

PAPER DETAILS

TITLE: DIJITAL GÖRÜNTÜ MEKANI OLAN FOTOGRAFIN YARATTIGI BELLEK YITIMI: YENİ BİR BELLEK İNSASI

AUTHORS: Ceyda GÖKSAL

PAGES: 63-70

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3140239>



Original Makale / Original Article

Dijital görüntü mekanı olan fotoğrafın yarattığı bellek yitimi: Yeni bir bellek inşası

Digital image-induced memory loss in photography as a space: Constructing a new memory

Ceyda GÖKSAL^{1,*}

²Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 12 Mayıs 2023

Revizyon tarihi: 08 Temmuz 2023

Kabul tarihi: 11 Ağustos 2023

Anahtar kelimeler:

Anımsama, bellek, bellek yitimi, fotoğraf, post fotoğraf.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 12 May 2023

Revised: 08 July 2023

Accepted: 11 August 2023

Keywords:

Amnesia, memory, photograph, post photography, recollection.

ÖZ

Tarih boyunca bellek kavramıyla uğraşmış sanatçılar arşiv, belge, anı gibi özelliklerinden dolayı görüntüleri araç olarak kullanmışlardır. Özellikle teknolojinin gelişimi ile birlikte günümüzde sanat görüntülerle daha da iç içe geçmiş durumdadır. Bu görüntü araçlarından biri olan fotoğrafın hem içeriği hem de üretilebilirliği bu doğrultuda değişmektedir. Belleğin çok fazla fotoğrafa maruz bırakılması yapısı gereği anı yaratımı ya da anımsatıcı özelliğini bozabilmektedir. Bundan dolayı belleğin bu görüntü fazlalığından seçim yapabilmesi önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda önce bellekte bir bilginin nasıl kalıcı olacağı önemlidir. Bir bilginin kodlanarak kalıcı hale getirilmesi bu araştırmada özellikle Roland Barthes'in *studium* ve *punctum* kavramları irdelenerek araştırılmıştır. Ayrıca post fotoğrafla birlikte geleneksel fotoğrafın da yapısını değiştirdiği ortadadır. Artık fotoğraflar anı barındırmak yerine yaratabilme yetisine de sahip olma özelliği taşıyabilmektedir. Modernizmle birlikte fotoğrafın gerçeklik tartışmaları bu bağlamlarda değişmiştir. Bu araştırma özellikle postmodernizm teorisi sonrası fotoğrafın durumu, sanat-taki konumunun nasıl değiştiği ve bellekle olan ilişkisi üzerinedir. Görüntü fazlalığı bir bellek yitimine aynı zamanda yeni bir bellek inşasına sebebiyet verebilmektedir. Hatırlama, anımsama ne ise bellek yitimi de insan doğasında vardır. Bellek nasıl kolektif ise bellek yitimi de kolektif olabilir. Sanat teorisini Nicomedes Suárez-Araúz bellek yitiminin anımsamaya yönelik her parçanın içerisinde olduğunu söylemektedir. Düşünceler ve anılar bellek yitimi ile şekillendirilir. Sadece şekillendirme değil saptırılır da. Bu doğrultuda belleği, bellek yitiminden ayrı düşünemeyiz. Bütün bu bağlamlar sonucunda çok fazla fotoğrafa maruz kalmamızın geçmişini imlemesinden daha çok bellek yitimine hizmet ettiği olası gözükmektedir. Suárez-Araúz bellek yitiminin yeni bir belleğin inşası anlamına da geldiğini belirtmektedir.

ABSTRACT

Throughout history, artists who have engaged with the concept of memory have utilized images as tools due to their characteristics such as archival value, documentary potential, and mnemonic properties. Particularly in conjunction with technological advancements, art has become increasingly intertwined with images in contemporary society. As a result,

* Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: ceydagoksal@gmail.com



the content and producibility of photography, one of these visual tools, are undergoing significant changes. The exposure of memory to an excessive number of photographs can disrupt its inherent structure and compromise its capacity for creating or evoking memories. Consequently, the ability of memory to select and navigate this surplus of images becomes crucial. In this regard, understanding how information can be encoded and rendered durable in memory assumes paramount importance. In this research, the coding of a piece of information to make it permanent has been investigated by examining Roland Barthes' *studium* and *punctum* concepts in particular. Additionally, the advent of post-photography has brought about changes in the structure of traditional photography. Photographs now possess the capacity not only to encapsulate memories but also to engender new ones. Discussions surrounding the veracity of photography have transformed in these contexts, particularly in the wake of modernism. This research primarily explores the condition of photography following the advent of postmodernism, the evolving role of photography in art, and its relationship with memory. The excess of visual stimuli can lead not only to memory loss but also to the construction of new memories. Just as remembering and recollecting are, memory loss is also inherent in human nature. Just as memory is collective, memory loss can also be collective. Art theorist Nicomedes Suárez-Araúz contended that memory loss was embedded within every fragment intended for recollection. Thought and memories are shaped by the process of memory loss, not only in terms of formation but also distortion. Hence, it is impossible to consider memory separate from memory loss. As a result of all these contexts, it appears plausible that being exposed to an excessive number of photographs serves memory loss more than implying a connection to the past. Suárez-Araúz also suggested that memory loss entailed the construction of a new form of memory.

Cite this article as: Göksal, C. (2023). Digital image-induced memory loss in photography as a space: Constructing a new memory. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 63–70.

GİRİŞ

Bu araştırma, sanat ve sanatın önemli kaynaklarından biri olan bellek kavramını; bellek yitimi ile ilişkilendirerek, özellikle günümüzde artan dijital görüntü mekanlarından biri olan fotoğraf üzerinden tartışacaktır. Keşfinden bu yana animatör bir rolü olan fotoğrafın anı ve bellek ile olan ilişkisi ortadadır. Bu ilişki doğrultusunda günümüzde çok fazla fotoğrafa maruz kalması sebebiyle bellek, yapısı gereği ne kadarını hafızada tutacağına dair bir sorunla karşılaşmaktadır. Fotoğrafın icadıyla birlikte başlayan ve dijital teknolojiyle değişen manipülasyonun gerçeklik kavramını da değiştirdiği ortadadır. Dijital dünyanın gelişmesiyle manipülasyona uğramış görüntülerin bir anı saklayıcı rolü kalmış mıdır? Hatta yaşadığımız dünyanın ne kadar gerçek olduğu kuşkusunu varken!

John Berger, fotoğrafın yarattığı sonsuz şimdiden bahsederken belleğe gerek kalmadığını söylemektedir. Ona göre belleğin yitilmesi anlamın ve yargının devamlılıklarının yitilmesidir. Belleği bütün bu yüklerden kurtaranın da fotoğraf olduğunu savunmaktadır. Fotoğraf makinesinin sadece bizim gözümüzle değil kendi gözüyle de gözlemde bulunduğunu ve en önemlisi biz unuttuk diye kayıt aldığını vurgulamaktadır (Berger, 2013, s. 74-75). Fotoğrafın, belleğin yükünü almış olması bellekte boşluklara neden olabilir. Gittikçe çoğalan görüntülerle birlikte, bu boşluk daha da büyüyebilmektedir.

Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı kitabının video

bölümünde, maruz kalınan çok fazla görüntünün bellek ile ilişkiye girememesinden dolayı bellek yitimine sebep olabileceği üzerinde durmuştur. Jameson bu durumu televizyondaki akışla ilişkilidir. Günümüzde ise bu durum sadece televizyon değil neredeyse teknolojinin girdiği her mecrada karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda görüntülerin bellek yitimine nasıl sebep olabileceği bellek kavramından yola çıkılarak fotoğraf üzerinden anlatılacaktır. Teknolojinin sebep verdiği görüntü bolluğu yüzünden yitirilen belleğin inşası, aynı zamanda Suárez-Araúz'un Amnezi Manifestosu'nda belirttiği gibi yeni bir bellek kurma üzerinedir.

Bellek, kimlik ile iç içe geçmiş bir kavram olduğu için otobiyografik bellek önemlidir. Çünkü otobiyografik bellek en basit şekilde bireyin kendi bilgilerinin toplandığı yerdir. Üstelik bellek; otobiyografik anıların aslında bizi tarihsel bir zaman içerisinde toplumda nasıl konumlandığının önemini de sunmaktadır (Pascal Boyer, James V. Wertsch, 2015, s. 43). Bu sistemde M.A.Conway'in dediği gibi anılar değiştirilebilir, çarpıtılabilir ve kendilikle ilgili kanı ve bilgiler doğrulanıp, belirli otobiyografik anılarla desteklenecek şekilde üretilebilir. Dolayısıyla fotoğrafların kimliklerin yaratımında etkisi büyüktür.

Bellek yitiminin aksine bellek meselesinin tarih boyunca hep irdelenen bir konu olduğu aşikardır. Bunun nedeni yazılı olan tarihin bir bellek oluşturma çabasıdır. Halbuki tarih kaydedilmemiş belleklerle doludur. Ancak Suárez-Araúz Amnezi Manifestosu'nda, plastik sanat alanında özellikle 1982'den itibaren, sanatçıların eserlerinde

bellek yitimi öne çıkmaya başladığından bahsetmektedir. Suárez-Araúz “Şaşırtıcı biçimde, amnezinin üretken bir öncül görevi görme olasılığına dikkat çeken Giorgio de Chirico dışında bütün plastik sanatçılar Mnemosyne’nin -veya belleğin- gölgesi altında kalmayı tercih etmişlerdir.” (Arauz, 2007, s. 253) diye açıklamaktadır.

Bu bağlamda 1985 yılında New Museum of Contemporary Art’ta sergilenen *The Art of The Memory: The Loss of History* adlı sergiye bakabiliriz. Bu serginin eleştirilmesinin en önemli nedeni sergide kullanılan medyalardır. Bu medyalar çoğunlukla görüntü aracı olan fotoğraf ve videodur.

Serginin yazarları William Olander, Abigail Solomon Godeau ve David Deitcher, belleğin kitle iletişim araçları formlarının metalaştırılması ve somutlaştırmasından (maddeleştirilmesiyle) endişe ediyorlar. Bu somutlaştırma (maddeleştirme) sürecinin, tarihin kaybıyla ya da alternatif tarihsel söylemlerin bastırılmasıyla ve aynı zamanda belleğin kendisi üzerindeki bireysel kontrolünün kaybolmasıyla sonuçlandığını öne sürerler (Mctighe, 2012, s. 14).



Şekil 1. *The Art of The Memory: The Loss of History*, New Museum of Contemporary Art, 1985.

Anı saklama özelliği olan görüntü mecrası olarak, fotoğrafı ele aldığımızda, bellekteki güvenilir yapının fotoğrafta da karşımıza çıkacağını görebilmekteyiz. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte çok fazla fotoğrafa maruz kalmamız sebebiyle bellekle olan ilişkimiz değişmektedir. Öncelikle hissettiğimiz, duyduğumuz veya gördüğümüz bir şeyin anıya dönüşebilmesi için belleğin kodlama işlemi yapması gerekmektedir. Üstelik kalıcı bir anı oluşturmak için, alınan bilginin bellekte önceden var olan bilgiyle anlamlı bir ilişki kurarak daha ayrıntılı bir kodlama yapması gerekir. Kodlama ve hatırlama birbirinden çok farklı olgular değildir. O yüzden maruz kalınan görüntüler içerisinde belleğin nasıl seçim yapabileceği önem kazanmaktadır. Öncelikle

bu kadar fazla görüntü arasından bir fotoğrafın bizi nasıl etkilediği, nasıl anı oluşturduğu ve aynı zamanda da unutulmamasını mümkün kılanın ne olduğu Roland Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkılarak sorulacaktır. Geleneksel fotoğrafın teknolojiyle evrilmesi yani post fotoğrafla birlikte fotoğrafın anlamının değiştiği, sanatçıların; manipülasyona açık olan fotoğrafı, daha da manipülatif bir mecraya dönüştürdüğü ortaya konulacaktır. Dolayısıyla fotoğrafın gerçekliği tartışmaya açılacaktır.

Fotoğrafın Anımsatıcı Özelliğinin Yıkımı

Fotoğraf kendi tarihi içerisinde sadece teknolojik gelişim olarak düşünülmemelidir. Geçmiş imleme yetisi sayısız anıyı da barındırmaktadır. Fotoğraftaki izler anıların nasıl oluştuğuyla ilgili bizlere bilgi vermektedir. Her ne kadar manipülasyona açık olsalar da fotoğraflar hem biyografi hem de tarih içerisinde kanıt veya tanık olma durumundadırlar. Modernizmle birlikte yeni bir bilgi çeşidi olan fotoğrafın, gerçeklik, zaman ve mekân kavramlarını değişime uğrattığını görmekteyiz. Hem bu değişimleri fotoğrafa baktığımızda anlayabilmemiz hem de fotoğrafın bizleri neden etkilediğini sorgulamak için; Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarını temel alarak bakabiliriz. Ancak *studium* ve *punctum* kavramlarından önce fotoğrafın anı saklama özelliğini tartışmak gerekmektedir.

Anımsamaya yönelik tutumundan dolayı fotoğraf, bellek için belirleyici araçlardan bir tanesidir. Bu anlamda fotoğrafın bellek ile ilişkisi birbirine benzemektedir. Bellekteki güvenilir yapı fotoğrafta da vardır. Her ikisi de bir anıyı olduğu gibi saf halinde saklamazlar.

Berger “*Understanding Photography*” adlı kitabında fotoğraf makinesinin gözden farkının, o anı dondurmak olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf makinesi için bir olayın görünümünü akışın içerisinde alıp, tek bir an olarak ve ancak film var olduğu müddetçe sonsuza kadar saklayabileceğini söylemiştir. Günümüzde ise fotoğrafın saklama koşullarının değiştiği göz önüne alındığında sonsuz kavramının yani anıya dayalı olarak saklanan bir karenin sonsuz varlığını nasıl koruyabildiği sorunsalı da ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf makinesi görüntüleri olduğu gibi saklamaktadır. Berger fotoğraf makinesi icadından önce bellekte kayıplar olabileceğinden ve bu kayıpları da ancak belleğin hayal kurarak koruyabileceğinden bahsetmektedir.

Saklanan an, anımsama ile ilişkili ise önce bellekte nasıl bir kodlama yapabildiği önemlidir. Anımsatıcı rolü olan fotoğrafa baktığımızda öncelikle bizde kodlanacak olan veriyi sorgulamamız gerekmektedir. Bir anının var olabilmesi için belleğin kodlama yapması gerekir. Aynı zamanda Daniel L. Schacter dediğine göre eğer bir anı anımsanacaksa önceden bu anının oluşturacağı şekli de bilmemiz gerekmektedir. Psikolog Endel Tulving’in söylemiyle bir anının hatırlanması, anımsayıcı için zihnin zaman yolculuğu yapmasıdır. Bu geçmişte yaşanan bir olayın yeniden inşasıdır. Schacter bu zaman yolculuğu için zaman ve mekânın fiziksel kurallarıyla oynandığını söylemektedir. İsteddiğimiz an geçmişe gidebilir ya da gelecekteki olayı hayal edebiliriz.

Fotoğraflar bize sabit görüntüler sunmaktadır. Bu görüntüler ise bizde fotoğrafik bir bellek oluşturmaktadır. Paul Virilio, fotoğrafın tanımını yaparken fotoğraf makinesinin objektifi önünde kısa süreliğine duran nesnenin kanıt olduğunu söylemekte ve fotoğrafın “foto statik nesnelliği, ‘çizdiği yol’ un foto dinamik izinden başka bir şey değildir.” (Virilio, 2002, s. 195-196) şeklinde açıklamaktadır.

O halde belleğin kodlama yapmasına önce belleğin bir bilgiyi nasıl kalıcı halde tutacağından yola çıkarak bakabiliriz. Bellek üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar duyuşal bellek, kısa süreli bellek ve uzun süreli bellektir.

Aslı Zülal, *Yaşam Kitabımız Bellek* adlı makalesinde, bilgi işlem kuramında uyarıların ilk geldiği ve depolandığı yerin ‘duyuşal kayıt’ bölümü olduğunu söylemiştir. Bu bölüme gelen bilgilerin kayıt edilebilmesi için uyarı niteliğinde olmasının gerekmediğini söylemektedir. Bu kayıt işleminin kendiliğinden meydana geldiğini ve kapasitesinin çok geniş olduğunu belirtir. Ancak gelen bu uyarıların durma süreleri çok kısadır. Bu yüzden de hızlıca bir bilişsel “kod” oluşturulur. Duyuşal kayıt bölümündeki kayıtlar görsel, işitsel ve öteki olarak ayrılır. Zülal, bu bölümde görsel uyarıların 4-5 saniye, işitsel uyarıların ise görselin 10 katı kadar bir süre tutulduğundan bahsetmektedir. Bu süreler geçtikten sonra duyuşal kayıta bulunan bilgilerin silindiğini söylemektedir (Zülal, 2000, s. 35-36). Duyuşal bellekten sonra, gelen bilgiler kısa süreli belleğe geçmektedir. Geçen bilgiler sözel veya görsel olarak anlamlandırılabilirse uzun süreli belleğe aktarılır. Aksi takdirde anlamlı bir bütünlük sağlanmadığı için bilgi silinmiş olur.

Bütün bu bağlamlar sonucunda, günümüzde bu kadar fazla fotoğrafa maruz kalan belleğin nasıl bir seçim yapıp kodlayabileceğini Barthes’ın *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkarak irdeleyebiliriz.

Studium; fotoğrafın bize ne sunduğuyla ilgilidir. Barthes; *studium*’un her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yaptığından bahseder. *Studium*, fotoğrafa bakıldığında betimlenen en net şekilde bize sunar. “Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarısam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium*’da vardır) katılırım.” (Barthes, 1996, p. 34) *Punctum*’ın ise *studium*’u kırdığını, fotoğrafa baktığında nedenini bilmediğin bir hissiyat yarattığını, karşı tarafı çeken bir dürtüsü olduğunu söyler. *Punctum*’ın delip geçtiğini delik açtığını söylemektedir.

Studium her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar, *punctum* ise fotoğrafa bakıldığında sadece çerçeve içerisinde olanla ilgilenmez. Eklemedir ama aynı zamanda bu ekleme zaten orada olmalıdır. O yüzden *studium* kodlu, *punctum* ise kodlanmamıştır (Barthes, 1996, p. 34).

Özellikle günümüzde çok fazla görüntüye maruz bıraktığımızdan ötürü bizi etkileyen ne sorusu bu doğrultuda önem kazanmaktadır. Barthes fotoğrafın onda uyandırdığı *studium*’un *punctum* ile etkileşmediği fotoğraflara tekil fotoğraf demiş ve bu tekil fotoğrafların dünyada en yaygın

olduğu kanısına varmıştır. “Fotoğraf, “gerçekliği” ikileştirmeden, kararsız bırakmadan (vurgulama bir birleşme gücüdür) vurguyla dönüştürürse tekil olur: ikilik, dolaylılık, rahatsızlık olmadan” (Barthes, 1981, s. 41). O yüzden tekil fotoğraflar sıradan bayağıdır, der. Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir. *Punctum* barındırmazlar. Delik açmayacağını ama bağrıdıklarını söyler. O halde maruz kalınan birçok fotoğraf arasından bizi etkileyen ne sorusuna karşılık Barthes’ın bu söylemi olanaklı gözükmemektedir.

Fotoğraf doğası gereği hatırlatma eylemi içerisinde olmasına rağmen son yüzyılda özellikle internet ve sosyal medya aracılığıyla bazı soruları da karşımıza çıkartmaktadır. Sosyal medya veya internet için çekilen fotoğraflar anıları nasıl barındırır? Hepsi birer anı mıdır? Yoksa Barthes’ın belirttiği gibi hepsi tekil fotoğraflar mıdır?

Berger, anımsanan şey için tek bir yaklaşımın sözü konusu olmadığını, sonsuz sayıda uyarıcı olabileceğini söylemiştir. Aynı şeyin fotoğraf içinde geçerli olduğunu ve bu anımsatıcı parçaların bellekteki gibi bir bağlam yaratması gerektiğini söylemektedir. O yüzden Berger, fotoğrafın öyle bir etki yaratması gerekir ki bakıldığında hem kişisel hem siyasal hem ekonomik hem dramatik hem güncel hem de tarihsel açıdan görülebilsin demektir (Berger, 2013, s. 80).

Fotoğrafa baktığımızda bizi etkileyenin ne olduğu sorusu ile ilişkili olarak, Barthes’ın tanımını olanaklı görünmekle beraber, bugün için özellikle kurgulanan fotoğrafın gerçeklik tartışmalarında da farklı sorular karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Barthes’ın *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkarak manipüle edilmiş fotoğraflar irdelenebilir. Bizi etkileyen, o çelişki ise, biz de yapay olarak bu zıtlığı ortaya koyduğunda, hala bizi etkileyen nedir sorusu üzerinden gerçeklik problemine değinilmiş olur.

Gerçekliğin Fotoğrafla Verilme Çabası

Ahu Antmen, Endüstri Devrimi ile birlikte buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19.yüzyıla birlikte buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında da radyo, uçak gibi yeni keşiflerin eklendiğini, dolayısıyla bu gelişmelerin gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilediğini söylemektedir (Antmen, 2014, s. 18). Sanayi devrimiyle, teknolojik gelişmeler beraberinde gerçeklik algısını da değiştirmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte özellikle ilk dönemlerinde çekilen her bir fotoğrafın daha gerçeği, görüneni sunması için uğraşmıştır. O dönemde çekilen çoğu fotoğrafın gerçeğe daha yakın olduğunu ve bunun sebebinin ise uzun pozlama süresi olduğu söylenmektedir. Barthes bu uzun süren pozlama yüzünden öznenin nasıl bir nesneye dönüştüğünden bahsetmektedir. “Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. İlk portreleri çekmek için (1840’larda) öznenin uzun süre poz vermesi gerekiyordu” (Barthes, 1996, s. 24). Bu şu soruyu sormamıza neden olur. Dönüşen şey gerçekliğini yitirir mi?

Fotoğraf, icadıyla birlikte gerçeklik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Susan Sontag'a göre fotoğraflar gerçeği göstermezler sadece görüntüleri bizlere sunmaktadırlar. Sontag gerçekliği görüntülerin bize sunduğu bilgiler olarak anlatmaktadır. 19. yüzyıla kadar Sontag'ın bu düşüncesinin aksine filozoflar gerçekliği tartışırken "gerçek" olanı görüntüsüz bir şekilde anlatma yolunu seçerek görüntülerle olan bağımızı koparmaya çalıştığını aktarmaktadır. Fakat 19. yüzyılla birlikte dönüşümlerin başlaması bizlerin daha fazla görüntüye bağlanmamıza sebep verdiğini ortaya koymaktadır. Hatta Sontag, gerçeğin görüntüyle tanımlanıp, bütün düzenin onun üzerine kurulacağını söylemektedir.

Sontag görüntülerin gerçekler yerine geçmesinin asıl sebebinin fotoğrafın hem bir görüntü hem de gerçeğin yorumlanması olduğunu söylemektedir. Gerçek olarak kabul edilenin çoğaltılabilir bir şey olmasına da dikkat çekmektedir (Sontag, 2008, s. 181).

Bundan ötürü bir fotoğrafa baktığımızda, Barthes'in söz ettiği gibi onun nasıl bir gönderge yaptığı önem kazanmaktadır.

Barthes, fotoğrafta göndergenin, görüntünün işaret ettiği şey olduğunu ve fotoğrafta tasvir edilenle aynı olması gerekmesi de zorunlu olarak gerçek olan bir şey olduğunu savunur. Barthes ayrıca, sanatçının görüntüyü hayal edebildiği, icat edebildiği resim veya diğer temsil biçimlerinden farklı olarak, fotoğrafta görüntünün her zaman gerçeklikle bir bağlantısı olduğunu belirtir. Ayrıca, farklı fotoğrafik göndergelerin kombinasyonunun bir söylem veya anlatı yaratabileceğini, ancak bu göndergelerin yanıltıcı veya aldatıcı da olabileceğini açıklamaya devam eder. Bununla birlikte, izleyicinin görüntünün gerçek olmadığını kolayca anlayabileceği resimden farklı olarak, fotoğrafta görüntünün gerçekliğini inkâr etmek çok daha zordur. Barthes, fotoğrafın sanat ya da iletişim olmadığını, bunun yerine temel kuralının 'gönderme' olduğunu söylemektedir (Barthes, 1996, s. 74).

Buradan fotoğrafik gerçeklik tartışmasında önemli olan zaman, mekân, ışık gibi konuların ağır bastığını görmekteyiz. Gerçeklik tartışılacaksa önce bunlara bakılacaktır. Bunun nedeni gerçekliği bozmak için zaman, mekân ve ışık gibi kavramların kullanılması gerektiğidir. Barthes'in fotoğrafik göndermeyi şöyle açıkladığını görmüştük; merceğin önüne koyulan gerçek olan şeyin, görüntü veya göstergenin bir gerçek olmayan gönderge yapmasıdır. Bu olmazsa fotoğrafın olmayacağını söylemiştir.

Teknoloji sayesinde oluşturulan görüntüler gün geçtikçe daha maddi bir gerçeğe yaklaşıp da aynı zamanda bir o kadar da uzaklaşmaktadır. Bunun nedeni dijital çağla birlikte fotoğraf çekerken bile değişebilen imgeler olduğu gibi dijital teknolojinin imkanlarıdır. Bu imkanlar ışığı, mekânı, zamanı yönetebilme becerileri kazandırmıştır.

Virilio, gerçekliğin daha karmaşık ve çok katmanlı hale geldiğini ve bunun çevremizdeki dünyayı nasıl anladığımız ve yönlendirdiğimiz konusunda önemli etkileri olduğunu söylemektedir. Şu anda bir öznenin veya nesnenin "gerçek" gerçekliği ile görüntü ve seslerin yarattığı sanal gerçeklik

arasında bir bölünmeye tanık olduğumuza dikkat çekmektedir. Dünyamızda giderek daha belirgin hale gelen bu ayrım, siyaset ve sanat gibi çeşitli alanlarda gözlemlenebilmektedir (Virilio, 2002, s. 198).

Böylelikle, fotoğrafın gerçek ile doğrudan ilişkisine odaklanmaktan ziyade, görüntülerin üzerinde durmak daha yerinde görünmektedir. Sonuç olarak, Sontag'ın da dediği gibi fotoğrafın bize sunduğu şey gerçek değil görüntülerdir. Sontag aynı zamanda felaketlerin, başarısızlıkların, acıların, kötü hastalıkların fotoğraflarının daha fazla çekici gelmesinin nedenini bireyin bu tür olayları yaşamak istememesi, baktığı fotoğrafta orada olanın kendisinin olmayıp burada olmasıdır. Sontag'ın bu okuması günümüzdeki özellikle internet dünyasıyla önümüze sunulan idealleştirilmiş yaşamları yakalamaya çalışmayı olanaklı kılar mı? İdealleştirilmiş olan yaşamlar aslında birer felaket midir?

Post Fotoğraf

Geleneksel fotoğraftaki gerçekliğe görüntü gerçekliği deniliyorsa, dijital dünyanın gelişmesiyle görüntü değişmiş ve dönüşmüş olması görüntünün gerçekliğini de değiştirmiştir. Bu değişen görüntü için gerçeklik tartışmaları da farklı bir boyut kazanmıştır. Sadece görüntü değişmemiş aynı zamanda görüntüyü kaydetme, basma aşamaları da değişmiştir. Geleneksel fotoğraftaki filme kaydetme yerini dijital olarak, kodlanarak kaydetmeye bırakmıştır. Artık görüntü denilince piksellerin dünyasından bahsedilmeye başlanacaktır. Üstelik fotoğrafın kendi tarihi kadar eski olan manipülasyon, dijital dünya ile birlikte daha kolay hale gelmiştir. Fotoğrafın ilk dönemlerinde yapılan manipülasyonlar; fotoğrafı yeniden kurgulama, negatifleriyle oynama, kesme, çıkarma, çıktı üzerine çıktı alma gibi işlemlerle yapılan manipülasyonlardır. Ancak dijital görüntülerle birlikte piksellerin dünyasına girildiği için manipülasyon çok daha kolay hale gelmiştir. Michael Schwab'a göre bunun nedeni; öncelikle fotoğraf ve filmde kullanılan kimyasal işlemler ile dijital ortamda kullanılan elektriksel işlemler arasındaki farklardır. Geleneksel fotoğraf ve filmde kullanılanlar gibi kimyasal işlemlerle oluşturulan görüntünün kolayca değiştirilemeyen fiziksel bir ortama kaydedildiğini belirtmektedir. Ancak dijital ortamda elektriksel işlemler, bilginin fiziksel ortamdan ayrılmasını sağlayarak görüntünün silinip yeniden yazılmasına olanak tanır. Schwab bunun yalnızca tüm görüntünün veya çerçevenin olası manipülasyonuna izin vermediğini, aynı zamanda görüntüyü oluşturan tek tek piksellerin manipülasyonuna da izin verdiğini açıklamaktadır. Bu, dijital medyanın, son görüntü üzerinde büyük bir esneklik ve kontrol sağlayarak, tek tek piksel düzeyinde çok hassas şekilde değiştirebileceği anlamına gelebilmektedir (Schwab, 2008, s. 34).

Bunun nedeni, analog fotoğraf kültürel ve dilsel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla analog görüntü indexicaldir (işaret eden/gösteren). Bağlamı, içeriği, kültürü, zamanı, mekânı ve varlığı vardır. Buna karşın dijital görüntü non-indexicaldir. Dijital imgenin nesneye bağlı bir içeriği, gösterimi veya ikonik bir şeması

yoktur. Bunun nedeni görüntüye yapılan müdahalelerdir. “Fotoğraf, kelimenin tam anlamıyla bir göndergenin yayılmasıdır. Burada olan bana, orada bulunan gerçek bir bedenden, nihayetinde bana dokunan ışınlar yayar” (Barthes, 1996, s. 98). Daniel Rubinstein and Katrina Sluis “Two The Digital Image in the Photographic Culture the Photographic Image in Digital Culture” makalesinde Barthes’ın bu göndergeye bağlı, fotoğrafın özü olan şeyde aklına getirmede bir şeyin olduğunu söylemektedirler. Bu fotoğrafın özü (noema) olarak gördüğü şeye, aslında laboratuvar teknisyeninin işlem sırasında değiştireceği en ufak şeyin bile etkisinin olacağıdır. Verdiği örnekte eğer teknisyen film kimyasının derecesini farklı şekilde ayarlarsa görüntünün indexality (işaret eden/gösteren)’si tamamen yitirileceği şeklindedir (Rubinstein & Sluis, 2013, s. 27).

Dijital görüntünün bizi etkilemesi için önce göndergesine mi bakmak gereklidir? Geleneksel fotoğrafta bile göndergenin değiştiği ortadayken post fotoğrafta göndergeden bahsetmek mümkün müdür?

Bugün, post fotoğrafik çağa girerken, hayali ile gerçek arasındaki ontolojik ayrımlarımızın ortadan kaldırılamaz kırılma ve kardeş rüyanın trajik anlaşılabilirliği ile bir kez daha yüzleşmeliyiz. Gölgeyi düzeltmeyi gerçekten öğrendik, ama anlamlarını sağlamayı ya da doğruluk değerlerini sabitlemeyi değil; Platon’un mağarasının duvarlarında hala titriyorlar (Mitchell, 1994, s. 225).

Günümüzde kitle iletişim araçlarındaki fotoğrafik görüntüler bilgisayarlara bile ihtiyaç duyulmadan telefonlar aracılığıyla da işlenip oluşturulabilmektedir. Hatta bazı popüler sosyal medya araçlarında fotoğrafik görüntülerde özellikle herhangi bir bozuma uğramadığını belirtmek için hashtag kullanılmaktadır. #nofilter gibi. Çekilen bu kadar fotoğraf anıları nasıl barındıracaktır? Hatırlatma nesnesi olarak kalmalı mıdır? Hatırlatma eylemini yine belli aralıklarla dijital dünya bize dayatmaya mı çalışacaktır? Temel amaç unutturmamaya mı çalışmaktır? Yoksa bellekte yer edemediği halde bize zorla bir anı mı oluşturulmaya çalışılmaktadır?

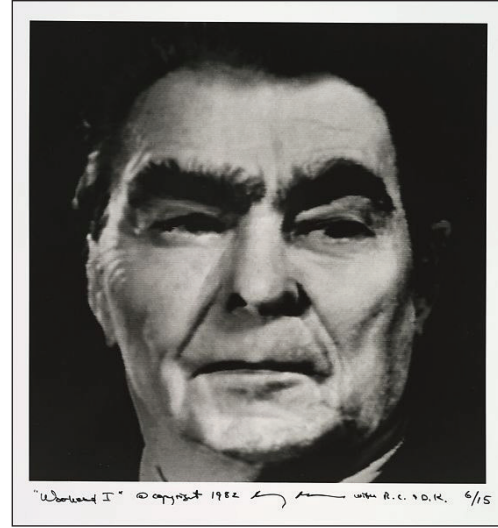
Fotoğrafta Bağlamı Dışında Kullanılan Anılar

Günümüzde teknolojinin gittikçe gelişmesi manipülasyonların sadece bilgisayar aracılığı ile değil dijital fotoğraf makineleri veya telefon aracılığıyla çekim esnasında bile yapılmasına imkân sağlamaktadır. Artık düğmesine bile basmadan yüz algılama gibi özellikleriyle kendi kadrajını kendisi belirleyen makineler mevcuttur. Fotoğrafı çeken artık biz değil makinelerdir. Üstelik fotoğraf elde etmek için bir makineye bile sahip olmamız gerekmemektedir. İnternetteki görüntüler kullanılarak fotoğraf oluşturulabilir.

Barthes, fotoğrafın geçmişi anımsamadığından bahseder. Fotoğrafın onda yaptığı etki zamanla ve uzaklıkla bozulmuş yenilemesi değil, gördüğü şeyin gerçekte var olduğuna tanıklık etmesidir. Bu nesnel gerçeklikten post fotoğrafik

dönemde daha da uzaklaşmış, sanal ve hiper gerçekliğe doğru evrilmeye başlanılmıştır.

Dijital teknolojiyi kullanarak fotoğrafik portre yapan ilk sanatçılardan birisi Nancy Burson’dur. 1980’li yıllarda film yıldızlarının, siyasetçilerin, suikastçıların yüzlerinden parçalar seçerek yeni portreler yaratmaktadır.



Şekil 2. Warhead 1, Nancy Burson, jelatin gümüş baskı, 19,3x19,2 cm, 1982.

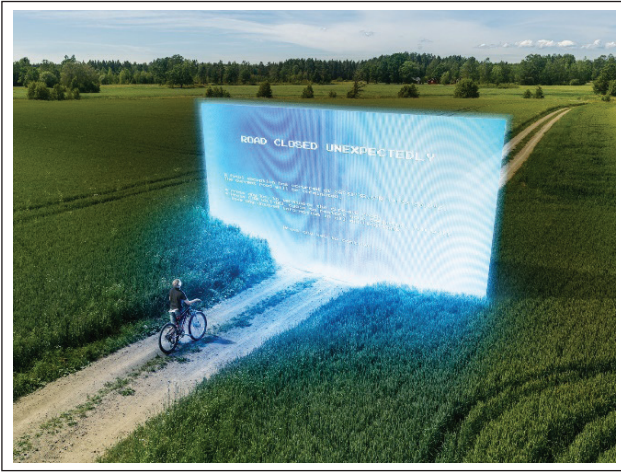
Bir diğer post fotoğraf sanatçısı olarak Julia Borissova’yı incelersek o da yaptığı işlerinde nesneleri veya özneli bağlamları dışında kullanarak oluşturmaktadır. DOM (Documentobject Model) adlı projesinde “Khrushchyovka” adı verilen toplu konut türünü seçerek ev maketi yapmıştır. Bu toplu konut modellerinin Khrushchev dönemi Rusya’da yapıldığını ve toplu konut fikrinin ilk onların aklına geldiğini söylemektedir. Ancak Stalin dönemi bu toplu konutlar mimari açıdan bir yozlaşma olarak görülmüştür. Şimdi ise zamanlarını doldurdukları için yıkılacaklardır. Ne kadar mimari açıdan beğenilirse de hala içlerinde Rusların yaşadığını söylemektedir. Borissova bu evleri kendi bağlamlarından çıkartarak onları gerçek ve hayali bir kolajla teatral bir sahne yaratmaya çalışmıştır. Projesindeki temel kavram evi nasıl hatırladığımız, nasıl hissettiğimizle ilişkilidir (Borissova, 2018).

Bir diğer post fotoğraf sanatçısı ise 1984 İsveç doğumlu Erik Johansson’dır. Fotoğraf sanatçısı olan Johansson çektiği farklı fotoğrafları bilgisayar ortamında bir araya getirerek sürreal bir dünya yaratmaktadır. Çektiği fotoğraflarda “an”ı yakalama yerine daha çok hayali bir ortam oluşturmaya çalışmaktadır. Her ne kadar hayali ortamlar yaratsa da gerçekçi gözükmesi için uğraşmaktadır.

Bu bölümün sonunda görüldüğü ki nesnel gerçekliğin fotoğraftaki durumu değişmiştir. Fotoğrafın anı saklama, tanık olma, belgeleme ve unutturma gibi işlevleri ile belleğin hatırlama, çarpıtma, değiştirme gibi işlevleri birlikte



Şekil 3. DOM (Document object Model), Julia Borissova, 15x20 cm, 2014.



Şekil 4. Road Closed Unexpectedly, Erik Johansson, surreal photography, 2019.

çalıştığında belleğin güvenilir yapısı fotoğrafı da etkileyecektir. Birlikte bir unutuşa zemin hazırlamaları ve bir yalanı paylaşabilmeleri olası gözükmetedir.

SONUÇ

Görüntüyü elde etme, sunma şekilleri teknoloji ile birlikte farklılaşmıştır. Aktarılan ya da izleyiciye sunulan görüntülerin anlamlı bir bütünlüğe sahip olma niteliği bozulmaya dolayısıyla bellekte kalıcı hale gelebilmesi için oluşturulacak koda imkân sağlamamaya başlamıştır. Virilio, görüntü içerisinde yaşamaya başlayan toplumun hafızalarının gereksiz nesnelerle, imgelerle bir yığına dönüştüğünü, bu yığının hafızlarında kötü bir şekilde bir araya getirilmiş simgeler halini almakta olduğunu söylemektedir. Bu Jameson'ın fazla görüntüye maruz kalan bir belleğin yitimi anlatımına eş değer gözükmetedir. Buradan da anlaşılıyor ki bellek yitimi olası gözükmetedir. Görüyoruz ki tarihte bellek ile ilgili çalışmalar yapan sanatçılar bellek yitimine de hizmet etmiştir.

Fotoğrafın anıyı nasıl barındırdığı araştırıldığında, Berger'in unutulsun diye kaydettiği söyleminin olanaklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Barthes'ın tanımlamasında da gördüğümüz gibi fotoğrafik gönderge sadece merceğin önüne koyulan gerçek şeydir. Ona göre fotoğrafın gördüğü gerçeklik gerçek olmayan bir şeye dönüşmektedir. Bu gerçeklik sadece fotoğrafta gördüğümüz nesnenin orada olmasıdır. Bunu da geçmiş ile şimdinin bir çakışması olarak anlatmaktadır. Geçmiş ile şimdinin çakışmasına teknolojinin imkanlarıyla geleceğin de eklenebileceği ortadadır. Fotoğraf her ne kadar şimdi ile ilişkili olsa da fotoğraf makinelerinin çalışma prensibinden dolayı aslında bir ışık hareketidir. Bunun sonucunda geçen bir zaman vardır. Dolayısıyla eş zamanlılık burada yitirilmektedir. Eş zamanlılığını yitiren şey ne kadar şimdiyi imleyebilir? Fotoğraf anlık hareketi hapseder. Bunu yaparken an'a ait uzamı gösterebilmek için eylemsizliğinden kurtulmayı çabalar. Dolayısıyla fotoğrafı çekilen şey ne gözün gördüğüdür ne de zamansal olarak gerçektir. Yansıtılan şey mercek önüne koyulan şeyin gerçekliğidir. Gerçekliğin bir temsidir.

Öncelikle gözün karşılaştığı o kadar fotoğraftan bir seçme yapabilmesi önemlidir. Burada belleğin nasıl bir kodlama yapacağı ve kodun nasıl kalıcı hale geleceği önem kazanmaktadır. Daha sonra bir fotoğrafa yani sabit bir görüntüye baktığımızda bizi neden etkilediği sorusunun cevabı olarak Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları doğrultusunda her ikisini de barındırması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın günümüzdeki görüntü bolluğunda Barthes'ın deyişiyle "gerçekliği" ikileştirmeden ve kararsız bırakmadan vurguyla dönüştürmesi durumunda, bu etkinin bulunmasının zor olacağıdır. Yani, çok fazla görüntünün olduğu bir ortamda, belirli bir etki yaratmanın zorluğu ortadadır. Aynı zamanda Barthes bu etkinin hareketli görüntülerde mümkün olmadığı çünkü hareketli görüntülerde an'ın kaybolduğu ve fotoğrafın özü denilen şeyin yitirilmiş olduğunu söylemektedir. Fotoğraf her ne kadar unutmayı barındırsa da aslında unutulmanın tekrardan hatırlandığı bir inşadır. Buradan anlaşılıyor ki fotoğrafların bir anıyı barındırması tartışmasından ziyade gerçeklikleri tartışılan bir noktadayız.

Fotoğrafla başlayan görüntü elde etme, gerçekliğin değişmesine de olanak sağlamıştır. Sontag gerçek için görüntüler bize ne veriyorsa o olduğunu söylemektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonrası gerçek denilen şeyin görüntüler ile anlatılır olduğunu aktarmıştır. Çünkü fotoğrafın her şeyden önce bir görüntü ve gerçeğin izi olduğunu söylemektedir.

Bütün bu bağlamlar sonucunda fotoğraf ne çekilen şeyin ne de gözün gerçekliğini sunmaktadır. Gerçekliğin ancak temsili yapılabilmektedir. Özellikle teknolojinin gelişimi ile bu gerçeklik post fotoğrafta karşımıza piksellerin dünyasını getirmiştir. Piksellerin manipülasyonu kolaylaştırması gerçeklik kavramının tamamen değişmesine sebebiyet vermektedir. Belleğin çalışma prensibine benzer bir şekilde artık fotoğraflar anı barındırmak yerine yeni bir anı, bellek inşa edebilmektedirler. Aynı zamanda fotoğrafın hem şimdi hem de geçmişle ilgili olduğu düşünüldüğünde post fotoğrafla birlikte bir gelecek inşası da kurulabilmektedir. Sonuç olarak özellikle dijital olarak fotoğrafla başlayan bu süreç belleğin çok fazla görüntüye maruz kalması ile bellek yitimine sebep verebilmektedir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Arauz, N. S. (2007). Amnezi manifestosu. *Cogito*, (50), 248-257.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (R. Howard, Trans.) Hill and Wang.

Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Trans.) Altıkkırkbeş Yayın.

Berger, J. (2013). *Understanding a photograph*. Penguin Group.

Borissova, J. (2018). *Julia Borissova*. Accessed on Sep 17, 2020. http://www.juliaborissova.ru/Julia_Borissova_PhotoSite/Projects/Pages/DOM._Part_1.html [CrossRef]

Boyer, P., & Wertsch V. (2009). *Memory in mind and culture*. Cambridge University Press. [CrossRef]

Boyer, P., & Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Burson, N. (1982). *Warhead I* [Photographs]. The Met, New York, NY, United States <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266955>

Fawns, T. (2016). *Blended memory: Distributed remembering and forgetting through digital photography*. The University of Edinburgh.

Heartney, E. (2011). *Art and today*. Phaidon Press Limited.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. In M. F. Çelikkaya (editor). Nirengi Kitap Birleşik Dağıtım Kitabevi.

Johansson, E. (2019). *Road Closed Unexpectedly*, <https://www.erikjo.com/work/road-closed-unexpectedly>

McIntyre, M. (2012). *Framed spaces, photography and memory in contemporary installation art*. Dartmouth College Press.

Mitchell, W. J. (1994). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. The MIT Press.

Rochlitz, R. (2002). Walter Benjamin ve fotoğrafçılık deneyim ve teknik çoğaltılabilirlik. *Sanat Dünyamız*, (84), 189–193.

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013). The Digital Image in Photographic Culture :Algorithmic Photography and the crisis of representation. In M. Lister (editor). *The Photographic Image in Digital Culture* (pp. 22-25): Routledge Taylor&Francis Group.

Schacter, D. L. (2017). *Belleğin izinde : beyin, zihin ve geçmiş*. (E. Özgül, Trans Ed). Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (O. Akınbay, Trans Ed). Agora Kitaplığı.

New Museum of Contemporary Art. (1985-1986). *The Art of The Memory: The Loss of History* [Sergi]. (1985-1986). New York, NY, United States. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/120>

Virilio, P. (2002). Fotofiniş. *Sanat Dünyamız*, (84), 195–202.