ve anonim bir seyirci zinciri tarafından dönüştürülebilir. Bir 'synthesizer' tıpkı bir flütten çalınıyormuş hissi veren bir müzik üretir, fakat kurbağa ve kaz seslerini de birleştirebilir ve rastgele bir fonksiyon ekleyerek yeni bir varlığın—aradaki ve ötedeki diyarların dijital sakinlerinin— sesini oluşturacak bir bileşim yaratabilir. Benzer bir şekilde, bir fotoğraf da dokunulacak ya da tıklanacak bir menü, simüle edilecek (betimlenen sahne hiç gerçekleşmemiş ve gerçekleşmesi mümkün olmasa dahi) ya da 1'leri ve 0'ları başka bir şeyi oluşturmak üzere başka bir şekle sokulmuş hale getirilebilir.

Kısımlar, parçalar ve adımlar dijitalin meselesidir; analog medya süreklilikten ve akıştan bahseder. Dijital kodlanmış imlemelerdir, bilgi kolayca oynanabilir, kaynağından koparılıp soyutlanabilir; analog ise rüzgârdan, ormandan ve ağaçlardan, somut dünyadan doğar. Dijital, orijinal ve kopyanın aynı olduğu sonsuz sayıda tekrarlanabilir soyutlamaların mimarisine dayanır; analog eskir ve çürür, nesiller geçtikçe tükenir, sesi, görünüşü ve kokusu değişir. Analog fotoğraf dünyasında fotoğrafın fotoğrafı her zaman bir nesil kaybetmiş, bulanık, aynı olmayandır; dijital fotoğrafın dijital kopyası ise ayırt edilemezdir ve "orijinal"ın anlamının yitmesine sebep olur.

Tıpkı bir roman ya da dünyevi hayatlarımız gibi, bir vinyl plak da bir başlangıçtan bir bitişe doğru ilerleme mantığı çerçevesinde deneyimlenmesi amacı ile yaratılmıştır; bir müzik CD'si ya da iPod ise tekrar sıralanmak, karıştırılmak ve tekrar düşünölmek üzere yapılmıştır. Doğrusal olmayan ve interaktif dijital medyada, herhangi iki insan, bir kitabın aynı kelimelerini, aynı müziğı ya da bir film veya foto-hikâyeyi aynı sıralama üzerinden takip etmek durumunda değildir.

Sebeup ve sonuç, hatta yaşam ve ölüm bile, adı yirminci yüzyıl olan dikiz aynasından baktığımızda ardımızda gördüğümüz titrek ışıklara dönüştüler. Haddimizi aşan bir şekilde gözümüzün önüne, vereceğimiz ölüm sonrası röportajlar ya da ölümümüzün üzerinden uzunca bir zaman geçmiş ve tam anlamı ile çürümeye başlamışken yapacağımız birleştirmeler geliyor.

Hikâyeye göre dünya yedi günde yaratıldı. Ancak süreç dördüncü günde başlayıp, yedide dinlenip sonra ikiye geri sıçrama şeklinde gerçekleşmedi. Işık karanlıktan, hayvanlar yaratılmadan önce ayrıldı. Ancak yaratılışın dijital hikâyesinde sadece isteğe göre veya rastgele bir şekilde sıralamayı karıştırmanın da ötesinde, hikâye çapraz-kaynaklanabilir, mutasyona uğratılabilir, ilişkilendirilebilir, sayısız başka araçla örtülebilir, “gerçek zamanlı” müdahaleye açık olup sonsuz sayıdaki seçenektan bir tanesine evrilebilir —ki bunların hiçbirisi günlük bir karanlık, aydınlık, su, hava ya da mantıklı bir Tanrı algısına varmaz. Yaratılış yeniden oluşturulmuş, tekrar yaratıma açık hale getirilmiş, Hong Kong’daki bir kelebeğin kanat çırpma hızına ya da Sao Paulo’daki bir futbol maçının sonucuna ilişkilendirilmiştir.

Benzer şekilde, dijital bir saat de güneşin doğup batışıyla değişen aydınlıktan karanlığa geçişin (alacakaranlık dijital bir kavram değildir) günlük hareketlerini taklit edecek akrep ve yelkovanı sahip değildir. Onun yerine kaynağı yine kendisinin, daha da soyutlaştırılmış, kesirler dünyasıdır. Dijitale geçişte her yaratılış tekrar düzenlenir, daha esnetilir ve insan manipülasyonuna uygun hale getirilir —potansiyel olarak nihai tüketici tercihi haline gelir.

Aynı şekilde, dijital çevredeki fotoğraf, görsel gerçekliğin sürekli bir ton geçişine sahip baskısını değil, görselin milyonlarca değiştirilebilir pikseller mozaığı olarak tekrar yapılandırılmasını içerir. Görünüşten yapılan bir alıntı olmak yerine, kolay ve hızlı tekrar-karıştırmaya öncül bir kayıt, başlangıç niteliğindeki bir senaryo olarak hizmet eder. Dijital fotoğrafçı —ve ondan sonra gelen herkes— potansiyel olarak postmodern bir görsel dj rolü oynar.

Bir sonraki cephede, kod görünüşe üstün gelir. Fotoğrafın malzemesi olan fenotip, bir zamanlar genotipe (“Tanrı’nın İmgesi”nde) üstün gelirdi. Bilgi çağında insanlığın esas belirleyicisini taçlandıran şey DNA oldu. (Seks eylemi bir bilgi paylaşımı değilse nedir?) Gün gelecek görsele “Bu mavi gözler nerden geliyor?” diye soracağız ve cevabın kodun içinde olmasını bekleyeceğiz.

Dahası; bir gören ve bir görülene, auranın damıtılması ve yaratılmasına, sadece lensin değil kişinin sezgisel aklının da odaklanmasına ihtiyaç duyan fotoğraf eylemi; telefonların, PDA’lerin, Web kameralarının ve uyduaların sıradan bir şekilde oluşturduğu, hızlı ve aynı anda her yerde olan iletişim stratejilerinden bir tanesi olmaya evriliyor. Yazı ve e-mail fazlalığına eklendiğinde, Microsoft’un eski yöneticisi Linda Stone’un “sürekli kıs-

mi dikkat” diye adlandırdığı şeye muazzam bir katkıda bulunuyor. İnsan, dikkat eksikliği, hiperaktivite bozukluğu ve diğer psikiyatrik hastalıkların diyalektik rolü üzerine kafa yorma başlıyor. Bu şeyler hangi noktada semptom ve hangi noktada bazı çılgın dijital çoklu görev stratejilerin sebebi?

Kültür kuramcısı Paul Virilio 1984’te “zaman ve uzay mesafelerinin gerçekliği ile çeşitli video-grafik ve info-grafik temsiller arasındaki büyük ayırım sona erdi.” diye yazmıştı. “Görsel fenomeni doğrudan gözlemlene, yerini gözlemleyicinin gözlemlenen gerçekle doğrudan temasta olmadığı bir uzaktan-gözlemlemeye bıraktı.” Tıpkı bir gözü millerce ötede olan olayları gösteren küçük bir ekranda, diğer gözü de önündeki savaş alanında olan modern asker gibi; biz de farklı uzaylarda yaşıyor, sokakta yürürken uzaktaki arkadaşlarımızla konuşuyor ve onlardan görseller alıyoruz. Deneyimler birleşiyor.

On dokuzuncu yüzyılda resmin fotoğrafı öncelediği, sonra ona ilham verdiği, sonra da onun tehdidine uğradığı varsayıldı —el yapımına karşı mekanik olan. Yirmi birinci yüzyılda fotoğrafın dijital —kablolu, anlık, otomatik, şekil verilebilir, daha büyük bir multimedyanın bir parçası— olan çeşidi, ondan önce gelen film ve kimyasal tarzı fotoğrafla daha mesafeli bir ilişkiye sahip.

Tüm bunlar herhangi bir zaman diliminde tek bir çeşit fotoğraf olduğunu iddia etmiyor. Tarihinin en erken dönemlerinden beri, fantazmagorik “ruh” fotoğrafından, ortalama sabıkalı fotoğraflarına kadar, bir stratejiler yığını mevcut olmuştur. Fotoğraf, belgelemek amacıyla faydacı bir şekilde, sanat yaratmak için yüce bir şekilde ve ikisinin canlı bir melezi olarak kullanılageldi. Çeşitli yaklaşım farklarına rağmen fotoğraf, paradoksal bir şekilde aynı andan hem güvenilirlik addedilen hem de öznel, yorumlayıcı bir araç olarak itibar kazanmıştır ve sonuçta kişisel ve toplumsal bir arabulucu işlevi görmüştür.

Bu itibar, her ne seviyede var olursa olsun, özellikle bir çeşit kanıt olarak kullanılması konusunda kullanışlı bir işleve sahip olmuştur. Ancak bu itibar aynı zamanda aracın siyasi ya da ticari hedeflerin parçası olmaya başlamasıyla birlikte kasıtlı olarak halkı manipüle etmek için de kullanılmıştır. Dijital fotoğrafın sahneye çıkışı, müdahale etmenin neredeyse zahmetsiz hale geldiği akılda tutularak, bu kanıt rolünün sürdürülmesinin, hatta genişletilmesinin, mümkün olup olmadığını sormak için elverişli bir zamanda olduğumuzu gösteriyor. Kesinlikle azımsanmayacak sayıda potansiyel tanık var; 2010 yılı itibarıyla yılda yarım trilyon fotoğraf üretiyor

olacağımız öngörülüyor.

Dijital medyanın daha etkili araçlar temin ettiğini düşünenler için, bugün tanık olduğumuz şey medyada bir evrim. Bu daha güven verici, her zamanki-iş duruşu, muhtemelen çoğunluk tarafından kabul edilen yaklaşımdır. Dijitali analoga göre önemli derecede farklı bir çevreyi barındıran bir şey olarak görenler için ise, bu bir devrimden daha azı değil. İkinci görüş kesinlikle daha isabetli.

Sahneye yeni çıkan her medya başlangıçta bir önceki medyadan yük-lüce miktarda ödünç alır. Bunun başlıca sebebi dramatik bir tekrar-keşif için gereken miktarda enerji ve hayal gücünü toplamanın zaman gerektirmesidir. (1964'te, McLuhan "bir aracın içeriği bir diğer araçtır" demişti.) Erken dönem sineması ekranda betimlenen tiyatro gibiydi (Örneğin D.W. Griffith'in *Birth of Nation* filmi). Erken dönem televizyon, beyaz gömlekli ve kravatlı adamların mikrofonlara haberleri okuduğu bir radyo görselleştirmesiydi. Erken fotoğraf utangaç ve güvensiz bir şekilde, tıpkı Piktoryalizm'deki gibi, resmin dokularını taklit etti

Benzerliklerine odaklanarak, fotoğrafın dijital fotoğrafın içine kolayca karışmasına aldanmamalıyız. Bu bir bakıma, otomobili atsız bir vagon olarak düşünmeye devam etmekle aynı şeydir. Şu an bile, hızlı, tonlarca ağırlıkta, klimalı, benzin tüketen ve bilgisayar yongalarına bağlı ve GPS, ABS, DVD ve MP3 ile donatılmış araçlar, daha doğal olan "beygir gücü" ile çalıştırılıyormuş gibi tanıtılıyor (Güncel bir reklam 263 adet beygirden bahsediyordu). Atsız vagon metaforu, bir yüzyıl sonra bile, otomobilin yıllar önce aştığı ayırım noktalarını en aza indirgemeyi hedefleyen bir çaba içerisinde.

Atlar şeylerin dolaşımını yerelden öteye taşıyamadı ve otomobillerin (tıpkı sayborglar gibi) aksine biyolojik olanla kısıtlandılar. Dünyayı çevreleyen muazzam yolların döşenmesine, banliyöların gelişimine, aynı zamanda geniş ailenin yer değiştirmesi ve sönümlenmesine büyük oranda otomobil sebep olmuştur. Alışveriş merkezlerinin yayılmasının, yüksek-hız kazalarındaki sayısız ölümün ve petrole karşı takıntının atlarla hiçbir ilgisi yoktur. Mevzu saman olsaydı Irak'ı işgal etmekle uğraşan olur muydu? Bir atın ardında bıraktığı nahoşluk; dumanla, akciğer kanseriyle ve iklim değişiminin tahrip edici muazzam tehlikeleriyle karşılaştırıldığında solda sıfırdır.

Otomobil ayrıca kontrol hissimizi ve hatta belki de daha önemli bir şekilde salahiyyet hissimizi yükseltti. İktidara ve mobilitateye karşı artırılmış beklentilerimizin sebebi otomobil ve onun motorlu akrabalarıdır —aile, iş,

boş vakit ve savaş; uzakta, gündüz veya gece ve her tür hava koşulunda olabilir. 7/24 hareket kabiliyetine izin veren yol şebekesi, öncelerde “bilgi otoyolu” olarak adlandırılmış şeyi oluşturan kavramsal metaforu oluşturdu. (Artık, tıpkı “atsız vagon” gibi daha doğal bir referans olan, ancak yakalanıp mahvedilmiş olduğumuzu ima eder bir şekilde; daha merkezi bir Ağ (Web) olarak tekrar formüle edilmiş durumda.) İnternet, soyunun kısmen gezegeni çevreleyen yol sisteminden geldiğini iddia edebilir. Ayrıca bu yol sistemi, trafik ışıkları, gişeler ya da benzin pompalarının olmamasıyla birlikte bir fantaziyi tamamlar.

Benzer bir şekilde, otomobil takıntılı kültürlerin zihniyeti daha önce seri atış kavramının ortaya çıkmasına yardım etti; bir televizyon kanalından diğerine yarı-bilinçli bir şekilde zıplamak (Elde kumanda, her zaman akan şeritteyiz) ve joystick ile kumanda edilen video oyunları. Yüksek hızlarda, ön camın ardındaki dış dünya gittikçe daha ücra ve daha alakasız hale geldi. Yapay gerçeklik çok da geride olamazdı.

Tıpkı bir otomobil gibi, fotoğraf da yeni gerçeklikler yaratır. Bu gerçeklikleri birbirinden ayırmaktaki problem, birçoğumuzun dünyayı, kameranın yokluğunda bile, fotografik olarak algılamasından kaynaklanıyor.

Heykeltıraş Alberto Giacometti kırk seneden fazla bir süre önce “Dünyaya bakışım fotografik bir bakış, ki bu neredeyse herkes için böyle, değil mi?” diye belirtmişti. “İnsan şeyleri doğrudan görmez, insan şeyleri bir ekranın içinden görür.” Fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğunun dünyaya ya da sevdiklerinin evlenmesine, mezun olmasına değil, küçük ekranlarda görüntü arayarak kameralarının arkasına ya da cep telefonlarına bakıyor olması; ya da geçmişini yad etmenin yine bu ekranlar üzerinden arşivdeki görsellerle yapıyor olması, görselin temsil ettiği varoluşa üstünlüğünün semptomlarıdır. Asıl deneyimi sürgüne göndermiş ve onun yerine küçük bir dikdörtgene sıkıştırılmış, fotoğraf gösterimi haline getirilmiş metalaştırmayı tercih ediyoruz. Görseli tercih ediyor olmamızın sebebi durumu daha “gerçek” yapıyor olması değil, daha gerçekdışı yapıyor olması. Bu gerçekdışılığın içinde aşkın bir ölümsüzlük; yüksek, sonsuza yakın bir gerçeklik arıyoruz.

Aynı zamanda biz de potansiyel görsellere dönüştük. Milyarlarca kameralı cep telefonunun her yerdeki varlığından bile önce, biz poz, bakış ve azaltılmış mahremiyetin provasını yapıyorduk. *New York Times*’ın yakınlarında belirttiği gibi “YouTube dünyasında insanın evi, mahremiyetine çekileceği yer olmaktan çıkıp, içinde webcam olan bir kutu halini aldı.”

Savaşlar, etkinlikler, düşünceler, mezuniyetler hatta cenazeler bile sahneleniyor. Reklamlar fotoğraf mükemmelliğinde tatiller vaadediyor. Aktris Ellen Barkin, milyarder sevgilisi Ronald Perelman'dan ayrıldığında "Birisi ile yıllarını birlikte geçirip sonra onu bir anda hayatından Photoshop'la çıkar-tamazsın"³ diye şikayet etmişti. Genç insanlar daha iyi bir MySpace ya da Facebook profili için kendilerini tekrar ve tekrar görüntülüyorlar. Bir ergen bana sevgilisini "yeterince fotojenik" olarak tanımlamıştı.

Fotoğraflamak daha ilahi bir güzelliği yüceltiyor; alacalı gerçeklik da-ima varolacak iki-boyutlu fotoğraf değeri ile baskılanıyor. Don DeLillo romanı *White Noise*'de fotografik kopukluğun resmini herkesden iyi çiziyor:

Birkaç gün sonra Murray benden Amerika'nın en fazla fotoğraflanmış ahır-ı olarak bilinen bir turist etkinliğinde ona katılmamı istedi. Farmington'ın çevresindeki kırsalın içine doğru yirmi iki mil yol aldık. Otlaklar ve elma bahçeleri vardı. Tarlaların arasında beyaz çitler uzanıyordu. Çok geçmeden tabelalar belirmeye başladı. AMERİKA'NIN EN ÇOK FOTOĞRAFLANMIŞ AHIRI. Alana varana kadar beş adet tabela saydık. Derme çatma park alanında kırk araç ve bir tur otobüsü vardı. İzlemek ve fotoğraf çekmek için ayrılmış olan hafif bir yükseltiye doğru patikadan yürüdük. İnsanların hepsinde kamera vardı; bazılarında tripodlar, tele lensler, filtre setleri. Yan standtaki bir adam kartpostallar ve slaytlar satıyordu —ahırın o noktadan çekilmiş fotoğrafları. Bir korunun yanında durduk ve fotoğrafcıları izledik. Murray uzun sessizliğini koruyarak, arada sırada küçük kitabına bazı notlar karaladı.

"Kimse ahırı görmüyor," dedi sonunda.

Cümleyi uzun bir sessizlik takip etti.

"Bir kere ahırla ilgili tabelaları görünce, ahırı görmek imkânsız hale geliyor."

Bir kez daha sessizliğe gömüldü. Kameralı insanlar yükseltiyi terk etti, yerine yenileri geldi.

"Görüntü yakalamak için değil, görüntüyü sürdürmek için buradayız. Her fotoğraf aurayı güçlendiriyor. Hissediyor musun, Jack? İsimsiz enerjilerin birikimi."

Uzatılmış bir sessizlik hakim oldu. Standdaki adam kartpostal ve slayt sattı.

"Burada bulunmak bir çeşit ruhani teslimiyet. Sadece diğerlerinin gördüğünü görüyoruz. Geçmişte buraya gelen binlercesi, gelecekte buraya gelecek binlercesi. Kolektif algının bir parçası olmayı kabul ettik. Bu, görüşümüzü kelime anlamı ile renklendiriyor. Bütün turizmde olduğu gibi, bir çeşit dini deneyim."

Sessizlik izledi.

"Fotoğrafların fotoğrafını çekiyorlar," dedi.

Bir süre konuşmadı. Ardı arkası kesilmeyen deklanşör sesini, film sarma kolunun tıkırtısını dinledik.

“Ahır fotoğraflanmadan önce nasıldı?” dedi. “Nasıl görünüyordu, diğer ahırlardan farkı ve benzerlikleri neydi? Bu soruları cevaplayamayız çünkü tabelaları okuduk, fotoğraf çeken insanları gördük. Auranın etkisinden çıkamayız. Auranın bir parçasıyız. Buradayız ve şimdiyiz.”

Bundan yoğun bir keyif almış görünüyordu.

DeLillo’nun tarif ettiği aura genişledi ve fotoğrafın başlıca görevi auryı sadece sürdürmek değil aynı zamanda büyütme oldu. Susan Sontag 1970’lerde şöyle yazmıştı: “Bir fotoğraf sadece bir görsel değildir (Bir resim görseldir), gerçekliğin yorumlanmasıdır; aynı zamanda bir izdir, tıpkı bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi, gerçekten doğrudan kalıplanmıştır.” Burada Sontag’ın bahsettiği “gerçek” sahnenin kendisidir, simülasyonu değil.

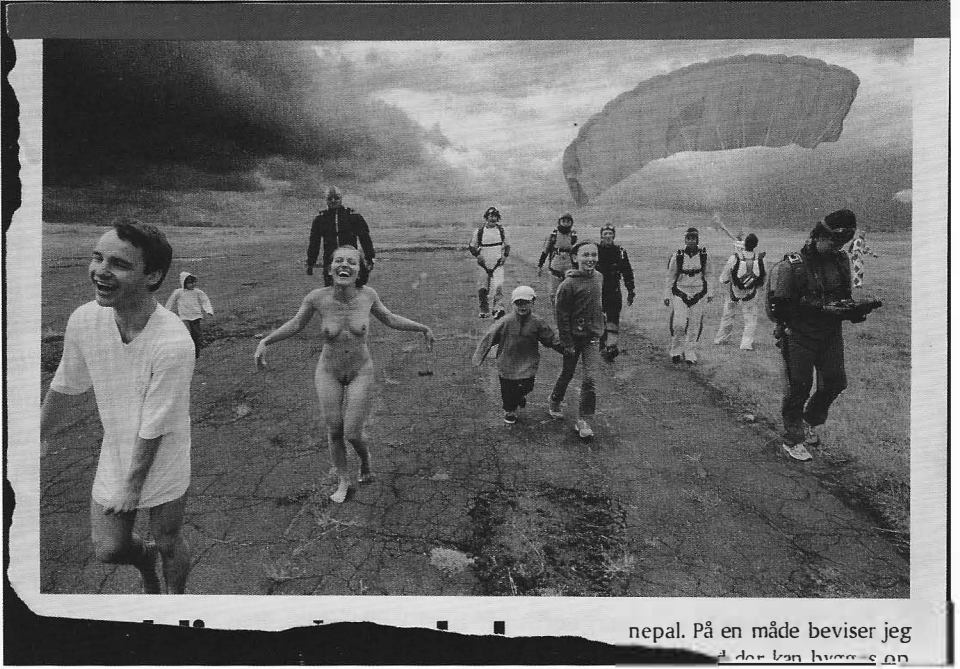
Peki şimdi “gerçek” nerede? Gittikçe artan bir şekilde hiçbir sınır içermeyen haritaların fotoğraflarına bakıyoruz: Fotoğrafların fotoğraflarına, politikacıların ve ünlülerin menajerlerine gerçekmiş gibi sahnelettikleri fotoğraf olanaklarına, dergilerin bir fikri kanıtlamak için ustaca hazırladığı foto illüstrasyonlara, gerçekte varolamayacak kadar parlak ürünlerin fotoğraflarına, hayatı şok ve dikizciliğe indirgeyen medya filtrelerine. Hepsi de değişmeyen bir çeşit üstünlük hissinden hareketle, görüntüyü yakalamakla deneyime sahip olacağımız fikrini destekleyen şeyler. 1990’lardaki Kodak reklam sloganı “Anılar başlasın,” şimdinin baskılanmasını anlaşılmaz hale getirmek için yapılan bir manevra haline geldi.

Fransız kuramcı Roland Barthes 1981’de “Her şeyin görsele dönüştürüldüğü Birleşik Devletleri göz önüne alın, sadece görseller varoluyor ve üretiliyor ve satılıyor” demişti. Yüzyılın başında Alman şair Rainer Maria Rilke şöyle bir iddiada bulunmuştu: “Şimdi Amerika’dan saf farklılaşmamış şeylerin yükselişi gerçekleşiyor, sadece görüntüden ibaret şeyler, sahte eşyalar... Amerikan anlayışında bir evin, bir Amerikan elmasının ya da bir Amerikan asmasının, bir zamanlar atalarımızın umut ve düşüncelerinde olan evle, meyveyle ya da üzümle hiçbir ortak noktası yok.” Küreselleşmiş pazarda hem görsel hem de düzmece yayılıp birbirine dolaşıyor.

Dünya bir kez fotoğraflandı mı artık eskisi gibi olamaz. (Burada Havva ve Elma devreye giriyor.)

Görseller bir kez dünyanın yerini almaya başlayınca fotoğraf varolma sebebini kaybeder.

Girdabın içine, sonrasında, dijital gelir.



Nepal, 2003, Polonyalı sanatçı Zbigniew Libera'nın Positives serisinden.

Pikseller ve Paradokslar Hakkında

Şimdiden, insan klonlamanın, çağdaş toplumun bir kısmı için, geçtiğimiz yüzyılda insanın bir fotoğrafçıya portresini çektirmesi kadar basit bir işlem haline gelmek üzere olduğunu söyleyebiliriz.

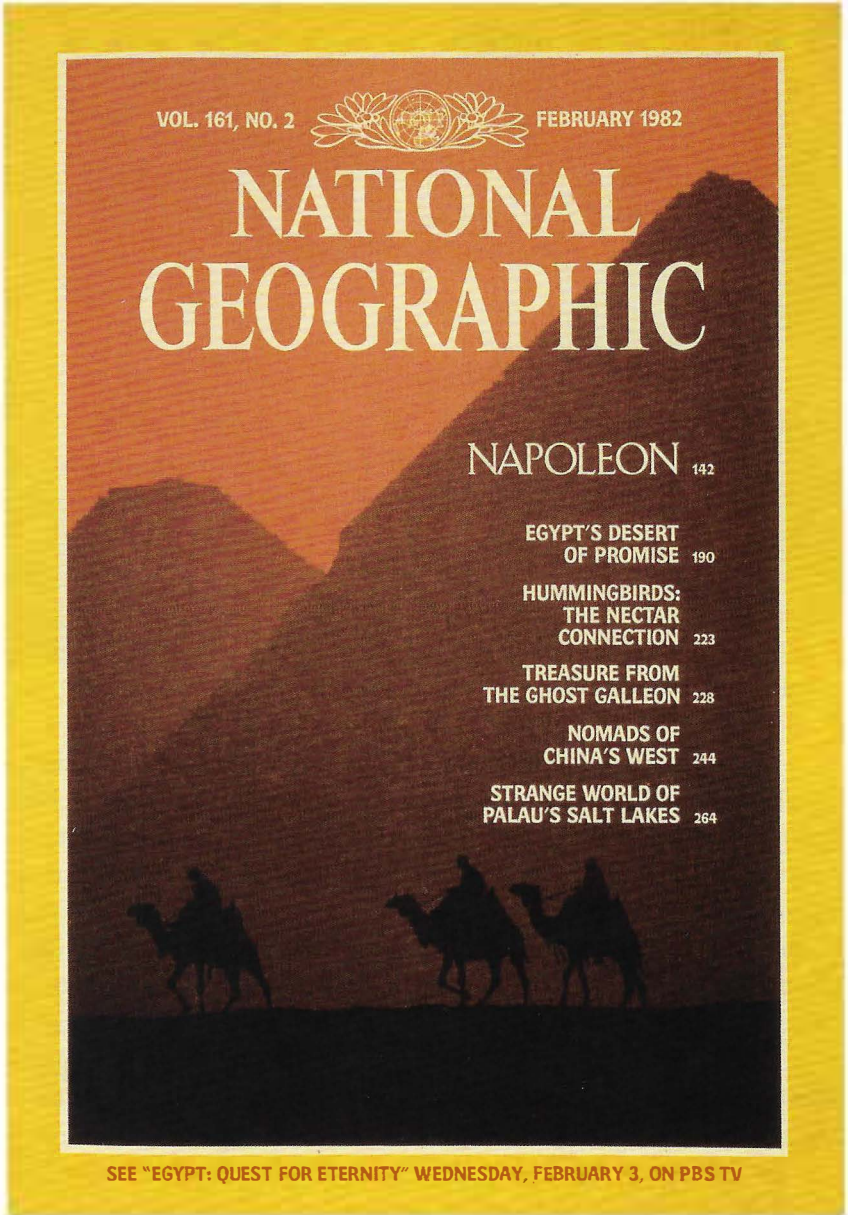
—Paul Virilio, *The Information Bomb* (1998)

1990’larda fotoğrafların bilgisayar ile nasıl manipüle edilebileceğine dair verdiğim derslerden birinden sonra, dinleyicilerden bir kadın ayağa kalkıp şöyle demişti: Biz de aynısını genetikte yapıyoruz. Tek fark sizin görsellerle bizim ise genlerle çalışıyor olmamız.

Medyadakiler fotoğraflarda göz ve ten rengini, dokuları veya vücut tiplerini değiştirirken; genetikçiler, asıl fiziksel insanı değiştirmek üzerine çeşitli stratejiler izleyerek deneyler yapıyorlar. Farkında olsun ya da olmasınlar, fotoğrafları manipüle edenler köklü bireysel ve sosyal değişimlerin yolunu açıyor.

Basında yirmi yıldan fazla bir süredir fotoğrafların sıkça değişime uğratılması, genetik manipülasyonların ulaşılabilir, doğaya içkin ve hatta kaçınılmaz olduğu düşüncesini geliştirdi. İnsan sürekli, kahverengi gözlerin maviye çevrildiğini, dudakların ve göğüslerin büyütüldüğünü, kusur var sayılan her şeyin silindiğini gördükten sonra süreç daha az korkutucu ve daha az yabancı geliyor. Eğer biz de, tıpkı kot pantolonlarımız ya da arabalarımız gibi, somut fiziksellikten imgenin büyümesine doğru geçiş gösteriyorsak; o zaman biz de manipülasyonun muhtemel adayları haline geliyoruz.

Ünlülerimiz çoktan kolay av haline gelmiş durumda. Geçtiğimiz yıllarda büyük bir derginin editörü tarafından bedenimin Mel Gibson’ınki ile değiştirilmesi teklifini almış birisi olarak, söz konusu başkasının bedeni olsa bile, imge haline gelmenin üstü kapalı cazibesini onaylayabilirim. Bedenim üzerindeki herhangi bir oynamayı reddettikten sonra bana “Kati kuralların nelerdir?” diye soruldu. Ben de “Ne hakkında?” dediğim zaman “Fotoğrafının manipülasyonu için” diye cevaplandı. Herhangi bir kati kurala dair kafamı yormamıştım, ancak cömert davranmam gerektiğine karar verdim: “Kravatımı değiştirebilir, ya da saçımı kısaltabilirsiniz.” Ondan



Fotoğrafta dijital çağın manipüle edilmiş 1982 tarihli bu kapakla başladığı söylenebilir.

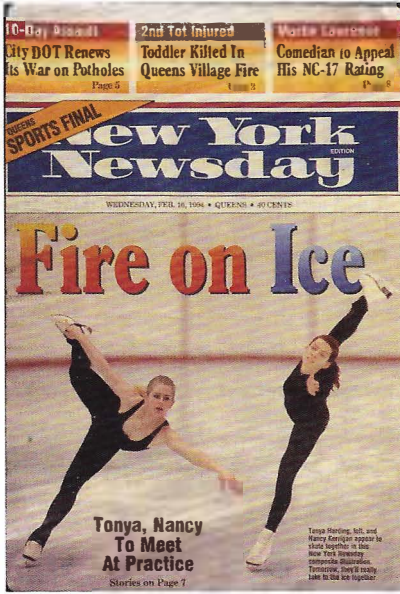
sonra Mel Gibson'ın bedeni teklif edildi ve ben reddettim. Eğer kabul edersem bir başka yazarın görsel etiği üzerine yazacağı bir makaleyi engelleyebileceğim gibi rahatsız edici bir fikre kapılmıştım, ki böyle bir şeye açıkca ihtiyaç vardı.

Portremi çekmek için bir fotoğrafçı yollandı. Ancak, bana sonrasında fotoğrafın manipüle edileceğini söyledi. Ona editörlerin onun fotoğrafını nasıl değiştireceğini bilip bilmediğini sordum. Bilmiyordu. Lens bana çevrilmiş halde, asistanı ışıkları kurarken, kendimi herhangi bir şekilde sunmaya çalışmanın anlamsız olduğunu düşündüm. Fotoğraf sonrasında benimle tanışmamış birisi tarafından değiştirilecekti. Hayatımda ilk defa başka birisinin kullanması için görsel taraması yapan bir araştırmacıdan hiçbir farkı olamayan bir fotoğrafçıyla karşılaşmıştım. Yeni post-fotoğraf süreci hem profesyonel fotoğrafçıyı hem de nesnesini sönmüştür. Günümüzde birçok şeyde olduğu gibi, başka yerden kontrol edilen büyük bir sistemin parçası haline gelmiştik.

Artık bir başka kıtadaki bir sanat yönetmeni ya da editör, çerçeve hakkında fikir vermek için sanal olarak vizörden bakabilir, ya da iş henüz devam etmekteyken yüklenen fotoğraflar üzerinden görselleri değerlendirmeye başlayabilir. Film günlerinde fotoğrafçıyı yönlendirmek için çekim alanında fiziksel olarak bulunmalıydınız; fotoğrafçı az çok bağımsız bir konumdaydı.

Dijital çağın fotoğrafa ne zaman geldiğine dair bir tarih vermek durumunda olsam bu tarih 1982 olurdu. *National Geographic* çalışanları Gize Piramitleri'nin yatay bir fotoğrafını değiştirip derginin Şubat ayı kapağına uyacak şekilde dikey hale getirmişlerdi. Bir piramit diğerinin yanında değil de arkasında olacak şekilde elektronik olarak oynamışlardı. Bayağı bir değiştirmeydi —nihayetinde orijinal fotoğraf zaten sahnenin, çöplerin, turist otobüslerinin, hediyelik işportacılarının dışarıda bırakıldığı romantize edilmiş bir versiyonuydu— ancak dijital kapıyı araladı. *Geographic*'in o zamanki fotoğraf editörü Robert E. Gilka bu tekniğin başlamasını “sınırlı bir nükleer savaş gibi, olmayan bir şey” olarak tanımlar. Kapağın basılmasından iki sene sonra derginin genel yayın yönetmeni Wilbur E. Garrett röportaj yapıldığında, daha da iyimserdi. Fotoğrafa yapılan müdahalenin, fotoğrafçının bir tarafa doğru birkaç metre kaydırılması suretiyle başka bir bakış açısı elde edilmesi için yapılmış geriye dönük bir müdahale olduğunu söyledi.⁴

Muhafazakâr renkler taşıyan dergi, istem dışı bir şekilde, fotoğraf-



la zamanda yolculuğu birleştirdi. Daha sonrasında bu durumu yaşlı Fransız fotoğrafçı Edouard Boubat'a anlattığımda, gelecekte birinin onun siyah-beyaz fotoğraflarıyla bakış açısını değiştirecek şekilde oynayacağı düşüncesi onu germiştir. (Bunu sadece renkli fotoğraflara yaparlar, değil mi?) Belki de birisi aynı görseli yoktan üretebilecekken vakti zamanında sokakta sahnenin uygun hale gelmesi için neden saatlerce beklediğini merak ediyordu. Telif hakkının Amerikan yasal sistemine nazaran daha da sıkı korunduğu Fransız yasal sistemini değerlendirirsek, böyle bir olasılık daha da nahoş.

Geographic'in mantığı, fotoğrafçının varlığına aykırı davranması hatta ona baskın çıkması, Natalie Cole ile yıllar önce vefat etmiş babası Nat King Cole'un 1990'da kaydedilen Grammy Ödüllü "düeti" ve Lazslo Moholy-Nagy'nin ölümünden sonra fotogramlarından yapılmış animasyon filmi ni hatırlatıyor. Acaba birileri de manzara fotoğrafının klasiklerinden olan, Ansel Adams tarafından çekilmiş *Moonrise*, *Hernandez*, *New Mexico* gibi fotoğraflardan birine aynısını yapıp gün yüzüne çıkartır mı? Görselin kaydedildiği saniye kesiti genişletilmiş hale getiriliyor, Henri Cartier Bresson'un meşhur "karar anı", fotoğraf çekildikten onlarca yıl sonra kolaylıkla ve aynı derecede kararlı bir şekilde gerçekleştirilebiliyor. Eser sahipliği her yöne çekilebilir, hatta istem dışı bir ölüm sonrası işbirliğine dönüşebilir.

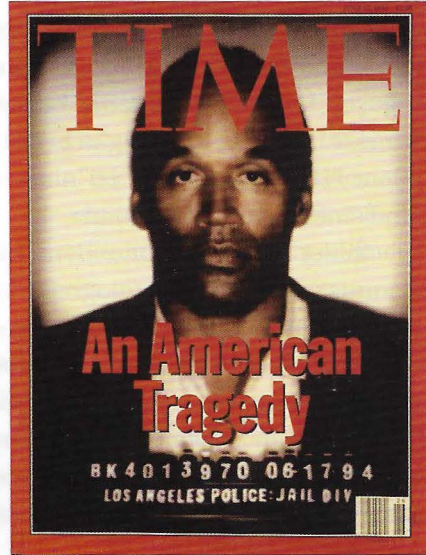
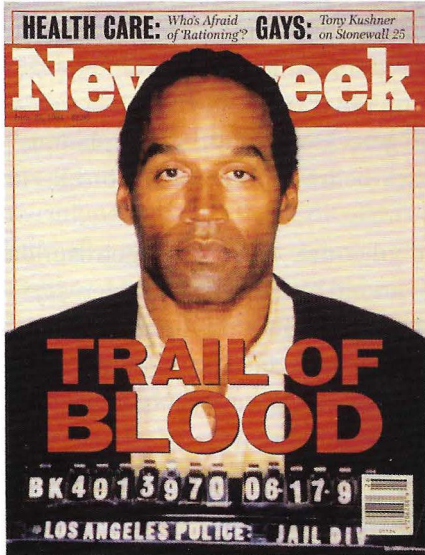
Eğer geçmişe ulaşabiliyorsak, geleceği neden fotoğraflamayalım? *Newsday*'in ön sayfasında, Olimpik Artistik Patinaj dalında ezeli rakipler olan Tonya Harding ve Nancy Kerrigan'ın o gün olması beklenen buluşmaları, fotoğrafı çekilmiş ve çoktan ertesi gün olmuş gibi gösterilmişti. İki sporcunun nasıl "birlikte kayıyormuş gibi" birleştirildiğini ufak puntolarla anlatan 16 Şubat 1994 tarihli gazetenin manşeti şöyle: "Buzda Ateş, Tonya ve Nancy Antrenmanda Buluşacak" Fotografik zaman, gözlemci ve nesnesi arasındaki ayrıcalıklı karşılaşmanın sabitlenmiş anı olmaktan çıkıp tekrar inşa ediliyor. Şaşırtıcı olmayacak bir şekilde fotoğrafçının rolü daha az

Bu 1994 tarihli görsel, yayınlanan ilk "gelecek" haber fotoğrafı olabilir.

önemli hale geliyor.

Aynı sene *Time* dergisinin kapak fotoğrafı —O.J Simpson’ın çiftle cina-yet şüphesi ile tutuklanmasının ardından çekilen sabıka fotoğrafının önem-li ölçüde karartılmış ve bulanıklaştırılmış versiyonu— derginin editörü tarafından ertesi hafta okurlara yazılmış mektupta “sıradan bir sabıka fo-toğrafını gerçekten pay vermeden sanat düzeyine çıkartma” girişimi olarak tanımlandı. Geniş bir kesim tarafından ırkçı olmakla eleştirilen —neden bir ünlünün ten rengi televizyonda Hertz kiralık araçlarının reklamını yapar-ken değil de, tutuklanmasının ardından karartılır?—tarihi öneme sahip bir belgeye yaratılması ile neredeyse eşzamanlı müdahalede bulunmak, o zamanlar, dergi editörlerinin, bunu yapmaya kalkışacak herhangi birini kesinlikle eleştirmesine yol açardı. Abraham Zapruder’in J.F. Kennedy’nin suikastı sırasında çektiği amatör kaydı ortaya çıktığı tarihte kurcalamak akıl almaz bir şeydi, ancak onlarca yıl sonra yönetmen Oliver Stone tam olarak bunu yaptı.

Benzer şekilde, bir İsveç uçağının kaza fotoğrafı Finlandiya gaze-telerinde, olay yerinde bir fotoğrafçı ya da kamera bulunmamasına rağ-men, yer buldu. Tanıklarla konuşulduktan sonra fotoğraf yapılandırılmıştı (Daha sonra ortaya çıkan video kaydı ile karşılaştırıldığında gayet hatasız olduğu söylendi.) Meşhur Clinton-Lewinsky kaçağının, ikisinin ifadele-rinin birinden, tercihen Lewinsky’den hareketle geçmişe dönük bir şekilde “fotoğraflandığını” hayal edin. Belki medya nihayet ne olduğuna dair ta-



İki haftalık haber dergisi *Newsweek*, Los Angeles Polis Departmanı sabıka fotoğrafı ve *Time*’ın manipüle edilmiş bir versiyonu ile aynı gün yayına girdi.

kıntısından vazgeçer de, Birleşik Devletler hükümeti de daha önemli işlerle uğraşmaya başlar. Fotoğraf hala bir fotoğrafçıya, hatta kameraya ihtiyaç duyuyor mu?

Durumların ve onların varolma sebeplerinin yetkili kaynak olmasını sorgularken, bu birleşik mevcudiyetler aynı zamanda bilinçdışı bir şekilde avangard rolü oynuyor, sanatçıların ve belgeselcilerin çoğundan çok daha ileride görüntüleme biçimlerine öncülük ediyorlar. İstem dışı oyunbazlıkları, her ne kadar tahrip edici olsa da, yeni ancak henüz fark edilmemiş potansiyellerin ilhamı olabilir.

1984'te, *National Geographic*'in kapağının manipüle edilmesinden iki yıl sonra, kendimi Boston'da yeni fotografik olanaklar üzerine bir makalede kullanmak üzere hazırlanan bir illüstrasyon yaratmak için bir teknisyenle çalışırken buldum. New York City'nin renkli bir silüetini çok pahalı ve karmaşık bir Scitex sistemi ile manipüle ettik. Fotoğrafa, Eiffel Kulesi, Orta-Amerika Piramidi, Özgürlük Heykeli ekledik, ofis binalarının ışıklarını açtık, yeni gelmiş Özgürlük Heykeli'nin etrafında trafik sıkışıklığı yarattık, daha yüksek bir Empire State Binası'nı şehrin yukarısına doğru birkaç sokak taşıdık. O gün daha sonra New York'a geri uçtum ve takside aynı silüete bakarken, sanki gerçekten yüksek binaları yerinden oynatabileceğim gibi, Tanrı kompleksine benzer bir his yaşadım. Fotoğraf benim için geri dönülemez bir şekilde değişmişti. Bugünün Photoshop'la yetişen nesli için bu deneyim muhtemelen çok sıradan.

Üniversitede birinci sınıf öğrencisiyken, pozlanmış bir kâğıdın kimyasal banyoda gizemli bir şekilde fotoğrafa dönüşmesini izlediğimde, bu süreç bana büyü, tıpkı bir çeşit siyaha gibi gelmişti. Şimdi, dijital çağın doğuşunda, fotoğraf sonradan oluşmuyor, büyü zaten mevcut olanı değiştirilmekte. Büyü artık Sontag'ın belirttiği "gerçekten doğrudan kalıplanmış" olanın "izi" ya da "ayak izi"nin yavaşça belirmesinde değil, görsellerin kendisinin manipülasyonunda.

Silüet manipülasyonundan birkaç yıl sonra, New York metrosunda oturmuş ve gönderilmiş fotoğraflara bakarken, birden temsil ettikleri şeyin gerçekte varolup olmadığını sorgulamaya başladım. Podyumda konuşurken fotoğraflanmış adam hiç orada bulunmuş muydu? Hiç varolmuş muydu? Peki ya takım elbiseli, takside ya da piknikte tasvir edilmiş o insanlar? Tamamen fantezi ürünleri mi? Benim için soru, insanın ya da sahnenin yeterince ve isabetli bir şekilde yorumlanıp yorumlanmadığı değil, insanın ya da sahnenin gerçekten varolup olmadığıydı.

Terlemeye başladım, bütün bu göndergeler sisteminin çalışıp çalışmadığından emin değildim. Görmek kesinlikle inanmak değildi ve fotoğraflar, sadece ticari ve yıkıcı olacağını varsaydığım düzensiz amaçlar üzerinden sentezlenmiş bir alternatif evrene açılan kapıları temsil ediyor gibi görünüyordu.⁵ Yirmi yıl sonra bu tepkim aşırı saf geliyor.

Elbette ki; fotoğraflar aracın tarihinin başlangıcından bu yana rötuşlanıp kurgulanıyor. Hippole Bayard'ın 1840 tarihli *Self-Portrait as a Drowned Man*'i (*Boğulmuş bir Adamın Otoportresi*) bunun ilk örneklerinden bir tanesi. Ancak olma sıklığı ve görsel değiştirmenin temel bilgisayar bilgisine sahip herhangi birisi tarafından gerçekleştirilebilecek olması toplumsal kuşku-culuğu tetikledi. WebWatch Tüketici Raporları'nın 2005'te gerçekleştirdiği ulusal ankete göre, internet kullanıcılarının yüzde 30'unun haber sitelerinin fotoğrafları değiştirmeden kullandığına dair hiç inancı yok. Bu sitelerin fotoğrafın belgesel bir araç olarak kullanılmasının amiral gemileri olduğunu göz önüne alırsak, aracın izleyicide Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'nın sonunda belirttiği "içinde değiştirilemez gerçeğin uyanışıyla yüzleşmesi" hissini sağladığını iddia etmek pek mümkün olmayacak.

Eğer fotoğrafın stenografik işlevinden şüphe ediliyorsa, kayıt sadakati artık verili değilse, o zaman liderlerin ve ünlülerin onu sahnelemelerde kullanarak itibar kazanmaya çalışması ya da kullanımının habercilik stenolarını oluşturan jenerik görsellerle (heybetli lider, yas tutan dul, aç çocuk, büyük patlama, vs.) kısıtlanması, amacını net bir şekilde törensel hale getirir. Eğer belgesel fotoğraflara en azından görünüşten yapılan bir alıntı olarak güvenilemeyecekse; o zaman, kazara ve spontane olanları da kapsayacak şekilde, olayların hayli kusurlu ancak işe yarar sosyal arabulucusu olma işlevini yitirip sadece yaratının sembolü haline gelmiş demektir.

Genelleştirilmiş bir kuşkuçuluk, elbette, avantajlı da olabilir. Fotoğraf, stenografik işlevine o kadar çok yaslanmadan, ancak genişletilmiş linguistik akıcılığından hareketle bir dil olarak olgunlaşma olanağına sahip. Rolü tıpkı kelimeler, resimler ya da çizimler gibi daha az kesin imlerinkine benzemeye başlıyor ancak doğrudan iz olma rolünün arka plan ikililiğini de taşımaya devam edecek. Eser sahibi, görmezden gelinmekten ya da sadece kamerayı tutan adam olmaktan çıkıp, tıpkı diğer yaratıcılara atfedilene benzer şekilde, daha merkezi bir role kavuşabilir. Ve iktidarda olan ve artık aracın teyit edemeyeceği bir şey için fotoğrafı "kanıt" amaçlı kullanamazlar.

Tasvirine çok az kişinin inanacağı bir olayı neden sahneleyesin ki? Örneğin, risk almasıyla ünlü bir fotoğrafçı, dijital çağın başlarında, arkadaşla-

rına çıkmak üzere olan kitabının sahte bir versiyonunu yolladığını anlatır. Kitapta modeller tehlikeli bir şekilde rüzgârın çok hızlı olduğu zamanlarda yüksek binaların ve köprülerin üzerinde fotoğraflanmış görünürler. Görenlerin tepkisi ne kadar hünerli olduğu yönünde iltifat etmek olmuş. Ancak bahsedilen hüner yazılım kullanma becerisidir. Fotoğrafçı buna çok üzülse de, kimse ne onun ne de modellerin böyle bir risk alacağına inanmamış.

Artık New York metrosunda oturduğumda görselliğin varolan bir şeyden bahsettiğini düşünmüyorum. “Fotoğraflar”ı göndergeler olarak değil “arzular” olarak değerlendiriyorum. Her görsel bende; muhtemelen faydasız olan bir şeyi öğrenmeye, ne kadar gereksiz olursa olsun bir ürünü almayı ya da markanın her görüşümde daha da tanıdık gelmesine teşvik amacıyla var. Benim için (izleyici için) niyetlenen işleminden bağımsız bir şekilde varolan bir gerçeklikle kurulan bir ilişki yok. Hayal kurmaya bile yer yok.

Sontag uyarıyordu: “Fotoğraflamak fotoğraflanana şeye el koymaktır. Dünyayla bilgiye —dolayısıyla iktidara— benzer bir ilişki kurmaktır.” Her görselin değiştirilebilir bir mozaik olduğu dijital alemde, mesafe büyütülmüştür. Fotoğraf, artık kayıt mekanizması olmaktan çıkmış ve “fotoğraflanana şeye el koymak”tan çok onun taklidini yapmaya muktedirdir. Görselin çağında, dünyayla kurmayı vaat ettiği ilişki bilgi ya da iktidar değil, daha çok kibir olabilir.

El konulan şey genelde bir başkasının fotoğrafıdır. Bu durum dijitalin kendinde hak gördüğü post-modern stratejilerden biridir. Sayısız fotoğrafçı fotoğraflarının sadece izinsiz kullanılmasında değil, onların değiştirilmesi üzerinden de tartışmaya girmiştir. Örneğin; yaklaşık otuz sene önce Nîkaragua devrimini fotoğraflayan Susan Meiselas, Joy Garnett adlı bir ressamın fotoğrafını “İsyan” ismini çalışmasına temel aldığını öğrendikten sonra, ikonik hale gelmiş o fotoğrafının —Molotov kokteyli atan adam— tarihsel bağlamını korumaya çalışıyor. (Garnett kendini “bütün resimlerim fotoğraf merkezlidir” diye tanımlıyor. Bahsettiği fotoğrafların çoğu internetten buldukları.)

Meiselas’ın fotoğrafın üzerinde hak iddia edemeyeceğini düşünen Garnett, internet üzerinden açık bir tartışmaya başladı. Birçok insan, sonradan adına “Joywar” denilen bu tartışmada, Garnett’in tarafını tuttu. Sitesinin kapatılması ihtimaline karşı ayna siteleri oluşturdular ve daha da

fazla türev görsel yaratıp yayınladılar. Oldum olası ana akım medyada kendine yer bulmakta zorlanan Meiselas, bir kez daha ötekileştirildi. Bu sefer Web'in müdavimleri tarafından aşırı kontrolcü ve eski kafalı olmakla suçlanmıştı.

Meseleyi halka açık bir şekilde tartışmak için bir araya geldiler ve sonrasında düşüncelerini *Harper's* dergisinde yayınladılar. Aynı zamanda *Cultural Politics* sitesinin sanat editörü olan Garnett, internet üzerinden gelen yönlendirilmiş provokatif sorulardan alıntı yaptı: "Bir belgesel fotoğrafının — amacı biraz da halka sosyal ve tarihi anların kaydını aktarmak olan belgenin— sahibinin eserin içeriği üzerinde sürekli bir kontrolü var mıdır? Sanatçının, eseri üzerine kimin yorum yapacağına dair bir imtiyazı var mıdır? Şu anki haliyle telif hakları yasası, bir sansür emrinden başka bir anlam taşımakta mıdır?"

Meiselas şöyle bir uyarıyla cevap verdi: "Teknoloji birçok şeyi yapmaya olanak tanıyor ancak bu illa yapmamız gerektiği anlamına gelmez. Aslında, bana öyle geliyor ki, eğer tarih içeriğe karşı işliyorsa, bizim sanatçılar olarak görevimiz o içeriği geri kazanmaktır. Sadece birbirimize değil aynı zamanda üstü kapalı bir şekilde temas ettiğimiz konularımıza karşı da bu belirlilik borcuna sahibiz. Sandinista devrimine (Garnett'in bağlamlaştırdığı gibi "isyan" değil) tanıklık etmek için hayatını tehlikeye atmış olan eser sahibinin, toplu el koyma çağında yapabildiği tek şey davasını savunmak oldu. Garnett, resminin yanında fotoğrafa atf yapacağına söz verdi.

"Eğer Tanrı, Nietzsche'nin dediği gibi, on dokuzuncu yüzyılda öldüyse, o zaman bu makinalar çağının tarihsel materyalizminin sapkınlığında, yirminci yüzyılın kurbanlarının *yaratıcılar*, eser sahipleri olma ihtimali nedir?" diye yazmıştı Paul Virilio. Aslında Maiselas'ın fotoğrafının başına gelen, sayısız kere başkalarının da başına geldi. "İçerik sağlayıcı" denen şey genelde budur.

Tarihsel öneme sahip fotoğraflardan bazıları, görselleri tekrar yapılan-dıran ya da birbiri içine yerleştiren sanatçılar tarafından tekrar yapılıyor. Örneğin Polonyalı sanatçı Zbigniew Libera, toplama kampı, napalm saldırısından kaçan Vietnamlı kız ya da Che Guevara'nın ölümü gibi tanınmış ızdırap fotoğraflarını alıp onları dikenli tellerin ardında gülümseyen insanlar, yelken kanat takımının içindeki bir adamın yanında gülümseyerek nü poz veren beyaz bir kadın ya da ölüm yatağından kalkan bir Che şeklinde değiştiriyor. Tarih mutlu sonun eli kulağında olduğu bir şekilde akışkan hale geliyor. Alman bir sanatçı olan Matthias Wahner, kırk adet manipü-

le edilmiş görselden oluşan “Özelliksiz İnsanlar” adını verdiği 1994 tarihli seride kendisini; Başkan John F. Kennedy’nin konvoyu ya da aynı şekilde napalm saldırısından kaçan Vietnamlı kız gibi ünlü fotoğrafların içerisine yerleştirir. Geçmiş yeniden gözden geçirilip sorgulanıyor ve tarihin ikonik fotoğraflarından bazıları ahmakça görülecek bir şekilde sokuluyor.

Geçmişin gittikçe artan bir şekilde manipüle edilmesi, Barthes’ın önceki çağda yaptığı meşhur gözlemi nostaljik, hatta iyimser hale getiriyor: “Uzun bir zaman önce bir gün, Napolyon’un en küçük kardeşi Jerome’un 1852’de çekilmiş bir fotoğrafına denk geldim. Bir anda, o günden beri hiç azaltmadığımı bir hayretle fark ettim: ‘İmparatora bakan gözlerle bakıyorum.’”

Aileler de aynı şekilde kendi fotografik geçmişlerini elden geçiriyor, albümleri rötuşluyor, eski eşlerini siliyorlar. Bu albümlere bakan çocuklar, ebeveynlerinin düğününde kimin olduğunu ya da onların ne giydiğini öğrenmekte zorluk çekebilir. Bir “görsel stilisti” fotoğrafa sonradan ekleyebilecekse, neden pahalı bir elbise alsın ki? Ticari bir hizmet çeşitli fotoğraflardan seçip “en iyi ifadeleri bir araya getirecek şekilde ‘mükemmel portreyi’ yaratıyoruz” diye ifade ettiği bir grup fotoğrafı vaat ediyor.

Fotografik süreç, gittikçe artan bir şekilde, örtücünün kapanmasından sonra gerçekleşiyor. Fotoğraf bir ön incelemeye, bir eskize dönüşüyor ve değiştirmeye, tekrar yorumlanmaya olduğu kadar açık hale geliyor.

Dijital medyanın yeni özelliklerini kavrama çabasında, telif hakkı kavramı Creative Commons adlı yeni lisanslama sistemi ile daha incelikli (ve belki de daha gerçekçi) hale geliyor. Kâr amacı gütmeyen Web sitesi “CC’yi kullanarak telif hakkınızı ‘Tüm Hakları Saklıdır’dan ‘Bazı Hakları Saklıdır’a değiştirebilirsiniz” diye ifade ediyor. İlk eser sahibi tarafından çalışmanın çoğaltılabilmesi, dağıtımı ya da atıfla sergilenebileceği, türev işlerin yapılıp yapılamayacağı, ticari olmayan amaç için kullanımı vb. şeyler tanımlanıyor. Akışkan dijital çevrede telif hakkı, bazıları için fazlasıyla statik ve içine her şey dâhil edilebilir.

Yakınlarda fotoğrafların değiştirildiği sayısız yüksek-profilli vaka gerçekleşti. Örneğin *Los Angeles Times* birkaç yıl önce Irak’taki savaşta çektiği iki ayrı kareyi birleştirip daha iyi olduğunu düşündüğü bir fotoğraf yaratan fotoğrafçısı Brian Walski’yi işten çıkarttı. Fotoğrafın ön planı bir İngiliz as-

kerinin olduğu bir kareden, arka planı ise otururken tasvir edilmiş Iraklı sivillerden oluşan bir kareden oluşturulmuştu. Arka plandaki insanların bazılarının çoğaltıldığı fark edilinceye kadar, fotoğraf çeşitli gazetelerde yayınlanmıştı bile. Sonrasında *Times* fotoğrafçının daha önceki fotoğraflarını da, herhangi bir manipülasyon bulamamalarına rağmen, karantinaya aldı ve ancak kıdemli fotoğraf ekibinin onayından geçtikten sonra tekrar yayınlamayı düşündüklerini belirtti. Başka haber örgütleri de yakınlarda, fotoğrafçının daha güçlü olduğuna inandığı bir şekilde dijital olarak manipüle ettiği vakalarda, fotoğrafçıları (hatta bir de editörü) işten çıkarttılar.

İçerdiği bilgi açısından gayet masum olan Walski'nin müdahalesi, günlük bazda kuşulanmış fotoğraf olanaklarını meşru birer olay gibi gösteren fotoğrafçıların yaptıklarının yanında önemsizdi. Haber camiasında yapay olayların gerçek fotoğraflarını, tam tersine tercih etmek gibi genel bir tercih var. Walski'nin vakasında değiştirmeyi yapanın sahadaki denetlenmeyen fotoğrafçının olması ayrıca ürkütücü olmuş olabilir.

Fotoğrafçılar arasında en heyecan verici (ya da en açıklayıcı) fotoğrafı çekmek üzerine ciddi bir rekabet var. Fotoğraflarını yayınlamak için buna mecburlar. Eğer okuyucular fotoğraflarını görmeyecekse fotoğrafçının savaşta hayatını tehlikeye atmasının hatta işi yapmasının anlamı nedir? Missouri Üniversitesi'nden gazetecilik profesörü David Rees günümüz görsel dünyasında böylesi değiştirmelerin motivasyonunu şöyle açıklıyor: "Sine-ma filmleri kusursuz, bundan hareketle haberciliğin de kusursuz olmasını istiyoruz."

Gittikçe stilize hale gelen basında, varolma çabası, okuyucuların hassasiyetinden duyulan korku, televizyonun "gerçekliği" ile yarışma çabası ve sonu gelmeyen güzel görünümlü reklamlar ile kuşatılma sonucu; ham, kanlı ve üzücü fotoğraflar reddediliyor ve kısmen bunun sonucu olarak hiç üretilmiyor bile. (Bir kez ekibinde yer aldığım bir dergide bir grup savaş fotoğrafını yayınladıktan sonra derginin reklam departmanı tarafından "reklam için iyi bir ortam yaratma" konusunda hiç yardımcı olmadığım konusunda uyarılmıştım.) Özgün olanın peşindeki fotoğrafçılar çoğu zaman, bazı bursların desteği ile, kendi ceplerinden yiyerek kendileri tarafından tanımlanmış uzun soluklu projelere kalkışıyorlar.

Ancak basın için fotoğrafları tekrar inşa edenler sadece profesyoneller değil. 2004 yılı başkanlık seçimlerinde adaylardan John Kerry ve aktris Jane (Hanoi Jane) Fonda'nın fotoğrafları Vietnam Savaşı dönemindeki bir savaş karşıtı mitingde bir aradalmış gibi gösterilecek şekilde birleştirildi.

Fonda Speaks To Vietnam Veterans At Anti-War Rally



Actress And Anti-War Activist Jane Fonda Speaks to a crowd of Vietnam Veterans as Activist and former Vietnam Vet John Kerry (LEFT) listens and prepares to speak next concerning the war in Vietnam (AP Photo)



Her iki görsel de politikacıları gözden düşürmek için üretildi: Massachusetts senatörü John Kerry, 2004 tarihli bir birleştirmede sahte olarak Jane Fonda ile birlikte gösterildi (üstte). Maryland senatörü Millard Tydings benzer şekilde 1950'de eski Birleşik Devletler Komünist Partisi başkanı Earl Browder ile yan yana tasvir edildi.

Muhafazakâr bir Web sitesinde, sahte bir Associated Press atfı ile yayınlanan bu fotoğraf, iki bireyin de Corbis fotoğraf ajansının sitesinden indirilmiş fotoğraflarının birleştirilmesi sonucu oluşturulmuştu. Sonrasında bu birleştirme, ana akım gazetelerin editörleri tarafından, gerçek bir fotoğraf olduğuna inanılarak, Kerry'nin önceki radikal eğilimlerini gösteren bir kanıt olarak heyecanla kullanıldı.

Benzer şekilde oy verenlerin şüpheleri ve korkularına oynayan manipüle edilmiş görseller, özellikle oylamadan önceki günlerde yayınlandığında gelecek seçimleri de etkileyebilir. 1950 tarihli, Birleşik Devletler Komünist Partisi'nin eski lideri Earl Browder'ı Maryland'den Senatör Millard E. Tydings ile birlikte gösteren, Senatör McCarthy'nin ekibi tarafından birleştirilmiş fotoğraf, sadece Tydings'in tekrar seçim teklifinin başarısız olmasına (40.000 oy kaybetti) sebep olmakla kalmadı, aynı zamanda diğer politikacılara McCarthy'ye bulaşmamaları gerektiğini gösterdi. Her ne kadar birleşik-fotoğraf olarak etiketlenmiş olsa da, çok az okuyucu bunun ne olduğunu anlamıştı.

Yakın bir tarihte bir başka tartışmalı muhtemel bir birleşik-fotoğraf vakası ortaya çıktı. Bir Amerikan Deniz Piyadesi ve iki çocuk, başparmak yukarı olarak tabir edilen bir el hareketiyle şu yazıyı tutuyorlardı "Çavuş Boudreaux babamı öldürdü ve sonrasında ablamı hamile bıraktı!" Fotoğraf, Pentagon'dan soruşturma talep eden Amerikan-İslam İlişkileri Konseyi'nin protestoları da dâhil olmak üzere muazzam bir öfkeye yol açtı. Ancak bir başka versiyonda şu yazıyordu: "Çavuş Boudreaux babamı kurtardı ve sonrasında ablama yardım etti!" İnternetteki, başka iki çocuğun daha bulunduğu bir üçüncü versiyonda ise "Irak'ta Michael Jackson'ın yanında olacağımdan daha güvendeyim!" yazıyordu.

2004'te Deniz Piyadeleri İhtiyat Teşkilatı'nın komutanı tarafından bir soruşturma açıldı. 2007'de Bilgi Edinme Hakkı üzerinden edinilen bilgiye göre "İlk fotoğrafın ["Çavuş Boudreaux babamı öldürdü..."] ardından —değişik yazılar içeren— bazı farklı versiyonlar internette ortaya çıktı. Ancak, federal otoritelerin bu fotoğrafları detaylı incelemesine rağmen, bu fotoğraflardan hangisinin 'orijinal' olduğu ya da gerçekten o yazıları içerip içermediği tespit edilemedi. Bir başka deyişle, soruşturmacılar bu fotoğrafların dijital olarak değiştirilip değiştirilmediğini belirleyemedi." Eğer ordu çözemiyorsa, başka birisi için şans var mı?

Fotoğrafların dijital manipülasyonu ile ilgili belki de en ilginç site, sıklıkla karşılaşılan bir durum olan, normalde çekici olan bir kadının bir dergi

için ustaca yaldızlanmasının nasıl yapıldığını –dudaklar, gözler, dişler, göğüsler, burun, bel, avurt gölgeleri, çene çizgisi, cilt kırışıklıkları, kalçalar, saçlar ve giysilere yapılan çeşitli müdahaleler– insanlara eğitici bir şekilde gösteren bir İsveç Web sitesi. “How I Became Perfect” (Nasıl Mükemmel Oldum ç.n) okuyucunun bütün bu fiziksel özelliklerin her birinin üstüne tıklamasına ve kadının fotoğrafının ticari tüketime uygun hale gelene dek ne tür değişimlerden geçtiğini görmesine olanak tanıyor. İzleyici örneğin, gözleri ve kaşları hakkında bilgi edinebiliyor: “Gözlerinin beyazı bir tebeşir kadar beyaz hale getirildi ve irislerine daha parlak bir mavi rengi verildi. Kaşlar yukarı kaldırılıp daha az dağınık hale getirildi.” (Richard Avedon’un pembe gözyaşı kanallarını silerek modellerinin gözlerini daha beyaz hale getirdiği analog rötuşlarını anımsatıyor.) Site, medya okur-yazarlığına ufak bir katkıda bulunarak, bazı okurların güvensizlik hissini hafifletebilir.

Bu fotoğraf geliştirmelerin çoğu, güvenilir olduğu düşünülen büyük şirketler tarafından gerçekleştirildi. Walski birleştirmesi ya da sahte Kerry-Fonda fotoğrafı gibi bazıları, amatör ya da profesyonel bireyler tarafından yaratıldı. Asıl fotoğraf, çeşitli sebeplerden dolayı, amaçları için yetersiz olarak değerlendirildiler. Hepsi manipüle edilmeliydi; ya da daha olumlu bir tabirle, “geliştirilmeliydi.”

Bilimsel makalelerde de tespiti zor ya da imkânsız hileler —örneğin, bir hücrenin nasıl görüldüğüne dair ufak değişimler—yapıldı. Yakın bir zamanda *Journal of Cell Biology*’de başvuruların yüzde 1’inde sahtecilik kanaatine varıldı. Editörler artık rutin olarak birleştirme ya da başka değişimleri —görselin bir kısmının çoğaltılmasını, o parçanın başka bir görselden taşındığını belirten ilgisiz çizgileri— tespit etmek için Photoshop yazılımı kullanıyor. Kusursuz bir yöntem değil ancak sahtelerin bazılarını yakalıyor.⁶

Dartmouth College’dan uygulamalı matematikçi Dr. Hani Farid, fotoğrafın bir kısmında farklı bir aydınlatma kaynağı olup olmadığını ya da fazladan piksellerin yaratılıp yaratılmadığını, ya kısmi büyütme yapılarak ya da döndürerek tespit edecek bir yazılım geliştirdi. Farid’e göre bu yeni dijital adli tıp alanına talep, diğer bir sürü alanla birlikte, bilimsel makale dergisi editörlerinden, eBay müşterilerinden ve FBI’dan geliyor. Günlük olarak dolaşıma giren fotoğraf yığınlarını analiz etmenin pratik olup olmayacağını ya da bütün değişimleri tespit etmenin ne kadar zor olduğunu zaman gösterecek.

İlgili okurlara, tıpkı kasiyerlerin sahte parayı tespit edecek makinası olması gibi, böylesi bir yazılımın temin edilmesi ilginç olacaktır. Bloggerla-

rı —Birleşik Devletler’de şimdiden on iki milyon var— kamu hizmeti namına takipçilik yaparken hayal edebilirsiniz. (Lübnan’da 2006’da İsrail ile yaşanan çatışmada görev almış serbest Reuters fotoğrafçısının biraz kabaca yaptığı dijital değiştirmeler —Beyrut’un üzerine yıkım hissini artırmak için duman eklemesi ve bir diğerinin fotoğrafta da İsrail F-16’sına yanlış bir şekilde füze olarak adlandırılacak olan fazladan önleme fişeği eklemesi— blog camiası tarafından ortaya çıkartıldı.) Ancak atmosfer, suçlamaların havada uçuştugu ve her fotoğrafın masumiyeti kanıtlanana kadar suçlu sayıldığı bir cadı avına dönüşecek şekilde yozlaşabilir.

Herhangi bir teknik takipçinin gelişmesini beklerken, foto-muhabirlikte, özellikle de dergilerde, şeffaf ve evrensel standartların, böylesi manipülasyonların neredeyse yirmi beş yıldır yapılıyor olmasına rağmen yokluğu endişe verici. Örnek olarak:

DERGİ MARTHA STEWART’IN OYNANMIŞ FOTOĞRAFINI KULLANDI

Haber THE ASSOCIATED PRESS

Yayın tarihi: 2 Mart 2005

Dosyalama: 15.52 (Doğu Zaman Dilimi)

NEW YORK (AP) –Hapisten çıkmak üzere olan Martha Stewart *Newsweek*’in kapağında baştan aşağı değiştirilmiş görünüyor.

“Martha’s Last Laugh” adlı kapak hikâyesi için 63 yaşındaki Stewart’ın yüzü, parmaklıklar ardında geçen beş aydan sonra mükemmel görünecek şekilde, bir başkasının bedenine yerleştirildi.

Newsweek’in editörleri derginin içinde tanımlandığı şekilde “foto-illüstrasyon”un yanlış bir şey olmadığını belirtti.

Yazı işleri müdürü asistanı Lynn Staley “Hikayeyi ve Martha’nın mevcut durumunu bilen herkesin bu resmin” fotoğraf değil de illüstrasyon olduğunu bileceğini söyledi.

Foto-illüstrasyonlar pratikte epey yaygın.

Newsweek’in manşeti şöyle diyor: “Martha’nın Son Gülüşü: Hapisten Sonra, Daha İnce, Daha Zengin & Prime Time’a Hazır.” Ünlülerin fotoğrafları genelde rötuşlanır ancak artık fikri vermek için başkasının vücudunu “ödünç almak” da mümkün. Neden diyet ya da egzersiz yapasın ki?

Eğer zengin ve güçlüyseniz, başka birinin bedeninin size verilmesi görseller dünyasında bir prestij simgesidir. (Neal Stephenson’sın romanı *Snow Crash*’teki gibi “metaverse”te –günümüzün siber uzayında- daha fakir vatandaşların avatarlarının siyah beyaz, zenginlerin avatarlarının ise renkli olmasını hatırlatıyor.) Ancak böylesi görsel manipülasyonların sık-

lıkla kadınlara uygulandığı göz önüne alınırsa, güdülenimin basitçe kadın düşmanlığı olduğu da söylenebilir. Vücut değiştirmeler bir anaakım dergisi olan *TV Guide*'ın kapağında Oprah Winfrey'e (Ann-Margret'in vücudu) ve daha da provokatif bir yayın olan *Spy* dergisinin kapağında Hillary Clinton'a da (deri ve zincirler içerisinde bir dominatrix olarak gösterecek şekilde) yapıldı. Rosanna Arquette aynı derginin kapağında izni olmadan tişörtüne *Playboy* tavşanı eklenmiş olarak basılmıştı.

Daha yakın bir zamanda, 2006'da, CBS televizyonu haber spikeri Katie Couric, yayın grubunun bir dergisindeki görselde yaklaşık on kilo kaybetmiş olarak gösterildi (Bazı dijital kameralar benzer bir inceltme olacağını portre çekimleri için sağlıyor). Daryl Hannah ise, *Spy* dergisinin kapağında, başkanın karısının suikast gününde giydiğine benzer bir Jackie-O stili şapka ve takım içinde, birine diyafram egzersizi yaptırırken gösterilip "Yoksa bir sonraki Bayan John F. Kennedy Jr. mı?" provokatif başlığı ile sunulduğunda sadece kilolarını değil vücudunun tamamını kaybetmişti.

New York Times Magazine'de fotoğrafta ve filmde meydana gelecek devrim hakkında 1987'de uzun bir makalem yayımlandıktan sonra, kıdemli bir editör bir daha yeni teknolojiler üzerine yazı yazmamın yasaklandığını söylemişti. Neden mi? Çünkü hesaplamalara göre bu makale dört sene ilerisini öngörüyordu ve editörler okuyucuyu altı aydan daha ileri bir gelecek için zorlamayı adaletsizlik olarak değerlendiriyordu. Şimdi, yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra, dijital devrimin saklı anlamlarıyla cebelleşmeye yeni yeni başlıyoruz.

Fenotipin değiştirilmesi, tarif edilen insanların vücut parçalarının geliştirilip değiştirilmesi, ışık ve gölge oyunları ile aydınlatılan görünür insana odaklanmaktan, onun kodlanmış varlığıyla, DNA'sıyla, deney yapmaya doğru kayıyor olduğumuzun işaretleridir. Yeni medya stratejileri insanlığın duyarlı varlıklardan sosyal belirleyenlere doğru olan evrimini onaylamaya başladı. İnsanlar bir kez duygu ve düşüncenin cisimleşmesi olarak görüldükten sonra, kitle medyasının lensi tarafından, bilgi ve görsel gibi küresel önemde olarak değerlendirilmeye başlandı.

Refah toplumlarındaki grafik yazılımın, video oyunlarının, kameralı telefonların ve dijital kameraların yaygınlaşan kullanımı, kod-tabanlı insanlarla oynamayı önceleyecek şekilde kod-tabanlı görsellerle oynamayı

hızlandırdı –sentetik futbolcular, bilgisayarla yaratılmış karakterler, kompozit portreler. *New York Times*’daki köşesinde yakınlarda yazdığı bir yazıda David Brooks şöyle yazdı: “Bir Harris anketine göre Amerikalıların yüzde 40’tan fazlası, öyle bir imkân olsa, çocuklarını fiziksel ve zihinsel olarak geliştirmek için genetik mühendisliğe başvurmaya sıcak bakıyor. Bu düzeyde bir sosyal kabule ulaştığınızda, herkes ayak uydurmak zorundadır. Yoksa çocukları geri kalır.” Daha belirli bir örnek vermek gerekirse, “İngiltere’nin en yüksek temyiz mahkemesi tarafından kürtaj karşıtı bir grubun başvurusunun reddedilmesi neticesinde, İngiliz çiftler hasta çocuklarının tedavisine yardımcı olmak için tüp bebek sahibi olabilecekler. Lordlar Kamarası, kısırılık tedavisi alan çiftlerin ciddi derecede hasta çocukların tedavisinde doku uyumu sağlamak üzere embriyoların elenebileceği yönündeki 2003 tarihli Temyiz Mahkemesi kararına arka çıkmıştı.”

Sadece byteların değil, kimyanın ve filmin aksine, sadece görünür fiziksellüğün değil, ancak gerçeğin enformasyonel olarak tasvirinin dayatmacı metaforuna dönüşüyorlar. Her ne kadar fotoğraf geleneksel bir şekilde günümüzün geçmiş şeklinde tasvir edilmesi olarak tanımlansa da, aynı zamanda kendimizin de habersiz olduğu bir şekilde, geleceğin kodlanmış görsellerini de yaratıyor –dönüştürülmüş insanlar olarak kendimiz, ya da bazılarının haklı bir şekilde isimlendirdiği gibi, “post-insanlar.”

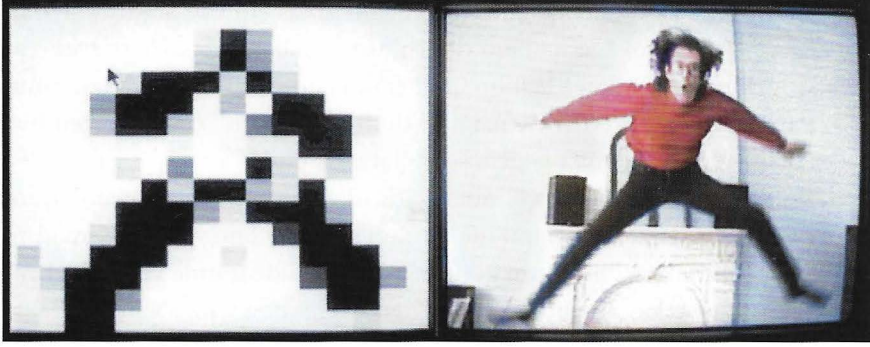
Genotiplerimiz yakında özgeçmişimizin bir parçası haline gelecek, belki de belli işlere girmemizi, sağlık sigortası almamızı ve hatta eş olarak kabul edilmemizi engelleyecek. Bin dolar karşılığında bir bireyin genomu şemalandırılıp hastalık eğilimleri de dâhil olacak şekilde analiz edilebiliyor. Kendi ata havuzlarını şemalandıracakları, Afrika üzerine özel bir sayı için *Vanity Fair* çalışanlarının çoğu DNA testine girmişti; sonuçlar künyede yayınlanmıştı. *Blade Runner*’daki “replikant”, taşıdığı çocukluk fotoğraflarıyla insan olduğuna inandırılmıştı. Oysa iki kere kandırılmıştı; fotoğraflar da kendi gibi manipüle edilmişti. İçinde bulunduğu durum, dijital fotoğraf ve sayborg çağındaki kendi durumumuz için kehanet oluşturuyor.

Bu arada, dijital fotoğraf bize chimera (iki farklı zigottan oluşturulmuş tek bir organizma, mitolojide farklı hayvan parçalardan oluşan canavar- ç.n) fotoğrafları yağıdıracak; bazıları yararlı, bazıları ise şimdiden neredeyse her derginin kapağında gördüğümüz genç, ince ve ağır bir şekilde rötuşlanmış kadınlar şeklinde tiranlığını kuran kurabiye kalıbı tarzı görüntüleme gibi fiziksel olarak zararlı, değişim için bir olanaklar menüsü yaratacak. Daha şimdiden ikizlerin, üreme kliniklerinde saklanmış donmuş embriyolar sa-

yesinde, yedi yıl arayla doğduğu bu çağda sadece görünürlere odaklanmak yeterli olmayacak. Sadece bedenlerimizin değil ayrıca genotiplerimizin de göz önünde olacağı yeni stratejileri kullanarak, ne tür kromozomlara sahip olduğumuzu gösterecek portreler çekilecek. Çöpçatanlık servisleri, belki de, tavsiye ettikleri partner ile çocuk yapması durumunda bireyin çocuklarının neye benzediğini gösterebilecek, aynı zamanda potansiyel çiftleri DNA kombinasyonuna göre değerlendirip aile kurmaları halinde nasıl sağlık riskleri alacaklarını göstererek kaygılandıracak. Muhtemel bir genetik görsel üreticisi tarafından yaratılan hayali türlerin gerçekçi görselleri, tıpkı sanatçıların uzun bir süredir sezgisel bir şekilde yaptığı gibi, bizlerin melez varlıklar olarak nasıl olanaklara sahip olduğumuzu gösterecek.

Will Wright tarafından yaratılan, insanların kendi yaratıklarını yaratılabilmek için farklı beden parçalarını seçebilmesine olanak sağlayan, olağanüstü bir sentetik multiplayer dünyası olan *Spore* gibi, bu sanal deneylerin bazıları başladı bile. Daha bayağı bir şekilde, bir Miss Digital World güzellik yarışması da düzenleniyor —Sao Paulo doğumlu, 1.80 boyunda, “kadifemsi” bir cilde ve 195.000 adet poligona sahip Ilina, 2004 yılının yarışmacılarından biriydi. Bu sırada, mühendisler bir iki geni kurcalamanın ötesine geçti ve canlı organizmaların genetik devrelerini tekrar döşeyeceği, hatta bütün genetik kodu baştan yaratacağı, sentetik biyolojinin yeni bir alanı ortaya çıktı. Bitki atıklarından ucuz petrol imal edebilmek için mikropların geliştirilmesine dair bir strateji şimdiden uygulanmaya başlandı ve nihayetinde bu iş için sıfırdan organizma yaratılması üzerine tartışmalar var. Yaşam kalitesi ve karakterine dair bahsi geçen devasa, büyük çapta değişimleri göz önüne alırsak, dijital fotoğrafın gösterecek ve hitap edecek çok şeyi olacak.

İnsanların ve diğer organizmaların DNA’sı arasında yoğun benzerlikler olması gibi, dijital çevrenin içindeki çeşitli medyalar arasında da kod paylaşımları, melezlenme ya da birbiri yerine geçme olacaktır. O zamanlar New York Üniversitesi’nde lisans öğrencisi olan Kevin Walker tarafından bir Mondrian tablosunun müzik olarak çıktısının yaratıldığını hatırlıyorum. İzleyicilere, cazdan ilham almış ressamın renkli geometrik şekillerini “çalmasına” olanak sağlayan bir sistem üzerinde çalışmıştı. Müziğin ve görselin “tonlarının” kod olarak kaynaştığı ve sonucunda birisi ya da tamamen farklı bir araç şeklinde ortaya çıkartıldığını hayal edebilirsiniz. Sanal dünya öncülerinden Jaron Lanier, orgdan çıkan notaların içinde yaşanacak sanal bir kale oluşturacağını öngörmüştü.



Büyük fotoğrafçı Ansel Adams bir klasik piyanist olarak başlamıştı. Ona, neden geleneksel filmde daha kısa bir tonal aralığa sahip Polaroid film kullandığını sorduğumda, çembalonun piyanodan daha az nota sayısına sahip olmasına rağmen yine de güzel müzik yaptığını söylemişti. Fotoğraftaki siyahtan beyaza tonların basamaklar şeklinde bir piyano klavyesi gibi düzenlendiği “Zone Sistem”, fotoğrafın kavramsal mimarisinin belirlenmesinde ilham verici bir rol oynadı. Aynı zamanda, dijitalin ayrık sayı-tabanlı tonalitesini de, bir anlamda, öngörmüştü.

Sonrasında 1980’lerde sanatçı David Rokeby *Very Nervous System* adlı çalışmasıyla ortaya çıktı (Birçok özelliğinin artık rutin sayılabilecek kadar nüfuz edici hale gelmesinden önce, daha da yenilikçi çalışmalar dijital devrimin doruğa ulaştığı zamanlarda başladı). Kahraman bedenini boşlukta hareket ettiriyor ve kamera onu “görüp” görseli bilgiye çevirip sonrasında bu bilgiyi müzik olarak çıkartarak kahramanın tekrar hareket etmesini sağlayacak şekilde daha fazla müzik (ya da ses) yaratıyor. Hareketler “dinamik ve tarihsel olarak” analiz ediliyor, belirli bir çeşit hareket hep aynı sesin çıkmasıyla sonuçlanmıyor (Böylece piyanodan farklı bir şekilde çalışıyor). Kamera, görsel veri girişini yapıyor, sonuç bir çeşit müzik oluyor. Rokeby’a göre, yaratılan durum “neredeyse şamanistik”. Bu sayede “yerleştirmeden 15 dakika sonra insanlar genelde deneyimin ardıl görüntüsünü hissediyor, sokağın rastgele eylemleriyle doğrudan ilişkileniyor.”

Öyleyse, bir gösteriyi kaydettiğinizi ve evinize gelip kameranın kaydettiği şey üzerinden müzik kaydı yaptığınızı düşünün. Gösterinin yoğunluğunu ve başarısını, görselden üretilmiş sesler suretiyle değerlendirmek nasıl olacak? Ya da NYU’da öğrencilerin kalkıştığı gibi, bir dansçıdan sistem içinde kendi müziğini yaratmasını istemek? Bu durumda dansçı hareketlerinin doğru sesi bulma çabasıyla çarpıklaştığını fark edecek; dans

David Roke’un “*Very Nervous System*”inde görseller sese çevriliyor.

ederken müziği yaratmaya değil müziğe göre dans etmeye alışacaktır. Öğrenciler aşağıdaki sokağa kamera doğrultup; taksilerin, bisikletçilerin, yaların farkında olmadan à la John Cage tarzda bir müzik, ya da bazılarının "ses fotoğrafı" olarak adlandıracağı "ışık ile yazmanın" çeşitlerinden biri halini alacak şekilde daha rastgele sonuçlar elde ettiler.

Bu "kazalar" fotoğrafın elinin en güçlü olduğu alanın devamlılığını sağlıyor: Hayatın insanların farkına vardığı fakat üstüne yoğunlaşmadığı ritimlerini bulmak ve insanların görmediği bir şekilde görme yetisi. Durum buyken, bu sonuçlar, aracın hem illüstrasyon hem de zaten varolan bakış açılarının "kanıtı" olma fonksiyonlarının, kısmi panzehiri olarak hizmet veriyor. Burada insanın fotografik süreç üzerinde daha az kontrolü vardır ve sonuçları karşısında şaşkınlığa uğrar. Garry Winogrand'ın söylediği gibi, "Şeylerin fotoğraflandığında nasıl görüldüğünü öğrenmek için fotoğraf çekiyorum."

Bilimlerde olduğu gibi, gözlemlleme süreci, sonucu ve kendimizi temelden değiştirebilir. Gözlük, bilgisayar ya da dijital kamera olsun; dünyayı daha iyi keşfetmek için yeni bir araç icat etmenin, beraberinde o icatların gerçekleştiği dünyayı modası geçmiş hale getirmek gibi beklenmeyen sonuçları olur. Bu araçların keşfetmesi beklenen gezegen, onu bu araçların gözlemliyor olması sebebiyle, artık eskisinden farklı hale gelir.

Medya bize farklı bir dünya yaratır ve sonuç olarak evrilen bir medyaya ihtiyaç duyarız. Şair ve denemeci Paul Valery 1931'de "Güzel sanatlarımız, çeşitleri ve işlevleri, günümüzden çok farklı zamanlarda, şeyler üzerindeki eylemlerinin gücü bizimkiyle karşılaştırıldığında önemsiz kalan insanlar tarafından kuruldu" yazmıştı. "Ancak tekniklerimizin şaşırtıcı gelişimi, ulaştıkları uyumluluk ve hassasiyet, yarattıkları fikir ve alışkanlıklar, 'güzel'in eski zanaatında büyük değişikliklerin gerçekleşmek üzere olduğunu kesin hale getiriyor... Son yirmi yılda ne madde ne de zaman kadim zamanlarda olduğu gibi oldu."

Tıpkı sanatlar gibi, medya da temsil etmek üzere yaratıldığı dünyayı kökten değiştirdi –hatta yerini aldı. Birçok kuramcının açıkladığı gibi ("mesaj araçtır") Irak savaşını televizyonda izlemek, büyük ölçüde, savaşı değil televizyon izlemektir. Basılı medyada yer alan savaşın sebep ve sonuca bağlılığından farklı olarak, televizyonda gösterilen savaş farklı stratejilere ihtiyaç duyar; basitleştirilmiş ideolojiler, görsel olarak kolay anlaşılır bir öykü, telegenik bir başkan, korkunun gösteri gibi izlenmesi. "Terörle sürekli savaş" bir kitabın sınırlamalarını aşarken, çok sayıda televizyon sezo-



Sağdaki, Snuppy, erişkin Afgan tazısının ikizi.
Kendisi Labrador Retriever cinsi bir taşıyıcı anneden doğdu.
Fotoğraf Hwang Woo Suk/Seul Ulusal Üniversitesi/AP

nunu dolduracak miktarda kaygı-aşılایıcı drama için iyi bir örnek olur ve milyarlarca dolar değerinde rahatlatıcı ve oyalayıcı reklam satar. 11 Eylül saldırıları, çok azı sonlanma niyetinde olan dizileri yerinden etti. Televizyonda gösterilen bir drama olarak amacına hizmet etti.

Fotoğraf genelde anlam belirsizliklerini teşvik eden olmaktan çok, çözen olarak algılandı (Örneğin, Eadweard Muybridge'in meşhur fotoğrafının 1878'de gösterdiği gibi, bir at dörtnala giderken dört ayağının her birinin havada olduğu bir an vardır). Aynı zamanda, başlığıyla birlikte, üst üste binen gerçeklikleri, çoğu zaman haksız bir şekilde, tek bir duruma indirgeyerek bir filtre görevi de görür. Bir atın dört ayağının da yerden kesilerek dörtnala koştuğunu biliyor olmak, daha az gizemli, daha az sezgisel bir dünyada yaşadığımız ve belirleyicinin insan değil kamera olduğu anlamına gelir. Kamerayı sorular sormak için değil sadece cevaplar elde etmek için kullanmak, kameranın yapabileceklerini küçümsemektir.

Bir yüzyıl sonra Sınır Tanımayan Doktorlar'ın kurucularından biri "Fotoğraf olmasa, katliamlar varolmazdı." diye belirtti. Başka türlü olsa, başta politikacılar olmak üzere, kimse aldırış etmezdi. Bir insan tanığın açıklaması, fotoğrafın algılanan nesnelliğinden ve taşınabilirliğinden yoksundur. Sonuç olarak, katliamda hayatta kalanlar iki kere kurbanlaştırılır: Özel olarak nefret edenler tarafından ve sözde nesnel makinenin yaşama yeteneklerine, kendi kurbanlaştırmalarına tanık olmak suretiyle, baskın çıkmasıyla. Eğer bir gün insanlar ne fotoğrafın doğrulamalarına ne de tanık ifadelerine inanmamaya başlarsa, kendimizi hiçbir katliamın, en azından kayda değer katliamların olmadığı bir dünyada sadece kendimizi düşünerek yaşarken bulacağız.

Bu bilgi çağının üstünkörü bir ironisi de, sersemletici aşırı bilgi yükünün bu muazzam değişimleri tespit edilmesi daha zor hale getirmesinde; trajedi ise bu köklü değişimlerinin çoğunun geri dönülmesinin imkânsızlığındadır. Örneğin, Bill McKibben'in *Enough*'ta yazdığı gibi, bir kez gen havuzunda değişikliğe yol açtığımızda (yiyecek kaynaklarını genetik değiştirilmesinde ya da gezegenin iklimindeki değişimlerde olduğu gibi) geri dönüşü olmayan devrimci bir değişime imza atmış olacağız. Bir kez genetik geliştirmeler insanda da başladıktan sonra, genetik değişime uğrayan insanlarla ne yapacağız –çocuk yapmalarını mı yasaklayacağız? Çocukları hala "doğal" mı sayılacak, yoksa durumlarını anlatmak için açıklama mı gerekecek? Yarışları kazanan, yeni teoremler ortaya koyan, gezegene öncülük eden post-insanın bir versiyonu mu olacaklar? Müdahale



edilmemiş insanlar bugün yiyecekler için söylediğimiz gibi organik olarak mı değerlendirilecek? Yoksa siber punk yazar William Gibson'ın sorduğu gibi, neredeyse hepimizin olduğu, ilk sentetik aşırı olduğumuzda, zaten sayborga bir adım daha yakınlaşmadık mı?

Bu çekiştirilebilir gen havuzunun sonuçları mutlaka beraberinde bir perspektif kaybı ile gelecek, bir görsel arayışı da olacaktır: David Brooks *New York Times*'da "Herkesin zeki, iyi görünüşlü ve hoş olduğu bir dünyada, herkes hit filmlerde rol almaya yetkin, ancak o filmleri değerlendirmeye yetersiz olacak" diye yazmıştı.

Bu potansiyel olarak belalı bir takiptir. Takvimler, ders kitapları, dergiler ve internet için bir görsel arşiv sunan milyonlarca romantize ve makul güzellikte bir doğa fotoğrafı, çevre yıkımının etkilerini görmezden gelmemizi sağladı mı? Bu şenlikli imgelem bizi doğanın kayboluşundan kopartacak bir yanılsama haline gelebilir mi? Her zaman daha fazla görsel üretebiliriz; farz edilen nesne varlığını sürdürsün ya da sürdürmesin, dijital âlemde ebedi olarak sentezlenebilirler.

Bu açgözlü tavırda, bulduğumuz şey sahte altın olabilir. Walter Benja-

My Twinn, uygun dijital fotoğraflar ellerine geçtikten sonra, "hayatınızdaki özel çocuğun tıpkısının-aynısı bir oyuncak bebek" yapmayı vaat ediyor.

min 1930'larda, dünyayı fotografik kur haline getirmenin "şeylerin evrensel eşitliği hissi"ni yerleştirdiğini belirtmişti. "Gün geçtikçe, bir objeyi yakından kavramak için benzerlerine, yeniden-üretimlerine sarılma arzusu daha da artıyor" demiş, ancak şöyle devam etmişti; "resimli dergiler ve aktüalite tarafından sunulan yeniden-üretim çıplak göz tarafından görünenden ayrılır. Özgünlük ve kalıcılık ikincisiyle, geçişkenlik ve yeniden-üretilebilirlik ilkiyle yakından ilişkilidir. Bir objeyi kabuğundan ayırmak, aurasını yok etmek, 'şeylerin evrensel eşitliği hissi'nin öylesine arttığı bir algının işaretidir ki; bu algı özgün objeden bile tekrar-üretim yoluyla bu hissi ortaya çıkartmak anlamına gelir." Photobucket sitesinin sahip olduğunu iddia ettiği üç milyardan fazla fotoğraf ya da piyasa araştırma şirketlerinin belirttiği üzere YouTube'a ayda yüklenen üç milyardan fazla video, "objeyi kabuğundan ayırmak" ve herhangi bir orijinal aurayı ya da özgünlük hissini yok etmek için fazlasıyla yeterlidir.

Bir üniversite sınıfında öğrencilere genelde, öğrencilerin kendilerinden başka, odada türünün tek örneği olan ve toplu-üretilmemiş herhangi bir şey olup olmadığını sorarım. Bir düzine dikdörtgen şekil sayabiliriz —sıralar, bilgisayarlar, kitaplar, pad'ler, tahta, ekranlar, pencereler kapılar vs.— ancak özgün nesne olarak nadiren bir ya da iki özel tasarım mücehherden fazlasına denk geliriz. Bu genelde öğrencilerin hayatlarının sadece orijinal-olmayanla çevrelendiğini ilk fark ettikleri andır ve çoğu bu durumu rahatlatıcı bulur. Hem, kim türünün tek örneği bir araba ister ki? Kim neredeyse sınırsız kopyanın tüketim ethosuyla bağ kurmak istemez ki?

Fotoğrafın kendisi, bu bağlamda, olması gerektiği gibi şekillendirilmiş bir iletişim aracıdır. Dikdörtgen fotografik görsellerin fazlalığı, mümkün ve görkemli algımızı azaltıp tüketicinin kabullenmesi aracılığıyla jenerik ve toplu üretilmiş destekler. Varoluşun hamlığının yerine kolayca tekrar-üretilebilir görsel-dostu paradigmaları —sentetik insan, cernnet benzeri çevre— sinsice ve gelişigüzel yerleştirirler. Fotoğrafın bir iz olmasına güvenmeye alışmış olarak, ne derece ve ne kadar hızlı bir şekilde temelde tehlikeli bir yoldan aşağı yönlendirildiğimizin farkına varmıyor ya da varmak istemiyoruz.

Dijital görsel dünyasında şeylerin evrensel eşitliği kendisini ayrıca, 1'ler ve 0'ların büyümekte olan dünyasının en banal anahtar kelimeleri altında basitçe kategorize edilmek olarak gösterir. Artık kağıdın ya da filmin üzerinde olmayan fotoğraf, kolayca ulaşılabilir olmak için genelde anahtar kelimelere ihtiyaç duyar —baskıları tekrar gözden geçirmekten gayet farklı

bir deneyim. Anahtar kelimeler atayarak, fotoğrafların belirsizliği genelde gelişigüzel bir şekilde belirginleştirilir, fotoğrafın çoklu anlamı reddedilir, fotoğrafın bazen çağrışım yapacağı meydan okuyan gizemlilik şeyleştirir. “Gün batımı” ya da “bebekler” görselde kalmış her hangi bir karmaşıklığı gizleyen anahtar kelimeler haline dönüşür; müşteri markalaştırmasının bir çeşidi olarak, “seksi”, daha geniş bir kitleye ulaşma amacıyla sıklıkla pazarlama taktiği olarak kullanılan bir anahtar kelimedir. Artık anahtar kelime atamada, görsel ve kelime arasındaki şiirsel ahenksizlikte, çok az kelime oyunu vardır.

Er geç, anahtar kelime atamak daha kurnaz hale gelecek ve bir dijital fotoğrafı bulmak için başka stratejiler de geniş bir şekilde uygulanacak —geo-etiketleme, görsel algoritmaları eşleştirmek, başka görseller ya da görsel parçalarıyla bağlamanın çeşitli yolları. Vannevar Bush’un ilk kez *Atlantic Monthly*’nin 1945 Haziran sayısında taslağı geniş bir şekilde çizilen, önsezili *memex* (“Müthiş hız ve esnekliğiyle başvurulabilecek şekilde donanmış, bireyin bütün kitaplarını, kayıtlarını ve iletişimlerini saklayabileceği bir cihaz. Bireyin hafızasına genişletilmiş samimi bir destek.”) gibi daha sezgisel bir birliksel erişim sistemi, dijital çevredeki fotoğraflara, jenerik ya da başlıklarında hapsedilmiş bilgiler sığılığına kapılmadan daha nazik bir şekilde yaklaşması özellikle faydalı olacaktır.

Bu sırada, gittikçe fotografik mezarlığa dönüşen müzayedelerde fotoğraf baskıları patlayan fiyatlara satılıyor. Bu on yılın başında *New York Times*’ın haberine göre Bettmann fotoğraf arşivinin Bill Gates’in sahip olduğu yüzde 98 kadarlık bir kısmı, Manhattan’daki dosya çekmecelerinden baskılar bozulduğu için çıkartılıp, Pennsylvania’daki bir kireçtaşı madenine soğukta muhafaza için yerleştirildi. Depolamaya giden 17 milyon fotoğraf içerisinde sadece ticari olarak popüler olan görseller dijitale aktarıldı (kalanını taramanın çok pahalı olacağı söylendi). Otto Bettmann’ın 1935’te Naziler iktidara geldiğinde Birleşik Devletler’e getirdiği fotoğraf zulasından türeyen, yirminci yüzyılın en merak uyandıran haberlerini ve belgesel fotoğraflarını içeren muazzam kâğıt-tabanlı kendine has kültürel miras daha az ulaşılabilir hale getirildi. Tarihin kolaylıkla satılabilir bir versiyonu —örneğin, Einstein’ın dil çıkarması— dijital dosya olarak dolaşımda tutuldu. Baskılar koleksiyonerin mülkü haline geldi; günümüz medyasında tekrar-üretim için dijital dosyalar genelde tercih ediliyor.

Zamanın akışının bariz tanıklığı olan çürüyen fotoğraflar, buzdolaplarında gözden uzak tutuluyor. Orijinal fotoğrafa, onun zaman ve uzaydaki

varlığına, sararmasına ve arkasındaki izlere, izin verilmez.

Mekanik olarak tekrar-üretilmiş fotoğraf, daha çok resmin sahip olduğu gibi bir kıymetle, nadir ve hatta bazen özgün olarak yeni bir statü kazanıyor: Edward Steichen'in *The Pond-Moonlight*'ı 2006'da 2.9 milyon dolara satıldı. Taranmış ve düzeltilmiş dijital görseller, teller ve havadan dağıtılabileceği, kısa ömürlü, aynı anda her yerde olabilen, hiç çürümeyen, haksız yere yüzeysel bir ölümsüzlük girişimine hak tanıyan bir şekilde, ebedi bir şimdiye girer.

Tabi ki dijital fotoğrafın eskimesi, bir yazılım mühendisinin bilgisayarın saatine göre kâğıt-benzeri bir şekilde "kahverengileşeceği" bir program yazması gibi olmayacaktır. Göreceğimiz gibi dijital, zamanın daha dinamik bir versiyonunu sunar.

Hem neden olmasın ki? En önemli sabitlerden biri olan ışığın hızı bile değişti. 1999'da, milenyumun eşiğinde, *Harvard University Gazette*'te "Physicists Slow Speed of Light" makalesi yayınlandı:

Ay ile Dünya arasındaki 360.000 kilometreyi normalde iki saniyenin altında alan ışık, yoğun trafikte yol alan bir minivanın hızına kadar düşürüldü; saatte 57 kilometre.

İlk kez dört sene önce gözlemlenen, maddenin tamamen yeni bir hali, bunu mümkün hale getirdi. Atomlar, süper-düşük sıcaklıklarda ve süper-yüksek basınçta, süper-yakın şekilde dizilince, tekil parçacıklar olma niteliklerini kaybedip lazerinkine benzer bir şekilde tek bir süper-atom olarak davranıyorlar.

Bu egzotik ortam, ışık hızını saniyede 299.792 kilometreden 57 kilometre hıza 20 milyon kat düşürmek için tasarlanabilir.

Harvard Üniversitesi fizikçisi Lene Hau bu durumu; "Maddenin bu garip halinde ışık, daha insani boyutları benimsiyor; neredeyse dokunabilirsiniz" diye tanımlıyor.

Geçtiğimiz yıllarda ışığın hızı daha da yavaşlatıldı. *New York Times*'ın 2007'deki haberine göre "Bir kuantum mekaniği hokkabazlığıyla Harvardlı fizikçiler, doğanın en hızlı parçacığını, bir ışık atımını sadece durdurmakla kalmayıp, aynı zamanda ışığı farklı bir noktada hayata döndürüp yoluna devam etmesini sağlıyorlar."

"Fotoğraf" kelimesi Yunancadan gelir ve anlamı ışıkla yazmak ya da çizmektir. Eğer ışık değişiyorsa yazma eylemi de değişmeli.



Aynı sahnenin Web'deki fotoğraflarının farklı perspektiflerini bir araya getiren bir yazılım olan "Photo Tourism"e göre Trevi eşmesi.

Sıfırdan Bire

Deneyimi onaylamanın bir yolu olan fotoğraf çekmek, deneyimi fotojenik olanın arayışıyla sınırlamak, deneyimi bir görsele, bir hatıra nesnesine indirgemek, aynı zamanda onu reddetmenin de bir yoludur. Seyahat bir fotoğraf biriktirme stratejisi haline gelir... Çoğu turist, kendileri ve karşılarındaki dikkate değer şey arasına kamera koymaya mecbur hisseder. Başka ne tepki verebileceklerinden bilmediklerinden, fotoğraf çekerler.

—Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* (1977)

Dijital çevrede fotoğrafın yeniden işlenebilirliği Sontag'ın bahsettiği meseleleri hem daha alevlendiriyor, hem de, daha büyüleyici bir şekilde kismen tartışılabilir hale getiriyor. Dijital, fotoğrafın görünenin sadık bir kaydı olma durumunu istikrarsızlaştırdıkça, yeni esnekliği eskiden hızlıca reddedilecek ya da imkânsız olarak değerlendirecek yeni olanaklara açılmasını sağladı.

Seyahat, fotoğrafa yatkın kimseler arasında bile, Sontag'ın belirttiği gibi "bir fotoğraf biriktirme stratejisi" olmak durumundadır? Derin teknolojik değişimin perspektifinden bakıldığında, eğer hâla eski araç denilebilecek şeyin sınırlamaları içinde kalmaya mecbur hissederseniz, özellikle yenilmiş sayılmalıyız. Reklam ajansları ve moda yayınları pikselleştirilmiş fotoğrafa istekle sarılırken, sanatçı ve belgeselcilerin çok azı yeni olanaklara yatırım yaptı ve bu olanakları çalışma stratejilerine dâhil etti. Yeni araç büyük oranda tutulma halinde ve potansiyelinin, bırakın eklemlemeyi, farkına bile varılmıyor. Galeri sahibi ve fotoğraf simsarı Jocelyne Benzakin'in 2000'de söylediği gibi, "Photoshop gibi bir programın gücünün farkındayım... ancak herhangi birinin onunla fotoğrafı, Jimi Hendrix'in gitarı tamamen değiştirmesi gibi, farklı bir seviyeye, farklı bir noktaya taşıdığını görmedim."

Ancak fotoğraf dönüştürülebilir ve dönüşecektir de. Örnek olarak: Sontag'ın hakkında yazdığı turist söz konusu olduğunda, dijital görün-

tülemenin bugüne kadar belirtilmemiş avantajlarından bir tanesi kişinin kendini henüz oraya *gitmeden* varacağı noktada fotoğraflanmış olarak gösterebilmesi becerisidir. *Newsday*'in iki artistik patinajcının ertesi gün olacak buluşmasını gösterdiği gibi, sözümona gezgin de kendi portresini herhangi bir turist tuzağının —fotoğraflanmamış kalmadı— önüne yerleştirip, bir “gelecek gezi günlüğü” yaratabilir.

Bu hile yapmak mıdır? Gezgin hedefine ulaştıktan sonra doğaçlama yapabilir ve turizm merkezlerini pas geçebilir (gitmek zorunda olduğu noktalardaki varlığının “kanıtı olacak” fotoğraflar çoktan üretilmişti). Onun yerine ziyaretçi yabancı olma halini daha nazik bir şekilde, etrafta dolaşarak, insanlarla konuşarak, kokuları, sesleri, manzaraları, sezgileri takip ederek, kamerayı merak uyandıracak derecede yeni olanı keşfetmek için kullanarak, zaten bilinen sahneleri tekrar tekrar betimlemek için zorunlu hissetmeyecek bir şekilde, yaşayabilir. Turist fotoğrafları genelde oldukları şey olarak kabul edilirler; klişeleri tekrar eden kişisel kartpostallar. (Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer, atölye çalışmalarında öğrencilerine yerel turist kartpostallarından aldırır ve gidip aynı sahneyi olağanüstü derecede farklı sonuçlar verecek şekilde fotoğraflamalarını ister.)

Daha da önemli bir şekilde, turistin, günümüzde on dokuzuncu yüzyılda kalmış bir adlandırma gibi görünen, gezgine doğru evrilme şansı vardır. “Gezgin” fazlasıyla görülmüşü örneklemektense bilinmeyene doğru bir yolculuğu takdir eder. En iyi fotoğraf için nerede durulması gerektiğini söyleyen, gözlem noktalarını puanlayan turist rehberleri atılabilir, hatta daha iyisi hiç üretilmez. Bir “Amerika’nın En Çok Fotoğraflanmış Ahır” ihtimali azalır ve —bu her ne kadar geziden dönene kadar fotoğraf siteleri ne ilgisiz kalmayı gerektirse de— kamera tarafından çoktan el konulmuşun yerine, her ilgi noktası ayrı ayrı gezilip keşfedilebilir. (1984’te Havana’ya olan ziyaretimde, sokakta bana bir şey satmaya çalışan herhangi bir fotoğraf görmemiştim. Rekabetçi kapitalist bir ülkenin aksine ürünler, reklamının yapılmasına, vurgu yapılmasına, işaret edilmesine ihtiyaç duymuyordu. Görselin cezbetme girişimine maruz kalmadan yürüdüm. Sonunda, birkaç fotoğraf gördüm; ait oldukları yerde, bir fotoğrafçı stüdyosunun camında, sessizce duran portreler.)

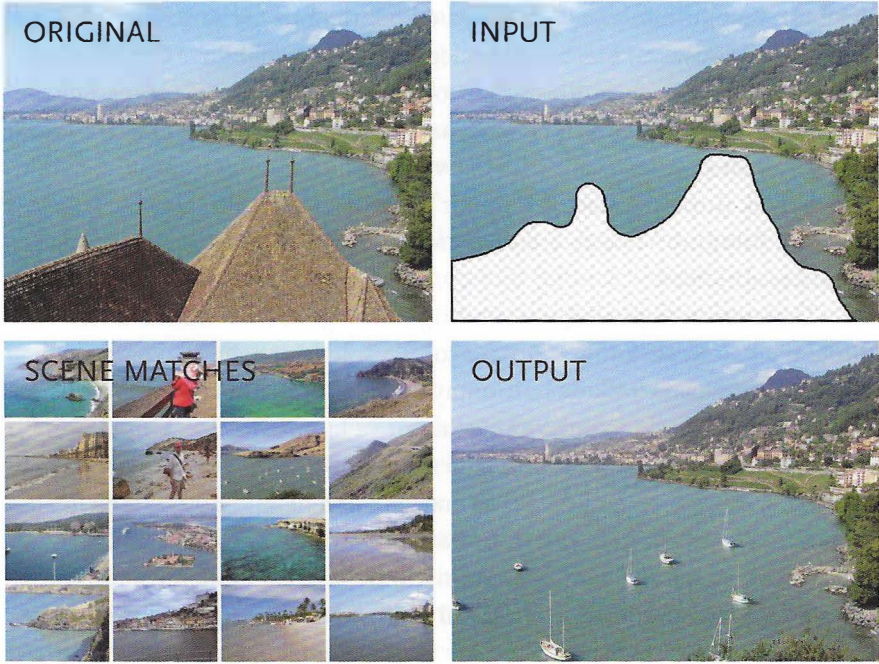
Turistler Eiffel Kulesi’nin önünde kitleler halinde eşinin ya da yoldan geçen birinin deklanşöre basmasını bekliyor olmaktan vazgeçip, Paris’in tikanıklığını açabilirler. O fotoğraf, eğer evde değilse bile, havaalanında çoktan çekilmiş olup, tıpkı pasaport hazırlamak gibi rutin bir görev haline

gelebilir. Fotoğraflar, varış anında ya da belirlenmiş bir zamanda gönderilmek üzere e-postaya, mecburi ifadeler eklenerek konabilir: “Çok iyi zaman geçiriyorum. Keşke sen de burada olsaydın.” (Bakınız; Georges Perec’in kartpostalların arkasında yer alan az sayıdaki jenerik söz üzerine muhteşem çalışması.) Restoran, dükkân ve otel zincirlerinden mümkün olduğunca uzak durarak, macera (“anılar” değil) başlayabilir. Ve her bir görsel “gelecek fotoğrafı” olarak etiketlenerek, yazışılanlar anti-turist stratejiden haberdar edilebilir.

Deneyimin orijinallliği ve kendiliğindenliği tehlike altında ancak kurtarılabilir. “Gelecek fotoğrafları”na çoktan sahip bir şekilde, zaten varolan görseller fırtınasına katkıda bulunmaya gerek duymadan birey; daha özgür olur, çerçeve tarafından daha az baskılanır ve kıymetli anları korur. Eğer bir gezgin gezisini kullanıcı-üretimi web siteleri üzerinden arkadaşlarıyla paylaşmak isterse, görseller neredeyse anında yüklenebilir. Bu noktada gezgin üzerindeki baskı, başkaları tarafından çoktan yüklenmiş milyarca fotoğrafla (örneğin, fotolog.com üyelerinin günde 500.000 yükleme yaptığı ve ayda iki milyar fotoğrafın izlendiğini iddia ediyor) yarışmak adına, öngörüleni değil, kendine has olanı bulup fotoğraflamak yönünde olacaktır. Ve, birçok insanın fark ettiği gibi, dönmeyi bekleyip fotoğrafları öyle paylaşmak, meraklılar tarafından e-posta bombardımanına tutulmaktan yegdir.

Ayrıca “mükemmel” fotoğraf peşindeki ikonik arayışa yardımcı olmak üzere yeni bir yazılım geliştiriliyor. Carnegie Mellon Üniversitesi’nden, “Scene Completion Using Millions of Photographs” (Milyonlarca Fotoğraf Kullanarak Sahne Tamamlama) acelesi olan fotoğrafçı için görselin, diğer insanların çektiği aynı sahnenin çevrimiçi fotoğraflarından otomatik olarak aranıp bulunacak parçacıklarla otomatik olarak tamamlamasına olanak sağlıyor (belki fotoğrafa istenmeyen bir şekilde bir başkasının kafası girmişti, ya da eski eşinizi fotoğraftan çıkartmak istiyorsunuzdur). Fotoğrafa, şeylerin nasıl olduğuna dair herhangi bir kesinlik arayışında bakacak tarihçileri sersemletecek bir şekilde, farklı zamanlarda orada bulunmuş sayısız üreticiden çekilmiş bir kolaj sistemi. Yazılım aynı zamanda önceki üreticilerin başlıklarını da, daha isabetli olmasa bile, daha kapsamlı bir tanım için ödünç alacak.

Washington Üniversitesi’nden Noah Snavely, Steven M. Seitz ve Microsoft Research’ten Richard Szeliski tarafından geliştirilen bir başka projenin ismi uygun bir şekilde “Photo Tourism” (Foto Turizm) konmuş. “Photosynth”in selefi olan bu program, aynı mekânda çekilmiş fotoğrafları



bulup, onları çekildikleri perspektife göre kübist bir düzenlemeyle ekrana yansıtıyor. Herhangi bir fotoğraf büyütülebilir, izleyici o fotoğrafın başkaları tarafından gerçekleştirilmiş yakın çekimlerden oluşan parçalarını arayabilir ve benzer fotoğraflar arası başlık bilgisi otomatik olarak takas edilebilir. Program aynı zamanda kendisini anahtar kelime aramalarına tamamen bağlı olmayacak bir fotoğraf bulma yöntemi olarak tanıtıyor.

Ve, tabi ki, Google Earth ve diğer benzeri programlar şimdiden dış uzaydaki bir uydudan alınmış, üzerinde yaşadığımız üç-boyutlu dünyanın metaforu olacak bir şekilde üretilmiş, ilgi çekici görsellere olanak sağlıyor. Her ne kadar henüz emekleme aşamasında olsa da, Google Earth tarafından temsil edilen olanaklar, hava katmanlarını, geo-haritalamayı, ses ve videoyu birleştiren, izleyiciye bir safariyi tam da gerçekleştiren takip imkânı veren, seyahat fotoğrafçılığının yeni formu için muazzam. Örneğin, aynı anda gerçekleşen çok sayıda etkinliğin kuşbakışı biçimde içeriklendirilmesini sağlayabilirsiniz. Ya da isterseniz saral gökyüzünden alçalarak daha acil projelere, örneğin United States Holocaust Memorial Museum'un (Birleşik Devletler Soykırım Anma Müzesi) yarattığı Darfur çalışması gibi şeylere yakından bakabilirsiniz. Bu çalışma izleyiciye, yok edilen köylere

"Scene Completion" (Sahne Tamamlama) bir fotoğraftaki parçaları, yazılımın aynı sahnenin çevrimiçi başka fotoğraflarından parçalarıyla tamamlamaya izin veriyor. Görseller James Hays ve Alexei A. Efros / Carnegie Mellon Üniversitesi

göz atma sonrasında saldırıya maruz kalanların ifadelerine bakma şansı tanıyor (Bu, müzenin “Soykırım Önleme Haritalandırma İnisiyatifi”nin ilk projesidir).

Ya da, Carnegie Mellon Üniversitesi’nde Randy Sargent ve Illah Nourbakhsh’ın başını çektiği bir ekip tarafından geliştirilmiş Gigapan ile birlikte kullanarak, böylesi haritalandırma programları çeşitli sahnelerin, kişinin yüksek-çözünürlüklü görsellerin içine dalarak, derinlemesine keşfetmesine olanak tanıyor.⁸ İzleyici olağanüstü derecede detaylı bir açık hava marketi, siyasi miting ya da spor etkinliği panoramasına girebilir, yaklaşabilir ve kadrajlayarak geniş piksel dizilişinin içinden kendi snapshot’ını elde edip, başkalarının da tıklayıp takip edebileceği şekilde notlar yazabilir. Gelecekte görseli keşfedenler aynı zamandan belirli konuşmaları dinleyebilir ya da gösterilen binanın içine girebilir. Değişik kültürlerdeki evrimleşen arenalara girmenin büyüleyici potansiyeli, panoramanın karmaşıklığını göz önüne alırsanız, izleyici tarafından soruşturulduğu için fotoğrafcının ikna edici bakış noktası tarafından kontrol ediliyor olmaz.

Potansiyel olarak kâğıt ya da film tabanlı çeşidine göre daha akışkan olan dijital fotoğraf izleyicilerine, açık-uçlu ilk karşılaşma ile daha iyi bir tını sağlayacak bir deneyim sunuyor. Koşulları açık bir şekilde tanımlamak yerine, böylesi görüntüleme stratejileri, neyi ve nasıl keşfedeceğini izleyicinin kendi merakına daha fazla bırakabilir, aynı zamanda görselliğin keyifliği hissine de katkıda bulunabilir. Olasılık açısından ansiklopedik, ekranda geçici, muazzam sayıda perspektif ve medya kombinasyonu sunan, sürekli güncellenen ve genelde kısmen izleyicinin kendi fotoğraflarını da içeren bu yeni dijital görüntüleme stratejileri, geleneksel fotoğrafın yaptığı gibi nesnenin kolayca somutlaştırılmasına yol açmaz.

Dijital fotoğraf, özünde tekrar-üretim olarak algılanmak yerine, diğer görüntüleme türleriyle kaynaşma ya da sonrasında türev işler haline gelebilecek alacalı kopyalar yaratma becerisiyle, daha sentetik ve izlenimci bir bakış açısını temsil ediyor hale gelebilir. Bu görseller nihayetinde tasvir etme iddiasında oldukları şeyin özgünlüğünü, tıpkı türünün tek örneği bir resmin, varlığın tekilliğini söndürmek yerine vurgulaması gibi, daha az ihlal edebilir.

Takip eden görsel yaratımları önceki işin kopyası olmak yerine, cevabı haline geliyor ve orijinal, sonraki doğaçlama tarafından aşıp itiraza uğruyor. Mesela Youtube’da videolar genelde cevap videolarına ilham verip, sürmekte olup, bazen de gayet eleştirel olan yorumlara sebep veriyor. Ay-

rica Flickr’da da diğer insanların ilk görseli manipüle edip sonuçların siteye yollaması için davet edildiği başlıklar açılıyor. (“Bu benim karım. Eğlenmenize bakın, hadi onun alter-egolarından bazılarını görelim.”)

Piksel-tabanlı fotoğraflar kodu elbette özdeş kopyalarıyla çaba harcamadan tekrar-üretebilir ancak dijital evren oynamayı ve başka durumda sınırları hem tanımlayacak hem de bastırarak haritanın yıkıcı bir şekilde tekrar yapılandırılmasını teşvik ediyor. Walter Benjamin 1936 tarihli makalesi “Mekanik Tekrar-Üretim Çağında Sanat Eseri”nde çok miktarda tekrar-üretimin “özgün varoluşun yerini kopyaların çoğulluğunun almasına”, böylelikle orijinalin aurasını azaltmasına yol açtığını savunur. Altmış yıl sonraki bir dijital çağ cevabında, Douglas Davids şöyle der: “Aura şeyin kendi içinde değil; gördüğümüz, duyduğumuz, okuduğumuz, tekrarladığımız, gözden geçirdiğimiz anın orijinalliğinde yatar.”⁹ Artık ikon farklı bir şekle bürünmüş, bir anlamda, diriltirmiştir.

Açık bir şekilde, aracın hafıza ile ilişkisi de etkilendi. Eğer fotoğraflar yüzlerin değiştirildiği ve (Meiselas’ın “Molotov Adam” fotoğrafına olduğu gibi) farklı anlamların atandığı bir şekilde sıkça değiştirilip tekrar tahsis edilecekse, hafıza ile olan ilişkileri daha bükülebilir, farklı düşüncelerin ve hatırlatmaların yanı sıra kafa karışıklığına da yol açabilir hale gelmiş demektir. Dijital arenada fotoğrafa bakıp “işte böyleydi” dememiz mümkün değil. Bu, Plato’nun yazıyla ilgili meşhur kaygısına cevap olacak bir şekilde özgürleştirebilir. “Bu icat onu kullanmayı öğrenen zihinlerde hafızalarını çalıştırmayacakları için unutkanlığa yol açacak.”

John Berger otuz yıl önce, fotoğrafın analog döneminde, fotoğraf hakkında şöyle yazmıştı: “Kameranın icadından önce fotoğrafın yerini ne tutardı? Beklenen cevap gravür, çizim ve resimdir. Daha açıklayıcı bir cevap hafıza olabilir. Şu an fotoğrafların boşlukta yaptığı şey, eskiden düşünceler tarafından yapılıyordu.” Ancak yeni bir soruya ihtiyacımız var: “Kameranın icadından önce *dijital* fotoğrafın yerini ne tutardı?” Cevap daha oyun vari, münakaşaya, hatta spekülasyona, daha açık olabilir. Geçmiş yeniden yaratılacak, tekrar düşünülecek ve tekrar keşfedilecek şekilde süreç, toplumun ayrıışan görüşlerinin dikkate alındığı sözlü geleneğe daha benzer hale gelebilir.

Tıpkı romanın, şiirin ve biyografilerin hafızanın permutasyonlarını keşfetmesi gibi, dijital fotoğraf da daha karmaşık bir geçmişe sebep olabilir. İnsan anımsamasından daha doğru olduğu varsayılan tekil, tartışılmaz referans noktası olmaksızın, diğer destekleyen ya da karşı çıkan görüntü-

ler, sesler ve metinler, muhtemel yorumlar menüsü, şekil verilebilir bir düş manzarası ve hatıra müknaatısı ağındaki bir unsur olarak hizmet verebilir. Dijital bir çevrede fotoğraf, yerel ya da dünya çapında gazete manşetlerine, hava durumuna, günlüklere ve randevu defterlerine, fotoğraflara ve ailesinden ya da tamamen yabancı biri tarafından yazılmış metinlere bağlanabilir. En önemlisi, ilk yaratıcısının temsil ettiğini iddia ettiği şeyi pekiştirecek ya da çatışacak şekilde başkaları da ona bağlanabilir. Web 2.0'ın merkezi bir öğretisi. Bütünsel bir şekilde, fotoğraf elektronik kökler salıp dallar uzatıyor ve karşılığında diğer araçlar etrafına dolaşiyor.

İnsan, eski meşe ağacına tünemiş o güzel nar bülbülü fotoğrafının, başkanın Irak'ta hiç kitle imha silahının bulunmadığını açıkladığı gün çekildiğini bilmek isteyebilir. (Belki de bu durumda, istemez.) Ya da belki de bir nar bülbülü fotoğrafına bakarak, izleyici, başka bir adaya oy vermeye karar verebilir. O sade zerafet ile devlet makineleşmesinin yan yana varlığı yeni düşüncelere yol açar. Ve güzel bir nar bülbülünün meşe ağacına tünemiş fotoğrafı, her zaman olduğu şey olarak, kaçınılmaz bir şekilde politik olarak görülmeye başlar.

O zaman, fotografik çerçeve görünür gerçeklikten alıntı yapmanın ötesine geçip, daha önce harici olarak değerlendirilen fikirleri, olayları ve görselleri birbirine bağlayabilir. Kadrajlanan dünyanın geri kalanını hem hariç tutan hem de tutmayan bir yanı olduğunu bilen fotoğrafçı, böylelikle daha mevcut, daha farkında ve kameranın "hatırlayacağına" daha az güvenen bir duruma gelmeye çalışabilir. Hem üretici hem de izleyici fotoğrafın anlamını zamanlarını kavrayıp, yeni bağlantılar ve yorumlamalar yarattıkça, fotografik sürecin ister istemez takip eden bağlamaştırmaları içermesi kaçınılmaz hale gelecektir. Fotoğraf, unutkanlığı teşvik etmek yerine, fazlasıyla hatırlamaya davet edebilir.

Örneğin, İskoçya'daki Edinburgh Üniversitesi'nin yeni görünür ve görünür-olmayan bir potada eritme yaklaşımı "Spellbinder", insanların bir mekânda cep telefonlarıyla çektikleri görüntüleri bir veritabanına göndermelerine, ve hemen ardından o mekan için yapılmış bir sanal sanatın ilk fotoğrafın üzerine yerleştirilmiş halini içeren yeni bir fotoğrafı elde etmesine olanak tanıyor. Bir değişim sonrası görsel, çevrimdışı ve çevrimiçi dünyalar birbiri üstüne binerken, asıl olanın sarmalanması olarak düşünülebilir.

Öyleyse, görsel bir veritabanının, fotoğrafçının fotoğraflanan yerde daha önce ne olduğunu gösterdiğini hayal edin —country club'ın tıraşlan-



muş golf sahasının yerinde olan yoğun ormanları ya da tekstil işçisi kadınların içeride kilitlenip yanarak ya da atlayarak ölüme terk edildiği, şimdi aşağı Manhattan'daki sıradan bir bina olan, korkunç Triangle Gömlek Fabrikası yangınının yeri. Sanatçı Shimon Attie'nin 1990'larda Berlin'deki çağdaş binalara soykırım-öncesi fotoğraflarını yansıttığı çalışması özellikle konu ile ilişkilidir. Geçmiş şimdiyle gelecek hakkında bir diyaloga girer ve her iki algı da pekiştirilebilir ya da karşı çıkılabilir ve otoritesi daha az kutsal hale gelir.

Tabi ki, geçmişle yapılan bu diyalogun takıntı haline gelme riski vardır. Örneğin, Win Wenders'in filmi *Until the End of the World*'de Wenders'in karısı Solveig Dommartin tarafından canlandırılan karakter Claire Tourneur, kendi rüyalarının video kaydını izlemeye takıntılıdır. Görsel parçacıklar bir çocuk olarak yaşadığı acı ve üzüntünün çoğunu geri getirir. Sonunda küçük makinesinin pili biter ve, tıpkı bir bağımlı gibi, pilleri yenilemek için neredeyse her şeyi yapacak hale gelir. Kendi bilinçaltının görüntüleri şimdiki zamandaki herhangi bir şeyden daha önemli hale gelir ve üstü kapalı hatıralarının video kayıtlarına takılmış bir şekilde, hızla bir teknolojik "kullanıcı" haline gelir.

Claire Tourneur vakasındaki olduğu gibi, muazzam dijital depolama

Linienstrasse 137: 1920'de polisin Musevi yerleşimcilere yaptığı baskının slayt projeksiyonu. Berlin, 1992, Shimon Attie.

kapasitesine rağmen, bu bolluk, varoluşun bütün ufak ayrıntılarının sürekli takibine ve boşaltılmasına toplu davet olarak değerlendirilmemeli. (Ölüm-süzlüğü dijital piramitlerimizde arayan dolap firavunlarına dönüşmeyeceğimiz umuluyor.) Webe ve bloglara yayılmış sonu gelmeyen düşünce ve sözde-düşünce dalgalarıyla çok az kişi baş edebilir. Yoksa bir gün zamansız bir şekilde analogun, karşılaştırıldığında kağıt üzerinde ferahlatıcı derece mütevazı duran tek bir fotoğrafın yasını tutmaya başlarız.

Teknolojiden ilham alan olanaklardan oluşan muazzam yapısını değerlendirdiğimizde, fotografik mütevazılığı çağırarak için uygun bir zaman olabilir. Fotoğrafın ortaya çıkışından sadece yirmi yıl sonra şair ve eleştirmen Charles Baudelaire aracı, stenografi hizmetinden ya da hafıza yardımından daha fazla bir şey vaat etmeyen bir ruhsuzlukla merhametsizce eleştirirken bunu yapmıştı: “Fotoğraf bu yüzden gerçek görevine, tıpkı hiçbir zaman bir literatür yaratmamış ya da desteklememiş olan alçak gönüllü hizmetçiler olan baskı ve steno gibi, sanatın ve bilimin hizmetçisi olmaya, geri dönmelidir. Bırakın fotoğraf gezginin albümünü hızlıca zenginleştirip, zihninin eksikliği çekebileceği kesinliği gözlerinde eski haline getirsin... Ancak, bir kez dokunulamaz ve hayalinin küresine, ya da sadece insan ona ruhundan bir şey kattığı için değerli olan herhangi bir şeye el uzatmasına izin verirse, başımıza felaketler gelecek!”

Her ne kadar savaş devam etse de, günümüzde fotoğrafın bir sanat formu olup olmadığını sorgulayan çok az insan var. Doğmakta olan gerçeklerin içinde, “dokunulmaz ve hayali” olan bile dokunulur hale getirilebilir. Ve şimdi, pikselleri tekrar düzenleyerek, görselleri borsanın inip çıkmasına ya da renklerin kayıp sayısına bağlı algoritmalarla değiştirmek, fotoğrafların birbirleriyle ve izleyiciyle iletişim kurmasını sağlamak, bebeğin doğumundan sadece dakikalar sonra fotoğrafları internet üzerinden yüzlerce akraba ve arkadaşına göndermek, tansiyon değerlerini takip edecek şekilde kameralar yerleştirmek, çevredeki bütün insanları takip etmek için kullanmak ya da sanal bir dünyayı gerçekçi bir şekilde ya da gerçek bir dünyayı sanal bir şekilde tasvir etmek için kullanılabilir —fotoğrafı bilgilendirmenin ve dönüştürmenin daha başka birçok yolu. Bu, insan ruhunu ne ölçüde yansıtacak ve yükseltecek —ya da sönmölendirecek— göreceğiz.

Ancak haber ya da belgesel fotoğrafların belirli çeşitlerinin, eğer hala mümkünse tabi, Baudelaire'in "alçak gönüllü hizmetçileri" olarak kalması o kadar da kötü bir fikir değil. Yeni dijital olarak ilham verilmiş olanakları keşfederken, saygın bir kayıt cihazı olarak belgesel fotoğrafı saldırgan bir şekilde terk etmek, en azından yakın vadede, sorumsuzluk olacaktır. İnsanları, fotografik kanıta genel bir saldırıda bulunmak namuna, uzaktaki bir ülkede gerçekleştiği anlatılan bir katliamın gerçekten olup olmadığını tartışmak için zorlamak insafsızlık olur. Ya da, fotografik olanakların abartılması sebebiyle, tacize uğrayan gerçekten bir çocuk mu ya da ölümüne dövülen gerçekten bir adam mı diye sürekli sorgulamak. Acı çekenler, gerçekten çekenler, fotografik anlamın oynak çok anlamlılığı üzerine yapılan tartışmalardan teselli bulur mu? Fotoğrafın belgesel bir tanık olarak alakasız olacağı bir noktaya gelinirse, bir demokrasinin çalışma kapasitesi saygın bir kanıtın eksikliği nedeniyle sakatlanır. Çoğu hükümetin ve vatandaşların, küresel iklim değişikliğinden Darfur'daki kitlesel cinayetlere, yerel olmayan olayları anlama ve cevap üretme acizliği, şimdiden uygun olan görüntü çeşit ve miktarlarının çoktan yönetimler açısından sinik bir çöküşe katkıda bulunduğunu belirtir.

Kişinin yüce bir amaç olduğunu düşündüğü bir uğraş için bile olsa, sorunsuz bir şekilde görüntü imal etmek cazip olabilir; ancak, aracın tanıklığı kaydetme rolü derin bir şekilde açığa çıkartılırsa, iktidardakiler için daha da büyük bir avantaj haline dönüşür. Görevi kötüye kullanım iddiaslarını reddetmek, fotografik ya da videoya kaydedilmiş ifadelerin manipüle edildiği iddiasıyla çok kolay hale gelebilir, ya da yoktan bir anahtar kanıt — kitle imha silahları? — yaratılabilir. Tarihin bütün dönemleri en temel seviyede tartışma konu haline gelebilir. İmal edilmiş bir Tiananmen Meydanı? Soykırım? 11 Eylül? Aya iniş? Gelecek ise daha da problematik.

Örneğin, dijital görüntülemenin çocuk pornografisi üzerindeki etkisi şimdiden o problemlerden birisidir. Kongre'nin 1996'da Çocuk Pornografisi Önleme Kanunu'nu geçirirken hızlıca fark ettiği bir problem. Eskiden çocuk pornografisi gerçek çocukları kullanmak olarak tanımlanmışken, bu kanunda "elektronik, mekanik ya da başka yöntemlerle üretilen, çocukları cinsel olarak belirgin bir ilişkiye girermiş gibi gösteren ve şüphe duymayan izleyicinin gerçek çocukların cinsel olarak belirgin bir ilişkiye girdiği rötuşlanmamış fotografik görüntülerden ayırt edemeyeceği görsel

tasvirler yaratmayı mümkün kılan yeni fotografik ve bilgisayar görüntüleme teknolojileri”ne işaret eder. Kongre ayrıca “çocuk tacizcisi, pedofili ve pornografi koleksiyoncularının tercihlerini tatmin edecek çocuk cinsel aktivitesi tasvirleri; ve... masum çocukların fotoğraflarını onları cinsel ilişkiye girermişçesine gösterecek değişimleri üretecek” dijital görüntüleme sistemleri konusunda da uyarmıştı.

Kanun, Dokuzuncu Temyiz Mahkemesi tarafından Yüce Mahkeme’nin de desteklediği bir kararla, ne müstehcen olan ne de gerçek çocukların kullanıldığı görüntüleri yasaklayacak şekilde kapsamı fazla geniş tutulduğu gerekçesiyle reddedildi. Ancak Yargıç Clarence Thomas’ın uyardığı şekilde “teknoloji, Devlet’in, çocuk pornografisi yasalarını o pornografik görsellerin gerçek çocukları içerip içermediğini belirleyemediği için uygulayamayacağı bir noktaya evrilebilir.” Kongre ve mahkemeler bu konularla boğuşmaya devam ediyor.¹⁰ Sanalın dünyası fotoğraf için esas hareket noktası haline geldikçe, gerçek insanlar ve olaylarla direkt bağlantı kurmak eski-usul istisnalar haline gelecek. Ve, genelde olduğu gibi, hareketli pornografi sektörü yol gösteren sapkın bir lider haline gelebilir.

Şimdi, sorumlu medyada kullanılacağı zaman belgesel fotoğrafın manipülasyonunu kısıtlamak ve bu parametrelerin tüm okuyucular için anlaşılabilir hale gelmesini sağlamak faydalı olabilir. İnternette ulaşılabilir olan milyarlarca fotoğrafı göz önünde bulundurduğumuzda, belki de, kolay tanımlama için manipüle edilmiş fotoğrafın çerçevesi daha ince ya da daha kalın hale getirilebilir, ya da farkı belirtmek için yayıncılık endüstrisinin tercih edeceği başka bir aygıt kullanılabilir. Değiştirmenin ne miktarda yapıldığı, meraklı okuyucunun imleci üzerine sürükleyerek görebileceği, dijital çerçeve içerisine yerleştirilmiş bir metin ile anlatılabilir. Fotoğrafların, internet üzerinden kolayca değiş tokuş edilmesiyle, bir bağlamdan çıkartılıp bir diğerine saniyeler içinde yerleştirilmesi neredeyse hiç zaman almayacak bir uygulama. Bir çeşit kalıcı belirleme hem eser sahibinin hem de konunun çıkarına hizmet edebilir.

1994’te, *Time* dergisinin kapağında O.J. Simpson’ın manipüle edilmiş fotoğrafı yer aldıktan sonra, New York Üniversitesi’nden bir grup öğrenci ile birlikte manipüle edilmiş fotoğrafların sağ alt köşesine bir “lens-değildir” ikonu yerleştirilmesini teklif etmiştik. Lensin, fotoğrafçıya ya da fotografik sürecin başka herhangi bir aşısına nazaran daha kurcalanmaması gereken

bir unsur olduğunu varsayarak, bu sembolün —lensi temsil eden, kare içindeki küçük bir dairenin üstüne çaprazlama çekilmiş bir çizgi— okuyucuyu uyuracak şekilde evrensel olarak kullanılabileceğini düşünmüştük. American Society of Media Photographers gibi bazı yayın ve medya grupları o zamanlar uygulamaya başlasa da, bir doğa fotoğrafçısı ve İtalyan dergisi *Airone*, bunun için kendi sistemlerinin yeterli olduğunu ya da işaretlenmemiş olanların izleyici tarafından “doğru” olarak algılanacağını iddia ederek kesin bir şekilde reddettiler. Ve fotoğraftaki teli ya da duvar çıkış açıklığını çıkartmak gibi manipülasyonların izleyicinin dikkatine sunulması gerektiği konusuna herkes katılmadı.

Görsel meseleleriyle uğraşmak için yeterli sözcük dağarcığı da yok. Bazı yayınlar için “foto illüstrasyon” mevcut bir fikri desteklemek için kullanılan gerçek bir fotoğraf: örneğin, kısa insanların daha fazla eğlendiğini kanıtlamak için, gülümseyen bir düzine kısa insanın olduğu bir fotoğraf kullanmak. Diğerleri içinse foto illüstrasyon zaten varolan bir fotoğrafın bir başka noktayı göstermek için değiştirilmesi —çoğu insan için bariz olma-yacak bir şekilde, O.J. Simpson’ın yüzünün belirgin ölçüde karartılması ve bulanıklaştırılması. Okuyucu merak ve şüphede bırakılıyor.¹¹

Sonuç olarak, çeyrek yüzyıldır süren yoğun manipülasyon ve okuyucuda yaratılan kayda değer kafa karışıklığına rağmen, yayıncılık alanında birleşmiş, kolay anlaşılabilir bir tutum sergilemek konusunda hala çok az istek var. Başta gazeteler olmak üzere, birçok yayın daha bağlayıcı bir tutumu benimsemiş olsa da, sorumluluk sahibi medyada bile, okuyucunun bu standartların ne olduğunu anlaması genelde mümkün olmuyor.

Oysa ki sözcük dağarcığı birazcık bile genişletilse, bu ikilem kolayca çözülecek. Eğer insan haber fotoğrafını “görünüştten alıntı” olarak değerlendiriyorsa —gerçek değil, alıntı— o zaman tıpkı alıntıyı tırnak işaretlerini kaldırmadan değiştirmek mümkün olmadığı gibi fotoğrafta da değişiklik olmayacak. Bu bir haber fotoğrafı için, makul renk düzeltilmesi, karartma ve aydınlatma gibi ufak —bir röportajdan “ı”ları ve “ee”leri çıkartmak gibi— müdahalelerin dışında, herhangi bir değiştirmenin mümkün olmadığı anlamına gelir. Eğer kadraj almak gerekiyorsa da, bu fotoğrafın esas anlamını değiştirecek (örneğin, önemli bir unsuru çıkartmak) şekilde olmamalıdır. Tıpkı yazılı ya da sözlü alıntıda röportaj yapılanın uzun alıntıda söylediğinden farklı anlama çıkmayacak şekilde kısaltılmasında olduğu gibi (eğer

yer ya da belirginlik açısından kısaltılmışsa üç nokta kullanılır). Fotoğrafın son derecede önemli başka bir yönü ise, fotoğrafçının ve konunun bilinçli kontrolünün dışında da öğeler içermesidir; tıpkı bir röportajda, daha kontrollü, parlak bir paket haline getirmek için esas ve ham olanı özetleyip atamamız gibi.

Neredeyse bütün kitle iletişim stratejilerini etkileyen bu muazzam karmaşık değişimlerle baş etmede, Birleşik Devletler’de pek öğretilmeyen, medya okuryazarlığının gayet faydalı hale geleceği aşîkâr. Her ne kadar reklamcılar, siyasetçilerin ve Hollywood yapımcılarının çoğunun çıkarına ters düşse de, evrilen medyayı hızlıca okuyup anlama becerisinin gelişmesinin tam zamanı. Şu anda Tüketici Birliği’nin, izleyicileri tarif edilen şey ile Web’teki görsel arasındaki ilişki hakkında bilgilendiren, bir projesi olan Tüketici Web Gözlem Raporu üzerinde çalışıyorum. Çeşitli Web-tabanlı yayınlar ve kullanıcı-üretimi siteleri tarafından kullanılan fotoğraf ve videolar için kurum içi ana hatlar nelerdir? Hangilerinin belirlenmiş ana hatları yok? Görselin çeşitli tanımları ne anlama geliyor? Birisi kendi fotoğrafını çevrimiçi yayınladığında ortaya çıkan çeşitli telif hakkı, mahremiyet ve maddiyat meseleleri nelerdir? Amaç, insanların daha donanımlı görsel üreticileri ve tüketicileri haline gelmelerine yardım etmek.

Ancak şimdiden bir çağın kapandığına dair bir korku var. Philip Jones Griffiths, Vietnam Savaşı üzerine yayınlanmış en yenilikçi ve iç burkucu kitap olan ve Amerikan askeri ve politik çabalarını sadece maske takmış barbarlık olarak betimleyen *Vietnam Inc.* (1971) kitabının fotoğrafçısı, yazarı ve tasarımcısıdır. Eski bir eczacı olan Griffiths, Vietnam’da serbest fotoğrafçı olarak geçirdiği ve çok az paralı görev aldığı iki buçuk sene boyunca, fotoğraflarında savaşı absürt ve kökten bir şekilde ahlak dışı olarak bağlamlaştırdı. Daha sonra 2004’te yayınladığı kitabı *Agent Orange: Collateral Damage in Vietnam* savaşın özellikle çocuklar olmak üzere sivil toplum üzerinde süren hasarını betimledi.

Griffiths’in fotoğraflarında uzuvları ve gözleri olmayan ve ağır kafatası bozulmalarına maruz kalmış çocuklar var. Agent Orange’ın etkilerine maruz kalmışlara adanan izbe bir müzede kavanozlar içinde saklanan, korkunç derecede deforme şekilde ölü doğmuş bebeklerin fotoğrafları, hayal edilebilecek en dehşet verici şeylerden bir tanesi. Çalışmaları saldırgan yönetimlerin korkularını temsil ediyor. Bu ikaz edici, inanılır, ulaşılabilir

ve korkunç fotoğraflar vatandaşları silahlı çatışmaların sonuçları hakkında uyarıyor. Griffiths'in çalışması görece küçük dolaşımı ile engellendi; ana akım medya kendilerini, okuyucularını ve reklam verenlerini korumak için genelde bu kadar kâbus benzeri ve iğneleyici görselleri kullanmaya çekinir.

Böylesi ileri bir fotoğrafçı bile dijitalden, kendisinin ve başkalarının işinin inanırlığını kaybedeceği hissiyle, korkuyor. *Digital Journalist* tarafından yapılan röportajda şöyle diyor:

Dijitalin esas sorunu fotoğraflara inanmak için bir sebep kalmamasında. Bir şekilde fotoğrafın yirminci yüzyılın kayan yıldızı olduğunu iddia edebilirsiniz. 100 yıl içinde geldi ve geçti... sahte fotoğraflar yaratmak çok kolay hale geldi. Umalım ki buna karşı bir tepki oluşsun. Biz de gerçek fotoğrafları, gerçek filmler çekmeye devam edelim ve insanlar da, evet, bu gerçekten oldu, desinler.

Griffiths'in eski teknolojiyi gerçeklikle, yenisini de fanteziyle bir tutması yaygın ve talihsiz bir inanç. Eğer mücadele edilmezse, yeni araçların altı oyulurken, haber veren en etkili araçlarımızdan bir tanesi popüler hayal gücünün içinde harcanır. Evrenimiz küçültülerek, kişisel olarak yaşanamayacakları, özellikle de acı dolu ve ilgimizi hak edenleri, reddedip savuşturmayı kolaylaştırır.

Dijitalin uyarlanması belki de, fotoğrafın tıpkı yazma gibi, kurgusal ve kurgusal olmayan şeklinde sınıflandırılması (analog ve dijital ayrımıyla aynı değil) için uygun bir kavşaktır. Gerçek-tabanlı, içeriğe saygılı, dikkatlice başlıklandırılmış bu "kurgusal olmayan" fotoğraflar her zaman yorum içerse dahi, saniyenin o kesri süresindeki görsel gerçekliğin varlığını kurabilir. Bazı durumlarda bundan daha fazlasını da yapabilirler. Ancak görüneni kaydetmenin mekanik çağ becerisi, en önemli gerçekler üzerinde bile anlamayı zorlaştıran çarpışmaların ve inatçı bakış açılarının yer aldığı kaotik dünyada, samimiyetle korunmak zorunda olabilir. Gerçekte olanların arabuluculuğunu yapmanın, silah namlusunun değil fotoğrafın işi olmaya devam etmesi daha anlamlı.

Ancak, yeni dijital teknolojilerin neye olanak sağladığını anlamak için kullanımını kısıtlamadan bekleyip görmek konusunda da ciddi bir caziye var. Deney yapma, sanatsal özgürlük, hatta piyasa güçleri kendi başına bırakmak için yeterli nedenler. Ancak çoğu, kendini müdahaleden uzak tutmaya çalışan daha derin motivasyonlar da mevcut. Bunların arasında, kuşkunun, hakkında hiçbir şey yapamadığımız sarmal kaosun tek ilacı ol-

duğunu düşünenler de var. Bu, her tür haber aracından geniş çaplı bir kopuşu savunan bir yaklaşım.

Şüphesiz bazılarımız yönetinen Wim Wenders'in gelecek hakkındaki öngörüsünü bir kurtuluş olarak görecektir: "Dijitalleştirilmiş fotoğraf, fotoğrafla gerçeklik arasındaki bağı sonsuza dek koparttı. Bir fotoğrafın gerçek olup olmadığını söylemenin imkânsız olduğu bir çağa giriyoruz. Fotoğraflar güzel ve olağanüstü hale gelip, gün geçtikçe reklam dünyasına daha fazla ait oluyorlar. Güzellikleri de gerçeklikleri gibi elimizden kayıp gidiyor. Yakında, hepimizi kör edecekler."¹²



Orjinal



Detay

Chris Jordan, *Plastic Bottles*, 2007. 5x10 feet ebadındaki dijital olarak yaratılmış görsel, Birleşik Devletler’de her beş dakikada tüketilen rakam olan, iki milyon plastik içecek şişesini tasvir ediyor.

Mozaik Bağlantılar

Bilinen ve bilinmeyen şeyler vardır, bunların arasında da algı kapıları.

—Aldous Huxley

1978’de Museum of Modern Art’ın o zamanki yöneticisi John Szarkowski, adı “Aynalar ve Pencereler” olan bir sergiye küratörlük yaptı. 1960’tan o güne kadarki Amerikan fotoğrafına bir anlam katmak çabasıyla, serginin önermesi fotoğrafların çoğunun iki kategori altında toplandığıydı; “ayna” fotoğraflar daha çok fotoğrafçı hakkında bilgi verirken, “pencere” fotoğraflar daha çok dünya hakkında bilgi veriyor. “Bu teze göre çağdaş fotoğrafta, fotoğrafın bir kendini ifade etme aracı olduğunu düşünenler ve bir keşif aracı olduğunu düşünenler arasında temel bir çatallanma var.” diye yazdı Szarkowski. (Sergideki en ilgi çekici fotoğraflar üst üste binmelerdi, hem ayna hem pencere olarak tanımlanmışlardı; ayrı bir odada sergilendiler.)

Serginin iddiası, kameranın dış dünyayı mekanik olarak kaydediyor olmasının fotoğrafın konusunun aslında fotoğrafçı olmadığını garanti etmediğiydi. Szarkowski ayrıca Walker Evans’ın Bunalım-dönemi Amerika’sını tanımlayan çoğu meşhur 1930’lar fotoğrafları üzerine yazdığı bir makalede şuna işaret etmişti: “Evans’ın kendi gençlik dönemi Amerika’sını kayıt mı yoksa icat mı ettiğini tam olarak bilmek çok zor. Şüphesiz, yakın geçmişimizin kabul edilmiş efsanesi bir oranda, çalışması bize kim olduğumuz sorusunu taşıyan yeni ipuçları ve sembollerin geçerliliğini kanıtlamış olan, bu fotoğrafçının eseri. O çalışma ve yargıları, gerçek ya da yapma olsun (ya da ikisi de); artık tarihimizin bir parçası.” Ya da Ruby Fields Darley’in *New York Times* muhabiri Howell Raines’e Evans’ın Alabama’da ortakçı olan ailesinin fotoğrafı hakkında söylediği gibi, “Bu fotoğraflar ailede bir skandaldır dedi. Babamın gömleksiz ve çıplak ayaklı fotoğrafını nasıl çektiler, hiç bilemeyeceğim.”

Yine de, fotoğraflar çekildiği sırada sadece sekiz yaşında olan Bayan Darley, şunu da söyledi, “Biliyorum ki hepimiz oradayız ve o zamanlar öyle görünüyorduk. Ancak şimdiki hayatımızı alıp o zamanki ile karşılaştırmak,

rüya gibi geliyor. Sanki bu hiç benim başıma gelmemiş gibi.” Fotoğraf belirli hususlarda yanlış olabilir, ancak aksini göstermek de zor. Szarkowski’nin sınıflandırma sisteminde, Evans’ın çalışması bu dünyaya açılan bir “pencere” olarak yorumlanabilir ancak eşit oranda bu New England’lı sofunun takıntılarının bir “ayna”sı olarak da değerlendirilebilir. James Agee’nin *Let Us Now Praise Famous Men*’e yazdığı kaba ve cinsel metniyle yapılacak bir karşılaş-tırma, fotoğrafa —herhangi bir fotoğrafa— tasvir ettiğini iddia ettiği konu hakkında kesin bir gerçek olarak bakmanın hata olduğunu ortaya koyar.

Ancak aynalar ve pencereler dışında, 1970’lerde fark edilmeyen bir başka analogi daha var. Dijital çevrenin içinde fotoğrafın yeni bir çeşidi yük-selir; ne ayna ne de pencere, bir mozaik. Keşfin yeni bulvarlarına çıkan sayısız patikaya olanak sağlar —tıpkı hipermetin gibi. Tıpkı Alice’in aynası gibi, hipermetinsel fotoğraf da, sosyal bir durumu keşfetmek ya da bir görsel şiiri yaratmak için olsun, öteki tarafa açılır. Fotoğraf artık dokunulabilir, resme benzeyen bir dikdörtgen değil¹³, seramiklerden oluşan günlük bir görseldir.

Bu başka bir araca, ya da daha kesin bir tabirle kendini geleneksel fotoğraftan uzak tutan interaktif, ağ tabanlı bir multimedya doğru paradigma kaymasını başlatır. Masaüstü yazıcılardan çıkartılan “dijital fotoğ-raflar” kaymanın işareti değil, daha çok, daha etkili bir şekilde üretmenin ya da zaten varolanı simüle etmenin bir yoludur. Bildiğimiz dijital fotoğraf, fotoğrafın; sadece ayna ya da pencere, durağan dikdörtgenler değil; aynı zamanda daha geniş bağlanmış bir medya dizisinin parçası olan potansiyel olarak interaktif bir mozaik olduğunu, daha devrimci bir potansiyele sahip oluşunu perdeler. Dijital bir kameradan olsun ya da taranmış olsun, her fo-toğraf, sadece her bir pikselin değerleri değiştirilerek tekrar düzenlenebilir olmakla kalmaz, aynı zamanda aynı pikseller “algı kapıları” olacak şekilde hizmet edip yeni keşifler yaratabilir.

Ekranı, her bir fotoğrafa, herhangi bir piksel kümesi ya da fotoğrafın tamamı, başka görsellere, metinlere, seslere ya da herhangi bir başka araca bağlanacak şekilde “görsel haritalandırması” yapılabilir. Fotoğraftaki bir piksel kümesi —diyelim ki bir çocuğun şapkasını tanımlayan parça— şapka ve bellek üstüne bir monologa, bir şapka görselleri serisine, bir şarkıya ya da o şapkayı satın almaya bağlanabilir. Benzer bir şekilde, bütün bir fotoğraf da, eğer okuyucu isterse, diğer fotoğraflara, diğer araçlara, diğer fikirlere yönlendirecek muğlak, görsel, başlıksız baştan çıkarıcı bir diyalog parçası olarak, bir hiperfotoğraf olarak hizmet verebilir. Fotoğraf elbette,

kendi başına ve bağlantılanmamış bir şekilde de bırakılabilir.

Mozaik örgü aynı zamanda, altın buzağının, görünmez olanın idol olarak cisimleştirilmesinin menfur olduğu erken dönem mozaik geleneğini de hatırlatır. Eğer her fotoğraf, tarih ve kültürün diyalektiği yoluyla bilgi alan ve gelişen tartışmanın bir parçası olarak, anlam çeşitlilikleriyle çok sesli olarak kabul edilirse, tek bir gerçeklik ya da tek bir yorumlama iddiasında bulunamaz. Sonuç olarak, karmaşıklığın üstüne çıkan bir idolleştirme olmaz. Fotoğraf artık basit “kamera asla yalan söylemez” kavramıyla, tek bir somutlaştırılmış gerçeklikle açıklanamaz.

Bu, fotoğrafın olgusal olamayacağı değil, anlamlarının farklı yorumlamalara açık olduğu anlamına gelmektedir. Örneğin, bir Vietkong üyesinin idam edildiği 1968 tarihli meşhur fotoğraf, savaşa karşı kamuoyunu harekete geçirmiş ve direnişin ikonu olmuştu. (1984’te Havana’da Fidel Castro’nun o savaşın doğasını anlamada bu fotoğrafın etkisi üzerine ayrıntılı olarak konuştuğuna şahit olmuşum.) Yine de, fotoğrafın başka anlamları da vardı. Bunlardan bir tanesi de fotoğrafçı Eddie Adams’ın *Time* dergisinde dillendirdiği iddiaydı: “General Vietkong’u öldürdü, ben de generali kameramla öldürdüm. Fotoğraflar dünyadaki en güçlü silahlar. İnsanlar onlara inanır, ancak fotoğraflar yalan da söyler, manipülasyona uğramış olmasalar bile. Onlar sadece yarı-gerçektir. Fotoğrafın orada söylemediği şey şudur; ‘Eğer o sıcak günde, bir, iki ya da üç Amerikan askerini havaya uçurduktan sonra sözde kötü adamı yakaladığınızda generalin yerinde olsanız ne yapardınız?’” Aslında, 1980’lerin sonunda kendisi ile röportaj yaptığım da Adams, fotoğrafın çekildiği anda, generalin en yakın arkadaşının ailesinin katledildiğini ve bu katliamdan idam edilen adamın sorumlu olduğunu yeni öğrenmişti.

Bu cevapları okuyucu bilgisayar kullanarak, ne olduğuna dair fotoğrafının, generalin ya da Vietkong subaylarının görüşünü ortaya çıkartıyor olsaydı ne olurdu? Fotoğraf sadece nedensiz barbarca bir şiddeti ilgilendiren tek bir bakış açısı olmak yerine, çoklu, çözülmemiş perspektiflerin temsili olsa nasıl olurdu? Ya da okuyucu ilerleyen yıllarda generali temsil eden piksellere tıklayarak zamanın Güney Vietnam’ının en yüksek rütbeli polis memuruna, Eddie Adams’ın kamerayla öldürdüğü adama ne olduğunu bulabilir miydi? (Nguyen Loan sonrasında ciddi bir şekilde yaralandı, bir bacağı kesildi, Virginia’da bir pizza restoranı işletti, geçmişi ortaya çıkınca kapatmaya zorlandı ve 1998’de kanserden öldü.) Peki ya diğerleri, şahitler örneğin, bağlantılar eklese ve bu bilgiyi sağlasaydı?

Kısmen bu durum, metinlerini geniş bir topluluğun işbirliği halinde yazdığı, genişleyen Web-tabanlı çok-dilli ansiklopedi Wikipedia gibi, mevcut “wikiler”e benzerdi. Fotoğrafın, eser sahibi olarak sadece fotoğrafçının olduğu, aynı ekranda anında bağlamlaştırılma şeklinde mi olacağı, yoksa konular, tanıklar ve bir okuyucu topluluğu davet edilip “crowdsourcing” (Bir proje veya web sitesi gibi konuların çözümüne yönelik olarak çok sayıda insanın oluşturduğu topluluğun gönüllü olarak katkıda bulunması. ç.n) bir görüş paylaşımı mı olacağı konusunda anahtar bir karara varılmalı. Her iki durumda da okuyucular muhtemelen müdahil olacak, en azından başka Web sitelerinden bağlantılar kuracak. Umalım ki bu bağlantılar diğer bir sürü mesaj panosunda bulunabilecek tekrar eden, sığ cevaplar olmak yerine önem arz eden konularda olsunlar.

Bir belgesel fotoğraf her zaman vermeye niyetlendiği mesajı aktarmak için bağlamlaştırmaya ihtiyaç duyar. Bu genelde başlıktan, dış sestten, altyazıdan, eşlik eden makaleden ve gösterildiği ya da yayınlandığı mecradan gelir. Bir fotoğrafta bağırان bir insan gözüne kaçmış bir tozdan ya da aldığı kötü bir haberden muzdarip olabilir. Dijital ise, analogun aksine, fotoğrafın somutlaştırılmasından önce, başka fikirleri ateşlemek ve onaylamak için gizli kuvvetlendirici bilgiyi sağlayarak, çok anlamlılığına saygı duyulmasına —görselin ilk okumasına— izin verir.

Örneğin, dijital çevredeki yeni fotoğraf şablonu, görselin dört köşesine bilgi gömülerek ilgili okuyucunun, imleci köşelerin her birinin üzerine götürmek suretiyle bu bilgiyi açığa çıkartabileceği şekilde olabilir. Sağ alt köşe eser sahipliği ve telif hakkı üzerine olabilir; sol alt köşe başlık ve fotoğrafçı tarafından pekiştirici bilgiler içerebilir; sol üst köşede konunun görsele dair yorumlara yer verilebilir; ve sağ üst köşede Web adresleri ve diğer yönlendirmeler verilerek okuyucunun nasıl dâhil olacağı, yardım edeceği, daha fazla öğreneceğine dair bilgi verilebilir.

Özellikle günümüzde, mevcut manipölasyon ve baskı iklimi göz önüne alındığında, görüntüleri bağlamlaştırmadan, ya da en azından sorgulamadan kaydetmek vicdani değil. Fotoğrafçının lensini doğrultup basitçe kaydedebileceği, yüksek ihtimal manipölasyon olan o kadar çok medya terbiyecisi, o kadar çok sahnelenmiş etkinlik ve uzman pozcular var ki: sekisi bakan genç yıldız ya da halk adamı gibi görünen siyasetçi. Fotoğraf zaman zaman, Baudelaire’i anarsak, “sanat ve bilimlerin hizmetçisi” olabilir, ancak aynı zamanda iktidardakilerin uysal hizmetçisi olmasına lüzum yok.

Fotoğrafın, bütün mekanik önyargılarıyla, gerçeğin faydalı bir hakemi olarak görülmesi anlaşılabilir. Çünkü fotoğraf, ayrı olayların incelenmesini ve onların uyumlu bir dokuda birbirine bağlayacak yöntemlerin sağlanmasını teşvik etti (psikanalizde, gözetlemede, habercilikte, aile albümlerinde olduğu gibi). Her ne kadar heykeltıraş Rodin “sanatçı doğrucudur, fotoğraf ise yalancı; çünkü gerçekte zaman asla durmaz” diye iddia etse de zamanın durdurulması ve bir sahnenin uygun bir dikdörtgende muhafaza edilmesi, insan belleğine ikna edici bir yükseltme ve kontrpuan sağladı. En azından, faydalı bir illüzyonu.

Yine de, dijital nanosaniye ile karşılaştırıldığında, obturatörün saniye kesrindeki hızı sonsuz derecede uzun geliyor (yaklaşık 10 milyon katı) ve kullanıcı-dostu ekranın yanında kağıt ya da film tabanlı fotografik dikdörtgen katı ve kaba kalıyor. Nasıl görece yavaş olan gözden-ele ressam daha hızlı ve etkili gözden-parmağa fotoğrafçı tarafından alt edildiyse, şimdi de dijital çevrede yeni fotoğraf nerdeyse gözde-zihne hale geldi. Analog versiyonunun aksine, geliştirmeye ihtiyaç duymuyor ve anında dünya çapında iletilebilme yetisinde. Ve, tıpkı izlenimci, sürrealist ve kübist ressamlar gibi, bu yükselen araç da gerçekçi bir temsilden, daha incelikli ve daha az görünür gerçeklere bağlı bir araca dönüşebilir.

Hipermetin’in çok sesliliği fotoğrafa da uygulanabilir. Brown Üniversitesi’nden George Landow, hipermetni, yazar ve okuyucu arasındaki, başka türlü görünmeyen işbirliğini açığa çıkartan, dekonstrüktivist teorisinin aktivist olan öbür yüzü olarak tanımlamıştı. Ancak öznel olduğu çoktan kabul edilen yazma eyleminin aksine fotoğraf, mekanik nesnellik efsanesini yeni yeni dağıtıyor. Ve yazmanın kendini açıkladığı düşünülürken, fotoğrafta, görsel herhangi birçok anlamlılık barındırıyorsa bunları genelde gereksiz ve basit şekilde üstüste bindiren başlık ya da bir başka metin oluyor. Bağlanmış, dinamik, devre-benzeri bir fotoğraf —bir hiperfotoğraf— hem aslına uygun temsillere hem de dönüşken metaforlara yaslanarak, görseli açıp yükseltebilir ve multimedya platformunda daha hayat dolu ve diyalektik bir role sahip olabilir.

Hiperfotoğrafta fotoğrafçı-iletişimci görselleri tartışma başlatmak için kullanıyor olacaktır. Hiperbağlanmış foto-makale, eğer Web’de yer alırsa, hem makalenin içindeki bağlantılara —diğer görsellere, yazılara, seslere, videolara, hatta belki kokulara— hem de farklı perspektifler sunacak

Web'deki diğer sitelere açılır. Çeşitli sesler makalenin yörüngesini şekillendirmek ve tekrar-şekillendirmek için davet edildiğinde, her bir fotoğraf derinden değişebilir. Dikkatlice kenarlarından tutulacak hassas bir obje olmaktan çıkıp farklı anlamlarını keşfetmek için dürtüklenmesi gerekecek bir görsel haline gelir. Okuma, her izleyicinin nereye tıklayacağına, hangi bulvarı takip edeceğine ve (hem çevrimiçi hem de çevrimdışı olarak) yaşamında nasıl cevap vereceğine karar vermesiyle etkinleşir. Okuyucu fotoğrafçıyla işbirliği yaparken, kendi yolunu yaratır ve herhangi bir tekil okumanın ya da çizgisel yolun üstüne çıkar. Hipermetin, iki okuyucunun birbirinden çok farklı seyahatlere çıkmasına ve sonuç olarak çok farklı cevaplara ulaşmasına olanak verir, hatta teşvik eder.

İzleyicinin lekelenme korkusu yüzünden ortasına dokunulmaması konusunda uyarıldığı analog fotoğrafın aksine, izleyici dijital görselin içine davet edilir: Köşedeki çocuğa ya da geçmekte olan tanka tıklamalı mıyım? Fotoğrafçı bu imkânı sağlıyor mu? Tankın üstüne tıklamak beni nereye götürecektir —savaş fotoğraflarına mı, askerlerle yapılan video röportajlara mı, barış konferansına katılan politikacıların profillerine mi ya da bir hurda metal fabrikasına mı? Peki ya o küçük çocuk —ailesi ya da bu çatışmanın sivil kurbanları hakkında bilgi alabilecek miyim? Ya da bambaşka bir mantıkla, kız çocukları hakkında bir bilgiye mi ulaşacağım? Benimle konuşacak mı? O ya da fotoğrafçı, belki bir politikacıya mektup atarak ya da bir dakikalık sessizlikle, herhangi bir şekilde, benden bir tepki bekliyorlar mı? Eğer bir tanüksam, fotoğraftaki şeytan çıkartmayı reddedecek ya da olaylara tepki isteyen yaklaşımını onaylayacak bir şekilde, kendi fikrimi belirtip, yanıtlarımın ve sorularımın genişleyen bir bağlamın parçası olmasını desteklemeli miyim? Bir anlamda, görselin kontrolünü elime almalı mıyım?

Ya da, izleyici olarak, ailenin toplu fotoğrafında büyükannemin üstüne tıklamalı mıyım? Çoğu ölmüş olduğu halde, bu sayede bana kendi değerlerine göre neyin ve nasıl konuşulacağını anlatacağı bir konuşma yapabilir mi? Ya da, bir aile ağacı bulmak umuduyla, bir İncil oluşturan piksellerin üstüne tıklamalı mıyım? Belki de fotoğrafı gören diğerleri, ya da aile üyeleri, görsele çağırdığımda ortaya çıkmak üzere seslerini eklemişlerdir. Ya da belki de, fotoğrafa bakarak yeterince zaman geçirinceye, yeterli saygıyı gösterinceye kadar benimle konuşmayacaklar —ne kadar zaman geçmesi gerektiğini bilecek miyim? Belki de diğer izleyicilere, o zamana kadar gördüklerine, bazı soruları yanıtlama becerilerine, soyadlarına ya da bir rastgele değişkene göre, okuma-izleme deneyiminde başka olanaklar

sağlanmış olur.

Fotoğraf herkes için aynı ölçüde ulaşılabilir olmak durumunda değil. Dehşet görüntüleri mesela, sadece belirli izleyicilere, mesela yaşlı olanlara gösterilebilir. Bir galeride ya da bilgisayarın başında çok fazla kahkaha ya da yüksek ses, belirli görsellerin ya da bağlantılarının görünmesini engelleyebilir. Konunun nesnelliğini korumak adına, bazı unsurlar sonradan belirebilir. Ya da belirli fotoğraflar haberler değiştikçe boyut ve renk değiştirebilir —bombalamalar azaldıkça Irak'taki çatışma görselleri büyüyebilir mesela.

Bağlantılar ve bağlamlar yaratmak için sonsuza dek fotoğrafçıya ihtiyaç duymak imkânsız ve gereksiz bir görevdir. Yine de, potansiyel olarak bu imkâna sahip olmak, tıpkı yönetmen, romancı ya da metaforik olarak şair olmasına paralel biçimde, denemeci olarak yaptığı çalışmalarında onu cesaretlendirir. Bahsedilen şekilde bir fotoğraf, mekanik kayıt olmanın ötesine geçer; ilk pozlamanın sadece minimalist bir başlama noktası olduğu, dâhili ve harici gerçeklerin işbirlikçi ve çok sesli bir şekilde sorgulanması haline gelir. Ve durağan fotoğraf, video ve film gibi hareketli görüntülerin aksine, kolay ulaşılabilir devreler, menüler ve görsel haritalar sağlar. Fotoğraf, henüz keşfedilmemiş bölgelerin haritası haline gelirken izleyici, durup, yansıtıp yoluna devam edebilir.

Bu sadece bir bilgi süperotoyolu değil, aynı zamanda bağlantılı düşünce ve bilgilerin kavşaklarını barındıran korudaki dolambaçlı yollarda yapılan bir yürüyüş. Bir bütün olarak, başlıklar olmadan izlenebilir, ya da eğer temin edilmişlerse, izleyici başlıkları çağırabilir. İzleyici aynı zamanda büyük fotoğrafın içindeki küçük devreleri takip edip başka yerlere ulaşabilir, ya da bağlamaştırıcı bilginin peşine düşebilir. Ya da bu bağ görsel olarak, fotoğrafın yarattığı atmosferle başlayacak şekilde, daha sezgisel olabilir: bir karanlık hissi, yamuk bir bakış açısı ya da fotoğraftaki genel bir netsizlik gibi.

Fotoğraf melez de olabilir: Geri kalanı sabit durmaya devam ederken sadece bir parçası video gibi hareket edecek bir foto-video; ya da ortasından yazıların döküldüğü bir foto-roman; imleç üstüne sürüklendiğinde farklı bölgelerden farklı sesler gelecek şekilde kurgulanmış, açılır bir görsel şiir halini alacak bir çokseslilik. Ya da tonları borsanın performansına ya da bir bowling yolundaki skora bağlanabilir (Minneapolis'te bir bowling yolu gerçekten de Shu Lea Cheang'ın Walker Art Center'daki bir sanat projesine bağlanmıştı; topun yolu ve hızı filmi yavaşlatmak, hızlandırmak ya

da karıştırmak suretiyle değiştiriyordu.

Dijital evren aynı zamanda fotoğrafın meraklı izleyici tarafından, kendi beklentisinden başka bir yere yönlendirmediği dikdörtgen şekilli görsel olarak görölmesine de olanak tanır. Çıktısı alınabilir, saklanabilir, hayran olunabilir, çalışılabilir, postalanabilir. Bu yaklaşım sonunda dijital olarak türetilmiş hiperbağlanmış fotoğrafı “okuma”daki merkezi yöntemle değiştirilir. Daha akışkan ve geçici dijital görselle karşılaştırıldığında gün geçtikçe daha statik ve neredeyse kalıcı olacak şekilde somut hale gelen analog fotoğraf bu iş için daha iyidir.

Sontag şöyle yazmıştı: “Fotoğraf, eğer kameranın kaydettiği şekilde kabul edersek, dünyayı bildiğimizi ima eder. Ancak bu, dünyanın görüldüğü gibi *olmadığını* kabul etmekle başlayan anlamının tam tersidir.” Kendi görüşünü hem destekleyecek hem de karşı çıkacak bakış açılarına bağlantılarıyla hiperfotoğraf bir anlama süreci başlatır. Piksel-tabanlı fotoğrafın şekil verilebilirliği göz önüne alındığında, görünüş sadece başlangıç noktasıdır.

Yeni olanaklar mozaiğinde, bakışımızın tek geçerli bakış olmaktan fazlasıyla uzak olduğunun farkında olmalıyız. Biz de, çoğu bizim kontrolümüzde olmayan, görsel makine çeşitleri için devreler ve hedefler haline geliyoruz. *The Visible and the Invisible*’ın yazarı Maurice Merleau-Ponty “Bakan birisi baktığı dünyaya yabancı olmamalı. Gördüğüm anda, o görüş... ya tamamlayıcı bir görüşle ya da benim görünenin ortasına yerleştirildiğim, tıpkı dışarıdan bakan birinin beni o görüşün içinde görebileceği bir başka görüşle eşlenmelidir” diye bir betimleme yapar. Gittikçe artan bir şekilde her yerde karşımıza çıkan güvenlik kameralarını göz önünde bulundurarak bunun çoktan geręekleřtięini savunabilirsiniz.

Fotoğrafın yükselişini kutladığımız şu anda bile, milyarlarca görsel üretilirken, insan fotoğrafının tekil gözlemci olarak hâkimiyeti azalıyor. 1990’da yayınladığı *Techniques of the Observer*’da Jonathan Crary tam da bu durumu tanımlar. “Bilgisayar-destekli tasarım, sentetik holografı, uçuş simölátörleri, bilgisayar animasyonları, robotik görüntü tanıma, ışın izleme, doku haritalandırma, hareket kontrol, sanal çevre başlıkları, manyetik rezonans görüntüleme ve çok bantlı sensörler gibi teknikler görüşü insan gözlemciden arındırılmış bir düzeye taşıyan tekniklerden yalnızca birkaçı.” Film, video ve fotoğraf gibi mimetik sanatların dijital çevredeki nihai

hâkimiyetini sorgulayarak, “insan gözünün tarihsel olarak en önemli işlevleri, ‘gerçek’ optik bir dünyadaki bir gözlemcinin konumuna atıf yapmayan görsellerin yaratıldığı uygulamalar tarafından yerinden ediliyor. Eğer bu görsellerin herhangi bir şeye atıf yaptığından bahsedeceksek bu, milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir” diye vurgular.

Bazen on dokuzuncu yüzyılda ressamların hissettiği gibi, yıllarca çalışıp geliştirdikleri el-göz koordinasyonu fotoğraf tarafından kolayca aşılmaya başlandı. Yaşadıkları şaşkınlığı, işlerinin aşınmasından ve çevrelerinin azalmasından dolayı duydukları korku ve öfkeyi, hissetmek olası. Tuval, boya kokusu ve bedenlerinin sabırlı kullanımı yerini; deklanşöre basan bir parmağa, kimyasal banyolara ve tripod üstündeki bir cihaza bıraktı. Şimdi ise yerinden edilen tek şey el-göz koordinasyonu değil, gözün önceliğinin kendisi.

Görselin dünyasında, hepsi insan gözünden yola çıkmayan, yeni stratejileri kucaklamak, etrafımızda olup biteni anlamak için daha fazla çekiş sağlayabilir. Aştığımız sığ, tekrarlayan ikonların, aracın stilize empatisi ve törenleştirilmiş tasvirlerinin, olayların düz betimlemelerinin hepsine bakmanın ve bağlamaştırmanın yeni yolları tarafından kafa tutulmalı. Örneğin, 1968 tarihli, gezegenimizin bir uzay aracından çekilen kayda değer fotoğrafı “Earthrise”, ‘Dünyayı Kurtarın’ hareketine can vermişti. İnsanlar uzayda asılı duran aynı yalnız gezegende yaşadığımızı görmüşlerdi. Yerden çekilmiş fotoğrafları tamamlayan ve bağlamaştıran bu fotoğraf günümüzde Google Earth’ün ana metaforu haline geldi.

Her ne kadar potansiyel olarak devrimci olsa da, görsel-üretmenin yeni stratejileri aynı zamanda gizleyip çarpıtılabilir. Bunun için birinci Körfez Savaşı’nda tanık olduğumuz, yeni, kötüye kullanılmış ve steril bir görme teknolojisi olan “akıllı bomba” fotoğraflarını akla getirmek yeterlidir. Hedeflenmiş çatıları steril bir bakış açısından, az sonra onu yok edecek bomba tarafından televizyona aktarılmış şekilde görebiliyorduk; ancak hiçbir zaman aşağıda kasıtlı bir şekilde görünmez hale getirilmiş olanları görmedik. Sonradan ikincisinde kitle imha silahları bulunamadığında, bir anlamda hiç orada olmamışlardı.

Bir okuyucu yazdığı mektupta saldırının sanki pilotlar “marşmelov bombaları” atıyormuş gibi gösterildiğini yazmıştı. Yaklaşık yirmi yıldan, binlerce Amerikalının kaybı ve çok daha fazla Iraklı’nın ölüm ve sakatlanmasından sonra, toplum olarak biz de sonunda, steril görüntülemeye rağmen, bombaların her zaman gerçek olduğunu ve o kadar da akıllı olmadığını kavradık.



1 Mayıs 2003'de dikkatlice kurgulanmış pozda, Başkan Bush Irak'ta "Görev Başarılı"yı ilan ediyor. Önceki sene, kıdemli danışmanlarından biri, gazeteci Ron Suskind ile yaptığı tartışmada şöyle demişti, "Artık bir imparatorluğuz. Harekete geçtiğimizde, kendi gerçeğimizi yaratıyoruz...Bizler tarihin aktörleriyiz...ve siz, hepiniz, yaptıklarımızı okuyacaksınız." Fotoğraf Scott Applewhite/ AP

Görsel, Savaş, Miras

Dünyadaki bütün ulusların aksine, sadece Birleşik Devletler herhangi birinin görseline içkin değildi. O, beklenmeyen, sınırlandırılmamış umudun, ideallerin, bilinmeyen mükemmeliyet arayışının toprağıydı. Kendimizi görsellerin içine sunmamız bu sebeple daha da uygunsuz. Ve Amerika'yı dünyaya pazarlamak için isteyerek ya da istemeyerek ürettiğimiz görsellerin geri dönüp bize dadanması ve lanetlemesi daha da muhtemel.

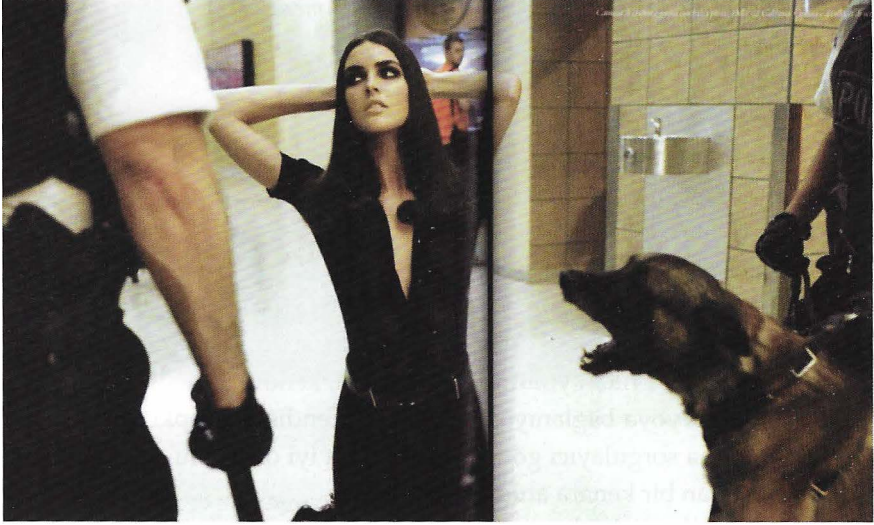
—Daniel J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961)

Dünya Ticaret Merkezi kuleleri yıkıldığında, yıkıntıların arasından yükselen Amerikan bayrağı fotoğrafı, İkinci Dünya Savaşı'nda Iwo Jima'da yükseltilen Amerikan bayrağı fotoğrafına benzetilerek, kolayca anahtar, sembolik bir fotoğraf haline geldi. (İkinci fotoğraf, daha kendiliğinden bir çaba olan ilkinin bir tekrarıydı.) Bu başlangıcın fazlasıyla düzgün kapanışı da Bağdat'daki Saddam Hüseyin heykelinin, yine düzenlenmiş bir şekilde, devrilmesiydi. Amerikan yolunun egemenliği, kendiliğindenliğini kaybetmişçesine, senaryoya bağlanıyor. Fotoğrafın kendisi de, tıpkı uçaklar gibi kaçırılmış, daha sorgulayıcı görseller her şeyin iyi olacağını anlatan fotoğraflar tarafından bir kenara atıldı.

O 11 Eylül sabahı, hava korsanları uçakları Dünya Ticaret Merkezi kulelerini yıkmak için kullandığında, aynı zamanda Birleşik Devletler'in dünya çapında ihraç ettiği aksiyon filmlerinin görüntülerini kullanarak, Hollywood'un görsel dilini de kaçırdılar. Kurgusal filmlerde Araplara biçilen anonim kötü karakter rolünü doldurdular. Yakında yaklaşık 3.000 çalışan, aileleri, arkadaşları bu seçimlerin korkunç sonuçlarıyla yüzleşecekti. Şimdi ise, kaçırılanlar tarafından yapılan, o mahşeri günün filizleri olan kafa kesmeleri, bombalamaları ve acı savunmaları görüyoruz.

Gerçek görüntüleme, ya da aslında ikonik olanın taklidi ve sahte-gerçek, daha da büyük bir saygınlıkla ortaya çıktı. "Reality" şovlar yayınları egemenliği altına almaya devam etti, toplumsal zaafı ironik ve sadistik

bir şekilde resmetmek röntgenci eğlencesine dönüştü. Hava korsanları mesajlarını verdi: Gerçek olarak algılanmak için, gezegen çapında bir sahne için, medya tarafından medyanın koşullarıyla sunulmalıydı. Potansiyel kamera için herkes kendini oynayan potansiyel bir aktördür. Sadece 1974'te bir banka soygunu sırasında banka kameraları şaşırtıcı bir şekilde çıkan zengin varis Patty Hearst değil; şimdi kameralar her yerde, bazıları kaçırılanlar tarafından kontrol ediliyor ve tüm dünya bir sahne haline geldi. Terörü teşvik edenler politikacıların ve ünlülerin zaten bildiği bir dersi öğrendiler; potansiyel ve delalet taşıyan kurgulanmış gerçek, ciddiye alınmak için varılması gereken bir hedeftir. Bu görseller, Boorstin'in kitabı *The Image*'ın yayınlanmasından kırk yıl sonra intikam duygusuyla "dadanmak ve lanetlemek için bize geri döndüler."



Öyleyse, dijitalle doğru ilerlerken, fotoğraf görselle nasıl baş edecek? Uçuş tulumu içindeki bir başkanın, mantıkla değil de gardıropla liderlik yapmaya çalıştığını göstermeyi nasıl başaracak? Nasıl aynı jenerik savaş görsellerini göstermenin ve sanalın gerçek olarak algılanmasının ötesine geçecek? Mükemmel görünmek için yetiştirilip gazlanmış, parlayan bir domatesin tadının veya dokusunun olmadığını nasıl anlatacak? Görselin suç ortağı ve hizmetçisi olmaktan nasıl kaçınacak?

Politikada ilerlemenin kökleri barizdir. Önce, güçlü bir insan bir şey yapar —örneğin Amerikan futbolu— ve basın bu olaya çekilip etkinliği fo-

Vogue İtalya'da 2006 Eylül'ünde yayınlanmış Steven Meisel tarafından hazırlanmış bir moda sayfası. Başkalarının acısının ürün satmakta kullanılmaya başlaması çok zaman almadı.

toğraflar. Okuyucular çok beğenir. Sonra politikacılar *basının fotoğraflaması için* futbol oynamaya başlar. Sonunda politikacı, futbol oynamak istemese de, nasıl oynandığını bilmesede de ya da yapacak daha önemli işleri de olsa, basının onu *futbol oynayan birisi* olarak fotoğraflaması için oynamak zorunda kalır. Süreç elimizde medya-tarafından-üretilmiş bir başkanla sonuçlanır

Bir futbol-oynayan başkanla, John F. Kennedy'le karşılaşma Richard Nixon'ın sonu oldu. Şimdi çok iyi bilindiği gibi, 1960'daki rakibi ile yaptığı radyo tartışmasında oy verenler Nixon'ı tercih etmiş, ancak televizyon tartışmasında ibre, karizmatik Kennedy'den yana olmuştu. Nixon ve danışmanları hemen görsel bir yeniden-inşaya başlayacaklardı. Micheal Kelly *New York Times Magazine*'de 1993'te "1968 Seçim Günü geldiğinde, Nixon öylesine ambalajlanmıştı ki; bir anlamda, intiharla seçim kazanan ilk başkan oldu" diye yazmıştı. "20 Ocak 1969'da yemin eden adam basının Yeni Nixon dediği biriydi."

Bu, görselin politikadaki üstünlüğünün bir örneğiydi: herkesin görsel olarak yeniden şekillendirilebildiğine ve görsel ve insanın her zaman aynı olması gerekmediğine dair şizoid bir tanımlama. Kelly, Nixon'ın konuşma yazarı ve danışmanı olan Ray Price'tan şöyle alıntılar; "Oy verenlerin Başkan adaylığı için takdiri, Price'ın iddiasına göre gerçeklerden değil, 'oy veren ve başkan adayının imajı arasındaki kimyadan kaynaklanır.' Şöyle devam eder; 'Şu noktayı kesinleştirmeliyiz; yanıt görseledir, adama değil, çünkü oy verenlerin yüzde 99'u adamla hiçbir temasa geçmez. Geçerli olan orada ne olduğu değil, yansıtılanın ne olduğudur ve... onun ne yansıttığı değil ancak oy verenin ne aldığıdır. Değiştirmemiz gereken adamın kendisi değil, algılanan izlenimdir.'"

1971'de, halkın Nixon'ın başkanlığına verdiği tepkiden rahatsız olan ekibi, Beyaz Saray Özel Kalem Müdürü H. R. Haldeman'ın bir iç yazışmayla Price'a emrettiği, "RN İnsan İlgileri Hikâyesi Programı"na başladı. Fikir yeterince sıcak ve bulanık anlar bulmaktı: "Bir konuşma departmanı çalışanı Nixon hakkında yakınlarından ve yardımcılarından düzinelerce anekdot toplayıp, her bir anekdotun reklamını yapılacak olan karakter özelliğine göre listelendiği uzun bir liste hazırlamıştı: Hazırcevaplık, Cesaret, İncelik, Sıkıntıda Güçlü Duruş. Bu girişimdeki en acı verici gerçek, anekdotçuların üstünde çalışacak çok az şeyin olmasıydı. Hazırcevaplık üzerine Başkan'ın yeteneğine örnek, Nixon'ın New York'lu bir işadamını Vietnam Savaşı üzerine azarlaması ve "bana bu zırvalarla gelme" de-

mesiydi. Sıkıntıda Güçlü Duruş'u göstermek için, yavan bir şekilde, genç Kongre Üyesi Nixon'ın, buzlu kaldırımında düşerken bile 2 yaşındaki kızı Tricia'yı güvenli bir şekilde kucağında tutması örnek gösterilmişti.

Anekdotlar, durumların çok hızlı bir şekilde yittiği bu yüzyılda gereksiz hale geldi. Kelly'nin on beş sene önce çoktan yazdığı gibi, "Politika, nesnel gerçeklikle değil, sanal gerçeklikle alakalıdır. Politik dünyada olan gerçek dünyadan ayırır. Tıpkı büyülmüş bir film gibi, hiç bitmeyen ve sonsuz şekilde değiştirilebilir bir yarı belgesel gibi, sadece uçup giden o tarihsel anda gerçekleşir. Garip bir şekilde, inançlı olan, filmin gerçek olmadığını bilir, ancak önemli olan tek gerçeğin o olmasını sağlar."

Bir görsel hatası: George H.W. Bush popüler basında bahsedildiği gibi bir "pısrık" olmadığını kanıtlamak için yoğun yağışın altında golf oynayacaktı; oysa ki, Bush'un aksine askeri hizmette bulunmamış selefi Ronald Reagan, kovboy şapkası ve kareli gömleğiyle Malboro Adamı'na benzer bir macoluğa ulaşmıştı. Bundan ötürü George W. Bush, uçak gemisinde uçuş tulumu içinde, başının arkasında GÖREV BAŞARILI yazan bir tabelayla fotoğraflanır. Akıllı bir editör dijital olarak önceki görseli yeni görselin altına yerleştirip bu caka satma işinin öncesini ortaya çıkartabilir.

1983'te, iş icabı Beyaz Saray'a gittiğimde, Reagan'ın kişisel fotoğrafçısı Micheal Evans'a, başkanın nerede olduğunu sormuştum, çünkü onu hiç görmemiştim. Evans'ın cevabı; günün ilerleyen saatlerinde Birleşik Devletler Olimpik Takımı'nı Beyaz Saray'a ziyarete geldiğinde kamerada iyi görünmek için hokey çalışıyor.

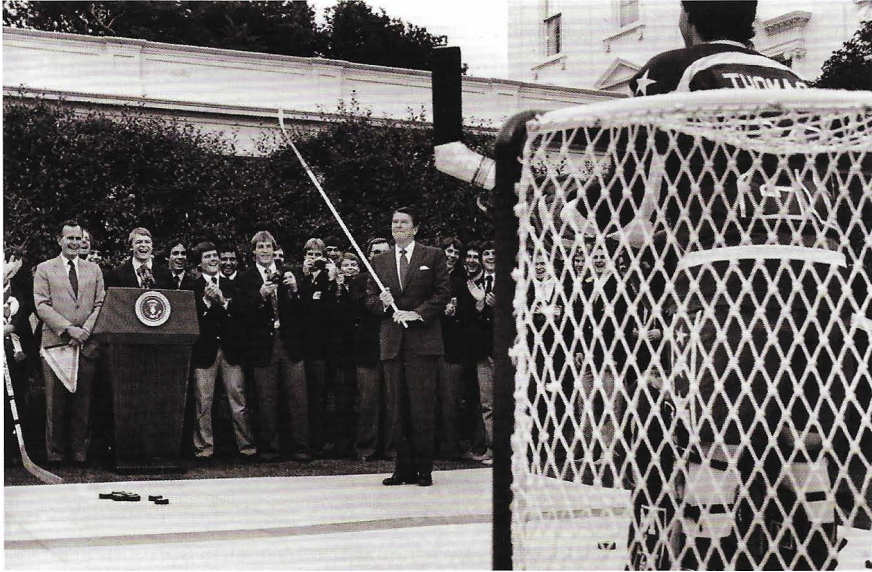
1980'de, fotoğraf fırsatlarının ustası olan Reagan'ın seçildiği sene, Cindy Sherman kendini çeşitli *femme fatale*ler ve şehvetli sarışınlar olarak tarif ettiği sahte "film kareleri"yle New York'daki ilk büyük sergisini açmıştı.¹⁴ Eski film yıldızı Reagan, damlayan ekonomi teorisini, sahte film yıldızı Sherman ise postmodernizmi getirdi. Muhtemelen daha öncesinde içerik ve görsel arasındaki kopuş bu kadar aktif bir şekilde onaylanmamıştı. Miras devam ediyor: *Time* dergisi fotoğraf editörlerinden birinin bana tanımladığı gibi, politikayı işlemek "Hollywood film setlerini fotoğraflamak gibi."

11 Eylül saldırılarından sonra ortalıkta asıl ölümlerin ve yaralıların görüntüleri yoktu. Ölümün kokusu Aşağı Manhattan'ı sarmıştı ama neredeyse her direkte ve ağaçta rastlanan ve bilgi için yalvaran fotoğraflardaki yüzler oldukça hayat dolu ve canlıydı. Bölge sakinleri fotoğrafların felaketin

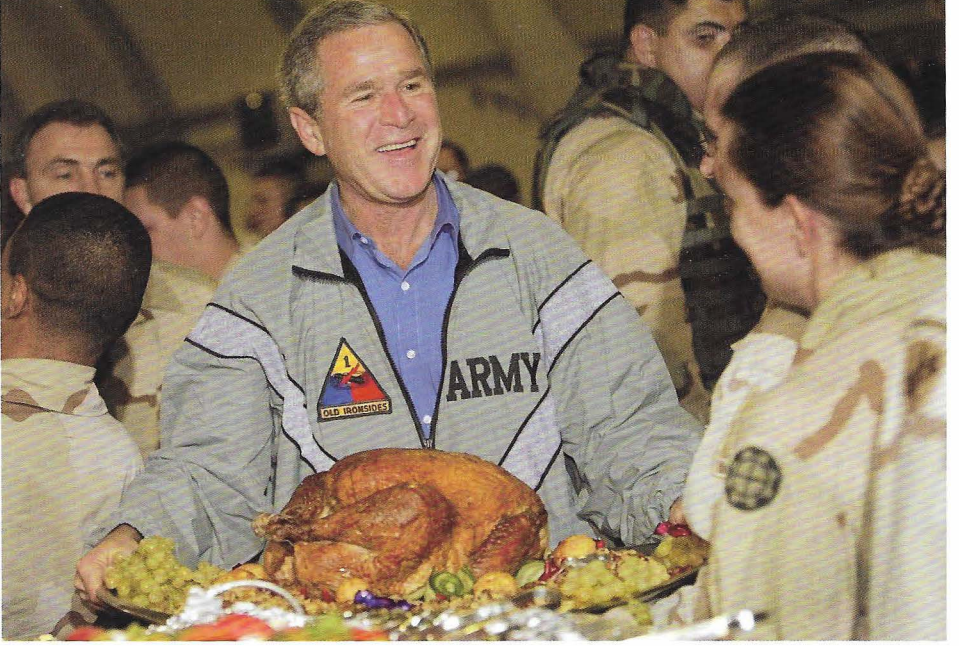
sonuçlarını kanıtlamasına ihtiyaç duymaz. O uzaktakiler içindir. Ölümle, tekrar tekrar yayınlanan görsellerin hem baskın bir şekilde sembolik hem de yetersiz olmasından dolayı, daha da akıl almaz bir dehşete dönüştü.

Modernizm post-modernizm tarafından ezilirken sadece işaret ve belirleyiciler hayatta kaldı. Her ne kadar hiç kitle imha silahı olmasa da, o silahları yok etmek için gerçek bir savaş açıldı. Biz her ne kadar 11 Eylül saldırıları ile Irak yönetiminin hiçbir ilgisi olmadığını bilsek de, Birleşik Devletler öyleymişçesine saldırdı. "Satan" olarak küfür eder gibi telaffuz edilen "Saddam", bir oyun kartına indirgendi. Birleşik Devletler bir başka yerinden edilmiş belirleyiciyi, demokrasi getirme çabasıdayken Irak kosa ve iç savaşa sürüklendi.

11 Eylül saldırılarına en ilginç, en çeşitli ve en içten cevap amatör ve profesyonellerin birleşimiyle gerçekleşen bir çalışma oldu. Fotoğrafların dükkan camında sergilendiği "Here is New York: A Democracy of Photographs" sonrasındaki manipülasyonlar da göz önüne alındığında, direnişin bir çeşidi (ve Web 2.0'ın "kullanıcı" -üretiminin zeki bir öncüsü) olarak algılanabilir. Dijital olarak basılmış ve çamaşır iplerine anonim bir şekilde asılmış ve itfaiyecilerin, sivillerin, öğrencilerin, turistlerin ve şaşkın ve şok olmuş diğerleri için bir çekim noktası olmuştu. Görseller yeni kurulan yaralıları ailesi için hazırlanmış ve yankısına tanıklık etmek için insanların



29 Eylül 1983'teki Beyaz Saray seremonisi sırasında Başkan Ronald Reagan'ın Birleşik Devletler Olimpik takımı kalecisine gol attıktan sonraki tepkisi. Sol uç köşede Başkan Yardımcı George Bush. Reagan'ın Kanadalı kişisel fotoğrafçısı Micheal Evans, o günün bir kısmını başkanı çalıştırarak geçirmişti. Fotoğraf Ed Reinle / AP



2003 Şükran Günü sırasında, Başkan Bush askerleri habersiz bir şekilde ziyaret etti ve eline orada sadece dekorasyon amaçlı olarak bulunan hindiyi aldı. Bu lütufkâr lider görseli yaygın bir şekilde neşredildi. Fotoğraf Pablo Martinez Monsivais/AP

kuyruğa girdiği bir albüm haline geldi. İlginç bir şekilde serginin en çok satan fotoğrafı (ilgilenen alıcıların fotoğrafın kim tarafından çekildiğini bilmeden yaptıkları alışın gelirleri hayır kuruluşuna gitti) öğrenci Katie Day Weisberger'e ait, birkaç ay önce oradan geçmekte olan bir uçağın yolcusyken çektiği, World Trade Center kulelerini bulutların içinden yükselir gösteren fotoğraftı.

Bazıları 11 Eylül'ü, kendi ölüm ve yok ediliş durumlarında yaşayan diğerlerini düşünmeye bir çağrı olarak algıladı. Neden bizden bu kadar nefret ediyorlardı? Ancak Amerikan yönetiminin iç çemberinin, sonradan ortaya çıktığı şekilde, başka planları vardı. Sahte-gerçeklikler canlandırıldı ve din ile politikanın dâhil edilemeyen gerçeklikleri dışarıda bırakıldı. Başkan gizlice Şükran Günü için Irak'a uçtu ve elinde sadece dekor olarak yapılmış bir hindiyle birliklerin iyi beslendiğinden emin olmak isteyen bir şekilde fotoğraflandı. İsyancılarla alay ederek, "Hadi gelsinler" dedi ve onlar da, bir şekilde geldiler.

Korkunun yavaşça kavranması —karmaşık sebepleri ve etkileriyle— medyanın işi değildi. Fox kanalı, bütün bakış açılarının sebebin haklılığına indirgendiği bir şekilde, görüntüleri bir bayrak filtresinden geçirip yayınlarak, savaşın bir reality şov haline gelmesini sağladı. Birleşik Devletler yönetimi, ailelerin "mahremiyet"ine saygı duyulması gerektiği için, ölü askerlerin tabutlarının gösterilmemesini emretti. Amerikan askerlerine ilişkin kayıpların fotoğraflarının yayınlanması başlarda çok sayıda haber kuruluşu tarafından yasaklandı ve politik, kaygılı ve vatansever olmamak olarak lanetlendi. Çoğu Amerikan ölülerinin görünmez olmasını istedi.

Ölüleri gösterdiği için El Cezire ağır biçimde suçlandı. El Cezire Televizyonu Uluslararası İlişkiler Bölümü'nün başındaki Maher Abdullah, İstanbul'daki Dünya Editörler Forumu'nda "Evet reddetmiyoruz, çok fazla kan gösteriyoruz" dedi. "Yüz binlerce insanı onları uygarlaştırmak için öldürmek uygarca da, bu ölülerin bazılarını göstermek mi uygarlık dışı? Biri bana bunu açıklayabilir mi? Nasıl olur da uygarlaştırmak adına yüz binlerce insanı öldürürsün de, sonrasında ölüleri saymaya bile tenezzül etmezsiniz? Ve bizden de aynı şeyi yapmamızı mı bekliyorsunuz? El Cezire ölü ve kötü derecede yaralanmış bedenlerin birkaç fotoğrafını gösterince, bir anda uygarlık dışı olduk."

Yabancı fotoğrafçılar erişim koşulu için "iliştirildiler" ve ne gösterebilecekleri hakkında anlaşmalar imzalamaya zorlandılar. Sonrasında, onları Irak toplumunun derinliklerine gitmelerini büyük oranda engelleyen şey varolan

muazzam tehlike oldu. Ancak her ne kadar Irak'ta çalışan yerel fotoğrafçıların sayısı artsa da, oradaki hayatın karmaşıklığı halen görünmez durumda.

Haber alanında çalışan dijital fotoğrafçılar için aynı zamanda yeni sorumluluklar da var: Henüz yeni gerçekleşmiş bir olay hakkındaki çalışmalarını, ne olduğunu sindirmeye vakit olmayacak bir şekilde, hızlıca kendi laptoplarında düzenleyip, anında binlerce mil ötedeki ofislerine iletmek. Bu, meslektaşlar dâhil herhangi biriyle ilgili ne olup bittiğini bilmeyi neredeyse imkânsız hale getiriyor ve fotoğrafçıyı Web güncellemeleri için doyumsuz ve rekabetçi bir ıstihla yayına göndermek için sahadaki aktivitelerini kesmelerine neden oluyor. Daha önceki çatışmalarda, fotoğrafçılar filmlerini yaklaşık haftada bir gönderir ve genelde aylar sonrasına kadar fotoğrafların neye benzediğini göremezlerdi. Başarılarından emin olmayan bir şekilde daha sezgisel (belki de daha yayılmacı) bir şekilde çalışırlardı.

Korku ve büyülenmenin daha dehşet verici, daha samimi ve daha insana dair hikâyelerini anlatanlar, askerlerin iPodlarındaki, bazılarını meslektaşlarından aldıkları, kişisel fotoğraf koleksiyonlarıydı. (İnsan haklı bir endişeyle, eğer 11 Eylül'de kulelerin içindeki insanlar bugünün kameralı telefonlarına sahip olsalardı, bize kayıp korkunç görsel detayları sağlarlar mıydı ve bu görüntülerle insanlar nasıl baş ederlerdi diye merak ediyor.) Savaşın sadistçe alçaklığını ve kameranın ne kadar zehirli bir silah olabileceğini en grafik şekilde gösteren Ebu Garip Hapishanesi'ndeki askerlerdi. Profesyonellerin devamlı olarak en saygı uyandıran görselleri yarattığı Vietnam Savaşı'nın aksine, aklımızdan çıkmayacak olanlar bu askerler tarafından üretilmiş fotoğraflar.

Fotoğrafın 150. yıldönümünün kutlanmasının hemen ardından, yönetimin Birinci Körfez Savaşı'ndan gelen fotoğrafların geniş oranda yasaklanması ve bu sayede Irak'ın ikinci istilasının çocuk oyuncağı olacağına dair yanılısamaya yoğun bir katkıda bulunacak bir kör nokta yaratması, acı verici derecede ironiktir. Amerikan halkının savaşta kaçınılmaz olarak gerçekleştiren şeylerin fotoğraflarını görmesinin moral bozucu olacağı korkusuyla, izleyicilere neredeyse sürekli bir biçimde olası savaş stratejileri simülasyonları sunuldu. Sahadaki kameralı insanların yerine, sözde akıllı bombaların ahlakdışı ve kesin görüşü takdir edildi. (Hiç de rastlantısal olmayan bir şekilde, fotoğraf manipülasyon programı Photoshop da aynı zamanda ortaya çıktı.) Birinci Irak savaşında, ikincisinde de olduğu gibi, uzaktan hava fotoğrafları hareket noktası olacaktı: Toplanmış Iraklı askerlerin fotoğrafları tereddütteki Suudi hükümetinin Amerikan askerlerine Suudi Arabistan



Kate Day Weisberger'in 11 Eylül saldırılarına cevaben gerçekleştirilmiş katılıma açık dükkân camı sergisi "Here is New York: A Democracy of Photographs"ta yer alan çok satan görseli.

topraklarını açmasında görünür bir rol oynamıştı; Dış İşleri Bakanı Colin Powell'ın kitle imha silahlarına kanıt olarak gösterdiği hava fotoğrafları da ikincisini başlatacak kıvılcım oldu.

Tarukların azaltılması yeni bir gelişim değildi. Fotoğrafçılar ve muhabirler çoktan Grenada, Panama, Güney Afrika, Suriye ve Batı Şeria'daki çatışmaların dışında tutulmuşlardı. Örneğin, savaş fotoğrafçılarından piri sayılabilecek ve on altı yıldır çok çeşitli silahlı çatışmaları fotoğraflayan Don McCullin, 1982'de Falkland Savaşı'nı işlemek için başvurduğunda İngiliz ordusu tarafından reddedildi: "İronik olarak, güvenilir kaynaklardan öğrendim ki, görev gücüne eşlik etme başvurum Savunma Bakanlığı'nda coşku ile karşılanmış ancak sonrasında benim savaş fotoğrafı konusundaki deneyimin rahatlarını kaçırarak bir tehlike olarak algılandığını düşündüğüm bir yüksek rütbeli subay tarafından reddedilmiş."

Vietnam Savaşı'ndan sonra, birçok hükümet, fotoğrafçılara ve diğer muhabirlere, özellikle de resmi bakış açısından uzaklaşabilecek olanlara verilen erişim iznine kısıtlama getirdi. Amerika'nın Irak'taki "zaferini" 2003 işgalinden sonra erken bir şekilde kutlayan fotoğraf kitabı bolluğu, yayın alanının amigoluk yönüne işaret etti. Şimdi Irak'ta ve başka yerlerde, fotoğrafçı ve muhabirler, muhatripler tarafından hedef alınıyor, üstlerine ateş açılıyor ve rehine olarak tutuluyorlar. Fiziksel yakınlık daha da riskli ve maliyetli bir cüret halini aldı. 2003 işgalinden bu yana Irak'ta, çoğu Iraklı olan ve önemli bir miktarı fotoğrafçı ve kameramanlardan oluşan yüzün üzerinde muhabir öldürüldü. Eşzamanlı olarak Pentagon, emekli general-leri medya analisti kisvesi altında "mesaj kuvvet çarpanı" olarak yönetimin bakış açısını ulaştırmak için kullanıyordu. Çok sayıda nedenden ötürü, bağımsız bir bakış açısı muazzam cesaret gerektirmektedir.

Birleşik Devletler hükümeti aynı zamanda Birinci Körfez Savaşı'nda çatışma sırasında ölen askerlerin cesetlerinin kaydedilmesi ihtimaline karşı, ailelerin mahremiyetini korumayı bahane ederek, kameraları yasakladı. Teorilerden biri kararın, Panama'daki savaştan dönen tabutların yanına gülen bir fotoğrafının koyulmasından utanan birinci Başkan Bush'u korumak için verildiği idi. Irak'taki daha güncel savaşta da oğlu aynı duruşu korudu. Yasak, fotoğraflarının eve dönen ölümlere gösterilen saygıyı belirtmek için kullanılacağını düşünen kameralı bir sivil tarafından delindi.

Savaş peşindeki bir hükümet için, eğer füzenin anonim, sorumsuz, başarılı görüşünden, bir simülasyonun bakış açısından ya da iliştilmiş bir fotoğrafının çerçevesinden bakılmayacaksa, görme eylemi daha da tehli-

keli hale gelmiş durumda. Çoğu onlar için özel hazırlanmış fotoğraf olanakları olan belirli etkinliklere girmelerini sağlayan basın kartları dışında profesyonellerin “vatandaş muhabirler”e oranla bugünlerde çok daha az avantajı var.

Hükümetler fotografik anlamlar yaratma ve yarışırma anlayışı geliştirdikçe ve politikacılar ve film yıldızları gibi güç sahipleri kendi tasvirlerini düzenlenmiş medya etkinlikleriyle kontrol etme çabasında, profesyonel fotoğrafçı bir açmazın içinde. Büyük şirketler gibi devlet dışı organizasyonlar bile kendi kimliklerini “markalaştırmak” için fotoğraf stratejileri oluşturuyorlar. Kısım bu gibi çeşitli baskılardan dolayı, belgesel fotoğrafçı olası bir işbirlikçi şüphesiyle, yoksulluğu ya da bir başka toplumsal meseleyi daha okuyucu dostu hale getirmek ya da belirli bir amaç gütmekle suçlanır hale geliyor. (Örneğin, STK’lar günümüzde mevcut medya stereotiplerine karşı koymak için ötekileştirilmiş insanların grupları halinde oturan şekilde değil, aktif ve bireysel şekilde fotoğraflanmasına ihtiyaç duyuyor olabilir.) Her ne kadar bu yöntem anlaşılır olsa da, görsellerin görev veren kurumun peşin hükümlerini içeren illüstrasyonlar olarak algılanmasına yol açar.

Açıkçası problem sadece fotoğrafta da değildir. Kuşkuculuk almış yürümüş durumda: Pew Research Center’ın 2004’te yaptığı bir çalışmada “Muhtemelen ana akım medya tarafından yüzüstü bırakıldıkları için, 30 yaş altındaki insanların yüzde 21’i [2004 başkanlık] kampanyalar hakkındaki bilgileri ‘The Daily Show’ ya da geç saat televizyon monologları gibi satirik kaynaklardan takip ediyor. Bu oran 2000’den beri yüzde 9 artmış durumda” deniliyor. 2005’te Gallup’ın yaptığı ankete katılanların sadece yüzde 28’i televizyon ve gazetelerdeki haberlere büyük bir güven duyuyordu. Aynı yıl Annenberg Public Policy Center’a göre, katılımcıların yüzde 65’i çoğu haber kuruluşunun hataları görmezden geldiğini ya da üstünü örttüğünü düşünüyordu; yüzde 79 bir medya şirketinin düzenli reklam aldığı bir şirket hakkında olumsuz hikâyeler anlatmaktan çekineceği kanaatindeydi. Ve günümüzde 14-18 yaş arasındaki yetişkinlerden sadece yüzde 19’u günlük gazetelere baktığını belirtiyor.

Neil Postman’ın *Amusing Ourselves to Death*’de, George Orwell ve Aldous Huxley’in distopya teorilerini karşılaştırarak yazdığı gibi: “Orwell gerçeğin bizden saklanacağından korkuyordu. Huxley ise gerçeğin bir alıkanlık denizinde boğulacağından.” Ne yazık ki ikisi de haklı çıktı.

Vietnam Savaşı giderek yavaşlarken, Time-Life Books'da işe başladım. Üniversiteden sonraki ilk profesyonel işimdi ve benim yayıncılığa adım atmamı sağladı. Haftalık *Life* dergisi önceki sene kapanmıştı ve Time-Life eski dergi çalışanlarının bir kısmını kitap bölümüne almıştı. Erkeklerin üst pozisyonları tuttuğu ve kadınların da araştırmaların çoğunu yaptığı bir hiyerarşi vardı. Fırsat eşitliği gerekçesiyle araştırma bölümünde daha fazla erkeğe ihtiyaç duydukları için beni de işe aldılar.

İlk ofis dışı işimin Pinkerton Arşivi'nde kapıda silahlı korumalar beklerken Jesse James'in fotoğraflarını aramak olduğu Eski Batı Kitap Serileri üzerine bir ay çalıştıktan sonra İnsan Davranışı Serisi'ne transfer edildim. Bir müddet metin araştırmacısı olarak çalıştım. İşim bir el yazmasındaki her kelimeye Time-Life referanslarını kullanmadan onay vermektir. Kitaplardan birinin yazarının, yukarıdakilerin yaptığı ağır müdahaleden dolayı, bütün kitapta kendisinin yazdığı tek bir cümle olmadığından şikâyet ettiğini duymuştum.

Fotoğraf araştırmaya geçtim. Daha güvenli geldi. Eğer bir fotoğraf kabul edildiyse, ona bu yazara yapılan şeyi yapmak imkânsız hale gelirdi. Kadrajlanabilir, başlığın tam tersini anlatacak hale getirilebilir ancak dikkat edeninin içinde görsel bir alternatif, Time-Life yayıncılık modelinin formülü filtrelerinden geçebilecek daha karmaşık seslere olanak sağlayabilir.

Serideki ilk kitapta görevlendirildim, *The Individual* (Birey). İlk görevim yaratıcı süreç teması üzerine bir foto-makale için senaryo hazırlamaktı. Biraz Freud, Jung ve Abraham Maslow okumuş birisi olarak, verilmiş temayı tarif edeceğini umduğum bir çoklu adım sekansı oluşturdum. Bana, uluslararası bir okuyucu kitlesine sunulacak bütün bu şeyleri üniversiteden yeni çıkmış biri olarak benim belirliyor olmam makûs bir durum olarak gelmişti, ancak senaryom onaylandı ve devam etmem söylendi.

Çok yakında, ne yazık ki, hiçbir şey bilmediğimi öğrenecektim. Yaratıcı sürecin bir adımının öz-disiplin, odaklanma becerisi, kişinin hedefleri peşinde azimle gitmek olduğunu düşünerek dünyaca ünlü piyanist Arthur Rubinstein'in kızı Eva tarafından çekilmiş siyah-beyaz bir fotoğrafını seçtim. Piyanosunun başında sırtı dimdik oturmuştu ve fotoğraf saatlerdir orada olduğu hissini uyandırıyor.

Üst düzey editörler duvarlarda asılı olan örnek sayfalara onay vermek için geldiklerinde, Rubinstein'in yaratıcı olmadığını açıkladılar. Bu yüzden



Arthur Rubinstein 1969'da Roma'da bir otel odasında çalışırken, kızı Eva Rubinstein tarafından fotoğraflanıyor

bu foto-makalede yer alamazdı. Pek inanmadım. Ama kendisi çağımızın en iyi piyanisti, diye cevap verdim. Hayır, klasik müzisyenler yaratıcı değildir, dediler. Neden? Çünkü bir başkasının müziğini çalıyorlar. Herhangi bir müzisyen yaratıcı mı peki? Sadece caz müzisyenleri, dediler. Neden? Çünkü sadece onlar doğaçlama yapar.

Azarlanmış bir şekilde, caz müzisyeni fotoğrafı bulmak için geri yollandım ve Larry Fink tarafından çekilmiş siyahî genç bir adamı elinde trompeti, üstü çıplak, esin beklermiş gibi yukarı bakar şekilde tasvir eden dikkat çekici fotoğrafı buldum. Kendi dairesindeydi ve ben yine saatlerdir çalışırmış hissine kapılmıştım.

Bir kez daha fotoğraf reddedildi. Neden? Fazla çok anlamlıydı. Bana üstünden geçmekte olan bir uçağa da bakıyor olabileceği söylendi. Ancak evindeydi, dedim, ve dairelerde genelde tavan olur. Nasıl olur da bir uçağa bakıyor olabilir? Kımıldamayacaklardı.

Teslim tarihi yaklaşmak üzereydi. Bir fotoğraf bulmak zorundaydım. Daha iyi giyimli, her ikisi de beyaz ve ünlü iki müzisyenin, bir konserde çalarlarken çekilmiş fotoğrafını buldum. Fotoğraf daha öncekilerin tek başlılığını, yalnızlığını, tutkusunu içermiyordu. Sıradan bir konser fotoğrafıydı. Ancak kabul ettiler. Neden? Siyah değil beyaz oldukları için mi? Tanınmış oldukları için mi? Daha az anlamlı olduğu için mi? Üstsüz olmadıkları için mi? Editörler hayır demekten sıkıldığı için mi?

En azından minimum gramer kurallarında aynı fikri paylaşacak bir sürü yazar ve metin editörü olsa da, fotoğraf editörlüğü söz konusu olduğunda zemin daha da kaygan. Fotoğrafın neyi ifade ettiği üzerine çok az kişi hemfikir olur, hatta çoğu zaman dillendirilmez bile. Çok az kişi fotoğrafları zaten mevcut düşüncelerin illüstrasyonundan daha fazlası olarak görür. (Deneyimli fotoğrafçı Philip Jones Griffiths yakınlarda tipik bir editöryal görevlendirmeyi “fotoğrafçının X ülkesine gidip bizim önyargılarımızı illüstre etmesine ihtiyacımız var” olarak tanımlar) Dünya çapında bir insanın fotoğraf editörlüğünü öğrenebileceği çok az kurs var. Belli ki çoğu insan herkesin yapabileceğini düşünüyor.

Yine de seçimler aksediyor, stereotipleri kuvvetlendiriyor, tartışmalar açılıp kapanıyor, çeşitli yaklaşımlar suçlanıyor ya da savunuluyor. Malcolm Browne’un 1963 tarihli olağandışı, Vietnam’da ülkesinin politikasını protesto etmek için kendisini yakan Budist rahip fotoğrafı *New York Times* gazetesi tarafından “kahvaltı masası için uygun olmadığı gerekçesiyle” yasaklandı. Associated Press’in fotoğraf editörü ve fotoğrafçı Horst Faas,

Nick Ut'ın Vietnam'da çektiği napalmlenmiş kız fotoğrafını, başkaları dağıtmayı —önden fotoğraflanan kız çıplak olduğu için— reddettiği halde seçmişti. Kenneth Jarecke'nin 1991 tarihli yanmış Irak kumandanı fotoğrafı, savaştan aylar sonrasına dek bir fotoğraf dergisinde görünene kadar Amerika'da yayınlanmadı. Olay olduğu anda yayınlanması vatansever olmamak olarak değerlendirildi.

Hiç yayınlanmayan, yanlış başlıklarla yayınlanan ya da yanlış bir şekilde yayınlanmış fotoğraflardan bol miktarda var. Üzerinde çalıştığım, ilk çocukları olan genç çift üzerine, bir foto-makale kabul edilmiş, düzenlemesi yapılmıştı. Makale aile yaşantısının neşesi ve sorumluluklarını övüyordu; sonradan, kitap baskıya girmeden hemen önce, ortaya çıktı ki; adam karısının yeni doğan bebeklerine gösterdiği ilgiyi kışkırttığı için aileyi terk etmişti. Fotografik düzenlemeyi değiştirmek için çok geç olduğu için çalışanlar eşlik eden yazıları tekrar yazarak, aynı fotoğrafların nasıl ayrılığın kaçınılmazlığını gösterdiğini anlattılar.

Çok geçmeden, fotoğrafçı olarak yeni palazlanan kariyerimi sona erdirdim. Sebep kısmen, başkalarının kötüye kullanması için görsel sağlamak istemememdi. Bir hikâye yeterli olacaktır. 1976'da başkanlık kampanyası sürerken, arketipik fotoğraf olanağını, bu sözde-etkinliği bütün groteskliğiyle betimlediğimi düşünüyordum. İki politikacı New York City'de öğlen yemeği yemek için bir mezecide bir araya gelmişlerdi. Biri Birleşik Devletler başkanlığı için çalışan "Scoop" Jackson; diğeri de şehrin belediye başkanı Abe Beame. Birlikte ellerinde etli sandviçleriyle görünmeye karar vermişlerdi. Dört kişilik bir masada kameraların açısı kesilmeyecek şekilde yan yana oturmuşlardı. Her yerlerinde fotoğrafçılar vardı. Yarımdaki televizyon kameramanı daha iyi bir açı alabilmek için ayağını masadaki hardal tabağına sokmuştu.

İki politikacının arkasındaki bir noktaya koştum ve aşağıdan yukarı bakacak şekilde bir pozisyonla etkinliğin yapaylığını çektim. Ertesi gün fotoğrafımı *Time* dergisine götürdüğümde, fotoğraf editörü hevesliydi: Bana çok iyi bir fotoğraf olduğunu ancak sadece bütün bu fotoğrafçılar kadraj dışında bırakılacaksa basabileceğini söyledi. Anlaşılan, yayının otoritesi açık edilemezdi. Fotoğrafçının yorumlayıcı otonomisi ise başka bir meseleydi.

Yapay olanı kamufle etme çabası paylaşıyor. Sadece güçlü elitler ve onların medya menajerleri değil, yayınlar ve televizyon istasyonları da suç ortağı. Mükemmel bir dünyada, her bir editör, yapımcı, fotoğrafçı ve yazar muhtemelen serbest erişim, zaman, samimiyet ve yetenekleri elverdiğince

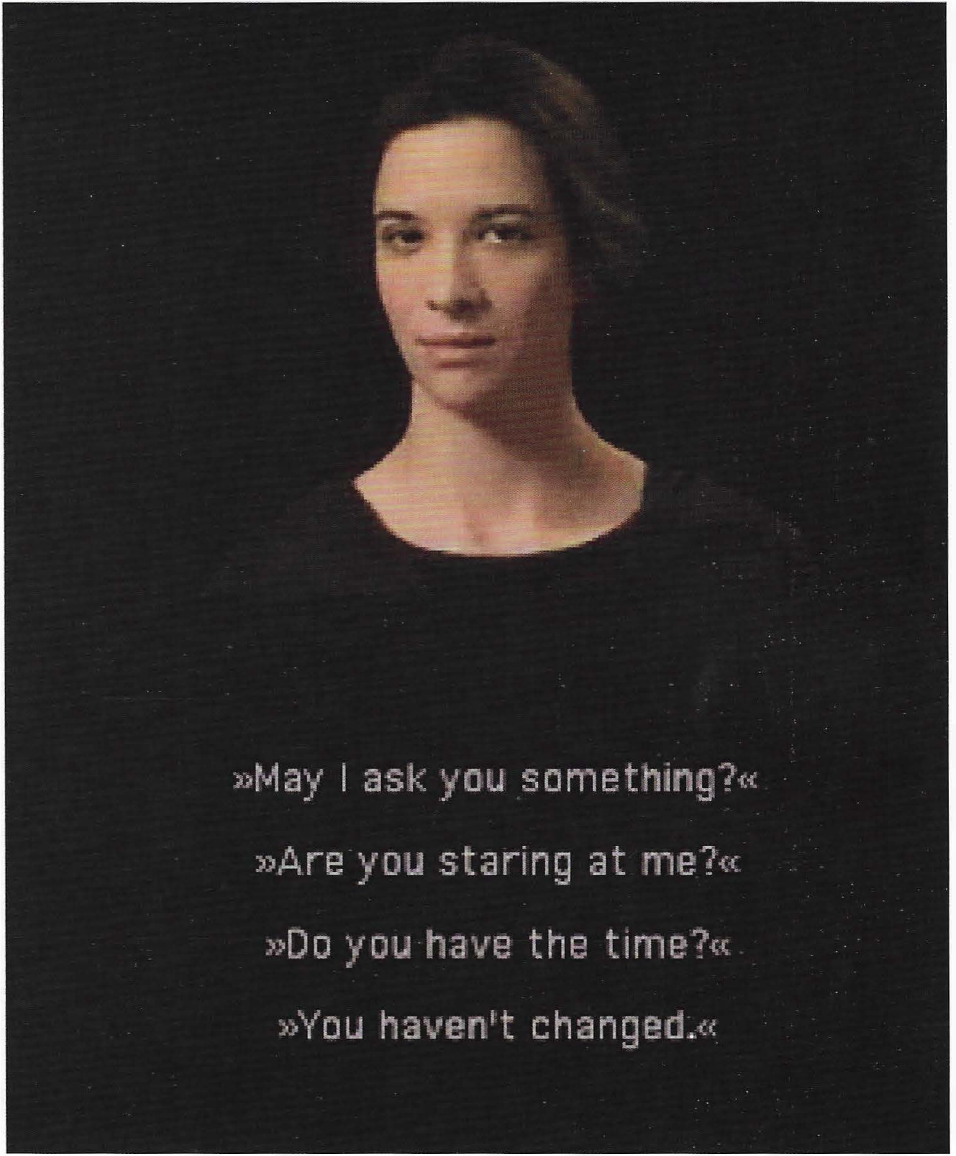
gerçekte neyin olup bittiğini gösterecek görseller yaratmak ister. Hatta belki de, bir Faulkner ya da bir Joyce gibi, aracın erişiminin ötesine geçmeye çalışanlar da olacaktır.

Ancak erişimin sınırlı, bütçelerin kısıtlı, teslim tarihlerinin yakın olduğu ve okuyucu-izleyicinin neredeyse ahmak sayıldığı bir dünyada görsel seyreltiktir. Çoktan bildiğimizi pekiştirme ve yaldızlama çabasında, ya da daha isabetli olarak, neyin olması gerektiğine dair birinin fikrini örnekler bir haldedir. Örnek olarak, ulusal bir gazete 11 Eylül saldırılarından yakın bir süre sonra ön sayfaya türbanlı ve sakallı Afgan çobanlarının bir fotoğrafını koymuştu. Neden? Yazı işleri müdürü İncil'e ait gibi göründükleriyle açıklamıştı. Bu editoryal süreç, her ne kadar sonuçları hayli görünür olsa da, nihayetinde görünmeyendir. Ve dijital, neredeyse tespit edilemez değiştirmeleriyle, bu kamuflajı artırmada işlevsel bir araç haline geliyor.

Sonuçları iyi ya da kötü olsun, medya manipülasyonun son birkaç on yılının sonucu olarak insanlar artık, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, televizyon izlerken televizyonun kendisinden başka bir şeyi izlemediğimizi ve bir fotoğrafa bakarken başlıca olarak sadece bir fotoğraf gördüğümüzü seziyorlar. Lens karartılmış ve bir bozunum aynası eklenmiş durumda. Aracın algılanan ihtiyaçlarına, temsil eder görüldüğü dünyanın kendisinden daha fazla saygı duyuluyor.

“Sanal gerçeklik” derken aslında gerçekten kastettiğimiz şey bu; Kelly’nin söylediği gibi yanlış bir şekilde sadece dijital için kullanıyoruz. Analog medya, varoluşun çeşitliliğini dağıtıp karıştırarak, şeyleri kendi günlük zihniyetine mahkûm ederek, gölge gezegeninin yaratılmasında önemli bir rol almıştır.

Yükselen dijital medya, sanalın içinde kurulmuş olmalarından hareketle, asıl olanı ortaya çıkartmak veya karşısına çıkmak için yollar bulabilecek mi? Ve fotoğraf, geleneksel olarak izin aracı, sözde canlı araç olan televizyon haberleriyle birlikte, kurumsal filtrelerin yokluğunda Web 2.0’ın içinde, “yaşayan” aracın içinde, tekrar canlandırılabilir mi?



Portrait One'dan, 1990, Luc Courchesne tarafından Paule Ducharme ile birlikte

Sohbete Başlamak

Gerçek hikâye, eser sahibi/fotoğrafçının en önemli katılımcı olacağı bir sohbet haline gelir.

—Darcy DiNucci, *Print* dergisi (1996)

Çok anlamlılıkları içerisinde fotoğraflar okuyucuları, anlamlarını sorgulama konusunda motive eder. Fotoğraflar okuyucuyu alternatif sesleri aramaya yöneltecek, eşlik eden metni değerlendirecek ya da bir görsele tıklayıp başka bir ekrana gidecek şekilde uyuracak miktarda karışıklık ve merak yaratmalı.

Dijital medya da, dolayısıyla, izleyiciye bakma sürecinde ortaya çıkan belirli fikirleri değerlendirmesini ve neredeyse bir sohbetteymişçesine ilgilendiklerini takip etmesini vaat eder. Keşfin bu formunun avantajı çok açık-uçlu olmasından gelir: Fotoğraf verdiği cevaplardan daha fazla soru yaratır. Bir alt yazı ya da başlık tarafından fazlasıyla sınırlandırılmadığı sürece, fotoğrafın el koyduğu saniye kesri ve dikkörtgensel boşluk okuyucunun merakını tetikleyebilir.

Her sene, insanların sohbetin öbür ucunda bir insanın olduğuna en iyi inandıran yazılımın geçtiği Turing Test, bilgisayarın yapay zekâsının gelişimini ölçmek için kullanılan bir kıstastır. Benim için Turing Test benzeri bir deneyim, dijital medyanın henüz her yerde olmadığı 1991’de Las Vegas’ta 25.000 kişinin katıldığı bir bilgisayar grafik konferansı olmuştu. Sponsorluğunu, uluslararası bir bilgisayar grafik topluluğu olan SIGGRAPH’ın yaptığı bu etkinlik, yazılım ve donanım sergilenen standlar ve bunları çevreleyen sanat nesneleriyle doluydu.

“Sanal gerçeklik” bölümündeki projelerden bir tanesinin ismi *Portrait One*’di. Bu kurgusal bir kadınla, Marie ile yapılan bir “sohbet”ti. Luc Courchesne tarafından yaratılmış ve Marie karakterini aktris Paule Ducharme’in canlandırdığı bir yazılımdı. İnsanlar çeşitli seçeneklerden birine tıklayarak ona soru sormak için sıraya girmişlerdi. Doğrudan yüz hizasından ekrana bakan Marie, sorulara Fransızca cevap verir ve sonrasında izleyiciye çok-

tan seçmeli bir menüden cevaplayabileceği sorularını sorardı. Sorular ve cevaplar İngilizce de okunabiliyordu.

Sıraya giren kadınların çoğu onunla feminizm hakkında sohbet ettiler. Erkeklerin bazıları ise “skor” peşindeydi ve her karşılaşmadan sonra notlarını kontrol ediyorlardı. Marie konuşmadan sıkıldığında (belki de birisi uygunsuz davrandığında ilgilenmediğini belirtmek için) dönüp izleyiciye bakar ve “Şimdi eğer izin verirseniz...” der ve sohbeti sonlandırır. Ancak konuşmada şunu demesini sağlayabileceğiniz bir nokta da vardı, “Bak... Seni sevdiğimi söyleyebilirim... Seni seviyorum! Ancak bu benim için nasıl bağlayıcı olabilir? Sen... sen korkmuyor musun? Benim için bu çok kolay. Ben sadece imkânsız aşk olabilirim, arzuyu hiçbir risk içermeyen işgal eden bir yan yol. Arkanı dönüp giderken, bir sonraki seyirciye bakma cesaretini gösterebilecek misin?” Arkamı döndüğümde etrafımdaki insanların hiçbiri ile bu denli yakın bir konuşma yapılamayacağını fark etmek benim için ürkütücüydü.

Teşvik edildiğinde, Arjantinli yazar Adolfo Bioy Casares, gördüğü bir sanat gösterisi, varoluşun aşırılıkları hakkında konuşurdu. Muhtemelen çocukların gözdesi olan bir sayma oyunu da oynardı. Hafta boyunca konferans katılımcıları bana nereden geldiğimi (soru 1) ve ne yaptığımı (soru 2) soracak ve bana kartvizitlerini verip uzaklaşacaklardı (New York Üniversitesi’nde hoca olmam yeterince uyarıcı değildi), Marie’yi özlemeye başlamıştım.

Onun yüzünden gidip Bioy Casares’in, kahramanın kurgusal bir karakterle konuştuğunu sonrasında büyük bir şaşkınlıkla fark ettiğinden bahsettiği hikâyesini okudum. Onunla haftanın en derin tartışmasını yapmıştım. Konferansta tanıştığım insanların çoğu Turing Testi’ni geçemeyecek rutin konuşmalar yapıyordu —konuşmaları fazlasıyla formüsel.

Sanal gerçekliğin öncüsü olarak anılan önzezili mucit Jaron Lanier’nin konferansta Birinci Körfez Savaşı’nda kısmi sorumluluğu olduğunu belirtmesi gerçekten etkileyiciydi. Körfez Savaşı’nı gerçek bir çatışmadan ziyade video oyunu olarak tanımlanmış sanal bir savaş olarak tarif etti. Dinleyicilerden sanalla ilgili tehlikenin çok güçlü ve yıkıcı gerçek-dünya etkileri doğurabileceğini anlamasını istedi. Bu, yeni milenyumda ilerlediğimiz bu anda, şimdiden hem çok asil hem de eski moda bir duyarlılık gibi geliyor.

Öyleyse sanal medyanın yapıcı olanakları nelerdir? *Portrait One*, Courchesne’nin müzelerdeki portrelerin konuşmasına dair uzun süreli hayalinden ortaya çıktı, ancak aynı zamanda standart bir röportaja da ilginç

bir alternatif oluşturun. Her ne kadar çoğu insan tarafından birinin birkaç soruyu cevapladığı bir video klip olarak görülse de, *Portrait One*'de, başkası tarafından yapılmış bütün bir röportajı okumak yerine, sorular kişinin kendi ilgisine göre düzenlenebilir.

Bu durumda, eğer izleyici yakışıksız ya da beceriksiz bir soru sorarsa, cevap olmaz. Aslında, *Portrait One* konuşma ve cezbetme sanatı hakkında, aynı zamanda görüşen ve görüşülenin kişilikleri hakkında da, lineer röportajların öğreteceğinden daha fazla şey öğretiyor.

Marsilya'da Courchesne çok sayıda bilgisayarla, canlı bir muhatap olmadan birbirleriyle ekranlar aracılığıyla sohbet edecek sekiz birbirini tanıyan insanı içeren bir başka interaktif proje gerçekleştirdi. Bu projede izleyici yaşlı bir kadına kendisi ve ailesi hakkında soru sormadan favori tarifini sormıyordu. Bilgi, sanal dünyada bile, bir tüketici hakkı değil, onu arayanın tutumuyla kazanılan bir şeydir.

Öyleyse, kaybettiğiniz bir akraba ya da arkadaşınızla içerik kadar konuşma biçiminin de önemli olduğu böylesi bir "sohbet" hayal edin. Eğer soru uygunsuzsa, kaydedilen insan cevaplamayacak. Bir başka bilgi ise insanın neyi, en azından doğrudan, soramayacağını öğrenmek olacak. Hayal kırıklığı bir insana önceki nesillerin konuşma prensiplerini öğrenmede ve diğer kültürler hakkında hassaslaştırmak konusunda yardımcı olabilir.

Başka konuşma prensiplerine uyum sağlamak, başka diğer şeylerin yanında, konuya doğrudan girmenin kabalık olarak algılandığı öğrenmek durumunda olan, Irak'taki Amerikan askerleri için başlıca bir problem oldu. İnsanların insani yardım çabalarının taktiklerini anlamasına yardımcı olmayı hedefleyen Birleşmiş Milletler tarafından geliştirilmiş *Food Force*, ana fikrin Janjaweed'den kaçmak olduğu MTV'nin *Darfur is Dying*'i ya da 4 milyondan fazla insanın çevrimiçi, simüle "temel eğitim"i tamamladığı, hükümetin askerliği teşvik aracı olan *America's Army* gibi örneklerin dâhil olduğu "ciddi oyun" hareketi böylesi politik ve kültürel konuları ele alıyor.

Tıpkı *Portrait One*'de olduğu gibi, bilgisayardan istediğini alamama durumu, tekil şekilde doğrudan olan tüketimci Amerikan kültüründen gelen, sadece seçeneklerin olduğu ancak direnişin olmadığı basit interaktivite anlayışını da altüst ediyor. Kimse her zaman istediğini elde edemez, bilgisayardan bile. Umberto Eco'nun algılanan "kurtuluş"u, aslında, her zaman bekliyor olmayabilir.

Bazen yeni medya modeli ile deney yapma imkânı olduğunda, her şey eskisi gibi olmadan önce küçük bir fırsat penceresi açılır. Müdavimler üstüne anlaşılmış biçimden bir anlığına bilinmeyen tarafından kopartılır ve formülsele olan törenleştirilmiş statüsünü kaybeder.

1994-95'te New York Times şirketi tarafından geleceğin multimedya gazetesinin bir modelini yaratmam istendi. Fikir, editöryal tarafta çalışanları multimedyanın yükselen potansiyellerine alışkın hale getirmektir. Web'in yükselmesinden önce ileriye etkileyen nadir bir fırsat.

Bir grup kıdemli editör her altı haftada bir bizimle (işin bütün teknik kısmını halleden, multimedya yapımcısı olarak ikinci kariyerine başlayan bir foto-muhabiri olan Chris Vail ile birlikte çalışıyordum) günlük bir gazetenin farklı bölümlerine yarattıkça bakmak için toplanırlardı. Uzun soluklu bir baskı perspektifinden geldikleri için, ilk tepkileri bazen kuşkucu oluyordu. Örneğin, bir fotoğraf ve dış ses ile anlatılan makalede, eğer makalenin ne kadar sürdüğünü izleyici bilmezse bunun *New York Times* olmayacağını, tıpkı sayfada olduğu gibi, kolayca fark edilir sınırların olması gerektiği üzerine tartışmalar yaşanmıştı.

Senenin sonuna geldiğimizde hepimiz daha yeni dijital olanaklarla daha ilgilenir hale gelmiştik. Okuyucunun anında aynı konu hakkında dünyadaki diğer gazetelerde neler yazıldığına, karşıt görüşlere ulaşmasını sağlayacak bir fonksiyon tanıtmıştık. İncelemesi yapılan bir konserden müziği dinlemeye olanak sağlayacak bir yol geliştirmiş ve aynı zamanda okuyucuya yaşanmış grubun fotoğrafının üzerine tıklandığında uygunluk çağı dönemlerinden bir fotoğrafa dönüşmesini sağlayan bir HATIRLA butonu koymuştuk. (Bunun özellikle grubu daha önceden bilmeyen genç okuyucular için ilgi çekici olacağını düşünmüştük.) Aktör John Candy'nin vefat haberine eşlik eden fotoğrafın üstüne tıkladığında izleyici onun filmlerinden birinden alınmış kısa bir sahneyi izleyebiliyordu. Bir sanatçının stüdyosuna yapılmış bir ziyareti iki dilde yayınlamış ve satılık bir evin içine sanal bir mekan turu düzenlemiştik (İzleyici piyanoyu dinleyebiliyordu).

Genel maksadımız yükselen araçları daha iyi bir habercilik için kullanmaktır, fiyaka için değil. Birinci-şahıs haberciliği ve çoklu perspektifleri, okuyucuya, eleştirmenin perspektifini performansın kaydedilmiş versiyonuyla anında karşılaştırma olanağı sunarak, araçları birbirini tamamlayacak şekilde bir yazı-fotoğraf-ses melezini yaratarak, vurgulamaya ve genişletmeye çalıştık. Şeyleri sadece yapılabileceği için değil, yapması önemli

olduğu için görünür ya da duyulur hale getirdik. Ve ilgili okuyucunun, baştan kitlesel miktarda bilgiye boğulmadan, arzulandığı takdirde belirli konular hakkında daha fazla şey öğrenmesine olanak sağladık.

Nihai olarak, genç insanların gazetelere olan ilgilerinin düştüğünün farkında olarak (*New Yorker*'ın 2008'deki bir makalesine göre Birleşik Devletler'de günlük gazete okuyucusunun yaş ortalaması elli beş ve sonrasına tekabül ediyor) multimedia versiyonunun sadece basılı gazeteyi başka bir amaç için uygun hale getirecek şekilde değil, onu bambaşka bir araç olarak tekrar icat edecek şekilde olmasını istedik. Amacımız *New York Times*'ın sadece gazete işinde değil, daha geniş küresel bilgi işinde de yolunu bulmasını sağlamaktı.

Sonrasında Web, bütün o Web sayfalarıyla, neredeyse evrensel bir sunum aracı haline geldi; basılı medya tekrar düzenlendi ve hala kâğıt üstündeymiş gibi yerleştirildi. Bizim nevi şahsına münhasır projemiz neyin mümkün olduğuna işaret etti ancak Web varolan formülü daha standart hale getirdi.

Paradigmayı ileri taşımak namına, 1995'in sonunda yeni doğmuş *New York Times on the Web*'in editörü Kevin McKenna'ya dünya olaylarına, okuyucunun endişelerine ve Web'in daha karmaşık ve uygun iletişim için keşfine saygılı bir foto-muhabirlik yaratmak için bir proje teklif ettim.¹⁵ Dijital o kadar çok yeni olasılık sunarken, neden kâğıt üstünde yapacaklarımızın aynısını yapalım ki?

"Bosnia: Uncertain Paths to Peace" *New York Times* tarafından 1996'da üç aylığına sunulan bir Web sitesiydi. Sırplar, Hırvatlar ve Müslümanlar arasında dört yıl boyunca süren korkunç katliam sonunda Dayton Barış Antlaşması imzalanmıştı. Fikir, sıradan savaşın şok edici grafik şiddetinden uzaklaşan, barış sürecinin belirsizliğini vurgulamak için bir foto-makale yaratmaktı. Maksat aynı zamanda baskı-tabanlı makaleyi taklit etmek yerine, Web tarafından olanaklı hale getirilmiş yeni stratejilerden faydalanmaktı —lineer olmayan anlatı, tartışma grupları, bağlamaştırıcı bilgi, panoramik görüntüleme, fotoğrafçının düşünceli sesi.

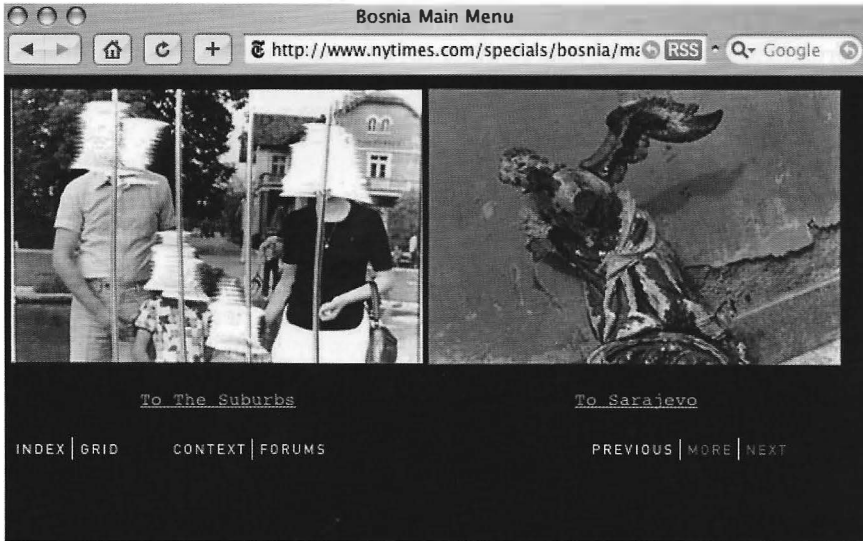
Bosna'da yoğun bir şekilde çalışmış, New York'ta yaşayan bir Fransız olan fotoğrafçı Gilles Peress'in bu projede, basılı medyada olduğu gibi sadece fotoğraf teslim ederek değil, projenin yaratılmasında merkezi bir

rol oynayacağı en başından belliydi. Yıllarca fotoğraf editörü olarak çalışmak bu projenin gerektirdiği multilineer, multimedya seçkisi için yeterli değildi. Basitçe “en iyi” görselleri seçip onları bir araya getirip, yer kalmanlar için sızlanamazdım, çünkü aslında Web muazzam miktarda görselin en ilgili okuyucular için ulaşılabilir olmasını sağlıyordu. Fotoğrafçı, eşlik eden görsellere ve metinlere karar verebilmenin ve siteyi oluşturacak başka ekranlardaki fotoğraflara ve araçlara olası bağlantıları düzenlemenin yolu olarak, her görselin farklı anlamlarını dile getirmek durumundaydı.

Tıpkı sadece karenin içinin değil mekansal ve zamansal olarak dışında kalanların da farkında olan tanık gibi, fotoğrafçının da asıl fotoğraf tamamlandıktan sonra bile devam eden önemli bir rolü vardır. Neyse ki Peress, kendini sadece fotoğrafçı olarak değil, en geniş anlamıyla yazar olarak gören birisiydi. Siteyi düzenlemesi ve yapması iki ayını alacaktı —makaleyi fotoğraflamak için gerekenden daha uzun bir süre; izleyicinin saatlerini geçirebileceği bir külliyyat; sonra da fotoğrafçının da belirteceği gibi, üç kitap veya bir uzun metraj yapmaya yetecek bir zaman. Karşılaştıracak olursak, aynı fotoğraflarla *New York Times Magazine*’e hazırladığı sekiz sayfalık makale için düzenleme ve sıralama yapmak iki buçuk gününü almıştı. Her ne kadar fotoğraflar filmle çekilmiş olsa da (1996’da dijital kameralar ciddi bir haber işi yapmak için yeterli çözünürlüğe sahip değillerdi), taramalar onları dijital çevrenin bir parçası haline getirdi.

Her fotoğrafı muhtemel anlamları için sorguya çekme ihtiyacında, bir editör olarak, tarif edilen insanlara ve olaylara olan mesafeme dair daha keskin bir algı ve eşzamanlı olarak onları anlamaya dair artan bir arzu vardı. Fotoğraflanmış insanların sembollerden ziyade bireyler olduklarını bilmek istiyordum; dahası, Web’in bütün bu lineer olmayan multimedia olanakları varken, acı çeken anne ya da yaralı asker gibi jenerik görseller anlatıyı öteye taşımayacaktı. Hatta böylesi basit görseller anlatıyı ezerdi.

Fotoğrafçı hala Saraybosna’dayken başlıksız kontakt baskılardan seçtiğim bir fotoğraftaki yerde yatan ölü adamın, ölü rolü yapan bir aktör olduğu ortaya çıktı. Saraybosna kuşatması hakkındaki bu uzun metraj filmin çekimi bombardıman bittikten dört gün sonra başlamıştı. Fotoğrafların farklı anlamları genelde o kadar da bariz değildir. Nihai olarak, tıpkı Schrödinger’in kedisinde olduğu gibi, her fotoğrafın potansiyel anlamları tanımlayıcı bir başlığa indirgenebilir, ya da sadece her bir fotoğraf için değil Bosna’daki daha geniş çatışma hakkında yeni bir düşünmeyi teşvik etmek için sunumdaki çok anlamlılıklar korunabilirdi.



Peress’le birlikte tavan arasının duvarına astığımız, farklı renk çizgilerle birbirine ilişkilendirdiğimiz yaklaşık dört yüz küçük fotoğrafla, tıpkı dört-boyutlu bir satranç oynar gibi foto-makaleyi nasıl şekillendireceğimiz üzerine çalıştık. Eğer okuyucu pencerenin yanındaki fotoğrafa tıklarsa nereye gider? Odanın öbür ucundakine mi? Eğer okuyucu görsele sadece soldaki insan üzerinden tıklarsa; nereye çıkar? Okuyucu neden okumanın böylesi bir biçimine dâhil olmak istesin? Bu deneyim ne kadar interaktif olabilir (ya da olmalıdır)? Okuyucunun ilgisini ne zaman kaybederiz?

Birleşmiş Milletler’in iyi niyetli talimatına ve potansiyel soykırırma dair uğursuz söylentilere uyan, evlerine geri dönen Müslümanların ve taşınan Sırp’ların fotoğraflarına bakarken, makaleyi gezinmek için uygun stratejinin muhabir metaforu olduğuna karar verdik. Tıpkı Saraybosna Havalimanı’na varan bir muhabirin nereye gideceğini, hangi hikâyeyi keşfedeceğini bilmemesi gibi, okuyucunun da fotoğraflara onu nereye yönlendireceğini bilmeden tıklaması gerekecekti. Bir kitap ya da derginin aksine, değerlendirmek için hızlıca sayfaları çevirip bir yol seçmek mümkün değildi. İmlecın her bir tıklaması, izleyiciyi yeni perspektifler ve bilinmeyen olanaklar tanıyan başka bir ekrana taşıyacaktı.

Yapımızda, okuyucuların verilen bilgileri değerlendirmesi, sonra fotoğraflar, metin, ses ve video arasında turlar ve yan turlara çıkması gerekmektedir. Bütün bunlar sırasında okuyucu Peress’in makalesinden istediği anda çıkıp on dört forumdan birine gidip tartışmalara katılma ve harita-

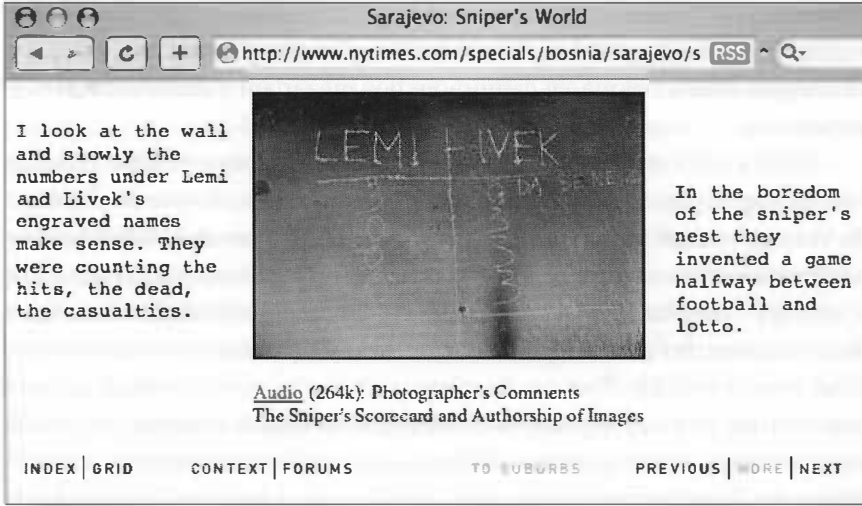
Doğrusal olmayan foto-makale “Bosnia: Uncertain Paths to Peace”’in açılış sayfası, fotoğraflar Gilles Peress, *New York Times on the Web*’de 1996’da yayınlandı.

lara, bibliyografyaya ya da sözlükçeye bakma şansına sahipti. Dayton Barış Görüşmeleri'nin bir kopyasına, diğer sayısız siteye ve *Times* ve Ulusal Halk Radyosu tarafından temin edilmiş arşiv malzemelerine ulaşmak için bağlantılar da olacaktı.

Her bir ekranın gezinme araçlarının nasıl olacağına dair; basitlik, kısa indirme süresi (o zamanlar çoğu insanda telefon modemleri vardı) ve gayet karmaşık anlatının boyutlarını keşfetme kapasitesini hedeflediğimiz için, Web'in bu erken dönemlerinde yorucu bir şekilde tartışmıştık. Bir grup olarak, ilgili okuyucunun anlatıdaki belirli yerleri daha derinlemesine incelemesine olanak veren, PREVIOUS/MORE/NEXT (ÖNCEKİ/DAHA FAZLA/SONRAKİ) butonlar triosuna karar vermemiz üç haftamızı almıştı. Ayrıca, okuyucuya söylemeden, bir fotoğrafın üstüne tıklamanın da MORE butonuna basıldığında yönlendirilen yere varmasına karar vermiştik. Fikir, bir fotoğrafı seçmenin yeterli bir ilgi göstergesi olduğu ve bu yüzden okuyucuya lineer bir anlatının sağladığından daha fazlasının verilmesine gerek olduğuydu. En önemlisi, birkaç düzine küçük fotoğrafın bir ızgara şeklinde düzenlendiği iki ekran yaratarak —birinde Saraybosna'yla ilgili ekranlar, diğerinde ise çevresindeki banliyölerle ilgili ekranlar vardı— izleyicinin herhangi bir doğrusallığı kesin bir şekilde reddedip fotoğrafın üstüne tıklayarak röportajın herhangi başka bir noktasına zıplamasına olanak sağlamıştık. Izgarayı oluşturan başlıksız fotoğraflar daha sezgisel, görsel bir okumayı teşvik etmek içindi. Okuyucunun karşılaştığı herhangi bir kafa karışıklığı, Bosna'da gerçekleşen asıl kaosu yanında asgariydi.

Fotoğraf Web terimleriyle tartışıldı ve tekrar değerlendirildi —gezilebilir, 360-derece panoramalar koyabilir; farklı varış yerlerini bağlamak için karmaşık görseller kullanabilir; (fotoğrafı ekranın sınırlarının ötesine saklayarak) aşağı, yukarı ya da yanlara gezinebilir; kolâjlar vs. yaratabilirdik.

Peress'in fotoğraflarını, farklı bakış açıları eklemek namına kendi yazdığı metinlerle ya da kaydedilmiş sesiyle eşleştirmeye karar vermiştik. Duygusal tepkileri ve felsefi soruları görsellere, tipik tanımlama başlıklarının yapabileceğinin daha ötesinde bir bağlamaştırmaya ve görselin ötesine geçilmesine yardımcı oluyordu. ("Pusu nişancısının dünyası, hem katilin hem de kurbanın bir yaşam ve ölüm oyununda boşlukları planladığı ve on santimetrelilik umulmadık bir boşluğun silah patlamasıyla doldurulduğu bir kübist sanal gerçekliktir. Nişancı 'başladığında' hava titreşir, her an bir silah sesi duyabilirsiniz, ve sokak biçimini, merkezinden çok kenarlarıyla tanımlanacak bir şekilde, pozitif boşluktan negatif boşluğa doğru değiştirir.



Ve şimdi savaş bittiğine göre, aynanın öteki tarafını, onun size baktığı tarafı ziyaret edebilirsiniz.”)

Aracın yeniliğinden dolayı, yeni ve yükselen bir dilin içinde kaybolmuş bir şekilde, neredeyse her kararı uzun tartışmalar sonunda aldık. Ve hırslı olmaya çalıştık. Geleneksel savaş fotoğraflarından, kurbanlaştırmayı duygusallaştırmaktan ve şiddetin groteskliğini vurgulamaktansa barışın problematiğini ve olasılığını anlamaya çabalayan fotoğrafları tercih ettik. Birbirini hunharca öldüren bu insanların nasıl yıllardır bir arada sorunsuz yaşadığını sormak ve okuyucuların çözüm stratejilerini tartışacağı forumlar sağlamaya çalıştık.

Fikir, okuyucu ilgisini kaybetmeden hikâye anlatıcılığının önceki sıyrılmalarına meydan okumaktı. Örneğin makale, başlıksız bir fotoğrafla açılıyordu. Bu aslında Müslüman bir ailenin her bir aile bireyinin yüzünün matkap ucu ile kazındığı bir şipşak fotoğrafın fotoğrafıydı; aile dört yıl süren çatışmadan sonra eve geri döndüğünde buldukları sadece bu bozulmuş fotoğraf olmuştu. Sonrasında okuyucu kendini ya Saraybosna’ya ya da onun banliyölerine götürecek iki fotoğraftan birini, seçimin kendini nereye götüreceğini bilmeden seçmesi gerekiyordu.

Bir noktada foto-makale okuyucunun, bir zamanlar cesetlerin yer aldığı boşluklarla dolu bir Sırp mezarlığının 360-derecelik panoramasında gezinebilmesine olanak sağlıyordu —tabutlar, hınçlı düşman tarafından tahrip edileceği korkusuyla, aileler tarafından kazılıp çıkartılıyordu. Fikir, aile üyelerinin mezarını kazan, içkili akrabalarla dolu bir mezarlığın

Doğrusal olmayan foto-makale “Bosnia: Uncertain Paths to Peace”in iç sayfaları, fotoğrafçı Peress’in yazılarını ve bazen de sesini içeriyor.

ortasında durmanın verdiği ürkütücü kopukluk hissini biraz olsun tekrar yaratabilmektir. Okuyucuya, eline sabit bir görüş değil de bir periskop verilmiş gibi, etrafa bakma ve çamura ve boş mezarlara yaklaşma olanağı sağlıyordu.

Olağanüstü derecede yoğun deneyimlerden geçmiş ve işine oldukça yatırım yapmış bir fotoğrafçıyı savuşturmasının aksine, Peress ön plandaydı. Ve siteyi sadece *New York Times*'in otoritesine güvenerek üretmek yerine; fotoğrafçı, konu ve okuyucu arasındaki iletişimi teşvik edip onaylamamız, o otoriteyi zayıflatmaya yönelik olarak değerlendirilebilirdi. Gazetenin okuyucularını, bu görece açık ve çözümlenmemiş tarza, çevrimiçi projeye, dâhil etme istekliliği *Times*'in kendine güvenini gösterdi. Sitenin açılışını duyuran iki yüz bin e-posta yollandı ve o zamanlar Amerika dışındaki okuyucular çevrimiçi gazeteye ulaşmak için üyelik ücreti vermek zorunda olsalar da, *Times* bu projeyi interneti olan herkesin katılabileceği bir şekilde ücretsiz yaptı.

Bu projeye dair bazı ümitlerimiz gerçekleştirilemedi. Okuyucunun ulaşabildiği deneyimin karmaşıklığı bizim ilk başta istediğimiz kadar büyük değildi (Yüz fotoğraf daha kullanmak üzere hazırlanmıştık), ancak bu sitenin bugüne kadar yapılmış herhangi bir habercilik deneyinden çok daha karmaşık olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kaldık. Okuyucunun hareketlerini otomatik olarak takip etmek ve böylece makale içinde takip edilen yolların önceki seçeneklere göre şekillendirilmesini sağlamak istemiştik. Örneğin, sürekli Sırplar anlatan fotoğraflara bakan bir okuyucuya Sırplar temsil eden daha fazla fotoğraf verilebilir ya da Müslümanları anlatan daha fazla fotoğrafa bakması gerektiğine kanaat edilebilir. Ayrıca her bir okuyucunun duraklayıp sonra siteye tekrar girdiğinde kaldığı yerden devam edebilmesini sağlamak istedik. (Bir okuyucu siteyi gezmesinin dört saatini aldığını söylemişti.) Ancak bu seçenekler *Times*'in 1996'daki sunucularının altından kalkamayacağı şeylerdi.

Aynı zamanda izleyicinin tercihler geçmişinin ana gezinme belirleyeni olmasını da istemiştik. Böylelikle eğer bir izleyici Müslüman topluluktan birini gösteren bir fotoğrafa tıkladıysa, sonrasında Sırpların fotoğraflarına bakmaktan men edildiğini şaşırarak görebilirdi (Bilgisayar geçici olarak donabilirdi örneğin). Daha yumuşak bir şekilde uygulandığında bu, izleyiciye sadece kendi etnisitelerinden değil aynı zamanda geçmişte kimlerle arkadaşlık ve komşuluk yaptıklarından hareketle sürekli baskılanan ve hatta zaman zaman saldırıya uğrayıp öldürülen Saraybosna sakinlerinin

başına ne geldiğini anımsatabilir. Bu örnekte izleyici sadece bir göz tutulmasını riske etmiş olacaktı.

Nihayetinde, tartışma grupları en patlamaya hazır ve an acı dolu açığa çıkarıcı araç oldu. Tartışmayı genişletmek için, o zamanlar normal olarak İnternet bağlantısı olmayanları da dâhil etmek için, New York'taki Birleşmiş Milletler binasında dört, The Hague'de iki bilgisayar terminali kurulmuştu (Saraybosna Üniversitesi'nde de bir merkez planlanmıştı ancak problemlerle karşılaşıldı ve bağlantı hızı çok yavaş kaldı). Yine de tartışma grupları *New York Times*'da o güne kadar kendine yer bulan en ırkçı ve zehir zemberek yorumların boyunduruğu altına girdi. BM elçisi Madeleine Albright, CNN'den Christiane Amanpour, insan hakları lideri Aryeh Neier ve diğerleri tarafından oluşturulmuş farklı başlıklarda on dört forum vardı. Bu forumların çoğu, amaçlarının geleneksel medya tarafından karalandığına inanan ülke dışında Sırp-yanlısı yorumcular tarafından geniş çapta domine edilmişti; birisi *Times*'ı Müslüman-yanlısı çarpıtmalar yapmakla suçlayarak, gazetenin sahibinin Suudi Arabistanlı olması gerektiğinden bahsetmişti. *Times*'ın eski editörlerinden Bernard Gwertzman'ın nezaket çağrılarına rağmen tartışma grupları o kadar azgın bir şekilde saldırgan oldu ki, bir izleyici bunlardan, çarpışan iddiaların ne kadar yoğun, irrasyonel ve kişisel olabileceğini herhangi bir haberden öğrenebileceğinden daha fazla öğrenebilirdi.

En azından birkaç yorumcu projenin önemli açılardan başarılı olduğunu düşündü. *Print* dergisinde Darcy DiNucci şöyle yazdı: "Site bazı noktalarda, günümüzün düşük bant aralığı sunumlarının olması gerektiği gibi hantal, ancak haberciliğin yeni bir biçimine öncülük ediyor. Ziyaretçiler basit bir şekilde oturup haberlerin onları yıkmasını beklemektense, haberleri birbirine geçirip, bağlamlarına derinlemesine bakıp ve bir cevap formüle edip dile getirecek bir yol bulmaya meydan okunuyorlar. Gerçek hikâye, eser sahibi/fotoğrafçının en önemli katılımcı olacağı bir sohbet haline gelir." Çevrimiçi bir yayın olan *Salon*'da Joe Goia da şöyle alıntıladi: "Fotoğrafın McLuhan-vari sonuçları materyal üretiminin kısıtlamalarından doğdu." Ekran-tabanlı fotoğrafların görece madde dışı olması durumuna olumlu tepki vererek devam etti: "Kayıt altına aldıklarını düşündükleri an gibi, kısa ömürlüler. Yükleme hızı fotoğraflar kendilerini kolaylık ve düşlerin hafifliği ile temsil ediyorlar."

Her ne kadar bütün okumalar okuyucu ve yazar arasındaki bir sohbet olsa da, hiper-bağlı lineer olmayan anlatı sözlü geleneğe daha yakın. Bir

sohbettekiler farklı fikirleri alır ve o fikirleri işlerine geldiği gibi ve uygun buldukları şekilde takip ederler. Sohbetteki diğer insanların da takip edebileceğini ve edeceğini varsayarlar. Bu proje için yapılan tartışmanın bir haber kuruluşunun sınırları dâhilindeki bir fotoğrafçının tekil sesi tarafından kışkırtıldığını göz önüne alırsak, Web çeşitli otoriteler arasında iletişimi sağlama becerisini kanıtladı. Haberlerin yorumlanması daha alenileştirildi ve okuyucunun, Barthes'ın adlandırdığı şekilde "aktif okuyucu" olarak, bu yorumlamaları hazmetme ve tekrar-yorumlama ihtiyacı desteklendi. Artık süreç konudan haberciye, haberciden editöre, editörden okuyucuya şekilde algılanan doğrusal çizgi olmaktan çıktı; Web, daha zigzaglı bir yaklaşıma izin verdi ve teşvik etti.

1997'de *New York Times* "Bosnia: Uncertain Paths to Peace"i kamu hizmeti dalında Pulitzer Ödülü'ne aday gösterdi. Ancak "dijital devrim"e gösterilen artan ilginin aksine, Pulitzer komitesi bu projeyi anında reddetti. Neden? Çünkü üretimi kâğıda değildi. Ertesi sene, bu projeden etkilenecek Pulitzer Komitesi, geleneksel medya ürünlerinden çıkan basılı projelerle ilişki olmaları kaydıyla kamu hizmeti dalında Web sitelerini de değerlendirmeye karar verdi. Ancak kendi başına siteler başvuramıyordu. Çevrimiçi medyanın, veritabanları, interaktif grafikler ve internetten yayınlanan videolar gibi çeşitlerinin, hala basılı bir bileşen içermesi koşuluyla, seçilebilir olması için, neredeyse bir on yıl daha geçecekti. Elle tutulur olana olan bağ, analog araç, feragat etmesi zor bir şeydi.

Şimdi ülke genelindeki habercilik okulları çoklu-platform endüstrinin ihtiyaçlarını karşılamak için "yakınsama"ya —öğrencilerin farklı medya tekniklerinde (video, fotoğraf, yazı, ses, yeni medya) gelişimlerini sağlamaya— odaklanmış durumda. Ancak önemli bir noktayı kaçırıyorlar; hikâyeler aynı şekilde anlatılmayacak. Eser sahibi, konu ve okuyucu arasındaki iktidar ilişkileri, tıpkı filtrelerde olacağı gibi evrilecek ve tek bir sesin otoritesine dayanan doğrusal anlatı da doğrusallıktan ve merkezilikten gittikçe uzaklaşan medya çevresinde kapanın elinde kalacak.

Dipnotlar, ekler ve (tıpkı *Fransız Teğmen'in Kadını* romanında olduğu gibi) çoklu bölüm sonları gibi yazınsal araçlar geliştirirken, hipermetin dijital çevrenin doğrusal olmama halini tercih etmemesinden faydalanır. Şu anda asal hipermetin olan Web, dünyanın bütün kitaplarını barındıran bir Jorge

Luis Borges'in kütüphanesine doğru hızlıca evriliyor.

Hipermetin bireyselleştirici bir araç olabilir. Okuyucunun tek bir kelimeye, bir görsele, görselin bir parçasına ya da bütün bir bölüme tıklamasına ve bu tercihler üzerinden okumasına ve devam etmesine izin veriyor. Okuma, yazara ait niyetlerin şüpheli olduğu, bazen yorucu, bazen de aydınlatıcı bir macera haline geliyor. Peki, bir yazar nasıl yeterli derecede tatmin edici seçenekler sunacak bir hipermetin yaratabilir? Okuyucu çok sayıda boşluğu doldurur, materyal ekler, yazarın hiçbir zaman öngöremediği hatta bilmediği bağlantılar kurarken, yazar bir ses ya da görüşü nasıl sağlayacak? Hipermetin, özellikle yazara ait bir bakış açısından doğan yaratıcı ya da kurgusal bir hipermetin, sonuçları olmayan bir oyun haline mi gelecek?

Hipermetin kesinlikle büyük söylev tarzı performansları baltalayacak, ahenkten mahrum edecek, konuşmaları belirsiz ve sonuçsuz hale getirecektir. Dr. Martin Luther King Jr.'ın "Bir Hayalim Var" konuşmasını doğrusal ve benzersiz tarzından bağımsız bir şekilde düşünmek pek mümkün değildir. Ancak hipermetin aynı zamanda Sokratik metodu sağlayıp pekiştirir. Ve doğrusal olmama, kendileri çok yüzlü olan hayatları ve durumları keşfetmekte daha becerikli bir yaklaşım olabilir.

Adrienne Rich'in 1987 tarihli şiiri "Delta" bir açıklamaya sahip:

Eğer ki bu çakılları benim geçmişim olarak alıp
satılabileceğin parçalar bulmak için tırmıklyorsan
bilesin ki uzun zaman önce ilerledim
meselenin kalbinin derinliklerine doğru

Eğer ki beni kavrayabileceğini düşünüyorsan, tekrar düşün:
hikâyem birden fazla yönde akar
nehir yatağından çıkan bir delta gibi
beş farklı koldan yayılarak

İzleyici durup bir görsele bakabilir ve sonrasında çeşitli seçenekler arasından hangisini takip edeceğine karar verebilir. Görselin parçaları, başlık, çerçeve ya da fotoğrafın tümü potansiyel bağlantılar olabilirler. Bir film ya da video izlerken, doğrusal olmayan seçeneklerden faydalanmak, zaten yeterince hızlı bir şekilde olup biteni sindirmek ve sonra rotayı değiştirmek, yeni ve kayda değer bir ilgiyi seçmek daha zordur. Bu manada film ve video izleyicisi pasif ve yönlendirilen olacakken, hipermetin çevresindeki durağan fotoğrafın izleyicileri kendi meraklarının peşinden çok çeşitli yol-

lardan gidebilecekler. Katılımcı ve “ortak yazar” olmanın bazı sorumluluklarını taşımaya başlayacaklar.

Analog çevrede yaratılmış fotoğrafın dâhil olduğu enteresan melezler ve bugünün deneylerine öncülük eden bazı deneyler varolmuştur. Chris Marker’ın 1962 tarihli kısa filmi *La Jetée* film yaratmak için durağan fotoğrafların kullanımında öncü olmuştu. Bu örnekte filmin kahramanının geçmişe anılarına ve gezegeni kurtarmak için zamanda ileriye giderken geçmiş, şimdi ve gelecek aynı potada eritilmişti. Foto-roman yönündeki bir başka Fransız macerası da, durağan fotoğraflar kullanılarak elde edilmiş kısa filmler serisinin televizyonda gösterilmesi idi. Özellikle biri, Xavier Lambours tarafından yapılmış *La Cicatrice* (Yara), durağanın içinde hareket parçaları kullanması açısından ilgi çekiciydi —içinde sadece arabanın hareket ettiği dikiz aynasından yansıtılmış bir görüntü ya da bir adamın odadaki, kız arkadaşı dâhil, her şey sabit dururken yatağa sıçraması. Gerçekte bir film-foto-roman meleziydi. Sonrasında dijital bir platformda gidecek melez hale gelen medyaya dönüşecek 1980’lerden deneysel bir girişim.

Ancak *La Jetée* ve *La Cicatrice*’in sahip olmadığı şey ilgili izleyicinin hikâyenin farklı akışlarını takip etmeye izin vermiyor oluşuydu. Fotoğrafın karmaşa yoksunu olduğuna, saldırganlığına ve nesnelleştirmesine yöneltilen eleştirilerin çoğu, ilgili bir izleyicinin daha fazlasını bulmasına izin verilerek kısmen cevaplanabilir. Fotoğraf hala şaşırtmaya, hayret uyandırmaya, ayartmaya devam edebilir ancak aynı zaman da bağlamlaştırılabilir, açıkça ifade edilebilir ve genişletilebilir.

Tekrar ziyareti hak eden başka selefler de var. Örneğin 1961’de Fransız yazar Raymond Queneau meta-şiiir denebilecek bir çalışma “yazdı”. *Cent mille milliards de poèmes* (100.000 milyar şiiir) onun ya da başka birinin bir ömür dâhilinde bitirebileceği bir şey değildi. Her bir sayfada on dört mısra olmak üzere, her biri on sayfadan oluşan on soneden yola çıkarak, her bir mısra bir öncekinden ve sonrakinden kâğıttan kesilmek suretiyle ayrılmış ve okuyucu bu mısraları kendi istediği herhangi bir sırada dizmek konusunda teşvik edilmişti. Queneau’ya göre o kadar fazla permütasyon vardı ki “soneyi okumak kırk beş, sıralamayı değiştirmek on beş saniye sürse, günde sekiz saat ve yılda iki yüz günlük bir tempo ile, bir milyon yüzyıldan daha fazla yetecek kadar şiiir vardı...” Şair Lauréamont’nun şu iddiasına gönderme yapıyordu; “şiiir herkes tarafından yapılmalı, biri tarafından değil”—Web 2.0’ın işbirliği ile içerik-üreten siteleri için potansiyel bir düstur.

Bir dizin kartı destesine benzer bir iş yapan HyperCard gibi erken dönem yazılımların gelişiyile, doğrusal olmayan kurgular için yeni olanaklar ortaya çıktı. Michael Joyce tarafından yazılan öncü bir hipermetin roman olan ve 1987’de yayınlanan *Afternoon*’da teknik yazar Peter bir hikâyesinde akşamüstüne, gün içinde gördüğü enkaz halindeki arabanın eski karısına ait olabileceğine dair korkunç bir şüpheyile başlıyor: ‘Bu sabah oğlumun öldüğünü görmüş olabileceğimi söylemek istiyorum.’ Ama belki de gördüğü o değildi. Herhangi bir okuyucunun okuduğu bir diğerininki ile aynı değildi; hikâyeyi deneyimledikten sonra, belki diğerleri ile üstüne tartışacak bir olay örgüsü örtüşmesi ya da karakterler arasında bir benzerlik olabilirdi. Bir karakterin üstüne muazzam bir trajedi çökmüşken, bir diğerinin başına hiçbir şey gelmemiş olabilirdi. Hipermetin kurguda okuyucu, geleneksel bir son olmadığı için, yorulduğu yere kadar okumaya zorlanıyor.

Aynı kitabı okumanın ya da aynı filmi izlemenin aksine, kurgusal hipermetin okuyucuyu oldukça ilginç bir şekilde yalıtıyor. Ancak bu yalıtma üzerine tartışılacak bir ortak zemin bulmayı da zorlaştırıyor. Sanki sözlü gelenekte aynı hikâyenin üst üste binen, tamamlayıcı ve farklı anlatımlarının baskıya aktarılması gibi; ancak canlı bir anlatıcının fiziksel bir varlığı yok. Gutenberg’in mekanik hurufatının insanların aynı belgeleri okuyup tartışabilmesine olanak sağladığı için ulus-devletin kuruluşunun ilerletilmesinde rol aldığı düşünülür. Hipermetin daha az çoğaltılmış ve daha fazla kendinden itişli keşif ve ortak artırmanın bütüncüleyici bireyselliğini savunur.

Hipermetin, kasıtlı anlamlar yüklenmiş farklı patikalara okuyucuyu yöneltecek şekilde, yazar-güdümlü olabilir ancak tek biçim bu değildir. Günümüzün günlük-benzeri blogları, sayısız bağlantılarıyla diğer metinlerden faydalanmalarıyla, wikileriyle, çok sayıda insanın birlikte yazması, birbirini düzeltmesi ve düzenlemesiyle, tekil yazarın sesini karanlığa gömüyor. Web 2.0, sanal topluluğun iktidarına ve yatay örgütlenmiş daha az hiyerarşik “biz”in işbirliği dâhilinde bilgi üretmesine yaptığı vurguyla, profesyonelin ya da sanatçının sesini modası geçmiş, aristokratik bir hile haline getiriyor.¹⁶

Joel Achenbach’ın *Washington Post*’ta 2006’da yazdığı gibi, “Bu fenomenin nihai amacı her bir metni; ayrık bilgi ‘byte’larına dönüştürmek, orijinal kaynaktan koparmak, demokratik olarak alttakım manipülatörün istediği şekilde kullanılmasını sağlamaktır. “Telif Hakkı” kavramının nesli tükenecek. Aynı şekilde bir yazı parçasındaki “anlam”ın da. Eğer ister-

seniz *Moby Dick*'i büyük beyaz bir hamstera takıntılı yaşlı bir denizcinin hikâyesine dönüştürebilirsiniz." Özellikle Web'de, bireyler ya da profesyonel kuruluşlar tarafından üretilen tekil, doğrusal çalışmalar, tıpkı caz müzisyenlerinin orijinal melodi üzerinden doğaçlama yapması gibi, başkaları tarafından alınıp değiştirildikçe, eskimiş eğilimler haline geliyor. Ve gittikçe artan bir şekilde, profesyonel olmayanlar kendileri de içerik üretiyorlar.

Aynısı, en azından yakınlık avantajıyla haberleri profesyonellerden gittikçe daha etkili bir şekilde işleyen amatörlerin olduğu fotoğrafta da gerçekleşebilir. 2005 Londra bombalaması, aktör Michael Richards'ın ırkçı çığırması ve Amerikan savaş kayıplarının tabutlarda dönmesi bu duruma iyi birer örnek. Haberin kendisi oldukları da oluyor; Ebu Garib Hapishanesi'nde askerlerin çektiği fotoğraflar ya da direnişçilerin tutsaklarının hayatları için yalvarmalarını ya da öldürülmelerini açıkça korku yaratmak için videoya kaydetmeleri gibi.

Hızla büyüyen amatör havuzundan ısrarla görsel istemek itibarlı haber kuruluşları için bir norm haline geliyor. Çevrimiçi bir site olan Gothamist'ten Jane Dobkin, yakın zamanda gerçekleşmiş bir panelde, bir politik adayı işlemek için kameralı bin amatörün bir ya da iki profesyonel fotoğrafçıdan daha iyi bilgi kaynağı olup olmayacağını sordu. Sonuçta, Cumhuriyetçi Senatör George Allen'ın ırkçı hakaretlerini kaydedip, 2006 Virginia seçimlerini etkileyerek Senato'nun Demokrat'ların hâkimiyetine geçmesini sağlayan da (her ne kadar başka bir aday için çalışıyor olsa da) amatör bir kameramandı.

Ancak, profesyoneller tarafından çekilen birçok güçlü fotoğraf da editorial kararlar yüzünden yayına dâhil edilmiyor. Ve eğer bir ya da iki profesyonel gözlemlerinin daha tamam —örneğin bir görsel-metin günlüğü gibi— bir versiyonunu yayınlama fırsatı bulursa, daha büyük bir karmaşıklığa ve nüansa daha az deneyimli fotoğrafçıların ulaşacağından çok daha az fotoğrafla ulaşabilirler.

"We Are All Photographers Now!" (Artık Hepimiz Fotoğrafçıyız!) 2007'de İsviçre Lozan'daki Musée de l'Elysée'de gerçekleştirilecek bir sergi çağrısı yaptı. Müze yaklaşık 50.000 amatörün e-posta ile yolladığı işlerle oluşturulmuş bir slayt gösterisi düzenledi ve ayrıca bir bilgisayar tarafından her hafta rastgele seçilen yüz fotoğraf basıldı ve sergilendi. Müzenin müdürü Bill Ewing için sürprizlerden bir tanesi, dünyanın en prestijli fotoğraf müzelerinden birine daha fazla fotoğraf gönderilmemiş olmasıydı. Cevap, bir müze çalışanının belirttiği gibi, insanların işlerini sergilemek için

Noah 6 yıl boyunca kendi fotoğrafını çekti.



Noah Kalina'nın Youtube'daki hızlıca videoya çevrilmiş fotografik oto-portre çalışması, çevrimiçi milyonlarca izleyiciyi çekti ve onu bir çeşit yıldız haline getirdi.

artık müzelere ihtiyaç duymaması ve çevrimiçi kullanıcı-üretimi sitelerin çok daha geniş bir kitleye ulaşabiliyor olmasında. Gerçekten de, müzede gösterilen 800'den fazla fotoğraf sonrasında üreticileri tarafından Flickr'a kondu ve aynı anda kendi Web galerilerini yarattılar. Ayrıca, fotoğrafçı Noah Kalina tarafından altı yıldan uzun bir süre boyunca her gün çekilen oto-portrelerden oluşan ve müziğini kız arkadaşının yaptığı bir video, müzenin sergilediği sürede YouTube'da 5.5 milyon ziyaretçiye ulaşarak, müzenin izleyici kitlesini kolayca aştı.

Ancak bu küresel dünyada, yerel fotoğrafın belirli türleri arasındaki ayırt edici ve hayranlık uyandıran farklılıklar, hem toplumun doğasından hem de biçimci stratejilerinden kaynaklanan bu farklılıklar —daha meta-fizik Meksika yaklaşımına karşılık soğuk Alman biçimciliği gibi— hızın önemli olduğu ve inceliklerin genelde perdelendiği bu internet çeşnisinde, yok oluyor. Müzenin küratöryal işlevinin acı bir şekilde eksikliğini çektiği nokta bu, özellikle Web'de bulunacak görsellerin ambar-benzeri bir şekilde toplanırken, üretici niyetlerinin vurgulanıp ortaya çıkartılmaması.

Fotoğraf evrensel bir dil değil, onun yerine, milyarlarca bireysel görsel, okuyucuların kültürel göndermelerini anlamakta zorluk çektiği küçük bağlamlarla eterde yüzmekte —evrenselleştirilmiş bir *İnsan Ailesi* değiliz. Bu karmaşaya yeni görseller eklemek yerine, insanlar mevcut çevrimiçi işleri daha etkili bir şekilde filtreleyip onları anlamlı derecede ulaşılabilir ve uygun hale getirirlerse faydalı olur. Web bir sonraki canlanmasına, 3.0'a doğru olgunlaşırken, bağlamaştırıcı çerçevelerin ve filtrelerin daha ayırtıcı kullanımı neredeyse hiç farklılaşmamış içeriğin kitleler nezdinde anlam kazanması için gerekli.

Her ne kadar hem sanat hem de belgesel fotoğrafçıları için fotoğraflarını gösterebilecekleri birçok çevrimiçi yer olsa da (Reuters sanal bir dünya olan Second Life'da bazısı satış da yapan 220'den fazla sanat galerisi olduğunu bildirmişti), medyanın parçalara ayrılmasının demokrasi için potansiyel bir dezavantaj yaratacağına dair ciddi kaygılar var. On seneden uzun bir süre önce bir gazetenin imtiyaz sahibi, dijital medyanın yeni zorluklarına odaklanan Harvard'daki Nieman Konferansı'nda "Siber uzayda ön sayfa nerededir?" diye sormuştu. Standart bir ön sayfanın ya da haber yayının olmaması, vatandaşların benzer sosyal gündemler üzerinde odaklanmasını zorlaştırabilir ve sonuç olarak yönetimin harekete geçmesine neden olacak derecede çetin bir mücadele oluşturulmasını zorlaştırabilir. *Washington Post*'tan ya da CBS'den bir rapor artık sesler kakofonisinde ufak

bir parça ve kolayca göz ardı edilebilir.

Elbette diğer yandan, vatandaş haberciliğinin patlaması yönetimlerin ciddi eleştirilerden kaçınmasını olanaksız hale getiriyor. Bu çok sayıda kaynağın hiper-bağlantılanması büyükçe bir bekçi yaratabilir. Aynı zamanda aynı büyüklükte alakasız ve tekrarlanan bir tutum takınarak kendi tesirini engelleyebilir. Tekrarlanacak, çevrimiçi sayısız fotoğrafla birlikte, daha etkili filtreleme işlevleri daha canlı ve odaklanmış bir tartışma yaratmaya yardımcı olabilir.

Yeni medyanın eski modelleri kopyalama eğilimini göz önüne alırsak, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Web'in kısa tarihinde fotografik olanakları genişletmek adına dikkate değer miktarda az yenilikçi girişim bulunuyor. Yakın bir zamana kadar yavaş olan bağlantı hızlarının, veri-yoğun videolar ve sesler uzun indirme süreleri gerektirdiği için, fotoğrafın tercih edildiğini göz önüne alırsak, bu foto-makalenin altın çağı olmalıydı. Telefon modemlerin zamanında sıkıştırılmış durağan fotoğrafı iletmesi daha kolaydı. Ancak Web'in ilk yıllarında kullanımların çoğu, baskıda mümkün olanların tedbirli taklitleriydi, içeriğin "amacını değiştirmek" sayfa metaforu tarafından, biçime dair yeniden düşünmemeye çalışılarak, güvenceye alındı. Her ne kadar bazı çabalar, Pedro Meyer'in öncü ve kapsayıcı ZoneZero'su gibi, sanatçı ve belgeselcilerin güzide portfolyolarına yol açsa da, daha yeni medyayı kullanarak keşfetme ve sunma stratejilerini tekrar icat etmeye çalışan az sayıda insan oldu.

Umut verici projeler oldu. Örneğin, ceza hukuku sistemine odaklanan hırslı bir erken dönem projesi olan 360 degrees (360 derece), izleyiciye 360 derecelik panoramanın içinden savunma avukatını, savcıyı, hâkimi, kurbanı ve ailelerini görme ve dinleme olanağı sağlıyordu. Picture Projects'ten Alison Cornyn ve Sue Johnson tarafından geliştirilen projede, hücrenin içinde olmak klostrifobik olarak betimlenmiş ve hapislik daha hissedilir hale getirilmiştir.

Bir başka site, akaKURDISTAN, kendi ülkeleri olmayan insanların artık kültürleri için komünal bir alan yaratmak amacıyla kıymetli eserleri eklediği, değerlendirdiği ve tanımladığı sanal ve gelişen bir bilgi havuzu. İnsanlar aile albümlerine fotoğraflarla katkıda bulunmak için cesaretlendirildi ve diğerlerinden fotoğraflardakileri tanımlamalarını istediler. Susan

Meiselas tarafından yönetilen akaKURDISTAN projesi, akrabalık beslemenin ve daha karmaşık bir tarihi görsel bir bilgi havuzu yoluyla betimlemenin bir yolu haline geldi. Bu bilgi havuzu, sonradan MySpace gibi sitelerde yükseltilecek bireysel kimlikleri önceleyen politik bir yapıydı.

Daha güncel bir proje, Ed Kashi'nin Kuzey Irak'taki Kürtlerin görece huzurlu varlıkları üzerine yaptığı makalesi, Brian Storm'un MediaStorm'unda yayınlandı. Fotoğrafçı, bu makalede eski usul bir çevirmeli defter yaklaşımını kullanarak müziğe uyum sağlayan bir fotoğraf ve video karması kullanıyor. Genelde fotoğrafçılar dâhil edilmeyecek görselleri silseler de, bu örnekte Kashi, durağanlara hareket aşlamak için yüzlercesini kullanıyor. Sonuçlar, özellikle de fotoğrafların hareketlerini müziğin ritmine uyum sağlayacak şekilde düzenlenmesi, büyüleyici. Bir kez daha, terk edilmiş bir medya stratejisi dijital çevrede tekrar canlandı.

Başka siteler, Web'de medyayı bir çeşit topluluk hissi yaratmak için kullandılar. O kadar çok ortak noktası olmayacağı düşünülen insanlar arasındaki bağlantılar açığa çıkartıldı. Yann-Arthus Bertrand'ın "6 Milyar Öteki'si, dünya genelinde insanların ölümden sonra ne olduğu, yaşamın anlamı, korkuları ve aşkları gibi konular hakkında içtenlikle konuşurken çekilmiş videolarının yer aldığı muazzam bir görsel arşiv. New Orleans'daki bir reklam ajansı olan Peter A. Mayer'in yaptığı "Lives Connected", hem veri görselleme üzerine bir deney, hem de izleyicinin bir Katrina-sonrası ifadeden diğerine, çalışanların bireysel olarak bahsettiği "ev hayvanları" "kaçış olarak iş" ve "sel basmış ev" gibi örtüşen ve bağlantılı konular üzerinden gitmesine izin veren bir ilişkiler ağı. Ve *New York Times*'in yürekleri yakan haritalandırması "Faces of Dead in Iraq" çatışmada ölmüş bir askerin yüzünün küçük karelerden oluştuğu ve izleyici imleci bu karelerden birinin üstüne getirdiğinde çatışmada ölen bir başka askerin yüzüyle karşılaştığı kullanımıyla içler acısı.

Birçok küçük foto-makale, okuyucuya bir yere kadar seçim şansı veren ancak genelde fotoğraflara hangi sırayla bakılacağından öte bir seçenek sunmayan bir şekilde, ses ya da metinle yaratıldı. Bazen sadece fotoğrafçının ya da konunun sesini duymak, fotoğrafın anlamlarını sabit ve provokatif şekillerde artırıyor —*New York Times*'tan Nicholas Kristof'un Darfur'da tecavüze uğrayan kadının başından geçenleri anlatırken kurbanın yanında sessizce durması gibi (Her ne kadar Kristof'un niyeti iyi olsa da, izleyici kadının İngilizceyi muhtemelen bilmiyor olmasıyla rahatlıyordu). Benzer bir şekilde Marcus Bleasdale'ın Kongo Demokratik Cumhuriyeti'ndeki

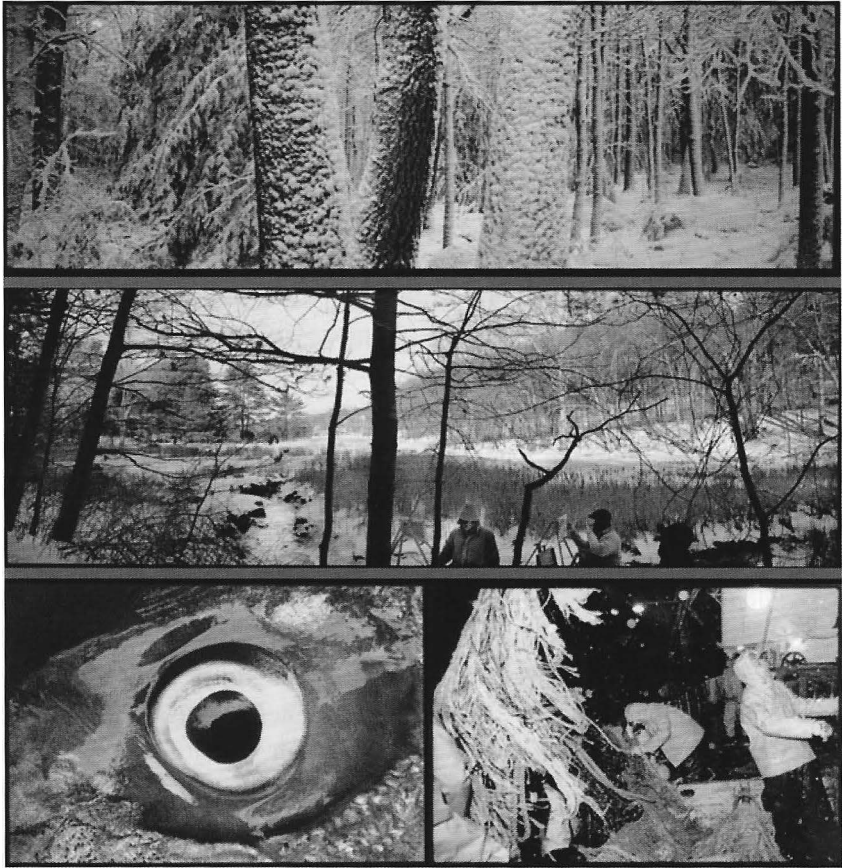
muazzam yıkımı anlattığı, MediaStorm'da yayınlanan "Rape of a Nation"ı kahrediciydi. Benzer sitelerin çok azı, izleyicinin kendisini dikizci gibi hissetmeyip anlatılan problemin potansiyel çözümlerine katılmasını sağlayacak NASIL YARDIM EDEBİLEBİLİR tuşuna sahip.

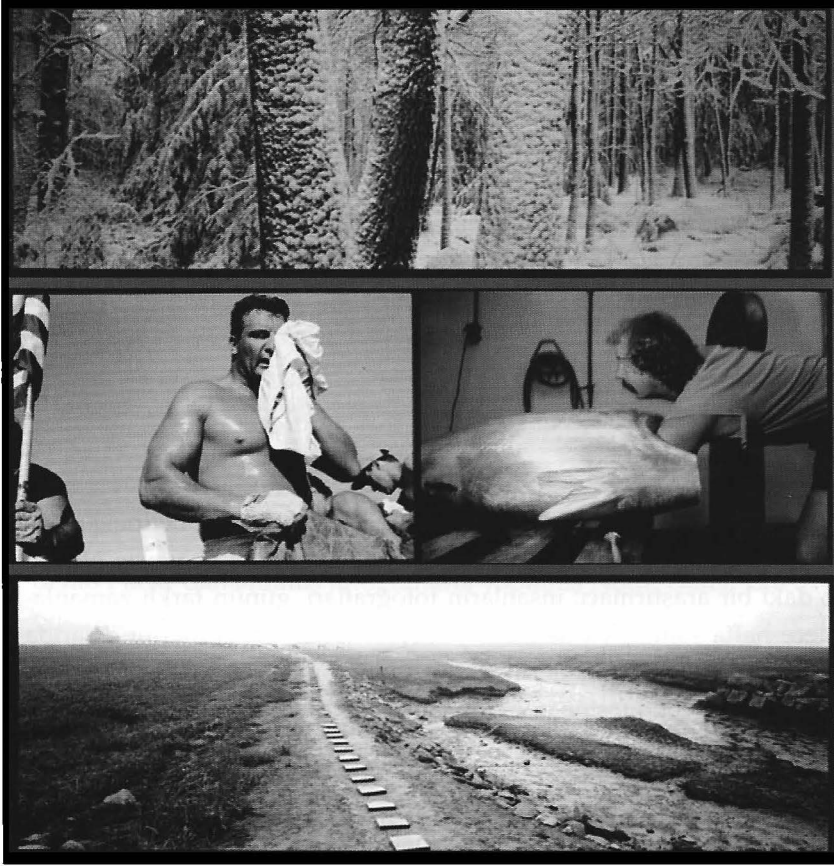
Carole Naggar ile birlikte yarattığımız çevrimiçi bir yayın olan PixelPress'te bazısı dijital medyayı yenilikçi ve alışılmadık şekillerde kullanılan çok sayıda kısa makale yayınladık. "Democracy in America" projesi birinci Bush döneminde halkın hallerine dair çeşitli belgeseller içeriyordu ve saldırıdan birkaç gün sonra yayına giren "September 11: A Remembrance" (11 Eylül : Bir Anma) dünya genelinden insanların saldırılar ve öngördükleri gelecek hakkında fotoğraflar, multimedya parçaları, şiirler ve makaleler göndermesini teşvik ediyordu. Web sitesi ayrıca Sigmund Freud'un *Rüya Yorumları* kitabının yayınlanmasının yüzüncü yılı üzerine, Wendy Ewald, Duane Michals, Allessandra Sanguinetti, Martin Weber ve diğerlerinin bir takım rüyayla ilişkili çalışmalarına da ev sahipliği yaptı.

Çok sayıda bireysel proje yayımlandı. Bunların arasında Joseph Rodriguez'in California Ceza Sistemi üzerine, kendi tutuklanması sırasında verdiği ifadenin hareketli bir görsel ve işitsel halini de içeren "Juvenile Justice" ve izleyicilerin bir noktada rastgele bir fotoğrafı seçip hikâyesinin ne olduğunu kendilerinin çıkartmaları gereken, Arjantin'deki vahim ekonomik koşullar üzerine bir fotoğraf günlüğü de vardı. Hollandalı fotoğrafçı Machiel Botman'ın oyuncu portreleri, izleyicinin farklı on kişi hakkında daha fazla bilgiye ulaşmak için her biri özgün (farklı tipografiye sahip) görsel-metin kombinasyonunda nereye basacağını keşfetmesini bekliyordu. Ve Donna DeCesare'nin "Travelogue"u okuyucuya anlatı metnindeki bazı noktalara tıklayıp fotoğrafı daha uygun olan bir tanesi ile değiştirmeye olanak sağlıyordu.

Turistler için bir odak noktası olduğu gibi aynı zamanda tam-zamanlı bir balıkçılık kasabası olan Massachusetts'teki Gloucester, Nuban Alexanian'ın fotoğraflarında, güzel manzaraların üzerine imleci sürükleyince altından orası evi olan insanların günlük hayatları ortaya çıkacak şekilde sunulmuştu —dev bir balık gözü, balıkçılar, mahalleden çocuklar. Tim Hetherington'ın canlandırılmış durağan fotoğrafların güçlü bir müzikle birlikte film benzeri bir yapıya sokulduğu "House of Pain"i Galler'de bir acil serviste alkol ve şiddetin patlayıcı birlikteliğini inceliyordu.

İkinci intifadanın İsraili ve Filistinli kurbanları Bruno Stevens tarafından morgda sanki hayattalarmış gibi fotoğraflandıklarında, basılacak





Nubar Alexian'ın Gloucester, Massachusetts'in güzelliğini gösteren fotoğrafları, yerel çalışan halkın gerçeklerini örtüyor. Bilgisayarın imlecini manzara fotoğraflarından herhangi birinin üstüne sürükleyince, örttüğü gerçeklikler ortaya çıkıyor.

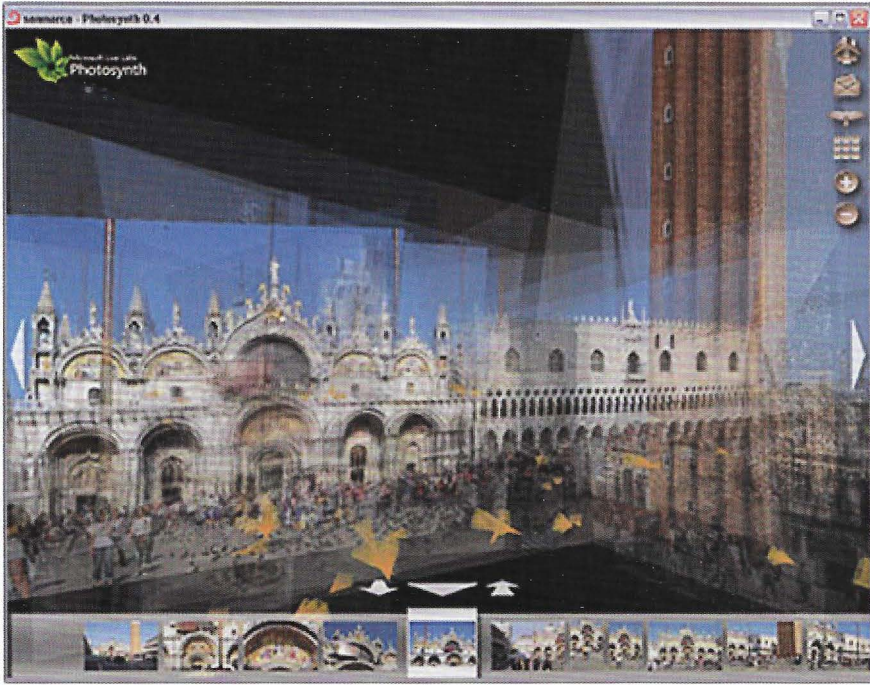
yayın bulmakta zorlanmışlardı. Fotoğraflar azgın şiddetin içinde kaybedilen insanlar hakkında daha samimi ve somut bir hisse sahipti. Clarence Williams'ın New Orleans'da Katrina Kasırgası'ndan sonra yükselen sular-
dan kurtarılmak için beklerken üç gün iki gece direndikten sonra çektiği
iğne deliği fotoğrafları da, çok sayıda kuzenini ve siyah bir adam olarak
neredeyse ölüme terk edilmişliğine olan öfkesini yansıtan bir çeşit aile al-
bümüydü.¹⁷

Fotografik olanakları artırmak için teknolojik araçlara yoğunlaşan gi-
rişimler de var. Örneğin 10x10 adlı web sitesi haber ajansı fotoğraflarına eş-
lik eden metinleri analiz eden bir yazılım kullanıyor. Sonrasında haberleri
yüz adet kolay takip edilebilir anahtar kelime ve fotoğrafla sürekli olarak
güncelliyor. Başlıca olayların tek bir fotoğraf ve anahtar kelimeye indirgen-
mesi göz önüne alındığında böylesi stratejilerin, insanlar haber takip etmek
için kişisel dijital asistanlara (PDA'lere) güvendidikçe daha işlevli hale gelme-
si muhtemel —tabi sürekli bağlı sayborg vatandaş, gözlüğe monte cihazlar
ve benzerleriyle daha geniş bir sanal alanı izleme şansına sahip olacaktır.

Daha yeni bir fotoğraf bulma ve organize etme stratejisi ise, artık
kameralar GPS sistemlere sahip olmaya başladığı için, aramayı fotoğrafa
otomatik olarak kaydedilmiş coğrafi ya da tarih ve zaman belirleyenleri-
ne göre yaparak, daha öznel etiketleme stratejilerinden bağımsız olmak.
Yahoo'daki bir araştırmacı, insanların fotoğrafları, günün farklı zamanla-
rı, sadece hafta sonları ya da daha yüzeysel turist fotoğraflarını dışarıda
bırakacak şekilde etiketlemelerinin en azından oradaki bir hafta ya da bir
aylık varlığa işaret etmesine göre arayabilecek. Bu, bazısı yanlış bazısı ise
izleyici sayısını artırmak için hesaplanmış olan, sözel etiketlerden baskın
çıkacaktır.

Aslında Microsoft, “fotoğraflarınızı daha akıllı hale getirecek” bir
programı geliştirme aşamasında. Bu program kullanıcı-yapımı sitelerde-
ki mevcut milyarlarca fotoğraftan faydalaniyor. “Photosynt” bir fotoğrafı
“görselde tespit edilen özellikleri tarif eden DNA-benzeri profilini” kulla-
narak tanımlıyor. Sonrasında Photosynt bu “görsel DNA”sını benzer özel-
liklere sahip diğer fotoğraflarla eşleştiriyor. Örneğin böylelikle, eğer birisi
ne fotoğrafladığını hatırlamıyorsa, program ona aynı yerin çevrimiçi gör-
sellerinden aldığı bilgi etiketlerini elindeki fotoğrafa aktarmasına olanak
tanıyacak.

Photosynt'in daha çekici bir özelliği ise belirli bir sahneye ait çevri-
miçi bulduğu yüzlerce ya da binlerce fotoğrafı toplayıp (benim gördüğüm



demo Flickr'dan alınmış fotoğraflarla yapılmış Notre-Dame katedraliydi), onları kullanılan kameranın ve lenslerin farklı bakış açılarına göre üst üste bindirip, kullan-at kameralardan ve sofistike SLR'lerden ya da sahnedeki herhangi bir diğerinden gelen fotoğrafları birleştirmesi. Bu, izleyiciye bilgisayar ekranında yeni yapılmış üç-boyutlu bir meta-görselin içinde gezinmesine, yaklaşıp uzaklaşmasına, bir resme ya da birine yakından bakmasına olanak tanır.

İnternete aynı sahnenin daha fazla fotoğrafı yüklendikçe Photosynt bunları 3-D kompozite ekleyecek, böylelikle görsel sürekli olarak gelişecektir. California'daki TED konferansındaki teknoloji liderleri tarafından, yaptığı Photosynt gösterisi ayakta alkışlanan Blaise Agüera y Arcas'a göre bu süreç, fotoğrafçının tekil üretici olmasını aşır "dünyanın nasıl görüldüğüne dair kolektif görsel hafızadan, herkesten veri almayı" içeriyor. İnsan bilinci fotoğraflarda beyan edildiği gibi "bütün dünyadan yükselen bir model" sağlayacak. Fotoğraf kübist hale gelecek.

Harita arazi ile aynı boyuta gelecek, hatta belki de ondan daha da büyük olacak. Buna Borges bile şaşırdı.

Microsoft tarafından geliştirilmiş, çevrimiçi milyarlarca fotoğraf arasından çok sayıda fotoğrafı, üç-boyutlu bir kompozisyon yaratmak için kullanan "Photosynt" programı tarafından görselleştirilmiş San Marco katedrali.



Gadi Markette, fotoğraf Jacqueline, yaş sekiz

Sosyal Fotoğraf

Önceleri fotoğrafın bir sanat olup olmadığına lüzumsuz kafa yoruldu. Asıl soru —fotoğrafın keşfinin sanatın tüm doğasını değiştirip değiştirmediği— sorulmadı.

—Walter Benjamin (1936)

İngiliz eleştirmen John Berger, Londra'daki *Times*'ın Don McCullin'in çok üzüntü verici, hatta yakıcı 1968 tarihli, kanayan çocuğunu sınırsız kavrayan Vietnamlı adam fotoğrafını, gazete hâla Vietnam'daki savaşı desteklerken nasıl yayınlayabildiğini merak ederek; kamusal, ikonik fotoğrafı dışlıyordu. Başka bir fikri vardı: "Alternatif fotoğrafın görevi onu böyle hafızanın körelmesini teşvik eden bir vekil olarak kullanmak yerine, fotoğrafı sosyal ve politik hafızaya dâhil etmektir... Fotoğrafçı için bu, kendini dünyanın geri kalanına bilgi veren biri olarak değil, fotoğraflanan olayların içinde olanlar için bir kaydedici olarak düşünmesi anlamına gelir. Ayrım kritiktir."

Çeyrek yüzyıl sonra, yeni teknolojiler Berger'in önerisini giderek daha mümkün hale getirmekte. Büyük çapta yayılması ve temsili, birbirini etkileyen ve aktivist potansiyelleri dikkate alındığında hipermetinsel olan foto-makale, doğrusal, dergi-tarzı foto-makaleden gerçekleşen kayda değer bir evrimdir. Mesele artık yalnızca bakmak değil; hem dışarıdakiler hem de içerdekiler tarafından sunulan çalışma ile daha süregiden, bağlanmış ve hatta potansiyel olarak yararlı hale getirilebilir. Yukarıdan-aşağıya olan Web 1.0, daha aşağıdan-yukarıya olan Web 2.0 ile, otoriter profesyoneller ve bilgili içerdekiler arasında bir diyalog başlatacak şekilde birleşebilir.

Fotoğrafın konularının çoğunun artık görselleri —ya hemen fotoğrafçının dijital kamerasının arkasında ya da Web'de yayınlanır yayınlanmaz— görebilmesi, fotoğrafçının yeni, bazen problemlili, bir işbirlikçiye sahip olduğunu gösterir. Eğer bilgili bir konu görselleri yapıldıktan hemen sonra görmek isterse, yabancılaştıran ya da eleştirel fotoğraflar yapmak daha zor olabilir. Konular betimlendikleri şekillerden hoşlanmayabilir ve fotoğrafçıya bazı kültürel yanlış anlamaları düzeltmesine yardım edebilecek şekilde

meydan okuyabilirler. Bir avukat temin edebilenler büyük ihtimalle hala daha fazla güç ve etkiye sahip olacaklardır.

Eğer fotoğraflar Web’de gittikçe daha fazla yerde görünebiliyorsa o zaman fotoğraflanan kişilerin gizliliği ve güvenliği de bir mesele olmaktadır. Kimse insanların cezalandırılmadan herhangi bir yerde fotoğraflanabileceğini farz edemez çünkü şimdi fotoğraflara yerel polis ya da hükümet, bilgisayar yoluyla ulaşılabilir. Web’in dünya çapında büyüyen erişimi hem sevinç hem de endişe kaynağıdır.

Birlikte uzun zaman çalıştığım bir kuruluşa atıfta bulunmak gerekirse; UNICEF çocukların savunucusu olarak rolünde çocuk askerlerin ya da HIV-pozitif çocukların yüzlerini göstermiyor. Çünkü kuruluş, tasvir edilenlere daha fazla kötü etkide bulunmak istemiyor. Sık sık Orta Amerika’da ve UNICEF ile çalışan fotoğrafçı Donna DeCesare’in belirttiği gibi, “Guatemala ve Kolombiya’daki çocukların bildiği gibi, dürüstçe konuşurken yüzünü göstermek seni öldürebilir.” Her Web yayıncısı yalnızca okuyucu için değil, ancak konu içinde kaygılanmak zorundadır. En bilindik görseller bile belirli insanlar için —eğer görseller kendi çevresinde görülecek olurlarsa— çok üzücü etkilere neden olabilirler. Genellikle dağıtım ağı dışında ulaşılması zor olan basılı yayın zaten kurbanlaştırılmış olanları tekrar kurbanlaştırma konusunda daha az tehlike doğuruyordu.

Berger’in belirttiği gibi, dışarıdaki fotoğrafçı şimdi daha kolaylıkla “fotoğraflanan olayların içinde yer alanlar için bir kaydedici” olabilir ancak dijital kameranın giderek artan ölçüde yaygın kullanımı aynı zamanda olayların içinde olanların da kendi kaydedicileri olabileceği anlamına gelmektedir. Doğrult-çek kameralar, daha önce hiç fotoğraf çekmeyenlere bile, çok az teknik sorun çıkarmaktadır. Çocuklar, genç insanlar ve kendi çevrelerini fotoğraflayan diğerlerinin görselleri, özellikle “iyi” bir fotoğrafı taklit etmek için çok az bir çaba gösterdikleri ve kısmen sınırlı fotografik literatür deneyimine sahip oldukları için, genellikle profesyonellerinki kadar biçimlendirilmiş ve oto-sansürlenmiş değildir. Görüntüleme çoğu kez bir şeyi ilk defa bir lens yoluyla görmenin heyecanında mest olmayı içerir ve fotoğrafta değinilen konular, her ne kadar onu çekene bariz olsa da, dışarıdakiler için açığa çıkartıcıdır. Kendiliğindenlik, sezgisellik içerir. Ayrıca odak, kadrajlama ve garip ve genelde çarpıcı bileşenleri ortaya çıkartan flaş için hata payı vardır. Bu amatörler açıkça dili, kültürü ve fotoğrafladıkları komşularını derinlemesine biliyor olmaktan istifade etmektedirler.

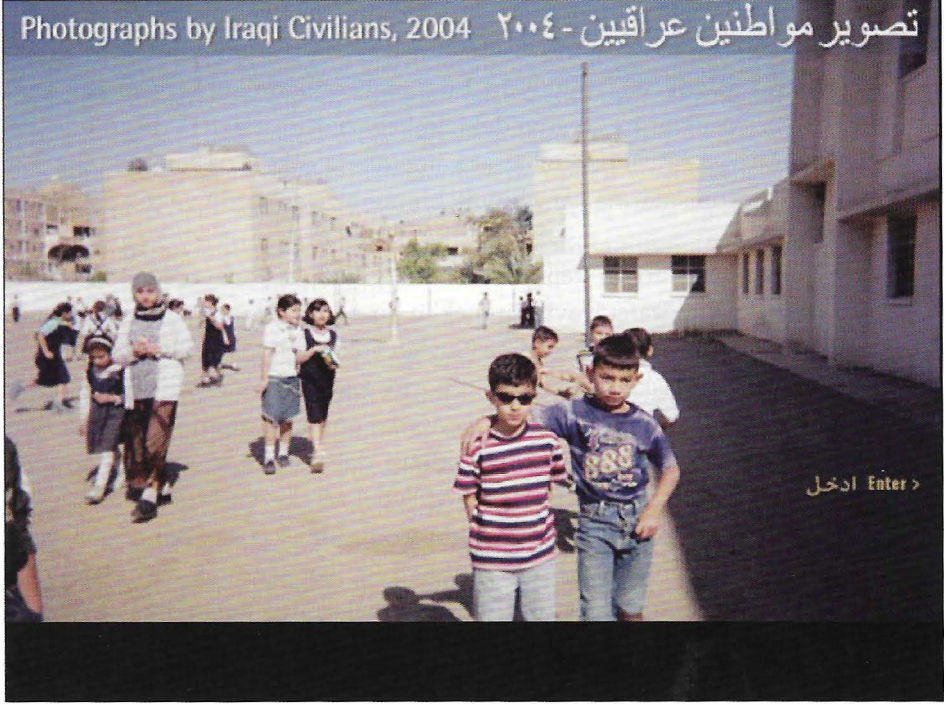
Örneğin, dışarıdan biri Ruanda soykırımının hayatta kalan gençlerini

kurbanlaştırılmalarını vurgulamak için kadrajlayabilecek iken (1996 tarihli bir UNICEF raporuna göre, “Gelecek hakkında sorulduğunda, Ruanda’lı çocukların yüzde 60’ı büyüüp büyümeyeceklerini umursamadıklarını söyledi”), çocukların, Gisenyi’deki Imbabazi Kimsesizler Yurdu’nda bir atölyeler dizisi sırasında kullan-at kameralarla çektikleri fotoğrafları, renge, ışığa ve komşularına karşı büyük bir merak içeriyordu ve çok daha canlıydılar.

Kendi insanların trajik tarihinin bir sembolü olmayı red etmektedirler. Ziyaretçi fotoğrafçı David Jiranek’in bir öğrencisi, sekiz yaşında Ruandalı bir kız çocuğu olan Jacqueline (Soyadı yok), 2001 yılı *CameraArts* dergisi yarışmasında, yetişkinlere açık olan portre kategorisinde, birincilikle ödüllendirildi. Çektiği fotoğraf *Gadi at the Market* onun hayatında çektiği ilk film rulosundaydı.¹⁸ Bu fotoğrafların bir dizisi daha sonra soykırımın onuncu yıldönümü münasebetiyle Birleşmiş Milletler Merkezi’nde gösterildi.

Benzer şekilde, 2004’de Daylight Community Arts Foundation tarafından ön ayak olunan bir proje, “Irak’lı Siviller tarafından Fotoğraflar”, yine kullan-at kameralar kullanarak, bombaların ve fanatizmin süzgecinde geçen görseller yerine dışçıye, üniversiteye ya da oynamaya giden insanları gösterir.¹⁹ Bu küçük ölçekli sergi New York Üniversitesi’nde gösterildikten sonra, marjinal bir projenin ana akım medyanın göz ardı edebildiği bir boşluğu nasıl doldurduğunu gösteren bir şekilde, samimi ve sıradan perspektifleri için CNN’de yayınlandı.

Ya da, Milenyum Kalkınma Hedefleri’ne erişmek için bir kampanya ile bağlantılı olarak Birleşmiş Milletler (UNFPA) için oluşturulan “Chasing the Dream” adlı bir projede, dünya çevresinde sekiz bölgeden dışlanmış genç insanlar tarafından çekilen, neden hoşlandıkları ve neden hoşlanmadıklarını gösteren fotoğraflar, otuz yılı aşkın fotoğraf editörlüğümde görmüş olduğum profesyonel çalışmaların büyük çoğunluğundan daha zeki, düşünceli ve çekici idi.²⁰ Örneğin, bir mülteci kampını eğlence ve ailevi yakınlık yeri olarak ilk defa görmüştüm. Bu genç insanlar tarafından çekilmiş, Birleşmiş Milletler lobisinde 2005 Uluslararası Zirvesi boyunca gösterilen fotoğraflar, küçük olasılık ve umut duygusuyla yankı yaptı. (Örneğin, 90’ların ikinci yarısında [1995-99] Ruanda’daki soykırımdan sonra geleneksel medya kuruluşunda yayınlanan fotoğraflardan Pulitzer Ödülü kazanan on tanesinin altısı Afrika ve Haiti’de başı belada olan siyahilerin, ikisi de çocukları kurtaran itfaiyecilerin olduğu fotoğraflardı —seçilen görsellerde siyahların ve çocukların kurbanlaştırılması hakim oldu. Metin da-



Bağdat 2004'te Ahmet Dhiya tarafından fotoğraflanan *Al Hussein with his friends at recess* (*Hüseyin arkadaşlarıyla tenefüste*). Iraklı siviller, kullan-at kameralar kullanarak, Birleşik Devletler işgalini takip eden yıl içerisinde günlük yaşantılarını betimlediler. Bu görseller birçok yönden yabancı basının gösterdiğinden daha samimi ve insanidir.

lnda ödüller aynı şekilde çarpıtılmadılar. Aksine, tersi bir anlama doğru çarpıtıldılar— Afrika üzerine yazılmış çok az ödül kazanan makale vardı.)

O zaman belki de, dışlanmış durumdaki insanlara kameralar verme eğilimi, onların kendi toplumlarının daha varlıklı kesimlerini hatta Batıdaki toplumları fotoğraflamasına olanak sağlamak için genişletilmeli. *National Geographic*'in Afrika üzerine esas olarak kıta dışından beyaz fotoğrafçılar tarafından fotoğraflanan Eylül 2005 tarihli sayısının ("Africa: Whatever You Thought, Think Again") yoğun bir şekilde eleştirildiği tartışmada, derginin editörüne, belki de *Geographic* şimdi Afrikalılar tarafından fotoğraflanan Birleşik Devletler üzerine bir sayı yayımlayabilir önerisi yapıldı. Amerikan tarzı refah ve maneviyat, diğerlerine nasıl görünüyor? Eğer Afrikalılar kendi fotoğraflarının düzeltme ve sunumunu kontrol edebilselerdi daha da verimli olabilirdi.

Birçok birey ve kuruluş için yeni gelişen eğilim, kişisel yayıncılığın nispeten kolay bir seçenek olduğu İnternet için ana akım medyayı pas geçmektir. Dijital kamera ve İnternet erişimi olan herkes, görselleri sansürlenebilecekleri laboratuarlarda işlemeye gerek duymadan hemen yükleyebilir. Sadece ana akım medyanın çok fazla filtreli, yorgun ve reklamcılık, hükümetler ve hayatta kalmak için kendi ihtiyaçları vasıtasıyla zorlanmış olduğu değil; ancak İnternet sitelerinin de büyük ve bilgili izleyicileri cezbetmekte en az onun kadar etkili olabileceğine dair yaygın bir algı var. Fotoğrafların, köşedeki laboratuvarlarda işlenmesine gerek ve polise teslim edilme tehlikesi olmadan, yüklenebileceği pornografik siteler için durum kesinlikle budur; daha aydınlatıcı sitelerin hızla çoğalacağı umudumuzdur.

Okuyucu ana akım medyanın ne bildirdiğini bütün yanlarıyla bilmeye gerek görmez. Daha önce ileri sürüldüğü gibi, birçok insan dünyada ne olduğunu bilmek için değil, büyük medyanın ne düşündüğünü bilmek için ana akım medyaya başvurmaktadır. Bu, örneğin, borsada oynarken ya da bir politik adayı engellerken yararlıdır. Bu gibi bir başvuru, hiçbir baskın özellik taşımayan çok sayıda rakip medya kuruluşunun varlığında, daha dağınıktır. Filtreleri atlatırken ana kaynaklara başvurmak daha kolaydır. Örneğin, eğer biri Birleşik Devletler Kongresi'nin sitesine bakacak olursa, bu, kongrenin ne yaptığını medyanın bildirmesi için haberleri beklemekten daha aydınlatıcı olabilir.

Şu anda, bu açık uçlu ortamda, profesyoneller çoğunlukla görevlerinin limitleriyle kısıtlanmışken, çevrimiçi sürprizler yaratmayı başaranlar amatör dijital fotoğrafçılar ve bloggerlardır. Onların görüntülemesi sıklıkla

daha az jenerik, daha kişisel ve bazen acayıplığıyla daha güvenilirdir. Aslında profesyoneller için, amatörlerin dünyayı nasıl tasavvur ettiğine daha fazla dikkat etme zamanı olabilir. Medyada gelecek, amatörler için garanti edilmiş gibi görünürken, şu an itibarıyla, profesyoneller için en güncel poz verilmiş fotoğraf fırsatına erişim elde etmek için basın kartını kullanmak dışında, daha az belirgindir.

Fotoğraf, televizyonla birlikte, toplum üzerinde fark edilen olumsuz etkisi için acımasızca eleştirildi. Sanat olmak için çok banal (Baudelaire), doğru olmak için çok mekanik (Rodin) ve “esasen müdahale etmeme fiili” (Sontag) olarak görüldü. Ayrıca sayısız eleştirmen tarafından çok saldırgan, yabancılaştıran, sömürgeci, etnosentrik ve insanlık dışı olmakla yargılandı. Ancak yalnızca birkaç kişi fotoğrafı nasıl daha iyi kullanabiliriz sorusunu ortaya attı.

Varlıklı ülkelerde, suçlu rahatlatma duyusuna neden olanın, dünyanın sorunlarından bağlantıyı kesmeye izin veren güvenilir medyanın başarısızlığı olduğu düşünüldü. Fotoğrafı kurtarmak ya da yeniden oluşturmak büyük medyanın başarısızlıkları dikkate alındığında çaba sarf etmeye değer bulunmayabilir. Ancak, bir zamanlar, dergi ve gazetelerde yayın yapan fotoğrafçının toplumun belli başlı sorunları hakkında ikaz etmek için görgü tanığı olarak hizmet edebileceği inancı oldukça yaygındı. Fotoğraflar genellikle güvenilir görüldüler ve bazen duygusal olarak o kadar kavurucu oldular ki, insanın hayatı bir daha asla aynı olmadı. Sontag; Bergen-Belsen ve Dachau’nun fotoğraflarını keşfini şöyle aktarır: “Gördüğüm hiçbir şey —fotoğraflarda ya da gerçek hayatta— beni böylesine keskin, derinden ve bir anda yaralamamıştı. Gerçekten de, tam olarak ne hakkında olduklarını kavramam yılları alsa bile, hayatımı o fotoğrafları gördüğümünden önceki dönemim (O zaman henüz on iki yaşındaydım) ve sonrası olarak ikiye ayırdığımı söylemek akla yatkın geliyor.”

Resmi inkâr ya da aldırmaazlığa rağmen kameranın kanıtı zaman zaman harekete geçirici eyleme açık bir çağrı oldu. Ve her şey olmasa da birçok şey, sıklıkla gerçekleşti. Savaşlar desteklendi ya da protesto edildi, klinikler ve yetiştirme yurtları inşa etmek için para toplandı, insanlar kendilerinin ve diğerlerinin hakları için yürüyüş yaptılar, hükümetler harekete geçti ya da durakladı, bazen yeni yasalar çıkarıldı. İki boyutlu dikdörtgen-

ler değişime doğru ivme sağlamaya yardım eden etkili hatırlatıcılar gibi davrandı. Fotografik belge, her zaman inkâr edilemez değilken, ret edilmesi zor bir şeydir.

Belgesel fotoğrafçı Lewis Hine 1910'da "iş seçimimde doğru olduğumdan eminim" diye yazmıştı. "Benim çocuk işçi fotoğraflarım 'böyle şeyler gerçekten mümkün mü'yü görmek için yetkili makamları işe koştı." Hine'in ifşaları çocuk işçiliğine karşı yasaları çıkarmak için yasama organlarını harekete geçirdi.

W. Eugene Smith'in *Life* dergisindeki, kendini işine adanmış, fakirleşen kırsal topluma hizmet sunan Afrikalı-Amerikalı ebe-hemşire Maude Callen'in 1951 yılı fotoğrafları, okuyucuların o kadar çok para bağışlamasına yol açtı ki, Callen'in söylediği şekliyle "Empire State Binası gibi görünen" yeni bir klinik inşa edildi. Vietnam Savaşı'nu şiddetle eleştiren fotoğrafların çokluğu savaşın niteliği ve başarısı üzerine Amerikan hükümetinin iddialarına etkin bir şekilde karşı çıktı. Ve son yıllarda fotoğrafçılar, çatışma, kıtlık ve hastalıktan zarar gören insanların görüntüleriyle, kar amacı gütmeyen kuruluşların insani hedeflerini hem manevi hem de parasal açıdan ilerletmelerini sağladılar.

Bu ve diğer fotoğrafçılar ahlaki manzarayı şekillendiren ve toplumsal öncelikleri tasvir eden dönüm noktaları olarak hizmet ederken, fotoğraf



Birleşik Devletler'de insanların haberleri aynı ya da benzer kaynaklardan aldığı bir dönem vardı. Fotoğraf Carl Mydans/Time-Life Pictures/Getty Images, 1963.

sosyal meselelerle ilgilenenler için bir karşılaştırma aracı oldu. Genç insanlar yirminci yüzyılda fotoğrafa, toplumu iyileştirilmesine yardım edebilecek görgü tanıklığını sağlamak umuduyla, bir meslek olarak eğildiler. Çelişkili bir biçimde, görsel fazlalığından ve artan oranda karışık ahlaki pusuladan mağdur olan toplumlarda fotoğraflar politik anlamda daha az etkili bir rol oynamaya başladığında, bu fotoğrafçıların çoğu monograf ve ödülleriyle takdir edildiler.

Fotoğrafların tarzı ve yoğunluğu aynı kalsaydı bile insanların görsellere tepkisi değişti. Yazar William Shawcross gibi bazıları, bu tepki azalmasını aşırı miktarda rahatsız edici fotoğraf görmekle gelen hissizleşme, "merhamet yorgunluğu" olarak adlandırdı. Şokun tekil görsellerinin bir kakofonisi ortaya çıkmaya başladığında, bunu keşfetme, açıklama ve içerik sağlama girişiminde bulunan daha az duygusallaştırıcı fotoğraflarla bastırıldılar. Okuyucular için büyüyen rekabette ödül, acıyı grafik ve etki edilemez yaparak —şiddet turizminin bir şekli— egzotiği ve estetikleştirilmiş kabul edilemezi sergileyen görsellerin oldu. Kısmi bir çözüm arayışına yardımcı dokunacak yeni görüşü teşvik edenler çok sık bir şekilde ötekileştirildiler.

Yayınlar tüketiciyi yurttan uzaklaştırmak için yeniden tasarlandı. Hiç şüphesiz bu, eğer okuyucuların değilse, reklamcılarının tercihiydi. Kişisel sağlık üzerine makaleler dünya meseleleri üzerine olanları gölgede bıraktı ve politikacılar da bir başka tüketici gereksinime dönüşerek işlevsellik kadar görünüş üzerinden de rekabet eder hale geldiler.

Peter, Paul ve Mary müzik grubundan Paul Stookey, bunu bir kez sahnedeki "Life"nın (Hayat) devrolmasından ardından bir sonraki popüler dergi, "hayat"ın çoğunu dışarıda bırakan bir isim olan *People* idi (İnsanlar), daha sonra *Us* (Biz) dergisi tarafından "insanlar"ın çoğu dışarıda bırakarak devam edildi, o da herkes ve her şey üzerindeki ilgisini dışarıda tutan *Self*i (Kendi) başlattı. Şimdi Facebook, Youtube, Myspace sahibiyiz" şeklinde dile getirdi.²¹

Bizim yaşam tarzımızı paylaşmayan diğerlerine odaklanan daha ciddi ve zıtlaşan görselleri neden umursayalım? Diğerleriyle empati kurarken ikilemimiz, suç ortağı olmamızdaki acımızı içerir. Kabullenelim ya da kabullenmeyelim "diğeri" genellikle düşündüğümüzden daha derin şekillerde dünyamızın parçasıdır.

Örneğin, yirmi yıl önce Afrika'da Sahel bölgesindeki kıtlık görselleriyle aklımızdan çıkmayan birçok fotoğrafçının "Hands Across Amerika"ya ilham vererek ve "We Are the World"ü kaydetmek için müzisyenleri bir araya toplayarak, yalnızca diğerlerini değil, ayrıca bizi de tasvir ettiği ortaya çıktı.

Afrika’da dünyanın en yıkıcı kıtlıklarından birinden yaklaşık yirmi yıl sonra, bilim adamları muhtemel nedenlerden biri olarak endüstriyel ülkelerden gelen kirliliğe işaret ediyorlar.

1970-85 kuraklığının neden olduğu Senegal’den Etiyopya’ya uzanan açlık, yakıcı görsellerle dünyanın ilgisini çekti: boş bakışlarıyla iskelet gibi anneler, şişkin karınlarıyla kumda yatan çocuklar, yanında gizlenen akbabalar. Yağmur nihayet geri dönmeden önce 1.2 milyon insan öldü.

Şu anda, Avustralya ve Kanada’da bir grup bilim adamı kuraklığın Kuzey Amerika, Avrupa ve Asya’da binlerce kilometre uzaklıktaki enerji santrali ve fabrikalardan püskürtülen ufacık sülfür dioksit zerrecikleri ile tetiklenmiş olabileceğini söylüyorlar.

— Associated Press, 21 Temmuz 2002

Ortada yiyecek arzındaki manipülasyon, aşırı otlatma, El Niño, kötü planlama ve iklimsel dalgalanmaları içeren başka önemli faktörler de vardı. Buna rağmen geriye bakıldığında, bize kâbus gibi gelen hayalete benzer vücutların, bacalarımızdan çıkan dumanın yola açtığı bir şey olabileceğini farketmek özellikle rahatsız edici. Bir toplum klimaları üretirken ve soğutuculara güç sağlarken diğerleri bir kap ılık suyu bile bulamayabiliyordu. Şu anda iklim değişikliğinin yeni ortaya çıkan etkisi, atmosferi kirlletmekte en az sorumlu olanların, en az maddi varlığı olanların en fazla zarar görecükler olduğunu açıklığı kavuşturmaktadır.

Szarkowski’nin işaret ettiği gibi, pencere aynı zamanda bir aynadır. Biz diğerinde varız, diğeri de bizde. Büyüyen karmaşıklığıyla Web, bize medya döngüsünü daha da geliştirme olanağı sağlar. Böylece o döngünün, ben ile sona ermek yerine daha geniş bir biz kavramını kapsaması düşünülebilir. Ve bu güçlendirilmiş bizler hissi ile yeni sorumluluklar ortaya çıkar.

Dijitalin ilerleyişi, bilmek ve tepki vermek için yeni ve daha derin olanaklar sağlayabilir mi? Gelişen, aktivist bir fotoğraf hayal edebilir miyiz?

1984 ve 1985’de Brezilyalı fotoğrafçı Sebastião Salgado, Afrika’nın kuraklık felaketine uğramış Sahel bölgesindeki Çad, Etiyopya (ve ihtilafli Tigre eyaleti), Mali ve Sudan’da fotoğraf çekmek için on beş ay geçirdi. Yaklaşık bir milyon insan kötü beslenme ve ilgili nedenlerden öldü.

Bana Paris’ten bu fotoğraflardan bir kutu gönderdi. Onları profesyonel editör ve küratörlere göstermek için New York City’de gezdirdim. Açlıktan

ölen insanların görselleriyle, düşkünlük halindeki olağanüstü erdemleriyle ve bu fotoğraflara sahip olmanın sorumluluğuyla kalakalmıştım. Amacımın basit olduğunu düşünmüştüm; çalışmayı göstermek böylece diğerleri ile paylaşılmasını sağlamak. Birlikte ne yapılacağına karar verebiliriz diye düşünüyordum. Kutu, tek başına kaldırılabilir bir yük değildi.

Taşıdığım bu fotoğrafların yalnızca birkaçı Birleşik Devletler’de gazete ya da dergilerde basılmıştı. Ancak yayınlanacak bir kitap ya da gösterilecek bir sergi için arayış kısa ömürlü oldu ve sonuçta bu arayışın saflık olduğu ortaya çıktı. Genç bir edebi temsilci, görselleri hızla karıştırdığında masasında ağlarken hiç kimsenin böyle hüzünlü görselleri basmayacağı sonucuna vardı. Kimse yayıncıları suçlayamaz çünkü hiç kimsenin satın almayacağı bir kitaba yatırım yapmaları beklenemez, dedi. Sonra onları yine çok hüzünlü bulan bir müze yöneticisi, birkaç yıl sonra, bu fotoğrafların fotoğrafçının büyük bir orta yaş retrospektifinin bir parçası olarak başka bir müzeye verilmiş olmasına kızmış bir şekilde bana telefon etti —bir retrospektif, görünen o ki, çok hüzünlü değildi. Öte yanda, ödül yarışmalarına girecek miktarda yeterli görselin Birleşik Devletler’de yayınlanmadığı sonucuna varan Dünya Açlık Yılı organizasyonu vardı. Başka türlü yayınlanan fotoğrafların çoğu Afrika’daki açlık için gazetecilere özgü stenolardı; büyük karınlı çocuklar.

Bu sırada, daha geniş kültürde, bu ülkenin bir ucundan diğer ucuna Afrika’dakilerle dayanışma kurmak için toplu sözde duygulu girişim “Hands Across America” vardı. (New York’ta West Side Highway’de el ele tutuşan bir grup deri ceketli Cehennem Meleği’nin yanında durdum). Michael Jackson’dan Willie Nelson’a, Stevie Wonder’a popüler müzisyenler konserde şarkı söylüyorlar ve küresel dayanışmaya ilahiler satıyorlardı. Parlaklığı şov dünyası olsa bile düşünceler empatikti.

NBC akşam haberlerinde yayına giren Etiyopyalı kameraman Mohamed Amin tarafından çekilen, Amerikalıları Etiyopya’nın krizine karşı uyarıran kısa bir BBC klibinden sonra, diğer kamera ekipleri bölgeye birkaç günlüğüne hücum ettiler. Sahel sıska bir hayalet haline gelip şefkati kendinden menkul Batı için bir zemin oldu. People dergisi, Senatör Ted Kennedy’in ziyaretini, fazlasıyla aç çocuğu kucağına almasının fotoğraflarını yayınladı.

Yıllar sonra San Francisco Museum Of Modern Art’dan Sebastião Salgado’nun orta yaş retrospektifinin küratörlüğü için bir davet aldığım da, Sahel’den fotoğraflar sonunda gösterilebileceklerdi —ancak bir sanat müzesi adı altında. Eğer fotoğraflarda yansıtılan ağır sıkıntıdaki insanlar

kabul edilmenin asıl nedeni olmuş olsalardı, gerek pratik olarak gerekse manen önemli olacaktı. Salgado kendini her zaman bir belgesel fotoğrafçı olarak gördüğü halde, bir sanatçı olarak tanınmıştı. Sonuç olarak, 1990'da Kaliforniya'daki insanlar, sanat bağlamında, beş yıl önce Afrika'da olmuş olanların bazılarını gecikmeyle görebildiler.²²

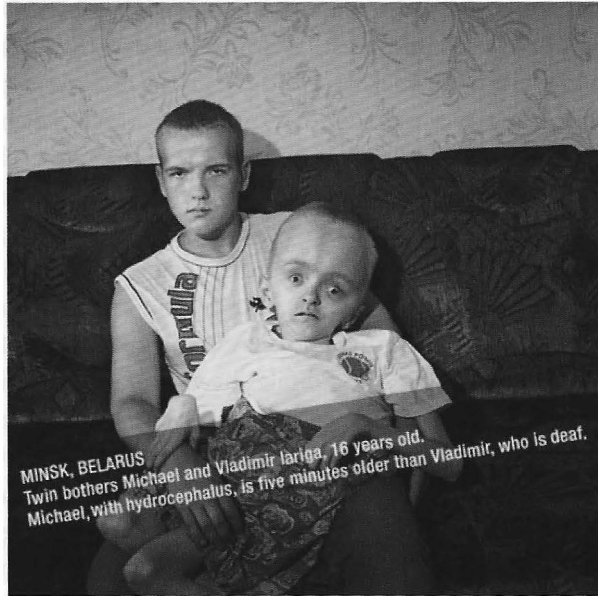
Birkaç yıl sonra Web'in ortaya çıkışıyla, bu çeşitli filtreleri atlatmanın ve güçlü belgesel çalışmayı vaktinde göstermenin bir yolu var mıydı acaba, diye merak ettim. Yeni problemler ve olanaklar ne olabilirdi? Çalışmayı İnternet'te yayınlamak anlamını, hedef kitlesini ve etkilerini nasıl değiştirecekti?

Bu nedenle 1999'da bu tür çalışmayı çevrimiçi yayınlamak için PixelPress'i başlattığımızda, fikir yayıncılık endüstrisinin aşırılıklarına borçlu olmamaktı. Birçok projeyi çevrimiçiye koyduk. Ancak özellikle biri değişimi kanıtladı gibi görünüyor.

Tanımadığım, Robert Knoth adlı bir Hollandalı fotoğrafçıdan ofisime taranmış fotoğraflar içeren bir disk ulaştı. Son yıllarda Doğu Avrupa'da meydana gelen nükleer kaza ve yerüstü deneylerinin insanların, özellikle çocukların sağlığı üzerindeki acımasız etkilerini belgelemek ve incelemek için yıllar süren bu projenin fotoğrafları olağanüstü sürükleyiciydi. 2006'da PixelPress "Nuclear Nightmares: Twenty Years After Chernobyl"i, Knoth tarafından hazırlanmış geleneksel şekilde doğrusal on dokuz sayfalık bir fotomakale olarak ve Antoinette de Jong'un haberciliğiyle yayınladı, ancak bir farkla —fotoğraflar ilk önce görseller olarak yalnız görünecekti ve okuyucu yalnızca üstüne imleci sürükleyerek gizlenmiş başlığı çağırabilecekti.

Siyah beyaz fotoğraflar son derece göze çarpan ama genellikle bilinmeyen mirası listelediler; beyin ve prostat kanserine yakalanmış gençler, hidrosefaliden zarar gören korkunç şekilde büyümüş kafalarıyla çocuklar, büyümesi üç yaşında durmuş altı yaşında bir kız. Biri atletik görümlü ve diğeri aşırı derecede büyük kafalı altı yaşındaki ikizlerin fotoğrafı bu genç insanların hayatlarının normalden ne kadar uzağa saptığını belki de en iyi anlatan görsel yorum oldu. Başka bir görselde, genç bir kız, Annya Pesenko, acı içinde yatağa hapsolmuş, yirmi dört saat bakıma ihtiyaç duyar halde, beyin tümörü yüzünden oturamayacak hatta dönemeyecek durumdaydı. Ardından "Benim gibi görünen çocuklarımla olmayacağını umut ederim" diyen on altı yaşında Rus bir oğlan çocuğu geliyordu.

Web devrinde çalışmayı çevrimiçi hale getirmek nispeten kolaydı (Philadelphia'daki Temple Üniversitesi'nden bir grup öğrenci araştırma ve düzeltmenin çoğunu yaptı ve Zohar Nir-Amitin siteyi İsrail, Haifa'daki



Çevrimiçi makale “Nuclear Nightmares” den (Nükleer Kabuslar), fotoğraflar ve haber Antoinette de Jong. Bir okuyucu önceki üstteki başlıksız fotoğrafı görecek, sonrasında imleci üstüne sürükleyerek 16 yaşındaki ikiz kardeşleri ve sağlık sorunlarını anlatan başlığı görebilecekti.

evinden tasarladı). Çalışma, okuyucuların daha fazla aktif rol oynadığı, yakın zamanda cisimleşmiş Web 2.0 da yayınlandı. Yaşayan bir Web'in yalnızca durmaksızın genişlediği değil ancak bileşenlerinin de değerlendirildiği ve bağlantılandığı blog çağında, yarım milyon insan siteyi ziyaret etti ve üç milyonun üstünde sayfaya baktı; bir ara Web'de en çok ziyaret edilen 2500 siteden biri oldu. Bloggerlar, nükleer enerjinin güvenliğini kendi aralarında çevrimiçi tartışarak, muhtemel çok zararlı etkilerini göstermek için fotoğraflara atıfta bulunarak, okuyucularını "Nuclear Nightmares"i görmeye yönlendirdiler. Temple Üniversitesi'ndeki derslerimin birinden bir öğrencinin ders sırasında yansıtılan projeyi görüp bir bloga e-posta ile iletmesi, 17.000 izleyicisinin pixelpress.org'u ziyaret etmesine yol açtı. Sınıfın arkasında oturan bir öğrencinin okur sayısı üzerindeki bu miktarda etkisi, belki medyanın tarihinde bir ilkti

Bu fotoğraflar ve metin geniş, uluslararası ve görünüşe göre genç bir kitleye ulaştı; moral bozucu olmasına rağmen, çalışma yadsınmadı. Kitle-sel medyanın sınırlarında, herhangi bir teşvik ve tanıtım olmadan, gelenek-sel medyayı daha az cazip bulan insanlar hem bu çalışma ile hem de birçok başka proje yoluyla (Paul Fusco'nun Chernobyl hakkındaki çevrimiçi fotoğrafları ve konuşması benzer şekilde büyük çapta okuyucuyu cezbedti) akranları tarafından tavsiye edilen bir belgesel bulabildiler. Topluluk, sanal ve soyut olarak bir araya getirildi. Eğer en azından bazı insanlar yayınlanana saygı duyup, özgün bulduysa o zaman bu duruma özgü okuyuculuk ve topluluk doğuncaya kadar haberi yayacaklardı.

Bu projeye tepkiler dokunaklıydı. Bir emekli itfaiye şefi yardımcısı "Beni ve bu belgeseli gören herkesi bilgilendirdiğiniz çaresizliğin derinliğini tarif etmek için yapabileceğim yorum yok" diye yazdı. Moskova'da bir kadın "Yaptığınız iş için teşekkür etmek istiyorum. Babam, işi radyasyon ölçüm ve diğer ekolojik kontrol cihazlarını tasarlamak olan bir bilim adamıydı. Radyasyondan ileri gelen kalp mutasyonu neticesinde kalp krizinden Kasım ayında öldü." şeklinde tepki verdi. Başka birisi "Bu makaleyle gece yarısı bir şekilde uykudan uyandığımda karşılaştım. Sonrasında en azından bir saat uykuya geri dönemedim ve görmüş olduklarım günlerce aklımdan çıkmadı," şeklinde yorum yaptı.

Olaylar sanki foto-makalenin sık sık ilan edilen tükenişinin gerçekleş-memiş olduğu bir paralel evrende gerçekleşiyor gibiydi. Birçoğunun fotoğ-rafları yayınlamaktan çekindiği basılı süreli yayınların aksine, çalışma ilk ortaya çıkışından uzun süre sonrasında kadar Internet'te erişilebilir olmaya

devam etti.

Greenpeace'e göre, bu çalışmanın Rusya, Kazan'da yapılan bir sergisinin medyada kapsamlı yer almasından sonra, Tataristan Yerel Hükümeti bir nükleer reaktör inşa etme planlarını iptal etti. Daha yakın bir zamanda, oradaki federal hükümetin bir kuruluşu, aileleri radyasyonla kirlenen Tcha nehri kıyılarından uzağa taşımak için bir program başlattı. Bu fotoğrafların ve metnin dijital ve analog biçimlerde yayınları (Knoth ve de Jong tarafından bir kitap, Avrupa'da *Sertifika No. 000358* ile yayınlandı) birçok ülkede nükleer enerji üzerine tartışmaları odaklayıp harekete geçirdi ve güvenli olduğunu ileri süren bazı uluslararası kuruluşların bakış açıları ile mücadele etti.

Ciddi belgesel çalışma, şimdi bile, toplumsal tartışma ve karar vermede kritik bir unsur olarak hizmet etmektedir. Nina Berman'ın Irak'taki savaştan geri dönen ağır biçimde yaralı askerler hakkındaki aralıksız fotoğraf projesi "Purple Hearts", bu savaşın bir gazisi ile birlikte lise öğrencilerine yaptığı ziyaretlerle birleşerek askere alım personeline başvurulmuş mitlerden bazılarına karşı önemli bir duruş olarak hizmet etti. Michael "Nick" Nichols'ün görevlendirmeyeyle *National Geographic* dergisi için yapılan güzel Gabon fotoğrafları, ülke liderinin, görseller New York'ta bir otel odasında ona gösterildikten sonra, ülkesinin yüzde 10'undan fazlasını doğal koruma ağına dönüştürmesine ilham vermede önemli bir rol oynadı.

Merhamet yorgunluğu, iddia edildiği gibi okuyucuların ilgi ya da şefkat yokluğundan değil, geniş ölçüde medyanın şok ve yüzeysellik ile tekrarlanan saplantısı yüzündendir. Medyanın, izleyicilerini ciddi iletişime çekmek yerine, ilgisiz olma korkusuna tepkisi bu ilgisizlik kehanetinin kendini gerçek kılmasını sağladı.

Fotoğrafın ve diğer medyanın güvenilirliğine şüphe atfederken, dijitalin tanıtımı okuyucu ile sürekli işbirliğini içeren, daha düşünceli, gerçekliği oluşturmaya daha az otomatik bir yaklaşım için tartışmaya başlama anı olabilir.



Brig. Gen Nyugen
Ngoc Loan Virginia
Dale City'de ki pizza
dükkanında. Loan
1998'de öldü...

Eğer okuyucu Vietkong üyesinin idamını gösteren meşhur fotoğrafın üstüne tıklayacak olursa, önceleyen ve takip eden fotoğrafları görebilecekti. Eğer okuyucu ateş eden adamın üstüne tıklarsa, sonradan Virginia, Dale City'de bir pizza dükkanı açtığını öğrenebilirdi. Fotoğraflar Eddie Adams/ Associated Press.

Hiperfotoğrafa Doğru

Araçların bir araya geldiği an, onlar tarafından hislerimize dayatılan trans-tan ve hissizlikten kurtuluş anıdır.

—Marshall McLuhan, *Understanding Media* (1964)

Sonunda; uzay, zaman, ışık, eser sahipliği ve diğer medya ile ilişkisi dijital fotoğrafın gerçekten analog fotoğraftan farklı bir yaklaşım gösterdiğini açığa çıkartacaktır. Bu yeni gelişen stratejiler kümesinin, diğerleriyle, büyük meta-medyanın interaktif, ağ tabanlı karşılıklı etkileşiminin bir bileşeni olarak daima bağlantılı olacağı da büyük ölçüde belirginleşecektir. Henüz tam olarak ortaya çıkmayan bu yeni paradigma “hiperfotoğraf” olarak adlandırılabilir.

Dijital fotoğraf, analogdan farklı olarak, bir bütün olarak gösterilecek sürekli tonların ilk durağan kaydına ya da karanlık odada didiklemeye değil, bağlantı kurulabilen, aktarılabilen, yeniden bağmlanabilen ve üretilen görünenin kesintili ve her türlü şekle girilebilir kayıtlarını yaratmaya dayanır. William J. Mitchell 1992’de *The Reconfigured Eye*’da “Analog (sürekli) ve dijital (kesintili) gösterimler arasındaki temel teknik ayrım burada önemli,” diye yazdı. “Yokuş inmek sürekli bir hareket ancak merdivenlerden inmek kesintili bir adımlar dizisi —bu nedenle adımların sayısını sayabilirsiniz ancak yokuştaki seviyelerin sayısını sayamazsınız.”

Dijital olarak yapılandırılan pek çok fotoğraf, analogda olduğu gibi, obtüratörün açılmasına bağlıdır ancak kimyasal olarak işlenmiş gren yerine her biri bir tamsayı olarak, rengi ve tonunda tanımlanmış piksel sıraları kullanırlar. Aslında, dijital fotoğraf her biri tek tek değiştirilebilen ve ekranda başka yere varan bir patika olarak işe yarayabilen, bir meta-görsel, bir kareler haritası olarak düşünülebilir.

Geçici olarak, yalnızca çok küçük bir anı temsil eden, dünyayı neredeyse her zaman dikdörtgen olan dilimlere ayırmaktan sorumlu analog fotoğraf da kesintilidir. Örneğin, bir keresinde küratörlük yapmaya yardım ettiğim, dünya tarihinin kırk yılını tasvir eden dört yüz görsel ile Magnum

fotoğraf ajansından fotoğrafçıların çalışmalarını içeren çok büyük bir sergi, kaydedilen asıl faaliyetin yalnızca dört saniyesini —kameranun enstantane hızını göz önüne alırsak— gösteriyordu. Fransız gazetesi *Le Monde*'da bir eleştirmen yalnızca tiz notalara odaklanarak opera tarihi yazmak gibiydi, diye belirtmişti.

Dijital fotoğrafın da tek bir anı temsil ettiği söylenebilir, ancak bahsi geçen, kolaylıkla uzatılabilen ve bir film olarak genişletmek de dâhil, melez medyanın ve hiper-bağlantıların muhtelif biçimleri yoluyla diğer çok sayıda ana bağlayarak güçlendirilebilen andır. Hugo von Hoffmansthal'ın bir yüzyıl önce "her şeyin yaşadığı, her şeyin harekete geçtiği, bütün şeylerin bir diğeri ile uyum sağladığı, dünyayı kaplayan şeffaf bir şebeke olan" bir sanatı savunurken tarif ettiğinin parçası haline gelir.

Ayrıca, hemen hemen tüm analog fotoğrafların aksine (Polaroid hariç olmak üzere) dijital fotoğraf, neredeyse eş zamanlı, kamerada ya da dünya çapında derhal görünebilen görseller üretiyor (Böylelikle hem insanın çevresini gerçek zamanlı görme yolu hem de anında tekrar görme yolu haline geliyor). Ya da hiperfotoğrafçı uzaktaki bir kamera aracılığıyla bakarak ve evlenen ikinci kuzeninin, evdeki bebek bakıcısının, ya da Fuji Dağı'nda gün batımının webcam ile ekran resmini alarak "şipşak" kendi fotoğraflarını çekebilir. Dijital fotoğraf bir pencere ya da aynadan ziyade ekrandan bir alıntı olarak da düşünülebilir.

Dijital fotoğrafın, geldiği 0'ların ve 1'lerin dünyasını yansıtarak, zamanı, sürekliliği ile salınım yapan bir akış olarak değil, bariz bir tamsayı olarak kabul ettiği söylenebilir. Böylece, enstantane ve çerçeve arasındaki ayrımların daha az bağlantılı ve gözlemcinin göreceli durumunun anahtar olduğu daha çağdaş post-Einsteinci uzay-zamanı dahil etmeye hazır, zamana ait modellere olanak sağlayabilir. Dijital fotoğraf ilerleyen süreçten seçilmiş bir "karar anı" yerine, geçmiş ve geleceğin birbirine geçebileceği ve şu anki kadar belirleyici olabileceği (Ebeveyn ve çocukların yan yana aynı çağda gösterildiği dijital aile portresi bunu kanıtlar) daha esnek bir zaman hissini kabul edebilir. Sahip olduğu Kartezyen piksel ızgarası da sicim teorisinin yirmi altı boyutunu resimlemek ya da paralel evren olasılıklarını keşfetmek için genişletilerek yeniden tasarlanabilir. Bu noktadan hareketle iki boyutlu fotoğraf oldukça temel gibi görünebilir.

Şimdiye kadar görsel için sadece bir muhafaza olan çerçeve, şimdi görselin anlamlarını bağlaştırmaya ve artırmaya yardım edebilen gizlenmiş bilgi çeşitlerini, meraklı okuyucunun ulaşılabilir olduğu şekilde depola-

yabilir. Ve dijital kamera, kesintisiz kayda, ne olabileceğine dair muhtemel konuları uyarak geleneksel kamera şekli olmaksızın bir panoptikona izin vererek önce telefonlarda olduğu gibi, buzdolapları, duvarlar, masalar, mücevherler ve en sonunda tenimizin daha da içine alınacak. Cep telefonları, iPod'lar ve laptopların ikincil organlar durumuna ulaşan haliyle insanların artan derecede sayborglaştırılması, fotoğrafı beyin dalgaları ve kan basıncı gibi istem dışı uyaranlara göre yapılan görselleri de içeren bir gün boyu stratejisi haline getirecek. Kamera ayrıca, moleküler düzeyde bile, herhangi bir sorunda (hastalık, yangın, bir kaza) bizi uyarmak ve muhtemelen düzeltme girişiminde bulunmak için ileriye etkili olarak hareket ederek vücudumuzda dolaşıyor ve evlerimizde yerleşmiş olacak. Dijital fotoğrafın çoğu, şimdi olduğu gibi tepkisel ancak potansiyel meselelerin gerçekleşmesini bekleyip kaydetmek yerine bu meseleleri önceden sezmeye ve onlarla uğraşmaya çalışacaktır.

Dijital ortamda obtüratörün açılması, görüntünün değiştirilmesinin ve diğer medya ile bağlantılanma ve bağlamlaştırmayı içeren süreçte yalnızca ilk adım sayılacak. Yapay görüntüleme teknikleri daha etkin hale geldikçe, fotoğraflar gittikçe artan bir şekilde DNA'yı da içeren çeşitli kodlardan, henüz var olmayan insanların ve yerlerin gerçeğe uygun görünümlerini sentezleyecek. Reklamcılar şimdiden bazı ürünler söz konusu olduğunda, işlevi itibarıyla fotoğrafı aşan, poligonlardan üretilmiş daha pürüzsüz, hiper-gerçekçi görüntüşler elde edebilmek için fotoğrafı, ışığı ve kameraları



Reuters muhabiri Adam Pasick ve avatari, 2006'da "Second World" adlı İnternet dünyasında tam zamanlı olarak çalışmak üzere görevlendirildi.

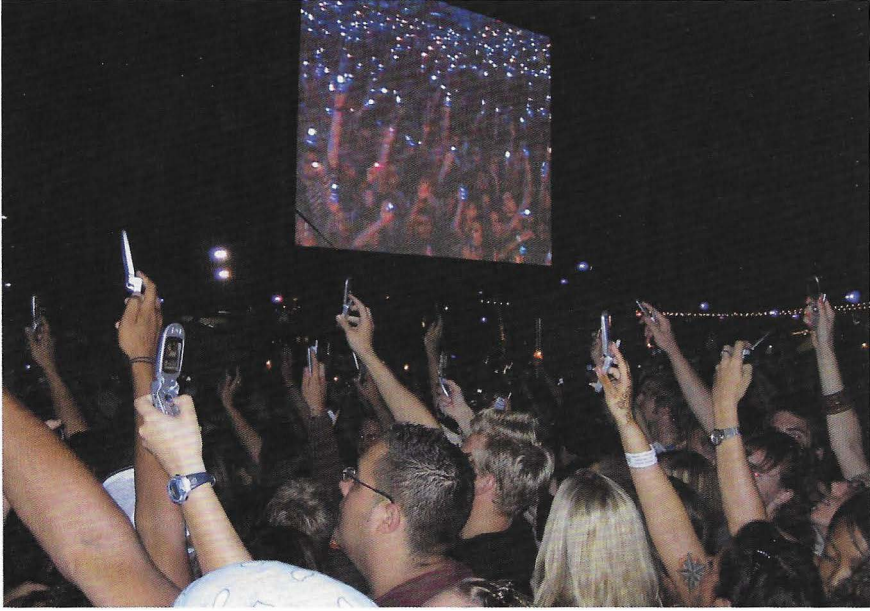
pas geçiyorlar. Avatar ve benzerleri gibi alter-egolarımızı dikkate alırsak, portre fikri, gerçeği tasvir eden olmaktan çıkıp sanal olanlara doğru evrilecektir. Yakın bir tarihte, Reuters haber ajansı diğer avatarlar tarafından doldurulan sanal toplum "Second Life"ı kapsamak için uygun bir avatar ile tam zamanlı bir muhabir görevlendirdi. Şirket ayrıca orada sanal bir büro da açtı.

Hem bilinçli olarak hem de bilinçsizce, yeni ortaya çıkan görüntüleme muhtelif zamana ve uzaya ait perspektifleri, doğrusal olmayan ve göreceli tarihleri içererek, kültürel bakış açılarını, beden, kuantum mekaniği, yapay yaşam ve genetik gibi iç boşlukları karşılaştırarak insanların evreni göreceli olarak analog fotoğrafa erişilemez olan stratejiler yoluyla anlamasına yardımcı edecektir. Yeni fotoğraf, insanlar onun analog fotoğraf ya da öncesinde gelen resim sanatının temsili mantığından türemediğini anladığında farklı okunacak ve anlaşılacak.

Dijital ortam yeni stratejileri teşvik eder ve onları yeni etkilerle destekler. Şimdilik, yine de, çalışmanın daha eski, daha sezgisel yolu sıklıkla nispeten basit olan yeni yöntemlere boyun eğer. Geliştirilmemiş filmdeki fotoğrafların işe yarar olduğundan emin olmayan, kendini daha fazla, muhtemelen daha iyi fotoğraf çekmeye zorlayan sahadaki bir analog fotoğrafçı sonuçları hemen gören ve yeniden çekmeye ya da önceki sonuçlardan etkilenmemeye anında karar veren dijital fotoğrafçıdan daha içgüdüsel, keşifçi ve belki daha "mevcut" bir tarzda çalışıyor. Görsel, sahada deneyime aracılık eder. Fotoğrafçı Paolo Woods'un *New York Times*'a dijital hakkında söylediği gibi: "Çok daha çabuk memnun olma eğiliminde olursunuz ancak film ile çekerken asla ne elde ettiğinizi bilmezsiniz ve ilerlersiniz ve sonunda iyi olan son görseldir." Ya da, deneyimli foto muhabir David Burnett'in daha az iyimserlikle ifade ettiği gibi, dijital ne kaçırdığınızı hemen görmenize olanak sağlar.

Birçok dijital fotoğrafçı sevmedikleri fotoğrafları siliyor olabilir, bu yüzden kalıcı kayıt yok. Ve görsellerin depolanması onlarca yıl sonra diskte depolanan 0'ları ve 1'leri doğru şekilde yeniden düzenleyebilmek için uygun yazılıma sahip olmaya bağlı olur. Bugünlerde birçok kamera şirketi dijital bilgiyi farklı bir biçimde kodluyor ve nasıl yaptıklarını paylaşmayı reddediyor, fotografik verinin kodunu çözmeyi diğerleri için daha zorlaştırıyor. (Tescilli koda zorla girmek Digital Millennium Copyright Act yoluyla kesinlikle yasaklandı.)

Dijital fotoğraflar ekranın merkezi paradigmasını somutlaştıracak şe-



kilde, çoğu kez kameranın arkasına dikkatle bakarken yapılıyor. Örneğin deneyimli basın fotoğrafçıları, dijital fotoğrafçıların, bir olayın ortasında bile, çoğu kez ekrana bakmasından ve bir sürü düğmeye basmasından hareketle, dijital meslektaşlarından “şempanzelik yapmak” (Şempanzenin eylemlerinden türetildiği söylenir) olarak bahsediyorlar —yine de bu tabir, uzun süredir analog basın fotoğrafçılarına addedilen nişancı tabirine tercih edilebilir.

Bir dijital kamera randevuların kaydını tutacak, arama yapacak, sanal notlar alacak, gün bilgisini kontrol edecek, restorandan sipariş verecek, yakın mağazalardaki indirimleri bulacak, kan basıncını kontrol edecek ve televizyon, radyo ve kişisel çalma listesine ayarlanacak daha büyük bir kişisel iletişimcinin parçası olabilir. Dijital fotoğrafçı, hem alıcı hem de üreticisi olarak, medyanın çoğulluğuna öylesine bağlanacak ki, herhangi bir iletişim çeşidi fotografik görüntünün tekilliğinden daha önemli hale gelecek. Pikselleştirilmiş fotoğrafın, birçok iletişim stratejisinden yalnızca biri olduğu izleniminin yanı sıra, ekrandaki geçiciliği ve kolay bağlanımı fotoğrafın bir parça film ya da kâğıt üzerindeki bireyselleştirilmiş etkisini azaltır. Bu tür görsel üreticilerinin çoğu “fotoğrafçılar” dan ziyade “iletişimciler” olarak değerlendirilecektir.

İnsanlar eskiden konserlerde çıkmak tutarlardı; şimdi aynı işlevi cep telefonları görüyor. Killers at Street Scene’e bis çağrısı yapılırken, San Diego, California, 2005. Fotoğraf Mhylla Guillermo.

Suya çarpan taşı fotoğraflayan ve kameranun, çok önemli olayı saniyenin kesrinde dondurma yeteneğinden zevk alanlar var. Onlar geleneksel foto muhabirlerdir.

Olayın kendine itimat etmeyip, önemini insanlar ve yer üzerindeki etkisinde görüp, suya çarpan taşın kuvvetinin ürettiği dalgacıklara odaklananlar var. Bunlar büyük olasılıkla foto makaleciler, ya da, yaygın olarak ifade edildiği gibi, belgesel fotoğrafçılardır. Örneğin, Henri Cartier-Bresson’a 1936’da Kral George VI’nun taç giyme törenine katılmak üzere kişiye özel bir bilet teklif edildiğinde, haber atlatılabildi. Ancak dışarıda sokaklarda sıralanan yoksul insanların tepkilerine odaklanmak için teklifi reddederek en unutulmaz fotoğraflarından bazılarını çekti —ve Komünist bir günlük gazete olan *Ce Soir*, için çekti. Taşı değil, dalgacıkları seçti.

Aracın dönüştürücü etkilerini gizlediği için, fotoğraf eğilimlerinin kamufle ediciliğinden başka bir şey olmadığı için taşın da dalgacığın da tasvirine ciddi olarak güvenmeyen başkaları var. Bu gibi fotoğrafçılar mümkün olduğunca yüksek sesle “aracılık” diye bağırırken olay yerini sahnelemeyi tercih edebilirler. Gözlemcinin orada bulunmasının deney sonucunu değiştirebileceğini bilen bilim adamları ve “araç mesajdır”a inanan McLuhancılar gibi, postmodernistler ve diğer muhataplar izleyicilerin süreç ile kolay bir yardımcılığa düşmediklerinden emin olmak isterler. Görselin içerisine, varsayımlarımız hakkındaki tedirginliğimizi artırmanın yolu olarak, kameralarını, mikrofonlarını hatta kendilerini dâhil edebilirler.

Şimdi daha fazla uygulayıcı, sanatçı, belgeselci —profesyoneller ve amatörler— yeni yöntemlerle fotoğrafın bazı zaaflarına, yalanlarına ve kısıtlamalarına karşılık verebilecek evrimleşen bir aracı geliştirmeyi ve kullanmayı seçerken, hiç kuşkusuz yeni strateji çeşitleri olacak. Birkaç fikir:

Fotoğraf Fırsatlarının Maskesini Kübistçe Düşürme

1994 yılına ait bir fotoğrafta, havaalanı asfalt pistinde uzanmış, tüfeklerini görünmeyen düşmana çevirerek Haiti’yi istila eden Birleşik Devletler askerleri görüyoruz. Kahramanca görsel Birleşik Devletler hükümetinin, demokrasiyi desteklemek için işgal ettiği komşu bir ülkeyi diktatörlükten kurtardığı iddiasını destekler.

Meraklı okuyucu, buna rağmen, bilgisayar imlecini görselin üstüne getirmek isteyebilir. Görselin altından başka bir fotoğraf görünür; aynı yerin başka bir gözetleme noktasından alınmış bir fotoğrafı. Birleşik Devletler

askerleri silahlarını herhangi bir potansiyel düşmana değil önlerinde sıralanan, fotoğraflarını çeken bir düzine fotoğrafçıya da doğrultuyor. Aslında atış yapanlar sadece fotoğrafçılar.

Çelişkili “çifte görsel” kübisttir; gerçeklikte tek bir doğru yoktur. Belki bu askerler kahraman ve belki Birleşik Devletler hükümeti işgalinde haklı. Belki de, görünmeyen düşman hakkında endişeli askerler asfalt piste yüzükoyun uzanmak zorundalar. Ek fotoğraf “Bu gerçek mi?” sorusunu sorar. Yoksa bu işgal simülasyonu kameralar için mi yaratıldı? Benjamin Bradlee *Washington Post* editörüken benzer bir durumu, kuantum fiziğine başvurarak, tarif eder: “Okuyucular —ve özellikle televizyon izleyicileri— haberleri anlayabilmekten önce Heisenberg ilkesini anlamalıdır. Medya tarafından anlatılanlara gerçekte neler oluyor. Somali, üstün özellikli Birleşik Devletler birlikleri tarafından şafak öncesi karanlığında mı saldırıya uğradı? Yoksa şaşkına dönmüş piyadeler onları saatlerdir bekleyen serbest fotoğrafçılar tarafından mı fotoğraflanıyorlardı? Fark çoğu kez kritiktir.”

Eğer politikacılar, oyuncular ve iktidardaki diğer insanlar sahnelenmiş olayın ikinci bir fotoğraf ya da benzer şekilde sahnelemeyi su yüzüne çıkaran panoramik bir görsel yoluyla ifşa edileceğini bilselerdi o zaman dalavere masrafa değmez olurdu. Eğer zeki bir fotoğrafçı hileyi açığa çıkaracaksa, kim Amerikalı, Mısırlı, İsrailli ve Filistinli politikacıların Şarm El-Şeyh’deki açık hava basın toplantısını, sadece terliyor görünmesinler diye, soğutmak için tekrar 500,000 \$ harcamak isteyecek? Fotoğrafçı, çok az yol alındığını ve belki kamera için yapılan yarım milyon dolarlık geçici soğutmanın Orta Doğu’da birkaç okul inşasına gidebileceğini, ek olarak açıklayabilirdi.

İnsanlar kayda değer bir şeyi gösterirmiş gibi yapan fotoğrafların büyük çoğunluğunun yalnızca, çoğu kez fotoğrafın konusu tarafından yaratılan, simülasyonunu gösterdiğini daha iyi anlayacaklar. Daha zayıf ve daha yoksul insanlar çoğu kez jeneriğe uymak için genelde daha az methoderek fotoğraflanurlarken, konu güçlendikçe simülasyonun üzerindeki kontrolü artacaktır. Bireylerin karmaşasına ulaşmaya teşebbüs eden fotoğraf dikkate değer ölçüde nadirdir. (Bir keresinde bir grup genç İsviçreli foto muhabiri bana portrenin amacının konuyu hoş görünür yapmak olduğunu söylemişti.)

Çoklu perspektife göre düzenlenmiş strateji, tasarımın değerini düşürmeye yardım eder. Teflon başkanın her halefinin maskesi düşürülebilir. Medya yöneticileri yayınlamaktan sıkılıncaya kadar fotoğraf fırsatları ifşa edilebilir. Fotoğraflar başka fotoğrafları kasıtlı şekilde yansıtacak şekilde



Haiti'nin 1994'teki Birleşik Devletler işgali haberde verildiği gibi ve yandan bakılan şekilde. Belki geleceğin Web-tabanlı yayınlarının okuyucuları, imleci ilk fotoğrafın üstüne sürükleyerek bağlamlaştırıcı olanı, neler olduğuna dair ikinci bir yorumu ortaya çıkartabilecek. Alt fotoğraf Alex Webb/Magnum.

yapılarak, etkilerini ödünç alıp, önceki görselle fikrin kovuğunu açığa çıkaracak şekilde eşleştirilebilirler. Dünya Ticaret Merkezi kulelerinde yıkılmasından hemen sonra bayrağın yükselmesi, okuyucuya iki olayı bilinçli olarak karşılaştırmak için olanak sağlayarak, taklit etmeye çalıştığı Iwo Jima’da dikilen bayrak görseli üzerinde gösterilebilir.

Ya da, PixelPress’de yaptığımız gibi, 11 Eylül 2011’de Pentagon’un yıkılması, bir başka felaket ve ulusal trajedinin, sosyalist Salvador Allende hükümetini deviren askeri darbe sonucu 11 Eylül 1973’de Şili parlamentosunun yıkılmasını gösteren çok benzer bir fotoğrafın hemen yanında sergilenebilir. Web sitesi ayrıca Birleşik Devletler, Afganistan’ı bombalamaya başlamadan önce çekilmiş ön planda izole bir figür içeren yıkıma uğramış Kabil’in bir fotoğrafını, hemen onun gibi yıkıma uğramış bir diğerinin, Dünya Ticaret Merkezi kulelerinin yanında gösteriyordu. Bazı bölümleri zaten harap edilmiş ve aşağı Manhattan’a benzemişken Afganistan’ı niçin tekrar bombalayasın ki?

Geleceği, Bir Versiyonu Gerçekleşmeyecek Şekilde Fotoğraflamak

Dijital ortamdaki fotoğraf, yanıtları sağlamak için yeterli gerçeklikle, tarif edilen gelecek gerçekleşmeden önce geleceği göz önüne getirebilir. Analog belgesel fotoğraf zaten gerçekleşmiş olanı, yardım etmek için çoğu kez çok geç kalındığında gösterirken, ileriye dönük fotoğraf, uzman öngörülerinden hareketle, gerçekleşmesini önlemek için çaba göstermenin bir yolu olarak geleceği gösterebilir. Örneğin, Glacier (Buzul) Ulusal Parkı’nın 2070 civarında, küresel ısınmanın etkisini dâhil eden saygıdeğer bilimsel tahminlere göre yapılmış, buzullar olmayan bir fotoğrafını yaratmak halka, sansasyon hevesi olmadan, bazı davranışlarımızı değiştirmedığımız takdirde bizi bekleyen geleceği ciddi olarak düşünme fırsatı verebilir.

Fotoğraf, kıyamete tepki göstermek yerine, şu anda onu önlememize yardım etmeye çalışabilir. Robert Capa’nın “Eğer fotoğraflarınız yeteri kadar iyi değilse, konuya yeteri kadar yakın değilsiniz demektir” sözü karıştı olmaktadır; henüz gerçeklemediğimiz olayların en uzaktaki görüntüsü, bazı durumlarda, en iyisi olabilir.

Kuşkusuz, okuyucuya, erimeyi tahmin eden bilim adamlarını, araştırmalarına bağlantıları ve bunun geleneksel bir fotoğraf değil değiştirilmiş bir tane olduğunu açıklayan bir etiketi (bu durumda 2070 tarihi yazı-

lı), içererek bağlamlaştırılmış arka planı temin etmeliyiz. Bu durum henüz yapılmamış bir binanın neye benzeyeceğini gösteren foto-gerçekçi mimar tasvirine benzerdir. Şüphesiz, bu tür “gelecek fotoğrafı”, aldatıcı olup, Hollywood’un yaptığı gibi gereksiz yere insanları korkutmak gibi sansasyon niyetiyle kullanılabilir. Ancak gerçekten değerli de olabilir.

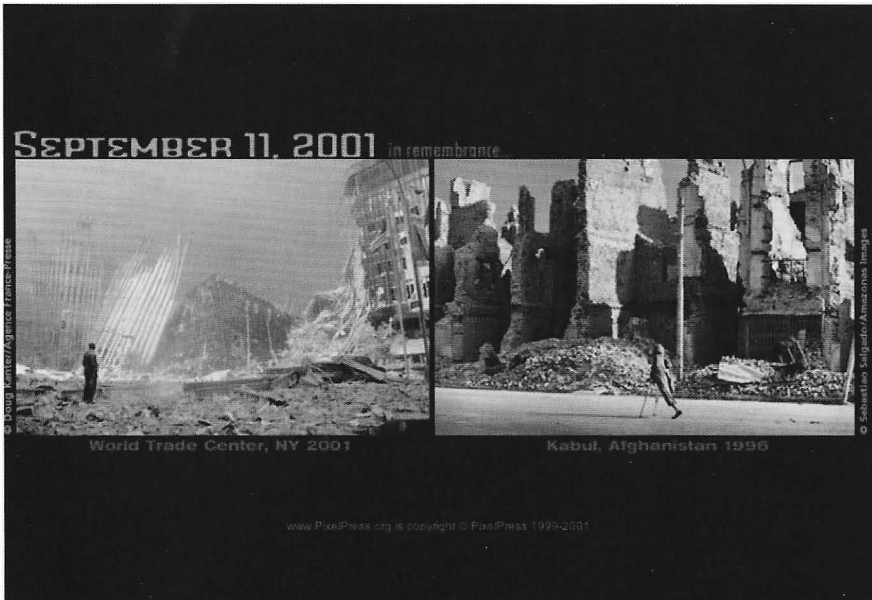
Bir başka gelecek betimlemesi, polisin kayıp çocukların izini bulmasına yardım etmek için, yirmi yıldır kullanılıyor. İlk olarak Nancy Burson, Richard Carling ve David Kramlich tarafından akıl edilen, diğer aile fertlerinin uygun fotoğraflarının bir araya getirilmesiyle, dönüştürülmüş fotoğraf, büyüyen çocuğun yıllar sonra nasıl görünebileceğinin görselini oluşturmada kullanılır. Artırılmış gerçekçilik bazı çocukların kurtulmasında yardımcı oldu.

Şüphesiz daha birçok kullanımı olacak. Daha önce gördüğümüz gibi, *Newsday* iki buz pateni rakibinin bir sonraki günkü karşılaşmasını belgeleyebildi; kuşkusuz, fotografik topluluk bu konuda geliştirecektir.

Konuya Hak Tanımak

Çelişkili bir biçimde, fotoğrafın konusu çoğu kez sessiz, kendi tasvirine itiraz edemeyecek durumdadır. Çoğu kez fotoğrafçı kişiyi çok az tanır, yine de kişiyi tanımlamak ya da belli bir temayı yansıtmak için fotoğrafı kullanılabilir. Örneğin, 1978’de ben henüz *New York Times Magazine*’de çalışmaya başlamadan önce, bir adam bir pazar sabahı uyandığında kendini siyah orta sınıf hakkındaki bir makalenin kapağında buldu. Makalenin ana konusu alt sınıfın daha iyi durumdaki kardeşleri tarafından ihmal edilmesiydi. Fotoğrafçı onunla konuşmadan, caddeden geçerken şipşak fotoğrafını çekmişti. Sonrasında, kendisinin karşısında dehşete düştüğü bir şekilde, ihmalin sembolü haline geldi.

Eğer bu “interaktif devrim” daha fazla seçenek sağlayarak tüketiciye ayrıcalık tanıyorsa —“kullanıcının” ne miktarda para çekeceğini seçebileceği bir banka ATM makinesi ya da tüketici tercihlerinin çeşitliliğine sahip bir Web sitesi gibi— neden fotografik konuya da bir ses vermesin? Fotoğraf anında kamera ya da bilgisayarda görüldüğü için, birçok durumda konunun görsele tepki göstermesi ya da kendi durumunu tanımlaması istenebilir. Okuyucunun, konu fotoğraf üzerine, meziyetini ya da kendi durumuyla ilgili düşüncelerini söyleyeceği, yorum yaparken duymayı ümit ettiği bir günlük gazete düşünün. Walker Evans’ın Alabama’daki kiracı çiftçileri fır-



PixelPress'in Web sitesi Şili'deki ve Washington D.C'deki (üstte) 11 Eylül saldırılarının benzerliğini ve Kabil'in de aslında Dünya Ticaret Merkezi kuleleri gibi çoktan yıkıldığını gösteriyor. Yayınlandığı tarihte Birleşik Devletler yönetimi Afganistan'ı bombalamayı tartışıyordu. Fotoğraflar El Mercurio/AP (sol üst), Tom Horan/AP (sağ üst), Doug Kanter/ AFP (sol alt), Sebastião Salgado/ Amazonas Images (sağ alt).



Spencer Platt'ın 2006 tarihli fotoğrafındaki konular, görselin geniş bir şekilde dağıtımıyla fotoğrafın Yılın Dünya Basın Fotoğrafı seçilmesinden sonra, bireysel olarak röportaja çağrıldılar. "Varlıklı Lübnanlılar tahrip edilen mahalleye bakmak için caddeden arabayla geçiyorlar" olan başlığına itiraz ettiler. Beş kişiden dördü o mahallede yaşıyordu ve İsrail'le yaşanan çatışmadan sonra hasarı incelemek için geri gelmişlerdi. Elinde cep telefonu olan, banka çalışanı Bissan Maroun BBC'ye şöyle demişti, "Bizler zengin çocukları değiliz, gerçekten orta sınıfız, bu yüzden resmin verdiği etki yanlış." Fotoğraf Spencer Platt/Getty Images

sattan memnun olacağı gibi, hiç kuşkusuz Bağdat caddelerinde son birkaç yıldır tasvir edilen sayısız insan da memnun olacaktır.

Konu bazen —belki Luc Courchesne’nin *Portrait One* eserinde olduğu gibi bir sorular listesi kullanarak— bir sohbete dâhil edilebilir, böylece portreler mevzuyu anlatabilirler. İzleyicinin, kişisel ilgisinin daha fazla olduğu konular hakkında içyüzünü daha iyi anlamak için sorular sorabildiği başkanlık adaylarının bir interaktif foto-videosu, belli konularda adayların duruşunu daha derinden anlamaya öncülük edebilir. Bu adayların görevlerinden sorumlu tutulması için de bir yol olacaktır. (Project for Excellence in Journalism ve Shorenstein Center on the Press tarafından yapılan Politics and Public Policy adlı çalışmaya göre, 2008 başkanlık kampanyasının ilk ayları süresince kampanya hikâyelerinin yalnızca yüzde 15’i adayların düşünceleri ve politik önerilerine değinirken yüzde 63’ü kampanyanın politik ve taktik stratejilerine odaklanmıştı; bir anket halkın yüzde 77’sinin adayların meselelerle ilgili düşüncelerinin daha fazla dile getirilmesini istediğini ortaya koyuyordu.)

Amsterdam’da bulunan World Press Photo, New York’da yerleşik fotoğrafçı Spencer Platt’ın fotoğrafını 2006 yılının fotoğrafı olarak seçti. Fotoğraf genç Lübnanlıları Beyrut’un İsrail ile yaşanan çatışma sonrası kısmen harap olmuş alanından arabayla geçerken göstermektedir (Arabadaki bir genç kadın kendi cep telefonu ile video çekiyor).

Orijinal başlığı “Varlıklı Lübnanlılar tahrip edilen mahalleye bakmak için caddeden arabayla geçiyorlar, Güney Beyrut 15 Ağustos 2006” olan görselin bağlamlaştırılmasına fotoğraftaki insanlar tarafından meydan okundu. Ortaya çıktı ki; onların dördü civarda yaşıyordu (Platt onlarla konuşmamıştı). Şık bir şekilde giyinmiş olsalar da varlıklı değillerdi.

Diğerleri kuruluşların yanı sıra BBC de daha sonra fotoğraftaki farklı insanlarla röportaj yaptı, fotoğrafladı ve sonuçları Web sitelerinde yayınladı —yanlış algılananın aynı zamanda özellikle simgesel olduğu bu durumda, bir fotoğrafın konularının nasıl karşı gelebileceğini gösteren bir erken örnek. Fotoğrafta gösterilen Mini Cooper’ın sahibi Lana El Khalil fotoğrafın seçilmesinden rahatsızlık duyuyor. Serbest gazeteci Gert Van Langendonck’a söylediği gibi, “Fotoğraf, Batı’da birçok insanın zaten düşündüğünü, savaşın yalnızca onlar gibi olmayanların başına geldiği söylemini doğruluyor.”

Fotoğrafların yalnızca fotoğrafçılar, editörler, okuyucular tarafından değil, konuları tarafından da değerlendirilebileceği gerçeği güç dengesini

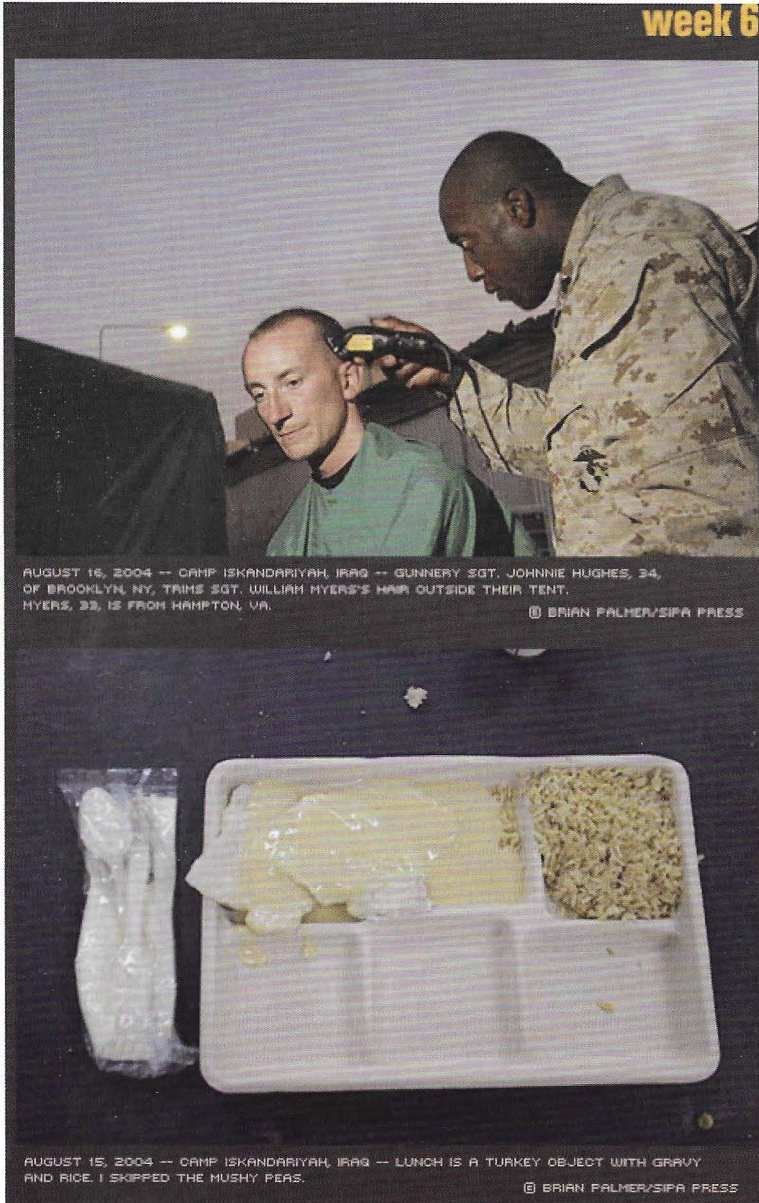
büyük oranda değiştirir. Artık yalnızca profesyonel yabancılar içerdekileri tasvir etmiyor; içerdekiler, daha önce bu tür eleştirilerden önemli ölçüde muafiyeti olan görsel ve başlıklara sesini yükselterek ya da itiraz ederek, kendi bakış açılarıyla karşılık veriyor. Beyrut'taki bu fotoğraf vakasında, Bissan Maroun'un cep telefonu video kaydını karşı-tez olarak görme şansımız da olabilirdi.

“Aile Albümü” Olarak Bildirmek

Web'in kapsamının genişlediği dikkate alındığında, Berger'in “fotoğrafçı... kendini dünyanın geri kalanına bilgi veren kimse olarak değil, fotoğraf-lanan olaylara karışanlar için bir kaydedici olarak düşünmeli” fikri, diğer izleyiciler kadar fotoğrafın konularına da uygun bir şekilde, Web-tabanlı aile albümü olarak somutlaştırılabilir. Fotografik konular Web'de, aka-KURDISTAN Web sitesinde olduğu gibi, fotoğrafçı ile birlikte ya da yalnız çalışarak, başka perspektifler sağlamak ve çalışmayı kendilerinin yapmak için, görüntülemeyi sonra tekrar bağlamlaştırabilirler. O zaman fotoğraflar, içinde yer alanların bağlamına uygun bir şekilde yapılabilirler.

Fotoğrafçı Eric Gottesman, tipik yaklaşımdan kaçınarak, Etiyopya'da ki HIV-pozitif insanları, yüzlerini göstermeden tasvir etti, çünkü yüzlerini göstermek komşularının onları ret etmesine ve küçümsemesine yol açacaktı. Daha sonra fotoğraflar minibüsle Etiyopya köylerine taşındı ve bölge halkının bu hastalığı taşıyanlara karşı tavırlarını tartışmak ve fotoğrafları yeniden bağlamlaştırmaları için bir forum yaratmak amacıyla gayri resmi olarak sergilendiler. İkonik görseli arayan fotoğrafçı kesinlikle yüzlerine yoğunlaşacak ve böyle yaparak büyük ihtimal onları tekrar kurbanlaştıracaktı. Gottesman'ın tercihi yararlı görselden yana kullandı.

Dışarıdaki-içerdeki işbirliği, çok farklı bakış açıları arasında, birinin diğerinin kaçırdığı şeyi görmesiyle, verimli bir görüşme haline gelebilir. İsviçre doğumlu fotoğrafçı Robert Frank'ın, ilk başlarda hemen hemen her yerel eleştirmen tarafından nefret edilen, şimdi klasik mertebesine erişmiş 1950'lerdeki çalışması *The Americans* daha önce çok az açığa vurulan ırk ve sınıf meselelerini su yüzüne çıkardı. Eğer bugün yapılsaydı, son derece tartışmaya açık bir Web-tabanlı “aile albümü”ne, Birleşik Devletler'in ne hale geldiği üzerine bir referanduma dönüşebilecekti. Frank'ın bir parça iğneleyici görüşüne abartma ve itiraz katmanları eklenerek fotoğrafların konularından yorumda bulunmaları istenebilirdi. Sorun, bugünlerde kul-



Brian Palmer'in 2004 tarihli "Digital Diary: Witnessing the War"un altıncı haftasından.



lanıcı-üretimi sitelerin çoğunda bulabileceğiniz abes yorumlar olmadan —“hoş fotoğraf,” “seksi gülüş”— anlamlı yorumlar eklemek için bir yol bulmak olurdu.

Fotoğrafçı-yazar Brian Palmer 24. Deniz Piyadesi Seferi Birliği’ni izlemek için 2004’de altı haftalığına Irak’a gitti. Web’de pixelpress.org adresinde “Dijital Günlük: Savaşa Tanıklık Etmek” adıyla yayınlanan gözlemlerini, Birleşik Devletler’deki ailelerin Irak’ta hizmet eden sevdiklerinin yaşamalarını daha iyi anlayabilmeleri için, haftalık olarak aktardı. Bir Birleşik Devletler askeri ile iki çevirmen arasında bir satranç oyunu, başkanın Şükran Günü’nde tuttuğu merasim hindisinden çok farklı servis edilen “hindi nesnesi”, sivil bir Gotik’ten kurumsal Bahriyeli’ye dönüşüm, hepsi savaşı samimi ve faydalı şekilde hatırlattı. “www.marinemoms.com” adresinden verilen bağlantı sayesinde fotoğrafçı, aileleri temsil eden fazladan bir çift göz haline gelmişti. Bu fotoğraflar yabancılar tarafından, yabancılar için değil, o yolculuğu yapmamış topluluğun üyeleri içindi.

Genç bir kadının erkek arkadaşı Irak’ta öldürüldüğünde, fotoğraf onun varlığının son vasiyeti olarak anlamlandı. “Geçen hafta ‘Dijital Günlük: Savaşa Tanıklık Etmek’ makalesini gördüm ve onu tekrar görmeyi umut ediyordum. Bir kopyasını almam mümkün mü acaba? Kızımın erkek

Abonman yolcu Alexander Chadwick’in cep telefonuyla çektiği fotoğraf yerel saatle sabah 8:56’da bombanın patladığı King’s Cross İstasyonu’na yakın bir tüneldeki yolcuları gösteriyor. Bu trajedinin amatörler tarafından geniş çapta ele alınması “vatandaş muhabir” hareketinin hızlı çıkışı ile anıldı.

arkadaşı o birlikteydi ve kızımın bu günlüğü görme fırsatı olmadı. Kendisi maalesef 6. haftada öldürüldüğü söylenen genç Bahriyeli. Eğer mümkünse bütün altı haftanın bir kopyasını almayı ÇOK isteriz.”

Palmer’ın yayınlarına neredeyse eş zamanlı olarak cevaplar vardı: “24. DPSB ile birlikte olduğunuz için teşekkür etmek istiyorum. Kocam DPSB’de ve orada ne yaşadıklarını okuyabilmek çok rahatlatıcı. Bazen havan toplarıyla vurulduklarını okumak zor ancak en azından orada neler olduğunu bir şekilde biliyorum. DPSB’nin bir Bahriyeliyi (Vince Sullivan) kaybetmiş olduğunu duymaktan çok üzüntü duydum. Hem ailesi hem de ona yakın olan adamlar için dua ediyorum. Bizi, evdeki endişeli aile üyelerini, sevdiklerimizin uzaktayken yaptıkları hakkında son gelişmelerden haberdar ettiğiniz için bir kez daha teşekkürler.”

Berger’in fotoğraflananlar için kaydetme algısı en azından kısmi bir çözüm yolu buldu.

Bugünlerde mikro yayıncılık çabuk ve doğrudan bir şekilde mümkün. Banda Aceh’deki tsunamiyi fotoğraflayarak, ailesi ve arkadaşları o bölgede olanların erişebileceği Web sitelerine fotoğrafları yollayabilir ve nasıl yardım edebilecekleri konusunda bilgi sağlayarak dünya çapında insanların cep telefonlarına aktarabilirsiniz.

Temmuz 2005’te Londra metrosunun bombalanmasından sonra şiddete uğrayan yayaların yarattığı bilgi panosunu *Newsweek* “Tarihin Yeni İlk Taslağı” adıyla çevrimiçine koydu. İnternet gazetesi bir “Web özel”de “vatan-daş muhabir, flickr.com ve bireysel ve grup blogları gibi foto paylaşım Web siteleri yoluyla, bu hafta bilginin dağıtılmasında markalı medya kadar hayati bir rol oynadı,” şeklinde bildirdi. (“Fotoğraf paylaşım Web siteleri” sözcükleri kendileri bir başka *Newsweek* çevrimiçi makalesi olan “Kitleler için Fotoğraflar” a bağlantılıydı.) Hikâyenin kahramanları, görselleri dünya çapında görülürken, aynı zamanda içinde yer alanlar —kendileri— için de kaydediyorlar.

Profesyonel fotoğrafçı için, fotoğrafları belgelenen topluluğa temin etmek kavramsal duruşu değiştirir. İnsanları garip bir şekilde farklı tasvir edip iyi karşılanmayı bekleyemezsiniz. Irak’ta çalışan iştirilmiş fotoğrafçı-lar, hayatlarının bağlı olduğu birliktekilere fotoğraflarını gösterdiklerinde, izleyicilerdeki değişikliğin ciddi olarak, bilinçsizce bile, bağımsız kalmayı daha zor hale getirdiğini farkettiler. Örneğin, eğer Walker Evans Alabama’daki kiracı çiftçilere, çektiği fotoğraflarını oradayken, belki de onları çektikten hemen bir kaç dakika içinde göstermiş olsaydı, bu durum bu deneyimi ta-

kip eden görselleri etkileyecek miydi? Kuşkusuz bu tür işbirliği, fotoğrafçının kendi kültürel stereotiplerinin bazılarını anlamasına ve belki düzeltmesine olanak sağlayacaktır.

Ayrıca fotoğrafçının dürüst ve açık olmasını son derece zor hale de getirebilir. Çalışmayı anında göstermek belli bir önseziyi, fotoğrafçının görülen ve hissedileni tek başına aksettirmesi ve daha az başarılı olan fotoğrafları yalnız başına gözden çıkartma özgürlüğünü kısıtlar. Bir profesyonel olan Paolo Woods, analog ve dijital fotoğraf arasındaki farkı "Biraz şarap gibi; şarabı yaparsınız; sonra içmeden önce iyi olması için bir süre beklersiniz. Ancak dijital görselleri, hemen tüketirsiniz"²³ şeklinde ifade ediyor..

Yapıcı Müdahaleler

Şok edici fotoğrafta pasif ve suçlu hale getirilmek ya da merhamet yorgunluğunun son aşamasına geçmek yerine, okuyucuya müdahale etme fırsatı verilebilir. Görsele ya da görselin bir parçasına ya da çerçevesinin önceden belirlenmiş bir köşesine tıklamak, birilerinin durum hakkında daha fazla öğrenebileceği, gönüllü olabileceği, katkıda bulunabileceği, oynayabileceği, bir fikri dile getirebileceği ya da başka tür bir rol oynayabileceği, bulvarlar açabilir. Kuşkusuz bütün görseller izleyiciler tarafından yapılacak hızlı, yapıcı tepkilere uygun olmaz ancak izleyicinin kaygısının paylaşıyor olması görselin saf gösteri rolünü azaltır.

Örneğin, Georgia Teknoloji Enstitüsü'nde, Dijital Aile Portresi adlı bir deneyde, uzakta yaşayan aile üyelerinin bir fotoğrafını içeren çerçeve üzerine yerleştirilen ikonlarla, akrabaların üyenin günlük halini takip etmesine olanak tanıdılar. Fikir, dijital çerçevenin, birilerinin eğer akrabası yan kapıda yaşıyor olsaydı günlük temelde doğal olarak haberdar olacağı türde bilgiyi iletmesiydi —büyükbaba postayı kontrol etti mi ya da sabah yürüyüşünü yaptı mı, favori televizyon programını seyretti mi, hava orada nasıl, vs. Amaç; yalnız yaşayan ebeveynleri hakkında endişelenen aile üyelerinin gönül rahatlığını sağlamaktır.

Başka bir şekilde, kameralı cep telefonunun olanak sağladığı anlık fotoğraf siviller için her tür durumda bir meşru müdafaa şekli, hatta teşhirciliğe karşı bir strateji haline geliyor. Yakın zamandaki *New York Daily News*'in ön sayfasında şöyle yazıyordu; "Flaş Yakalandı: Liseli Kızlar Metrodaki Tacizciyi Yakalamak için Cep Telefonu Kamerası Kullandı." Eğer kamuoyu hala biraz ılımlılaştırma gücüne sahip olsaydı; üstün bir askeri gücün isti-



lasına direnç göstermenin bir yolu da, her sivile kameralı bir cep telefonu sağlamak olabilirdi. Savaşın kaçınılmaz dehşetinin bu fotoğrafları, halkın henüz rekabet eden ve önemini azaltan görüntülemeyle durmadan bombalanmış olmadığını farz edersek, muhtemelen kısmi fren işlevi görebilirdi.

Bunun yanı sıra, “happy slapping” (mutlu tokatlama), yükselen fenomen, Web’de yayılan “amatör” pornografinin çoğunlukla yaptığı gibi kamerayı sadistik potansiyelleri için kullanıyor. Ebu Garib Hapishanesi’nde olduğu gibi, bir kurbanın sindirildiği ya da dövüldüğü hatta tecavüze uğradığı happy slapping’de, cep telefonunun kaydetmesi aşağılamanın bir parçası oluyor.



1979 doğumlu Elizabeth Brown, 2004'te yaratılmış Thalía adlı avatarıyla birlikte. Brown gelişim sürecinde bir oyun olan "Hero's Journey"i oynuyor. Thalía'nın özel gücünü "Tanrı-benzeri bir kudret" sahibi olmak şeklinde tanımlıyor. Fotoğraflar Robbie Copper'ın *Alterege* kitabından.

Sentetikler ve Sayborglar Hakkında

Böylece tek yapmamız gereken, bizim yerimize görecekle ve algılayacak “gören makineleri” beklemek.

—Paul Virilio

Garry Winogrand’ın “Şeylerin fotoğraflandığında nasıl göründüğünü görmek için fotoğraf çekerim” sözü yerine insanlar yakında “Heyecanlandığımda... ya da moralim bozukken... ya da uyuyakaldığımda şeylerin nasıl göründüğünü fotoğraflamak için fotoğraf çekerim” diyebilirler. Ya da, makine, bir partide kiminle konuştuğumuzu bize hatırlatmak için yüz tanımayı kullanarak ya da sarhoşken ne kaçırdığımızı kaydederek bunu bizim için yapacak.

Yalnızca yirmi otuz yıl önce insanların müzik dinlemek için büyük boy kasetçalarını yanlarında taşımalarına akıl sır ermezdi. Sonra başkalarının caddede kulaklık takıp Walkman dinlemesine şaşırmıştık. Şimdi insanlar telefonlarına ve iPodlarına takılılar. Birkaç yıl önce dört masanın her birinde bir kişinin oturduğu, her birinin orada olmayan biriyle sohbet ettiği bir kafeye girmiştim. Yeni gelen kimse için oturacak yer ve konuşacak kimse yoktu. O zamanlar bu bir şoktu, şimdi ise olağan.

1945 tarihli ileri görüşlü makale “As We May Think”ın yazarı Vannevar Bush, görüntü üretmenin “alnına cevizden biraz büyük bir parça takan geleceğin kamera meraklısı” yoluyla neredeyse sürekli bir faaliyet olabileceği tahmininde bulundu. Sorun, o derece bol görsel üretiminden gelen olağanüstü miktarda verinin nasıl elde edileceği ve sonra hepsinin nasıl anlamlandırılacağı olacaktır. Potansiyeller olağanüstü ve korkutucu.

Bush’un önerdiği teknik Walker Evans’ın 1930’lardaki gizli bir kame-rayla elbise kolunun içindeki deklanşör kablosuna basmak yoluyla alınan metro fotoğraflarını anımsatır. Ancak tanımında yirmibirinci yüzyıl sayborgu hakkında da bir şeyler var.

Obtüratörünü tetikleyen kordon, bir adamın parmaklarının kolaylıkla erişebileceği elbise koluna uzatılabilir. Hızlı bir basma eylemi ve fotoğraf alınır.

Sıradan bir gözlükte lenslerden birinin üstüne yakın ince çizgilerden oluşmuş bir kare olağan görüş hattının dışında durur. Bir nesne o karede görüldüğünde fotoğraflanmak için uygun hale gelir. Geleceğin bilim adamı laboratuvar ya da sahayı dolaşırken kayda değer bir şeye baktığı her zaman deklanşöre basar ve duyulabilir bir klik bile olmadan fotoğraf çekilmiş olur. Bütün bunlar fantastik mi? Onunla ilgili fantastik olan tek şey kullanımı sonucunda istediğiniz kadar çok fotoğraf çekebileceğiniz fikridir.

1980'lerde, sayborg etiketini en çok hak eden medya öncüsü Steve Mann, MIT'deki yurt odasının içine iç çamaşırına bağlantılı bir interaktif sistem kurdu. Oradaki termostat, klimayı otomatik olarak ayarlayacaktı.

Dahası, karısının Web sitesinde onu görebileceği, onun pazardan hangi meyveyi satın alacağına karar verirken yardım etmesine olanak sağlayan video kameraya bağlıydı. Ya da bir gözüyle arkasında kim olduğuna videodan bakarken caddede bisiklet sürebilirdi. PBS için yaptığı hatırlanmaya değer televizyon röportajında, hemen önündeki aktör Alan Alda ile konuştuğunu bilmesini sağlayan, başında takılı olan ekranı ile göründü. Ayrıca Kanada'ya gitmek için uçağa binmeden önce elbiseleri çıkartılarak üstünün aranmasının, elektronik teçhizatının çıkarılmasının, "tekerlekli sandalye kullanmasını gerektirecek kadar yönünü şaşırttığı" anlatılır.

Görselleri, başında takılı ekran aracılığıyla, bir diğeri ile değiştirmesi için bilgisayarların eğitilebileceğini iddia etti. Karayipler tatili reklamı yapan yarı çıplak bir kadın poster, örneğin, çıplaklığı uygunsuz bulanlar için bir çeşme ya da ağaç ile değiştirilebilirdi. Çağdaş görsel fazlalığı dikkate alındığında ilgi çekici bir fikir olmakla birlikte, onun adlandırdığı haliyle "azaltılmış gerçeklik" stratejisi, teorik olarak diğer daha sakıncalı yollarda da uygulanabilir: belki evsiz insanlara ya da çok ince ya da çok şişman diye tanımlanan insanlara. Bilgisayar, ten renklerini açarak ya da koyulaştırarak, dünyayı insanın arzusuna uyum sağlar hale getirerek, bir tür görsel apartheid de yaratabilir.

Kurgusal örtü, hiç şüphesiz ekranın bu tip bir önceliğe sahip olduğuna inananlar için güvenilir kurgusal-olmayan haline gelir. Püriten, ırkçı, idealist dünyanın çoğunu kendi görselinde yeniden yapabilecektir. Daha ılımlı şekilde, televizyonda reklam işaretlerinin uzaktaki izleyiciler için değiştirilebildiği spor olaylarında bu zaten yapılıyor, hatta hastaneler camsız odalardaki hastaların iyileşmesini hızlandırdığı varsayılan yaratılmış açık hava görüntüleri kullanıyor.

Bina manzarası plajlarla değiştirilip, yerel postane yerine kumsalın



2007'deki bir "Second Life" partisinden. Görsel Lesley A. Martin (avatarı solda)

ve dalgaların görüleceği (iPod okyanus sesini sağlayacaktır) bir uygulama insana evinden ayrılmadan tatildeymiş görsel hissini verebilir. Sinik bir yönetim, kentsel yenileme yapmak yerine, her şeyi yolunda göstermek için bu aletleri dağıtabilir.

Daha bağımsız bir turizm bile gün ışığına çıkabilir. New Orleans'da ne yapılabileceğini hayal edin.

Benzer şekilde, kişiselleştirilmiş bir kamera insanın kan basıncına, alfa dalgası yayınımına ya da tenindeki nem miktarına bağlanabilir. Bilinçli iradeyle yapılmayan fotoğraflar, kamerayı taşıyanın gününün görsel kaydını tutabilir —kan basıncım 150'nin üstüne çıktığında ya da uykuya dalmak üzereyken ya da cinsel olarak uyarılmışken çektiğim fotoğraf budur. Kablosuz sensörler, Web ve GPS sistemi aracılığıyla bir insanın kızgın ya da korkmuş olduğunda neye baktığını görebileceğimiz bir gözetleme sisteminin olduğunu düşünün. Şartlı tahliyedeki suçlular, politik inançsızlar hatta çocuklar bile sonunda düşünce polisi haline gelen şeyle takip edilebilir.

Bunu cinsel suçluya uyguladığınızı düşünün. Böylece, hiç şüphesiz, bir bilgisayar görüntülemeyi analiz edebilecek ve insanları yalnızca gerçekleştirmedikleri değil ancak bilinçli olarak fark etmedikleri düşünceleri için de cezalandırarak, “uygun olmayan” herhangi bir şeye bakıldığında bir alarm gönderebilecektir. Eskiden, gözetlenen diğerydi; şimdi bakışın kendisi potansiyel bir suç haline geliyor.

Deneyimli bilgisayar yenilikçisi olan Gordon Bell, Microsoft tarafından geliştirilmiş “infrared sistemi içeren yaklaşık bir sigara paketi büyüklüğünde bir kara kutu” olan bir SenseCam takarak günlük hayatının çoğunu kaydetme girişiminde bulunuyordu. Bell'in 2007'de *New Yorker*'a söylediği gibi “sıcaklığı algılar —fark edilecek miktarda ısı yaymak için gövdeye, belli bir boyuta ihtiyaç vardır— ve bir insan bulduğunda fotoğrafını çeker.” Sistem ayrıca ışık değiştiğinde ya da muhtelif zaman aralıklarında fotoğraf çekmektedir. Şimdilerde yeni bir terim bile var. Glogging, kısaca “glog”, çekimi yapan insanın da parçası olduğu bir aktivitenin birinci şahıs kaydı (“glogging”) anlamına geliyor.

Muhtemel aşırı minyatürleşme dikkate alındığında, diğerlerinin ve kendimizin sabit gözetimi mümkündür. Şimdiden kullanımda olan vitamin boyutunda yeni bir mini kamera olan PillCam, yemek borusundaki anormallikleri ekranda göstermek için , “iki uçtan da flaş patlatarak” yaklaşık 2600 görsel alıyor ve sekiz ila yetmiş iki saat içinde vücuttan dışarı atılıyor. Benzer kameralar diğer dâhili incelemeler için geliştiriliyor. *New*



Ebeveynlerin talebi üzerine çekilmiş ultrason fetüs “portreleri”.
Görseller Baby Insight’ın izniyle.

York Times'dan Sam Lubell'e göre, seçici fetal fotoğraflama denilen yükselen yeni bir endüstri var: "Doktorlar genellikle 20 haftada ultrasonla kontrol yaparken (cenin anormallikleri gösterecek kadar büyük olduğu zaman), tıbbi olmayan ultrasonlar genellikle daha sonra, cenin daha geliştiğinde ve daha fotojenik olduğunda gerçekleştirilir."

Daimi sözde "savaş"ta, yalnızca anında haberdar olduğumuz dünya genelindeki sayısız yıkım görselleriyle değil, ayrıca sürekli ve artan bir şekilde her zaman ve her yerde olan gözetlemeyle de, kameranın geniş ölçüde kullanıcılarını nasıl baskılayacağını sorabilirsiniz. Londra metrosunda yolcuları gözetleyen 6000'den fazla kamera var. (Yakınlardaki bombalama olayının bazı terör zanlıları, araç plakalarını tanıyan ve kaydeden kameralar yoluyla yakalandılar.) Camera Surveillance Players'a göre Mayıs 2005 itibarıyla, New York'daki Times Meydanı'nda 604 tespit edilebilir gözetleme kamerası vardı. 2008 sonu itibarıyla, Canal Street'in aşağısında New York'un finansal bölgesinin olduğu yerde gözetleme kamerası sayısını 3000'in üstüne çıkartma planı var. Alaska, Dillingham'da bile 80 tane bulunmakta —her otuz bölge sakini için bir tane. Ve bu istatistikler bebek bakıcısını gözleyen Webcamli insanları kapsamıyor.

Yüz tanıma yazılımı ile bilgisayarlara bağlanan kameralar stadyumdaki ya da caddedeki insanları onların bilgisi olmadan görüntüler ve şüpheli addedilen geçmişe sahip birisi yaklaştığında alarm devreye girer. Suç korkusuna terörizm ve yabancı korkusu da karışınca, kamera hoş karşılanan bir istilacı oluyor.

Geçenlerde, New York Greenwich Köyü'nde genellikle boş olan bir kafede bir meslektaşımla öğle yemeği yerken doğruca bize çevrili duvara monte edilmiş bir kamerayı fark ettik. Genç garsonu çağırdığımızda sorunu anlamadı. Canımızın sıkılmasına şaşırarak "O yöneticinin restoranın arkasında ne olduğunu takip etmesi için," dedi. Daha zengin toplumlarda sokak fotoğrafının azalması sosyal çevre olarak sokakların azalan rolü ile açıkça bağlantılıdır. Bilgisayar, televizyon ve klima çağında gittikçe daha az insan sokaklarda, bir yere gitmek dışında, zaman geçiriyor. Öte yandan, riskten kaçınan yakın tehlikeye ikna olmuş vatandaşlar, aynı sokakların kurumsallaşmış bir şekilde fotoğraflanmasından ve sonuçta oluşan mahremiyet kaybından, pek de endişeleniyor gibi görünüyorlar.²⁴

Kongre, 2004 Video Röntgenciliğini Önleme Kanunu diye bilinen son mevzuatta mahremiyetin bazı türlerinin, en azından federal mülkiyette, korunacağını belirginleştirdi.

(a) Birleşik Devletler'in karasularında ve hakim olduğu topraklarda, her kim bir bireyin özel alanının bir görselini izni olmadan almak maksadına sahipse ve bireyin makul bir gizlilik beklentisine sahip olduğu şartlar altında bilerek böyle yaparsa, bu sıfat altında para cezasına çarptırılacak ya da bir yıldan fazla olmamak üzere hapse atılacak ya da her ikisi birden uygulanacaktır.

(b) Bu bölümde—

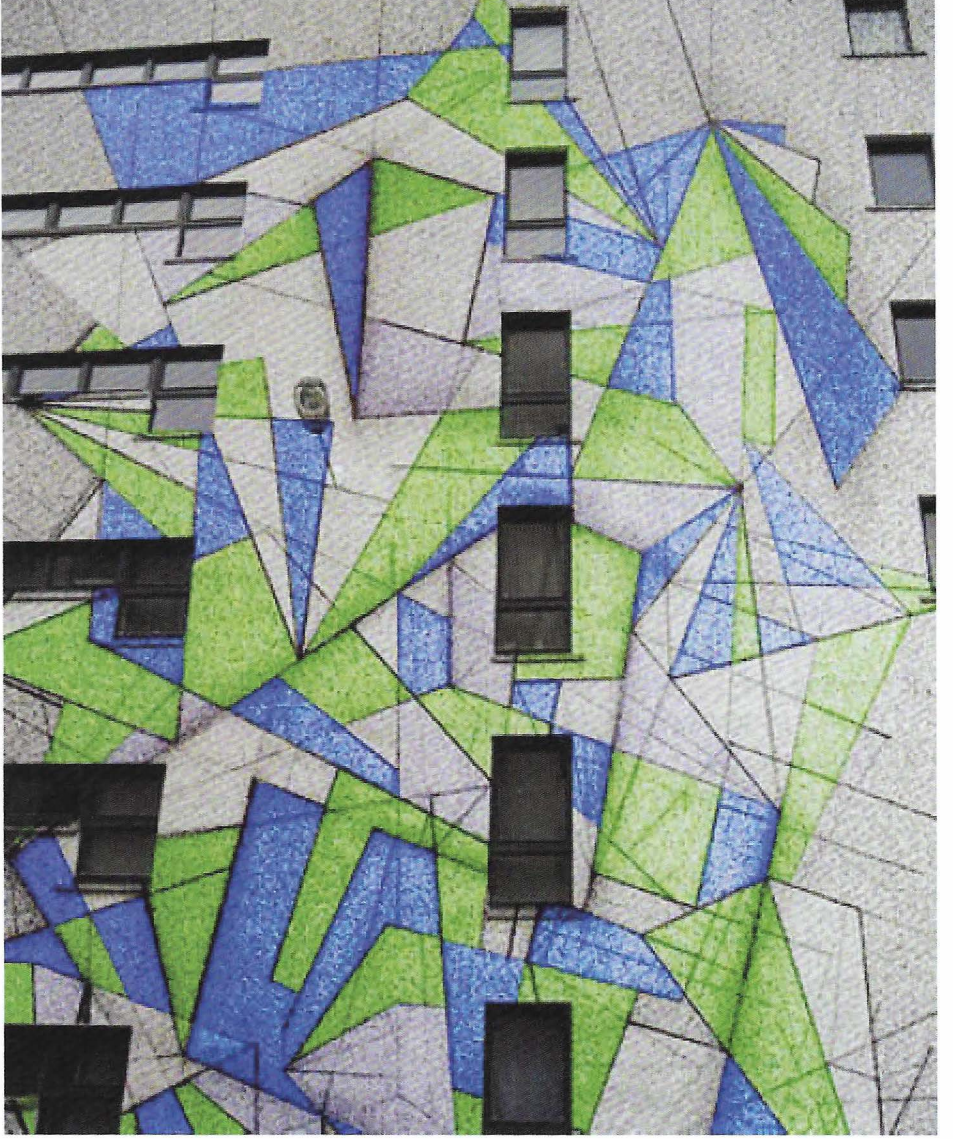
- (1) bir görselle ilgili olarak “almak” terimi herhangi bir araçla videoteyp, fotoğraf, film, kayıt ya da yayımlamak anlamına gelir;
- (2) “yayımlamak” terimi görsel bir görüntüyü başka insan ya da insanlarca görülmesi maksadıyla elektronik olarak nakletmek anlamına gelir;
- (3) “bireyin özel alanı” terimi o bireyin çıplak ya da iç çamaşırı giyinmiş cinsel organları, pubik alanı, kalçası ya da kadın göğsü anlamına gelir;
- (4) “kadın göğsü” terimi kadın göğsünün göğüs başının tepesinin altındaki herhangi bir kısmı anlamına gelir...

Kanun “bireyin makul bir gizlilik beklentisine sahip olduğu şartlar altında” terimini açıklamaya devam edip bir parça Orwell tarzı bir ibare ile sonlanır: “Bu bölüm herhangi bir hukuki yaptırımını, ıslah ya da haber alma faaliyetini yasaklamaz.”

Niçin Video Röntgenciliğini Önleme Kanunu? internetnews.com'daki 2004 tarihli bir rapora göre: “Cep telefonu kameralarının popülerliği patlar-ken ve bir kişinin yüzünün bir başkasının çıplak vücudu üzerinde görünecek şekilde dijital olarak düzenlenmesi gibi görsel değiştirme uygulamaları yaygınlaştıkça, 108. Kongre düzenli olarak başkanın masasına mevzuat taşımaya başladı.” Çocuk Pornografisi Kanunu'nda olduğu gibi, cinsellikle ilgili olarak Kongre, mümkün olan en fazla şekilde, dijital görsel devrimine uyum sağlıyor.

Kameraların her yerdeki varlığıyla yükselişe geçen bir başka sorun, bu kez Japonya'da, ölümdeki mahremiyet meselesine odaklanmaktadır. Reuters, 2006 başlarında “Japonya'nın kamera donanımlı cep telefonu takıntısı, şimdi yas tutanların, cenazelerde ölünün son bir fotoğrafını almak için cep telefonunu kullanmasıyla, tuhaf bir sürece girdi,” şeklinde haber verdi. Bir cenaze levazımatçısı ‘Ölülerin yüzlerinin fotoğraflanmasını istemeyeceklerinden eminim,’ dedi. Ancak diğerleri bu eylemi modern çağın hatıra çeşidi olarak adlandırıyor. Yorumcu Toru Takeda gazeteye “Bazıları ‘gerçekliği’ fotoğraf çekmeden ve onu başkalarıyla paylaşmadan kavrayamıyor... Bu ölü ile güçlü bir bağ sürdürme arzusundan kaynaklanmaktadır, dedi.”

Her yerde mevcut olan kameralar için, ne soyunmuş ne de ölü, yasak bölgedir.



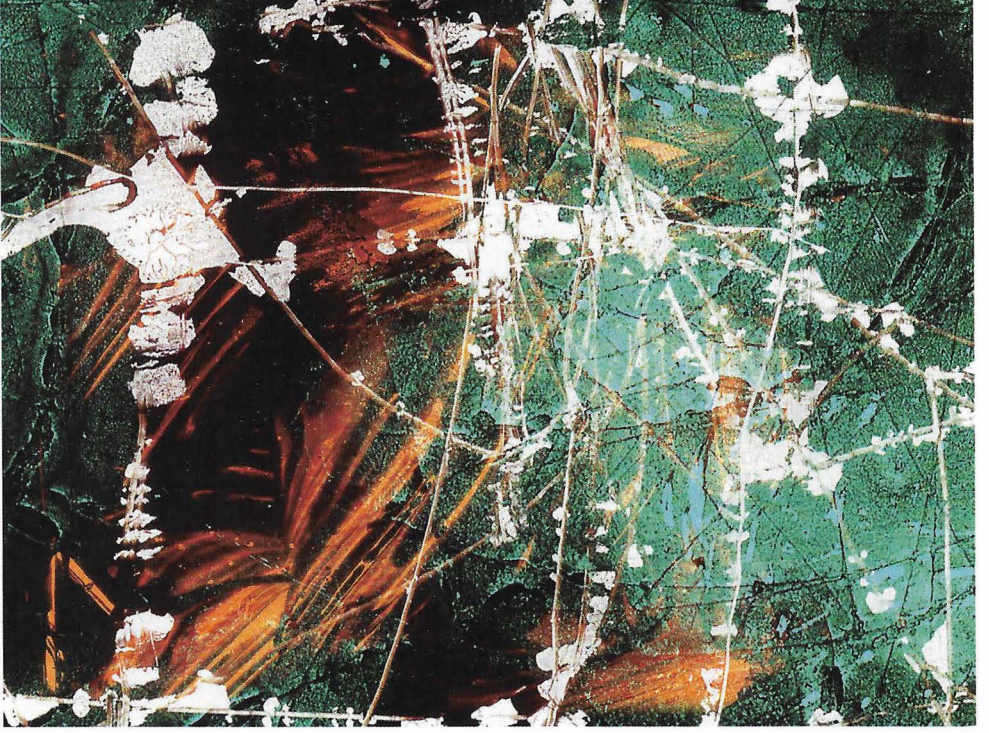
Mike Solo, *Obsessive/Compulsive*, 2007. "Spellbinder" belirli bir sahnenin cep telefonu ile çekilmiş fotoğraflarının üst üste bindirilmesi ile sanal sanat yaratmaya izin veriyor. İlk görsel önce bir veritabanına aktarılıyor ve bileşik fotoğraf sonradan fotoğrafçıya geri iletiliyor.

Şehirlerdeki halka açık yerlerde, ya ATM'deki ve sokakta polis tarafından konmuş kameralarla ya da restoran ve diğer kamu kurumlarındakilerle fotoğraflanmanın kaçınılmazlığı ortada olduğuna göre, "gözden kaybolma" becerisi, günümüzde çoğu insanın sahip olduğu kamera önünde görünme arzusu kadar işlevli bir araç haline gelebilir. Gözden kaybolmak, *Total Recall* gibi siber punk filmlerde olduğu üzere, güçlü bağlantılara sahip insanların, tamamen yabancılaştırılmışların ya da direnişin ayrıcalığı olabilir.

Sonuç olarak, bazıları, insanların onları gözetleyen kameraları gözetlemek için kamera taşıdıkları, *sousveillance* ya da "alt taraftan dikkatli tetikte olma" (yukardan olan gözetlemenin tersine) diye adlandırdıklarını memnuniyetle kabul etmektedir. Çelişkili bir biçimde, bu müşteri ve ziyaretçileri fotoğraflarken aynı anda fotoğraf çekmeyi yasaklayan mağaza ve kamu binaları gibi yerlerde yasak olabilir. Japonya'da "dijital mağaza hırsızlığı" ya da kitapçılarda yeni bir elbise ya da saç modeli gösterebilen dergileri kopyalamak ve arkadaşlarına göndermek için kameralı cep telefonlarının kullanımı, bilgi hırsızlığına karşı yeni bir ulusal kampanyanın hedefi haline gelmiştir. Yeni bir fotoğraf paylaşım sitesi strictlynophotography.com "çekmenize izin verilmeyen yerlerde çekilen fotoğraflar" için var. Amaçları: "Dünyanın yasaklanan görsel bilgisini organize etmek ve evrensel olarak ulaşılabilir ve faydalı hale getirmektir."

Rönesans'ın tek-kaçış perspektifi, her gözün farklı kurallarla yönetilen bir dünya görüntülediği ve izleyicinin, karşılığında, birçok makine tarafından izleneceği, bir çoklu görüntüler dünyasında, biraz ilginç kalmaktadır. MIT'de eski bir öğrenci-sayborg, Thad Starner, hocalarının vücudu ve her zaman taktığı ekipman arasında ayrılık olmadığını farz ederek, onun sına va bilgisayarının sabit diskine bağlıyken, bir gözü dijital gömülmüş olarak (onun "özel gözü"), girmesine izin verdiklerini açıklamıştı. Sayborgun çifte bakışı, bir MIT seminerinde önerilen, bir kişinin portresinin yapılabildiği ve eş anlı olarak uzayda bir uydudan onun ikinci fotoğrafı ile tamamlanabildiği, çifte portreyi anımsatır. Lokal mevcudiyet gezegensel konuma ve bizim gözetleme kasetlerindeki küçük rollerimize göre bağlamlaştırmaktadır. İroni, milyarlarca görselleriyle kullanıcı-üretimi Web sitelerinin etrafındaki aldatıcılıkta kaybolmuş bir şekilde, yaklaşık gerçekliğin insani farkındalığının dijital devrimde bir azınlık stratejisi haline gelebileceğidir.

"Bu ani uzaklaşma kuşkusuz şimdiye kadar düşünülemedecek engin coğrafik ve gezegensel yayılmayı kucaklama olasılığını sunmaktadır," der



Brian Eno'nun *Constellations* (77 milyon paintings) adlı çalışmasından, 2006. Yaklaşık üç yüz kadar resminin algoritmalar aracılığıyla birleştirilerek sanatçının daha önce görmediği görseller yaratıldı. Eno'ya göre, bir izleyicinin aynı görseli görmesi için 450 yıl kadar araması gerekiyor.

Virilio. “Somut gerçekliğin hiçbir doğrudan algılamasının olmayışı, makul ve anlaşılır arasında yorum hatalarıyla sonuçlanabilecek müthiş bir denge-sizlik ürettiği için aynı zamanda riskli de olmaktadır” diye iddia eder. Dijital ortamda fotoğrafın yükselmesini kutlarken çoktan, habersiz bir şekilde, insani bakışın makinelere olan üstünlüğünden vazgeçmiş olabiliriz. Sayborg, bir gariplikten ziyade, kaymayı kabullenmiş olan olabilir.

İnsanoğluna diğer başka başlıklarda da meydan okunacak. Yapay hayat ya da dijital ortamdaki “canlı” süreçlerin (örneğin, bir bilgisayar “virüsü”) simülasyonu ve genişlemesi, cinselliğin rekombinant algoritmalar aracılığıyla taklit edilmesine benzer. Makinelerin kendi gündemlerinin varlığı hakkında potansiyel korkutucu senaryolar artarken, bir sanatçı için olanaklar sonsuzdur. İnsanlar ömür boyu çok az sanat eseri üretebilirler ancak bir algoritma geliştirebilir ya da değiştirebilir ya da diğerleriyle birleştirebilir, böylece sanatçı asla, ölümle bile, üretmeyi durdurmaz.

Örneğin, *Wired* dergisinden Kevin Kelly, David Bowie ve U2 ile birlikte çalışmış, elektronik ve ambient müzikteki öncülük eden çalışmalarıyla bilinen güçlü müzisyen ve multimedya sanatçısı Brian Eno ile röportaj gerçekleştirdi:

Eğer size her şeyi yapabilen bir siyah kutu verseydim onunla ne yapardınız?

İçine tercih yapmayı yükleyebileceğim bir kutuya sahip olmak isterdim. Çıktıları hakkında seçim yapan ve kendi kendine; bu iyi bir çıktı, onu güçlendir ya da yeniden çal ya da onu geri besle diyen bir şey. Beni simgeleyen bu makineye sahip olmak isterim. Bu kutuyu benim özel zevk ve ilgilendiğim şeyler olması için programlayabilirim.

Niçin bunu yapmak istiyorsunuz? Kendiniz varsınız.

Evet, kendim varım. Ancak müzik parçalarını sattığım gibi müziğimi yapmak için gereken sistemleri de satmak istiyorum. Gelecekte sanatçının çalışmalarını satın almayacaksınız; onların çalışmalarının orijinal parçalarını yapan ya da bir şeylere bakış yolunu yeniden canlandıran yazılımı satın alacaksınız. Bir Shostakovich ya da bir Brahms kutusu satın alabilirsiniz. Shostakovich’in yavaş-hareket-benzeri müziğinin yaratılmasını isteyebilirsiniz. Bunun için o kutuyu kullanırsınız. Ya da bir Brian Eno kutusu satın alabilirsiniz. O zaman bu kutuya parçaları seçmede benim zevkimi temsil eden bir aygıt koymam gerekli olacaktır.

Sanırım yabancıların radyosunda kendi müziğinizin yayınlandığını duymaktan daha tuhaf şey, yazmış olabileceğiniz şeyin yayınlandığını duymaktır!

Evet, yazmış olabileceğim ama yazmadığımı!

Bu Brian Eno vekilleri fikrinden onlar en iyi çalışmanızı yaratmaya başladığında hala hoşlanıyor olacak mısınız?

Kesinlikle! Doğal olarak, o değiştirilebilir bir kutu, bilirsiniz. Diyelim ki; Brahms ve Brian Eno'yu seviyorsunuz. İkisine işbirliği yaptırabilirsiniz, eğer onların melezleşmesine izin verirseniz ne olduğunu görebilirsiniz. Olasılıklar inanılmaz.

Bize yapacak ne kaldı o zaman?

Aldatmak. Ve yalan söylemek.

Fotografik karşılığı ne olacaktır? Bir şekilde bir Ansel Adams görseline karşılık gelen algoritmayı bulmak ve onu bir Cartier-Bresson karar anı algoritması ile birleştirmek, biraz çeşni için görelilik teorisi ile küçük bir ilişki eklemek?

Algoritmalar geliştirirken çizimleri ve heykeller oluşumunu izlemek büyüleyici olabilir. Evrimci sanatçı William Latham 1986'da bilgisayarın çoklu formlar üretmesini seyretmesine, en çok beğendiklerini seçmesine ve bu seçtiklerinin diğer nesiller için "ebeveynler" olmasına olanak sağlayan Mutator adlı üretici bir programla ortaya çıktı. Bu yapay hayat süreci 3-D sanal heykeller, Darwinci seçim ve insani estetik tercihinin bir şeklini kullanan bir tür organik sanat yaratımına sahip. Latham "Yazılımımın yaratabileceği heykel türlerinin çeşitliliğini öngörmemiştim" dedi. "Bu yöntemi kullanarak yaratılabilecek farklı şekillerin zenginliğinin sınırı yok görünüyor."²⁵ Algoritmalar aracılığıyla göz önüne serilen bir heykel tarihi izliyor-muş gibi hissedilebilirsiniz.

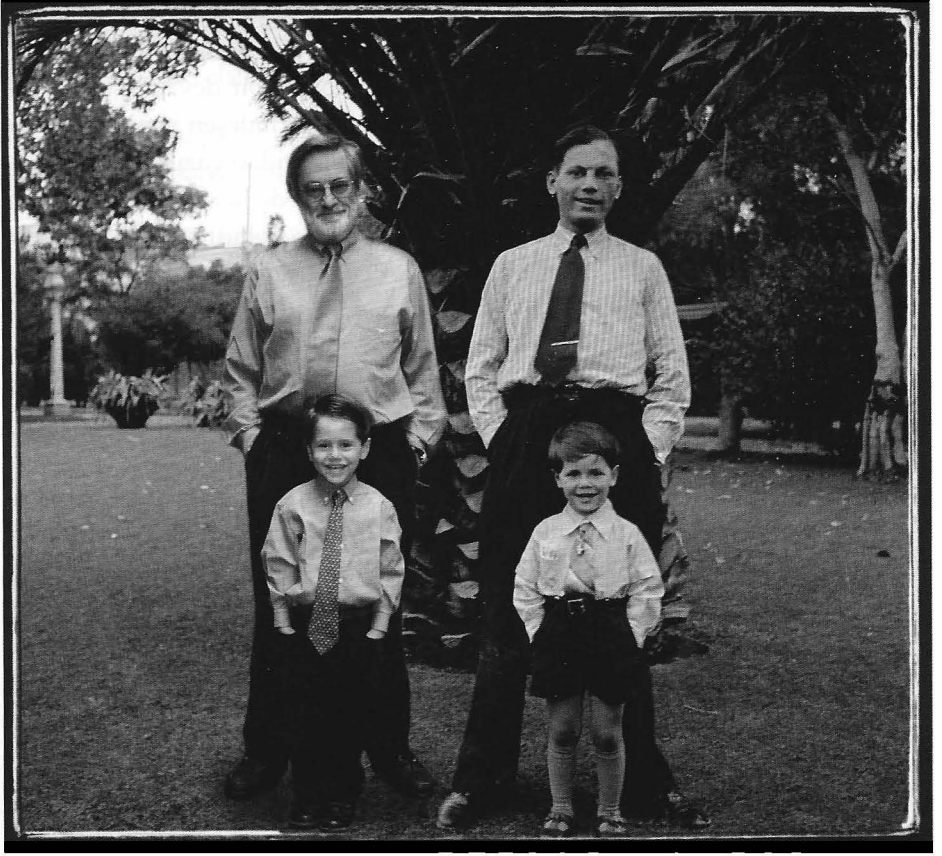
Ya da birinin henüz burada başaramadığı paralel evrenden bir tarih olabilir. Ekran görüntüsünün kendisi, sanalın içinden erişilen görünmeyen dünyaların, foto-gerçekçi bir kaydı olmaktadır. Bir Jung arketipine, hatta belki diğer gezegenlerde hayat-biçimlerine, olası hayata işaret edebilirler. Bunun gibi ekran görüntüleri, gelecek fotoğrafına yakınsayabilir.

Kevin Kelly *Out of Control*'de "Evrimsel sanatçı iki kere üretir" diye yazar. "Önce, sanatçı güzelliği üretmek için bir dünya ya da bir sistem uydurmak yoluyla Tanrı gibi davranır. İkinci olarak, bu yapılmış dünyanın, beslediği seçilmiş çalışmaları yorumlayan ve sunan, bahçıvanı ve küratör-rüdür." Sanatçı radikal olarak yeni dünyanın kurucu ebeveyni ve vizyoneri

olmak üzere desteklenir.

Ve biz insanlar, bir gözle alternatif dijital evrene bağlı bir ekrana barksen sanatın önceki biçimlerinden kopan gerçek bir devrime tanuk ola-
cağız. Fotoğraflar, video ve tablolar biçimlerin evrimleşen yeni evreninde
nostaljik hale gelebilir. Örneğın, Will Wright tarafından yazılan, kozmoloji-
ye yaklaşan bilgisayar tabanlı bir oyun olan *Spore*'da her oyuncu, diğerleri
tarafından yaratılan dünyalarla örtüşerek gelişen, kendi sentetik evrenini
ve yaratıklarını oluşturacaktır. Oyuncular canlı türlerini keşfedebilir, inşa
edebilir, geliştirebilir ve diğerlerinin paralel bir dünyadaymış gibi ortaya
çıkarttığı organizmalarla etkileşime girebilir. Görünüşte çok alışılmadık ve
bilgisayar-benzeri olan bu sentetik evrenler, fark etmesi ne kadar rahatsız
edici olursa olsun, bizim genetik olarak değiştirilmiş, çevresel olarak zorla-
nan gezegenimize benzemeye başladı.

Biz kendimiz değişim geçirirken ve kendimizi değiştirirken bu değı-
şikliklerin önemini değerlendirmek için gerekli olan perspektife erişmekte
gittikçe daha fazla zorluk çekeceğiz. Sonunda, adım adım ve bilinçsizce,
medyamızın bize göstermeye çalıştığı, fakat başarısız olduğu, sorunlarla
dolu dünyadan kendimizi uzakta tutan, sentetik evrenin bize daha uygun
olduğunu bulduğumuz bir zihniyeti benimseyebiliriz. Post-insan olmanın
ne anlama geldiğiyle başa çıkmak için, son derece etkili bir post-fotoğrafa
ihtiyaç duyacağız.



Pedro Meyer'in birleştirmesinde kendisinden iki tane var: çocuk olarak (sağda) ve baba olarak (solda).

Bir Kuantum Sıçraması

Böylece, örneğin, bir defasında kedisinin hareketsiz bir şekilde düştüğü yerden dikine sıçradığını görmüştü. Ölü kediyi bir ayakkabı kutusuna koyup, badem ağacının altına gömdüğünü açık bir şekilde hatırlıyordu. Ancak aynı derecede açık bir şekilde, ertesi sabah kedi, mama kabının yanında durmuş hiçbir şey olmamış gibi ona bakıyordu.

—W.G. Sebald, *The Emigrants* (1992)

Hemen hemen hiç tartışılmadığı halde, analogun sürekliliğinden dijitalin ayrı tamsayılarına doğru hareket, fizikteki benzer gelişime paralel olarak gerçekleşti. Newtonyen bir evrenin güven verici sürekliliği yirminci yüzyılda kuantum dünyasının ayrı enerji paketleriyle yeniden bağlamlaştırıldı. Bu paralel dönüşümler tek başına sadece etkinliği için değil, yalnızca mecazi bile olsa, ayrı dünya görüşlerini yakalamak için kendimizi dijitale kaptırdığımızı ileri sürmektedir. Kübizmin, Einsteinyen bir görelilik dünyasında yansıtıldığı gibi, diğer klasik olmayan teoriler kadar dijital de kuantumu, olasılıklarını ve çok anlamlılıklarını açıklığa kavuşturarak, daha iyi çağrıştırabilir.

Kuantum dünya görüşü aleni değildir. Fizikçi Niels Bohr'un ifade ettiği gibi, "kuantum teorisi ile şok olmayan bir kimse onu anlamamış demektir." Nobel ödüllü Richard Feynman daha ileri gitmişti: "Sanırım rahatça, hiç kimsenin kuantum fiziğini anlamadığını söyleyebilirim." Dijital medya yeni teoriler tarafından tanımlanan acayıplıklara duyarlı olmaya başlayabilir. İnterneti kavramsal bir oyun alanı olarak kullanıp, sonrasında, böylesi yansımalar karşı daha kavrayışlı bilgi-çağı toplumuna yeni mantıklar (ya da mantık eksiklikleri) sunabilir. Görselin dijital katmanlar olarak muhtemel üst üste çekimleri ve hipermetinin yüksek hızlı yerel-olmayan bağlantıları, ilgi çekici örtüşmelerin ve ezoterik çekimlerin daha ruhani bir evrenini belirginleştirmeye yardım etmektedir.

Kuantum fiziği, dijital tabanlı fotoğraf gibi, birçok yönden sezgiye karşıdır. Fizikte en iyi bilinen deneylerden biri olan "çift yarık deneyi," ışı-

ğın önceden düşünüldüğü gibi yalnızca bir dalga olmadığını, eş zamanlı olarak hem dalga hem de parçacık niteliklerine sahip olduğunu göstermektedir. Işık, fotoğrafın özü, aynı zamanda hem analog fotoğrafın dalga-benzeri sürekliliğini hem de dijital görselin parçacık-benzeri piksellerini göstermektedir. Analog ve dijital fotoğraf, ışıkla oynar ancak evreni farklı varsayımlarla tanımlarlar.

Kopenhag Yorumu'nda Bohr'un belirttiği gibi, yalnızca gözlem eylemi bu temel ikiliğin tekil hale indirgemesini sağlayacaktır. Fotoğraf ayrıca çoklu durumların tekil şartlara indirgenmesi için çekiliyordu ("Kamera asla yalan söylemez"). Aslında yakın bir inceleme, fotografik gözleme anlaşılabilirlik için çok fazla itibar edildiğini ve onun yerine, olma hallerini (yalnızca fiziksel değil ancak aynı zamanda kültürel ve politik) üst üste bindirerek sık sık çokluğu savunduğunu gösterecektir. Görsel, ona yöneltilmiş bir soruyu cevaplar görünürken farkında olmadan başka çok sayıda soru ortaya atar.

Fotoğrafın durumunda çok anlamlılığın çöküşü genellikle, Schrödinger'in kedisinin canlı ya da ölü olduğunu, doğru ya da yanlış şekilde bize söyleyerek belirsizliği ortadan kaldırmaya çalışan başlıklardan yardım almış ve sık sık uygunsuz bir şekilde zorlanmıştır. (Bu tür bir başlık olmaksızın, sadece fotografik kanıt baz alınır, kedi kolaylıkla kuantum-benzeri bir şekilde, aynı anda uykuda ve/veya ölü kabul edilebilir.) Başlık fotoğrafı yükseltmek yerine tekil haliyle kısıtlama amacı taşır. Eğer bir fotoğraf bin kelimeye değer deniliyorsa, başlık okuyucuya fotoğrafın ne hakkında olması gerektiğini söyledikten sonra o kelimelerin çok az bir bölümü akılda kalır.

Okuyucuya, fotoğrafın çoklu durumlarını ille de nötrleştirmeden, genel bir yön işaret etmek için sona eklenebilen ve bazı açıklayıcı bilgiyi sağlayan (örneğin, fotoğrafın tarihi) farklı başlıklar da vardır. Örneğin, Sebastiao Salgado ile 1986 tarihli *Other Americas* kitabı üzerine çalışırken, fotoğrafın çekildiği yıl ve ülke adının ötesinde başlıklar vermeme konusunda çok kararlıydı. Fotoğraflar, konularının "ötekiliğinin" çifte durumuyla ilgileniyordu. Onlar "Amerikalı"nın genel olarak Birleşik Devletler'den biri anlamına geldiği yarıkürede Latin Amerikalılar ve milyonlarcası şehre göçerken geride toprakta kalan köylülerdi. Her görselde ne olduğunu başlıklarda somutlaştırmak şiirsel ve mecazi olanı daha sıradan ve sonuçta daha az doğru tekil duruma indirerek, çeşitli örtüşen, ruhsal ya da başka türlü olasılıkları söndürmek anlamına gelecekti.

Rodin, gördüğümüz gibi, bu olasılıkların çöküşünün fotoğrafı bir

yalancı haline getirdiğini öne sürdü. Mekanik gözlemler hayatta var olan şeyler gibi değildi. Fotoğrafın yapay olduğuna inanırdı. Oysa ki sanat, heykelde olduğu gibi, şeylerin olduğu biçime —zamanın ve hareketin sürekliliğine— daha sadıktı. Rodin ayrıca, bu koşullarda olmasa bile, heykelin, sürekli ve mantıklı, Newtonyen bir varoluşun simgesi olduğunu ve fotoğrafın kesikliğinin ona yabancı olduğunu iddia ediyordu.

Bununla birlikte, analog fotoğraf bile dünyayı, elektromanyetik spektrumun bir kesiminin —ayrı kesimlerin— saniyenin küçük bir parçasında kaydedilmesiyle, dikdörtgen iki-boyutlu görsellere bölüştürür. Bu kesimlerin her biri, fotoğraf, çoğu bilinmeyen fiziksel ve kavramsal sistemlerin çok katmanlı takımının, karmaşık ve değişenin yalnızca ucu olandan görünüşün bir kaydını çekip alır. Temelinde yatan güçleri görünür kanıtlar yoluyla anlamlandırma girişimi çok yüzeysel olabilir; kapsanan bölge yetersiz olabilir. Fotoğrafın, algısalın yanı sıra kavramsalı da yansıtmak için, yeni gelişen her türlü veriyi bağlama yeteneğini içeren dijital canlanmasının esneklikleri, görünüşte mantıksız görünenleri kapsayarak, daha az görünenin daha yoğun ve verimli keşiflerine olanak sağlamaktadır.

Proust, *The Guermantes Way*'de büyükannesine “eve ait olmayan bir yabancı, bir daha asla görmeyeceği yerlerin fotoğrafını çekmek için çağırılan fotoğrafçı”nın geçici perspektifinden bakarak en sonunda orada oturan büyükannesinin düşüşünü görebilmektedir. Olasılıkların çöküşü ya da ona gözlerinde bir fotoğraf olarak bakmanın neden olduğu nesnelleştirme hem yararlı hem de uzaklaştırıcı: “Büyükanne mi kendi benliğimden ayırmayan, onu sadece kendi ruhumda, hep geçmişin aynı yerinde, benzer, üst üste binmiş saydam anıların ardından görmüş olan ben de, birdenbire, yeni bir dünyanın, zamanın dünyasının, bir parçası olan salonumuzda...kanepenin üzerinde, kırmızı, hantal ve adi lambanın altında tanımadığım, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın gördüm.”²⁶ İlişki birinci-şahıs ve ikinci-şahıstan, üçüncüsüne doğru hareket eder, ya da filozof Martin Buber'in tabiriyle ben-sen'den ben-şey'e doğru.

Analog fotoğraf Rodin'in önerdiği kadar absürt olabilir. İkiliklerin kabul edilmesi ve yenileştirilmesi gerekebilir. Bir dijital fotoğraf, üst üste çekimleri ve bağlantıları, perspektiflerin çeşitliliğini bir araya getirme yeteneği ile Proust'un büyükannesini bilinen ve, açıkça, bilinmeyen birinin daha karmaşık ve insani kişiliğiyle yenileştirebilecektir.

Benzer şekilde, Michelangelo Antonioni'nin filmi *Blow Up*'da, gizlen-

miş silah bir fotoğrafın büyütülmesiyle ortaya çıkartılıyordu. Ancak gerçekten bir cinayetin gerçekleşmiş olduğuna ikna olmayan fotoğrafçı, neyin gerçek olduğundan artık emin olmayan bir şekilde, görünmeyen bir toplu tenis oynayan insanları yalnızca izlemekle kalmaz, onlara katılır. İkिलilikler yeniden canlandırılıyor diyebilirsiniz. Filmin temel aldığı Cortazar'ın kısa hikâyesi *Blow Up*'da, fotoğrafçının ikilemi bir parça farklıydı: "Büyütülmüş fotoğrafı odanın bir duvarına tutturdu ve ilk gün ona bakarak ve hiçbir şeyin, hiçliğin bile ve hatta özellikle sahneyi sabitleyen hiçliğin kayıp olmadığı, herhangi bir fotoğraf gibi, donmuş bir ânı, gitmiş gerçekliği hafıza ile karşılaştırmanın o iç karartıcı süreciyle, hatırlayarak geçirdi." Diğer potansiyelleri ve olasılıkları ima edip sahneyi daha nüfuz edilebilen kılan, bu kayıp hiçlik, bu uçuculuktur.

Sonuçta, orada orası olmayabilir. Danah Zohar *The Quantum Self* de "Niels Bohr ve Heisenberg gibi önde gelenlerin de aralarında bulunduğu bazı kuantum teorisyenleri, temel gerçekliğin kendisinin aslında belirsiz olduğunu ve günlük varlığımız için bilinebilecek açık, sabit, belli başlı 'bir şey' bulunmadığını öne sürdüler. Gerçeklik hakkında her şey olasılıklar meselesidir ve öyle olmaya devam edecektir." diye yazdı. Gerçekliğin teorilerin bize söylediğinden daha elle tutulur olduğuyula kendimizi rahatlatarak, olasılıkları somutlaştırmak için fotoğrafı kullanmaya çalıştık ("karar anı" tam da bununla ilgili değil midir?). Fotoğrafın güvenilir olduğuna niye bu kadar kolayca ikna olduğumuzu açıklayan bu derin endişedir. Alternatif çok rahatsız edici, hatta korkunç olabilir.

Kuantum dünyasında, uzaklık aldatıcı olabilir, bazı ölçümler mümkün değildir, zaman geriye gidebilir, parçacıklar aynı anda iki yerde olabilir ve kesinliğinden bahsedebileceğimiz tek şey olasılıktır. Geleneksel geçicilikten, sürekli tonlardan ve film ile kimyanın etkileşiminden ayrılan alt kesitlere dayalı dijital fotoğraf farklı kozmolojileri kafamızda canlandırmamıza olanak sağlar. Bu yeni dünyada, geleneksel fotoğrafın, yalnızca etkililik nedenleri için değil ancak gitgide uzak ve eski moda görünecek kavramsal uzaydan geldiği için yetersiz olduğu kanısına varılacaktır. Musa'nın iki taş parçasıyla saniyenin kesrinde çekilen bir fotoğrafının, iki boyutlu bir fotoğrafın zamansal ve mekânsal parçalamasını muhtemelen kavrayamayacak çağdaşlarına anlamsız geleceği gibi, dijital fotoğraf da evreni kavrayışımız ilerleyinceye kadar bize anlamsız gelebilir.

Newtonyen dünya görüşü içinde, Cartier-Bresson'un meşhur, su birikintisinden atlayan bir adam fotoğrafı adamın diğer tarafta ineceğinden

izleyiciyi emin bırakır; atomaltı bir kuantum evrende bu sadece bir olasılıktır. Her fotoğrafın olası sonuçları, etnosantrik kanaatlerin ağır basmasına rağmen aynı kültürel ve politik ortamlarda başkalaşması gibi, farklı fiziksel ve kavramsal evrenlerde başkalaşır.

Dijital-kuantum fotoğraf ilk fotoğrafları kaplayan belirsizliğin hakkını iade eder. Fotoğraf “asla yalan söylemez” değildir, bazı hallerde daima söyler. Artık, büyükbaba ve torunu ikisi de aynı yaşta yan yana poz verebilir; Mars’ın yerçekimi kuvveti Lizbon sokak sahnesine uygulanabilir; iki sevgilinin ilişkisinin anlaşmazlıkları, tereddütle, paralel evrenlerde çözüme kavuşturulabilir.

Anında güvenmeyi değil belirsizliği tetiklerse, bir kuantum fotoğraftan görsel çıkarılamaz. Sahnelenmiş basın toplantısı gerçekleşti —ve gerçekleşmedi. Fotoğraf ve onun hâkimiyeti tartışmasız kabul edilemez.

Geleceğin fotoğrafı, çoklu ilkelerin geçerli ve varlığın hem gerçek hem de hayali olduğu evrenleri keşfedebilir ve tasvir edebilir. İnsanları, hayvanları, ruhları, varlıkları, amaçları, potansiyelleri —Newtonyen prizmanın dikkate almakta daha az becerikli olduğu bağlantıları— bağlayan paylaşılmış enerji durumları kavramına yol açacaktır. Fotoğraf uzay-zaman plastisitesini kabullenip ve dolambaçlı gelişiminin izini sürmeye başladıkça, zamanı eskisi kadar çok durdurmayacak ya da ele geçirmeyecek. Tarihi ve bugünü, çok katmanlı karmaşıklık ile doğrusal-olmayan şeklinde tasavvur ederek, daha az parçalı ve daha fazla büyür hale gelebilecek.

Bu, sonunda, efsanevi bir bütünlük ile başlamak ve küçük bölümleri iki boyutlu dikdörtgenler şeklinde dondurmak yerine —filin karşısında kafası karışmış kör adamın problemi— evrenin hallerini ilginç ve olağan dışı biçimlerde sentezleyerek ve analiz ederek “dijital fotoğraf” olacak.

Daha eski mekanik fotoğraf, belli bir dereceye kadar, duraklayacak. Tarihsel belge olarak değer verilecek ve nesne olarak tekilliği gittikçe daha çok resme benzeyecek. Ancak onun tekilliği bir eksiklik olarak değerlendirilebilir ve dijital, neredeyse çelişkili bir biçimde, daha bütüncül görünebilir. Zohar: “Mekanik dünya görüşü nihai olarak başarısız olmakta, çünkü daha büyük, düzenli bir uyuma yönelmiyor. İnsanların çoğunun ne sezgilerini, ne de kişisel ihtiyaçlarını yansıtıyor; ne de teknoloji ve kitle iletişimin, endüstriyel kirliliğin ve küresel tükenme tehlikesinin daha önce asla olmadığı kadar önemli bir şekilde hepimizin birbirine bağımlı olduğunu ve insani hayatlarımızın ayrılmaz bir şekilde Doğanın dünyası ile birbirine geçtiğini söyleyen küçülen bir dünyada yaşadığımıza dair basit ve klasik

gerçeğini yansıtıyor. Parçalanmaya öncülük eden ve diğerlerinin ve ortak dünyamızın bencil istismarını teşvik eden bir dünya görüşü, doğanın sınırlarını ihlal etmektedir,” diye ifade eder.

Dijital tabanlı fotoğraf, analog fotoğrafın erken dönem öncülerinin çıktığı macerayı andırmaya başlıyor —örneğin, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın, hayalet ve ruhların tasvir edilmeye çalışıldığı “ruh” fotoğraflarının yanı sıra Fox Talbot’un 1845’de *Pencil of Nature*’daki “güneş fotoğrafları” ya da Nadar’ın bir balondan çektiği hava fotoğrafları. Sihir ve sürpriz görüşün içinde kendine tekrar yer bulabilir; buna ihtiyaç duyabiliriz.

İncil’de put yasaklanmıştır. Putperestliğe karşı yasak, tek tanrılı dinin Tanrı’sını görünmez, mutlak güce sahip ve belirsiz tutma arzusu, görülemeyenden etkilenen çok-değerlikli bir gerçekliğin farklı şekillerde yorumlanmasına sebep olmuştur. Hayal gücü yüceltilmişti; kutsalı, ayrıyı ve mukaddesi yaşamak için inanç gerekmekteydi. Görsel olarak tanımlanmamış Tanrı başka varlıkla karşılaştırılmaz. Ne de Tanrı’nın nitelikleri herhangi bir insanın algılarına bağlı olabilir.

Evrenin klasik olmayan bir görüşünü yansıtan fotoğraf yalnızca karmaşayı değil aynı zamanda betimlenemezi de davet eder. Diğer görüntülerle, seslere, metinlere, kokulara bağlanmış olsa da olmasa da, bu tür bir fotoğraf onların etkisini dolaylı olarak kabul eder. Olanakların geçici çöküşü olan fotoğraf, her türlü şekle girebilir ve esnek olduğundan, yeniden canlandırılabilir. Dijital ortam, olasılıkların, bütüncü ve gerekli iki-



“Second Life”ta bir gün batımı, 2007. Görsel Michael Schmelling.

liğin ve gelecek ile geçmişin de dâhil olduğu büyük uzaklıkların ötesine bağlanmanın üstesinden gelmek için yetenekli bir ev sahibidir. Yaratıcı bir “kararsız an” daha önce hayal ettiğimizden daha geniş, bilinen ve bilinmeyen bölgeler için bir haritadan yükselerek, hayal edilemeyen olanaklara kuantum sıçramasını teşvik edebilir.

Tıpkı günlük hayatı yalnızca kuantum olasılıklarına, sicim teorisine, kara deliklere ve taneciklere göre yaşamaya başlamak için klasik olarak görülen fiziki dünyayı terk etmemizin akılsız ve baltalayıcı olacağı gibi, bu söylenenlerin hiçbiri fotoğrafın güçlü yönlerini inkâr etmemiz gerektiğini iddia etmemektedir. Öngörülebilir gelecekte fotoğraf ve hiper-fotoğraf bir diğerrinin önyargılarını ve olanaklarını tamamlayacağı ve sorgulayacağı için analog ve dijital bir arada var olmalıdır.

Donna J. Haraway yeni ufuklar açan, çok alıntı yapılan sosyalist-feminist makalesi “A Sayborg Manifesto”yu efsanevi ve romantik yoluyla üstü kapalı anlatılan sıkıcı toplumsal baskılar ve bu baskıların yapay ve ironiğin göreceli özgürlüğü ile karşılaştırması üzerine yorumda bulunarak: “İkisi de spiral bir dansta birbirine bağlı olduğu halde, bir tanrıça olmaktansa bir sayborg olmayı tercih ederim” diye sonuçlandırmaktadır.

Dijital-kuantum dünyada, ikisi birden ve daha fazlası olmak mümkün olabilir. Tasvir etmek, belgelemek ve post-insanı keşfetmek için yeni geliştirilen post-fotoğrafı kullanmak. İki anlamlılıkla dans etmek. Gözlemciyi aidiyet duygusunun yanı sıra alçak gönüllülükle tanıştırmak. Aynı anda hem evet hem de hayır demek.

Fotoğraf (ya da hiper-fotoğraf), her zamanki gibi, bir onaylama olarak görülebilir. Ya da bir keşif. Bir soru ya da bir cevap.

Ya da değil. Ya da her ikisi birden.

Sonsöz

Dünya, farklı seviyelerde, etrafımızda hızla değişiyor. Bu o kadar hızlı ve yayılmacı bir şekilde oluyor ki, herhangi bir yanlış adım muazzam bir zarar doğurabilir. İronik olan, demokratik toplumlarda, bu değişimler üzerinde çoğunluğun çok az etkisinin olması. Bir başka ironi ise, bilgi toplumlarında, bu değişimlerin farkında olmanın ve bunlara nasıl karşılık verileceğini bilmenin ne kadar zor olduğu.

Geleceğimizde yön bulmamıza yardım edecek güvenilir ve anlamlı medya için yapılan tartışma, hiç bu kadar sürükleyici olmamıştı. Sadece geçtiğimiz birkaç yıl içinde Birleşik Devletler bir ülkeyi işgal etmeyi başarmış ve varolmayan silahlara atıfta bulunarak büyük bir savaş başlatmış durumda. Büyük bir şehir sular altında kaldı ve suç ortaklığından ya da yetersizlikten, neredeyse tamamen terk edildi ve yok oldu. Muazzam kirlilik dünya genelinde göz ardı edildi ve şimdi geç kalmış bir şekilde gezegenimizin çok ciddi bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunu fark ediyoruz. Yeni milenyuma girerken insanlar olarak küçültüldük, hatta bazen körleştirildik.

Fotoğraftan, ya da herhangi bir araçtan sonra ne geldiği öngörülebilir değildir. Multimedya çevrede hiçbir aracın monolitik olması gerekmez, fakat sinerji için muazzam potansiyellerle yükselmesi gerekir. Medya üretiminin sofistike aletleri, her ne kadar henüz potansiyel kullanımları tam olarak anlaşılamasa da, şimdiden daha öncesinde olmadığı kadar fazla insanın eline geçmiş durumda. Örtüşmesi, şekillendirilebilirliği ve ulaşılabilirliği ile medya, deneylemenin transandantal uçuşları için olanak sağlıyor. Dağıtım şebekeleri sürekli olarak genişleyip, beraberlerinde hem daha etkili bir kitle sıkışması hem de önceki yanlış anlaşılma hâpishanelerinden kaçış sağlayarak, sunumu daha az problem haline geliyor.

Ancak, bu endişe verici birleşme noktasındaki kritik sorular, genelde pazarlama sloganları ve kökten değişim için sorumluluk almaya dair genelleşmiş korku tarafından engelleniyor. Bu yeni teknolojileri anlamlı bilgiyi ve algılamının çeşitli türlerini artırmak için değerlendirebilecek miyiz? Daha faydalı bir evren tasavvur etmeyi ve bizim oraya varmamızı sağlayacak bir medya yaratabilmeyi becerebilecek miyiz? İçinde bulunduğumuz bu anı, terör ile kalıcı savaş yerine, bir aydınlanma çağına dönüştürebilecek miyiz?

Bu ve benzeri soruları ortaya atma becerisi olmadan, büyüyen ikilem-

lerimizin cevapları seyrek kalmaya devam edecek. Başkalarının değiştirip geliştirmesi için düşünceler ortaya çıkartarak yeni iletişim stratejileri düşünmek ve inşa etmektense, ağdaş medyanın bozucu gücünü eleştirmek elbette daha kolay. Bu sonuçlardaki ulusaşırı bahisler göz önüne alınırsa, daha açık fikirli ve araştırmacı medya platformları yaratmak için bu bas-kıları evrensel olarak paylaşmalıyız. Dünya genelindeki okullarda öğren-cilere sadece medyanın nasıl işlediği değil, nasıl işlemesi gerektiği de so-rulmalı.

19. yüzyıldan beri fotoğraf, kendini ifade etmenin ve çok anlamlı bir sosyal yapının aracı; aydınlatmanın ve onaylamanın olduğu kadar bozma-nın ve çökertmenin de bir stratejisi oldu. Ancak araç bir zamanlar olduğun-dan çok farklı. 2007'nin sonunda Peter Plagens'in *Newsweek*'te belirttiği gibi "Gelecek nesil büyük fotoğrafçılar —eğer öyle bir şey olacaksa—fotoğrafın gerçeklikle olan özel bağını geri çağırmanın bir yolunu bulmak durumun-dalar. Ve bunu yepyeni bir yolda yapmak zorunda olacaklar."

Fotoğrafın ne haline geldiği, bir dereceye kadar, dönüşümünün teşvi-ki ile ilgilenenlere bağlı; değişim olanakları yeni yeni hissedilir durumda. İddialar ciddi; hayata bakış aımız, hem algısal hem de kavramsal olarak, kesinlikle derinden etkilenecek. Sonunda önümüzde beliren şey, medya hakkındaki basit bir soru değil, cevaplandığında, şimdi algılayabileceğimi-zin çok daha ötesinde bir şekilde, bilinmeyen kaderimizi etkileyecek bir soru.

Dipnotlar

1. Yakınlarda Japon araştırmacılar sıırlı sayıda kokuyu dijital olarak ele geçirecek ve özel bir gereçle birlikte kullanıldığında o kokuyu tekrar üretecek bir cihaz geliştirdiler.

2. *Espresso*, 30 Eyll 1994.

3. Ruth La Ferla, *The New York Times*, 21 Eyll 2006.

4. Bu, yazar tarafından *New York Times Magazine*'de 4 Kasım 1984'te "Photography's New Bag of Tricks" adlı makalede bildiriliyor.

5. Bu erken dönem deneyimini bir önceki kitapta tarif etmiştim, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, ilk basım 1990

6. Nicholas Wade, "It May Look Authentic; Here's How to Tell It Isn't", *New York Times*, 24 Ocak 2006

7. "Photography's New Bag of Tricks" *The New York Times Magazine*, 4 Kasım 1984

8. Gigapan; Carnegie Mellon Üniversitesi, NASA, Google ve National Geographic'in ortak çalışması olan Global Connetion Project'in bir parçası olarak geliştirildi.

9. Douglas Davis, "The Work of Art in the Age of Dijital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)."

10. Mayıs 2008'de Birleşik Devletler Yüce Mahkemesi, gerçekten çocuklar kullanılmış olsun ya da olmasın, ocuk pornografisi olarak görselin kullanılmasının yasa tarafından cezalandırılacağına kanaat etmiştir. Sanal ocuk pornografisi her ne kadar Birinci Değişiklik tarafından korunuyor olsa da, gerçek ocuk pornografisi olarak pazarlanması yasak.

11. Robert Capa'nın 1936 tarihli,

yirminci yüzyılın belki de en büyük savaş fotoğrafı "Düşen Asker" Capa'nın resmi biyografi yazarı Richard Whelan tarafından yakınlarda keşfedildiği üzere asker Capa'nın kamerası için poz verirken, bir el ateş ettikten sonra düşman tarafından ldrlyor. Böylelikle, hem bir anlık belgesel fotoğraf hem de trajik bir düzenleme haline geliyor.

12. Jacques Clayssen'in *Photography After Photography*'deki makalesi "digital (R)evolution" dan alıntılandı.

13. "Resim gibi görünüyor" 1966 tarihli *Blow-Up* filminde Sarah Miles karakteri 35 mm'lik bir fotoğrafın bir cinayet kanıtı bulmak için fotoğrafçının yaptėı grenli bir büyütmesine bakarken söylüyor. Dijital fotoğrafın piksellenmiş abartmalarında tekrarlanması pek mümkün olmayan bir beyan.

14. Peter Plagens, "Is Photography Dead?" *Newsweek*, 10 Aralık 2007.

15. Bu deneyi, Kevin McKenna'nın hevesli, açık cevabı, o zamanların kıdemli editörü Mark Bussell'in genel desteği ve sezgisi, New York Times Electronic Media Company'nin başkanı Martin Nisenholtz'un projeyi genişletmesi mümkün kıldı. İçinde zellikle *Times*'ın forum moderatörü ve kıdemli editörü Bernard Gwertzman, tasarım yönetmeni Ron Louie, içerik geliştirme editörü Elizabeth Osder ve sesli röportajları yapan Jean-Claude Bouis, uluslararası forum yapımcısı Alison Cornyn (the Hauge ve BM'deki bilgisayar terminallerinin kuruluşunda IBM yardımcı olmuştu) ve Indigo Information Design'dan Lucy Kneebone, Melissa Tardiff ve Amnon Dekel'in olduğu diğerleri de çok önemli katkılarda bulundu.

16. Smileylerin kullanımından, otomatik düzeltmelerin mesaj yazarken kelimelere müdahale etmesine, yazılı dilin nasıl değiştiği de hayli ilginç bir başlık.

17. PixelPress www.pixelpress.de. Hem çevrimiçi yayıncılık sağlıyor hem de fotoğrafçı Sebastião Salgado ile yürütülen çocuk felcini önleme kampanyası, Savaş Suçları örgütüyle uluslararası savaş hukuku üzerine ve UNFPA ile Milenyum Gelişim Hedefleri üzerine olan kampanyalar gibi başlıklarda insan hakları örgütleriyle yoğun bir şekilde çalıştı. Carole Naggar ile birlikte 1999'da kurduk, kıdemli tasarımcı Zohar Nir-Amitin, Aviva Michaelov ve Anna Norris de tasarımcı olarak çalışmışlardı, Jessica Ingram şef editör ve halefleri Alicia Kuri Alamillo ve Ambreen Qureshi ve Matisse Bustos'de sosyal yardım koordinatörü olarak görev aldı. Donna DeCesare ve Brian Palmer'la birlikte katılımcı fotoğrafçı Joseph Rodriguez gibi başka insanlar da örgütü destekledi ve yönlendirdi.

18. Bakınız www.rwandaproject.org

19. Bakınız www.pixelpress.org/index_iraqi.html

20. Gençler ikisi de Arjantinli olan fotoğrafçı Diego Goldberg ve haberci Roberto Guareschi tarafından iki saatlik atölyelerde eğitilmişlerdi. Kendi dışarıdan maharetli belgesellerinde, her durumda tek bir çocuğa odaklanarak, onların yaşam koşullarını daha geniş darbelerle bağlamlaştırdılar ve keşfettiler.

21. 2 Haziran 2007'de *New York Times*'da ufak bir haber geçti. Bir televizyon 1988'den beri içinde olduğu komadan yeni uyanmış Polonyalı bir demiryolu işçisi ile röportaj yapmıştı:

"Beni en çok şaşırtan şey insanların sürekli ellerinde cep telefonları ile gezmeleri ve sızlanmalarının bitmemesi" demişti. "Benim şikayet edecek bir şeyim yok."

22. Yazar tarafından daha uzun bir tartışma Eduardo Galeano'nun makalesinin de eşlik ettiği Sebastião Salgado'nun *Sahel: The End of the Road* kitabında bulunabilir. UC Berkeley Press, 2004

23. Douglas Heingartner, *The New York Times*, 3 Mayıs 2005

24. Dallas'ta bir adam Beatles-temalı bir Webcam'de Liverpool'da müzisyenlerin sıklıkla gitti yerleri izlerken İngiltere'deki polisi aramıştı. Bazı insanların bir spor dükkanına girdiğini görmüştü; üç kişi tutuklandı.

25. Kevin Kelly *Out of Control*'dan alıntı.

26. Marcel Proust, *In Search of Lost Time: The Guermentes Way*, İngilizceye çeviren C.K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, The Modern Library, 2003.

Kaynakça

Amelunxen, Hubertus v., Iglhaut, Stefan, Rotzer, Flörian, *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, 1996

Baudelaire, Charles, *Selected Writings On Art and Artists*, 1981

Baudrillard, Jean, *Simulations* Semiotext(e), 1983

———, *Fragments*, Routledge, 2004

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Schocken, 1969

Berger, John, *About Looking*, Pantheon Books, 1980

Boorstin, Daniel J., *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage, 1992

Borges, Jorge Luis, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, New Directions, 1964

Buber, Martin, *I and Thou*, Charles Scribner's Sons, 1958

Bush, Vannevar, "As We May Think," *Atlantic*, July 1945

Cortazar, Julio, *Blow-Up and Other Stories*, Pantheon, 1985

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990

Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Zone Books, 1995

DeLillo, Don, *White Noise*, Viking Penguin, 1985

Druckrey, Timothy (ed.), *Iterations: The New Image*, MIT Press, 1993

Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality*, Harvest Books, 1990

Friend, David, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, Farrar, Straus ve Giroux, 2006

Garnett, Joy, ve Meiselas, Susan,

"The Rights of Molotov Man," *Harper's* magazine, February 2007

Goldberg, Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville, 1991

Gray, Chris Hables, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, Routledge, 2001

Gribbin, John, *Schrödinger's Kittens and the Search for Reality: Solving the Quantum Mysteries*, Back Bay Books, 1995

Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991

Kelly, Kevin, *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems and the Economic World*, Addison Wesley, 1994

———, "Gossip is Philosophy: Interview with Brian Uno," *Wired*, issue 3.05 May 1995

Kelly, Michael, "David Gergen, Master of the GAME," *The New York Times Magazine*, October 31, 1993

Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard University Press, 1983

Knoth, Robert, de Jong, Antoinette, *Certificate No. 000358: Nuclear devastation in Kazakhstan, Ukraine, Belarus, the Urals and Siberia*, Mets&Schilt, Amsterdam, 2006

Lanham, Richard, *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*, University of Chicago Press, 1995

Landow, George P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, John Hopkins University Press, 1991

Lipkin, Jonathan, *Photography Reborn: Image making in the Digital Era*, Abrams Studio, 2005

Mann, Steve ve Niedzviecki, Hal,

Cyborg: Digital Destiny and Human Possibility in the Age of the Wearable Computer, Doubleday, 2001

McCullin, Don, *Unreasonable Behavior: An Autobiography*, Knopf, 1992

McKibben, Bill, *The End of Nature*, Anchor Books, 1990

———, *Enough: Staying Human in an Engineered Age*, Henry Holt and Company, 2003

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964

Mitchell, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, 1992

Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, 1998

Nelson, Theodor H., *Literary Machines*, Mindful Press, 1988

Pagels, Heinz, *The Cosmic Code: Quantum Physics as the Language of Nature*, Simon & Schuster, 1982

Paglia, Camille, Postman, Neal, "She wants her TV! He wants his book!" *Harper's* magazine, March 1991

Postman, Neal, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking, 1985

Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: The Guermantes Way*, Modern Library, 2003

Queneau, Raymond, *Cent Mille Millions de Poemes*, Editions Gallimard, 1961

Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Aperture, 1990, 1999

———, "Photography's New Bag of Tricks," *The New York Times Magazine*, November 4, 1984

Salgado, Sebastiao, *Sahel: The End of the Road*, with essays by Eduardo Galeano ve Fred Ritchin, University of

California Press, 2004

Sontag, Susan, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977

———, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2002

Stephenson, Neal, *Snow Crash*, Bantam, 1992

Suskind, Ron, "Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush," *The New York Times Magazine*, October 17, 2004

Szarkowski, John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, Little Brown and Company, 1978

Traub, Charles H., Lipkin, Jonathan, *In the Realm of the Circuit: Computers, Art and Culture*, Pearson Prentice Hall, 2004

Turkle, Sherry, *Life on the Screen: Computers and Human Spirit*, Simon & Schuster, 1984

Virillio, Paul, *Art and Fear*, Continuum, 2003

———, *The Information Bomb*, Verso, 2000

———, *The Vision Machine*, Indiana University Press, 1994

Wardrip-Fruin, Noah, Montfort, Nick, *The New Media Reader*, MIT Press, 2003

Wheeler, Thomas H., *Photottruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*, Lawrence Erlbaum Associates, 2002

Zohar, Danah, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*, William Morrow and Company, 1990

Görsel Kredileri

Ek bilgi aşağıdaki gibidir:

İlk Görsel: Anonim, c. 1938. **Fig.1:** *Sunbathers* 3.2x 2.3 metre ve "Paradise Now"ın parçası olarak New York, Exit Art'da sergilendi. Görsel fotosentez yoluyla basıldı. **Fig. 2:** *The Drummer* telif © Loretta Lux, Ilfodrome baskı. Yossi Milo Gallery'nin izniyle. **Fig. 3:** *Nepal* 170x120 cm. Varşova, Raster Gallery'nin izniyle. **Fig. 4:** dergi kapak telifi © 1982 National Geographic Society. **Fig. 5:** gazete baş sayfa telifi © 1994 New York Newsday. **Fig. 6:** *Newsweek* kapak telifi © 1994 Newsweek, Inc. Time kapak telifi © 1994 Time, Inc. **Fig. 7:** İlk başta 1950'de *From the Record*'da yayınlanan Tydings/Browder görseli. **Figure 10:** My Twinn'in izniyle. **Fig. 11:** Washington Üniversitesi'nin izniyle. **Fig. 12:** Carnegie Mellon Üniversitesi'nin izniyle. **Fig. 13:** *Linienstrasse 137* hem yerinde enstelasyon hem de 33x40 inç kromojenik fotoğraf. Jack Shainman Gallery'nin izniyle. **Fig. 16:** dergi sayfa telifi © 2006 *Vogue Italia*/ Conde Nast Publications. **Figs. 22-23:** fotoğraf ve günlük metni telifi © Gilles Peress/ Magnum; ekran telifi © 1996 New York Times Company. **Fig. 25:** fotoğraf telifi © Nubar Alexanian; ekran telifi © PixelPress LLC. **Fig. 27:** "The Rwanda Project: Through the Eyes of Children"ın izniyle fotoğraf. **Fig. 28:** Daylight Community Arts Foundation'ın izniyle fotoğraf; www.pixelpress.org'ta yayınlandı. **Fig. 30:** fotoğraf telifi © Robert Knoth; ekran telifi © PixelPress LLC. **Fig. 32:** Reuters'in izniyle. **Fig. 35:** ekran telifi © PixelPress LLC. **Fig. 37:** fotoğraf telifi © Brian Palmer; ekran telifi © PixelPress LLC. **Fig. 43:** sanatçı/highThree Media'nın izniyle. **Fig. 44:** tasarım: Brian Eno & Lumen London; fotoğraf: Wordsalad.

Aksi belirtilmediği takdirde bütün görseller eser sahiplerinin telifidir ©.

Web Siteleri

AkaKURDISTAN: akakurdistan.com
Bosnia: Uncertain Paths to Peace: nytimes.com/specials/bosnia/
Digital Journalist: digitaljournalist.org
"everyday", Noah Kalina tarafından: youtube.com
Flickr: flickr.com
Fotolog: fotolog.com
Gigapan: gigapan.org
Girlpower: demo.fb.se/e/girlpower/retouch/retouch/index.html
Gothamist: gothamist.com
LivesConnected: livesconnected.com
MediaStorm: mediastorm.org
New York Times Multimedia: nytimes.com/pages/multimedia/
Photobucket: photobucket.com
Photographs by Iraqi Civilians: pixelpress.org/index_iraqi.html
Photosynth: labs.live.com/photosynth
PixelPress: pixelpress.org
"Portrait One", Luc Courchesne tarafından: fondation-langlois.org/Artintact2
Rwanda Project: Through the Eyes of Children: rwandaproject.org
Scene Completion Using Millions of Photographs: graphics.cs.cmu.edu/projects/scene-completion/
Spellbinder: blue.caad.ed.ac.uk/branded/stageone/invisibleArt.htm
ZoneZero: zonezero.com
6 Billion Others: 6billionothers.org
10x10: tenbyten.org/10x10.html
360 degrees: Perspectives on the U.S. Criminal Justice System: 360degrees.org

Diğer birçok yararlı siteler arasında:
Picturephoning.com: textually.org/picturephoning/
Rhizome: rhizome.org
VisualComplexity: visualcomplexity.com

Daha fazla site ve tartışma için, bakınız afterphotography.org

Dizin

“6 Milyar Öteki” (Bertrand) 116
 9/11 184
 11 Eylül 46, 62, 79, 82, 83, 85, 86, 87,
 94, 117, 147, 149
 24. Deniz Piyadesi Seferi Birliği Ty-
 dings, Millard 154

A

Abdullah, Maher 85
 Abe Beame 93
 Achenbach, Joel 111
 Adams, Eddie 71, 138
 Adolfo Bioy Casares 98
 Afganistan 147, 149
 Africa: Whatever You Thought, Think
 Again 127
 Afternoon 111
 Agee, James 70
 Agent Orange 65
 Agent Orange: Collateral Damage in
 Vietnam 65
 Ahmet Dhiya 126
 Airone 64
 akaKURDISTAN 115, 152
 Alabama 69, 148, 155
 Alan Alda 160
 Albright, Madeleine 107
 Alexander Chadwick 154
 Alexanian, Nubar 186
 Al Hussein with his friends at recess
 126
 Allende, Salvador 147
 Allen, George 112
 Alvy Ray Smith 16
 Amanpour, Christiane 107
 American Society of Media Photogra-
 phers 64
 Americans, The 152
 America's Army 99
 Amerikan-İslam İlişkileri Konseyi 37
 Amin, Mohamed 132

Amsterdam 151, 184
 Amusing Ourselves to Death 89, 185
 analog 10, 11, 16, 17, 38, 58, 66, 74,
 76, 108, 136, 139, 140, 142, 143,
 156, 174, 175, 178, 179
 analog fotoğraf 76, 139, 142, 175
 Annenberg Public Policy Center 89
 Antonioni, Michelangelo 175
 Applewhite, Scott 78
 Arquette, Rosanna 40
 artificial intelligence 10
 Aryeh Neier 107
 Associated Press 37, 92, 131, 138
 “As We May Think” (Vannevar Bush)
 159, 184
 Vannevar Bush 49, 159
 Asya 131
 Atlantic Monthly 49
 Attie, Shimon 60
 Avedon, Richard 38
 Avrupa 15, 131, 133, 136
 Avustralya 131
 “ayna” 69

B

Baby Insight 163
 Bağdat 79, 126, 151
 Ballas, Muhammed 157
 Banda Aceh 155
 Barkin, Ellen 22
 Barthes, Roland 23, 31
 Baudelaire, Charles 61
 Bayard, Hippole 31
 BBC 132, 150, 151
 belgesel fotoğraf 72, 147, 182
 belgesel fotoğrafları 31, 33, 49, 62, 72
 belgeselci 30, 53, 115, 144
 belgesel fotoğrafçı 89, 114, 129, 133,
 144
 belgesel manipülasyonu 63
 Bell, Gordon 162

Benjamin Bradlee 145
 Benjamin, Walter 47, 58, 123
 Benzakin, Jocelyne 53
 Bergen-Belsen 128
 Berger, John 58, 123
 Berlin 60
 Berman, Nina 136
 Bernard Gwertzman 107, 182
 Bertrand, Yann-Arthus 116
 Bettmann, Otto 49
 Beyrut 39, 151, 152
 Bilgi Edinme Hakkı 37
 “Bir Hayalim Var” (King) 109
 Birinci Körfez Savaşı 86, 88, 98
 Birleşmiş Milletler 99, 103, 107, 125
 Birth of Nation (film) 20
 Blade Runner (film) 41
 Blaise Agüera y Arcas 121
 Bleasdale, Marcus 116
 Blow-Up (Cortazar) 184
 Blow-Up (film) 182
 Bohr, Niels 173, 176
 Bonaparte, Jerome 34
 Boorstin, Daniel J. 79
 Borges, Jorge Luis 108
 Bosna 101, 102, 104
 “Bosnia: Uncertain Paths to Peace”
 101
 Boston 30
 Botman, Machiel 117
 Boubat, Edouard 28
 Bowie, David 169
 Brian Eno 168, 169, 170, 186
 Brian Palmer 153, 154, 183, 186
 Brian Storm 116
 Brian Walski 34
 Brooks, David 41, 47
 Browder, Earl 36, 37
 Brown, Elizabeth 158
 Browne, Malcolm 92
 Buber, Martin 175
 Burnett, David 142
 Burson, Nancy 148
 Bush, George H.W. 82

George W. Bush 82, 185
 Bush, Vannevar 49, 159

C

Çad 131
 California 117, 121, 143, 185
 Callen, Maude 129
 CameraArts 125
 Camera Lucida (Barthes) 31
 Camera Surveillance Players 164
 Candy, John 100
 Capa, Robert 147, 182
 Carling, Richard 148
 Carnegie Mellon Üniversitesi 55, 56,
 57, 182, 186
 Cartier-Bresson, Henri 144
 Castro, Fidel 71
 CBS 40, 114
 Cent mille milliards de poèmes
 (100.000 milyar şiir) 110
 Cehennem Meleği 132
 cep telefonu 150, 152, 157, 165, 166
 cep telefonları (kamera olarak) 59,
 155
 Certificate No. 000358 (Knoth and de
 Jong) 184
 Ce Soir 144
 “Chasing the Dream” 125
 Chernobly 133
 Chiang, Shu Lea 75
 Chris Vail 100
 Cicatrice, La (The Scar) 110
 Claire Tourneur (Character) 60
 Clarence Williams 120
 Clinton, Bill 29
 Clinton, Hillary 40
 CNN 107, 125
 Çocuk Pornografisi Önleme Kanunu
 (1996) 62
 Cole, Natalie 28
 Cole, Nat King 28
 Constellations (77 milyon paintings)
 (Eno) 168

Consumer Reports Webwatch 31
 Copper, Robbie 158
 Cornyn, Alison 115, 182
 Cortazar, Julio 176, 184
 Courchesne, Luc 96, 97, 151, 186
 Couric, Katie 40
 Crary, Jonathan 76, 184
 Creative Commons 34
 Cultural Politics 33
 CyborgLog ("glog") 162
 "Cyborg Manifesto, A" (Haraway) 179

D

Dachau 128
 Daily Show, The 89
 Dale City, Va. 138
 Darfur 56, 62, 116
 Darfur is Dying (video game) 99
 Darley, Ruby Fields 69
 Darwin, Charles 170
 David Rees 35
 David Rokeby 43
 Davis, Douglas 182
 Daylight Community Arts Foundation
 125, 186
 Dayton Barış Antlaşması 101
 DeCesare, Donna 117, 124, 183
 Defense Department, U.S. 88
 de Jong, Antoinette 133, 134, 184
 deklanşör 23, 54, 159
 DeLillo, Don 22, 184
 "Delta" (Rich) 109
 "Democracy in America" 117
 "Digital Diary: Witnessing the War"
 153
 Digital Journalist 66, 186
 Digital Millennium Copyright Act 142
 dijital aile portresi 140, 156
 dijital çağ 9, 26, 27, 30, 31, 58
 dijital çerçeve 63, 156
 dijital çevre 10, 18, 34, 42, 49, 53, 70,
 72, 73, 76, 102, 108, 116
 dijital devrim 10, 11, 15, 40, 43, 108,
 167

dijital fotoğraf 11, 15, 17, 19, 20, 41,
 42, 49, 50, 57, 58, 70, 139, 140,
 141, 156, 174, 175, 176, 177, 182
 dijital fotoğrafçı 18, 86, 127, 142, 143
 dijital fotoğraflar 47, 70, 142
 dijital görseller 10, 50, 156
 dijital görüntüleme sistemi 53, 57, 62,
 63
 dijital-kuantum fotoğraf 177
 dijital medya 11, 16, 17, 20, 34, 94, 97,
 114, 117, 173
 Dillingham, Alaska 164
 DiNucci, Darcy 97, 107
 Dobkin, Jane 112
 Dokuzuncu Temyiz Mahkemesi 63
 Dommartin, Solveig 60
 Doug Kanter 149
 Drummer, The (Lux) 14, 186
 Ducharme, Paule 96, 97
 Dünya Açılık Yılı 132
 Dünya Editörler Forumu (İstanbul) 85
 Dünya Ticaret Merkezi 79, 147, 149
 D.W. Griffith 20

E

"Earthrise" 77
 eBay 38
 Ebu Garip 86
 Eco, Umberto 16, 99
 Edinburgh Üniversitesi 59
 Efros, Alexei A. 56
 Eiffel Kulesi 30, 54
 Einstein, Albert 49, 140, 173
 El Cezire 85
 El Mercurio 149
 Emigrants, The (Sebald) 173
 Empire State Binası 30, 129
 Enough (McKibben) 46, 185
 Eric Gottesman 152
 Etiyopya 131, 132, 152
 Evans, Walker 69, 148, 155, 159
 Ewald, Wendy 117
 Ewing, Bill 112

F

Faas, Horst 92
 Facebook 22, 130
 "Faces of Dead in Iraq" 116
 Falkland Savaşı 88
 Farid, Hani 38
 FBI 38
 Feynman, Richard 173
 Filistin 157
 film 17, 19, 23, 43, 57, 73, 75, 82, 89,
 109, 110, 117, 125, 140, 142,
 143, 165, 176
 Fink, Larry 92
 "Flaşa Yakalandı: Liseli Kızlar Met-
 rodaki Tacizciyi Yakalamak
 için Cep Telefonu Kamerası
 Kullandı." 156
 Flickr 58, 114, 120, 186
 Fonda, Jane 36
 Food Force (video oyunu) 99
 fotoğraf
 bileşik fotoğraf 37, 166
 çocuk pornografisi 62, 63, 182
 değişim 12, 15, 25, 38, 41, 59
 fotoğrafın evrimi 12
 melez 19, 75, 100, 110
 "pencere" 69, 70
 sahte fotoğraf 66
 siyah-beyaz fotoğraf 28
 Fotoğraf 2.0 12
 fotolog.com 55, 186
 foto makaleler, Web'de 73, 111, 114,
 116, 123, 124, 135, 152, 154, 157
 Fox kanalı 85
 Frank, Robert 152
 Freud, Sigmund 117
 Fusco, Paul 135

G

Gabon 136
 Gadi at the Market 125
 Gallup 89

Garnett, Joy 32
 Garrett, Wilbur E. 27
 Garry Winogrand 44, 159
 Gates, Bill 49
 genetik manipülasyon 25
 George Orwell 89
 Georgia Teknoloji Enstitüsü 156
 Gibson, Mel 25, 27
 Gibson, William 47
 Gigapan 57, 182, 186
 Gilka, Robert E. 27
 Gisenyi 125
 Glacier (Buzul) Ulusal Parkı 147
 Gloucester, Massachusetts 119
 Goia, Joe 107
 Google Earth 56, 77
 Gothamist 112, 186
 Greenpeace 136
 Greenwich Köyü 164
 Guatemala 124
 Guermantes Way, The (Proust) 175,
 183, 185
 Guevara, Che 33
 Guillermo, Mhyla 143
 Gutenberg, Johannes 111

H

Hague, The 107
 Haifa 133
 Haiti 125, 144, 146
 Haldeman, H. R. 81
 "Hands Across America" 132
 Hannah, Daryl 40
 Haraway, Donna J. 179, 184
 Harding, Tonya 28
 Harper's 33, 184, 185
 Harvard Üniversitesi 50
 Harvard University Gazette 50
 Hau, Lene 50
 Havana 54, 71
 Hays, James 56
 Heisenberg ilkesi 145
 Heisenberg, Werner 176

Hendrix, Jimi 53
 Hetherington, Tim 117
 Hine, Lewis 129
 hiperfotoğraf 70, 73, 76, 139
 hipermetin 70, 108, 109, 111
 Hong Kong 18
 Hüseyin, Saddam 79
 Huxley, Aldous 69, 89
 HyperCard 110

I

İkinci Dünya Savaşı 79
 illüstrasyon 30, 39, 44, 64
 İmbabazi Kimsesizler Yurdu 125
 Individual, The (Birey) 90
 Information Bomb, The (Virillio) 185
 interaktif 17, 70, 99, 103, 108, 139,
 148, 151, 160
 İnternet 21, 107, 127, 133, 141, 155
 iPod 17, 141, 162
 Irak 20, 34, 37, 44, 59, 75, 78, 83, 85,
 86, 88, 93, 99, 116, 125, 136,
 154, 155
 “İrak’lı Siviller tarafından Fotoğraflar”
 125
 İsrail 39, 133, 145, 150, 151
 İstanbul 85
 “İsyan” (Garnett) 32
 Iwo Jima 79, 147

J

Jackson, Henry M., “Scoop” 93
 Jackson, Michael 37, 132
 Jacqueline (Rwandan girl) 122, 125
 James, Jesse 90
 Janjaweed 99
 Japonya 165, 167
 Jarecke, Kenneth 93
 Jeteé, La (Marker) 110
 Jiranek, David 125
 Johnson, Sue 115
 John Szarkowski 69
 Jordan, Chris 68

Journal of Cell Biology 38
 Joyce, Michael 111
 “Juvenile Justice” (Rodriguez) 117

K

Kabil 147, 149
 kamera 22, 29, 43, 44, 46, 53, 54, 71,
 80, 127, 132, 140, 141, 142, 143,
 145, 148, 159, 162, 164, 165, 167
 cep telefonu 21, 150, 151, 152, 156,
 157, 165, 166
 Kanada 131, 160
 Kashi, Ed 116
 katliamlar 46, 101
 Katrina Kasırgası 120
 Kazan, Rusya 136
 Kelly, Kevin 169, 170, 183, 184
 Kelly, Michael 184
 Kennedy, John F. 29
 Kennedy, Ted 132
 Kerrigan, Nancy 28
 Kerry, John 35, 36
 Khalil, Lana El 151
 Killers 143
 King, Martin Luther, Jr. 109
 King’s Cross İstasyonu 154
 kitle medyası 40
 Knoth, Robert 133, 184, 186
 Kodak 23
 Kolombiya 124
 Komünist Parti, ABD 37
 Kongo Demokratik Cumhuriyeti 116
 Kongre, Birleşik Devletler 62, 63, 82,
 127, 164, 165
 Kopenhag Yorumu 174
 Kral George VI 144
 Kramlich, David 148
 Kristof, Nicholas 116
 “kurgusal olmayan” 66

L

Lambours, Xavier 110
 Landow, George P. 73, 184

Langendonck, Gert Van 151
 Lanier, Jaron 42, 98
 Las Vegas 97
 Latham, William 170
 Let Us Now Praise Famous Men (Agee) 70
 Lewinsky, Monica 29
 Libera, Zbigniew 24, 33
 Life 90, 114, 129, 130
 Linienstrasse 60, 186
 Lively, Penelope 15
 "Lives Connected" (Mayer) 116
 Loan, Nguyen 71
 Londra metro 164
 Lordlar Kamarası 41
 Los Angeles Times 34
 Lozan, İsviçre 112
 Lübnan 39, 151
 Lux, Loretta 14, 186

M

Macintosh computer 15, 16
 Mali 131
 Manhattan 49, 60, 82, 147
 manipölasyon 16, 35, 64, 72, 86, 131
 Mann, Steve 160, 184
 manzara fotoğrafı 28
 Marie (karakter) 97, 98
 Marker, Chris 110
 Marlboro Adamı 82
 Maroun, Bissan 150, 152
 Martin, Lesley A. 161
 Martin Weber 117
 Matthias Wahner 33
 Mayer, Peter A. 116
 McCarthy, Joseph 37
 McCullin, Don 88, 123, 185
 McKenna, Kevin 101, 182
 McKibben, Bill 46, 185
 McLuhan, Marshall 9, 139, 185
 MediaStorm 116, 186
 medya okuryazarlığı 65
 Meiselas, Susan 32, 115, 184

Meisel, Steven 80
 Merleau-Ponty, Maurice 76
 Meyer, Pedro 54, 115, 172
 Michael Joyce 111
 Michael Richards 112
 Michals, Duane 117
 Microsoft 18, 55, 120, 121, 162
 Milenyum Kalkınma Hedefleri 125
 "Mirrors and Windows", "Aynalar ve Pencereleer" 69
 Miss Digital World 42
 "Mission Accomplished", "Görev Başarılı" 82
 MIT 15, 160, 167, 184, 185
 Mitchell, William J. 139
 Moholy-Nagy, Lazslo 28
 Molotov Man 184
 Monde, Le 140
 Monsivais, Pablo Martinez 84
 Moonrise, Hernandez, New Mexico (Adams) 28
 MTV 99
 Musée de l'Elysée 112
 Mutator 170
 Muybridge, Eadweard 46
 Mydans, Carl 129
 Myspace 9, 130
 My Twinn 47, 186

N

Naggar, Carole 117, 183
 National Geographic 27, 30, 127, 136, 182, 186
 NBC 132
 Nelson, Willie 132
 Nepal (Libera) 24, 186
 New Orleans 116, 120, 162
 Newsday 28, 54, 148, 186
 Newsweek 29, 39, 155, 181, 182, 186
 Newtonylen (Newton, Isaac) 17, 173, 175, 176, 177
 New York City 4, 30, 32, 42, 63, 81, 82, 83, 87, 93, 98, 101, 107, 125, 131, 132, 136, 151, 164, 186

New York Daily News 156
 New Yorker 101, 162
 New York Times 21, 41, 47, 49, 50, 69,
 92, 100, 101, 106, 107, 108, 116,
 142, 162, 182, 183, 186
 New York Times corporation 100
 New York Times Magazine 40, 81, 102,
 148, 182, 184, 185
 New York Times on the Web 101, 103
 New York Üniversitesi 42, 63, 98, 125
 Nichols, Michael "Nick" 136
 Nick Ut 93
 Nieman Konferansı 114
 Nietzsche, Friedrich 33
 Nir-Amitin, Zohar 133, 183
 Nixon, Richard 81
 Noah Snively 55
 Nobel ödül 173
 Notre-Dame 120
 Nourbakhsh, Illah 57
 NYU 43

O

Obsessive/Compulsive (Solo) 166
 O.J. Simpson 63, 64
 On Photography (Sontag) 185
 Orta Amerika 124
 Other Americas (Salgado) 174
 otomobiller 20
 Out of Control (Kelly) 170, 183, 184
 Özgürlük Heykeli 30

P

Panama 88
 Paolo Woods 142, 156
 Paris 54, 131
 Pasick, Adam 141
 Patty Hearst 80
 Paul Valery 44
 Paul Virilio 19, 25, 33, 159
 PBS 160
 Pencil of Nature 178
 Pennsylvania 49

Pentagon 37, 88, 147
 People 130, 132
 Perec, Georges 55
 Perelman, Ronald 22
 Peress, Gilles 101, 103, 186
 Pesenko, Annya 133
 Pew Research Center 89
 Philip Jones Griffiths 65, 92
 Photobucket 48, 186
 Photograph, The (Lively) 15
 Photoshop 22, 30, 38, 53, 86
 "Photo Tourism" (Foto Turizm) 55
 Picture Projects 115
 pikselleştirilmiş fotoğraf 53
 Piktoryalizm 20
 PillCam 162
 Pinkerton Arşivi 90
 PixelPress 117, 133, 147, 149, 183, 186
 Plagens, Peter 181, 182
 Plastic Bottles (Jordan) 68
 Plato 58
 Platt, Spencer 150, 151
 Playboy 40
 Polaroid 43, 140
 Pond-Moonlight, The (Steichen) 50
 Portrait One (Courchesne) 96, 97, 98,
 99, 151, 186
 Positives (Libera) 24
 Postman, Neil 89
 Powell, Colin 88
 Price, Ray 81
 Print 97, 107
 Proust, Marcel 183, 185
 Pulitzer Ödülü 108, 125
 "Purple Hearts" (Berman) 136

Q

Quantum Self, The (Zohar) 176, 185
 Queneau, Raymond 110

R

Raines, Howell 69
 Reagan, Ronald 82, 83

Reconfigured Eye, The (Mitchell) 139, 185
 Rees, David 35
 Reinle, Ed 83
 Reuters 12, 39, 114, 141, 142, 165, 186
 Rich, Adrienne 109
 Rilke, Rainer Maria 23
 Rodin, Auguste 73, 128, 174, 175
 Rodriguez, Joseph 117, 183
 Rokeby, David 43
 Ruanda 124, 125
 Rubinstein, Arthur 90, 91
 Rubinstein, Eva 90, 91
 Rüya Yorumları (Freud) 117

S

Sahel 130, 131, 132, 183, 185
 Salgado, Sebastiao 131, 132, 133, 149, 174, 183, 185
 Salon 107
 Sam Lubell 164
 Sanal gerçeklik 94, 97
 sanal sanat 59, 166
 San Francisco Museum Of Modern Art 132
 Sanguinetti, Alessandra 117
 San Marco katedrali, Venedik 121
 Sao Paulo, Brezilya 18, 42
 Saraybosna 102, 103, 104, 105, 106
 Saraybosna Üniversitesi 107
 Sargent, Randy 57
 Şarm El-Şeyh (Mısır) 145
 savaş 9, 19, 21, 27, 35, 44, 61, 74, 80, 83, 86, 88, 98, 105, 112, 164, 180, 182, 183
 sayborg 41, 120, 160, 167, 179
 "Scene Completion Using Millions of Photographs" 55
 Schmelling, Michael 178
 Scitex sistemi 30
 Scott-Heron, Gil 10
 Sebald, W.G. 173
 "Second Life" 161

Seitz, Steven M. 55
 Self 130
 "Self-Portrait as a Drowned Man" (Bayard) 31
 Senegal 131
 Seul Ulusal Üniversitesi 45
 Shawcross, William 130
 Sherman, Cindy 82
 SIGGRAPH 97
 Şili 147, 149
 simülasyon 86
 Sınır Tanımayan Doktorlar 46
 Smith, W. Eugene 129
 Snively, Noah 55
 Snow Crash 39, 185
 Sokratik 109
 Sokratik metod 109
 Solo, Mike 166
 Somali 145
 Sontag, Susan 23, 53, 185
 soykırım 60
 "Spellbinder" 59, 166
 Spore (video oyunu) 42, 171
 Spy 40
 Starner, Thad 167
 Steichen, Edward 50
 Stephenson, Neal 185
 Stevens, Bruno 117
 Stewart, Martha 39
 Stone, Linda 18
 Stone, Oliver 29
 Stookey, Paul 130
 Storm, Brian 116
 strictlynophotography.com 167
 Sudan 131
 Suskind, Ron 78, 185
 Suudi Arabistan 86
 Szarkowski, John 69
 Szeliski, Richard 55

T

Takeda, Toru 165
 Talbot, Fox 178

Techa nehri 136
 Techniques of the Observer (Crary)
 76, 184
 Ted Kennedy 132
 Temple Üniversitesi 133, 135
 Temyiz Mahkemesi 41, 63
 Thad Starner 167
 The Image: A Guide to Pseudo-Events
 in America (Boorstin) 184
 Thomas, Clarence 63
 Tigre eyaleti 131
 Time 29, 63, 71, 82, 93
 Time-Life 90
 Times (Londra) 35, 104, 106, 107, 123,
 182
 Times Meydanı 164
 Tom Horan 149
 Total Recall (film) 167
 Trevi Çeşmesi 52
 Tüketici Birliği 65
 Turing Test 97
 turist fotoğrafları 120
 Turkle, Sherry 15, 185
 TV Guide 40

U

U2 169
 ultrason "portreler" 163, 164
 Ulusal Halk Radyosu 104
 Understanding Media (McLuhan) 139,
 185
 UNFPA 125, 183
 UNICEF 124, 125
 United States Holocaust Memorial
 Museum 56
 Until the End of the World (Wenders)
 60
 Us (Biz) 130
 Ut, Nick 93

V

Vail, Chris 100
 Valery, Paul 44

Vanity Fair 41
 Very Nervous System (Rokeby) 43
 video 12, 19, 21, 29, 40, 48, 60, 74, 75,
 76, 98, 99, 103, 108, 109, 114,
 116, 151, 152, 160, 171
 Video Röntgenciliğini Önleme Kanunu
 164, 165
 Vietkong 71, 138
 Vietnam 65, 71, 92, 93, 123
 Vietnam Inc. (Griffiths) 65
 Vietnam Savaşı 35, 65, 81, 86, 88, 90,
 129
 Virilio, Paul 19, 25, 33, 159
 Visible and the Invisible, The (Mer-
 leau-Ponty) 76
 Vogue (İtalya) 80, 186

W

Wahner, Matthias 33
 Walker Art Center 75
 Walker, Kevin 42
 Walski, Brian 34
 Washington D.C 149
 Washington Post 111, 114, 145
 Washington Üniversitesi 55, 186
 Web 5, 10, 12, 16, 18, 21, 33, 34, 37,
 38, 52, 59, 65, 72, 73, 74, 83, 86,
 94, 100, 101, 102, 103, 104, 108,
 110, 111, 114, 115, 116, 117,
 123, 124, 131, 133, 135, 146,
 147, 148, 149, 151, 152, 154,
 155, 157, 160, 162, 167, 186
 Webb, Alex 146
 Webcam 164, 183
 Weber, Martin 117
 Weisberger, Katie Day 85
 White Noise (DeLillo) 22, 184
 Wikipedia 72
 Williams, Clarence 120
 Will Wright 42, 171
 Wim Wenders 67
 Winfrey, Oprah 40
 Winogrand, Garry 44, 159

Wired 169, 184
Wonder, Stevie 132
Woods, Paolo 142, 156
Wright, Will 42, 171

Y

Yahoo 120
Yılın Dünya Basın Fotoğrafı 150
youtube 186
Yüce Mahkeme, Birleşik Devletler 63

Z

Zapruder, Abraham 29
Zohar, Danah 176, 185
ZoneZero 115, 186

“Fotoğraftan Sonra görsel şemalarımızın metamorfozunu öngörüyor... Eğer fotoğraf hileleri fotoğraf kadar eski ise, devrim ne yönde? Cevap, Ritchin’in analiz ettiği gibi, zamanın esaslı bir şekilde değişime uğramış ekonomisinde yatıyor. Dijital medya bilgiyi ve o bilgiyi tekrar yazma olanağını, anlık bir hız ile dağıtıyor. Devrimci olan bu. Bilgi kuramcısı Warren Sack’ten bir terim kullanacak olursak, Çok Büyük Ölçekli İletişim’e artık çevrimiçi bağlantısı ve sosyal özgürlüğü —ya da cesareti— olan herkes dâhil olabilir.

“Ritchin’in öne sürdüğü gibi; kitle kaynaklı çalışmalar, vikiler ve terse gözetleme (‘aşağıdan dikkatle inceleme’) —her ne kadar sürekli değişen erişim yapısı ve potansiyel olarak sorunlu hızı sebebiyle istikrarlı ve üstün bir “doğru”dan bahsetmek zor olsa da— gerçeği edinmeyi ve ona bağlı kitle iletişimini dönüştürecek potansiyele sahip. Kuşkucu ansiklopedist Diderot hayatta olsa büyülenirdi.”

-THE NATION

Fred Ritchin New York Üniversitesi’nde Fotoğraf ve Görüntüleme Öğretim Üyesi. New York Times Magazine’in eski fotoğraf editörü, Camera Arts dergisinin genel yayın yönetmeni, Uluslararası Fotoğraf Merkezi’nin Fotojurnalizm ve Belgesel Fotoğraf Programı kurucu yöneticisi olan Ritchin medya üzerine yıllardır yazmakta ve uluslararası düzeyde ders vermekte. In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography kitabının yazarı olan Ritchin’in makaleleri In our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Sahel: The End of the Road ve Under Fire: Great Photographers and Writers in Vietnam gibi kitaplarda kendine yer bulmuştur.

Ritchin aynı zamanda; yeni medya, belgesel ve insan haklarının kesişim noktasında çalışan, çocuk felcini ortadan kaldırmak ya da Milenyum Gelişim Hedefleri’ne ulaşmak gibi kampanyalarda insani yardım örgütleriyle işbirliği yapan PixelPress’in (www.pixelpress.org) yöneticisidir. Kendisi ailesi ile birlikte New York’ta yaşamakta.

