

SAYISAL TEKNOLOJİNİN FOTOĞRAFİK YABANCILAŞMA OLGUSUNA ETKİSİ

Tolga AKSAKAL *
Doç. Emre İKİZLER**

ÖZET

Teknoloji, sayısal devrimden sonra özellikle fotoğraf sanatında yabancılaşma tartışmalarına sebep olmuştur. Fotografik bireysel üslubun ötesinde, özsel olarak fotografik yabancılaşma biçimlerinin ortaya çıkmış ve “fotografik” kavramının kapsadığı niteliklerin tarihsel olarak oldukça yoğun olduğu bu makalede saptanmıştır. Bununla birlikte fotografik yabancılaşma ile fotoğrafta yabancılaşma olgusu birbirinden farklı konulardır. Pre-fotoğraf, fotoğraf ve post-fotoğraf dönemleri kendi standartlarını oluşturmuş ve özellikle fotoğraf öncesi ve sonrası dönemlerde toplumsal fotografik yabancılaşma modelleri saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Teknoloji, sayısal fotoğraf, yabancılaşma, post-fotoğraf.

ABSTRACT

Technology caused alienation discussions especially in photographic art following the digital revolution. If we step forward individual photographic style, it is pointed out that essential photographic alienation forms emerged and there are intensive qualities of historical alienations of the “photographic” concept. In addition, the subjects of photographic alienation and alienation fact in photography are completely different matters. It is determined that the periods of pre-photography, photography and post-photography formed their own standards and it is analyzed that there were photographic alienation models before and after photography.

Keywords: Technology, digital photography, alienation, post-photography

* M.Ü. S.B.E. Fotoğraf Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

** M.Ü. G.S.F. Fotoğraf Bölümü

Fotoğraf sanatının geçmişten günümüze oluşan dilyetisiyle sahip olduğu kimlikler hiç de azımsanacak düzeyde değildir. Ayrıca, ona “fotoğraf sanatı” diyebilmemiz için de fotoğraf, yine geçmişten günümüze kendi içinde diyalektik bir evrim yaşamış ve hemen post-fotoğraf döneminin öncesinde sahip olduğu çoklu-kimliğe ve onun özsel niteliklerine sahip olmuştur. Fotoğrafın özsel yani çoklu-kimliğinin ne olduğu sorusu, onun temel değerinde bilimsel bir icat olduğundan başlar, saf fotoğraf döneminin yarattığı sanatsal duruş ile devam eder, gazete, dergi, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının onun oturttuğu enformatif vizyonla son dönemecine girer ve nihayet başlıca bir kitle iletişim aracı olmasıyla son bulur. Pek tabii ki, bu noktada ifade edilen öznitelikler, bilgi çağındaki fotoğraftan biraz daha farklıdır. Bilgi çağı kavramı ifade edildiği zaman, araştırmacının aklına gelmesi gereken ilk kavram kuşkusuz bilgisayar medyumu üzerinden kendini icra eden internet ve etik değerleri gözetilmeden doğru ve yanlış bilginin ona ulaşmayı isteyen herkesin eline geçmesidir. Fotoğraf sanatı kavramının taşıyageldiği terminolojik açmazlar ve anlamsal dizgelerin yanı sıra, sayısal fotoğrafın gün yüzüne çıkmasıyla da yeni bir anlamsal değer olarak açığa çıkan sanat fotoğrafı olgusu da “analog” fotoğraf ile icra edilen projeleri kapsamaktadır.

Bununla birlikte son derece basit işlevleri yerine getirmek için 20. yüzyılın ortasında tasarlanan sayısal teknoloji, eşdeyişle bilgisayarlar, günümüzde son derece ileri bir boyuta gelmiş ve akıl almayacak derecede hayatlarımıza çok-boyutlu bir şekilde nüfuz etmiştir. Teknoloji direkt veya dolaylı olarak insan hayatındaki pek çok şeyi olumlu veya olumsuz etkilemiştir. Aynı şekilde o, geri dönüşü olmayan bir bileşke yaratarak ve eşyanın doğası gereği fotoğrafı da dönüştürmüş; bu sayede “digital image” yani d’image kavramı akademik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu makalenin konusu, fotoğrafın özsel niteliklerinden yola çıkarak önce onun yabancılaşma kavramıyla olan ilişkisini toplumsal düzeyde ele almaktır. Daha sonra teknolojik gelişmelerin onun üzerindeki nüfuzundan hareketle onun hangi uğraklar çerçevesinde yeni yabancılaşma konumlarını inşa ettiği üzerine hipotezler üretmek ve onları çeşitli bulgularla kanıtlamaktır. Bunu yaparken, teknoloji, sayısal teknoloji ve yabancılaşma kavramlarının terminolojik dizgeleri ve etimolojik orijinlerine değindikten sonra ilk bölümde fotografik yabancılaşma olgusuna değinmek ve bunu çeşitli argümanlarla desteklenecektir. Sonrasındaki bölümdeyse başlıca bir olgu olarak sayısal teknolojinin gelişimi ve bunun fotografik anlatım diline etkisi ifade edildikten sonra sonuç bölümünde organik bir yoğunlukta sayısal fotoğraf ve yabancılaşma konuları ele alınacaktır.

Gerekli argümanı desteklemek adına Walter Benjamin'in temel kuramlarından sanat eserinin biricikliği ve aura gibi kavramlar ele alınacaktır. Makalenin yazım yöntemi tanımlayıcı ve betimleyici yöntemle kendini cisimleştirecek ve ikinci bölümde de belirli ölçekte sorgulayıcı yöntemle kendi hareketini tamamlayacaktır.

1. Teknoloji, Sayısal Teknoloji ve Yabancılaşma

Tarih sahnesi her dönem teknolojik açıdan yeniliklere sahne olmuştur. Semavi dinlerin bilimin önünü kesme girişimleri Aydınlanma Çağı'ndan itibaren gittikçe artan ve önüne geçilemez bir ivmeyle azalmış ve 19. yüzyılda, özellikle pozitivismle birlikte boşa çıkmış, bilim kendini yeni mecalarda cisimleştirerek ilerleyişini sürdürmüştür. 18. yüzyılın ortasında gelişen ansiklopedicilik anlayışı, bir evrede bilginin enformasyona dönüştüğü bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Ansiklopedicilik mantığının amacı, bilgiyi eşit olarak çevresine yaymaktır. Teknoloji, bugün içinde bulunduğumuz bilgi çağı ile birlikte geçmişin özlemlerini hayalini kurduğu ancak dönemin teknolojik koşullarının yetersizliğiyle desteklenen hayal kırıklığıyla ölçülebilir yani doğru bilginin insana ulaşabilmesini arzulamıştır. Onun, bugün ulaştığı şey bir nevi geçmişin ütopyasıdır.

Teknoloji sözcüğünün kökeni eski Yunancadaki “tekhne” (sanat, zanaat) ve “logos” (söz, sözcük) terimlerinin bileşiminden oluşmuştur. Bilimin insanın pratik yaşam gereksinimlerinin karşılanmasına veya çevresini denetleme, biçimlendirme ve değiştirme çabalarına yönelik uygulamaları anlamına gelmektedir (Özözer ve Rakıcı, 2010: 2). Türk Dil Kurumu'nda, teknoloji kavramının iki adet tanımı vardır: “Bir sanayi dalı ile ilgili yapım yöntemlerini, kullanılan araç, gereç ve aletleri, bunların kullanım biçimlerini kapsayan uygulama bilgisi, uygulayım bilimi” ile birlikte, aynı zamanda “İnsanın maddi çevresini denetlemek ve değiştirmek amacıyla geliştirdiği araç gereçlerle bunlara ilişkin bilgilerin tümü” (tdk.gov.tr) gibi tanımlar, teknoloji kavramının, bir kavramdan öte olgusal değere sahip olduğunu yansıtmaktadır.

Terminolojik olarak dijital, “sayıya dayanan” anlamına gelmektedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde haberleşme, iletişim ve yayıncılık alanında kullanılan tekniklerde hızlı ve önemli gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle sayısal iletişim tekniği kullanılarak yapılan radyo ve televizyon yayıncılık hizmetlerinde, analog yayın sistemlerine göre ses ve resim kalitesinin üstünlüğü yanında çeşitli bilgilerin de eş zamanlı olarak ve daha

ekonomik koşullarla program iletme olasılığı, ülkeleri bu konudaki araştırmalarını derinleştirmeye sevk etmiştir (Cumhur Çatkaya, 2007). Dilimize Fransızcadan bire bir telaffuzuyla geçen “dijital”ın Türkçe karşılığı “sayısal”dır.

Yabancılaşma kavramına gelindiğinde, Antik Grekçede “alloiosis” ve bundan türetilen Latince “alienatio” kökenli olan bu kavram, “esrime, kendinden geçme, benliğinin dışına çıkma” anlamında kullanılmıştır. Helenistik dönemde ise, “Bir ve Tek Olan’la”, diğer bir ifadeyle Tanrı’yla bütünleşme” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yabancılaşma, ruhun daha alt bir varlık biçiminden, başka bir ifadeyle kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan “Bir ve Tek” ile bütünleşmesi halini tanımlamaktadır (Demirer ve Özbudun, 1998 s.10). Yabancılaşma, Farsça kökenli *yaban* sözünden türetilmektedir. Yaban sözünün Farsçadaki karşılığı ise *boş, ıssız yer* anlamına gelen ‘*yâbân*’dır. Yine Farsçadaki *çöl, ova, ıssız yer* gibi anlamları olan ‘*beyâbân*’ sözü buradan türer. Türkçede yaban sözcüğünü karşılayan bir de ‘*il, el*’ sözcükleri vardır. Bu çerçevede ‘*yabani*’ veya ‘*yabancı*’ *elden olan, yerli, bildik olmayan* kimse demektir. Anlam daha da genişletildiğinde evcil olmayan, uygarlaşmamış, toplumdışı kalan gibi karşılıklara da rastlamak mümkündür (Eyüboğlu, 1995: 714).

2. Fotograflık Yabancılaşma ve Fotoğrafta Yabancılaşma Olgusu

Bugüne kadar, fotoğrafta yabancılaşma konusuyla doğru orantılı yazılmış akademik metinlerin azlığı ve bunların eşyanın doğası gereği fotoğrafta bir stil olarak yabancılaşmayla ilgili olması, fotoğraflık olarak özsel yabancılaşma olgularının bir surette terminolojik ve semantik olarak anlaşılmasına neden olmuştur. Her şeyden önce, “fotoğrafta yabancılaşma” deyimini, terminolojik olarak eksik bir deyimdir. Onun semantik ağırlığa sahip olabilmesi için, taşıyageldiği olgusal değeri de ona ilave etmek gerekir. Bu sebeple o, fotoğrafta yabancılaşma değil, “fotoğrafta yabancılaşma olgusu”dur. Bununla birlikte, “fotoğraflık yabancılaşma” deyimini ise, kökeni son derece eskiye dayanan ve algı morfolojisiyle ilgili arketiplerle temellendirilebilecek niteliklere sahiptir. Bu noktada bu iki deyimini özelliklerini ortaya koymak önemlidir; çünkü bu ayırım genel hatlarıyla ifade edilmeden, teknolojinin fotoğraflık yabancılaşma olgusuna etkisi net biçimde anlaşılabilir.

Bu konuda başvurulması gereken olgulardan bir tanesi, tartışmalı ve paradokslara sahne olmuş bir konu olmasına karşın işitsel zekâ ve belleğin, görsel zekâ ve belleğe karşı üstünlüğünü savunan kuramdır. Bu kurama göre, insan daha bebekken anne karnında duymaya başlar ancak görme yetilerini doğduktan sonra kazanır. Böylece insanın işitsel yetileri, görsel yetilerine göre üstündür ve işitsel olan verileri daha iyi algılar, yorumlar ve kaydeder. Bu teori “fotografik” kavramının geniş ve hipotetik kapsama alanıyla eşleştirildiğinde, araştırmacının karşısına fotografik yabancılaşma olgusunu şekillendirecek ve kıvılcım niteliği taşıyan yeni bir tartışma alanı çıkar. Eğer fotoğraf “ışık yazısı” ise, bu kavram hipotetik ve metaforik olarak anıları, yani onları kontrol edemediğimiz otomatik bir mekanizma ile zihnimize rastgele biçimde sıçratan izlenim öbeklerini de kapsamaz mı? Bu boyutlar arası kesişme temel mantık ilkeleriyle hareket eden bir tümevarım olmakla birlikte, aynı zamanda her görsel metni derinlemesine ilgilendirdiği gibi, fotoğraf ve fotoğraf sanatını da ilgilendirir. Ya da şöyle söylenmesi daha doğrudur; fotoğraf ve fotoğraf sanatının temel gerçekliği her zaman belleğe, yani “-di’li geçmiş zaman”a dayanır... Platon’un da ifade ettiği gibi, bilme eylemi her zaman hatırlamayla özdeşdir ve bu zihnin “anamnetik” yönüdür. Anamnesis, belleğin yani bilmenin tezahürü olduğuna göre, o halde bu bilme eyleminin içerisinde, kuşkusuz ki hem görsel, hem de işitsel veriler mevcuttur. Fotoğraf ve tüm fotografik varsayımlar, belleğin bir yansımasıdır. Sonuç olarak fotografik yabancılaşma, belleğin bir bölümüyle dolaylı olarak güçlü bağlara sahiptir. Bu teoriyi destekleyecek bir diğer yaklaşımsa Batı kültürünü derinden etkileyen Ortaçağ kültürü ve Kilise’dir. Bu noktada hipotezin doğru anlaşılması için Kilise müziğinin baskınlığı ile ikonoklastik hareketi aynı düzlemde birleştirmeliyiz. Bilindiği üzere Ortaçağ’da Kilise’nin kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak korosal müzik etkili bir konumda kendini göstermiştir. Ancak, bununla çelişen bir şekilde tartışmalı ikonoklazm hareketi gerçekleşmiş ve dini motiflere (görsel) karşı bilinçli bir yok etme hareketi gelişmiştir. Bir yanda işitsel bir ifade varken, diğer yanda görsel olan yarı-enformatif metinler ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Asıl teoriyi destekleyen bir başka konu ise, şüphesiz ki söylence toplumdur.

Fotografik yabancılaşmanın bir sonraki evresi, medyadaki fotografik manipülasyonlar ve fotografik algı kirliliğidir. Medya, hizmet ettiği kapitalist organların zorunlu yönlendirmesine maruz kalarak kitleleri bilinçli bir şekilde manipüle ve dezenforme edebilmektedir. Bunun en iyi örneklerinden ikisi; Nazi iktidarı sırasında propaganda

bakanı Joseph Goebbels'in yaptığı manipülasyon ile Vietnam Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nin sitemli bir şekilde uyguladığı yapay patriotizm modelidir. Tahmin edileceği üzere, fotoğraf iktidar dili olmakla birlikte, aynı zamanda analog veya sayısal uygulanabilen manipülasyon teknikleridir. Fotografik algı kirliliği modeline gelince, artık fotoğraf, ya da sayısal görüntü, cep telefonlarına monte edilmiş gelişmiş kameralarla kaydedilebilmekte ve bu sayısız bir şekilde sosyal medyadaki sitelerde paylaşılabilir. Sürekli yaşanan bu görsel şok, bir süre sonra insanları -önemli bir şey dahi gördüklerinde- ona karşı bir yabancılaşma hissine kapılmalarına ve tepkisizleşmelerine neden olmaktadır. Bu iki faktör, medya manipülasyonu ve algı kirliliği, bu makalenin genel hipotezince fotografik yabancılaşmanın son uğrağını oluşturmaktadır.

Fotografik yabancılaşma modelinin ikinci uğrağı, algı morfolojisidir. Genel olarak insanlar, aynadan yansıyan görüntülerini beğenirler ancak çekilmiş oldukları fotoğraflardaki görüntülerini beğenmezler. Bunun temel nedeni insanın, reel olarak birini algılamakta de, fotoğrafa bakarak birini algılamakta de, aynada kendimizi algılamakta de hep yüzün bir tarafını referans alarak algılama eylemini gerçekleştirmesidir. Genel olarak bu algılama referansı da insanın kendine göre sağ tarafıdır, çünkü sol beyin lobunu kullanan insanlar (yani sağlaklar), sol beyin lobunu kullanan insanlara (yani solaklara) göre daha fazladır. Sağlaklar, insanın kendilerine göre sağ tarafını, yani onların sol tarafına göre referans alırlar. Bu durum solaklarda ise tam tersidir; onlar da insanın kendilerine göre sol tarafını, yani onların sağ tarafına göre referans alırlar. Bu eylem bir başkasını algılamakta ve fotoğrafta birini algılamakta son derece normal işler. Ancak insan aynada kendini gördüğünde, durum tam tersine değişir. Çünkü fotoğraf ve gerçek görüşte karşı tarafın sağdan sola, veya soldan sağa "dönüştürülmüş" görüntüsünü algılayan zihin, bu sefer aynada kendinin "gerçek" görüntüsünü algılamaktadır. Daha net bir ifadeyle insan kendi fotoğrafında, kendini başkalarının gözünden görünürken aynada kendi gözünden görür. İşte bu da algı morfolojisiyle ilgili temel paradokslardan biridir. İnsanın kendi portresini beğenmemesi, fotografik yabancılaşmanın ikinci uğrağıdır.

3. Öz-Yabancılaşma, Fotografik Özdeşleşme ve Benjamin

Fotografik yabancılaşma, insanın kökeninden beri var olan 'kendi görüntüsüne sahip olma' arzusu ve 'bunu elde edememe' gerçeğinin yarattığı paradoksun arketipik

bir tezahürüdür. Kendine hayran olma eğiliminde olan insan, sürekli olarak kendini daha önemli hissetme arzusu ve bunu ritüelleştirmenin peşindedir. Ancak tarih sahnesinde, bunu layığıyla icra etmesine engel olan iki büyük olgu yüzünden bunun gerçekleştirilememiştir. Bu olgulardan birincisi monarşik ve oligarşik düzendir. Bu iki yönetim biçimi yüzünden halk, kaba bir genellemeyle Fransız İhtilali'ne kadar kendini toplumsal olarak gerçekleştirme imkânı bulamamış ve bu konu sürekli olarak askıda kalmıştır. İkinci büyük olguysa, tahmin edileceği üzere Rönesans'tan sonra çok yetenekli ressamların sistemli bir şekilde insan portresi yapmış olmasına başlamasına rağmen, Barok dönemin sonuna kadar bu fırsatı yalnızca soylu, yani Aristokrat ve yönetim sınıfındaki insanların değerlendirmiş olmasıdır. Yani insanın kendi görüntüsüne sahip olması, son derece sınıfsal bir lüktür. Bu noktadaki bir diğer parametre, kuşkusuz ki yıllarca insanın bu olguya koşullanmasıyla birlikte dolaylı olarak oluşan “ihtiyaç”tır. İnsan, sürekli yeni standartlar üretmek; yapay veya doğal ihtiyaçlara sahip olmanın peşindedir. Sonuç itibariyle insanın kendi görüntüsüne sahip olma arzusu, öz-yabancılaşmanın gelen dinamiklerinden biridir.

Yabancılaşmanın terminolojik karşılığı “özdeşleşme” kavramıdır. Tam olarak “nitelik bakımından eşit olma, ayırt edilmeyecek kadar benzer olma” ve “bir ve aynı olan, bir ve aynı anlamına gelen” anlamlarına gelmektedir.¹ Fotografik özdeşleşme ise benliğin, onu temsil eden görüntüsüyle bir olması, karşılıklı temsil ve eşzamanlı birlik anlamına gelmektedir. Fotografik yabancılaşmanın bir anlamı daha vardır; o aynı zamanda Narkissos mitindeki bilindik hikâyeyi de temsil eder. Bu hikâyeye göre, Ekho'nun aşkına cevap vermeyip onun ölümüne sebep olduğu için Tanrılar tarafından cezalandırılan Narkissos, bir gün nehir kenarında su içmek için eğildiği anda kendi görüntüsünü görüp âşık olur ve ölene kadar burada, kendi görüntüsünü izleyerek ömrünü geçirir. Tıpkı bu hikâyede olduğu gibi, önceki paragrafta da belirtildiği üzere toplum kendi görüntüsünü arzularak ulaştığı fotoğraf çağında, kendine verilen bir hediye olarak fotoğrafla buluşmuştur. Böylelikle fotoğraf, toplumun, özellikle burjuvanın altında yer alan işçi sınıfının da kendini önemseme illüzyonunu tatmin ederek yepyeni bir narsistik araç olarak işlevsel bir kimlik kazanmıştır. İnternet öncesi dönemde nasıl ki bilgiye ulaşmanın belli bir prosedürü ve zorluğu olduysa ve aynı mantıkla internetle birlikte bilgiye ulaşmak büyük oranla kolaylaştıysa; benzer şekilde pre-fotoğraf dönemindeki kendi görüntüsüne sahip olma prosedürü ve zorluğu, fotoğraf

¹ tdk.gov.tr

döneminde kendini yeni bir kolaylık evresine bırakmıştır. Bu durum da insanın kendini önemseme illüzyonu altında yatan narsistik yetilerini üst plana çıkarmıştır.

Bununla birlikte, ironik olarak fotoğrafın çoklu kimliğinin yanında taşıdığı çoklu işlevsellik, dönem itibariyle şair Charles Baudelaire tarafından olumsuz yönüyle yorumlanmıştır. Şimdi onun yazdığı bir metni inceleyelim:

(...) Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalâde alçak gönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazının ne yaratmış, ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olmadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğa bilimcinin kitaplarını süslesin, mikroskopik hayvanları devleştirsın hatta bir takım bilgilendirmelerle astronominin varsayımlarını güçlendirsın; nihayet her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliğe gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri ve not defteri olsun (...)” (Batur, 1999: 25-28).

Benjamin’in bakış açısıyla sanat yapıtının “biriciklik” özelliği ile geleneğin bağlamı içerisindeki yerleşikliği arasında özdeşlik vardır. En eski sanat yapıtları, önce büyüsel, sonra da dinsel nitelik taşıyan kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Buradaki en önemli nokta, sanat yapıtının özel atmosferi ile törensel işlevi arasındaki bağın bütünüyle kopmamasıdır. Dolayısıyla, gerçek olarak nitelenen sanat yapıtının “biriciklik” niteliğinin temeli kutsal törenlerdir. Sanat yapıtının yeniden üretilmesiyle kutsallıktan söz etmek güçleşmiştir. “Gerçeklik” ölçütünün zayıflaması ile sanatın toplumsal işlevi kökten bir dönüşüm geçirmiştir. Benjamin’in gözüyle yeniden üretilebilirlik özelliği, malı çeşitli yöntemlerle sergilemeyi dev boyutlara taşımıştır. Benjamin, söz konusu sergilemenin boyutları için fotoğraf ve filmi örnek vermektedir. Özgürce düşünebilme yetisi bu araçlar bağlamında anlamını yitirirken sürekli olarak izleyiciyi çeken teknikler aranmaktadır (Sevim, 2010: 511).

4. Post-Fotoğraf: Sayısal Teknoloji ve Yabancılaşma

Sayısal Teknoloji

Teknolojinin, insan yaşamını bütünüyle olumlu yönde etkilediği ve anlamına en uygun olduğu şekliyle ‘masum’ olduğu hiçbir surette iddia edilemez; çünkü teknoloji

yalnızca insan yaşamını kolaylaştırma eylemiyle uğraşmaz. Teknolojinin resmi özgeçmişinde kitle imha silahları, silah ve füze teknolojileri, dünyayı uydularla donatıp evlerin içlerine kadar izlemek suretiyle özel yaşama gizli tecavüz ve buna benzer pek çok şeyin olduğu bir sıra mevcuttur. Aynı şekilde kimse teknolojinin aslen kötüye hizmet ettiğini de iddia edemez; çünkü emperyalist ülkelerin başta petrol ve hammadde odaklı stratejilerine hizmet veren ayrı teknolojik departmanlar mevcuttur ve bu silahlar bile yazılı ve yazılı olmayan insan haklarına göre belirli ölçüde kullanılabilirler. Bu noktada bizim tartışmamız gereken teknolojinin hangi alanda ve hangi seviyede işlevsel olduğudur. Elbette teknolojinin pek çok alandaki tasarıma ve sanat mecralarındaki araçsallık oranı hiçbir surette yadsınamaz; teknoloji elbette estetik değer de içerir. Ancak teknolojinin asıl olması gerektiği nokta işlevsellik, yani “fonksiyonalityedir.” Yanı sıra tıpkı Doğu’nun Yin ve Yang felsefesi gibi, her işlevsel olan şeyin içerisinde bir oranda estetik ve her estetik amaçlı yapılan şeyin yapısında eşyanın doğası gereği belirli bir ölçüde işlevsellik bulunur. Ancak şimdi tartışmak istediğimiz husus teknolojinin “işlevsel olması gerektiği” durumudur. Bu surette teknoloji işlevseldir ve özde insan yaşamı için tasarlanmıştır.

1950’lerde bilgisayarlar basitçe sayı parçalayıcılar olarak görülmüşlerdir. O günün makineleri, geçmişi 1890’lara kadar giden delikli kartlarla beslenerek programlanmış, özenle inşa edilmiş mekânlara gereksinim duymuşlar ve bunlar bilgisayar odalarında özel olarak yetiştirilmiş mühendisler tarafından kullanılmışlardır. 1960’larda CRT, yani Katot Işınlı Tüp ekranının, makinelerle bunları kullanan insanlar arasında delikli kartlardan ve bantlardan daha etkili bağ kuracağı netleşmiştir. Katot ışınlı televizyon tüpünün bir bilgisayara bağlanma fikri devrimci bir eylem olarak dikkat çekmiş ve bu ilk olarak IBM’de geliştirilmiştir. 1970’lerde temel iş aygıtları olarak kelime işlemcilerin gelişmesi, bilgisayarların sıradan insanlar tarafından kullanılabileceğini gösterdiğinde “kullanıcı grafik arayüzü’ne” ilgi artmıştır. Aynı zamanda yönetmenler ve ses teknisyenleri de bu yeni aygıtı görüntülerin ve seslerin yönlendirilmesine uygulamanın heyecan verici olanaklarıyla ilgilenmişlerdir. 1968’de Stanford Araştırma Enstitüsü’nde çalışan Douglas Engelbart, etkili bir kullanıcı grafik arayüzü icat etmiştir. 1970’lerin başında Xerox’un Palo Alto Araştırma Merkezi’ndeki araştırmacılar artık çok yaygın olan CRT ekranı üzerindeki grafikleri, fare (mouse) adlı bir fiziksel yönlendirme aygıtıyla birleştirmişlerdir. 1984’te büyük bir gösteriyle tanıtımı yapılan Apple’ın Macintosh bilgisayarı uzun süredir beklenen multimedyanın

doğuşunu göstermiş; yıllar önce Xerox PARC'ta geliştirilen grafik arayüzü başarılı bir şekilde ticarileştiren ilk bilgisayar olarak bu makine ve onun yazılımı gelecek on yıl boyunca yeni iletişim araçlarının gelişimine destek olmaya yetecek kadar gelişkin bir platform sağlamıştır (Monaco, 2008: 490-492).

Monaco, önceki pasajda iddia ettiğimiz büyük ivmeli teknolojik sıçrayışı şu paragrafında özetlemiştir: *“1970’lerin sonunda insanlar filmleri sinema salonlarında izledi, müziği kayıtlardan dinledi, dört ulusal televizyon ağından birini seyretti, duvara monte edilmiş kablolu telefonları kullandı ve bu nedenle birbirleriyle tükenmez ve kurşun kalemler, daktilolar, kâğıt ve ABD Posta Servisi’ni kullanarak haberleştiler...”*

“1990’ların başında aynı insanlar filmleri çoğunlukla evlerinde videodan izlediler, kompakt diskten sayısal müzik dinlediler, kırk ya da daha fazla kablolu kanaldan tercihlerini yaptılar, otomobillerinin içinde ya da yürürken telefon görüşmelerini gerçekleştirdiler ve bu nedenle birbirleriyle faks ya da elektronik postayla haberleştiler.” (a.g.e. s.494).

Görmekte olduğumuz üzere, teknolojinin bir kolu olan multimedya sistemleri, içinde ses teknolojilerinden yazılı metinlere, fotoğraflardan videolara kadar pek çok ayrı medyumunu bir tek düzlem içerisinde birleştiren ve onların sınırsız sayıda kopyalanmasına olanak tanıyan aygıtlardır. Artık bir bilgisayarın işlemcisi aracılığıyla belleğine kaydolup bir veri haline dönüşen her şey, eskiden olduğu şey değildir; bir fotoğraf, fotoğraf değildir; video, video değil; ses kaydı, ses kaydı değil ve yazınsal metin bir yazınsal metin değildir. Onların hepsi artık aynı şeydir; bir veri. En geniş anlamıyla multimedya, “çoklu ortam” demektir. Latince medyum, “araç;” medya ise onun çoğul şekli olarak “araçlar” demektir. Estetize edilip dilimizde çoklu ortam olarak karşılık bulan multimedyanın işlevsel anlamı, birçok şeyi aynı segmentte toplayıp hepsini özde aynı şeye, sayısal bir veriye dönüştürmesidir.

Fred Ritchin analog ile dijital medyaları karşılaştırdığı paragrafında, dijital fotoğrafın “orijinalin” yitirilmesine sebebiyet verdiğini anlatmış ve çeşitli benzetmeler yapmıştır: *“Kısımlar, parçalar ve adımlar dijitalin meselesidir; analog medya süreklilikten ve akıştan bahseder. Dijital kodlanmış imlemelerdir, bilgi kolayca oynanabilir, kaynağından koparılıp soyutlanabilir; analog ise rüzgârdan, ormandan ve ağaçlardan, somut dünyadan doğar. Dijital, orijinal ve kopyanın aynı olduğu sonsuz*

sayıda tekrarlanabilir soyutlamaların mimarisine dayanır; analog eskir ve çürür, nesiller geçtikçe tükenir, sesi, görünüşü ve kokusu değişir. Analog fotoğraf dünyasında fotoğrafın fotoğrafı her zaman bir nesil kaybetmiş, bulanık, aynı olmayandır; dijital fotoğrafın dijital kopyası ise ayırt edilemezdir ve 'orijinal'in anlamının yitmesine sebep olur.” (Ritchin, 2012: 17).

Sayısal Fotoğrafın Metalaşması

Dijital fotoğrafın metalaşması Soğuk Savaş'ı sembolik olarak sona erdiren olay olan Berlin Duvarı'nın yıkılış tarihinde, 1989'da yılında gerçekleşmiştir. Dönem itibariyle bir lüks olan bu makineleri almak, 1990'ların ikinci yarısından itibaren bu alanda yapılan yatırımlarla birlikte üretim olarak bir üst kademeye ulaştığı için daha çok halkın ulaşabileceği segmentte kendine yer bulmuştur. Daha önce saptadığımız gibi, bir dijital fotoğraf makinesi hiçbir surette özde bir “fotoğraf makinesi” değildir; o ancak dijital yani “sayısal” görüntü üreten ve bunu kaydeden bir araçtır. Dijital fotoğraf, özde bir post-fotoğraftır ve dijital fotoğraf makinesinin metalaşmasından itibaren fotoğrafın adı; daha doğrusu bu yeni çağın adı, post-fotoğraf çağıdır. “Fotoğraftan sonra,” “art-fotoğraf” gibi anlamlara gelen bu deyim, fotoğrafın artık olduğu şey olmadığını temsil eden bir kavramdır. Geleneksel olarak fotoğraf dediğimizde, analog bir makine ile çekilmiş, filmleri karanlık odada banyo edilmiş, bir agrandizör yardımıyla fotoğraflar ışıkla fotoğraf kâğıdına pozlanmış, görüntü elde etme banyosuyla görüntü oluşturulmuş ve sabitleyici banyo ile görüntü daim kılınmış fotoğraf anlamına gelmektedir. Diyelim ki birisi, bu saydığımız sekansta gerçek bir fotoğraf elde etti ancak bunu bir tarayıcı yardımıyla dijital ortama aktardı; artık bu yine fotoğraf olmaktan çıkıp, dijital görüntü haline gelir. Elbette, en geleneksel yöntemlerle icra edilen fotoğraf projelerini bile internete koyabilmek için bir surette dijitalleştirmek gerekmektedir. Bu surette dijital görüntü çağın doğasına en uygun fotografik kayıt biçimi olarak dikkat çekmektedir. Post-fotoğraf, artık tüm fotografik yetilerimizi ele geçirmiş bulunmaktadır ve özellikle görüntüyü işleme kolaylığı ve benzeri nitelikleri ile hayatımıza yeni bir boyut katmaktadır.

1975 yılında geliştirme mühendisi Steven Sasson aracılığıyla ilk filmsiz 3,6 kilo ağırlığında ve 100x100 piksellik fotoğraf çeken prototipi üreten Kodak markasıdır (Bajac, 2011: 98). 25 Ağustos 1981'de Sony prototip olarak Sony Mavica kamerasını üretmiştir. Mavica kamerasının özelliği, fotoğraf görüntülerini 3,5 inçlik

flopy diske kaydedebilmesidir. 720KB olan, 3,5 inç flopy'ye ortalama 25 fotoğraf kaydedilebiliyordu. Fotoğraflar televizyonda tatmin edici görüntüler sunabiliyordu. Fakat 0,3 megapiksel oldukları için video yazıcılarda yeterli kalitede görüntüler alınamıyordu. 1988 yılında Fujifilm ilk tam dijital fotoğraf makinesi olan DS-1P'yi piyasaya sürmüştür. Bu model de 3,5 inçlik flopy disk kullanılıyordu, fakat görüntü kalitesi 0,4 megapiksel'e çıkartılmıştır. 1990'lardan itibaren birçok firma 3,5 inçlik flopy'ler kullanan en gelişmiş 1,7 megapiksel olan fotoğraf makineleri piyasaya sürdüler. 1999'da Nikon Coolpix serisi ile amatörler için 2 megapiksel üzerindeki makineleri piyasaya sürmeye başlamıştır. 1999'dan önce Kodak 6 megapikselli fotoğraf makineleri tasarlamıştır. Fakat bu fotoğraf makineleri 2 kg kadar ağır ve bir tuğla kadar büyük oldukları için piyasaya tutulmamışlardır.

Ritchin'in de ifade ettiği gibi her medya kendinden bir öncekinden ödünç alır, özde hepsi birbirinin tamamlayıcısıdır. Her dönem, kendinden bir önceki dönemi reddettiği gibi ondan pek çok şeyi miras olarak alır ve onu dönüştürür. Bu hem bilimde, hem sanatta, hem de kültürde ilerlemenin başlıca ilkelerinden biridir. Aynı şekilde medyalar da -tam olarak birbirlerini reddetmeseler de- birbirlerinin ilerlemeyi durdurduğu noktadan veya ona yakın bir yerden bir sonraki ilerlemeyi ele alır ve bir öncekini her zaman dönüştürür. Buna "fotoğraf > sinema" örneği açıkça verilebilir. Multimedyanın, yani dolaylı olarak bilgisayarın her şeyi kendi içinde kombine etmesi de teknolojik evrimin son konumudur. Artık her şeyin orijinalinin yerinde hiper ve siber metinler mevcuttur.

Fotoğrafın bilgisayarda saklanması sağlayan format, onu icat eden gruptan dolayı JPEG, yani Joint Photographic Experts Group formatıdır. Elbette TIFF ve Raw gibi farklı formatlar, görüntüyü daha detaylı bir şekilde ve daha yüksek megabyte'lar ile ifade edilen rakamlarla saklar. Photoshop ve Lightroom gibi programlar ile bu görüntü işlenebilir ve görüntü yaratımı sürecinde resim / çizim teknikleri ile Illustrator gibi programlarla birleştirilip melez bir hale getirilebilirler.

Anlatım Dili

Dijital fotoğrafın gelişmesiyle birlikte medyada ciddi gelişim ve değişimler cereyan etmiştir. Karanlık odalarda basılan fotoğraflar yerini, tak-çıkart kart okuyucularla bilgisayara monte edilen hafıza kartlarından bilgisayara aktarılan dijital görüntülere

bırakmıştır. Önceki pasajda saptamış olduğumuz gibi teknolojik yenilikler dâhilinde gelişen programlarla fotoğraf istenildiği ölçüde işlenebilmekte ve manipülasyona uğratılabilmektedir. Örnek olarak Jerry Uelsmann'ın 1960'larda yedi agrandizörle yaptığı fotomanipülasyonların benzerlerini orta seviye Photoshop programını bilen herhangi birisi yapabilir. Pek tabii ki bu noktada önemli olan yapmış olduğun şeyi ilk yapmış olmak ve zamanında icra edilen teknik virtüöziteyi izleyiciye sergilemektir. Bu noktada sıradan insanla bir fotoğraf sanatçısını asla karşılaştırmıyoruz, bahsetmeye çalıştığımız şey odur ki fotoğrafta dijital medya ile birlikte bütün bu manipülatif eylemler artık yapılabilen ve yapılmaktadır.

Dijital fotoğraf, özde gerçeğin bir yeniden üretimi değil, aslında yeniden üretimin simülatif olarak yeniden sunumudur. Fotoğraf ile gerçeklik arasındaki diyalektik, dijital görüntü kaydı ile gerçeklik arasındaki diyalektiğe benzemez. Daha makro bir perspektifle söylemek gerekirse fotoğraf gerçekliği temsil eder ancak onun bir simülasyonu değildir. Dijital görüntü ise gerçekliği yeniden üreten, doğası gereği onu temsil eden fotoğrafın bir simülasyonudur. Genel jargonda simülasyonun açılımı “-mı” gibi yapmaktır. Dijital görüntü asla gerçekliği temsil etmez, onu ancak temsil ediyormuş gibi yapar. Tıpkı maskeli bir baloda takılan maske gibi, gerçekliği saklar, ancak asıl olan bu saklanan gerçeğin yani maskelerin ardında kimlerin olduğunun bilinmesidir. Benzetmenin özeti şudur: Dijital görüntü gerçekliği bir maskenin kişiyi anonimleştirdiğini sandığı gibi temsil ettiğini sanır, ancak o temsilin yapaylıkla dönüştürülmüş şeklidir zaten. Bu surette örnek olarak kişinin sosyal medyada kendini temsil ettiğini sandığı dijital görüntüler, genel olarak tüm medyalardaki kitlesel ve yoğun bir şekilde üretim ve tüketimi yüzünden başarıya ulaşamaz, karşı tarafın belki birkaç saniyeliğine görüp kısa süreli belleğinin sığılığında eriyip gidecektir.

Fotoğrafın dijitalleşmesi ve dijital görüntülerin de “fotoğraf” olarak itham edilmesi iddialı bir şekilde analog fotoğrafçılık ile ilgili yeni bir alt bağlamın gelişmesine sebebiyet vermiştir. Artık belirli bir görüşe göre analog fotoğraf ile yapılmış tüm projeler “sanat fotoğrafı” olarak tanımlanmaktadır. Elbette bu üzeri örtülü ve ucu açık bir söylemdir. Analog fotoğraf geleneğinin içinde eriyip gitmesin diye ifade edilmiş bu söz belli başlı paradoksları da içerir. Öncelikle dijital görüntü ile birlikte analog fotoğraf sanatı olduysa, o halde nasıl daha önceden de sanat değildi? Veya analog fotoğrafı sanat yapan tüm simülatif ve niceliği yükselterek fotoğrafın özde değerini

düşüren ve analog fotoğrafa kıyaslandığında “niteliksiz” kalan dijital görüntü müdür; bir ardıl olarak dijital görüntünün öncülünü “sanat yapma” yetisi mi vardır? Tahmin edileceği üzere bu soruların cevapları başta verdiğimiz önermenin aleyhinedir. Eğer dijital görüntü, nitelikli analog fotoğrafın yanında “nicelikli” olarak görün üretimi ve tüketimini tetikliyorsa, o halde bu durum onun kitlesel döngüye hizmet ettiğini gösterir ve öncülünün niteliğini değiştirebileceğini varsaymaz. Aynı zamanda, eğer analog fotoğrafla da gelmiş geçmiş yaratılmış tüm projeler sanat olsaydı, o zaman da kuşku bırakmayacak şekilde tüm dijital görüntüler de etik olarak ve eşyanın doğası gereği sanat olarak nitelendirilmeliydi. Buradaki problem ister analog, ister dijital olsun bir medyumun başlıca sanat olup olmadığı değil; aksine sanatın kendini bir -edimsel alanı hangi sanat mecrası olursa olsun- medyumda gösterip göstermediğidir. Yani fotoğraf sanattır, ancak bu tüm fotoğrafların veya fotoğraf projelerinin sanat olduğu anlamına gelmez.

SONUÇ

Belirtilen olguların ışığında, fotoğraf sanatındaki bireysel üslupların ötesinde, fotografik yabancılaşma olgusu son derece derin ve tarihsel verilerden cımbızlanarak açıklanabilecek çok-boyutlu ve çoklu perspektife sahip bir konudur. Bu konunun kapsadığı alt bağlamlar içerisinde kuşkusuz ki işitsel zekâ ve bellek, ikonoklazm, söylence toplumu, algı morfolojisi ve fotografik manipülasyonlar mevcuttur. Konuları kısaca özetlersek işitsel zekâ ve bellek işitmeye dayalıdır ve bu eylem daha anne karnındayken, bebek daha görmüyorken başlar ve bu suretle insanın duyduğu şeyler, gördüklerinden daha önemlidir. İkonoklazm, sadece Hıristiyanlığı kapsamayan son derece geniş bir etki alanına sahip putkırıcılıktır ve fotografik kavramının terimbilimsel anlam analizi sonucu kapsadığı etki alanının belirlenemezliği sonucu bunu da kapsadığı varsayılmıştır. Söylence toplumu, görsel ve yazınsal verilere değil, söylenceler ve söylemler üzerinden kendi kültürünü inşa eden toplum anlamına gelmektedir ve fotografik yabancılaşma konusuyla dolaylı olarak ilintilidir. Algı morfolojisi ise insanın aynada kendini görürken bir tarafı referans alarak görmesi, ancak bir fotoğrafa bakarken diğer taraftan referans alması, bunun da diğer insanların onu gördüğü gibi görmesi ve kendine yabancılaşarak beğenmemesi anlamına gelmektedir. Fotografik manipülasyon konusu son derece tarihi bir konu olmakla beraber aynı zamanda günümüzün medya kanalları tarafından sistemli bir şekilde kullanılan bir propaganda

yöntemidir. Bir ayağı sübliminal mesajda, diğer ayağı ise fotoğrafı kırpma yöntemiyle verilmek istenen mesajı tersyüz etmededir; tıpkı videoda veya filmde kurguyla anlamın tersyüz edilebileceği gibi. Tüm bu etmenler, fotografik yabancılaşmanın bir kısmını oluşturmaktadır. Fotografik manipülasyon olgusu yüzünden toplumlar artık medya kanalından onlara iletilen şeylere haklı bir güvensizlik duymaktadırlar. Bununla birlikte sosyal medyada yaratılan sayısal görüntü fazlalığı nedeniyle insanlar görsel bir yabancılaşma içerisine de girmiş bulunmaktadırlar. Artık önemsiz bir karikatürün zihnimizde yarattığı izlenim, Ortadoğu’da patlayan bir bombada ölen çocuğun görüntüsünün izlenimine yakındır.

KAYNAKÇA

- 1.BAJAC, Q. (2011). *Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime* (1. Baskı). (M. Franco, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 2.BATUR, E. (1999). *Modernizm Serüveni* (3. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 3.ÇATKAYA, C. (2007). *Analog ve Sayısal TV Yayıncılığında Dünya ve Türkiye*, www.kameraarkasi.org.
- 4.DEMİRER, T. ve ÖZBUDUN, S. (1998). *Yabancılaşma*, Öteki Matbaası, Ankara.
- 5.EYÜBOĞLU, İ. Z. (1995). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* (3. Baskı), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- 6.MONACO, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?* (10. Baskı). (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- 7.RITCHIN, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra* (1. Baskı). (Y. Keser, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.

Makaleler

- SEVİM, B. A. (2010). *Walter Benjamin’in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: “Aura”, “Öykü Anlatıcısı” ve “Flaneur”* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt: 3, sayı: 11

İNTERNET KAYNAKLARI

1. www.tdk.gov.tr
2. www.abcdanismanlik.com - ÖZÖZER, Y. ve RAKICI, A. G. (2010). *Bilim ve Teknoloji*.