

2022, 9(1): 215-234

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.215234>

Makaleler (Tema)

DİJİTALİN DÖNÜŞTÜRDÜKLERİ: ANALOGDAN DİJİTAL FOTOĞRAFA SÜREKLİLİK VE KOPUŞ¹

Uğur ÇETİN²

Öz³

1989'da analog fotoğrafın icadından yaklaşık 150 yıl sonra dijital fotoğraf ortaya çıkmış ve fotoğraf ile ilgili geleneksel algıları dönüşüme uğratmıştır. Analog fotoğrafın yaygın olduğu dönemde, fotoğraf ile dış gerçeklik ve hakikat arasında doğrudan ve aracsız bir ilişki olduğu varsayılıyordu. Dijital ile beraber bu ilişkinin yitimiyle ortaya çıkan tedirginlik, fotoğrafın sona erdiği iddialarına sebep olmuştur. Dijital fotoğrafla birlikte yaşanan dönüşüm ile beraber, fotoğrafın hakikatle arasında olduğu varsayılan organik ilişkinin yerine, hakikatin inşa edildiği farklı potansiyel ilişkiler gündeme geldi. Bu dönemdeki tartışmalarda analog-dijital ikiliğine sıkışmış teknolojik belirlenimci yaklaşımların ötesinde, toplumsal-kültürel alandaki dönüşümler ve fotoğraf pratiklerindeki değişimler, analog ve dijital arasında bir ikilikten ziyade, karşılıklı bir süreklilik ve kopuş ilişkisi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu makalede, analogdan dijital gelişen süreçte sadece teknolojinin değil, toplumsal ve kültürel dönüşüm ile fotoğrafın kullanımı arasında karşılıklı bir ilişkinin de belirleyici olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

¹ Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Doktora Programı kapsamında yazılmakta olan "Dijital Çağda Fotoğrafla Hikâye Anlatıcılığı" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

² Uğur ÇETİN, Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: 0000-0002-9387-473X, ugurcetin@hacettepe.edu.tr

Makalenin Geliş Tarihi: 10.03.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 25.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

³ Bu makalenin yazımındaki katkılarından ötürü sevgili Işıl Kurnaz'a teşekkür ederim.

Anahtar Kelimeler: analog fotoğraf, dijital fotoğraf, teknoloji, dijital dönüşüm, algoritma

WHAT DIGITALIZATION HAS TRANSFORMED: CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES FROM ANALOGUE TO DIGITAL PHOTOGRAPHY

Abstract

150 years after the invention of analogue photography in 1839, digital photography appeared and transformed the traditional perceptions about photography. In the era when analogue photography was common, it has been assumed that the relation between photography and external reality/ truth is directional and unmediated. With digitalization, this kind of relation has vanished which resulted in perturbation. This perturbation gave rise to the claims that photography has ended. Different potential relations in which truths have been constructed have become the main topics of the discussions with the digital transformation and digital photography. Discussions in this period reveal that there is not a dichotomy between digital and analogue, rather there is reciprocal relation from analogue to digital which consists of continuities and discontinuities. This understanding of relation is far from suggesting technological determinism, rather socio-cultural transformation and changes in the photographic practices have been determinative. In this study, it is articulated that not only technology is decisive in the process from analogue to digital, the reciprocal relations between socio-cultural transformation and practices in photography have also been determinant.

Keywords: analogue photograph, digital photograph, technology, digital transformation, algorithm

Analogdan Dijitale

Eski medya formları, yeni medya araçlarına entegre olmaya devam ediyor ve modern hayatta gerçekleşen bütün farklı değişimleri, "dijital devrim" adı altında buluşturmak sıradanlaştı. Farklı dijital meselelerin ve değişimlerin sonuçlarının, homojen şekilde ele alınması hatasına düşülmemesi gerekir. Örneğin, internet nasıl merkezlessiz ve çoğul olarak ele alınabilirse, sonuçları da aynı zamanda çoğul olacaktır. Dolayısıyla bütün

olup biteni, dijital durum olarak nitelemek ve sanki sadece tek bir şey olup bitiyormuş gibi ele almak yanlıştır. Bunun yerine her bir koşulu, kendi özgül farklılıklarıyla değerlendirmek ve tanımlamak gerekir.

Dijital kelimesi, teknolojik süreçleri ve toplumsal değişimleri tanımlarken kendine önemli bir yer ediniyor. Dijital kültür, dijital medya ve hatta dijital gelecek terimleri, birbirinden çok farklı olan teknolojik toplumsal oluşum süreçlerini birbiri içine geçiriyor. Buradaki sorun, dijitalleşme fikrinin, indirgemeci bir teknoloji anlatısını kolaylıkla yaratmasıdır. Gerçekte tarihsel süreç daha karmaşık ve belirsiz olmasına rağmen, bu indirgemeci tutum, dijitali en baskın etken olarak ortaya koyuyor. Erken dönem fotoğrafın kısa tarihinde bile, fotoğrafın kullanımına dair soru, tekil ya da belirli olmaktan uzaktır. Fotoğrafın çoğul tarihi, fotoğrafın çeşitli kullanımlarını, onun başlangıcındaki karmaşık kapsamını, farklı hevesleri ve amaçları ya da onu takip eden farklı gelişmeleri açıklığa kavuşturmakta çok da başarılı olamadı. Aynı problemi, dijital fotoğraf terimi bir bakıma farklı güncel durumlara taşıyarak sürdürdü. Bir taraftan, dijitalleşme ya da daha az yaygın bir ifadeyle bilgisayarlaştırma, kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal değişimlerden ayrı düşünülemez. Dijital durum hakkında konuşmak, bu yüzden sadece teknolojik gelişmenin toplum için ne anlama geldiğini ya da toplumsal değişimlerin teknoloji için ne anlam ifade ettiğini sormak değildir, daha ziyade birbirleri üzerindeki heterojen ve belirsiz karşılıklı etkiyi göz önünde bulundurmak.

Dijital dönüşümü eleştirmeden kabul eden yorumlar ve her fırsatta bunu eleştiren ve analog kültürü savunan pozisyonun ötesinde belki bir diğer pozisyon daha mümkündür. Bu pozisyon dijital fotoğrafa özgü fotografik imgenin hesaba katıldığı materyalist bir pozisyondur. Bu üçüncü pozisyonun materyalist olmasının sebebi, görsel imgelerin kayıt altına alınması sisteminin, fotoğrafın toplumsal kimliğiyle ilişkilendirilmiş olmasıdır (Bate, 2013, s.78). Burada esas soru şudur: Dijital durum, fotoğrafın hangi işlevlerini etkiler? Fotoğraf deneyimini nasıl değiştirir? Ya da tersinden, fotoğrafın kullanım biçimleri dijital durumu nasıl değiştirir? Bir başka ifade ile, fotoğraf ile dijital durum arasındaki simbiyotik ve karşılıklı ilişki, birbirlerini nasıl etkiler, değiştir, dönüştürür? Buradan hareketle şunu da sorabiliriz: Bilgisayarlaştırılmış toplumda, fotoğraf temelli görsel imgeleri üreten ve tüketenler için hangi tür yetkinlik, bilgi, teknik ve pratik beceri gerekir?

Fotoğraf birçok ihtilafli görüşe karşın kaydettiği görüntülerin temsili açısından, diğer görsel temsil biçimlerine nazaran daha güvenilir bir araç olarak yaygın şekilde kabul görmektedir. Bu durum fotoğrafın toplumsal işleviyle bağlantılı olarak düşünülebilir ya da görme ile bilme/inanma arasında kurulan kültürel/toplumsal inşa olarak görülebilir, her iki durumda da fotoğrafın görsel imgeler arasında ayrıcalıklı bir konumu olduğu aşikârdır. Buna karşılık "dijital devrim" ya da "dijital çağ" olarak adlandırılan, birçoklarınınca radikal bir dönüm noktası olarak kabul edilen dönüşüm sonrasında, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi pek çok açıdan tartışmalara konu edilmiştir. Bu tartışmalar bazı noktalarda öyle boyutlara ulaşmıştır ki fotoğrafın artık öldüğü, daha da ötesinde görsel imge kavramsallaştırmalarının dijital imgeyi karşılamakta başarısız olduğu iddiaları ortaya atılmıştır (Ritchin, 1990, s.3). Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi, bunun da ötesinde fotografik imge ile dış dünyada bulunan nesnelere arasında varsayılan doğrudan bağlantı-ki bu doğal varsayılan ilişki birçok çok eleştiriye uğramış ve fotoğrafın "yapay bir inşa" olduğunu iddia eden sayısız açıklama yapılmış olmakla birlikte- fotoğrafın, gösterdiği dışsal nesneye ilişkin önemli bir seviyede belge olma ve kanıt sayılması yönündeki köklü inanç, dijital teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte büyük oranda sarsılmış, bazılarınınca göre tamamen ortadan kalkmıştır (Witte, 1994; Griffin, 1995).

Fotoğrafın kendine içkin olan, iki boyutlu olma, (uzun süre) siyah-beyaz olma, yüzeyinin pürüzlü yapısı, netlik vb. ayarların her zaman ölçüme gereksinim duyması, analog yapısı nedeniyle aktarımı ile ilgili sorunlara

sahip olması gibi birçok temsil kısıtlarına rağmen fotoğraf, diğer görsel imge üretim biçimlerinin ulaşamadığı bir çeşit hakikat tahayyülüyle ilişkilendirilmiştir. Temsil ilişkisinin de ötesinde, fotoğrafta gerçeklikle kurulan ilişki, göndergeyle fotografik imge arasında özgün bir ilişkinin varlığına dair bir kanıya neden olmuştur. Fotoğrafın, bir zamanlar var olmuş olanı gösteriyor olması, işin içine nedensellik ilişkisi ile beraber zaman boyutunu da eklemiş, fotoğraf, gösterdiği nesnenin varlığına ilişkin kanıt sayılmıştır. Buna göre fotografik imge özgünlüğünü, fotoğrafın var olan ile kurduğu nedensellik bağından alır. Çünkü bu nedensellik bağı, bir nesnenin fotoğrafı çekilebildiyse, o nesnenin var olduğunu söyler.

Bir diğer mesele de fotografik sürecin, insan unsurunu bir bakıma dışarıda bırakan insansız/ mekanik bir süreç olarak görülmesidir. Bu noktada insan eylemliliği oldukça sınırlıdır ve dışsal nesne adeta mekanik bir süreç aracılığıyla kendi resmini kayıt altına almaktadır. Bu yaklaşım tartışmalı olmakla birlikte, fotoğrafın hakikatle kurduğu ilişkide ayrıcalıklı bir konum edinmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu konum, yani fotoğrafın mekanik bir üretim süreci olarak düşünülmesi, fotoğrafın dijital imgeler çağında bile belirli alanlarda sanattan hukuki alanlara kadar kanıt niteliğini sürdürebilmesini sağlamaktadır. Bir başka anlatımla, fotoğrafa yüklenen, gerçekliği birebir ve aslına uygun olarak temsil etme niteliği, fotoğrafın tarihi boyunca ona yüklenen geleneksel rollerle ilişkilendirilir. Bu geleneksel roller, fotoğrafı sanki-öznesiz bir mekanik süreçten ibaret, dolayısıyla yorumdan bağımsız görüntü oluşturma tekniği olarak görmektedir. Bu durumda fotoğraf makinesi, karşısında her ne varsa, olduğu şekli ile film üzerine kaydeden nesnel bir aygıt olarak düşünülür. Bu durumu besleyen bir diğer kabul de fotoğraf ve nesnesi arasında varsayılan belirtisel temsil ilişkisidir. Bu ilişki o anda orada olan nesneden yansıyan ışığın (doğrudan o nesneye çarpıp filme ulaşan) filme kaydedilmesi şeklinde gerçekleşir. Böylelikle filmin hakikatin bir parçasını üzerinde barındırdığı varsayılır. Makinenin kendisi ve fotoğraf ile nesnesi arasındaki belirtisel temsil ilişkisi, belgesel ve haber fotoğrafçılığının zamanla kurumsallaşmasıyla birlikte oluşan etik normlarla perçinlenmiştir. Bu etik normların gereği olarak, fotoğrafa çekildikten sonra hiçbir şekilde müdahale edilemez. Gazetecilik, fotoğraf ajansları, adli fotoğrafçılık bağlamında bu etik normlar kurumsallaşmış, yapısal bir nitelik kazanmış ve gelenekselleşmiştir, böylelikle de bu anlayış yaygınlaşmıştır.⁴

Ancak yaygınlaşmış olan bu geleneksel anlayış, 1990'lardan beri gelişen dijital imge üretim tekniklerinin yarattığı yeni kültürel pratiklerle beraber tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar, dijitalleşme ile beraber fotoğrafın "ölümünün" ya da "sonunun" gelip gelmediği noktasına kadar dayanmıştır. Burada sorulan sorulardan biri de dijital imgenin, fotoğrafın yerini alıp almadığı kadar, dijital imgenin kendisinin fotoğraf niteliğinde olup olmadığıdır. Burada tartışma konusu edilen noktalardan biri, fotoğrafın temsil gücüdür. Çünkü tartışmalarda ağırlıklı olarak, geleneksel fotoğrafın, nesnesi aracılığıyla gerçekliği iletme, belirtme ve temsil etme gücünün, aynı şekilde dijital imgelerle de sağlanıp sağlanamayacağı üzerine yoğunlaşmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz gerçeklik ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair tartışmalar dijital dönemde de derinleşmiştir. İlk olarak dijitalin, analog fotoğrafta varsayılan gerçekliği yansıtma becerisini ortadan kaldırıp kaldırmadığı, bu bağlamda dijital dönemdeki "yeni" imgelerin temsili tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma da dijital fotoğrafın kanıt olma niteliğini de sorguya açmıştır. Sorular şunlardı: Hala geleneksel temsil kavramı, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tasvir etmek için kullanılabilir mi, yoksa artık söz konusu olan simülasyon mu? Dijital fotoğrafla birlikte fotoğrafın belirleyici karakteri olan belirtiselliği ortadan kalkmakta mıdır?

⁴ Örnek için bkz. Ulusal Basın Fotoğrafçıları Derneği'nin etik kodu. Erişim: 10 Ocak 2022, <https://nppa.org/code-ethics>

(Değirmenci, 2017, s. 189) Bu sorulara ek olarak dijital imgelerin aşırı artışı ve bunun yarattığı yeni imgeler ekonomisinin, imgelerin toplumsal anlamlarını nasıl dönüştürdüğü de tartışma konusu edilmiştir.

Bugün, dijital imge teknolojisi, 1980'lerin sonundaki teknik sınırlarının çok ötesindedir. Bir zamanlar, analog fotoğrafın görüntü kalitesini asla yakalayamayacağı düşünülen dijital imge, gürültü, çözünürlük ve dinamik alan derinliği gibi meselelerde, analog teknolojinin ötesinde bir beceriye sahiptir. Oysa başlangıçta bu meseleler, dijital fotoğrafın temsil gücünün analog fotoğraftaki gibi yetkin olamayacağını ileri süren yaklaşımlara kaynaklık etmiştir (Mitchell, 1992). Bu yaklaşımlar, dijital fotoğrafın bu hızla gelişebileceği öngörüsü bakımından eksik kalmışlardır. Fotoğraf tarihçisi Peter Hamilton'un, ancak 1998'de dijital fotoğrafın, 20-25 yıl içinde baskın imge üretim biçimi olacağına yönelik geç yorumu kısmen doğru da olsa nadir yapılmış öngörülerden biridir. Oysa 1998'den 6 yıl gibi kısa bir süre sonra yani 2004'te KODAK firması analog fotoğraf kamerası üretimini bitirmeye başlamıştı (aktaran Hahn, 2009, s. 66; Değirmenci, 2017, s. 189).

Gerçekliğe Yönelen Tedirginlik: Fotoğrafta Manipülasyon

William J. T. Mitchell, 1990'larla birlikte, dijitalleşme ile ilgili olarak başlayan tartışmalarda en çok öne çıkan isimlerden biridir. Çokça atıf yapılan çalışması *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*'da fotoğrafın tıpkı 150 sene önce resmi yerinden etmesi gibi dijital imge üretme tekniklerinin de fotoğrafı kökten ve temelli olarak yerinden ettiğini iddia etmiştir (Mitchell, 1992). Mitchell'e göre dijital imgelerin ortaya çıkışı sonrası "kimyasal fotoğraf"ın 150 yıl boyunca elle yapılan resim karşısında sağladığı olguları kayıt altına alma ve hayal gücünün ürünü olan imgeler arasında var olan farka yönelik inanç, temelinden sarsılmıştır. Esasında Mitchell'in "kimyasal fotoğraf"a ve bunun uygulamaları ile birlikte kendine yer edinen modern kabullere eleştirel bir bakışı olduğu söylenebilir:

Sahte masumiyet molası bitti. Bugün post-fotografik çağa girerken yine imgesel ile gerçek arasındaki ontolojik ayrımlarımızın kökü kazınmaz kırılğanlığı ve Kartezyen rüyanın trajik muğlaklığıyla baş başayız. Gölgelemleri sabitlemeyi başardık ancak onların anlamlarını veya doğruluk değerlerini sağlamlaştırmayı başaramadık. Gölgelemler hala Platon'un mağarasında titreşmekte (Mitchell, 1992, s.20).

Buradan yola çıkarak Mitchell (1992, s. 20), "kimyasal fotoğraf"ın içerisinden çıktığı Aydınlanma ve modernitenin mantığa dayalı ve ilerlemeci bir kesinlik kavrayışı içerisinde iş gördüğünü, dijital fotoğrafın ise gerçekliği sorgulanabilir belirsizliğe açık bir perspektifte ele alan post modern dönemin ruhuna uygun olduğunu düşünür. Mitchell'in fotoğrafın sonunu imleyen "post-fotografik" kavramını üretmesi bu nedendir.

Mitchell'in (1992, s. 20) bir diğer tespiti, kimyasal fotoğrafta büyük kapsamlı yeniden düzenlemelerin yaygın pratikler olmadıkları, buna karşılık düzenlemenin, dijital görüntülerin doğasının bir parçası olduğu yönündedir. Mitchell'in bu argümanı, özellikle Lev Manovich tarafından eleştiriye uğramış, Manovich yeniden düzenlemenin fotoğrafın çağdaş uygulamalarının yaygın bir unsuru olduğunu belirtmiştir. Manovich'e göre "normal" ya da "doğrudan fotoğraf" hiçbir zaman var olmamıştır (2006, s. 144). Dijital fotoğrafa dair, erken dönem eleştirilerin ortak özelliklerinden biri, dijital ve analog görüntüler arasında hakikati temsil etme açısından bir ikilik kurmasıdır. Dijital fotoğrafa yönelen böyle bir tepkinin kaynaklarından birisi, dijital

fotoğrafın manipülasyona açık oluşu ve bu tür uygulamaların, yaygın olarak kullanılmasının yarattığı tedirginliktir. Öte yandan fotografik imge ve gösterdiği nesne arasında varsayılan özgül ilişkinin kaybolduğuna yönelik gözlemler ve aynı zamanda dijital imge üretim teknolojisinin kısıtlılıkları, dijital fotoğrafa yönelik erken tepkilerin diğer nedenleri arasında gösterilebilir.

Bu dönem ortaya çıkan tedirginlik duygusunu, imgelerin üretiminde ve genel olarak görme ediminin kendisinde özne konumunun sarsılmasıyla ilişkilendirebiliriz. Burada özne konumundan kasıt modern Kartezyen doğrusal perspektifin karşısındaki nesneye karşı, kayıtsız da olsa bir gözlemciye gönderme yapmasıyla ilgilidir. Bu kavrayış, tanrısal gözün bir yansıması olan gözlemcinin, gözlemediği nesnedeki hakikati gözlem yoluyla görebilme yetisinin var olduğunu ileri sürüyordu. Bu ayakları yere basan özne konumu, dijitalle birlikte Ritchin'in tarifıyla gerçeklik ve sanal olanın birbirine karışması ile beraber zeminini kaybetmiştir. Martin Lister'e (2009, s. 321) göre, burada esasen zedelenen fotoğrafa tarihsel, kültürel ve ruhsal olarak atanmış bir gerçekçilik anlayışıdır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz fotoğrafın sonunu ilan eden bu ilk yaklaşımların ardından, 1990'ların ortalarından itibaren fotoğrafın yeni bir biçim olarak ortaya çıkarak dönüşüm geçirdiğini iddia eden daha ılımlı yaklaşımlar ortaya atılmıştır. Lev Manovich, düzenlenmiş dijital fotoğrafların, genellikle manipüle edilmemiş belgesel fotoğraflarla kıyaslandığını; bu durumun, gerçekçilik geleneğinden bağımsız olarak manipülasyon pratiğinin her zaman var olagelmış olduğu gerçeğini görmemizi engellediğini söylemektedir (1995, s.244-245). Örneğin, 1857 tarihli *"The Two Ways of Life"* fotoğrafı, Oscar Rejlander tarafından 30 farklı negatif görüntü bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bu örnekle Manovich, manipülasyonun ve fotoğrafın "doğasına" uygun olmayan pratiklerin fotoğrafın icadından beri kullanıldığını ortaya koymakta ve Mitchell'in yaklaşımının ima ettiği "doğrudan fotoğrafın" başından bu yana var olmadığını söylemektedir.

Tabii bu noktada, manipülasyonun hep var olmuş olması dijital fotoğrafla birlikte ortaya çıkan tedirginliği azaltmaya yeterli gelmemektedir. Çünkü burada söz konusu olan bir diğer önemli nokta, fotoğrafın şeffaflığı meselesidir. Bundan kasıt, dijital imge üzerinde yapılan düzenlemelerin herhangi bir iz bırakmadan yapılabilme olasılığıdır.

Analog ve Dijital Arasındaki Dikotomi: Manipülasyon Tartışmasına Bütüncül Bir Bakış

Analog ve dijital arasındaki ikiliğe, yukarıdaki tartışmayı anlamak açısından bakmakta fayda vardır. Bu iki kategorideki göstergeler Martin Lister'in (2009) *Photography in the Age of Electronic Imaging* çalışmasında farklarıyla ortaya konmuştur. Geleneksel bakımdan imgeler, belirli yüzeyler üzerinde oluşturulan birtakım fiziksel iz ve işaretlerden oluşmaları itibarıyla analogdurlar. Bu iz ve işaretler, üzerinde buldukları yüzeyle bütünleşmiştir. Buna karşılık dijitalde, maddi özelliklerin birbirine aktarımı söz konusu değildir. Bunun yerine dijitalde, bu niteliklerin, enformasyona yani sayısal sembolere dönüştürülmesi söz konusudur. Buradan yola çıkarak, analog imgelerin kullanılan araca özgü materyal ve tekniklerle oluşturulan süreklilik niteliği taşıyan imgeler olduğunu söylemek mümkündür. Dijital imgelerin ise birbirinden ayrılabilir, ölçülebilir ve yeniden üretilebilir, dolayısıyla o medyuma özgü olmayan birtakım nitelikleri olduğunu söyleyebiliriz. Dijital imgeleri, fotoğraf bakımından ele aldığımızda bu imgelerin yalnızca dijital fotoğraf makineleriyle oluşturulan imgeler olmadıklarını, dijitalleştirilmiş analog fotoğrafları, bizzat dijital fotoğraf makineleriyle çekilmiş ham dijital

fotoğrafları ve bilgisayarda üretilmiş olan dijital imgeleri de içerdiğini söyleyebiliriz. Analog fotoğrafların, kullanılan araca özel şekilde yani birbirine dönüştürülemez nitelikte olması ve süreklilik niteliği taşıyan bir aktarımı içermesi, öte yandan dijital imgelerin, kullanılan araca özel olmayan yani birbirine dönüştürülebilen rastgele sayısal verilerle işleniyor olması ve aktarım yerine işleme ve dönüştürmeyi esas alması da yukarıdaki tartışmalarda gördüğümüz gibi örneğin fotoğrafın belirtsellik özelliğini ortadan kaldırarak, fotoğrafa yönelik güvenirliliği zedelemektedir (Lister, 2009, s.321).

Bahsi geçen kaygılı yaklaşımlardan farklı olarak, Lev Manovich (1995, s.242) dijital teknolojilerin ve bu teknolojilerin uygulamalarının somut örnekleri ele alındığında analog ve dijital imge üretim sistemleri arasında var olan fakat ancak ayrıntılı şekilde incelendiğinde görülebilecek farkların ortadan kalktığını iddia eder. Ona göre “*aslında dijital fotoğraf yoktur.*” Değirmenci (2007, s.205-206) bunun düz bir okumasının Manovich’in analog fotoğrafın üstlendiği anlam ve işlevlerin dijital fotoğraf tarafından sürdürüldüğü, çeşitli yapısal farkların bir öneminin olmadığını düşündüğü şeklinde anlaşılabilirliğini söyler. Ancak burada durum farklıdır, dijital fotoğraf bakımından, analog fotoğraf üretim biçimlerine ve bununla birlikte gelen kültürel kodlara bir öykünme söz konusudur. Manovich (1995, s.241), “film görüntüsü”nün “yumuşak odaklı, grenli ve bir miktar flu” olan görüntüsünün dijital imge üretim sistemleri tarafından taklidinin fetişize edildiğini söyler. Biz buna fotoğraf makinelerinin biçimlerinin, bu makinelerde yer alan fiziksel ayar tekerleklerinin, çeşitli ergonomik unsurların da nostaljik şekilde taklit edilmesini ekleyebiliriz. Manovich (1995, s.241) bu bakımdan, dijital fotoğrafın ortaya çıkışının hemen sonrasında dile getirilen fotoğrafın artık öldüğüne yönelik yaklaşımların tersine “fotoğraftan sonra fotoğraf” kavramsallaştırmasını yeğler. Dijital imge, “fotoğrafik olanı pekiştirme, yüceltme ve ölümsüzleştirme yoluyla fotoğrafın kendisini imha etmektedir.” John Roberts (2009, s.289), dışarıdaki nesnelerin yorumsuz bir dökümü olarak kabul edilen geleneksel doğalcı anlayıştan, dijital fotoğraf ile birlikte gerçeğin tıpkı resimdeki gibi figüratif olarak inşasına dayanan bir duruma geçildiğini tespit etmektedir. Dijital fotoğraf bunu yine dijital efektlerle gerçeği bir araya getirerek yapmaktadır. Cubit, Palmer ve Tkacz (2015, s.7-8), *photoshop* için ilk üretilen filtrenin mercek-parlaması (*lens-flare*) filtresi olduğunu belirtir. Filtrenin ilk kullanımları ham dijital fotoğrafa bilgisayarda fotoğraf etkisi vermek için olmuştur. Uygulamada, aynı efektin derinlik algısı da verdiği keşfedilince dijital imgenin fotoğrafa öykünmesi açısından kullanımı hızla yaygınlaşmıştır. Buna Fujifilm makinelerde yer alan film simülasyonlarını da örnek olarak verebiliriz. Bilgisayar aşamasına geçmeden, doğrudan film sensörüne ekli programlamalar sayesinde Fujifilm’in geçmişte ürettiği filmlere ait renk ve tonlamalar taklit edilmekte, bu yolla film tabanlı fotoğrafa bir öykünme gerçekleştirilmektedir. Buradan yola çıkarak günümüzde imgeler ekonomisi içinde analog fotoğraf hissini fetişleştirilmesinin geldiği noktada, piyasa rekabeti açısından bu öykünmenin ne kadar başarılı olduğunun belirleyiciliği had safhadadır. Dolayısıyla Manovich’in erken sayılabilecek bir tarihte yaptığı belirlemelerin ve tespitlerin oldukça öngörülü olduğu söylenebilir.



Şekil 1.: Fujifilm Film Simülasyonları⁵

Geoffrey Batchen (1997), Manovich'in eleştirilerini bir diğer aşamaya taşıyarak, fotoğraf pratiğinin bizzat kendisinin en başından bu yana bir manipülasyon olduğunu iddia etmiştir. Batchen'e göre "normal" olarak kabul edilen "doğrudan" belgesel fotoğraflar bile elde edilen görüntüyü, kırpma, flaş kullanımı, pozlama süresi gibi pek çok teknik unsur kullanımı yoluyla bir yapıntı haline getirir. Fotoğrafçının resmederken iki boyutta temsil ettiği dünya esasında üç boyutludur ve dolayısıyla ortaya çıkan görüntü imal edilmiş bir görüntüdür. Batchen'e göre (1997, s. 212) dijital fotoğraf farklı bir şey yapmamakta, dünyanın değiştirilmiş ve işlenmiş bir görüntüsünü betimleme işlevini sürdürmektedir. Bu bakımdan ele alındığında dijital dönem, fotoğrafın yalnızca başka bir evreye geçtiği kendi içinde bir dönüşüm olarak görünür.

Görüldüğü gibi dijital fotoğrafın, belgesel niteliğinin olmadığına yönelik yaygın bir düşünce egemendir. Bu düşüncenin temel kaynağı dijital fotoğrafın, manipülasyona sınırsız derece açık oluşudur. Bu manipülasyon, fotoğraf çekildikten sonra bilgisayar üzerinde *photoshop* ve benzeri uygulamalar aracılığıyla fotoğrafı oluşturan her bir bilgi parçasını değiştirebilme, fotoğrafa başka bilgi parçaları ekleyebilme ve/veya fotoğraftan çeşitli bilgi parçalarını silebilme biçiminde gerçekleştirilebilir. Oysa biz manipülasyonun, dijital öncesinde de lens seçimi, film tercihi, fotoğrafçının duruşu, çeşitli karanlık oda teknikleri ile mümkün olabildiğini biliyoruz. Dolayısıyla meselenin fotoğrafta yapılacak değişikliklerin ötesinde tartışılması gerekmektedir.

Pedro Meyer'in (2006) yaklaşımını manipülasyon meselesinin fotoğraf uygulamalarında somutlaşması açısından ele almak mümkündür. Meyer, fotoğrafın hakikat ve kurguyu birlikte içerdiğini söylerken dijital ve

⁵ Şekil 1, Erişim <https://fujilove.com/which-film-simulations-are-best-for-street-portrait-night-landscape/>

analog ayrımının bu bakımdan gereksiz olduğunu belirtir. Meyer çalışmalarında analog ve dijital imgeleri birlikte kullanarak kurgu-hakikat ikiliğiyle oynar. Çalışmaları salt dijital imgeleri değil, analog fotoğrafların dijitalleştirilmiş versiyonlarını da içerdiğinden klasik anlamıyla kavramsal çalışmaların ötesine geçerler.

Pedro Meyer, doğrudan belgesel fotoğraflar çektiklerini ileri süren belgeselcilerin cansız obje ve bedenlerin yerlerini değiştirerek yaptıkları manipülasyonlar ile kendi dijital manipülasyonları arasında hiçbir fark görmemektedir. (2000a, s. 120; Değirmenci, 2017, s. 211.) Tıpkı geleneksel belgeselcilerin bir yönetmen edasıyla çeşitli sahneleme stratejilerine başvurmaları gibi, Meyer de (2000a) bilgisayar ekranını bir sahne, kendini de bir yönetmen olarak düşünmektedir. Burada bir çifte standart olduğunu vurgulayan Meyer, her iki durumda da düzenlemelerin gerçekleştiğini, buna karşılık bilgisayarda düzenlenen görüntünün belgesel sayılmadığını ileri sürmektedir. Meyer, (2000b) bazı düzenlemelerin bırakın görüntünün gerçekliğini zayıflatmayı tam tersine bunu güçlendirebildiğini savunmaktadır, tıpkı lens kaynaklı bozulmaların giderilmesinde olduğu gibi.

Bu bağlamda örneğin Eugene Smith ve Meyer'in uygulamaları arasında fark yoktur. Nasıl ki Smith, gerçeği daha iyi açığa çıkarmak koşuluyla bir dereceye kadar ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimini kabul edilebilir ve etik buluyorsa, Meyer'in dijital düzenlemeleri de aynı şekilde etik sayılabilir ve belgesel olarak kabul edilebilir. Yöntem ve kullanılan teknoloji gibi farklılıklara rağmen her iki sanatçı da gerçeği inşa etmektedirler. Smith'in Dr. Albert Schweitzer'ı Kongo'da çalışırken gösteren fotoğrafı iki farklı fotoğrafı karanlık odada birleştirerek oluşturduğu, ön plandaki testere ile insan elini ikinci bir negatiften monte ettiği yıllar sonra keşfedilmiş bir gerçektir. Meyer'in farkı benzer uygulamaları kişisel bilgisayarlar aracılığıyla yapmasıdır. Smith'in görüntüleri nasıl ki kendi deneyimlerinin bir ürünüyse, Meyer'in (1995, s.108; 2006, s.124) montajlarında harmanlanan birbirinden farklı görüntüler de onun deneyimlerinin birer ürünüdür ve maddi dünyayla olan bağları devam etmektedir. Meyer, deneyimlerinin imal edilmiş ya da uydurulmuş olmadığını, gerçek deneyimler olduğunu ve "orada olmayan" şeyleri montajlarında kullanmadığını belirtmektedir.



Şekil 2.: "Dr. Albert Schweitzer" fotoğrafı, © Eugene Smith⁶

Meyer'e göre burada gerçeklik kriteri, bir metnin gerçeklik kriterinden farklı değildir. Bir metnin doğruluğunun onaylanması için de farklı kaynaklardan teyide ihtiyacı mevcuttur. Bunun artık fotoğraf için de geçerli

⁶ Fotoğrafın kendisi ve nasıl elde edildiğine dair bilgi için şekil 2, erişim <http://www.alteredimagesbdc.org/eugene-smith-albert-schweitzer>

olduğunu düşünmek durumundayız çünkü fotoğraf artık tek başına bir kanıt/belge niteliği taşımaktan uzaktır. Bu bakımdan fotoğraf, Meyer için kanıt sayılma yükünden kurtulmuş, diğer sanatların yanındaki yerini alma şansına sahip olmuştur. Meyer'in dijital imgelerle ve bunların çeşitli kullanım biçimleriyle kendilerine özgü bir ifade tarzı yaratma peşinde olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 3.: "The Arrival of White Man, Magdalena Penazco, Oaxaca," 1991-92. © Pedro Meyer⁷

Yeni ve Kendine Özgü Bir Fotoğraf Biçimi Olarak Dijital İmgeler

Dijital imgeler ve onların kullanım şekilleriyle kendine özgü bir ifade biçimi yaratmanın yöntemlerini anlamak için analog fotoğraf ile dijital arasındaki ontolojik farklılıkların fenomenolojik düzeyde yarattığı değişimlerin dikkate alınması gerekir. Analog fotoğraftan farklı olarak dijital fotoğrafta bulunan ve hemen göze çarpan fenomenolojik farkların başında, imgenin dijital ekranda anında görünür olması gelir. Tabii bunu yalnızca dijital fotoğrafa özgü olarak düşünmek çok da doğru değildir. Dijital görüntü ekranı hâlihazırda izleyicilik açısından baskın format olarak kabul edilebilir çünkü dijital materyalin herhangi bir türü -bunlar imgeler, metinler, sesler ya da bunların karışımı olabilir- dijital ekranlar aracılığıyla görüntüleniyor. Fakat Bate'e göre (2013, s. 85) bu bağlamda hatırlanması gereken birkaç önemli faktör mevcuttur:

Bunlardan ilki, ekran görüntülerinin fotoğrafçılıkta hâlihazırda var olan benzerlik ve görsel gerçeklik hedeflerini takip ediyor olmasıdır. İkinci olarak elektronik ekranda görünen dijital imge, aktif bir bilgisayar

⁷ Şekil 4, Maloney, M. (2006) Erişim <https://www.inthe-between.com/a-closer-look-pedro-meyer/>

sürecinin parçasıdır. Fotoğraf baskısının pasif bir form olmasının aksine aktif bir bilgisayar sürecidir. Dolayısıyla ekran, bilgisayar kodu ve fotoğraf imgesinin görsel simülasyonu arasında yer alan aktif bir ara yüzdür. Bu iki nokta birlikte düşünüldüğünde üçüncü olarak dijital ekran fotoğrafı tamamen elektronik ve aktif olduğu için bu fotoğraf, hareket ettirilebilir, büyütülüp küçültülebilir, dolayısıyla ayrıntılı şekilde incelenebilir. Bu imge aynı zamanda işlenebilir, düzenlenebilir, kırılabilir, perspektifi, kontrastı, yoğunluğu, aydınlığı, netliği ya da rengi değiştirilebilir ya da tabii ki silinip tamamen ortadan kaldırılabilir. Bu bakımdan kamera bilgisayar, hep yanımızda taşıyabildiğimiz bir karanlık oda gibidir. (Bate, 2013, s.89)

Algoritmalar, Yazılımlar ve Yeni Bir Tür Materyalizm

Dijital bir görüntü dışsal bir nesne ile ontolojik bir ilişkisi var olduğu için değil, sensör üzerinde işlenen enformasyon gözümüzün fotoğraf biçiminde algılayacağı algoritmik bir tasarıma sahip olduğu için fotoğraf gibi görünmektedir. Bu bakımdan Hubertus v. Amelunxen (1996) dijital fotoğraflar için temsili nitelikleriyle algılanabilir olmakla birlikte, onların artık belirli bir an ve mekân göndermelerinin olmadığını belirtir. Elvind Rossaak (2011, s.193) tartışmayı bir ileri aşamaya taşır:

Analog kültürde saklama ile görüntü, yani negatif ile baskı arasında nedensel bir ilişki vardır. Ancak algoritmik kültürde bu ilişki sadece keyfi hale gelmekle kalmaz, aynı zamanda yeni yazılım ara yüzü benim 'algoritmik olarak devreye sokulmuş iş süreci' olarak adlandırdığım düzleme bağlıdır.

Burada Rossaak (2011), esasında bilgisayar hafızasına yüklenen enformasyonun sonraki bir dönemde, farklı yazılım ve araçlarla çok değişik biçimlerde görüntülenebileceğini ima etmektedir. Dolayısıyla dijital fotoğraf farklı zamanlarda farklı formlara girebilecek süreç halinde bir enformasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum fotoğrafın, medyuma özgü olma durumunu ortadan kaldırmaktadır. Bir başka deyişle, dijital görüntüyü oluşturmak için analog dönemin aksine, fotoğraf makinesi bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Bilgisayar ve algoritma temelli bir görüntüleme sisteminden söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Lev Manovich'e (2001) göre yeni medya ürünleri programlanabilir olmalarıyla nitelenirler. Bütün programlanabilir nesnelere dijital kodlardan oluşmuştur ve manipülasyona tabidirler. Algoritma, analog görüntünün dijital taşımasında gerekli dönüşüm noktasıdır. Algoritmalar soyut, sembolik ve normalde sözde kodlar olarak yazılmış ya da akış diyagramları olarak çizilmiş basamak basamak oluşturulmuş komutlardır. Bilgisayarın mucitlerinden olan Alan Turing, algoritmaları bir makinenin içerisine bir problemi çözmek üzere yerleştirilmiş bir grup komut olarak tanımlamıştır (Manovich, 2013, s. 70). Basitçe söylenirse, algoritmalar, bilgisayarların sizin yapmasını istediğiniz şeyi bilgisayarın nasıl yerine getireceğini tanımlarlar. Program veya yazılım denen biçimler şeklinde iş görürler. Bir girdiyi alır ve bir çıktı üretirler. Böyle bir işlemde geçen bir metin ya da imge, programlanabilir bir nesne haline ya da başka ifadeyle "yazılımlaştırılmış" hale gelir. Bu bakımdan yukarıda da bahsedildiği üzere görsel alanda temsil ve belirtisellik meselesi problematik hale gelir

Rossaak'a göre (2011, s. 190) algoritmik kültürler, araca özgü ayrımlara dayanmayan yeni bir materyalizme gönderme yaparlar. Bu tür bir materyalizmin merkezini, birbirine dönüştürülebilir enformasyon kodları oluşturur. Kodlanmış bir ortamda, görünüm biçimleri seçmelidir ve bu seçim, izleyici /kullanıcının yeni makinesel failliği tarafından gerçekleştirilir. Bu yeni durum bilgisayarlar tarafından ortaya çıkarılmıştır ve

Web 2 kültürü, çok daha gelişkin yazılımlar ve bant genişliği tarafından daha ileri noktalara taşınmıştır. Fotoğraf bundan böyle araca özgü nitelikte değildir. Bunun yerine algoritmaların, kendilerini içlerinde sakladıkları yollardan birine dönüşmüştür. Artık büyük oranda algoritmalarla etkileşime geçiyoruz, fakat bu etkileşim sırasında algoritmaların içinde gömülü olduğu ara yüzleri kullanıyoruz. Burada önemli soru, Galloway'in (2010) bize hatırlattığı üzere, "gördüğümüz şey, algıladığımız şeyle aynı mıdır?" Rossaak'a (2011, s. 191) göre bu sorunun cevabı hem evet hem de hayırdır. Birbiriyle kıyaslanamaz bu iki fenomenolojik pozisyonun bir aradalığı, yeni algoritmik kültürün hem problemlerine hem de potansiyellerine işaret etmektedir (Rosaak, 2011, s. 191).

Hangi Medyum?

Günümüzde gelişen yazılım çalışmaları alanı, şu anda bir post medya çağında yaşadığımızı dair bir iddiayı barındırır. Lev Manovich (2012) eskiden medyaya özgü olan araçların, yazılımlar tarafından simule edilip geliştirilmesinden sonra medyum kavramına ne olduğunu sorar. Acaba hala farklı medyumlardan söz etmek anlamlı mıdır? Ya da artık sadece tekil bir medyumun ya da meta-medyumun var olduğu bir cesur yeni dünyada mı yaşıyoruz? (Manovich, 2012). Lister (2013, s. 12) bu mesele üzerine biraz daha düşünülmesi gerektiğini söyler çünkü medyum kavramı her zaman kaygan ve belirsiz olmuştur. Kavramın kaynağı, bir duyu organı ve madde arasında yer alan ve bunların birbiriyle ilişkisini sağlayan bir ortam olduğunu düşünen metafizik kavrayışta yatar. Yani içerisinden bir şeylerin, örneğin enformasyonun akıp gittiği bir kanal gibi mekanik bir kavrayış söz konusudur (Williams, 2005, s.246). Marshall MacLuhan gibileri için örneğin kavram, teknolojinin eş anlamlısı gibidir. Fakat bazıları için ise daha karmaşık bir şeylerin içindeki unsurlardan biridir, bir pratiktir. Eğer medyum yazılımla yer değiştireceksek, o zaman medyum bir kanal ya da teknoloji olarak ele almak ya da düşünmek daha kolaydır. Fakat eğer bir medyum, bir pratiğin unsuruna gönderme yapıyorsa ve bu pratik özellikle de bir üreticinin içinde bulunduğu kurumlarla ve niyetleriyle ilişkili olarak üzerinde çalıştığı ve yeteneklerini ortaya koyduğu bir materyalle ilgiliyse, bu yer değiştirme çok daha zor olacaktır (Lister, 2013, s.12).

Yazılım uygulamaları, bir medyum simule ederken çalışma süreçlerini, karar mekanizmalarını, gelenekleri ve medya pratiğini oluşturan süreçleri ödünç ya da miras alır. Şu anda bütün eski medya türlerini, bilgisayar ve yazılımları aracılığıyla simule edebileceğimiz ve geliştirebileceğimiz bir dünyada yaşıyor olmakla birlikte, bunu sadece bir meta-medyum olarak nitelendirebileceğimiz bir zamandan oldukça uzaktayız. Böyle bir indirgemecilikten uzak durmalıyız fakat yazılım çalışmalarının, fotoğrafın bugünkü durumunu şekillendirmedeki önemini de göz ardı etmemeliyiz.

Esasında algoritmalar, bilgisayarlardan çok daha önceye dayanır ve matematiğin uzun tarihinde önemli bir yere sahiptir. Eğer bir algoritma, belli bir sonucu başarmaya yönelik süreçleri belirleyen bir komutlar seti olarak düşünülürse, fotoğrafın zaten uzun süredir algoritma benzeri bir mantıkla çalıştığı söylenebilir (Lister, 2013, s. 12-13). Lister'e göre (2013) bu en az iki durumda geçerlidir. İlki profesyonel ve ciddi amatör fotoğrafçıların, öğrenilmiş ve sistematik teknik uzmanlığı içinde ve ikinci olarak da otomatik tüketici seviyesindeki kameraların teknolojisi içinde gizlenmiş biçimde olarak. Profesyonel analog fotoğrafçılığın algoritmik doğası, Ansel Adams'ın 1941 tarihli meşhur Moonrise, Hernandez, New Mexico fotoğrafı için aldığı notlarda görülebilir (1981, s. 127). Adams, fotoğrafın her aşamasında pozlama hesaplamalarını yapmıştır. Hatta karanlık odada gerçekleştireceği adımları bile önceden hesap etmiştir. Kendisi için yazdığı

bu notlardan, ortaya çıkacak imgeyi kafasında önceden görsel olarak tasarladığı ve sürecin bütün aşamalarını tam olarak planladığını görebiliriz:

İmgeyi tasarlariken, 10x8 kameramı ayarladım, [...] Cooke lensimin ön ve arka elemanlarını yer değiştirmem gerekti. 23 inch elemanı, cam bir G filtre (#15) ile öne örtücünün arkasına ekledim. [...] Tek lens elemanında odak kayması gerçekleşeceğini bildiğim için netliği, diyafram 32 iken 3/32 inch'e ayarlamak durumunda kaldım. Ayın parlaklığının bulunduğu pozisyonda 250 c/ ft² olduğunu hatırladım. [...] 64 ASA'lık bir filmde pozlama, f/8 diyaframla 1/60 saniye olmalıydı. Filtre için 3x pozlamaya izin verdiğimde pozlama sürem f/8 diyaframda 1/20 saniyeydi. [...] Banyo geliştirme sürecini de hesaba kattım [...] ve (negatif) Kodak IN-5 formülünün yoğunlaştırmasıyla bölgesel olarak daha güçlü hale geldi.⁸



Şekil 4.: "Moonrise, Hernandez, NM," © Ansel Adams, 1941.⁹

Fotoğrafın algoritma benzeri oluşunun ikinci durumunda, süreçler bir miktar daha sahne arkasında ve otomatik olarak gerçekleşir. Burada çok verilen örnek 1980'lerin meşhur Kodak Brownie şipşak makineleridir. Bu makineler, kullanıcılarına çok daha karmaşık süreçler için basitleştirilmiş kontrol setleri

⁸ Çeviri bana ait.

⁹ Şekil 4, Erişim <https://www.mutualart.com/Artwork/Moonrise--Hernandez--NM/9D03076AAED292E9>

sunarlar. Bu basitleştirilmiş ara yüzlerin arkasında kameranın içsel çalışma mekanizmaları görünmez şekilde yer alır (Palmer, 2013, s. 155).

Bazı özel işlev ve görevleri olan algoritmalar ve bilgisayar yazılımları, artık sadece kameraların içinde değildir, onlar artık aynı zamanda fotoğrafların üretildiği, depolandığı, düzenlendiği, sınıflandırıldığı ve paylaşıldığı online organizasyonlarda, sosyal medya sitelerinde, veri tabanlarında ve çekim sonrası aydınlık odalarda iş görürler. Yani yeni yazılım araçları, fotoğraf medyumuna yeni olanaklar ve kapasiteler kazandırır.

Yeni ve Eski Teknolojiler Arasında: Süreklilikler ve Kopuşlar

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi sellüoid filmin, fotoğraf pratiklerinin genel kullanım malzemesi olmaktan çıkması, çeşitli endişe ve belirsizliklere neden olmuştur. Bu durum yeni ve eski teknolojiler arasındaki sürekliliklerin görünmez olmasına sebep olmuştur. Fotoğrafla ilgili bu yeni söylemler, sanki analog fotoğraf artık tamamen ortadan kalkmış gibi bir varsayımla hareket etmektedirler. Oysa biliyoruz ki dijital fotoğraf tartışmalarında pek de sözü geçmemekle birlikte analog fotoğraf, hiçbir zaman sadece tek bir şey olmamıştır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmalar, dijital ve analog arasında ikilikler halinde düşünmek gibi problemli bir durumu ortaya çıkarıyor. Bunun yerine David Bate (2013, s.86), dijital teknolojinin analog fotoğraf biçimleri üzerindeki heterojen etkileri üzerine odaklanmayı önerir. Analog diye adlandırdığımız fotoğrafçılık biçimleri esasında teknolojik olarak sürekli evrilmekte ve dönüşmekteydi. Çok farklı kameraların icat edilmesi, farklı lens ve objektif türlerinin kullanımı, farklı film materyallerinin kullanımı, farklı kimyasal çözüntülerin ve farklı baskı kartlarının kullanımı, örtücü ve netleme mekanizmalarında farklı ölçüm biçimlerinin kullanılması, ışık sistemlerindeki dönüşümler ve benzeri teknolojik gelişmeler, analog fotoğrafçılık teknolojisindeki değişimleri görebileceğimiz yerlerdir. Bu liste çok daha fazla uzatılabilir fakat burada mesele, fotoğrafın ontolojik tanımıyla ilgili teorik tartışmaların, bu tarz dönüşümleri ve bunlarla ortaya çıkan estetik çeşitliliği görmezden gelmesi ve fotoğrafı tarihsel olarak, sabit bir şeymiş gibi ele almalarıdır. Yani sanki 19. yüzyıldaki ıslak plaka kullanan kameralar ile 20. yüzyıldaki kullan-at şipşak kameralar arasında kullanım açısından ve kültürel etkileri açısından hiçbir fark yokmuş gibi düşünülür.

Bu tarz nitelikler, kültür ve teknolojinin kesişim noktalarıdır ve insan öznelliği üzerinde karşılıklı etkide bulunurlar. Her dönem, o dönemin kültürel imge alanının dinamikleri içinde işleyen kodlar ve uzlaşımlar tarafından damgalanır. Analog fotoğrafın geleneklerinin bazılarının dijital fotoğrafa geçerken yeniden kodlanması, farklı sosyo-tarihsel uzlaşımları etkili bir şekilde bir araya getirmiş, bunları yeni yollarla birbiri içine geçirmiştir.

Bilindik bir örnek Instagram'da ya da Hipstamatik'te bulunan nostalji modu ile 1950'lerin ve 70'lerin polaroid fotoğraflarına benzer görüntülerin elde edilmesidir. Bu uygulamalar, eski analog materyallerin daha yumuşak odağa ve daha kararsız renk kimyasına uygun görseller üretmek için dijital kodlarda sabitlerler. Yukarıda zaten dijital fotoğrafın analog fotoğrafa öykünüyor olması niteliğinden ayrıca bahsetmiştik. Fakat bunu bir

öykünme ilişkisi olarak nitelemek, aradaki geçişkenlikleri görmemiz açısından çok da kesin olmayan bir varsayım olabilir.

Buna karşılık dijital ve analog resimler arasında, güçlü devamlılıklar olduğu çok açık olmakla birlikte, analog fotoğrafın bütün heterojenliğinin dijital teknoloji içinde homojenize olduğunu söylemek de yanlış olacaktır. Fotografik gerçeklik, dijital imge üretiminde hem teknolojik hem de kültürel açıdan önemli bir standart olmaya devam etmektedir. Teknolojik olarak analog fotoğrafın dijital simülasyonu yalnızca modlarının, 20. yüzyıl kamera sistemleri, lensleri, perspektif ve filmin elektronik versiyonlarına dönüştürülmesi bakımından güçlü bir devamlılığı temsil etmesini değil, aynı zamanda optik gerçekçilik ve gerçekçi resmetme kodlarının da devamlılığını ifade etmesi demektir (Bate, 2013, s. 86).

Kültürel olarak dijital kameralar en belirgin formlarıyla, analog fotoğrafçılıkta kullanılan makineleri, simüle ederler. Daha önce Manovich'in de belirttiği gibi analog kod ve geleneklerin, dijital simülasyonunda biçimsel ve resimsel değerleri bakımından büyük oranda herhangi bir önemli değişikliği fark etmek mümkün değildir. Bu analog fotoğrafçılık değerlerinin tam olarak sürdürüldüğü şeklinde düşünebilir. Fakat görsel gerçekçilikteki devamlılık ve bunun dijital imgelerdeki baskın durumu, her şeyin aynı şekilde gerçekleştiği anlamına gelmez. Dijital fotoğrafın görünümünde ve algılama deneyiminde fark edilmiyor olsa bile teori düzeyinde görünür olan farkların mevcut olduğundan bahsetmiştik. Bir başka deyişle analog ve dijital fotoğraf üretim süreçleri arasında bulunan ayırım izleyicinin resmi algılaması ya da resmin göndergesiyle ilişkisi bakımından zorunlu olarak görünür olmayabilir. Buradaki farkın görülemez oluşu, dijital fotoğrafın analog fotoğrafı taklit edişindeki başarıyı gösterir. Fakat dijital fotoğrafta, bilgisayar bir donanım olarak buradaki medyadır ve yazılım olarak dijital kod da teorik bakımdan medyuma tekabül eder. Dijital fotoğrafçılık ve üretilen dijital fotoğraflar, analog kodların matematiksel bir simulakrumudurlar (Lister, 2013, s. 6).

Fotoğrafta yapılmaya çalışılan şey, Avrupa resminde 1400'lü yıllardan bu yana kullanılan realist perspektifi kullanmaya devam etmektir. Yukarıda bahsettiğimiz üzere, fotografik kod, analog ve süreklidir. Bu bakımdan göndergesiyle arasında bir tür analoginin işlediği bir sisteme sahiptir. Buna karşılık, fotoğraf teorisinin analog fotoğrafın süreklilik ve bir gerçeklik sunduğunu öne süren ontolojik statüsü, tartışmalıdır. Buradaki gerçeklik çoğunlukla gerçekle karıştırılır. Dijital teori, dijital fotoğraftaki her şey dijital baytlar üzerine kurulu olduğu için farklı bir ontolojik teori ortaya koyar. Fakat dijital fotoğrafların çoğundaki görsel gerçekçilik analog fotoğrafta bulunan imge ve gönderge arasındaki analogi ile aynı mantığa sahiptir. Yani ontolojik anlamda bir fark olmakla birlikte, sanal anlamda dijital fotoğrafla analog fotoğrafın ikisi de mimesisi dikkate alır. (Lister, 2013, s. 87) Bu bakımdan Roland Barthes (1977, s. 19) analog fotoğrafın, bir paradoks içerdiğini ve kodu olmayan bir mesaj olduğunu ileri sürmüştü. Barthes'a göre (1977, s. 19) fotoğraf, imgenin üretiminde hiçbir kültürel müdahale olmadığı izlenimini veriyordu. Buna karşılık fotoğrafla ortaya çıkan bu doğallık hissi, esasında gerçekliğin görsel sunumunda gizli olan fakat *kameranin neyi, nasıl gördüğü ve neyi, neden gösterdiğinin kültürel olarak belirlenmiş olması* bakımından ideolojiktir.

Dijital fotoğraflarda da aynı sorunsal devam etmektedir. Bir başka deyişle dijital fotoğrafın kodları da esasında ideolojik olan bir çeşit doğal bilgi olduklarına dair ideolojik bir iddia içindedirler. Dolayısıyla analog ve dijital biçimlerin, ontolojik temelde farklı olmakla birlikte epistemolojik problemleri benzerdir denebilir. Her ikisi de bir şeyin inkâr edilemez şekilde orada olduğunu gösterme çabasıdır. Bu bakımdan dijital fotoğrafların ideolojik işlevlerindeki devamlılık, analog fotoğraftan miras alınmıştır.

Ham haldeki bilgisayar veri kodu, analog fotoğrafları taklit amacıyla bir yazılım süreci tarafından formüle edilir ve bunlar hiçbir şekilde masum ya da nötr değildirler. Bu imgeleri birer resim olarak içlerindeki veri işlenmeden göremeyiz bile. Bu bakımdan dijital işleme süreci de filmli fotoğrafı taklit eder. Filmli fotoğraf da ancak karanlık oda sürecinden sonra görünür hale gelir. Tekrarla söylersek dijital fotoğraf imgesi, film kullanılan analog fotoğrafın bir simülasyonudur. Fakat bunun da ötesine geçerek fotoğrafın becerilerini arttırmış, çok daha düşük ışık şartlarında iş görebilir hale getirmiş, daha gelişkin optik beceriler kazandırmış ve zaten film teknolojisi kullanan fotoğrafçıların arzuladığı birçok eksikliği gidermiştir. İşlevsel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, zaten amaçlanan ve arzulananı yerine getirmiş olan farklı bir teknolojiyi kullanmakta bir beis görünmemektedir. Hakikaten fotografik kodların dijital simülasyonlarının gündelik kullanımlarının, kullanıcılar açısından herhangi bir fark yaratmadığını söylemek mümkündür. Dijital simülasyonun mantığı, toplumsal alanda kullanılan farklı medya formları için de herhangi bir mesele teşkil etmemektedir. Örneğin, kimse cep telefonlarıyla konuşurken -ki karşıdaki ses, konuşan kişinin sesinin dijital olarak simüle edilmesidir, gerçekleşen dijital süreçten şikayetçi olmamaktadır. Hatta ancak bir kesinti ya da gürültü halinde insanlar bu sürecin dijital olduğunun farkına varabilmektedirler (Bate, 2013, s. 88).

Dijital toplumda, teknolojik gelişmelerin fotoğrafta yarattığı değişim ve dönüşümler, David Bate (2013, s.88) tarafından üç temelde ele alınmıştır. İlk olarak, fotoğraf makineleri, artık birer bilgisayar niteliğindedir. Bate'e göre, (2013, s. 79) fotoğraf makinelerini, birer bilgisayar olarak tarif ettiğimizde, fotoğrafçının merkezi rolünün yer değiştirmesi söz konusudur. Bu açıdan, fotoğrafçının işlevi farklıdır: Fotoğrafçı, "sahada fotoğraf çekiyor da olsa, ofisten fotoğraf makinesini de kontrol ediyor olsa ya da evde masa başında da olsa, o artık aynı zamanda bir bilgisayar operatörüdür" (Bate, 2013, s. 79). Dolayısıyla bilgisayarlar, artık birer kameradır. Bu da bizi, bilgisayar yazılımlarının, ham veriyi görsel imgeye çevirebilir yani veriyi işleme kapasitesine sahip olduğu bilgisine ulaştırır. İşleme süreci, hem bilgisayar tarafından kontrol edilen tamamıyla otomatik bir süreç olabilir hem de fotoğrafçının yorumuna alan bırakabilir. Fotoğraf işleme, kırpma, çekim sonrası müdahaleler, estetik değerler, baskı tekniklerinin hepsi artık daha kolay ayarlanabilir ve değiştirilebilir. Normal şartlar altında profesyonel fotoğrafçılıkta, fotoğrafçı, süreçler üzerinde kontrol sahibidir. Bu, otomatik süreçlerin hâkim olduğu amatör fotoğrafçılıktan farklıdır. Bu fark dijital fotoğrafla da çok fazla değişmemiştir. Halbuki teknolojik süreçlerdeki elektronik otomasyon sürecinin artması sonucu, profesyonel/amatör fotoğrafçılık arasında artık fazla bir ayrım kalmadığı iddiası gündemdedir. Bu doğru olsaydı, imgeler arasındaki farkın ortadan kalktığı da söylenebilirdi fakat pratiğe baktığımızda profesyonellerin ürettiği fotoğrafların açıkça farkını koruduğu görülebilmektedir.

Bate'in ikinci önemli dijital gelişme olarak vurguladığı husus, bilgisayar-fotoğraf makinesinin, kayıt alma, işleme, dağıtım ve gösterim için bir araç oluşudur. Bu, Bate'e göre (2013, s. 80) üç şekilde anlaşılabilir: İlki, öncelikle görüntünün aracısız biçimde bilgisayar üzerinde doğrudan görüntülenebilmesidir. Bir başka ifadeyle, fotoğraf makinesi, imgelerin hemen ve doğrudan görüntülenebildiği bir mecra olur. İkinci olarak öne çıkan nitelik, fotoğraf makinelerinin kodladığı görüntünün, anında çeşitli formatlarda görülebilir bir resme dönüştürülebilmesidir. Fotoğrafçı, çekilen görüntüye anında bakabilir ve lüzum görürse fotoğrafı yeniden çekmeye karar verebilir. Bate'e göre (2013) imge sürecinin dijitalleşmesinin getirdiği esas fark, işleme sürecinin hızından ziyade, anında geri bildirim almanın fotoğraf çekme sürecini dönüştürmesidir. Çünkü fotoğraf makinesi, aynı zamanda fotoğrafı görme aracının kendisidir. Gerçekten bu da bilgisayar-fotoğraf makinesinin, analog fotoğraftaki karanlık oda süreçlerinin tamamını kendi içinde gerçekleştirebilmesi

anlamına gelir.¹⁰ Verinin, optik bir resme dijital sayesinde anında dönüştürülebilmesi, amatör fotoğrafçıya, teknik değerlendirme ve analiz olanağı sağlar.

Üçüncü olanak da imgenin, bilgisayar-fotoğraf makinesinden paylaşılması yine anında olur. Bu durumda dijital teknoloji ile beraber gelen üçüncü değişim, paylaşım ilişkindir. Bu paylaşım, sadece fotoğrafı ilk gören fotoğrafçı için değil, bilgisayara bağlanabilen herhangi biri de çekilen imgeyi anında görebileceği için dijital fotoğraf çok daha yaygındır ve potansiyel olarak geniş bir kitleye ulaşabilir.

Elektronik süreç, imge üretimini, anında işleme, görüntüleme ve dağıtım ile bağlantılandırır. Verilerin depolanması, yeni ve gelişmiş yazılım sistemleri ve veri işleme otomasyon sistemi, ağları geliştirmiş ve imgelerin dağıtımını işlevselleştirmiştir.

Sonuç

Sonuç olarak teknolojik belirlenimci yaklaşımların, analog ve dijital ikiliğine hapsedtiği günümüz fotoğraf pratiğini açıklamakta yetersiz kaldığını görmekteyiz; çünkü günümüzde fotoğraf hem geleneksel haliyle hem de aldığı yeni biçimlerle toplumsal bir pratik olarak işlevini sürdürmektedir. Fotoğraf ne analog dönemde ne de dijital dönemde statik bir oluşa sahiptir. Aksine hem teknolojik anlamda hem de toplumsal kullanımları bağlamında fotoğraf, sürekli devingen ve tek bir olgu olarak salt fotoğrafa indirgenemez durumdadır. Yukarıda sözünü ettiğimiz şekliyle bir medyum olarak fotoğrafı, üreticinin içinde bulunduğu kurumlarla ve niyetleriyle ilişkili olarak üzerinde çalıştığı ve yeteneklerini ortaya koyduğu materyalle ilgili olan maddi bir pratik olarak ele aldığımızda, fotoğrafı artık yalnızca teknolojik temelli ikilik içinde düşünmek mümkün olmayacaktır.

Lister'in kavramsallaştırmasıyla, fotoğrafta yazılım ile medyumunu birbirlerinin yerine geçebilir formlar olarak düşündüğümüzde, dijital ve analog arasındaki dikotomi üzerinden fotoğrafı bir bağlama oturtmak belki mümkündür; ancak fotoğrafı toplumsal kullanımı ve işlevi olan bir medyum olarak ele aldığımızda ve fotoğrafın toplumsallığını da hesaba kattığımızda, bu dikotomiden sıyrılarak yeni bir düşünme formuna ve sorunsala doğru yola çıkabiliriz. Bu bağlamda gerçeklik, manipülasyon, belirtisellik, simülasyon gibi ikilikler üzerinden düşünmek yerine, içinden geçilen süreçte yaşanan dönüşümün bu pratikleri, hangi yönde ve nasıl biçimlerde etkilediğine odaklanmak ve bu pratiklerin olumsuzluklarından ziyade potansiyellerini göz önünde bulundurmak daha yerinde olacaktır. Bu potansiyeller hesaba katıldığında, fotoğrafçı ile fotoğraf arasındaki ilişkisellik, hem toplumsal bir olgu olarak görülecek, hem de dijital ve analog ikiliğine hapsedilmeden kendi özgül formları, biçimleri, imkanları, araçları, niyetleri ve bakış açıları da dahil olacak şekilde yeniden düşünülebilecektir. O halde soruyu, fotoğrafçıların hem fotoğraf hem de fotoğraf makineleriyle kurdukları ilişki bağlamında ele almak gerekir. Bu bağlam, bizi hem ikili düzleme hapsedilmiş eleştirilerden bağımsızlaştırır, hem de fotoğrafçının sürdürdüğü bu ilişkinin temellerine inmemizi sağlar. Bu açıdan geleneksel formların verili konularından ziyade, bütünleşik olmayan kapsamlı bir kültür sorununu da dahil ederek fotoğraf ve fotoğrafçı için yeni bir tartışma zeminini yaratmak mümkündür.

¹⁰ Fotoğrafçı, eğer isterse, fotoğraf doğru bir fotoğraf olana kadar tekrar tekrar çekebilir. Ama bu durum, bir yandan da fotoğraf, doğru bir fotoğraf olana dek "geri bildirim sarmalına" fotoğrafçılığı hapseder.

Tüm bu tartışmalardan sonra sorulması gereken soru, fotoğrafçının yani imgeyi üreten kişinin, tüm bu dijital süreç içindeki payının ne olduğudur. Acaba fotoğrafçılar hala fotoğraf makineleriyle kurdukları ilişkiyi sürdürmelerinde etkili olan *motivasyonlar, bilinç, bilinç dışı, arzu, farklı amaçlar, yetenekler, bilginin kurumsal değerleri* tarafından mı belirleniyor? (Bate, 2013, s. 79-80) Bu soruya kuşkusuz bu şekilde cevap vermek mümkündür çünkü tüm bu faktörler hesaba katılabilir. Bu durumda söylenebilir ki artık fotoğraf çekme eylemi o kadar da özel bir eylem olmaktan uzaktır. Bate'in de benzettiği şekliyle, fotoğraf çekmek, daha çok küçük notlar düşmeye benzer. Dijital medya uygulamaları, eski sembolik formlarla beraber imge içeriklerinin arasındaki bağlantıyı değiştirebilir hatta bunların içeriğini boşaltabilir. Bu durumda, tartışılması gereken husus güncel kültürün içine eski sembolik formları nasıl tekrar katacağımız gibi daha geleneksel bir konum değildir. Buradaki asıl ve yeni mesele, kültürün bütünlüğü olmadığı sorunsalıdır. Çünkü kurumsallaşmış kurallar ve ekonomik koşullardan bağımsız özgül bir güncel fotoğraf alanının var olup olmadığı, yoksa da bunun nasıl tasavvur edilebileceği önemli bir mesele olarak tüm bu tartışmaların sonuç noktasını oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Adams, A. (1941). Moonrise Hernandez (Fotoğraf), Erişim: 05.05.2022, <https://www.mutualart.com/Artwork/Moonrise--Hernandez--NM/9D03076AAED292E9>
- Adams, A. (1981). *The Negative*. Boston: Little, Brown and Company.
- Ameluxen, H. V. (1996). Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space. Hubertus v. Ameluxen (Haz.), içinde, *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munich: G+B Arts.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Batchen, G. (1997). *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bate, D. (2013). The Digital Condition of Photography: Cameras, Computers and Display. Martin Lister (Ed.), içinde, *The Photographic Image in Digital Culture* (s.77-94). New York: Routledge.
- Cubit, S., Palmer, D. ve Tkacz, N. (2015). Introduction: Materiality and Invizibility. Cubit, S., Palmer, D. Ve Tkacs, N. (Haz.), içinde *Digital Light*. London: Open Humanities Press.
- Değirmenci, K. (2017). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*. İstanbul: Doğu.
- Galloway, A. (2010). What You Get Is What You See. Rossaak, E. (Ed.) içinde, *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Nota Bene: Studies from the National Library of Norway. Oslo: Novus.
- Griffin, R. E. (1995) Eyes on the future: Converging images, ideas, and instruction. In Selected readings from the annual conference of the international visual literacy association 27th, Chicago, Illinois 18-22.

- Hahn, T. (2009). *Developing Perfection: Understanding and Redefining Photography in a Digital Age*. Yayınlanmamış M.A. Tezi: Wake Forest University.
- Kayo, T. (2021), Which Film Simulations Are Best for Street, Portrait, Night, Landscape?, *Fujilove Magazine*, Erişim: 05.05.2022,
<https://fujilove.com/which-film-simulations-are-best-for-street-portrait-night-landscape/>
- Lister, M. (2009). Photography in the age of electronic imaging. in *Photography: A Critical Introduction* (2nd edition) Wells, L. (Ed.), New York: Routledge.
- Lister, M. (2013). Introduction, Lister, M. (Ed.), içinde *The Photographic Image in Digital Culture*, New York: Routledge.
- Maloney, M. (2016). A Look Back at Pedro Meyer's Truths and Fictions, In the In-Between: Journal of the New and New Media Photography, Erişim: 05.05.2022,
<https://www.inthein-between.com/a-closer-look-pedro-meyer/>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge MA: MIT Press.
- Manovich, L. (2006). The Paradoxes of Digital Photography. Welss, L. (Haz.), içinde, *The Photography Reader* (ch.40). London: Routledge.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*, Bloomsberry. New York, London, New Delhi, Sydney.
- Meyer, P. (1991-92). The Arrival of White Man, Magdalena Penazco, Oaxaca (Fotoğraf).
- Meyer, P. (1995). *Truths and Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*. New York: Aperture.
- Meyer, P. (2000a). La Realidad in the 2000, Zonezero from the Lightscreen, Erişim: 05.05.2022,
<http://v1.zonezero.com/editorial/enero00/january.html>
- Meyer, P. (2000b). Redefining Documentary Photography, Zonezero From the Lightscreen, Erişim: 04.05.2022,
http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=589:redefining-documentary-photography&catid=1:pedro-meyers-editorial&lang=en&Itemid=
- Meyer P. (2006). *Redefining Documentary Photography*, içinde *The Real and the True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, Pearson.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT.
- Palmer, D. (2013). The Rhetoric of the JPEG. Lister, M. (Ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.
- Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.

- Roberts, J. (2009). Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic. *Oxford Art Journal* 32/II., 281-298.
- Rodowick, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rossaak, E. (2011). Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film-Divide, Rosaak, E. (Haz.), içinde, *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rubinstein, D. ve Sluis, K. (2013). The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and The Crisis of Representation. Martin Lister (Haz.), içinde, *The Photographic Image in Digital Cuture*, 2. Baskı. New York: Routledge.
- Smith, E. (1954). Dr. Albert Schweitzer (Fotoğraf) Bronx Documentary Center Altered Images, Erişim: 05.05.2022, <http://www.alteredimagesbdc.org/eugene-smith-albert-schweitzer>
- Ulusal Basın Fotoğrafçıları Derneği'nin etik kodu, Erişim <https://nppa.org/code-ethics>
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow, Fontana.
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim.
- Witte, M. S. (1994). Photography/digital imaging: Parallel & paradoxical histories. In Imagery and visual literacy. Selected readings from the annual conference of the International Visual Literacy Association, 26, Tempe, Arizona, October 12-16.