

## **FOTOĞRAFIN EKONOMİK ANLAMI** **ECONOMIC MEANING OF PHOTOGRAPHY**

**Doç. Dr. Yiğit KARAHANOĞULLARI**

Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye Bölümü. [yigitkarahanogullari@gmail.com](mailto:yigitkarahanogullari@gmail.com)



### **ÖZET**

Bu yazı, fotoğrafın ekonomik anlamını emek değer kuramından hareketle incelemeyi amaçlamaktadır. Ortaya çıkışının özgünlükleri, teknolojisinin hızla yaygınlık kazanarak form değiştirmesi ve yakın dönemde dijital çağda fotoğraf üretim alanında yaşanan gelişmeler, bu yazıda emek değer kuramı ile tekrar anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğrafın Ekonomik Değeri, Fotoğrafta Teknolojik İlerleme

### **ABSTRACT**

This article aims to analysis the economic meaning of photography through labour theory of value. The specificities about its invention, reformation of its technology through rapid spillover, and current developments which digital age brought about are tried to be re-understood in this article.

**Keywords:** Economic Value of Photography, Technological Progress of Photography

### **1. GİRİŞ**

Fotoğraf genellikle estetik etkisiyle, bilimsel/politik/toplumsal alandaki işlevselliğiyle değerlendirilir. Fotoğraf yaratma ediminin bir başka önemli boyutu ise, kuşkusuz ki, ekonomik bir faaliyet olmasından gelmektedir. Sadece fotoğrafın bir meta olması itibariyle değil, fotoğraf üretimi için gereken tüm girdilerin de meta alanı içinde yer alması itibariyle ve tüm bu aşamalarda güçlü küresel tekellerin egemenliklerinin söz konusu olması nedeniyle de fotoğrafın kapitalist piyasa ekonomisi içinde bir anlamı da vardır. Ve daha da ötesi, fotoğrafın ortaya çıkışı da diğer pek çok sanat alanından farklı olarak kapitalist üretim biçimi ile eşzamanlı olmuştur. Edebiyat, heykel, resim gibi temel sanat dallarını düşündüğümüzde hiçbiri için bu özgün durumun geçerli olmadığını görebiliriz. Sıraladığımız temel sanat dallarının hepsi kapitalizmden çok daha önce insanlığın bir üretim/ifade aracı haline gelebilmiştir.<sup>1</sup> Diğer tüm dallardan farklı olarak fotoğraf kapitalizmin kollarına doğmuştur ve tüm gelişim evresi bu üretim ilişkileri tarafından belirlenmiştir.

Kuşkusuz kapitalist piyasa ilişkilerinin, fotoğraf sanatının estetiği üzerine yansımaları olması beklenir. Bu yazının konusu ise fotoğrafın ekonomisi ve tarihsel olarak fotoğrafın ekonomik anlamının nasıl şekillendiği ile sınırlıdır. Fotoğraf üretiminin, piyasa ilişkilerinin bir parçası olması itibariyle, ekonomik değersizleşme eğilimi gibi kapitalist sistemin karşılaştığı kriz dinamiklerinden nasıl etkilendiği yazının temel sorunsalı olacaktır. İçinde yaşamakta olduğumuz dijital devrimin etkileri de bu çerçevede ele alınacaktır ve nihayetinde ekonomik değersizleşme olgusunun, ekonomi dışı anlamı fotoğraf üretiminin demokratikleşmesi tespitiyle bu bağlamda anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

<sup>1</sup> Fotoğraf gibi bunun bir diğer istisnası da kuşkusuz ki onun teknik açıdan bir uzantısı olan sinemadır.

## 2. BİR META OLARAK FOTOĞRAFIN ORTAYA ÇIKIŞI

Fotoğraf, kuşkusuz insanların kişisel hayatlarında/gündelik kullanımlarında önemli estetik/kültürel/kişisel anlamlar taşımakta ama bundan öte piyasada kâr amacıyla yapılan bir üretim faaliyeti, yani bir meta. Fotoğraf tamamen ticaret dışı bir alanda kullanılıyor olsa bile, onun üretilmesi sırasında kullanılması gereken girdilerin ve üretim araçlarının piyasadaki temin edilmesi zorunluluğu dolayısıyla da fotoğraf, bu piyasa ilişkilerinden bir türlü kurtulamıyor.

Tüm metaların ortak özellikleri piyasada alınıp satılmaları; arz ve talep ilişkisi içine girmeleri ve bu ilişkide kendilerine bir fiyat atfedilmesidir. Günümüzde bu ekonomik ilişki hemen hemen sınırsız bir ivmeyle tüm toplumsal ilişki alanlarını kuşatmış ve insani ilişkilerin öz niteliklerini yıpratma pahasına metalaşma ilişkisi hakim hale gelmiş durumda (Sandel, 2012). Mal ve hizmetlerin pazarda alınıp satılması, tarihsel olarak kapitalizmden önceki üretim biçimlerinde de söz konusu olagelmıştır. Karl Polanyi, antropolojik incelemelerinin sonucunda mübadeleye dayanan bu pazar ilişkilerini, diğer iki toplumsal ilişki biçiminden yani karşılıklılık (aile ilişkileri, akrabalık ilişkileri) ve yeniden dağıtım (kamu otoritesinin yeniden bölüştürücü özelliği) ilişkilerinden ayırır. Kapitalist üretim biçiminin tanımlayıcısı, toplumların yeniden üretiminde, mübadele ilişkilerinin diğerleri üzerinde baskın hale gelmesi ve diğerlerini ele geçirilmesi olmuştur. Toprak, emek ve para özlere itibariyle piyasada satılmak için üretilen metalar olmamasına rağmen bunlar, kapitalizmde metalaştırılmıştır; bu nedenle Polanyi bunları fiktif meta olarak adlandırır (Polanyi, 2001: 71-81). Tıpkı toprak, emek gücü ve para gibi sanat da özü itibariyle meta niteliği taşımazlar. “Sanat temel olarak insanın kendini ifade etmesinin açık uçlu bir aracıdır (...) piyasada herhangi başka bir meta gibi alınıp satılması onun, bu kültürel tarihin ve düşünsel-sosyal ortaklığın bir parçası olma özsel yetisini kaybettirecektir.” (Topal 2015: 8).

Bu özsel çelişkilerle giderek metalaşan sanatın, piyasa alanı içinde nasıl var olabileceği ve özgürlük koşullarının bu anlamda tahrip olması olgusu, pek çok farklı boyutuyla tartışılabilir. İncelemeye çalıştığımız fotoğraf üretimi için ilginç bir durum söz konusudur: daha en başından beri fotoğraf, kapitalist üretim biçiminin içinde var olagelmıştır. Ortaya çıktığı dönem aynı zamanda kapitalist üretim ilişkilerinin kurulmaya başlandığı dönemdir. Üretim araçları parasallaşmakta, sermayenin özel mülkiyeti ortaya çıkmakta, emek gücü, alınıp satılır bir meta haline gelmektedir. Teknoloji bu dönemde, kamu otoritesi tarafından özel girişimcilerin mülkiyetine alınmaya, patentlenmeye başlanmıştır. Fotoğrafi keşfeden, ve onu yaşatan öznelere hayat serüvenleri, maceracı ruhları, birbirleriyle rekabetleri, teknolojik atılım için sarf ettikleri çabalar, kapitalist girişimciliğin güzel bir betimlemesidir.

1826’da fotoğrafın temelini atan Nicephore Niepce, “burjuvazinin en iyi tabakasından, entelektüel burjuvaziden geliyordu.” (Freund 2008: 25) Niepce’nin buluşunu bir adım ileri taşıyan Daguerre, onun ölümünden sonra buluşun mülkiyet hakkını miras olarak devralan oğlu Isidore’la birlikte buluşu geliştirmek üzere bir anlaşma imzalayarak, proje için kendilerini destekleyecek bir yatırımcı arayışına girdi ancak hiçbir kapitalist bununla ilgilenmediğinde Daguerre kendi imkânlarıyla çalışmalarını sürdürerek yatırımın da riskini kendisi üstlendi: “Yetenekli ve hırslı bir iş adamı olan Daguerre, icadın tanıtıldığı reklamın üst kısmında kendi adının büyük harflerle yazılmasını istedi; eski bir Diorama’nın yöneticisi olarak işini iyi biliyordu. Böylece buluşunun, yüksek sosyete ve salonlarda en çok konuşulan konu olmasını sağladı” (Freund 2008: 27).

19’uncu yüzyılın kapitalist girişimcilerine güzel bir örnek olan bir başka fotoğrafçı ise Nadar’dır. 1853 yılında Saint-Lazare sokağında bir stüdyo açarak fotoğrafçılığa başlayan Felix Tournachon Nadar’ın hayatı ve başından geçenler “ilk dönem fotoğraf sanatçıların tümünün yazgısının bir örneğidir” (Freund 2008:35). Nadar, risk almaktan çekinmeyen, yenilikler peşinde koşan, yaratıcı, ekonomik yıkımlarla karşılaşsa bile yılmayan, 19’uncu yüzyıl girişimcisinin fotoğraf alanındaki karşılığıdır. Havacılıkla ilgilenen Godard kardeşlerle yaptığı ticari ortaklık, hava fotoğrafçılığı denemeleri, Alman ordusunun Paris’i işgali sırasında hava bölüğünün kumandanlığına tayin edilmesi *Geant* isimli Dev Balon yapma süreci ve başarısızlıklarla geçen denemeleri, tüm bunların

ona bir servete mal olması ve iflası, tekrar fotoğraf stüdyosuna geri dönüşü... (Barnes 2013: 7-25) Benzer şekilde fotoğraf üretiminde yaptığı yeniliklerle dünyanın en zengin fotoğrafçısı olarak yaşayan ama yine benzer yeniliklerle iflas eden ve yaşamı yoksulluk içinde sona eren Disderi'nin hayatı... Tüm bu hikayeler bir taraftan da kapitalist piyasanın ortaya çıkışının hikayeleridir.

### 3. FOTOĞRAFIN “DEĞER”İ

Fotoğrafın meta değeri nereden gelir? Bu soru, bu çalışma bağlamında, fotoğrafın sanatsal değerine ilişkin bir soru değildir. Bir meta olarak fotoğrafın fiyatının ve fotoğrafın ilişkili olduğu piyasa alanındaki diğer tüm fiyatların oluşumunun gerisinde yatan ilişkilerin/dinamiklerin neler olduğuna dair bir sorudur. İktisadi bir incelemede fiyatlarının kendi başın hiçbir anlamı yoktur. İktisat bilimi, kuramsal araştırmalarında fiyatlarla değil değerlerle ilgilenmiş ve iki temel değer kuramı geliştirmiştir: emek değer kuramı ve fayda değer kuramı. Bu çalışmada teorik bir tercihte bulunulacak ve incelemeye yardımcı olmak için Marksist emek değer kuramına başvurulacaktır. Buna göre fotoğrafın değeri de diğer tüm metaların değeri gibi üretilmesi için gerekli olan canlı emek saat ile tüm girdilerden gelen cansız emek zamanının toplamından oluşacaktır.

Bu noktada hemen bir uyarıda bulunmamız gerekmektedir: hiçbir değer hesaplaması belirli bir anda, tekil bir metanın fiyatının ne olacağını tahmin etmek için kullanılamamaktadır. Sadece bu metanın içsel olarak taşıdığı emek değer ile, piyasa mekanizmalarıyla ona atfedilen emek değer arasındaki farkın tespiti için kullanılabilir. Bu tür bir fark, tek tek metalar için fiyatların değerler tarafından belirlenmesini gerektirmez. Örneğin herhangi bir meta, son derece yüksek bir emek değerine sahip olmasına rağmen piyasada arz ve talep dinamikleri nedeniyle düşük fiyatlarla eşleşebilmektedir. Ya da tersine bazı metalar çok düşük emek değere sahip olmasına ya da hiçbir değer taşımamalarına rağmen (özellikle günümüz neoliberalizmde kolaylıkla gözlemleyebildiğimiz spekülasyon mübadelelerinde ya da rant balonlarında olduğu gibi) piyasada yüksek fiyat karşılıkları bulabilmektedir. Ancak toplamda belirli bir meta grubu için değerler örneğin hızla düşmekte ise, bu metaların görece fiyatlarının da bu eğilime tepki vermesi beklenir. Emek değer kuramının bize sunduğu çözümlenme, tekil metalar düzeyindeki ilişkiye dair değil, makro ekonomik düzeydeki eğilimsel ilişkilere dair bir çözümlenmedir. Değer ile fiyatlar en soyut düzeyde birbirine yakınsamaktadır.

Tüm metalar için ki buna kuşkusuz ki sanat eserleri de dahildir, piyasa fiyatlarının belirleyicisi arz ve taleptir. Örneğin spekülasyon gayri menkul piyasasında olduğu gibi sanat piyasasında da arz ve talebin manüplasyonu ile, fiyatların değerlerden kopabilmesi mümkün ve dahi olağandır. BBC'nin hazırladığı, dünya resim tarihinin en “pahalı” on tablosunun “değerinin” nasıl anlamlandırılabilirliğini ele aldığı belgesel çalışması, manüplasyon edilen arz-talep dinamiklerini ve eserlerin piyasa değeri ile sanatsal değerinin farklı ontolojiler olduğunu açık biçimde sergilemektedir (BBC 2011).

Bir meta olarak fotoğraf da, tıpkı resim piyasasında olduğu gibi bir sanatsal değere ve bundan kopma ihtimali yüksek bir spekülasyon değere sahip olacaktır. Bizim için bunlardan bağımsız olarak metanın bir de emek değeri vardır ki yukarıda bahsettiğimiz üzere iktisadi alana dair açıklayıcı olması itibarıyla temel referans olacaktır. Bu nedenle öncelikle fotoğrafın değerini belirleyen iktisadi bileşenleri ele almaya çalışalım.

Fotoğrafın değerini oluşturan iktisadi unsurlar şu şekildedir:

- i) Sabit Sermaye (Üretim araçları): Bunlar üretim için gerekli olan, uzun süre kullanılan ve kullanıldıkça yıpranan; yıprandığı oranda da kendi değerini nihai çıktıya taşıyan (fotoğraf makineleri, makinenin gövdesi ve objektifleri, agrandizörler, flaşlar, uçayaklar, yansıtıcılar, filtre aparatları, günümüz teknolojinin birer parçası olan bilgisayarlar ve yazılımlar gibi) girdilerdir.
- ii) Döner Sermaye (Kullanılan Ara-Girdiler): Bunlar sabit sermaye gibi yine üretim için gerekli olan ama onlardan farklı olarak kullanımı ile tek seferde bütünüyle tükenen, yani nihai ürüne

bütünüyle tüketilerek giren ve üretim sürecinde dönüştürülen unsurlardır (film, geliştirici sıvılar, fotoğraf kartları gibi). Sabit sermaye, ancak bütünüyle yıprandığında<sup>2</sup> yenilenmesi gerekirken, döner sermaye tükendikçe yenilenmek durumundadır.

iii)Değişen Sermaye (Fotoğrafçının Emeği): Yukarıda sıraladığımız iki değer unsuru, değişmeyen sermaye olarak adlandırılır. Ne döner sermaye ne de sabit sermaye sonuçta çıktıya kendi değerinden daha öte bir değer katmamaktadır. Oysa emek gücü, kendi üretimi için gerekli olan emek zamandan daha fazla çalışma kapasitesine sahiptir ve bu anlamda değişen sermaye olarak adlandırılır. Fotoğrafçının bilfiil harcadığı emek zaman değişen sermayedir. Bu noktada farklı nitelik ve donanımdaki fotoğrafçıların harcadığı emek zamanının da niceliksel olarak farklılaştırılması analitik olarak mümkündür. Fotoğrafçının birim kare için harcadığı emek zaman doğrudan nihai çıktıya dâhil edilir ancak becerilerini geliştirmek için sarf ettiği emek zaman da, yani niteliksel emek artışı da niceliksel bir karşılık ile değer muhasebesine yansıtılacaktır.

Bu üç unsurun toplamı fotoğrafın emek değerini oluşturur. Örneğin bir fotoğraf projesi için (fotoğrafın çekimi, geliştirilip basılması dahil) 10 makara (360 kare) film tüketmiş ve toplam 36 saatlik bir emek sarf etmiş bir fotoğrafçı için bir birim fotoğraf karesi 0,1 saat canlı emek değere mal olmuştur. Fotoğraf karesinin toplam emek değerini bulabilmemiz için değişmeyen sermayeden gelen değeri de eklememiz gerekir. Makara filmin değer 3,6 saat ise birim filme taşınan değer 0,1 saat olacaktır. Makinenin yıpranması ile aktarılan değer de 0,01 saat olduğunu varsayarsak eğer toplam değer 0,21 saat olacaktır.

Kuşkusuz ki, buradaki çerçeve bütünüyle iktisadi sorunsalın çerçevesidir ve tekrar vurgulayalım ki, analitik bir sınıflandırmaya dayanır. Fotoğrafın taşıdığı sanatsal/estetik/politik değer anlamlandırılması ise bütünüyle birbirinden farklı sorunsallara denk gelmektedir ve farklı araç setlerini ve analitik sınıflandırmaları gerektirir.

Tüm insanlık tarihi ve tüm meta üretimi için geçerli olan emek değerinin azalma eğilimi (değersizleşme olgusu), yani üretim için gerekli olan emek zaman gereksiniminin azalma eğilimi, kuşkusuz fotoğraf için de geçerlidir. Fotoğrafın daha icadından başlamak üzere, tarihte yaşadığı temel teknolojik sıçramalarla ekonomik değerinin nasıl sürekli düştüğünü ve yakın dönemde bir kırılma olarak yaşanan dijitalleşmenin geçişin ekonomik anlamını ele almaya başlayabiliriz.

#### 4. FOTOĞRAF KEŞFİYLE BİRLİKTE YAŞANAN DEĞERSİZLEŞMENİN ANLAMI

Tüm üretim faaliyetlerinde insanlığın nihai çabası, gerekli olan emek zamanından tasarruf etmek yönündedir. İktisadi rekabetin olduğu bir durumda piyasa ilişkileri iktisadi olarak daha değersiz olanın, yani üretimi için daha az emek zaman gerektiren yöntemin ayakta kalmasını sağlayacaktır. Bunu mümkün kılan şey ise teknolojik ilerlemedir yani değişmeyen sermaye kullanımının arttırılması (teknik tanımıyla organik bileşimin) ve canlı emek kullanımının azaltılmasıdır. Herhangi bir üretim alanında organik bileşimin arttırılmasının rekabetle ilişkili bir başka iktisadi anlamı, organik bileşimi daha düşük olan alanlardan emek-değer transferini mümkün kılmasıdır. organik bileşimi daha yüksek olan üretim alanları, (yani daha ileri teknoloji ile yapılan dolayısıyla kullanılan canlı emeğin daha düşük olduğu alanların) piyasada fiyatlar dolayısıyla diğer alanlardan bir değer transferi ilişkisi içine girmektedirler (Mandel, 2008: 150-161) (Gouverneur, 1997: 115-119).

Değersizleşme olgusu ile birlikte, piyasada daha çok emek zaman gerektiren üretimler, fiyat rekabetine maruz kalacak, değer transferi ilişkisi içine girecek ve nihayetinde yok olacaktır. Ki bu yok olma, firmaların yaşadığı iktisadi kriz olarak belirecektir. Değersizleşme insanlığın tüm üretim faaliyetleri için bir amaç iken, kapitalist üretim biçimi altında kriz olarak anlanmaktadır (Karahanoğulları 2012).

<sup>2</sup> Yıpranma olgusu, sadece fiziksel yıpranmayı değil, teknolojik yıpranmayı da kapsamaktadır.

Ancak sanat piyasasında, sanatın arz ve talebinin aracı tüccarlar tarafından örgütlenebilmesi ve dolayısıyla manüplü edilebilmesi fiyat-değer farklılaşmasını ve diğer alanlardan çekilen emek-değer olgusunu uç noktalara taşıyabilmektedir. Bu noktadaki örnekleri ilerleyen paragraflarda inceleyeceğiz ancak konumuzdan sapmamak adına iktisadi değersizleşmenin yıkıcı etkisinin fotoğraf alanındaki anlamına dönmeliyiz.

Fotoğrafın daha ilk keşfinden, 1830'lardan itibaren, tarihsel olarak hep daha çok zaman gerektiren teknolojilerin piyasadaki dışlanması olgusu ile karşılaşmaktadır. En nihayetinde günümüzde gümüş filmlerin artık giderek kullanımdan çekilmesinin, Kodak gibi bir fotoğraf devinin iflasının anlamı da budur. Fotoğrafın daha ilk ortaya çıktığı döneme odaklandığımızda yaşananların bir taraftan fotoğraf için önemli bir gelişme diğer taraftan ekonomik kriz olarak ortaya çıktığı görülmektedir:

1839 yılında Fransa'da kamusal alana giren fotoğraf, 1850'lere gelindiğinde aristokrasi ile özdeşleşmiş olan minyatür portre resim sanatının ölümüne neden olmuştur. Bunun en temel nedeni minyatür ressamlarının yılda ortalama elli portre yapabilirken, portre fotoğrafçıların bin iki yüz fotoğraf üretebilmeleriydi (Freund 2013: 12-13). "(...) [F]otoğrafın gerçek kurbanı manzara resmi değil, minyatür portre olmuştur. Olaylar o kadar hızlı bir tempoyla seyretmiştir ki, 1840 gibi erken bir tarihte bile sayısız minyatür ressamı –ilk başta yan bir uğraş olarak, fakat çok geçmeden sadece fotoğrafla iştigal ederek profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüştür" (Benjamin 2013: 16-17).

Yeni teknikle birlikte müthiş bir emek zaman tasarrufu sağlanabilmiş ve fiyatların düşmesi mümkün olabilmıştır. Ancak sistem için bunun sonucu minyatür ressamların iflası ve işsiz kalarak yeni işlere/yeni tekniğe yönelmesi olmuştur. Dönüşümün bir diğer boyutu ise yeni teknolojinin toplum için yarattığı imkân ve üretim genişlemesidir. Portre resmi bir dönem sadece aristokrasi için bir olanakken artık burjuvazinin ve orta sınıfın da ulaşabileceği bir araca dönüşebilmiştir. Minyatür ressamlarının yaşadığı değersizleşmeyle gelen kriz, diğer taraftan bu yeni olanın yaygınlaşabilmesini sağlamıştır.

19'uncu yüzyılda fotoğraf piyasasının kurucusu olan fotoğrafçıların pek çoğu benzer bir kaderi yaşamıştır. Disderi, Le Gray, Nadar, yaptıkları yeniliklerle ticari olarak parlak noktalara gelmiş ancak ardından değersizleşme sürecinin ve piyasa rekabetinin etkilerini iflaslarla yaşamıştır. Düşüşleri de çıkışları kadar hızlı olmuştur. Fotoğraf tekniği ilerledikçe değersizleşme, üretim sürecini hızlandırmış ve ekonomik tasfiyelere yol açmıştır.

Kolodiyumlu kuru tekniği geliştiren Le Gray'in yazgısı, Eugene Disderi'nin yeni bir format icat ederek fotoğrafları o günkü fiyatın beşte birine satmaya başlaması ile ve kendisinin sanatçı tavrı ağır basarak bu ticari rekabete girmeyi tercih etmemesiyle son bulur. Disderi, "metal plakayı atarak yerine uzun süre önce icat edilmiş olan cam negatif koydu, böylece normal fiyatın beşte biri fiyatına bir kalıp üretmeyi ve bir düzine kopya basmayı başardı. Disderi bir düzine fotoğraf için yirmi frank alıyordu oysa o güne kadar bir tek baskı için elli frank, yüz frank gibi ücretler ödeniyordu." (Freund 2008: 45-54). Ancak Disderi'nin kendisi de bir süre sonra büyük bir iflasa sürüklenecektir (Leggat 1995). Maliyetleri o kadar ciddi oranda düşüren ve o kadar kolay kopyalanabilen bir buluş ekonomik olarak fotoğrafın ve mucidinin değer yitimine neden olmuştur. Disderi, kartvizit formatını icat edip 1854'te patentini alır. Yenilik, aynı anda tek bir negatif üzerine 10 adet fotoğrafın basılmasına dayanmaktadır. Bu patentin pratikteki karşılığı ise bir fotoğraf makinesinin önüne 4 adet objektifin konulmasıdır ([http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene\\_Disderi](http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene_Disderi)). Muazzam bir emek zaman ve maliyet tasarrufu sağlanır. Yöntemin ün kazanması III. Napolyon'un da Disderi'nin stüdyosuna gelerek kartvizit çekirmesi ile olmuş.<sup>3</sup> Fotoğraf üretiminde önemli bir sıçrama yaratan bu buluşun mantığında ekonomik kârlılık ve üretim için gerekli olan emek zamanı kısaltma becerisi yatmaktadır. Üstelik sadece kameraya birden çok objektif eklenmesi ve tek seferde birden çok fotoğrafın pozlanabilmesi değil küçük boyutlu olması

<sup>3</sup> Bu meşhur olayın III. Napolyon'un, İtalyan seferine çıkarken ordusunu durdurup Disderi'nin stüdyosuna girmesiyle gerçekleştiği konusundaki rivayetin herhangi bir tarihsel kanıtının olmadığına dikkat çekilmektedir [http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Andre\\_Adolphe-Eugene\\_Disderi/A/](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Andre_Adolphe-Eugene_Disderi/A/)

nedeniyle fotoğrafın rötüş gerektirmemesi de önemli bir zaman tasarrufu yaratabilmiştir. Kelime anlamıyla *carte de visit*, ziyaret kartı anlamına gelmektedir; fotoğraf estetiğini de dönüştüren bu maliyet tasarrufu fotoğraf kullanımının popülerleşmesini, gündelik kullanıma hızla girmesini mümkün kılmış ([http://en.wikipedia.org/wiki/Carte\\_de\\_visite](http://en.wikipedia.org/wiki/Carte_de_visite)). Disderi'nin stüdyosu, böylelikle günde 90 kişinin çalıştığı, binlerce fotoğraf baskısının yapıldığı 48 saat içinde fotoğraf teslimi vaat eden bir fotoğraf sarayına dönüşmüştür (<http://www.iphf.org/hall-of-fame/andre-adolphe-eugene-disderi/>) İlk piyasa tipi kitlesel fotoğraf üretiminin ardında birim çıktı için gerekli olan emek zamanın tasarrufunun yattığı açıktır. Disderi'nin dönemin en zengin fotoğrafçısı olmayı başarması şaşırtıcı olmasa gerek.<sup>4</sup>

Fotoğrafın keşfedilme aşamasındaki ilerleme son derece hızlı bir şekilde yaşanmıştır. Fotoğrafın gerektirdiği kimya ve fiziksel tekniklerdeki ilerleme yine hep sürelerle ilişkin etkiler yaratmıştır: Daguerre'nin ardından Fransa'da Bayard'ın İngiltere'de Talbot'un geliştirdiği kağıt üzerine uygulanan teknik için hazırlık süresi yarım saat ile kırk beş dakika arasında değişmekte ve pozlama süresi için ise yarım saat gerektirmekteydi. 1839'da pozlama süresi 15 dakikadır. 1841'de iki üç dakika, 1842'de yirmi-kırk saniyeye kadar düşmüştür.<sup>5</sup> Bu olgu, teorik olarak beklenildiği üzere eğilimsel olarak fiyatlara da yansımıştır. Daguerre tarafından yapılmış makinelerin fiyatı 300-400 frank arasındadır. 1841 yılında 250-300 frank 1842'de 200 franka düşmüştür. Fotoğraf sanatçısı bir baskıdan 1855 yılında yüz frank elde ederken yirmi otuz yıl sonra bu gelir yaklaşık yirmi frank seviyesine inmiştir (Freund 2008: 29-30, 84).

## 5. DİJİTAL TEKNOLOJİNİN YARATTIĞI BÜYÜK DEĞERSİZLEŞME/KIRILMA

Fotoğrafın ortaya çıkış anından başlattığımız bu ekonomik izleği günümüze taşıdığımızda, aynı dinamiğin sürdüğünü görmekteyiz. Kuşkusuz ki yakın dönem için bu eğilimin karşılığı fotoğrafın dijitalleşmesidir.

1889'da George Eastman'ın sarma filmin (*roll film*) icadından hemen sonra New York Rochester'de kurduğu Kodak'ın ilk merkezinin, 2007'de yıkılmasının (Economist 2012a) hem reel hem de bir devrin sonlandırılması adına sembolik bir anlamı vardır. Gümüş ve kimya sanayiine dayalı bir üretim teknolojisinin, bunlara gereksinim duymayan dijital teknolojiye göre olağanüstü yüksek maliyetleri, Kodak gibi bir fotoğraf devi için bile bir sürdürülebilirlik problemi yaratmıştır<sup>6</sup> (<http://www.digitaltrends.com/photography/economics-not-digital-is-whats-killing-off-analog-film/#ixzz3125Rvwi5>)

Dijital teknoloji ile birlikte, fotoğrafın değerinde yaşanan dönüşüme dair izlenimleri kısaca not ettiğimizde çarpıcı bir tablo ile karşılaşılmaktadır:

Örneklendirmeye öncelikle fotoğraf üretiminin sabit sermayesine dair yaşanan değişimlerle başlayabiliriz: İlerleyen çip ve plastik teknolojisi ve mühendislik sayesinde fotoğraf makinesinin değeri önemli ölçüde düşürülebilmektedir. Görüntünün sabitlenmesi için gereken karanlık oda süreci fotoğraf makinesi tarafından kapsanır kılınmış, imgenin dijital gölgesi anında makinenin ekranına "sabitlenebilmiştir", "ışık izi" daha kısa zamanda üretilebilir hale gelmiştir. Yeni teknolojiler objektiflere de etkide bulunmuş; objektiflerin boyutları küçülebilmiş, plastik gibi son derece ucuz bir malzemedен objektifler üretilebilir hâle gelmiştir. Dijital makinelerle birlikte çekilebilen fotoğraf sayısının yüzlerce ve binlerce kat artabilmiş olması birim fotoğrafın ekonomik değerini son derece hızlı bir şekilde düşürmüş bulunmaktadır. Fotoğraf çekebilme özelliği cep telefonlarının bir

<sup>4</sup> Disderi, dönemin en zengin fotoğrafçısıyken, fakirlik içinde "muhtaçların, alkoliklerin ve akıl hastalarının bakıldığı bir hastanede" hayata veda etmiştir. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene\\_Disderi](http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene_Disderi)).

<sup>5</sup> Günümüzde fotoğraf pozlama süresi lazer teknolojisi sayesinde saniyenin 440 trilyonda birine kadar düşürülebilmektedir. Aynı kamera saniyede 6 milyon görüntü üretebilmektedir. (<http://www.wired.com/2009/05/worlds-fastest-camera-shutter-speed-half-a-billionth-of-a-second/>).

<sup>6</sup> Robert Burley'in, 2005 yılında analog film endüstrisinin çöküşüne dair başlattığı ve kendi analog makinesiyle belgeselin malzemesini, 18 ay boyunca Kodak'ın fabrikasının yok oluşunun görüntüleyerek topladığı çalışmasını *Karanlığın Kayboluşu (The Disappearance of Darkness)* olarak adlandırması son derece gerçekçi bir şekilde hem umut gem de hüznü dolu (<http://www.economist.com/blogs/babbage/2012/11/end-analogue-film>)

uzantısı haline getirilebilmiştir, fotoğraf üretim sayısı hızla artabilmıştır. Bunlarla birlikte geleneksel tekeli piyasa yapısı da bir nebze kırılabilmiş ve üretici firma çeşitliliği dijital dönemde az da olsa artabilmıştır (Samsung, Sony gibi esas faaliyet alanları fotoğraf olmayan firmalar Canon ve Nikon gibi güçlü tekellere rakip olabilmıştır).

Fotoğraf malzemeleri (yani fotoğrafın döner sermayesi) de değersizleşme olgusundan çarpıcı bir şekilde etkilenmiştir. En başta, yukarıda vurguladığımız üzere film üretimi neredeyse sonlanmış bulunmaktadır. Geleneksel olarak bu sektörlerde üretim maliyetinin yüksek oluşu nedeniyle doğal tekeller şimdiye kadar üretimi sürdürmüş bulunmaktadır (Ilford, Kodak, Fujifilm gibi az sayıda firma film üretim sektörünü kontrol etmektedir). Günümüzde bunların ekonomik olarak sonlandığını görmekteyiz.<sup>7</sup>

Fotoğraf filminin giderek piyasadan ve popüler kullanımdan çekilmesiyle birlikte, karanlık oda sıvıları, fotoğraf kartları ortadan kalkmakta bunların yerini dijital teknoloji almakta; geleneksel baskı teknolojisinin yerine ise mürekkepler ve yeni baskı kartları geçmektedir. Dijital teknolojinin en büyük etkisi fotoğraf üretimi için sarf malzemelerinin (döner sermaye ihtiyacının) mümkün olduğu ölçüde azaltması yönünde olmuştur. Döner sermaye unsurlarının pek çoğu, bilgisayar programı ve bilgisayar ekranı içine gömülenmiştir; yani sabit sermayeye dönüşmüştür. Bu ise değersizleşmeyi bir ölçüde daha güçlendirme yönünde etki yaratmış bulunmaktadır; çünkü sabit sermayenin amortismanı çok düşüktür dolayısıyla nihai çıktıya taşınan değer düşmektedir.

Dijitalleşme ile üretim için gereksinilen canlı emek (değişen sermaye) azalmaktadır. Karanlık odalar dijitalleşme ile, aydınlık odalara dönüşmüştür; karanlık odada saatler alabilen işlemler bilgisayar ortamında sadece birkaç saniyeyi gerektirir hâle gelmiştir. *Adobe Photoshop* gibi temel programların ikameleri, açık kaynaklı yazılımla ücretsiz olarak erişilebilir hâle gelmiştir. Zanaatın teknik bilgisine erişim internetin açık kaynakları sayesinde son derece kolaylaşmıştır. İnternet ve dijital teknoloji profesyonel iş yapanların fiziksel mekan gereksinimlerini ve bunun gerektirdiği emek zamanı (iş-mekanın giderlerini) minimuma indirmiştir. Tüm bunlardan da öte, daha önce zanaatçılık gerektiren birçok bilgi artık makinenin içine gömülü hâle gelmiştir. Ansel Adams'ın *zone system* çalışmaları, teknik ölçümleri artık dijital makinelerin algoritmalarının birer parçasına dönüşmüş ve kişilerin bu bilgileri farkına varmadan pratik kullanımları mümkün kılınmıştır.<sup>8</sup>

Özetle, dijitalleşmenin yarattığı büyük kırılma, fotoğrafın üretim değerinin niceliksel düşüşünden başka bir şey değildir. İncelememizi fotoğrafın üretiminden biraz daha öteye taşıyarak, fotoğrafın girdi olarak kullanıldığı diğer ekonomik faaliyetlere de genişletebiliriz. Bunların başında kuşkusuz ki fotoğrafın sanat piyasasındaki yeri gelir; fotoğrafın basında kullanımı (ajans tekellerinin işleyiş yapısı), moda sektöründe kullanımı, reklamlarda kullanımı, bilimsel-eğitsel-tıbbi projelerde kullanımı, fotoğraf filminin sinemada kullanımı, kartpostal üretimi gibi başlıklar da belli başlı kullanım alanlarıdır.

Bu başlıklar içinde özellikle sanat piyasasının anlamına değinmemiz yerinde olacaktır. Sanat daha önce kısaca değinmeye çalıştığımız üzere spekülasyonlu bir alandır ve değerlerle fiyatların kopuşu bu alanın ekonomik ontolojisinde vardır. Bu anlamda değersizleşme eğilimi geçerli olsa bile sanat piyasası spekülasyonlarla yükselişini bir müddet daha sürdürebilir. Bu alanda dair yorumlarımızı, fotoğrafla sınırlı kalmaksızın genel bir düzeyde yürütmek anlamlı olacaktır.

Özellikle kapitalizmin aşırı üretim krizlerinin piyasada yarattığı gerilim arttıkça (aşırı birikimin tekrar kendine yatırım alanları bulma zorunluluğu kastedilmektedir) sermaye için sanat piyasaları

<sup>7</sup> Görüntünün duyarlılığı da dijital teknoloji sayesinde onlarca kez artırılabilmiştir. 1982'de 1000ASA duyarlılığında film büyük bir başarı olarak piyasaya girerken (Freund 2008: 181) günümüzde dijital makineler sayesinde 12800 gibi yüksek ASA değerleri kullanıcılara rahatlıkla sunabilmektedir.

<sup>8</sup> Örneğin en son teknolojilerden biri olan aynasız dijital kameralarda, klasik filmlerin renk simülasyonlarının yaratılması ve fotoğrafçının kullanımına sunulması da bilginin değersizleşmesi ve sermayeleştirilmesine güzel bir örnektir. *Dynamic range* ve dijital film simülasyonlarındaki çeşitliliğe bir örnek olarak şu sayfalara bakılabilir.

[http://www.fujifilmusa.com/products/digital\\_cameras/x/fujifilm\\_x\\_a1/features/page\\_04.html](http://www.fujifilmusa.com/products/digital_cameras/x/fujifilm_x_a1/features/page_04.html)

[http://www.fujifilmusa.com/products/digital\\_cameras/x/fujifilm\\_x\\_pro1/features/page\\_06.html](http://www.fujifilmusa.com/products/digital_cameras/x/fujifilm_x_pro1/features/page_06.html)

fiktif bir yatırım alanı olarak orta çıkar. Bu noktada sanat eserinin tekiliğine ve özüne dair koşullar<sup>9</sup>, spekülasyonu kolaylaştırmaktadır. Sonuçta yine de tüm tekil spekülasyonlara rağmen, genel fiyat endekslerinin emek değerindeki değişime yakınsaması beklenilir. Julian Stallabrass, sanat eserinin çoğunlukla iyi bir yatırım olmadığını, hele uzun vadede hiç de iyi bir yatırım olmadığını, “bazı kategorideki eserlerin değerlerinin belli bir süreliğine arttığı ancak sanat eserinin gerçek fiyatının genellikle düştüğünü vurgular (Stallabrass, 2009: 97-98).<sup>10</sup> Bu ekonomik tespitlerin, diğer tüm metalarda olduğu gibi sanat eserinde de uzun vadede fiyatların metaların içerdiği emek değere yakınsamasının bekleneneğine işaret ettiğini düşünebiliriz. “Peter Watson, sanatın ekonomik getirisini ayrıntılı olarak anlatır ve sanat yatırımının yalnızca kısa dönemde riskli bir spekülasyon olarak anlamlı bir yatırım olacağını ve sadece piyasadaki olağanüstü hızlı ekonomik gelişme dönemlerinde sanat eseri satışlarından büyük paralar kazanılabileceğini ileri sürer” (Stallabrass, 2009:98).

Fotoğrafın dijitalleşmesi diğer sanat alanlarındakinden farklı bir niteliğe sahiptir; zira fotoğraf için artık eserin orijinalinin de dijital olarak üretildiği dolayısıyla teknik bir kayıp olmaksızın orijinalinin sınırsız sayıda kopyalanabildiği bir gerçeklik söz konusudur. Bu nedenle fotoğraf üzerinden böyle bir spekülasyon balon yaratılması çok özel olarak piyasa kısıtlamaları yaratan, yapay koşulların uygulanabilmesiyle mümkün olabilir. Sanat galerilerinde gerçekleştirilen sınırlı sayıda kopya garantisi verilen ve zaman zaman eserin orijinalinin yok edilmesini içeren emisyon satışları bu tür yapay kısıtlamalara bir örnek olabilir. Bu tür yapay engellerin günümüzde ne derece sürdürülebilir ve mümkün olduğu tartışmalıdır. Yakın dönemde sanat dünyasının gündemine gelen bir telif davasında dijital teknoloji ile sanatçının eseri kopyalayabilmesine izin veren bir kararın çıkması, sanat piyasasının spekülasyon eğilimlerini baskılayacak karşı eğilimlerin de gündemde olduğuna dair bir işaret sunmaktadır. Benzer bir eğilimi bir süre önce, dünyaca ünlü sokak sanatçısı Banksy'nin kendi eserlerinin müzayedelerde yüksek fiyatlara satılmaya başlamasına karşı gerçekleştirdiği, sadece protesto mahiyetinde olmayan ekonomik bir karşı çıkış modeli de öneren performansında da görmekteyiz. Banksy, müzayedelerde satılan kendi eserlerinin kendi ürettiği orijinal kopyalarını New York'ta bir metro istasyonu çıkışında açtığı tezgahta 60 dolara satarak (BBC 2013), kapitalist piyasa alanına ve değer-fiyat ilişkisinin kopuşuna karşı etkin ve ses getiren bir tepki vermiştir.

Fotoğraf çıktısının ekonomik anlama büründüğü diğer önemli alan ise basın-yayın olsa gerektir. Basın yayın fotoğrafçılığının yani ajans fotoğrafçılığının ekonomik yapısı kuşkusuz ki dijitalleşme ile birlikte hızla değişmiş bulunmaktadır. Artık gazeteler foto-muhabir istihdam etmemekte bunun yerine fotoğraf ihtiyaçlarını günlük olarak basın-fotoğrafı stoklarından satın almaktadır. Ki bu stokları sürekli olarak dünyanın çeşitli yerlerinden fotoğrafçılar internet aracılığıyla beslemekte ve ancak kendi fotoğrafları satıldığında, ücret karşılığını alabilmektedir. Ki bu, fotoğrafın, gazete için maliyetini son derece düşürmektedir.

2013 yılının Haziran ayında *Chicago Sun-Times* gazetesi, tüm tam zamanlı çalışan foto - muhabirlerinin işine, Pulitzer ödüllü fotoğrafçısı da dahil olmak üzere, son vermesi çarpıcı bir

<sup>9</sup> “(...) [P]ek çok sanat eseri biriciktir, bu ise arz kanunlarının işleyişini engeller, ya hep ya hiç kanunu işler; böylece arz ve talep arasında karşılıklı tepki vermeye dayalı bir denge kurulamaz. Daha da kötüsü, tekel konumundaki bir satıcıdan biricik bir nesne satın alınırken, başka hiçbir nesneyle kıyaslama mümkün olmadığından, bu alışverişte güvenilir bir piyasa enformasyonundan yararlanmak da söz konusu olamaz” (Stallabrass, 2009: 97).

<sup>10</sup> 2015'in Şubat ayında, doğrudan fotoğrafla ilişkili olmasa bile, çağdaş sanat piyasasına dair gazetelere düşen şu haber son derece çarpıcı bir örnek sunmaktadır: “İspanya'nın başkenti Madrid'de başlayan ve dünyanın en önemli çağdaş sanat fuarlarından biri olarak gösterilen ARCO 42'de sergilenen yarım bardak suya 20 bin euro fiyat biçildi (...) yarım bardak suyun sergilendiği galerinin sahibi Alex Nogueras, sanatın talep ve fiyat meselesi olduğuna dikkat çekerek Kübalı sanatçı Prieto'nun kendileri ile 10 yıldır çalıştığını ve ürettiği sanat eserlerine büyük talep olduğuna işaret etti”. ([http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat\\_galerisinde\\_yarim\\_bardak\\_suya\\_20\\_bin\\_avro-1303486](http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat_galerisinde_yarim_bardak_suya_20_bin_avro-1303486)) İyi bir yatırım olup olmadığı fiziksel olarak bile kuşku olan böyle bir eser bile spekülasyon talep mekanizmalarıyla yüksek piyasa fiyatlarına ulaşabilmekte. Bırakalım emek değer açısından anlamını (yarım bardak suyu yaratmanın emek değeri nerdeyse yok gibidir), fiziksel açıdan değerinin akıbeti bile kuşku olan (yarım bardak suyun buharlaşıp yok olma gerçekliği) bir eser için piyasada sanat tacirleri talebi çarpıtılabilmek için emek zaman harcamaktadır. Kuşkusuz ki bu tür işlerin gerçek ya da gerçeğe yakın değeri uzun vadede fiyatların düşmesi ile karşılığını bulacaktır. Tekil işler için manüplasyonun gücü baki kalsa bile genel fiyat endeksinin bu yakınsama etkisini sergileyeceğini bekleyebiliriz.



örnektir. Habere göre gazete, iPhone kullanımı, fotoğrafların dijital ortamda nasıl işleneceği ve internete nasıl yükleneceği konusunda muhabirlerine eğitim vereceği bildirilmiş (<http://www.forbes.com/sites/timworstall/2013/06/03/this-might-not-work-chicago-sun-times-fires-all-its-photographers-to-replace-them-with-iphones/>). Fotoğrafın değersizleşmesine dair yaşadığımız dönüşümün çok açık bir örneği bu olsa gerek. O kadar az emek zaman gerektiriyor ki artık işin teknik boyutu, herhangi bir bireyin bu iş ile tekil olarak ilgilenmesi ekonomik olarak bir fazlalığı dönüşüyor.

Moda endüstrisi gibi diğer alanlarda da benzer değersizleşme eğilimleriyle karşılaşmaktadır. Moda sektörü, piyasa alanındaki estetiğin ve tercihlerin tüketiciler tarafından değil, doğrudan sermaye tarafından belirlendiği/şekillendirildiği bir sektör. Bunun için ise tüketicilerin algılarının biçimlendirildiği reklam/defile/tv programları ve tüm bu etkinliklerde fotoğraf önemli bir rol oynamakta. Yaygın kullanım bulan *Photoshop* gibi dijital baskı programları, fotoğraf çekimindeki pek çok hatanın düzeltilmesine, yapılması neredeyse imkansız fotoğraf çekimlerinin, aydınlık-oda ortamında kısa bir sürede üretilmesine olanak tanımakta.

1960'lı yıllarda sadece Fransa'da bir milyara yakın kartpostal basılırken günümüzde kartpostallar nostaljiye dönüşmüş durumdadır. Freund'un alıntılıdığı Ado Kyrou'un *Kartpostalın Altın Çağı* başlıklı eserinde kartpostal hayranlığının nedenleri sıralanırken "ve bir de elbette tembellikten kaynaklanıyor; çünkü kartpostal mektuptan çok daha hızlı yazılır" demektedir (Freund 2008: 93-94). Bu tespit o günden beri süregelen değersizleşmenin mantığını çok güzel ifade etmekte. Kartpostalın yaygınlaşmasına neden olan eğilim aynı şekilde onun yok olmasına da neden olmuştur. Bu "tembel" insanlar, kartpostala göre bile daha az vakit gerektiren internet/sosyal medya gibi araçlar üretmeyi başarmıştır.

Günümüzde analog filme olan talebin büyük bölümü sinema filmlerinin çoğaltılması için gerçekleştirilmektedir. Tahminlere göre, sinema endüstrisi her yıl yaklaşık 4 milyon kilometre film tüketmekte iken (sinemalara dağıtılacak kopyaları üretebilmek için), bu rakam yakın dönemde 2/3 oranında azalmış bulunmaktadır (Economist 2012a). Bu ise film üretiminin, talepteki daralma nedeniyle giderek daha çok azalacağı öngörüsünü doğurmaktadır.

Tüm bunlar mahalle aralarındaki, iflas eden fotoğraf stüdyoları, işlerine son verilen fotoğraf muhabirleri, iflasa sürüklenen film fabrikaları, giderek iş imkanlarının daralması şeklinde karşılık bulmaktadır. Kapitalist üretim biçiminin en temel çelişkisidir bu. Diğer taraftan değersizleşmenin, ekonomi dışı bir anlamı daha vardır: fotoğrafın hızla ve kolayca üretilebilir/tüketilebilir hâle gelmesi, onun yaygınlık kazanmasını ve demokratikleşmesini sağlamaktadır.

## 6. SONUÇ YERİNE: FOTOĞRAFIN EKONOMİK KRİZ İLE GELEN DEMOKRATİKLEŞME VE BİR ÖNGÖRÜ DENEMESİ

Çalışmanın başında fotoğrafın kapitalizmin kollarına doğduğundan ve tüm gelişim evresini bu üretim ilişkileri içinde yaşadığından bahsetmiştik. Günümüzde yaşanan kriz ve değersizleşmenin dijital teknoloji ile muazzam boyutlara ulaşabilmiş olması, fotoğraf eyleminin kapitalist piyasa dışı alanlara taşabilmesi ve özgürleşmesi için de bir fırsat yaratmıştır.

"Walter Benjamin'in yıllar önce yaptığı tespit hala geçerli: Radikal bir sanat politikayı konu edinmekten daha fazlasını yapmalıdır, kendi üretim, dağıtım ve izlenme koşullarını da değiştirmek zorundadır. Bu durum karşısında başvurulacak yollardan biri, geleneksel galeri ve müze teşhiri alanının dışına çıkmaktır. 1990'ların ortalarından itibaren internet tarayıcılarının artışıyla birlikte, sanat ürünlerinin maddi olmaktan çıkışı, özellikle dijital ağlar boyunca ağırlığından kurtulmuş olarak dağıtımını, korunaklı sanat sistemlerini tehdit etmeye başladı. Kusursuzca çoğaltılabilen, binlerce internet sunucusunda ve milyonlarca bilgisayarda aynı anda var olabilen ve kullanıcılar tarafından parçalanmış ya da değiştirilen bir sanat ürünüyle piyasa ne yapabilir? Böyle bir veri parçası nasıl satın alınabilir, satılabilir ya da mülk edinilebilir? Bu, Marksist kuramda hayati öneme

sahip bir durumu ifade ediyor: üretim araçlarının modernleşmesinin, üretim ilişkileriyle çelişkili hale gelmesi” (Stallabrass, 2009: 169).

Stallabrass'ın bu tespitinin işaret ettiği dönüşüm olgusunu, biz bu çalışmada fotoğraf için ele aldık ve ekonomik değersizleşme soyutlaması üzerinden ortaya koymaya çalıştık. Üretim için gereken emek yükünün azalması, geniş kitlelerin de bu etkinlik alanıyla temas etmesini olanaklı kılmaktadır. Bu anlamda bireyler arasında eşitlik imkanı yaratmakta ve fotoğraf üretimini bir olanak olarak sunmaktadır. Ki bu, bir demokratikleşme anlamı da taşımaktadır. Değersizleşme ile gelen bu demokratikleşme eğilimi tersine çevrilemez bir etkidir. Şimdiye kadar insanların toplumsal alanda fotoğrafa en fazla maruz kaldıkları biçimlerin, reklam ve basın fotoğrafı olduğunu, ancak dijital teknoloji ve internet sayesinde insanların, artık kendi yarattıkları fotoğrafları da toplumsal alanda var kılmayı başarabildiklerini söyleyebiliriz. Böylece kamusal alanın bir parçası olarak kendi yarattıkları fotoğraflara ve de kendilerinin fotoğraflarına maruz kalabilmeleri mümkün olabilmıştır ve kuşkusuz ki bu, ekonomik değersizleşmeyle mümkün hale gelebilmiştir.

Fotoğrafın sağladığı çoğaltma teknolojisi ile değişmeye başlayan büyük sanat eserleri anlayışına dair tespitler yaparken ve Daguerrotipler çağından sonraki 90 yıllık zaman dilimini inceleyen Benjamin şöyle demektedir:

“Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı” (Benjamin 2013: 48) Fotoğrafın keşfi ve gelişimi bu durumu büyük ölçüde sarsmıştır. “Sözgelimi, bir fotoğrafın negatifinden yola çıkarak çok sayıda baskı yapmak artık mümkündür; bu baskılara bakarken hangisinin ‘asıl’ baskı olduğunun bir anlamı kalmamıştır. Ancak, sanatsal üretimin ‘hakikilik’ ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı ân, sanatın total işlevi de kökten ve tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe (siyaset) yaslanmaya başlayacaktır.” (Benjamin 2013: 57). Açık ki, günümüzde, bu biriciklik, dijital teknoloji ile bütünüyle sarsılmış durumda. Tek başına bu sonuç bile daha çok kitleselleşmesi ve dolayısıyla demokratikleşme anlamına gelmekte. Sırf bu anlamıyla düşünecek olursak bile fotoğrafın artık daha çok siyaset pratiğine yaslanmaya başladığını düşünebiliriz. Siyasallaşmasının bir koşulu da, kitleselleşebilmesi olmalıdır.

**“Fotoğraf makinesi gün geçtikçe daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir.” (Benjamin 2013: 37). Bugün görmekteyiz ki bu öngörü onlarca kez aşılmış durumdadır ve esasında bu tespit, hiç de bitmeyecek bir süreci anlatmaktadır. Her geçen gün bu doğrultuda bir adım daha ilerliyor olacak insanlık ve ne iyi ki, hiçbir zaman bir “son” a ulaşamayacaktır.**

Değersizleşmenin ekonomik kriz anlamına tekrar dönecek olursak... Kapitalizm, bu tür değersizleşme krizlerine tepki olarak yeni meta alanları yaratabilmekte; daha önce piyasa dışında kalan alanları piyasalaştırabilmekte ya da daha fazla emek gerektiren faaliyetlere yönelebilmekte ve böylece piyasanın değersizleşmeye karşı daha piyasanın fazla emek değere el koyabilmesini olanaklı kılmaktadır. Bunun fotoğraftaki karşılığı daha önce var olmayan ve dolayısıyla değersizleşmenin etkileri henüz ortaya çıkmamış yeni fotoğraf ürünleri ya da yeni görsellik ihtiyaçlarının üretilmesi olabilir.

Piyasanın değersizleşme ile topluma bıraktığı mevziilere karşılık yeni alanlar ürünler/yeni metalar/yeni estetik ihtiyaçlar kapitalist piyasanın egemenliği altına girmektedir. Yenilik kesintisiz olarak piyasa alanını beslemektedir: üç boyutlu fotoğraf, halogram görüntüleme ya da *google glass* gibi... Günümüzde insanoğlu için artık fotoğraf üretimini sadece dünya ile sınırlı değildir; dünya atmosferinin dışında da görüntü üretebilmektedir. İnsanoğlu Mars'tan, kuyruklu yıldızdan ve 2015 itibarıyla 25'inci yılını kutlayan Hubble uzay teleskobundan fotoğraf görüntüleri üretip dünyaya ulaştırabilmekte; ki bunlar fotoğraf için yeni bir çaba ve yeni emek zaman gereksinimleri yaratmaktadır. Lev Manovich'in henüz dijital teknolojinin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde

özellikle sinema alanındaki üretimlere dair yaptığı tespitlerden biri de dijital ile birlikte bir taraftan gerekli olan yatırımın muazzam ölçüde arttığı yönündedir. *Jurrassic Park* ve *Terminator* gibi dijital gerçekliğin yaratıldığı filmlerin üretimi için muazzam büyüklükte bir çabanın gerektiğini ancak sermaye yapısı sağlam büyük şirketlerin bu işe kalkışabildiklerini not etmektedir (Manovich 1995: 16).

Kuşkusuz ki bu alanlarda da değersizleşme eğilimi söz konusu olacak, bu yeni fotoğraf imkânları da ekonomik krizlerin kaynağı olacak, süreç piyasa koşullarına bırakıldığında profesyonel işletmelerin krizini gerektirecektir. Krizler, kaynakların/imkanların kapitalist alan dışına taşmasının koşulu olacaktır. Oysa bu demokratikleşme, politik bir tercihle, sanat alanının ve onun araçlarının piyasa dışına taşınmasıyla da sağlanabilir. Böyle bir politik tercihi örneklemek için yine fotoğrafın keşfedildiği yıllara dönmek anlamlı olacaktır. Fotoğraf teknolojisinin hızla gelişmesini ve yaygınlaşmasını mümkün kılan şeylerden biri de, buluşun patentinin Fransa hükümeti tarafından kamulaştırılması olmuştur.<sup>11</sup> Kuşkusuz ki bu çabaya rağmen, sonuçta fotoğraf kapitalizmin piyasa ilişkilerinden bütünüyle kurtulamadı ancak özellikle Fransa’da fotoğraf teknolojisinin hızla ilerlemesi için önemli bir etkide bulunmuştur. Günümüzde fotoğraf üretiminin daha da yaygınlaşabilmesi için yeni çıkan tüm teknolojilerin kamusal olarak patentlenmesi ve sermayenin hakimiyetine girmeksizin yaygınlaştırılması gerekmektedir. Bu kuşkusuz ki fotoğrafın kapitalizm içinde kazandığı iktisadi anlamın sarsılmasına neden olacaktır. Belki de böylece ilk defa fotoğraf kendi doğduğu kapitalist piyasa koşullarını aşarak, olgunluk evresine geçebilecektir ve fotoğrafın şimdiye kadar karşılaşmadığımız çok başka bir estetiği ile karşılaşabileceğizdir.

#### KAYNAKÇA

Andre Adolphe –Eugene Disderi, International Photography Hall of Fame and Museum, <http://www.iphf.org/hall-of-fame/andre-adolphe-eugene-disderi/>

Andre Adolphe –Eugene Disderi, [http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene\\_Disderi](http://en.wikipedia.org/wiki/Andre-Adolphe-Eugene_Disderi)

BBC, 2011, What Makes Art Valuable?-The World’s Most Expensive Paintings, <http://www.youtube.com/watch?v=QXOPBZFvBQ4>

BBC, 2013, “Banksy Stall Sells Art Works for \$60 in New York” <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24518315>

Benjamin Walter, 2013, Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma Çağında Sanat Eseri, Agora Kitaplığı.

Carte de Visite, [http://en.wikipedia.org/wiki/Carte\\_de\\_visite](http://en.wikipedia.org/wiki/Carte_de_visite)

Economist 2012a, <http://www.economist.com/blogs/babbage/2012/11/end-analogue-film>

Ernest Mandel, 2008, Marksist Ekonomi El Kitabı, Özgür Üniversite Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara.

Freund Gisele, 2008, Fotoğraf ve Toplum, Sel Yayıncılık.

Gouverneur Jacques, 1997, Kapitalist Ekonominin Temelleri: Çağdaş Kapitalizmin Marksist Ekonomik Tahliline Giriş, Birinci Baskı, İmge, Ankara.

<http://www.digitaltrends.com/photography/economics-not-digital-is-whats-killing-off-analog-film/#ixzz3125Rvwi5>

<http://www.economist.com/blogs/babbage/2012/11/end-analogue-film>

<sup>11</sup> Fransa’da bilim adamı bir grup vekil, Daguerre’nin ve Niepce’nin oğlunun maddi olarak desteklenmesi ve buluşun Fransa devleti tarafından sahiplenilmesi için meclise 1839 yılında bir tasarı sunar ve tasarı oy birliğiyle kabul edilir. Aynı yıl içerisinde Fransa Bilimler Akademisi’nde yapılan bir toplantıyla buluş Fransa halkına açılır (Freund 2008: 21, 27-8)

<http://www.forbes.com/sites/timworstall/2013/06/03/this-might-not-work-chicago-sun-times-fires-all-its-photographers-to-replace-them-with-iphones/>).

[http://www.fujifilmusa.com/products/digital\\_cameras/x/fujifilm\\_x\\_a1/features/page\\_04.html](http://www.fujifilmusa.com/products/digital_cameras/x/fujifilm_x_a1/features/page_04.html)

<http://www.iphf.org/hall-of-fame/andre-adolphe-eugene-disderi/>

[http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Andre\\_Adolphe-Eugene\\_Disderi/A/](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Andre_Adolphe-Eugene_Disderi/A/)

<http://stephenpotts.wordpress.com/2011/08/01/the-economics-of-digital-photography/>

[http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat\\_galerisinde\\_yarim\\_bardak\\_suya\\_20\\_bin\\_avro-1303486](http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat_galerisinde_yarim_bardak_suya_20_bin_avro-1303486)

Karahanogulları Yiğit, 2012, “Değersizleşme Eğilimi ve Ekonomik Kriz”, Toplum ve Bilim, sayı 124, sayfa 205-222.

Leggat Robert, 1995, A History of Photography From Its Beginnings Till the 1920s,

Manovich Lev, 1995, “The Paradoxes of Digital Photography”, Photography after Photography, Sergi Kataloğunda, Almanya.

Sandel Michael, 2012, What Money Can't Buy? The Moral Limit of Markets, [http://www.youtube.com/watch?v=ZafL7\\_CaMbg](http://www.youtube.com/watch?v=ZafL7_CaMbg)

Polanyi Karl, 2001, The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time, Beacon Press.

Stallabrass Julian, 2009, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, İletişim.

Topal Hakan, 2015, “Boom, Boom, Boom: Notes on a Giant Implosion”, <http://www.ibraaz.org/essays/118>