

Medyum-Sonrası Durum ve Fotoğraf

KEREM OZAN BAYRAKTAR

2019

ÖZET

Sanat yapıtlarını üretildikleri araçlar ve sunuldukları medya üzerinden tanımlayan “medyum özgüllüğü” tezi Modernist Resim ve Heykel ile birlikte gelişmiş, daha sonraları bu görüş Fotoğrafa uyarlanmaya çalışılmıştır. Modernist teorisyenler, Resim ve Heykel gibi güzel sanatların özgül bir dalı olarak Fotoğrafın ayrı niteliklerini saptama çabası içine girmiştir. Diğer taraftan, 1940’lardan 70’lere uzanan bu süreçte, medyum özgüllüğü fikrine karşıt bir görüş olarak sanatın “medyum-sonrası durumu” olarak bilinen koşullar ortaya çıkmıştır. Bu durum, sanat yapıtları arasında bir hiyerarşinin olmadığı ve sanatın özgül medyumlar üzerinden tanımlanmasının olanaksız olduğu üretim biçimlerine, sanat algısındaki değişimlere, medya ve teknoloji ilişkisinin ortaya çıkardığı merkezi olmayan formlara gönderme yapar. 1970 sonrası sanat, medyum ayrımları üzerinden tanımlanamayacak bir noktadır ve bu durumun oluşmasında fotoğrafın, diğer araçlarla melezleşebilmedeki kapasitesi, farklı sosyal gruplarla entegrasyonu ve özcü yaklaşımlara izin vermeyen teknolojik yapısı önem taşır. Paradoksal bir biçimde fotoğrafa özgü olarak tanımlanan nitelikler, bizzat özgüllük tezinin çökmesine katkı yapmıştır.

ABSTRACT

“Medium specificity” thesis, which defines the artworks through the tools from which they are produced and the media in which they are presented, was developed together with the Modernist Painting and Sculpture, and later this view has been tried to adapt to the photography. Modernist theorists have attempted to identify the discrete qualities of photography as a specific branch of fine arts as Painting and Sculpture. On the other hand, in the process from the 1940s to the 70s, conditions known as the “Post-Medium Condition of Art” emerged as opposed to the idea of medium specificity. The idea that art cannot be defined through specific mediums refers to the forms of production where there is no hierarchy between the works of art, the changes in the perception of art and the decentralized forms created by the relationship between media and technology. Art after 1970 cannot be defined through psychological distinctions, and the capacity of the photograph to hybridize with other tools, its integration with different social groups and its technological structure which does not allow essentialist approaches are important in the

formation of this situation. Paradoxically, the qualities defined as specific to photography contributed to the collapse of the specificity thesis itself.

FOTOĞRAFİN MEDYUM ÖZGÜLLÜĞÜ

Modern resim teorisinin şekillenmesindeki başlıca teorilerinden birisi olan “medyum özgüllüğü”, 20. Yüzyıldan bugüne sadece resmin değil, her türden sanatsal üretimin sınıflandırılmasında, kurumlar içinde kategorize edilmesinde etkili olmuş bir kuramdır. Normatif bir teori olan medyum özgüllüğü tezinin temel iddiası yapıtların medyumlarının “kendine özgü” özelliklerini vurgulaması, bu özellikler üzerinden değerlendirilmesi ve bunun dışındaki alanlarla ilişkilerinin sınırlandırılmasıdır. Bu görüşe göre, her sanat yapıtı sanatsal amacına uygun bir şekilde kendi özgün özelliklerine dönerek soyutlanmalı ve optik illüzyonlardan, temsillerden, anlatılardan arınmalıdır. Örneğin resim iki boyutluluğunu; “düzlüğünü” vurgulamalı, heykel ise üç boyutlu oluşunu temel çıkış noktası olarak ele almalıdır. Bir tür “saflaştırma” projesi diyebileceğimiz bu ve benzeri düşünceler, bugün hala devam eden resim, heykel, video, yeni medya gibi alan ayrışmalarının da başlıca tetikleyicisidir.

Medyum özgüllüğü tezi, modernist resim ve heykelin konumunu güçlendirirken, ilk dönemlerinde fotoğrafın sanatsal bir pratik olarak görülmesine engel olmuştur. Aranılan şey medyuma özgü özellikler olduğu için ve bu özgüllük fikri şiir, resim ve heykel üzerinden gelişmiş olduğundan, fotoğraf sıklıkla bu alanlarla kıyaslanmıştır:

Erken dönem fotoğraf eleştirisi neredeyse tamamen resim ve desenin terimleri ile gerçekleşmekteydi. "Fotoğraf sanat mıdır?" sorusu aslında şu anlama geliyordu: "Fotoğraf resim, desen ve grafik sanatlarla aynı sonuçları üretebilen bir medyum mudur?"¹

Resim ve fotoğraf kıyaslamasındaki temel nedenlerden birisi resmedilen nesne ile resim arasında kurulan temsile ilişkin teorilerdir. Resmin zamanla dış dünyanın temsillerinden ve anlatılarından soyutlanması; resmin resmettiği nesne üzerinden değil bizzat kendisinin değerlendirilmesi modernist resim eleştirisinin temellerini oluşturur. Bu bağlamda modern resim transparan değildir, yani gerçekliği olduğu gibi sunmaz ve sunmaya da çalışmamalıdır. Tam aksine iki boyutluluğa ve soyutlamaya yönelmelidir. Modern resim dışarıyı değil, kendini gösterir.

“Fotoğrafın transparanlığı” şeklinde isimlendirilen, “fotoğraf sayesinde fotoğrafı çekilen nesnenin ‘görülmesi’” inancı, fotoğraf temelli bir medyum özgüllüğü düşüncesinin

¹ Newhall, Beaumont. Photography, 1839-1937, With an introduction by Beaumont Newhall, 1937, s.41.

kurulmasında etkili olmuştur. Jonahtan Friday, modern estetik teoride izleyicinin bir nesne ile sanat eseri olarak ilgilenmesinin, gerek resim gerek fotoğraf olsun, resmin dışındaki şeylere değil doğrudan nesnenin kendisine yönelik oluşunun altını çizer.² Fotoğraflar transparan olarak görüldüğünde temsili özelliklerine yönelik estetik bir ilgiyi tanımlamak güçleşir çünkü söz konusu özellikler fotoğrafa değil, fotoğrafı çekilen nesneye ait özelliklerdir. O durumda fotoğraf tıpkı ayna gibi nesneye bakmaya yaradığından temsili bir sanat olmaz.³

“Walton’un transparanlık tezi”⁴ olarak fotoğraf teorisinde yer etmiş teori ise dünyayla bu türden *sözde*-doğrudan ilişkiyi barındırmaz. Bu tez daha çok fotoğraf ile fotoğrafın resmettiği olaylar arasında kurulan nedensel bir bağıntıdır. Walton’a göre fotoğraflanan sahne ile fotoğraf arasında zorunlu bir nedensellik bulunur.⁵ Örneğin sahne farklılaştığında, fotoğrafçının algısı ne olursa olsun, fotoğraf da farklı olur. Aynı durum resim için geçerli değildir çünkü resmedilen sahne ile resim arasına ressamın algısı ve inanışları girer, nesne ile resim arasında fiziksel bir zorunluluk yoktur.

Transparanlık fikri medyum özgüllüğü bağlamında farklı şekillerde ele alınmıştır. Örneğin P.H. Emerson bunu olumsuz bir özellik olarak görür. Emerson medyum özgüllüğü arayışında tıpkı Greenberg’in “pür resim”⁶ terimi gibi “pür fotoğraftan” bahseder. *Naturalistik Fotoğrafın Ölümü* isimli metinde Emerson, fotoğrafın oldukça sınırlı bir sanat olduğunu belirtir ve şu şekilde devam eder:

“Fotoğraf, öncelikle sanat ve bilimin ilk kızıdır. Yeni ışık, form ve dokuya ait olguları kaydetmiştir ve kaydedecektir. Saf fotoğrafçılık bilimsel bir çizim yöntemidir ve bilim adamları doğanın gerçek bir bilimsel metnini yazana kadar üzerinde çalışmalıdır.”⁷

Emerson’un yaklaşımında fotoğrafın transparanlığı bilimsel bir yöntem olarak görüldüğünden, fotoğraf sınırlı bir sanat, hatta “sanatların en düşüğü” olarak değerlendirilir.

Clement Greenberg’e göre ise fotoğraf tam da bu nedenle transparanlığını korumalıdır. Eleştirmenin genel olarak sanat medyumları ile ilgili düşüncelerinde, medyumların kendi

² Friday, Jonathan. "Transparency and the photographic image." *The British Journal of Aesthetics*, vol. 36, no. 1, 1996.

³ Age.

⁴ Walton, Kendall L. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry*, vol. 11, no. 2, 1984, s. 246–277.

⁵ Age.

⁶ Greenberg, Clement. "Modernist painting." *Art and Literature* 4 (1965): 193-201.

⁷ Emerson, P.H. "The Death of Naturalistic Photography", 1890. Hershberger, Andrew Edward. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014, s.89-90 içinde.

“doğalarına” dönmesi fikri ağır bastığından, bu türden bir görüş kendi bağlamında oldukça tutarlıdır. Bu nedenle Greenberg fotoğraf için resmin tam tersini savunur. Ona göre fotoğraf konuya yönelik olmalıdır medyuma değil çünkü aslında fotoğraf medyumunu fotoğraf kılan, konuları temsil ediyor oluşudur. Bu anlamda Greenberg’in naturalist fotoğrafları sanatsal nitelik açısından *daha* olumlu karşıladığı söylenebilir.

Greenberg’e göre fotoğraf her şeye rağmen, modern resmin aksine, transparanlığından ötürü natüralizmi sürdürebilir. Resim ya da şiirin aksine bütün vurguyu özneye ve mesaja yapabilir.⁸ Bu nedenle fotoğraf bir zamanlar tarihsel ve janr resmine ait olan alanı alabilir.

“*Modern resim, tarihsel, sosyal ve içe dönük bir çok nedenden ötürü, görünürdeki konuyu kişisel olmayan ölüdoğaya ya da manzaraya indirgemek ya da soyut olmak durumunda kalmıştır ve bu şu anki fotoğrafçılığa bu anlamda neredeyse hiç dokunmaz.*”⁹

Dolayısıyla soyut olmak ve iki boyutluluğa vurgu yapmak resme özgü olabilirken, fotoğraf transparan kalmalıdır. Eleştirmen bu bağlamda Edward Weston’un fotoğraflarını eleştirir. Weston “*tıpkı bir Modern ressam gibi*” medyuma çok fazla vurgu yapmaktadır. “*Ressamı bunun için affedebiliriz*” der Greenberg “*buna karşın fotoğrafçıya aynı şekilde yaklaşmayız*” çünkü resmin aksine fotoğraf medyumunu “otomatik” olarak elde edilen özellikler barındırır.¹⁰ Yani Weston, aslında medyumun doğasına aykırı şeyler yapmaktadır.

Fotoğraf pratiğinin içinden gelen teorisyenler ise fotoğrafın medyum özgüllüğünü farklı özellikler ekleyerek kurarlar. Beaumont Newhall “*Fotoğraf, üretimini düzenleyen optik ve kimyasal yasalar açısından incelenmelidir*” demektedir.¹¹ Newhall’ın görüşleri Greenberg’in resim görüşüyle materyal vurgusu bakımından paralellik taşır. Resim nasıl ki bir yüzey üzerindeki boya lekeleriyle elde ediliyorsa, fotoğraf da optik ve kimyasal olaylarla elde edilir.

Fotoğrafın modern resimdeki anlamda tam anlamıyla bir biçimcilik üzerinden değerlendirilmesi ise John Szarkowski tarafından gerçekleştirilmiştir. Szarkowski MoMA’da 1964 yılında açılan küratörü olduğu “*Fotoğrafçının Gözü*” isimli sergiyi beş bölüme ayırır: “Kendinde şey”, “detay”, “çerçeve”, “zaman”, “görüş açısı”.¹² Bu beş özellik fotoğrafı kendine özgü bir medyum olarak kurma yolunda fotoğrafın kendine has özellikleridir. Szarkowski “kendinde şeyi” doğrudan bir transparan gerçeklik ilişkisi şeklinde kurmaz. Ona göre

⁸ Greenberg, Clement. "The Camera's Glass Eye," The Nation, 9 Mart 1946.

⁹ Age.

¹⁰ Age.

¹¹ Newhall, Beaumont. s.41.

¹² Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

fotoğrafla, fotoğrafı çekilen şey, temelde aynı şey olmamasına rağmen, fotoğraf, bu durum sanki öyleymiş gibi bir transparanlık illüzyonu sunar. Yani aslında fotoğraflar objektif bir gerçeklik kurmazlar fakat izleyici ne olursa olsun fotoğrafı transparan olarak algılama eğilimindedir. Diğer kategoriler de fotoğrafın kendinde şey oluşuna eklenmiştir. Detay, çerçeve, zaman ve görüş açısı fotoğrafçının bütünsel bir imgeyi fragmanlar şeklinde göstermesidir. Bu sayede fotoğraflar birer “hikaye” olarak değil birer “sembol” olarak okunur. Szarkowski resmin anlatıdan kurtulmasını ve fotoğrafın resmin yerini almasını şaşırtıcı bulur çünkü ona göre fotoğraflar anlatı da zaten hiç başarılı değildir. Fotoğraflar çerçeve, detay, zaman ve görüş açısı tarafından sınırlanırlar, hiçbir zaman bütünü, bütünsel bir anlatıyı göstermezler. Tüm bu özelliklerde fotoğrafçının kişisel seçimleri söz konusudur. Szarkowski bu nedenle objektif bir gerçeklik inşa etmeye çalışan basın fotoğrafçılığı gibi alanlara mesafe koymaktadır.

Szarkowski ve Greenberg’in “kendine özgü olma” bu bağlamda oldukça farklıdır. Greenberg, anlatı ve transparanlığın fotoğraf medyumuna özgü olduğunu iddia ederken, Szarkowski bu anlatı ve transparanlığın, fotoğrafçının işin içine dahil olduğu, zamansal ve mekansal sınırlamalarla biçimlendiği bir “kendinde şey” fikrini fotoğrafa özgü bulur.

Sonuç olarak her teorisyenin ortak noktası fotoğrafı diğer alanlardan ayırma motivasyonu taşımalarıdır. Bu ayırımın ne olduğu konusunda ise karşıt sayılabilecek fikirler ortaya koyulmuştur.

MEDYUM SONRASI FOTOĞRAF

Başta Kavramsal Sanat olmak özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen çalışmalarda her türden çeşitlilik, medyum özgüllüğü fikrini kararsızlaştırmaya başlamıştır. Bu durum sadece farklı malzemelerin ve kategorilerin sanat yapıtlarında birbirlerine karışmasından ötürü değil, resim ve heykel gibi görsel sanatların tipolojik ayrımlarını sorunsallaştıran sanat biçimlerinin ve eleştirilerinin türemesinden de kaynaklıdır. Duchamp’da köklenen “sanatın kendisinin bir sistem olarak yapıtta problem edilmesinin” Kavramsal Sanatla birlikte doruğuna ulaşması ve sanat yapıtını görsel malzeme ilişkileri yerine kavramsal ilişkiler ağına ele alma anlayışı, resim ve heykel üzerinden gelişmiş biçimci sanat teorilerinin zeminini güçlü bir biçimde sarsmıştır.

Bu yönde gelişen sanat teorileri, sanat nesnelerinin elle tutulur, gözle görülür biçimsel özelliklerinin değerlendirildiği bir anlayıştan uzaklaşmış, bu özelliklerin sanat kurumuyla, sanat

tarihiyle ve farklı akımlarla nasıl ilişkilendiğine yönelik bir yola evrilmiştir. Peter Osborne, Kavramsal sonrası sanatı tanımlarken sanatın mümkün olan tüm malzeme biçimlerine doğru genişlemesine ve bir sanat eserinin herhangi bir zamanda, birden fazla materyal örneklemelerinin tamamı olarak gerçekleşmesine vurgu yapar.¹³

Sanatın belirli bir zaman mekandaki özgün medyumların fiziksel niteliklerinden, merkezin daha belirsiz olduğu bir ilişkiler ağında değerlendirilmeye başlanması, medyum sonrası sanat tarihinin oluşumundaki ana hatlardan birisini çizmektedir. Bu anlayışın oluşmasında fotoğrafın özel bir katkısı vardır. Fotoğraf, Rosalind Krauss'a göre otonomi ve özgüllük vurgusu yapmadan görsel alanda kalabilme özelliğine sahiptir.¹⁴ Bu nedenle görsel sanatı sorgulayan (edebiyatı ya da müziği değil) Kavramsal Sanat için kullanışlı olmuştur. Diğer taraftan fotoğraf başlıkla – imge ve metnin karışımının bir potansiyeli oluşuyla- yapısal bir bağ kurmuştur.¹⁵

Bunun yanı sıra Kavramsal Sanat ve Pop gibi hareketlerin sanat olmayana, amatör olana ve özel bir teknik ustalık gerektirmeyen araçlara özel bir ilgisi bulunuyordu. Bu sebeple fotoğrafın fotojurnalizm gibi sanat dışı işlev gören biçimleri sanatın içinde sık sık kullanılmıştır. Bu durum hem fotoğrafın kendisinin Krauss'un belirttiği anlamda özgüllükten uzak bir medyum olmasından hem de “yüksek sanatın” dışında ya da ona karşıt arayışlara ilişkin ifade olanaklarına sahip olmasından ileri gelmiştir.¹⁶

Krauss, 1960'larla birlikte fotoğrafın bir estetik ve tarihsel nesne olarak kimliğini yitirdiğini ve teorik bir nesneye dönüştüğünü belirtir.¹⁷ “Fotoğrafın teorik bir nesneye dönüşmesi” ile kastedilen bir medyum olarak özgüllüğünü yitirmesidir. Buna karşın ironik biçimde müzeler, tarihçiler, eleştirmenler ve koleksiyonerler “fotoğraf medyumuna” odaklanmaya başlamışlardır. Fotoğrafın akademik, ticari ve müzeolojik başarısı tam da heterojenliği nedeniyle medyum fikrinin yitip teorikleşmeye başladığı ana denk gelmiştir.

¹³ Peter Osborne. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londra: Verso, 2013), 78.

¹⁴ Krauss, Rosalind. "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry* 25:2: "'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin" (Winter 1999), s. 289-305.

¹⁵ Age.

¹⁶ Kavramsal Sanatın fotoğraf kullanımında ilk bakışta gözden kaçabilecek önemli bir durum bulunmaktadır. Kavramsal sanat yapan sanatçılar, resim ve heykel gibi yüksek sanat medyumlarından uzak durmuş ve el becerisini mümkün olduğunca dışarıda tutmaya çalışmışlardır. Fotoğraf bu noktada resim ve heykelle göre daha “otomatik” dolayısıyla “objektif” bir medyum olarak devreye girmiş gözükmektedir. Bu nedenle, Kavramsal sanat yapan sanatçıların da fotoğrafın transparanlığına yönelik bir inanç taşıdığı iddia edilebilir. Yani aslında resim ve heykelden uzaklaşırken başka bir medyumun kendisine özgü olduğu inanılan özelliklerine başvurmuşlardır.

¹⁷ Age.

Tüm bu farklı durumların kendisinin meseleye topyekün bir heterojenlik kattığı ifade edilebilir. Fotoğraf bir taraftan kitle medyası olarak işlev görmekte, bir taraftan Kavramsal Sanat gibi gayri-maddi sanat biçimlerinin aracı olarak kullanılmakta, diğer yandan ise Resim ve Heykel gibi kendi medyuma özgü niteliklerini keşfetmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bu anlamıyla da Rosalind Krauss'un belirttiği gibi "teorik bir medyumdur". Fotoğrafın kendine özgü nitelikleri aranacaksa, bu arayış, bu teorik durumda ve heterojenlikte aranmalıdır.

Krauss medyum fikrini bu tür bir heterojenlik üzerinden inşa eder ve Greenbergci anlamdaki medyum özgüllüğü fikrinin çağdaş yapıtları anlamak için kullanışlı olmadığını belirtir. Düşünür medyumun salt fiziksel özellikler üzerinden tanımlanmasının olanaksızlığını Marcel Broodthaers gibi sanatçıların çalışmalarını örnekleyerek gösterir. Bu tür sanatçılar için medyum karmaşık (kompleks), birbiri içine geçmiş "teknik desteklerden"¹⁸ ve katmanlı eğilimlerden oluşmaktadır. Tüm bu karmaşık yapının medyumun fizikselliği üzerinden açıklanması olanaksızdır.

Krauss televizyonla birlikte medyum sonrası çağa girdiğimizi belirtir.¹⁹ Televizyon yayınının bir özü, bir çekirdeği yoktur. Televizyon ve videonun tıpkı "*Hydra*'nın başları gibi", aynı anda, uzamda sonsuz çeşitlilikle formlar, mekansallıklar ve zamansallıklar yaratması, tek bir örneğin formel bir bütünlük sunmadığı, spesifikliğin saptanamadığı bir durum yaratır.

Televizyonun bir yayın olarak özgüllüğünün saptanamamasının yanı sıra, televizyonun sanatsal kullanımında, sanat olmayandan ayrımının nasıl kurulacağı da bir sorunsal yaratır. Lev Manovich bu bağlamda video sanatı ile televizyon yayını ayrımına değinir.²⁰ Her ikisi de aynı malzemeyi (canlı olarak iletilebilen veya bir bant üzerine kaydedilebilen elektronik sinyal) kullanmaktadır. Televizyon kitle medyası iken video sanatının sanat izleyicisine yönelik olmasının ayrımı materyal ayrımı değil sosyolojik ve ekonomik bir ayrımdır. İzleyicilerin farklı olmasının yanı sıra dağıtım mekanizmaları da farklıdır. Televizyon bir yayın ağında işlev görürken video sanat kurumlarında / galeriler de çalışır. Bu nedenle materyal üzerinden bir sanat ayrımı geçersizdir.

Manovich'in belirttiği durum fotoğrafta da oldukça belirgindir. Fotoğraf hem sanat fotoğrafı, moda fotoğrafı, belgesel fotoğraf, basın fotoğrafı gibi kurumsal kategorilere ayrılmakta hem de bu kategoriler sık sık birbirlerinin içine geçtiklerinden zaman zaman izleyici kitleleri ve

¹⁸ Krauss, Rosalind. 'Two Moments from the Post-Medium Condition', October 116 (Spring 2006).

¹⁹ Krauss, Rosalind E., and Marcel Broodthaers. "A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 2000, s.31-32.

²⁰ Manovich Lev. Post-media aesthetics. Transmedia Frictions, The Digital, the Arts, and the Humanities. 2001.

mekanlar da melezleşebilmektedir. *Instagram* gibi bir sosyal fotoğraf paylaşım uygulamasını kullanan bir sanatçı doğrudan seçici bir sanat kitlesine hitap etmez, aynı zamanda uygulamayı eğlenmek ya da kişisel hayatlarını paylaşmak gibi başka amaçlar için kullanan kitleye de hitap eder. Bu durumda Manovich'in belirttiği sosyolojik ve ekonomik ayrımlar da bıçak sırtı gibi ayrılmaz, dağıtık bir şekilde yer alır.

FİZİKSEL FARKLARIN SİLİNMESİ: DİJİTAL

Medyumun sosyal alanlarla heterojenleşmesine bir karşıtlık olarak Dijital devrimle birlikte medyumun materyal ayağı tektipleşmiştir. Metin, fotoğraf ya da ses dijital olarak kodlandığında artık malzeme temelinde bir medyuma özgüllükten söz etmek mümkün olmaz çünkü hepsi “en alt seviyede” aynı türden nesnedir; elektrik yükleriyle ifade edilen dijital kodlardır. Dolayısıyla medyuma özgüllülüğü materyal temelinde kurmanın olanağı Dijital kodlama ile birlikte ortadan kalkar.

“Enformasyon ve kanalların genel dijitalleştirilmesi, bireysel medya arasındaki farkları siler. Bilgisayarlarda her şey numaralandırılmıştır: imgesiz, sessiz ve sözsüz nicelikler. Ve eğer fiber optik ağ tüm veri formlarını standartlaştırılmış bir sayı dizisine doğru azaltırsa, herhangi bir medyum bir diğerine çevrilebilir. Sayılarla hiçbir şey imkansız değildir. Modülasyon, dönüşüm, senkronizasyon; gecikme, bellek, aktarma; şifreleme, tarama, haritalama – dijital temeldeki tüm ortamların toplam bir bağlantısı medyum nosyonun kendisini siliyor.”²¹

Fotoğrafın ortaya çıkması ve resimle kıyaslanmasıyla belirli bir süre tartışılan transparanlık meselesi özellikle 90 yıllarda dijital ve analog farkı üzerinden yoğun bir biçimde tekrar tartışılmıştır. Transparanlık, fotoğrafın medyum özgüllüğünün belirlenmesindeki temel özelliklerden birisi olarak anıldığından, dijital teknolojiyle birlikte bu ilişkinin nasıl bir hal aldığı, doğrudan fotoğrafın bu medyum özgüllüğü durumunu da etkilemiştir. Artık fotoğraflar “eskisi kadar transparan” değilse, medyum özgüllükleri nasıl kurulacaktır? Medyum sorununu transparanlık, belirtisellik (*indexicality*), analog ve dijital teknolojilerin farkında tartışmak medyum daha önce sözünü ettiğimiz geleneksel fiziksel sınırların içine iter. Medyum salt fiziksel özellikler üzerinden kurulmak istense dahi bu özellikle film ve fotoğrafta çok güçtür. Bir filmin özgüllüğü , film şeridi, sesi, kamera kullanımı, ekrana yansıtılması ya da ekranın

²¹ Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999, s.1.

kendisi üzerinden değil sesi, metni ve görüntüyü birleştiren genel bir "aparata"²² oluşuna dairdir. Aynı durum fotoğraf içinde geçerlidir.

Analog / dijital tartışması, fotoğraf medyumunu sadece mekanik - otomatik ilişkiler ölçeğinde, fiziksel özellikleriyle inceler. Geleneksel fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinde, nesneden yansıyan ışığın filmle doğrudan fiziksel bir etkileşime girmesi ve fotoğraf makinasının otomatikliğinden ötürü, fotoğrafın, öznenin araya girmediği bir gerçekliği sunduğu düşünülmüştür. Bu düşünce halihazırda dijital fotoğraftan bağımsız olarak sıklıkla eleştirilmiştir. Dijital fotoğraf ise bu tartışmaya yeni boyutlar eklemiştir. Işıkla sensörün verileri arasında fiziksel bir ilişki var ise dahi bu ilişki insan gözünün görebileceği bir seviyede değildir. Fotoğraf geleneksel fiziksel ve kimyasal ilişkilerle tanımlandığında ise, dijital kameralar fotoğraf değil, "fotoğrafa benzer" imgeler üretmektedir:

*"Bir dizüstü bilgisayar ya da akıllı telefonun ekranındaki imge, dünyayla ontolojik bir ilişkiye sahip olduğundan ötürü değil, algoritmik müdahalelerin kameranın CCD/CMOS sensörüne kayıtlı olan şeyin insanın fotoğraf gibi anlayacağı şekilde tasarlanmasından ötürü, fotoğrafa benzer."*²³

Fotoğraf bir şekilde gerçekliğin temsili olarak görüldüğünden, fotoğrafa benzeyen imgeler de bu şekilde algılanmaya devam etmektedir. Dijital teknoloji epistemik ve etik bir çok sorunu beraberinde getirmesine rağmen hala geleneksel fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi tümüyle ortadan kalkmış değildir. Örneğin basın imgelerinin manipüle edilebileceğini kamu tarafından bilinmesine rağmen gerçeklikle kurdukları ilişki devam etmektedir. Araya ne tür fiziksel, kimyasal ya da enformatik manipülatif süreçler girerse girsin, bu imgeler belirli bir gerçekliği temsil etmeye devam ederler. Dolayısıyla gerçeklikle kurulan ilişki dijital ya da analog fotoğrafın belirtiselliğinden çok, fotoğrafın yer aldığı bağlamlarda ortaya çıkar.

"Mevcut bir gerçekliğe imgelerle ulaşılması" düşüncesi yerine "imgelerin gerçekliği ürettiğini" düşünmek imge ve gerçeklik ilişkisinin doğasına daha tutarlı bir bakış açısı sunar. Bu durum bir dış dünyanın varlığını inkar etmek değil, dış dünyanın olduğu haliyle bilinmeyeceğine, ancak imgelerin sınırları ölçeğinde bilinebileceğine ilişkin bir durumdur. Her teknoloji potansiyeli bakımından verileri "belirli bir düzene" göre biraraya getirdiğinden, bu düzende o

²² Kinsey, Cadence. "From Post-media to Post-medium: Re-thinking Ontology in Art and Technology." C. Apprich, JB Slater, A. lies and O. Lerone Schultz (dir.), *Provocative A/lays: A Post-Media Anthology: Post-Media Lab & Mute Books* (2013) içinde.

²³ Sluis, Katrina, and Daniel Rubinstein. "The digital image in photographic culture: algorithmic photography and the crisis of representation." *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge, 2013. 36-54.

teknolojiye özgü olduğundan, çıktı olan imgelerin, girdi olan verileri yani kendinde gerçekliği gösterip göstermediğine emin olamayız. Çünkü o verilere, kullanılan teknoloji belirli bir düzen getirmiştir ve bizim bildiğimiz de o teknoloji tarafından “düzenlenmiş verilerin sınıfıdır”. Röntgen görüntüsüyle, bir basın fotoğrafı ya da kızılötesi kamera ile bir uydu fotoğrafı aynı dünyayı göstermez ama birinin diğerinden daha çok gerçekliği gösterdiğini iddia etmek de mümkün değildir. Bu teknolojilerin hepsi dış dünyadan bir takım veriler olarak imgeler oluşturur. Hepsini çıplak gözün gördüğü dış dünyaya bir ölçüde benzer. Gözün gördüğü dünyanın ise gerçek olarak kabul edilmesi ideolojik ve kültürel bir alışkanlıktır. Örneğin mikroskopla bakılan nesnelere insan gözünden bağımsız olarak bir yerde varlıklarını sürdürmektedirler. Bu nedenle imgelerin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi insan gözüyle görülen dünyaya benzerliklerine göre sınıflandırmanın bir gerekçesi yoktur. Diğer yandan bir balık ya da böceğin gördüğü dünyanın insanın gördüğü dünyadan daha az gerçek olduğunu da ileri sürmek mümkün değildir. Bu nedenle fotoğraf da teknik anlamda radar, teleskop ya da mikroskop gibi bir tür mekânsal veri görselleştirmesi olarak düşünmek olanaklıdır. Diğer taraftan nasıl ki bir radar verisi yüzlerce farklı şekilde görselleştirilebiliyorsa, tek bir fotografik görselleştirme de yoktur. Farklı çözünürlüklerde, farklı kesitler sunan, farklı yerlerde sunulan, renkli ya da siyah beyaz, soyut ya da temsili, bilimsel ya da kültürel amaçlarla çekilmiş birçok fotoğraf vardır.

Fotografik görüntüler sadece optik yollarla üretilmez. Makinaların farklı sensörleri de bulunabilir. Ayrıca *HDRI* gibi farklı ışık değerlerinin fotoğraf henüz çekilirken tek bir fotoğrafta birleştirilmesi de yaygın bir özelliktir. Diğer yandan astronomik görüntüler de olduğu gibi insan gözünün göremeyeceği dalga boylarındaki imgelerin de bilgisayar yardımıyla fotografik hale getirildiği görselleştirmeler de yine fotoğraf kültürü içerisinde değerlendirilir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Haritacılıkta kullanılan sokak görüntüleri, fotogrametri gibi yüzlerce fotoğraftan elde edilen üç boyutlu görüntüler, ,multimedya içerikler, dijital fotoğraf filtreleri gibi örneklerin gösterdiği temel şey tek bir fotoğraf anlayışının, tek bir fotografik gerçeklik fikrinin olmadığıdır.

Sonuç olarak fotografik bir transparanlık fikri üzerinden medyum özgüllüğünü inşa etmek olanaklı değildir.

Adriano d'Aloia ve Francesco Parisi, fotoğrafın dinamik bir gerçeklik ilişkisinde kavranmasını gerektiğini söyler ve pragmatik boyutunun da olduğunu önemini vurgular:

“İmge üretiminin fotokimyasal ya da ikili sayısallaştırma şeklindeki kullanımları bağlamında, esasen, dijital ve analog fotoğrafı ontolojik olarak ayırmak çok basittir. Ancak kullanımlar ve pratikler göz önünde tutulduğunda bu ayırım bulanıklaşır.”²⁴

Fotoğrafların insanlarla etkileşimleri analog ve dijital farkı üzerinden işlemez. Veriler sayısal olmasına karşın insanlar sayıları değil onların temsillerini farklı arayüzlerde deneyimlerler. Yani insanlar sayıları görmezler (çünkü sayılar görülecek şeyler değildirler) arayüzleri görürler. Bu arayüzler fotoğraf açısından ele alındığında dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan bazı temel özellikler ortaya çıkar. Bunların başlıcaları, fotoğrafın farklı ortamlarda sunulması; fotoğrafın bir ağ üzerinde yer alması; fotoğrafın dijital arayüzlerde bir süre barındırması ve fotoğrafın melez imgelerin bir parçası olması şeklinde sıralanabilir:

- Dijital teknoloji, farklı ortamlar, farklı dağıtım ağları ve farklı kitleler için aynı projenin farklı versiyonlarını yapma olanağını sunar.²⁵ Eğer birisi aynı sanat objesinin farklı sürümlerini bir şekilde yapabilirse, (örneğin, etkileşimli ve etkileşimli olmayan versiyonlar veya 35mm film versiyonu ve Web versiyonu) bir sanat objesinin kimliği ve ortamı arasındaki güçlü geleneksel bağ da kırılmış demektir.²⁶
- İmgeler ağda yer alır. Bir imgenin dijital dağıtım ağlarında bulunması o imajın mekan ve zamanla olan ilişkisini noktasallıktan uzaklaştırır. Aynı imge aynı anda hem cep telefonundaki bir mesajlaşma uygulamasında, hem internet üzerindeki bir haber sitesinde veya bir kişisel blogda farklı farklı bağlamlarda bulunduğu, imgenin “nerede” olduğu sorusu farklı bir anlam kazanır. Ağa bağlı farklı mekanlardaki sayısız bilgisayarın belleklerinde temsil edilen imge, baskiresimde ya da fotoğrafta olduğu gibi basitçe farklı yerlere dağıtılmış bir orijinalin kopyası değildir. İmge insan tarafından değil ancak makine tarafından okunan sayısal bir veri dizisi olduğundan bir tür negatif de değildir. Veriler her bilgisayarda zaten aynıdır ve en azından teorik olarak aynı imajı üretir. Bu tıpkı Krauss’un “Hydra” benzetmesindeki gibi çok başlı bir imgedir. Dolayısıyla medyum parmakla işaret edilebilecek bir yerde değildir, ağa dağılmıştır, bir merkezi yoktur.

²⁴ d'Aloia, Adriano, and Francesco Parisi. "Snapshot Culture: the Photographic Experience in the Post-Medium Age." *Comunicazioni sociali* 1.1 (2016): 3-14.

²⁵ Manovich, 2011.

²⁶ Age.

- Dijital imgeler sıklıkla kameraların, kamera-telefonların, tabletlerin ya da dizüstü bilgisayarların ışık yayan ekranlarında deneyimlenir, ender olarak “durağan” fiziksel baskılarda izlenirler.²⁷ Bu ekranlar açılıp kapatıldıklarından imgeler bir “süre” boyunca deneyimlenirler, geçicidirler. Fiziksel varoluşları elektriğe ve ekranın çalışıyor olmasına bağlıdır. Bir fotoğraf kağıdı gibi bir süreklilik barındırmazlar. Ekranlar kapatıldığında bellekteki verileri temsil eden “izler“ olarak varlıklarını devam ettirirler. Matilde Nardelli fotoğrafın ekranda deneyimlenmesinin, sunumların, kararıp aydınlanma efektlerinin (*fade in / fade out*) , imgeleri ekranda yakınlaştırıp uzaklaştırmanın (*zooming*) da bir tür zamansallık yarattığını söyler. Diğer taraftan ekranın teknik olarak sürekli yenilenmesinin (statik bir görüntüye bakılıyor olsa bile ekran anlık taramalar yapar) ontolojik açıdan da dinamik bir durum yarattığını söyler.²⁸ Nardelli bu nedenle dijital fotoğrafa “sinametize edilmiş fotoğraf” demektedir.²⁹

SONUÇ: HAYALET BİR MEDYUM OLARAK FOTOĞRAF

Peter Weibel post medyum durumunun iki aşama tarafından belirlendiğini belirtir:³⁰

1) Medyanın eşitlenmesi

2) Medyanın karışması

Geleneksel medya ile çağdaş pratikler aynı sanatsal statüye sahiptir. Sanatsal anlamda bir medyumun özel bir baskınlığı yoktur. Diğer taraftan her tür medyum iç içe girmekte ve fotoğraf örneğinde olduğu gibi yüzlerce farklı görselleştirme biçimi ortaya çıkmaktadır.

Buna karşın bugün hala fotoğraftan sık sık söz edilmektedir. Sözü edilen şey artık bilinen anlamda fotoğraf olmasa da, kültürün fotografik görüntülerle özel bir bağı vardır. Bu fotoğraf, modernist anlamda “özgün” bir medyum değildir. Nina Lager Vestberg, fotoğrafın birçok kez öldüğünü ama ölüme yine de direndiğini söyler.³¹ Martin Lister de fotoğrafın teknik olarak

²⁷ Nardelli, Matilde. "End (ur) ing Photography." *Photographies* 5.2 (2012): 159-177.

²⁸ Nardelli'nin alıntısı: Rodowick, David Norman. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007 s. 138.

²⁹ Nardelli, Matilde, 2012.

³⁰ Weibel, Peter. "The post-media condition." 12th International Festival of Computer Art, ArtNetLab, Ljubljana (2006).

³¹ Lager Vestberg, Nina. "ARCHIVAL VALUE: On photography, materiality and indexicality." *Photographies* 1.1 (2008): 49-65.

öldüğünü fakat hala hareket ettiğini (canlı olduğunu) belirterek, “hayalet” bir medyuma dönüştüğünü belirtir.³² Fotoğraf bugün birçok imgeyi işaret edecek şekilde varlığını sürdürürken, bir tür medyum özgüllüğüne (bu tür bir özgüllüğü saptamanın olanaksızlığının yanı sıra) ihtiyaç duymamaktadır.

“Bilgisayar oyunu fotoğrafçılığı” bu anlamda özgün bir örnektir. Oyun içinde çekilen görüntülerde ne bir fotoğraf makinası ne de bir fotoğrafçı vardır. Buna karşın bu görüntülerde geleneksel fotoğrafın estetik özellikleri net bir biçimde görülür. Oyuncular sanal ortamdaki sanal kameralarla aslında fotoğraf çekme deneyiminin farklı bir varyasyonunu tecrübe etmektedirler. Kendine özgü kültürel ortamlarda paylaşılan bu görüntüler basitçe oyundan kırılan ekran görüntüleri değildir. Bunlar Lister’in değindiği anlamda, hayalet fotoğraflardır. Fotografik anlamın devam ettiği fakat geleneksel anlamda işaretlenecek bir medyumun olmadığı; imgelerin sanal olmasından ötürü dış dünyaya “belirtisel” değil, ancak resimsel bir benzerlik ile referans veren, hayalet bir transparanlık içeren fotoğraflardır.

Fotoğrafın geçtiği bağlamların tümünde bu örnekteki gibi bir melezlik ve hayalet olma durumu göze çarpar. Bu durum sadece fotoğrafa özgü değildir. Bugün sanatı malzeme üzerinden bir medyum özgüllüğü ile tanımlayan tüm anlayışlar, malzeme ayırımına dayalı tüm kurumsal yapılanmalar her açıdan problemlidir, hayatla uyuşmayan, tamamen temelsiz geleneksel alışkanlıklara dayalı, yıkılması gereken anlayışlardır. Bir fotoğraftan söz edilecekse bu fotoğrafın farklı anlamlarını içeri alan, dolayısıyla geniş bir yelpazeye yayılan pratik ve teorik alanları kapsayacak bir şekilde olmalı, vurgu malzemeye, kameralara ve tekniğe değil, fotografik kültüre yönelik olmalıdır.

KAYNAKLAR

FRIDAY, Jonathan. "Transparency and the photographic image." *The British Journal of Aesthetics*, vol. 36, no. 1, 1996.

D'ALOIA, Adriano, ve Francesco Parisi. "Snapshot Culture: the Photographic Experience in the Post-Medium Age." *Comunicazioni sociali* 1.1 (2016): 3-14.

³² Lister, Martin. *The photographic image in digital culture*. Routledge, 2013.

EMERSON, P.H. "The Death of Naturalistic Photography", 1890. Hershberger, Andrew Edward. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014, s.89-90 içinde.

GREENBERG, Clement. "Modernist painting." *Art and Literature* 4 (1965): 193-201.

KINSEY, Cadence. "From Post-media to Post-medium: Re-thinking Ontology in Art and Technology." *C. Apprich, JB Slater, A. lies and O. Lerone Schultz (dir.), Provocative A/lays: A Post-Media Anthology: Post-Media Lab & Mute Books* (2013) içinde.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry* 25:2: "'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin" (Winter 1999), s. 289-305.

KRAUSS, Rosalind. 'Two Moments from the Post-Medium Condition', *October* 116 (Spring 2006).

KRAUSS, Rosalind. "A Voyage on the North Sea": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londra: Thames & Hudson, 2000.

LAGER Vestberg, Nina. "ARCHIVAL VALUE: On photography, materiality and indexicality." *Photographies* 1.1 (2008): 49-65.

MANOVICH Lev. *Post-media aesthetics. Transmedia Frictions, The Digital, the Arts, and the Humanities*. 2001.

NARDELLI, Matilde. "End (ur) ing Photography." *Photographies* 5.2 (2012): 159-177.

NEWHALL, Beaumont. *Photography, 1839-1937, With an introduction by Beaumont Newhall*, 1937.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londra: Verso, 2013.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

SLUIS, Katrina, ve Daniel Rubinstein. "The digital image in photographic culture: algorithmic photography and the crisis of representation." *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge, 2013. 36-54.

WALTON, Kendall L. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. " *Critical Inquiry*, vol. 11, no. 2, 1984.

WEIBEL, Peter. "The post-media condition." 12th International Festival of Computer Art, ArtNetLab, Ljubljana (2006).