

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>

FOTOĞRAFIN İMGELERİ

Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf

RAFİN
imgeleri

Temsil, Gerçeklik ve
Dijital Çağda Fotoğraf

KORAY DEĞİRMENCİ

KORAY DEĞİRMENCİ

FOTOĞRAFİN İMGELERİ

Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf



Doğu Kitabevi - 132
Sosyologca Kitapları Dizisi – 62

T.C
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No:
16997

Sosyologca Kitapları Dizisi Yayın Yönetmeni
Ertan Eğribel-Ufuk Özcan

Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni
Koray Değirmenci

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

1. Baskı: Haziran 2016

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

ISBN: 978-605-9093-87-3

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

twitter:@dogukitabevi
Facebook:/dogukitabevi

www.dogukitabevi.com

Koray Değirmenci

Fotoğrafın İmgeleri

Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf

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

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

Handan ve İdil'e,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	8
GİRİŞ	13
I. Fotoğrafın İcadı ve Erken Dönem Tartışmalar	27
II. Fotoğraf ve Temsil: “Hafızası Olan Ayna”	84
III. Modern Görme Söylemleri ve Fotoğraf	153
IV. Fotoğrafın Ölümü ya da Dijital İmgeler Çağı	186
KAYNAKÇA	242
DİZİN	253

ÖNSÖZ

Üniversiteye başladığım yıllarda başlayan fotoğraf merakımın hafızamdan hiç kaybolmayan bir anısı var. 1992 yılında, Beyazıt Meydanı'nda kurulan pazarda gezerken, tezgahında eski gözlükler, tütün tabakaları, küçük plastik oyuncaklar, aile fotoğrafları, kırık aletler, müzik ve video kasetleri, genellikle gazetele- rin ücretsiz verdiği ansiklopediler, beyaz dizi kitapları, kullanılmış giysiler ve da- ha başka bir sürü şey olan bir satıcının tezgahında o zamanlar fotoğrafa meraklı öğrencilerin gözde makinesi Zenit 122'yi görmüştüm. İçimde büyük bir heves ve tutkuyla satıcıya şunu sorduğumu hatırlıyorum: “Siyah beyaz mı çekiyor, yoksa renkli de çeker mi?” Aldığım yanıt sonrasında utançtan yüzümün kızardığını ve doğal olarak makineyi almaya teşebbüs bile etmediğimi hatırlıyorum. Satıcının tüm ifadelerini belirtmeme gerek yok; sadece sözlerinin sonunda “içine ne koyar- san onu çeker” dediğini söyleyeyim.

Sonrasında uzun yıllar fotoğrafla bağım hiç kopmadı. Öğrenciliğin kısıtlı maddi olanaklarına karşın her öğrenci evimde karanlık oda kurmaya çalıştım. Önce pratik anlamda süren bu ilişki (hiçbir zaman iyi fotoğraf çektiğimi düşün- mesem de) ardından fotoğraf kuramına ilişkin düşünsel bir tutkuya (belki de iyi fotoğraf çekemediğim için) dönüştü. Fotoğrafla pratik olarak öyle ya da böyle hiç kopmayan ilişkim dijital refleks makinelerin fiyatlarının ortalama bir gelir düze- yine sahip bir kişi için alınabilecek düzeylere gerilediği ve fotoğrafla ‘sanatsal açıdan’ ilgili olanlar arasında popüler olmasa da görülmeye başladığı dönemde önce yoğunlaştı ardından da tekrar karanlık odaya dönene kadar bir süre tama- men koptu. Dijital fotoğraf beni hayal kırıklığına uğratmış, sanki fotoğrafın tüm büyüsünü bir anda bitirmişti. Hayatında ilk defa karanlık odadaki işlemi gören birisi için büyü ve şaşırtıcı olan bu sürecin, aslında fotoğrafın neredeyse tüm anlamlarını o odanın içine doldurduğunu karanlık odaya müptela birisi pek iyi bilir. Diğer yandan fotoğrafın *görünmesinin* hep ertelenen bir yüzeyde anlam-

lanması ve çekme ile görünme arasındaki zaman farkının ortaya çıkan imgeyi türlü biçimlere dönüştürmesi (ve bu arada var olan gizli imgeler) “analog fotoğrafı” deneyimlemiş birisi için tanıdık gelecek hislerdir.

Hayli zaman önce, henüz otomatik netlemenin olmadığı dönemlerde uzun yıllar fotoğrafçılık yapmış ve otomatik netleme yapan makineler çıktığı zaman fotoğrafı tamamen bıraktığını söyleyen benden yaşça hayli büyük birisini tanımıştım. Şöyle diyordu bırakma nedenini anlatırken: “Netlemeyi makine yapacaksa artık fotoğrafın ne anlamı var ki?” Kuşkusuz dijital makineler veya otomatik netleme yapan makineler ortaya çıktığında fotoğrafı bırakan kişiye sorulacak en güzel soru şudur: “Bırakmak yerine neden ‘analog çekmeye’ devam ediyorsun?” ya da “Neden ‘manüel objektifle’ çekmiyorsun?”. Bırakma, aslında küsme, şeklinde ortaya çıkan bu garip tavrın altında yatan asıl neden pratiklerimizin genelleşmiş anlamlarının ve bu anlamların somutlaşmış toplumsal görünümünün bizim onu yapma şeklimizi ve ona yüklediğimiz anlamı kökten biçimde etkilediği gerçeğidir. Bu, kişi dijital dönemde analog fotoğraf çekmeye veya otomatik netlemeli objektifler devrinde manüel netlemeli objektiflerle fotoğraf çekmeye devam etse de, artık o pratiğinin eski anlam ve biçimlerini korumadığı yeni anlam ve biçimler edineceği, kişinin bu yeni anlam ve biçimleri benimsemesinin veya benimsememesinin artık temel bir seçim ve kimlik meselesi halini aldığı manasına gelmektedir. Bu yargı kuşkusuz tam tersi sonuçlara da açıktır. Günümüzde yeniden farklı biçimlerde gelişen analog fotoğraf merakının anlamları ve kişilerin bu pratikler dolayısıyla benimsediği kimlikler de, dijital imgelerin olmadığı bir dönemdeki fotoğraf pratiğinin anlamları ve ürettiği kimliklerle aynı olmayacaktır kuşkusuz.

Bu girişin verdiği izlenimin tersine bu kitap sadece dijital imgelerin doğasına ilişkin bir kitap değil. Hatta sadece bir bölümü tamamen dijital imgelerin ‘fotoğrafın’ doğasında yarattığı dönüşümleri tartışıyor. Diğer bölümler fotoğraf olarak adlandırdığımız ve henüz dijital imgelerin o tanım içine girip girmediğinden emin olmadığımız medyum üzerine tartışmalar içeriyor. Dolayısıyla, dijital imgeler üzerine tartışmalara ayrılan dördüncü bölüm bu soruna eğilse de, diğer üç bölümün dijital imgelere ne kadar uygulanabileceğinden emin değilim. Bu çalışmayı tanımlamak için kullanılacak son ifadenin meselenin alfabesini içeren

bir başlangıç kitabı olduğunu belirtmem gerekiyor. Genellikle bu tür başlangıç kitapları, meseleye belirli bir mesafeden bakarak, okuyucuya temel okumaların en önemli görünen bölümlerini sunmayı hedefleyen ve tabir uygunsa tarafsızlığı yeğleyen bir yaklaşım içindedirler. Daha da önemlisi bu tür kitaplar meselenin daha derin yanlarını bilinçli bir şekilde örtme taraftarıdır, bu yönüyle de eleştirel bir yaklaşımdan ve farklı kuramsal konumları birbirleriyle ilişkilendirmekten ziyade okuyucuya genel bir izlek verme eğilimindedirler. Çünkü her eleştirel ve ilişkilendirici yaklaşım yazarın bu mesafeli ve sözüm ona tarafsız tutumunu zedeleyer. Bu çalışma, hem kanonik metinleri hem de güncel tartışmaları belirli bir perspektifle eleştirel olarak bir araya getirmeyi ancak bu arada metinlerin yazarlarının da bu çalışma içerisinde yeterince konuşmasını hedefliyor. Dolayısıyla kitap içerisinde çevrilmiş uzunca pasajlara yer vermemin temel nedenlerinden birisi bu, yani sözü sahibine yeterince verebilmek.

Bu kitap fotoğrafa dair klasik ve güncel kuramsal yaklaşımların tamamını içermeye iddiasında değil. İçindekilere kısa bir bakış, kitabın seçmeci bir yaklaşımı yeğlediğini hemen fark edecektir. Bunun nedeni bu kitapta bulunmayan konuların ve yaklaşımların daha az değerli olması veya klasik tartışmalarda yer alması değil kuşkusuz. Her eleştirel ve ilişkilendirici konunun seçmeci bir yaklaşımı benimsediği gibi bu kitap da bu tür bir seçmeci yaklaşımı benimsiyor o kadar. Bakış açımı biçimlendirmeyen, bu eleştirel ve ilişkilendirici konum içine dahil olamayacak yaklaşımlara yer vermek yüzeysel ve arzudan yoksun bir yazma pratiğini getirecekti. Bu kitap bir başlangıç kitabı olmadığı gibi, salt bir eleştirel okuma da değil. Aslında belirtmek konusunda bir parça çekincem olsa da bu kitap bir monografi olma iddiasını taşıyor. Öyle olabildi mi bilmiyorum; kuşkusuz bunun kararını okuyucu ve değer görülürse aldığı eleştiriler belirleyecek. Bugüne kadar ülkemiz ve ülkemiz dışında yayımlanan akademik dergi ve kitaplarda yer alan çalışmalarında fotoğraf üzerine belirli perspektifler ve tartışma noktaları geliştirmeye çalıştım. Ancak bu kitabın, üçüncü bölümü saymazsak, daha önceki çalışmalarım ile ilişkisi hayli sınırlı. Birazdan açıklayacağım gibi hemen her bölümün literatürdeki farklı yaklaşımları tartışmanın yanı sıra geliştirmeye çalıştığı bir perspektif ve tartışma alanı bulunmakta.

Kuşkusuz bu tür bir çalışma birçok kişiye teşekkür borcu doğuruyor. Teşekkür bölümlerini uzatmayı çok sevmediğim için kendi isimlerini burada arayan kişilerin zaten teşekkürü çoktan hak ettiğini söylemekle yetineyim. Hocam Prof. Dr. Ertan Eğribel'e bana verdiği destek ve rehberliği için özellikle teşekkür etmek istiyorum. Melis Oflas'a kitabın redaksiyonundaki emekleri, dostum Metin Bal'a özellikle Almanca metinler ve terimlerdeki yardımından dolayı teşekkür borcum var. Ailem ve arkadaşlarım her çalışmamda olduğu gibi borçlu olduğum kimseler. Eşim Handan ve kızım İdil olmasaydı, kişiden sadece hemen tüm zamanını ve emeğini talep etmekle kalmayan aynı zamanda yorucu bir düşünce pratiğini hız kesmeden ve düşünce arzusunu kaybetmeden sürdürmeyi gerektiren bu çalışma kesinlikle ortaya çıkmazdı. Kendilerine bu dönemde paylaşamadığımız zamanlar için özür, gösterdikleri anlayış (bu İdil için pek geçerli olmasa da) ve özellikle bana verdikleri ilham ve güç için gönülden ve büyük bir teşekkür borçluyum.

Koray Değirmenci

Nisan 2016

Spijkenisse, Hollanda

koray@erciyes.edu.tr

GİRİŞ

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

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

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

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

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

açısından merkezi olan ancak buradaki tartışma bağlamı içinde kendisine yer bulamayan olay ve figürlerden yoksun bu kısım. Bölüm içinde okuyucuya kaynak olarak gösterdiğim alanın klasiği olmuş kitaplar ve son dönemlerde dilimize çevrilmiş olan birkaç çok iyi örnek bu tür bir işlevi zaten layıkıyla yerine getirmektedir. Bunun da ötesinde fotoğraf tarihi yazmak zaten bilgi ve deneyimlerimin ötesinde, haddim olmayan bir konu. Bu bölümde esas olarak fotoğrafa dair kanonik ve güncel tartışmalarda ısrarla varlığını sürdüren ve ikinci bölümdeki tartışmamıza da kaynaklık eden fotoğrafın erken dönem anlamları, hemen sonrasındaki tepkiler ve farklı konumlardaki kavramsal motifleri tartışmaya ve birbiriyle ilişkilendirmeye çalışıyorum.

Fotoğrafın icadından başlayarak erken dönemde fotografik temsilin doğasına bununla bağlantılı olarak da fotografik gerçekçilik kavramına ilişkin tartışmalar ve pratiğin içinden gelen figürlerin tanımlamaları arkaik olmak şöyle dursun aslında fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran şeyin ne olduğuna ilişkin kanonik ve güncel tartışmaların temelini oluşturmaktadır. Bu mesele kuşkusuz fotoğraf ve sanat arasındaki ilişkiye yönelen ve bu hattaki gerilimleri kavramsal olarak içinde taşıyan bir meseledir. 19. yüzyılda fotoğraf, “gerçekliğin aynası” olma niteliği atfedilen ve temelde nesnelliği ortaya çıkaran bir form olarak görülmüştü. Bu kültürel inanç günümüze kadar da az çok etkisini sürdürmüştür. Fotografik gerçekçilik birbiriyle bağlantılı iki zeminde temellenmektedir. Bu zeminlerin kavramsal ve pratik temelleri 19. yüzyılda atılmıştır. Bunlardan birincisi maddi temelleri güçlü bir varsayıma, fotoğrafın bir mekanik yeniden üretim formu ve kendiliğinden bir süreç olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bu noktada gerçekçilik iddiası temelde insan müdahalesinin göreceli yokluğuna yaslanmaktadır. Kuşkusuz her medyum bir dereceye kadar mekanik yeniden üretim unsuru içerir. Ancak mekanik yeniden üretim nosyonu fotoğrafın ayırıcı özelliği olarak kavramsallaştırılmaktadır. İkinci zemin, fotografik imge ile nesne arasındaki özel bir ilişki üzerinde temellenmekte ve fotoğrafı iz/temas/aşınma nosyonlarına dayanan bir belirti olarak tanımlamaktadır. Bu nitelik fotografik gerçekçilik kavramını ontolojik bir düzeyde (ontolojik gerçekçilik) ve doğrulanlık kavramı aracılığıyla üretmektedir. Bu haliyle fotoğraf, birinci bölümde detaylandıracağım gibi, doğanın kendi kendisinin resmini yaptığı mekanik ama

aynı zamanda doğal bir süreç olarak görülmektedir. Bu noktada fotoğraf herhangi bir aşkınlık gereksinimi olmadan bir sanat eseri olmakta ve mimesisin kendisi sanat ile bilimin kesiştiği bir noktada kavramsallaştırılmaktadır. Diğer yandan fotoğrafın erken dönemde kazandığı anlamlar, 19. yüzyılın pozitivist gerçekçiliği ve ‘hakikatin’ mimesisle duyurulabileceği şeklindeki inançla örtüşmektedir. Bu erken dönemde fotografik temsilin sınırlarına ve fotografik gerçekçilik kavramının kendisine yönelen eleştirel yaklaşımlar ve pratikler bulunsa da fotoğrafın gerçekliğin aynası olduğu şeklindeki fikrin hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bölümde fotoğrafın bu erken dönem anlamlarının yanı sıra özellikle piktoryalizm akımıyla beraber fotoğrafın salt mekanik yeniden üretim olarak görülmesinin artık sanat sayılmasına yetmediği ve öznel ifade kavramının fotoğrafa yeni bir boyut getirdiği gelişimleri tartışıyorum. Kuşkusuz bu dönüşüm fotoğrafın üretim tekniklerindeki gelişimlere paralel ilerlemektedir. Dolayısıyla bu bölümde bu teknik ayrıntılara da, belki biraz gereğinden fazla, yer ayırma ihtiyacı hissettim. Bu tür bir değini aynı zamanda maddi kültürdeki değişimlerin kültürel alandaki değişimleri doğurma biçimlerine ilişkin ilginç bir takım sonuçlar ortaya koymaktadır. Her ne kadar fotoğrafın erken döneminde ona yüklenen aracısızlık iddiaları fotoğrafı bir tür sanat-bilim statüsüne getirdiye de fotoğrafın popülerleşmesi ve artık özel bir pratik olmaktan çıkması nedeniyle fotoğrafla sanat arasındaki uzlaşmacı ilişkinin artık salt fotografik gerçekçilik (ya da etkisini şaşırtmayla gerçekleştiren bir “doğal sihir”) kavramıyla sağlanamadığını görüyoruz. Piktoryalizm bu anlamda bize hem fotografik temsilin sınırları hem de fotoğraf ile sanat arasındaki ilişkiye dair çok önemli bir tartışma zemini sunmaktadır. Diğer yandan piktoryalizmin içindeki gerilimler ve uzlaşma noktalarının analizi, fotografik gerçekçilik kavramının öznel ifadeyle bağdaştırılması gibi daha sonraki modernist yazının temel problemlerinin temelini de bu dönemde atılmış olduğunu ve fotoğraf bağlamında hakikat ve gerçeklik iddialarının varlığını farklı biçimlerde nasıl sürdürdüğünü de göstermektedir.

İkinci bölüm “Fotoğraf ve Temsil: ‘Hafızası olan Ayna’” başlığını taşımakta ve fotoğrafın neyi gösterdiği sorusunu esas olarak belirtisellik ve temsil sorunu üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Bu bölümde temel olarak fotoğrafı diğer görsel medyumlardan ayıran ve konvansiyonel temsil kavramının terimleriyle an-

laşılamayacak bir niteliğin peşine düşen yaklaşımlar incelenmekte, bölüm sonunda fotoğrafı bir başka düzlemde anlamının en azından bir ön çalışması niteliğinde bir analize yer verilmektedir. Eğer fotoğrafla nesnesi arasında başka temsil biçimlerinin kurmadığı özel bir ilişki kuruluyorsa, konvansiyonel bir temsil tanımı kapsamında yani maddi ya da soyut bir şeyin bir diğer şeyin yerine geçtiği ya da onun yerini aldığı bir alanda fotoğraf nasıl tanımlanacaktır? Temsil kavramının bir yeniden sunum (*re-presentation*) olduğu göz önüne alındığında, fotoğrafın nesnesiyle kurduğu bu tür bir doğrudan ilişkinin doğurduğu temsil olanakları bu konvansiyonel temsil kavramının sınırlarını aşmaktadır. Bu durumda fotoğrafın diğer temsil biçimlerinden farkı nesneyle kurulan özel ilişki alanında (yani ontolojik olarak kurulmuş fotografik gerçekçilik diyebileceğimiz medyuma özgü bir kategoride) kurgulanırsa fotoğrafın göstergebilimsel ve ontolojik nitelikleri de kuşkusuz radikal bir biçimde farklı anlama ve çözümleme biçimlerine muhtaç olacaktır. Çünkü hem uzlaşımlara dayanmayan hem de ilgili bölümde açıklayacağım gibi teorik olarak analogik olması gerekmeyen bir gösterge türüyle karşı karşıyayız.

Öncelikle temsil sorununu derinleştirmek için fotoğrafla nesnesi arasında kendine has bir doğrudanlığı sağladığı düşünülen, onu salt bir ikonik gösterge olmaktan çıkaran ve özellikle erken dönemde fotoğrafa gerçekçilik niteliğini kazandıran belirtsellik (*indexicality*) kavramının izini sürmekteyim. Temelde fotografik gönderge (*referent*) ile imge arasında kurulan kendine has bu ilişki nesnenin fotografik imge halini alan yüzey üzerine kazındığı ve fotoğrafın belirti niteliğine büründüğü varsayımıyla şekillenmektedir. Bu kavramsallaştırma, esasında fotografik yüzeyi “gerçeğin” bir kalıntısı, izi ya da baskısı olarak görmektedir. Dolayısıyla, fotoğrafta iş gören fotokimyasal süreçlerin dışsal dünyayı doğrudan ve aracısız bir şekilde kaydetmemizi sağladığı düşüncesi belirtsellik nosyonunun temelini oluşturmakta bu da bir anlamda fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran bir nitelik olarak görülmektedir. Peirce’e dayanarak kurulan fotoğrafta ikonik ve belirtsel unsurların ayrılmaz olduğu düşüncesi sorunu kısmen hafifletse de halen fotoğrafın ayırıcı niteliği hakkında ve fotoğrafın gerçekten ne olduğu hakkında pek az şey söylemektedir. Mesele doğrudan temsil sorununa çevrilmediğinde belirli örneklerle sınırlı bir kuramsal konuma düşmek

kaçınılmaz olmakta, fotoğrafın gerçekten neyi gösterdiği şeklindeki sorun mese-
lenin uzağında kalmaktadır.

Bu noktada, Roland Barthes'ın anlatısında ve fotoğrafın belirtisellik özelliği-
ni fotoğrafı diğer medyumlardan ayırt eden bir özellik olarak gören diğer klasik
tartışmalarda, medyumun temsil kavramının anlamını tehdit edecek düzeyde bir
şeffaflığa ya da saydamlığa erişmekte olduğunu iddia edeceğim. Bu fiziksel temas
ya da nesnenin bir parçasının yüzey üzerine aktarımı (fotoğraf literatüründen ya-
rarlanarak söylersek “kumdaki ayak izi” ya da “ölüm maskesi” gibi nesnenin hem
varlığının uzantısı olabilecek işareti veya izi hem de biraz ihtiyatla söylersek “iko-
nik” nitelik kazanabilecek bir benzerliği) kanımca belirtisellik nosyonunu şef-
faflık ya da saydamlık nosyonuyla bağlayan şeydir. Fotoğrafa dair bu şeffaflık id-
diası ve fotoğrafın belirtisellik özelliği benzerlik nosyonuyla ya da salt fenomeno-
lojik bir düzlemde kavranamaz. Fotoğrafın toplumsal uzlaşımlar ve kodlardan
büyük ölçüde bağımsız olan ve temsil alanını problematize eden ontolojik özelli-
ğine yaslanan belirtisellik ve saydamlık, fotoğrafı belirli bir görme biçimini inşa
eden bir aygıt olarak değil aracısız/doğrudan bir olgu olarak tasavvur eden kav-
ramlardır.

Bu, temsil kavramının bütünlüğünün temeli olan sunum ve yeniden sunum
ikiliğini zorlayan bir kuramsal konumdur. Şeffaf bir yüzey olarak fotoğraf kav-
rayışında sürecin mekanik bir süreç olması ve nesneyle ışık aracılığıyla kurulan
ilişkiye bir de belirteceğim gibi fotoğraflama anında nesneyle kamera arasındaki
ilişkiye dair varsayımlar eklenmektedir. Buradaki konum daha sonra
tartışacağımız gibi fotoğrafı ontolojik olarak gerçek ya da nesnel bir biçimde
tanımlamamızı gerektirmektedir. Yani fotoğrafta özneliğin bulunması onun
ontolojik olarak nesnel bir form olmasını engellemez. Sanatsal, temsili, yorum ve
niyete yaslanan bir öznel biçimin karşısında mekanik, belgesel, temsili olmayan
ve keyfi bir nesnellik ikiliğinin şeffaflık nosyonuna temel biçimini verdiğini söy-
leyebiliriz. Ancak mesele kuşkusuz bu ikilikle de sınırlı değil. İlgili modernist
yazının, medyumun özgüllüğü kavramını salt belge ya da varlığın kanıtı olarak
fotoğraf kavramından şeffaflığın ve öznel ifade olanaklarının bir arada var olabi-
leceği yeni bir formülasyona doğru uyarladığını görmekteyiz. Bu da bölümün di-
ğer bir temel tartışma alanını oluşturmaktadır. Çünkü her ne kadar naif bir “ger-

çekliğin aynası” kavramına yaslanmasa da bu modernist yazının, erken dönem fotoğraf tanımlarını işlemsel bir kullanım için yeniden canlandırıldığını ima edeceğim.

Diğer yandan, temsil kavramına ilişkin bu sorunsallaştırmalar bizi fotoğrafı yeniden sunumun ötesine geçirebilecek bir aşkınlık kavramını tartışmaya sevk etmektedir. Bu noktada iki farklı aşkınlık varsayımı ya da nosyonu ortaya koymak mümkündür. Birincisi konvansiyonel sanat tanımı gereğince, temsil forumun öznel bir ifadenin aracı olduğu ve aslında salt gerçekçiliği aşan yani (“normal görme”nin fotoğrafla üretildiği varsayımı kabul edilirse) fenomenlerin görüldüğü gibi betimlenmesinin ötesinde bir anlamı olduğunu vurgulayan bir aşkınlık nosyonudur. İkinci aşkınlık varsayımının ise erken dönem fotoğraf anlayışında kendisini ortaya belirtisellik ve temas kavramıyla ortaya koyan, ifade ve hakikati ortaya çıkarma gücünü medyumun kendisine (daha doğrusu medyumun yokluğuna) atfeden bir aşkınlık kavramı olduğunu görüyoruz. Bir önceki paragrafta belirttiğim modernist yazının fotoğrafta gördüğü olanağın bu türden bir aşkınlık nosyonuna karşılık geldiğini iddia edeceğim. Bu da bizi meseleyi daha da karmaşık hale getiren bir soruyla baş başa bırakmaktadır: Fotoğrafın bu aşkınlığı fotoğrafa özgü terimlerle ve aşkınlığı fotoğraf bağlamında tarifleyecek bir şekilde sistematik olarak nasıl ifade edilebilir?

Bu soruya bölümün sonunda Heidegger’in sanat eserinin doğasına ilişkin kavramsallaştırmasıyla kısmi bir yanıt vermeyi umuyorum. Kuşkusuz hem Heidegger’in doğrudan fotoğrafa ilişkin bir kavramsallaştırmasının olmaması hem de özellikle teknolojiyle birlikte dünyanın bir resim haline geldiğini iddia ettiği çalışmalarında fotoğrafa dair kötümser bir ima çıkarılabileceği gerçeği düşünüldüğünde, Heideggerci bir fotoğraf kuramı oluşturmanın ne kadar beyhude bir uğraş olduğu anlaşılacaktır. Dolayısıyla bu bölüm “ihtiyatlı bir uyarılma denemesi” olarak okunmalıdır. Bir iz ya da temas biçiminde kavranan belirtiselliğin fotografik temsil kavramını açıklayıcı gücünün, ancak insanın aracılığı nosyonu Heidegger’in gizlenmemişlik kavramında tekrar kavramsallaştırıldığında anlamlı hale geleceğini iddia edeceğim. Bu hayli karmaşık meseleyi bölümün sonunda ortaya koymaya çalışacağım ancak şimdilik basit terimlerle ifade edersek, belirtisellik bu tür bir anlayış içerisinde varlıkların ya

da hakikatin gizlenmemişliğini ya da açılmasını ortaya koyan bir şeffaflık anının ifadesi veya daha da ötesi yüklemi olarak anlaşılabilir.

Kuşkusuz bu bölüme yöneltilmesi en çok beklenen soru, fotoğrafın doğasına ilişkin tüm çalışmalara getirilebilecek en yaygın eleştiriye ima eden sorudur: Hangi fotoğraf? Ancak bu soru herhangi bir medyumun doğasına ilişkin yapılan tüm analizlere yöneltilebilir. Bu analizlerin tamamı söz konusu medyumun belirli biçimlerini dışlamak durumundadır. Bu eleştiriye en çok maruz kalan analizlerin fotoğrafın doğasına ilişkin analizler olmasının nedeni fotoğraf medyumunun doğasına ilişkin tartışmaların dijital imgeler çağından önce de hayli çekişmeli ve görelî uzlaşmadan uzak olmasıdır. Dolayısıyla bu soru başladığı noktaya tekrar dönmek durumundadır. Medyumun doğasına ilişkin yapılacak her analizin karşılaştığı bu eleştiri zaten bu analizlerin önünde sonunda analiz etmekte olduğu sorunun kendisini dillendirmektedir. Hiçbir kavramsal düzlem ve kuramsal analiz bir olgunun içerdiği kategorileri incelemeyi önce seçip sınırlandıramaz; o olgu incelendikten sonra dışlanan ve içeriye alınan kategori ya da alt kategoriler ortaya çıkar. Dolayısıyla, kanımca ancak salt estetik ya da tarihyazımı bağlamında anlamı olabilecek, fotoğrafın ontolojisi bağlamında beyhude olan bu “Hangi fotoğraf?” sorusunu gündeme getirmeyeceğim.

“Modern Görme Söylemleri ve Fotoğraf” başlığını taşıyan üçüncü bölümde, her ne kadar bir monografi olma iddiası taşıyan çalışmada eleştirilecek bir tavır olsa da tabir yerindeyse “şeytanın avukatlığını” yapmaya çalışıyorum. Dolayısıyla bu bölümde tartışılan bazı fikirler fotoğrafa dair anlayışımı çoğu yerde zorlamaktadır. Fotografik belirtselliğin fotografik temsil ve gerçeklik bağlamında tartışılması şu üç varsayımdan bir ya da birkaçını beraberinde getirmektedir. Birincisi, “normal görme” nosyonu ile kamera görüşü arasında bir benzeşim olduğu varsayılmakta ve bu benzeşim, fotoğrafın varlığın belgesi ya da tamamen gerçekçi bir medyum olarak tanımlanmasına temel oluşturmaktadır. İkinci varsayım fotoğrafın özünde insan aracılığından bağımsız bir pratik olduğunu iddia etmektedir. Kuşkusuz birinci varsayımla yakından ilişkilidir ancak fotoğrafın erken dönemindeki tanımlarını oluşturmada daha temel bir fikir olarak belirlemektedir. Üçüncü varsayım ise fotoğrafın en otantik medyum olduğunu

ve otantisitesini analoji ya da kesin temsil kavramıyla değil nesnesiyle kurduğu kendine özgü ilişkiyle kazandığını belirtmektedir. Bu bölümde iz ya da temas nosyonu ile kurulan fotografik belirtisellik kavramının yukarıdaki varsayımlarının, modernitenin görmeye dair tarihsel olarak kurulmuş söylem ve ideolojisiyle fotoğrafın bağlantısı düşünüldüğünde sorunlu hale geldiğini tartışacağım. Rönesans perspektifi, onun “normal görme” kavramını inşası ve *camera obscura* paradigmasının tekgözlü (*monocular*) modeli gibi bölümde detaylandıracağım kavramlar bağlamında düşünüldüğünde fotoğrafın belirtisellik nosyonu büyük ölçüde tekrar düşünülme durumunda kalmaktadır.

Bunu yapabilmek için fotografik ifade araçlarından bazılarını ele almayı. Öncelikle alan derinliği kavramının normal görme kavramının yeniden inşası sürecinde önemini, buradaki tartışmada çok yardımcı olan sinemada aygıt teorisi bağlamında inceleyeceğim. Fotografik belirtisellik kavramının belirttiğim içerimlerinin *camera obscura* paradigmasına dayandığını, ancak fotoğrafın dilinin temel unsurlarından biri olan mekânsal temsili sağlayan alan derinliği kavramının bazı kullanımlarının *camera obscura* paradigmasının tamamen dışında olduğunu iddia edeceğim. Bu iki farklı temsil düzleminin fotoğrafın belirtisellik kavramının önemi ve fotoğraftaki merkezi rolü açısından iki farklı fotografik modu ve aynı zamanda da fotoğrafın içsel bir çelişkisini ifade ettiğini göstermeye çalışacağım. Paradoksal gibi görünse de, fotoğrafın bir iz ya da temas olarak tahayyülü ya da onu diğer görsel medyumların dışına biricik bir yere yerleştiren “bir belirti olarak fotoğraf” kavramı, *camera obscura* olgusu üzerinde temellenmektedir. Ancak kuramsal olarak *camera obscura*’da alan derinliği sonsuzdur; yani *camera obscura*, her ne kadar tekgözlü bir model olsa da, kavramsal düzeyde sonsuz sayıdaki nesnenin her birini ayrı ayrı, derinlik farkı olmaksızın düz bir yüzeye aktaran ve hepsini tek tek “gören” sonsuz sayıda göz nosyonu ile işlemektedir. Her ne kadar fotoğrafta sonsuz alan derinliği kavramı mümkün değilse de, fotoğrafın belirtisellik özelliği yine sonsuz sayıdaki nesnenin her birinin izinin netlik farkı olmaksızın aynı formda yüzeye “kazındığı” varsayımına dayanmaktadır.

Dolayısıyla fotoğrafın temel teknik unsurlarından birisi olan alan derinliği kavramı, mekânsal derinlik temsili ve bu tartışma bağlamında fotoğrafın belirti-

sellik kavramıyla ilişkili olarak kavramsallaştırılacak olan nesnelerin temsili gibi iki farklı temsil alanında incelenmelidir. Bu iki temsil alanının fotoğrafın estetik ve ontolojik boyutları açısından paradoksal iki alanı ifade ettiğini öne süreceğim. Başka bir deyişle, fotoğraf mekânsal derinliği temsil etmeye başladığı anda iki-gözlü modeli veya üç boyutluluğu yeniden üretmeye çalışmakta, mekânı *düzlediği* anda ise ona kendine özgü gerçekçiliğini veren belirtisellik özelliğini kazanmaktadır. Dolayısıyla, sadece nesne üzerinden temellenen bir gerçeklikten bahsetmezsek genel olarak fotografik gerçekçiliğin iki farklı formu, nesnesiyle kurduğu ilişkide tekgözlü bir modele, mekânla kurduğu ilişkideyse ikigözlü bir modele dayanmaktadır.

Dördüncü bölüm “Fotoğrafın Ölümü ya da Dijital İmgeler Çağı” başlığını taşıyor ve adından da anlaşılacağı gibi tartışmasını tamamen dijital imgelerin ne olduğu meselesi üzerine kuruyor. Dijital imgelere ilişkin erken dönem tartışmalar, dijital imge üretim sistemlerinin yaygınlaşmasını fotoğrafın gerçekçi bir medyum olarak tanımına yönelik bir tehdit ve fotoğrafların kanıt niteliğinin ortadan kalkması biçiminde yorumlamışlardır. Erken dönem tartışmaların bu ortak teması bağlamında temelde tehdit altında olan unsurun fotoğrafa tarihsel, kültürel ve ruhsal olarak tayin edilmiş bir “gerçekçilik” kavramı olduğunu tartışacağım. Dolayısıyla meseleyi imge düzeyinden çok daha genel bir düzeye, yani gören öznenin görme ediminin merkezinde durduğu ve fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkinin de bu özne kavramıyla kuşatıldığı bir alana yönelik bir tehdit olarak ele almak daha eleştirel bir bakış sağlayacaktır.

Dijital imgeler üzerine kuramsal tartışmalarda her ne kadar farklı yaklaşımlar olsa da ortak kanı artık bu imgelerin nedensellik niteliği taşımamalarıdır. Nedensellik niteliğinin sona ermesi iki farklı sonuçla derinden bağlantılıdır. Birincisi, artık fotoğrafa kültürel olarak yüklenmiş gerçekçilik ve varlığın kanıtı gibi kavramların giderek sorgulanması ve bu kavramların artık analog fotoğraflar için de sorunlu hale gelmesidir. Bu değişim imgenin ontolojisiindeki değişimlerin fenomenolojik etkisini yeterince anlatmaktadır. Dijital bir imge dünyadaki bir nesneyle ontolojik bir ilişki içerisinde olduğu için bir fotoğraf gibi gözükmez; sensör üzerinde kaydedilen veri bir insanın fotoğraf olarak algılayabileceği şekilde algoritmik olarak tasarlandığı için öyle gözükür. Diğer

değişim ise doğrudan fotoğrafın göstergebilimsel anlamı ile ilişkilidir. Belirtisellik niteliği soyut anlamda (çünkü somut olarak bir şey ifade etmez) ancak ikonik bir niteliği içine aldığı durumda fotoğrafın ayırıcı bir niteliği haline gelmektedir. Bu dönüşümün temelinde medyumun maddiliğine doğrudan bağlı olan, belirtiselliği bir iz ya da temas olarak kuran ve doğrudan nesneye yönelen özel bir ilişkiden bahsetmek gerekir. Dolayısıyla nedensellik kavramının ortadan kalkması fotoğrafın ayırıcı niteliğini sağlayan ikonik belirtisellik kavramının temellerini sarsmaktadır.

Bu noktada fotoğraftaki belirtisellik nosyonunun dijital imgelerle birlikte nasıl dönüştüğünü anlamak için belirtisellik kavramının ilk anıyla, yani aktarım ya da çevirim sürecinde fotografik nesneye ait olduğundan emin olduğumuz ve ondan medyuma doğru uzanan niteliğin ulaştığı ilk yer olan (bu aktarım ya da çevirim sürecinin başlangıcı diyelim) negatifin ya da sensörün bu niteliğin varlığını devam ettirip ettirmediği sorunuyla ilgileneneğim. Bu kuşkusuz imgenin göndergesiyle de ilişkili bir meseledir. Yani fotografik imgenin bir göndergeye sahip olması ancak bu niteliğin varlığının devam etmesiyle mümkün olmaktadır. Bu noktada, dijital fotoğrafta bir çevirim sürecinde nesnenin niteliğinin birincil evre olarak tariflediğim “karşılaşma” anında kodlandığını öne süreceğim; bu tür bir kavrayışı benimserseniz kuşkusuz niteliğin varlığının bu anda sona erdiğini kabul etmemiz gerekir.

Belirtisellik ve göndergenin yok olması kavramları bizi fotoğrafın göstergele- rin göstergesi ya da temsillerin temsili olmanın da ötesinde kendi bütünlüğü içinde kendisine gönderme yapan bir *simülakr* haline getirmektedir. Ancak mimesis gerçek ya da ideal gerçekliklere ilişkin bir nosyon iken simülasyon temsili gerçekliklere ilişkindir. Mimesis ile simülasyon arasındaki ayrım tartışmamız açısından çok önemlidir, çünkü eğer dijital imgeler simülasyon kavramıyla işli- yorlarsa ve daha önce belirttiğim gibi birinci aşamada fotografik nesnenin nite- likleri tamamen kayboluyorsa o halde dijital imgeyi fotoğraf olarak tanımlamamız için bir neden kalmaz. Başka bir ifadeyle fotografik imgeyi diğer imge formlarından ayıracak nitelik tamamen ortadan kalkmış olur. Bu noktalar- dan hareketle dijital fotoğrafa dair birkaç varsayımda bulunacağım. Dijital fotoğ- raf ontolojik olarak gerçekçi değildir; belirtiselliğin ve göndergenin yok olması ve

bunlarla bağlantılı olarak nedenselliğin tamamen ortadan kalkması fotoğrafa yüklenen bu tür bir gerçekçilik niteliğini tamamen ortadan kaldırmaktadır. Ontolojik olarak göndergeden kopmuş olan dijital imgeler estetik açıdan da paradoksal bir nitelik taşırlar. Göndergesel olarak paradoksaldırlar çünkü bir yandan göndergenin temsili birinci aşamasında yok olduğu bir imge sürecini oluştururken, diğer yandan medyumun özgüllüğünü vurgulayan modern bir göndergesel temsil formuna öykünürler veya sözde belirtisel bir form olarak *simülakr* halini alırlar. Estetik olarak paradoksal bir alanda var olurlar, çünkü her şeyi görmeye/göstermeye çalışan mükemmel bir imge dijital imge söyleminin temellerini oluştururken aynı zamanda analog-benzeri imgeler oluşturmak için temelde doku ve kusur nosyonunu estetik bir nosyon olarak benimserler. Meseleyi biraz daha kapsayıcı bir şekilde ifade edersem bu bölümdeki temel varsayım dijital imgenin bir fotoğraftan çok bir fotografik imge halini aldığı ve “modern” olana yönelik kendine gönderme yapan ve kendi üstüne katlanan postmodern bir nostalji nosyonuyla işlediğidir. Dolayısıyla, ortaya koymaya çalışacağım gibi dijital imgelerin ürettiği nostalji nosyonu göndergenin kendisinin yasını tutmaz, konvansiyonel fotoğraftaki gönderge temsili yasını tutar.

Son olarak bölümlerin bağlantısı üzerine ve kitaptaki çevirilere ilişkin birkaç noktayı belirtip bu uzun girişi sonlandırmak istiyorum. Öncelikle, buradaki dört bölüm ayrı ayrı okunabilir biçimde tasarlandı. Ancak kuşkusuz okuyucunun ilgili bölümde diğer bölümlere yapılan göndermelere başvurması gerekecek. Bu, bölümlerin birbiriyle ilişkisinin sınırlı olduğu anlamına gelmiyor; tam tersine bölümler birbiriyle sıkıca bağlı ancak bu tüm bölümlerin birbiriyle kavramsal tutarlılık gösterdiği anlamına da gelmiyor. Örneğin üçüncü bölümde fotografik belirtisellik ve fotografik gerçekçilik kavramını şüpheyile karşılayan bir tavır hâkimken ikinci bölümde bu kavramlar üzerinde temellenen bir fotoğraf anlayışı ortaya konmakta. Veya dördüncü bölümde dijital imgelerin doğasına ilişkin tartışmada okur konvansiyonel fotoğrafın diğer bölümlerde sağlam bir şekilde ortaya konulmuş niteliklerinin sarsıldığını hissedebilir. Bu biraz da benim düşünme pratiğinin doğasına ilişkin inançlarımla, yani kendi konumunu devamlı şüpheyile karşılama ve bu konuma karşı olan yaklaşımları tartışma sürecinde benimsemenin en verimli düşünce biçimi olduğuna ilişkin tutumumla paralel bir

tavır. İkinci nokta kitapta yer alan ve Türkçe olarak çevirisi mevcut eserlerle ilgili. Bu çevirilerden bazılarını yeniden çevirme ihtiyacı hissettim. Eğer alıntıda orijinal dildeki esere referans veriliyorsa çeviri bana aittir. Ancak, yeniden çevirdiğim eserlerde okuyucuyu eserin Türkçe çevirisinden haberdar etmek adına ve çevrilmiş tüm eserlerin çevirilerine de başvurduğum için kaynakça kısmında çeviri esere de yer verdim. Çeviri yapma gereksinimi duymadığım eserlerdeki alıntılarda metin içinde Türkçe esere referans verilmiştir. Bu durumda da eserin yararlandığım orijinal halini kaynakçada belirtiyorum.

1

FOTOĞRAFİN İCADI VE ERKEN DÖNEM TARTIŞMALAR

Şiir ve ilerleme içgüdüsel olarak birbirlerinden nefret eden iki muhteristir. Eğer bunlar bir patikada karşılaşılırsa, birisi diğerine muhakkak yol vermeli-dir.

Charles Baudelaire (1859)¹

Leke baskılar ve bakır klişe baskıları. Yok olup gidin; kendi dumanını tüketen bacalar gibi kendinizi yiyip bitirin. Çelik oymacıları, bakır oymacıları ve gravürcüler, kezzaplarınızı son yudumuna kadar için ve ölün! Kara büyüünüzün sonu geldi [...]. Hakiki sihrin gerçek kara büyüü ortaya çıktı ve uzaklardan haykırıyor. Tüm doğa kendi resmini çizecek [...], canlı cansız tüm doğa kendi ressamı, gravürcüsü, matbaacısı ve yayıncısı olacak.

Nathaniel Parker Willis ve Timothy O. Parker (1839)²

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

¹ Charles Baudelaire, "The Modern Public and Photography," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1859]), 88.

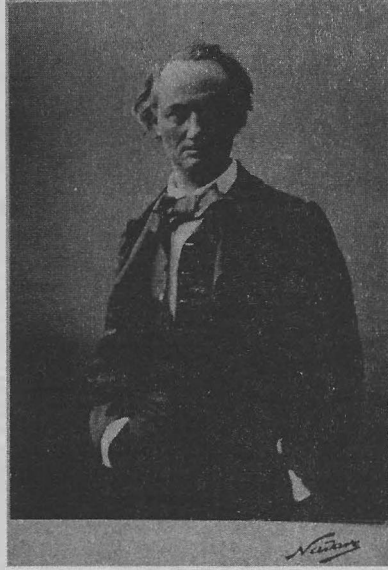
² Nathaniel Parker Willis ve Timothy O. Parker, "The Pencil of Nature: A New Discovery," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Herschberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1839]), 45.

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

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

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

³ Baudelaire, “The Modern Public and Photography,” 86-87.



Figür 1.1. Gaspard-Félix Tournachon (Nadar)
Charles Baudelaire, 1855.

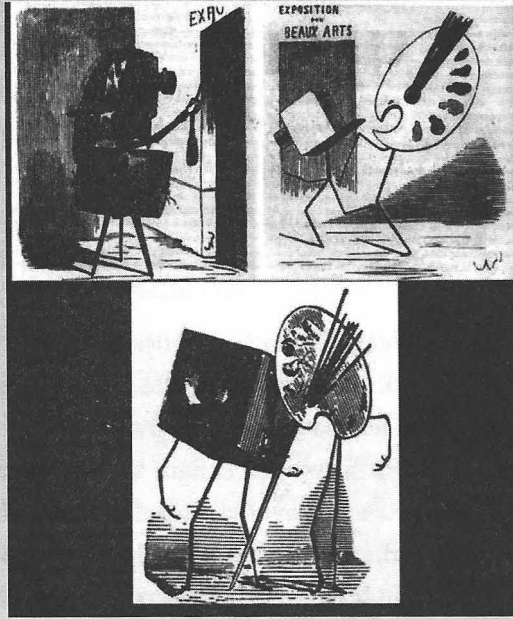
Aslında Baudelaire'in yaşamı boyunca farklı dönemlerde fotoğrafa ilişkin çelişkili bir tutum benimsediğini de belirtmek gerekir. Ünlü Fransız portre fotoğrafçısı Nadar kendisinin çok yakın arkadaşıydı ve 1855'te ona stüdyosunda poz vermişti. Baudelaire'in başka ünlü fotoğrafçılara da poz verdiğini biliyoruz. Hatta Nadar'ın fotoğraf sergilerinden birisine şiiiriyle katkıda bulunmuştu. Annesine 1861'de yazdığı mektupta fotoğrafın ancak gudubet ürünler ortaya koyabileceğini söylerken, 1865'te yine annesine yazdığı başka bir mektupta ondan bir fotoğrafını göndermesini rica ediyordu. Bkz. John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (New York: Routledge, 2008), 120. Belki de Baudelaire'in alıntılarımız bölümdeki fotoğrafın ancak belirli bir işlev yüklendiği zaman takdir edilebileceği yönündeki açıklamaları da benzer bir çelişkili tutumun bir diğer örneği olarak okunabilir. Baudelaire'in fotoğrafa karşı tutumu ve çelişkileri üzerine değerli bir çalışma için bkz. Susan Blood, "Baudelaire Against Photography," *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith* (Stanford: Stanford University Press, 1997).

lerini gerçekleştirecektir. Zamana yenik düşen, yok olmaya mahkûm şeyleri anılarımızda saklama işlevini yerine getirecektir. Baudelaire, bu sınırlar içinde kaldığı takdirde fotoğrafın hakkını teslim etmekte ve onu takdir etmektedir.

Baudelaire bu satırları Paris'te, 1859 yılında düzenlenen güzel sanatlar sergisinin eleştirisinde yazmıştır. Fransız hükümeti her yıl düzenlenen bu çok geniş katılımlı, binlerce kişinin geldiği sergide fotoğrafa ilk defa ayrı bir bölüm ayırıyor ve bu anlamda kurumsal manada fotoğrafın sanat olduğu tescil edilmiş oluyordu.⁴ Baudelaire'in ifadelerinden, bu serginin fotoğraf ve diğer sanatlar arasındaki ilişkiye dair hayli canlı bir tartışma ortamı yarattığını tahmin etmek güç olmasa gerekir. İlginçtir ki bu sergiye katılan çoğu ressam, uzun zamandan beri resim yaparken dagerotiplerden (*daguerreotype*) faydalanmaktaydı. Sergideki birçok eleştirmen, ressamları açıkça dagerotiplerden resmetmelerine rağmen bu konuda hiçbir kaynak göstermemekle ve bir anlamda fotoğrafa olan borçlarını ödememekle ya da böyle davrandıkları için yeteneksiz olmakla suçluyordu.⁵ Nadar'ın da sergiye dair çizdiği karikatürler (Figür 1.2) resmin fotoğrafa olan bu borcunu nihayet ödediği biçiminde okunmalıdır. Ancak bu serginin asıl ilginç yanı, Baudelaire'in eleştirdiği gerçekçilik akımının etkisinde olan resmin düştüğü garip durum olsa gerekir. Eğer doğanın en ince detayına kadar betimlenmesi sanatın gerçek ölçütü oluyorsa, bu durumda dagerotipleri kopya eden resimler

⁴ Aslında fotoğrafın güzel sanatlar sergisinde geniş yer bulduğu ilk büyük çaplı sergi bu değildir. İlk fotoğraf sergisi 1852'de Londra Güzel Sanatlar Cemiyeti'nde açılmıştı. Fotoğrafın erken dönemlerine ilişkin tarihsel detaylar konusunda alanda otorite olarak kabul edilen veya daha yeni dönemde yazılmış ve farklı kaynakları derleyen şu eserlerden faydalanıyorum: Mary W. Marien, *Photography: A Cultural History* (Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006); Martin W. Sandler, *Photography: An Illustrated History* (New York: Oxford University Press, 2002); Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day* (New York: The Museum of Modern Art, 1949); Graham Clarke, *The Photograph* (New York: Oxford University Press, 1997); Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History* (New York: Oxford University Press, 1981); Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*; Alan Thomas, *The Expanding Eye: Photography and the Nineteenth-Century Mind* (London: Croom Helm, 1978). Tartışmalı bir nokta veya tarihsel detaylar üzerine yorum yapılmışsa kaynaklara doğrudan atıf yaptım.

⁵ 1859 sergisine ilişkin detaylar ve sergiye dair eleştirilere dair genel bir bakış için bkz. Aaron Scharf, *Art and Photography* (New York: Penguin Books, 1986 [1968]), 143-149.



Figür 1.2. Nadar'ın 1857 ve 1859'da Paris'te düzenlenen güzel sanatlar sergisi için çizdiği karikatürler.

Üstteki iki karikatür fotoğrafa bölüm ayrılmayan 1857 yılındaki sergi, alttaki karikatür ise burada konu edilen 1859 sergisi için çizilmiştir. Birinci karikatürün açıklamasına Nadar, "çok şey borçlu olduğu fotoğrafa sergisinde küçücük bir yer bile ayırmayan resim sanatının nankörlüğü" ifadesini yazmıştır. Diğer karikatür ise bir anlamda resim ve fotoğrafın sanat kategorisi altında yan yana gelişini karikatürize etmektedir.

bu dagerotiplerden estetik olarak daha az güzeldiler (kuşkusuz rengin temsili dışında).⁶ Bu sergi üzerinde daha fazla durmayacağım. Ancak şunu belirtmek gerekir ki fotoğraf, resmi olarak ilanından sadece yirmi sene sonra akademik ve kurumsal anlamda sanatın kendine çizdiği sınırları etkilemiş ancak daha sonra göreceğimiz gibi, kendisi de sanatın çizdiği bu sınırlardan derinden etkilenmiştir. Bu serginin bu bağlamda önemi, fotoğrafın tam da modern bir medyum olmasından kaynaklı olarak yarattığı bu baş döndürücü hızdaki değişimlerdir. Bu noktayı, ileride bahsedileceği gibi, hem fotoğrafın tekniğindeki değişimlerin hem de fotoğrafın sanatsal ve toplumsal anlamlarındaki dönüşümlerin hızı daha da iyi göstermektedir.

Baudelaire'e dönersek, her ne kadar bazı çelişkili ifadeleri bulunsa da onun genel olarak fotoğrafı kesinlik sağlayan bir temsil aracı olarak gördüğünü belirtmeliyiz. Ancak Baudelaire'in temel meselesi fotoğraf ile gerçeklik ilişkisi ya da fotografik temsilin doğası değil, sanatı gerçekliğin kesin temsiliyle karıştırdığını düşündüğü estetik anlayıştır. Sanat soyut ve düşsel olanın ifadesiyken, ona göre bu yanlış estetik anlayışla birlikte "ressam düşlediğini değil gördüğünü" resmeder hale gelmiştir.⁷ Her ne kadar Baudelaire fotoğraf ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmamış olsa da aşağılayıcı anlamdaki ifadesiyle "endüstri" ve sanat arasında yaptığı ayırım, aslında fotoğrafın çok temel bir erken dönem anlamına, her ne kadar basit görünse de farklı zaman ve bağlamlarda değişik ve önemli anlamlar kazanan bir özelliğine vurgu yapmaktadır; o da fotoğrafın gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi (reprodüksiyonu) olduğu şeklindeki yargıdır. Bu nokta erken dönemde fotoğrafı hem değerli kılmış hem de onu sanatla kıyasta yaratıcılıktan uzak bir mekanik form olarak değersizleştirmiştir. Ancak bu noktaya gelmeden önce fotoğrafın ortaya çıkışındaki bağlama bakmak gerekir. Bu bağlam bize fotoğrafın daha sonra literatürde yer edineceği anlamlardan hayli farklı bir tablo sunacak ve daha sonraki tartışmaları derinleştirmemize büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

⁶ Bu noktada sergiye dair eleştirilerden ilginç bir detay aktarmakta fayda var. Ressam Paul Huet eleştirisinin bir bölümünde şöyle demektedir: "Büyüteciler bilime vermeli; gözler manzaranın güzelliklerini takdir etmeye yeter." Aktaran a.g.e., 147.

⁷ Baudelaire, "The Modern Public and Photography," 88.

Fotoğrafın İcadı: “Doğanın Kalemi” ve Fotoğrafın Beliren Farklı Anlamları⁸

Fotoğraf, icat edilişiyile beraber çok temel bir gerilim noktası ya da ikilikle karşı karşıya kalmıştır. Medyumun mekanik doğası onun bulunuşunu hem bir araç olduğu için icat haline getirmekte ancak aynı zamanda, erken dönemlerdeki yaygın bir ifadeyle, doğanın kendi kendisinin imgesini ortaya çıkarmasına izin verdiği için bir keşif olarak tanımlamaktadır. Erken dönem fotoğraf üzerine yazılarda sık sık karşımıza çıkan bu icat-keşif ikiliği, Andrew Hershberger’e göre iki farklı fotoğraf nosyonunu ifade etmektedir. Eğer fotoğraf bir keşif olarak görülürse doğal ve nesnel bir olgudan, bir icat olarak görülürse kültürel ve öznel bir olgudan bahsetmiş oluruz.⁹ Hershberger’e göre, daha sonra Talbot bahsinde üzerinde duracağımız “Doğanın Kalemi” tanımlaması ise “Doğanın Kültürü” ya da “Nesnelliğin Özneliği” gibi bir düzleme, yani bu iki ucun bir araya geldiği ve uzlaştığı bir kavrama dönüşmektedir. Ancak ısrarlı varlığını daha sonraki dönemlerde sürdüren bu temel ikilik ya da kavramsal gerilim, bu tür bir uyuşma yerine farklı biçimlere bürünmüştür. Fotoğrafın öznel bir ifadenin ürünü mü yoksa nesnel (doğal) bir olgu mu olduğu ya da kişisel bir ifade alanı mı yoksa “ortaya çıkma” veya tezahür mü olduğu gibi farklı ikilikler aslında bu erken dönem belirsizliğinden beslenmektedirler. Bugün fotoğraf diyebileceğimiz ilk imgeyi 1826’da oluşturan (Figür 1.3) Joseph Nicéphore Niépce’in, buluşunu helyografi (*heliography*, yani güneş çizimi) olarak adlandırışında da benzer ve hemen tüm fotoğraf öncülerinin ifadelerinde imaları bulunan bu ikiliği görmekteyiz. Baude-laire’in yukarıda alıntılıdığımız eleştirisinde de beliren ikilik yine benzer bir ikiliktir; fotoğraf doğayla başka biçimlerin kurmadığı bir ilişki kurmakta ve bu ilişki sürecin kendisinin tarifini zorlaştırmaktadır.

Her ne kadar ilk sabit fotoğrafı Niépce’in oluşturduğu yönünde belirli bir kanı oluşmuşsa da, literatürde ve kurumsal olarak fotoğrafın mucidinin birazdan değineceğim nedenlerle Louis-Jacques-Mandé Daguerre olduğunu ve 19 Ağus-

⁸ Anlaşılabacağı gibi bu alt başlık, Talbot’ın fotoğraf tarihi açısından çok önemli eserine gönderme yapmaktadır. Bu eseri daha sonra tartışacağım. Bkz. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (New York: De Capo Press, 1968 [1844-1846]).

⁹ Andrew E. Hershberger, *Photographic Theory: An Historical Anthology* (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014), 44.



Figür 1.3. Joseph Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras* (Le Gras'dan Görünüm), 1826.

Bazı kaynaklarda bu tarih 1827 olarak geçmektedir. Sandler, *Photography: An Illustrated History*, 7. Dünyanın ilk pozitif fotografik imgesi olarak kabul edilen bu fotoğrafın 1898-1952 arasında kayıp olduğu belirtilmektedir. Fotoğraf 1952 yılında, fotoğraf tarihçisi Helmut Gernsheim tarafından, orijinalinde nasıl bir imge olduğuna dair bir fikir yürütemeyecek kadar bozulmuş halde, Londra'da bir tavan arasında bulunmuştur. Gernsheim fotoğrafı, imgenin nasıl bir imge olabileceğine dair çalışmalar yaparak neredeyse tekrar inşa etmiştir. Dolayısıyla Jae Emerling ders kitaplarında ve çevrimiçi olarak gördüğümüz imgenin aslında o imge olmadığını, bir çeviri olduğunu, aslında bu durumun bu imgenin orijinali kavramını da ortadan kaldırdığını belirtmektedir. Emerling imgenin neredeyse tamamen bir inşa olabileceği imasını yapmaktadır. Jae Emerling, *Photography: History and Theory* (New York: Routledge, 2012), xii.

tos 1839'da Paris'te Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yapılan bir ortak toplantıyla resmi olarak duyurulduğunu biliyoruz. Daguerre hem icadı hem keşfi olarak tanımladığı ve kendi isminden türettiği dagerotipi şu sözlerle halka tanıtıyordu:

[Dagerotip] *camera obscura*'yla alınan doğa imgelerinin renkleriyle değil, çok ince ton ayrışmalarıyla anlık reproduksiyonlarından oluşur [...]. Doğanın *kusursuz* bir imgesini yakalamak için iklime ve ışığın yoğunluk derecesine göre yalnızca 3 ila en fazla 30 dakika gerekmektedir [...]. Herkes dagerotip yardımıyla kendi şatosunun ya da kır evinin manzarasını yapabilecektir. İnsanlar her türden koleksiyon oluşturabilecek ve bu koleksiyonlar en nadide koleksiyonlar olacaktır. Çünkü *sanat, detayları kusursuz ve kesin biçimde taklit edemez* [...]. Sonuç olarak dagerotip yalnızca Doğayı çizmek için bir araç değil, bilakis *Doğanın kendi kendini yeniden üretme gücünü ona veren kimyasal ve fiziksel bir süreçtir*.¹⁰ [vurgular bana aittir]

Daguerre'in ifadelerinde, daha önce bahsettiğimiz doğa ile fotoğraf arasında kurulan kendine özgü ilişkinin öne çıktığını görüyoruz. Ancak diğer önemli bir nokta da Daguerre'in fotoğrafla sanat arasında temsil gücü temelinde yaptığı kıyaslamadır. Daha sonra, 1850'lerde fotoğraf üzerine yazılan metinlerde fotoğrafın sıkça "sanat-bilim" olarak nitelendirildiğini ve hatta 1847'de Londra'da kurulan bir derneğin faaliyetlerini (onu tanımlayacak daha iyi bir sözcük bulamadıklarını belirterek) "sanat-bilim alanında yeni deneyler yapmak" olarak açıkladığını biliyoruz.¹¹ Yani henüz fotoğrafın çok erken döneminden başlayarak, fotoğrafın temsil gücü ya da doğayla kurduğu bu özel ilişki halihazırda fotoğraf ile sanat arasında giderek büyüyecek bir ayrımı kavramsal olarak oluşturmaya başlamıştır. Ancak Daguerre'in sanat ile fotoğraf arasında kurduğu ikilik yüzeysel bir şekilde anlaşılmamalıdır. Daguerre'in bu metni yazdığı dönem itibarıyla sanat olarak ifade ettiği anlayış, 19. yüzyılın ilk yarısında baskın sanat akımları olarak gördüğümüz neoklasisizm ve romantizmin sanat tanımları çerçevesinde düşünülmelidir. Şüphesiz bu tanım 19. Yüzyılın ikinci yarısında etkisini giderek artıracak olan gerçekçiliğin sanat tanımından kökten bir biçimde farklıdır.

¹⁰ Louis-Jacques-Mandé Daguerre, "Daguerreotype," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1839]), 11-13.

¹¹ Marien, *Photography: A Cultural History*, 26.



Figür 1.4. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *L'atelier de l'artiste* (Sanatçının Atölyesi), 1837 (Société Française de Photographie, Paris).

Daguerre'in 1839'da, fotoğraf kamuoyuna duyurulmadan iki sene önceye ait bu dagerotipinde, Batı geleneğinde birkaç yüzyıldır artık temel bir form olan natürmort tarzının benzerini kompozisyon modeli olarak kullandığını görmekteyiz. Dolayısıyla burada sanat ve fotoğraf arasındaki ikiliğin yanı sıra fotoğrafın bu tür bir konvansiyonel sanat ifade formu içerisinde kullanımı, bir yandan yeni bir ifade tarzı olarak anlaşılabilceği gibi diğer yandan doğanın kendi kendini üretmesi gibi abartılı terimlerle ifade edilen bir "sihir" kavramına yaslanmaktadır.

Sanat bu bağlamda daha çok öznel bir ifade aracı olarak ve doğanın formlar içerisinde estetize edilmesi ve yüceltilmesiyle anlaşılmalıdır.

Bu bakış açısının, meseleye estetik açıdan yaklaşması beklenmeyen ve hatta daha ileriye gidersek, doğa ile dagerotip arasında kurduğu 'büyülü' ilişkiyi biraz da mucit-girişimci kimliğiyle ilişkilendirebileceğimiz Daguerre'le de sınırlı olmadığını söyleyebiliriz. Fotoğrafın gelişiminde bir başka öncü ve hatta bazı yorumculara göre negatif kavramını ve dolayısıyla reproduksiyonu geliştirdiği için fotoğrafın asıl niteliğini, yani çoğaltılabilme özelliğini ona kazandıran William Henry Fox Talbot'ın, fotoğrafın resmi olarak ilanından yıllar önce yaptığı görece başarısız deneyimler sırasındaki düşünceleri de bir anlamda fotoğraf ile nesnesi (ve doğa) arasında var olduğu düşünülen doğrudanlığı ya da kendiliğindenliği çok güzel ifade etmektedir. Talbot, 24 baskıyı bir araya getirdiği ve fotoğrafların altlarına açıklamalar yazdığı ünlü *The Pencil of Nature* kitabının önsözünde, *camera obscura* yoluyla çizim yapmakta yeterince yetenekli olmadığını görünce şöyle düşündüğünü belirtmiştir: "[...] bu doğal imgelerin kendi kendisinin kalıcı olarak baskısını yapabilmesini sağlama ve bu baskıların kağıt üzerinde sabitlenebilme imkânı olsa ne büyüleyici olurdu!"¹² Talbot'ın düşüncesinin temelinde ışığın doğada yarattığı etkinin benzerini yaratabilme fikri vardır: "Işık var olduğu yerde bir etkinlikte bulunmakta ve belirli koşullarda maddi cisimler üzerinde değişiklikler oluşturmakta. Varsayalım ki bu tür bir etkinlik kağıt üzerinde de yaratılabilsin ve kağıt ışıkla gözle görülebilecek şekilde değişime uğrasın."¹³

Talbot, 1844 ile 1846 yılları arasında altı fasikül olarak yayımladığı bu kitabında,¹⁴ fotoğraflar aracılığıyla temelde heykel, porselen ve cam eşya ve hatta dantel işlerini göstermekte, bu anlamda fotoğrafın belgeleme için mükemmel bir araç olduğunu belirtmektedir. Talbot'ın eseri aynı zamanda fotoğrafın gerçeklik ve hakikat ile kurduğu ilişkiye dair döneminin kanıtlayıcı bir belgesi niteliğinde-

¹² William H. Fox Talbot, "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1844]), 29.

¹³ a.g.e.

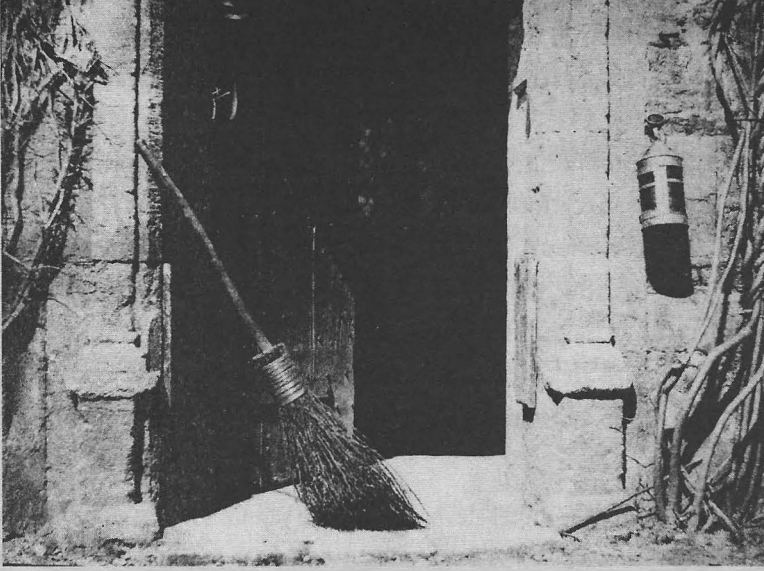
¹⁴ Talbot'ın kitabı orijinal kalotiplerden oluşmaktaydı. Daha sonra farklı zamanlarda tüm fasikülleri bir araya getiren kopya baskılar üretilmiştir. Bu kopya baskılara bir örnek için bkz. Talbot, *The Pencil of Nature*.

dir. Fotoğrafın erken dönem anlamlarına paralel bir biçimde Talbot, fotoğrafın doğanın güzelliklerinin fiziksel görünümü olan ve aynı zamanda da gerçekliği sunan bir kayıt sistemi olduğunu düşünmekteydi. Kitabın adından ve yukarıda alıntıladığımız pasajdan da anlaşılacağı gibi bir anlamda Talbot, doğanın kendisini nasıl çizdiğini ya da görünümelerini nasıl sabitlediğini göstermeye çalışıyordu.¹⁵ Ancak fotoğrafın erken döneminde de var olan ve sonraki dönemde gittikçe temel bir gerilim noktasına dönüşen fotoğrafın mekanik yeniden üretim ve öznel ifade aracı gibi iki boyutunun da bu eserde bir şekilde ortaya çıktığını görüyoruz.

Talbot'ın *The Open Door* (Figür 1.5) isimli fotoğrafını tanımlamak için seçtiği “doğanın kalemi” metaforu ile burada tanımlanan sanat nosyonu arasında çelişkiler vardır. Eğer Talbot kitabındaki tüm fotoğrafların halihazırda sanat olduğunu ifade etseydi retoriğinde muhtemelen bir sorun kalmayacaktı; çünkü fotoğrafın doğaya kendi kendisini resmetmesini sağlaması, yani mekanik yeniden üretim olarak tanımlanan niteliği, onun ortaya çıkan sanat eserinde salt bir nötr aracı olarak kavramsallaştırılmasını sağlayabilirdi. Ancak burada Talbot, daha sonra fotoğraf için gerçekten bela olacak bir yakınlaşmanın, yani resim sanatının estetik araç ve ifadeleri ile fotoğrafın potansiyelleri arasında bir analojiye girmişti. Bu durumu daha da sorunlu hale getiren bir yorumda Mike Weaver, bu fotoğrafın aynı zamanda ruhun kurtuluşuna ilişkin birtakım alegorik düşünceler içerdiğini, fotoğrafta bulunan lamba, kapı aralığı, süpürge gibi unsurların Hristiyan temalarına yönelik imalar taşıdığını belirtmektedir.¹⁶ Dolayısıyla bu yorumu takip edersek, bu fotoğraflardaki sembolizm fotoğrafın salt bir mekanik yeniden üretim ya da doğanın güzelliklerini bize getiren nötr bir aracı olarak kavranmasını daha da güçleştirmektedir. Clarke bu fotoğrafın bir resim gibi hesap-

¹⁵ Çarpıcı bir biçimde Talbot kitabını şu ifadelerle duyurmuştur: “Betimlenen manzaralar doğanın saf ve değiştirilmemiş fırça darbelerinden oluşmaktadır.” Aktaran Florian Rötzer, “Re: Photography,” *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, haz., Hubertus v. Ameluxen (vd.), çev., Pauline Cumbers (Munich: G+B Arts, 1996), 15.

¹⁶ Mike Weaver, “Henry Fox Talbot: Conversation Pieces,” *British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition*, haz., Mike Weaver (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 14.



Figür 1.5. William Henry Fox Talbot, *The Open Door* (Plate VI)
(Açık kapı), 1844'den önceki bir tarih (Gilman Collection).

Talbot fotoğrafın altına şu açıklamayı yazmıştır:

Bu çalışmanın başlıca amacı, ortaya çıkmaya başladığına inandığımız yeni bir sanatın İngiliz yeteneği aracılığıyla olgunlaştırılmadan önceki ilk görünümünü kayda geçirmektir. Bu çalışma bu sanatın emekleme evresine ait çok küçük bir çabadır [...]. Hollanda sanat ekolünün günlük ve tanıdık vakalara ilişkin manzaraları temsil nesneleri olarak aldığı gayet iyi biliyoruz. Bir ressam gözü genellikle sıradan insanların dikkate değer bir şey görmediği yerlerde kilitlenir kalır. Geçip giden bir güneş ışığı parlaltısı ya da yürüdüğü patikaya dolan bir gölge, zamanın eskittiği bir meşe ağacı ya da yosun kaplı bir taş düşünce ve duygu silsilesi ve pitoresk düşler uyandırabilir.

"The Pencil of Nature," son güncelleme 2 Mart, 2016, <http://www.thepencilofnature.com/plate-6-the-open-door/>

lanıp oluşturulduğunu ve ışığın ve desenin formal geometrisinin ön plandaki nesnelere sembolik göndermeleri birbirine bağladığını, bu şekilde fotoğrafta sembolik ve anlatsal düzlemler oluşturulduğunu belirtmektedir.¹⁷ Fotoğraf tarihinde farklı bağlamlarda ısrarlı varlığıyla dikkat çeken bu ikiliğe tekrar döneceğim; ancak şimdi fotoğrafın erken dönemde beliren başka anlamlarına bakmaya devam edelim.

Eğer farklı yöntemleri fotoğraf adı altında toplarsak, ilk dönem fotoğraf üzerine düşünenleri sadece fotoğrafların doğayla kurduğu bu özel ilişki veya konvansiyonel sanat kavramı içerisinde tanımlanabilecek potansiyel bir ifade olasılığı büyülemiyordu. Amerikalı edebiyatçı Edgar Allan Poe, fotoğrafı modern çağın olağanüstü ve hayranlık uyandırıcı bilimsel gelişmelerinin bir ifadesi olarak görmekte ve sürecin kendisini büyüleyici olarak tarif etmekteydi. Poe dagerotip üzerine yazısında, fenomenolojik bir yaklaşımla fotoğrafın gücünü şu şekilde açıklamaktadır:

Hakikaten de dagerotipteki levha insan eliyle yapılmış herhangi bir resimden sonsuz kere (bu sözcüğü enine boyuna tartıp kullansak da), evet, *sonsuz kere* daha kesin bir temsil sunmaktadır. Eğer sıradan bir sanat eserini iyi bir mikroskopla incelemeye kalkarsak doğaya benzerliğin tüm izleri silinir gider. Ancak fotojenik çizimin en ince tahlili daha mutlak bir hakikati, temsil edilen şeyle daha kusursuz bir özdeşleşmeyi ortaya çıkarır.¹⁸

Ancak Poe'nun kendinden çok emin bir şekilde ifade ettiği, fotoğrafın nesnesiyle kurduğu bu fenomenolojik özdeşlik ya da kesinliğe yakın tasvir gücü her ne kadar genel bir fikri yansıtmaktaysa da çatlak seslerin çıktığını söylememiz gerekir. Her ne kadar belirteceğimiz gibi koşullu da olsa, dönemin kendine özgü sanat

¹⁷ Clarke, *The Photograph*, 42. Talbot'ın anlayışına ilişkin diğer değerli bir yorumu tartışmamızı dağıtmadan buraya eklemekten geçemeyeceğim. Sonia Hofkosh, Talbot'ın kitabındaki sözlerine referansla fotoğrafçının fotoğrafı çekerken farkında olmadığı detayları sonradan fark edeceğini ve bunun da fotoğrafa "açığa çıkarma" gücü verdiğini belirtmektedir. Hofkosh'a göre, Talbot'ın bu ifadesi ile Benjamin'in "optik bilinçdışı" kavramı arasında bazı paralellikler bulunabilir. Bkz. Sonia Hofkosh, "Early Photography's Late Romanticism," *European Romantic Review* 22/III (2011): 300.

¹⁸ Edgar Allan Poe, "The Daguerreotype," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1840]), 38.

ve fotoğraf eleştirmeni (Lady) Elizabeth Eastlake, 1857’de fotoğraf üzerine yazdığı hayli uzun bir makalede fotoğrafın neyi nasıl temsil ettiğini ve doğayı kesin bir temsil aracı olup olmadığı konusunda düşündükten sonra fotoğrafın bu kesinliğine ya da yaygın tabirle doğanın aynası işlevine hayli eleştirel ve çetrefil bir yorum getirmiştir. Eastlake’e göre, kamera kendisine yakın olan nesnelerde her ne kadar temsil anlamında en kesin sonuçları ortaya koyuyorsa da uzaklık arttıkça özellikle tonal ilişkiler anlamında fotoğrafın hataları da artmaktadır. Ancak burada bizi ilgilendiren ve daha can alıcı nokta, Eastlake’in kesin temsil nosyonu ve sanat arasında kurduğu ilişkide yatmaktadır. Eastlake, fotoğrafın monokrom yapısıyla renkler arasındaki ilişkiyi ve rengin tonal özelliklerini yanlış temsil ettiğini, örneğin lacivertin açık bir tonda, altına çalan sarının koyu bir tonda temsil edildiğini belirtmiştir. Dolayısıyla Eastlake’e göre fotoğraf, karanlık ve aydınlık arasındaki zıtlıkla oluşan durumun, yani *chiaroscuro* kavramının kendisini temsil etmekte başarısızdır:

Öyleyse açıktır ki fotoğraf, ışık ve gölgenin en yakın benzetiminde ne kadar başarılı olursa olsun hakiki bir *chiaroscuro* ortaya koymakta, yani ışık ve karanlığın hakiki benzetiminde başarısızdır ve öyle olmaya da mahkûmdur. İçinde yaşadığımız dünya her çeşitten renk paletinden değil de sadece iki renkten, siyah ve beyazdan ve arasındaki tonlardan oluşsaydı bile [...] fotoğraf bunları doğru bir şekilde kopyalamakta yine de başarısız olacaktı.¹⁹

Daha da ötesi Eastlake, bilimin fotoğrafın üretim kaynaklarını geliştirdiği ölçüde fotoğrafın kusurlarını artırdığını, bunların daha da görünür olduğunu belirtmektedir. Ancak belki de Eastlake’in yorumunun en önemli katkısı, fotoğrafın kusurlarının fazla olduğu dönemde fotoğrafın sanata daha yakın bir form olduğu iddiasıdır. Eastlake’e göre, fotoğraf erken döneminde “sanatsal duygularımızla daha fazla uyumludur ve bunun nedeni fotoğrafın giderek Doğa deneyimimize daha sadık bir hale gelmesidir.”²⁰ Eastlake’in bu kendi vaktinin çok ötesindeki sezgilerle dolu yorumu, yine sanat ile bilim arasındaki ikiliğe gelip dayanmak-

¹⁹ (Lady) Elizabeth Eastlake, “Photography,” *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven: Leete’s Island Books, 1980 [1857]), 57.

²⁰ a.g.e., 59.

tadır. Muhtemelen bu noktaya gelip önünü kapatmasa veya fotoğrafa ilişkin fenomenolojik değil ontolojik bir yorum ortaya koyabilse çok daha fazla potansiyele olan bir yorumdur bu. Ancak Eastlake hakikilik kavramının aslında fenomenolojik olarak bir anlamı olmadığını kavrayamamıştır.

Daha önce ima edildiği gibi fotoğrafın erken dönemdeki anlamları, 19. yüzyılın pozitivist gerçekçiliği ve hakikatin mimesisle duyurulabileceği şeklindeki bir inançla örtüşmekteydi. Martin Jay, bu dönemde fotoğrafın görsel deneyimin hakikatine sadık bir araç olarak görüldüğünü ve Fransa'daki ilk dönem fotoğrafçıların fotoğrafın dünyanın doğrudan yeniden üretimi olduğu gibi basit bir inanışla çalıştıklarını belirtmektedir.²¹ Ancak bu erken dönem fotoğrafçıları arasında Hippolyte Bayard, henüz fotoğraf icat edildiği dönemde hem fotoğrafla gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayan hem de daha sonra fotoğraftaki öznel ifade kavramının bir anlamda ilk formu olan çalışmalar yapmıştır. Daha basit bir yöntemle ortaya çıkardığını iddia ettiği pozitif imgeye dayanan çalışmalarını 1839'da sergilemiş olsa da resmi bir destek görmediği için Daguerre'in ününü yakalayamamış olan Bayard, biraz da ironik bir yaklaşımla, 1840'ta kendisini yalnız ve anlaşılmamış ve intihar etmiş bir mucit-dâhi olarak betimlediği kurgu çalışmasında bir anlamda ilk dönem fotoğrafa egemen olan gerçekliğin aynası tanımını ve fotografik temsilin sınırlarını sorgulamış oluyordu (Figür 1.6). Bayard her ne kadar kendi yönteminin üstünlüklerini sergilediği şehir manzaraları çekse de fotografik temsilin sınırlarını ve fotoğraf ile gerçeklik kavramı arasındaki ilişkiyi ilk dönem izleyiciye sorgulatan farklı çalışmalarına devam etmiştir. 1850 yılında çektiği bir diğer fotoğrafında (*Self-Portrait with Plaster Casts*) kendisini havada asılı duruyor izlenimi verdiği birtakım heykelciklerle beraber fotoğraflamıştır. Bayard'ın fotografik temsilin sınırlarına ilişkin bu oyuncu yaklaşımı fotoğrafa koyduğu isimden de anlaşılabilir; alçı kalıpların fotoğrafın isminde yer alması, bu fotoğrafın izleyiciyi hayrete düşürme ya da yanılsama yaratma amacıyla değil (belki de çok sonra kavramsal sanatta olduğu gibi, fotoğrafta içeriğin biçimin önüne geçtiği ilk örnektir bu) bu sorgulamayı izleyicide en

²¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: California University Press, 1994), 126.



Figür 1.6. Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man*
(Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre), 1840.

Bayard'ın fotoğrafın icadı dönemindeki çalışmalarına yönelik iddiaları için bkz. Scharf, *Art and Photography*, 87-88; Marien, *Photography: A Cultural History*, 15. Bayard'ın *Self-Portrait as a Drowned Man* fotoğrafı ve hakikat ile fotoğraf arasındaki ilişkiye dair diğer erken dönem gözlemleri içeren çok ilgi çekici bir çalışma için bkz. Michal Sapir, "The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's *Self-Portrait as a Drowned Man*," *Modern Fiction Studies* 40/III (1994).

baştan işletmek amacıyla düşünülmüş gibidir. Her ne kadar fotoğrafın temsil sınırlarına ve gerçeklikle ilişkisine dair çok erken dönemde bile bu tür sorgulayıcı girişimler olsa da fotoğraf ile gerçeklik arasında kurulan özdeşlik ilişkisi genel geçer bir söylemi ifade etmektedir.

Fotoğrafın icadını eğer sürecin kamuoyuyla paylaşılması ve başkalarının da fotoğraf çekebilmelerinin önünün açılması (yani işlemin teknik detaylarının açıklanması) olarak alırsak 1839'dan sadece birkaç on yıl sonra fotoğraf, büyüleyici ve neredeyse olağanüstü görülen bir fenomenden popülerleşmeye ve ticarileşmeye başlayan ve bilimden eğlenceye birçok alanda yayılan neredeyse sıradan bir pratik halini almaya doğru evrilmiştir. Bu baş döndürücü gelişimin arkasında kuşkusuz teknik sınırlılıkların ortadan kalkması çok önemli bir rol oynamaktadır. Fotoğrafın maddi kültür öğelerinin gelişimi, anlamının dönüşümünü anlamamızda çok önemli bir yere sahiptir. Daha önce bahsedildiği gibi, 1826 yılında Fransız mühendis ve mucit Niépce, metal bir levha üzerinde dünyanın ilk sabit pozitif imgesini yakalamayı başardı. Ancak Niépce'in buluşu geliştirilmeye elverişli değildi, çünkü fotoğrafın temelini oluşturan gümüş bileşikler kullanılmıyordu ve ihtiyaç duyduğu sekiz saatlik pozlama süresi kullandığı yöntemle kısılacak gibi değildi. Aslında görsel imgeleri oluşturmanın temel optik ilkeleri binlerce yıldır bilinen bir olguydu. Asıl mesele bu görsel imgeleri belli bir yüzey üzerinde kalıcılaştırma sorunuydu. Henüz 16. yüzyılda *camera obscura* (sözcük anlamıyla karanlık oda), sanatçıların çizim yapmak, bilim insanlarının tutulmalar ve güneşin hareketlerini gözlemek için yaygın olarak kullandıkları bir aletti. Bu karanlık odanın bir duvarındaki küçük bir delik aracılığıyla tam aksi yöndeki duvarda odanın karşısında duran manzaranın hem dikey hem de yatay olarak ters çevrilmiş imgesi oluşmaktaydı. 17. yüzyılda *camera obscura*'nın taşınabilir olanları seyyahların gözdesi olmuştur.²²

²²Kuşkusuz burada *camera obscura*'nın keşfinden değil işlevlerinin yaygınlaşmasından bahsediyorum. *Camera obscura* olgusu antik çağda da bilinen bir olguydu ve prensiplerine dair çalışmaları Arap dünyasında 11. yüzyıla kadar takip edebiliyoruz. Bkz. Nicholas J. Wade, "The Eye as an Optical Instrument: From Camera Obscura to Helmholtz's Perspective," *Perception* 30/X (2001). Hatta bu işlemi aydınlıkta da gerçekleştirebilen ve çok daha taşınabilir olan *camera lucida* (aydınlık oda) 1806 yılında William Hyde Wollaston tarafından icat edilmiştir. Bkz. Marien, *Photography: A Cultural History*, 6.

Daguerre'in icadına haklı olarak büyük ün getiren unsur, dagerotiplerin inanılmaz derecede detaylı ve canlı bir temsil sunması ve gelişime açık olmasıdır. Fotoğrafın diğer bir öncüsü Talbot, Daguerre'in fotoğraflarını görmesi için gelen daveti reddetmiş ancak arkadaşı bilim insanı ve fotoğrafçı John Herschel'den bu fotoğrafları görmesini ve kendisine rapor etmesini istemiştir. Herschel'in Talbot'a aktardığı izlenimleri hayli çarpıcıdır: "Onları mucizevi olarak tanımlamak çok da abartı sayılmaz [...]. Dagerotipler [...], makul bir beklentiyle tahayyül edebileceğim her türlü şeyi aşmakta... Tüm ışık ve gölge geçişleri, tüm resimleri ölçülemez biçimde geride bırakacak şekilde bir yumuşaklık ve hakikilikle verilmekte."²³ Daguerre'in yöntemi yüksek derecede parlatılmış gümüş kaplama bakır levhaların gümüş yüzeylerini iyot kristallerinin ısıtılmasıyla elde edilen dumanla işlemekte ve bu yolla ışığa duyarlı bir yüzey oluşturmaktaydı. Bu yüzeyi *camera obscura*'nın oluşturduğu imgelere maruz bırakmakta ve levha üzerinde görünmez bir imge oluşturmaktaydı. Bu imgeleri görünür kılmak, yani levhaları geliştirmek için de gümüş yüzeyi cıvanın ısıtılmasıyla elde edilen dumana maruz bırakmaktaydı. Sonra bu imgenin daha fazla ışıktan etkilenmesini önlemek, yani onu sabitlemek için de soda hiposülfite yıkamaktaydı. Sonra suda yıkanan bu levhanın kendisi bir pozitif imgeyi oluşturmaktaydı. Anlaşılabacağı gibi, Daguerre'in metodu pozitif imge üretimine yönelikti ve bu levhanın çoğaltılma imkânı yoktu; her levha biricikti. Dagerotipler izleyicide derin etkiler bırakan, ton farklılıklarını temsil gücü çok yüksek olan ve iyi bir mercek ile bakıldığında bile gren ortaya çıkarmayan müthiş detaylı imgeler sunmaktaydı. Bu etkisine rağmen dagerotipin temel dezavantajı fotoğrafa asıl gücünü kazandıran şeyden, yani çoğaltılabilme özelliğinden yoksun olmasıdır.²⁴

William Henry Fox Talbot kalotip (*calotype*) adını verdiği icadıyla aslında çözmeye çalıştığı bir sorunun yani ters tonlarla ortaya çıkan levhanın (yani negatifin) aslında kalotip için bir ara evre olduğunu ve pozitif imge oluşturmak için daha başka bir işleme gereksinim duyduğunu ve bu negatifin aslında çoğaltmayı

²³ Aktarana.g.e., 21.

²⁴ Diğer yandan bu dagerotiplere ayrı bir değer de kazandırır, o da biricikliktir. Bu özelliğiyle bugün bile dagerotipler bir fetiş nesnesi olmuştur ve hayli yüksek fiyatlara alıcı bulmaktadırlar.

sağladığını fark etmiştir.²⁵ Talbot metal bir levha yerine yüksek kalitede kağıt kullanmış ve bu kağıdı ışığa duyarlı yapabilmek için gümüş nitrat, potasyum iyodür ve galik asit çözeltilerine tabi tutmuş ve henüz nemliyken *camera obscura*'da pozlamıştır. Bu yüzeydeki imgeleri ortaya çıkarmak yani geliştirmek için gümüş nitrat ve galik asit çözeltilerini kullanmış ve bu imgeyi sabitlemek için de soda hiposülfitle yıkamıştır. Ortaya çıkan negatif imgeyi pozitif imgeye çevirmek için Talbot, benzer şekilde ışığa duyarlılaştırılmış kağıtla bu yüzeyi birbirine yapıştırmış ve onu da güneş ışığına maruz bırakmıştır. Tonların oturduğundan emin olduktan sonra da yüzeyi yine soda hiposülfite sabitlemiş ve pozitif imgeyi oluşturmuştur. Kalotip her ne kadar çoğaltılabilme özelliği taşıyorduydu da, kağıt üzerine baskı yapıldığı için kalotipin dagerotipe göre çok daha az detaya ve netliğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Belki de bu yüzden dagerotip, icadından sonra birkaç on yıl kadar baskın fotoğraf metodu olarak kullanılmıştır. Bunda 1843 yılında dagerotipte kullanılan kimyasalların geliştirilmesi ve çok daha fazla ışık geçiren lensler kullanılmasıyla birlikte onlarca dakika süren pozlama işleminin saniyelere düşmesi ve portrelerin daha kolay çekilebilmesi de etkili olmuştur.

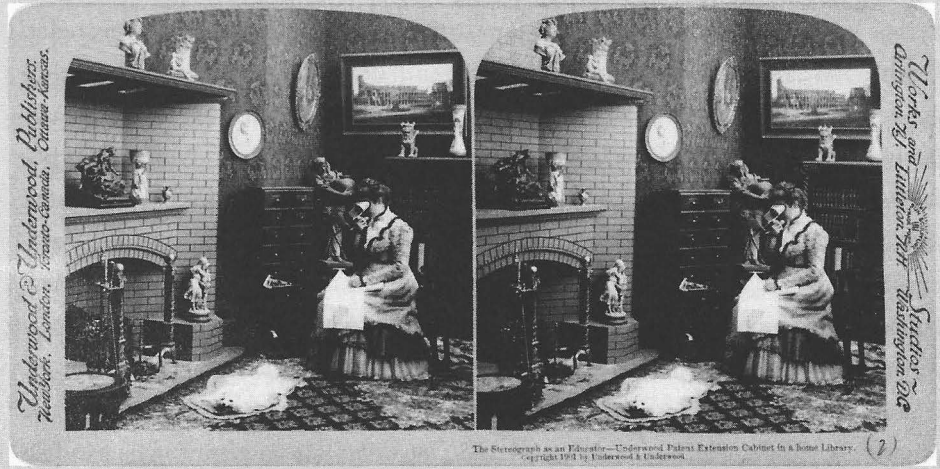
Çoğaltılabilen ancak aynı zamanda da incelikli detaylar ve tonal zenginlik sunabilen bir yöntem için fazla beklemek gerekemeyecekti. 1851 yılında Frederick Scott Archer, bu anlamda bir devrim sayılabilecek kolodyum işlemini icat etmiş ve yüksek kalitede kağıda baskıyla çok kaliteli sonuçlar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yapışkan bir madde olan kolodyum, potasyum iyodür kristalleriyle karıştırılıp cam bir levhaya sürülmekte ve daha sonra da gümüş nitrat banyosuyla ışığa duyarlı hale gelmesi sağlanmaktaydı. Bu kolodyumlu levhanın ıslak olarak pozlanması gerekiyordu. Ortaya çıkan negatif levha baskı yapılacak kağıda yapıştırılmakta ve yeterli ton zenginliği oluşuncaya kadar güneş ışığına maruz bırakılmaktaydı. Sonra yine diğer metotlarda olduğu gibi sabitlenmekteydi. Fazla teknik ayrıntıya girmezsek, kolodyum süreci ortaya işlemin çok daha ucuz ve pratik olmasını sağlayan ambrotip, ferrotip (tintip), stereografi gibi yeni yöntemler ortaya çıkarmış ve dagerotip çok kısa sürede baskın bir fotoğraf yöntemi ol-

²⁵ Talbot'ın kalotipi 1839'da esas olarak tamamlanmıştı ancak Talbot 1841'de sürecin açıklamasını içeren metni ortaya çıkarmış ve işlemi kamuoyuna duyurmuştur.

maktan çıkmıştır. Özellikle tintip ve 1854 yılında icat edilen kartvizitin ardından çok kısa bir sürede fotoğraf bir anlamda demokratikleşmiş ve tüm sosyal sınıfların ulaşabileceği popüler bir biçim halini almıştır.

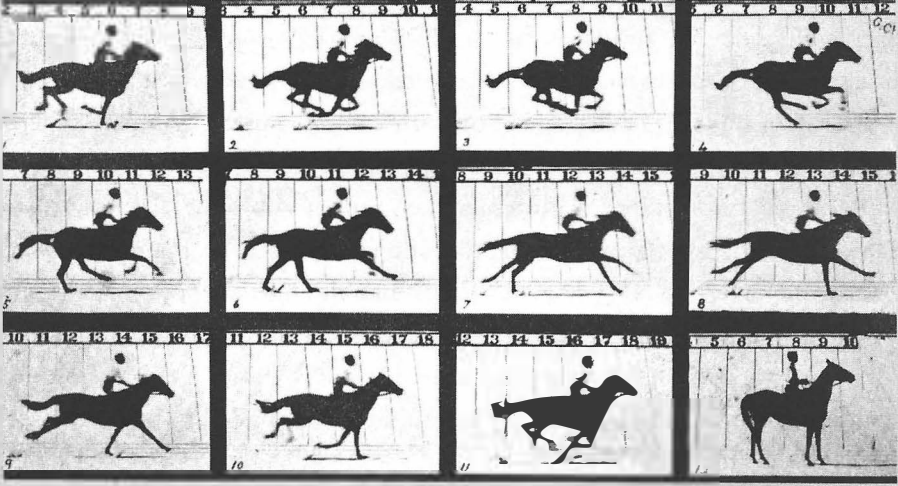
Bu formlar arasında stereografinin fotoğrafın popülerleşmesindeki önemi ayrıca vurgulanmalıdır. Her ne kadar uzun bir zamandır iki gözün nesneleri farklı açılardan gördüğü ve bu farklı iki imgenin belirli bir yöntemle birleştirildiğinde bir tür üç boyutluluk yanılsaması ve derinlik etkisi yarattığı biliniyorsa ve bazı ressamlar bu tür birleşik imgeler ortaya çıkardılarsa da, kolodyum tekniğiyle iki farklı lens kullanan ve bu etkiyi çok daha ucuza ve daha yetkin olarak yaratan makinelerin (ve tabii bu imgeleri birleştiren stereoskobun) icadıyla birlikte stereografik fotoğraflarda tam bir patlama olmuştur (bkz. Figür 1.7). Kolodyum sürecinin ıslak levha zorunluluğu kuru levhaların (modern fotoğrafın kullandığı ışığa duyarlı film yüzeyine benzer ışığa duyarlı kristallerin kapladığı jelatin) 1871’de icat edilmesiyle ortadan kalkınca, fotoğrafın popülerleşmesi ve ticarileşmesi de büyük bir ivme kazanmıştır. Nihayet 1880’lerde bu jelatin yüzeyler üzerindeki emülsiyonların ışığa duyarlılıkları yeni teknolojik gelişmelerle birlikte artınca artık saniyenin kesirlerinde açılıp kapanabilen obtüratörler (örtücüler) icat edilmiş ve fotoğrafın çok temel bir problemi, hareketi kaydetmedeki sınırlılık ortadan kalkmaya başlamıştır.

Bu noktada fotoğraf tarihindeki çok önemli bir detayın altını çizmeden geçemeyeceğim. Bahsedildiği gibi 1880’lerden önce hareketi kaydetmek, her ne kadar pozlama süresi kısaldıysa da görece uzun pozlama süreleriyle neredeyse imkânsız, yapılmaya çalışıldığında da çok zahmetli bir süreci ifade etmekteydi. Ancak fotoğraf tarihi açısından çok önemli bir figür, Eadweard Muybridge, ışığa daha fazla duyarlı emülsiyonların 1880’lerde yaygınlaşmasından önce hareketi kaydetmede çok önemli bir adımı gerçekleştirmiştir (Figür 1.8). Bu fotoğrafın ortaya çıkardığı gözlem ressamların atları resmetme biçimini etkilediği gibi fotoğrafın başka bir gücünü de açığa çıkarmaktadır. Hareketi kaydedebilme yeteneği dünyaya ilişkin bildiğimizi zannettiğimiz bazı detayları aslında bilmediğimizi ve fotoğrafın hem bilişsel hem de algısal düzeyde yaratabileceği değişiklikleri göstermesi açısından önemli bir olaydır.



Figür 1.7. Underwood & Underwood, *The Stereograph as an Educator*
(Bir Eğitici Olarak Stereograf), 1901.

Orta sınıfa mensup varlıklı bir kadının salonunda stereografa bakmasını gösteren bu ilginç stereograf, verilen başlıktan da anlaşılacağı gibi stereografin eğitici rolünü vurgulamaktadır. Dünyanın bir ucundaki insanları ve farklı mekânları gösteren stereograflar, 1850'lerden başlayarak fotoğrafın sadece öznel bir pratik olarak değil aynı zamanda popüler bir eğlence ve eğitim aracı olarak yaygınlaşmasına büyük bir katkıda bulunmuştur.



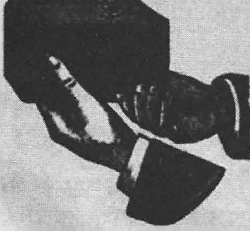
Figür 1.8. Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion*
(Hareket Halindeki At), 1877.

1872'de hayli zengin ve nüfuzlu ve yarış atları sahibi Leland Stanford, yarış atlarının dörtlüye koştuklarında tüm ayaklarının yerden kesildiğine dair bir arkadaşıyla bahse girişmişti. Halbuki bu iddia daha önceki sanılara ters bir iddiaydı. Yüzyıllar boyunca ressamlar atları dörtlüye koşarken en az bir ayağını yere temas ederken resmetmişlerdi. Stanford bu bahsi kazanmak için Muybridge'i görevlendirdi. 1872 yılında Muybridge'in çabaları, her ne kadar kesin değilse de Stanford'un iddiasını kanıtlar yöndeydi. Ancak Muybridge 1877 yılında 12 farklı kamera kullanarak ve büyük bir gayretle Stanford'un iddiasını kesin bir biçimde kanıtlamıştır. *The Horse in Motion* isimli seri fotoğraflarında yarışın belirli zamanlarında atların dört ayağının da yerden kesildiğini izleyiciler rahatlıkla görebilmekteydiler. Bu önemli gelişmenin tarihsel detayları için bkz. Newhall, *The History of Photography*, 104-108.

Fotoğrafın popülerleşmesindeki en büyük adımı ise önce esnek film şeridini makara halinde tasarlamak, ardından da 1888 yılında Kodak kamerayı piyasaya sürmekle George Eastman atmıştır (Figür 1.9). Eastman 25 dolara sattığı bu makinelerin daha da ucuz versiyonu olan Kodak Brownie'yi 1900'den itibaren 1-5 dolar aralığında bir fiyatla piyasaya sürmüştür. Görüldüğü gibi fotoğraf, icadından sonra sadece yarım asır içinde teknik sınırlılıklarını büyük oranda aşmış ve inanılmaz bir hızla popüler bir forma dönüşmüştür. Özellikle dagerotipin baskın fotoğraf üretim yöntemi olduğu ilk birkaç on yılda fotoğraf, belirli bir toplumsal sınıfa aidiyetin göstergesiyeen sadece onu takip eden birkaç on yılda toplumsal sınıfların hemen tümünün erişebileceği bir form halini almıştır. Bir diğer önemli değişim ise, Eastman'ın alıntılıdığımız ifadelerinde de ima edildiği gibi, fotoğrafın özel ve ritüellere dayalı bir kamusal pratikten belleğin yerine geçeceği iddia edilen öznel bir pratik halini almasıdır. Bunun devamında yani fotoğrafın artık popüler kültür ürünlerinde boy gösterdiği dönemde (yani artık kişilerin özel hayatlarıyla ilişkisi olmayan ve onların anı biriktirmek için çektiği fotoğraflardan tamamen farklı olarak başka yerleri ve insanları görme aracı olarak) ise bu öznel pratik olarak fotoğraf kavramının da giderek yok olmaya başladığını söyleyebiliriz.

Fotoğrafın teknik gelişmesine hızlıca bir bakış aslında fotoğrafın başlangıcından itibaren popülerleştirilmeye çalışılan ve ticarileşmesi yönünde bir gelişim izleyen bir form olduğunu göstermektedir. Fotoğraf bir sanat eseri ya da seçkin bir form olarak kavramsallaştırılsaydı muhtemelen dagerotipin sağladığı müthiş detaylı ve temelde değerini biricikliği üzerinden kazanan form fotoğrafın başat üretim yöntemi olarak devam ederdi. Halbuki fotoğrafın erken dönemindeki teknik gelişmelerin çoğunu hem onun çoğaltılabilmesini (kuşkusuz imgenin 'kalite'sinden ödün vermek kaydıyla) hem de artık fotoğraf çekmenin bir beceri ya da yetenek olmasını sağlayacak incelikleri ortadan kaldıracak ilerlemeler oluşturmıştır. Bu teknik gelişmelerden önce fotoğraf çekme pratiğinin kendisi 'zanaat' isteyen, yani teknik sürecin kendisi itibariyle bir tür beceriye yaslanan bir süreçtir. İyi pozlanmış, tonları yerli yerinde ve 'temiz' bir baskı ortaya koyabilmek başlı başına bir 'sanat' olarak görülmüştür. Ancak bu başka bir açıdan fotoğrafın bir ifade aracı olması yönünde ilerlemeleri doğurmuştur; fo-

THE KODAK CAMERA.



"You press the button, -
- - - we do the rest."

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures.

ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

Figür 1.9. *The Photographic Herald and Amateur Sportsman* dergisinde yayımlanmış ve ünlü "düğmeye basın, gerisini bize bırakın" şeklinde çevrilebilecek Kodak sloganını içeren reklam, 1889.

George Eastman "fotografik not defteri" olarak adlandırdığı Kodak kamerasının anlamını şöyle özetliyordu: "Fotoğraf böylelikle gördüğü şeyi kaydetme arzusunu taşıyan her insanın ulaşabileceği bir biçime bürünmüştür. Bu fotografik not defteri ömrümüzde bir kez gördüğümüz birçok şeyin kalıcı bir kayıdır ve şanslı sahibine aksi taktirde hafızasından silinecek ve kaybolacak görüntülere kendi ışığını takip ederek dönme imkânı vermektedir." Bkz. Sandler, *Photography: An Illustrated History*, 21. Eastman'ın Kodak kamerayı tasvirinde fotoğraf makinesi belleğin yerine geçecek bir aygıt olarak tanımlanmakta ve belki daha da önemlisi fotoğraf pratiğini kamusal ve çoğunlukla ritüel içeren anlamlardan kişiye özel bir anlama dönüştürecek bir biçimde kavramsallaştırmaktadır..

toğrafın daha çok teknik zorluklarının gerektirdiği beceri ya da ‘zanaat’, yerini kompozisyon, ifade, özgün bakış gibi birtakım unsurlara bırakmıştır. Erken dönemde insan müdahalesinin olmaması ve doğanın kendi kendisinin baskısını yapabilme gücü gibi kavramsallaştırmalar, sürecin kendisinin mekanik oluşuyla (ancak doğaya bu ifade gücünü verebilmenin gerçekten bir zanaat işi olması) ifade bulurken zamanla bu müdahalesizlik kavramı operatör açısından gerçekten müdahalesizliğe dönüşmüş, fotoğraf çekme pratiğinin kendisi beceri anlamında kişiden bir şey talep etmeyen bir pratik halini almıştır. Dolayısıyla artık herkes ‘fotoğrafçı’dır.

Fotoğrafın 1840’ların sonuna kadar serüveni genellikle fotoğraf medyumunun teknik sınırlılıklarını çözmek (ışığa duyarlı bileşiklerinin ışığa duyarlılıklarını artırmak, pozlama süresini kısaltmak, detayları artırmak, çoğaltılabilir negatif imgeler elde etmek, vb.) ve dagerotipin hayli beceri isteyen ve pahalı yöntemini basitleştirme ve ucuzlaştırma çabaları olarak özetlenebilir. Ayrıca fotoğraf bir yandan *camera obscura* imgelerinin kalıcı hale getirilmesinin sağladığı şaşırtma duygularını uyandırmakta, diğer yandan daha araçsal bir düzlemde farklı alanların kullanımına ilişkin bir belge niteliği taşımaktaydı. Fotoğrafla sanat arasındaki ilişkinin bu ilk dönemde kurulamaması çok doğaldır; çünkü daha önce de belirttiğim gibi, fotoğraf pratiğinin kendisi anlamını daha çok müdahalesiz ve mekanik bir süreç olduğuna yönelik iddialarla, Talbot’ın fotoğraf kitabının isminden de anlaşıldığı gibi “Doğanın Kalemi” olmasıyla bulmuştur. Talbot’ın 31 Ocak 1839’da Kraliyet Bilimler Akademisi’nde sunduğu makalenin başlığı da bu açıdan manidardır: “Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’s Pencil” [Fotojenik Çizim Sanatı ya da Doğal Nesnelerin Sanatçının Kaleminin Yardımı Olmadan Kendi Kendilerini Çizmesini Sağlayan Yöntem Üzerine Bazı Gözlemler]. Burada eğer daha yüzeysel bir okuma yapılırsa, kuşkusuz fotoğraf pratiğinin mekanik ve insan müdahalesi olmadan gerçekleştirildiği iddiasının sanat (“fotojenik” sanat) kavramıyla doğrudan çeliştiği söylenebilir. Fotoğrafın kurucularının sanat kavramıyla sınırlarını fotoğraf için çizdikleri alan, genellikle bu tür bir aracılıkla (ancak öznel olmayan

müdahalesiz bir aracılık) kavramsallaştırılabilir.²⁶ Ancak bu, sanatın Raymond Williams'ın formülasyonu ya yaratıcı bir beceri (kuşkusuz insan müdahalesiyle oluşan) veya 19. yüzyıldan beri özellikle İngiltere'de köklenen kurumsal olarak belirlenen faaliyetlerle (yani galeriler, müzeler, yayınlar ve farklı kurumlarla oluşturulan) ilişkilendirildiği bir kavramsal düzlemde²⁷ garip tınlayan bir sanat anlayışıdır. Ancak muhtemelen bu erken dönem tanımları estetik bir tanımlama ihtiyacının ürünleri olarak görmek de yanlıştır. Bu tanımlar fotoğraf pratiğini temelde insanın ifade biçimleri olan güzel sanatlar pratiğinden tamamen ayırmak, ona “gerçekliğin aynası” payesini verebilmek ve onun izleyicilerinde uyandırdığı şaşırma duygusunu azaltmamak kaygılarından kaynaklanmış olabilir. Aynı kaygıyı ve kavramsal tanımlamayı daha önce belirttiğimiz ve uzunca alıntılarladığımız Daguerre'in ifadelerinde de görmekteyiz: Dagerotip “doğayı çizmek için bir araç değil, bilakis Doğanın kendi kendini yeniden üretme gücünü ona veren kimyasal ve fiziksel bir süreçtir.” Kuşkusuz sorunlu bir tanımlama. Ancak bu kendiliğindenlik, fotografik nesneyle kurulan ve doğal olduğu iddia edilen bağ, insan öznesinin yokluğu gibi iddialar fotoğrafın çok temel bir özelliğiyle, yani belirtisellik (*indexicality*) özelliğiyle ilişkilidir. Bu noktayı ikinci bölümde ayrıntılı olarak tartışacağım.

Ancak en azından fotoğraf pratiğinin ‘iyi’ zanaat dışında insana ihtiyacı olmadığı iddiasının sorgulandığı anlayışın portre fotoğrafçılığının yaygınlaştığı 1850’lerde serpildiğini düşünüyorum. İlk dönem sanat anlayışını sorgulayan bu anlayış en güzel ifadesini, Roland Barthes'in dünyanın en büyük fotoğrafçısı ola-

²⁶ Yine de hem Talbot hem Daguerre'in ilk dönem çalışmalarında resim geleneğinden etkilenerek giriştikleri kompozisyonlar bulmak mümkündür. Her ne kadar bu örnekler belirli bir örneği oluşturamayacak kadar seyrekse de, bu örneklerin fotoğrafa ilişkin kavramsallaştırmalarıyla bir çelişki oluşturduğunu belirtmek gerekir. Daha önce belirttiğim bir noktayı burada da belirtme gereği duyuyorum: Ne Talbot'ın ne de Daguerre'in kavramsallaştırmalarını biçimsel bir estetik düzlemde tartışmak anlamlıdır. İki figür de öncelikli olarak fotoğraf pratiğinden mümkün olduğunca faydalanmak isteyen birer mucit ve girişimcidir. Muhtemelen bu ilk örnekler de fotoğrafın yapabileceklerine dair deneysel girişimler olarak görülmelidir. Dahası, erken dönemde doğanın kesin temsiline sunulmasının estetik anlamları daha sonra etkisini gittikçe artıracak olan gerçekçilik akımıyla da ilişkilendirilebilir.

²⁷ Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana Press, 1976).

rak gördüğü²⁸ Nadar'ın 1856'da sarf ettiği sözlerinde bulmaktadır. Nadar'ın sözleri, bu anlayışın o dönemde kavramsal olarak nasıl bir temele oturduğunu çok güzel ortaya koymaktadır:

Fotoğraf [...], müthiş bir keşif, en zeki beyinleri kendisine çeken bir bilim ve en ferasetli zihinleri heyecanlandıran bir sanattır [...]. Aslında fotoğraf tarihi bir saatte, temel teknikler bir günde öğretilir. Ancak öğretilmeyecek olan şey ışık sezisidir [...]. Işık sezisi, bir sanatçı olarak ışığın yüze nasıl vurduğunu yakalamak durumunda olduğunuz şeydir. Aynı şekilde birisine karşınızda poz verenin kişiliğini nasıl yakalayacağını öğretemezsiniz. Sıradan bir portre yerine samimi bir benzerlik yaratmak için poz verenin yerine kendini koyma, onun düşüncelerine ve karakterine bürünme yeteneğine, bu gerçek lütfе sahip olmanız gerekir.²⁹

Bu noktada Nadar'ın fotoğraf pratiğini bir sanat olarak (ve tabii ki erken döneme egemen olan anlayışla aynı zamanda bir bilim olarak) ortaya koyma çabası ile 1850'lerin sonlarına doğru fotoğrafın konumu arasında bir ilişki sezilebilir. Marien'in ifade ettiği gibi, fotoğrafın giderek çok farklı alanlara yayılması (fotoğraf hem çok farklı alanlarda kullanılmakta hem de fotografik imgeler dükkânların vitrinlerinde ve gazetelerde boy göstermekteydi) ve ticarileşmesiyle birlikte Talbot'ın "doğal sihir" olarak ifade ettiği anlamı ve yarattığı etki yani salt görünüşleri yakalayıp sabitlemekle uyandırdığı hayret duygusu giderek yitmiştir.³⁰ Fotoğraf giderek sıradan bir pratik olmaya başladıkça, toplumsal ve sanatsal anlamları da giderek daha fazla tartışılmaya başlanmış, yeni kavramsal tartışmalara ihtiyaç duyulmuştur.

1850'lerin sonuna kadar olan dönemde her ne kadar birçok farklı alandan sanatçı fotoğrafa ilgi duysa da fotoğrafların estetik konumu şüpheyile karşılanmıştır. Bunda fotoğrafların gerçekliğin aynası olduğu şeklindeki genel kanının etkisi büyüktür. Örneğin çok önemli bir sanat yayını olan *Art Journal*'ın

²⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev., Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 68. Roland Barthes'in kitabında altına bu notu düştüğü Nadar portresi için bkz. Figür 1.10.

²⁹ Aktaran Hjørvardur H. Arnason ve Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography* (London: Pearson, 2014), 18.

³⁰ Marien, *Photography: A Cultural History*, 81.



Figür 1.10. Nadar, [Nadar'ın annesi ya da eşi], Tarih yok.

Fotoğrafın tarihi birkaç kaynakta 1890 olarak geçmekteyse de, buna ilişkin kesin bir kanıt yoktur. Beryl Schlossman, fotoğraftaki kadının Nadar'ın 1890'da artık iyice yaşlanmış hasta karısı Ernestine olduğunu ve Barthes'in fotoğrafın başlığına ilişkin bu tür bir belirsizliği kendi annesinin ölümüyle duyduğu yas duygusuyla kasıtlı olarak ürettiğini ima etmektedir: "Barthes ona kendi arzusunun penceresinden bakmaktadır, muhtemelen onun Nadar'ın annesi olmadığını kabul etmek istememektedir." Bkz. Beryl Schlossman, "The Descent of Orpheus: On Reading Barthes and Proust," *Writing the Image after Roland Barthes*, haz., Jean-Michel Rabaté (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 150. Diğer yandan William J. Mitchell ünlü fotoğraf kuramcısı Joel Synder'in kendisine, fotoğrafın Paul Nadar yani Nadar'ın oğlu tarafından çekildiğini ve fotoğrafın Nadar'ın karısına ait olduğunu söylediğini aktarmaktadır. Mitchell de Barthes'in bu fotoğrafa kasıtlı olarak bir tür belirsizlik efsanesi yüklediğini iddia etmektedir. Bkz. William J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 305.

1860'ta yayımlanan bir sayısındaki ifadeler bu geç dönemde bile fotoğrafa ilişkin bu yargının halen geçerli olduğunu göstermektedir: "Fotoğraf yanıltamaz; onda gayriciddiliğe yer yoktur; bu müthiş makinada herhangi bir şey ekleyecek ya da çıkaracak güç yoktur; gördüğümüz şeyin hakikat olması gerektiğini biliriz."³¹ Erken dönemde bu ve bunun gibi diğer popüler veya akademik yayınlardaki fotoğraf üzerine yayımlanan yazılara baktığımızda, aslında bu yazının birçok farklı türde fotoğraf pratiğinin olduğundan, yani fotoğraf değil "fotoğraflar" dan haberi olduğunu ancak genellikle belirli bir tür fotoğrafı temel alıp bir kuramsal fotoğraf söylemi yaratmaya çalıştığını görüyoruz. Fotoğrafın icadından beri baskın fotoğraf tanımını oluşturan ve mekanik olan (insan müdahalesinin olmadığı varsayılan) fotoğraf, manipülasyonun imkânlı hale geldiği (bunu negatif imgenin icat edildiği ve birçok farklı fotografik imgenin tek bir yüzeyde bir araya getirilebildiği andan itibaren başlatabiliriz) fotoğraf ve son olarak daha önce Nadar'dan alıntılıdığımız pasajda beliren ve hakikatin peşinde koşan bir tür sanatsal fotoğraf aslında bu söylem alanının yöneldiği farklı fotoğraf pratikleri olarak görülebilir.

Piktoryalizm ve Sanat Fotoğrafı Kavramı

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın erken dönemdeki doğa imgelelerinin mekanik yeniden üretimi şeklindeki tanımının giderek etkisini yitirmeye başladığını ve fotoğrafın ifadeden yoksun bir kayıt aracı olarak görülmesine karşı tepkilerin geliştiğini gözlemliyoruz. Bu tepkilerin somutlaştığı ilk dönüşüm fotografik nesnenin değiştirilmesidir. Fotoğrafçılar giderek resim sanatının geleneksel konularına yönelmekte (erken dönem bir örnek için bkz. Figür 1.11), bu içeriksel dönüşüm kompozisyonda da resim sanatının kurallarına uygun değişimi ve biçimsel dönüşümü başlatmakta ve kutsal kitaptan ve edebiyattan yararlanarak üretilen kurgusal fotoğraflar yaygınlaşmaya başlamaktaydı. 1862'de fotoğrafçı André-Adolphe-Eugène Disdéri'nin *L'Art de la Photographie* isimli kitabı bu değişimin güzel bir göstergesidir. Disdéri, fotoğrafçıların elindeki sanatsal araçları betimlemekte ve fotoğrafçıların stüdyo tekniklerini Ingres, Delaroche ve

³¹ Aktaran Marien, *Photography: A Cultural History*, 85.



Figür 1.11. A. Beer, *The Fisherman's Daughter*
(Balıkçının Kızı), 1855 (The Royal Photographic Society).

Bu fotoğraf 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini giderek yitirecek olan gerçekçilik akımının artık sağlamlaştıramadığı bir sanat kavrayışına fotoğrafın tepkisinin erken örneklerinden birisidir. Bu tepkilerin somutlaştığı ilk dönüşüm fotografik nesnenin değiştirilmesidir. Fotoğrafçılar giderek resim sanatının geleneksel konularına yönelmekte, bu içeriksel dönüşüm kompozisyonda da resim sanatının kurallarına uygun değişimi ve biçimsel dönüşümü başlatmaktadır.

diğer ünlü ressamların teknikleriyle kıyaslamaktaydı.³² Fotoğrafçının rengin temel önemde olduğu konular hariç ressamın seçtiği her konuyu seçebileceğini ve resim sanatında kompozisyonun önemine benzer şekilde fotoğrafta da bu unsurun öne çıkması gerektiğini belirtiyordu.

Fotoğraf pratiğinde buna paralel bir gelişme olarak yüksek sanat fotoğrafı akımının öncüsü olan William Lake Price (1810-1896) ve Oscar Rejlander (1813-1875) gibi fotoğrafçılar resim sanatının ifade biçimlerini fotoğrafla birleştiren ve ya birçok fotografik imgeyi bir yüzeyde toplayan birleşik baskıya başvurarak fotoğrafın bir sanat olarak kavranmasının önünü açtılar. William Lake Price'ın henüz 1858'de yayımladığı *A Manual of Photographic Manipulation* kitabı sistematik ilk fotografik manipülasyon kılavuzudur. Dolayısıyla özellikle erken dönemde fotoğrafın sanat formuna dönüşümü ya da öznel ifade süreci genellikle manipülasyonla ilişkilendirilmektedir. Fotoğrafın erken döneminde gerçeklikle kurduğuna inanılan kendine özgü bağlantısı zamanla fotoğrafın sanat formu olarak tanımlanmasının önünde bir engel oluşturmuştur. Bunun iki temel nedeni olabilir. Daha önce bahsedildiği gibi erken dönemde fotoğrafın gerçekliğin mekanik yeniden üretimi ya da doğanın kalemi olarak kavranmasının yarattığı hale ya da sihir, hem fotoğrafın yaygınlaşması hem de giderek daha ulaşılabilir duruma gelmesiyle yitmiş, medyumun potansiyelleri daha fazla sorgulanmaya ve dolayısıyla yeni fotoğraf söylemleri oluşmaya başlamıştır. Diğer yandan sanatta gerçekçilik akımının 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskın hale gelen konumu zamanla geçerliliğini yitirmiş, 'gerçek' sanatın dünyanın mükemmel biçimde üretimi olduğuna ilişkin iddialar yerini öznel ifadenin önemini vurgulayan izlenimciliğe bırakmıştır.

Newhall'un, İngiliz eleştirmen Jabez Hughes'ün 1861'de yayımladığı "On Art-Photography" [Sanat Fotoğrafı Üzerine] isimli makalesinden yaptığı alıntı bu değişimi çok güzel ifade etmektedir: "Bugüne kadar fotoğraf temelde Hakikati temsil etmekle yetinmiştir. Fotoğrafın alanı genişletilemez mi? Fotoğraf Güzelliği de tasvir etmeye talip olamaz mı?"³³ Newhall, eleştirmenin fotoğrafçıları

³² Scharf, *Art and Photography*, 155-156.

³³ Aktaran Newhall, *The History of Photography*, 71.

“amacı sadece şaşırtmak değil bilgi verme, arındırma ve soylulaştırma olan” fotoğraflar çekmek için teşvik etmeye çalıştığını belirtmektedir. Dikkat edilirse burada güzellik ile salt gerçekliğin tasviri arasında kurulan bir ikilik sezilecektir. Ancak bu bağlamda kastedilen güzellik kavramı, belirli kurumsal aidiyetlerle kendi kavramsal sınırlarını çok keskin biçimlerde oluşturmuş bir konvansiyonel güzellik tanımıdır kuşkusuz: idealleştirilmiş nüer, tarihsel ya da dinsel olaylardan esinlenilerek oluşturulmuş kurgulara dayalı tablolar gibi. Bu ikilik ilerleyen dönemlerde fotoğrafın kavramsallaştırılmasında temel bir yarık oluşturacak ve sanat fotoğrafı artık belgesel diyebileceğimiz (bugün bize normal gelen ancak aslında sonradan ve bu ikiliğin artmasıyla sentetik terimlerle oluşan) fotoğraf arasında uzlaşmaz farklılıklar yaratacaktır. Oluşmaya başlayan bu fotoğraf söylemi, fotoğraf pratiğinde gelecek on yıllarda somutlaşacak bir sanat fotoğrafı kavramını oluşturmaktadır. Ancak bu pratiklerden bahsetmeden önce hem bu tarihsel dönemde hem de daha sonraki bölümlerde öne çıkan bir kavram olan fotoğraf söylemine ilişkin birkaç not düşmekte fayda olduğunu düşünüyorum.

Bu noktada Liz Wells’in fotoğrafın tarihi ya da tarihlerine ilişkin uyarısı çok aydınlatıcı olabilir.³⁴ Eğer fotoğraf tarihlerini esas alıyorsak, bu farklı tarihsel alanların farklı dönemlerde birbiriyle kesişen, bazen somutlaşmış bazen de oluşagelen bir fotoğraf fikrini güçlendiren etkiler taşıdığını görmek durumundayız. Wells’den yola çıkarak bu farklı tarihsel alanlardaki pratiklerin ve fikirlerin yer yer birbiriyle çelişen görünümde de taşıdığını ancak bu çelişen görünümlerin bazı durumlarda bir üst anlatı oluşturacak şekilde birleşebildiğini gözlemleyebiliriz. Bu yaklaşıma göre fotoğrafa ilişkin düşünceler ve farklı konumlar birbirinin yerine geçen, etkileşen veya diyalektik bir biçimde sentezlenen bir alanda yer almazlar. Bu alan farklı modellerin ve eleştirel perspektiflerin biriktiği, üst üste katlandığı ve farklı oluşumlarda tekrar belirlediği bir alandır. Buna şu tür bir uyarı da ekleyebiliriz: Fotoğraf üzerine düşünceler veya daha da ötesi biçimi tamamen dışlayan kavramsal yaklaşımlarla, fotoğraf pratiğinin kendi içinde ve bazen doğrudan uygulayıcılarla oluşan fotoğraf söylemi arasında bir ayrım yapmak an-

³⁴Liz Wells, “General Introduction,” *The Photography Reader*, haz., Liz Wells (New York: Routledge, 2003), 3.

lamsızdır. Dolayısıyla fotoğraf söylemini oluşturan kuramcılara uygulanacak bu tür bir anlama yöntemi fotoğraf pratiğini sürdürenlere de uygulanabilir. Her ne kadar burada yürüttüğüm tartışma kesinlikle bir fotoğraf tarihi çalışması olmasa da bu tür bir yöntemi izlemek, ilerideki bölümlerde göreceğimiz gibi, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen alanların kesişme noktalarını görmemize, fotoğrafa ilişkin maddi kültür unsurlarıyla manevi kültür unsurları arasında bağ kurmamıza ve en önemlisi yeni gibi görünen kavramların nerede temellendiğini anlamamıza yol açabilir.

Jae Emerling bize bu noktada hayli yardımcı olacak bir “fotoğraf söylemi” tarifinde bu söylemin “fotoğraf” olarak adlandırdığımız kavramı tanımlayan ifadeler dizisi olduğunu, bu dizinin belirli ve tikel olayların nasıl algılandığını, tartışıldığını, anlaşıldığını ve eleştirildiğini belirleyen bir yapı oluşturduğunu belirtmektedir.³⁵ Dolayısıyla söylem olmadan fotoğraftan da bahsedemeyiz. John Tagg’ın çok yerinde ifadesiyle, fotoğrafı gerçek kılan şey fotoğrafın maddi unsurlarının çok ötesinde imgenin taşıyıcısı olduğu söylemsel sistemin parçalarıdır.³⁶ Dolayısıyla bu söylem alanı tutarlı, kendi içinde bütünlük oluşturan bir alan olarak tanımlanamaz. 1850’lerden başlayarak bir yandan fotografik temsile ve gerçeklikle fotoğraf ilişkisine yönelen bu tür sorgulamalar aslında fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran şeyin ne olduğuna ilişkin daha sonra değineceğimiz güncel tartışmaların öncülü niteliğindedir. Bu soru kuşkusuz tekrar fotoğraf ve sanat arasındaki gerilimli ilişkiye geri dönecektir. Örneğin, dagerotip bir yandan fotoğraf söyleminin en temel boyutlarından birisini yani fotoğrafın gerçeklikle başka bir medyumun kuramadığı türden bir ilişki kurduğu varsayımını çok incelikli detay ve ton reproduksiyon kapasitesiyle sağlamlaştırırken, fotoğrafın bir diğer en önemli niteliğine yani çoğaltılabilme niteliğine yer açmamasıyla da daha sonra oluşacak bir fotoğraf söylemine direnen bir yapı inşa etmiştir. Burada kuşkusuz hem fotoğraf pratiği içindeki aktörlerin değişen maddi kültür unsurlarına direncini hem de kurumsal olarak oluşturulan fotoğraf söyleminin neyi sergilenmeye ya da takdir edilmeye değer görmediğini oluşturan sınırları da hesaba katmak ge-

³⁵ Jae Emerling, *Photography: History and Theory* (New York: Routledge, 2012), 2.

³⁶ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988), 4.

rekir. Ancak belirttiğim bu son nokta daha çok fotoğrafın tarihyazımını ilgilendiren bir noktadır.

Bu uyarıyı ya da notu düştükten sonra tekrar fotoğraf söylemine ilişkin kaldığımız noktaya, yani fotoğrafın gerçekliğin ötesinde başka bir şeyleri temsil edebileceği yönündeki iddialara dönebiliriz. Kuşkusuz Newhall'un alıntıladığı “eleştirmenin fotoğrafın gerçekliğini yanı sıra güzelliği tasvir etmeye talip olması gerektiği” düşüncesinin temel sorusu “Nasıl?” olmalıdır. Yani fotoğrafın bir sanat formu olarak niteliğini ya da onu basitçe bir mekanik yeniden üretim olmaktan kurtaracak şey ne olacaktır? Bu soru bizi, etkisini yaklaşık yarım asır sürdürmüş olan ve aslında form anlamında prototipini David Octavius Hill (1802-1870) ve Julia Margaret Cameron (1815-1879) gibi fotoğrafçılarda gördüğümüz bir akıma, yani resimsellik ya da piktoryalizm (*pictorialism*) akımına götürmektedir. Piktoryalizm hem fotoğrafın erken döneminde medyumun ifade sınırlarına hem de gerçeklik kavramı ile fotoğraf arasındaki ilişkiye dair tepkileri ve oluşmakta olan fotoğraf söylemini anlamamız açısından çok elverişli bir alandır.

Piktoryalizm bir akım olarak kurumsal oluşumlarıyla birlikte 1880'lerin sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar süren ve dönemin sanatsal fotoğraf pratiğine tamamen baskın hale gelmiş bir estetik paradigmadır. Alandaki etkili kaynaklar piktoryalizmin hâkim olduğu döneme dair farklı tarihler vermektedir. Marien piktoryalizmi tarihsel olarak 1880'lerin ortalarından 1920'lere kadar konumlandırırken, Hannavy akımın etkinliğini 1891-1910 arasında sınırlandırmıştır.³⁷ Ancak Hannavy'nin kronolojisi daha akla yatkın gözükmektedir. Hannavy, örgütlenmiş bir sanat akımı olarak piktoryalizmin bu tarihlerle sınırlanabileceğini ancak “resme benzeyen” anlamında piktoryal kavramının ve buna bağlı fotoğraf pratiğinin aslında 1860'lardan itibaren kullanımda olduğunu belirtmektedir.³⁸ Örneğin, 1860'larda sanatsal fotoğrafın öncülerinden Henry Peach Robinson (1830-1901) sanatsal fotoğrafın temel ilkelerine ilişkin birçok eser yazmış ve 1869'da da *Pictorial Effect in Photography* isimli kitabını yayımlamıştır. Her ne kadar akım kendi içerisinde birçok farklı tekniği ve estetik anlayışı içerse de pik-

³⁷ Marien, *Photography: A Cultural History*; Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

³⁸ Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 1126.

toryalistler hem negatif imge hem de baskıda elle yapılan birtakım müdahaleleri savunmakta ve bu yolla fotoğrafı resme benzer bir forma getirmeye çalışmaktadırlar. Piktoryalizm akımı içerisindeki fotoğrafçıların konuları genellikle o dönemde resimde popüler olan konulardan, özellikle de dramatik bir sahneleme ve kurgusal anlatımın öne çıktığı bir formda oluşmaktaydı. Çok detaylı kurgulara ve düzenlemelere dayanan piktoryalist fotoğraflarda modeller genellikle bir ressama poz veriyormuş izlenimi uyandırmaktadırlar.³⁹

Çarpıcı bir gelişme olarak piktoryalistler, ilk dönem fotoğrafların değer kazanmasına neden olan keskin imgelerin ve pürüzsüzlüğün yerine dokulu kağıt üzerine basılmış ve odaklamada ilk dönem fotoğraflara göre bulanıklığın tercih edildiği fotoğraflar yoluyla izlenimci resim formuna benzeyen imgeler üretmiştir.⁴⁰ Julia Margaret Cameron'ın piktoryalizm için erken dönemlerde ürettiği fotoğraflar, akımın estetik ifade araçlarının anlaşılması açısından aydınlatıcıdır (Figür 1.12). Odak seçimi, kısıtlı alan derinliği ve sembolizm bu dönem fotoğraflarını, erken dönem fotoğraf pratiğinden keskin bir biçimde ayırmaktadır. Cameron, fotoğraflarının odaklanmamış ve nesnelerin odak dışı olduğuna dair kendisine yapılan yaygın eleştiriye şöyle yanıt vermiştir:

Odak nedir? Kim kendinde belirli bir odağın doğru odak olduğunu söyleme hakkını bulabilir? Amacım Fotoğrafı yüceltmek ve Yüksek Sanatın niteliği ve kullanımlarını Fotoğrafa uyarlamak ve bunu yaparken de Şiir ve Güzelliğe tam bir bağlılıkla gerçek ve ideal ve Hakikatten hiçbir şekilde taviz vermeme ilkelerini birleştirmektir.⁴¹

Cameron'ın ifadeleri birkaç noktada bize, piktoryalizm için henüz bu erken evrede ondan sonraki dönemdeki sanat ve bir sanat olarak fotoğraf kavramı hakkında ipuçları sunmaktadır. Fotoğraf hem hakikati yansıtmış şekilde kendi-

³⁹ Bu konuda ayrıntılı ve ilginç bir çalışma için bkz. Karen Henry, "The Artful Disposition: Theatricality, Cinema and Social Context in Contemporary Photography," *Acting the Part: Photography as Theatre*, haz., Lori Pauli (London: Merrell, 2006), 133-138.

⁴⁰ Marien, piktoryal fotoğrafların bu nedenle alaycı bir yaklaşımla *fuzzygraph* (bulanık-çizim) olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Bkz. Marien, *Photography: A Cultural History*, 173.

⁴¹ Aktaran Arnason ve Mansfield, *History of Modern Art*, 18.



Figür 1.12. Julia Margaret Cameron, *The Whisper of the Muse* (İlham Perisinin Fısıltısı), 1865.

Julia Margaret Cameron'ın şu ifadeleri hem piktoryalizmin genel sanat anlayışını yansıtması açısından hem de fotoğraf anlayışındaki esnekliği ve yenilikçi yaklaşımı vurgulamak için alıntılanmaya değerdir: "[...] odaklarken gözüme çok güzel görünen bir şeye rastlarsam, fotoğrafçıların yaptığı gibi daha kesin bir odak bulmak için lensi çevirmeye devam edeceğime orada dururum." Bkz. Julia Margaret Cameron, "Annals of my Glass House," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014), 77-78.

sine yüklenen misyonu sürdürecektir hem de bunu konvansiyonel estetik sınırları bağlamında gerçekleştirecektir. Bu tür bir estetik anlayış bu erken dönemin perspektifinde fotoğrafa layık olduğu yüksek sanat niteliğini kazandıracaktır.

Ancak bu erken dönemde fotoğrafın daha çok çekim aşamasında yaratılan farklı ifade teknikleriyle sınırlı bu kavramsal ve estetik düzlem, zamanla müdahale sınırlarının çok geniş olduğu bir kavramsal düzleme dönüşecektir. Müdahale derecesi ve düzlemi piktoryal akım içerisinde yeni bir tartışmaya kaynaklık edecektir. Piktoryal fotoğrafçılardan bazıları müdahale sürecinin fotoğrafın çekilme sürecindeki öznel ifade araçlarıyla sınırlanması gerektiğini düşünürken, bu müdahale sınırlarını baskı ve hatta negatif imge üzerinde renk ekleme gibi tekniklerle resim medyumunu fotoğraf medyumuyla birleştirmeye kadar genişleten ve bu konumu savunan fotoğrafçılar da bulunmaktadır.

Aslında piktoryalizmin kavramsal köklerinin görece olarak fotoğraf pratiğinin maddi kültür öğelerindeki değişim tarafından biçimlendirildiğini söylemek olasıdır. Dagerotipin çoğaltıma imkân vermeyen tekniğinden kalotipin birçok baskıya olanak sağlayan yapısına dönüşümle birlikte fotoğrafın ve fotoğrafçının olasılıkları artmış, fotografik imge biricikliğin getirdiği ve aslında mekanik yenden üretim anlamına daha fazla uygun olan bu alandan çıkmış oluyordu. 1853'te Fransız yazar Edmond De Valicourt, burada kurmaya çalıştığım bağlantıya yakın bir ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir:

Dagerotipte belirli bir yöntemle ulaştığımızda başarı matematiksel ve kullanılan araçlardaki istikrar bir makinenin kesinliği ve düzenliliğinin yarattığı aynılıkta sonuçlar yaratır. Ancak kağıt üzerindeki fotoğrafta durum böyle değildir. Elimizin altındaki sayısız çeşitlikteki kaynaklar fotoğrafçıyı, almak istediği etkiyi yaratmak için iradesi dahilinde farklı araçları kullanmada seçim yapan hakiki bir sanatçıya dönüştürmüştür. Dolayısıyla fotoğrafçı resme belirli bir atmosfer kazandırır ve aynen bir imza gibi eserlerine orijinal ve bireysel üslubunun damgasını vurur.⁴²

⁴² Aktaran Hans Rooseboom, "What's Wrong with Daguerre?" *Photography and its Origins*, haz., Tanya Sheehan and Andrés Mario Zervigón (New York: Routledge, 2015), 34.

Kuşkusuz bu erken dönem öngörüsü piktoryalizm için önemli bir temel oluşturmuş ve pozitif imge üretimi yani karanlık oda sürecindeki manipülasyonlar piktoryalizmin ifade aracının önemli bir parçası olmuştur. Kalotiple birlikte baskı sürecinde kuşkusuz tamamen birbiriyle aynı sonuçların çıkması standardizasyonun sağlanmasının güç olduğu bu dönemde zordu. Yani çoğaltılabilmek özelliğiyle birlikte halihazırda baskılar arasında birtakım farklılıkların, kişisel tercihlerin veya fotoğrafçının pozitif imge üretim sürecindeki birtakım seçimlerinin etkisiyle birlikte bir ifade alanı açılmış oluyordu. Bunun fotoğrafın mekanik bir yeniden üretim olduğu nosyonuna getirdiği kırılma bir yana aslında baskı sürecinin de fotoğraf pratiğinin bir parçası olduğu negatif imgenin oluşuyla birlikte hız kazanmış ve fotoğrafın kavramsallaştırılmasında ciddi dönüşümlere neden olmuştur. Ancak piktoryalizm pratiği içinde fotoğrafçılar özellikle pozitif imge üretim sürecinde fırçalar, boya, mürekkep ve özel birtakım baskı kağıtları kullanarak ve hatta negatif imge üzerinde manipülasyonlar yaparak bunu bir adım daha ileri götürüp kavramsal olarak da sistematik hale getirmişlerdir.

Fotoğrafçının müdahalesinin hangi aşamada ortaya konulacağı sorunu da böylelikle baş göstermiş oluyordu. Piktoryalizm akımı içerisinde iki etkili figürün arasında bu noktada ortaya çıkan gerilim aslında genel olarak akım içerisindeki ikiliği ve bakış açısı farklılığını ve sonraki dönemde oluşan ayrışmaları ifade etmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi fotoğrafta piktoryal elementlerin kullanımına ilişkin henüz 1860'larda kuramsal eserler vermiş olan Henry Peach Robinson, piktoryalizm içinde önemli bir tavrı temsil etmekte ve temelde birleşik baskı denilen ve fotoğrafın karanlık odada birçok negatif imgenin karıştırılmasıyla oluşturulduğu bir yöntemi temel almaktadır. Birleşik baskının da getirdiği bir etkiyle fotoğraflarında, 1858 tarihli *Fading Away* (Figür 1.13) ve 1877 tarihli *When the Day's Work is Done* gibi örneklerde olduğu gibi, garip ve gerçekdışı bir atmosfer hâkimdir. Özellikle ailesinin eşlik ettiği ölmekte olan bir genç kızı konu edindiği *Fading Away* fotoğrafında piktoryal elementleri kullanışındaki ustalığı ve özellikle erken dönemlerde piktoryal nitelikler taşıyan fotoğraflardaki temel unsur olan anlatısal vurguyu hemen sezeriz. Fotoğraf o kadar etkileyicidir ki birleşik baskının getirdiği doğal olmayan mekânsal katmanlar fo-



Figür 1.13. Henry Peach Robinson, *Fading Away*
(Solup Giden), 1858 (George Eastman House).

Henry Peach Robinson bu fotoğraftaki ölmekte üzere olan genç birisini canlandıran kıza ilişkin şöyle demişti: "14 yaşında gayet sağlıklı bir kız; fotoğraf bu kızın ölüme ne kadar yakın görünebilecek hale getirilebileceğini görmek için çekildi." Aktaran Jennifer Green-Lewis, "Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion," *Nineteenth-Century Contexts* 22/IV (2001): 576. Green-Lewis, fotoğrafın sergilendiğinde birçok eleştirmen tarafından hoş olmayan bir konuyu resmettiği için rahatsız edici bulunduğunu da eklemektedir.

toğrafın izleyiciyi saran kasvetli ve trajik atmosferini hiç etkilemez.⁴³ Robinson, 1869 yılında birleşik baskı üzerine yazdığı kitabında bir yandan bu baskı tekniğiyle ilgili uyarılar yapmakta, diğer yandan da bu tekniğin kendisi için asıl amacını açık ifadelerle belirtmektedir:

Birleşik baskının fotoğrafçıya çok büyük bir özgürlük sağladığı ve aynı zamanda doğanın hakikatini temsil etme yolunda çok önemli araçlar sunduğu gerçektir. Ve tam da bu nedenlerle geniş bir istismar alanının yolunu açmıştır [...], *birleşik baskıyla oluşturulmuş bir fotoğraf her açıdan çok büyük bir titizlikle işlenmelidir; böylelikle mümkün olabilecek en yakın incelemede bile fotoğrafın doğanın hakikatinden ayrılmadığı ortaya konabilmelidir.*⁴⁴ [vurgular orijinal metindedir]

Dolayısıyla her ne kadar Robinson'ın örneği verilen fotoğrafta gerçekliğe bağlılık kaygısının olmadığını, Robinson'ın bu piktoryalist etkiyi oluştururken piktoryalizm öncesi erken dönem fotoğraf söyleminden bağımsızlaştığını düşünsek de aslında öyle değildir. Dikkat edilirse piktoryalizmin öncülerinden Cameron'ın daha önce alıntılarladığımız bölümdeki "hakikate bağlılık" vurgusu ile Robinson'ın bu ifadeleri arasında çok büyük bir benzerlik vardır. Piktoryalizm, fotoğraf tarihinde bir akım olarak fotoğraf tarihi okuyucusuna gerçeklikle ilişkisini erken dönem fotoğraf söyleminden tam bir kırılmayla sağlıyor gibi gözükabilir ancak durum hiç de böyle değildir. Piktoryalizm akımı içerisinde piktoryal tekniklerin hakikati temsil etmekte bir araç olarak kullanılabileceği düşüncesi hayli yaygın bir düşüncedir. Ancak belki burada sorulması gereken soru şudur: Piktoryalizm için hakikat kavramı fotografik ifade araçlarıyla mı yoksa resim sanatının ifade araçlarıyla mı temsil edilmektedir? Kuşkusuz 19. yüzyılda resmin hakikati temsil etme gücünü taşıdığı yönünde konvansiyonel bir estetik düşünce mevcuttur. Dolayısıyla aslında piktoryalizmde değişen söylemsel unsurun haki-

⁴³ Bu anlamda Robinson ile piktoryalizmin bir diğer öncü figürü Julia Margaret Cameron arasında yöntem anlamında çok belirgin bir fark vardır. Cameron piktoryal etkiyi fotoğrafı çekim sürecinde, daha çok odaklama tarzı ve kompozisyon unsurlarıyla sağlamaktaydı. Kuşkusuz bunda teknik sınırlılıkların da rolü olabilir ancak bu başka bir tartışma konusudur.

⁴⁴ Henry Peach Robinson, "Combination Printing. In *Pictorial Effect in Photography*," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1869]), 74-75.

katın temsili ile gerçekliğin temsili (daha doğrusu olguların kesinlik içinde “göründüğü gibi” temsil edilebilmesi) arasındaki bağın zayıflamasıdır. Ama aynı zamanda bu iddia temelde gerçekliğin temsiline yaslanan fotografik ifade araçlarının değil aşkınlık alanına yönelen ya da hakikatin temsiline soyunan bir piktoriyal anlayışın ve resmin estetik dilinin yeğlenmesidir. Piktoriyalizm içinde dinsel temaların ve dini metinlerde betimlenen olayların canlandırılması da varlığını bu tür bir estetik biçim ve anlayış farklılaşmasına borçlu olabilir.

Çok geçmeden Robinson ve Cameron’da gördüğümüz bu hakikatin temsili vurgusunun aslında medyumun kendisinin ve ifade araçlarının dışlanması anlamına geldiği ya da bu temsilin özünde fotografik araçlarla sağlanmamasının yarattığı kırılmalılık akım içindeki eleştirilerle birlikte ortaya çıkacaktır. Robinson’ın öncülük ettiği ve Oscar Gustave Rejlander gibi diğer figürlerin de önemli yönetsel açılımlar yaptığı ve temelde karanlık odadaki manipülasyonlara dayanan bu piktoriyalist yaklaşım 1880’lerde Peter Henry Emerson tarafından eleştirilmiş ve bu eleştiri beraberinde piktoriyalizmde yeni bir üslubun yolunu açmıştır. Emerson’a göre fotoğraf teknikleri sanat yapıtı üretmek için kullanılmalıdır ancak bu teknikler medyumun gerçek hayatı temsil etme iddiasına zarar vermeyecek sınırlarda kalmalıdır.⁴⁵ Emerson, natüralizm sınırları içerisinde konumlandığı bu yaklaşımla birazdan tartışacağımız saf ya da doğrudan fotoğraf akımının da temellerini atmıştır. Kuşkusuz birleşik baskı Emerson’ın ka-

⁴⁵ Bu noktada ana metinde değinmek istemediğim ancak muhakkak not düşmem gereken bir nokta var. Emerson, natüralist fotoğraf üzerine yazdığı eğitim amaçlı metinde temelde odaklama meselesine değinmiş ve özellikle piktoriyalizmin ilk dönemlerinde daha belirgin olan bulanıklık etkisini eleştirmiştir. Ancak belki daha da önemlisi, fotoğrafta ‘doğru’ netlik kullanımının fotoğraf ile gözümüzün gördüğü arasındaki benzerliği sağlamada temel oluşturduğunu düşünmüştür: “[...] resimdeki temel nesne yeterince, *gözün gördüğü kadar, daha fazla değil*, net olmalıdır; ancak bu nesne dışında her şey ve resmin diğer katmanları geri plana itilmelidir. Bu ortaya çıkan baskının doğal bir manzaranın vereceği izlenime mümkün olduğu kadar özdeş olan bir izlenimi göze vermesine neden olur.” Bkz. Peter Henry Emerson, “Focussing. In *Naturalistic Photography for Students of the Art, Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1890]), 85. [vurgu orijinal metindedir] Emerson’ın bu vurgusu hem bu tartışmadaki piktoriyalizm tartışmaları açısından hem de üçüncü bölümde tartışacağım ‘normal’ görme ile fotoğraf arasında kurulan modern bağlantı açısından kritik önemdedir.



Figür 1.14. Peter Henry Emerson, *A Fisherman at Home*
(Evinde Bir Balıkçı), 1887 (British Library).

Peter Henry Emerson'ın özellikle İngiltere'deki kırsal hayatı resmettiği ve bir kitapta topladığı fotoğrafları bu anlayışın en güzel örneklerini oluşturur. Bu yaklaşımda fotoğraf çekilme anında üretilir, fotoğrafın sanatsal unsurları bu aşamada ortaya çıkar; karanlık odada fotoğrafın nesneyi tasvirini ya da gerçek hayatı temsiliyi bozacak hiçbir unsur bulunmamalıdır.

bul edeceği sınırların çok ötesinde bir yöntemdi. Bu iki etkili ve öncül figür arasındaki gerilime bakıldığında aslında fotoğrafın erken döneminde var olan mekanik yeniden üretim kavramına ilişkin ilginç bir açılım sezilmektedir. Robinson için asıl olan fotografik araçların sanat eseri üretiminde sınırsız kullanımıdır. Fotoğrafın negatif imge üretimine kadar olan kısmı, yani ışığın kaydedilmesi sürecinin doğası Robinson'ı karanlık oda süreci kadar ilgilendirmiyordu. Daha doğrusu negatif imge üretimi sürecinin ne kadar mekanik olduğu Robinson'ın sonuçta ortaya çıkaracağı eserle doğrudan ilgili değildi. Ancak Emerson'da negatif imge üretim sürecinin mekanik bir süreç olarak kavranmadığını baştan sezeriz. Eğer negatif imge üretim süreci piktoryal unsurları yaratacak kadar öznel ifade tarzları üretecek potansiyeldeyse, o zaman bu süreç için mekanik bir yeniden üretim nosyonundan bahsetmek zorlaşmaktadır. Aslında söylemek istediğim, piktoryalizm içindeki bu tartışmaların, özel bir niyeti olmasa da, genel olarak fotoğraf, temsil ve gerçeklik arasındaki bağlantıya ilişkin temel bir çıkarıma eşlik ettiğiidir. Bu dönemden sonra artık fotoğrafın gerçekliğin aynası olduğuna ilişkin (her ne kadar Bayard gibi marjinal bazı figürler tarafından çok erken dönemde sorgulansa da genel bir kanıyı yansıtan) düşünce hiçbir zaman eskisi kadar meşruluk zemini bulamayacaktır.

Piktoryalizm akımında öznel ifade ve izlenime verilen büyük önem giderek anlatıya dayanmayan fotoğrafların salt piktoryal unsurlardan dolayı değerli sayıldığı bir yaklaşıma bürünmesine neden olmuştur. 1880'lerin sonuna doğru hem kurumsal birtakım ayrışmalar hem de Robinson ile Emerson bahsinde üzerinde durduğum piktoryal etkinin oluşturulmasında yeğlenen tekniğe ilişkin kuramsal tartışmalar sonucunda akım içinde önemli ayrışma noktaları oluşmuştur. Ancak ana ayrışma, fotoğrafı sanat kılan etkiyi temelde karanlık oda manipülasyonu ile oluşturan fotoğrafçılar ile buna tamamen karşı çıkan ve fotoğrafın 'doğrudan' basılması gerektiğini öne süren doğrudan ya da saf fotoğraf akımının temsilcileri arasında oluşmuştur. Hannavy bu iki kampı birleştiren temel fikrin doğaya sadık kalma olduğunu ancak iki kampın da bu konumu gerçekçilik ya da detayların fazlalığından titizlikle ayırtırmaya çalıştığını vurgulamaktadır.⁴⁶ Ka-

⁴⁶ Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 1129-1130.

ranlık oda müdahalesine dayanan yaklaşım, fotoğrafçının doğa idealine yaklaşma yolunda var olan gerçeklikten daha öteye gitmek için her türlü aracı kullanmasını meşru saymaktadır. Bu kurgu fotoğraflar, gerçekliği değiştirme, negatif imgeleri birleştirme ya da manipüle etme biçiminde her türlü şekilde olabilir. Buna karşı çıkan yaklaşım ise gerçek sanatçının objektifin önündeki halihazırda var olan kompozisyonu görebilmesi gerektiğini ve karanlık odada asgari müdahaleyi savunmuş, bu yüzden de çoğunlukla doğrudan ya da saf fotoğraf diye adlandırılan türü desteklemiştir.

Fotografik Gerçekçilik ve Öznel İfade

1910'lardan sonra piktoryalizmin içindeki kavramsal gerilimlerin arttığını ve akımın paradigmasının giderek çözülmeye başladığını görüyoruz; sadece karanlık oda manipülasyonlarının değil yumuşak odağın ve dokulu yüzeylerin de meşruluk zeminini yitirdiğini, doğrudan ya da saf fotoğraf savunucularının istediği yönde gelişmelerin baskın hale geldiğini gözlemleyebiliyoruz. Çoğu gözlemci 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında modernizmin diğer alanlardaki gelişimi ile fotoğraf arasında çok yakın bir ilişki tespit etmektedir.⁴⁷ Fotoğrafın da bir medyum olarak kendine özel birtakım ifade yollarını tanımlama sürecinde iyice olgunlaştığını ve bunun da piktoryalizmin etkisini yitirmesine sebep olduğu yönünde birçok kuramsal ve tarihsel gözlem bulunmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren belirginleşecek şekilde Birleşik Devletler'de Alfred Stieglitz ve Paul Strand⁴⁸ gibi öncülerle birlikte saf ya da doğrudan fotoğraf kavramının, diğer yandan Avrupa'da ise Alexander Rodchenko ve László Moholy-Nagy gibi avangard sanatçıların öncülüğünde deneysel çalışmaların geliştiğini görmekteyiz.⁴⁹

⁴⁷ Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (New York: Routledge, 2006), 6-7.

⁴⁸ Her ne kadar literatürde Paul Strand genellikle doğrudan fotoğrafın öncüsü olarak kabul edilse de Andrew H. Hershberger, Alfred Stieglitz'in onu piktoryalizm ile modernizm arasında ancak doğrudan fotoğraf akımına daha yakın bir konumda tanımladığını belirtmektedir. Bkz. Hershberger, *Photographic Theory*, 126.

⁴⁹ İkinci bölümde kuramsal bağlama uygunluğu içinde yer yer bu farklı konumları ele almaya çalıştım.

Doğrudan fotoğraf, genellikle gündelik yaşamda gözümüzden kaçan ve sıklıkla yaşamın sıradan öğelerini konu edinen bir fotoğraf anlayışını benimsemektedir. Manipülasyonun tamamen reddedildiği ve kadraj, ışıklandırma, bakış açısı gibi 'saf' fotografik unsurların ve ifade araçlarının kullanımını temel alan bu estetik anlayış daha önce bahsettiğimiz ve fotoğrafın erken döneminden miras kalan fotografik gerçekçilik kavramına yeni ve radikal bir boyut getirmiştir. Öncelikle doğrudan fotoğraf kavramı, fotoğrafın gerçekçilik iddiası ile sanatsal ifade iddiasını konvansiyonel mekanik yeniden üretim ve insan müdahalesi ikiliği içinde görmekten uzaklaşmıştır. İkinci bölümde ele alacağım Clement Greenberg gibi modernist eleştirmenlerin de daha sonra kavramsallaştıracığı gibi, fotoğrafın şeffaflık iddiası ile sanat olma potansiyeli arasında bir çelişkiyi değil aksine şeffaflıktan kaynaklanan sanatsal ifade imkânları üzerinde durmuşlardır. Ancak doğrudan fotoğraf kavramı, piktoryalizmin görelî olarak uzun süren etkisinin yarattığı sanat olarak fotoğrafın temel ilkelerine ilişkin kökleşen anlayışın eleştirilerine hedef olmuştur. Dönemin ünlü piktoryalist fotoğrafçısı Robert Demachy'nin gözlemleri bu eleştirilerin genel tonunu yansıtmaya ve bu tartışmada ele aldığımız dönemdeki fotoğraf söyleminin ikiliklerini ima etmesi açısından alıntılanmaya değerdir: "Bir sanat eseri doğanın kopyası değil aktarımı olmalıdır [...], düğme-basıcıları [*button-pressers* – doğrudan fotoğraf öncülerini kastediyor] niyetlerinin saflığını yüceltmeye devam etmeli ve mekanik kopyalarını düzeltme ve uyarlama konusundaki beceriksizliklerinden hoşnut olmalıdırlar."⁵⁰ Demachy açıkça kameranın nesnelliği ile sanatçının öznenliği arasındaki ikilik üzerine oluşturduğu bu metinde, bir yandan fotoğrafa dair erken dönem aracısızlık ve doğrudanlık kavramını yeniden üretmekte diğer yandan fotoğrafın sanat olarak bundan başka bir şey olduğunu ima etmektedir.

Ancak Demachy'nin bu keskin eleştirisinin piktoryalizm akımı içinde genel bir görüşü yansıtmadığını da belirtmek gerekir. Akım içerisinde halen negatif imgenin manipülasyonuna karşı olan fotoğrafçılar da vardır. Örneğin Frederick H. Evans, Demachy'nin de sürdürdüğü birçok tekniğin sonucunda oluşan imge-

⁵⁰ Robert Demachy, "On the Straight Print," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1907]), 115, 117.

lerin fotoğraf değil resim olduğunu, belirli manipölasyon tekniklerinin fotoğrafın ürettiği tonal zenginliği kesinlikle üretemeyeceğini belirtmektedir. Evans, Demachy'nin eleştirisini ve doğrudan fotoğraf ile piktoryal fotoğraf arasında kurulan mekanik imge ve sanatsal imge arasındaki ayrımın geçersiz olduğunu belirtmektedir.⁵¹ Özellikle Demachy'nin bu eleştirisinin getirdiği tartışmalar erken dönemde fotoğrafın, tartışmanın başından beri belirttiğimiz gibi, iki ucunda nesnellik ve öznellik olan bir kavramsal sarkacın arasında nasıl salındığının ve aslında “fotoğraf”ın kendisinin giderek nasıl “fotoğraflar”a dönüştüğünün güzel bir ifadesidir.

Doğrudan fotoğraf anlayışına çok güzel bir örnek Alfred Stieglitz'in *The Steeprage* isimli 1907 tarihli fotoğrafıdır (Figür 1.15). Fotoğraf doğrudan fotoğraf akımının genel ilkeleriyle uyumlu bir şekilde, geniş bir alan derinliği ve keskin bir odak tercihiyle alt bölümdeki Avrupa'ya yolculuk eden yoksul kasara altı yolcularını (göçmenleri) konu edinmektedir.⁵² Stieglitz'in fotoğrafı çekme anındaki duyguları doğrudan fotoğrafın estetik anlayışını özetler niteliktedir:

Yuvarlak bir hasır şapka, sola doğru eğilmiş gemi bacası, sağa doğru eğilmiş merdiven, dairesel zincirler oluşturan korkuluklarıyla beyaz asma köprü, kasara altındaki bir adamın sırtındaki çapraz beyaz askı, demir mekanizmaların yuvarlak şekilleri, üçgen şekli alan gökyüzüne karışan bir direk [...]. Şekillerin ve yaşam hakkındaki duygumun altında yatan resmi gördüm.⁵³

Stieglitz'in formlarla ifade ettiği ve göçmenlerin fotoğraftaki anlamına hiç işaret etmediği bu anlatım, bu formlara ilişkin farkındalığın ve onların konum-

⁵¹ Frederick H. Evans, “What is a ‘Straight Print’,” *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1907]), 119.

⁵² Miles Orvell, fotoğrafın genellikle Amerika'ya yolculuk eden göçmenleri konu edindiği gibi popüler bir yanlış anlayış olduğunu belirtmektedir. Bkz. Miles Orvell, *American Photography* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 88.

⁵³ Aktaran Marien, *Photography: A Cultural History*, 183. Alfred Stieglitz fotoğraf anlayışına ilişkin şu sözlerde sanki Baudelaire'e yarım asır sonra yanıt verir gibidir: “Fotoğraf, sanatın hizmetçisi olarak değil bireysel ifadenin kendine has medyumunu olarak değerlendirilmelidir.” Aktaran Vicki Goldberg ve Robert Silberman, *American Photography: A Century of Images* (San Francisco: Chronicle Books, 1999), 21.



Figür 1.15. Alfred Stieglitz, *The Steerage*
(Kasara Altı), 1907 (*Camera Work*, no. 34).

lanışının fotoğraftaki alt-üst arasındaki tezadı ve onun anlamını nasıl ortaya çıkardığını görmeden bir anlam ifade etmiyor. Formlarla şekillenen kişisel bir estetik tercih ve bakış açısı, toplumsal sınıflar, göçmenler ve insanlığın evrensel trajedisi gibi kişisel olmayan birtakım anlamları üretmektedir. Formların *o bakış açısından* konumlanışının fotoğraftaki tezat nosyonuna kazandırdığı dinamik gerilim ve bir an sonra kurulan bu mükemmel estetik dengenin var olmayacağı hissi (belki de fotoğrafın hemen her dönemde ölümle ve fanilikle kurulan doğrudan ilişkisine benzer bir biçimde) muhtemelen Stieglitz için bu fotoğrafı, kendi deyimiyle çektiği en iyi fotoğraf olarak adlandırmasına neden olan unsurlardır. Biraz daha ileri gidip, bu fotoğrafı erken dönemden beri fotoğrafta var olan mekanik yeniden üretim (ve kuşkusuz fotografik gerçekçilik ve şeffaflık) ve öznel ifade arasındaki ikiliği kıran bir örnek olarak görürsek çok da abartmış olmayız.

Dönemin etkili sanatçılarından ve Stieglitz'in estetik anlayışını benimseyen Marius de Zayas'ın fotoğraf ve sanatsal fotoğraf arasında yaptığı ayırım, doğrudan fotoğrafın fotografik gerçekçilik ve ifade arasındaki ilişkiye yönelik genel tavrının çok güzel bir ifadesidir. Zayas fotoğrafın form temsiline yeni bir sistemi olmadığını ancak tüm temsil sistemlerinin olumsuzlaması olduğunu ifade etmekte, fotoğraf aracılığıyla insanın güdü, akıl ve deneyimlerinin gerçekliğin bir göstergisi olarak doğaya yaklaştığını belirtmektedir.⁵⁴ Zayas sanatsal olmayan fotoğrafı böyle tanımladıktan sonra bu fotoğraf tanımının insanın forma ilişkin farklı kavrayışlarını ortaya koyan bir form nesnelliği ürettiğini, sanatsal fotoğrafın ise bir duyguyu aktarmak için tasarlanmış bir düşünceyi ifade aracı olarak form nesnelliğini kullandığını belirtmektedir. Okuyucu kuşkusuz bu fotoğraf tanımıyla Stieglitz'in yukarıda alıntılanan ifadeleri arasındaki paralelliği sezecektir. Muh-

⁵⁴ Marius de Zayas, "Photography and Artistic-Photography," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1913]), 122. Okuyucunun dikkatini bu bağlamdan bir ölçüde bağımsız olarak bu erken dönemde Zayas'ın (sanatsal olmayan) fotoğrafın bir temsil olmadığı şeklindeki gözlemine çekmek isterim. Bu, ikinci bölümde tartışacağımız fotografik temsil sorunuyla çok yakından ilişkili bir gözlemdir. Zayas, bu temsil sorununu metninde çok açıklaştırmasa da fotoğrafın asıl gücünü konvansiyonel temsil alanının dışında ve muhtemelen mimesis kavramının ötesinde bir yerde görmektedir. İkinci bölümün tartışmalarıyla birlikte okunduğunda bu gözlem daha fazla anlam kazanacaktır.

temelen etkileyici fotoğraflar karşısında hepimiz artık bir klişe haline gelmiş şu ifadeyi dile getirmişizdir: “Hiç bu açıdan bakmamıştım.” Stieglitz’in bir an sonra kaybolacak olan ve fotoğraftaki ‘nesnel’ anlamı bir duygu yoğunluğu ve estetik form olarak sunan bakış açısı, manzaranın görülebilecek birçok bakış açısından sadece birisidir; ancak bu tekil bakış açısının varlığı ve daha da önemlisi nesnenin *öyle* var olduğu ya da olgunun *öyle* gerçekleştiği konusunda şüpheye düşmeyiz. Stieglitz’in anlayışında, Zayas’ın kavramsallaştırmasındaki sanatsal olmayan fotoğrafin form nesnelliğinin ortaya konulduğu birçok kavrayıştan belirli birisi ile duygu ifadesinin sağlandığını ve bu noktada bir “ikinci düzlem”in belirlemekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu düzlem de doğrudan fotoğrafin şeffaflıktan ve gerçeklikten taviz vermeden ‘sanatsal’ fotoğrafı ürettiği düzlemdir. He ne kadar sorunları olan bir estetik formülasyon olsa da, yine yukarıda belirttiğim gibi, Greenberg’in fotografik medyumun hem şeffaf hem de ifade aracı olabilme potansiye-line ilişkin sonraki dönemde belirttiği yaklaşımının bu bağlama benzerliğini sezebiliriz.

Kuşkusuz bu bölümde amacım ne bu dönemdeki fotoğraf tarihinin ana hatlarını ortaya koymak ne de fotoğrafa dair estetik tartışmaların 19. yüzyıldan itibaren genel bir görünümünü sunmak. İkinci bölümde detaylandıracağım gibi, fotoğrafa dair klasik ve güncel tartışmalarda, fotoğrafın erken dönem anlamları ve hemen sonrasındaki tepkiler ve farklı konumlardaki kavramsal motifler ısrarla varlığını sürdürmektedir. Susan Sontag’ın şu gözleminin buradaki notumu biraz daha aydınlatacağını düşünüyorum:

Fotoğraf tarihi iki farklı zorunluluğun mücadelesi olarak özetlenebilir: Güzel sanatlardan devşirilen güzelleştirme ve ölçüsü sadece doğa bilimlerinden miras kalan değerden bağımsız hakikat nosyonu değil, aynı zamanda 19. yüzyılın yazınsal modellerinden ve (o zamandan sonra) bağımsız gazetecilik şeklinde ortaya çıkan yeni meslekten uyarlanan ahlakileştirilmiş hakikatin anlatımı.⁵⁵

Her ne kadar modernist fotoğraf pratiği ilk döneminde erken dönem ikiliklerinden uzak bir şekilde medyumun özgüllüğü kavramını doğrudan fotoğraf kavramıyla yerleştirmiş gözüксе de, ikinci bölümde de göreceğimiz gibi, aslında bu

⁵⁵ Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 1977), 86.

ikilikler hemen tüm fotoğraf tartışmalarında ve pratiklerinde varlığını sürdürmektedir.

Diğer yandan, hem piktoryalizm akımı içerisinde hem de kavram üzerine yarım asırdan fazla sürdürülen tartışmalar çok daha genel bir tartışmanın yansıması olarak görülebilir. Peter Wollen bizi bu döneme ilişkin hayli kapsamlı bir düşünceye davet eden makalesinde, piktoryalizm ve sonrasındaki gelişmeleri fotoğraf tarihinin temel bir sorusu ve ondan da öte Immanuel Kant'ın yaptığı bir ayrım bağlamında incelemektedir.⁵⁶ Wollen'a göre, özellikle 1920'lere kadar bilginin otomatik üretimine bağlı olduğu iddia edilen fotoğrafın nasıl sanat olabileceği sorusu temel soru olarak belirmiştir. Kant'ın nesnel ayrımın öznel ayrımdan, yani kavramın sezgiden farklılaşması gerektiği düşüncesine resim öznel ve sezgisel olanı öne çıkararak ama aynı zamanda kurguyu dışlayıp doğaya dönerek yanıt vermiştir. Bu doğaya dönüş durumunun kendisi "sanatsal" olanla "fotografik" olan arasında çok kesin bir ayrım yapılmasını sağlamıştır. Wollen'a göre, fotoğraf bu ayrımı kendi içinde "piktoryal fotoğrafı" ve "kayıt fotoğrafı" olarak tekrar üretmiştir.⁵⁷ Piktoryalizm her ne kadar kendi içinde birçok bölünme yaşasa da temel sorun fotoğrafa onu resim ve diğer formlardan ayıracak ayrı bir kimlik kazandırmak ve bunu yaparken de "kayıt fotoğrafisine" dahil olmayacak formlarla bunu gerçekleştirmektir. Daha önce Robinson ve Emerson bahsinde belirttiğimiz iki farklı tavrın birisi resimle arasındaki çizgi belirsizleşecek kadar formu esnetmekte, diğeri ise, yani doğrudan ya da saf fotoğraf öncüleri sanat olamayacak denli fotografik olana bağlı kaldıkları için piktoryalizm içinde yine temel bir gerilim hattı oluşmaktaydı. Daha önce belirtildiği gibi, 1910'lardan sonra piktoryalizm giderek etkisini yitirmiş, doğrudan baskı ve saf fotoğraf eğilimleri piktoryal unsurların fotoğrafla sanatı bağlayan düzlemini yerle bir etmiştir. Wollen'a göre fotoğrafın yeni ödevi, daha önce bahsettiği Kantçı ayrıma dayanan somut ve soyut arasındaki ayrımın üstesinden gelmek ve piktoryal fotoğrafı ve kayıt fotoğrafını birbiriyle birleştirmek olacaktı. İlginç olanı bu yeni konumun bir doğaya dönüşü temel almasıdır. Wollen'a göre bu konum doğalcı bir Platonculuğu

⁵⁶ Peter Wollen, "Photography and Aesthetics," *Screen* 19/IV (1978).

⁵⁷ a.g.e., 10.

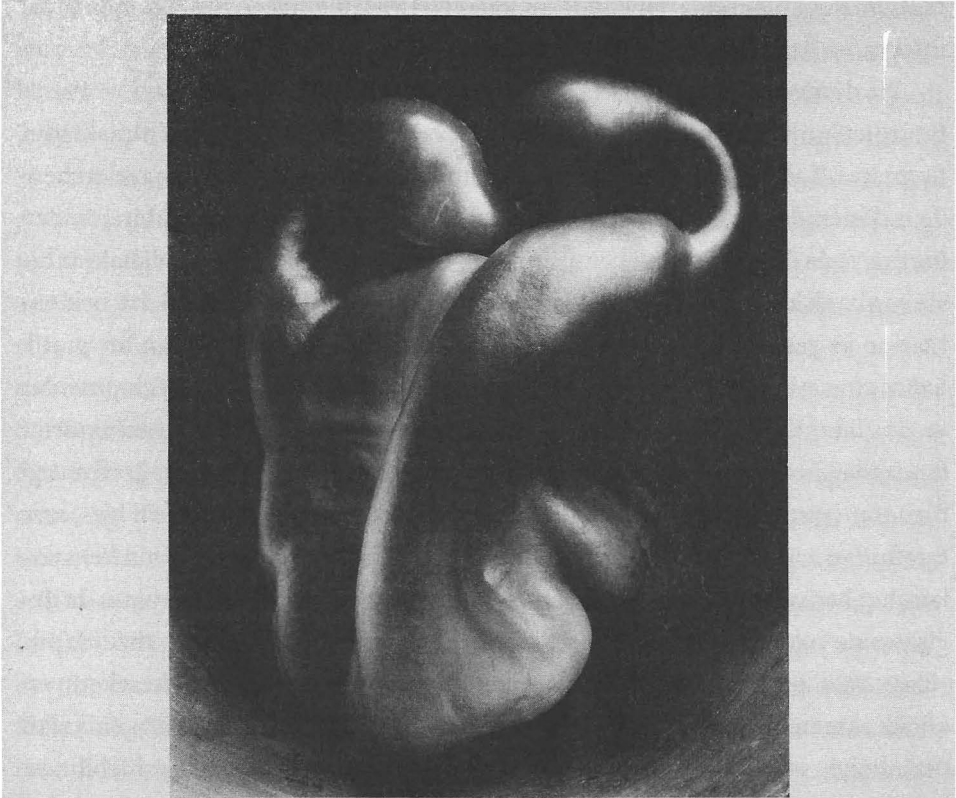
yansıtmaktadır.⁵⁸ Bu konum içerisinde formlar ve özler algıya açıktır, doğanın içinde gizlenmiştir ancak bilgi kişi tarafından keşfedilebilir. Hatta Wollen bu konumu Henri Cartier-Bresson'un kendi ifadeleriyle de teyit etmektedir: Bu fotoğrafçıların temel amacı “olgusal kanıtla” başlayıp her bir olgudan “özü damıtmaktır”.⁵⁹

Aslında piktoryalizm akımının kavramsallaştırdığı ve pratik olarak somutlaştırdığı estetik konum, bir anlamda fotoğraf tarihi içinde erken dönemde gelişmiş romantik bir tepki olarak değerlendirilebilir. Daha önce belirtildiği gibi fotoğraf, icadından itibaren erken dönemdeki anlamı içinde sanat ve teknoloji (ya da bilim de denilebilir) arasındaki ikiliğe yaslanmakta, bu ikilik sanatçının ifadesini açığa çıkaran bir form ile mekanik bir form arasındaki karşıtlığın güçlendiği bir alan olmasına rağmen bir şekilde o dönemde olağanüstü gibi görünen doğal görüngüleri sabitleştirme işleviyle “doğal bir sihir” olarak bir istisna halini oluşturan, yani “sanat-bilim” sıfatını taşıyan tek medyum olarak belirmişti. Kuşkusuz bu tür bir olağanüstülük ya da şaşırtma sürecinin içerisinde fotoğrafçıya temelde bu sürece aracı olma işleviyle yüklenen soyluluk, sanatçılık statüsüne gerek bırakmayacak denli yüceydi. Ancak fotoğrafın giderek neredeyse sıradanlaşması, popülerleşmesi, ticarileşmesi ve işlemin artık aracı olmanın soylu statüsünü zedeleyecek ölçüde basitleştirilmesi fotoğrafçının konumunu tekrar tartışılır hale getirmiştir. Wells'in çok güzel ifade ettiği gibi, Rönesans sonrası estetik düşüncülerinin ifade ettiği anlamıyla sanatçı neredeyse gaip haber veren, hakikati sezen ve onun bilgisine sahip özel bir statüyü belirtmekteydi.⁶⁰ Şüphesiz kışkırtıcı bir düşünce olsa da, piktoryalizm ve onu önceleyen girişimlerin temelde Rönesans sonrasında inşa edilen sanatçı kavramına yaslandığını öne sürmeye çalışıyorum. Bu romantik tepki, fotoğrafçıyı sırf görüngüleri kayıt etme sürecinin bir aracı, neredeyse bir tür operatör olarak gören ve sürecin bu kaydetme işlevine sanat (her ne kadar sanat-bilim olsa da) adını veren ancak fotoğrafın sıradanlaşmasıyla giderek krize dönüşen bir söylem alanına yöneliktir. Piktorya-

⁵⁸ a.g.e., 18.

⁵⁹ a.g.e., 19.

⁶⁰ Liz Wells, “On and Beyond the White Walls: Photography as Art,” *Photography: A Critical Introduction*, haz., Liz Wells (New York: Routledge, 2009), 261.



Figür 1.16. Edward Weston, *Pepper No. 30*
(Biber No: 30), 1930.

Peter Wollen'ın açıkladığı doğalcı bir Platoncu konuma güzel bir örnek olarak Edward Weston'ın belirli bir dönemdeki fotoğrafları verilebilir. Weston, heykeltıraş veya ressam tarafından tasarlanabilecek kadar soyut bir fikrin kameranın "nesnel" kaydıyla ifade edilebileceğini çünkü doğanın sanatçı tarafından tahayyül edilebilecek her şeyi içerdiğini iddia edecekti. Bu fotoğraf, anlayışını somutlaştırdığı güzel bir örnek olarak görülebilir.

lizmin savunucularının seçkinci karakteri de bu savı bir yönüyle doğrular gibidir. Akımın fotoğrafçıları hem kurumsal ve kuramsal olarak hem de kullandıkları malzemeler anlamında genellikle bu karakteri vurgulamışlar, bir anlamda sanat fotoğrafını özel bir alan olarak inşa etmeye çalışmışlardır.

Bu dönüşümde aktörlerin belirli bir alan içerisindeki beklentileri ve Pierre Bourdieu'nün kavramlarıyla kültürel ve sosyal sermayeleri de⁶¹ etkili olmaktadır. Daguerre, Talbot, Niépce gibi fotoğrafın mucitlerinin hem ilgili sermayeleri hem de o dönemde alandan beklentileri anlamında fotoğrafın mekanik bir yeniden üretim ya da doğanın kendi kendisinin imgesini ortaya çıkardığı müdahalesiz bir süreç olarak kavranması daha akla yatkın bir davranıştır ve bu aktörlerin beklentilerine ve yatırımlarına uygundur. Ancak fotoğrafın giderek olağan bir pratik halini alması ve artık yeterince detay ve tonal zenginliğin görece basit ekipmanlar ve sınırlı bir beceriyle gerçekleştirilebilir olması fotoğrafın daha sonraki aktörler tarafından özel bir alanda konumlanmasını, en azından belirli bir fotoğraf pratiği türünün (yani sanat olarak konumlandırılmış fotoğrafın) daha sınırlı bir çevre tarafından üretilmesini gerektirmiştir. Kuşkusuz bu, fotoğraf pratiğinin hem anlamının hem de biçime (ve doğal olarak tekniğine) ilişkin söylem alanının da değişmesine yolaçmıştır. Örneğin erken dönemde keskinlik, fotografik yüzeyin pürüzsüzlüğü, hareketli nesnelerin kaydedildiği anda hareketin değil hareketin küçük zaman biriminde nesnenin kaydedilebilmesi, mümkün olan en geniş alan derinliğiyle yüzey üzerindeki tüm nesnelerin keskin olarak temsil edilebilmesi gibi fotoğrafın mekanik yeniden üretim olma niteliğini güçlendirecek unsurlar değer görürken, piktoryalizmle birlikte bulanıklık, gerçeklik yerine düş atmosferi, sığ alan derinliğiyle birlikte hem anlatısal unsurları güçlendirecek seçmeci bir nesne temsili hem de mekânın temsili yoluyla özel bir atmosfer oluşturulması, hareketin kendisinin temsili ve pürüzlü ve dokulu bir fotografik baskı yüzeyi gibi sürecin doğrudan bir kaydetme işlemi olmadığını ve her unsurundan sanatçı olarak fotoğrafçının ifadesinin neredeyse fışkırdığı bir içerik ve biçimin yeğlendiğini görüyoruz. Bu değişim tartışıldığı gibi hem fotoğrafın ve fotoğrafçının anlamına

⁶¹ Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, haz., John G. Richardson, çev., Richard Nice (New York, Greenwood, 1986).

hem de pratiğin kendisinin maddi kültür öğelerine ilişkin topyekûn bir değişimi ifade etmektedir.

Fotoğrafın erken döneminde baskın olan mekanik yeniden üretim ve piktor-yalizm ertesinde tekrar gündeme gelen fotografik şeffaflık ve gerçekçilik nosyon-larının ısrarlı varlığının köklü tarihsel temelleri olduğunu görüyoruz. Fotoğrafi “doğal sihir” olarak kavramsallaştıran anlayışın altında fotografik imgelerin elle yapılan imgelerin tersine mekanik imgeler olması, yani aracısız bir süreci ifade etmesi yatmaktadır. Ancak belki bu tanımın sürecin kendisinden daha çok fotog-rafik yüzeyin aslında ne olduğuna ilişkin tahayyülleri doğal sihir kavramını açıklamakta bize daha çok yardımcı olabilir. Bu soruyla beliren bir diğer önemli soru ise mekanik olduğu varsayılan imgelerin elle yapılan (ya da bu kategorinin sorunsal noktalarından kurtulmak için mekanik olmayan kategorisi yeğlenebi-lir) imgelerden nitelik olarak mı yoksa derece olarak mı farklı olduğu sorusudur (bu da kuşkusuz ontolojik bir niteliğin peşinde olan bir sorudur). Fotoğrafın ne-denselliği büyük ölçüde fotografik nesneyle kurulan bir doğrudan bağa ya da te-masa (ikinci bölümde detaylandıracağım bir iz olarak beliren fotografik belirti-sellik kavramına) yaslanmaktadır. Patrick Maynard bu noktada aydınlatıcı olabi-lecek bir kavramsallaştırma yaparak kanıt nosyonu ile doğrudan bağlı “saptama” kavramının mekanik imgeler açısından açıcı bir kavram olabileceğini belirtmek-tedir.⁶² Özellikle saptama kavramı ile birlikte betimleme kavramını kullanırsak (metinde ima edilmese de aslında bir tür ikon ve belirti birleşiminden bahsedil-mektedir) mekanik imgeler ile mekanik olmayan imgeler arasındaki ayrıma iliş-kin daha net bir görüntü ortaya çıkabilir. Bu birleşim betimlenen nesnelerin veya olayların kendilerini insan aracılığıyla ancak doğa yasaları gereğince fotografik yüzey üzerine kayıt ettikleri (bir tür kendi kendini temsil etme) gibi erken dönem fotoğraf söyleminde baskın olan kavramsallaştırmaya temel olan bir nosyondur. Bu tür bir kavramsallaştırma mekanik olmayan imgelerin üretimindeki teknolo-jiyi ve aracı kavramını mekanik olandan çok temel bir biçimde ayırmakta ve nes-

⁶² Patrick Maynard, “Talbot's Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/III (1989): 270.

nelerin mekanik yolla betimlenmesinde “sürekli ve kesiksiz bir nedensellik” ve nesne ile imge arasında doğrudan bir bağlantıyı varsaymaktadır.⁶³

Fotoğrafın erken döneminde *camera obscura* modelinin temel olduğunu, zaten fotoğrafın doğrudanlığı, doğallığı ya da mekanik bir yeniden üretim aracı olmasının büyük ölçüde *camera obscura*’yla kurulan bu yakın bağa bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Kaja Silverman’ın, fotoğrafın özellikle erken dönemde doğrudan bir model olarak üzerinde temellendiği *camera obscura* olgusunun tarihsel tariflerinde kullanılan kavramlara ilişkin analizi de bu noktada işimize yarayabilir. Silverman, Antik Yunan’dan Çin Medeniyeti’ne, oradan da Arap düşünür İbn-i Heysem’e kadar *camera obscura* olgusunda ışığın (ya da görüntülerin) düştüğü yüzeye ilişkin tahayyülün izini sürmektedir.⁶⁴ İbn-i Heysem’de *camera obscura* olgusu açıklanırken ışığın düştüğü yüzeyin “alıcı yüzey” olarak tariflendiğini ve bu “alma” nosyonunun 1700’lü yıllardan önceki *camera obscura* tariflerinde de (Silverman, Leonardo da Vinci ve John Peckham’dan metinler alıntılanmaktadır) yaygın bir kavramsallaştırma olduğunu belirtmektedir.⁶⁵ Dolayısıyla her ne kadar günümüzde bize “alıcı yüzey” kavramı garip gelse de fotoğrafın erken dönemlerinde ve daha sonra fotoğrafın mekanik yeniden üretim niteliğinin vurgulandığı açıklamalarda fotoğraftaki optik düzenek üretici değil alıcı bir şey olarak tahayyül edilmiştir. Kuşkusuz yüzeyin alıcı olarak tarif edilmesi olgusu ile Maynard’ın saptama kavramı arasında doğrudan bir bağ kurulabilir. Bu kavramsallaştırmada fotografik yüzey, karşısındaki nesnelerle fiziksel bir bağ kurmaktan öte onlarla temas halinde, onlardan özdeşlik nosyonuna götürülebilecek şekilde bir parçayı içinde taşımaktadır. Bu noktayı ikinci bölümde temsil sorunuyla birlikte derinlemesine tartışmaktayım.

⁶³ a.g.e., 271.

⁶⁴ Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy or the History of Photography, Part 1* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 14-16.

⁶⁵ a.g.e., 15.

2

FOTOĞRAF VE TEMSİL: “HAFIZASI OLAN AYNA”¹

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

Roland Barthes²

Bir fotoğraf neyi gösterir? Kitabın başında sorulan bu soru başka türlü de sorulabilir: Bir fotoğrafta ne görürüz? Bu iki soru başlangıçta aynı gibi görünsede aslında birbirinden radikal olarak farklı iki soruyu ifade eder. Fotoğrafın neyi gösterdiği sorusu temelde ontolojik bir soruyu ama diğer yandan da ilk işi fotoğrafı diğer görsel medyumlardan ayıran niteliği bulmak olan ancak daha da ötesinde bunu nasıl yaptığını açıklamak durumunda olan göstergebilimsel bir sorudur. Bir fotoğrafta neyi gördüğümüz sorusu, birazdan açıklayacağım gibi, fotoğrafın nesnesinin temsil alanında büründüğü farklı *gibiliklerle* ilişkilidir. Örneğin, uluslararası kamuoyunda da büyük yankı uyandıran, cesedi Bodrum sahiline vuran 3 yaşındaki Suriyeli Aylan Kurdi’nin burada yeniden üretmek istemediğim fotoğrafını³ ele alalım. Kuşkusuz bu fotoğrafın gösterdiği şeyin bağlamı dışında

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

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

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

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

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

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

lelim: Fotoğraf bu gücü nereden alıyor? Diğer resimsel ya da görsel medyumlardan onu ayrı kılan özellik nedir? Kuşkusuz Friday’ın ayrımında birçoğumuz için kanıt gerektirmeyecek ölçüde doğru yanlar var ve bu ayırıcı niteliğin yarattığı gücü, demin örneğini verdiğim fotoğraf üzerine kısa bir düşünce bile hissettiriyor. Fotoğrafın bir gösterge olarak anlamı, hem bu ayırıcı niteliği hem de fotoğrafın neyi gösterdiği sorununu anlamaya yönelik düşüncemizi büyük ölçüde derinleştirebilir.

Bir Gösterge Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın göstergebilimi üzerine çalışmaların Charles Sanders Peirce’ün kuramsal düşünceleri üzerinden temellenmesi hem olağan hem de şaşırtıcı görülebilir. Olağandır çünkü gerçekten de Peirce’ün birazdan tartışacağımız ayrımı birçok farklı kuramsal düzleme uygulanabilir bir ayrımdır; ancak aynı oranda şaşırtıcıdır çünkü Peirce fotoğrafın göstergebilimi üzerine hiçbir zaman sistematik bir düşünce geliştirmemiştir. Fotoğraf üzerine yazdıkları/söyledikleri birbirini izleyen birkaç cümleden veya toplamda oraya buraya dağılmış iki elin parmaklarını geçmeyen ifadeden oluşmaktadır.⁵

Fotoğrafın göstergebilimi tartışmalarına konu olan ve genellikle referans verilen 1894 tarihli “What is a Sign?” başlıklı çalışmasında Peirce, kendine özgü temsil niteliği olan üç tür gösterge arasında kategorik bir ayrım yapmaktadır.⁶ Bunlardan ilki temsil ettiği şeylerin fikrini onları taklit ederek ileten ikonlardır (*icon*). Basitçe, trafik işaretleri ve figüratif resimler ikoniktirler. Peirce’e göre göstergenin ikon olarak görülmesi büyük ölçüde yorumcunun öznel kabiliyetine ve geçmiş deneyimlerine de bağlı olan bir olgudur. İkinci tür gösterge temsil ettiği şeylere duyumsal bağlılık içerdiği ve onları işaret ettiğinden dolayı onları göste-

⁵ Peirce’ün fotoğraf üzerine bu sınırlı düşünce pratiği, biyografisine bakıldığında şaşırtıcı görünmektedir. Peirce 1869-1872 tarihlerinde Harvard Gözlemevi’nde bir araştırmada görevliken binlerce yıldız fotoğrafı çekmiştir. Bkz. Alexander Robins, “Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science,” *The Journal of Speculative Philosophy* 28/I (2014): 5.

⁶ Charles Sanders Peirce, “What is a sign? (1894),” *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, haz., The Peirce Edition Project (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998), 5-6.

ren belirtilerdir (*index*). Bir şeyi işaret eden parmak, yağmuru gösteren batıda görünen koyu renkli bulutlar, ayak izi belirtidir.⁷ İkonun tersine öznel bir nitelik arz etmez. Belirti niteliğinde olan göstergelerde gösterge bir diğer nesneyle fiziksel bir bağ taşımakta ve fiziksel bir süreç gösterge üzerinde bir belirti bırakmaktadır. Ve sonuncu olarak kullanımlar ve uzlaşımlar sonucunda temsil ettiği şeylerle bağ kuran göstergeler yani semboller bulunmaktadır. Sallanan beyaz bayrak teslimiyet anlamını sadece uzlaşımlarla almaktadır, kendisine içkin bir anlamı yoktur, aynen sözcüklerin kendilerine içkin anlamları olmadığı gibi. Tüm göstergeler bu üç farklı gösterge türünün taşıdığı niteliklerden bir parça taşıyabilirler ancak bu kategorik ayrımın şekillendirdiği niteliklerden birisini baskın olarak taşırlar. Peirce'e göre fotoğraflar, noktası noktasına doğaya karşılık gelmek zorunda olduğu için, her şeyden önce belirti türünde göstergeler olarak görülmek durumundadır. Ancak Peirce'ün fotoğraf üzerine sınırlı ifadelerinden bu konunun bu şekilde çözülemeyecek kadar karmaşık olduğunu belirttiğini ve fotoğrafın bazen ikon olarak da anlaşılabilirdiğini görmekteyiz. Örneğin Peirce "Benzerlikler" başlıklı bölümde şöyle söylemektedir: "Fotoğraflar [...] çok öğreticidir çünkü bazı açılardan temsil ettikleri nesnelere tıpatıp benzerler." Burada fotoğrafı ikonik bir gösterge olarak tanımlamaya yaklaşırken cümlemin devamında birden fotoğrafı belirtisel bir gösterge olarak görmektedir: "Bu benzerlik fotoğrafların noktası noktasına doğaya karşılık geldiği fiziksel olarak biçimlendirilecek şekilde üretilmiş olmasından kaynaklanmaktadır."⁸

Peirce'ün bu kategorik ayrımı fotoğrafın ayırıcı özelliğine ilişkin birtakım ipuçları sunmaktadır. Belirtisellik özelliği, fotoğrafın büyük ölçüde mekanik üretim formuna uygun düşmekte ve gönderenin ışık yoluyla gösteren üzerinde belirli bir fiziksel değişim yarattığı düşüncesi de bu fikri güçlendirmektedir. Ancak fotoğrafın göndergesel işlevine dair farklı yaklaşımlara kısa bir bakış, belirti ve ikon arasında kurulan naif bir arabuluculuğun fotoğrafın karmaşık yapısını an-

⁷ Ancak bu noktada doğal göstergeler biçiminde tanımlanan ve nedenler/sonuçlarla doğrudan ilişkili olan belirtilerin ayrıca vurgulandığını belirtmek gerekir. Yukarıdaki örnekteki koyu bulutların yanı sıra hayvanların ve bitkilerin yaşlarını hesaplamamızı sağlayan bazı fiziksel değişiklikler de bu kategorideki belirtiler olarak görülebilir.

⁸ a.g.e., 6.

lamamıza yetmediğini göstermektedir. Roland Barthes, fotoğraf üzerine yaklaşımlarda temel bir ayrım noktasını şu sözlerle çok güzel ifade etmiştir:

Anlamsal bir göreciliğe sarılmak son zamanlarda Fotoğraf yorumcuları (sosyologlar ve göstergebilimciler) arasında moda oldu: 'gerçeklik' yok (fotoğrafın her zaman kodlanmış olduğunu göremeyen 'gerçekçiler' için [güya] ne de büyük bir aşığılama), her şey yapıntı: *Physis* değil *Thesis*; Fotoğraf, onlara göre, dünyanın bir *analogon*'u değildir; fotografik optik tümüyle tarihsel olan Alberti perspektifine dayandığı ve resimdeki kayıt üç boyutlu nesneyi iki boyutlu bir temsil haline getirdiği için onun temsil ettiği şey yapaydır. Bu tartışma beyhude bir tartışmadır. Hiçbir şey Fotoğrafın analogik olmasını engelleyemez. Ancak aynı zamanda Fotoğrafın *noeme*'sinin [özü] analogiyle (tüm temsil türleriyle paylaştığı o nitelikle) ilgisi yoktur. Bazı kodlar onu okuma biçimimizi değiştirse de Fotoğrafın kodsuz bir mesaj olduğunu öne sürdüğümde de halihazırda aralarında bulunduğum gerçekçiler fotoğrafı gerçekliğin bir 'kopyası' olarak değil *geçmiş gerçeklikten* zuhur eden bir şey olarak anlarlar. Bu bir sanat değil bir *sihir*dir.⁹ [vurgular orijinal metindedir]

Barthes'ın alıntılıdığım bu metninde sürdürdüğümüz tartışma açısından çok önemli imalar var. Öncelikle Barthes, fotoğrafın göndergesel işlevlerine ilişkin iki farklı kampı, yani ikonikliğin fotoğrafın ayrılmaz bir unsuru olduğunu düşünen gerçekçileri ve fotoğrafın keyfiliğe dayalı niteliklerini vurgulayan görecileri birbirinden ayırmaktadır. Ancak belki de daha önemlisi, benzerlik nosyonunu fotoğrafın ayrılmaz bir parçası halinde kavramsallaştırmak, fotoğrafın ayırıcı niteliğini (yani Barthes'a göre diğer temsil türleriyle paylaşmadığı özelliğini) ortaya koymaz. Eğer fotoğrafın analogiye dayanması basitçe bir gerçekliği kopya etme olarak anlaşılırsa yine fotoğrafın ne olduğunu ortaya koyamayız. Barthes bu noktada fotoğrafın ayırıcı özelliği olarak zamansallığa başvurmaktadır. Bu zamansallık boyutu, kanımca fotografik belirsellik kavramını Roland Barthes'ın düşüncesinde bambaşka açılımlara sürükleyen bir konu olduğu için ayrıca tartışılmayı hak ediyor. Ancak şimdilik Roland Barthes'ın fotoğrafı sanat değil bir sihir olarak görerek, fotoğrafı neredeyse daha önce tartıştığımız 19.

⁹ Barthes, *Camera Lucida*, 88.

yüzyıldaki erken dönem tartışmalardaki anlamına, başka bir kavramsal-laştırmayı kullanarak döndürdüğünü söylemekle yetinelim.

Roland Barthes'ın işaret ettiği bu iki farklı kamp aslında fotoğrafın icadından beri onun yakasını bırakmayan çok temel bir sorunla ilişkilidir. Bu da fotoğrafın gerçekte kurduğu ilişki sorunudur. Daha önce ayrıntılı tartıştığımız gibi, fotoğraf icadından hemen sonra bir tür belge ya da kayıt aracı olma niteliğini edinmiş, daha da ötesi bu özelliği onu daha sonraki dönemde gittikçe belirginleşecek olan insan müdahalesinin yokluğu ile sanat olma arasındaki dikotomik ilişkiye de sokmamıştır. Fotoğrafın bu özelliği, yani gerçekte kurduğu düşünülen doğrudan ve özel ilişki, fotoğrafın kendi başına özel ve istisnai bir pratik olmasını sağlamıştır. Bu inanış, yani fotoğrafın diğer medyumların sağlayamadığı türden bir doğrudanlık ve nesnel özdeşlik sağladığı inancı o denli kökleşmiş bir inançtır ki 20. yüzyılda da fotoğraf tartışmalarının ana temalarından birisi fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi olmuştur. Aslında fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi ve bu ilişkinin temsil alanını nasıl etkilediği sorunu, birazdan şeffaflık kavramı etrafında açacağım gibi, farklı düzlemlerde tartışılabilen ve bu düzlemlere göre sonuçları fotoğrafın ne olduğunu ya da neyi gösterdiğine ilişkin yargılarımızı radikal biçimde dönüştürebilen bir meseledir. Bu meseleyi daha sonra açacağım ancak şimdilik fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkide çok temel bir referans noktasına, yani André Bazin'e kulak verelim. Bazin fotoğrafın, resmin "kaçınılmaz özneliği" karşısında "doğası gereği nesnel" karakteri yüzünden kendine özgü bir medyum olduğunu söyler.¹⁰ Daha da ötesi Bazin, fotoğrafın giderek yaygınlaşmasını benzerlik ya da gerçeğin mükemmel yeniden üretimi nosyonu ile değil (Bazin, rengin yeniden üretiminde fotoğrafın resmin çok gerisinde olduğunu ve bir müddet de öyle kalacağını ekler) insanın rol oynamadığı mekanik bir yeniden üretimle gerçekleşen bir illüzyona yönelik iştahımızı tamamen doyurduğu olgusuyla ilişkilendirir. Bu aynı zamanda fotoğrafın özde nesnelliğinin önemli temellerinden birisidir ve fotoğrafa başka hiçbir medyumun erişemeyeceği bir inandırıcılık verir. Ancak Bazin'in fotoğrafa yüklediği nesnellik genellikle ontolojik bir nesnellik olarak okun-

¹⁰ André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What is Cinema*, vol. 1, çev. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967[1958]), 12-13.

sa da, metnin bazı yerlerindeki imalar Bazin’in çok daha incelikli bir okuma gerektirdiğini göstermektedir:

Otomatik araçlarla oluşan bu üretim imgeye dair psikolojimizi kökten biçimde değiştirmiştir. Fotoğrafın nesnel doğası diğer resim üretim türlerinde olmayan bir inandırıcılık niteliğini fotoğrafa bahşetmiştir. Tüm itirazlarımıza ve eleştirel zihnimize rağmen yeniden üretilen, aslında zaman ve mekânda önümüze koyulan, yeniden sunulan [*re-presented*] nesnenin varlığını gerçek olarak kabul etmek zorunda kalırız. Fotoğrafın gerçekliği şeyden onun yeniden üretimine nakletme konusunda çok belirgin bir üstünlüğü vardır.¹¹

Bazin’in fotoğrafın doğası gereği nesnel bir form olduğu iddiası bu noktada bizi bu tanımın hangi düzlemde yapıldığına dair bir ayrıma mecbur bırakmaktadır. Eğer bu ontolojik bir önermeyse, kuşkusuz fotoğraf klasik temsil formlarını uygulamakta yer yer başarısız olacağımız bir medyum haline dönüşecek ve nesnellüğünün kaynağını sadece yeniden üretiminin gerçekçiliğinden ya da mekanik bir üretim biçimi olmasından değil başka bir yerden almak durumunda kalacaktır. Ancak eğer bu biraz önce alıntıladığım pasajın yorumlanabileceği gibi fenomenolojik bir düzlemde temellenen bir gözlemse, fotoğrafın bize neyi gösterdiğiyle değil daha çok fotoğrafta ne gördüğümüzle ilgilenmek durumunda kalacağız (insan müdahalesini dışlayan bir mekanik yeniden üretim olduğunu kabul etsek bile böyle olacaktır bu). Bu noktada Jonathan Friday’in yorumu çok aydınlatıcıdır. Friday, Bazin’in yaklaşımının genellikle yapıldığı gibi ontolojik bir düzlemde okunarak değil, fotoğrafın kendisini algımıza ve psikolojik olarak belirlenmiş bilincimize nasıl öznel olarak sunduğunu anlayarak anlaşılabilirliğini iddia etmektedir.¹² Bazin estetik temelde gördüğü hakiki gerçekçilik ile psikolojik temelde gördüğü sahte gerçekçilik arasında bir ayrım yapmaktadır. Hakiki gerçekçiliği dünyaya somut olarak ve özüne ilişkin bir ifade katmak olarak tanımlarken, sahte gerçekçiliği yanıltıcı görünüşlerle göz boyamaya dayanan bir form olarak tanımlar. Bazin fotoğrafı hakiki gerçekçiliğin alanı, resmi de sahte gerçekçiliğin alanı olarak tarif eder. Fotoğraf dünyanın daha gerçeğe yakın ben-

¹¹ a.g.e., 13-14.

¹² Jonathan Friday, “André Bazin’s Ontology of Photographic and Film Imagery,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/IV (2005).

zerliğini sunduğu için değil, ortaya çıkan fotoğraflara şeyin yerine geçebilecek özdeşliklere olan gereksinimimizi giderecek nitelikte gerçekçilik verebildiği için gerçekçiliğin bir kurtarıcısı olarak görülmektedir.¹³

Ancak Bazin'e dair hayli akla yatkın görünen bu tür bir okuma fotoğrafın ikonikliği meselesini de karmaşıklaştırmaktadır. Fotoğrafın ikonikliği ontolojik bir düzlemde kavranabilir mi? Ya da soruyu başka türlü sorarsak, fotoğrafın ontolojik olarak nesnel olduğunu iddia etmek ve bu nesnelliği salt benzerlik temelinde değil başka nitelikler temelinde kurmak (ister Bazin'de olduğu gibi algısallığı neredeyse ontolojik bir nesnellik düzeyine çıkaran yaklaşımlar olsun isterse belirtisellik özelliğini vurgulayan yaklaşımlar olsun) fotoğrafı klasik temsil formlarından çıkaracağına göre, bir form olarak fotoğrafın neyi gösterdiğini hangi temelde tartışacağız? Kuşkusuz bu sorular fotoğraf ve temsil arasındaki ilişkinin sorunlu doğasına doğrudan yönelen sorular. Ancak öncelikle fotoğrafın ikonik özelliğini, fotoğrafın klasik anlamda temsil kavramını yerine getirirken karşılaştığı sınırlılıklarla açıklamaya girişen formal yaklaşımlardan birkaçını ele alalım.

Fotoğrafın ikonik özelliğine formal yaklaşımlar, fotografik yüzeyde nesnenin temsiline ilişkin benzerlik kavramına dayalı ve fotoğrafın temsil biçimini fenomenolojik yaklaşımlarla açıklayacak birçok yaklaşım geliştirmiştir. Winfried Nöth'ün belirttiği gibi çeşitli kuramsal yaklaşımlarda, fotografik ikonikliğin kurulma sürecinde nesneyi temsil yolları üzerine farklı açıklamalarla karşılaşmaktayız.¹⁴ Geometrik değişmezlik ilkesi bunlardan birisidir ve fotografik ikonikliğin en temel unsurlarından birisidir. Üç boyutlu nesne fotografik yüzeyde çevrildiği zaman birtakım izdüşümsel dönüşümler gerçekleşmekte ve bu dönüşümler nesnenin bazı özelliklerinin değişmemesini sağlamaktadır. Kuşkusuz gerçekliğin fotografik dönüşümünde birtakım özellikler yok olmaktadır: üç boyutluluğun kaybolması, kadrajın getirdiği sınırlamalar, hareketin kaybı, renkteki değişimler (ya da siyah beyaz fotoğraf örneğinde rengin yok olması) ve yüzeyde grenli bir yapının oluşması, boyut değişimi, görsel olmayan uyarıcıların

¹³ a.g.e., 342.

¹⁴ Winfried Nöth, *The Handbook of Semiotics* (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1990), 460-461.

kaybı gibi. Ancak bu dönüşüm süreci fotoğrafa özgü ikonikliği ve Barthes’ın de-yimiyle fotoğrafın gerçekliğinin bir *analogon*’u olduğu algısını değiştirmemektedir. Bunda kanımca fotoğrafa özgü olan niteliğin, yani ikonik belirtiselliğin payı büyüktür. Belirtisellik kavramıyla birlikte artık ikonikliğin yapısını diğer görsel medyumlardaki gibi incelememiz mümkün olmamaktadır. Örneğin resim sanatında perspektif uygulamalarını ya da resim sanatına özgü birtakım farklı tekniklerin her birinin ve hatta *camera obscura* kullanılarak yapılan resim ya da çizimlerin ikoniklik derecesini formal terimlerle betimlemek mümkündür. Ancak “burada ne kadar yaşlı çıkmışım,” ifadesinin fotografik nesneyle kurduğu ilişki basitçe ikonik bir ilişki değildir. Fotoğrafta gördüğümüz şeyin kendimiz olduğun-u, buradaki tezahür etme durumunun benzerlikle kurulmadığını gayet iyi biliriz ya da sezeriz. Yaşlı çıktığımız bir resimde ressamı (aslında resmin ikonikliğini) suçlayabiliriz ancak yaşlı *çıktığımız* bir fotoğraf, artık fotoğrafçıyla bağını yitirmiştir, bu fotoğraf ancak bizi üzer.

Fotoğrafın ayırıcı niteliğini açıklamada fotografik ikonikliğe bel bağlayan bir yaklaşımın zaafı çok temel bir soruda hemen açığa çıkmaktadır: Acaba fotoğrafı algılama biçimimiz de kültürel midir? Ya da soruyu başka türlü soralım: Fotografik gösterge de (eğer Peirce’ün gösterge ayrımını kullanırsak) keyfi (*arbitrary*) olarak ya da bir sembol olarak görülebilir mi? Ünlü estetik filozofu Nelson Goodman’ın bu yönde çok ikna edici gözlemleri vardır. Goodman bizlerin gayet ‘doğal’ bulduğu çizgisel perspektifle yapılmış resimlerin, örneğin ters perspektifin kullanıldığı oryantal, Bizans veya ortaçağ resmine alışkın bir göz için garip ya da anlaşılmasız geleceğini belirtmektedir.¹⁵ Her ne kadar resimsel perspektifin geometri yasalarına uygun olduğunu ve bu ilkelerle çizilen bir resmin tasvir edilen manzaraya karşılık gelen ışık ışınları demetini ortaya koyduğunu düşünsek de Goodman’e göre mesele hiç de bu kadar basit değildir. Goodman resimsel kurallar gereğince bizden uzaklaşan tren raylarının birbirine yaklaşıyor gibi resmedildiğini, ancak yükselen telefon direklerinin (ya da bina cephelerinin) birbirine paralel çizildiğini belirtmektedir.¹⁶ Geometri yasaları gereğince aslında telefon di-

¹⁵ Nelson Goodman, *Language of Art* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968), 14-15.

¹⁶ a.g.e., 16.

reklerinin ya da bina cephelerinin de birbirine yaklaşıp şekilde resmedilmesi gerekirdi. Ancak eğer bu şekilde resmedilirse, birbirine paralel çizilen tren rayları kadar yanlış görüneceklerdir. Goodman fotoğrafta da bu resimsel yasaları uygulamak için (yanıdikey düzlemde geometri yasalarını uygulamayan ama içten dışa doğru bu yasaları uygulayan) birtakım çarpılma ‘düzeltici’ teknikler kullanıldığını (örneğin eğilen ya da kaldırılan film yatakları ya da lensler gibi) belirtmektedir. Kuşkusuz Goodman’ın varmak istediği sonuç şudur: Resimde ve fotoğrafta çizgisel perspektifi okuyabilmek kültürel bir durumdur; her ne kadar bize doğal görünse de bu perspektif gereğince inşa edilmiş imgeler ikoniklikten çok keyfiliğe dayalı birtakım uzlaşımlar üzerinde temellenmektedir.¹⁷ Fotoğrafın diğer temsili sanat formları gibi konvansiyonel temellere dayandığı yönünde hayli ikna edici yaklaşımların sayısı çoğaltılabilir. Umberto Eco’ya göre imge, temsil edilen nesnenin hiçbir özelliğini taşımaz; “ikonik gösterge algının koşullarını yeniden üretir” ve bu anlamda fotografik imge “neyi algıladığımızı değil retinal imgeyi andırır”.¹⁸ Bu gözlemin anlamı, fotografik imgeyi ancak algılama sürecindeki işlemlere benzer birtakım işlemlerden sonra gerçeklik gibi algıladığımızdır. Pierre Bourdieu de benzer bir gözlemlerle fotoğrafın hakikat ve nesnelliğin bir modeli olarak görüldüğünü ve fotoğrafın yorum değil kayıt aracı olduğu şeklinde bir genel kanı bulunduğunu belirttikten sonra aslında fotoğrafın keyfi bir seçim sürecinin sonucu olan gerçekliğin bir boyutunu yakaladığını ve sonuçta bir aktarım olduğunu belirtir.¹⁹ Bourdieu, sonuçta fotoğrafın perspektif yasaları gereğince mekânı ifade eden konvansiyonel bir sistem olduğunu söyleyecektir.

¹⁷ İlginç bir not olarak Goodman’ın başka bir kaynaktan aktardığı gözlemi paylaşabilirim. Bazı etnograflar hayatlarında hiç fotoğraf görmemiş insanlara kendileri için hayli tanıdık manzara, ev, insanların fotoğraflarını gösterdiklerinde bu insanların fotoğrafları evirip çevirdiğini, arkasındaki beyaz yüzeye de baktıklarını ve kendileri için farklı gri tonlarda beliren birtakım düzenlemelerden başka bir şey ifade etmeyen bu imgeleri yorumlamaya çalıştıklarını belirtmektedir. Bkz. a.g.e., 15.

¹⁸ Umberto Eco, “Critique of the Image,” *Thinking Photography*, haz., Victor Burgin (Basingstoke: Macmillan Press, 1982), 32-33.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, çev., Shaun Whiteside (Cambridge: Polity Press, 1998), 73-74.

Fotoğraf ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi fenomenolojik düzlemde açıklamaya çalışan yaklaşımlar, kuşkusuz fotoğraf kuramının temel sorusuna yani fotoğraf neyi gösterir sorusuna yanıt veremezler. Temel olarak fotoğrafta neyi gördüğümüzü anlamaya çalışan bu yaklaşımların belki de temel zayıflığı, verilecek tüm fenomenolojik yanıtların “hangi fotoğraf” sorusuyla karşılaşmasıdır. Adı üstünde, fotoğrafın neyi gösterdiği veya fotoğrafın gerçekte ne olduğu sorusu “hangi fotoğraf” sorusundan kuramsal olarak bağımsızdır, bu da fotoğrafa ilişkin ontolojik bir analizi gerektirmektedir. Kuşkusuz bu tür bir ontolojik analiz demin bahsettiğimiz ikonikliğin biçimsel analizlerini veya ikonikliğin tümüyle reddini de içerebilir. Ancak birinci durumda belirtisellik kavramını tümüyle dışlayan ve ikonikliği temelde fotografik görüşün doğallığı ya da otantisitesi üzerinden gerçekleştiren yaklaşımlarla karşılaşırız. İkinci durumda ise zaten fotoğrafın bir sembol ya da daha sonra tartışacağımız yaklaşımda bir resim²⁰ gibi algılandığını ve fotoğrafa ontolojik bir yaklaşımın, ayırıcı bir niteliği kalmadığı için, anlamsızlaştığını görüyoruz. Bu noktada Roland Barthes’ın daha önce alıntıladığım pasajına geri dönelim.²¹ Orada Barthes, fotografik gerçekçilik kavramını analoji kavramıyla ya da fotoğrafın gerçekliğin bir kopyası olduğu varsayımıyla değil, fotografik temsil kavramına başka bir yerden, klasik temsil formlarının açıklamayacağı bir yerden yaklaştırmaya çalışmıştır. Bu da belirttiğim gibi, analize zaman boyutunu dahil eden ve fotoğrafı bir “sihir” yapan *geçmiş gerçeklikten* zuhur etme niteliğiyle ilişkili olarak görünmekteydi. Barthes’ın bu pasajın devamında eklediği uyarı tartışmamızın seyri açısından kritik önemdedir: “Fotoğrafın analojik mi yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak iyi bir analiz yolu değildir. Önemli olan fotoğrafın bir delil gücü taşıması ve tanıklığının nesneye değil zamana dayanmasıdır. Fenomenolojik açıdan Fotoğrafta kanıtlama gücü temsil gücünü aşmaktadır.”²²

Dolayısıyla ikonikliğin formal açıklamaları bağlamında gördüğümüz gibi, fotoğrafın klasik temsil alanında anlaşılabilir ve analiz edilecek bir alanı bu-

²⁰ Allen Synder ve Neil W. Allen, “Photography, Vision, and Representation,” *Critical Inquiry* 2/1 (1975).

²¹ Barthes, *Camera Lucida*, 88.

²² a.g.e., 88-89.

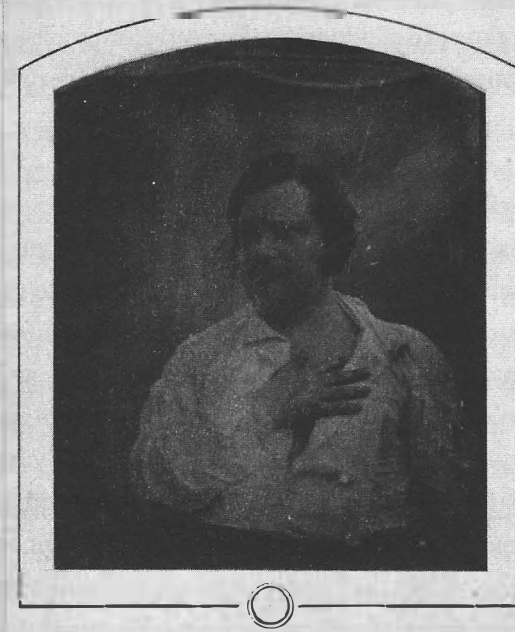
lunmaktadır. Ancak onu tüm diğer medyumlardan ayıran ve bu temsil alanında anlaşılamayacak bir niteliğinin peşine düşmemiz gerekir. Fotoğrafla nesnesi arasında doğrudanlığı ya da teması sağladığı düşünülen, onu salt bir ikonik gösterge olmaktan çıkaran ve özellikle erken dönemde fotoğrafa gerçekçilik niteliğini kazandıran belirtisellik kavramını temsil sorununu derinleştirmek için ele alalım.

Fotografik Belirtisellik

Klasik tartışmalarda, fotoğrafı resim gibi diğer görsel medyumlardan ayıran ve ona özgü olan gerçekçiliğin, temelde fotografik gönderge (*referent*) ile imge arasında kurulan kendine has bir ilişki üzerinden tanımlandığını görmekteyiz. Bu gerçekçilik iddiası, fotoğraflanan nesnenin fotografik imge halini alan yüzey üzerine kazındığı ve fotoğrafın belirti niteliğine büründüğü varsayımıyla şekillenmektedir. Bu kavramsallaştırma esasında fotografik yüzeyi gerçeğin bir kalıntısı, izi ya da baskısı olarak görmektedir. Dolayısıyla fotoğrafta iş gören fotokimyasal süreçlerin dışsal dünyayı doğrudan ve aracsız bir şekilde kaydetmemizi sağladığı düşüncesi belirtisellik nosyonunun temelini oluşturmakta, bu da bir anlamda fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran bir nitelik olarak görülmektedir. Fotografik gönderge ile imge arasında, dolayısıyla imge ile gerçeklik arasında fotokimyasal süreçlerle kurulan bu maddi bağ aynı zamanda fotografik gerçekçiliğin de üzerinde yükseldiği bir temeldir.

Belirtisellik özelliği, bazen aşırı coşkulu ve dayanaksız iddiaların da temelini oluşturmaktadır. Buna dair en dikkat çekici örnek olarak Talbot'ın iddiası verilebilir: Fotoğrafta “resmi yaratan sanatçı değildir, resim kendi kendisini yaratmaktadır.”²³ Daha da ötesi fotoğraf 1839’da ilk kez kamuoyuna tanıtıldığında onu ‘sihirli’ kılan şey, diğer imge formlarının nesneleri tasvir etme kabiliyetini (yani temsil gücünü) aşan bir teknik araç olma özelliği değildir. Fark edilmesi zor, en ince detayları kopyalayan bir gerçekçi resim bile yanlış pozlanmış, net olmayan siyah beyaz bir fotoğraf kadar otantisite yayamaz. Dolayısıyla fotografik gerçek-

²³ Aktaran Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography* (Boston: David R. Godine, 1980), 43. W. Henry Fox Talbot'ın *Literary Gazette* editörüne 1839 yılında yazdığı mektuptan alıntı.



Figür 2.1. Louis-Auguste Bisson, *Honoré de Balzac*, 1842 (Maison de Balzac).

Fotoğrafın belirtisellik özelliği, özellikle ilk yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde, fotoğrafın gizemli ve sihirli bir süreç olduğu yanılmasının temelinde yatan unsurdur. Aslında fotoğrafın sihir ve büyüyle ilişkilendirilmesi sadece ilk izleyicilerle sınırlı bir olgu değildir. Antropologların genel bir gözlemi olarak 'ilkel' insanlar kameranın onlardan bir parçayı alacakları inanışındadırlar. Bu tekinsiz duygunun temelinde fotoğrafın belirtisellik özelliğinin yattığını söyleyebiliriz. Nesnenin fotografik yüzey üzerine kazınması ve zamanı aşan bir sürekli mevcudiyet kazanması nesnenin bir parçasının *orada* kaldığı düşüncesine yol açmış olabilir. Félix Nadar, Balzac'ın fotoğraflanmaya karşı tedirginliğin de ötesinde benzer bir korkusu olduğunu belirtmiştir. Bkz. Félix Nadar, "My Life as a Photographer," çev., Thomas Respansek, *October* 5 (1978): 9. Fotoğrafın ilk izleyicilerinin tepkileri üzerine bilgi için bkz. John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (New York: Routledge, 2008); Mary W. Marien, *Photography: A Cultural History* (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006).

çilik bu bağlamda fotoğraflanan nesnenin tutarlı ve mükemmel temsiline değil diğer imge formlarının hiçbir zaman ulaşamayacağı bir şeye, yani belirtisellik özelliğine dayanmaktadır. Başka bir deyişle fotoğraf, otantik ve hakiki olmak için ‘gerçekçi’ (*realistic*) olmak zorunda değildir; nesnenin kendisinin izini taşıdığı için bir yapıntı değil doğal bir olgu olarak tahayyül edilmektedir. Fotoğrafın belirtisellik niteliği her ne kadar klasik tartışmalardan günümüzdeki fotoğraf tartışmalarına değin fotoğrafın ayırıcı bir özelliği olarak hep altta yatan bir tema olsa da, belirtiselliği sadece fotoğrafla sınırlı bir nosyon olarak görmek yanıltıcı olabilir. Jae Emerling, fotoğraf söyleminin temel bir parçası haline gelen belirtisellik nosyonunun Rönesans düşüncesinden miras kaldığını belirtmektedir.²⁴ Rönesans döneminde *camera obscura*’nın yarattığı büyüleyici duygunun, yani doğanın imgelerinin belirli bir yüzey üzerinde kendiliğinden belirmesinin yarattığı şaşkınlığın fotoğrafla birlikte bu imgelerin kalıcı hale getirilmesi olarak devam ettiğini ve *camera obscura*’nın imgelerinin nesnesiyle kurduğu ilişkinin, sabitlenmiş imgelerin nesnesiyle kurduğu ilişkiyle özdeş olduğu düşüncesinin fotoğrafta belirtisellik söylemini yarattığını ima etmektedir.

Fotografik belirtisellik, klasik tartışmalarda farklı kavramsal düzlemlerde fotoğrafın kendine has niteliklerini açıklarken ısrarla beliren bir nosyondur. Susan Sontag’a göre fotoğraf, yalnızca resim gibi gerçeğin yorumu olan bir imge değil, bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi gerçeğin damgasını taşıyan bir izdir.²⁵ Sontag fotoğrafın kendi başına gerçekliğin bir parçası olduğunu ima etmektedir. Ancak Sontag burada fotoğrafın belirtisellik niteliğinin antik çağdan bugüne imge ile gerçeklik arasında kurduğumuz ilişkiyi kökten biçimde dönüştürdüğünü ifade etmektedir. Platon’dan beri filozoflar gerçeği anlamanın imgeden bağımsız yolları üzerinde düşünmekte, bir anlamda gerçekliğin imgeler yoluyla bize geldiğini ve bu dolayımın gerçekliğin hakiki anlayışının önünde engel oluşturduğunu belirtmekteydiler. Sontag moderniteyle beraber imge formunda anlaşılan gerçekliğe değil imgelerin kendisinin yarattığı gerçekliğe itibar etmeye başladığımızı anlatmaya çalışır. Kuşkusuz artık bu imgeler insan eliyle üretilen imgeler değil, fo-

²⁴ Jae Emerling, *Photography: History and Theory* (New York, Routledge, 2012), 10.

²⁵ Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 1977), 154.

tografik imgelerdir ve fotografik imgeler gerçekliğin yerini alma becerisini salt imge olmamalarıyla, yani nesnenin maddi bir izi olma özellikleriyle (kısacası belirtisellik niteliğiyle) kazanmaktadırlar. Dolayısıyla Sontag’a göre günümüz dünyasında fotografik imgelerin gücü ancak fotoğrafta imge ile nesne arasında yaratılan bu yeni türde ilişki yoluyla açıklanabilir.

André Bazin daha da ileri giderek fotografik imgenin nesnenin kendisi olduğunu iddia eder. Bu iddianın yer aldığı pasajı görmek faydalı olabilir: “Fotografik imge nesnenin kendisidir; nesne onu belirleyen zaman ve mekân koşullarından kurtulmuştur. İsteddiği kadar bulanık, çarpıtılmış, renksiz olsun, istediği kadar belgesel değeri taşımıyor olsun, oluşma sürecinin kendisinin niteliği nedeniyle yeniden ürettiği şeyin bir modeli olmaktadır; fotografik imge modelin ta kendisidir.”²⁶ Bazin’in kavramsallaştırması, fotoğrafı model olarak tanımlamasıyla Sontag’ın fotoğrafın kendi başına bir gerçeklik parçası olarak kavramsallaştırmasına benzemektedir. Daha da ötesi Bazin, nesnenin fotoğraflandığı anda maruz kaldığı zamansal ve mekânsal kayma ve bunun sayesinde kazandığı zaman ve mekânda süreklilik gösteren ancak kaymış bir varoluşa da dikkat çekmektedir. Fotografik belirtisellik kavramının Bazin’de içerdiği bu çoğul anlamlar düşünürün kendisinden sonra gelen birçok yorumcuya farklı düşünce alanları açmasına neden olmuştur. Bazin böylece fotoğrafı nesnenin mevcudiyetinin bir “uzantısı” (yani maddi parçası ya da devamı) olarak tanımlar ve fotoğraf için fazlaca kullanılan “gerçekliğin aynası” metaforunun ötesine geçer. Bazin fotoğrafın, Barok sanatın geometrik perspektifte benzerliği yakalama hedefini yakaladığını ancak bunu çok daha radikal bir yolla, yani nesneyle arasında kendine özgü bir nedensel bağıntı kurarak yaptığını söylemektedir. Bazin kuşkusuz fotografik imge ile nesneyi sözcüğün gerçek anlamıyla bir tutmuyordu. Başka bir çalışmasında fotoğrafın otomatik doğasının onu diğer yeniden üretim tekniklerinden ayırdığını, sadece benzerlik değil bir tür özdeşlik ilkesiyle işlediğini belirtmektedir.²⁷ Fotoğrafı diğer piktoryal temsil biçimlerinden ayıran özellik de bu özdeşlik ilişkisidir. Bazin’in belirtisellik kavramını yerleştirdiği bu düzlemde sonraki düşünceleri

²⁶ Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” 14.

²⁷ André Bazin, “Theatre and Cinema,” *What is Cinema*, vol. 1, çev. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967[1958]), 96.

derinden etkileyen nokta ise fotoğrafın objektif olduğu yargısıdır. Fotoğraflar temelde tasarlanmış olmadığı için bir anlamda objektiftirler. Bu noktada Bazin, Fransızcada olduğu gibi Türkçede de fotografik lensin karşılığı olan objektif kavramıyla oynayarak fotoğrafın objektif niteliğini vurgulamaktadır. Ona göre fotoğraf, ilk defa insan müdahalesi olmadan otomatik olarak dünyanın imgesini üretmiştir.

Diğer birçok kuramcı da fotoğrafı, belirtisellik niteliğini vurgulayacak şekilde bir “iz” ya da “kalıntı” olarak kavramsallaştırmıştır.²⁸ Örneğin Rudolf Arnheim, fotoğrafta fiziksel nesnelerin kendi imgelerini ışığın optik ve kimyasal süreçleriyle kendi kendilerine bastıklarını iddia etmektedir.²⁹ Rosalind Krauss fotoğrafı tanımlarken benzer metaforlar kullanarak fotoğrafı kumdaki ayak izlerine ya da tozlu bir zemin üzerine çizilmiş işaretlere benzetir.³⁰ Bu kavrayışın çağdaş temsilcilerinden Carol Armstrong, fotoğrafın ilk önce belirtisellik özelliğiyle tanımlanabileceğini, gönderme yaptığı şeylerin optik ve kimyasal bir sonucu olduğunu belirtir. Ona göre fotoğraf, “anlaşılabilirlik kodları tarafından aktarılmadan önce doğayla ilişkisine dayanmaktadır.”³¹ İz, kalıntı, temas gibi metaforlar büyük ölçüde Peirce’ün kavramsallaştırmasında temellenen ve belirtisellik

²⁸ Her ne kadar tartışmamın seyrinde temel bir izlek oluşturmaya da bu noktada fotoğrafın otomatikliği ve belirtiselliği nosyonlarına tamamen karşı olan düşünceden bahsetmeden geçemeyeceğim. Bu yaklaşımın en önde gelen figürlerinden ikisi olan Joel Synder ve Neil W. Allen, ikna edici çalışmalarında fiziksel nesnelerin tek bir imgesi olmadığını, kameranın yansıyan ışığı manipüle ederek aynı nesnenin sonsuz sayıda imgesini oluşturabileceğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla imge doğal değil inşa edilmiş bir şeydir. Synder ve Allen’a göre fotoğrafta belirti, yansıyan ve hareket eden ışığın izidir, kameranın lensinin önündeki nesnenin izi değildir. Düşünceleri şu ifadelerinde en çarpıcı biçimde somutlaşmaktadır: “Bir fotoğraf, bize belirli bir anda, belirli bir bakış açısından, başımı oynatmadığım ve gözlerimin birisini kapattığımda, 150mm veya 24mm lensin karşılığı olan görüş alanıyla görürsem ve şeyler Agfacolor veya Tri-X filmiyle D-76’da geliştirdiğim ve Kodabromide 3 numaralı kağıda bastığımda gördüğüm gibi olursa ‘ne görülebileceğini’ gösterir.” Bkz. Synder Allen ve Neil W. Allen, “Photography, Vision, and Representation,” 151-152.

²⁹ Rudolf Arnheim, “On the Nature of Photography,” *Critical Inquiry* 1/I (1974): 155.

³⁰ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 203.

³¹ Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1975* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998), 2.

nosyonunun çok önemli bir boyutunu, yani göstergenin maddi dünyayla doğrudan bir bağlantısı olduğunu vurgular. Geoffrey Batchen, Peirce’den yola çıkan bu tür bir fotoğraf kavramsallaştırmasını çok güzel ifade etmiştir:

Kamera dünyayı görmekten ötesini yapar; aynı zamanda dünya ona temas eder. Işık bir nesneden ya da bedenden kameraya doğru seker, ışığa duyarlı bir yüzeyi etkinleştirir ve bir imge oluşturur. Dolayısıyla fotoğraflar işaret ettikleri nesnelerce doğrudan etkilenme sonucunda oluşan imgeler olarak belirtsel göstergeler olarak tanımlanır. Sanki bu nesneler fotoğrafın fiziksel yüzeyine ulaşmış kendi baskılarını, görsel izlerini bu yüzeye bırakıyor gibidirler.³²

Hem Bazin’de hem Sontag’da iz ya da kalıntı metaforunun fotoğrafın ikonik niteliğinin önüne geçtiğini görmekteyiz. Bazin ve Sontag, fotoğrafın fiziksel bağlantı içinde olduğu nesneye benzemediği durumda bile belirtsel bir gösterge olduğu konusunda hemfikirler. Sontag fotoğrafın bir şeyin gerçekleştiğinin tartışmasız kanıtı olarak görüldüğünü, bu durumun imge çarpıtsa da değişmeyeceğini belirtmektedir.³³ Ancak bu nokta hayli tartışmalıdır. Örneğin David Green fotoğrafı salt bir belirti olarak gören yaklaşımın yetersiz olduğunu, ikonikliğin ve belirtselliğin fotoğrafta ayrılmaz bir bütün oluşturduklarını iddia etmektedir.³⁴ Green, Peirce’de fotoğrafı diğer belirtsel gösterge örneklerinden ayıran özgül niteliğin bu bütünlük olduğunu ve fotoğrafı belirti olarak okumamızın nedeninin de ikonik karakteri olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu iki boyutun birisini öne çıkarmanın Green’e göre anlamı yoktur. Kuşkusuz Green’in söylediklerindeki haklılık payı fotoğrafın erken dönemindeki belirtsellik nosyonu düşü-

³² Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (New York: Princeton. Architectural Press/Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004), 31.

³³ Sontag, *On Photography*, 5.

³⁴ David Green, “Indexophobia,” *Photography Theory*, haz., James Elkins (London: Routledge, 2007), 245-246. Bu noktaya getirilen bir başka eleştiri olarak Mikael Pettersson’ın çalışmasını örnek verebiliriz. Pettersson, bu “ontolojik bağlılığın” yani fotoğrafın herhangi bir şeyin varlığının kanıtı olduğu düşüncesinin, örneğin resim gibi el yapımı imgelerin de bu tür bir anlam içerdiği toplumlarda ayırıcı bir anlamı olmadığını, dolayısıyla bunun kültürel olarak kodlanmış bir nitelik olarak görülebileceğini belirtmektedir. Bkz. Mikael Pettersson, “Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69/II (2011): 186.

nüldüğünde artmaktadır. Fotoğrafın hem nesnesiyle kurduğu doğrudan fiziksel bağ hem de nesnenin *göründüğü gibi* fotografik yüzeyde belirmesi onu erken dönemde şaşırtıcı kılan ve birbirinden ayrılmaz iki boyut olarak görünmektedir. Steven Edwards benzer bir düşünceyi biraz daha kışkırtıcı biçimde şöyle dile getirmektedir:

Fotoğraflarda olağandışı olan şey onların belirti olması değildir; tüm göstergeler bir şeyin belirtisidir. Konuşma bir konuşmacının, yazı bir kalemli işleten ya da klavye üzerinde gezinen bir elin, trafik işaretleri bir imalatçı ve planlama ediminin belirtileridir. Fotoğrafın özel ve kendine özgün yanı benzerlik ve izin birleşimi olmasıdır. Göstergenin ikonik ve belirtisel unsurları belirli bir dereceye kadar kesirler. Fotoğrafın nesnesine benzemesi, imge, o nesnenin doğrudan ve fiziksel sonucudur ve onsuz var olamaz.³⁵

Ancak fotoğrafta ikonik ve belirtisel unsurların ayrılmazlığı düşüncesi sorunu kısmen hafifletse de halen fotoğrafın ayırıcı niteliği hakkında ve fotoğrafın gerçekten ne olduğu hakkında pek az şey söylemektedir. Daha önceden belirtildiği gibi, ikonik ve belirtisel olan arasında kurulacak naif bir arabuluculuk ancak düzlemi kaygan ve fotoğrafın neyi gösterdiği hakkında fazla bir şey söylemeyen fakat salt fotoğrafın diğer görsel medyumlardan farklı olduğunu belirtmekle yetinen bir yaklaşıma temel oluşturmaktadır.

Birinci bölümde dile getirdiğim gibi fotoğrafın erken dönemde beliren anlamlarının kesiştiği nokta fotoğraf medyumunun doğaya öykünmede o döneme değin diğer görsel medyumların ulaşamadığı bir kesinliğe, yani kusursuz gibi görünen bir mimetik işleve sahip olmasıydı. Ancak fotoğrafın doğanın sadık ve kesin bir temsilini sunma gücü ona has gerçekçiliği anlamamıza yetmemektedir. Bu noktayı ‘kusursuz’ temsil sağlayan dagerotiplerden, çoğaltıma imkan sağlayan ancak ‘kusursuz olmayan’ kalotiplere geçiş sürecinde fotoğrafın konvansiyonel temsil kavramını aşan niteliklerini sürdürdüğü gözlemiyle pekiştirebiliriz. Erken dönem terimlerini kullanacak olursak, onu “doğal sihir” yapan ya da doğanın kendi kendisini üretmesinde “salt bir aracı” haline getiren, meseleyi biraz daha

³⁵ Steven Edwards, *Photography: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 83.

karıştırma riskiyle söylersek, öykünme ya da mimesis kavramlarını zorlayan sihir niteliğini sağlayan boyutu fotoğrafın nesnesiyle kurduğu kendine has bir ilişki düzeyinde kavranmalıdır. Bu noktada Don Slater'ın fotografik gerçekçiliğin üç farklı kategorisini sunduğu aydınlatıcı analizi işimize yarayabilir.³⁶ Slater, temsili gerçekçilik, ontolojik veya varoluşsal gerçekçilik ve mekanik gerçekçilik dediği üç farklı gerçekçilik türünün fotoğraf bağlamında üç farklı niteliğe ya da gerçekçilik kipine karşılık geldiğini belirtmektedir. Temsili gerçekçilik üçüncü bölümde detaylarıyla tartışacağımız Rönesans perspektifinin optik yasalarıyla uyumlu bir kesinlikle (daha önceki terimlerle söylersek mimetik işlevine ait bir kopyalama) ilişkilidir. Buna karşın ontolojik ya da varoluşsal gerçekçilik sadece mimesis kavramını değil fotografik nesnenin gerçek anlamda varoluşuna dayanan ve ona ilişkin bir boyut içeren varoluşsal bir boyut taşımaktadır. Mekanik gerçekçilik ise fotoğrafın nesnelliğini ve görelî aracısızlığını öngören bir doğrudanlığı ve nesnelliği içeren bir gerçekçilik türüdür. Bu gerçekçilik kategorilerini kullanırsak, bir iz ya da temas nosyonuyla beliren belirtisellik niteliği fotoğrafın ontolojik ya da varoluşsal gerçekçiliğinin temelinde yatan unsurdur. Slater'ın kategorilerini kendinin zorlamadığı bir ayrıma götürürsek, temsili gerçekçilik kavramının fotoğrafın ikonik niteliğiyle, ontolojik ya da varoluşsal gerçekçilik kavramının ise fotoğrafın belirtisellik niteliğiyle ilişkili, daha doğrusu onların birer yüklemi olduğunu öne sürebiliriz.

Ancak mekanik gerçekçilik kavramının bu noktada biraz zorlama bir kategori olduğunu ve aslında ontolojik gerçekçilik kavramının bir uzantısı olduğunu düşünüyorum. Her ne kadar Slater kendisine ontolojik gerçekçilik kadar vurguda bulunmamışsa da aslında mekanik gerçekçilik kavramının fotoğrafın erken dönemlerinden beri onun temel niteliği olarak görülen kendiliğindenliği ya da otomatikliğiyle doğrudan bağlantısı meseleyi biraz karıştırmaktadır. Mekanik gerçekçilik kategorisi zorlama bir kategoridir çünkü ontolojik gerçekçilik kavramının temelinde aslında bahsettiğimiz bu otomatiklik nosyonunun bulunduğunu birinci bölümde tartışılan erken dönemdeki gözlem ve pratiklerden ra-

³⁶ Don Slater, "Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'," *Visual Culture*, haz., Chris Jenks (New York: Routledge, 2003), 222-223.

hathlıkla görebiliriz. Kuşkusuz fotoğraf tamamen kendiliğinden bir süreç olarak ele alınamaz; bunu fotoğrafın doğasını medyumun kendine özgü maddi nitelikleriyle açıklamaya çalışan medyum analizcileri bile bilmekteydi.³⁷ Her medyum içinde otomatik veya kendiliğinden unsurlar taşımaktadır. Bu klasik anlamda güzel sanatların tüm medyumları için de geçerlidir; tersi bir varsayım sanatçının tüm yaratım sürecine hâkim olduğunu iddia etmek anlamına gelir. Ancak fotoğrafta kendiliğindenlik nosyonu medyumunu çok daha kapsamlı ve doğasını değiştirecek ölçüde belirlediği için ya da öyle iddia edildiği için fotografik medyumun temel ve ayırıcı niteliği olarak kabul görmektedir. Bu varsayımda kendiliğindenlik, ontolojik gerçekçilik kavramının altında yatan belirtisellik nosyonunun da bir önkoşulu olarak belirlemektedir.

Dolayısıyla otomatiklik ya da kendiliğindenlik nosyonu ontolojik gerçekçilik kavramının içerdiği bir varsayım olarak görüldüğünde daha da belirgin hale gelen mesele, ontolojik gerçekçilik kavramının konvansiyonel temsil alanının terimleriyle açıklanıp açıklanamayacağı sorunudur. Düşünce doğrudan temsil sorununa çevrilmediğinde belirli fotoğraf türleriyle sınırlanmış bir kuramsal kounuma düşme kaçınılmaz hale gelmekte ve bununla bağlantılı olarak fotoğrafın gerçekten neyi gösterdiğine ilişkin ontolojik bir analiz yapmak mümkün olmamaktadır. Bu noktada Roland Barthes'a dönmek istiyorum. Muhtemelen fotoğraf üzerine klasik tartışmalarda hiçbir yazar gönderge ile fotografik imge arasındaki özel ilişkiyi ve bu ilişkinin temsile ilişkin ortaya çıkardığı problematiği Roland Barthes kadar poetik bir biçimde dile getirmemiştir. Barthes fotoğrafı göndergeyle ilişkisinde şöyle tanımlar: "Fotoğraf, tam anlamıyla göndergenin fışkırmasıdır [...], bir tür göbek bağı fotoğraflanan şeyi benim bakışıma bağlar."³⁸

³⁷ Bu noktada özellikle Rudolf Arnheim ve onun medyum analizi kavramını kastediyorum. Medyum analizini benimseyenler fotografik medyumun işleyişinin özellikleri aracılığıyla fotoğrafın doğasına ilişkin bütüncül ve sistematik bir analiz geliştirmeye çalışmışlardır. Arnheim "medyumun hakiki doğasını" açıklarken medyum analizinin fotoğrafları "bireysel yaratımlar olarak görmekten ziyade modeller" olarak görmesi gerektiğini bildirmiştir. Bkz. Arnheim, "On the Nature of Photography," 149. Medyum analizinin fotografik medyuma ilişkin en temel varsayımlarından birisini bu otomatiklik ya da kendiliğindenlik kavramı oluşturmaktaydı.

³⁸ Barthes, *Camera Lucida*, 81.

Barthes ekler: Her fotoğraf bir “mevcudiyet belgesidir.”³⁹ Ona göre fotoğrafı ilk kez seyreden kişiler bu “mutant” imgeleri “ne imge ne de gerçeklik olarak”, fakat “dokunulamayacak bir gerçeklik olarak” algılamış olmalıdır.⁴⁰ Dikkat edilirse Barthes fotoğrafı gerçekliğin bir temsili olarak görmekten ziyade kendi içinde bir gerçeklik kipi ya da yüzeyi olarak görmektedir. Diğer bir bağlamda Barthes fotografik mesajı “kodsuz bir mesaj” olarak görecektir ve fotoğrafın gerçekliğin mekanik bir analogu olarak kendi varlık kipini yok eden ve temelde kendinden başka bir şey belirtmeyen mesajı içeren bir medyum olduğunu söyleyecektir.⁴¹ Dolayısıyla Barthes’ın anlatısında fotoğraflar basit bir temsil ilişkisinin ötesine geçmekte, nesnelerinin izleriyle işlendikçe temsil için neredeyse birer kara delik olmaktadır. Görsel medyumlar içinde yalnızca fotoğraf gösterdiği nesneyi kendisinden daha gerçek, görünür ve önemli kılmaktadır. Temsil süreci içinde medyum, içerikten daha önceliklidir; aslında bu yüzden temsil sunum (*presentation*) değil yeniden sunum (*representation*) olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla temsil, medyumun baskın ve öncelikli mevcudiyetini ve Platonik gerçeklik (ya da hakikat) kavramını göstermektedir.

Temsil problematiğinin Barthes’da daha da incelikli hale geldiği bölüm, Barthes’ın vefat etmiş annesini beş yaşında gösteren *Kış Bahçesi* fotoğrafı üzerine duygularını ifade ettiği pasajdır.⁴² Barthes annesinin yüzünün hakikatini ona hatırlatacak bir fotoğraf peşindeyken, fotoğrafların genellikle nesnesiyle benzeşim aracılığıyla ilişki kurduğunu ve annesinin “hakikatini” değil “kimliğini” yansıttığını fark eder. Ancak annesini henüz beş yaşında bir kış bahçesinde gösteren fotoğrafla karşılaştığında aradığını bulduğunu anlar. Barthes *Kış Bahçesi* fotoğrafının doğrudan öze ilişkin olduğunu ve bu fotoğrafın “biricik varlığın ola-

³⁹ a.g.e., 87.

⁴⁰ a.g.e. Bu noktada Barthes’ın anlatısını, fotoğrafla ilk karşılaşmayı yeni bir teknolojik icatla karşılaşma anındaki tepkiye indirgeyen anlatılardan titizlikle ayırmak gerekir. Barthes fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu (yani ontolojisini) anlamaya çalışmakta ve fotoğrafın toplumsal uzlaşımlar ve kodlarla örülü olan anlamlarından bağımsız özelliklerini ortaya koymaya çalışmaktadır.

⁴¹ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, çev., Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 17-18.

⁴² Barthes, *Camera Lucida*, 67-72.

naksız bilimine” ulaştığını belirtir.⁴³ Barthes her ne kadar Charles Peirce’ün ikonla belirti arasında kurduğu ikiliği izliyor gibi görünse de doğrudan fotoğraf üzerine yazdığı bu metinde fotoğrafı bir belirti ya da “ikonik belirti” olarak tanımlamanın ötesine geçer. Fotoğraf bir anlamda varlığın kendi mevcudiyetini ya da hakikatini fotoğrafın belirtiselliği aracılığıyla açtığı bir yüzeydir. Barthes, fotoğrafın belgeleme gücünün onun temsil gücünü aştığını açıkça ifade ederken,⁴⁴ aslında fotoğrafın belgeleme gücünü veren belirtisellik niteliği ile temsil gücünü veren ikoniklik niteliği arasında bir ikilik kurmaktadır. Bu noktada, Barthes’ın anlatısında ve fotoğrafın belirtisellik özelliğini fotoğrafı diğer medyumlardan ayırt eden bir özellik olarak gören diğer klasik tartışmalarda, medyumun temsil kavramının anlamını tehdit edecek düzeyde bir saydamlığa erişmekte olduğunu iddia edeceğim.

Ancak şeffaflık ya da saydamlık nosyonuna girmeden önce bu ontolojik önermenin temelini oluşturan niteliği belirtisellik üzerinden tartışmaya çalışacağım. Daha önce bahsedildiği gibi belirtisellik niteliğinin ifadesi farklı yaklaşımlarda iz, temas, kalıntı, tortu gibi metaforlarla sağlanmakta, bir anlamda nesneden fotografik yüzey üzerine *değen* ya da onun üzerinde kalıcı birtakım işaretler bırakan maddi bir süreç olarak tariflenmektedir. Tek başına belirtisellik niteliğinin (eğer öyle bir şey varsa; keza Peirce saf bir belirtisellik ya da ikoniklik kavramının olamayacağını ifade etmişti) sadece bir gösterme, işaret etme edimini anlattığı için nesneye dair bir şeyin ya da onun varlığının bir uzantısının fotografik yüzeyde *kalacağı* bir düzlemi oluşturmaya yetmeyeceği açıktır. Dolayısıyla bu tür bir ilişkiyi tesis edecek iz metaforu ya da nosyonu bir belirtisellik yüklemi olarak farklı yaklaşımlarda ısrarla belirmektedir. Belirtisellik bağlamında klasik metinlerden daha önce alıntıladığımız ve üzerine düşünülen örneklerin sayısı istediğimiz kadar çoğaltılabilir: Rosalind Krauss’da fotoğraf “ışık yansımalarıyla duyarlı yüzey üzerine aktarılan fiziksel bir baskı”;⁴⁵ Susan Sontag’da “yayılmının (nesnelerden yansıyan ışık dalgaları) kaydı” (Barthes’ın “gönderenin

⁴³ a.g.e., 71.

⁴⁴ a.g.e., 89.

⁴⁵ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 203.

yayılması”⁴⁶ kavramına benzer bir şekilde);⁴⁷ Arnheim’da daha önce de alıntıladığımız gibi “fiziksel nesnelerin kendi imgelerini ışığın optik ve kimyasal süreçleriyle kendi kendilerine basması”⁴⁸ olarak kavramsallaştırılmıştır. Aslında Peirce de fotoğrafı “nesneyle optik bir bağlantı”⁴⁹ olarak tariflerken yine belirtisellik nosyonunun ötesinde bir temas, iz, tortu nosyonunu ima etmektedir. Bu fiziksel temas ya da nesnenin bir parçasının yüzey üzerine aktarımı (yine fotoğraf literatüründen yararlanarak söylersek kumdaki ayak izi ya da ölüm maskesi gibi nesnenin hem varlığının uzantısı olabilecek işareti veya izi hem de biraz ihtiyatla söylersek “ikonik” nitelik kazanabilecek bir benzerliği) kanımca belirtisellik nosyonunu şeffaflık ya da saydamlık nosyonu ile bağlayan şeydir.

Ancak bu kavramsallaştırma da sorunsuz değildir; acaba ışık aracılığıyla kurulan ve doğrudan olduğu iddia edilen bağ varlığın maddi uzanımını sağlar mı? İşaret etmeyle sınırlı kalabilecek bir belirtisellik kavramı acaba bu metaforlarla aslında temas içermeyen bir olayı söylemsel düzlemde bir temasa, hatta biraz daha ileri gidelim, ikonikliğe varacak bir özdeşliğe mi çevirmektedir? Belirtiselliğin, bir belirlenim ya da nedensellik ilişkisi içerse de, bundan çok bu maddi uzanımı sağlayacak bir fiziksel temas düşüncesine dayandığını söyleyebiliriz. Örneğin Göran Sonesson, her ne kadar bu tür bir belirti nosyonunun fotoğrafa özgü olduğuna dair şüpheleri olsa da, fotoğrafların nesneleriyle “kazınma” ya da “aşınma” (*abrasion*) olarak çevrilebilecek bir tür yakınlık nosyonu ile ilişki kurduğunu ve bu nosyonun gönderge haline gelen nesnenin göstergenin ifade yüzeyi haline gelecek şeyle temas kurduğu ve oradan ayrıldığında görünür bir iz bıraktığını ifade eden bir belirtisellik tahayyülü öngörmektedir.⁵⁰ Ancak belki de temel mesele bu tür bir kazınma ya da aşınma nosyonunun ikonikliği üretip üretemeyeceğidir.

Küçük bir parantez açıp fotoğrafa ayırıcı niteliğini veren belirtisellik nosyonunun özellikle de bu iz ya da temas nosyonu ile birleştirilmesiyle doğan bir

⁴⁶ Barthes, *Camera Lucida*, 99.

⁴⁷ Sontag, *On Photography*, 154.

⁴⁸ Arnheim, “On the Nature of Photography,” 155.

⁴⁹ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 4, haz., Charles Hartshorne ve Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974), 359.

⁵⁰ Göran Sonesson, “Post-Photography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production,” *Visio* 4/I (1999).

“nesnelerin/gerçekliğin doğrudan baskısı” (gerçekçilik ile karıştırılmamak kaydıyla) tahayyülünün birkaç önemli eleştirisinden de bahsetmek gerekir. Örneğin Batchen’ın ustaca özetlediği gibi Jacques Derrida, Peirce’ün düzleminin (burada tartıştığımız anlamda bir belirtsellik kavramını doğuran düzlemin) aslında birbiriyle uyuşmayan iki zorunluluğa dayandığını iddia etmektedir.⁵¹ Peirce, sembolik olmayan bir mantığın kendisinin de sembollerin göstergebilimsel alanında var olduğunun farkında olmasına rağmen bu mantığı takip etmektedir. Yani bu düzlemin gerektirdiği temsil (ya da *signification*) dışında var olan bir “gerçek dünya” nosyonuna izin vermeyen bir şema sunmaktadır. Dolayısıyla belirtsellik nosyonunun öngördüğü fotografik olanın ötesinde bir gerçek (ya da “şeyin kendisi”) bu kavramsallaştırma içerisinde göstergeler dışında karşısında hiçbir şeyin olmadığı bir alan bulmaktadır.⁵² Bu tür bir belirtsellik kavrayışına bir başka etkili eleştiri de Joel Synder’dan gelmektedir. Synder, fotografik süreçte nesnelerin aktif olmadığını, ışığa duyarlı yüzey üzerinde değişiklik yaratanın ışık olduğunu vurgulamış, fotoğrafta bir doğrudan baskı kavramı kabul edilse bile bunun nesnenin değil ışığın yarattığı bir baskı olduğunu söylemiştir.⁵³ Baskı ya da iz kavramı bir nesnenin hareketinin diğer bir nesne üzerinde fiziksel bir temasla bir değişiklik yarattığı varsayımına dayandığı için Synder’a göre bu fotoğraf için geçerli bir varsayım olamaz. Kuşkusuz iz ya da kalıntıyı içeren bir belirtsellik kavramının bu eleştirilerle tamamen ortadan kalktığını bilmemizin bir yolu yok. Belirtselliğin bu kavramsallaştırmasının sorunsuz olmaktan uzak olduğu da aşikâr. Ancak bu eleştirilerin de ortaklaştığı bir husus var ki, o da doğrudanlık kavramıyla gelen bir otomatik baskı kavramının, bir yandan şeffaflık ya da say-

⁵¹ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing Photography History* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000), 142.

⁵² Bu noktada göstergebilimsel alandan yapılan eleştirilerin yanı sıra fotoğrafın ideolojik ve kültürel olarak kodlanmış olduğunu, dolayısıyla belirtsellik nosyonunun hayli sınırlı bir kavramsallaştırma olduğunu iddia eden yaklaşımlar görmezden gelinemez. Örneğin John Tagg, her fotoğrafın onu önceleyen bir gerçeklik kavramını hayli sorunsal kılacak şekilde bir çarpıtma edimi olduğunu iddia etmektedir. Bkz. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988), 2.

⁵³ Joel Synder, “Picturing Vision,” *Critical Inquiry* 6/III (1980), 508.

damlık nosyonunu üretirken bununla bağlantılı olarak da fotografik hakikat kavramının da doğmasına ve kültürel olarak fotoğrafa dair bu tür bir inanişâ temel sağlamasıdır.

Şeffaf Resimler

Fotoğrafa dair bu saydamlık ya da şeffaflık iddiası ve fotoğrafın belirtisellik özelliği benzerlik nosyonuyla ya da salt fenomenolojik bir düzlemde kavranamaz. Belirtisellik ve saydamlık, fotoğrafın toplumsal uzlaşımlar ve kodlardan büyük ölçüde bağımsız olan ve temsil alanını problematize eden ontolojik özelliğine yaslanmakta, fotoğrafı belirli bir görme biçimini inşa eden bir aygıt olarak değil aracı/doğrudan bir olgu olarak tasavvur eden kavramlardır. Fotoğraf, Abigail Solomon-Godeau’nun ifade ettiği gibi saf bir imgeymiş gibi algılanmakta ve bıraktığı bu izlenim şeffaflık olarak kavramsallaştırdığımız neredeyse “mitik” bir değer gibi görünen bu niteliği ortaya çıkarmaktadır.⁵⁴ Fotoğrafa yüklenen bu mitik değer çoğunlukla konvansiyonel bir temsil alanını tekrar düşünmemizi gerektiren bir fotoğraf nosyonuyla karşı karşıya olduğumuzu hissettirmektedir. Temsil ve şeffaflık iddiası arasındaki ilişki üzerine tartışmaya Roger Scruton’ın hayli kışkırtıcı ve çığır açıcı “Photography and Representation” makalesiyle başlayacağım.⁵⁵ Burada Scruton’ın fikirleri ne pedagojik bir işlev yükleniyor ne de burada geliştireceğim perspektifle tam olarak uyuyor. Bu tartışmayı bir başlangıç noktası olarak seçme nedenim, burada ortaya koyacağım perspektif için çok iyi bir temel teşkil etmesi ve genel olarak fotoğraf ve temsil arasındaki ilişkiye dair tartışmaların ana hatlarını içinde taşıması.

Scruton, çalışmada doğrudan belirmese de kuşkusuz arka planında hep var olan fotoğrafı diğer formlardan ayıran şeyin doğasına bizi öyle ya da böyle götürecektir bir soruyla, yani fotoğrafın herhangi bir şeyi temsil edip etmediği sorusuyla başlamaktadır. Baştan belirtmek gerekirse bu çalışmayı hem kışkırtıcı hem de çığır açıcı yapan nokta da Scruton’ın bu soruya olumsuz yanıt vermesidir. Yani ona göre fotoğraf, en azından kendi kullandığı anlamıyla, fotografik olanı temsil

⁵⁴ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 180.

⁵⁵ Roger Scruton, “Photography and Representation,” *Critical Inquiry* 7/III (1981).

alanının dışında bir yerde tariflemektedir. Bu hayli kışkırtıcı bir düşüncedir çünkü resmin nesnelerin görüntüsünü aktardığı ve fotoğraf bu aktarım işini daha ustalıkla yaptığı için daha iyi bir temsil formu olduğu noktasında genelgeçer bir düşünce varmış gibi gözükmektedir. Şunu belirtmek gerekir ki Scruton, analizinde en baştan metodolojik bir ayrıma başvurmakta ve analizinin gerçek fotoğraf karşısına koyduğu ideal fotoğraf kavramına uygulanabileceğini söylemektedir. Gerçek fotoğraf, fotoğrafçıların resmin yöntemleri ve amaçlarıyla fotoğraf pratiğinin ideal formunu *bozmalarının* sonucu ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz Scruton ideal fotoğraf kategorisini herhangi bir fotoğraf pratiğine karşılık geldiği için değil, analizindeki alanlar içinde fotografik olanı açığa çıkarmak için ya da biraz daha ileri gidersek, fotoğrafın ayırıcı niteliğini ortaya koyan bir soyutlama ya da kavramsal bir araç olarak kullanmaktadır. Aynı şekilde ideal resim kavramını kullanmakta ve bu formu nesnesiyle “tasarlanmış” bir ilişki içinde olan, yani nesnenin temsiline nesnenin gerçekten var olup olmadığından bağımsız olarak gerçekleşen bir süreç halinde kavramsallaştırıldığı bir alan olarak tanımlamaktadır. Bunun aksine ideal fotoğraf “var olan” bir şeyin fotoğrafıdır; nesneyle kurulan ilişki tasarlanmış değil nedenseldir. Bu noktada Scruton, fotoğraf pratiğinin tasarlanmış olabileceği iddiasıyla eleştirilebilir. Ancak Scruton’ın belirtmek istediği tasarlanmışlığın fotografik olan alana ait olmadığıdır. Yani fotografik olan için ayırıcı nokta nedensel olmasıdır. Dolayısıyla herhangi bir fotoğraf nesnesini “gibi olarak” ya da başka bir şeyi andırdığı için beğenebilirsiniz ya da onun görüntüsü değil de temsiline imgesi başka bir yere gönderebilir ancak bu fotoğraf pratiğinin “kendisinin” tasarlanmış olduğunu göstermez; fotografik olan halen nedenseldir ve tasarlanmış olmayandır.

Scruton’ın ilginç örneği burada işimize yarayabilir. Varsayalım ki bir resimde bir savaşçı temsil ediliyor. Bu figürü bir savaşçı olarak değil de bir tanrı olarak görebilirim. Bu resimde üç farklı ilgi alanı vardır: görme ediminin tasarlanmış nesnesi olarak tanrı, temsil edilen nesne olarak (ya da ressamın tasarladığı şey olarak) savaşçı ve görmenin maddi nesnesi olarak resim. Burada birinci ile ikinci arasında ayrım yapmak güçleşmektedir. Çünkü burada resimdeki tasarlanan ile saf görünümü birbirinden ayırma yolumuz yoktur. Yapabileceğimiz şey ancak resmin nasıl görülmek üzere tasarlandığına ilişkin birtakım ipuçlarına bakmak

olacaktır. Her ne kadar bu konuda doğrudan bir düşüncesi bulunmasa da burada Scruton’ın resmin “yüzeyini” güçlendiren birtakım uzlaşımların (resmin hangi dönemde yapıldığı, bu döneme ilişkin estetik tercihler, semboller, vs.) resmin nesnesinin önüne geçebileceği gibi parlak bir düşünce peşinde olduğunu iddia edebiliriz. Bu noktada ideal resim, kendisinin de ifade ettiği gibi, neredeyse konvansiyonel bir yarı-dil olmakta ve nesnesiyle bir gönderge ilişkisi, yani semantik bir ilişki kuran bir form olarak düşünülmektedir. Bu noktada görsel belirme bu göndergesel işlevin bir aracından başka bir şey değildir. Dolayısıyla resim için bu göndergesel işlevin gerçekleşmesi ancak nesneyle görsel bir bağlantı kurulduğu takdirde mümkün olacaktır.⁵⁶ Bu da göndergesel işlev için bu tür (veya başka türden) bir bağlantı gerektirmeyen dil ile resmi birbirinden ayıran noktadır. Resimde anlama edimi, en nihayetinde bu uzlaşımlar ya da Scruton’ın “yarı-dil” dediği niteliği taşıyan unsurlarla değil görmenin doğal işlevleriyle sağlanacaktır.

Fotoğraf ise, Scruton’a göre, nesnesiyle nedensel bir ilişki içerisinde nesnesinin “o anına” ilişkin bir şey ortaya koymakta ve o belirli andaki görünümünü üretmektedir. Buna karşın portre resmi, her ne kadar nesnesinin varlığının belirli bir anını gösterse de, nesnesini zamanda uzanımıyla temsil etmeyi amaçlamaktadır.⁵⁷ Fotoğrafta (okuyucu bunu Scruton bahsinde ideal fotoğraf olarak okuyabilir) fotoğrafçının tasarısı resmin nasıl görüldüğünde önemli bir unsur olarak belirmez. Fotoğrafta gerçekliğin yorumunu değil, bir şeyin nasıl görüldüğünün sunumunu buluruz.⁵⁸ Scruton, bir nesnenin fotoğrafına bakmanın nesnenin

⁵⁶ Bu noktada Scruton’ın, her ne kadar doğrudan referans vermese de, Peirce’ün gösterge türleri üzerinden tartışmayı sürdürdüğünü rahatlıkla sezebiliyoruz.

⁵⁷ Bu nokta hayli sorunludur. Scruton fotoğrafçının nesnesinin karakterinin en tutarlı göstergesi olan andaki geçici görüntüyü fotoğrafçının yakalayabileceğini kabul etmekte, ancak bunun karakterin kalıcılığının belirli bir simgesi olabileceğini düşünmekte, yine önceki kavramsallaştırmayı kullanırsak, fotografik olanın alanı içine koymamakta, fotoğrafın bu simgeyi ifade etmeye muktedir olmadığını düşünmektedir. Roland Barthes’da göreceğimiz gibi, kalıcılık ya da öz ve fotoğraf arasındaki ilişki bu denli yüzeysel olmayabilir ve hatta Barthes’in ortaya koyacağı gibi fotoğrafın ontolojik bir karakteri olabilir. Bu noktaya tekrar geleceğim.

⁵⁸ Okuyucunun da tahmin edeceği gibi bir önceki bölümde detaylıca tartışılan piktoryalizm geleneği Scruton tarafından ideal fotoğraf alanının uzağında, fotoğrafın temsili sanat formuna yaklaştırılmaya çalışıldığı bir yerde tariflenmektedir. Fotoğraf piktoryal

kendisine bakmanın yerine geçebileceğini iddia etmektedir. Eğer birisinin fotoğrafı varsa o kişi gerçekten de var olmaktadır. Bu fotoğrafı resimden farklılaştırır. Scruton'ın örneğiyle, kumaşla örtünmüş bir çıplağın fotoğrafını çekip Venüs olarak adlandırabilirim ancak bu Venüs'ün fotografik temsili değil Venüs'ün temsili fotoğrafı olur. Dolayısıyla temsil edimi fotoğraf çekilmeden önce tamamlanır. Kamera bir şeyi temsil etmeye değil onu işaret etmeye yarar.⁵⁹

Bu noktada Scruton, muhtemelen okuyucunun da halihazırda aklına gelmiş olan bir eleştiriyi savuşturmayı başarmaktadır. Kuşkusuz fotoğrafçı nesnesini rastgele seçmez; bakış açısını, ışığı ve kompozisyonu da tasarlar. Bu seçimiyle normalde görmeyeceğimiz şeyleri bize göstermeyi ya da gösterilenler arasında bazılarını vurgu yapmayı başarır. Bu durumda fotoğrafa ilişkin Scruton'ın iddiaları geçersiz sayılmaz mı? Scruton bu tür bir eleştirinin tartışmasının mantıksal ve kavramsal temelini zedelediğini bir örnekle açıklamaya çalışır. Birisini aynada gördüğümüzde onun temsili değil onu görürüz; ayna, çarpıtan bir ayna olsa da bu böyledir. Sonuçta aynada gördüğüm kişi odur. Bu durumda Scruton imgeleri ikiye ayırır: temsiller ve aynalar. Fotoğraf ona göre aynalar kategorisine ait bir imge formudur. Kuşkusuz fotoğrafların temsil formu olmadığını iddia etmek garip bir yorum gibi görünebilir; fotoğraflar pekala nesnelerinin yerine geçen bir temsil formu olarak tariflenebilirler. Scruton'ın burada ifade etmeye çalıştığı şey, fotoğrafların nesneleriyle ilişkisinde şeffaf olduğu ve bir yüzey olarak fotoğrafın herhangi bir estetik anlamı olmadığıdır.

Burada amacım Scruton'ı daha da derinlemesine incelemek ya da eleştirisini yapmak değil.⁶⁰ Scruton buradaki tartışma açısından birkaç açıdan çok değerli.

formda nesne ile görüntünün arasına tasarlanmışlığın empoze edildiği ve salt *simülakrum*'un temsili bir düşünce formuna dönüştürülmeye çalışıldığı bir formdur.

⁵⁹ Bu noktada, bu ifadenin Scruton'ın başka bir bağlamda ifade ettiği radikal düşüncenin nedeni olduğunu söylemeden geçemeyeceğim: Fotoğrafın duygusal ya da estetik nitelikleri, temsil ettiği şeyin niteliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu kuşkusuz hayli kışkırtıcı bir iddiadır. Bunun doğal sonucu Scruton'ın fotografik olarak tarif ettiği alanın bu niteliklerden tamamen yoksun olduğu anlamına gelir. Bkz. a.g.e., 591.

⁶⁰ Scruton'ın burada özetlediğim kuramsal konumuna getirilen eleştiriler hayli fazladır. William King, Scruton'ın ideal ve gerçek fotoğraf ayrımı yapmasını ve medyumun doğasını ideal fotoğraf olarak adlandırdığı kategori aracılığıyla analiz etmesini eleştir-

Öncelikle fotoğrafın diğer görsel imge üreten formlardan tamamen ayrıldığı ve bunun da temsil kavramı üzerinden sorgulanması gerektiğini öngörmesi çok önemli bir noktayı işaret etmektedir. Bununla bağlantılı olarak, fotoğrafın nesne-
siyle bağlantılı olarak şeffaf olduğu savı daha sonra tartışacağım ve fotoğraf ile temsil arasındaki ilişkiye yeni bir soluk getiren tartışmalar açısından çok kritiktir. Daha da ötesi fotoğrafın nesnesiyle kurduğu nedensel ilişki noktasında Scruton çok doğru tespitlerde bulunmuştur. Bu nokta özellikle merkeze alacağım fotoğ-
rafta belirtisellik kavramı açısından çok verimli birtakım sonuçlar ortaya koy-
maktadır. Bu noktada baştan beri sormakta olduğumuz soruyu tekrar soralım: Fotoğrafi diğer görsel medyumlardan ayıran başlıca nitelik nedir? Bu soru esas itibarıyla ontolojik bir sorudur ve hem fotoğrafın erken döneminde, hem göster-
gebilimsel çalışmalarda hem de daha çağdaş düşüncede fotografik belirtiselliğin farklı açılımları şeklinde belirlemektedir. Scruton'da nedensellik kavramını oluş-
turan temel de fotografik belirtisellik kavramıdır. Ancak iddia edeceğim gibi, fo-
tografik belirtiselliğin ontolojik sonuçları kanonik eserlerden sonra genellikle az
vurgulanmış ve fotoğrafın kendinde ne olduğu değil nasıl görüldüğü üzerinden
tartışmalar sürdürülmüştür. Bu noktada Scruton'da beliren şeffaflık tezinin sis-
tematik olarak ortaya konduğu Kendall Walton'ın yaklaşımını ele alacağım. Wal-
ton'da dolaylı olarak beliren ve şeffaflık tezinde yeterince temel oluşturamayan
belirtisellik kavramının bu tezin fenomenolojik bir düzeyde kalmasına yol
açtığını iddia edeceğim. Dolayısıyla şeffaflık tezinin, ontolojik düzeyde analiz
edilmediğinde ve fotografik yüzeyin doğası üzerine yeterince radikal olarak dü-

mekte, nesnenin değil fotoğrafın estetik ilgi oluşturduğu fotoğraf örnekleriyle de fotoğ-
raf ve temsil arasında Scruton'ın kurduğu olumsuzlayıcı ilişkiyi bozmaya
çalışmaktadır. Nigel Warburton fotoğrafın temsili olmadığı, dolayısıyla üslupsuz oldu-
ğu yönündeki görüşe karşı çıkmakta ve üslup kavramının kendisini fotoğraf bağ-
lamında çok güzel analiz etmektedir. Robert Wicks ise, Scruton'ın temsil kavramını
doğalcı bir temsil kavramıyla sınırlandırdığını, halbuki bunun dışında çok farklı temsil
formları olduğunu ve fotoğrafın bir temsili sanat olamamasının Scruton'da yanlış bir
temsil tanımı düzleminde yapıldığını belirtmektedir. Bkz. William L. King, "Scruton
and the Reasons for Looking at Photographs," *British Journal of Aesthetics* 32/III
(1992); Nigel Warburton, "Individual Style in Photographic Art," *British Journal of
Aesthetics* 36/IV (1996); Robert Wicks, "Photography as a Representational Art," *Bri-
tish Journal of Aesthetics* 29/I (1989).

şünülmediğinde yüzeysel ve fotoğrafın ayırıcı özelliğini ortaya koymaktan uzak olduğunu göstermeye çalışacağım.

Roger Scruton'ın kışkırtıcı iddiası, yani (ideal) fotoğrafın temsili bir form olmadığı iddiası, bir yandan fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran niteliği anlatmaya çalışmakta diğer yandan belirtisellik niteliğini fotoğrafın bize ne gösterdiği sorunu çerçevesinde somutlaştırmaya çalışmaktadır. Scruton'ın kavramsallaştırması, aynı zamanda birazdan açıklayacağım şeffaflık tezi kapsamında da okunabilir. Dikkat edilirse Scruton “fotoğraf sanat olamaz” yargısına varmamakta ancak (ideal) fotoğrafın doğasında bulunan mekanik üretim nosyonunun onun bir temsili sanat olmasını engellediğini iddia etmektedir. Dolayısıyla Scruton'a göre, eğer bir fotoğraf estetik açıdan değerliyse, bunu medyumun temsil yeteneğine değil fotografik nesnenin estetik olarak değerli olmasına borçludur. Burada Scruton'ın şeffaflık kavramında ne kadar ileri gittiğini görüyoruz. Yani ona göre ideal fotoğraf nesnesini “göstermekten” (ve işaret etmekten) başka bir işlev yüklenmemektedir. Scruton'ın yaklaşımının ilgili yerlerde notlarda belirttiğim gibi ne kadar sorunlu olduğu ortada; ancak asıl mesele şeffaflık kavramının hem Scruton'da hem birazdan tartışacağımız Walton'da fotografik medyumun kendisine özgü bir niteliği belirtmiyor oluşudur. Bu biraz paradoksal görünebilir, zira Scruton'da şeffaflık fotoğrafın ayırıcı özelliği olarak belirmektedir. Ancak ideal fotoğraf kavramı estetik nosyonlar devreye girdiğinde kendi içine kapanan, temsili tamamen dışlayan ve hatta medyumunu dışarıda bırakan bir soyutlamaya dönüşmektedir. Diğer yandan fotografik belirtisellik sorunu kanımca klasik kuramlardaki ontolojik içerimlerini bu yaklaşımlarda büyük ölçüde yitirmiştir. Bu açıklamalar belirtiselliği fotoğrafın izleyiciye nasıl görüldüğü (fotoğrafın fenomenolojisi) düzeyinde ele almakta, fotoğrafın kendisinin ne olduğuna ilişkin tatmin edici açıklamalardan uzaklaşmaktadır. Bu noktada Scruton'ın düşüncesini daha da sistematik hale getiren Kendall Walton'ın hayli tartışmalı şeffaflık tezini ele alacağım. Walton'ın şeffaflık tezi kendisinden sonra gelen fotoğraf literatürünü derinden etkilemiş, fotoğraf ve temsil sorunu üzerine yeni düşünce alanları açmıştır.

Walton, fotoğrafın izleyiciye kamera önündeki nesneleri *görme* yetisi kazandırma kudretine sahip olduğu konusunda bizi ikna etmeye çalışmaktadır.

Daha da ötesi Walton'a göre fotoğraflar, geçmişteki nesneleri fotoğraflandığı andaki gibi görmemizi sağlayan bir aparata benzemektedir.⁶¹

Aynalar aksi taktirde göremeyeceğimiz şeyleri görmemizi sağlayan görüş yardımcılarıdır; onlar sayesinde normalde göremeyeceğimiz köşe alanları görürüz. Teleskoplar ve mikroskoplar görüş gücümüzü başka yollarla artırır; çıplak gözle göremeyeceğimiz kadar uzak ya da küçük şeyleri görmemizi sağlarlar. Fotoğraf da görmeye yardımcı bir şeydir [...]. Kameranın yardımıyla [...] geçmişi görebiliriz.⁶²

Walton iddiasını daha da kışkırtıcı ve tartışmaya açık hale getirmektedir: "Ölmüş olan akrabalarımızın fotoğraflarını gördüğümüzde onları kelimenin tam anlamıyla görürüz."⁶³ Aslında benzer bir duyguyu Roland Barthes da *Camera Lucida* eserindeki bağlamda dillendirmiştir: "Hayli zaman önce bir gün Napolyon'un en küçük kardeşi Jerome'un 1852'de çekilmiş bir fotoğrafına rastladım. Bugüne kadar dindiremediğim bir şaşkınlıkla şunu fark ettim o an: 'Ben İmparator'a bakan gözlerle bakıyorum.'"⁶⁴ Ancak kanonik tartışmalardaki benzer gözlemlerin farkında olan Walton, fotoğraftan görme iddiasının mecazi veya şiirsel anlamda anlaşılmaması gerektiği yönünde bir uyarı yapar. Walton, fotoğrafik görme deneyiminin ölmüş sevdiklerimizi kanlı canlı görmek ya da görmeye yardımcı bir şey gibi algılanmaması gerektiğini belirtmektedir. Fotografik görme

⁶¹ Kendall Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* 11/II (1984): 251. Bu noktada Walton kadar sistematik olmasa da benzer bir iddianın Patrick Maynard tarafından da dile getirildiğini eklemek gerekir: "Fotoğrafı görerek onun gösterdiği şeyi doğrudan görürüz. Fotoğraf aracılığıyla gerçek şeyler görmekteyiz." Bkz. Patrick Maynard, "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (1983): 160.

⁶² Walton'ın fotoğrafın normalde görünmeyen bir dünyaya algısal erişim sağladığı fikri, Walter Benjamin'in fotoğrafın görüşümüzü geliştiren bir araç olduğu şeklindeki fikriyle benzerlikler taşımaktadır. Ancak Benjamin bu noktada bilinçdışı kavramına başvurur: "Psikanalizin bizi bilinçdışı dürtülerimizle tanıştırdığı gibi fotoğraf da bizi bilinçdışı optikle tanıştırır." Bkz. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, çev., Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 237.

⁶³ Walton, "Transparent Pictures," 252.

⁶⁴ Barthes, *Camera Lucida*, 3.

deneyimi, onların fotoğraflarının içinden onları kelimenin tam anlamıyla görmek olarak anlaşılmalıdır.⁶⁵

Walton, fotografik şeffaflık tezini genel anlamda iki temel kuramsal varsayım üzerinde temellendirmektedir. Birincisi düzlemi biraz kaygan bir zeminde ilerleyen bir varsayımdır: Fotografik imgede nesneleri görmek, canlı bir televizyon programında ya da gözlük, teleskop ve aynalardan şeyleri görmekte benzeştirilebilir. Dolayısıyla fotografik yüzey üzerindeki nesneleri, bahsedilen bu diğer medyumlarda olduğu gibi gerçekten gördüğümüzün aksini kanıtlayacak bir mantıksal önerme kurgulanamaz. Walton'ın ikinci varsayımı, seyircinin fotoğraflanan nesnelerle (ya da Walton'ın deyiimiyle "dünya") algısal bir temasını fotografik şeffaflık tezinin bir önkoşulu olarak kavramsallaştırması açısından daha açıklayıcı görünmektedir. Bu önkoşul Walton'ın kuramsal konumu açısından iki ek gereklilik daha doğurmaktadır. Öncelikle birisinin fotografik yüzey karşısındaki deneyiminin *görme* olarak tanımlanabilmesi için bu deneyimin pozlama anında fotoğraflanan nesnelere karşı-olgusal (*counterfactual*) ve nedensel olarak bağımlı olması gerekir. Diğer bir deyişle, üretilen imgeler başkalarının inançları ve tasarılarıyla "bozulmamış" olmalıdır. Kuşkusuz bu tür bir durum resim gibi diğer medyumlar için geçerli değildir. Walton, bir resmin resmedilen manzaraya karşı-olgusal olarak bağımlı olduğunu çünkü ressamın inançlarının karşı-olgusal olarak ona bağımlı olduğunu iddia etmektedir.⁶⁶ Ancak Walton'a göre fotoğrafın fotoğraflanan manzaraya karşı-olgusal bağımlılığı fotoğrafçının inançlarından bağımsızdır. Dolayısıyla ressam gördüğünü düşündüğü şeyi resmederken fotoğrafçı kamerasıyla kamera önünde ne varsa onu, orada ne olduğuna ilişkin düşüncelerinden bağımsız olarak yakalar. Ancak ne bu inanış ne de tasarıdan bağımsız gerçekleşen karşı-olgusal ilişkiler, fotoğraflanan nesneleri kelimenin tam anlamıyla seyircinin deneyiminde "görme" kılmaz. Walton'a göre medyum, gerçek "benzerlik ilişkisini" de kurmalıdır. Burada Walton'ın anlatmak istediği şudur: Fotografik yüzey üzerindeki nesneler pozlama sırasında kamera önündeki nesnelerle görsel bir benzerlik taşımak durumundadır. Bu önemli

⁶⁵ Walton, "Transparent Pictures," 251-252.

⁶⁶ Kendall Walton, *Marvelous Images: On Values and the Arts* (New York: Oxford University Press, 2008), 127.

ayrıntıya daha sonra geleceğim. Ancak şimdilik şunu not etmeden geçemeyeceğim: Walton'ın kuramsal konumunda belirtisellik ve ikoniklik ikiliği hemen her yerde belirmektedir. Örneğin bu ikilik, inanç ve tasarlamadan bağımsız karşı-olgusal bağımlılık ve gerçek benzerlik ilişkileri bağlamında belirtisellik ve ikoniklik olarak belirmektedir. Ancak Walton'ın bu terimleri açıkça kullanmadığını da belirtmek gerekir. Walton doğrudan bu terimleri kullanmamakta ancak bazen belirtisellik kavramını kullanmaya çok yaklaşmaktadır: "Nesneler fotoğraflarını ve seyircilerin görsel deneyimlerini mekanik olarak oluştururlar; bu yüzden nesneleri fotoğrafların içinden görürüz."⁶⁷

Ancak bu noktada okuyucu Walton'ın tam tersi bir istikamete yöneleceğini düşünürken, tüm bu iddialarına karşın fotoğrafları birer resim olarak gördüğünü ancak onların fotoğraflanan nesneleri doğrudan görmemizi sağlayan resimler olduğunu iddia ederek okuyucuyu şaşırtmaktadır. Walton, kameranın icadının bize sadece resim yapmanın yeni bir yöntemini ve yeni türde bir resmi değil aynı zamanda yeni bir görme türü kazandırdığını belirtmektedir.⁶⁸ Walton şeffaflık tezini bir parça daha ileri götürerek (aynı zamanda şeffaflık teziyle medyumun varlığını ve görünürlüğünü uyumlu hale getirmek için) fotoğrafın kendisini ve nesneyi bir arada görmenin olası olduğunu da ekleyecektir. Dolayısıyla Walton'a göre fotoğrafların içinden bakmakla pencereden camı görmeden dışarıya bakmak arasında bir benzerlik kurulamaz.

Ancak, eğer Walton fotoğrafta nesneleri doğrudan görebildiğimizi iddia ediyorsa ve aynı zamanda da fotoğrafların içinden nesneleri görebileceğimiz bir resim (görünebilir bir yüzey ya da medyum) olduğunu söylüyorsa, o zaman şeffaflık ne anlama gelmektedir? Medyumun ısrarlı varlığı ve şeffaflık iddiası nasıl birbiriyle uzlaşabilir? Bu noktada Walton'ın şeffaflık tezinin karmaşıklığının Walton'ın şaşırtıcı bir şekilde hemen hiç detaylıca üzerinde durmadığı ya da kendi açısından tanımlamadığı temsil problemi noktasında çözüldüğünü iddia edeceğim. Kuşkusuz temsil kavramı medyumun ısrarlı varlığını bir önkoşul olarak barındırmaktadır; bu yüzden bir sunum (*presentation*) olarak değil bir yeni-

⁶⁷ Walton, "Transparent Pictures," 261.

⁶⁸ a.g.e., 251.

den sunum (*re-presentation*) olarak dile gelmektedir. Walton şeffaflık tezini temsil bağlamında aynı anda birbiriyle çatışan iki düzlemde, yani ontolojik ve fenomenolojik düzlemlerde ifade ediyor gibi görünmektedir. Bu temel mesele Walton'ın fotoğraf ve temsil arasındaki ilişkiye dair çelişkili yorumunda daha da açık hale gelmektedir: "Peki öyleyse resimler? Resimler şeffaf değildir. 8. Henry'nin portresine baktığımızda onu görmüyoruz; sadece onun bir temsilini görüyoruz. Resim ile fotoğraf arasında keskin bir ayırım, bir tür fark vardır."⁶⁹

Walton kendisine getirilen eleştirilere verdiği yanıtlarda temsil ve fotoğraf arasındaki ilişkiye açıklık getirmeye çalışmış ve belgesel fotoğraflar dahil tüm fotoğrafların görmeyi hayal etmeyi tetiklediğini ve bunların tamamının şeffaf olmalarının yanı sıra temsiller (tasvirler, resimler) olduğunu iddia etmiştir.⁷⁰ Walton'ın bu yanıtlarda amacı şeffaflık tezini güçlendirmek olmasına rağmen, hayali ve gerçek görme arasında yaptığı ayırım şeffaflık tezini daha da sorunlu hale getirmektedir:

Örneğin, birisi bir mezunlar günü fotoğrafına bakarken kendi sınıfındaki kişileri gerçekten görmektedir ancak bu görme dolaylı olarak fotoğraf aracılığıyla olmaktadır; ancak aynı zamanda onları gördüğünü hayal etmektedir (fotoğrafın yardımıyla dolaysız olarak). Belgesel olmayan filmlerde gerçekten gördüğümüz (aktörler ve film seti) görmeyi hayal ettiğimizden (karakterler, cinayet, iki tekerlekli araba yarışı) farklı olabilir. "Transparent Pictures" makalesinde vurguladığım gibi, gerçek ve hayali görmenin birleşimi ve fotoğrafların görmeye

⁶⁹ a.g.e., 253.

⁷⁰ Kendall Walton, *Marvelous Images*, 126-127. Bu metinde Walton özellikle Gregory Currie ve Noël Carroll'ın eleştirilerine yanıt vermektedir. Carroll'a göre şeffaflık tezi temsil kavramıyla bağdaşmamakta ve bunun da ötesinde Walton (belgesel) fotoğrafları temsil değil protez araçlar olarak görmektedir. Bkz. Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Noël Carroll, "Critical Study: Kendall L. Walton, Mimesis as Make-Believe," *Philosophical Quarterly* 45/178 (1995). Gregory Currie bir başka metinde Walton ve diğerlerini, fotoğrafı şeylere algısal erişim sağlayan, yani görmeye yardımcı bir araç olarak görmekle eleştirmiştir. Currie, Walton'ın tartışmasında bir ikilik bulunduğunu belirtmiştir. Bu ikilik resimlerin dahil edildiği temsil alanı ve fotoğrafların dahil edildiği, şeylere algısal erişimi sağlayan görmeye yardımcı araçlar alanı olarak belirlemektedir. Bkz. Gregory Currie, "Photography, Painting and Perception," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49/I (1991): 23.

yardımcı araçlar olarak rolü ve temsil olarak rolü arasındaki etkileşim fotoğrafın en önemli ve büyüleyici niteliklerinden birisidir. Şeffaflığı hayali görme kavramını dışlayarak yorumlamak, kavramın anlamını tamamen kaçırmak anlamına gelir.⁷¹

Dolayısıyla Walton’ın tartışmasında, fotografik imgenin “şeffaf kısmı” (yani “gerçek görmeyi” sağlayan kısım) temsil alanının dışında konumlandırılmakta, “hayali görme” (yani fotoğrafın resim gibi diğer medyumlarla paylaştığı kısım) temsil nitelikleriyle donanmış olmaktadır.⁷² Walton bu kavramsallaştırmasıyla fotoğraf ve temsil arasındaki ilişkide eklektik bir yaklaşım benimsemekte ve şeffaflığı bu şekilde temsil alanının dışına iterek eleştiriye daha da açık hale gelmektedir. Öyle görünüyor ki orijinal metinde fotoğraf ve temsil arasındaki sorunlu ilişki, Walton’ın daha sonraki kuramsal müdahaleleriyle daha da sorunlu bir hale gelmiştir.

Bu meseleyi daha da derinleştirmek için Walton’ın, fotoğrafların içinden kelimenin tam anlamıyla görmeyle neyi kastettiğini anlamak gerekir. Walton’a göre bu tür bir görme, kısmen nedensellik ilişkileriyle belirlenmiş ve tamamen mekanik yollarla oluşan bir süreç sonucunda meydana gelen biçimlere ilişkin bir görme deneyimidir. Nesneler kendi fotoğraflarını ve seyircilerinin görme deneyimlerini mekanik olarak belirlerler. Bu nedenle fotoğrafların içinden nesneleri görürüz. Bunun aksine, nesneler resimleri mekanik yolla değil daha “insani yollarla, sanatçıyı işin içine katan bir yolla” belirler. Bu nedenle resimlerin “içinden” göremeyiz.⁷³ Burada Walton’ın tartışmasının kapalı bir şekilde fotografik belirtisellik kavramına yaklaştığını ancak tartışmanın fotoğrafın insan müdahalesinden bağımsız olduğu gibi fotoğrafın icadından beri fotoğrafın başına bela olmuş sorunlu bir önermeyle oluşturulduğunu görmekteyiz. İnsan müdahalesinin olmamasının (ya da sınırlı bir insan müdahalesi de diyebiliriz çünkü Walton bunun müdahalenin yokluğu mu yoksa ihmal edilebilir düzeyde bir müdahale mi

⁷¹ Kendall Walton, *Marvelous Images*, 127. Walton eleştirilere yanıt verdiği bu metinde sık sık şeffaflık tezinin ortaya çıktığı “Transparent Pictures” makalesine referans vermesine rağmen orijinal metinde bu ikiliği bulamamaktayız. Walton sonraki eserlerinde orijinal metindeki konumuna önemli revizyonlar yapmış gibi görünmektedir.

⁷² Bu kategorik ayrımı Walton yapmamaktadır. Walton’ın eklektik olduğunu düşündüğüm yorumunu anlatmak için bu tür bir ayrıma başvuruyorum.

⁷³ a.g.e., 97.

olduğu konusunda da yeterli bir açıklama yapmakta başarısız olmaktadır) fotoğrafta şeffaflığın bir önkoşulu olması, tartışmayı en iyi ifadeyle daha da sorunlu hale getirmektedir.

Walton'ın fotoğrafın "şeffaf kısmı" ile ilgili tartışmaları, Roger Scruton'un "ideal fotoğrafların temsil olmadıkları" yönündeki iddiasıyla benzerlik göstermektedir. Scruton'un tartışmasına Walton bağlamında değinmek, Walton'ın tartışmasının temsil ve şeffaflık arasındaki ilişkiyi açıklamakta neden başarısız olduğunu bir kez daha gösterecektir. Scruton fotoğrafçıların resmin amaç ve hedeflerini kullanarak bir anlamda 'bozdukları' gerçek fotoğraf ile nedensel ve tasarlanmış olmayan ideal fotoğraf arasındaki ayrımın ideal fotoğrafı gerçekliğin yorumundan ziyade bir şeyin nasıl görüldüğünün sunumu olarak görmekteydi. Bu nedenle de Scruton, ideal fotoğrafın temsil olmadığı konusunda ısrarcıdır. İki düşünür arasındaki bir diğer benzerlik, fotoğrafın ayırıcı bir özelliği olarak insan müdahalesinin yokluğu noktasındadır. Walton şeffaflık iddiasını Scruton'un temsil alanının dışında gördüğü yerde kurmaktadır. Ancak kendi konumunu daha da sorunlu hale getirecek bir şekilde Walton herhangi bir fotoğrafın opak olup olamayacağını sorar.⁷⁴ Bu noktayı Walton'ın opaklık kavramını tartıştığı bağlamdaki özgül unsurlarla açıklamaya çalışırsak, Walton karanlık odada ya da pozlama anında manipülasyon teknikleri kullanılmış ve dolayısıyla fotografik kurgu haline gelmiş fotoğrafların şeffaflık tezi içinde açıklanıp açıklanamayacağı sorusunu sormaktadır. Walton'ın yanıtı yine muğlaktır: Fotografik kurguların resimlerle aynı kategoriye giremeyeceğini ancak bu fotografik kurguların insan müdahalesinden büyük oranda bağımsız olan şipşak (enstantane) fotoğraflardan da önemli ölçüde farklı olduğunu iddia etmektedir. Walton sadece çoğu fotografik kurgunun kısmen ya da bazı açılardan şeffaf olduğunu söylemekle yetinmektedir.⁷⁵

⁷⁴ Walton, "Transparent Pictures," 267.

⁷⁵ Walton'ın tezi, yazılımlarla manipüle edilmiş fotoğrafların manipüle edilmemiş fotoğraflardan ayırt edilemediği dijital fotoğrafları tartışmaya dahil etme imkânı olsa çok daha sorunlu hale gelecekti. Okuyucunun dördüncü bölümdeki tartışmaların ardından Walton'ın tezini tekrar düşünmesi bu noktada ne demek istediğini daha da açıklaştıracaktır.

Bir anlığına, Scruton’ın tezinin doğru olup olmadığını tartışmazsak, aslında onun konumu daha tutarlı gözükmetedir. Walton, şeffaflık tezinde gerçek benzerlik ilişkileri olarak adlandırdığı şeyin ve karşı-olgusal bağımlılığın merkezi önemini unutmuş gibi görünmektedir. Bu iki önkoşul fotografik kurgulara uymamakta ve bu da konumunu daha da tartışılır hale getirmektedir. İnsan müdahalesi kavramı belirtisellik nosyonu veya ontolojik bir düzlemde tartışılmadığında da çok sorunlu bir alan haline gelmektedir. Fotoğrafın kendisinin temelde insan aracılığıyla gerçekleşen bir pratik olması, meseleyi ontolojik bir yerden kavrayamayan bu iki konumu tartışmaya daha da açık hale sokmaktadır. Teknik manipölasyonlar bir yana, fotoğraf pratiğine içkin gibi görünen bazı unsurlar fotoğrafların içindeki kategorizasyonları belirsiz hale getirmektedir: bakış açısı, alan derinliği, kadraj, objektifin meydana getirdiği çarpıklık ve sapmalar, hatta obtüratör hızına ilişkin tercihler gibi. Lev Manovich’in başka bir bağlamda belirttiği gibi, “normal fotoğraf” hiçbir zaman var olmamıştır.⁷⁶ Öyle görünüyor ki Walton’ın şeffaflık tezi, tamamen insan müdahalesinden ya da aracılığından azade bir saf ya da doğrudan fotoğraf nosyonunda geçerli olmakta ve fotoğrafı onun deyimiyle “en gerçekçi medyum” kılmaktadır. Ancak bunun da Walton’da tutarlı bir şekilde kurulamadığını görüyoruz.

Fotoğrafta Aşkınlık Kavramı

Walton’ın şeffaflık tezinin altında yatan temel sorunun kavranması, şeffaflığın ontolojik bir düzlemde mi yoksa fenomenolojik bir düzlemde mi temellendirildiği sorununa vereceğimiz yanıtı bağlıdır. Walton fotografik görmeyi yeni bir görme biçimi ya da kelimenin tam anlamıyla görme olarak tanımlamakta ve bu iddiasını da fotoğrafın bir temas sağladığı ve kendisinin de bir temas olduğu varsayımıyla temellendirmektedir: “Fotoğrafta olduğu gibi, bir şeyle mekanik bir

⁷⁶ Lev Manovich, “The Paradoxes of Digital Photography,” *Photography Reader*, haz., Liz Wells (London: Routledge, 2003), 245. Ancak belirtmeliyim ki buradaki konumum Synder ve Allen’in iddiasından tamamen ayrı bir yerde anlaşılmalıdır. Onlara göre fotoğraf diğer medyumlardan ayrı bir ilgiyi hak etmez. Çünkü fotoğraflanan şeylerin hakiki bir “resmi” yoktur; ancak onları sunmanın farklı yolları vardır. Bkz. Allen Synder ve Neil W. Allen, “Photography, Vision, and Representation,”

temas, bir temas sayılır; ancak insan aracılığıyla oluşan bir şey, resimde olduğu gibi, temas değildir.”⁷⁷ Bununla paralellik içinde Walton makalesini şu şekilde bitirmektedir: “Fotoğrafın seyircileri dünyayla algısal bir temas içindedirler.”⁷⁸ Dolayısıyla temas nosyonu, fotografik belirtiselliğe ilişkin kanonik tartışmalarda ve ya erken dönem pratiğin içinden tartışmalarda olduğu gibi ontolojik bir düzlemde değil yakınlıkla özdeşleştirilmektedir. Walton fotoğrafı “en gerçekçi medyum” olarak tanımlarken sadece benzerlik veya gerçekliğe yakınlığı kastetmediği konusunda bizi uyarsa da, şeffaflığın bir önkoşulu olarak gerçek benzerlik ilişkilerini gösterme ısrarı onu fenomenolojik niteliklerin (yani benzerliğin) nasıl olup da fotografik imajların ontolojisinin nedeni olduğunu açıklama konusunda başarısız kalmaktadır. Şaşırtıcı bir şekilde Walton’a getirilen bazı eleştiriler de şeffaflık tezine fenomenolojik bir perspektiften bakma eğilimdedirler.⁷⁹ Örneğin Edwin Martin, Walton’ın fotoğraf nasıl pozlanırsa ya da basılırsa basılsın birisinin bir kişiyi fotoğrafın içinden görebileceği iddiasını eleştirirken tamamen siyah ya da beyaz olacak kadar az pozlanmış ya da çok pozlanmış fotoğrafları örnek vermektedir.⁸⁰ Martin, konumunu tartışma ve eleştirilere daha da açık hale getirecek şekilde şeffaflık tezinin bu fotoğraflara uygulanamayacağını belirtmektedir. Bir anlamda Walton şeffaflık tezinin gizli olan koşulluluğunu görülür hale getirmektedir. Ancak daha da şaşırtıcı olanı Walton’ın, Martin’in bu zayıf eleştirisine meseleyi fotoğrafların kendi içinde ne olduğu noktasından değil fotografik imgelerin bize, seyirciye nasıl görüldüğü boyutundan bakarak yanıt vermeye çalışmasıdır:

⁷⁷ Walton, “Transparent Pictures,” 270.

⁷⁸ a.g.e., 273.

⁷⁹ İstisnai bir yaklaşım için bkz. Nigel Warburton, “Varieties of Photographic Representation,” *History of Photography* 15/III (1991). Warburton, Walton’ı “görme” kavramını sorunsallaştırmadan kullanmakla ve fotografik temsil ve medyumun kendisine ilişkin genelleştirici yaklaşımlarda bulunmakla eleştirmiştir. Farklı görme formlarına odaklandığı ve Walton’ın fotografik görmeyi gerçek anlamda görme olarak kavramsallaştırmada nasıl başarısız olduğunu anlattığı metin için bkz. Kendall Walton, “Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin,” *Critical Inquiry* 12/IV (1986).

⁸⁰ Edwin Martin, “On Seeing Walton’s Great-Grandfather,” *Critical Inquiry* 12/IV (1986): 797.

İmgesiz fotoğraflar üzerine düşünmek durumunda değiliz [...]. Martin’in siyah, beyaz ve gri fotoğrafları şeffaf mıdır? Onlara baktığımızda ağaçları, evleri, insanları görüyor muyuz? Martin görmüyor. Evet haklı. Onların opaklığı sıradan, normal biçimde pozlanmış ve odaklanmış fotoğrafların şeffaflığı konusunda şüphe yaratır mı? Hayır.⁸¹

Öyle görünüyor ki Walton başlangıç noktasını unutmaktadır. Fotoğrafa gücünü ve biricikliğini veren unsur belirtiselliktir. Şeffaflık tezi, ancak fotoğraf ve temsil sorunu ikoniklik çerçevesinde ele alınmadığında ve temsil problemi fenomenolojik bir düzlemde kavranmadığında anlamlı olabilir. Hem Walton’da hem de Scruton’da şeffaflık tezi ve buna bağlı olarak temsil nosyonunun kavramsallaştırılmasındaki sorunları ele almıştım. Bu tartışmaların bizi götürdüğü noktada, iz nosyonu ile temellenen ve nesnenin maddi uzantısını fotografik yüzeye dahil eden bir belirtisellik nosyonunun ne tür bir fotografik şeffaflık kurabileceği ve bunun ne anlama geldiğidir.

Bu noktada, şeffaflık nosyonunun daha önceki yazında izini takip etmemiz temsil ile şeffaflık nosyonu arasındaki ilişkiyi açıklamamızı sağlayacaktır. Ancak bunu yapmadan önce şöyle bir iddiaya yaslanacağım: Modernizmin medyumun özgüllüğü kavramı ve bu kavram etrafında sürdürülen tartışmaların doğurduğu bir fotoğraf kavramı, aslında bir yandan fotoğrafın sanatla ilişkisini (ve tabii ondan bağımsız bir “sanat” olarak kavramsallaştırılmasını) kurarken aynı zamanda fotografik şeffaflık sorununu da dolaylı olarak gündeme getirmiştir. Formalist yazını bırakalım, 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki avangard yazının bile aslında fotografik şeffaflık meselesini bir ima olarak taşıdığını görüyoruz. Örneğin, bir avangard ressam olan ama aynı zamanda fotogram üzerine deneysel çalışmalar sürdüren László Moholy-Nagy, fotoğraf medyumunun özgüllüğünü fotoğrafın kendine has bir ifade tarzı geliştirmesi olarak anlar; resmin ifade aracı boya ise fotoğrafınki ışıktır.⁸² Moholy-Nagy, her ne kadar ışık kompozisyonlarına ve manipülasyonlarına dayalı deneysel birtakım fotografik imgeleri yeni bir ifade medyumunu yaratmak için önerdiyse de fotoğrafın

⁸¹ Kendall Walton, “Looking Again through Photographs,” 802.

⁸² Otto Stelzer, “Postscript: Moholy-Nagy and his Vision,” *Painting, Photography, Film*, çev., Janet Seligman (London: Lund Humphries, 1967), 145-150.



Figür 2.2. Alfred Stieglitz, *A Snapshot*
(Bir Enstantane), *Paris*, 1911 (The Museum of Modern Art, New York).

László Moholy-Nagy her ne kadar fotoğrafta ışık kompozisyonuna dayalı deneysel çalışmaları bu yeni ifade medyumunun bir aracı olarak görmekteyse de, fotoğrafın resme öykünmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Örneğin, kitabında Alfred Stieglitz'in Figür 2.2'de gördüğümüz fotoğrafının altına şöyle yazmıştır: "İzlenimciliğin zaferi ya da fotoğrafın yanlış anlaşılması. Fotoğrafçı kamerasını fotografik olarak kullanmak yerine bir ressam olmuştur." Bkz. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, çev., Janet Seligman (London: Lund Humphries, 1967 [1925]), 49.

dünyanın tutarlı bir temsilini sunduğunu iddia etmektedir.⁸³ Bu biraz sonra bu bağlamda tartışacağımız bir ikiliği, yani fotoğrafın varlığın kanıtı ve mekanik bir süreç olarak var olması ile bir ifade aracı, bir sanat medyumunu olması arasındaki ikiliğe dair birtakım imalar içermektedir.

Modernist estetik tartışmaları içinde fotoğrafın bir medyum olarak kendine özgü niteliklerinin ortaya konulması, bir yandan fotoğrafın sanatla ilişkisine diğer yandan şeffaflık kavramına ilişkin önemli birtakım tartışmaları beraberinde getirmiştir. 1962’de New York’taki Museum of Modern Art’ın fotoğraf bölümünün yöneticiliğine getirilen ve uzun yıllar bu görevi sürdüren John Szarkowski, resimlerin senteze dayanan sentetik bir sürece, fotoğrafların ise seçmeye dayanan analitik bir yöneme sahip olduğunu iddia ederek formalist bir yaklaşımla medyumun kendine içkin özelliklerini ortaya koymaya çalışmıştır.⁸⁴ Fotoğrafın resme öykünmesini eleştiren Szarkowski, Robinson ve Rejlander gibi fotoğrafçılara ait montaja [birleşik baskı tekniğine] dayanan piktoryalist çalışmaları gösterişçi başarısızlıklar olarak tanımlamış, bu çalışmaların fotoğrafik özelliğe sahip olmadığını belirtmiştir.⁸⁵ Başka bir çalışmasında Szarkowski, Birleşik Devletler’deki fotoğraf geleneğini sanatçının kendini ifadesi ve bir tür keşfetme aracı olarak ikiye ayırmakta ve ikinci geleneği fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran niteliklere daha yakın bir gelenek olarak gördüğü imasında bulunmaktadır.⁸⁶ Ancak Szarkowski’nin bir tür şeffaflık ya da saydamlık nosyonunu reddedecek bir kavramsallaştırma yaptığını da belirtelim; fotoğrafın her ne kadar sonrasında nesneyle özdeşlik kuran bir ilişki yakalasa da aslında fotoğrafik nesneden tamamen farklı olduğunu ve gerçekliğin önemli bir kısmının fotoğraf eylemi içindeki sınırlılıklar içinde filtrelendiğini, bir kısmının da aslında olmayan abartılı bir önem kazandığını iddia etmektedir.⁸⁷

⁸³ László Moholy-Nagy, “Light: A Medium of Plastic Expression,” *Broom: An International Magazine of the Arts* 4/IV (1923): 284.

⁸⁴ John Szarkowski, *The Photographer’s Eye* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 6.

⁸⁵ a.g.e., 9.

⁸⁶ John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (New York: Museum of Modern Art, 1978), 11.

⁸⁷ Szarkowski, *The Photographer’s Eye*, 8.

Şeffaflık kavramına ilişkin buraya dahil etmeyi gerekli gördüğüm bir diğer önemli kuramsal konum ise Siegfried Kracauer'in yaklaşımıdır ve fotoğrafı bir şeffaflık nosyonunun da ötesinde, fiziksel gerçekliği bilinç düzeyine çıkaran bir konuma yerleştirir.⁸⁸ Bu noktada Kracauer'in hayli karmaşık ve erken dönem yazılarıyla geç dönem yazıları arasında neredeyse taban tabana zıtlık bulunan yaklaşımını uzun uzadıya ortaya koymak değil amacım. Ancak Kracauer'in erken dönem yaklaşımında, bu yaklaşıma tamamen karşıt bir şekilde fotoğrafların görünüşe odaklandığını ve göndergelerinin bağlamını ortadan kaldırıp gerçekliği mekânsal ve zamansal olarak yalıtılmış bir fragmana dönüştürdüğünü iddia ettiğini eklemeliyim. 1927 tarihli çalışmasında eski bir fotoğraf üzerine düşünceleri bu yaklaşımını mükemmel bir biçimde yansıtır:

Büyükanne lensin önünde durduğu zaman lense kendisini sunan bir mekânsal sürekliliğin bir saniyesi içinde bulunmaktadır. Ancak burada ölümsüzleştirilen büyükanne değil bu boyuttur. Eski fotoğraflar izleyicisini ürpertir çünkü orijinal olanın bilgisini değil bir anın mekânsal konfigürasyonunu gösterirler. Fotoğrafta görünen kişi değil o kişiden çıkarılabilecek olanların toplamıdır. Fotoğraf kişiyi resmederken onu imha eder; kişi ve onun resmi birbirine yakınlığı an kişi artık var olmaz.⁸⁹

Dolayısıyla fotoğraf, tarihsel bir anlayışı ortadan kaldıracak şekilde salt bir mimetik görüntü sunmaktadır. Kracauer daha da ileri giderek fotoğrafın “nesnenin şeffaf boyutlarını saklamadığını”, bunun yerine “nesneyi birçok farklı konunun herhangi birisinden bir mekânsal süreklilik olarak yakaladığını” ifade etmektedir.⁹⁰ Ancak Kracauer'in şeffaflık kavramını tamamen reddeden bu erken dönem anlayışı geç dönemde, eserin isminden de anlaşılacağı gibi fotoğrafı fiziksel gerçekliğe alternatif bir bakış açısı sunan o gerçekliği soyutlamalardan “kurta-

⁸⁸ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960).

⁸⁹ Siegfried Kracauer, “Photography,” çev., Thomas Y. Levin, *Critical Inquiry* 19/III (1993[1927]): 431. Kracauer'in karmaşık kuramsal konumuna, erken ve geç dönemdeki fotoğrafa dair yaklaşımına ilişkin aydınlatıcı bir metin için bkz. Elena Gualtieri, “The Territory of Photography: Between Modernity and Utopia in Kracauer's Thought,” *New Formations* 61 (2007).

⁹⁰ Kracauer, “Photography,” 428.

rabilecek” bir konuma yerleştiren bir bakış açısına dönüşür. Erken dönemde kit-
lelerin kendi bilinçlerinden yabancılaşmasının bir göstergesi olarak görünen fo-
toğraf [film], geç dönemde Kracauer için “dünyayı uyusuk halinden, tam an-
lamıyla var olmama, yokluk halinden kelimenin tam anlamıyla kurtarmak”, “fi-
ziksel gerçekliği kurtarmak” için bir araç haline gelir.⁹¹ Ancak yine de Kracauer
için fotoğraf şeffaf bir medyum değildir; fiziksel gerçekliği “kurtarması” şeffaflığı
aracılığıyla değil birazdan açmaya çalışacağım bir aşkınlık varsayımıyla olmak-
tadır.⁹²

Şeffaflık kavramı, fotografik temsilin sınırları ve aşkınlık meselesinde
tartışmamızı daha da aydınlatacak bir noktayı modernist sanat eleştirmeni Cle-
ment Greenberg’in yaklaşımında buluyoruz. Greenberg medyumun özgüllüğü
kavramını fotoğrafa uygularken ve fotoğrafın sadece kendine özgü nitelikleriyle
anlaşılması gerektiğini söylerken fotoğrafa özgü olmadığını düşündüğü teknik-
lerin, örneğin piktoryalizmin, keskin bir eleştirisini yapmıştır. Clement Green-
berg, Edward Weston’ın bir sergisi için yazdığı ve fotoğraf kuramı açısından kri-
tik önemde olan değerlendirme yazısına şöyle başlamaktadır: “Fotoğraf in-
sanlığın icat ettiği ya da keşfettiği en şeffaf medyumdur. Muhtemelen bu nedenle
fotoğrafın en açık işlevi olan belge işlevini aşması ve aynı zamanda bir sanat eseri
olmasını sağlamak çok güçtür. Ancak bu iki işlevin bağdaşabilir işlevler olduğuna
ilişkin kanıtlarımız mevcuttur.”⁹³ Greenberg’in bu değerlendirme yazısını ve bu
yazıda dile getirdiği bu tür bir yargıyı Weston’ın sergisinde yapması tesadüfi de-
ğildir; Weston’ın doğrudan, gerçekçi fotoğraf anlayışı ve piktoryalizm karşıtlığı
Greenberg’in yaklaşımıyla uyusmaktadır. Ancak birazdan belirteceğim gibi
aynı zamanda Weston’ın yaklaşımını eleştirmektedir (Figür 2.3).

⁹¹ Kracauer, *Theory of Film*, 300.

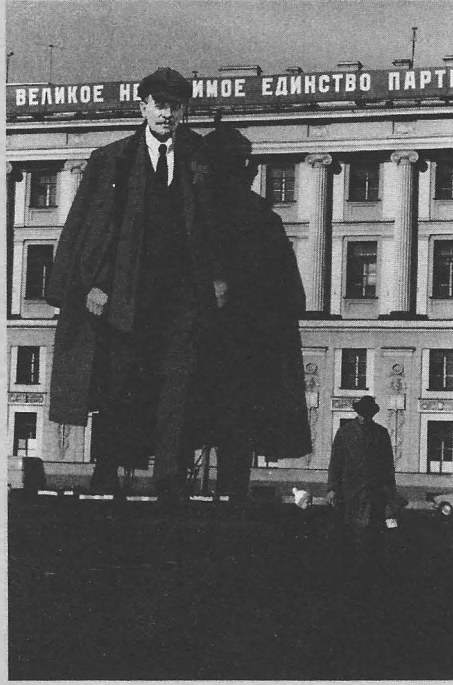
⁹² Kracauer açıkça şöyle söylüyor: “Aslında ortada ayna falan yoktur. Fotoğraflar do-
ğayı kopyalamaz, aksine üç boyutlu fenomeni bir düzleme aktarırken fenomenin çev-
resiyle bağını koparır ve mevcut renk düzenini siyah, gri ve beyazla değiştirirler.” Bkz.
a.g.e., 15. Ancak geç dönem Kracauer için temsilde kesinlik ya da gerçekçilik nosyo-
nundan daha önemli olan olgu fotoğrafların fiziksel gerçekliği unutulmaktan “kurtar-
ması”, bir anlamda tarihsel bir işlev edinmesidir.

⁹³ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol 2: Arrogant Purpose, 1945-1949* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 60.



Figür 2.3. Edward Weston, *Nude* (Çıplak), 1936.

Edward Weston'ın doğrudan fotoğraf anlayışı Clement Greenberg'in yaklaşımıyla uyuşmaktaysa da Greenberg bazı metinlerde Weston'ı kıyasıya eleştirmiştir. Bu eleştiriyi özetlemek gerekirse Greenberg'e göre Weston, bazen fotoğrafın nesnesine ilgisini yitirmekte ve tüm dikkatini bir modern ressam gibi medyumun kendisine vermektedir. Weston'ın insan figürlerinin kök, taş veya kum formları kadar ruhsuz olduğunu belirtmektedir. Yukarıdaki fotoğraf Greenberg'in eleştirisinin yönelmesi muhtemel bir çalışma olarak okunabilir. Bkz. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 62.



Figür 2.4. Henri Cartier-Bresson, *Leningrad*, 1973 (Magnum Photos).

Henri Cartier-Bresson da Greenberg'in eleştirilerinden hayli nasibini almıştır. Greenberg, Cartier-Bresson'un poz verdirilmemiş fotoğraflarında bir donukluk olduğunu ve bunun da fotoğrafa poz verdirilmiş bir etki kattığını belirtmektedir. Bu fotoğraflarda piktoryal ve hatta heykelvari niteliklerin çok fazla göze çarptığını, bu özelliğin bu fotoğraflara sanat fotoğrafının vebası olan sanatkârane (*arty*) bir his kattığını belirtmektedir (aktaran Mike Weaver, "Clement Greenberg and Walker Evans: Transparency and Transcendence," *History of Photography* 15/II (1991): 128). Yukarıda görünen fotoğraf bu eleştiriye maruz kalabilecek güzel bir örnektir.

Greenberg, fotoğrafı sanat kılmaya çalışanların fotoğrafın bir medyum olarak kimliğini sorunlu hale getirdiğini, halbuki fotoğrafın kendine özgü bir niteliğinin böyle bir uğraşı geçersiz kıldığını ima eder:

Fotoğraf hem doğal olmayı hem de en güçlü etkisini doğalcılıkta gerçekleştirmeyi sağlayabilen tek sanattır. Resim ve şiirin aksine tüm vurgusunu apaçık ortada olan nesnesine, anekdotuna veya mesajına yönlendirebilir; sanatçı görelî olarak mekanik ve nötr medyumunda nesnesine yönelen “insani ilgiyi” ortaya koyarken diğer sanatlarda yapamadığını burada herhangi bir banallîğe düşmeden yapabilir.⁹⁴

Dolayısıyla Greenberg aslında fotoğrafın hem şeffaf olabileceğini hem de sanat olabileceğini iddia etmektedir. Bu önemli bir iddiadır çünkü şeffaflık ya da saydamlık kavramı ya insan öznesinin yokluğuyla birlikte mekanik bir fotoğraf pratiğinin ve ifade yokluğunun aracı olarak görülmekte ya da sadece belgesel ya da şipşak diyebileceğimiz fotoğraflara uygulanabilen bir nosyon olarak görülmekteydi. Bu önemli bir kavramsal değişimdir çünkü ilk defa öznel ifade kavramı bir yandan sanat kavramıyla ilişkisi anlamında tekrar tanımlanmakta diğer taraftan fotografik gerçekçilik ya da görelî mekanik yeniden üretim kavramı ile öznel ifade kavramının ilişkisi şeffaflık iddiasında yeniden kurulmaktadır. Ancak yine de Greenberg için sanat eseri olma ya da aşkın bir ifade gücü, fotoğraf bağlamında fotoğrafın asli unsuru olarak görülen şeffaflık unsuruna göre ikincil olarak belirmektedir.

Mike Weaver’ın Greenberg’in (ve Weaver’ın hem fotoğraf pratiği hem de kuramı açısından aynı yaklaşımı paylaştığını düşündüğü ünlü Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans’ın) şeffaflık ve aşkınlık kavramına ilişkin gözlemi çok aydınlatıcıdır. Greenberg’in fotoğraf kavramsallaştırmasında şeffaflık ile aşkınlık arasında ince bir denge kurulmaktadır.⁹⁵ Eğer fotoğrafın şeffaflığını sağlayacak olan mekanik yeniden üretim nosyonu fotoğrafçının becerisi ve ‘sanatçılığıyla’ tamamen gölgede kalırsa fotoğraf onun en özgün anlamı olan şeffaflığı yitirmekte, aslında aşkınlık yerine fotoğrafın bu sanat anlamı bir tür yanılsama ya da fanteziye dönüşmektedir; ancak eğer bu özellik tamamen vurgulanırsa da bu sefer

⁹⁴ Greenberg, *The Collected Essays*, 61.

⁹⁵ Weaver, “Clement Greenberg and Walker Evans,” 129.

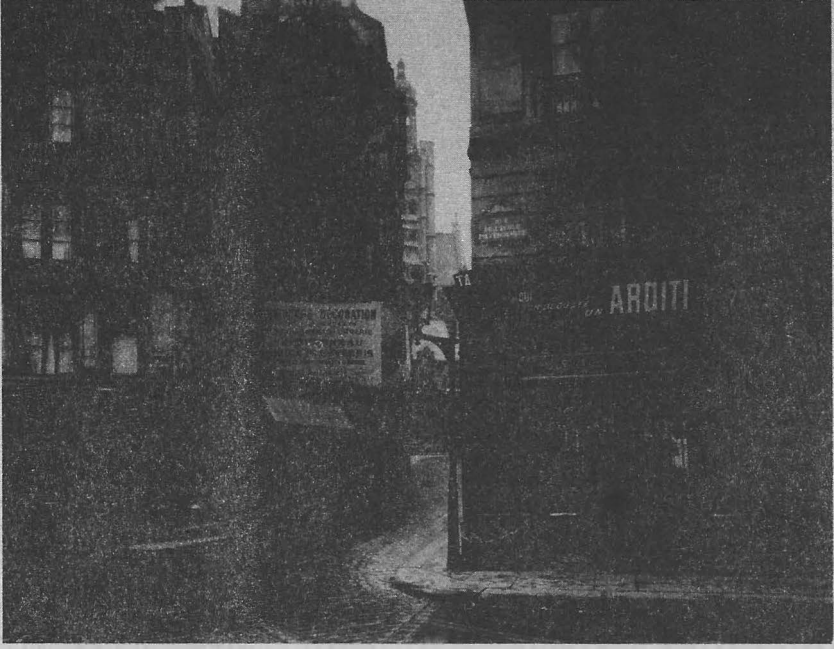
fotoğraf saf bir belgeye, tam bir düzyazıya dönüşüp aşkınlığa ilişkin tüm anlamını yitirmektedir. Yani hem mekanik yeniden üretim nosyonunun tamamen açıklayamadığı hem de fotoğrafçının ‘sanatçılığının’ tam olarak açıklayamadığı derecede bir aşkınlık, muhtemelen Greenberg’in ‘doğru’ fotoğraf kavramında temel önemdedir. Greenberg’in şeffaflık ve aşkınlık arasında kurulduğunu ima ettiği bu dengeye ilişkin ipuçlarını, onun Eugène Atget’nin fotoğraflarına ilişkin yorumundan çıkarabiliriz:

Diğer büyük fotoğrafçılar gibi Atget de insan mevcudiyetinin kendisinden ziyade onun göstergeleri ve izlerinden daha yoğun bir şekilde insani, yani edebi bir ilgiyi damıtmayı başarmaktadır. Binaların sıradan ön cephelelerinin, vitrinlerin dışında ve içinde sergilenen malların manzaraları muhtemelen dikkatimizi ticaret (endüstriyel değil) ortamına tamamen sanatsal bir şekilde, yani *mesafeli* bir şekilde diyebiliriz, çeken ilk sanat eserleridir [...]. Burada söz konusu olan, eserin konusu ya da yönteminden çok tutumdur.⁹⁶ [vurgu orijinal metindedir]

Kanımca Greenberg’deki “mesafe” kavramı, şeffaflık ile aşkınlık arasındaki bu ince dengeyi sağlayan, nesnelere belirli bir ‘tutum’ içinde bakan bir fotoğraf anlayışı, bir tür şeffaf aşkınlık olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda bu tür bir tutum Atget’nin fotoğraflarında somutlaşmaktadır (Figür 2.5).

19. yüzyılda fotoğraf, birinci bölümde detaylıca tartışıldığı gibi, gerçekliğin aynası olduğuna inanılan ve temelde nesnelliği ortaya çıkaran bir form olarak görülmüştü ve bu kültürel inanç günümüze kadar da etkisini sürdürmüştür. Bu gerçekçilik ya da nesnellik iddiası, kendisini iki birbiriyle ilişkili ancak içerimleri açısından hayli farklı sonuçlar ortaya koyan temelde meşrulaşma zemini bulmuştur. Bunlardan birincisi detaylarıyla tartıştığımız gibi mekanik yeniden üretim nosyonudur ve temelde nesnellik ve fotografik gerçekçilik iddiasını insan müdahalesinin yokluğuyla sağlamlaştırmaktadır. İkincisi ise iz ya da fiziksel temasaya dayalı kavramsallaştırılan belirtisellik niteliğiyle gelişen bir doğrudanlık iddiasıdır ki bu nitelik de hem nesnelliği hem de gerçekçiliği ontolojik bir temelde üretmektedir. Fotoğraf doğanın ‘kusursuz’ yeniden üretiminin temel alındığı bir gerçekçilik estetiğinde (birinci bölümde Baudelaire’in gerçekçiliğin ya da ku-

⁹⁶ Aktaran a.g.e.



Figür 2.5. Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*
(Montagne-Sainte-Genève Sokağı), 1925 (The Museum of Modern Art, New York).

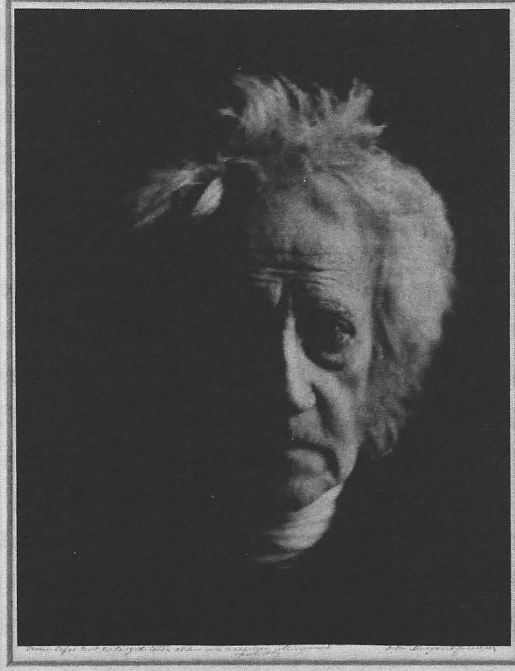
Eugène Atget'nin fotoğrafı, Clement Greenberg'in "mesafe" kavramına, buradaki yorumumla şeffaflık ile aşkınlık arasındaki ince dengeyi sağlayan ve nesnelere belirli bir 'tutum' içinde bakan fotoğraf anlayışına iyi bir örnek olarak görülebilir.

sursuz yeniden üretimin sanatla eşitlenmesine yönelik eleştirisini hatırlayalım) kendi başına, herhangi bir aşkınlık gereksinimi olmadan bir sanat eseri olmakta, doğayı yeniden üretmeye ya da daha da ötesi, Talbot’ın deyimiyle, “resmin kendi kendisini yaratmasına” salt bir aracı olmasıyla sanat eseri olma vasfını kazanmış oluyordu. Diana E. Hulick’in yorumuyla ifade edersek bu dönemde mimesis bir anlamda sanat ve bilimin kesiştiği dönemeçte yer almaktadır.⁹⁷

Ancak piktoryalizmin yükselişiyle birlikte fotoğrafta öznel ifade, görünenin içindeki görünmeyenini izini göstermekte, onun sezgisini üretmekte bir araç olarak kavramsallaştırılmıştır. Kuşkusuz bunda konvansiyonel estetik anlayışta sanatın anlamının ve bu akım içerisinde yer alan fotoğrafçıların bu estetik kodları birebir benimsemesinin rolü büyüktür. Piktoryalizmde fotoğrafa özgü farklı teknik araçların (netlik, alan derinliği, manipülasyon, vb.) kullanımı, bir anlamda sanatçı olarak fotoğrafçının sıradan olan görünümünün arkasındaki hakikati (kuşkusuz öznel olan bir yorumunu) öznel arayışında estetik bir unsur olarak var olur. Julia Margaret Cameron’ın portreleri bu anlamda çok güzel örneklerdir (Figür 2.6). Kuşkusuz burada fotografik şeffaflık kavramının değil, fotoğrafın görünenin arkasındaki görünmeyi duyurma aracı olarak aşkın anlamına, her ne kadar öznel bir yorum olsa da hakikate ulaşmayı sağlayan bir araç olarak fotoğraf kavramının ortaya çıktığını görüyoruz.

Ancak bu noktada iki farklı aşkınlık varsayımı ya da nosyonu ortaya koymak mümkündür. Birincisi konvansiyonel sanat tanımı gereğince, temsil formunun öznel bir ifadenin aracı olduğu ve aslında salt gerçekçiliği aşan, yani fenomenlerin (normal görmeyenin fotoğrafla üretildiği varsayımı kabul edilirse) görüldüğü gibi resmedilmesinin ötesinde bir anlamı olduğunu vurgulayan bir aşkınlık nosyonudur. Bu noktada evrensel bir hakikat kavramının kâhin gibi kavranan sanatçı aracılığıyla ortaya çıktığı gibi bir fikir temel oluşturmaktadır. Ancak bu aşkınlık nosyonunda esas olan, onu ayırıcı kılan şey öznel ifadedir. İkinci aşkınlık nosyonunun ise erken dönem fotoğraf anlayışında da kendisini ortaya belirtiselik ve temas kavramıyla ortaya koyan, ifade ve hakikati ortaya çıkarma gücünü

⁹⁷ Diana Emery Hulick, “The Transcendental Machine? A Comparison of Digital Photography and Nineteenth-Century Modes of Photographic Representation,” *Leonardo* 23/IV (1990): 420.



Figür 2.6. Julia Margaret Cameron, *Sir John Herschel*, 1867 (The Rubel Collection).

Julia Margaret Cameron, 'resmettiği' figürlerin kendine has içsel yapısını ve özelliklerini duyurma aracı olarak fotoğrafı kullanmakta, bir anlamda ressamın kendine has fırça darbeleri gibi, netlik ve alan derinliği gibi farklı fotoğraf araçlarını sıradan görünümde olmayan unsurları açığa çıkarmak için bir öznel ifade aracı olarak kullanmaktadır. Cameron, bir önceki bölümde de tartışıldığı gibi, piktoryalizm için çok erken bir dönemde, akımın genel niteliklerini ve anlayışını oluşturacak anlayışta fotoğraflar üretmiştir.

medyumun kendisine (daha doğrusu medyumun yokluğuna) atfeden bir aşkınlık kavramı olduğunu görüyoruz. Greenberg’in yaklaşımı, her ne kadar modernist yazındaki konvansiyonel sanat ifadesi ve gerçekçilik arasındaki ikiliği taşıyorsa da, şeffaflık nosyonu ile aşkınlık nosyonunun bir arada bulunabileceği bir şeffaf aşkınlık kavramına yaslanmakta ve bu türden bir aşkınlık nosyonuna karşılık gelmektedir. Bu en güzel ifadesini ünlü fotoğrafçı Walker Evans’ın şu sözlerinde bulur: “Ortaya çıkan fotoğraf gerçeklikteki anın bir aşkınlığı [*transcendence*] olmadıkça hiçbir şey yapmam, onu direk çöpe atarım.”⁹⁸ [vurgu orijinal metindedir]

Şimdi Walton’ın büyük büyükbabasını fotoğrafın içinden görme halini, Barthes’ın annesini görme haliyle kıyaslayalım. Bu tür bir kıyas umuyorum ki şeffaflığın ontolojik bir düzlemde görme kavramını nasıl uyandırabileceği konusunda bize bir fikir verecektir. Daha önce bahsedildiği gibi Barthes, annesinin fotoğraflarına bakarken onun kimliği ya da özdeş olduğu şeyden ziyade onun hakikatiyle (ya da biricik varlığı) ilgilenmekteydi. Çünkü özdeşlik ya da kimlik daha çok benzerlik temelinde işleyen bir nosyondur. Eğer Walton bağlamında konuşursak (her ne kadar bu tür bir aktarım sorunlu ise de) Barthes, benzerlik ve karşı-olgusal bağımlılığın birleştiği sözde bir şeffaf resmin peşinde değildi; Barthes’ın, kendi ifadelerini uyarlayıp söylersek, peşinde olduğu şey “biricik varlığın olanaksız bilimi” olarak adlandırdığı şeyin işlediği aşkın bir alandır, bunu da *Kış Bahçesi* fotoğrafında bulmuştur. Daha da ötesi Barthes, basitçe annesini “görmekten” bahsetmemektedir; bu görme kelimenin tam anlamıyla görme olsa bile. Barthes’ın fotoğraflar arasında aradığı şey, gerçek anlamda görme kavramının sunabileceği şeyin ötesindedir. Fotoğrafta kanıt gücünün temsil gücünü aşması⁹⁹ fotoğraf ile hakikate ilişkin kurulan ve fotografik nesnenin özüyle ilişkili bir niteliktir. Annesinin diğer resimlerinde annesini diğerlerinden farklı kılan şeyi bulabilmekte ancak onu özsel olarak ayırt edememektedir.

Roland Barthes’ın *Camera Lucida* metni kendi içinde gerilimler ve çelişkiler taşıyan bir metindir. Her ne kadar *Kış Bahçesi* fotoğrafında Barthes’ın ortaya

⁹⁸ Evans’dan aktaran Weaver, “Clement Greenberg and Walker Evans,” 129.

⁹⁹ Barthes, *Camera Lucida*, 89.

koymaya çalıştığı fotoğraf nosyonu varmak istediğimiz noktaya veya fotoğrafı konvansiyonel temsil alanının dışına çıkaracak bir duruma tekabül ediyor gibi görünse de, Barthes birazdan açıklayacağım nedenlerle bu tanıımı “kişisel” sınırların dışına çıkarmakta zorlanmaktadır. Ancak bu metindeki birazdan tartışacağım çelişkiler, Roland Barthes’ın daha önceki eserlerinin birbirleri arasındaki çelişkilerin bir yansıması ya da Barthes’ın fotoğrafa ilişkin konumunda zaman içindeki değişime ilişkin değil, özel olarak bu metindeki fotografik temsil kavramının biricikliğine ve bu metinde fotoğrafın kendi içinde ne olduğuna ilişkin yanıtlara (şimdiden belirtirsek *punctum* kavramı ve fotoğrafın zamansallığına dayanan) ilişkindir.¹⁰⁰ Açıktır ki Barthes’ın fotoğrafı göstergebilimsel olarak tanımlı Peirce’e dayanarak belirtisellik kavramını öne çıkarmaktadır.

Ancak Barthes, göndergenin fişkırması olarak tanımladığı fotoğrafın mucidi olarak onun biçimsel özelliklerini (perspektif, *camera obscura*’nın optik yapısı gibi) ortaya koyan ressamı değil fotoğrafın ona göre fikrini, özünü (*noeme*) veren, onun bir nesnenin ya da olayın zaman içinde bir kesitte (var) oluşunun (*that-has-been*) kanıtı olmasını teknik olarak imkânlı kılan kimyagerleri göstermektedir.¹⁰¹ Barthes’ın bu iddiasının altında hayli tartışmalı ancak kendi konumu açısından özgün bir fikir vardır: Ona göre bilim ışığa duyarlı gümüş halojenlerin icadıyla, nesneden çıkan ışık ışınlarının alınıp basılmasını sağlamakla fotoğrafa

¹⁰⁰ Roland Barthes’ın önceki eserlerinde fotoğrafa bakışının zaman içinde nasıl dönüştüğü üzerine okuyucuya yardımcı olacak toparlayıcı bir bölüm için bkz. Nancy M. Shawcross, “Beyond the Photograph as Sign,” *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 1997). Roland Barthes *Mythologies* eserinde fotoğrafı kodlanabilecek bir gösterge olarak görmekte ve fotoğrafın ideolojik işlevlerini ve sembolik ve simgesel özelliklerini vurgulamaktadır. Barthes’ın fotoğrafı anlayışı bu erken dönem eserinden başlayarak giderek dönüşmüş ve sonraki çalışmalarında görsel medyada mesajların inşası ve aktarımına odaklanmıştır. Bkz. Roland Barthes, “The Photographic Message,” *Image, Music, Text*, çev., Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977 [1961]); “Rhetoric of the Image,” *Image, Music, Text*, çev., Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977 [1964]). Çoğu gözlemcinin belirttiği ve Roland Barthes’ın eserinde de vurguladığı gibi *Camera Lucida*’da Barthes bu eserlerinden çok farklı bir biçimde sosyolojik veya kültürel bir fotoğraf okuması yerine fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, yani fotoğrafın ontolojisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

¹⁰¹ Barthes, *Camera Lucida*, 80.

bu niteliği kazandırmıştır. Barthes bu noktada, fotoğrafın belirtisellik özelliğinin fotoğrafın ayırıcı özelliği olduğu imasını yapmaktadır.

Diğer yandan bu yaklaşımın Barthes’ın konumunu özgün kıldığını belirtmek gerekir. Daha önce belirttiğim gibi, Peirce bağlamında fotoğraf zaten diğer gösterge nitelikleriyle birleşen bir belirtisellik niteliğiyle yeterince kendine özgü bir alana sahipti. Fotoğrafın mekanik ve kimyasal süreçlere bağlı olarak nesnenin var olduğunun kanıtı olabilecek birtakım izleri kaydetmesi ve daha da ötesi bu kaydın analogik niteliklere dayanmaktan çok ontolojik bir gerçekçilik kavramına yaslandığı düşüncesi, bu bölümde tartıştığımız gibi, zaten fotoğrafı Peirce’ün belirtisellik kavramının farklı uyarlamalarıyla kavramsallaştıran birçok klasik metinde şu veya bu biçimde karşımıza çıkmaktadır. O halde temel sorudur: Roland Barthes’ın fotoğrafın ayırıcı niteliği olarak gördüğü şey ya da Barthes’ın metninde devamlı öne çıkan fotografik gönderge nedir? Bu sorunun cevabı kolay değil kuşkusuz. Çünkü *Camera Lucida*’da fotografik gönderge ve fotoğrafın kendisine ilişkin birçok çelişki saptamak mümkün. Barthes metnin birçok yerinde fotoğrafın diğer görsel medyumlardan temelde göndergesel nesnesinin fiziksel olarak var olması gerekliliğinden kaynaklı olarak ayrıldığını söylerken bu klasik belirtisellik nosyonunu yeniden üretmektedir. Ancak Barthes’ın anlayışında zaman kavramı göndergenin belirtisellik temelinde kavramsallaştırıldığı yerden niteliksel olarak çok başka bir yerde tanımlanmasına neden olmaktadır. Örneğin Barthes’ın 1865’te ABD’de Dışişleri Bakanı’na suikast girişiminde bulunan Lewis Payne’i hücresinde asılmayı beklerken çekilmiş fotoğrafına ilişkin duyuları zaman nosyonunun Barthes’ın anlatısındaki önemini göstermektedir.¹⁰² Barthes’a göre fotoğrafın *punctum*’u bir tür “geçmişteki gelecek” kavramıdır: O ölecek; ancak bu hem olacak hem de olmuş olan bir durumu, yani geçmişteki geleceği göstermektedir. Barthes *Kış Bahçesi* fotoğrafında da aynı duyuyu hissettiğini söyleyecektir. Ancak bu bağlamda neredeyse bir gönderge olarak var olan zaman kavramına bu niteliği veren *punctum* bir yanda hiç tanınmamış ve bellekte yer kaplamayan bir figürün diğer yanda ise varlığıyla bellegi kaplamış tamamen kişisel olan anne figürü için aynı şeyi ifade etmektedir. Bu

¹⁰² a.g.e., 96.

noktada Barthes'ın *punctum* kavramında temel bir çelişki noktası açılmaktadır. Bu çelişki sonuçları açısından farklı noktalara işaret edecek iki soruyla ifade edilebilir: *Punctum* “kişisel” olanla ya da bellekle yer eden şey ya da figüre dair fotoğrafta mı yoksa tüm fotoğraflarda mı işler? Ya da bu soruyu başka türlü sorabiliriz: *Punctum* fotoğrafın kendisinden mi kaynaklanır yoksa fotoğrafa bakan kişiden mi?

Bu bağlamda *punctum*'u tamamen zamanla ilişkilendiren Barthes, başka bir bağlamda *punctum*'un bir ok gibi fotografik yüzeyin dışına doğru çıkan ve bakışı delip geçen bir detay ya da unsur olduğunu söyleyecektir.¹⁰³ Burada Barthes'ın ima ettiği şey, medyum kavramını ortadan kaldıran ve *studium*'un üzerinde temellendiği konvansiyonel temsil kavramını zorlayan veya onu yıkan bir unsurdur. Ancak yine aynı soruyla karşılaşmaktayız: Bu unsur varlığını fotoğrafa mı izleyiciye mi borçludur? Soruyu Lewis Payne örneği üzerinden düşünelim. Bu suikastçının idam edileceğini bilmeyen bir kişi için *punctum*'un zamanla kavranan özelliği bir anlam ifade etmez. Ancak *studium* alanına dahil olan bu bilgi bilindiğinde bu *punctum*'un var olabileceğini söyleyebilir ve daha da ötesi *punctum*'un varlığını fotoğrafın kendisine atfedebiliriz. *Kış Bahçesi* fotoğrafında ise anne figürünü tanımayan birisi için bu diğerleri gibisıradan bir fotoğraf olacaktır. Daha da ötesi anne figürünü bilen ve onunla kişisel bir ilişki ve bellekte ona ayrı bir yer atfeden birisi için de Barthes'ın (her ne kadar kendisi açıkça belirtmese de) *punctum*'un diğer unsuru imasını yaptığı, yani fotoğrafı varlığın olanaksız bilimi haline getiren, onu annesinin varlığının özü yapan niteliğin yine bir anlamı yoktur.

Barthes, metnin farklı yerlerinde *punctum*'un varlığını ya fotoğrafa ya da bakan kişiye bağlamıştır. Ancak verdiği bir örnekte bu iki farklı *punctum* halinin bir aradalığını görürüz. 1926'da çekilmiş bir fotoğraftaki (Figür 2.7) ailenin fotoğraftaki görünümü *studium* düzeyinde Barthes'ı ilgilendirir ancak henüz *punctum* yoktur; Barthes onu delip geçen şeyin fotoğraftaki kadının düşük takılmış kemeri ve hepsinden öte bağıcıklı ayakkabıları olduğunu söyler. Bu onda derin bir sempati ve neredeyse bir şefkat hissi yaratır.

¹⁰³ a.g.e., 26-27. Barthes'ın *Camera Lucida*'nın başka bir yerinde *punctum*'u “detay” sözcüğüyle karşıladığını görüyoruz: a.g.e., 42-43.



Figür 2.7. James Van der Zee, *Family Portrait*
(Aile Portresi), 1926.

Ancak metnin başka bir yerinde aslında fotoğrafın onun bir şekilde içine işlediğini ve peşini bırakmadığını fark eder.¹⁰⁴ Ve kendi deyimiyle gerçek *punctum*'u yani kadının taktığı kolyeyi fark eder; bu kolyenin belleğinde etkileyici duygularla hatırladığı halasının kolyesinin aynısı olduğunu fark eder. Barthes *punctum*'un dikkatle bakıldığında fark edilen değil ancak gecikerek ortaya çıkabilecek bir şey olduğunu da ekler.¹⁰⁵ Barthes'ın *punctum*'a ilişkin bu ikircikli tavrı *punctum*'un izleyiciden kaynaklandığı yönünde bir uzlaşma doğru (ancak yine de belirli bir muğlaklıkla) yönelmektedir. Barthes *punctum*'un bir eklenti, kendisinin fotoğrafa eklediği, bununla beraber *halihazırda orada olan* bir şey olduğunu söyleyecektir.¹⁰⁶ Kuşkusuz *punctum* detay veya fotoğraftaki bir unsur değil de Barthes'ın metninin temel özgünlüğünü ortaya çıkaran zamansal bir şey haline geldiğinde bu çelişkili durum daha da sorunlu hale gelmektedir.

Halbuki *Camera Lucida*'yı fotoğraf yazını ve kuşkusuz buradaki bağlam açısından önemli kılan hali *punctum*'un fotoğrafa atfedilebilen bir nitelik olarak okunduğu halidir. Çünkü Barthes fotoğrafın kendisi içinde ne olduğunu, yani bir anlamda fotoğrafın ontolojisini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Örneğin, Barthes annesinin *Kış Bahçesi* fotoğrafının derinliklerinde kaybolan belirsiz ve soluk yüzünü gördüğünde "Sonunda, işte orada!" diye haykırdığını söyleyecektir.¹⁰⁷ Barthes annesinin varlığının kendisini görme arzusuyla fotoğrafı büyütme ister. Fotoğrafın yüzeyini temizlemenin *onun arkasındakini* görmek için yeterli olduğu yanlışlamasına kapılır. Ancak bu beyhudedir: Fotoğraf "görmemizi sağladığı şeyi söyleyemez."¹⁰⁸ Barthes'ın göndergesi bakışın karşılaştığı ilk şeydir ve fotoğraftaki *punctum* aracılığıyla cismanileşir. Ancak Barthes fotoğrafı temsil alanının dışında ve aşkın bir yerde konumlayan *punctum* kavramını, yani fotoğrafın kendisinde ne olduğunu anlatabilecek o detayı 'nesnelleştirmeyi' başaramamıştır.

¹⁰⁴ a.g.e., 53.

¹⁰⁵ Her ne kadar Barthes metnin devamında bu gecikme nosyonuyla fazla ilgilenmese de aslında bunun Barthes'ın fotoğrafın görünmezliğine dair tanımıyla uyumu çok manidardır. Diğer yandan eğer *punctum* benzerliğe ya da temsil alanına dahil bir şey olsaydı kuşkusuz dikkatle bakmakla fark edilecek bir unsur olurdu.

¹⁰⁶ a.g.e., 55.

¹⁰⁷ a.g.e., 99.

¹⁰⁸ a.g.e., 100.

Söyleyemeyen, sadece gösterebilen bir medyuma ilişkin bu tür bir unsurun kavramsallaştırılmasının mümkün olmayacağı söylenebilir ancak Barthes'ın fotoğrafın gerçekten de ayırıcı bir niteliğini bulmaya en çok yaklaştığı yerin tamamen kişisel duygularla donattığı *Kış Bahçesi* fotoğrafının anlatıldığı bölümler olması da manidardır. Eğer *punctum* bu tür bir 'nesnellikle' donatılabilseydi, şöyle diyebilirdik:

Fotoğrafın 'nesnel' niteliğini oluşturan şey göndergenin bağıllığı ve görünen dolayısıyla açığa çıkan ancak görünmeyen özelliğidir. Bu nesnellik konvansiyonel bir temsil alanında ortaya çıkmaz, aksine fotoğraf bu temsil alanının dışında bir yanıltıcı nesnelleştirme (ya da gayrişahsilik) gücü kazanmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf medyumunu kendi diline ihanet etmekte, içine katlanarak temsil için bir kara delik haline gelmektedir. Fotoğraf nesnesini kendisinden daha önemli hale getirmekte ve "şeyi" gayrişahsi olanın içine sarmalayıp onu evrensel kılmaktadır. Daha da ötesi fotoğraf, şeyi varlık ile yokluk arasında bir yerde yakalayarak bir tür nostalji duygusu yaratmaktadır. Eğer melankoli mahrem ve kişisel olana dair ise, nostalji sözde nesnel olan gayrişahsi ve evrensel göndergesiyle geçirgen, hatta şeffaftır.¹⁰⁹ Bu nokta fotoğrafın *punctum* nosyonu ile paradoksal bir diğer nitelik kazandığı yerdir. Melankoli onun birincil göstereni olan yokluk ile işlerken, nostalji yokluk ve varlık arasındaki etkileşimle işlemektedir [...] Bu *punctum*'un hem şahsi hem gayrişahsi olduğu noktadır. Fotoğrafa "eklenen" şey, yani *punctum* bir süredir orada gibi görünmektedir. Varlığını ve yokluğunu aynı anda bu paradoksal niteliği sayesinde duyurur.¹¹⁰

Bir Gizlenmemişlik Alanı Olarak Fotoğraf

Tartışmamızda fotoğrafın ayırıcı özelliğinde belirli şekillerde kavramsallaştırmaya yaklaştığımız bir aşkınlık varsayımı ortaya çıktı. Fotoğrafa dair bu aşkınlık varsayımı, fotoğrafa özgü terimlerle ve aşkınlığı fotoğraf bağlamında ta-

¹⁰⁹ Bu noktada belirttiğim nedenlerle fotoğrafı özünde melankolik değil nostaljik olarak görüyorum. Ancak Barthes'ın özellikle *Kış Bahçesi* fotoğrafı bahsinde bir tür melankolik fotoğraf nosyonu inşa ettiğini savunan yaklaşımlar da vardır. Bkz. Jay Prosser, *Light in the Dark Room: Photography and Loss* (Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2005), 25.

¹¹⁰ Koray Değirmenci, "Nostalgia Without the Referent: The Photographic Image Now," *Kültür ve İletişim* 34 (2014), 68.

rifleyecek bir şekilde sistematik olarak olamasa bile türsel düzlemde nasıl kavranabilir? Bu hayli güç ve yanıtının olmaması pek muhtemel soruya en azından belirli bir perspektifle yaklaşabilecek ve fotoğraf ile temsil arasındaki sorunlara ve aşkınlık kavramına da seslenecek birtakım çıkarımlar yaparak bitirmek istiyorum. Bu noktada Heidegger'in sanat yapıtına ilişkin görüşlerine başvuracağım. Ancak sonuç yerine yazdığım bu kısmın kalanı biraz ihtiyatla okunmalı. Çünkü burada Heidegger'den yola çıkan bir fotoğraf kuramının taslağını çıkarmak değil amaç. Bu tür bir çaba muhtemelen beyhude bir çaba olarak kalmaya mahkumdur çünkü Heidegger eserlerindeki başka meseleleri tartışırken fotoğraf olgusundan yararlandığı birkaç pasaj dışında hiçbir zaman özel olarak fotoğraf üzerine düşünmemiştir.¹¹¹ Dahası, Heidegger'in bazı metinleri fotoğrafın dünyayı bir resim haline getiren üst anlatının bir aracı olarak okunabilir. Dolayısıyla burada ne fotoğraf olgusunu Heidegger'in daha geniş felsefi meseleleriyle ilişkilendiren ikincil metinlerle¹¹² ilgileneceğim ne de Heidegger'in fotoğrafa dair perspektifinin ne olabileceğinin muğlak göstergesi sayılabilecek eserlerini tartışacağım.¹¹³ Bunun yerine Heidegger'in "The Origin of the Work of Art"¹¹⁴ çalışmasından yararlanıp

¹¹¹ Örneğin Kant'ı eleştirdiği bir metinde fotoğraftan çok kısa bahsetmektedir. Bkz. Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, çev., Richard Taft (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990 [1929]), 66. Ancak bu bağlamda da fotoğrafa, onun doğasına ve diğer imgelerden nasıl ayrıldığına dair özel bir düşüncesi yoktur.

¹¹² Bu ikincil metinlere belirgin bir örnek Michael Zimmerman'ın çalışmasıdır. Zimmerman, Heidegger'in "The Age of World Picture" çalışmasında filmi ve fotoğrafı her şeyi tamamen hazır, gizlenmemiş ve kullanıma uygun kılma yolundaki teknolojik dürtünün araçları olarak gördüğünü belirtmektedir. Bkz. Michael E. Zimmerman, *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 86; Martin Heidegger, "The Age of World Picture," *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev., William Lovitt (New York: Harper and Row, 1990 [1938]).

¹¹³ Burada özellikle fotoğrafın bir resim olarak tasarlanan ve kavranan ya da modern teknolojinin insanlıktan çıkarıcı güçleri tarafından biçimlendirilen bir dünyanın somut bir örneği olarak yorumlanabilecek metinleri kastediyorum. Örneğin, bkz. Heidegger, "The Age of World Picture,".

¹¹⁴ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," *Poetry, Language, Thought*, çev., Albert Hofstadter (New York: Perennial Classics, 2001 [1960]); Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev., Fatih Tepebaşılı (Ankara: De Ki, 2007).

öncü tartışmalardaki şeffaflığın tezahürleri olarak ortaya çıkan belirtisellik söylemleri (ve kuşkusuz temsil terimlerinin fotoğraf bağlamında sorunlu hale gelişi) ile Heidegger’in hakikatin gizlenmemişliği (*unverborgenheit/unconcealment*) olarak sanat kavramı arasında bir tematik süreklilik kurulabileceğini iddia edeceğim. Burada kuşkusuz amacım Heidegger’den yola çıkarak fotoğrafın nasıl anlaşılacağı değil. Bu çaba, daha çok fotoğraf ile temsil arasındaki ilişki, şeffaflık tezi ve belirtisellik kavramlarının bu tür bir kavramsallaştırma sonucunda daha üretken bir tartışma alanına götürülebileceği yolundaki umudumdan kaynaklanmakta. Bu tür bir kavramsallaştırma içerisinde şeffaflık nosyonunun fotoğraf bağlamında ancak belirtiselliğin gizlenmemişliğinin bir unsuru olabilecek bir şeffaflık kavramının ifadesi olarak anlaşıldığında anlamlı olabileceğini düşünüyorum.

Heidegger’e göre, her sanat yapıtı içerisinde bir şeyssel (*thingly*) unsur taşımaktadır. Bu unsur mimaride taş, oymacılıkta ağaç, resimde tuval veya yağlıboya olarak görülebilir ve Heidegger’e göre otantisite bu şeyssel unsurun içine ya da üzerine inşa edilmektedir. Örneğin Van Gogh’un bağlamsız bir şekilde bir çift köylü ayakkabısını tasvir ettiği *Bir Çift Ayakkabı* resmine ilişkin (Figür 2.8) Heidegger şunları söylemektedir:

Ayakkabıların yıpranmış içinin karanlık ağzından işçinin zahmetli adımları dışarı doğru süzülüyor. Ayakkabıların sert ve kaba ağırlığında, sert rüzgârla süpürülmüş tarlanın uzaklara yayılan ve düzenli saban izleri üzerindeki uzun ve zahmetli yürüyüşün birikmiş kararlılığı var. Derinin üzerinde toprağın nemi ve bereketi... Akşam çökünce ayak tabanının altından tarlaya giden patikanın yalnızlığı akıp gider. Yeryüzünün sessiz çağrısı, onun verdiği olgunlaşan tahılların dingin ödülü ve kıştan kalma tarlanın nadasa bırakılmış harabelerinde onun açıklanmamış öz reddedişi titreşir.¹¹⁵

Heidegger’e göre sanat yapıtında bir bütünlük, bir çift köylü ayakkabısı, yeryüzüne ait bir araç olarak varlığın gizlenmemişliğine (*aletheia*), köylü kadının dünyasına dönüşmek üzere işe koyulur.¹¹⁶ Dolayısıyla bu sanat yapıtı bize ayak-

¹¹⁵ Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” 33.

¹¹⁶ a.g.e., 35.



Figür 2.8. Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes*
(Bir Çift Ayakkabı), 1886.

Nicholas Huckle Heidegger'in *Vor/Zuhandenheit* (el-altındalık/kullanıma-hazırlık) ayırımına yaslanarak yukarıda alıntılanan metindeki ayakkabıları kavrama halinin kullanıma-hazırlık anlamında olduğunu belirtmektedir. Burada ayakkabıların bir diğer *Dasein*'in "dünyasından" ayrılmaz bir şey olduğunu, bu tür bir *Mitsein* (beraber-varolma) kavrayışı içerisinde artık sanat yapıtının estetik anlamının değiştiğini belirtmektedir. Bu beraber-varolma nosyonu artık *Dasein*'in bir parçası haline gelmekte ve sanat yapıtı bu tür bir hakikatin ortaya çıkma alanı olarak değer kazanmaktadır. Bkz. Nicholas Huckle, "On Representation and Essence: Barthes and Heidegger," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/III (1985): 276.

kabıların hakikatte ne olduğunu bildirir. Aslında Heidegger’de bu süreci hakikatin kendiliğinden meydana gelmesi, vuku bulması ve şeylerin hakikatinin kendilerini işe koyması olarak görebiliriz. Heidegger hemen ardından bu resmin gerçeklikten bir benzerlik oluşturarak bir sanat yapıtı üretmek amacıyla bir çift ayakkabıyı mükemmel bir biçimde tasvir ettiği için mi bir sanat yapıtı olarak görülebileceğini sorar. Sorduğu bu soruya olumsuz yanıt verir ve şunu belirtir: Sanat yapıtı “verili bir zamanda bulunmakta olan belirli bir bütünlüğün yeniden üretimi olamaz; tam tersine sanat yapıtı şeyin genel olagelen-varolmasının [*wesen*] yeniden üretimidir.”¹¹⁷ Heidegger bu noktada sanat yapıtını doğası gereği kendine yeten ve onun aracılığıyla varlığın gizlenmemişliğinin vuku bulduğu bir şey olarak tanımlamaya çok yaklaşır. Bu şekilde görüldüğünde sanat yapıtı, gerçekliğin doğru bir temsili olduğu için değil hakikat bu gizlenmemişlik içerisinde ortaya çıktığı için güzeldir.

Dolayısıyla Heidegger için yapıtın bir şeyi estetik anlamda nasıl temsil ettiğinin, yani bir şeyin temsil edilme hali ile o şeyin temsil edilme yolu arasındaki farkın önemi yoktur. Heidegger’in sanat kavrayışının temelinde onun Platoncu bir mimesis ya da öykünme olarak sanat kavramını tamamen tersine çeviren bir düşüncenin olduğunu belirtmek gerekir. Platon, sanat yapıtını deneyimimizdeki şeylerden çıkarılan imgeler olarak görmekteydi; bu şeylerin gerçekliği sadece formda var olduğu için ve sanat yapıtı da halihazırda kopyalardan çıkarıldığı için sanatın da hakikatle bağının en iyi olasılıkla dolayımli ve ikincil dereceden olduğunu söyleyebiliriz.¹¹⁸ Bunun tersine Heidegger, imgenin bir kopya olmadığını,

¹¹⁷ a.g.e., 36. *Wesen* kavramını çoğu İngilizce çevirinin tersine *essence* (öz) olarak çevirmedim. *Wesen* bir şeyin varolmasını sürdürmesi, süregiden olma, şeyin “olagelen-varolma”sı anlamına geliyor. Heidegger, özcülüğü reddeden bir düşünür olarak öz kavramını kullanmamaktadır. Bu noktada dostum Metin Bal’a Almanca terimlerde yaptığı katkı ve Heidegger bağlamına ilişkin yardımlarından ötürü tekrar teşekkür etmek isterim.

¹¹⁸ Sokrates: “Bir heykeli boyarken biri çıkar da vücudun en güzel yerlerine en güzel renkleri koymadığımızı, örneğin, yüzün en güzel yeri olan gözleri ne diye erguvana değil de karaya boyadığımızı sorarsa, ona şöyle diyebiliriz: Ne tuhaf adamsın! Sence güzel boyamak için gözü göz olmaktan çıkarmak mı gerek? Sen, heykelin her yerine en yakışan rengi koymaya, heykelin bütünüyle güzel olmasına bak.” Bkz. Platon, *Devlet*,

hakiki imgenin görünür olanın görünmesini sağlayan ve dolayısıyla görünür olanın kendisine yabancı olan şeydeki görünmezi imgelediğini belirtecektir.¹¹⁹ Dolayısıyla şeylerin görünürlükleri bir kopyadan çıkarılmış bir şey olarak değil imgelemimizle bağlantılı bir şey olarak kavranmaktadır. Sanat yapıtının güzelliği bir şeyin olagelen-varolmasının üretimine ilişkindir; Heidegger'in deyiimiyle o şeyin konvansiyonel temsil bağlamında "bütünlüğünün" değil "genel olagelen-varolmasının" gizlendiği yerden ortaya çıkmasıyla mümkün olabilir. Yukarıda alıntılıdığım pasajda ayakkabılar işçinin varlığının ortaya çıkma hali olarak kavranmakta, bir anlamda yapıt hakikati sergilemekte, hatta hakikatin kendisi olmaktadır. Bu anlamda artık sanat yapıtının güzelliğinin kavranmasının da yöntemi değişecektir: "Yapıtın nesnesel gerçekliğinin belirlenimi için nesneden yapıta değil, yapıttan şeye gidilir."¹²⁰ Metin Bal, sanat yapıtı ile şey arasındaki hakikat temelinde oluşan bu ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır:

Varolanın varlığının neyse o olarak açılması (*Eröffnung*) sanat yapıtından hareketle kavranabilir. Yapıtta şey bu "açılma" olarak gerçekleşir; böylece varolanın hakikatini oluşturur. Sanat ancak varolanın hakikati kendisini yapıta yerleştirdiği zaman gerçekleşir ya da ortaya çıkar. Böylece sanat hakikatin bir etkinliği olarak gerçekleşir: "Sanat hakikatin kendini-yapıtı-yerleştirmesidir (*Sich-ins-Werk-Setzen*)."¹²¹

Ancak Heidegger, sanat yapıtı kavramının (*kunstwerkes/artwork*) içinde sanatçının onu yarattığı fikrinin kelime olarak barındığı (*werkes/work*) konusunda bizi uyarır. Ancak bu yaratma eyleminin konvansiyonel estetik terimlerle açıklanamayacağını ifade etmek için bu yaratmanın, Grekçe *techne* kavramına başvurarak, bir "öne çıkarma" (*hervorbringen/bringing forth*) eylemi olduğunu ve bunun pratik bir performansı ima etmediğini belirtir:

IV. *Kitap*, çev., Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988), 319.

¹¹⁹ Martin Heidegger, "[...] Poetically Man Dwells [...]," *Poetry, Language, Thought*, çev., Albert Hofstadter (New York: Perennial Classics, 2001), 226.

¹²⁰ Metin Bal, "Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki," (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008), 85.

¹²¹ a.g.e. Alıntıda referans verilen eser için bkz. Martin Heidegger, *Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 25.

Techne kelimesi daha çok bir bilme halini belirtir. Bilmek, görmenin en geniş anlamıyla görmekte olmak, kendiliğinde neyin bulunduğunu kavramaktır. Grek düşüncesine göre bilmenin doğası *aletheia*’yı, yani varlığın örtüsünün kaldırılmasını içerir. *Techne*, Grekçe anlamında deneyimlenen bir bilgi olarak varlığın öne çıkmasını, bu süreçte de varolanların gizlenmişlikten çıkmış varlık olarak öne çıkmasını, özellikle de görünüşlerinin gizlenmemişliğine doğru öne çıkmasını belirtmektedir; *techne* hiçbir zaman yapma eylemini ifade etmez.¹²²

Dolayısıyla Heidegger sanat yapıtının sanatçı tarafından yaratıldığı şeklindeki şüphe götürmez gerçeği reddetmemekle birlikte bu yaratıcı sürecin daha önce bahsedilen fotoğraf üzerine tartışmalarda kullanıldığı gibi öznel bir aracılık kavramıyla ilgisi olmadığını belirtmektedir. Heidegger’in düşüncesinde sanatçı ya da kişi neredeyse “medyumun” kendisi olmakta, gizlenmemişliğin gerçekleştiği, doğum sürecine benzer bir sürecin taşıyıcısı haline gelmektedir. Bu nedenle sanat ona göre “hakikatin yaratıcı korunması” ya da “hakikatin oluşu ve meydana gelişi” olarak görülmektedir.¹²³

Gizlenmemişlik kavramını biraz uyarlırsak sanatın bir tür aydınlanma veya açılma hali olarak görülmesi, kuşkusuz sanat felsefesi ve estetik tarihinde köklü bir geleneğe bağlayabileceğimiz bir fikirdir. Bu kavramsallaştırma sanat yapıtının kişinin dünyayı deneyimleme biçimlerine ve gerçeklik hissine kendine has bir katkı yaptığı gibi bir düşüncenin dışavurumu gibi görülebilir. Sanatın bu tür bir tanımı onun dünyayı gündelik deneyimleme biçimlerimizdeki ifade, iletişim veya anlamlandırma biçimlerimizden çok daha farklı bir ifade gücüne sahip olduğunu öngörmektedir.¹²⁴ Sanatçı bu noktada sanatın bu ifade gücü ya da açılma olarak tanımlayabileceğimiz “hakikate” olan bağında bir tür aracı olarak tarifiilmektedir. Kuşkusuz burada sanat bir bilişsel süreç olarak değil daha çok

¹²² Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” 57.

¹²³ a.g.e., 69.

¹²⁴ Özellikle yüksek sanat kavramsallaştırmalarında sanat eserinin takdir edilmesi ve ondan keyif alınması için kişinin bir anlamda onun dilini öğrenmesi (yani eğitilmesi) gerektiği şeklindeki genel yargının da bu ifade gücü ya da hakikatle sanat arasındaki özel bağ kavramıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Çünkü, bu anlayışa göre, bu tür bir ifade gücü olan bir sürecin ‘normal’ bir anlayışla takdir edilmesi ya da anlaşılması beklenemez.

bilişsel sürecin kavrayamayacağı türden birtakım deneyimleri ve hakikat unsurlarını “ifşa edecek” bir düzlemde kavranmaktadır. Ancak sanat yapıtını bu tür bir açılma, hatta biraz abartarak söylersek bir tür vahiy biçiminde kavramsallaştıran yaklaşımların genellikle bu açılma halinde ulaşılan hakikatin kendisine ilişkin birtakım düşüncelere vurgu yaptığını söyleyebiliriz.

Ancak her ne kadar Heidegger’in sanat yapıtı yorumu bu geleneksel sanat kavrayışına bağlanabilirse de, Heidegger’in yorumu bu gelenekten köklü biçimde farklılaşmaktadır. Heidegger, geleneksel estetik düşüncenin Batı metafiziğinin genel kuramsal çerçevesinden ödünç aldığı terimleri sanat yapıtını açıklamak için *a priori* ve uygunlukları gözetilmeden açıklamaya çalıştığını, estetiğin sanat yapıtına yaklaşımının diğer varlıklara yöneltilen geleneksel yaklaşım ve yorumlama biçimleri tarafından belirlendiğini söylemektedir.¹²⁵ Bu geleneksel yaklaşım sanat yapıtını “estetik bir nesne” olarak görmekte ve bu haliyle genel nesneler ya da şeyler kategorisinin bir alt kategorisi olmaktadırlar: “Resim duvara bir tüfek ya da şapka gibi asılmaktadır. Bir resim, örneğin Van Gogh’un bir çift köylü ayakkabısını betimlediği resim, bir sergiden diğerine seyahat eder [...]. Beethoven’ın kuartetleri yayınevlerinin depolarında kilerdeki patatesler gibi durur.”¹²⁶ Bu yaklaşımda sanat yapıtının fiziksel nitelikleri ve maddi boyutu estetik nitelikleriyle ayrılmıştır. Estetik unsur sanki bir levhanın üzerine yerleştiriliyormuş gibi bu fiziksel olanın üzerine yerleştirilir.

Ancak bu noktada bir uyarı notu düşmek gerekir: Heidegger’i temelde gizlenmemişlik ya da açılma kavramının kendisi ilgilendirmektedir; *Bir Çift Ayakkabı* üzerine düşüncelerinde gizlenmemişlik ya da açılma kavramının ifade ettiği alanın, yani yukarıdaki pasajda bu yıpranmış ayakkabıların resminin ifşa ettiği şeyin, onun varlığın kendisiyle ilişkisinin herhangi bir üst anlatıya bağlayabileceğimiz bir hakikat kavramıyla ilişkisini kurmak mümkün değildir. Heidegger’in pozisyonu ile geleneksel estetiğin ifşa, açılma ya da gizlenmemişlik kavramları arasındaki farkı Calvin Shrag çok güzel ifade etmektedir: “Hegel’e göre sanatın özü sanatın dışındaki şeylerle anlaşılabilir; Heidegger’e göre ise sanat, sanat ese-

¹²⁵ Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” 38.

¹²⁶ a.g.e., 19.

rinin kendisi aracılığıyla anlaşılmalıdır.”¹²⁷ Bu noktada, yine Heidegger’e atfetmeyeceğim ancak onun düşüncesinde fotoğraf medyumunun bazı nitelikleri açısından uygunluk taşıyan bir nokta sezilebilir. Fotoğrafın diğer görsel imgelere göre belirlenmiş bir kavramsal düzleminin olmaması, yani biraz ihtiyatla söylersek, temelde bir şeyin nasıl görüldüğünü değil görünmenin kendisini verdiği için, sanatın sanat eserinin kendisiyle anlaşılması ya da ifşa ettiği hakikatin bir üst anlatıya bağlanmak durumunda olmaması açısından otantik bir sanat olabilme yolunda “avantajlı” bir medyum olduğunu söyleyebiliriz.

Heidegger’in düşüncesindeki otantik sanatın nitelikleri ile, öncü tartışmalar ve Walton’ın tezinde belirttiği haliyle fotografik şeffaflığın farklı formları olarak belirlediğim unsurlar arasında bir dereceye kadar bir benzerlik bulunmaktadır.¹²⁸ Örneğin Heidegger’in varlıkların kendi gizlenmemişliklerini ortaya çıkarması nosyonu, sanat eserinin temsil alanı dışında varlığın olagelen-varolmasını *sunması* koşuluna bağlı olup bu sunumun da benzerlikle ilişkisi bulunmamaktadır. Talbot’ın resmi yapanın sanatçı değil resmin kendisi olduğu şeklindeki muğlak ifadesi, sezgisel olarak fotoğrafın şeyleri temsil etmekten öte *sunabilme* potansiyeline dayanmakta gibi görünmektedir. Bu aynı zamanda Barthes’ın deneyimiyle, yani benzerlik nosyonunu dışarıda bırakan ve “biricik varlığın imkânsız bilimi” olarak tanımladığı alanla da kesişmektedir. Fotoğrafın erken dönemde seyircilerinde yarattığı sihir duygusu da bu potansiyele bağlanabilir; bu da fotoğrafı, Walton’ın ifadesini kullanırsak, “en gerçekçi” medyum kılmaktadır. Heidegger’in sanat eserinde şeysel unsur olarak tanımladığı, Van Gogh’un resminde bir çift köylü ayakkabısı olarak maddeleşen unsur, Heidegger’in terimlerini kullanırsak, varlığın gizlenmemişliği anında ortadan kaybolmaktadır. Bu kavramsal düzlemde medyumun yok olması gizlenmemişliliğin bir önkoşuludur. Daha da

¹²⁷ Calvin Shrag, “The Transvaluation of Aesthetics and the Work of Art,” *Southwestern Journal of Philosophy* 4 (1973), 112.

¹²⁸ Bu noktayı belirginleştirmek için metinde ima şeklinde bulunan anlayışıma ilişkin bir not düşmem gerekiyor. Tartışmamın farklı bağlamlarında vurguladığım gibi, Walton’ın şeffaflık tezi o dönemde yeni bir yaklaşım olarak görülse de fotoğrafın erken dönem ve öncül tartışmalarda doğası itibarıyla şeffaf olarak tanımlandığını ve aslında fotoğrafa biricikliğini veren unsurun temelde belirtisellik kavramı üzerine inşa edilen bir şeffaflık halinde bulunabileceğini düşünmekteyim.

ötesi Heidegger'e göre insan aracılığı nosyonunun kendisi sanatçının kendiliğinden orada ne olduğunu 'görme' bilgisine sahip olduğu *techne* nosyonu ile birlikte anlamsızlaşmaktadır. Dolayısıyla sanatçının kendisi öznel niteliklerden yoksun bir medyuma dönüşmektedir. Benzer bir kavramsal düzlemde insan aracılığı fotoğrafa dair erken dönem ve öncül tartışmalarda üstü örtük kalmış ve şeylerin görüldüğü gibi sunulması şeklinde beliren fotoğrafın gücü ve biricikliği temel mesele olmuştur.

Ancak özellikle fotografik medyumun kendiliğindenliğini medyumun temel ayırıcı niteliği olarak vurgulayan unsurlar bağlamında Heidegger'in sanat eseri anlayışını uyarlamaya çalışırsak temel bir sorunla karşılaşacağımızı göreceğiz. Bu bölümde Bazin'den alıntıladığımız ifade, yani fotografik imgeyi nesnenin kendisiyle özdeş kılan ve onu ürettiği şeyin bir modeli haline getiren yaklaşım,¹²⁹ bu tür bir kendiliğindenlik nosyonunun üzerine imgeyle nesnenin özdeş kılındığı ve bu ilişkinin medyuma has birtakım üretim koşullarıyla belirlendiğini iddia etmektedir. Bu tutum aynı zamanda fotoğrafın mimetik özelliklerini vurgulamakta, Stanley Cavell'in deyimiyle, fotoğrafın "sadece ve tümüyle ona açılan şeyleri" gösterdiğini iddia etmektedir.¹³⁰ Bu noktada yeniden fotoğrafın erken dönemlerinden beri kendisine musallat olan temel ikiliğe, yani yansıtma ve ifade şeklinde beliren ve fotoğrafın gösterdiklerinin dışında bir alanı olup olmadığını sorgulayan kavramsal gerilime tekrar dönüyoruz. Bu durumda Heidegger'in terminolojisiyle fotoğrafın şeyssel unsuru onun hakikat yolunda işe koyulan unsuruna baskın gelmekte ve bir anlamda fotoğraf, şeyleri yansıtan bir tür kopya-şey haline gelmektedir. Bu tür bir yaklaşımı ancak fotografik aşkınlık kavramını kuracak ve ontolojik gerçekçilik olarak tartıştığımız ve köklerini yine temas ve iz temelinde bulan belirtisellik nosyonunun belirlediği bir alan aşabilir. Fotografik imgeyle başat varlık biçimi görünebilirlik olarak tanımlanan nesnelerin arasındaki bağın mimetik niteliklerinin vurgulanması, belirtiselliğin bir gizlenmemişlik alanı olarak kavranmasına engel oluşturmaktadır. Heidegger'in belirttiği gibi hakikatin işe koyulması, sıradan ve öyle zannettiğimiz şeylerle değil tanıdık olmayan ve sıra

¹²⁹ Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," 14.

¹³⁰ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (New York: Viking Press, 1971), 24.

dışı şeylerle işlemektedir; önümüzde duran şeyler sanat eserinin gerçekliği tarafından olumsuzlanmaktadır. Dolayısıyla sanat halihazırda bulunan şeyler tarafından oluşturulmaz.¹³¹

Sonuç yerine yazdığım bu kısmın başında da belirttiğim gibi, burada amacım Heidegger’den yola çıkan bir fotoğraf kuramının nasıl oluşabileceğini (eğer bu tür bir kuramın oluşturulabilme imkânı varsa) ortaya koymak değil. Ancak bu, öncül tartışmalarda fotoğraf söylemleri ile Heidegger’in gizlenmemişlik nosyonu arasında bir paralellik kuramayacağımız anlamına gelmiyor. Diğer yandan Walton’ın şeffaflık tezine ilişkin tartışmada ortaya koyulduğu gibi, belirtisellik ve onu temel alarak inşa edilen şeffaflık iddiaları fenomenolojik bir düzlemde fotoğrafa ilişkin öncül tartışmalarda beliren anlamını yitirmektedir. Başka bir deyişle, fotografik belirtiselliğe dair güncel yaklaşımlar, Walton dahil, birincil vurguyu seyircinin fotoğraf algısına yöneltmektedir. Fotoğrafta temsil nosyonu doğası itibarıyla belirtisellikle bağlantılı olarak var olmakta, temsil fotografik medyumun ısrarlı varlığını vurgularken belirtisellik fotoğrafı temsil alanının dışına itmektedir. Dolayısıyla bu metin şeffaflığa ilişkin bir yargının ifadesi olarak değil belirtiselliğin şeffaflığı ancak bir tür gizlenmemişlik anına ve temsil alanının dışına yerleştirdiğinde fotoğraf için ayırıcı bir nitelik olabileceği inancının ifadesi olarak okunmalıdır.

Belirtiselliğin önemi, insanın aracılığı gizlenmemişlik kavramında tekrar kavramsallaştırıldığında daha da anlamlı hale gelecektir. Öncelikle gizlenmemişlik bağlamında Heidegger’e göre sanat eseri, herhangi bir varlığı yeniden üretmek yerine onun olagelen-varolmasını kavrama hali olarak tanımlanmaktadır. Daha da ötesi bu tür bir sanat eseri kavramı insani ya da öznel bir aracılık kavramını dışlamakta, *techne* nosyonu aracılığıyla sanatçı öznellik dışında orada kendiliğinde olanı bilen bir aracıya dönüşmektedir. Fotoğraf bu tür bir belirtisellik kavramıyla anlaşıldığında, belirtisellik fotoğrafı diğer görsel medyumlardan ayırmakta ve fotoğraflanmış nesneleri medyumun kendisinden daha somut, hakiki ve vurucu kılmaktadır. Dolayısıyla fotoğraflar ontolojik olarak şeffaf tahayyül edildiğinde, fotoğrafların ikonik belirtiler olarak tanımlanması da

¹³¹ Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” 71-73.

yetersiz kalmaktadır. Belirtisellik bu tür bir anlayış içerisinde varlıkların ya da hakikatin olagelen-varolmasının gizlenmemişliğini ya da açılmasını ortaya koyan bir şeffaflık anının ifadesi veya daha da ötesi yüklemi olarak anlaşılabilir.

3

MODERN GÖRME SÖYLEMLERİ VE FOTOĞRAF

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

Johannes Kepler, 1599¹

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

- I. "Normal görme" nosyonu ile kamera görüşü arasında bir benzeşim vardır. Hatta göz ile kameranın işleyişi arasında, daha sonra derinleştireceğimiz gibi, analojinin ötesinde bir özdeşlik kuran yaklaşımlar mevcuttur. Bu varsayım tek başına bu anlama gelmese de fotoğrafın varlığın belgesi² ya da

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

tamamen gerçekçi medyum olarak nitelendirilmesinin temelini oluşturan unsurlardan birisidir.

- II. Fotoğraf etkin bir şekilde insani müdahaleden bağımsız bir pratiktir. Bu varsayım birinci varsayımla yakından ilişkilidir (hatta aralarında bir neden-sonuç ilişkisi vardır denilebilir) ve birinci bölümde belirttiğimiz gibi, fotoğrafın icadından beri fotoğraf üzerine tartışmalara musallat olmuş bir fikirdir. Bu kavramsallaştırma içinde fotoğraf bir yapıntı olarak değil doğal bir fenomen olarak tanımlanmaktadır.
- III. Fotoğraf iz ya da temas nosyonu üzerinde kurulan belirtisellik niteliğiyle birleşen ikoniklik niteliğinden dolayı en otantik medyumdur. En ince detayları yeniden üretebilen bir gerçekçi resim bile yanlış pozlanmış, net olmayan bir siyah beyaz fotoğrafın yaydığı otantisiteyi yayamaz.

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

² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev., Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2010), 87.

³ Rudolf Arnheim, "The Two Authenticities of the Photographic Media," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/IV (1993).

⁴ a.g.e., 537.

olarak görülmesinin onlara sağladığı kısmen özgür saha bu iki otantisite türü arasındaki uyuşumda daha esnek bir alan sağlamaktadır. Dolayısıyla belirtsellik ve fotografik gerçekçilik kavramları, fotoğrafın dünyayı bize algıladığımız gibi getirdiği varsayımından ayrı düşünülemez. Dahası tarihsel bir perspektiften bakıldığında, Daniel Rubinstein ve Katrina Sluis'in belirttiği gibi, fotoğraf Kartezyen temsil modelleri içinde 'hakikati' gösterme nosyonu açısından imtiyazlı bir yere sahiptir.⁵ Mekanik bir yeniden üretim ve onun getirdiği kendiliğindenlik kavramlarıyla birlikte ampirik bilgiye uygun bir görsel temsil aracı olarak görünmesi bu konumunu daha da pekiştirmiştir.

Fotoğrafın erken dönemlerden beri kendine özgü bir gerçekçilik niteliğini taşıdığı inancı, yani fotoğrafın nesnesiyle kurduğu ilişkinin sadece mimesise değil aynı zamanda belirtsellik nosyonuna ve mekanik yeniden üretim kavramına yaslanması, fotoğrafın bir modern görme biçimi olduğu şeklindeki genel geçer iddiayı büyük ölçüde sorunlu hale getirmektedir. Modern görme nosyonu, görmeyi bilme ve algılamayla eşitleyen ve onu duyu hiyerarşisinde en üst mertebeye yerleştiren bir üst anlatının parçası olarak görüldüğünde mesele daha da karmaşık hale gelmektedir. Kuşkusuz fotoğrafı bu çerçeve içinde algılayan, yani fotoğrafı bu modern görmeyle doğrudan ilişkisi içinde kavrayacak bir anlayış fotoğrafın mimetik işlevinin ötesine geçmekte zorlanacaktır. Çünkü artık modernite eleştirilerinde yaygın bir saptama haline geldiği gibi modernite, bir anlığına bütüncül ve genelleştirici bir dili ihtiyat içinde kullanıp bu saptamayı tamamen kabul edersek, dünyayı görünüşlere, resme, içsel anlamları olmayan ve salt temsil biçimleriyle var olan olgulara dönüştürmektedir.⁶ Kuşkusuz bu noktada modernitenin gerçeği tarifleme ve konumlama ediminin temelde görme nosyonu üzerinde temellendiğini, yani bilmenin kendisini nicelleştirilebilir (ve kuşkusuz ölçülebilir) olguların *gözlemlenmesine* bağlı bir eylem haline getirdiğini eklemeliyiz. Dolayısıyla gerçeğin bu şekilde görülebilir olanla sınırlandırılması ya da tanımlanması, fotoğrafın modern görme kavramıyla

⁵ Daniel Rubinstein ve Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation," *The Photographic Image in Digital Culture*, 2. baskı, haz., Martin Lister (New York: Routledge, 2013), 26.

⁶ Martin Heidegger, "The Age of World Picture," *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev., William Lovitt (New York: Harper and Row, 1990 [1938]).

ilişkisini onu modernitenin neredeyse bir kipi gibi görerek kurmakta ve onun salt mimetik işlevini aşan ve ona “doğal sihir” niteliğini yükleyen özelliklerinin bu tür bir kavramsallaştırma içinde anlaşılmasını güç kılmaktadır.

Her ne kadar bu konuda ileride belirteceğimiz bazı itirazlar mevcutsa da, fotoğrafın modernite ve onun Kartezyen temsil kavramı ile ilişkisinin diğer görsel medyumlardan daha özel bir biçimde gerçekleştiğini teslim etmek gerekir. Erken dönem fotoğrafın doğal sihir biçiminde kavranmasıyla fotoğraf pratiği bir yandan doğal olanla doğrudan ilişki kuran bir form olarak, diğer taraftan bilimsel ve teknik ilerlemelerin yarattığı bir yetiyle doğanın imgelerini yeniden üreten ve şaşırtma işlevi öne çıkan bir (bilimsel) sihir olarak tahayyül edilmekteydi. Bu tür bir kavramsallaştırmanın beklenen sonucu, o zamana değin metafizikle ya da doğrudan dinsel deneyimlerle varılabileceği düşünülen hakikat nosyonunun bilim sayesinde mümkün olan bir aracıyla tezahür edebileceği inancını üreten bir fotoğraf söyleminin gelişmesidir. Bu tür bir kavramsallaştırmanın, pozitivizm ve ampirisizmin de etkisiyle hakikat nosyonunun anlaşılmasına ve tanımına dair dönüşümlere bağlı olduğunu eklemek gerekir. Fotoğraf bir yandan mekanik bir yeniden üretim süreci ve kendiliğinden olduğu iddia edilen bir süreç olarak, diğer yandan daha sonra tartışacağımız normal görme kavramı ve görmenin rasyonelleşmesi ilkelerine uygun bir temsili araç olarak hem nesnelliği hem de pozitivizmin ve ampirisizmin bilme kavramının sınırları içerisinde tanımladığı “görme” kavramını üreten, modernitenin imtiyazlı bir görsel medyumunu olarak tarifiilmektedir.

İlk bakışta belirtisellik kavramının içerimleri fotoğrafla modernitenin yukarıda belirttiğimiz modeline uygun gibi görünmektedir. Ancak acaba bu uygunluk bizim görme biçimimizin ve normal görmeye ilişkin ön kabullerimizin tamamen modernitenin görme rejimiyle şekillenmesinden kaynaklı olabilir mi? Örneğin biz bir fotoğrafa baktığımızda, fotoğrafta bizim için tanıdık bir nesne *gayet açık bir şekilde* betimleniyorsa o nesneyi tanımakta güçlük çekmiyoruz. Hatta fotografik yüzeyin bazı yaklaşımlar ve deneyimlerin bulgularına paralel olarak nesnenin yerine geçecek kadar şeffaf bir yüzey olarak tanımlandığını görüyoruz. Ancak fotoğrafın bize sunduğu görme biçiminin, hem antropolojik bulgularla hem de fotografik kültürle henüz tanışmamış (günümüzde her ne kadar bunu sağlamamız çok zor olsa da) çocuklar üzerinde yapılan gelişimsel çalışmalarla ortaya konulduğu gibi önemli ölçü-

de kültürel bir öğrenme süreci gerektiren bir olgu olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla burada fotografik belirtisellik kavramının yukarıda özetlemeye çalıştığım içerimlerinin fotoğraf, Rönesans perspektifi, onun “normal görme” kavramını inşası ve *camera obscura* paradigmasının tekgözlü (*monocular*) modeliyle tarihsel ilişkisi içinde düşünüldüğünde hayli sorunlu hale geldiğini tartışacağım. Bunu yapabilmek için de fotografik temsil araçlarından alan derinliği kavramını kullanıyorum. Her ne kadar bu seçimin meşruluğunu sonra açıklayacak olsam da, şimdilik bu aracı seçme nedenimin fotoğrafın belirtisellik niteliği ve onun modern görmeye uygunluk diyebileceğimiz iki olgu arasındaki gerilimleri açığa çıkaracak bir unsur olduğunu düşünmemden kaynaklandığını belirtmeliyim.

Bu bölüme dair genel bir izlek vermem gerekirse, öncelikle alan derinliği kavramının normal görme kavramının yeniden inşası sürecinde önemini, buradaki tartışmama çok yardımcı olan sinemada “aygıt teorisi” bağlamında inceleyeceğim. Fotografik belirtisellik kavramının belirttiğim içerimlerinin *camera obscura* paradigmasına dayandığını iddia edecek, ancak mekânsal temsili sağlayan alan derinliği kavramının fotoğrafın dilinin temel unsurlarından birisi olduğu ve bazı kullanımlarının *camera obscura* paradigmasının tamamen dışında olduğunu iddia edeceğim. Bu iki farklı temsil düzleminin fotoğrafın belirtisellik kavramının önemi ve fotoğraftaki merkezi rolü açısından iki farklı fotografik modu ve aynı zamanda da fotoğrafın içsel bir çelişkisini ifade ettiğini ortaya koymaya çalışacağım. Daha açık terimlerle ifade edersek, fotoğrafın temel teknik unsurlarından birisi olan alan derinliği kavramı, mekânsal derinlik temsili ve bu tartışma bağlamında fotoğrafın belirtisellik kavramıyla ilişkili olarak kavramsallaştırılacak olan nesnelerin temsili gibi iki farklı temsil alanında incelenmelidir. Bu iki temsil alanının fotoğrafın estetik ve ontolojik boyutları açısından paradoksal iki alanı ifade ettiğini öne süreceğim. Sinema literatüründe alan derinliği kavramı ayrı bir tartışma konusu olarak belirttiği ve şaşırtıcı olarak fotoğrafta alan derinliği kavramı felsefi ve estetik boyutuyla gündeme yeterince gelmediği için bu tür bir girişim zorlayıcı bir girişimdir. Ancak aynı zamanda alan derinliğinin fotoğrafta ontolojik bir boyut ve estetik ifade aracı olarak merkezi konumunu anladığımızda, bu şaşırtıcı eksikliğin bir ölçüde fotografik temsili zorlayan bir nitelik olduğunun bir diğer göstergesi ve mantıksal uzantısı olarak okunabileceğini göstermeye çalışacağım.

Normal Görme ve Doğrusal Perspektifin Tekgözlü Modeli

Görsel imge üretim sistemleri ve görme rejimleri üzerine hatırı sayılır sayıda ve etkinlikte çalışma Antik Yunan'da köklerini bulan ve modernitede doruk noktasına ulaşan bir görme rejiminden bahsetmekte ve görmenin Batı metafizik geleneğinde bilgi, hakikat ve gerçekliği algılamamızda en üstün duyu olduğuna dair bir genel yargı oluşturmaktadır. Örneğin Hans Jonas, Antik Yunan düşüncesinden beri görmenin duyuların en mükemmeli olarak görüldüğünü, zihnin en soylu aktivitesi olarak görülen *theoria* kavramının esas olarak görsel alandan alınan metaforlarla tanımlandığını belirtmektedir.⁷ Platon ve ondan sonra gelen filozoflar düşünme ve bilme pratiğine ilişkin “ruhun gözü”, “aklın ışığı” gibi metaforlar kullanmışlardır. Hatta bazı gözlemciler Aristo'nun felsefi söylemini “görsel olanın kuramsallaştırılması” olarak tanımlamışlar, Aristo'da felsefi faaliyetin genellikle görme olgusuna dayanan metaforlarla anlatıldığını belirtmişlerdir.⁸ Görmeye imtiyazlı bir yer atfeden bu tür bir paradigmanın gündelik dilde ve felsefe tarihinde görünümle-ri ve yansımaları farklı düşünürler tarafından dile getirilmiştir. Ancak çok uzağa gitmeye gerek kalmadan, Türkçede de gündelik dilde benzer metaforları bulabiliriz: Körlüğün cahilliğin karşılığı ya da görmenin anlamakla eş anlamlı kullanılması gibi.⁹

Görmeye bahsedilen bu imtiyazlı konum, daha kapsamlı birtakım görme modelleri ya da rejimlerine ilişkin genel bir söylemin ve ideolojinin bir somut-

⁷ Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* (New York: Harper & Row, 1966), 135.

⁸ James I. Porter, “Aristotle on Specular Regimes: The Theater of Philosophical Discourse,” *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, haz., David M. Levin (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997), 95. Porter, Aristo'nun *Metafizik* ve *Politika* eserlerinde ışık, görme, açıklık gibi algısal metaforların yanı sıra üzerinde düşünmek (*skopein*), görmek (*horan*), kuramsal olarak tefekküre dalmak (*skopein*) gibi görsel olana doğrudan bağlantılı olarak kurulan kavramların felsefi etkinliği nitelerken kullanıldığını belirtmektedir.

⁹ Görmenin Batı felsefe geleneğindeki önemi üzerine, tartışmamızda detaylandırmak istemediğim çok ilginç bulgu ve düşünceler için özellikle David M. Levin'in derlediği kitaba yazdığı mükemmel giriş yazısı ve kuşkusuz kitap içindeki farklı felsefi konumlarda görmenin söylemsel önemi üzerine çalışmalara başvurulabilir. Bkz. David M. Levin, “Introduction,” *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, haz., David M. Levin (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997).

laştırmıdır. Martin Jay, Batı düşüncesinde görmenin diğer duyular üzerindeki hegemonyasının gözmerkezcilik (*ocularcentrism*) terimiyle adlandırdığı genel bir modelde somutlaştığını ifade etmiş ve Antik Yunan düşüncesinin gözmerkezciliğin düşünsel temellerinin oluşmasında büyük rolü olduğunu vurgulamıştır.¹⁰ Grek tanrıları insanlara onları plastik bir formda tasvir edebilecekleri şekilde görünür kılınmıştı; insanların eylemlerini sürekli gözlerlerdi ve bazen de kendilerinin gözlenmesine izin verirlerdi. Grek sanatında ideal görünebilir formun mükemmelleştiği nokta tiyatroydu ve tiyatro da (*theatre*) teoriyle (*theoria*), yani dikkatlice bakmak, görmek ile aynı kökten gelmekteydi. Jay, Grek düşüncesinde ve bu düşüncenin gündelik hayatta farklı görünümünde görme duyusunun imtiyazlı konumuna ilişkin tartışmasını daha da kuvvetlendirecek şu gözlemle devam eder:

Ancak görsel olanın Grek icadı felsefe kadar baskın olduğu bir alan yoktur. Anaksagoras görünür olan göklere bakıp tefekküre dalmayı insanın kendini bütünlük içinde hissetmesinin önemli bir yolu olarak takdir eder. Bu görüş, görünür olan her şeye yönelen bir felsefi merak halini alacaktır. Hakikatin örtüsüz bir beden gibi “çıplak” olabileceği varsayılmaktadır. Bilgi (*eideneai*), görmüş olma durumunu ifade etmektedir.¹¹

Görmenin diğer duyular üzerindeki egemenliğinin doğal sonucu, görmenin bu gücünü insan görüşünün bazı kusurlu ya da yanıltıcı olabilecek niteliklerinden arındırmak ya da daha kavramsal terimlerle söylersek, görme kavramına akılcı ve standartlaşmış birtakım ilkeler kazandırmak olacaktı. Öklid’in geometri alanında yaptığı çalışmalar ve perspektif diyagramı bu konuda önemli ve kurucu bir gelişme olarak gösterilebilir. Ancak 15. yüzyılda Greklerden miras alınan matematiksel

¹⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: California University Press, 1994). Ancak Jay’ın Grek düşüncesindeki görmenin imtiyazlı durumuna ilişkin bu mükemmel analizinde önemli bir uyarısı vardır. Tüm Grek düşüncesini bu bağlamda bir bütün olarak düşünmek yanıltıcıdır. Örneğin Platon’un düşüncesinde görme zihnin içsel gözü olarak tanımlanmış ve normal algıdaki iki gözün güvenilirliği konusunda ciddi şüpheler bildirmiştir. Bkz. a.g.e., 27. Ancak yine de Jay, her ne kadar basitleştirmelere ve aşırı genellemelere karşı ihtiyatlı davransa da, Helenik düşüncede görmenin diğer duyular üzerindeki üstünlüğünü teslim etmektedir. Bkz a.g.e., 29.

¹¹ a.g.e., 24.

kavramları imge üretimi amacıyla kullanmak ve görmeyi rasyonelleştirmek yolunda çalışmalar yapan yapay perspektifin kurucusu Filippo Brunelleschi ve ardından onun fikirlerini daha sistematik ve ilkesel hale getiren ve resimde perspektif kullanımına yönelik çalışmalar yapan Leon Battista Alberti'ye kadar¹² görmenin rasyonelleşmesinin somutlaştırılmış ve pratiğe dökülmüş ürünlerini göremiyoruz. Birçok gözlemci için 15. yüzyıl İtalya'sında doğrusal perspektifin icadı (ve ufuk noktasının algısal öneminin vurgulanması) ve farklı alanlardaki yaygın etkisi, modern görme rejimi diye adlandırabileceğimiz dönemin başlangıç noktası olarak görülmektedir.¹³ Suren Lavani, Alberti'ye referansla, Öklidçi bir form içinde görmenin geometrik modeli olarak görebileceğimiz bu yöntemde resmin, sabit bir noktası olan görsel bir piramidin kesişimi haline geldiğini belirtmektedir.¹⁴ Kuşkusuz bu, görmenin kavramsallaştırılması açısından devrim niteliğinde bir gelişmedir.

Daha da ötesi bazı gözlemciler, normal görmenin inşasından sonra dünyayı algılama biçimimizde bu modeli takip eden değişimler olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin, John Berger bugün bizim görme biçimimizin uzlaşımlara bağlı olduğunu ve algıdaki bu değişimin temelde doğrusal perspektif geleneğinin bir ürünü olduğunu belirtmektedir.¹⁵ Berger, doğrusal perspektifte göz ve görmeyi şu şekilde açıklamaktadır:

[...] perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler [...]. Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası [ufuk çizgisi] gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.¹⁶

¹² Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), 102-104.

¹³ Suren Lavani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies* (Albany: State University of New York Press, 1996), 3.

¹⁴ a.g.e., 4.

¹⁵ John Berger, *Görme Biçimleri*, çev., Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 1995).

¹⁶ a.g.e., 16.

Her ne kadar bu tür bir görme kavramı bir tanrısal göz varsayımında bulunsa da Berger'e göre bu aynı zamanda içinde bir çelişki barındırmaktadır. Tanrı'nın aksine, perspektifteki gözün sahibi seyirci ancak bir anda ve tek bir yerde bulunabilir. Gerçeklik imgeleri sadece tek bir seyircinin görebileceği biçimde tasarlanmaktadır.

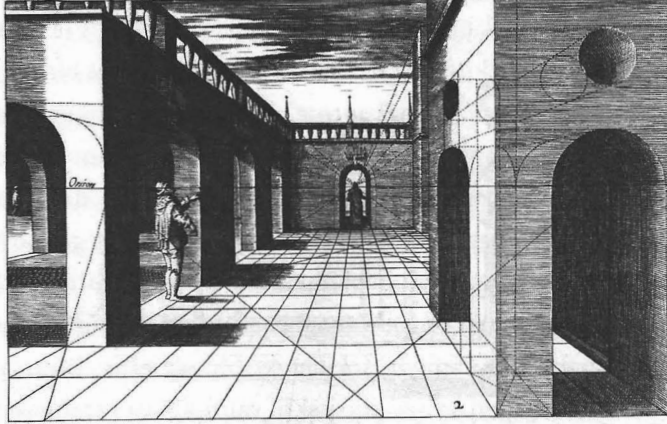
Dahası, doğrusal perspektif kavramı sadece rasyonelleşmiş bir görme kavramı sunmamakta, aynı zamanda "normal görme" kavramını da inşa etmektedir. Yani görmenin bu şekilde tasarlanması, aslında onu bir temsil alanı içinde ifade etme yönündeki bir arzunun da dışavurumudur. Bu aynı zamanda, doğrusal perspektifin resimde uygulanmasından önce resmin, "orayı normal bir göz şöyle görürdü" gibi bir ima ve anlamının olmadığını söylemektedir. Normal görme kavramı Rönesans'ta üç boyutlu mekânın iki boyutlu tuval üzerinde temsil edilebilmesini sağlayan doğrusal perspektif kavramıyla şekillenen bir olgudur; Rönesans'ın temel kaygısı tasvir edilen nesneden ziyade perspektif yanılması yaratmak ve nesneden ziyade mekâna önem yüklemektir.¹⁷ Henüz 1927'de Erwin Panofsky, perspektifin mekânı kurgulama biçimini ve bunun görme kavramıyla ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir:

Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonunu garantiye alabilmek için, 'merkezi perspektif' aslında dile getirilmeyen son derece önemli iki temel öncülden hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin [...] epey cüretkâr soyutlamalarıdır.¹⁸

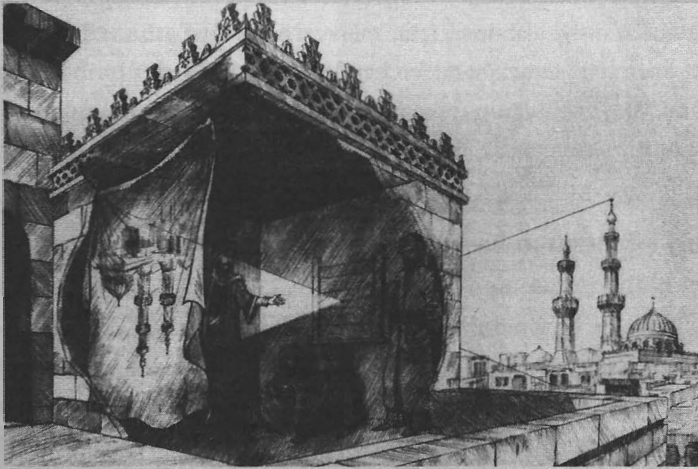
Panofsky, Rönesans'ın bu matematiksel mekânının psikofizyolojik mekânla tamamen zıt olduğunu ve algılanan mekânın sonsuzluğu tanıyamayacağını ifade etmektedir. Belki de en önemli tespit olarak, bu geometrik mekân anlayışındaki varlık kavramının tözsel olmadığını, varlığın perspektif inşasında konumu gösterilen işlevsel bir varlık haline geldiğini iddia eder. Bu tartışmanın bağlamı açısından kritik önemde olan diğer bir nokta, perspektifin inşa ettiği mekânın görüş nosyo-

¹⁷ Jay, *Downcast Eyes*, 51-52.

¹⁸ Erwin Panofsky, *Perspektif: Simgesel bir Biçim*, çev., Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2013 [1927]), 11.



Figür 3.1. Mekânın doğrusal perspektifle temsili ve tek göz lü modeli açıklayan bir illüstrasyon.



Figür 3.2. İbn-i Heysem ve kullandığı *camera obscura*. Kahire, Mısır, 11. yüzyıl.

nunu kurgulama biçimine ilişkindir: Mekânın doğrudan deneyimine yabancı olan homojenlik ve sonsuzluk kavramları, perspektif kavramında mekânın temsil edilebilmesi için mekâna içkin unsurlar halini almaktadır. “Dolayısıyla perspektif, mekânın kısımlarının ve içeriklerinin tümünü” sürekli nicelik halinde “iç içe geçirebilmek için, ön ve arka, sağ ve sol, cisim ve ara maddesi (‘boş’ mekân) arasındaki farkı” yadsımaktadır.¹⁹ Daha da ötesi, doğrusal (merkezi) perspektif kavramı, “sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece ‘görüş alanımızın’ küremsi bir şekil aldığı olgusunu göz ardı etmektedir.”²⁰ Görmenin ve mekânın bu temsili, Panofsky’ye göre, psikolojik “optik imge” ile mekanik “retina imgesi” arasındaki farkın yadsınması üzerine kurulmuştur.

Burada küçük bir parantez ve uyarı notu düşelim. Literatürde modernitenin görme rejiminin sadece Rönesans perspektif anlayışı ve Kartezyen rasyonalizme yaslanan bir görme rejimi olup olmadığına dair tartışmalar vardır. Bazı düşünürler bu görme rejiminin 19. yüzyılda krize uğradığını ve moderniteye ilişkin bütüncül bir görme rejimi tahayyülünün sorunlu olduğunu iddia etmektedir.²¹ Diğer bazı düşünürler ise bu görme rejiminin her zaman baskın konumunu sürdüremediğini, dolayısıyla modernitenin görme biçiminden değil biçimlerinden bahsetmemiz gerektiğini öne sürerler.²² Jay ise, özellikle Kuzey sanatında ve Barok dönemde bu baskın görme rejimlerinin tersine işleyen temsil biçimlerinden bahseder.²³ Ancak bu mesele buradaki tartışmamın sınırlarını aşmaktadır. Özellikle doğrusal perspektifle gelen matematiksel mekân kavramı ve bu kavramın temellendiği tekgözlü modelin sinematik/fotografik imgeye uygunluğu açısından tartışma Rönesans perspektifiyle sınırlandırılmıştır.

¹⁹ a.g.e., 13.

²⁰ a.g.e.

²¹ Jonathan Crary, “Modernizing Vision,” *Vision and Visuality*, haz., Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 31; daha geniş bir tartışma için bkz. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

²² Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), 232-233.

²³ Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity,” *Vision and Visuality*, haz., Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 12-17.

Öyle görünüyor ki modernitenin baskın görme rejimini ifade eden Rönesans perspektifi ya da Martin Jay'ın deyimiyle "Kartezyen perspektifçilik"²⁴ niceliğe dayanan ve nesnelerin iki boyut üzerinde konumlandırılabilceği bir matematiksel mekâna ve tekgözlülüğe (*monocularity*) dayanmaktadır. Jay'ın belirttiği gibi doğrusal perspektifin asıl anlamı, geç ortaçağın büyülediği ışığın metafizik içerimlerinden (ki burada ışık, algılanan bir ışıktan [*lumen*] ziyade ilahi bir nur [*lux*] kavramını belirtmektedir) doğmaktadır: "Doğrusal perspektif, optikteki matematiksel düzenlilikler ve Tanrı'nın iradesi arasındaki uyumu sembolize etmektedir."²⁵ Dahası, bu denklemin dinsel anlamları çözüldükten sonra bile sözde nesnel optik düzenin çağrıştırdığı anlamlar gücünü sürdürmüştür.

Rönesans perspektifini ve ışığın bu metafizik içerimlerini en çok güçlendiren olgulardan birisi de *camera obscura* olgusudur. Işığın küçük bir delikten kapalı ve karanlık bir hazneye geçişiyle haznenin duvarında ters bir imgenin oluşması olgusu, genellikle bir optik aygıt olarak adlandırılrsa da çoğu kez doğanın kendi kendisinin imgesini oluşturması şeklinde bir aracısızlık ve doğrudanlıkla özdeşleştirilmiştir. Bu doğrudanlık iddiasıyla ilişkili bir biçimde, olgunun insanın görme işleviyle benzer olup olmadığı da antik çağdan beri tartışılan bir konudur. Daha da ötesi, bu olgunun insanın şeyleri bilme sürecinin metaforu olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Camera obscura'nın ve "Kartezyen perspektifçiliğin" tekgözlü modeline tekrar dönelim. Burada kuşkusuz insan görüşüyle karşıt bir biçimde, konumu belirli ve tek bir noktadan farklı derinliklerdeki nesneleri bir düzlem dahilinde ve perspektif ilkeleri içinde *aynı anda* gören bir "tek göz" metaforunu kullanabiliriz. Jay, tekgözlü modeli şu şekilde tariflemektedir:

[Gören göz] iki gözlü görmeyen aksine tekildi. Önündeki manzaraya bir gözetleme deliğinden bakan yalnız bir göz biçiminde tasavvur edilmişti. Dahası, bu tür bir göz durağan, gözünü açıp kapamayan, dinamik değil sabit olarak, daha sonraki bilim insanlarının 'sekmeli' sıçrayışlar olarak adlandıracağı, bir odak noktasından diğerine geçen bir hareket içinde anlaşılırmaktaydı. Norman Bryson'ın [1983] deyimiyle göz,

²⁴ a.g.e., 4.

²⁵ a.g.e., 5-6.

Göz Atma [*Glance*] mantığı yerine Bakış [*Gaze*] mantığını izlemekteydi. Dolayısıyla ebedileştirilmiş, bir “bakış açısına” indirgenmiş ve ruhani bir görme eylemi üretmekteydi.²⁶

Tekgözlülüğe dayanan bu model gerçekte hareketli, yanılabilen bir insan görüşü yerine tekleştirilmiş, sabit ve soyut bir ufuk çizgisine bağlı bir görme nosyonu üretmiştir. Modernitenin, bilgi ya da hakikatin yorumlanmasını görme duyusuna dayandıran ve onu duyuların en ayrıcalıklısı haline getiren gözmerkezci paradigmasındaki baskın modelin tekgözlülük olduğu söylenebilir.²⁷ Daha da ötesi doğrusal perspektifin görmeye ilişkin modeli gözlemcinin bedeninden ayrılmış (*disembodied*) bir göz nosyonuna dayanmaktadır. Kartezyen modelin bilen özne ile bilinen nesne dünyası arasında kurguladığı mesafe, bir anlamda optik modelin ve görme rejiminin kendisini de inşa etmiştir.

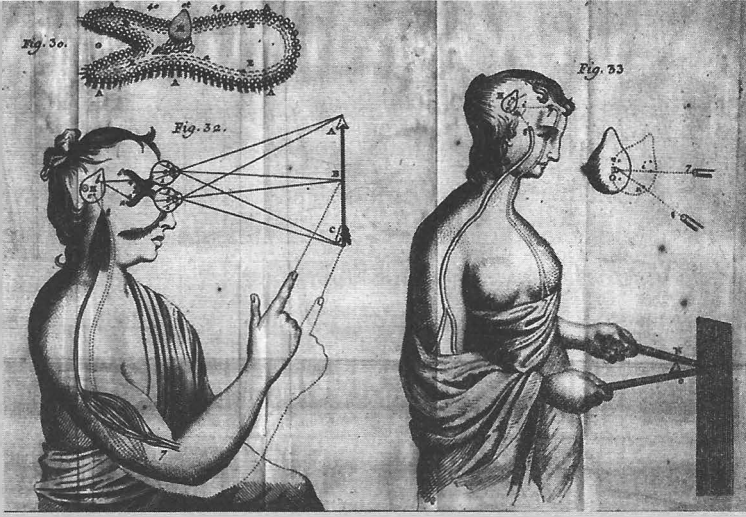
Kartezyen modele dayanan birçok görme teknolojisiyle somutlaşan nesneleştiren bakış, René Descartes’ın gözün fizyolojisi ile mekanik objektifi birleştirmesi nosyonuna dayanmaktadır.²⁸ Her ne kadar Descartes birazdan açıklayacağım gibi bu konuda bazı şüpheleri dile getirmişse de görme duyusuna ilişkin Antik Yunan’a dayanan bir düşünsel mirası sürdürmektedir. Descartes, yaşamımızı sürdürmemizin temelde duyularımıza ve aslında bu duyuların içinde en soylusu olan görme duyumuza dayandığını belirtmektedir.²⁹ Descartes, görme gücünü artıracak icatların en yararlı icatlar olacağını belirtmekteydi. Ancak her ne kadar Descartes görme duyumuza bu tür bir soylu konum atfetse de, felsefesinde insanın görme duyusuna dayanılarak edinilen bilgilerin doğruluğuna ilişkin çok temel bir şüphe olduğu artık genel geçer bir bilgidir. Dalia Judovitz’in belirttiği gibi, *cogito ergo sum* (düşü-

²⁶ a.g.e., 7.

²⁷ Bu en azından fotoğraf ve sinema için tartışılması güç bir yargıdır. Modernitenin gözmerkezci paradigması ve bu paradigmanın tek baskın paradigma sayılabileceği yönündeki tartışmalara getirilen eleştiriler için bkz. David M. Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993).

²⁸ Descartes’ın optik üzerine açıklamalarından derlenen aydınlatıcı alıntılar için bkz. René Descartes, “Optics,” *Images: A Reader*, haz., Sunil Manghani, Arthur Piper ve Jon Simons (London: Sage, 2012 [1637]), 37-39.

²⁹ René Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, çev., Paul J. Olscamp (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965 [1637]), 65.



Figür 3.3. René Descartes'ın görme olgusunu anlatmak için kullandığı bir diyagram, 1644.

Bu illüstrasyonda Descartes, görme kuramını ve görme duyusunda epifizin önemini anlatmaktadır. Descartes ışık ışınlarının gözün içine küçük parçacıklar şeklinde iz bıraktığına, imgenin sonra epifize aktarıldığına inanmaktaydı. Epifiz burada zihinle beden arasında bir bağlantı işlevi görmektedir. Bu illüstrasyon aynı zamanda Descartes'ın *camera obscura* ile gözlemcinin dünyayı algılaması arasında kurduğu analogiyi de çok güzel bir biçimde göstermektedir.

nüyorum, öyleyse varım) ifadesinin içerdiği merkezi ve işlemsel şüphe kavramı temelde insanın görme duyusunun yanıltıcılıklarını aşacak bir entelektüel görme modeline dayanmaktadır.³⁰ Bu model, zihinde görmenin akılcı bir biçimde yeniden yapılandırılmasına dayanan bir yöntemdir.³¹ Algı ile düşünme arasında psikoloji alanından aşına olduğumuz ayrıma işaret eden Rudolf Arnheim, bu ayrımın felsefe alanında çok önceden kurulan bir ayrıma, yani sezgisel ile soyutlayıcı işlevler arasındaki ayrıma dayandığını belirtmektedir. Arnheim bu ayrımın Descartes ve Leibniz’de nasıl somutlaştığını şu şekilde anlatır:

Descartes *Altıncı Meditasyon*’da insanı, akıl yürütmenin doğal olarak geldiği “düşünen şey” olarak tarifler; ancak imgeleme [*imagining*] yani duyuların aktivitesi özel bir çaba gerektirir ve insan doğası ya da özünde bir gereklilik değildir. Descartes duyuşal şeylerin imgelerini alma şeklindeki edilgen yetinin, zihinde bu imgeleri biçimlendirecek ve duyuşal deneyimden kaynaklanan yanlışları düzeltecek daha yüksek ve ileri bir hassa olmasa tamamen işe yaramaz olacağını söylemektedir. Bir yüzyıl sonra Leibniz kesin bilişsellik [*clear cognition*] iki derecesinden bahsedecekti. Akıl yürütme daha yüksek derecede bir bilişselliktir: *Ayrırcıdır*, yani şeyleri unsurlarına ayırarak analiz eder. Diğer yandan duyuşal deneyim ise daha aşağı dereceden bir bilişselliktir: Diğerleri gibi bu da kesin olabilir ancak karmaşıktır.³² [vurgu orijinal metindedir]

³⁰ Dalia Judovitz, “Vision, Representation and Technology in Descartes,” *Modernity and the Hegemony of Vision*, haz., David M. Levin (Berkeley: University of California Press, 1993), 63.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, Descartes’ın insan görüşünün hatalarından arınmış bir görme inşası çabasının tamamen beyhude olduğunu belirtmektedir. Merleau-Ponty şöyle söylemektedir: “Bu hayaletleri kovsak; onları, ikircil olmayan bir dünyanın kıyısında, yanlışsalar ya da nesnesiz algılar haline getirsek, her şey ne kadar da saydam olurdu felsefemizde. Descartes’ın *Dioptrique*’i böyle bir denemedir. Artık görünürle düşüp kalkmak istemeyen ve kendine onunla ilgili verdiği modele göre görünürü yeniden kurmaya karar veren bir düşüncenin örnek kitabıdır bu.” Bkz. Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, haz., Galen A. Johnson, çev., Michael B. Smith (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993 [1961]), 130; Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev., Ahmet Soysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2012 [1961]), 45.

³² Rudolf Arnheim, “A Plea for Visual Thinking,” *Critical Inquiry* 6/III (1980): 489.



Figür 3.4. Albrecht Dürer, *Stüdyoda Sanatçı ve Modeli*, 1525.

Albrecht Dürer'in 1525 tarihinde yazdığı, teknik ressamlar için eğitici kitabında kullandığı illüstrasyon. Burada ressam ızgara biçimindeki görme aletiyle betimlenmektedir. Aletin üzerindeki çizgiler çizim yapılan kağıttaki çizgilerle eşleştiriliyor ve sanatçının her karede gördüğü görüntü ona karşılık gelen çizim yapılan kağıttaki kareye aktarılıyordu. John F. Moffitt, Leonardo da Vinci'nin bu aletin kullanımını not defterlerinde anlattığını belirtmektedir. Ressam alete yaklaşık 40 cm uzaklıktan, mümkün olduğunca başını oynatmadan ve tek gözünü kapatarak bakıyor ve bu şekilde kesinlik içeren bir çizim yapabiliyordu. Moffitt, Alberti'nin ilk defa bu aleti bugün perspektif dediğimiz, o dönem için yeni olan "sanatsal" resimler için kullandığını belirtmektedir. John F. Moffitt, *Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century* (North Carolina: McFarland & Company, 2008), 38-39. Dürer'in kullandığı bu illüstrasyon, bir yandan tekgözlü modeli diğer yandan perspektifin genel mantığını göstermesi açısından ilginç bir örnektir.

Her ne kadar görme duyusunun ürettiği bilgileri şüpheyle karşılasa da Descartes, Martin Jay'ın ifadesiyle, gözlenen dünyayı *camera obscura* yardımıyla tasvir eden perspektifçi bir ressamın konumunda olan görsel bir felsefeci olarak görülebilir.³³ Aslında Descartes'a göre *camera obscura*, gözlemcinin dünyayı zihninin algısıyla ve kendine özgü biçimde bilmesinin bir göstereimidir.³⁴ Burada içsel mekânda benliğin güvenli konumlanması ve özne-nesne arasındaki mesafe, dış dünyayı bilebilmek için bir ön koşul olarak tariflenmektedir. İki gözle modelin dinamik, öznel ve farklı bakış açılarına açık yapısı, tüm gözlemciler için aynı ufuk çizgisinin ve ortogonal çizgilerin oluşturduğu ızgara biçimindeki kılavuz çizgilerle modellenmiş bir perspektif anlayışı ve onun tekgözlü modeline tamamen karşıttır.

Norman Bryson kapsamlı analizinde, resimdeki doğrusal perspektifin kullanımlarına ilişkin çalışmalarda *camera obscura*'nın temel oluşturduğunu belirtmektedir.³⁵ Dolayısıyla *camera obscura*, uzun zamanlar boyunca sadece kesinliğe dayalı ve bazı durumlarda yarı kanıt niteliği taşıyan imgeler üretmemiş, aynı zamanda belirli bir zihniyet değişiminin ve bu görme kavramının dönüşümünde de başat rol oynamıştır. Crary, *camera obscura*'nın bu etkisini şu sözlerle çok güzel ifade etmektedir: -

1500'lü yılların sonunda *camera obscura*'ya gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınırlandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir önem atfedilmeye başlanır. Birkaç on yıl içinde *camera obscura* birçok alet ya da görsel seçenektan biri olmaktan çıkar, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. Her şeyin ötesinde artık yeni bir öznellik modelinin ortaya çıktığına, yeni bir öznellik etkisinin hâkim olduğuna ilişkin bir işarettir bu. *Camera obscura* ilk olarak bir bireyselleştirme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar [...]. *Camera*'nın eşit derecede önemli başka bir işlevi de görme eylemini, gözlemcinin fiziksel bedeninden kurtararak bedensiz kılmasıdır.³⁶

³³ Jay, *Downcast Eyes*, 70.

³⁴ Crary, "Modernizing Vision," 32.

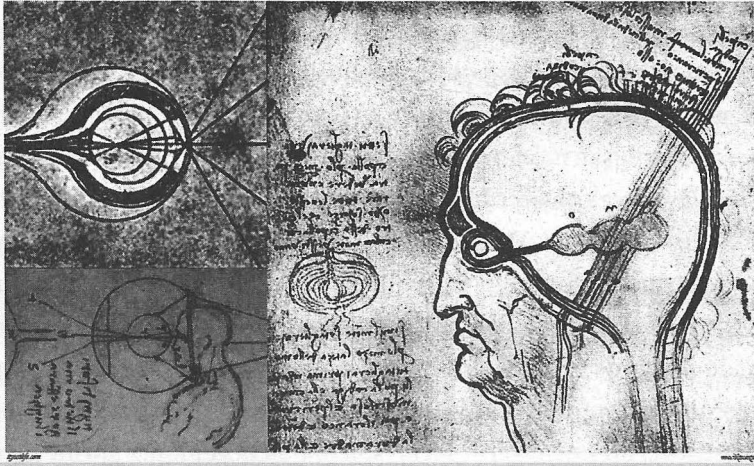
³⁵ Bryson, *Vision and Painting*, 111.

³⁶ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev., Elif Daldeniz (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 52.

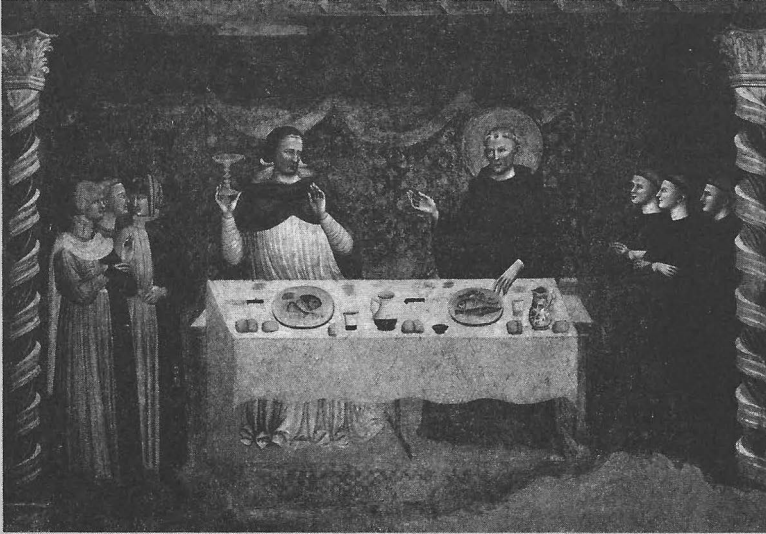
Camera obscura'nın model olarak alındığı bu tür bir görme rejimi, gözlemci özne ile gözlemcinin bakışının yöneldiği nesne arasında tam bir kayıtsızlık durumu öngörmektedir. Kartezyen ikilik içinde kavrayabileceğimiz bu tür bir görme edimi sadece gören özneyi değil, modern düşüncede bilen özneye ilişkin genel bir dönüşümü de yansıtmaktadır. Henüz 15. yüzyılda Leonardo da Vinci, gözün mekanizması üzerine yaptığı çalışmalarda gözün *camera obscura* gibi, *camera obscura*'nın da göz gibi çalıştığını belirtmiş ve bu anlamda kameranın imgelemine doğal veya insanmerkezci bir biçimde açıklamıştır (Figür 3.5). Da Vinci, “nesnelerin göz billuru içinde kesişen imgelerini ya da resimlerini nasıl aktardığını” *camera obscura*'nın işleyişinde geçerli olan maddi unsurlar ve mekanizmalarla anlatmıştır.³⁷ Kamera ile göz arasında kurulan bu benzerlikte, gözün aynen kamera gibi ışığa kendisini uyarlayan ve retina üzerine düşen görüntüyü aktaran bir organ olduğu varsayımı hâkimdir. Leonardo da Vinci'nin bu noktada konvansiyonel algı ve yargı arasındaki ayrımı kullandığını görüyoruz. Bu ayrımda algı temelde görsel duyunun yanılmazlığı ve görüntünün nesnel olduğu inancıyla temellenmekteyken, yargı kavramı aklın bu görüntüyü işlerken ya da yorumlarken görüntüyü değiştirdiği fikri çerçevesinde kavranmaktadır. 20. yüzyılın başında Alman fizyolog Hermann von Helmholtz, göz ile kamera arasında kurulan bu özdeşliği şu sözlerle yankılamaktadır: “Fotoğrafta kullanılan araç ile onun [göz] arasındaki temel farklılık, gözün arkasında mat bir cam levha ya da ışığa duyarlı bir levha yerine duyarlı bir sinir zarı ya da retinanın bulunmasıdır [...]. Gözün billur lensi korneanın kavisli yüzeyiyle birlikte fotoğrafçının *camera obscura*'sındaki cam lense tekabül etmektedir.”³⁸ Fotoğrafın, özellikle erken dönem fotoğraf söyleminin asli bir unsuru olarak “doğal sihir” olarak kavranmasının altında kuşkusuz *camera obscura*'nın doğal bir olgu olarak tarifi ve göz ile kamera arasında kurulan bu benzerliğin rolü büyüktür.

³⁷ Leonardo da Vinci, “The Function of the Eye, as Explained by the Camera Obscura,” *Photographic Theory: An Historical Anthology*, haz., Andrew E. Hershberger, çev., Jean Paul Richter (West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1520]), 18.

³⁸ Aktaran Florian Rötzer, “Re: Photography,” *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, haz., Hubertus v. Ameluxen (vd.), çev., Pauline Cumbers (Munich: G+B Arts, 1996), 16.



Figür 3.5. Leonardo da Vinci'nin not defterlerinden gözün işleyişi ve mekanizmasına ilişkin bir çizim.



Figür 3.6. Anonim Rimini ressamı, *Miracle of St. Guido* (Aziz Guido'nun Mucizesi), tahmini 1316

Camera obscura'dan alınan metaforlarla Richard Rorty, Kartezyenizmin vurgusunu akıl olarak zihinden içsel bir alan olarak zihne çevirdiği gözlemiyle birlikte, birey-öznenin gerçek zaferinin artık skolastik prangalardan kurtulmak değil bilgelik arayışından kesinlik arayışına yönelmesi olduğunu ironik bir dille belirtir.³⁹ Bu tür bir kavrayış içerisinde felsefenin asıl konusu yaşam değil bilim olmuş ve epistemoloji de onun merkezine oturmuştur. Daha önce belirtildiği gibi, gözmerkezci model temelinde oluşan modern görme rejimi doğrusal perspektifin *camera obscura* modeline dayanarak oluşturduğu bir gözlemci tarifine ve normal görme inşasına dayanmaktadır. Thomas R. Flynn, gözmerkezcilik paradigması içinde tanımladığı hegemonik görme nosyonunun üç temel ilke üzerinde yükseldiğini belirtmektedir.⁴⁰ Hegemonik görme öncelikle bağımsız, ilişkisiz bir bilinç idealini yansıtır; gözleyen, nesne üzerinde göz gezdirir ve onun özünü ya da formunu açığa çıkarır. İkincisi, görme epistemolojisi, açıklık ve ayırma ve nesnenin yarı saydamlığı olarak beliren kanıta özel bir önem verir. Flynn son olarak hegemonik görmeyi, isminden görme olgusuna imayı hemen sezdiğimiz Aydınlanma kavramıyla ilişkilendirir.

Ancak burada bir uyarı yapmakta fayda var. Asıl mesele doğrusal perspektifin 'normalde' gördüğümüze ne kadar yakın bir görme modeli öngördüğü değildir. Bu ayrıca tartışılabilir; ki zaten tekgözlülük modelinde tartışılan da esas olarak buydu. Asıl mesele normal görme kavramının, temsil alanındaki görme ve görmeye dair diğer unsurların temsil ediliş yollarına ne zaman ve nasıl hâkim olduğu, yani genel bir paradigma halini aldığı sorunudur. Samuel Edgerton aydınlatıcı bir analizinde bu sorunu ve bu sorunun içerimlerini açıklamakta; herkesin ufuk çizgisini temel alan ve nesnelerin kenarlarının bizden uzaklaştıkça birbirine yaklaştığı bir görme deneyiminde ortaklaştığını, ancak resimde bu geometrik-optik yasayı yansıtmamanın kendiliğinden olan bir şey değil aynen okulda okumayı ve yazmayı öğrenmek gibi öğrenilen özel bir beceri olduğunu belirtmektedir.⁴¹ Ayrıca Batı dışı sanat ve orta-

³⁹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 61.

⁴⁰ Thomas R. Flynn, "Foucault and the Eclipse of Vision," *Modernity and the Hegemony of Vision*, haz., David M. Levin (Berkeley: University of California Press, 1993), 274-275.

⁴¹ Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009), 2-5.

çağ Batı sanatında, nesnelerin kenarlarının gözden uzaklaştıkça birbirinden uzaklaştığı ve farklı nesnelerin aynı düzlemde birçok bakış açısından gösterildiği örneklerden bahsederek (örneğin Figür 3.6) bir anlamda sanattaki ifade veya nesnelerin algılanış tarzının ‘normal’ görme kavramına denk düşmeyebileceğini söylemektedir.⁴² Doğrusal perspektifin üzerinde temellendiği görme modeli, bu perspektifle kurulan temsil biçimlerinin ürettiği gerçekçilik kavramının evrensel ve mutlak olduğu şeklindeki bir ideolojinin taşıyıcısıdır.

Fotoğraf ve *Camera Obscura* Modeli

Bu noktada önemli ölçüde bir süreklilik ve bütünlük arz ettiği ima edilen modern görme rejimi ve onun gözmerkezciliği tartışmalarından ayrılıp fotoğrafın bu tür bir görme rejimi ve *camera obscura* modeliyle bağlantısına ilişkin sürdüreceğim tartışmaya geçmek istiyorum. Bu kitapta modern görme rejimi ve gözmerkezcilik iddialarının kendisinin geçerliliğini veya bu görme rejimini (ve ona doğrudan bağlı Kartezyen özne nosyonunu) eleştiren çalışmaları tartışmak değil niyetim. Her ne kadar Jonathan Crary daha önce belirttiğim gibi bu tür bir tekil modern görme rejimi nosyonunu eleştirisinde çok ikna edici tartışmalar öne sürmüş olsa da, görme biçimi açısından benzer özellikleri bir araya getiren ve gözlemciyi belirli şekillerde kavramsallaştıran bir görme rejiminden bahsetmek mümkün gibi görünmektedir. Jonathan Crary’nin konumu karşısında bu tartışmanın meşruluğu açısından ufak bir değinide bulunmak istiyorum. Crary’nin süreklilik arz eden ve kapsayıcı bir Batı görme geleneği kavramına karşı aslında bu süreçte önemli kesintiler olduğu şeklinde bir itirazı olduğundan bahsedilmişti. Ancak bu kesintilerden birisi bu bağlamda bizi çok yakından ilgilendiriyor ve ayrı bir tartışmayı hak ediyor. Crary, Rönesans perspektifi ve fotoğrafın “doğal görme” nosyonunun tam karşılığını bulma çabalarının parçaları olduğunu iddia eden yaklaşımı eleştirmektedir.⁴³ Bu yaklaşım

⁴² Muhtemelen burada hemen aklımıza nesneleri ufuk çizgisine referansla bütüncül bir şekilde gören bir perspektif anlayışına uymayan minyatür sanatı gelmektedir. Minyatürde aynı düzlemdeki nesneler birçok farklı bakış açısından resmedilmekte ve bu imgelerde mekân, Rönesans perspektifinde olduğu gibi referans olarak görülen bir ufuk çizgisinin düzenlediği ve sınırladığı bir mekân anlayışından tamamen farklılaşmaktadır.

⁴³ Crary, *Techniques of the Observer*, 26.

içerisinde *camera obscura* özellikle pratik anlamda kullanıldığı boyutlarıyla bir model olarak Avrupa'da 17. ve 18. yüzyıllardaki ampirik bilimlerin gelişimine paralel bir olgu olarak kabul edilmektedir. Crary, fotoğrafın aslında, özellikle 19. yüzyılın başında sona erdiğini düşündüğü *camera obscura* modelinin bitişinin somutlaştırımı olduğunu iddia etmektedir. *Camera obscura* modelinde görme ediminin aslında bedenden ayrılmış (*disembodied*) bir gözlemci kavramına yaslandığını, fotoğrafta ise daha önce kendilerine dünyanın temsili belirli bir mesafeden sunulan bu gözlemcilerin artık bedenselleşmiş (*embodied*) hale geldiğini belirtmektedir.⁴⁴ Crary'nin tartışması kuşkusuz çok aydınlatıcı bir tartışmadır ve halihazırda ilgili literatürde tamamen ayrı ve hak ettiği bir özgül alana sahiptir. Ancak Crary'nin tartışması görme rejimleri ile gözlemci arasındaki ilişkiye, daha doğrusu gözlemci nosyonunun farklı görme rejimlerindeki anlamları ve inşa süreçleriyle ilgilenmektedir. İmgenin kendisine ilişkin Crary'nin belirttiği kesintileri ve istisnaları da göz önüne alan, ancak genel bir örüntü de oluşturabilecek bir yargıya varılabileceği inancındayım. Daha da ötesi, bu tür bir tartışmanın meşruluğu bu genel örüntünün hangi meseleyi tartışmak için kurulduğuna bağlıdır. Gözlemcinin farklı görme rejimlerindeki konumunu bu genel örüntü etrafında tartışmak, şüphesiz Crary'nin bu bulgularını karşısında temel bir engel olarak bulacaktır. Fotoğrafik belirtsellik kavramını ve imgenin kendisini (üretim modelinin temelini, temsil edilen nesnelerin medyum ile ilişkisini, vb.) Rönesans perspektifi ve *camera obscura* arasında kurulan bu süreklilik ve genel örüntü ışığında tartışmak kanımca yöntemsel olarak tutarlı bir girişimdir. Bunu daha sonra göstermeye çalışacağım.

Daha önce mekânsal temsil ve alan derinliği kavramlarının fotoğraf bağlamında şaşırtıcı bir şekilde literatürde kendisine çok sınırlı bir alan bulduğundan

⁴⁴ Jonathan Crary bahsi geçen kitabının dördüncü bölümünde bu savını stereografi örneğiyle de desteklemektedir. 1850'lerde neredeyse bir moda haline gelen stereografi, seyircinin bu cihazın içindeki aynı gibi görünen ancak iki çok az farklı perspektiften çekilmiş fotoğrafa baktığında derinlik algısı/yanılsaması yaratan bir cihazdı. Bu derinlik algısı ya da yanılsaması fotoğraflar aracılığıyla değil, aslında gözlemcinin gözlerinin fiziksel mekânında yaratılmaktadır. Crary stereografinin ürettiği imgenin, dönemin birçok optik aygıtında olduğu gibi, gözlemcinin fiziksel bedenine bağlı olduğunu, bu durumun *camera obscura*'nın sunduğu bedene belirli bir mesafede gerçekleşen görme modelinden tamamen farklı olduğunu belirtmektedir.

bahsetmiştim. Bu durum film çalışmaları açısından böyle değildir. Film tartışmalarında çok temel bir kuramsal eksenin ve getirilen eleştirilerin bu noktada, fotoğraf bağlamında aydınlatıcı ve tartışmamızı ilerletici olduğunu düşünüyorum. Rudolf Arnheim sinemaya dair ontolojik düşüncenin çok temel sorunlarından birisini gündeme getirmiş ve filmin basitçe iki boyutlu bir yüzey olmadığını belirtmiştir: “Film ne tamamen iki boyutlu ne de tamamen üç boyutlu bir temelde işler; aslında bu ikisi arasında bir yeredir. Film görüntüleri aynı anda hem düz hem de cismanidir.”⁴⁵ Bu noktada Arnheim filmle gerçeklik arasındaki algısal farklılıkları alan derinliğinin azaltıldığı bir boyutta, yani iki boyutluluk ile üç boyutluluk arasında kalan bir düzlemde tanımlamaktadır. Arnheim sinemayı sanatsal bir form olarak tanımlamaya çalışırken, film medyumunun gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretimi veya kopyası olmadığını, sinemanın asıl işlevinin imgeleri anlamlı formlara çevirmek olduğunu iddia eder. Medyumun kendine has birtakım özelliklerini ve uygulama yollarını listeleterek,⁴⁶ gerçeğin yeniden üretimi olan sinemayı bu nitelikler bakımından sanatsal sinemadan ayırır ve böylece özcü (*essentialist*) bir sanatsal sinema kuramı geliştirir. Ona göre sanat, ancak temsil koşullarının nesnenin şekillendirilmesinde rol oynadığı, yani mekanik yeniden üretimin sona erdiği durumda imkânlıdır.⁴⁷ Arnheim’in kavramsallaştırmasında filmin, resim sanatının aksine düz, mekanik yeniden üretimi temel alan imgeler üretmemesi ve

⁴⁵ Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Berkeley, CA: University of California Press, 1957 [1933]), 12. Kitabın dilimizde çevirisi için bkz. Rudolf Arnheim, *Sanat olarak Sinema*, çev., Rabia Ü. Tamdoğan (Adıyaman: Hil Yayınları, 2010 [1933]).

⁴⁶ Arnheim, *Film as Art*, 127-132.

⁴⁷ a.g.e., 57. Burada Arnheim’in örneklediği özcü sanat anlayışına getirilen eleştiriler üzerinde durmayacağım. Ancak Walter Benjamin’in fotoğraf ve sinemanın sanat olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı yönündeki tartışmaları tamamen beyhude tartışmalar olarak gördüğü çalışmaları anılmaya değerdir. Benjamin, bu medyumların sanatın doğasını tamamen değiştirdiğini iddia etmekteydi. Bkz. Walter Benjamin, *Illuminations*, çev., Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969). Bu iddia Benjamin’de en güzel ifadesini şu sözlerde bulur: “[...] fotoğrafçılık teorisyenleri neredeyse yüzyıl boyunca bu fetişist ve temelinde teknoloji karşıtı sanat anlayışına karşı durmaya çalışmışlarsa da, doğal olarak pek bir sonuç elde edememişlerdir. Bunun sebebi, fotoğrafçının yıkmak üzere yola çıktığı kürsünün önünde onay almasını sağlamaya çalışmalarıydı.” Bkz. Walter Benjamin, *Fotoğrafının Küçük Tarihi*, çev., Barış Tanyeri (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2014), 8-9.

kendine has bir derinlik temsili kurması, bir anlamda medyumun sanat olabilmesinin ön koşullarından birisidir.

Ancak, Arnheim'in filmi sanat olarak tanımlamasının temelinde 'Esas olarak film nedir?' gibi bir ontolojik sorunun yatmadığı düşünülebilir. Arnheim, filmin diğer sanatlar düzeyine yükselmesi için fotoğrafın yeniden üretim nosyonundan ve gerçekçiliğinden sıyrılması gerektiğini söylerken sanatsal film (siyah-beyaz ve sessiz olması bir ön koşuldur) ve gerçekliğe yaklaşmaya çalışan film (renk ve ses Arnheim'a göre bu etkiyi sağlayan unsurlardır) arasındaki ayrım üzerinden tartışmasını sürdürmektedir.⁴⁸ Dolayısıyla Arnheim'a göre sinemanın sanat olarak ortaya çıkışı, film ve gerçeklik arasındaki ayrım üzerinden şekillenmektedir. Ancak bu ayrım Arnheim'da daha çok fenomenolojik bir ayrım olarak belirir. Arnheim, "kısmi yanılsama" kavramıyla izleyicinin sinema perdesindeki imgeyi gerçek dünyadaki gerçeklik olarak gördüğünü ancak bunun sadece algısal bir yanılsama olduğunu belirtir.⁴⁹ Daha da ötesi izleyicinin nesneleri ve olayları hem gerçek (yaşayan) hem de imgesel olarak, yani hem gerçek nesneler hem de perde üzerindeki ışık örüntüleri olarak görebilme olanağı filmin sanat olabilmesini sağlar.⁵⁰

Alan derinliğinin sinemanın neredeyse ayırıcı bir özelliği olarak tanımlandığı diğer bir kuramsal düzlemi ise André Bazin'in çalışmalarında görmekteyiz. Bazin, alan derinliğini filtre kullanımı ya da ışıklandırma gibi teknik bir olanak olarak görmekten ziyade onu "sinema dili tarihinde atılan diyalektik bir adım" biçiminde tanımlamakta; montajı sinematik imgedeki ifade belirsizliğini söküp atmayı ve an-

⁴⁸ Arnheim, *Film as Art*, 213. Arnheim'in şu gözlemi fotoğrafın gerçekçiliğine ya da yeniden üretim nosyonunun fotoğraftaki oluşturuca önemine ilişkin görüşünü çok güzel yansıtmaktadır: Fotoğrafta "fiziksel nesneler kendi imgelerini ışığın optik ve kimyasal eylemiyle kendi kendilerine basmaktadırlar." Bkz. Rudolf Arnheim, "On the Nature of Photography," *Critical Inquiry* 1/1 (1974): 155. Arnheim'in (sanatsal) sinema ile fotoğraf arasında kurduğu bu karşıtlığın aksine Siegfried Kracauer, sinemanın temel karakteristiklerinin fotoğrafla aynı olduğunu, asıl işlevinin gerçekliği yeniden üretmek olduğunu belirtir. Kracauer geleneksel sanatların hammaddesini sanatçının izlenimlerine uyacak şekilde değiştirdiğini, film veya fotoğrafta ise hammaddenin az ya da çok bozulmadan kaldığını belirtmiştir. Bkz. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997[1960]).

⁴⁹ Arnheim, *Film as Art*, 15-16.

⁵⁰ a.g.e., 29.

lam birliğine ulaşmayı amaçlayan bir unsur olarak görürken, odak ve alan derinliğini sinematik imgeye ifade belirsizliğini yeniden kazandıran araçlar olarak tanımlamaktadır.⁵¹ Bazin, Arnheim'in anlayışına karşıt bir şekilde, alan derinliği kavramını imgelerin görünümüyle ilgili bir düzleme değil, ontolojik bir düzleme yerleştirmektedir. Ancak Arnheim'da alan derinliği gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden ziyade imgelerin anlamlı formlara dönüştürülmesinin temel bir aracı olarak gerçeklikle karşıt bir sanat kavrayışının temelinde dururken, Bazin'de teknik bir olanak olarak değil yeni bir dilin kurucu ögesi olarak, metafizik bir düzlemde gerçekçi bir estetiğin temel unsuru olarak belirlemektedir. Ancak Bazin'in alan derinliği kavramını diyalektik bir adım ve devrimci bir araç olarak görmesinin temelinde genelleştirici bir ifade olduğunu söylemek yanıltıcı olur. Bazin, Orson Welles ve William Wyler gibi yönetmenlerin derin odakla sağlanan geniş alan derinliği kullanımlarını sinemanın nesnel gerçekliğe yakınlaştığı bir estetik form ve devrimci bir adım olarak görmektedir.⁵² Bazin, bu yönetmenlerin derin odağa dayanan geniş alan derinliği kullanımlarının gerçek hayattaki fiziksel mekân ve zaman deneyimlerine dayandığını iddia ederek, bu estetik formu, imgeyi izleyicinin kendisinin deneyimleyeceği bir yüzey olarak değil, algıyı belirli bir anlatı dahilinde yönlendiren bir yüzey olarak inşa eden geleneksel montajın karşısına koymaktadır.⁵³

Özellikle Bazin'de ve sinemanın gerçekçi estetiği temelinde kurgulanan diğer anlatılarda hem fotoğrafın hem de sinemanın temsili problematik hale getiren bir aşkınsallığın araçları olduğunu görmekteyiz. Bazin ve Arnheim her ne kadar sine-

⁵¹ André Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema," *What is Cinema?*, vol.1, çev., Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967[1958]), 35-36.

⁵² a.g.e., 33-35; André Bazin, "An Aesthetic of Reality," *What is Cinema?*, vol. 2, çev., Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967[1959]), 35, 38.

⁵³ Ancak şaşırtıcı bir şekilde, farklı odak kullanımlarıyla beliren çeşitli düzeylerdeki alan derinliğinin fotoğrafın temel bir unsuru olmasına karşın Bazin'de, her ne kadar açıkça olmasa da, sığ alan derinliğinin fotoğrafın temel özelliklerinden birisi olarak tanımlandığını görmekteyiz. Jean Renoir üzerine tartışmasında (Bazin belirtmese de sığ alan derinliğiyle gelen) arka plandaki odak dışı alanları hikâye anlatmaya yarayan montaj etkisi ve bunun da ötesinde fotoğraf dilinin bir unsuru olarak görmektedir. Bkz. Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema," 33-34. Bu noktaya daha sonra fotoğraf bağlamında tekrar döneceğim.

ma ve gerçeklik arasındaki ilişkiye çok farklı noktalardan yaklaşırsalar da iki karşıt unsur, yani Arnheim’da kısmi yanılsama kavramı, Bazin’de ise sinemanın temel amacı olarak görülen estetik ve ontolojik gerçeklik nosyonunun ikisi de filmin sanat olarak tanımının temelinde yer almaktadırlar. Ancak bu iki düşünürün de filmi sanat olarak kavramsallaştırmalarının temelinde fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi problematiğinin yattığı görülebilir. Kanımca bu noktada temel sorun fotoğrafın (ya da duyarkatın) belirtisellik niteliğiyle birlikte gelen “aracısızlık” kavramında ve sinematik/fotografik medyum ile “doğal görmeyi” sunduğuna inanılan Rönesans perspektifi ve diğer temsil biçimleri arasındaki ilişkide düğümlenmektedir. Her ne kadar fotoğrafın doğrusal perspektifle şekillenen görme rejimleriyle doğrudan ilişkisi literatürde yaygın bir tartışma konusu ise de, alan derinliği ile fotoğrafın belirtisellik özelliğinin ilişkisinin bu bağlamda tartışılmadığını görüyoruz. Bu tür bir tartışma, çok farklı bir yönde ilerleyen bir kuramsal konumun analizini gerektirmektedir.

Aygıt Kuramı

Sinema tartışmalarında çok temel bir okul olan aygıt kuramının bazı gözlemleri, fotoğrafın şeffaflığı ve belirtiselliği sorununa yeni açılımlar getirebilir.⁵⁴ Aygıt kuramının temel iddiası fotoğraf ve sinema dahil tüm aygıtların bize doğal veya doğrudan/aracısız görüldüğü, aslında bu aygıtların ideolojik oldukları ve toplumsal oluşumlar ve kültürel pratikler içinde düşüncemizi, algı biçimlerimizi biçimlendirdiği iddiasıdır. Aygıt kuramının önemli temsilcilerinden Örneğin Jean-Louis Comolli, Bazin gibi film kuramcılarını idealist kampa dahil ederken, bu ku-

⁵⁴ Burada aygıt kuramının diğer tezleri tartışılmayacak, sadece kuramın alan derinliği kavramı üzerine yoğunlaşan temsilcisi Jean-Louis Comolli’nin temel görüşlerine değinilecektir. Comolli alan derinliği kavramını ilgili metnin “‘Primitive’ Depth of Field” bölümünde tartışmaktadır. Bkz. Jean-Louis Comolli, “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,” *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, haz., Philip Rosen, çev., Diana Matias (New York: Columbia University Press, 1986), 430-438. Burada özellikle bu bölüme odaklanılmaktadır. Dilimizde yazılmış, aygıt kuramını psikanalitik film kuramı bağlamında eleştirel bir biçimde değerlendiren aydınlatıcı bir çalışma için bkz. Tümay Arslan, “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı,” *Kültür ve İletişim* 12/I (2009).

ramcılarının alan derinliği kavramını oluşturan teknik araçları doğal ve nötr nosyonlar gibi algıladıklarını halbuki tekniğin ideolojiden bağımsız olmadığını belirtir.⁵⁵ Genel olarak aygıt kuramının analizine paralel olarak, Comolli yakın çekim (*close-up*; referans verilen metinde *closeup*) ve alan derinliği kavramıyla ilişkili olan derin odak nosyonlarının temelde teknik belirlenimlerle değil ekonomik ve ideolojik belirlenimlerle inşa edildiğini iddia etmektedir. Comolli'ye göre bu ekonomik ve ideolojik belirlenimlerin analizi, derin odak ve buna bağlı olarak alan derinliği bağlamında sadece sinemaya özgü olmayan kodların (piktoryal, dramatik ve fotografik kodlar gibi) sinemada anlam üretimi süreçlerinde nasıl inşa edildiğini ve biçimlendirildiğini anlamamızı sağlayacaktır. Comolli'nin bu noktada Bazin'e ve idealist olarak tanımladığı diğer kuramcılara temel itirazı, film metninin ve dilinin gelişimini yeni araçların geliştirilmesi ile paralel bir teknik ilerleme olarak görmeleri ve teknik süreçleri tarihten, kodlardan ve ideolojilerden bağımsız görme eğiliminde olmalarıdır.⁵⁶ "Teknik ideolojisi" olarak adlandırdığı bu kuramlar tekniğe ait pratikleri anlamlandırma sistemlerinden ayırmakta ve bu pratikleri film metninde anlamı oluşturan nedenler olarak açıklamaktadırlar.

Comolli, tartışmasını tarihsel bazı örneklerle sürdürür. Jean Mitry'ye eleştirisinde onun bir gözleminden hareketle aygıt kavramının ideoloji ve anlamlandırma sistemleri ile ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışır. Jean Mitry'nin belirttiği gibi 1915'ten önce çekilmiş filmlerde derin odak (geniş alan derinliği) kullanımı sadece ışığın yeterli olduğu dış mekân çekimlerinde görülmekte ve bu filmlerde genellikle 35mm ve 50mm objektifler kullanılmaktadır.⁵⁷ Bu objektifler geniş açı objektifler olmadığı için geniş alan derinliği sadece yüksek (görelî olarak kapalı) diyafram değerlerinde elde edilmekte ve bu da ancak ışığın yeterli olduğu dış mekân çekimlerinde mümkün olabilmektedir. Comolli bu noktada temel bir soru sorar: Sinemanın ilk yirmi yılında neden sadece bu odak uzunluğuna sahip olan objektifler

⁵⁵ Comolli, "Technique and Ideology," 422-423.

⁵⁶ a.g.e., 431.

⁵⁷ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, çev., Christopher King (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 59. Jean-Louis Comolli'nin metni Fransızca'dan çevrilmiştir ve metin Mitry'nin Fransızca eserine referans vermektedir. Burada Mitry'nin gözlemi İngilizce metinden tercüme edilmiştir.

kullanılmaktadır?⁵⁸ Comolli bu odak uzunluğundaki objektiflerin ‘normal’ görüşe tekabül eden mekânsal ilişkileri yeniden inşa ettiği ve bu yolla gerçeklik etkisi yarattığı için kullanıldığını söyler. Dolayısıyla bu objektifler benzerlik ve gerçekçilik kodları ile belirlenmişlerdir. Comolli benzer bir tartışmayı geniş alan derinliği ve perspektif arasında kurduğu ilişkide de yineler. Filmlerde karakterlerin perde üzerinde *dikey* hareketinin sağlanması (yapay perspektif), ancak yeterli ışık, çok katmanlı düzlemler ve dolayısıyla geniş alan derinliği ile mümkün olmaktadır. Comolli’ye göre bu yapay perspektif ve onu mümkün kılan derin odak (geniş alan derinliği) klasik Batı temsil formlarının resimsel ve dramatik kodlarının unsurlarıdır.⁵⁹ Dolayısıyla Comolli daha önce teknik ideolojisi olarak adlandırdığı ideolojinin sandığının aksine hareket ve derinliğin inşasının kameranın bir sonucu değil, tam tersine bir aygıt olarak kameranın kendisinin bu inşa sürecinin bir sonucu olduğunu iddia etmektedir. Her ne kadar sinema tarihçileri alan derinliği kullanımının sinemada teknolojik ilerlemelerle birlikte geliştiğini iddia etseler de, Comolli tarihte daha ilk filmlerden itibaren sinematik imgenin *doğal olarak* derin odaklı bir imge olduğunu belirtmektedir.

Comolli, genel olarak ifade edilirse, sinemanın kendisini önceleyen temsil formlarının dayandığı “normal görme” ve Rönesans perspektifini yeniden üretmeye çalıştığını söylemektedir. Teknik ilerlemeler “idealist” film kuramcılarınca nötr olarak görülmekte ve aygıtın kendisinin bir toplumsal inşa sürecinin ürünü olduğunu göz ardı etmektedirler. Jean-Louis Comolli’nin tartışmasında temel noktalardan birisi normal görme kavramının kendisinin de bir toplumsal inşa olduğu imasıdır. Aygıt kuramını fotoğraf bağlamına yerleştirdiğimizde ve fotoğrafın camera obscura modelini takip ettiğini varsaydığımızda fotoğrafa tayin edilen bazı kültürel ve toplumsal inançların sarsılabileceğini görmekteyiz. Camera obscuranın karşısındaki nesnelerden yayılan ışık demetlerini düzenleyen ve bir imge haline dönüştüren bir aparat olarak görülmesi bu modelde temellenen fotoğrafın bir ayna olduğu şeklindeki inancı üreten doğrudanlığı ve ontolojik gerçekçiliği tehdit etmektedir. Sonuçta fotoğrafın çekilme aşamasında dahi nesnenin temsilini belirli

⁵⁸ Comolli, “Technique and Ideology,” 433.

⁵⁹ a.g.e., 434.

biçimlerde üreten ve düzenleyen birtakım aygıtsal unsurlarla, örneğin görme alanını değiştiren odak uzaklığı, kadraj seçimi ve perspektifi, diyafram, vb., karşılaşıyoruz. Dolayısıyla aygıt kuramının temel eleştirileri bize doğrudanlığı ve doğallığı içinde görünen pratiklerin aslında o pratiklere ideoloji aracılığıyla yüklenmiş birtakım inanışların ürünü olduğunu göstermektedir.

Alan Derinliği ve Belirtisellik

Fotoğrafın icadı modern görme rejimi için bir dönüm noktası oluşturmuş, fotoğraf toplumsal alanda yüklendiği farklı işlevlerle modernitenin gözmerkezcilik paradigmasını yaygınlaştırmıştır. Kartezyen özne-nesne ikiliğinin büründüğü farklı toplumsal formların yaygınlaşması ve içselleştirilmesinde fotoğraf gibi görme teknolojilerinin bilgi, iktidar ve beden arasındaki ilişkileri yeniden inşa etmesinin rolü büyüktür.⁶⁰ Ancak tartışmanın başından beri ima ettiğim bir noktadan, fotoğraf üzerine klasik tartışmalarda bazen açıkça (Barthes örneğinde) bazen de üstü kapalı bir şekilde (Bazin örneğinde) beliren bir sınırlandırmadan bahsetmek yerinde olur. Fotoğrafın *aslında* ne olduğu geç dönem Barthes için, özellikle de *Camera Lucida* çalışması bağlamında toplumsal kodlardan ve uzlaşımlardan bağımsız olarak incelenmesi gereken bir olguydu. Kuşkusuz Barthes bu tür bir kavramsallaştırmanın sorunlarının farkındaydı. Çağdaş mitlerin oluşumunda görsel formların detaylı bir gösterebilimsel analizini yapan Barthes için fotoğrafın bu oluşumdaki merkezi rolü ve daha genel olarak modernitenin görme rejiminin yaygınlaşmasındaki oluşturuucu payı yadsınamaz.⁶¹ Ancak hem Barthes'ta hem de gerçekçi estetik peşindeki Bazin'de fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran özelliğin, tutarlı ve gerçeğe yakın temsil iddiasına yaslanan ve temelinde benzerlik bulunan perspektif anlayışından tamamen farklı bir alanda kurulduğunu görmekteyiz.⁶² Kartezyen perspektifçilik ve *camera obscura*'nın temelinde yer aldığı görme rejimi, bir yandan evrensel bir gözün nesneleştirdiği ve öznenen tamamen kopardığı bir epistemolojik nesne, bir

⁶⁰ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, çev., Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995 [1975]).

⁶¹ Roland Barthes, *Mythologies*, çev., Annette Lavers (London, Paladin, 1972 [1957]).

⁶² André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What is Cinema?*, vol. 1, çev., Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967 [1958]).

yandan da tekgözlü model ile normal görmeyi birleştiren, fenomenolojik bir mütakabiliyet ilişkisi peşindeydi. Daha önce de belirtildiği gibi, fotoğrafı ilk izleyicileri için büyülu ve otantik yapan unsur “mekanik olan objektifin tam olarak insan gözünün gördüğünü göstermesi” değildir; öyle olsaydı fotoğraf büyüsunü yüzyıllardır bilinen bir olgu olan *camera obscura*’yla paylaşırdı. Fotoğrafın özgünlüğüne işaret eden anlatılar, mekanik objektifin “neyi gördüğü” ile ilgisi olmayan, yani meseleyi fenomenolojik bir düzleme indirgemeyen, fotoğrafı ontolojik bir temelde “belirti” olarak tanımlayan bir konumdan yola çıkmaktadırlar. Eğer fotoğrafın belirti olmasının ön koşulu olarak aracısızlık ve doğrudanlığı koyacaksak (ki bu, eski bir metaforu kullanırsak, fotoğrafı “gerçekliğin aynası” olarak görme anlamına gelecektir ve burada tanımlanmaya çalışılan konumla tamamen terstir) kuşkusuz fotoğrafın modernitenin görme rejimini yeniden üreten bir aygıt olarak belirtisellik özelliğı temelsiz hale gelecektir.

Ancak bu kavramsallaştırma da sorunsuz bir kavramsallaştırma değildir. Paradoksal gibi görünse de, fotoğrafın bir iz olarak tahayyülü ya da onu diğer görsel medyumların dışında biricik bir yere yerleştiren “bir belirti olarak fotoğraf” kavramı, *camera obscura* olgusu üzerinde temellenmektedir. Kuramsal olarak *camera obscura*’da alan derinliğı sonsuzdur; yani *camera obscura*, her ne kadar tekgözlü bir model olsa da, kavramsal düzeyde sonsuz sayıdaki nesnenin her birini ayrı ayrı, derinlik farkı olmaksızın düz bir yüzeye aktaran ve hepsini tek tek gören sonsuz sayıda göz nosyonuyla işlemektedir. Her ne kadar fotoğrafta sonsuz alan derinliğı kavramı mümkün değilse de, fotoğrafın belirtisellik özelliğı yine sonsuz sayıdaki nesnenin her birinin izinin netlik farkı oluşmaksızın aynı formda yüzeye ‘kazındığı’ varsayımına dayanmaktadır. Bazin’de alan derinliğinin belirli kullanımlarının sinemanın gerçekçi bir estetik temelde kurulması yönündeki merkezi önemi bu noktada açıklık kazanmaktadır. Şimdi hayli sığ bir alan derinliğı içinde fotoğrafın nesneleriyle ve mekânla kurduğı ilişkiyi düşünelim. Kuşkusuz bu tür bir fotoğrafta nispeten odak alanı içerisinde bulunan nesneler aracılığıyla dramatisasyon oluştuğunu ancak yine aynı fotoğrafın mekândaki derinliğı sığ alan derinliğı kullanarak temsil etmeye çalıştığını göreceğiz (bu, sinemada geniş bir alan derinliğinde nesnelerin hareketiyle sağlanabilmektedir). Yani fotoğrafın iki boyutluluğı dayanan belirtisellik özelliğinin, mekânsal derinlik ve üç boyutluluğun temsil edil-

diği formlarla paradoksal bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, fotoğraf mekânsal derinliği temsil etmeye başladığı anda ikigözlü modeli veya üç boyutluluğu yeniden üretmeye çalışmakta, mekânı *düzlediği* anda ise ona kendine özgü gerçekçiliğini veren belirtisellik özelliğini kazanmaktadır. Dolayısıyla sadece nesne üzerinden temellenen bir gerçekçilikten bahsetmezsek, genel olarak fotografik gerçekçiliğin iki farklı formu, nesnesiyle kurduğu ilişkide tekgözlü bir modele, mekânla kurduğu ilişkide ise ikigözlü bir modele dayanmaktadır.

Fotoğraf mekânsal derinlik temsiline yöneldiği formda, yani alan derinliğinin daraldığı durumda, bir anlatıya, dramatik bir forma dönüşmektedir.⁶³ Bu durumda mekânın 'gerçekçi' temsili, fotografik nesnenin seçmeci bir şekilde gösterilmesi ve artık fotoğrafın o nesne dışındaki şeylerin *yok olduğu* kavramsal bir düzleme indirgenmesi pahasına olmaktadır. Halbuki *camera obscura* kuramsal olarak nesneleri yok etmez, mekânı derinlik kavramı açısından değil nesnelerin birbirlerine göre konumları ve büyüklükleriyle temsil eder. Doğrusal perspektifin görmeye ilişkin ortaya koyduğu model ile kuramsal olarak alan derinliğinin sonsuz olduğunun varsayıldığı fotografik yüzeydeki model birbirleriyle özdeştir. Burada problematik olan nokta, fotoğrafla resmi birbirinden ayıran belirtisellik özelliğinin bu düzlemde pratik olarak mümkün olmamasıdır. Yani hiçbir optik aygıt (*camera obscura* dahil) sonsuz küçüklükte bir diyaframa (veya ışığın geçtiği deliğe) ve dolayısıyla teorik olarak sonsuz bir alan derinliğine sahip olamaz. Ancak bu noktada yine daha önce belirttiğim fenomenolojik düzlemde tanımlanan bir belirtisellik kavramına tekrar dönmekteyiz. Kuşkusuz fotoğraf, pozlama biçimleri ve alan derinliği kullanımından bağımsız bir biçimde belirtisellik özelliğini gösteren bir medyumdur.

⁶³ Buradaki mekân temsili yaklaşımının bazı yazarlarca dile getirilen fotoğrafta mekânsal temsil yaklaşımından tamamen farklı olduğunu belirtmek isterim. Örneğin Pierre Bourdieu, fotoğrafın perspektif yasaları gereğince mekânı ifade eden konvansiyonel bir sistem olduğunu belirtmektedir. Bkz. Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, çev., Shaun Whiteside (Cambridge: Polity Press, 1998), 73-74. Burada mekânsal temsilin kısıtlı alan derinliğiyle sağlandığını, bunun da fotoğrafın *camera obscura*'ya (ve dolayısıyla doğrusal perspektif) modeline (ki bunun da belirtisellik niteliğini sağlayan en *fotografik* yol olduğunu belirtmiştim) dayanan formuyla gerilim içinde olduğunu belirtmek istiyorum. Bu konudaki görüşlerimi bir başka çalışmamda detaylıca ifade etmiştim: Koray Değirmenci, "Depth of Field," *Philosophy of Photography* 5/II (2015).

Aygıt kuramının fotoğrafın belirtisellik özelliği ve alan derinliğiyle kurulan mekânın temsiline ilişkin içerimlerinin salt fenomenolojik açıklama tuzağına düşme tehlikesi vardır. Her ne kadar klasik tartışmalar da bahsedilen sorunlardan azade değilse de, aygıt kuramının bu bağlamda içerimleri, fotoğrafın “gerçekliğin aynası” olduğu şeklindeki metafora karşılık gelen bir gerçekçilik iddiasıyla şekillenmektedir. Bu iddia da büyük ölçüde Rönesans perspektifiyle şekillenen bir “normal görme” nosyonunun mekanik objektifle gerçekleştiği varsayımından kaynaklanmaktadır. Ancak belirtisellik nesnelerin herhangi bir görsel medyum aracılığıyla “nasıl görüldüğüne” değil, fotografik nesnenin medyum ile olan ilişkisine dayanan, yani medyumun “aslında ne olduğu” sorusuna dayanmaktadır. Eğer belirtisellik fenomenolojik bir düzleme dayansaydı, fotoğraftan ayırt edilmeyecek ‘realist’ resimler, doğrudanlık ya da aracısızlık niteliğini kazanmış, yani basitçe “normal görme” temsilleri olarak tanımlanmış olurdu. Dolayısıyla fotoğrafın belirtisellik özelliği temelde görmeyi hangi formda inşa ettiğiyle değil, ışık aracılığıyla nesnenin kendisinden bir parça taşıyor olmasıyla anlaşılabilir. Bu düzlemde fotoğrafın şeffaflığı onun benzerlik üzerinden inşa edilen gerçekçiliğine değil (veya “gerçekliğin aynası” olma iddiasına değil), nesneyle kurduğu fiziksel bağ sayesinde edilen bir özelliğe dayanmaktadır.

4

FOTOĞRAFIN ÖLÜMÜ YA DA DİJİTAL İMGELER ÇAĞI

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

Barbara E. Savedoff¹

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

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

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

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

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

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

temsilin hakikati ifade gücü ve gerçeklikle ilişkisinde kendisine biçilen imtiyazlı alan bu özellikle doğrudan ilişkilidir. Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi ya da hakikati *sunma* gücü ne kadar tartışılırsa tartışılsın dijital imgeler çağında bile fotoğrafın bir kanıt aracı olarak görülmesi ya da kanıtı ihtiyaç duyulan alanlarda halen konumunu muhafaza etmesi de kuşkusuz yine bir mekanik yeniden üretim biçimi olarak görülmesiyle ilişkilidir. Bu kanıda belirtisellik özelliğinin önemli bir rolü bulunmakta, fotoğraf geçmiş gerçekliğin bir “belirtisi”, doğanın (ya da maddi dünyanın) izi olarak görülmektedir. Burada biraz daha ileri gidip fotoğrafta mekanik yeniden üretim nosyonunun Henri Cartier-Bresson’un fotoğraf estetiğinin önemli unsurlarından biri olan “karar anı” kavramının da altında yatan bir ilke olduğunu ileri sürebiliriz.³ Dünya kameraya belirli anlarda *açılmaktadır*; fotoğrafçının asli görevi kameranın ‘perdesini’ bu anlarda açıp kapamaktır. Bu çizim ya da resimdeki gibi bir imge üretme değil, imgeyi *çekme* anıdır.

Dijital imge üretim tekniklerinin 1990’ların başından itibaren artık yeni bir kültürel pratik oluşturacak kadar gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğrafa dair yukarıda özetlemeye çalıştığım ve büyük ölçüde fotoğraf söylemini oluşturacak kadar genel kabul görmüş özelliklerin nasıl dönüştüğü veya dönüşeceğine ilişkin tartışmalar hız kazanmıştır. Biraz daha kışkırtıcı biçimde söylersek, dijital imge üretim sistemlerinin konvansiyonel fotoğraf pratiğinin yerini almasının artık anladığımız anlamda fotoğrafın “ölümü” ya da “sonu” olup olmadığına dair tartışmaları literatürde gözlemleyebiliyoruz. Bu bölümde bu tartışmaların eleştirel bir analizini yapmaya çalışacak, ardından da dijital imgenin yaygınlaşmasını ve fotoğrafın yerini almasının ya da “dijital devrimin” fotoğrafın bahsettiğimiz anlamlarına ilişkin içerimlerini tartışmaya açacağım. Bu tartışmaların kanımca birkaç farklı odak noktası bulunmaktadır. Bunlardan birincisi ve daha çok erken döneme damga vuran tartışmalar genelde temsil gücüyle ilgilenmiştir. Yani dijital imgelerin konvansiyonel fotoğrafın ürettiği ve gerçekliği yansıtmaya gücünü yaratan temsil yollarının dijital imgelerle yakalanıp yakalanamayacağı üzerinde durmuşlardır. Tartışmaların odak noktasını oluşturan bir diğer alan ise fotoğraf-

³ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, çev., Margot Shore (New York: Simon and Schuster, 1952).

ların kanıt niteliği taşımasına neden olan nedensellik bağlantısının dijital imge üretimiyle bittiğini, dolayısıyla artık temsil kavramı yerine simülasyon kavramını kullanmamız gerektiğini belirten açıklamalardır. Bu açıklamalar genellikle belgesel ya da basın fotoğraflarının geleceğine ilişkin kötümser senaryolar üretmiş ve dijital yolla üretilen imgelerin artık göndergeyle bağının tamamen koptuğunu iddia etmiştir. Her ne kadar ikinci konumla bağlantılı da olsa, fotoğrafın doğasının dijital imgelerin yaygınlaşmasıyla tamamen dönüştüğünü, fotoğrafa ayırıcı niteliğini veren belirtisellik özelliğinin ortadan kalktığını savunan yaklaşımlar daha çok fotoğrafın artık nasıl görüldüğüyle değil nasıl bir medyum haline geldiğini tartışmıştır. Son olarak diğer yaklaşımlar da daha çok dijital imgelerin yaygınlaşmasının yarattığı yeni imgeler ekonomisi ve bunun sonucunda imgelerin toplumsal anlamlarının dönüşümüyle ilgilenmiştir.

1990'lar boyunca dijital imge teknolojisi akıl almaz bir hızla gelişmiş, başlangıçtaki gürültü (*noise*), çözünürlük, dinamik alan sorunları gibi teknik kısıtlılıklar çok kısa sürede sorun olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla dijital fotoğrafa ilişkin, özellikle de erken dönem tartışmalarda bu teknik sınırlılıkların da gözetenilmesi gerekmektedir. Göreceğimiz gibi bu çalışmaların büyük bir çoğunluğunun ortak bir niteliği, o dönemdeki dijital teknolojilerin sınırlılıklarıyla üretilen dijital imgelerin temsil gücünün konvansiyonel fotoğrafların temsil gücüyle kıyasına dayanan bir yaklaşıma sahip olmalarıdır. Dijital imge üretim teknolojilerindeki bu hızlı ilerleme ve teknik sınırlılıkların ve imgelerin temsil güçlerinin artması mesele üzerine yaklaşımların da giderek olgunlaşmasına ve doğrudan bu imgelerin özgül ifade yolları üzerine düşünmelerine yol açmıştır.

Erken dönemde dijital imgenin geleceğine dair tartışmalarda doğal olarak dijital imgelerin günümüzdeki ölçeği ve etkinliğini ve baş döndürücü hızla gelişimini öngören nitelikte tartışmalara rastlamıyoruz. 1998 gibi geç sayılacak bir tarihte fotoğraf tarihçisi Peter Hamilton'ın dijital fotoğrafın 20-25 yılda analog fotoğrafı geride bırakacağı gözlemi⁴ dijital imge teknolojilerindeki bu hızlı ilerlemeyi anlatır niteliktedir. Öngörülen bu tarihten çok önce, 2004 yılında Kodak

⁴ Aktaran Taylor Hahn, "Developing Perfection: Understanding and redefining Photography in a Digital Age," (Yayımlanmamış MA Tezi, Wake Forest University, 2009), 66.



Figür 4.1. Russel A. Kirsch, 1957.

Aslında dijital fotoğrafla genellikle dijital kameralarla çekilmiş imgeler kastedilse de terim aslında hem bu imgeleri hem de dijital ortama aktarılmış, yaygın deyimle taranmış tüm fotografik imgeleri içermektedir. Bu anlamda ilk dijital fotoğraf Russel A. Kirsch'ün oğlu Walden'ın fotoğrafının 176x176 piksel boyutlarında yaptığı dijital taramasıdır ve 1957 yılına aittir (Figür 4.1). Ancak 1950'lerde geliştirilen hayli ilkel tarama yöntemlerini, NASA'nın 1960'lar ve 1970'lerdeki dijital imge işleme ve aktarım tekniklerini ve 1980'lerin başında geliştirilen ve tamamen dijital olmayan video kameraları ilgilendiğimiz alanın dışında tutarsak, Eastman Kodak'ın 1986'da ürettiği ilk megapiksel düzeyinde imge kayıt sensörü bu anlamda dijital fotoğrafın tarihi açısından bir dönüm noktası olarak anlaşılabilir. Eastman Kodak 1991'de 1.3 megapiksel sensöre sahip ilk profesyonel dijital SLR kamerayı (DCS-100) üretmiştir. 1990'da üretilen Dycam 1 kompakt kamera ise gerçek anlamda tüketici piyasasına sürülen ilk dijital kameradır. Daha detaylı bilgi için bkz. Blaise Tobia, "Digital Photography," *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, haz., Lynne Warren (New York: Routledge, 2006), 393.

analog fotoğraf üretimini sonlandırmaya başlamıştı.⁵ Analog ve dijital kavramı arasında kurulan ikiliği anlayabilmek için bu iki farklı kategorideki göstergelerin temel niteliklerine bakmamız gerekir. Bu noktada, Martin Lister'in bu iki gösterge türünün birbirinden farklılıklarını çok aydınlatıcı bir şekilde belirttiği çalışmasına başvurabiliriz.⁶ Konvansiyonel anlamda imgeler, doğası itibarıyla analogdur; yani maddi yüzeyler üzerine çeşitli fiziksel iz ve işaretlerden (resimde fırça izi, fotoğrafta baskı üzerindeki gümüş tuzları gibi) oluşur. Bu iz ve işaretler maddi yüzeyden ayrılamaz. Dijital medyum ise analog medyumda olduğu gibi fiziksel niteliklerin birbirine aktarımı değil enformasyonun dönüştürülmesiyle (fiziksel niteliklerin keyfi sayısal kodlarla sembolize edilmesiyle) oluşur. Bu durumda analog imgelerin süreklilikle işleyen ve medyuma özel materyal ve tekniklerle oluşturulan türde imgeler olduğunu, dijital imgelerin ise birimlere ayrılmış (ayrı, ölçülebilir ve tamamen yeniden üretilebilir niteliklerle işleyen) ve medyuma özel olmayan materyal ve tekniklere sahip olduğunu söyleyebiliriz.⁷ Fotoğraf bağlamında dijital imge deyince akla yalnızca dijital kameralarla üretilen imgeler

⁵ "Analog fotoğraf" terimini ihtiyatla kullanıyorum. Gottfried Jäger'in belirttiği gibi konvansiyonel fotoğrafların tamamının dijital imgenin baskın duruma geçmesiyle birlikte analog fotoğraf olarak tanımlanması sorunludur çünkü bu en soyut fotoğrafı bile analog niteliklerle donatmaktadır. Jäger, dijital imgelerde ışığın duyarlı sensöre iletimi sürecinin de analog olduğunu, dolayısıyla hem analog hem dijital olarak adlandırılan fotoğrafların birlikte "teknik resim" olarak adlandırılması gerektiğini belirtmektedir. Bkz. Gottfried Jäger, "Analogue and Digital Photography: The Technical Picture," *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, haz., Hubertus v. Amelunxen (vd.), çev., Libby Fink (Munich: G+B Arts, 1996), 107-108. Burada analog fotoğraf terimini, dijital imgelerin, Jäger'in mantığını izlersek analog ve dijital süreçleri bir arada düşünüldüğünde temel ayırıcı noktasının fotoğrafın çekilme değil işlenme süreci olduğunu düşünerek kullanıyorum. Bu noktayı daha sonra dijital fotoğrafta belirtiselliğin sona ermesi ve göndergenin yokluğu kavramını açıklarken daha detaylıca meşrulaştıracağım.

⁶ Martin Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging," *Photography: A Critical Introduction*, haz., Liz Wells (London: Routledge, 2009), 314.

⁷ David Crow'un örneği dijital ve analog göstergeler arasındaki sürekliliğe ilişkin farkı anlamak için çok aydınlatıcıdır. Müzik veya dans analog kodlar olarak tanımlanabilir. Ancak örneğin müzikte nota sistemi sesin analog niteliklerini ayrı işaretlerle belirlenmiş farklı notalara indirgediği için dijital kodlama olarak görülebilir. Bkz. David Crow, *An Introduction to Semiotics in the Visual Arts* (Lausanne: Ava Publishing, 2010), 71.

gelebilir. Ancak dijital imgelerin üretimi ile fotoğraf arasındaki ilişki bağlamında tartışılan dijital imgeler, dijitalleştirilmiş analog fotoğrafları ve ham veriden üretilen ve tamamen bilgisayar ürünü olan dijital imgeleri de içermektedir. Analog ve dijital arasında tespit edilen bu ayrımlar daha sonra ayrıntılarıyla görebileceğimiz gibi dijital fotoğraf tartışmalarında bambaşka anlamlara bürünebilmektedir. Örneğin analog fotoğrafların süreklilik kavramı içerisinde, dijital fotoğrafların ise birimlere ayrılmış niteliklerle işlemesi, bu iki imge türünün dinamik alan veya tonal zenginlik kavramları bağlamında tartışılmasına zemin oluşturmaktadır.⁸ Analog fotoğrafların medyuma özgü niteliklerle (ve birbirine çevrilemeyen niteliklerle) işlemesi ve aktarımı temel alması, diğer yandan dijital imgelerin medyuma özgü olmayan (birbirine çevrilebilen ses ve imgenin en küçük veri biriminin aynı olması gibi) niteliklerle işlemesi ve dönüştürmeyi temel alması da belirtisellik kavramını gündeme getirmekte ve artık dijital fotoğrafların belirtisellik niteliğini taşımadığı gibi bir varsayıma yol açmaktadır.

Analog ve dijital göstergeler arasındaki bu farklar, fotoğraf bağlamında daha sonra üzerinde duracağım başka dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Örneğin artık fotoğrafın belirli bir yeri yoktur; küresel ağlar içerisindeki enformasyon akışındaki bir veri kümesinden bahsediyoruz. Diğer yandan fotoğrafın zaten 20. yüzyılda iyice belirginleşen popüler niteliği ve herkesin ulaşabileceği bir ‘demokratik’ medyum haline gelmesi olgusu dijital fotoğrafla birlikte önceki dönemle kıyaslanamaz bir boyuta gelmiştir. Daha da ötesi bu demokratikleşme durumu sadece fotoğrafın üretimini değil tüketimini de değiştirmiş, imgeler kimlik ifadesinin başlıca aracı olmuştur. Her ne kadar 20. yüzyılda fotoğraf pratiği çok popü-

⁸ Bu noktada kısa bir not düşmek isterim. Bu tartışmalar bazen fenomenolojik düzlemde bazen de ontolojik düzlemde sürdürülmekte ve çoğu kez kanı düzeyinde kalmaktadır. Örneğin dijital fotoğrafların halen siyah beyaz fotoğrafların tonal derinliğini vermediği yönünde genel bir kanı vardır. Ancak belirtmem gerekir ki yıllarca karanlık oda deneyimi olan ve karanlık odada özellikle siyah beyaz fotoğrafta tonal aralık üzerine çaba sarf etmiş birisi olarak yazılımlarla üretilen film simülasyonlarının ürettiği siyah beyaz fotoğrafları analog fotoğraflardan tonal aralık ve ifade bakımından ayırmanın neredeyse imkânsız olduğunu gözlemleyebiliyorum. Dolayısıyla bu bağlamda sürdürülen fenomenolojik tartışmaların dijital imge üretiminin bu denli gelişmiş olduğu günümüzde anlamsızlaştığını kabul etmek gerekir. Bu noktaya daha sonra geleceğim.

lerleşmiş ise de örneğin sanat fotoğrafı halen kendisini belirli alan ve aktörlerle sınırlayan bir pratikti. Dijital fotoğrafla birlikte fotoğrafın yeni estetik biçimleri oluşmuş ve sanat fotoğrafı aslında yıllarca talep ettiği ancak elde ettiğinden emin olamadığımız yüksek sanat statüsünden çıkmış, sözcüğün gerçek anlamıyla tabana yayılmıştır.⁹ Ayrıca postmodern sanatın temel özelliklerinden birisi, yani farklı gibi görünen medyumların olanaklarının ve ifade biçimlerinin tek bir formda bir arada kullanılması özelliğinin de dijital göstergelerin üretim koşullarına bağlı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla dijital fotoğrafın teknik özellikleri bizim kültürel değişim olarak gördüğümüz birçok değişimin doğmasında temel önemdedir.

Dijital fotoğrafın ortaya çıkmasını takip eden erken dönem yaklaşımlara geçmeden önce hem buradaki tartışmaların okunma biçimini etkileyen hem de dijital fotoğrafla ilgili önemli bir gözlem sunan Alan Trachtenberg'in etkili bir çalışmasından bir gözlemi aktarmak istiyorum:

Akıldışı makine, olguların kanıtı: Bu terminoloji yapay zeka, dijital tarayıcılar, rastgele erişimli bellek (RAM) çağında modası geçmiş ve naif kalmaktadır; bu dünya Daguerre ve Mathew Brady'nin dünyası değil, *replicants* ve *blade runners* dünyasıdır. Dijital fotoğraf 'gerçekliğin' bir kurgu, inşa, bir kamerayla onaylanamayacak kadar güvensiz olduğuna dair post-Aydınlanmacı şüpheyi güçlendirmektedir. Kamera daha çok oyunun bir parçası, artık kendi dışında bir şeye rehber olacak kadar güvenilir olmayan bir şeydir.¹⁰

Trachtenberg'in gözlemi, dijital imgelerin tartışma zeminine ilişkin içinde güçlü bir ima içeriyor. Bu, dijital imgelerin artık konvansiyonel fotoğraf ku-

⁹ Bu noktada *instagram*, *hipstamatic* gibi yazılımlar ve bu yazılımlara bağlı ağlarla örnekeylebileceğimiz alanlar en basit örneklerdir. Ancak bundan da ötesi, bir ifade biçimi olarak fotoğrafa yönelik ilginin dijital fotoğrafla birlikte giderek arttığını gözlemleyebiliyoruz. Örneğin, dijital fotoğraftan önce 'ciddi' fotoğraf pratiğini temsil eden tek objektifli refleks fotoğraf makineleri (SLR) dijital fotoğrafın yaygınlaşmasından sonra giderek çok daha popüler hale gelmiştir. Buna özellikle 2010 yılından sonra giderek daha da fazla popülerleşen değiştirilebilir objektifli ancak refleks olmayan, kullanıcıya imge üretiminde farklı ifade araçları sağlayan aynasız (*mirrorless*) fotoğraf makinelerinin giderek artan popüleritesini dahil edersek bu gözlemin doğruluk payı artar.

¹⁰ Alan Trachtenberg, "Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory," *Social Research* 75/1 (2008): 121.

ramının kavramsal çerçevesiyle tartışılmayacağına dair bir uyarının ifadesi olduğu kadar, aynı zamanda dijital fotoğraf bağlamının çok daha kapsayıcı ve gerçeklikle başka türden ilişki kuran ya da onu bambaşka bir zeminde algılayan bir dünyanın parçası olduğu imasıdır.

Ancak, dijital imgelerin artık konvansiyonel fotoğraf kuramı terimleriyle tartışılmayacağı ve bu iddiada her ne kadar saklı olsa da bu imgelerin kendilerine ait bir ifade tarzı olduğu gözleminde buradaki tartışmamızın seyrini de ilgilendiren şu nokta görmezden gelinmektedir: Fotoğraf kökeni itibariyle modern bir aygıttır ve modernizmin medyumun özgülüğü ve gerçeklik kurgusuna ilişkin kavramsal düzlemde olgunlaşmıştır. Dolayısıyla konvansiyonel fotoğraf kuramı, bugün bize ne kadar arkaik veya modası geçmiş görünse de aslında tüm fotoğraf kuramı 19. yüzyılın fotoğraf söylemleri ve terminolojisinin motiflerini farklı eleştirel düzlemlerde yeniden okumakta ve yorumlamaktadır. Dijital imgeleri tartışacağımız başka bir alan mevcut değildir. Dolayısıyla bu tür bir tartışma alanı fotoğrafın söylemleri ve terminolojisiyle “fotoğraf dışı” bir alanı saptayabilir; ancak bu fotoğraf dışı alanı (eğer öyleyse) fotoğrafın terimleriyle saptama nedeni, bu fotoğraf dışı alanın kültürel olarak fotoğraf gibi kodlanmasından ötürüdür. Gerçeklik, otantisite, belirtisellik, kanıt, şeffaflık, doğrudanlık gibi nosyonlar 19. yüzyılda olduğu gibi halen fotoğraf veya fotoğraf üzerinden tartışmak durumunda olduğumuz görsel imgelere dair tartışmaların temel meseleleridir. Dijital imgelerin, daha sonra tartışacağım gibi, kendi dilini oluşturduğunu söylemek, onların halen temelde konvansiyonel fotoğrafın kodları ve söylemleriyle kurduğu alanı görmezden gelmek anlamına gelecektir. Dijital imgelere dair söylemsel alan fotoğrafın tamamen kavramsal hale geldiği sanatsal pratikler dışında temelde konvansiyonel fotoğrafın terminolojisi ve nosyonlarıyla belirleniyorsa, onu bu alan dışında bir yerde tahayyül etmek ve tartışmak da anlamsızlaşmaktadır. Bu tür bir uyarıyı tartışmamın başında yapma nedenim, dijital imgelere dair tartışmalarda kanonik metinlere ya da dijital imgeyi konvansiyonel fotoğrafın terimleriyle açıklamaya çalışan yaklaşımlara başvurmanın gereksiz ya da arkaik bir tavır olduğuna ilişkin bir genel kanının literatürde bulunmasıdır. Kuşkusuz burada da bu metinlere ve tartışmalara sık sık başvurulacak.

Erken Dönem Yaklaşımlar: Fotoğrafın Sonu mu?

Daha önce belirttiğim gibi dijital fotoğrafa ilişkin erken dönem tartışmalar, dijital imge üretim sistemlerinin yaygınlaşmasını fotoğrafın gerçekçi bir medyum olarak tanımına yönelik bir tehdit ve fotoğrafların kanıt niteliğinin ortadan kalkması biçiminde yorumlamıştır. Bu erken dönem tartışmaların ortak bir teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu tartışmalara geçmeden önce bu temalara tamamen zıt, genellikle dijital fotoğraf üzerine kuramsal literatürde göz ardı edilen ve çok erken bir dönemde ifade edilmesine rağmen öngörülerini itibariyle bizi şaşırtan istisnai bir yaklaşımdan bahsetmek istiyorum. Vilém Flusser henüz 1986'da, yani *Photoshop* yazılımının ilk sürümünün çıkmasından iki yıl önce dijital fotoğrafın geleceğine ve anlamına ilişkin yer yer ütopyacı bir yaklaşım sergileyen çalışmasını yayımlamıştır.¹¹ Flusser dijital fotoğrafların gelecekte post-endüstriyel nesneler olacağını, yani programlanmış enformasyonun neredeyse *değersiz* taşıyıcıları haline geleceğini belirtmiştir.¹² Flusser fotoğrafların maddilikten giderek elektromanyetik alana geçip kimyasını terk ettiğini ve artık kağıt üzerinde değil ekran üzerinde görüneceğini belirttikten sonra bu teknik devrimin aslında kültürel bir devrim anlamına geldiğini belirtmektedir. Flusser elektromanyetik fotoğraflar olarak adlandırdığı bu "yeni fotoğrafın" çok önemli bir takım avantajları olduğunu biraz da ütopyacı bir yaklaşımla belirtmektedir ve bu avantajları bellek, bütüncül sanat ve diyalog başlıkları altında açıklamıştır.¹³ İnsanlığın entropiyi yenecek bir şey aradığını, artık bir nesne olmayan bu fotoğrafların bellek açısından önemini, yani zamana karşı dayanıklılığını vurgulamıştır. Flusser'e göre yeni fotoğraf bilim ve sanat arasındaki geçmişten gelen ikiliği ortadan kaldırma potansiyeline sahiptir. "Bütüncül sanat" dediği yaklaşım içinde bu yeni fotoğrafların bilimin ürünü ama aynı zamanda hayal gücünün hizmetinde bir medyum olduğunu iddia etmektedir. Son olarak enformasyona erişebilen herkesin bir anlamda bu enformasyonun gelişimine katkıda bulunabileceği bir diyalog ortamını yaratabileceği, demokratik bir medyumun ortaya çıktığını iddia

¹¹ Vilém Flusser, "The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs," *Leonardo* 19/IV (1986).

¹² a.g.e., 330.

¹³ a.g.e., 331.

etmektedir. Her ne kadar Flusser'in konumu dijital imgelerin geleceği açısından ütopyacı bir yaklaşımı ifade etse de öngörüler ve dijital fotoğraf tartışmalarının tarihi açısından bahse değer nitelikler taşımaktadır.

Ancak erken dönem dijital fotoğraf tartışmalarında Flusser'in konumu tamamen bir istisnadır. Bu tartışmalarda dijital imge üretim sistemlerinin henüz teknik olarak olgunlaşmamasının ve erken dönem endişelerinin etkilerini gözlemekteyiz. Temel olarak fotoğrafın gerçeği yansıtmaya gücündeki değişime yönelik daha teknik meselelerin ve fotoğrafa kanıt niteliğini kazandıran fotoğrafın doğasına ait olduğu düşünülen bazı niteliklerin dönüşümünün tartışmaların odak noktası olduğunu görüyoruz. Bu tartışmaların genel tonunu göstermesi açısından iyi bir örnek olan ve sonraki tartışmaları derinden etkileyen çalışmasında Fred Ritchin bize neredeyse bir bilimkurgu distopyası sunar. New York metrosundaki reklam fotoğraflarını gözlerken birden fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini ve simülasyonun gündelik yaşam algımızı allak bullak ettiği bir manzaraı betimler:

Birden fotoğrafların kanıtlarına rağmen bu fotoğraflardakilerin hiçbirinin var olmadığını nasıl bir şey olabileceğini hayal etmeye çalıştım. Bu biraz zor oldu çünkü imgeler öyle gerçek görünüyordu ki. Koyu renkli takım elbisesi üzerinde kolları uzanmış tuvalet kağıdı reklamı yapan kısacık saçlı, ufak tefek, zayıf, gülümseyen adamın hiç yaşamamış olduğunu hayal etmek neredeyse imkânsızdı. Eğer böyleyse fotoğraf kimseye gönderme yapmıyordu [...]. Takım elbiseler içindeki, piknikteki, taksideki insan imgelerine daha da fazla baktığımda ürktüm. İçimi rahatlatmak için metroda reklamların altında karşımda oturan insanlara baktım ancak onlar da sanki birilerinin hayal gücünün ürünüymüş gibi gerçekdışı görünmeye başladı. Kimin ya da neyin 'gerçek' olduğunu seçmek ya da bu insanlar gerçekten fotoğraflarda aynı onlar gibi görünen insanların niçin gerçek olmayabileceğini idrak etmek gittikçe güçleşti.¹⁴

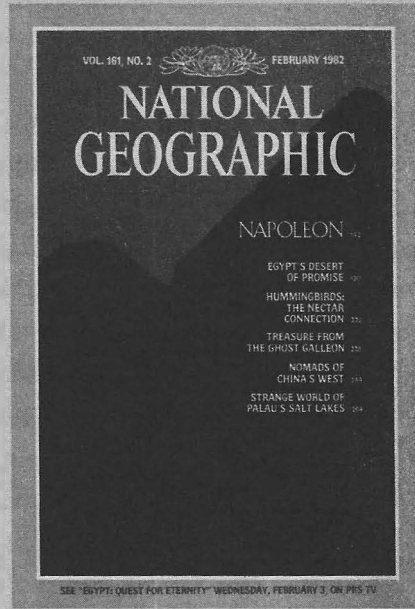
Aradan geçen çeyrek asırdan sonra artık bilgisayarlarda ham veriden sahiçiliğinden kuşku duymayacağımız imgelerin üretildiği bir çağda bu tepki bize biraz arkaik gelebilir. Ancak bu tepki fotoğrafın kanıt niteliğine duyulan geleneksel

¹⁴ Fred Ritchin, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography* (New York: Aperture, 1990), 3.

güvenin ifadesidir aynı zamanda. Ritchin, özellikle dijital imgelere yapılan prodüksiyon sonrası manipülasyonlarla birlikte foto muhabirlik alanında yeni etik problemler oluştuğunu belirtmekte, konvansiyonel analog fotoğrafta manipülasyonun belirli bir düzeyde, imgenin bütünlüğünü zedelemekten yapıldığını iddia etmektedir. Ancak Ritchin sadece belirli bir fotoğraf pratiği alanından değil fotoğrafa ilişkin genel bir dönüşümden bahsetmektedir. Aynı dönemdeki bir başka çalışmada fotoğrafın doğası itibariyle hakikate uygun bir resimsel form sıfatını yitirmeye başladığını ve bildiğimiz anlamda fotoğrafın bittiğini iddia edecektir.¹⁵ Ritchin'in foto muhabirlik alanında duyduğu etik kaygılar aslında manipülasyona uğramış ve artık 'gerçeklikten' tamamen farklı fotoğrafların 'doğrudan', müdahale edilmemiş fotoğraflardan ayrılmadığı ve bunun da zamanla fotoğrafın inandırıcılığını tamamen bitireceği yönündeki kaygıyla doğrudan bağlantılıdır.¹⁶ Ritchin'in yukarıda alıntılanan gözleminin ifade ettiği bir diğer unsur ise aslında dijital fotoğrafın günümüz imge ekonomisinin çok temel bir özelliğini, yani simülasyonun gerçekliğin yerini alacağı bir dünyanın en iyi temsillerinden birisi olması ve bu durumun yaratacağı kâbustur. Ritchin, o dönemde foto muhabirlik alanında büyük tartışmalar yaratan *National Geographic* dergisinin Şubat 1982 sayısının kapağını örnek vererek bilgisayarla yapılan manipülasyon-

¹⁵ Fred Ritchin, "The End of Photography as We Have Known It," *Photo-Video: Photography in the Age of the Computer*, haz., Paul Wombell (London: Rivers Oram Press, 1991). Fotoğrafın ölümü ya da fotoğrafın ayırıcı niteliğinin tamamen ortadan kaybolacağı şeklindeki kötümser okuma özellikle erken dönemde hayli yaygındır. Diğer belirgin örnekler için bkz. Anne-Marie Willis, "Digitisation and the Living Death of Photography," *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*, haz., Philip Hayward (London: John Libbey, 1990); William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992); Kevin Robins, "Will Image Move us Still?," *The Photographic Image in Digital Culture*, 1. baskı, haz., Martin Lister (New York: Routledge, 1995).

¹⁶ Foto muhabirlik alanına yönelik bir diğer eleştiri henüz 1985 gibi çok erken bir tarihte Howard Bossen'dan gelmiştir. Bossen fotoğrafın, kendi deyimleriyle söylersek, "optik-kimyasal" geçmişinden "optik-elektronik-bilgisayar" geleceğine doğru yol aldıkça, kaynağın ve enformasyonun güvenilirliğinin ve hakikate ilişkin felsefi kavramların giderek modası geçmiş kavramlar haline geleceğini öngörmektedir. Bkz. Howard Bossen, "Zone V: Photojournalism, Ethics and the Electronic Age," *Studies in Visual Communication* 11/III (1985): 27.



Figür 4.2. *National Geographic* dergisinin Şubat 1982 sayısının kapağı.

Fred Ritchin bir başka çalışmasında dijital olarak değiştirilmiş bu imgenin yayınlanma tarihi olan 1982'yi fotoğrafta dijital dönemin başlangıcı olarak belirtmiştir. Bkz. Fred Ritchin, *After Photography* (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 27. Her ne kadar dijital olarak değiştirilmiş bu imge daha önce dergi yayıncılığı alanında analog fotoğraflarda yapılan manipülasyonların bir devamı olarak görülse de bu kapak fotoğrafının yarattığı geniş kapsamlı tartışma ortamı ve kazandığı yeni anlamlar bu tür bir dönüşümün ilk belirtileri olarak görülebilir.

ların fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini nasıl zedelediğini göstermeye çalışmıştır.¹⁷ (Figür 4.2) Bu kapak fotoğrafında yatay fotoğrafı derginin dikey formatına uygun hale getirmek için derginin fotoğraf editörü tarafından iki piramit bitleştirilmiş ve bu işlem editör tarafından “fotoğrafçının geriye dönük yeniden konumlandırılması” olarak savunulmuştur. Ritchin bu değiştirme işleminin artık fotoğrafın zamana bağlı bir şey olmadığını, fotografik bir zamanda yolculuğun imkânlı olduğunu anlattığını belirtmektedir.¹⁸ Dolayısıyla Henri Cartier-Bresson’un “karar anı” anlamını yitirmiş ve her an için mümkün hale gelmiştir.

Erken dönem tartışmalardan belki de en etkilisi ve en çok başvurulana William J. Mitchell’in *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* isimli çalışmasıdır. Mitchell fotoğrafın 150. yıldönümünü, yani 1989’u fotoğrafın ölümü olarak ilan etmiş, ancak sonra biraz daha ihtiyatlı davranarak fotoğrafın, tıpkı 150 sene önce resimde olduğu gibi kökten ve temelli olarak yerinden edildiğini belirtmiştir.¹⁹ Mitchell “kimyasal fotoğrafın” 150 sene boyunca insan eliyle yapılan resimlerden farklılığına dair inancın hayli sağlam olduğunu ve kayıt altına alınmış olgular ile hayal gücünün inşası olan şeyler arasındaki ayrımın güvenilen bir ayrım olduğunu belirtmekte ancak tüm bu inanışların dijital imgelerin ortaya çıkmasıyla beraber yerle bir olduğunu belirtmektedir. Ancak Mitchell’in konvansiyonel ya da kendi deyimiyle “kimyasal fotoğrafa” ve bu fotoğraf pratiğinin sağlamlaştırdığı birtakım modern yargılara dair konumu hayli eleştireldir:

Sahte masumiyet molası bitti. Bugün post-fotografik çağa girerken yine imgesel ile gerçek arasındaki ontolojik ayrımlarımızın kökü kazınamaz kırılganlığı ve Kartezyen rüyanın trajik muğlaklığıyla baş başayız. Gölgeleleri sabitlemeyi başardık ancak onların anlamlarını veya doğruluk değerlerini sağlamlaştırmayı başaramadık. Gölgeleler halen Platon’un mağarasında titreşmekte.²⁰

Mitchell analog fotoğrafların, aslında fotoğrafın kendisinin içinden çıkmış olduğu Aydınlanma ve modernitenin mantıksal ve ilerlemeye dayalı kesinlik

¹⁷ Ritchin, *In Our Own Image*, 14.

¹⁸ a.g.e., 16.

¹⁹ Mitchell, *The Reconfigured Eye*, 20.

²⁰ a.g.e., 225.

kavramına uyan bir gerçeklik nosyonu içinde işlediğini; ancak dijital fotoğrafların sorgulanabilir bir gerçeklik kavramını temsil ettiği için daha çok postmodern dönemin belirsizlik nosyonuna uygun olduğunu belirtmektedir. Alıntılanan metindeki fotoğrafın bitişini ilan eden “post-fotografik” kavramını üretme nedeni de budur.

Mitchell’in tartışması her ne kadar fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişki açısından naifliğe düşmemiş olsa da bazı gözlemleri açısından erken dönem tartışmaların zaaflarını paylaşmaktadır. Örneğin Mitchell analog imgelerin bozulma yaşanmadan yeniden üretilmeyeceğini ancak dijital imgelerin kopyalarının orijinal olandan farkı olmadığını belirtmekte fakat hemen ardından bu iki farklı imge formunun ürettiği enformasyon miktarını kıyaslamaktadır.²¹ Ona göre analog veya film tabanlı imgeler sınırsız miktarda enformasyona sahipken, dijital imgeler kısıtlı tonal ve mekânsal çözünürlüğe sahiptir. Bu yargısını da bugün de kullanılan yaygın bir örnekle, yani büyütme sonucunda analog imgelerin formlarını kaybetmedikleri (sadece bulanık hale geldikleri) ancak dijital imgelerin büyütüldüklerinde temel birim olan piksellerin dağılmasından başka bir enformasyon sunmadığı yargısına bağlamaktadır. Mitchell dijital imgelerin doğası itibarıyla değişken olduğunu ancak konvansiyonel fotoğrafta kapsamlı yeniden işlemenin yaygın bir pratik olmadığını ekler.²² Ancak, özellikle birinci gözlem,

²¹ a.g.e., 6.

²² a.g.e., 7. Mitchell’in metni yazdığı dönem itibarıyla bu değişkenliği salt dijital imgenin üretimi ve yapısı düzeyinde görmesi gayet doğaldır. Ancak günümüzde çevrimiçi ağlarda imgelerin dolaşımı düşünüldüğünde artık dijital imgelerin bu ağlarda dolaşımı esnasında kazandığı yeni değişken nitelikler bu yapısal değişkenlikler kadar önemli hale gelmiştir. Dijital imge ağlarda dolaşırken artık tekil bir imge olarak değil farklı diziler, yinelenmeler, eklenmeler ve birleşimler içinde kavranmalıdır. Meseleyi *metadata* olgusunun dijital imgelere kazandırdığı yeni biçimler bağlamında ele alan ve dijital imgenin “karar verilemezliği” kavramını ortaya koyan çok güzel bir tartışma için bkz. Daniel Rubinstein ve Katrina Sluis, “Notes on the Margins of Metadata: Concerning the Undecidability of the Digital Image,” *Photographies* 6/1 (2013). Konuyu bu bölümde dijital imgenin çevrimiçi ağlarda dolaşımı ve tüketimi ekseninde ele almıyorum ancak bu konu da ayrı bir tartışmayı, dijital imgenin üretimi düzeyindeki tartışmalar kadar hak etmektedir. Dijital imgenin hareketliliği ve *metadata* kavramının fotoğrafik gerçekçilik kavramını nasıl dönüştürdüğü üzerine çok ilginç bir çalışma için okuyucu

günümüz dijital imge üretim teknolojileri düşünüldüğünde anlamsızlaşmaktadır.²³ Mitchell'in tartışması doğal olarak birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Örneğin Lev Manovich yaklaşık on sene öncenin dijital teknolojilerinin bile artık piksel kavramını tartışmaya dahil ettirmeyecek kadar yüksek çözünürlükte imgeler ürettiğini belirtmektedir.²⁴ Manovich, Mitchell'in ikinci tartışmasını da manipülasyonun fotoğrafın modern kullanım alanının yaygın bir parçası olduğunu belirterek eleştirir; ona göre "normal" ya da doğrudan fotoğraf hiçbir zaman var olmamıştır.²⁵

Doğrudan dijital imge üretim sistemlerinin yaygınlaşmasının analog fotoğraf üzerine etkisini tartışmasa da, bir yandan meseleyi sadece fotoğrafa indirgemeyip görme rejimlerindeki dönüşümü belirtmesi bir yandan da bu değişimi bu dönüşüme bağlı olarak gelişen yeni formlarla ilişkilendirmesi açısından önemli bir yaklaşım, sanat tarihçisi ve kuramcısı Jonathan Crary'nin yaklaşımıdır.²⁶ Crary bilgisayar grafik tekniklerindeki ilerlemeleri, "gözlemci, özne ve temsil

şu çalışmaya başvurabilir: Mika Elo, "Notes on Haptic Realism: Digital Photography and Shifting Conditions of Embodiment," *Philosophy of Photography* 3/I (2012).

²³ Dijital fotoğrafı analog fotoğrafla, alanda yapılan bilimsel testlerden elde edilen verilerle karşılaştıran Michael Archambault, gren ve gürültü (*noise*), dinamik alan gibi unsurlar açısından dijital fotoğrafın analog fotoğrafı (en azından sayısal verilerle) bir müddet önce geride bıraktığını belirtmektedir. Bkz. Michael Archambault, "Film vs. Digital: A Comparison of the Advantages and Disadvantages," son güncelleme 28 Şubat 2016, <http://petapixel.com/2015/05/26/film-vs-digital-a-comparison-of-the-advantages-and-disadvantages/>. Her ne kadar analog imgeyle dijital imgeyi sayısal veriler temelinde karşılaştırmak sorunlu olsa da, örneğin çoğu film 13 durak dinamik alana sahipken henüz 2005 yılında en yüksek kalitedeki dijital kameralar bu dinamik alan değerini yakalamıştı. Bir diğer örnek analog fotoğrafta kendine has bir estetik ifade aracı olarak görülse de aslında teknik terimlerle yeterince ışık almayan kimyasal parçacıkların oluşturduğu gren ve dijital fotoğrafta devreye giren istenmeyen sinyallerin oluşturduğu gürültü arasındaki karşılaştırmadır. Bu karşılaştırmada da dijital imgelerin teknik olarak "istenmeyen" unsurların ortadan kaldırılması açısından analog imgeleri bir süre önce geride bıraktığı görülmektedir.

²⁴ Lev Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography," *The Photography Reader*, haz., Liz Wells (London: Routledge, 2006), 244.

²⁵ a.g.e., 245.

²⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).



Figür 4.3. Sovyet Komünist Partisi'nin 1929 yılında düzenlenen 14. Konferansı'nda çekilmiş parti liderlerini gösteren fotoğraf (solda) ve manipüle edilmiş hali (sağda).

Manipülasyon özellikle politik amaçlarla analog dönem fotoğraflarında yaygın olarak kullanılan bir pratikti. Lev Manovich'in "normal" ya da doğrudan fotoğrafın hiçbir zaman var olmadığı yönündeki gözlemi sadece açıkça yönlendirme ya da propaganda amacı taşıyan fotoğraflara değil çok daha genel anlamda geçerli olacak imalar taşısa da bu fotoğraf onun gözlemine iyi bir örnek teşkil etmektedir. Soldaki fotoğraf Sovyet Komünist Partisi'nin 1929 yılında düzenlenen 14. Konferansı'nda çekilmiş 'orijinal' fotoğrafı, sağdaki manipüle edilmiş fotoğraf ise Stalin'in 1939 ve 1949 yıllarında yayımlanan biyografisinde basılan fotoğrafı göstermektedir. Soldaki fotoğrafta Stalin'in yanında görülen parti liderlerinden sadece bir tanesi doğal nedenlerle ölmüştür.

tarzları arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal” dönüşümün bir parçası olarak görmekte ve bu dönüşümü görselliğin doğasını değiştiren ve “belki de ortaçağ imge dağarcığını Rönesans perspektifinden ayıran kırılmadan bile daha derin bir dönüşüm” olarak nitelendirmektedir.²⁷ Bilgisayar aracılığıyla üretilen imgelerin, analog medya biçimlerinin mimetik tarzından farklı olduğunu ve “görmeyi insan gözünden ayrı bir düzlemde yeniden” konumlandığını belirtmektedir. Crary, konvansiyonel görme biçimleri ve ona bağlı tekniklerin varlığını sürdüreceğini ancak bu yeni imge üretim tekniklerinin baskın modeller olacağını öngörmüştür ve bu öngörüsünde de haklı çıkmıştır. Crary aradan geçen zamanın doğruladığı öngörülerini ve bu yeni olguya aydınlatıcı bakış açısını şu ifadelerle belirtmektedir:

İnsan gözünün yerine getirdiği tarihsel olarak en önemli işlevlerin çoğunun yerini, görsel imgelerin artık “gerçek” olan ve optik olarak algılanabilen bir dünya içinde yerini alan bir gözlemciye atıfta bulunmadıkları türden pratikler almaktadır. Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta bulunduğu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana yerleştirilecektir.²⁸

Crary’nin dijital imgelerin herhangi bir şeye atıf yapmaması ya da daha doğrudan bir ifadeyle göndergelerin olmaması gözlemi, kendisinden sonra gelen eleştirilere de önemli bir ilham kaynağı olmuştur.²⁹ Ancak burada çok daha kritik

²⁷ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev., Elif Daldeniz (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 13.

²⁸ a.g.e., 14.

²⁹ Dijital imgenin göndergesizliği temasının erken dönem eleştirilerinde görüldüğü bir başka bağlam ise Jacques Derrida’nın fotoğraf üzerine Alman fotoğraf kuramcısı Hubertus von Amelnunxen’le 1992’de yaptığı ve sonra kitaplaşan söyleşidir. Derrida dijital fotoğrafın belirmeye başladığı ilk birkaç örneğe ilişkin şu saptamada bulunmaktadır: Dijital fotoğrafta imgeyi kaydetmek imgeyi üretmekten ayrılamaz bir noktaya gelmekte ve bu sebeple bu imgeler dışsal ve biricik bir göndergeye gönderme yapmamaktadır. Dolayısıyla Derrida’ya göre bu olguyla birlikte fotoğraf performatif bir olguya dönüşmekte ve bu da hakikat ve gönderme meselelerini daha da sorunlu hale getirmektedir. Bkz. Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, çev., Jeff Fort (Stanford: Stanford University Press, 2010), 5.

bir gözlemi vardır Crary'nin; o da artık dijital imgelerin gözlemcinin görme eyleminde özne olmadığı türden yeni bir imge kurmakta olduğu gözlemidir. Önceki bölümde tartıştığımız gibi, doğrusal perspektif Kartezyen ikilik kavramı çerçevesinde görme edimini öznenin nesneye karşı bir tür kayıtsızlık içinde olduğu ancak normal görme kavramının tekgözlü modele indirgendiği bir gözlemci konumu üzerinden inşa etmişti. Tanrısal göz her ne kadar bedenden ayrılmış bir göz ise de yine de bir gözlemciye gönderme yapmaktaydı. Crary'nin burada bahsettiği dönüşüm, artık görmenin temsil formlarını aştığı bir düzleme yerleşmektedir. Bu iki yaklaşımın birbiriyle doğrudan bir ilgisi olmasa da Ritchin'in gözlemini buradan okuyabiliriz. Ritchin, dijital imgelerin kendisinde doğurduğu tekinsizlik duygusunu gerçeklikle sanal olanın birbirine karışması olarak tariflemişti. Kuşkusuz gerçeklik hissini, kültürel olarak *baktığımız yerden* görerek, yani bir özne konumuyla sağlayabiliyoruz. Crary'nin artık imgelerin gözlemciye referansla üretilmediği şeklindeki gözlemi, Ritchin'in dijital imgeler karşısında yitirdiği özne konumuyla paralellik içerisindedir.

Jonathan Crary'nin meseleyi görme kavramının tarihsel oluşumu içinde anlamaya çalışan gözlemi dışında, dijital fotoğrafa dair erken dönem eleştirilerin ortak bir özelliği, dijital ve analog imgeler arasında fotoğraf bağlamında gerçekliği yansıtma açısından bir ikilik kurmasıdır. Gerek manipülasyonun dijital fotoğrafta yaygın olarak kullanılmasının getirdiği tedirginlik, gerekse bir yandan imge ile nesnesi arasında kurulan özgül bağın yitmekte olduğu şeklindeki gözlem ve bir yandan da dönemin dijital imge üretim sistemlerindeki eksiklikler bu tür bir erken dönem tepkisine neden olmuş olabilir. Yoksa bu yaklaşımların fotoğrafı “gerçekliğin aynası” olarak gördüğünü, fotoğrafla gerçeklik arasında bu şekilde tariflenen ilişkinin bir kültürel inşa olduğunu düşünmediklerini iddia etmek çok da akla yatkın bir fikir değildir. Sarah Kember bu noktada çok doğru bir soru sormaktadır:

Bilgisayar aracılığıyla manipüle ve simüle edilmiş imgelem fotoğrafın doğruluk statüsünü tehdit ediyor gibi gözükmekte; halbuki bu doğruluk statüsü onlarca yıldır süren göstergebilimsel analizlerin ardından zaten ortadan kalkmamış mıydı? Bu nasıl olabilir? Gerçeğin temsil eyleminde zaten her an yok olduğunu

açıkça ya da üstü örtük biçimde bilirken, nasıl oluyor da gerçeğin kayboluşunun paniğini yaşayabiliyoruz?³⁰

Dolayısıyla bu erken dönem eleştirilerin taşıdığı tedirginlik duygusunu daha önce Ritchin bağlamında bahsettiğim tekinsiz duyguyla, yani imgelerin üretiminde ve genel olarak görme ediminin kendisinde özne konumunun sarsılmasıyla ilişkilendirebiliriz. Bu noktada Martin Lister'in yorumu çok aydınlatıcıdır;³¹ fotoğrafa tarihsel, kültürel ve ruhsal olarak tayan edilmiş bir "gerçekçilik" kavramıdır aslında burada zedelenen. Dolayısıyla meseleyi imge düzeyinden çok daha genel bir düzeyde, yani gören öznenin görme ediminin merkezinde durduğu ve fotoğraf ile gerçeklik arasındaki ilişkinin de bu özne kavramıyla kuşatıldığı bir alana yönelen bir tehdit olarak görmek daha eleştirel bir bakış olacaktır.

Dijital Fotoğrafta Belirtisellik ve Nedensellik

1990'ların başlarında beliren ve fotoğrafın ölümü ya da sonunu ilan eden bu, deyim yerindeyse, biraz "acelecî" yaklaşımlar, 1990'ların ortalarından itibaren yerini fotoğrafın yeni bir biçimde ortaya çıktığı yönündeki daha ılımlı yaklaşımlara bırakmıştır.³² Lev Manovich, Mitchell'in konumundan yola çıkarak dijital teknolojinin analog fotoğrafın gerçeklik nosyonunu zedelediğini iddia eden yaklaşımlara getirdiği eleştiride, bu çalışmaların genellikle manipüle edilmiş dijital fotoğrafları manipüle edilmemiş belgesel fotoğraflarla karşılaştırdığını, aslında gerçekçilik geleneğinin ve manipülasyon pratiğinin bu formlardan bağımsız olarak her zaman var olan iki alan olduğunu vurgulamıştır.³³ Bu noktada 1857

³⁰ Sarah Kember, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1998), 17.

³¹ Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging," 321.

³² Ancak dönemin ilgili literatürüne genel bir bakış, fazlaca iyimser gözlemlere katılmamızı engelliyor. Örneğin Martin Lister erken dönem tartışmaların fotoğrafın ölmediği yönünde genel bir uzlaşıya vardığını iddia ediyor ki birazdan tartışacağımız gibi, bu çok da doğru bir gözlem değildir. Bkz. Martin Lister, "A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information," *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 13/III (2007): 251.

³³ Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography," 244-245.

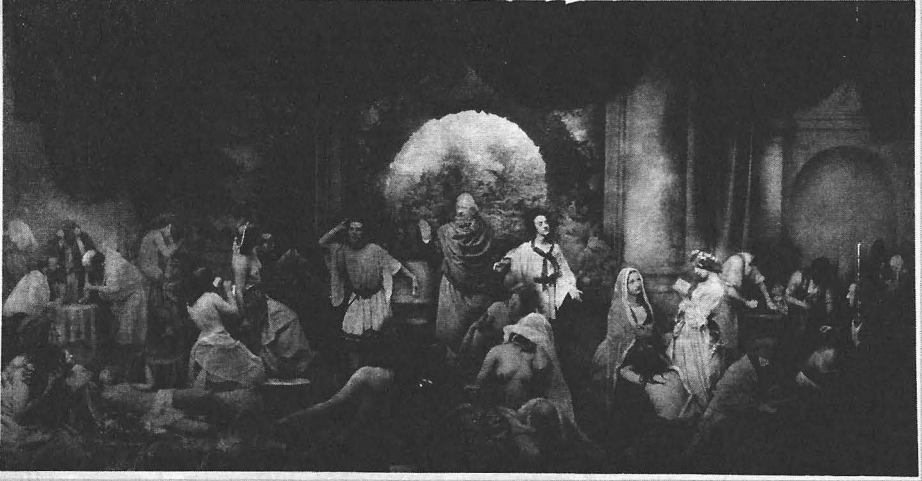
yılında Oscar Rejlander'ın otuz farklı negatif imgeyi birleştirerek ürettiği *The Two Ways of Life* fotoğrafını örnek vererek (Figür 4.4) manipülasyon ve diğer fotoğrafa aykırı gibi görünen işlemlerin fotoğrafın icadından beri olağan bir pratik olarak uygulandığını belirtmekte ve buradan yola çıkarak Mitchell'in bahsettiği konunun ima ettiği "normal" fotoğrafın hiçbir zaman var olmadığını iddia etmektedir.

Ancak Manovich'in eleştirisi belirli bir noktada etkisizleşmektedir. Manipülasyon kavramının erken dönemde yarattığı tedirginliğin altında fotoğrafın şeffaflık niteliğine duyulan inanç da önemli bir rol oynamaktadır. Jay David Bolter ve Richard Grusin, aslında tedirgin edici olanın daha çok dijital fotoğrafın, fotoğrafın önemli söylemsel unsurlarından birisi olan şeffaflık kavramında yarattığı dramatik değişiklik olduğunu belirtmektedir:

Tedirgin edici olan dijital fotoğraf değildir. Tedirginsek, *her* fotoğrafın dijital olarak değiştirilmiş olabileceğini bilmemizdir. Dijital teknoloji birleşik baskı ve diğer analog tekniklerin geçmişte başaramadığını, fotoğrafın şeffaflığına olan kültürel inancımızı sarmayı başarmıştır. Ancak değiştirilmiş imgeler yalnızca fotoğrafın şeffaflık mantığı içinde işlediğine inananlar için bir sorun teşkil eder. Eğer seyirci bir fotoğrafın gerçeklikle doğrudan temas sağladığına inanıyorsa, dijital olarak değiştirilmiş fotoğraflar bu kişide hayal kırıklığı yaratacaktır. Bunun nedeni şeffaflık mantığının gerçeklik statüsünü medyumun kendisine atfetmesi değil, bu mantığın medyumunu seyirciyi temsil edilen nesnelerle temasa geçiren bir kanal olarak görmesidir.³⁴ [vurgu orijinal metindedir]

İkinci bölümde ayrıntılarıyla tartışıldığı gibi fotografik şeffaflık, fotoğrafın erken dönemlerinden beri belirtisellik niteliğiyle var olan ve konvansiyonel temsil kavramını yer yer zorlayan düşünsel bağlamlar üretebilen bir söylemsel unsurdur. Bolter ve Grusin'in gözlemi, manipülasyonun analog dönemde de var olmasının dijital dönemde manipülasyonun yarattığı bu tedirginliğe bir yanıt oluşturamayacağını göstermektedir. Dolayısıyla Manovich'in Mitchell'e getirdiği eleştiri tek başına dijital fotoğrafın bu yıkıcı etkisini anlamaktan uzaktır.

³⁴ Jay David Bolter ve Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 110.



Figür 4.4. Oscar Rejlander, *The Two Ways of Life* (İki Yaşam Biçimi), 1857.

Oscar Rejlander'in 32 farklı negatif imgeyi kullanarak birleşik baskı yöntemiyle oluşturduğu bu fotoğraf bir yandan piktoryalizmin fotoğraf anlayışına çok güzel bir örnek oluşturmakta diğer yandan Lev Manovich'in manipülasyonun fotoğrafın icadından beri ona özgü bir pratik olduğunu, dolayısıyla normal ya da doğrudan fotoğraf kavramını sorgulamamız gerektiği eleştirisine iyi bir örnek sunmaktadır.

Manovich'in asıl önemli ve özgün eleştirisi, dijital imgelerin göstergebilimsel analizine dayanmaktadır. Manovich dijital imge üretim sistemlerinin soyut prensiplerine ve çıplak gözle algılanmayacak fiziksel özelliklerine bakıldığında bu iki form arasında önemli farklar bulunabileceğini ancak bunun doğru bir bakış olmadığını belirtir; dijital teknolojilerin ve kullanımlarının somut örneklerine bakıldığında bu farkın ortadan yok olduğunu söyler ve ekler: "Aslında dijital fotoğraf yoktur."³⁵ Muhtemelen Manovich'in bu iddiasının düz bir okuması, onun dijital fotoğrafı fenomenolojik olarak analiz ettiği ve seyirci için dijital fotoğrafın birtakım gözle görülmeyecek, yapısal detaylarının önemli olmadığı, dolayısıyla da dijital fotoğrafın aslında analog fotoğrafın yüklendiği anlam ve işlevleri sürdürdüğünü iddia edecektir. Ancak Manovich'in bu iddiası aslında onun çok daha temel bir gözlemini başka bir bağlamda duyurmaktadır. Manovich'in dijital fotoğrafın paradoksu olarak tariflemeye çalıştığı durum aslında dijital imge üretiminin konvansiyonel film ve fotoğrafın miras bıraktığı kültürel kodlara öykünmesinin yarattığı bir durumdur. Manovich, dijital imge üretim sisteminde fetişleşen unsurun "film görüntüsü" ya da hissi, yani "fotografik imgenin yumuşak odaklı, grenli ve bir miktar flu" görüntüsü olduğunu söyler.³⁶ Dolayısıyla Manovich, erken dönemde baskın olan "fotoğrafın ölümü" ya da "post-fotografi" kavramları yerine "fotoğraftan sonra fotoğraf" formülasyonunu yeğler. Dijital imge "fotografik olanı pekiştirme, yüceltme ve ölümsüzleştirme yoluyla fotoğrafın kendisini imha etmektedir."³⁷ Manovich'in dijital imgeye içkin olarak gördüğü bu paradoksal bakış aynı zamanda dijital imgenin kendisini de imha etmektedir denilebilir. John Roberts'ın çok yerinde bir gözlemle belirttiği gibi –daha önce dijital imgenin ayrılmaz bir parçası olarak ifade edilen– dijital efektler gerçeği *bir araya getirmekte* ve fotoğrafı, görünüşlerin nötr bir dökümü olduğu şeklindeki doğalcı yorumundan, resim gibi gerçeğin figürsel³⁸ (mecazi) olarak inşa

³⁵ Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography," 242.

³⁶ a.g.e.

³⁷ a.g.e., 241.

³⁸ *Figural* terimini figüratif olarak değil figürsel olarak çevirdim. Figüratifin daha somut, elle tutulur bir nosyona yönelik yan anlamları varken *figural* daha çok sembolik olanla ilişkilidir.

edildiği bir alana doğru dönüştürmektedir.³⁹ Manovich'in yirmi sene evvel yazdıkları onun öngörüsünün ne kadar doğru ve bu alandaki sezgisinin ne kadar kuvvetli olduğunu kanıtlamaktadır. Günümüzün imgeler ekonomisinde analog medyum hissinin fetişleştirilmesi öylesine boyutlara ulaşmıştır ki artık dijital imgelerin piyasada rekabeti bu medyuma öykünmenin ne denli başarılı yapıldığına göre biçimlenmektedir. Kanımca dijital fotoğraf tartışmalarında en özgün tartışmalardan birisini oluşturan ve burada geliştirmekte olduğum tartışmanın oturduğu kavramsal düzleme ilham veren bu gözleme kuşkusuz tekrar döneceğim.

Bir diğer ünlü fotoğraf kuramcısı Geoffrey Batchen, erken dönemde analog ile dijital fotoğrafı ayıran ikiliklerin giderek daha fazla eleştirel bir düzleme oturma sürecinde daha da ileri giderek aslında fotoğraf pratiğinin kendisinin bir tür manipülasyon olduğunu iddia etmiş, bir anlamda ikinci dalga eleştirilerin en radikal olanlarından birisini ortaya koymuştur.⁴⁰ Batchen'a göre "normal" olarak tanımlanan belgesel fotoğraflar bile ortaya çıkan imgeyi bir yapıntı haline getiren birçok teknik unsur, kırpma, flaş kullanımı, pozlama süresi, vb., içerir. Fotoğrafçı, dünyayı resme aktarma eyleminin kendisinde, yani üç boyutlu bir nesneyi iki boyutta temsil etme sürecinde ürettiği imgeyi imal etmektedir.⁴¹ Dolayısıyla Batchen'a göre dijital fotoğraf, halihazırda fotoğraf geleneğine içkin olan unsuru yani dünyanın değiştirilmiş bir versiyonunu tasvir etme nosyonunu devam et-

³⁹ John Roberts, "Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic," *Oxford Art Journal* 32/II (2009): 289. İlginç bir gözlem olarak Photoshop için ilk üretilen filtrenin mercek parlaması (*lens-flare*) filtresi olduğunu ekleyebiliriz. Filtrenin ilk kullanımları tamamen bilgisayarda ham veriden üretilen imgelere fotoğraf etkisi vermekten daha sonra bu filtrenin derinlik etkisi de yarattığı fark edilmiş ve bu amaçla kullanımı yaygınlaşmıştır. Analog fotoğrafta kaçınılması gereken bir hata olarak görülen mercek parlaması, dijital imgelerde bir yandan fotografik olana öykünme bir yandan da mekânsal derinlik etkisi yaratma aracı haline gelmiştir. Bkz. Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz, "Introduction: Materiality and Invisibility," *Digital Light*, haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz (London: Open Humanities Press, 2015), 7-8.

⁴⁰ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, (Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1997).

⁴¹ a.g.e., 212.

tirmektedir. Bu düzlemde dijital dönem bir devrim olarak değil sadece fotoğrafın kendi içinde gelişen bir evrim olarak nitelendirilmelidir. Her ne kadar Batchen'in daha sonraki çalışmalarında burada da anılacak olan çok özgün gözlemleri varsa da bu noktada Batchen'a katılmak çok mümkün gözüküyor. Dijital fotoğrafa ilişkin erken dönem tepkilerde manipülasyonun ayırıcı bir ilke olarak bu denli vurguyla kullanılması benzer bir gözlemle eleştirilebilir. Ancak bu eleştiri temelde manipülasyon kavramının dijital fotoğraf tartışmalarında bu kadar merkezi bir öneme sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Manovich halihazırda normal fotoğraf pratiğinin zaten var olmadığını belirtmişti; ancak bu gözlemi "normal" fotoğrafa erken dönem eleştirilerde yüklenen aşırı anlamı vurgulamak için yapmıştı. Batchen bu tür bir kavrayışla bu kavramı yine merkezi bir yere koymaktadır.

Ancak manipülasyon kavramı ne fotografik belirtisellik kavramının dönüşümünü ne de daha önce Crary bağlamında açıklanan görme rejimindeki değişimleri anlamamıza yardım edecek bir kavramdır. Ancak burada bir uyarı yapmalıyım: Bu tür bir gözlem dijital ve analog fotoğraftaki manipülasyon kavramı arasındaki farkları tamamen dışlamamalıdır. Dijital teknolojinin imgelerin eklenmesiz bir biçimde değiştirilmesine olanak sağlayan yapısı şüphesiz analog fotoğraftaki manipülasyon tekniklerinin olanaklarından hayli farklıdır. Dijital fotoğrafta imgenin düzenlenmesi arkasında hiçbir iz bırakmayacak şekilde yapılabilir çünkü söz konusu olan imgenin düzenlenen parçasını oluşturan piksellerin eklenip çıkarılmasıdır. Bazen literatürde "piksel devrimi" olarak adlandırılan bu süreç, imgenin herhangi bir kısmını çözünürlük kaybı ve nesnelerin çevresindeki ortama herhangi bir müdahalede bulunmadan manipülasyona izin veren bir tür "dijital büyücülüğe"⁴² izin vermektedir. Bu anlamda maddi olmayan bir süreçten ve bir bakıma bir yeniden üretim sürecinden bahsetmekteyiz. Dijital fotoğrafların hiçbir zaman bitmemiş hep oluş sürecinde olduğunu vurgulayan yaklaşımlarda da bu özelliğin öne çıkarıldığını görmekteyiz. Ancak bu özellik dijital fotoğrafın ontolojik niteliklerinin nedeni değil sonucu olarak görülmelidir. Dolayısıyla etik tartışmalar hariç açıklama gücü sınırlı bir özelliktir.

⁴² Jean-Pierre Geuens, "The Digital World Picture," *Film Quarterly* 55/IV (2002): 20.

Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer'in dijital ve analog ayrımı yapılmaksızın her fotoğrafın aslında hem kurgu hem de hakikat içerdiği yönündeki gözlemi⁴³ bir anlamda manipülasyona ilişkin bu kuramsal tartışmaların fotoğraf pratiğinde somutlaşmasına çok güzel bir örnektir. Meyer sıklıkla bu kurgu-hakikat ikiliğiyle oynamakta, analog ve dijital imgelerle birleşik baskı yöntemini kullanmaktadır (Figür 4.5).⁴ Burada Meyer, iki farklı yerde çekilmiş fotoğrafı birleştirmiştir. Kanımca Meyer'in imgelerini özgün kılan şey salt kavramsal olmanın ötesine geçmeleridir. Sonuçta üretilen imgeler resim ya da çizim değil fotoğraflardan oluşan birleşik imgeler olduğu ve Meyer bu imgeleri konvansiyonel belgesel fotoğraftaki gibi kurgusal gördüğü için (biraz kışkırtıcı bir şekilde söylersek dünyadaki göndergelere değil kendi içinde yarattığı göndergelere sahip olduğu için) kavramsal bir düzlemin ötesinde anlamlar taşırlar. Dolayısıyla bir yandan kavramsal nitelikleri tamamen dışlarken diğer yandan bu nitelikler yardımıyla dijital imgeye has bir ifade tarzının peşindedirler. Ancak bu daha sonra döneceğimiz bir sorunla, yani dijital imgelerin kendine has bir ifade tarzı yaratıp yaratmadığı sorunuyla ilişkilidir.

Şimdi bir an kuramın soyut ve çoğunlukla şeylerin içsel, yapısal özelliklerine eğilen dilini bir kenara bırakıp, basitçe fotoğrafa bakma ediminin analog ve dijital imgeler arasındaki ayrımı nasıl yaratabileceğini sorgulayalım. Kuşkusuz artık bu iki formun, yani analog ve dijital fotoğrafın ürettiği imgelerin arasındaki farkların (tabii eğer bu bağlamda farkına varılabilirse) tamamen ortadan kalkacağı ya da *çıplak gözle* fark edilemeyecek kadar azalacağı bir düzlem olacaktır. Hele Lev Manovich'in dijital fotoğrafın analog fotoğrafla öykünme ilişkisi içinde var olduğunu kabul ediyorsak, bu düzlemde aradaki farklar tamamen kaybolacaktır. Ancak bu tür bir itiraz, farklı formların soyut özelliklerinin, o formlara içkin bir takım ontolojik niteliklerin fenomenolojik düzlemde hiçbir farklılık yaratmayacağı gibi bir sonuca götürmektedir bizleri ki bu özellikle ifadenin merkezi olduğu sanat alanı için tamamen anlamsız bir önermedir. Eğer biraz ihtiyatla benzeştirilmesi gereken bir örnek verirsek, bu her ikisi de sözde aynı görüntüye sahip

⁴³ Pedro Meyer, son güncelleme 30 Nisan, 2016, http://www.pedromeyer.com/museums/press/EN/Press_1.pdf.



Figür 4.5. Pedro Meyer, *Donde Esta la Lana*
(Para Nerede?), Birleşik baskı (1985-2000).

Jonathan Green'in belirttiği gibi, Pedro Meyer'in fotoğrafları doğrudan fotoğrafların da öznel ve sahnelenmiş olduğunu ve fotografik hakikatin bir mit olduğu iddiasını yankılamaktadır. Dijital imge üretim sistemlerinin ortaya çıkan ürüne kesinlik veren olanaklarını kullanarak, kışkırtıcı ve genellikle mizahi fabllar dizisiyle hakikati ironi aracılığıyla duyuran imgeler üretmekte, fotografik veriyi fotografik olgulara çevirmektedir. Bkz. Jonathan Green, "Pedro Meyer's Documentary Fictions," *Metamorphoses: Photography in the Electronic Age*, haz., Michael Hoffman (New York: Aperture, 1994), 33.

sanıldığı için rüyayla gerçek yaşamı eşitlemek anlamına gelebilir; ya da fotoğraf kadar ‘gerçek’ olarak betimlenen hipergerçekçi resimlerin sırf öyle göründükleri için fotoğrafla aynı kategoriye konulması anlamına gelebilir. Bu kısa parantezi şunun için açtım. Özellikle burada ikinci dalga olarak nitelenen dijital fotoğrafa dair tartışmaların, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiden ziyade artık dijital fotoğraf kavramından bahsetmeleri yeni bir eleştiri dalgasının önünü açmıştır. Bu eleştiri düzleminde dijital fotoğrafı oluşturan ya da onu analog fotoğraftan farklı kılan unsurların ortaya konulmaya çalışıldığını ve (özellikle iyimser bakış açılarında) bu formun ürettiği yeni ifade ve temsil yolları üzerinde durulduğunu görüyoruz.

Bu tür bir bakış açısından analog fotoğraftaki nedensellik nosyonunun dijital fotoğrafta ortadan kalktığı öngörülebilir. Bir dijital fotoğraf makinesinin ekranında az önce çektiğimiz bir fotoğrafa bakarken, bu imgenin aynen analog fotoğrafta olduğu gibi görünen nesnelerle ontolojik bir ilişki içinde olduğunu düşünebiliriz. Ancak durum hiç de böyle değildir. Aslında elimizdeki dijital makinenin sensörü içindeki yazılımın bu sensör üzerine kaydedilen enformasyonu bizim fotoğraf olarak algılayabileceğimiz bir biçime çevirdiğini düşünürsek durum biraz daha netleşecektir. Ancak bir anlığına bu çevirme işleminin bize en nihayetinde analog fotoğraftan ayıramayacağımız imgeler sunduğu gibi makul bir varsayımı kabul edelim. Bu durumda iki imge arasındaki fark salt ontolojik bir farklılık mıdır? Soruyu biraz daha doğru sorarsak, acaba ontolojik farklılıklar medyumun fenomenolojik niteliklerini değiştirmez mi? Bu soru daha çok fotoğrafa yüklenen gerçekçilik iddiasının ya da inanışının dijital imgenin “fotoğraf” olarak algılanan şeyde yarattığı ontolojik farklılıkların sonuçlarıyla ilgilidir. Ancak burada üzerinde durmak istediğim sorun daha çok bu nedensellik kavramının ya da fotoğrafın herhangi bir şeyin varlığının kanıtı olmasının ortadan kalkmasının fotoğrafın ayırıcı niteliği olarak görülen “ikonik belirtisellik” kavramı üzerindeki etkisidir. Paul Willemen’in şu gözlemine bakalım:

Bir odadaki herhangi bir kişinin imgesi artık o kişinin belirli bir odada bulunmuş olduğu ya da öyle bir odanın var olduğu veya öyle bir kişinin var olduğu anlamına gelmemektedir. Fotokimyasal imgeler üretilmeye devam edilecektir ancak “inanırlılık” rejimindeki değişim gerçekliğin “manipülasyona” karşı direncini bu

imgelerde bile yiyip bitirecektir [...]. Dijital olarak imal edilmiş ölüm maskesi, kafatası ile yüz ve belirti ile ikon arasındaki diyalektiğin izini tamamen yok etmiştir.⁴⁴

Bu gözlem bizi şöyle bir noktaya götürebilir: Nedensellik kavramının bitmesi iki farklı sonuçla derinden bağlantılıdır. Birincisi, artık fotoğrafa kültürel olarak tayin edilmiş gerçekçilik ve varlığın kanıtı gibi kavramların giderek sorgulanması ve bu kavramların artık analog fotoğraflar için de sorunlu hale gelmesidir. Bu değişim imgenin ontolojisindeki değişimlerin fenomenolojik etkisini yeterince anlatmaktadır. Dijital bir imge dünyadaki bir nesneyle ontolojik bir ilişki içerisinde olduğu için bir fotoğraf gibi gözükmez; sensör üzerine kaydedilen veri bir insanın fotoğraf olarak algılayabileceği şekilde algoritmik olarak tasarlandığı için öyle gözükür.⁴⁵ Hubertus v. Amelunxen'in deyiimiyle, dijital imgeler halen temsili nitelikleriyle algılanabilir olsa bile artık fotografik imge belirli bir zamansal ve mekânsal anın aktarımı olarak görülemez.⁴⁶ Diğer değişim ise doğrudan fotoğrafın göstergebilimsel anlamıyla ilişkilidir. Belirtisellik niteliği soyut anlamda (çünkü somut olarak bir şey ifade etmez) ancak ikonik bir özellik kazandığında fotoğrafın ayırıcı bir niteliği haline gelmektedir. Kuşkusuz bu dönüşümün temelinde medyumun maddiliğine doğrudan bağlı olan ve belirtiselliği bir iz ya da temas olarak kuran ve doğrudan nesneye yönelen özel bir ilişkiden bahsetmek gerekir. Dolayısıyla nedensellik kavramının ortadan kalkması fotoğrafın ayırıcı niteliğini sağlayan "ikonikbelirtisellik" kavramının temellerini sarsmaktadır.

Elvind Røssaak'ın tartışması ulaştığımız bu noktayı daha da karmaşık hale getirmektedir: "Analog kültürde saklama ile görüntü, yani negatif ile baskı

⁴⁴ Paul Willemen, "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men," *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, haz., Martin Rieser ve Andrea Zapp (London: British Film Institute, 2002), 20.

⁴⁵ Daniel Rubinstein ve Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation," *The Photographic Image in Digital Culture*, 2. Baskı, haz., Martin Lister (New York: Routledge, 2013), 28.

⁴⁶ Hubertus v. Amelunxen, "Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space," *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, haz. Hubertus v. Amelunxen (vd.), çev., Pauline Cumbers (Munich: G+B Arts, 1996), 121. Amelunxen dijital imge terimini değil analog-sayısal fotoğraf (*analogo-numerical photography*) terimini kullanmaktadır.

arasında nedensel bir ilişki vardır. Ancak algoritmik kültürde bu ilişki sadece keyfi hale gelmekle kalmaz, aynı zamanda yeni yazılım arayüzü veya benim ‘algoritmik olarak devreye sokulmuş iş süreci’ olarak adlandırdığım düzleme bağlıdır.”⁴⁷ Røssaak’ın gözlemini daha anlaşılır kılmaya çalışırsak şöyle diyebiliriz: Bugün bilgisayarınızda arşivlediğiniz bir dosyayı yıllar sonra bambaşka bir şekilde görebilirsiniz, elbette bu dosyayı görüntüleyebilmek için kullandığınız yazılım ve araçlar farklı olduğu taktirde (kuşkusuz farklı olacaktır). Dijital fotoğrafa bu açıdan bakıldığında artık karşımızda bitmiş bir süreçten değil, her an farklı biçimlere girebilecek bir enformasyondan bahsetmek gerekmektedir.⁴⁸ Modernizmin medyumun özgüllüğü kavramını düşündüğümüzde bu tahayyül çok daha radikal hale gelmektedir. Artık medyumun özgüllüğü kavramı ontolojik olarak bir şey ifade etmemektedir. Røssaak’ın gözlemine benzer ancak tartışmamız açısından çok daha aydınlatıcı bir gözlemi de Brian Hayes dile getirmiştir:

Dijital kameralar düşünebileceğinizden daha fazla programlama yapmaktadır [...] Sensördeki ışığa duyarlı birimler (*photosites*) ile pikseller arasında birebir işleyen bir eşleştirme varmış gibi düşünebilirsiniz; yani her birim yüzeyine düşen ışığın yoğunluğunu ve rengini ölçüp imgede ona karşılık gelen piksele bu değerleri gönderiyor şeklinde. Ancak hiç de öyle değil [...], dijital kamera edilgen bir kayıt cihazı değildir. *Resim çekmez onu üretir.*⁴⁹ Sensörün herhangi bir ışık örüntüsüyle

⁴⁷ Elvind Røssaak, “Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film-Divide,” *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, haz., Elvind Røssaak (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 193.

⁴⁸ Dijital imgenin bir enformasyon olarak varlığını ve imgenin bu yeni durumda neye dönüştüğünü Google’ın görsel araması yeterince anlatmaktadır. Hatta bu görsel aramasına ters görsel araması da eklenmiştir. Günümüzün yüz tanıma teknolojileri ve kriminal amaçlarla olduğu kadar eğlence amaçlı kullanılan benzetme yazılımları da aynı mantıkla çalışmaktadırlar.

⁴⁹ Bu “çekme” edimi üzerine kısa bir not düşmek istiyorum. Bu kelime sadece fotoğraf pratiğinin mekanik bir eylem olduğunu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda fotoğrafla bellek arasında bir ilişki kurar. Barthes fotoğraf için Latince “*imago lucis opera expressa*” ifadesini, yani ışığın edimiyle (limonun suyunun sıkılması gibi) imgenin ortaya çıkarılışı metaforunu kullanmıştır. Bkz. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev., Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 81. Jolanta Wawrzacka Lehçede resim kelimesinin tam olarak çıkarma ya da sökme gibi anlamlara

karşılaştığı an imge yaratım sürecinin başlangıcından başka bir şey değildir. Şimdiye kadar bu algoritmik sihir dijital resimlerin *ıslak kimya atalarına mümkün olduğu kadar fazla benzemesine* çalışmıştır. Ancak bir bilgisayarla donatılmış bir kamera çok daha iddialı ve fantastik yazılımları çalıştırabilir. Bu tür programlanmış bir kamera diğer kameraların kaçırdığı *gerçeklik boyutlarını* yakalayabilir.⁵⁰ [vurgular bana aittir]

Hayes'in programlanmış fotoğraf bağlamında bahsettiği yeni gelişmeler gerçekten de buradaki tartışmamızı daha da fazla destekler niteliktedir. Örneğin fotoğraf gerçekliğine uymayan fotoğraflar bahsinde Hayes, nesnelerin köşelerini algılayıp üç boyutluluğa dayanan ve daha çok resim üslubu kullanan fotoğrafları örnek vermektedir. Bir başka örneğinde ise konvansiyonel dijital kamera sensörlerindeki ışığın yoğunluğunu algılayan ışığa duyarlı birimlere ek olarak ışığın hangi yönden geldiğini algılayan birimlerin eklendiği ve dört boyutlu olarak tanımlanan fotoğrafları örnek vermektedir. Tüm bu örnekler dijital fotoğrafın analog fotoğrafa öykünerek oluşturulabileceği gibi bambaşka biçimlerde programlanabileceğine ve, başka bir açıdan bakıldığında, dijital fotoğrafta nedensellik ve belirtiselliğin olmadığına iyi birer kanıt olarak görülebilirler.

Bu bulgular temelinde ve tartışmaların imalarına dayanarak tartışmamızı toparlayıcı birkaç saptama yapabiliriz. Öncelikle Lev Manovich'in dijital fotoğrafın fotografik olanın temelinde kodlandığı gözlemi hem kültürel açıdan hem de dijital imge üretim sisteminin teknikleri açısından doğrulanmaktadır. Bu tür bir gözlemin sıradan olduğu düşünülebilir; dijital fotoğrafların konvansiyonel bir fotoğraf temsil biçimini izlemesi beklenen bir şey gibi görünebilir. Ancak durum bu kadar basit değildir. Hem kişisel anı saklama, kayıt, belgeleme gibi işlevleri yüzünden çekilen, "doğrudanlığın" tercih edildiği fotoğraflarda hem de sorunlu bir

geldiğini, fotoğrafın da bir tür ölüm ve yeniden canlandırma alanının içinde var olduğunu söyler. Bkz. Jolanta Wawrzycka, "Photographeme: Mythologizing in Camera Lucida," *Writing the Image After Roland Barthes*, haz., Jean-Michel Rabate (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 90-95. Türkçede de benzer biçimde fotoğraf çekilir; sanki gerçeklik sonsuz sayıda imge katmanlarından oluşuyormuş gibi. Bu metafor aynı zamanda fotografik yüzeyin maddiliğinin geçmişteki şeyler dünyasında bir boşluk pahasına oluştuğu gibi ilginç bir izlenimi de içinde taşır.

⁵⁰ Brian Hayes, "Computational Photography," *American Scientist* 96/II (2008): 94.

kategorileştirme olsa da sanatsal olarak niteleyebileceğimiz fotoğraflarda giderek bu noktada Manovich'in film görüntüsü dediği şey yerine "belirtisellik hissi" olarak adlandıracağım bir etkinin yaratılmaya çalışıldığını görüyoruz. Bu dijital fotoğraflardaki gürültüyü gren görüntüsü verecek şekilde çevirmek gibi biçimsel ve estetik birtakım tercihler olabileceği gibi,⁵¹ bilgisayar imgesinin pürüzsüz ve çoğunlukla plastik görünümlü yapaylığını "belleklendirmek" ya da belirtisellik içerecek şekilde gerçeklikle yeniden bağlamak da olabilir. İkincisi, birincil dereceden fotografik yüzey diyebileceğimiz veya saklamayı tercih edebileceğimiz (analog fotoğrafta negatif, dijital fotoğrafta sensör) ile imge arasındaki ilişkinin bu bağlamda bu iki form arasında temel bir fark ortaya koyabilme ihtimalidir. Analog fotoğrafta resmin çekildiğinin en önemli göstergesi saklama ile görüntü arasında daha önce belirtilen nedenselliğin var olmasıdır. Yani negatifteki formun dönüşebileceği alan, medyumun özgüllüğü korunduğu durumda hayli sınırlıdır. Ancak dijital fotoğrafta, Hayes'in ifade ettiği gibi, sensördeki ışık görüntüsü imgenin başlangıcıdır; medyumun özgüllüğü zaten var olmadığı için bir "çekme" nosyonundan, yani nedensellik veya belirtisellik kavramından bahsetmek mümkün görünmemektedir.⁵² Dijital medyumda "mesajlar rakamlar sah-

⁵¹ Bunu biçimsel ve estetik bir tercih olarak görmemin nedeni grenin belirtisellik niteliğiyle ilişkisinin olmaması. Daha önce ifade edildiği gibi, gren ışık almayan ışığa duyarlı kimyasal tuzların oluşturduğu bir temsil dışı alandır. Dolayısıyla bunun belirtisellik etkisine katkısı sadece estetik bir katkıdır.

⁵² Okur buradaki tartışmanın fotoğrafın maddiliği meselesini de ilgilendirdiğini fark edecektir. Buradaki tartışmada katkıda bulunmadığını düşündüğüm fotoğrafın maddiliği olgusuna girmeyeceğim. Ancak asıl tartışma seyrimizi bozmadan meseleyle ilgili birkaç not düşmek istiyorum. Öncelikle her ne kadar negatif fotoğrafta "orijinal" kavramını karşılayan unsur olarak görülse de John Berger'in çok yerinde bir saptamayla ifade ettiği gibi, fotoğrafın temel ilkesi biriciklik ya da orijinallik üzerine değil yeniden çoğaltılabilirlik üzerine kuruludur. Bkz. John Berger, "Understanding a Photograph," *Classic Essays on Photography*, haz., Alan Trachtenberg (New Haven, CT: Leete's Island Books., 1980), 291. Diğer yandan, eğer salt maddilik üzerinden bu iki form arasında bir ayrım yapılırsa, dijital fotoğrafların da pekâlâ maddi oldukları ancak maddiliklerinin bizim konvansiyonel kavrayışımıza uygun olmayan mikro boyutlarda olduğu varsayılabilir ki bu da meseleyi büyük olasılıkla içinden çıkılmaz bir yere götürecektir. Dolayısıyla, kanımca salt maddiliğe dayanan ya da dijital ve analog fotoğraflar arasında orijinallik ya da biriciklik temelinde yapılan tartışmalar çok anlamlı değildir.

nesinden sabit bir konaklama olmaksızın hiçbir iz bırakmadan gelip geçtiği”⁵³ için dijital fotoğraf belirtiselliğin gerektirdiği maddiliği dışlayan bir soyutlama süreci olarak görülebilir.⁵⁴

Bu noktada belirtisellik meselesine ilişkin asıl sorunun, aktarım ya da çevrim sürecinde fotografik nesneye ait olduğundan emin olduğumuz ve ondan medyuma doğru uzanan niteliğin ulaştığı ilk yer olan (bu aktarım ya da çevrim sürecinin başlangıcı diyelim) negatif ya da sensörün bu niteliğin varlığını devam ettirip ettirmediği sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Bu aynı zamanda fotografik imgenin göndergesinin varlığının da bu niteliğin varlığının devam etmesiyle mümkün olduğu anlamına gelmektedir. Kuşkusuz daha önceki tartışmalarda da belirtildiği gibi, burada sadece fotografik gönderge kavramından değil aslında onunla beraber işleyen, onun varlık koşulu olan belirtisellik kavramından bahsediyorum. Røssaak ve Hayes’in tartışma ve bulguları, dijital fotoğrafın (ya da bilgisayar aracılığıyla yapılan herhangi bir görselleştirme işleminin) “karşılaşma” anında demin bahsettiğimiz niteliğin varlığının sonlandığını ve bu içeriğin kodlandığını öngörmektedirler.⁵⁵ İkinci bölümde detaylıca tartıştığımız gibi, fotoğrafı diğer

Okuyucu fotoğrafın maddiliği meselesi için şu kapsamlı ve özgün çalışmaya başvurabilir: Elizabeth Edwards ve Janice Harts, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (London: Routledge, 2004).

⁵³ Timothy Binkley, “Reconfiguring Culture,” *Future in Visions: New Technologies of the Screen*, haz., Philip Hayward ve Tana Wollen (London: BFI, 1993), 97.

⁵⁴ Bu noktadaki tartışmamın medyum kavramını *tamamen* maddilikle eşitleme gibi bir konumla bağlantısı olmadığını, meselenin belirtiselliğin önkoşulu olan asgari bir maddi düzleme ilişkin olduğunu vurgulamak isterim. Eğer medyumla bu tür bir maddiliği birbirine tümüyle eşitlersek, örneğin Mary Ann Doane’nin sinema bağlamında ironiyle ortaya koyduğu gibi, “resmin fiziksel olarak nerede bulunduğu” sorusundan daha az emin olarak yanıt verilebilecek “film nerede” gibi bir soruyla da karşı karşıya kalma tuzağına düşmüş oluruz. Bkz. Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity,” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/I (2007): 131.

⁵⁵ Dijital fotoğrafta belirtiselliğin kaybolması ve göndergenin yokluğunun dijital imgenin göstergebilimine etkisi üzerine çok ilginç bir çalışma için okur şu çalışmaya başvurabilir: Peter Lunenfeld, “Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics,” *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*, haz., Hubertus v. Amelunxen (vd.) (Munich: G+B Arts, 1996). Lunenfeld dijital fotoğrafla birlikte bir anlamda fotoğraf öncesi göstergebilime geri dönüldüğü ve onun

medyumlardan ayıran temel özelliğin, yani belirtisellik özelliğinin, klasik tartışmalarda ve fotoğrafın erken dönemindeki gözlemlerdeki metaforlarla konuşacak olursak, fotografik nesneden çıkan ışık ışınlarının fotoğrafın yüzeyini *aşındırdığı*, onun üzerinde kaçınılmaz biçimde *iz bıraktığı* bir ilişkisellik içinde anlaşıldığını görmüştük. Fotoğrafı analogik bağıntıların tamamen dışında onto-lojik bir gerçekçilikle ilişkilendiren, hatta bazı yaklaşımlarda “gerçeğin kendisinin toplandığı bir tür rezervuar tortu”⁵⁶ olarak tanımlanmasına neden olan özelliği, gönderge ile fotografik imge arasında kurulan özel bağa dayanan belirtisellik özelliğidir. Roland Barthes’da da benzer temaları, göndergenin ayrılmazlığı⁵⁷ olarak ifade ettiği ve başka bağlamlarda da fotoğrafın ayırıcı niteliği olarak ima edilen, geçmişte var olmuş olan ve izini fotografik imgeye bırakan (ve kuşkusuz bu yolla da hep geçmişle şimdi arasında var olan) bir kavramsallık içinde görebiliyoruz.

Dolayısıyla dijital fotoğrafta çevrim sürecindeki nesnenin niteliğinin birincil evre olarak tarifleyeceğim “karşılaşma” anında kodlandığını öne sürebiliriz; niteliğin varlığı bu anda sona ermiştir. Bu süreç konvansiyonel fotoğrafta yüceltilen birçok estetik ifade aracının ya da sanatçı tavrının dijital imge için anlamını sonlandırmaktadır. Bresson’un “karar anı” ya da yine benzer biçimde Ansel Adams’ın fotoğraf çekme pratiğinden önce fotoğrafın zihinde canlandırılması ve “yaratıcı imgeleme”⁵⁸ nosyonlarının fotoğrafçıya atfettiği “sanatçı bakışı”, dijital

sözcük ile imge arasında kurduğu dikotomide temellenen bir gösterge alanının geçerli olduğu gibi kışkırtıcı bir iddiada bulunmaktadır.

⁵⁶ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 112.

⁵⁷ Barthes, *Camera Lucida*, 6. Barthes, fotografik gönderge ile diğer temsil sistemlerinin göndergeleri arasında çok keskin bir ayrım yapıyor. Barthes’a göre fotografik gönderge, bir imgenin ya da göstergenin gönderme yaptığı isteğe bağlı gerçek bir şey değil on-suz fotoğrafın mümkün olmayacağı lensin önünde duran zorunlu olarak gerçek bir şeydir.

⁵⁸ Ansel Adams’ın fotoğraf çekme pratiğine ilişkin şu sözleri alıntılanmaya değerdir: “Aslında orada olmayan bir şeyi zihnimin gözüyle kelimenin tam anlamıyla gördüğüm zaman fotoğraf çekmeye hazır olduğumu düşünüyorum. Orada duran ve sadece çıkarılan bir şeyi değil, içeriden kaynaklanan bir şeyi ifade etmek beni ilgilendiriyor.”

imgenin anın *görülebilmesini* değerli bir şey olmaktan çıkardığı estetik düzlemde anlamını yitirmektedir. Daniel Palmer'ın belirttiği gibi, dijital imge üretim sistemlerinde yaratıcılık sürecinin önemli bir kısmı fotoğraf çekme anının sonrasına aktarılmıştır.⁵⁹ Kuşkusuz bu durum dünyayla “poetik bir karşılaşma” yaşayan sanatçı olan fotoğrafçının konumunu ve estetik statüsünü zedelemektedir. Daha da ötesi, elimizdeki herhangi bir işlenmemiş imge verisi, daha ileride yeni yazılımlarla daha iyi biçimlerde işlenebilir. Bu Palmer'a göre konvansiyonel gizli imge kavramına yeni anlamlar kazandırmaktadır. Veri tamamen yeni ve daha önce farkına varılmamış biçimlerde işlenebilir.⁶⁰

Dijital imgelerin herhangi bir göndergeye sahip olup olmadığı literatürde üzerinde çokça tartışılan bir meseledir. Kevin Robins, erken döneme ait tartışmasında dijital imgelerin gerçek hayattaki göndergelerden bağımsız olması durumunu, maddi dünyanın imgeden öncelikli görülmesinin tartışmaya açık olduğu ve imgeler alanının gerçek hayatın varlığının bile doğruluğunun sorgulandığı kadar özerk olduğu postmodernizmle ilişkilendirmiştir.⁶¹ Batchen, dijital fotoğrafta göndergenin yokluğunu temsil alanındaki çok önemli bir olguyla ilişkilendirmiştir:

Fotoğraf temsil ettiği şeylerle kaydedilmişken, dijital imgelerin kendi bilgisayar programı dışında başka bir kaynağı olması gerekmez. Bu imgeler yine de belirti olarak görülebilir; ancak artık onların göndergeleri diferansiyel devreler ve soyutlanmış enformasyon veri bankalarıdır (bu enformasyon genellikle fotografik olanın *görüntüsünden* oluşur).⁶² Başka bir deyişle, dijital imgeler gerçekliğin gös-

Bkz. Ansel Adams, *Ansel Adams: A Documentary Film*, yön., Ric Burns (Sierra Club And Steeplechase Films, Inc., 2002).

⁵⁹ Daniel Palmer, “Lights, Camera, Algorithm: Digital Photography’s Algorithmic Conditions,” *Digital Light*, haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz (London: Open Humanities Press, 2015), 153.

⁶⁰ a.g.e.

⁶¹ Robins, “Will Image Move us Still?,” 31.

⁶² Burada yazar görüntü (*look*) ile fotografik olana benzer, ona öykünen formları kasdetmektedir. Metnin devamındaki “göstergelerin göstergeleri” nosyonu veya saptaması da bu noktadan beslenmektedir. Lev Manovich'in dijital imgelerin fotografik olana öykündüğü, bir anlamda onun temsilleri olduğu şeklindeki gözlem ile Batchen'in gözlemi arasında belirgin bir paralellik görülebilir.

tergeleri olmaktan çok göstergelerin göstergeleridirler. Bu imgeler halihazırda bir dizi temsil olarak algılanmış şeylerin temsilidirler [...], bilgisayarın bize sunduğu gerçekliğin, fotoğraf tarafından vadedilen analogik ve zamansal olarak garanti altına alınmış gerçekliğin saf bir simülasyonu olan sanal bir gerçeklik olduğu söylenebilir.⁶³

Batchen'ın konumu, bir yandan dijital imgelerin fotoğrafın içerisinde tariflendiği konvansiyonel temsil alanı içinde tanımlanamayacağını ve göstergelerin göstergeleri olarak simülatif hale geldiklerini ifade ederken diğer yandan da Lev Manovich'in gözlemiyle paralellik göstermektedir. Ancak Batchen bu noktada bir adım daha ileri giderek dijital imgelerin halihazırda temsil olan şeylerin temsili olduğunu ileri sürmektedir.⁶⁴ Halihazırda simülasyon kavramının tanımı bu tür bir ilişkiyi zorunlu hale getirmektedir. Mimesis gerçek ya da ideal gerçekliklere ilişkin bir nosyonken simülasyon temsili gerçekliklere ilişkindir. Mimesis ile simülasyon arasındaki ayrım tartışmamız açısından çok önemlidir, çünkü eğer dijital imgeler simülasyon kavramıyla işliyorsa ve daha önce belirttiğim gibi, birinci aşamada fotografik nesnenin nitelikleri tamamen kayboluyorsa, o halde dijital imgeyi fotoğraf olarak tanımlamamız için bir neden kalmaz. Tersinden söylersek, fotografik imgeyi diğer imge formlarından ayıracak nitelik tamamen ortadan kalkmış olur.⁶⁵

⁶³ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing Photography History* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000), 139-140.

⁶⁴ Bu noktada Batchen'ın diğer bir bağlamdaki ifadeleri de açıklayıcı olabilir. Batchen'a göre dijitalleşme zaten büyük ölçüde kurgusal olan ancak en azından bir hakikat retoriği olan analog fotoğrafın bu retoriğini de ortadan kaldırmıştır. Bkz. Geoffrey Batchen, "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography," *Aperture* 136 (1994): 48.

⁶⁵ Burada bir not düşmek gerekir. Bu kadar radikal biçimde olmasa da William Mitchell piksel değerlerinin pürüzsüz biçimde birbirine eklenmesi olanağı doğrudan sonra, dijital imgenin resim ve fotoğraf, mekanik ve elle yapılan resimler arasındaki ayrımları bulanıklaştırdığını belirtmektedir. Ancak yine de bu noktada Mitchell'in pozisyonu belirtisellik kavramından çok imgenin bütünlüğü ve gerçeklikle ilişkisi alanına yönelmektedir. Buradaki pozisyonu radikal kulan nokta, imgenin gerçeklikle ilişkisinin tamamen ortadan kalktığı bir hipergerçeklik ya da kendi kendine yeten simülasyon kavramının fotoğraf ve dijital imge arasındaki ayrıma getirdiği içerimlerle ilişkilidir. Bkz. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, 7.

David Rodowick'in yerinde terimleriyle, orijinal bir kaynak üzerinden temellenen bir maddiliğin dönüşümü üzerine kurulan analog temsil formlarının aksine dijital imgelerin oluşturduğu sanal temsiller tüm gücünü sayısal manipülasyonlar temelinde kurmaktadır.⁶⁶ Rodowick dijital medyumun mekânsal dönüşüme uğradığını, analog medyayı inşa eden Öklidçi geometrinin yerini dijital medyada Kartezyen geometrinin hesaplama üzerinde temellenen araçlarının aldığını belirtmektedir. Bu da kuşkusuz meseleyi maddiliğin dönüşümünün estetik üzerine etkilerine götürmektedir. Analog imgenin herhangi bir nesnenin varlığına ilişkin kanıt niteliğini ve nedenselliğini oluşturan önemli etkenlerden birisi, mekânsal ve zamansal bağılıklar ve bunun maddi düzlemde temellenmesidir. Rodowick, algoritmik süreçlerle oluşan tamamen ham datadan üretilen imgeler ve diğer dijital imgelerde benzerliğin halen mekânsal tanımanın bir işlevi olarak ancak maddi olanla ve belirtisellikte bağını tamamen kopararak oluştuğunu belirtmektedir.⁶⁷ Mekânsal ve maddi bağlılığın ortadan kalkması sanallık kavramının temelini oluşturmakta ve şüphesiz bu durum imgenin ontolojisini de dönüştürmektedir. İmgenin oluştuğu verinin herhangi bir sınırı ya da son (kapama) noktası bulunmadığı için herhangi bir zamanda değişikliğe maruz kalabilir ve imgenin "mutant" versiyonları yer değiştirmelere ve yeni bağlamlara eklenmeye tamamen açıktır;⁶⁸ daha doğrusu imge, artık bu mutant versiyonların hepsi haline gelir ve orijinal olan kavramı tamamen yiter.

Bir Simülakr Olarak Dijital İmge

Dijital imgeye ilişkin bu saptamalar bizi Jean Baudrillard'a ve onun *simülakr* nosyonuna götürüyor. Kendisi de fotoğrafçı olan ve fotoğraf üzerine hayli kafa yormuş olan Baudrillard, (analog) fotoğrafa ilişkin şöyle bir gözlemde bulunmuştur: (Analog) Fotoğraf, "gerçek zamanda bir görüntü değildir. Negatifin anını, negatifin askıya alışı, dünyanın veya nesnenin görüntü içinde yok olmasından önce, görüntüye var olma olanağını tanıyan bu belli belirsiz zaman farkını barındırır

⁶⁶ David Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Durham & London: Duke University Press, 2001), 36.

⁶⁷ a.g.e.

⁶⁸ a.g.e., 212.

içinde.”⁶⁹ Hemen ardından bu durumun “gerçekliğin daha baştan kaybolduğu” bilgisayarla üretilmiş imge için geçerli olmadığını söylüyor ve ekliyor: “Fotoğraf, kaybolma anını ve dolayısıyla daha önceki bir yaşamın gerçeğiymişçesine, gerçeğin çekiciliğini sürdürür.”⁷⁰ Dolayısıyla bu ayrımı Baudrillard’ın kavramsallaştırmasına taşıdığımızda, dijital ve analog imgeler arasında gerçekliğin imgeleleriyle kendi kendine yeten ve “gerçekten daha gerçek” görünen hipergerçeklik veya “hakikiden daha hakiki”⁷¹ görünen simülasyon arasındaki farktan bahsetmiş oluyoruz. Yine Baudrillard’dan yola çıkarsak, Barthes’ın deyiimiyle gerçeğe “göbek bağıyla”⁷² değil birtakım algoritmik kodlarla bağlanan dijital imgenin Baudrillard’ın ünlü dörtlü imge aşamalarından sonuncusuna denk geldiğini söyleyebiliriz ki bu da “gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf *simülakr*’ı olan imge”⁷³ türüdür. Bu noktada mimesis kavramı ile simülasyon arasındaki açık farkın bir kez daha vurgulanması çok kritiktir. Cathryn Vasselau’nun belirttiği gibi, simülasyon modelleri doğal dünyayı taklit etmezler; doğallaştırılmış metafizik bir bakış açısını yok edip sayısallaştırılabilir ve manipüle edilebilir bir sistemi onun yerine geçirirler.⁷⁴ Bu düzlemde artık kendisi yeni bir gerçeklik alanı olan ve mimesise değil simülasyona dayanan dijital imgenin iki alternatif, ancak birbiriyle yakından ilintili estetik ifade alanı olduğunu düşünebiliriz. Birincisi Manovich’in bahsettiği gibi, analog olana öykünen ve fotografik olanı

⁶⁹ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev., Necmettin Sevil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012 [1994]), 109.

⁷⁰ a.g.e.

⁷¹ Jean Baudrillard, *Çaresiz Stratejiler*, çev., Oğuz Adanır (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011 [1983]), 12.

⁷² Barthes, *Camera Lucida*, 110.

⁷³ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev., Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011 [1981]), 20.

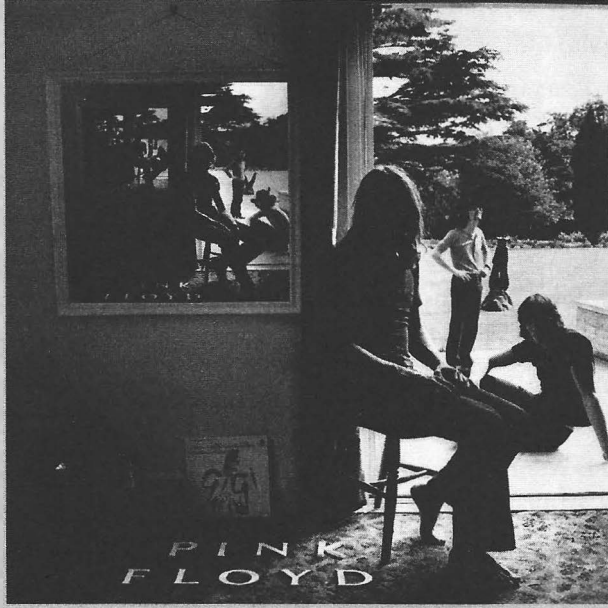
⁷⁴ Cathryn Vasselau, “Simulated Translucency,” *Digital Light*, haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz (London: Open Humanities Press, 2015), 174. Vasselau’nun tartışması buradaki tartışmanın seyrini bozmak istemediğim için ana metinde söz etmediğim önemli bir boyut içeren, dijital imgenin alternatif estetik ifadelerine ilişkin yenilikçi bir analiz niteliğindedir. Vasselau’nun, yarı-saydamlık nosyonunun simülatif biçimde üretilmesini ve bunun estetik sonuçlarını tartıştığı bu çok güncel çalışması konuyla ilgilenen okur için çok aydınlatıcı ve ilham verici bir çalışmadır.

yücelten ancak artık onun yerine geçen bir düzlem olarak ya da “gerçeğin kendisinin imal edilmesiyle oluşan ve gerçeğin mükemmelleştirilmesi kavramı üzerinde inşa edilen”⁷⁵ bir manipölasyon kavramının temel alındığı bir düzlem olarak. Bu iki alan birbiriyle ilintilidir ancak ikincisi kanımca dijital imgelerin geleceğine ilişkin bazı imalar taşımaktadır. Gelecekte dijital imgelerin salt analog imge simölasyonu olarak görülemeyeceği, kendine özgü ve tümüyle sanallık kavramı içinde anlaşılabilir yeni bir estetik ifade alanı ortaya çıkabilir. Vasselau’nun çalışması bu bağlamda değerlendirilebilir.

Ancak dijital imgelerin bir *simölakr* olduğu gözlemi, bu imgelere dair kategorik ayrıma varan bir yargı oluşturmak zorunda değildir. Kuramsal gözlemlerim dijital imgelerin fotoğraf olmadıklarına ilişkin kesin bir kanıya ulaşmamı sağlamıyor. Ancak dijital ‘fotoğrafların’ analog fotoğraflardan radikal biçimde farklı olduğunu ve artık belirtsellik niteliğini taşımadığını, taşıyorsa bile bunu analog fotoğraf etrafında geliştirilen belirtsellik söylemleriyle açıklayamayacağımızı söyleyebiliriz. Bu noktada bizleri aydınlatabilecek bir soru şu olabilir: Acaba tüm analog fotoğrafların anladığımız anlamda bir göndergesi var mıdır? Ya da soruyu başka türlü soralım: Göndergenin yokluğu tek başına belirtsellik kavramının ortadan kalkmasına neden olabilir mi? Samimi olursam, bu soruyu sorduğumda soru benim için aydınlatıcı bir soru olmaktan çok meseleyi daha da karmaşık hale getiren bir soruydu. Winfried Nöth’ün çalışmasıyla karşılaştıktan sonra bu soru benim için aydınlatıcı bir soru haline geldi.⁷⁶ Winfried Nöth, dijital imgeler ile konvansiyonel fotografik imgeler arasında göndergenin yokluğu temelinde kategorik bir ayrım yapmayı reddetmekte, dijital imgelerde göndergenin yokluğunun doğasını anlamaya çalışmaktadır. Daha önce sorduğumuz birinci soruya, geleneksel fotoğrafta fotografik göndergenin yok olduğu farklı durumları açıklayarak yanıt vermektedir. Yani konvansiyonel fotoğraf da göndergenin varlığının önkoşul olduğu bir form olarak tanımlanamaz. Ancak Nöth, konvan-

⁷⁵ Paul Frosch, *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry* (Oxford & New York: Berg, 2003), 177.

⁷⁶ Winfried Nöth, “The Death of Photography in Self-Reference,” *Self-Reference in the Media*, haz., Winfried Nöth ve Nina Bishara (New York and Berlin: Mouton de Gruyter, 2007).



Figür 4.6. *Ummagumma* albüm kapağı, Pink Floyd (1969).

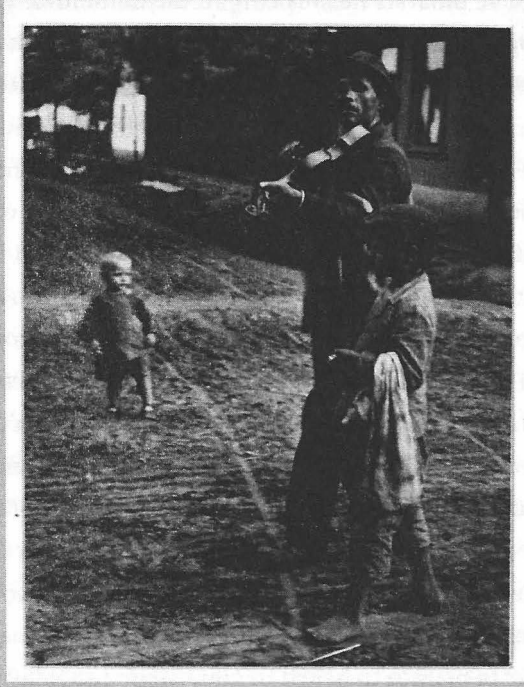
Winfried Nöth'e göre, konvansiyonel fotoğrafta fotografik göndergenin yok olduğu farklı formları kısaca şöyle belirtebiliriz: paradoksal otoportrede olumsuzlanan kendilik (Bayard'ın birinci bölümde bahsettiğimiz *Self Portrait as a Drowned Man* çalışmasını örnek vermektedir), fotoğrafı çeken kameranın da içinde bulunduğu fotoğraflar, bir nesnenin formunu algılayamayacağımız göndergeden soyutlanmış fotoğraflar, üst üste pozlama yapılmış fotoğraflar, *mise en abyme*, fotografik yüzeyin kısmi tahribi ya da benzer manipölasyonlarla yapılan estetik yapısököm formundaki fotoğraflar, kendini yok eden fotokolaj, fotomontaj ve hibrid fotoğraflar. Winfried Nöth'ün bahsettiği fotografik göndergenin yok olduğu formlardan anlatılması en güç olan *mise en abyme*'e popüler bir örnek olarak yukarıdaki albüm kapağı verilebilir.

siyonel fotoğrafın bazı formlarının fotografik göndergeye sahip olmamasına karşın belirtsellik nosyonunu yitirmediğini, dijital imgelerin ise belirtsellik niteliğini tamamen kaybettiğini (açıkça belirtme de doğası gereği belirtsel olmadığı imasıyla) iddia etmektedir. Bu noktada Nöth, dijital imgeleri ve göndergesi olmayan konvansiyonel fotoğrafları Gottfried Jäger'e çok yerinde bir referansla kategorize etmektedir: Dijitalimgeler soyutlama olmadan kendi imgelerini yaratan "Somut Fotoğraf" kategorisini, ikincisi ise göndergeden soyutlama yapan "Soyut Fotoğraf" kategorisini oluşturmaktadır.⁷⁷ Dolayısıyla Nöth'e göre dijital imgelerin baskın olduğu günümüz post-fotografik döneminde, bu imgelerin ayırıcı niteliği fotografik göstergenin nesnesinin yitmesiyle değil, imgelerin doğasının değişmesiyle tanımlanabilir. Peirce'un daha önce bahsettiğimiz ikon ve belirti ayrımını kullanarak, bu imgelerin gerçek anlamda ikonik imgeler olduğunu iddia etmektedir. Daha da ötesi Nöth, bu "hakiki ikonların" geleneksel mimesis edimi içinde resmedilmediklerini, "form, parlaklık, karşıtlık, doku gibi kendi basit görsel nitelikleri dışında hiçbir şeye" gönderme yapmadıklarını iddia etmektedir.⁷⁸

Bu noktada fazla derinleştirmeyeceğim, aslında henüz derinleştiremediğim, sadece önemli olduğunu fark ettiğim bir nokta üzerine birkaç not düşmek istiyorum. Öyle görünüyor ki dijital imgeler bellekle analog imgelerden çok farklı bir yolla ilişki kurmaktadır. Fotografik yüzeyin tüm maddiliğinin ortadan kalktığı ve göndergeyle doğrudan bir ilişkinin söz konusu olmadığı dijital imgeler, biricik ve kesinliğinden kuşku duymadığımız bir mevcudiyet nosyonu ile işlememektedir. Ancak bu noktada konvansiyonel fotoğrafın basitçe bize geçmişi getiren bir hatırlama aracı olarak görüldüğü yaklaşımın naifliğini vurgulamak isterim. Eğer böyle olsaydı görmeyen insanların hatırlamadığını ya da rüyaların geçmişten ya da imgesel alandan alınan görsel imgelerin bir gösterimi olduğunu kabul etmek durumunda olurduk. Dolayısıyla basitçe geçmişle ilişkimizi ve geçmişin hatıralarımızda ne şekilde belireceğini biçimlendiren bellek imgeleri ile şeylerin

⁷⁷ Gottfried Jäger, "Abstract Photography," *Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography*, haz., Ruth Horak (Salzburg: Fotohof Edition, 2003); Nöth, "The Death of Photography in Self-Reference," 103.

⁷⁸ a.g.e., 104.



Figür 4.7. André Kertész, *Wandering Violinist*
(Gezgin Kemancı), 1921 (Winnipeg Art Gallery).

Barthes bu fotoğrafa ilişkin şöyle der: "*Bütün bedenimle* uzun yıllar önce Macaristan ve Romanya'da yaptığım seyahatlerde geçtiğim oraya buraya dağılmış köyleri anımsıyorum." [vurgu bana aittir] Bkz. Barthes, *Camera Lucida*, 45. Roland Barthes'a göre André Kertész'in bu fotoğrafında toprak yol, onun dokusu Orta Avrupa'da bulunduğunun bir kanıtı haline gelmektedir. Ona göre fotoğraf, göndergeye dair bu tür bir algı yaratması noktasında kendini aşıp bir medyum olarak kendisini yok etmekte, bir gösterge olmaktan çıkıp şeyin kendisi haline gelmektedir.

ya da olayların görsel birer imge olarak belirmesi arasında önemli bir fark vardır. Örneğin Barthes'ın fotoğrafın özünde bir bellek olmadığı iddiası,⁷⁹ aslında belleğin görsel imgelerle ve onlarsız nasıl işlediğini düşünmemize yardımcı olabilir. Hatta Barthes, fotoğrafın belleği engelleyen bir tür karşı-bellek olduğunu söyleyecektir.⁸⁰ Bağlamımız içinde bu gözlemi şu şekilde yorumlayabiliriz: Şeyleri ve olayları hatırlamak geçmişten mekânsal ve zamansal bir mesafeyi ve geçmişe dair görme nosyonuna dayanmayan imgesel bir oluşumu gerektirmektedir. Ancak her ne kadar paradoksal görünse de hatırlama ya da fotoğrafa özgü bir nostaljik hatırlama, seyircinin geçmişle mekânsal ve zamansal mesafesinin istem dışı bir biçimde ortadan kalktığı bir durumda gerçekleşmektedir. En azından Barthes'ın André Kertész'in fotoğrafını (Figür 4.7) gördüğünde hissettiği budur ve fotografik hatırlamanın iyi bir ifadesidir. Barthes bu noktada bellek metaforları kullanarak *punctum* ile hatırlamayı birbirine bağlar ama aynı zamanda ona sadece “şimşek çakması” gibi belleği aydınlatan bir niteliğin ötesinde bir genişletme, imgeye bir şeyler katma gücü de verir. Barthes'ın açıkça bahsettiği gibi, bu genişletme hali Proustçu bir durumdur. Bu Proustçu “istem dışı bellek” kavramı Barthes'da açıkça *punctum*'un işleyişiyle bağlantılı olan ve fotoğrafın konvansiyonel bir temsil kavramını aşmasına ve bellekle özel bir ilişki kurmasına neden olan bir kavramdır.⁸¹ Walter Benjamin'in belirttiği gibi, istem dışı bellek, bellek nesnele-

⁷⁹ Barthes, *Camera Lucida*, 91.

⁸⁰ a.g.e.

⁸¹ 1913'te yayımlanan *Kayıp Zamanın İzinde - Swann'ların Tarafı* romanında Marcel Proust, bu istem dışı bellek kavramına dair sonraki tanım ve tartışmalara bir arketip oluşturacak ilginç bir örneği anlatmaktadır: “Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı [...]. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını, farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerede yakalanabilirdi? İkinci bir yudum alıyorum, ilk yudumdan fazlasını bulamıyorum [...]. Aradığım gerçeğin onda değil, bende olduğu belli [...]. Benliğimin derinliklerinde böyle çırpınan şey, bu tada bağlı olan, onun peşinden bana gelmeye çalışan bir görüntü, görsel bir hatıra olmalı [...]. Sonra ansızın o hatıra karşımda beliri-

rinin imgeler gibi tek başına bulunmadığı ancak aynen balıkçının ağının ağırlığının ona ne tuttuğunu söylemesi gibi bir bütünlüğe dair şekilsiz, biçimsiz, sınırsız ve ağırlığı olan bir şey söyleyen “özel bir katman”dır.⁸² Benzer bir şekilde fotoğraf, bu bağlamda görmenin alanını aşan ve bir geçmiş duyuran, Proust’un deyimiyle “zihnin erişebileceği sınırların ötesinde ve şüphe götürmez bir şekilde belirli bir maddi nesnede bulunan”⁸³ bir niteliği içermektedir.

Dijital imgelerde göndergeselliğin tamamen ortadan kalkması, daha önce bahsettiğim gibi birinci dereceden bir soyutlama sürecinde gönderge ile imge arasındaki ilişkinin çözülmesinin ardından gelen ikinci derecedeki bir süreci ifade etmemektedir. Bu imgelerin en baştan bu tür bir göndergeselliğe sahip olmadığını belirtmek yerinde olur. Analog imgeleri mimesis ve doğrudanlığa dayanan bir tür yanılsama olarak kavramsallaştırsak bile dijital imgelerin yine temsilin gönderge aşamasında (ya da “şeyler” diyebiliriz) değil imgenin kendisinde gerçekleştiği simülasyonlara dayandığını söylemek istiyorum. Bu, “bellek imgeleri” ile görme arasındaki konvansiyonel farkın ortadan kalktığı noktayı ifade etmektedir. Konvansiyonel fotografik imgelerin tersine dijital imgeler kendilerini geçmişteki şeyler olarak maskeleyemez, bellek imgeleri yerine geçmez. Diğer bir deyişle maddilik ve göndergesellikten yoksun olduğu için sadece imgelerin kendisine gönderme yapar. Bu yolla da tümüyle metinlerarası ve kavramsal bir niteliğe bürünür.

Dijital fotoğrafla bellek arasında açtığımız bu parantezi kapatıp tekrar analog ve dijital fotoğraf arasında kurulan ikiliklere dönelim. Fotoğrafın doğruluk iddiası ya da fotografik gerçeklik kavramının erken ve olgun dönem dijital fotoğraf tartışmalarındaki görünümünün, Patrick Maynard’ın tespit ettiği iki farklı temsil unsuru ya da imgenin “otantisite” boyutuna dayanılarak açıklanabileceğini

verdi. Bu tat, Combray’de pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan), Leonie Halamın, günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı.” Bkz. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde - Swann’ların Tarafı*, çev., Roza Hakmen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 50-52.

⁸² Walter Benjamin, *Illuminations*, çev., Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 214.

⁸³ a.g.e., 158.

iddia edeceğim.⁸⁴ Maynard'ın bu farklı unsurlar, yani betimleme ile tezahür (*manifestation*) arasında yaptığı ayrım buradaki tartışmamız açısından kritiktir çünkü betimleme niteliğinin fotoğrafı gösterip göstermediği önemli değildir; önemli olan nesnelerini görsel olarak betimleme niteliğidir. Kuşkusuz resimler her durumda bu kategoriye girerler. Betimleme içerikle ya da 'resmin' sağladığını düşündüğümüz bilgiyle ilgilidir. Tezahür ise⁸⁵ nedenselliğe bağlıdır. Maynard tezahür kavramını açıklamak için Torino Kefeni örneğini vermektedir. Fotoğraflar Torino Kefeni'nin üzerindeki izler gibidir; hem imge niteliğini hem de kaynaklandığı şeye kendisini bağlayan nedensellik niteliğini taşır.⁸⁶ Yani bir yandan nesnelerinin resimleri, onların görsel betimidir, bir yandan da gösterdikleri şeyin tezahürüdür. Maynard'a göre bu nitelikler normalde birbiriyle uyuşmayan, birbirinden ayrı niteliklerdir. Bir hastalığın semptomu o hastalığın tezahürüdür, imgesi değildir. Hastalığın hem tezahürü hem de betimlemesi olan resim fikri, bir virüs fotoğrafı gibi, halen insanların kafasını karıştıran bir şeydir, çünkü belirtildiği gibi bu iki nitelik (ya da Maynard'ın ifadesiyle otantisite boyutu) birbiriyle uyuşmaz niteliklere sahiptir. Maynard'ın bu ayrımı, kuşkusuz ikon ve belirtisellik ikiliğinin başka bir bağlamda ifadesidir. Ancak Geert Gooskens'in ifadesiyle, aynı zamanda fotografik gerçekliğin ilişkisellik içinde iki tanımını da ima etmektedir.⁸⁷ Fotoğrafın gerçekliğin yansımaları ya da aynası olduğunu ifade eden erken dönem tanımlar, bir anlamda epistemolojik bir gerçekliğe yaslanır. Burada Maynard'ın ifade ettiği içerik ya da resmin sağladığı bilgi kavramının öne

⁸⁴ Patrick Maynard, "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42/II (1983), 155-156.

⁸⁵ Burada *manifestation* kavramını tezahür olarak çevirdim. Orijinal metindeki anlamını görünme hali veya zuhur etme karşılamıyordu. Tezahür kelimesi, bir şeyin belirtisi, sonucu gibi anlamlara gönderme yapması nedeniyle bu bağlama daha uygundur.

⁸⁶ Bu noktada Maynard, fotoğrafın tanımı açısından hemen bu ifadenin arkasında tartıştığım noktayla çelişiyor gibi gözüküyor. Ancak öyle değil. Maynard, Torino Kefeni'nin sonradan yapılmış, orijinalin oynanmış bir kopyası olduğunu savunuyor. Dolayısıyla fotoğrafın kaynaklandığı şey bağlamında analogi kurduğu kaynak İsa'nın bedeni değil orijinal Torino Kefeni'dir.

⁸⁷ Geert Gooskens, "The Digital Challenge: Photographic Realism Revisited" *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3 (2011): 116-117.

çıktığını görüyoruz. Buna karşın ontolojik gerçekçilik ise fotoğrafın resmettiği nesnelerin nedensel sonucu olduğunu vurgular. Hem epistemolojik gerçekçilik hem ontolojik gerçekçilik fotoğrafın gerçeklikle doğrudan bir ilişkisi olduğunu anlatmaya çalışır. Ancak epistemolojik gerçekçilik bu ilişkiyi yansıma kavramıyla kurarken, ontolojik gerçekçilik nedensel ilişki kavramıyla kurar.

Dijital fotoğraf bu iki fotografik gerçekçilik formunun ikincisini taşımamaktadır. Yani ontolojik olarak gerçekçilik namına bize bir şey vadetmez. Dijital fotoğraf, Nöth'ün Jäger'den ödünç aldığı terimle söylersek somut fotoğraf olarak, hatta Nöth'ün daha da ileri gidip söylediği gibi hakiki bir ikon olarak kendi görsel niteliklerinin dışında başka bir şeye gönderme yapmaz. Ontolojik olarak göndergeden kopmuş olan dijital imgeler, bir yandan da estetik açıdan paradoksal bir nitelik taşır. Göndergesel olarak paradoksaldırlar çünkü bir yandan göndergenin temsilin birinci aşamasında yok olduğu bir imge sürecini oluştururken, diğer yandan medyumun özgüllüğünü vurgulayan modern bir göndergesel temsil formuna öykünür veya sözde belirtisel bir form olarak *simülakr* halini alır. Estetik olarak paradoksal bir alanda var olurlar, çünkü her şeyi görmeye/göstermeye çalışan mükemmel bir imge, dijital imge söyleminin temellerini oluştururken aynı zamanda analog-benzeri imgeler oluşturmak için temelde doku ve kusur nosyonunu estetik bir nosyon olarak benimser.⁸⁸ Meseleye biraz daha

⁸⁸ Kuşkusuz bu noktada bu saptamayı güçlendirecek çok fazla örnek var. Ancak kanımca bu tartışmamızın yönünü değiştirebilecek kapsamda bir konu. Mesela lomografi kültürü her ne kadar analog fotoğraf kültürünün bir devamı gibi gözükse de aslında dijital fotoğraf kültürüyle barınan bir olgudur. Lomografinin anlık ve kusurlu fotoğrafları dijital fotoğraf kültüründe bambaşka araçlarla somutlaşmaktadır; *instagram* veya *hipstamatic* gibi. Hatta dijital fotoğraf kültüründeki lomografi kültürüne karşılık gelecek pratikler ve söylemler lomografiye olan ilgiyi de artırmaktadır. *Faux-vintage* fotoğrafların popülerliğinin dijital fotoğrafa zaten içkin olan fotografik söylemin bir uzantısı olduğunu iddia etmekteyim. Bu örnekleri uzatmayacağım. Ancak HDR (*High Dynamic Range*) imgelerin popülerliği (sadece bu teknik üzerine sayamayacağımız kadar fazla kitap bulunmaktadır) dijital fotoğrafın görünürde paradoksal yapısını çok güzel ifade etmektedir. HDR imgeler bir yandan dinamik alan kavramını mümkün olan en üst düzeyde genişletmeye çalışırken, bir yandan da gerçekçi olmayan dinamik alanlar üreterek gerçeküstü imgelere dönüşmektedir; bir anlamda hiçbir gerçeklik iddiası taşımadan fotografik olandan “daha fotografik” olmaya ve her şeyi görünür kılmaya çalışmaktadır. HDR imgeler bu anlamda iyi bir *simülakr* örneğidir. Bura-

kapsayıcı bir yerden bakarsak, dijital imge bir fotoğraftan çok bir fotografik imge halini almakta ve “modern” olana yönelik kendine gönderme yapan ve kendi üstüne katlanan postmodern bir nostalji nosyonu ile işlemektedir. Dolayısıyla dijital imgelerin ürettiği nostalji nosyonu, göndergenin kendisinin yasını tutmaz, konvansiyonel fotoğraftaki gönderge temsiline yasını tutar.

Dijital imge modern gönderge kavramını bu tür bir kendine gönderme haliyle ürettiğinde, Fredric Jameson’ın postmodern estetik üzerine tartışmasındaki terimleri yeğlersek, alıntılar kültürü yaratan bir pastiş estetiğiyle işlemektedir.⁸⁹ Bu estetik biçim “biçimsel yeniliğin mümkün olmadığı” ve “ölü biçimleri taklit etmek ve imgelem müzesindeki biçimlerin maskeleri ve sesleriyle konuşmaktan başka yapacak bir şeyin olmadığı” bir dünyanın estetiğidir.⁹⁰ Jameson’ın pastiş estetiğini açıklamaya çalışırken kullandığı “postmodern nostalji filmi” örneği, dijital imgelerin anlaşılmasına da katkıda bulunabilir. Biraz da imalarıyla yorumlarsak, geçmişin topyekûn bir “gönderge” olduğu bir temsil düzleminde, nostalji filmleri tarihsel içeriğin artık modası geçmiş “temsili” sunmaz; geçmişe biçimsel yan anlamla başvurulur, gerçek bir geçmiş temsil edilmez, “geçmişlik” hali imgenin cıvalı nitelikleriyle aktarılır.⁹¹ Biraz ihtiyatlı olmak kaydıyla, dijital imgenin modern gönderge ve temsil kavramıyla ilişkisini bu tür postmodern nostalji nosyonu içinde tarif edebiliriz. Bu nostalji kavramını fotografik belleğin önemli unsurlarından olan Proustçu bir bellek kavramı içinde değil, geçmişin kendisinin “modern” temsillerine yönelik bir nostalji olarak tanımlayabiliriz.

Her ne kadar hayli kışkırtıcı olsa da, Barthes’ın terimleriyle konuşursak, dijital imgenin *punctum*’la işleyen bir alanı olmadığını, bunun yerine geçmişin modern temsillerine ilişkin birtakım uzlaşımlarla çevrili bir *studium* alanının dijital imgenin temsil alanını oluşturduğunu belirtmek mümkündür. Kuşkusuz bu göz-

daki yaklaşımım ile benzer bir konumu paylaşan bir çalışma için bkz. Peter Buse, “Polaroid into Digital: Technology, Cultural Form, and the Social Practices of Snapshot Photography,” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24/II (2010).

⁸⁹ Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 146 (1984); Frederic Jameson, “Postmodernism and Consumer Society,” *Postmodern Culture*, haz., Hal Foster (London: Pluto Press, 1985).

⁹⁰ a.g.e., 115.

⁹¹ Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic,” 67.

lem, dijital imgeyi varlık ile yokluk arasındaki etkileşim ve bir aradalığın tanımladığı konvansiyonel fotoğraf kavramının ontolojisine ve estetiğine tamamen karşı bir konuma koymaktadır. Hakiki ikon olarak dijital imgede fotografik yüzey üzerinde bulunan şey hiçbir zaman yok olamaz çünkü imge dışında bir yerde hiçbir zaman var olmamıştır. Fotoğrafın asli özelliği, yani nesnesini kendisinden görünür kılma özelliği, belirtiselliğin ortadan kalktığı durumda artık var olamaz. Daha da ötesi fotografik nesne, basitçe temsil alanının içinde var olan bir gönderge değildir. Fotografik göndergenin işleyişini anlatabilmek için “hayalet ağrı” olgusunu kullanabiliriz. Ampute kolunda ağrı hissederek; bu ağrıyla birlikte fiziksel olarak olmayan kol varlığını her fırsatta duyurur ve onarılmaz bir nostalji hissi yaratır. Fotografik gönderge de geçmişten gelen haliyle burada, varlıkla yokluk arasında bir yerde salınmaktadır; fotografik göndergeyi güçlü kılan bu aradalık halidir. Dolayısıyla Barthes’ın formülasyonunu tersine çevirirsek, dijital imge “tam olarak gördüğümüz şey” olmaktadır.⁹² Fotografik yüzey üzerinde görünmeyen ancak tartışılmaz ve kesin varlığını duyuran bir gönderge nosyonu dijital imgede ortadan kalkmaktadır.

Fotoğrafın tam olarak gördüğümüz şey haline gelmesi veya daha önce bahsedildiği gibi “hakiki ikon” olarak kavranması, medyum ile imge arasındaki farkın dijital fotoğraf bağlamında düşünülmesini gerektirmektedir. Temsil bağlamında bahsedilen şeffaflık ya da saydamlık iddiaları veya fotografik belirtisellik kavramının içinde medyum imgeyi içinde taşıyan bir şey olarak görülebilir ya da imgenin kendisi medyumun yerine geçen bir şey olarak kavramsallaştırılabilir. Halbuki medyum maddiliği içinde kavranan bir şeyken, imgeye medyuma bağlılığıyla bir maddilik atfedilir. Tartışmamızı daha da derinleştirebilmek için bu ayrımı yapmak durumundayız.

Jean-Paul Sartre’ın imgeler, onların temsil ettiği nesneler ve imgeyi ortaya çıkaran, onu görünür kılan şey arasındaki ilişkiye dair düşüncesinin buradaki tartışma bağlamında düşünülmesi, bir yandan medyumla imge arasındaki farka ilişkin meseleyi derinleştirici birtakım noktalar ortaya koyacak bir yandan da di-

⁹² “Fotoğraf hiçbir zaman görünmez; gördüğümüz şey o değildir.” Bkz. Barthes, *Camera Lucida*, 6.

jital imgenin göndergesizliğini ve onun *simülakr* olduğu varsayımının bu bağlamda ortaya çıkarabileceği anlamlar hakkında birtakım ipuçları verecektir. Sartre, imgelenmiş bir şey olarak varoluşun kavranması zor bir varlık kipi olduğunu, çünkü her şeyden önce tüm varoluş kiplerini fiziki varoluş modelinde yorumlama şeklindeki müzmin alışkanlığımızdan vazgeçmemizi gerektirdiğini söylemektedir.⁹³ Sartre'ın metnin devamındaki karmaşık formülasyonunu basitleştirirsek ve biraz da bağlamımıza uyarlarsak, imge üzerine imgeler oluşturmada düşünmeye başladığımız anda imgelenmiş olan şeyin niteliklerini imgeye atfetmekten öteye geçer (ki bu gayet doğaldır çünkü bir temsil ilişkisi mevcuttur) iki farklı alan, imgelenmiş olanın ve imgenin alanını kurarız.⁹⁴ Bu şekilde imgeyi bir şey haline, imgelenmiş olandan farklı bir varoluş düzlemine koyarız. Sartre imgeyi bir şey olarak görme ya da “imgeleri şeylerle aynı düzleme koyma” durumuna “içkinlik yanılması”⁹⁵ adını vermektedir.

Dolayısıyla Sartre'a göre, eğer imgeyi herhangi bir şeyle ya da nesneyle eşitlersek, imgenin ayırıcı özelliğini yitirmiş oluruz. Sartre, gösterge ile imge arasında yaptığı bir dizi ayırımın sonucunda resimdeki Pierre örneği üzerine şunları söylemektedir:

Diyelim ki resimdeki Pierre'i düşünüyorum. Bu resmi değil Pierre'i düşündüğüm anlamına gelir. Dolayısıyla resmi “Pierre'in bir imgesi olarak düşündüğüm” söylenemez. Bu, benim bilincimde olan resmin işlevini ortaya çıkaran bir yansıtıcı bilinçtir. Bu yansıtıcı bilinç için Pierre ve resim iki farklı nesnedir. Ancak imgeleme ediminde resim Pierre'i bana görünür kılmak için kendisi yok olmuştur. Resim, Pierre orada olmamasına rağmen onu *verir*. Gösterge ise nesnesini vermez [...], doğası gereği boş olan bir gösterge bilinci kendisini yok etmeden işlevini yerine getirebilir.⁹⁶ [vurgu orijinal metindedir]

⁹³ Jean-Paul Sartre, *Imagination*, çev., Kenneth Williford ve David Rudrauf” (New York, NY: Routledge, 2012 [1936]), 5; Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, çev., Alp Tümerterkin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2009 [1936]), 9.

⁹⁴ a.g.e.

⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, çev., Jonathan Webber (New York, NY: Routledge, 2004[1940]), 43.

⁹⁶ a.g.e., 24.

John Lechte, Sartre'ın hayli karmaşık pozisyonunu şu şekilde açıklamaya çalışmaktadır:⁹⁷ İmge algının sonucu oluşmaz; bir resmi algılarken önümüzdeki maddi gerçekliği, örneğin kanvas ve boyayı, algılarız. İmgede ise resim görülen/algılanan değildir; resmin içeriğini mevcut kılan bir araçtır.⁹⁸ İmge şeffaflıkla (saydamlık) algılama ise, bir dereceye kadar opaklıkla nitelendirilebilir. Öyleyse imge, imgelenmiş bütünlüğe bir temas kipine dönüşmektedir; bir “şey” değildir; maddi bir şeye dönüşen bir şey imge olamaz. Lechte ekler: Algıdan farklı olarak imge kısmi değildir, bir bütünü verir. Mesela bir küpün algısı onun görünmeyen kısımlarına ilişkin bir bilgi vermezken, küpün imgesi küpün kendisidir.

Bu noktada medyum ile imge ayrımına Sartre'ın kavramlarıyla tekrar dönebiliriz. Eğer imgenin nesnesini vermeye aracılık eden medyumla ilişkisini belirtisellik kavramı içinde anlarsak, imgenin kendisini nesneyi verme sürecinde yok etmesi ancak bir maddilikle mümkün olacaktır. Belirtisellik kavramı bu noktada, en az Rössak ve Hayes'in dijital imgenin soyut işleme prensiplerini açıklama bağlamı kadar açıklık kazanıyor. Çünkü, bir anlığına imge ve medyumun birbirinden ayrılmazlığını kabul edersek, bu medyum-imge belirtiselliğini maddi bir düzlemde kazanmak durumunda olacaktır. Ancak paradoksal biçimde yine bu belirtisellik sayesinde imge, tüm maddi düzlemini nesnesini vermek için ortadan kaldıracaktır. Daha da ötesi, bu maddi düzlem tamamen ortadan kalktığında veya başka bir deyişle, imge ile medyum aynı şey haline geldiğinde (yani imge bir “şey” haline geldiğinde) konvansiyonel anlamda bir imgeden bahsetmek mümkün müdür? Bu noktayı doğrudan dijital fotoğraf bağlamında vurgularsak, bir “hakiki ikon” olarak ya da daha önce tartışıldığı biçimiyle kendisinden başka hiçbir şeyi göstermeyen (dolayısıyla kendisi bir şey halini alan) dijital imge, bir anlamda Sartre'ın “içkinlik yanılması” dediği şeyin somutlaştırımı haline gelmektedir. Bu, dijital fotoğrafın belirtisellik kavramını yitirdiğinde oluşabilecek ve daha çok imgenin nesneyi verme, onu şimdide tekrar ortaya çıkarma aracı olarak

⁹⁷ John Lechte, *Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future* (New York: Routledge, 2012), 108.

⁹⁸ Bu nokta ile 2. Bölüm'de dile getirdiğimiz şeffaflık tezi ve Barthes'ın fotoğrafın görünmezliğine ilişkin tespiti arasındaki paralelliğe okuyucunun dikkatini çekmek isterim.

nesneye doğrudan bağlı bir maddi düzlem (medyum) kalmadığı durumda böyledir. Dijital imge bir *simülakr* olarak kavrandığında da (tartışılan bağlamda modern göstergenin bir *simülakra'sı* olarak görünecektir) kendi başına bir gerçeklik hali olarak var olacak ve kendisinden başka bir şeye gönderme yapmayan, salt bir “şey” olarak görünecektir.

Bu bölümde dijital imgelerin nitelikleri ve konvansiyonel fotoğraftan farklılıklarını tartışırken iki temel meseleyi derinlemesine tartışmadığımı farkındayım. Kuşkusuz bu mesele en az dijital imgenin alımlanma sürecini kapsamayan üretim sürecindeki ontolojik nitelikleri kadar önemli bir konudur ve ayrı, kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Bunlardan birincisi, bu bölümde dipnotta kısaca değindiğim, dijital imgelerin çevrimiçi ağlarda hareketliliğinden kaynaklı olarak kazandığı ontolojik bir değişkenlik kavramıdır. Dijital imge ekonomisi artık imgenin tekil bir biçimde var olma koşullarını ortadan kaldırmakta, imgeyi metinlerarası bir konumda, farklı imge dizilerinin bir parçası olarak, üst üste binmeler ve birleşimler içinde farklı anlamlar kazanan bir söylemsel alanda konumlandırmaktadır. Bu tür bir değişken imge kavramı, aynı zamanda dijital imgenin çok temel bir özelliğinden, yani neredeyse “dijital medyum” kavramını bir tür oksimoron haline getiren medyumun yok olması olgusuyla doğrudan bağlantılıdır. İmge artık imge olmayan farklı göstergelerle birlikte var olabilmektedir çünkü özü itibarıyla imge de bir veridir ve diğer medyumlar ya da göstergelerle arasındaki farkı ortadan kaldıran maddilik ve gönderge kavramından yoksundur. Bu aynı zamanda dijital imgeyi sadece biçimsel olarak değil daha geniş bir teknokültür estetiğinin bir parçası ve deneyimlenen bir şey olarak görmemizi gerektirmektedir. İkincisi ise fotoğraf çekme pratiğinin dönüşümü ve buna bağlı olarak fotoğrafın estetik alımlanmasındaki değişimlerle ilgilidir. Dijital imge üretim sistemlerinin baskın fotografik imge üretim yöntemi halini almasıyla birlikte bir yandan fotoğrafıma pratiğinin kendisi gündelik yaşamın her alanına giren bir pratik halini almış, diğer yandan bu tür bir pratiğin çıktısı olan imgelerin anlamı kökten biçimde değişmiştir. Dijital imge üretim teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte fotoğraf artık programlanabilen bir olguya dönüşmüştür. Kuşkusuz artık fotoğraflar sadece güzel olduğu için veya belge, kişisel anı saklama ya da ticari amaçlarla anlam kazanmıyor. Fotoğrafın yeni maddi üretim koşulları ve bu-

na bağılı gelişen kültürel pratikler imgeyi bir tür iletişim ve işlem aracı haline getirmektedir.

Dijital imge üzerine bu tartışmanın belli başlı yaklaşımları özetlemek dışında derinlemesine bir tartışma geliştirmeyerek sınırları içerisine dahil etmediği bir diğer alan ise fotografik imgenin ontolojik anlamda dönüşümünün dışında anlaşılabilir, “bir bilgi ya da belge olarak fotoğraf” kavramının dönüşümüdür. Farklı yaklaşımlar imgenin analog üretim süreçlerinden dijital üretim süreçlerine geçişte ontolojik bir dönüşüme, yani fotoğrafın kendi içinde ne olduğuna ilişkin bir kırılmaya işaret etmişse de, zaten fotografik hakikat nosyonunun ikinci bölümde özetlediğimiz gibi sorunsuz kabul gören bir mesele olmadığını ve hatta bazı yaklaşımlarda fotoğrafın tamamen bir kültürel ve toplumsal inşa olarak, hem de akla yatkın argümanlarla ortaya konulduğunu görüyoruz. Bu ontolojik dönüşüm ya da kırılmayı daha önce tartıştığımız başka bir yerden, yani fotoğrafa yüklenmiş olan kültürel ve toplumsal bir hakikat ve gerçekçiliğin zedelenmesi, bir anlamda ontolojik olmaktan ziyade epistemolojik bir dönüşüm olarak da okuyabiliriz. Fotoğrafın erken döneminde beliren ve günümüze kadar azalsa da etkisini sürdüren doğal sihir ya da iz veya kalıntı nosyonlarıyla tanımladığımız belirtisellik niteliklerinin ona yüklediği bu kendine has konum, fotografik nesnenin henüz aktarım sürecinin başlamasından önce bir tür sayısal diziye veya algoritmik kodlara dönüşmesi olgusuyla birlikte sarsılmıştır. Ancak burada bir paradokstan bahsetmek gerekir. Her ne kadar fotoğrafın gerçeklik ve hakikat nosyonlarıyla kurduğu kendine özgü bağı azaldığı yönünde gözlemler varsa da günümüzde halen fotoğraf kendisine yüklenmiş olan bu ayırıcı gerçekçilik niteliğini sürdürmekte ve fotografik imgeler belki eskisinden de fazla bir (dez)enformasyon aracı olarak kullanılmaktadır. Bu durum bir parça buradaki konumumu meşrulaştıran bir ima taşımaktadır. Fotoğrafın ontolojik anlamda dönüşümü, onun kültürel ve toplumsal olarak inşa edilmiş gerçekçiliğini uzun vadede büyük ölçüde sonlandırıp onu diğer elle yapılan görsel imgelere benzer bir konuma getirebilir. Dijital imgelerin fotoğraftan miras aldıkları inşa edilmiş bu gerçekçiliği belki de eskisinden de daha etkin bir biçimde sürdürmesi, bu imgelerin fotografik imgelerden çok daha yoğun üretilmesine ve çok hızlı dolaşımına bağılı geçici bir olgu olabilir. Zamanla bu ontolojik değişimler fenome-

nolojik değişimler yaratabilir; yani dijital imgelere dair kuramsal düzlemde sezilen ontolojik dönüşümler imgelerin kültürel ve toplumsal olarak kodlanması ve bu kodların ürettiği inanışların popüler anlamda yayılışı gibi bir somutlaştırmaya neden olabilir. Henüz bunu yaşadığımızı düşünmüyorum. Bunu şüphesiz zaman ve dijital imgelerin gelecekteki üretim ve tüketim biçimlerindeki seyir gösterecek..

Bu bölümdeki farklı yaklaşımlar ve sürdürdüğümüz tartışma iyimser veya kötümser bir dijital imge okuması olarak okunabilir. Ancak asıl mesele, belki de dijital imgelerin konvansiyonel gösterge ve imge kavramına dair bildiklerimizin uygulanamayacağı bir dile sahip olması olabilir. Burada imge ve göstergeye dair söylemleri özcü bir tavırla kullanmaya devam etmek ve kültürel pratikler bu söylemleri kendisine uygulanamayacak yeni üretim biçimlerine giydirse bile şeylerin bugüne kadar oluşmuş söylem alanlarıyla tanımlanmış ontolojik temelleri ekseninde bir anlama hali sürdürmek birinci alternatiftir. Bu tür bir yorum dijital imgenin fotoğraf olmak şöyle dursun konvansiyonel imge tanımına bile girmediğini anlatır ve belki artık kaybolan bir medyumun söyleminin yasını tutar. Kuşkusuz bu tavır yargılanamaz; burada sürdürdüğüm tartışma da benzer bir tavır içindedir. Dijital imgelerin ne fotoğraf ne de imge olması onların bir şey olmadığı anlamına gelmez; bu tavır sadece onların olduğunu iddia ettiği şey olup olmadığını anlamaya çalışır. Diğer bir alternatif ise, dijital imgelerin bizim konvansiyonel imge ve gösterge kavramlarımıza uymadığını ancak yeni bir dil ve estetik içinde işlediklerini anladıktan sonra bu yeni alanın kendi dilinin ortaya çıkarabileceği şeye bakmaktır. Ancak bu ikinci alternatif, en azından birinci tavır içinde konuşmaya devam edersek, henüz mevcutmuş gibi görünmüyor. Dijital fotoğraf ya tamamen kavramsal bir estetik araç olarak ya da analog atasının bir *simülakr*'ı, göstergenin göstergesi, göndergesiz hakiki bir ikon olarak var oluyor.

Analog fotoğrafta lens ve kamera, aktarım sürecinin parçalarıdır; ancak dijital imgelerde lens ve kamera her ne kadar analog fotoğraftaki işlevinin aynısını yürütse de, fotografik süreç sensöre işlenebilir veri iletildiği anda sona ermektedir. İşlenebilir veri medyuma özgü bir nitelik taşımaz; bu veri ses, müzik, sembol veya başka biçimde kodu açılacak her kodlanmış veri için ontolojik olarak aynıdır. Dolayısıyla göndergenin bağı bu fotografik süreç sonrasında bitmekte, gerçeklik kavramı tamamen dijitalleştirilebilir verinin kendi kendine gönderme

yaptığı ve kuramsal olarak bitmeyecek, sonsuza dek sürecek bir göndergeler zincirini barındırmaktadır. Ancak bu tür bir açıklama fotoğrafın nötr, yalnızca lensin önünde duran nesneyi aktaran ve gerçekliği zaman ve mekânı aşarak bize getiren bir araç olarak görülmesinin ideolojik olmadığı anlamına gelmemelidir. Fotoğraf bir şeyin varlığının kanıtıdır ve ondan izler taşır; ancak bu önerme fotografik temsil ile varlığın hakikati arasında bir ilişkiyi ya da belirtiselliğin gerçekliği şu veya bu biçimde yansıttığı ya da çarpıttığı anlamına gelmez. Göndergenin varlığı tek başına, iz ya da temas nosyonuyla işleyen bir belirtiselliğin getirdiği, fotoğrafın nesnesiyle kurduğu doğrudan ilişki aracılığıyla imgeyle/imgede tezahür eden gerçekliğin ya da hakikatin doğasına dair bir çıkarımda bulunmamızı gerektirmez.

Dolayısıyla eğer dijital imgelerin fotoğraf olup olmadığını belirtmek durumundaysak, ki bu sorunun kendisi birçok açıdan sorunludur, dijital imgelerin fotografik imgenin bazı temel özelliklerini yitirdiği, bu yüzden de artık bir fotografik medyum olarak görülemeyeceği söylenebilir. Fotografik imge temelde nesnesinin var olduğunun kanıtı olma özelliğini nedensellik, iz ya da temasa dayanan belirtisellik niteliği ve her ne kadar önemli ölçüde kültürel ve ideolojik olsa da gözle kamera arasında kurulan benzerliğe dayanarak kazandığı (fotografik bir temsil aracı olarak görüldüğü) ve dijital imge bu niteliklerden büyük ölçüde yoksun olduğu için (ve ontolojik olarak göndergeden bağımsız olduğu için) bu iddia büyük ölçüde doğrudur. Ancak bu literatürde yaygın bir gözlem olan dijital imgelerin post-fotografik bir temsil aracı olduğu şeklindeki iddiaya katılmamı büyük ölçüde zorlaştırmaktadır. Çağımızın post-fotografik bir çağ olduğu iddia edilebilir; yani kültürel ve toplumsal olarak fotoğraf olarak kodlanan ancak ontolojik olarak fotografik imge niteliklerini taşımayan dijital imgelerin uzun vadede fenomenolojik olarak fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin yarattığı algı biçimlerini sarsacağını düşünüyorum. Bu kuşkusuz bizim, mekanik yolla üretildiği düşünülen imgelerle gerçeklik arasında fotoğraf aracılığıyla kurduğumuz konvansiyonel ilişkiyi değiştirecektir. Ancak kanımca, bu imgelerin post-fotografik bir temsil aracı olduğu akla yatkın bir önerme değildir. Bu önerme, bu bölümde derinlemesine tartıştığım ve farklı kuramsal yaklaşımlarda da belirtildiği gibi, dijital imgelerin halen baskın olarak analog fotoğrafın kodları ve ifade araçlarıyla

işlemesi olgusunu açıklamaktan uzaktır. Bu önermeyi tersten okuyup yanıt bulmaya çalışırsak, dijital imge bir gün salt kavramsal bir estetik ifade aracı olarak kendine özgü ifade araçları geliştirebildiği alan dışında diğer görsel imgelerden ayırıcı niteliğini fotografik imge gibi ortaya çıkarabilirse, post-fotografik gibi bir kavrama ihtiyaç duymadan bu imgeleri tanımlama yolu bulabiliriz.

KAYNAKÇA

- Allen, Synder, ve Neil W. Allen. "Photography, Vision, and Representation." *Critical Inquiry* 2/1 (1975): 143-169.
- Amelunxen, Hubertus von. "Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space." *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*. Haz., Hubertus von Amelunxen (vd.), Çev., Pauline Cumbers, 115-123. Munich: G+B Arts, 1996.
- Arnheim, Rudolf. "The Two Authenticities of the Photographic Media." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/IV (1993): 537-540.
- Arnheim, Rudolf. "A Plea for Visual Thinking." *Critical Inquiry* 6/III (1980): 489-497.
- Arnheim, Rudolf. "On the Nature of Photography." *Critical Inquiry* 1/1 (1974): 149-161.
- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 1957[1933].
- Arnheim, Rudolf. *Sanat olarak Sinema*. Çev., Rabia Ü. Tamdoğan. Adıyaman: Hil Yayınları, 2010[1933].
- Armstrong, Carol. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1975*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.
- Arnason, Hjorvardur, H., ve Elizabeth C. Mansfield. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. London: Pearson, 2014.
- Arslan, Tümay. "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı." *Kültür ve İletişim* 12/I (2009): 9-38.
- Bal, Metin. "Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki." Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, 2008.
- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image." *Image, Music, Text*. Çev., Stephen Heath, 32-51. London: Fontana Press, 1977[1964].
- Barthes, Roland. "The Photographic Message." *Image, Music, Text*. Çev., Stephen Heath, 15-31. London: Fontana Press, 1977[1961].
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev., Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2000[1980].
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Çev., Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981[1980].
- Barthes, Roland. *Çağdaş Söylenler*. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Çev., Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Çev., Annette Lavers. London, Paladin, 1972[1957].
- Batchen, Geoffrey. "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography." *Aperture* 136 (1994): 46-51.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1997.

- Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing Photography History*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.
- Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York & Princeton: Architectural Press/Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004.
- Baudelaire, Charles. "The Modern Public and Photography." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 83-89. New Haven: Leete's Island Books, 1980[1859].
- Baudrillard, Jean. *Çaresiz Stratejiler*. Çev., Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011[1983].
- Baudrillard, Jean. *Kusursuz Cinayet*. Çev., Necmettin Sevil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012[1994].
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev., Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011[1981].
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." *What is Cinema?, Vol. 1*. Çev., Hugh Gray, 9-16. Berkeley: University of California Press, 1967[1958].
- Bazin, André. "An Aesthetic of Reality." *What is Cinema?, vol. 2*. Çev., Hugh Gray, 16-40. Berkeley: University of California Press, 1967[1959].
- Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema." *What is Cinema?, vol. 1*. Çev., Hugh Gray, 23-40. Berkeley: University of California Press, 1967[1958].
- Bazin, André. "Theatre and Cinema." *What is Cinema?, Vol. 1*. Çev., Hugh Gray, 95-124. Berkeley: University of California Press, 1967[1958].
- Bazin, André. *Sinema Nedir?*. Çev., İbrahim Şener. Ankara: Doruk Yayınları, 2011.
- Benjamin, Walter. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı." *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal, 50-86. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Çev., Harry Zohn, 217-251. New York: Schocken Books, 1969.
- Benjamin, Walter. *Fotoğrafının Küçük Tarihi*. Çev., Barış Tanyeri. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2014[1931].
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Çev., Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Berger, John. "Understanding a Photograph." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 291-294. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Binkley, Timothy. "Reconfiguring Culture." *Future in Visions: New Technologies of the Screen*. Haz., Philip Hayward ve Tana Wollen, 92-122. London: BFI, 1993.
- Blood, Susan. "Baudelaire Against Photography." *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith*, 150-172. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Bolter, Jay, D., ve Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Bossen, Howard. "Zone V: Photojournalism, Ethics and the Electronic Age." *Studies in Visual Communication* 11/III (1985): 22-32.
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Haz., John G. Richardson. Çev., Richard Nice, 241-258. New York, Greenwood, 1986.
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*. Çev., Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press, 1998.

- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Burgin, Victor. *Fotoğrafı Düşünmek*. Çev., Aylin Ünal. İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları, 2013.
- Buse, Peter. "Polaroid into Digital: Technology, Cultural Form, and the Social Practices of Snapshot Photography." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24/II (2010): 215-230.
- Cameron, Julia M. "Annals of my Glass House." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 76-79. West Sussex, UK: Wiley Blackwell.
- Carroll, Noël. "Critical Study: Kendall L. Walton, Mimesis as Make-Believe." *Philosophical Quarterly* 45/178 (1995): 93-99.
- Cartier-Bresson, Henri. *Karar Anı*. Çev., İlker Maga. İstanbul: YGS Yayınları, 2006.
- Cartier-Bresson, Henri. *The Decisive Moment*. Çev., Margot Shore. New York: Simon and Schuster, 1952.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press, 1971.
- Clarke, Graham. *The Photograph*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Comolli, Jean-Louis. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Haz., Philip Rosen. Çev., Diana Matias, 421-433. New York: Columbia University Press, 1986.
- Crary, Jonathan. "Modernizing Vision." *Vision and Visuality*. Haz., Hal Foster, 29-44. Seattle: Bay Press, 1988.
- Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Çev., Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Crow, David. *An Introduction to Semiotics in the Visual Arts*. Lausanne: Ava Publishing, 2010.
- Cubitt, Sean, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz. "Introduction: Materiality and Invisibility." *Digital Light*. Haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz, 7-20. London: Open Humanities Press, 2015.
- Currie, Gregory. "Photography, Painting and Perception." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49/I (1991): 23-29.
- Currie, Gregory. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Da Vinci, Leonardo. "The Function of the Eye, as Explained by the Camera Obscura." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger. Çev., Jean Paul Richter, 17-18. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1520].
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé. "Daguerreotype." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 11-13. New Haven: Leete's Island Books, 1980[1839].
- De Zayas, Marius. "Photography and Artistic-Photography." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 121-122. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1913].
- Değirmenci, Koray. "Photography as Unconcealment: Revisiting the Idea of Photographic Transparency." *South African Journal of Philosophy* 34/II (2015): 255-264.
- Değirmenci, Koray. "Depth of Field." *Philosophy of Photography* 5/II (2015): 129-135.

- Değirmenci, Koray. "Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine." *Yedi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 13 (2015): 1- 10.
- Değirmenci, Koray. "Nostalgia Without the Referent: The Photographic Image Now." *Kültür ve İletişim* 34 (2014): 61-75.
- Değirmenci, Koray. "Photographic images in the Digital Age: Does Photography still Exist?" *The Aesthetic Dimension Of Visual Culture*. Haz., Ondrej Dadejik ve Jakub Stejskal, 146-154. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Değirmenci, Koray. "Fotografik İmajın Olası bir Ontolojisi Üzerine." *Fotograf Dergisi* Ağustos-Eylül(2007): 84-93.
- Demachy, Robert. "On the Straight Print." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 114-117. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1907].
- Derrida, Jacques. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Çev., Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Descartes, René. "Optics." *Images: A Reader*. Haz., Sunil Manghani, Arthur Piper ve Jon Simons, 37-39. London: Sage, 2012[1637].
- Descartes, Réne. *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*. Çev., Paul J. Olscamp. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965[1637].
- Doane, Mary A. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/I (2007): 128-152.
- Eastlake, Elizabeth. "Photography." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 39-68. New Haven: Leete's Island Books, 1980[1857].
- Eco, Umberto. "Critique of the Image." *Thinking Photography*. Haz., Victor Burgin, 32-38. Basingstoke: Macmillan Press, 1982.
- Edgerton, Samuel Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.
- Edwards, Elizabeth, ve Janice Harts. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge, 2004.
- Edwards, Steven. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Elo, Mika. "Notes on Haptic Realism: Digital Photography and Shifting Conditions of Embodiment." *Philosophy of Photography* 3/I (2012): 19-27.
- Emerling, Jae. *Photography: History and Theory*. New York, Routledge, 2012.
- Emerson, Peter H. "Focussing. In *Naturalistic Photography for Students of the Art*." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 84-87. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1890].
- Evans, Frederick H. "What is a 'Straight Print'." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 118-120. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1907].
- Flusser, Vilém. "The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs." *Leonardo* 19/IV (1986): 329-332.
- Flynn, Thomas R. "Foucault and the Eclipse of Vision." *Modernity and the Hegemony of Vision*. Haz., David M. Levin, 273-286. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Çev., Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995[1975].

- Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2001[1975].
- Friday, Jonathan. "André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/IV (2005): 339-350.
- Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Frosch, Paul. *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford & New York: Berg, 2003.
- Gail, Buckland. *Fox Talbot and the Invention of Photography*. Boston: David R. Godine, 1980.
- Geuens, Jean-Pierre. "The Digital World Picture." *Film Quarterly* 55/IV (2002): 16-27.
- Goldberg, Vicki, ve Robert Silberman. *American Photography: A Century of Images*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- Goodman, Nelson. *Language of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- Gooskens, Geert. "The Digital Challenge: Photographic Realism Revisited." *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3 (2011): 115-125.
- Green-Lewis, Jennifer. "Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion." *Nineteenth-Century Contexts* 22/IV (2001): 559-585.
- Green, David. "Indexophobia." *Photography Theory*. Haz., James Elkins, 244-248. London: Routledge, 2007.
- Green, Jonathan. "Pedro Meyer's Documentary Fictions." *Metamorphoses: Photography in the Electronic Age*. Haz., Michael Hoffman, 32-37. New York: Aperture, 1994.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Gualtieri, Elena. "The Territory of Photography: Between Modernity and Utopia in Kracauer's Thought." *New Formations* 61 (2007): 76-89.
- Hahn, Taylor. "Developing Perfection: Understanding and Redefining Photography in a Digital Age." Yayınlanmamış MA Tezi. Wake Forest University, 2009.
- Hannavy, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge, 2008.
- Hayes, Brian. "Computational Photography." *American Scientist* 96/II (2008): 94-99.
- Heidegger, Martin. "... Poetically Man Dwells ..." *Poetry, Language, Thought*. Çev., Albert Hofstadter, 209-227. New York: Perennial Classics, 2001[1951].
- Heidegger, Martin. "The Age of World Picture." *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Çev., William Lovitt, 115-154. New York: Harper and Row, 1990[1938].
- Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*. Çev., Albert Hofstadter, 15-86. New York: Perennial Classics, 2001[1960].
- Heidegger, Martin. *Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Heidegger, Martin. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Çev., Richard Taft. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990[1929].
- Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev., Fatih Tepebaşılı. Ankara: DeKi, 2007[1960].
- Henry, Karen. "The Artful Disposition: Theatricality, Cinema and Social Context in Contemporary Photography." *Acting the Part: Photography as Theatre*. Haz., Lori Pauli, 132-161. London: Merrell, 2006.
- Hershberger, Andrew E. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014.

- Hofkosh, Sonia. "Early Photography's Late Romanticism." *European Romantic Review* 22/III (2011): 293-304.
- Holmes, Oliver W. "The Stereoscope and the Stereograph." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 68-71. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1859].
- Huckle, Nicholas. "On Representation and Essence: Barthes and Heidegger." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/III (1985): 275-280.
- Hulick, Diana E. "The Transcendental Machine? A Comparison of Digital Photography and Nineteenth-Century Modes of Photographic Representation." *Leonardo* 23/IV (1990): 419-425.
- Jäger, Gottfried. "Abstract Photography." *Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography*. Haz., Ruth Horak, 162-195. Salzburg: Fotohof Edition, 2003.
- Jäger, Gottfried. "Analogue and Digital Photography: The Technical Picture." *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*. Haz., Hubertus von Amelnxen (vd.). Çev., Libby Fink, 107-109. Munich: G+B Arts, 1996.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society." *Postmodern Culture*. Haz., Hal Foster, 111-125. London: Pluto Press, 1985.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 59-92.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." *Vision and Visuality*. Haz., Hal Foster, 3-23. Seattle: Bay Press, 1988.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California University Press, 1994.
- Jeffrey, Ian. *Photography: A Concise History*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Jonas, Hans. *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*. New York: Harper & Row, 1966.
- Judovitz, Dalia. "Vision, Representation and Technology in Descartes." *Modernity and the Hegemony of Vision*. Haz., David M. Levin, 63-86. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kember, Sarah. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.
- King, William L. "Scruton and the Reasons for Looking at Photographs." *British Journal of Aesthetics* 32/III (1992): 258-65.
- Kracauer, Siegfried. "Photography." Çev., Thomas Y. Levin. *Critical Inquiry* 19/III (1993[1927]): 421-436.
- Kracauer, Siegfried. *Film Teorisi: Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu*. Çev., Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997[1960].
- Krauss, Rosalind E. "The Photographic Conditions of Surrealism." *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 87-118. Cambridge, MA: MIT Press, 1984.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1984.
- Lalvani, Suren. *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: State University of New York Press, 1996.

- Lechte, John. *Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future*. New York: Routledge, 2012.
- Levin, David M. "Introduction." *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Haz., David M. Levin, 1-67. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997.
- Levin, David M. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lister, Martin. "A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 13/III (2007): 251-74.
- Lister, Martin. "Photography in the Age of Electronic Imaging." *Photography: A Critical Introduction*. Haz., Liz Wells, 311-344. London: Routledge, 2009.
- Lunenfeld, Peter. "Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics." *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*. Haz. Hubertus von Amelnxen (vd.), 92-98. Munich: G+B Arts, 1996.
- Manovich, Lev. "The Paradoxes of Digital Photography." *Photography Reader*. Haz., Liz Wells, 240-249. London: Routledge, 2003.
- Marien, Mary W. *Photography: A Cultural History*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006.
- Martin, Edwin. "On Seeing Walton's Great-Grandfather." *Critical Inquiry* 12/IV (1986): 796-800.
- Maynard, Patrick. "Talbot's Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/III (1989): 263-276.
- Maynard, Patrick. "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42/II (1983): 155-169.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Eye and Mind." *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Haz., Galen A. Johnson. Çev., Michael B. Smith, 121-162. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993[1961].
- Merleau-Ponty, Maurice. *Göz ve Tin*. Çev., Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2012[1961].
- Mitchell, William J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Çev., Christopher King. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Moffitt, John F. *Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century*. North Carolina: McFarland & Company, 2008.
- Moholy-Nagy, László. "Light: A Medium of Plastic Expression." *Broom: An International Magazine of the Arts* 4/IV (1923): 283-284.
- Moholy-Nagy, László. *Painting, Photography, Film*. Çev., Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1967[1925].
- Nadar, Félix. "My Life as a Photographer." Çev., Thomas Respansek. *October* 5 (1978): 6-28.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*. New York: The Museum of Modern Art, 1949.
- Nöth, Winfried. "The Death of Photography in Self-Reference." *Self-Reference in the Media*. Haz., Winfried Nöth ve Nina Bishara, 95-106. New York and Berlin: Mouton de Gruyter, 2007.

- Nöth, Winfried. *The Handbook of Semiotics*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Orvell, Miles. *American Photography*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Palmer, Daniel. "Lights, Camera, Algorithm: Digital Photography's Algorithmic Conditions." *Digital Light*. Haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz, 144-162. London: Open Humanities Press, 2015.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Çev., Cristopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991 [1927].
- Panofsky, Erwin. *Perspektif: Simgesel bir Biçim*. Çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları, 2013 [1927].
- Peirce, Charles S. "What is a sign? (1894)." *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Haz., The Peirce Edition Project, 4-10. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998 [1894].
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. 4*. Haz., Charles Hartshorne ve Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- Pettersson, Mikael. "Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69/II (2011): 185-196.
- Platon, Devlet, IV. *Kitap*. Çev., Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
- Poe, Edgar A. "The Daguerreotype." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 37-38. New Haven: Leete's Island Books, 1980 [1840].
- Porter, James I. "Aristotle on Specular Regimes: The Theater of Philosophical Discourse." *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Haz., David M. Levin, 93-115. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997.
- Prosser, Jay. *Light in the Dark Room: Photography and Loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde- Swann'ların Tarafı*. Çev., Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Punt, Michael. "'Well, Who you gonna Believe me or your own Eyes?': A Problem of Digital Photography." *The Velvet Light Trap - A Critical Journal of Film and Television* 36 (1995): 3-20.
- Ritchin, Fred. "The End of Photography as We Have Known It." *Photo-Video: Photography in the Age of the Computer*. Haz., Paul Wombell, 8-15. London: Rivers Oram Press, 1991.
- Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Ritchin, Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990.
- Roberts, John. "Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic." *Oxford Art Journal* 32/II (2009): 281-298.
- Robins, Alexander. "Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science." *The Journal of Speculative Philosophy* 28/I (2014): 1-16.
- Robins, Kevin. "Will Image Move Us Still?" *The Photographic Image in Digital Culture*. Haz., Martin Lister, 29-50. London: Routledge, 1995.
- Robinson, Henry P. "Combination Printing. In *Pictorial Effect in Photography*." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 72-75. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014 [1869].

- Rodowick, David. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- Rooseboom, Hans. "What's Wrong with Daguerre?" *Photography and its Origins*. Haz., Tanya Sheehan and Andrés Mario Zervigón, 29-40. New York: Routledge, 2015.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Røssaak, Elvind. "Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film-Divide." *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Haz., Elvind Røssaak, 187-203. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Rötzer, Florian. "Re: Photography." *Photography after Photography: Memory and the Representation in the Digital Age*. Haz., Hubertus von Ameluxen (vd.). Çev., Pauline Cumbers, 13-25. Munich: G+B Arts, 1996.
- Rubinstein, Daniel, ve Katrina Sluis. "Notes on the Margins of Metadata: Concerning the Undecidability of the Digital Image." *Photographies* 6/1 (2013): 151-158.
- Rubinstein, Daniel, ve Katrina Sluis. "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation." *The Photographic Image in Digital Culture*. 2. Baskı. Haz., Martin Lister, 22-40. New York: Routledge, 2013.
- Sandler, Martin W. *Photography: An Illustrated History*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Sapir, Michal. "The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's Self-Portrait as a Drowned Man." *Modern Fiction Studies* 40/III (1994): 619-629.
- Sartre, Jean-Paul. *Imagination*. Çev., Kenneth Williford ve David Rudrauf. New York: Routledge, 2012[1936].
- Sartre, Jean-Paul. *İmgelem*. Çev., Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2009[1936].
- Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Çev., Jonathan Webber. New York, NY: Routledge, 2004[1940].
- Savedoff, Barbara E. "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55/II (1997): 201-214.
- Schlossman, Beryl. "The Descent of Orpheus: On Reading Barthes and Proust." *Writing the Image after Roland Barthes*. Haz., Jean-Michel Rabaté, 144-159. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Scruton, Roger. "Photography and Representation." *Critical Inquiry* 7/III (1981): 577-603.
- Shawcross, Nancy M. "Beyond the Photograph as Sign." *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 1-24. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1997.
- Shrag, Calvin. "The Transvaluation of Aesthetics and the Work of Art." *Southwestern Journal of Philosophy* 4 (1973): 109-124.
- Silverman, Kaja. *The Miracle of Analogy or the History of Photography, Part 1*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2015.
- Slater, Don. "Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'." *Visual Culture*. Haz., Chris Jenks, 218-237. New York: Routledge, 2003.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Sonesson, Göran. "Post-Photography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production." *Visio* 4/I (1999): 11-36.

- Sontag, Susan. *Fotoğraf Üzerine*. Çev., Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008[1977].
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1977.
- Stelzer, Otto. "Postscript: Moholy-Nagy and his Vision." *Painting, Photography, Film*. Çev., Janet Seligman, 145-150. London: Lund Humphries, 1967.
- Synder, Joel. "Picturing Vision." *Critical Inquiry* 6/III (1980): 499-526.
- Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. New York: Museum of Modern Art, 1978.
- Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988.
- Talbot, William H. F. "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art." *Classic Essays on Photography*. Haz., Alan Trachtenberg, 27-36. New Haven: Leete's Island Books, 1980[1844].
- Talbot, William H. F. *The Pencil of Nature*. New York: De Capo Press, 1968[1844-1846].
- Thomas, Alan. *The Expanding Eye: Photography and the Nineteenth-Century Mind*. London: Croom Helm, 1978.
- Tobia, Blaise. "Digital Photography." *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Haz., Lynne Warren, 391-396. New York: Routledge, 2006.
- Trachtenberg, Alan. "Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory." *Social Research* 75/I (2008): 111-132.
- Vasselau, Cathryn. "Simulated Translucency." *Digital Light*. Haz., Sean Cubitt, Daniel Palmer ve Nathaniel Tkacz, 163-178. London: Open Humanities Press, 2015.
- Wade, Nicholas J. "The Eye as an Optical Instrument: From Camera Obscura to Helmholtz's Perspective." *Perception* 30/X (2001): 1157-1177.
- Walton, Kendall. "Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin." *Critical Inquiry* 12/IV (1986): 801-808.
- Walton, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11/II (1984): 246-277.
- Walton, Kendall. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Warburton, Nigel. "Individual Style in Photographic Art." *British Journal of Aesthetics* 36/IV (1996): 389-97.
- Warburton, Nigel. "Varieties of Photographic Representation." *History of Photography* 15/III (1991): 203-210.
- Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York: Routledge, 2006.
- Wawrzycka, Jolanta. "Photographeme: Mythologizing in Camera Lucida." *Writing the Image After Roland Barthes*. Haz., Jean-Michel Rabate, 90-98. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Weaver, Mike. "Clement Greenberg and Walker Evans: Transparency and Transcendence." *History of Photography* 15/II (1991): 128-130.
- Weaver, Mike. "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces." *British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition*. Haz., Mike Weaver, 11-23. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Wells, Liz. "General Introduction." *The Photography Reader*. Haz., Liz Wells, 1-9. New York: Routledge, 2003.

- Wells, Liz. "On and Beyond the White Walls: Photography as Art." *Photography: A Critical Introduction*. Haz., Liz Wells, 257-310. New York: Routledge, 2009.
- Wicks, Robert. "Photography as a Representational Art." *British Journal of Aesthetics* 29/I (1989): 1-9.
- Willemsen, Paul. "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men." *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Haz., Martin Rieser ve Andrea Zapp, 14-26. London: British Film Institute, 2002.
- Williams, Raymond. *Anahtar Sözcükler*. Çev., Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Williams, Raymond. *Keywords*. London: Fontana Press, 1976.
- Willis, Anne-Marie. "Digitisation and the Living Death of Photography." *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*. Haz., Philip Hayward, 197-208. London: John Libbey, 1990.
- Willis, Nathaniel, P., ve Timothy O. Parker. "The Pencil of Nature: A New Discovery." *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Haz., Andrew E. Hershberger, 44-47. West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2014[1839].
- Wollen, Peter. "Photography and Aesthetics." *Screen* 19/IV (1978): 9-28.
- Zimmerman, Michael E. *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

DİZİN

(Adobe) Photoshop 195, 209n

Adams, Ansel 219, 220n

alan derinliği 21, 62, 73, 120, 132, 133, 157, 174, 177-183, 247

Alberti, Leon Battista 88, 160, 168

aletheia 142, 146

algı 167, 170, 178, 227, 239

algoritmik kodlar 22, 214-216, 222, 223

Allen, Synder, ve Neil W. Allen 94n, 99n, 120n, 242

ambrotip 46

Amelunxen, Hubertus v. 191n, 203n, 214, 242

ampirisizm 156

analog fotoğraf 9, 22, 189, 191, 192, 197-201, 205, 208-211, 213, 214, 216, 217n, 221n, 222, 224, 229, 238-239

analog-benzeri (imgeler) 24, 231

analog/dijital (gösterge) 191-191

analogon 88-92

analoji(k) 14, 17, 21, 88, 94, 136, 219, 221

Archer, Frederick Scott 46

Aristo 158, 251

Arnheim, Rudolf 99, 103n, 106, 154, 167, 175-178, 242

aşkınlık 16, 19, 68, 120, 126, 129-132, 134, 139, 140, 141, 149, 177

Atget Eugène 130; *Rue de la Montagne-Sainte-Genève* 131

avangard 146, 172,

Aydınlanma 151, 178, 193, 199

aygıt kuramı 178-181, 184

bakış 103, 137, 139, 170, 219

Balzac, Honoré de 96

Barthes, Roland 18, 53, 55, 84, 88-89, 92, 94, 103-105, 110n, 114, 134-140, 148, 181, 187, 215n, 219, 223, 227-228, 233, 235n, 242, 243, 248, 253, 254

Batchen, Geoffrey 100, 107, 209, 210, 220, 221, 243

Baudelaire, Charles 27-30, 32, 73n, 130, 243, 244

Baudrillard, Jean 222-223, 243

Bayard, Hippolyte 42, 70, 225, 252; *Self-Portrait as a Drowned Man* 43Bazin, André 89-91, 98-99, 100, 149, 176-179, 181, 182, 243, 247

bedenden ayrılmış göz 174, 204

belgesel fotoğraf 59, 117, 129, 189, 205, 209, 211

bellek 136-137, 195, 215n, 217, 226, 228-229, 232

Benjamin, Walter 40n, 114n, 175n, 228, 243, 244

beraber-varolma (*mitsein*) 143

Berger, John 160, 217n, 244

birleşik baskı 65, 67, 68, 124, 206, 207, 211, 212

Bossen, Howard 197n, 244

Bourdieu, Pierre 80, 93, 183n, 244

Brunelleschi, Filippo 160

Bryson, Norman 164, 169, 244

Buckland, Gail 95n, 247

camera lucida (aygıt olarak) 44n

camera obscura 21, 35, 44, 45, 46, 52, 82, 92, 97, 135, 157, 162, 164, 166, 169-174, 181-183, 245, 254

Cameron, Julia Margaret 61-63, 67, 68,
132, 244; *The Whisper of the Muse* 63;
Sir John Herschel 133

Cartier-Bresson, Henri 78, 188, 189, 244;
Leningrad 128

chiaroscuro 41

Clarke, Graham 38, 40n, 245

Comolli, Jean-Louis 178-180, 245

Crary, Jonathan 163n, 169, 173-174, 203-
204, 210, 245

Da Vinci, Leonardo 82, 168, 170, 171, 245
dagerotip 14, 30, 32, 35-37, 40, 45-46, 50,
52, 53, 60, 64, 84, 101

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 28, 30,
33-37, 42, 45, 53, 80, 193, 245, 252;
L'atelier de l'artiste 36

Dasein 143

Demachy, Robert 72-73, 246

Derrida, Jacques 107, 203n, 246

Descartes, René 165-167, 169, 246, 249

dijital fotoğraf 8, 190-196, 200, 206, 208-
210, 213, 218, 229, 231, 233, 235, 238

dijitalleştirme 192, 221n, 238

dinamik alan 189, 192, 201n, 231n

Disdéri, André-Adolphe-Eugène 56

diyafram 179, 181, 183

doğrudan fotoğraf 71-73, 76, 105, 120, 127,
201, 207

doğrusal perspektif 160-164, 183, 204

Dürer, Albrecht 168; *Stüdyoda Sanatçı ve
Modeli* 168

Eastlake, Elizabeth 41-42, 246

Eco, Umberto 93, 246

Edgerton, Samuel Y. 172, 246

Emerling, Jae 34, 60, 97, 246

Emerson, Peter Henry 68-70, 77, 246; *A
Fisherman at Home* 69

Evans, Frederick H. 72-73, 246

Evans, Walker 128, 129, 134, 254

faux-vintage fotoğraf 231n

ferrotip 46

fetiş(leşme) 45n, 208-209

film görüntüsü 208, 217, 220

Flusser, Vilém 195-196, 246

fotoğraf söylemi 59-61, 67, 72, 81, 97, 156,
170, 188

foto muhabirlik 197-198

Foucault, Michel 172n, 181n, 246, 247

Friday, Jonathan 85-86, 90, 247

geometrik değişmezlik ilkesi 91

gerçekliğin aynası (olarak fotoğraf) 15, 16,
42, 53, 54, 70, 98, 130, 182, 184, 204

Gernsheim, Helmut 34

gizlenmemişlik 19, 140, 144, 146-150

Goodman, Nelson 92-93, 247

Greenberg, Clement 126-131, 134, 247,

gren 45, 91, 201n, 208, 217

gürültü (*noise*) 189, 201n, 217

Hannavy, John 29, 61, 70, 96, 247

Hayes, Brian 215-218, 235, 247

Heidegger, Martin 19, 141-150, 242, 247,
248, 255

helyografi 33

Herschel, John 45, 133

Hill, David Octavius 61

Hipstamatic 193n, 231n

Holmes, Oliver W. 84n, 248

içkinlik yanılsaması 234-235

ikigözlü model 22, 169, 183

ikon(ik) 17, 23, 81, 86-88, 91-95, 100-102,
105-106, 116, 122, 150, 154, 213, 214,
226, 230, 231, 233, 235, 238

ikonik belirtisellik 23, 213, 214

Instagram 193n, 231n

istem dışı bellek 228

izlenimcilik 58, 62, 123

Jäger, Gottfried 191n, 226, 231, 248

Jameson, Fredric 232, 248

Jay, Martin 42, 159, 163, 164, 249

Jeffrey, Ian 30n, 249

Jonas, Hans 158, 249

kalotip 37n, 45-46, 64, 65, 101

Kant, Immanuel 77, 141n, 248
 karanlık oda 8, 44, 65, 70, 192n
 karar anı 188, 199, 219, 244
 karşı-olgasallık (*counterfactuality*) 115-116, 120, 134
 Kartezyen ikilik 170, 204,
 Kartezyen perspektifçilik 164,
 kartvizit 47
 kavramsal sanat 42
 Kember, Sarah 204-205, 249
 kendiliğindenlik (otomatiklik) 37, 53, 102, 103, 149, 155
 Kepler, Johannes 153
 Kertész, André 228; *Wandering Violinist* 227
 keyfilik 18, 88, 92, 93, 191, 215
 kimlik 9, 77, 134, 192
 Kirsch, Russel A. 190
 Kodak (Eastman) 50-51, 189, 190
 kolodyum (teknîği) 46-47
 kompozisyon 36, 52, 53n, 56, 57, 58, 67n, 71, 111, 122, 123
 Kracauer, Siegfried 125-126, 176n, 247, 249
 Krauss, Rosalind 99, 105, 249
 kurgusal fotoğraf 56, 211, 221n

 Lalvani, Suren 160, 249
 Lechte, John 235, 249
 Leibniz, Gottfried 167
 Levin, David M. 165n, 246, 249, 251, 252
 Lister, Martin 191, 205, 249, 250, 252

 manipölasyon 56, 58, 65, 68, 71, 72, 73, 119, 120, 122, 132, 197-198, 201-202, 204, 205-207, 209-211, 213, 224, 225
 Manovich, Lev 120, 201-202, 205-211, 216-217, 220n, 221, 223, 250
 Marien, Mary W. 30n, 43n, 44n, 54, 61, 62n, 73n, 96, 250
 Maynard, Patrick 81, 114n, 229-230, 250
 Merleau-Ponty, Maurice 167n, 250
 metadata 200n, 252
 metinlerarası 229, 236
 Meyer, Pedro 211-212; *Donde Esta la Lana* 212
 mimesis 16, 23, 42, 75n, 102, 132, 144, 155, 221, 223, 229, 244

mise en abyme 225
 Mitchell, William J. 55, 199-201, 205-206, 221, 250
 Mitry, Jean 179, 250
 modernizm 71, 122, 194, 215
 modern görme (rejimi) 155, 173, 181
 Moholy-Nagy, László 71, 122-123, 250, 253
 Muybridge, Eadweard 47; *The Horse in Motion* 49

 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 54, 56, 96, 250; *Portrait (Charles Baudelaire)* 29; karikatürleri 31; *Nadar'ın Annesi ya da Eşi* 55
National Geographic 197-198
 neoklasisizm 35
 Newhall, Beaumont 49, 58, 61, 250
 Niépce, Joseph Nicéphore 33, 44, 80; *Point de vue du Gras* 34
 nostalji 24, 140, 186, 228, 232, 233
 Nöth, Winfried 91, 224-226, 231, 251

 Octavius Hill, David 61
 olagelen-varolma (*wesen*) 145, 148, 150, 151
 optik bilinçdışı 40n, 114n

 Panofsky, Erwin 161, 163, 251
 pastiş 232
 Peirce, Charles Sanders 17, 86-87, 92, 99, 100, 105-107, 110n, 135, 136, 126, 251, 252
 piktoryalizm 16, 56, 61-72, 77, 78, 80, 126, 132, 133, 207
 Platon(culuk) 77, 79, 97, 104, 144, 153, 158, 199, 251
 Poe, Edgar Allen 40, 251
 post-fotografi(k) 199-200, 208, 226, 239, 240
 pozitivizm 156
 Price, William Lake 58
 Proust, Marcel 55, 228, 229, 232, 251, 253

 Rejlander, Oscar 58, 68, 124, 206; *The Two Ways of Life* 207
 Ritchin, Fred 196-199, 204, 205, 251, 252
 Robins, Kevin 220, 252

Robinson, Henry Peach 61, 67, 68, 70, 77,
124, 252; *Fading Away* 66
Rodchenko, Alexander 71
Rodowick, David 222, 252
romantizm 35
Rorty, Richard 172, 252
Røssaak, Elvind 214-215, 218, 235, 252
Rönesans perspektifi 21, 102, 157, 163, 164,
173n, 174, 178, 180, 184, 203

sanat-bilim (olarak fotoğraf) 16, 35, 78
Sandler, Martin W. 34, 51, 252
Sartre, Jean-Paul 233-235, 252, 253
Scruton, Roger 108-113, 119, 120, 122, 249,
253
Silverman, Kaja 82, 253
simülasyon 23, 189, 192n, 196-197, 221,
223, 229, 243
simülakr 23, 24, 222-224, 231, 234, 236,
238, 243
Slater, Don 102, 253
Solomon-Godeau, Abigail 108, 253
Sonesson, Göran 106, 253
Sontag, Susan 76, 97, 98, 100, 105, 253
stereograf(i) 46-48, 174n
Stieglitz, Alfred 71, 73, 75-76; *The Steerage*
74; *A Snapshot, Paris* 123
Strand, Paul 71
Synder, Joel 55, 99n, 107, 253
Szarkowski, John 124, 253

Tagg, John 60, 107n, 253
Talbot, William Henry Fox 33, 37-40, 45-
46, 52, 53, 54, 80, 95, 132, 148, 247,
250, 253, 254; *The Open Door* 39
tanrısal göz 161, 204
techné 145-146, 149, 150
tekgözlü (model) 21, 22, 157, 158, 162-165,
168, 169, 172, 182, 183, 204
tezahür 33, 92, 230, 239
theoria 158, 159
tintip 46, 47
toplumsal sınıf 47, 48, 50, 75
Torino Kefeni 230
Trachtenberg, Alan 193, 253, 254

ufuk çizgisi 160, 165, 169, 172, 173n

Van Gogh, Vincent 142, 147, 148; *A Pair of*
Shoes 143

Walton, Kendall 112-122, 134, 148, 150,
244, 250, 254
Wells, Liz 59, 78, 250, 254
Weston, Edward 126; *Pepper No. 30* 79;
Nude 127
Willemen, Paul 213-214, 255
Williams, Raymond 53, 255
Wollen, Peter 77-79, 255

yapısöküm 225
yas 24, 55, 232, 238
yüksek sanat 58, 64, 146n, 193

Zayas, Marius de 75-76, 245

KORAY DEĞİRMENCİ

FOTOĞRAFIN İMGELERİ

Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf

"Bir fotoğraf neyi gösterir?"

Bu basit gibi görünen ancak literatürün belki de en temel ve en zor sorularından birisini ima eden bir sorudur aslında. Bir fotoğraf ne kadar gerçektir? Gerçeklik veya gerçek olanın fotoğrafla ilişkisi sadece fotoğraf üzerine erken dönem tartışmaların değil daha güncel tartışmaların da altında yatan temel bir meseledir. Fotoğrafların diğer görsel imgelerden köklü bir biçimde "gerçekçi" görülmesinin altında ne yatar? Fotoğraf diğer temsil biçimlerinden hangi anlamda ayrılır ve bu farklılık gerçeklik ya da gerçek kavramıyla nasıl ilintilidir? Fotoğraf nesnesiyle diğer görsel medyumların nesneleriyle kurduğu ilişkiden tamamen farklı bir ilişki mi kurmaktadır? Fotoğrafın icat edildiği zaman izleyenlerinde yarattığı büyü hissinin ya da diğer temsil biçimlerinin yaratamadığı bir tür ontolojik gerçekçilik niteliğinin kaynağı nedir? Fotoğraf bu gücü nereden almaktadır? Bu kitap bu zorlu soruları fotoğrafın erken döneminden günümüzün dijital çağında fotoğrafın anlamlarındaki dönüşüme kadar farklı bağlamlarda ele almaktadır.

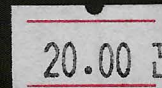


20 TL



facebook.com/dogukitabevi

twitter.com/dogukitabevi



Online Kitap Satış

www.dogukitabevi.com

