

FOTOĞRAFİN DEĞİŞEN TUTUMLARI ÜZERİNE

ON THE CHANGING MANNERS OF PHOTOGRAPHY

DR. ÖĐR. ÜYESİ ASLI İŐIKSAL

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi Resim Anasanat Dalı
asliisiksal@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7175-617X

Öz: Fotoğraf, dış gerçekliği birebir yeniden üretme gücü ile hemen hemen tüm alanların ilgisini çeken bir medyum oldu. Fotoğrafın teknolojik gelişim aşamaları, onun sadece içeriğini değiştirmekle kalmadı, aynı zamanda anlamını ve tanımını da değiştirdi. Ayrıca tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul gören bu medyum, fizikten astrolojiye, hukuktan kriminale, bilimden sanata, coğrafyadan basına, sosyal medyadan uydu teknolojilerine kadar farklı alanlara hizmet etmiştir. Fotoğrafi bir iz, im ya da boş bir indeks olarak tanımlayan pek çok kuramcıya göre, bu medyumun kullanılmadığı bir saha, neredeyse yok gibidir. Fotoğrafın, farklı alanların ihtiyacını bu denli karşılayabilmesi, elbette onun gerçekliğe olan bağlılığının yarattığı doğası nedeniyle dir. İster sanat alanında ister diğer alanlarda fotoğrafın ortaya koyduğu bu deđiőtken kimlik, onu disiplinler arası, melez bir yapıya yerleőtirmektedir. Buradan hareketle bu makalede hem sanat alanında hem de farklı alanlarda fotoğrafın zaman içinde deđiőtken tanımı ve bağlamı, kuramcıların görüşlerine yer verilerek incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Sanat, Fotoğraf Kuramı, Görsel Sanatlar.

Abstract: Photography has become a medium that has attracted the attention of almost all fields with its ability to reproduce the external reality exactly the same. The stages of technological development of photography not only changed its content but also changed its meaning and definition. Moreover, this medium, which is accepted in all social classes in the same way, has served for different fields from physics to astrology, from law to criminal, from science

to art, from geography to the press, from social media to satellite technologies. According to many theorists who describe photography as a trace, a symbol or an empty index, there is almost no field that this medium is not used. The fact that photography can meet the needs of different fields on such a scale is of course due to its nature created by its commitment to reality. This variable identity that photography reveals whether in the field of art or other fields, places photography in an interdisciplinary, hybrid structure. From this point of view, in this article, the changing definition and context of photography both in the field of art and in different fields are examined by including the opinions of theorists.

Keywords: Photography, Art, Theory of Photography, Visual Arts.

Giriş

21. yüzyılda bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişim; toplumsal, ekonomik ve bilimsel açıdan insanlık tarihinin yön değiştirmesine neden oldu. Bir zamanlar sanayi devrimiyle birlikte anılan endüstri toplumu, 1980'lerden sonra internetin yaygın kullanımı ile birlikte yerini "Bilişim Çağı"na bıraktı. "İngilizce Information Age Almanca Informationszeitalter anlamında kullanılan Bilişim (enformasyon) Çağı, ağ toplumunun ortaya çıktığı bir dönemi imlemektedir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Information_Age). Dünya üzerinde yaşayan tüm insanları bir potada buluşturma gücüne sahip bu ağ, mesafeleri kısaltarak coğrafi olarak uzak olan bölgelerde yaşayan insanların birbirinden haberdar olmalarına neden oldu. Dünyanın ilk oluşumundan bu yana biyoçeşitlilik, iklim ve jeomorfolojik açıdan bakıldığında da Antroposen Çağı olarak bilinen bu zaman dilimi, insanoğlunun dünyaya olan etkisinin en üst düzeye çıktığı bir dönemi temsil etmektedir. Hem bilgi hem de doğa yönünden insanın merkezde olduğu bir dünya kuramı, insanın teknoloji ile olan bağına da köklendirdi. Tek tuşla açılan pencereler, ocaklar, kapılar, kamera sistemleri, insansız hava araçları, 3d yazılımlar ve gelişen mimari yapılar, kendini geliştirebilen yapay zekalar, robotik kodlamalarla geliştirilen akıllı cihazlar, insansı robotlar ve bunların kullanım alanındaki çeşitliliği son 20 yılda hızla arttı.

Nesnelerin İnternet kimliği kazanması ve yeni nesil dijital yapılanmanın varlığı, insanın ekran ile olan ilişkisini temelden değiştirdi. İnsan, bu sayede cep telefonu, saat gibi akıllı aletlerden bazılarını, bedeninin ve uzvunun bir parçası olarak görmeye başladı. Böylesi teknolojilerle kuşatılmış bir dünyanın ışığında, yazının icadından sonraki en önemli kayda değer gelişme olan fotoğraf ise, hemen her alanın kullanım sıklığı nedeniyle neredeyse görünmez hale gelmiştir. Bugün fotoğraf çekmenin ne olduğunu sorgulamayız, fotoğrafları çekeriz, onlara bakarız ve onları depolayarak yanımızda taşırız ki gerçeklikleri yaygınlaşsın.

Fotoğraf çekme eylemi, fotoğraf makinesi ve fotoğrafın kendisi farklı anlamlara sahiptir. Susan Sontag, "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında, "Fotoğraf çekme eylemini, özünde görmeye değer, dolayısıyla fotoğrafını çekmeye değer bir olay" olarak tanımlar (2010, s. 2). Fotoğrafı çeken kişi dolayısıyla fotoğraf makinesine sahip olan kişi ise durumun tamamına hâkim olan tek kişidir ancak olaya dahil olmama durumu, onu etken bir göze dönüştürmektedir.

Fotoğraf çekme girişiminin en görkemli sonucunu ise, bize bütün dünyayı – bir görüntüler antolojisi şeklinde- kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırmak olduğuna dikkat çeken Sontag, fotoğraf toplamayı dünyayı biriktirmeye benzetir. Sontag'a göre;

Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan şeyi ele geçirmek anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme dolayısıyla, güçlenme-duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. Bu anlamda fotoğraflanmış görüntüler, dünyayla ilgili tespitler olmaktan ziyade, dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleridir (2010, s. 3).

Bu bağlamda Sontag'ın, fotoğrafın bizi güçlendirme alegorisi, analog fotoğraf makinelerinin sınırlı sayıda fotoğraf çekebilme kapasitesini ve dolayısıyla da dünyayı sınırlı bir şekilde biriktirebileceğimiz fikrini akla getirir. Bir zamanlar seçici ve sınırlı olan bu durum, 21. yüzyıl teknolojisi sayesinde, sonsuz fotoğraf biriktirme durumu ile yer değiştirmiştir. Kısaca bu veri depolama teknolojisi, kayda almayı içgüdüsel bir refleks haline dönüştürmüştür. O halde fotoğraf geçmişte neydi, şimdiki zamanda nedir? sorusunu sormak yanlış olmaz. Onun ilk icat olduğu yıllardaki anlamı ile bugünkü anlamı aynı mıdır? Fotoğrafın tekniği, onun bağlamını ve tanımını değiştirmekte midir? Fotoğrafın; ticaret, bilim, sanat, moda, belgesel ve basın gibi farklı alanlardaki kullanımı nasıl açılımlar sağlar? Bugün sorgusuz sualsiz fotoğraf çekme eylemi ve onun karmaşık yapısı, sanat fotoğrafına nasıl etki eder?

Fotoğraf Tekniğinin Gelişimi ve Değişen İçerik

Fotoğraf "Işık-yazısı" anlamına gelmektedir ve kelime olarak Yunanca ışık anlamına gelen "photos" ve yazı anlamına gelen "graphe" kelimelerinden oluşmaktadır. Bu bir anlamda, ışığı ve zamanı aynı anda kontrol etme kaygısına gönderme yapmaktadır.

Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kâğıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir. Fotoğraf çekme eylemi ise deklanşöre basıldığı andan itibaren zamanı sabitler, ancak aynı zamanda zamanı çalar, tarihin mühürlendiği bir geçmişte adeta mütemadi bir şimdiki zamanda dayanak noktası kurar (Clarke, 2017, s. 14).

Fotoğrafın çıkış noktası Camera Obscura'ya dayanmaktadır. Latince karanlık oda anlamına gelen Obscura, Rönesans'tan beri kullanılan bir görüntü elde etme yöntemidir. Kısaca karanlık bir odaya açılan delikten içeri süzülen ışık, dışarıdan gelen görüntüyü ters bir şekilde duvara yansıtmaktadır. 1800'lü yılların başında bu yöntemden ilham alan pek çok kişi, fotoğraf üzerine basit deneyler yapmaya çalışmaktaydı. Tüm çabalara rağmen "1826 yılında Gras'ta yaklaşık sekiz saatlik bir pozlandırmadan sonra, evinin tavan arası penceresinden elde edilen görüntüyü ilk kez sabitleyen, Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) oldu." (Clarke, 2017, s. 14). Elde edilen bu ilk görüntünün kalitesi çok düşüktü ve arkeolojik bir kalıntıyı çağırıyordu. Niepce, Heliyograf (güneş ile saptama anlamına gelen) adını verdiği bu tekniği, ışığın devinimiyle ve tonların siyahtan beyaza sıralanmalarıyla elde edildiğini vurguluyordu.



Görsel 1. Louis Jacques Mandé Daguerre, 1837, Daguerre'in Atölyesi / Daguerre Atelier. Wikipedia. Erişim: 31.03.2020. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg

Parisli diyaromist Louis Jaques Mande Daguerre (1787 – 1851), Niepce'in helyografını geliştirdi ve yeni fotografik işlemi "dagerotip"i icat etti. 1837 yılında üretilen bu icadın özelliklerinden biri de detayları kaydetme kapasitesiydi. 1837 yılında çekilmiş Fotoğrafçının Stüdyosu ya da Nadire Kabini İçi (Interieur D'un Cabinet Curiosite), Niepce'de tamamen eksik olan bir netliğe ve detaya sahipti çünkü insansız, hareketin olmadığı bir çekimdi bu (Görsel 1). Dagerotip'in durağan nesnelere olan ilişkisi, onun mülkiyetin bir parçası olarak nesnelere kusursuz bir şekilde kaydedilmesine duyulan hayranlığı ortaya çıkartmıştır.



Görsel 2. John William Draper, 1840, Dorothy Catrehine Draper'in Fotoğrafı / The Photograph of Dorothy Catrehine Draper.

Wikiwand. Erişim: 31.03.2020. https://www.wikiwand.com/en/John_William_Draper

Sabit duran nesnelerin fotoğrafını çekmek, hareketli konulara göre çok daha basitti. Bu nedenle ilk dönem fotoğraflar, tekniğin henüz gelişmemiş olması nedeniyle iç mekânda çekilen portre ve natüremort fotoğrafları oldu. Özellikle portre çekimlerinde pozlama süresinin çok uzun olması, en ufak bir harekette fotoğrafın bulanık olmasına neden oluyordu. Böylece portre çekimleri için pozu sabit tutmaya yarayan düzenekler geliştirildi. Walter Benjamin, "Fotografinin Küçük Tarihi" adlı kitabında bu eylemi; "Bir aparatın önünde kısa bir süre durduktan sonra görünebilir dünyanın resmini, doğanın kendisi kadar canlı ve gerçek bir şekilde yakalayabilen bir bilinç deneyim olarak" tasvir eder (2014, s. 18). Sonuç olarak "fotoğraf çekirme eylemi, fotoğraf çekirme deneyiminin önüne geçtiği stilize edilmiş bir dizi pozisyon ve duruş şeklinde oluyordu." (Clarke, 2017, s. 17). Örneğin William Draper'ın (1811-82) kız kardeşinin bir dakikadan fazla kıpırdamadan durmak zorunda kaldığı çekimi, fotoğraf çekirme deneyiminin iyi bir özetidir (Görsel 2). Kısaca bu, dünyanın kendisini, fotoğraf makinesi karşısında durgun bir hale getirmesi anlamına geliyordu. 1915 – 80 yılları arasında yaşamış olan kuramcı Roland Barthes ise daha gelişmiş bir fotoğraf teknolojisinin içinde olmasına rağmen bu poz verme durumunu "Camera Lucida" kitabında şöyle ifade eder;

Mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiyor; Kendimi "poz verme" işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür: Fotoğrafın kendi keyfine göre bedenimi yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum. Kendimi bu toplumsal oyuna bırakıyor, poz veriyor, poz verdiğimi biliyor ve poz verdiğimi bilmenizi istiyorum... Kısaca benim istediğim, bin bir tane değişken fotoğraf arasında itilip kalkan, yer ve yaşla değişen (hareketli) görüntümün her zaman (şu derin) kendim ile çakışmasıdır (2006, s. 23-24).

İlk başlarda insanların uzun süre ayakta durmasını sağlayan basit aparatlar yeterli olduysa da daha sonra ek eşyalar gerekti. Böylece kolonlar ve perdeler kullanılmaya başlandı. O zamanlar "Bütün stüdyolarda kumaşlar ve palmiye ağaçları, halılar ve şövalyeler bulunuyordu ve işkence odası ile taht salonu ve idam ile reproduksiyon arasındaki yerlerde, belirsizlik içeren bir yerdi, tıpkı Kafka'nın erken dönem eserlerinden çıkma sarsıcı bir yer gibiydiler." (Benjamin, 2014, s. 28). Bu da yine, fotoğrafın içeriğini ve bağlamını değiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daguerrotype'in, mutlak gerçekliğin temsiline insan elinden çıkmış bir resimden çok daha fazla yakın olması, dönemi için oldukça şaşırtıcıdır. Bu da onun gerçekliğinden şüphe edilmesinin aksine, o dönemde hayranlık uyandıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. "Daguerre, nesnelerin varlığından çıkarılabilecek sabit ve sonsuz bir iz'i mümkün kılmıştı. Ressam Paul Delaroche'un, "Bundan böyle resim ölmüştür" diye ağıt yakması boşuna değildi. Dagerotipin detayları kaydetme kapasitesi çok gelişmişti ve zaman ve mekânda somut bir varlık yapan "tam bir suret"ti" (Clarke, 2017, s. 15).

Fotoğrafın tam bir suret olmasını ilk dönemlerde hem burjuva kesim hem de sanatçılar eleştirse de bilim alanı ona diğer alanlardan daha çok sahip çıkmıştır. Örneğin, "Leipzig Anzeiger", Fransa'dan çıkmış bu şeytan işini ve uçuşan akisleri yakalama isteğini Tanrı'ya şirk koşmak olarak değerlendirmiştir. "Tanrı insanı kendi suretinde yaratmıştır ve Tanrının suretini insan yapımı bir makineyle yakalamak mümkün değildir." demiştir (Benjamin, 2014, s. 8).

Baudleire ise, fotoğrafın bir suret olmasını; hayal gücü, düş ve fanteziden ziyade onun görsel dünyanın birebir kopyası olmasına bağlamıştır. Ona göre sanat ile hakikatin böylesi şekilde birbirine yaklaşması, hayal gücünün yoksunlaşmasına katkıda bulunmaktadır. Fizikçi Arago ise "Mucitler, yeni bir şey icat ettiklerinde, bunu doğayı gözlemlemek için kullanırlar, bu bağlamda Arago, yeni tekniğin alanını, astrofizikten filolojiye kadar pek çok şeyin içine alacak kadar genişletmiştir: Artık gök cisimlerinin fotoğrafının çekebileceğimiz gibi, Mısır'daki hiyerogliflerin fotografik bir kaydını da tutabiliriz (Benjamin, 2014, s. 10)

Arago, bu görüşleri doğrultusunda diğer alanlara göre fotoğrafa daha çok sahip çıkmıştır. Bu tartışmaların ışığında, fotoğraf alanında yeni keşifler devam etmekteydi. Modern fotoğrafa geçilebilmesi için fotoğrafın çoğaltılması gerekiyordu çünkü dagerotipin, negative / pozitif işlemi yoktu. Orijinal ve tekti, ikiz (ayna) görüntüsü olmasına rağmen yeniden üretilmiyor, hassas yüzeyi kolayca çiziliyor ve dikkatle korunması gerekiyordu. Tıpkı bir mücevher gibi, fotoğraf makinesinin kendisi de fotoğraf çekme eylemi kadar önemli bir konuydu. Fotoğrafın bu ikili statüsü, onun hem nesne hem de bir görüntü olarak taşıdığı anlama vurgu yapar.

Modern fotoğrafın temelleri ise, fotoğrafın gelecekteki kültürel statüsü için şüphesiz temel bir öneme sahip olan İngiliz bilim adamı ve sanatçı Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından atılmıştır. Talbot, 1834 yılında yaptığı ilk dönem uygulamalarında kâğıt üzerine gümüş nitrat içeren ve fotojenik çizim olarak adlandırdığı şeylerle çalışıyordu.

Talbot, dantel, çiçek gibi nesnelere duyarlı hale getirilmiş kâğıdın üzerine koyup, ışığa maruz bırakıyor ve silüet halinde görüntülerini kopyalıyordu. Görüntüleri, kendi ifadesiyle, çizilmesi ya da kopyalanması günler ya da haftalar sürececek bir emek gerektirirken, birkaç saniyelik bir zaman zarfında gerçekleştirilmesine olanak tanıyan doğal bir büyü ve doğal bir kimyanın bir parçası olan son derece gerçek ve aslına uygun görüntülerdi (Clarke, 2017, s. 18).

Böylece Talbot, Daguerre'in detaylı fotoğrafının aksine, nesnelere ayrıntılarından arındırıp birer silüete dönüştürerek yalınlaştırıyor, soyutluyor ve dolayısıyla ilk dönem fotoğrafın gerçeğin kopyası olma durumunu bir anlamda terse çeviriyordu. Talbot 1840 yılında ise kalotipi üretti, Yunanca güzel resim anlamına gelen kalotip ilk gerçek negative / pozitif fotoğraf işlemidir. Böylece tek bir negatiften sonsuz sayıda pozitif baskının alınabilmesi ilk kez mümkün olmuştur ve bugün de bu çoğaltım, fotografik yöntemlerin temeli olmayı sürdürmektedir.

Talbot'un çoğaltıma imkân sunan bu teknikte, kâğıt lifleri çoğu zaman baskının içinden görünerek, detayları bulandırmakta ve tonları söndürmekteydi, "Böylelikle çıplak gözle görünmeyen ayrıntıları göstermek yerine, fotoğraf, amprik dünya ile bu kusurlu kayıt arasındaki mesafeyi açmaktadır." (Kriebel, 2019, s. 14). "Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey, aslında yalnızca bir kere olmaktadır. Fotoğraf, bu anlamda varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yinelenmektedir." (Barthes, 2006, s. 16). Bu da fotoğrafın tanımının sadece iki farklı teknik üzerinden bile değiştiğinin bir göstergesidir. Birisi tektir, orijinaldir ve tüm detayları gösterir; diğeri ise çoğaltılabilir, tekrarlanabilir ve kusurludur.

Dagerotip ve kalotipten sonra George Eastman'ın 1888'de ürettiği ilk Kodak makinesinin, "Siz düğmeye basın biz gerisini hallederiz" reklam sloganıyla ve uygun fiyatıyla, fotoğrafın kültürel ve ideolojik bağlamda endüstrileşmesine neden olmuştur (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/You_Press_the_Button,_We_Do_the_Rest). Altmış yıl öncesinde makinelerin pahalı ve hantal olmasından dolayı nadir çekim yapılabilirken, artık her şey ve herkes fotoğraflanabilir statüsüne kavuşmuş, herkesin kendi dünyasının kaydı tutulabilir olmuş, böylece de fotoğraf, nihai bir demokratik sanat formuna dönüşmüştür. Kodak'ın çıkarttığı fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasının ardından, her bireyin kendi tarihini kaydetmesini Susan Sontag "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında şöyle ifade eder;

Her aile, fotoğraflar vasıtasıyla kendi familyasının bir portre-tarihçesini çıkarır (aile fertlerinin birbirine bağlılığına tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler kutusu oluşturur). Fotoğraf, aile hayatının tehdit altındaki sürekliliğini ve süreç içinde kaybolmakta olan genişliğini hatırlatmaya, sembolik düzlemde yeniden oluşturmaya yaramaktadır. İşte bu hayali izler – fotoğraflar- dört bir yana dağılmış akrabaların sembolik varlıklarının bir nişanesidir. Bir ailenin fotoğraf albümü, o aileden geriye kalan tek şeydir (2010, s. 9-10).

Yüz yıl içindeki gelişmelerle fotoğraf makinesi artık birebir kayıtlarla ilgili değil, objektifin ötesinde bir şeyle ilgilidir. O halde fotoğraf nedir? En temel seviyede "fotoğraflamayla elde edilen görüntü, bir kopya mıdır? 19. yüzyılda dagerotip, heliyotip, kalotip, albumin baskı jelatin gümüş baskı, fotogravür ve fotojenik çizim gibi türlere, 20. yüzyılda polaroid, elektronik tarayıcı, dijital işlemler ve benzerleri eklenmiştir. Farklılıklar bize bir fotoğrafı oluşturan şeyin değişken doğasını ve özünde var olan karmaşıklığını hatırlatır. "Bir fotoğrafın anlamı, bir görüntü olarak etkileyciliği ve bir nesne olarak değeri, her zaman kendisini "okuduğumuz" bağlamlara bağlıdır. Sunduğu sabit görüntü, mütemedi bir dönüşüm ve başkalaşım halindedir." (Clarke, 2017 s. 22).



Görsel 3. William Henry Fox Talbot, 1842 - 43, Kış Mevsiminde Bir Meşe Ağacı / An Oak Tree In Winter, Lacock.
British Library. Erişim: 31.03.2020. <https://www.bl.uk/collection-items/invention-of-photography#>

Fotoğrafı “saydam, transparan bir zarf” olarak tanımlayan Roland Barthes, onun dünya hakkında bilgi edinmek için, içinden baktığımız bir cihazın ötesinde bir olgu olduğunu ifade eder (Aktaran Clarke, 2017 s. 22). Fotoğrafın transparan bir yapı olarak metaforlaştırılması, John Locke’un Tabula Rasa’sını (boş levha) akla getirir. Bu bağlamda fotoğrafın temelde içinin boş olması ona, zaman içerisinde yeni ifade biçimleri yüklenebileceği anlamına gelir. Barthes’a göre; “Bu şu ya da başka bir zamanda fotoğrafı ve fotoğraf pratiğini içinde barındıran tarihsel olarak bağlantılı olaylar sürecini tanımlamaktadır.” (Kriebel, 2019, s. 13). Barthes’ın bu görüşü, fotoğrafın tanımının sabit kalmaktansa, zaman içerisinde değiştiği yönündedir.

Fotoğrafın geçirdiği evrelere baktığımızda, ilk dönemde onun, gerçekliğin otomatik bir kaydı olarak karşımıza çıktığını görürüz. Buna göre erken dönem fotoğraf kuramları da sanat, bilim ve ticaret terimleri etrafında şekillenmiştir. 19. yüzyıl fotoğrafları, teknolojiye değil doğaya dayanmasından oluşur. Fotoğraflar, güneş resmi olarak addedilir ve doğanın elinden etkilendiği söylenir. Daha sonra ise fotoğraf, bireyin dışavurumu olarak ifade edildi ve bir süre sonra da “gerçekliğin bir duyarlılık doğrultusundaki yön değişiminin kaydı olarak düşünüldü. Burgin’e göre, “Yüzyıllar içinde, fotoğrafın sadece tanımı ve fiziksel yapısı değişmemiştir, onun kültürel algılanışı da değişime uğramıştır.” (Aktaran Kriebel, 2019, s. 15).

Örneğin, fotoğrafın ilk görevi, burjuvazinin görünür olma isteğini yerine getirmek oldu. “1855 yılında gerçekleştirilen Büyük Sanayi Sergisinde fotoğrafa özel bir yer ayrıldı ve fotoğraf bu sayede ilk defa büyük bir kitleye tanıtılmış oldu.” (Freund, 2006, s. 51). O güne kadar fotoğraf, seçkin sanatçılar ve bilginlerden oluşan küçük bir çevrede tanınıyordu. Sergi ile birlikte fotoğraf, geniş kitlelere seslenmeye başladı. Bu tarihe kadar fotoğraf makinesinin karşısına geçenler seçkin sınıf üyeleri idi ancak bu yavaş yavaş değişti.

1851'de Napolyon'un iktidara gelmesi ile orta sınıf için bir altın çağ idi. 1852'de çağdaşlarına göre pek eğitimli olmayan ve tüccar olan Disderi'nin Paris'te açtığı fotoğraf stüdyosu fotoğrafa büyük yön verdi. Disderi, boyutları küçülterek kartvizit portreleri üretti, bu da bizim bugün kullandığımız 6cm – 9 cm formatına yakın bir formattı. Disderi bu sayede fotoğrafı halka sunmuş oldu. Ayrıca kar elde etme amacıyla orduya fotoğraf hizmeti sunmayı önerdi ve 1861 yılında kabul cevabını aldı. Örneğin, Roger Fenton'un Kırım'daki savaş fotoğraflarını çekebilmesi için yanına 36 sandık alması gerekiyordu. Dolayısıyla bu ilk dönem savaş fotoğrafları çok yanlış fikir vermekteydi, çünkü askerleri sadece ateş hattının gerisinde dizili halde göstermekteydi (Freund, 2006, s. 51-97).

Disderi'nin başlattığı ve ardılarının onu takip ettiği tüm bu gelişmeler, rekabeti ve farklı alanların medyuma olan ilgisini oldukça arttırdı. 1860 yılında fotoğrafla ilgili tek bir yasa bile yoktu. Hukukçu, kumaşçı, tüccar gibi farklı meslek gruplarından kişiler, fotoğrafçılık mesleği ile uğraşmaya başladı. Bu da fotoğrafın hangi alana ait olduğuna karar verme işini zorlaştırıyordu, çoğu zaman iş mahkemenin vereceği karara kalıyordu. "Fotoğrafçıların nasıl taraf alacakları açıktı: Savunma tarafı her defasında fotoğrafın sanat yapıtıyla bir tutulamayacağını ifade ediyordu." (Freund, 2006, s. 82).

Bu bağlamda kapitalist yapıdaki düzenlerin, farklı alanların penceresinden fotoğrafı nasıl şekillendirildiği daha net gözlemlenebilir. Fotoğrafın basın alana girmesi çok büyük olaydır. Kitlelerin dünyaya bakışını değiştirmiştir. O güne kadar sokaktaki insan, ancak kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı.

Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Benjamin de bu durumu şöyle ifade eder: Eğlence ve moda için uygunluk adına yabancı toprakları, ilkbaharı ya da ünlüleri uzakta olanı yakına getiren fotoğraf (röportaj), kapitalist toplumun değerlerini yeniden üretir. Artık hiçbir şey **ERİŞİLMEZ DEĞİLDİR** (Kriebel, 2019, s. 19).

Bakışın genişlemesiyle birlikte dünya küçülür (Freund, 2006, s. 96). Kracauer, dünyanın küçülmesini ve uzak mesafelerin yakınlaşmasını, seri üretim fotoğrafa ve onun yeni bir bilinç endüstrisinin parçası olmasına bağlar ve çoğu eleştirmen gibi seri üretim fotoğrafın, toplumsal çöküşü başlattığını düşünür. Ona göre, basında teşhir edilen bunca fotoğraf, izleyiciyi kapitalist toplumun yüzeysel ve banal gerçekliği ile yüzleştirir. Kracauer'ın tahminine göre fotoğraf kapitalist üretim biçiminin bir salgısıdır. Bu çöküşü hızlandıran sadece kapital düzenin varlığı ve fotoğrafın kullanım alanlarının çokluğu değildir, bunu sağlayan birkaç unsurdan biri de fotoğrafın teknik olarak gelişim aşamalarıdır. Örneğin küçük bir değişim gibi görünse de turistik kartpostalların icadı, fotoğrafın yaygınlaşmasını hızlandırmış ve toplumun çöküşüne katkı sağlamıştır. Turistik kartpostalları piyasaya süren ilk kişi François Borich'ti. Kartpostalın ardındaki gizli anlamları Gisèle Freund, "Fotoğraf ve Toplum" kitabında şöyle ifade etmiştir.

Satın alacağı kartpostalı seçen kişi, kendisini bunu tasarlayan kişi ile özdeş-

leştiriyor. Kişinin bulunduğu yerden bir manzara fotoğrafını göndermesi, kendi yolculuk etme olanakları sergiliyor, yani toplumsal bir statüyü simgeliyor. Kısaca kartpostalın başarısı, küçük çapta ulaşılabilir düşlerden, röngencilikten, koleksiyon çalgınlığından ve de bir de elbette tembellikten kaynaklanıyor, çünkü kartpostal mektuptan çok daha hızlı yazılır (2006, s. 92).

Bir diğer unsur da fotoğrafta negatife rötüş yapma tekniğinin keşfidir. Bu tekniği Münihli fotoğrafçı Hampfstangl icat etmiştir. Franz Hampfstangl, rötüşlü ve rötüşsüz fotoğrafını 1855 yılında Fransa'da gerçekleştirilen sergide gösterdi. Fotoğrafın gelişim sürecinde oldukça önemli bir rol oynayan rötüş tekniği, aynı zamanda bir düşünün başlangıcını da tetikledi. Çünkü "Abartılı ölçülerde ve gelişigüzel kullanılmasıyla birlikte, gerçeğe sadık çoğaltma tekniğinin tüm ayırt edici özelliği gidiyordu ve böylece fotoğraf gerçek değerini kaybediyordu." (Freund, 2006, s. 62). Bu şekilde fotoğraf dönemin beğenisine yaklaşıyordu. "Resam Delaroche'un yumuşak hatlı ve kontürleri iyice yuvarlatılmış tabloların Delacroix'nin renklerindeki karmaşaya yeğleyen halkın beğenisine doğru ilerliyordu." (Freund, 2006, s. 63).

Fotoğrafta hatların yumuşaması, estetik kaygının ön plana geçtiği bir dönemi işaret eder ve gerçeklikten kopuşu temsil eden bu uzaklaşma, natürmort, portre gibi konulara bedeni de dahil eder. Bedenin devreye girmesi onun çıplak olarak da fotoğraflanmasının önünü açmış ve bu alan üzerinden servet kazanmak isteyen fotoğrafçıların da türemesine imkân sağlamıştır. "Bu tür davranışlar, ahlaka ve geleneklere karşı bir hakaret olarak görüldüğünden, 1850'ye doğru bu fotoğrafların kamuya açık olarak satılmasını yasaklayan bir yasa kabul edildi." (Freund, 2006, s. 83). Kısaca çıplaklığın kadraja girmesi, Kraucer'ın toplumun çöküşü savına verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Günümüzde porno sektörünün de fotoğraf medyumuna dahil olduğunu düşünürsek, skandallar yaratan ilk nü fotoğraflar, fazla abartılmış bir tepki olarak kalmaktadır.

Fotoğraf tekniğindeki bir önemli gelişim de pozlama süresinin kısalmasıdır. Uzun pozlama süreci boyunca, özne adeta resmin içine nüfus etmekteydi ancak bu sürenin kısalması, kameraya bakarak poz vermenin sona ermesi anlamına gelmekteydi. Bu da fotoğrafın, Metz'in deyimiyle ölüm ile ilgili tanımlarını terse çevirmektedir. Metz, Kriebel'in aktardığına göre fotoğrafı ölümle eşleştirir;

Hareketsizlik ve sessizlik, ölümün yalnızca iki yüzü değildir, bunlar ölümün temel sembolleri olup, onu aynı zamanda biçimlendirir. Fotoğraf çekme eylemi, "nesneyi bir anda bir dünyadan ötekine, bir zamandan diğerine geçirir. Çekim anlık ve kesindir. Deklanşör bir silaha dönüşür. Film, bedenleri zaman içerisinde geri getirerek ölümlere bir yaşam emaresi verirken, fotoğraf ise durağanlığından ötürü ölümlerin hatırasını ölüm olarak saklar (2019, s. 36-37).

Pozlama süresinin kısalması sonucu fotoğraf karşısında sabit olmamak yaşam enerjisini temsil eder, artık kameranın karşısı durağan değil, hareket halindedir ve bu filmin bıraktığı etkiyi sağlar, bu nedenle de en önemli gelişmelerden biridir.

Fotoğrafın kullanıldığı alanların çeşitliliği ve dolayısıyla tanımı her geçen saniye değişirken, fotoğrafçının da kim olduğu bu gelimlere bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, Almanya'da savaş yılları süresince şiddetli bir sansüre maruz kalan basın, bir süre sonra yükselişe geçti. Bu dönemde, Almanya'nın büyük kentlerinde resimli dergiler yayımlanmaya başlandı. Yaklaşık iki milyon tiraja sahip olan bu dergiler, oldukça popülerdi. Gazete fotoğrafçılığının ve geliştirdiği modern yöntemin altın çağının başlangıcı böyle gerçekleşti. Basın organları için çalışan fotoğrafçılar, önceki nesil fotoğrafçılardan çok farklıydı.

Aldıkları eğitim, giyim kuşam tarzları, hal ve davranışları bakımından, fotoğraflarını çektikleri kişilerden hiç farkları olmayan birer gentlemen'di her biri. Kibar davranışlar sergiliyor, farklı yabancı dillerde konuşabiliyorlardı, diğer konuklardan ayırt edilmeleri olanaksızdı... Fotoğrafçılar artık hangi meslekten geldikleri belli olmayan işçi sınıfına dahil değillerdi; servetini ve politik konumunu yitiren, ama toplum içindeki statüsünü koruyan soylulardan geliyorlardı (Freund, 2006, s. 104)

Kısaca fotoğrafın, ilk icat olduğu yıldan itibaren teknolojik gelişimi, onun anlamını değiştirmiştir. Bugün fotoğraf, hangi kara parçasına ait olduğumuzu belgeleyen, suçlu olup olmadığını sorgulatabilen, gözetleyen ve kayıt altına alabilen bir medyum olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın bu esnek yapısı, onun sadece anlamını ve içeriğini değiştirmekle kalmamış aynı zamanda fotoğrafçının kim olduğunu, statüsünü de belirlemiş ve fotoğrafın hangi alana ait olduğu hakkında tartışmaları da alevlendirmiştir.

Fotoğrafın Değişen Tutumları

Krauss'a göre fotoğraf, 19. yüzyılda da sıklıkla bilimin ve bilginin hizmetinde topografi, coğrafya, keşif ve araştırma söylemlerinin ayrılmaz bir parçası iken, bu pratikleri, fotoğrafın bir sanat olarak meşruluğunu savunan müze kurumu mensupları tarafından retrospektif biçimde estetik söylemlere eklenmiştir. Peter Galassi, "Fotoğraftan Önce" adlı sergisinin kataloğunda, "Buradaki amaç, fotoğrafın, bilimin sanat kapısına bıraktığı bir piç değil, Batı resimsel geleneğinin meşru bir çocuğu olduğunu göstermektir." demiştir (Aktaran Kriebel, 2019, s. 29).

Crimp, bu anlamda fotoğrafın bilgilendirme kategorisinden estetik bir kategoriye – kütüphaneden müzeye – etkili şekilde taşındığını ifade eder. Her ne olursa olsun bu taşınma işi fotoğrafın tamamen sanat alanında olamayacağını da bir göstergesidir. Zaten de Crimp'in açıklamalarına göre, fotoğraf özerk değildir ve modernist anlamda bir sanat değildir.

Modernizm, sanat pratiğinin işlevsel paradigması iken fotoğraf- fotoğraflanan dünyayla fazlasıyla sınırlanmasından ve içinde bulunan söylemsel yapılarla fazlasıyla dayanmasından ötürü – kendi özünü yansıtmayı ve tamamen sanatsal yapıları kullanan modernist bir sanat biçimi haline gelmesi fazlasıyla rastlantısal görülmüştür (Crimp, 1981, s. 8).

Yine de müze ideolojisi, fotoğrafı kaçınılmaz olarak bir sanat ve kült nesnesine dönüştürmüştür. Her ne kadar bu dönüşüm büyük bir değişimse de medyumun yapısı, sanat nes-

nesinin modernist anlamda “aurasını” yok etmeye müsaittir. Çünkü fotoğraf, selülozik negatiften sonsuz miktarda çoğaltılabileceği için bu durum orijinallik ve tekillik değerleri ile çatışmaktadır. Benjamin; fotoğrafın kutsal, özgün ve orijinal sanat nesnesinin “aurasını” yok ederek, kapitalist burjuva geleneğini paramparça ettiğini öne sürer. Onun tanımına göre;

Aura, nesne ne kadar yakın olursa olsun hissedilen bir uzaklık deneyimi” olup kökleri bir zamanlar büyüde ve dini ayinlerde yatan sanat eserinin dünyevileşerek, tekillik, fiziksel özgünlük ve sanat nesnesinin geleneği gibi değerleri yücelten kült değerini bir uzantısıdır. Resimli mecmualar ve kısa belgesel filmler tarafından sunulan yeniden üretim, sanat nesnesinin aurasını yok eder (1969, s. 223).

Benjamin’e göre auranın imha edilmesiyle fotoğraf, sanatın ve ritüelin değil, siyasetin üzerine konulanmaktadır. Modernist anlamda sanat eserinin aura kaybı, farklı eleştirmenler tarafından olumlu yorumlanmıştır. Malraux bu durumu, postmodern bir tavırla özgün ve kültürlerarası bir sanat anlayışına izin veren ve yeniden üretilen sanat eserlerinin devinimi için – kültürel bir kazanç olarak yorumlar. “Yeniden üretilmiş sanat eseri, iki boyutlu bir imge olarak gezinebilmekte ve dolayısıyla da Avrupa resimlerindeki imgelerin Hindu, Japon, Bizanslı heykellerle yan yana durdukları bir “hayali müzenin” yapıtaşı olmaktadır.” (Yacavone, 2015, s. 77). Aksine yeniden üretilebilirlik ve kolay yaygınlaşmanın sanat eserine anti-elitist ve demokratik bir erişim sağlayabileceği gerçeği sağlamaktadır.

Anna Hoy, hem aura kaybı nedeniyle modernizmin dışladığı fotoğrafın statüsünü belirlemek, hem de diğer alanlardan farklı olarak bir ayrıma ulaşmak için metodolojik yöntemlere başvurur. Ona göre sanat fotoğrafını kategorileşmek en iyi çözümdür. Böylece sanat alanı için fotoğrafı beş farklı kategoriye ayırır: “Anlatısal (narrative), portreler ve oto-portreler, natüremort düzenlemeler, temellük edilmiş imgeler ve sözcükler, manipüle edilmiş baskılar ve foto – kolajlar. Elbette bu kategorilere ayırma işi fotoğrafın her alanda kullanılmasını tanımlamak için yapılmıştır.” (Barrett, 2009, s. 93). Bütün bu kategorilerin farklı alt kategorileri de mevcuttur. Kategoriler konuya ya da biçime göre değil, fotoğrafların nasıl bir işlev görmüş ve görüyor olduklarına dayanmaktadır. Kuramcılar, fotoğrafı ne kadar kategorileştirmeye çalışırsa çalışsın, medyumunun yapısı onu, normsuz bir yapıya ve ucu açık bir konuma yerleştirmeye meyillidir. Bourdieu, fotoğrafı kategorileştirmenin yanlış olacağını savunan kuramcılardandır. Ona göre, fotoğrafın kendine özgü estetik normları yoktur, bu normları diğer sanatlardan ve akımlardan aldığı görüşündedir. Böylece fotoğraf sanatla hem temel bir dönüşümü gerçekleştiriminin hem belgelemenin bir aracı olarak birleşir.



Görsel 4. Raoul Hausmann, 1919-1920, Sanat Eleştirisi / The Art Critic
Tate. Erişim: 31.03.2020. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>

Bu birleşmeyi ilk kullananlar Avangard sanatçılar oldu. Dada, fotomontaj yöntemini kullanarak bunu sağlıyordu. Fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, “Dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor hem de çeşitli dergi, gazeteler, reklam afişleri ve atıklar vb. gibi birçok yardımcı malzeme kes yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu.” (Özdemir, 2013, s. 70) (Görsel 4). Bu sanatçıların amacı hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçeklikleri bir araya getirmektir. Fotomontaj politik ve toplumsal değeri olan konularda güçlü tepkiler yaratmak için de kullanılmaktaydı.

Bourdieu'nun bahsettiği belgeleme ve sanat arasındaki ince nüansı, Krauss, avangard sanatçıların fotomontaj tekniğinde bunu nasıl yakaladığını şöyle ifade eder;

Avangard, yalnızca “sanat fotoğrafı”nın büyük bir dikkatle koruduğu estetik özerklik fikrine savaş açmanın değil, belgesel fotoğrafın gelişigüzel kendiliğindenliğinin içerdiği “sanat olmayan” görünümündeki beklenmedik biçimsel kaynakları seferber etmenin de bir yolu olarak fotoğraf ağırlıklı gazetecilikten yararlanıyordu (2013, s. 50)

Kavramsal sanatın büyük bölümü de avangardların sebeplerine yakın bir neden ile fotoğrafa başvuruyordu. Bunun iki nedeni vardır, birincisi kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi metin ve imge arasında gidip gelen görsel çözümlenmeler ile ilgileniyordu ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu. “İkincisi bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anılıyordu. Böylece daha heterojen yapıdaki fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu.” (Krauss, 2013, s. 49).



Görsel 5. Anton Giulio, 1911, Dalgalanmak / Waving
Gugenheim. Erişim: 31.03.2020. <http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography/#0>

Futurist sanatçılar ise fotoğrafta, Kronofotoğraf ya da Fotodinamizm olarak adlandırılan teknikler kullanıyorlardı. Örneğin;

Giacoma Balla, bir olayın sıklıkla tekrarlanan evrelerini tek tek bir görüntüde sabitlemeyi, hareketi ve devinimi ifade etmenin yollarını arıyordu. Fotoğrafın an ile ilgilenmesini kırmaya çalışan Balla gibi Bragaglia'nın da Fotodinamizm çalışmalarının amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir (Özdemir, 2013, s. 67) (Görsel 5).



Görsel 6. Man Ray, 1922, İsimsiz / Untitled
Wikipedia. Erişim: 05.11.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Man_Ray,_1922,_Untitled_Rayograph.jpg

Sürrealistlerde ise fotoğrafta, Rayogram ve Solarizasyon gibi teknikler kullanılıyordu. Rayograf, nesnelerin siluet görüntülerinin gerçekleştirilmesidir ve ilk soyut fotoğraf sayılmaktadır. Man Ray, solarizasyon tekniğini figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır ancak "Asıl amacı, sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir." (Özdemir, 2013, s. 76) (Görsel 6). Bu bir anlamda nesnelere kabuğundan söküp, ona yeni anlamlar yüklemenin ve böylece sanat yapmanın bir yoludur. Duchamp bunu şöyle tanımlar; "Bir kez bir nesneye bir sanat yapıtı olarak baktığımızda, o nesnenin nesnel işlevi kesinlikle sona erer. Sanat yapıtının özgül etkisi, işlevsel bağlamlarından alınmış koparılmış ya da sökülmiş nesnelere deneyiminde yatar." (Aktaran Krauss, 2013, s. 48). Bu yüzden pek çok sanatçı hemen her dönem, fotoğrafları bağlı olduğu gerçeklikten kopartmaya ve yeni anlamlar üretmeye çalışmışlardır.

Bir yanda postmodern eleştirmenler fotoğrafın anlamının bağlama dayalı olduğunu ve kendi başına fotoğraf diye bir şeyin olmadığını ifade ederken, diğer yanda da fotoğraf medyumunu temel belirleyici niteliklerini tanımlamaya çalışan biçimci eleştirmenler bulunmaktadır. Kriebel'in aktardığına göre; Geoffrey Betchen, "Arzuyla Yanmak: Fotoğrafı Kavramak" adlı kitabında bu zıt eğilimleri ele alarak bunların aslında birbirine tamamen karşıt olmadıklarını dile getirir; "Postmodern eleştiride halen bir töz mevcuttur, fakat bu kez bu töz değişmez bir doğada değil, kültürün değişkenliğinde saklıdır." (2019, s. 40). Sonunda fotoğrafın anlamı ya doğanın ya da kültürün değişkenliğinde saklıdır. Örneğin Betchen, Bayard'ın poz verdiği bu otoportrede, fotoğrafın birden fazla alanla olan ilişkisini sorgular. Ona göre bu fotoğraf,

Hem bir performans, hem belgesel, hem kültür, hem de doğanın bir parçası olarak okunabilir. Betchen; fotoğrafın ilk dönemlerindeki ontolojik konumunun değişken, karmaşık ve çoğul olduğunu, özbilinçli bir biçimde temsil ile fenomenolojik gerçek arasında gidip geldiğine dikkat çekmiştir. "Artık tözün savaş alanını anlamsız bir sanat tarihsel biçimliliğin ellerine terk edemeyiz" diyen Betchen'e göre bu töz her fotoğraf maddesinin ve fotoğrafın söylemsel uzamında, baskının ve iktidarın işlemlerinde ikamet eder. İktidar, modern bir Batılı durum olarak fotoğrafın varoluş dokusunda bulunmaktadır (Kriebel, 2019, s. 40) (Görsel 7).



Görsel 7. Hippolyte Bayard, 1840, Boğulan Bir Adam Olarak Oto-portre / Self Portrait as a Drowned Man

Wikipedia. Erişim: 05.11.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard#/media/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

Sanatçıların bu karışık medyuma yaklaşımı kadar, sanat yapıtını çoğaltma aracı olarak fotoğraf da başlı başına bir meseledir. Ölçüsüzce büyütülen bir ayrıntı, bir heykelin ya da bir resmin bütünüyle ilgili olarak edineceğimiz imajı farklı yönlerle çekebilir. Michelangelo'nun Davut heykeli ile bir minyatür aynı boyuttaymış gibi görülebilir. Fotoğraf, bir sanat yapıtını, boyutlarını tanınmaz hale getirecek kadar çarpıtabilir.

Bugün orijinali kilometrelerce uzak bir müzede bulunan bir sanat yapıtının tıpkı basımını, evde çalışma masasının ışığı altında incelemek mümkündür. Yüksek kaliteli tıpkıbasım Le musée chez soi (kendi evinde müze) Herkesin kendisine ait bir galerisi olmasını sağlar. Özgün yapıtları satın alamayanlar, kusuraşuz bir kaliteye sahip tıpkıbasım elde edebilirler (Freund, 2006, s. 104).

Sanat alanında verilen çok kanallı fotoğraf mücadelesinin yanı sıra onun estetikleştirilmesini eleştiren kuramcılar da mevcuttur. Marksist eleştirmen Sekula, "Fotoğrafın, gelişmekte olan kapitalist dünya düzeni bağlamı dahilinde ortaya çıkan ve artan bir iletişim biçimi" olduğunu söyler. Ona göre;

Her fotoğraf imgesi, her şeyden önce, bir iletinin gönderilmesinden birisinin çıkar edindiğinin bir işaretidir ve fotoğrafın iki ucu açık anlamı vardır. Örn. onursal ve baskıcı biçimde çifte sistem olduğunu iddia eder. Bir yanda fotoğrafik portre (ki bu daguerreotype olarak ele alınır) "burjuva bentiğin törensel bir temsilini sunarak belirli bir sınıf dahilindeki kimlik kavramlarını perçinlerken, diğer yandan Kriminal kimlik belirleme kisvesi altındaki portre fotoğrafı ise baskıcı bir işlev gö-rerek, ötekinin, suçlunun, sapkının, toplumsal patolojinin – daha doğrusu say-

gin bir burjuva olmayanın – arazisini oluşturacak sınırları belirler. Her muntazam portrenin polis dosyaları arasında nesneleşen bir yüzü vardır (1986, s. 346).

John Tagg’a göre ise “her fotoğraf belirli ve her anlamda önemli bozulmaların sonucu olup, herhangi öncel bir gerçeklik ile olası bir ilişkiyi derinlemesine biçimde sorunlu kılmaktadır. Tagg için fotoğrafın anlamı, “kurumsal pratikler ve iktidar yapıları yönünde daima ötelenir ve yer değiştirir. İncelememiz gereken, fotoğrafın kendisi değil, işte bu alandır (Tagg,1998, s. 2).

Sontag ise Sekula ve Tagg’ın görüşüne ek olarak ve benzer bir şekilde fotoğrafın estetikleşmesinden ziyade onun rolleri ile ilgilenir ve fotoğrafın temel toplumsal rolünü, sanatsal bir biçimden önce kitlesel bir biçim olmasına bağlar ve fotoğrafı fetiş bir konuma yerleştirir. Fotoğrafı toplumsal bir ayın, endişeye karşı bir savunma ve bir iktidar aracı olarak gören Sontag, fotoğraf çekme eylemini, kötülüşe karşı müdafaa sunan bir araç olduğunu düşünür. Ve yine bu medyum, zorlu deneyimleri idare edip ehlileştirir ve darbeleri yumuşatır. Ancak bu durum ona göre fetişten pek de farklı değildir. Sontag’ın fotoğrafı fetiş bir nesne ile benzeştirmesine Burgin de katılır. Sigmund Freud’un fetiş kuramını, Lacan’ın bakış ve öznenin kurulumuna dair yazılarıyla birleştiren Burgin, bakma eyleminin, bakan kişinin ideolojik özne konumunu belirlediğine dair psikanalitik bir yorum ortaya koyar. Burgin’e göre;

Görme sadece bakmaktan ibaret olmayıp, daima ve önceden öznenin tarihini barındırır. Bu analiz Lacan’ın dikiş (suture) kavramından faydalanır. Dikiş kavramı (görsel) bir ifadenin belirli bir söylem içerisindeki özneyi nasıl kapsadığı ve harekete geçirdiği ile ilgilenir. Burgin’e göre, fotoğraftaki ana dikiş anı, öznenin kendini kameranın konumuyla özdeşleştirmesidir. Egonun kamera – göz ile özdeşleşmesi dikizcilik ve narsizm, daha doğrusu temsil edilen bir nesne üzerinden denetleyici bir bakış ile o nesneyle özdeşleşme arasında gidip gelmektedir. Burgin, fotoğrafa bakış ile fetiştin bakışı arasında “yapısal bir türdeşlik” olduğunu savunur (1982, s. 190-191).

“Bir süre fotoğrafa bakmak hüsrana uğramaktır çünkü ilk bakışta pornografik bir haz verse de sonradan bu kesintiye uğrar, çünkü biz hala temsil edilen gerçekliğe ulaşamayız. Bakış kameraya aittir.” (Burgin, 1982, s. 191). Kısaca bakan göz, görüntünün üzerinde bir otorite ile bu görüntüden yabancılaşma, arzu ve kopukluk arasında olarak gidip gelen bir deneyim yaşar. Burgin, “Bizlerin fotoğrafa bir bakıp, sonra da bakışlarımızı kaçırdığımızı, fotoğrafların uzun süre bakılmak için olmadığını ve daima kaçırılan bakışın yerini alacak bir başka fotoğraf olduğunu gözlemler.” (Burgin, 1982, s. 191). Christian Mertz de, “Fotoğraf ve Fetiş” adlı yazısında, kayıp bir hazın kaynağı olmasından ziyade ölüme karşı bir koruma olan fetişin ve fotoğrafın material ilişkileri arasındaki ilişkiyi vurgular. Metz’in bu yazıda, “kağıttan sessiz bir dikdörtgen” olarak tanımladığı fotoğraf, bir kaybın ifadesi olmakla birlikte, kayba karşı bir korunma sunar (Metz, 1985, s. 83).

Freud’un fetiş kuramı her zaman eril bir yapı üzerinden kurgulanır. Bu bağlamda ataerkil iktidar yapıları tarafından belirlenen fotoğraf ve bakmaya dair tüm alışkanlıkların da eril bir söylemi mevcuttur. Sözde saydam ve doğal fotoğraf medyumunu, başta cinsiyet ideolojisi

olmak üzere, kültürel ideoloji pazarlayan bir tüccar olarak tanımlayan Abigail Solomon Godeau; erkeğin izleyen, kadının ise izlenen bir konumda olduğunu söyler.

Erkek bakışının aktif öznesi, kadının ise pasif nesne olduğu fotoğraflar üzerine yeneden üretim yollarını sorgulayarak bu mecazi kullanımlara meydan okur. Ona göre bu erkek / kadın eksenli nesne / özne ayrımı izleyicinin heteroseksüel olduğu varsayımından ötürü homoseksüelliği de bastırma işi görür (Kriebel, 2019, s. 37-38).

Kuramcıların fotoğrafın bir fetiş, iktidar ya da sanat nesnesi olup olmadığı gibi tartışmaları devam ederken, fotoğraf için esas en büyük ve en önemli kırılma yani analog fotoğraftan radikal bir kopuş ile dijital geçiş evresi gerçekleşti. Kimyasal bir süreçten geçen selülozik tabanlı film şeritleri yerini, bilgisayar teknolojisine bıraktı. Dijital biçimde kodlanmış bu yeni görüntü biçimi, ilk olarak matematiksel bir veri olarak karşımıza çıkar. Analog fotoğrafı yaratan, film üzerindeki ışığa duyarlı bir malzeme iken, dijital fotoğrafta ise piksel adı verilen ışığa duyarlı resim hücrelerinin maruz kaldıkları ışığa orantılı olarak yaydıkları elektrik sinyalleri ile görüntü üretilir.

Dijital teknolojinin en önde gelen niteliklerinden biri maddesel dünyaya doğrudan hiçbir bağlantısı olmayan görüntüler üretme yeteneğidir. Basılarak maddesel haline gelene dek, görüntü soyut ve kısa ömürlüdür (Kriebel, 2019, s. 40). Tarihte ilk kez görüntü dinamik bir sistem olmuştur.

Mimarlık ve Medya Sanatları Profesörü William J. Mitchell, "Yeniden Ayarlanmış Göz: Fotoğraf Sonrası Çağda Görsel Hakikat" adlı kitabında analog ile dijital fotoğraf arasındaki kırılmalara dair sistemli bir açıklama sunmaktadır.

Mitchell'e göre; geleneksel fotoğraflar büyütüldüklerinde, çapaklı ve bulanık olsa da daha fazla ayrıntı verir. Buna karşın dijital imaj ise kesinlikle sınırlı ve tonal bir çözünürlük ile sabit miktarda veri barındırmaktadır. Dijital bir imaj büyütüldüğünde, izgaralı altyapısı görüntü ve bu büyütme ayırık kare biçimli pikseller haricinde yeni hiçbir şey ortaya çıkarmaz. **Değişkenlik ve manipülasyon**, dijital medyumun özünde yatmaktadır. S.40. Analog fotoğraflar bozulma olmaksızın çoğaltılamazken, dijital imajlar hiçbir bozulma imkansızın sonsuza dek kopyalanabilir. Dijital bir kopya değer kaybetmiş bir üretim değil, orijinalinden kesinlikle ayırt edilemez bir üretilimdir (1992, s. 4-5).

Montaj ve manüple edilmiş olan görüntü dijital fotoğraf ile, gerçekçilik geleneği ise analog fotoğraf ile özdeşleşir. Yeni Medya Profesörü Lev Manovich ise, daha kışkırtıcı bir biçimde, "digital fotoğrafın aslında var olmadığını iddiasında bulunur. Manovich, "Mitchell'in dijital imajın sınırlı miktarda veri ve dolayısıyla da sınırlı detay sunduğu fikrini teoride doğru kabul etse de, "gerçekte yüksek çözünürlüklü imajlar daha fazla veriyi, analog fotoğrafta mümkün olmayacak ölçüde günümüzde daha ince detaylarla kaydetmeyi mümkün kılmıştır." (2003, s. 243).

Yani, madde nasıl anlam üretir? Farklı fotoğraf pratiklerinin maddesel ve fiziksel süreçleri, temsil edilen görüntünün anlamına nasıl katkıda bulunur? Fotoğraf sadece içerisinden

baktığımız değil, doğrudan kendisine baktığımız bir şey olarak karşımıza çıkar. Dijitalliğin ve sanallığın artan otoritesini ve her yerde oluşunu da göz önüne alacak olursak, fotoğrafa ve maddeselliğe dair bu sorular giderek daha karışık bir hale bürünmektedir. Fotoğraf üzerine Klasik Denemeler adlı kitabın 1980 tarihli baskısının girişinde Alan Tracktenberg ise şu gözlemlerde bulunur.

Medyumun kendisi üzerine, evrimleşen karakteri, toplumsal ve kültürel nitelikleri, diğer medyumlar ile olan karmaşık ilişkileri ve oynadığı sayısız role dair dikkate değer ölçüde az çaba sarf edilmiştir. Bu ihmalin kısmen sebebi, fotoğrafın resim üretmenin tek yöntemi ve eşsiz, birleştirici görsel dil olduğuna dair varsayımında yatar (Tracktenberg, 1980, s. 7)

İster dijital olsun ister analog ister bir fetiş nesnesi olsun, ister bir sanat nesnesi kısaca fotoğraflar, Roland Barthes'ın da yazdığı gibi oldukça belirsiz bir sahanın ürünleridir. Fotoğraf, dağınık ve yerleşmemiş bir alan olmayı tarih boyunca sürdürmüştür ve bugün instagaram, thumblr, pinterest gibi sadece görsel dünyaya hizmet eden sosyal paylaşım sitelerinin varlığı ve amacı, işi daha da ileriye götürmüş ve tüm pratiklerin birbirine eklenmesine ve karışmasına neden olmuştur.

Sonuç

Fotoğraf üzerine çalışan pek çok kuramcı, fotoğrafın boş bir index olduğu konusunda hem fikirdir. Bu ortak fikre göre, fotoğraf; hemen her dönem, içinde bulunduğu zamanın kültürel sistemleriyle donatılmış "bağlam"lar doğrultusunda şekillenmiş ve değişmiştir. Fotoğrafı kodsuz bir mesaj olarak tanımlayan Barthes, bu durumu tek bir cümlede şöyle ifade eder. "Fotoğraf ne zaman dolaşıma girerse o zaman kültürel olarak kodlanır." (Kriebel, 2019, s. 21).

Örneğin; siyah beyaz fotoğraflarla renkliler, büyük ve küçük görüntülerle kare veya dikdörtgen hatta dairesel görüntüler arasındaki farklılıklar, gözümüze büyük bir farkmış gibi gelmez. Çünkü çoğu zaman fotoğrafın anlamının değiştiğini unuturuz. Oysa bir fotoğraf, gazetede, dergide, galeride, albümde, çerçevede, duvarda, cüzdandan çıkarıldığında, belge üzerinde, bir madalyonda, bir negatifte ya da dijital bir ekranda yer aldığı anda anlam olarak çok değişir. Hatta Barthes'ın deyimıyla "Bir fotoğrafın anlamı, "muhafazakâr L'Aurore'dan (gazete), komünist L'Humanité'ye aktarıldığına bile değişebilir." (1972, s. 112).

Her bağlam değişikliği, fotoğrafın "anlamı"na ve "statüsü"ne dair kavrayışımızı etkileyerek, onu bir nesne olarak değiştirir, tanımlarını ve değerini başkalaştırır.

Bir pasaportun üzerindeki pasaport fotoğrafının, resmi bir kimlik işareti olarak (kendi içinde altta yatan bir dizi karmaşık ilişkiyi yansıtan) sabit bir işlevi vardır, fakat aynı görüntü bir galeride, bireysel bir fotografik uygulamanın eşsiz bir örneği olarak tanımlandığında, beyan edilen statüsüne bağlı olarak tamamen farklı övgüler toplayabilir (Clarke, 2017 s. 22 – 23).

Fotoğrafın ne olduğuna dair varoluşsal karışık yapı, sanat alanı için de geçerlidir. Örneğin,

pek çok kuramcı gibi Zayas da fotoğrafı sanat olmaktan çıkarır ancak onun sanata dönüşebilen bir medyum olduğunu vurgular. Bu ifade önemlidir çünkü "sanat fotoğrafı" "saf" kavramsal idealleştirilmenin bir sonucudur. Ona göre; "İzleyicinin üzerine düşüneceği bir alan bıraktığından görsel sanatlar fotoğrafı, yalıtılmışlık duygusunu sürdürür, zira yöneltilen sorular kültürel ya da politik olmaktan ziyade hepsini içinde barındıran kavramsal"dır." (Clarke, 2017 s. 189).

Bu anlamda fotoğraf hem geçirdiği teknik gelişmelerden hem de tüm alanların ortak kullanımında olmasından dolayı dönüşüme uğramış tarihtir. Bu medyum, helyograftan dijital fotoğrafa, basından sanata, fetiş nesnesinden turistik imgeye kadar anlam değiştirerek var olmuştur. Bugün yüz tanıma sistemlerinden askeri teknolojilere, güvenlik sektöründen tıbbi cihazlara, haritalamadan uzay teknolojilerine, sosyal medyadan gösteri dünyasına kadar pek çok farklı alan, fotoğrafın varoluşsal gücünü kavramıştır. Bu nedenle fotoğraf, bir saniye önce anı için kullanılırken, bir saniye sonra Panoptikon'un gözü yerine geçebilir ve her şeyi gözetleyen, fişleyen ve kaydeden konumuna yerleşebilir. Medyumun karmaşık yapısı gün geçtikçe daha da belirsizleşmektedir ve belirsiz olmaya devam edecektir. Kısaca Barthes'in deyişiyle, "FOTOĞRAF, her şeyden önce HER ŞEKLE GİREBİLEN bir medyum" olmayı sürdürecektir (Aktaran Clarke, 2017 s. 22).

Kaynakça

- Barrett, Terry. (2009). *Fotoğrafı Eleştirmek, İmgeleri Anlamaya Giriş*. (Y. Harcanoğlu, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Barthes, Roland. (1972). *Myth Today, Mithologies*. New York: Noonday Press.
- Barthes, Roland. (2006). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçayaka, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, Walter. (1969). *The World of Art in The Age of Mechanical Reproduction*. (H. Zohn, Çev.). New York: Scokhen.
- Benjamin, Walter. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi*. (B. Tanyeri, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Burgin, Victor. (1982). *Photography, Fantasy, Function*. London: Macmillian.
- Clarke, Graham. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. (M. Aydemir, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Douglas, Crimp. (1981). The Museums's Old / The Library's New Subject. *Parachute*, 22, s. 8.
- Freund, Gisèle. (2006). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sontag, Susan. (2010). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Krauss, Rosalind E. (2013). Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek. Caner Aydemir (Ed.). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, s. 45-65. İstanbul: Espas Sanat Kuram.
- Kriebel, Sabine T. (2019). Fotoğraf Kuramlarının Kısa Tarihi. James Elkins (Ed.). *Fotoğraf Kuramı*, s. 13-48. İstanbul: Espas Sanat Kuram.
- Manovich, Lev. (2003). The Paradoxes of Digital Photography. Liz Wells (Ed.). *The Photography Reader*, s. 240 – 249. New York: Routledge.
- Metz, Christian. (1985). *Photography and Fetish*. *October*, 34, s. 83 – 87.
- Mitchell, William J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Özdemir, Beyhan A. (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf. Caner Aydemir (Ed.). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, s. 65-74. İstanbul: Espas Sanat Kuram.
- Sekula, Alan. (1986). The Body and the Archive. *October*, 39, s. 3 – 64.
- Tagg, John. (1998). *The Burden of representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: Massachusetts Press.
- Tracktenberg, Alan. (1980). *Introduction Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books.

Wikipedia. Erişim: 30.03.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Information_Age

Wikipedia. Erişim: 30.03.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/You_Press_the_Button,_We_Do_the_Rest

Yacavone, Kathrin. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliđi*. (S. Atay, Çev., M. Tulmen, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.