

FOTOĞRAFİK GÖSTERGENİN ONTOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ: AYGITIN KUŞATMASINDA ÖZNE, ARZU VE HAKİKATİN SÜREKLİLİĞİ

Dr. Handan Tunç
2026

ÖZET

Bu makale, fotoğrafik göstergenin 1839'daki kurumsallaşmasından yapay zekâ destekli semantik imge üretimine uzanan tarihsel dönüşümünü, ontoloji, arzu ve özneleşme eksenlerinde incelemektedir. Erken dönem kimyasal pratiklerden dijital sensörlere, oradan da büyük veri ve büyük dil modelleriyle çalışan algoritmik “kara kutu” sistemlerine geçiş, fotoğrafın yalnızca teknik yapısını değil; hakikat, temsil, mülkiyet ve tanıklık rejimlerini de dönüştürmüştür. Çalışma, Sabina T. Kribel, Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag, Allan Sekula, Vilém Flusser, Byung-Chul Han, Shoshana Zuboff ve Huang Yikai gibi düşünürlerin kuramsal açılımlarından hareketle iki temel soruyu tartışır: İnsan neden fotoğraf çeker ve algoritmik simülasyon çağında neden fotoğraf çekmeye devam eder? Bu bağlamda fotoğraf, hem arzunun estetik ve ideolojik bir projeksiyonu hem de aygıtın kodlarına karşı geliştirilen bir özneleşme ve direnç pratiği olarak ele alınmaktadır. Makale, yapay zekânın pikselsiz semantik imge üretimi, gözetim kapitalizmi, veri madenciliği ve algoritmik sabotaj pratikleri üzerinden fotoğrafın çağdaş konumunu tartışarak, deklanşöre basma eyleminin hâlâ maddesel tanıklık, hakikat arayışı ve görsel egemenlik bakımından kurucu bir anlam taşıdığını ileri sürmektedir.

I. GİRİŞ: AYGITIN ARKEOLOJİSİ VE ONTOLOJİK KAYGI

Fotoğrafın tarihi, mekanik gözün rasyonel nesnelliği ile insan psişesinin öznel ve mimetik arzuları arasındaki kurucu gerilimin tarihidir. İlk ortaya çıkışında “doğanın fırçası” olarak kavramsallaştırılan ve ampirik gerçekliğin dolaysız yansıması olarak selamlanan bu mecra, aslında yapısal istikrarsızlıktan ve sürekli bir kimlik krizinden beslenmiştir (Talbot, 1844). Sabina T. Kribel’in işaret ettiği üzere, dagerotipinin tekil, üretilemez mühürlülüğünden kalotipinin çoğaltılabilir kâğıt negatifine, oradan 35 mm selüloide ve nihayetinde veriye dönüşen dijital matrise kadar her teknik dönüşüm, fotoğrafın özsöz bir tanım altında birleştirilmesini zorlaştırmıştır (Kribel, 2019).

Günümüzde imge üretimi, piksellerin sonradan manipüle edilmesinden çok, derin öğrenme mimarilerinin pikselsiz, dilsel ve istatistiksel girdiler aracılığıyla görüntüyü baştan kurduğu semantik bir üretim rejimine evrilmiştir. Fotoğrafik olanın sınırlarını belirsizleştiren bu algoritmik kırılma, insanın görüntüyü kaydetme, dönüştürme ve dolaşıma sokma motivasyonlarını yalnızca teknik değil; epistemolojik, politik ve ontolojik düzeylerde yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

II. NEDEN FOTOĞRAF ÇEKİYORUZ? ARZUNUN PROJEKSİYONU VE İMGE REJİMLERİ

II.1. Mimetik idealizasyon ve gerçekliğin tahrifi

İnsanın fotoğrafik aygıtı (dispositif) harekete geçirme dürtüsü, salt ham bir yansımaya ulaşma gayesi taşımaz; aksine nesnel olanı öznel arzunun estetik kodlarıyla yeniden yazmayı arzular. Görüntü kurgusu, dijital yazılımların icadından çok önce, kimyasal (karanlık oda) pratiğinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. 1856 yılında Gustave Le Gray, *The Great Wave*, *Sète* adlı çalışmasında gökyüzü ve denizin dinamik aralık yetersizliğini aşmak adına iki farklı

negatif plakayı karanlık odada birleştirerek "kombinasyon baskı" (combination printing) tekniğini geliştirmiştir. Bir yıl sonra Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life* (1857) eserinde 30'u aşkın negatifi kolajlayarak fotoğrafı mekanik bir kayıt aracı olmaktan çıkarmış, Rönesans resminin alegorik ve ahlaki anlatı rejimlerine eklemlenmiştir.

Bu nedenle fotoğraf çekme eylemi, ampirik dünyayı edilgen biçimde kaydetmekten çok, gerçekliği öznel arzusunun estetik ve ideolojik kodları içinde yeniden kurma girişimi olarak okunmalıdır.

II.2. Ölümlülük ve zamansal koruma: "Mumya kompleksi"

André Bazin, *Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi* metninde imge üretiminin kökenini antropolojik bir dürtüye, insanın zamanın akışına ve ölümün getirdiği organik çürümeye karşı geliştirdiği psikolojik savunma mekanizmasına dayandırır. Bazin'e göre fotoğraf, nesneyi varoluşsal akışından kopararak onu adeta "amber içindeki bir böcek" gibi koruma altına alır; zamanı mumyalar (Bazin, 1967).

Bu ontolojik analizi psikanalitik ve fenomenolojik bir düzleme taşıyan Roland Barthes, fotoğrafın referans nesnesiyle olan koparılamaz katmanlı bağına vurgular. Barthes'a göre fotoğraf, Jacques Lacan'ın *Gerçek* dolayımıyla işleyen, geçmişte var olmuş bir varlığın inatçı ve radikal tortusudur. "*O-oradaydı*" (*Ça-a-été*) önermesiyle çalışır. Dolayısıyla fotoğraf çekme eylemi; öznenin kendi ölümlülüğüyle yüzleştiği, akıp giden zamansal sürekliliğe çentik atarak kalıcı bir hafıza arşivi oluşturmaya çalıştığı varoluşsal bir direniştir (Barthes, 1980).

II.3. Ekonomi-politik kuşatma ve sosyal ritüeller

Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* adlı eleştirel çalışmasında fotoğraf eylemini geç kapitalist tüketim ilişkileri içerisinden okur. Sontag'a göre *fotoğraf çekmek*, *dünyayı mülk* edinmenin ve *fotoğrafları toplamak dünyayı* toplamamanın bir yoludur. Kamera, özne ile dünya arasında estetik ve güvenli bir mesafe inşa ederken, deneyimi metalaştırılabilir ve biriktirilebilir bir nesneye dönüştürür (Sontag, 1977).

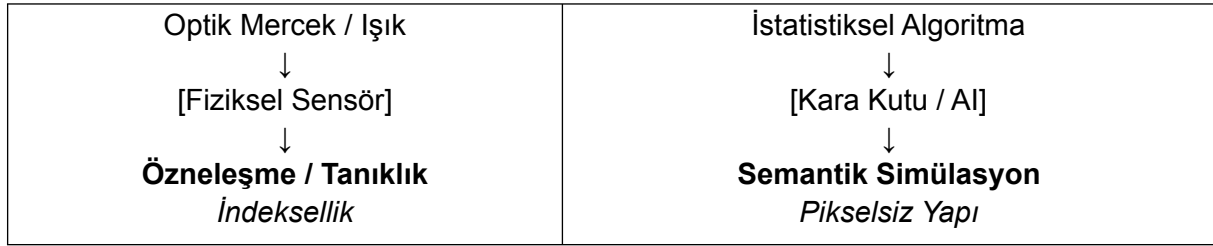
Geç modern mobil medya çağında bu mülkiyet ilişkisi, sosyal paylaşım ağlarının (Instagram, Xiaohongshu vb.) gözetim kapitalizmi ve beğeni algoritmalarıyla radikal bir şekilde entegre olmuştur. Sosyal platformların arayüzleri, bireysel öznellikleri tek tipleşmiş küresel bir estetik şablona (Instagram Face) zorlamaktadır.

Bu bağlamda fotoğraf çekme pratiği, kapitalist öznellik üretim süreçleri içinde varlığı görünür kılmanın, toplumsal aidiyeti belgeleyerek değer üretmenin ve gündelik ritüellerde konum kazanmanın başlıca imgesel araçlarından biri haline gelmiştir.

III. NEDEN HÂLÂ FOTOĞRAF ÇEKMEYE DEVAM EDİYORUZ? ALGORİTMİK SİMÜLASYON ÇAĞINDA ÖZNELEŞME VE DİRENİŞ

Yapay zekâ ekosisteminde görüntü, artık zorunlu olarak fotonların mercekten geçerek fiziksel bir yüzeye —sensöre ya da emülsiyona— temas etmesiyle oluşmaz. Üretim, büyük veri kümeleri, istatistiksel ağırlıklar ve büyük dil modelleri aracılığıyla işleyen opak algoritmik sistemlerde, çoğu zaman tamamen semantik düzeyde gerçekleşir. Görüntünün maddesel referansla kurduğu bağın zayıfladığı bu simülasyon çağında deklanşöre basma eyleminde ısrar etmek, yalnızca nostaljik bir tutum değil; politik ve ontolojik bir özneleşme pratiği olarak değerlendirilebilir.

Ampirik Fotoğrafik Süreç	Algoritmik Simülasyon Süreci
[Ampirik Dünya] ↓	[Büyük Veri / LLM] ↓



III.1. İndekselliğin savunusu ve rastlantısallık (Tuché)

Roland Barthes'ın imge çözümlemesinde kullandığı iki kavramsal araç bu bağlamda açıklayıcıdır: Toplumsal, kültürel ve ideolojik kodlarla inşa edilen genel okuma düzlemi olan *studium* ile bu kodlanmış yüzeyi aniden yırtarak izleyicide öznel bir yara açan, hesaplanamaz detay olan *punctum*. Barthes, *punctum*un sarsıcı gücünü Lacancı anlamda *tuché*, yani rastlantı ve karşılaşma fikriyle ilişkilendirir (Barthes, 1980).

Yapay zekâ modelleri ne kadar kusursuz, pürüzsüz ve estetik görüntüler üretirse üretsin, bu üretimler temelde milyarlarca görüntünün ortalamasını alan evrimsel olasılık hesaplarının ürünüdür; dolayısıyla yapısal olarak *studium* alanına hapsolmuştur.

Bu nedenle fotoğraf çekmeye devam ederiz: fiziksel dünyanın evcilleştirilemeyen rastlantısallığına, ışığın anlık kırılmalarına, kaos içindeki öngörülemez ayrıntılara ve ampirik hakikatin izlerine temas etmek isteriz. Gerçek bir fotoğraftaki gren, odak sapması ya da beklenmedik arka plan ayrıntısı, yapay zekânın steril matematiksel evreninde tam olarak karşılığı bulunmayan maddesel tanıklık biçimleri olarak önem kazanır.

III.2. “Teknoloji-dışı bilinçdışı” ve kurumsal kuşatmaya karşı özne konumu

Allan Sekula, *The Body and the Archive* adlı çalışmasında fotoğrafın kurumsal arşivlerde —hukuk, tıp ve kriminoloji gibi alanlarda— nasıl bir disiplin ve tahakküm aygıtı olarak işlev gördüğünü, özneyi nasıl nesneleştirdiğini deşifre etmiştir (Sekula, 1986). Günümüzde bu kurumsal tahakküm, akıllı telefon üreticilerinin kamera yazılımlarına gömdüğü hesaplamalı fotoğrafçılık ve yapay zekâ algoritmalarıyla derinleşmiştir. Kullanıcı deklanşöre bastığı an, aygıt arka planda çoklu kare birleştirme ve semantik bölütleme yaparak özneye yapay olarak optimize edilmiş bir ideal gerçeklik dayatır. Görüntüyü oluşturan estetik kararlar, yazılımcı firmaların kara kutularında kilitlidir.

Bu çerçevede fotoğraf çekmeye devam etmek, teknoloji şirketlerinin ürettiği standartlaştırılmış estetik normlara karşı görsel egemenliği ve yaratıcı özneyi yeniden kurma çabası olarak okunabilir.

Eleştirmen Fred Ritchin'in dijital dönemin şafağında belirttiği gibi, fotoğrafın kanıt olma imtiyazını kaybetmesine rağmen fiziksel dünyada deklanşöre basmak; insanı algoritmaların pasif bir yönlendiricisi/operatörü olmaktan çıkarıp, dünyayla dolaysız, fiziksel ve bilişsel bir bağ kuran etkin bir eyleyiciye dönüştürür (Ritchin, 1990).

III.3. Optik bilinçdışının kurtarılması ve güven rejimleri

Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* metninde kameranın çıplak insan gözünün algı sınırlarını aşarak mikro-hareketleri, mekanik ayrıntıları ve uzamsal ilişkileri görünür kılma yeteneğini “optik bilinçdışı” olarak kavramsallaştırır. Kamera, psikanalitik seanstaki serbest çağrışım gibi, bilincin bastırdığı veya ıskaladığı maddesel bağlantıları yüzeye çıkarır (Benjamin, 1931).

Yapay zekâ çağında ise imgenin doğruluk rejimi görsel alandan bütünüyle koparak, C2PA gibi dijital içerik kökeni standartlarının kriptografik meta-verilerine veya SynthID gibi görünmez istatistiksel filigranlara, yani bilgi kuramı alanına kaymıştır. Artık imgenin hakikatini yalnızca gözümüzle görerek değil, dijital imzaları makinelere taratarak analiz ederiz (Coalition for Content Provenance and Authenticity, 2026; Google DeepMind, 2025).

Bu nedenle fotoğraf çekmekte ısrar ederiz: Benjamin’in optik bilinçdışı kavramıyla işaret ettiği maddesel keşif imkânını, yalnızca kriptografik doğrulama ya da istatistiksel filigranlara devretmek istemeyiz. Hakikatin bütünüyle kodlara havale edildiği bir dönemde fotoğraf, bilincin vizör ardındaki anlık tanıklığını ve dünyanın maddesel direnç noktalarını yeniden görünür kılan bir pratik olarak anlam kazanır.

IV. FOTOĞRAF SANATÇISI VE “SIRADAN İNSAN” ARASINDAKİ MOTİVASYONEL MATRİS

Fotoğrafik aygıtın (dispositif) kitle iletişim araçları ve akıllı telefonlar aracılığıyla hiper-demokratikleşmesi, imge üreticileri arasındaki teknik sınırları muğlaklaştırmıştır. Bununla birlikte, “fotoğraf sanatçısı” ile “sıradan insan” (amatör/tüketici) arasında **göstergebilimsel, ontolojik ve epistemolojik motivasyonlar** bakımından belirgin bir ayrım varlığını sürdürmektedir.

Gilles Deleuze’un sanatı dirençle ilişkilendiren yaklaşımı ve Roland Barthes’ın imge çözümlemeleri birlikte düşünüldüğünde, bu iki özne konumu arasındaki farklar yalnızca teknik beceri düzeyinde değil; anlam üretimi, zamanla ilişki ve aygıt karşısındaki tutum bakımından da belirginleşir (Barthes, 1980; Deleuze, 1992).

IV.1. Göstergebilimsel ve anlamsal motivasyon rejimleri

IV.1.1. Sıradan insan: Studium kültürü ve açık gösterge üretimi

Sıradan insanın fotoğraf çekme motivasyonu, Roland Barthes’ın *Aydınlık Oda* metninde kavramsallaştırdığı **studium** alanına yaklaşır. Sıradan özne, toplumsal olarak kodlanmış, kültürel olarak onaylanmış ve ideolojik olarak yapılandırılmış estetik normları —güzel bir gün batımı, aile yemeği ya da turistik bir mekân gibi— yeniden üretme motivasyonu taşır (Barthes, 1980).

- Buradaki amaç, **anlamın pürüzsüzce aktarılmasıdır**. İmge, yoruma kapalı, dolaysız ve kitleler tarafından anında tüketilebilir (beğenilebilir) bir "açık gösterge" olarak tasarlanır.

IV.1.2. Fotoğraf sanatçısı: Punctum inşası ve kapalı/sorunsal gösterge

Fotoğraf sanatçısı ise, toplumsal kodların yüzeyini yırtan, izleyicide entelektüel veya duygusal bir yara açan "**punctum**" etkisini bilinçli bir stratejiyle inşa etme motivasyonuna sahiptir. Sanatçı, hazır estetik kalıpları tüketmek yerine, görüntünün dilsel ve anlamsal sınırlarını zorlar.

- Sanatçının motivasyonu, **anlamı askıya almak, bulandırmak veya yapı söküne uğratmaktır**. İmge, izleyiciyi pasif bir tüketiciden aktif bir yorumcuya (co-creator) dönüştüren çok katmanlı bir bilmece olarak kurgulanır.

IV.2. Ontolojik motivasyon: zaman, bellek ve varoluş

IV.2.1. Sıradan insan: "O-oradaydı" güvencesi ve deneyim gereksinimi

Sıradan insan için deklanşöre basma eylemi, ampirik bir kanıtlama ve mülkiyet arzusudur. Susan Sontag'ın belirttiği gibi, sıradan özne için fotoğraf çekmek deneyimi kontrol altına almanın ve dünyayı mülk edinmenin bir yoludur (Sontag, 1977).

- **Motivasyon:** Zamanın akışına karşı narsistik bir savunma mekanizması geliştirmek, "Ben bu anı yaşadım ve buradaydım" güvencesini (*Interfuit/Ça-a-été*) dijital bir nesne olarak saklamaktır. Fotoğraf, gerçek deneyimin yerini alan bir ikame (simülakr) haline gelir.

IV.2.2. Fotoğraf sanatçısı: zamansal yıkım ve kavramsal Dasein

Sanatçı için fotoğraf, salt kişisel bir anı defteri veya ampirik bir kanıt aracı değildir. André Bazin'in "mumya kompleksi" teorisinden beslense de sanatçının motivasyonu zamanı dondurmaktan ziyade, **zamanın kendisini bir malzeme olarak bükme**dir (Bazin, 1967).

- **Motivasyon:** Sanatçı, nesnenin tarihsel, politik veya varoluşsal konumunu (*Dasein*) sorgulamak için deklanşöre basar. Görüntüyü kişisel hafızanın dar sınırlarından çıkararak, kolektif bellek, travma, ideoloji veya ontolojik yok oluş temalarıyla ilişkilendirir. Sanatçı için fotoğraf, dünyayı belgelemek değil, dünya hakkında felsefi bir soru sorma enstrümanıdır.

IV.3. Ekonomi-politik düzlem ve aygıtla kurulan ilişki

IV.3.1. Sıradan insan: algoritmik söyleme entegrasyon ve teknoloji-içi bilinçdışı

Sıradan insanın fotoğraf çekme motivasyonu, günümüzde akıllı telefon üreticilerinin ve sosyal medya platformlarının (Instagram vb.) ekonomi-politik çıkarları tarafından manipüle edilmektedir.

- Motivasyon: Aygıtın (akıllı telefon kamerasının arka plandaki yapay zekâsı) sunduğu jenerik ve optimize edilmiş "ideal gerçekliği" onaylamak ve platform algoritmalarının "beğeni/etkileşim" metriklerine uyum sağlamaktır. Sıradan insan, aygıtın kodlarını fark etmeden kullanan, Walter Benjamin'in deyişiyle, makinenin oyun kurallarına tabi olan bir operatördür.

IV.3.2. Fotoğraf sanatçısı: aygıtı karşı direniş ve özneleşme

Allan Sekula ve Vilém Flusser'in aygıt eleştirileri birlikte düşünüldüğünde, fotoğraf sanatçısının temel motivasyonu, kamera yazılımları, endüstriyel normlar ve algoritmik sınırlar tarafından programlanan görsel alanın dışına çıkmaktır (Flusser, 1983; Sekula, 1986).

- Motivasyon: Sanatçı, yapay zekanın veya kamera üreticilerinin ona dayattığı "kusursuz pikselleri" reddeder; teknik pürüzleri, kavramsal boşlukları ve estetik hataları bilerek devreye sokar. O, algoritmanın kurallarına göre oynayan bir kullanıcı değil; aygıtın ideolojik ve kurumsal yapısını (arşivi, müzeyi, piyasayı) sorgulayan bağımsız bir öznedir.

IV.4. Analitik karşılaştırma matrisi

Parametre / Boyut	Sıradan İnsan (Amatör/Tüketici)	Fotoğraf Sanatçısı
Temel İtici Güç (Arzu)	Anı biriktirme, toplumsal onay, mülkiyet ve görünürlük arzusu.	Epistemolojik keşif, ideolojik eleştiri ve estetik/kavramsal öznellik inşası.
Anlam Dünyası (Barthes)	<i>Studium</i> : Kültürel kodların konformist ve pürüzsüz yeniden üretimi.	<i>Punctum</i> : Kodun kırılması, izleyicide sarsıcı ve çok anlamlı bir çatlak yaratılması.
Referans Noktası	Ampirik gerçeklik: "Ben bunu gördüm ve oradaydım."	Söylemsel/kavramsal gerçeklik: Görüntünün ardındaki ideolojik ve dilsel ağlar.
Teknoloji/Aİ İlişkisi	Teslimiyetçi: Akıllı telefon filtrelerini ve yapay zekâ optimizasyonlarını edilgen biçimde tüketme.	Eleştirel/sorgulayıcı: "Kara kutu" teknolojilerinin görsel mülkiyetini ve manipülasyonunu deşifre etme.
Nihai Ürün / Çıktı	Tüketim nesnesi: Sosyal medya akışında kaybolan geçici imge yığını.	Üretim/direnç enstrümanı: Kuramsal bağlamı olan, sergilenen veya arşivlenen yapıt.

Bu karşılaştırma, fotoğraf çekme eyleminin tekil ve homojen bir motivasyona indirgenemeyeceğini göstermektedir. Sıradan kullanıcı açısından fotoğraf çoğu zaman dünyayı tüketme, sabitleme ve platform kapitalizminin estetik kodlarına eklenme ritüeli iken; fotoğraf sanatçısı açısından deklanşöre basmak, dünyayı yeniden anlamlandırma, aygıtın dayattığı algoritmik normlara direnme ve imge aracılığıyla eleştirel özne konumunu yeniden kurma eylemidir.

V. GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAF ÇEKME ÇILGINLIĞINA ELEŞTİREL YAKLAŞAN FELSEFİ GÖRÜŞLER

Çağdaş felsefe ve kültür teorisi, günümüzün hiper-enformasyonel fotoğraf üretimini yalnızca teknik bir çoğalma ya da sosyal medya alışkanlığı olarak değil; deneyim, hakikat ve özneleşme rejimlerini dönüştüren daha geniş bir kültürel kırılma olarak ele alır.

Bu nedenle söz konusu pratik, basit bir "fotoğraf çekme çılgınlığı" olarak değil; bilincin enformasyonel akışlar içinde yeniden düzenlenmesi, ampirik nesnelerle kurulan temasın zayıflaması ve hakikatin simülasyon rejimleri içinde kırılma ve çözülmesi bağlamında tartışılmalıdır. Aşağıdaki kuramsal hatlar, bu dönüşümü farklı kavramlar üzerinden görünür kılar.

V.1. Byung-Chul Han: şeylerin ölümü ve enformasyon rejimi

Byung-Chul Han, *Unding* adlı eserinde, insanlığın artık nesneler evreninde değil, bulutlarda ve verilerde yaşadığını savunur. Han, dijital fotoğrafçılığı ve kitlelerin fotoğraf üretimindeki aşırı yoğunlaşmasını bu ekseninde eleştirir (Han, 2021).

- **Işığın Değersizleşmesi ve Veriye Dönüşüm:** Han'a göre analog fotoğraf, nesneden yansıyan fiziksel ışık ışınlarının duyarlı yüzey üzerinde bıraktığı maddesel bir izdir. Dijital fotoğraf ise ışığı sayısal bağıntılara, yani veriye indirger. Bu nedenle dijital imge, maddesel dünyanın büyüsunü taşıyan ışık izinden uzaklaşır (Han, 2021).
- **Selfie ve Dijital Neşenin Tiranlığı:** Han, Walter Benjamin'in insan çehresini fotoğraftaki son auratik sığınak olarak gören yaklaşımını dijital selfie kültürü bağlamında tersine çevirir. **Selfie**, auratik bir portre olmaktan çok, sergileme değerine endeksli, dijital neşe maskesi takmış, narsisistik bir teşhir biçimi olarak okunabilir (Benjamin, 1936; Han, 2021).
- **Telefonun Teslimiyet Aygıtına Dönüşmesi:** Han'ın dijital kapitalizm eleştirisi açısından akıllı telefon, yalnızca özgürleştirici bir iletişim aygıtı değil, öznenin kendisini sürekli görünür kıldığı ve veri akışına gönüllü olarak katıldığı bir teslimiyet aygıtı olarak da değerlendirilebilir (Han, 2021).

V.2. Jean Baudrillard ve Günter Anders: hakikatin simülasyon yoluyla imhası

Jean Baudrillard ve Saf Görünüşün Şoku

- Postmodern teorinin öncülerinden Jean Baudrillard, ampirik dünyanın artık fotoğraflarla yalnızca temsil edilmediğini; imge sirkülasyonunun gerçeği bastırarak hiper-gerçeklik alanı ürettiğini ileri sürer. Bu bağlamda günümüzdeki fotoğraf yoğunluğu, dünyayı bir **simülakr** labirentine dönüştürür. Görüntü gerçeğin önüne geçtiği anda hakikat hiper-gerçeklik içinde çözülür (Baudrillard, 1981).

Günter Anders ve "Hayalet Dünyalar"

- Eleştirel teorisyen Günter Anders, kitlelerin dünyayı doğrudan deneyimlemek yerine imgeler ve ekranlar dolayımıyla algılamasını **dünyanın ikonik olarak mülk edinilmesi** bağlamında tartışır. Anders'e göre durmaksızın fotoğraf çeken insan, dünyayı doğrudan ilişki kurulacak bir gerçeklik olmaktan çıkarıp tüketilebilir görüntülere ve hayalet imgelere indirger (Anders, 1956).

V.3. Vilém Flusser: aygıtın operatörleri ve kodlanmış toplum

Vilém Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabında fotoğraf makinesini sıradan bir araç değil, içinde sayısız olasılık barındıran ve kullanıcıyı kendi programı içinde hareket ettiren endüstriyel bir aygıt olarak tartışır (Flusser, 1983).

- **Aygıtın Programına Köle Olmak:** Flusser, durmaksızın fotoğraf çeken ve aygıtın programını sorgulamayan kitleleri *işlevci* (*Funktionär*) olarak adlandırır. Fotoğraf çeken sıradan insan özgür olduğunu sanabilir; ancak çoğu durumda kamerayı üreten firmanın, yazılımın ve algoritmik programın olasılıklarını çalıştıran bir operatöre dönüşür (Flusser, 1983).
- **Veri Toplumuna Entegrasyon:** Flusser, fotoğraf evreninin toplumu bir veri toplumu olmaya programladığını savunur. Herkesin deklanşöre basabildiği ama çok az kişinin bu kodları deşifre edebildiği bu çağda, fotoğraf çekme yoğunluğu bireyi her zaman özgürleştirmez; kimi zaman onu aygıtın kodlanmış evrenine mahkûm eder (Flusser, 1983).

V.4. Eleştirel yaklaşımların kavramsal analiz özeti

Filozof / Kuramcı	Temel Eleştirel Kavram	Fotoğraf Çekme Çılgınlığına Bakışı
Byung-Chul Han	<i>Undinge</i> (Şey-olmayanlar) ve <i>Infosphere</i>	Fotoğrafın veriye dönüşerek ışığını ve aurasını kaybetmesi; narsisistik bir gözetim kapitalizmi ritüeline dönüşmesi.
Vilém Flusser	<i>Funktionär</i> (İşlevci / Operatör)	Öznenin, kameranın ve algoritmaların programladığı davranışları mekanik olarak tekrarlayan bir operatöre dönüşmesi.
Jean Baudrillard	<i>Simülakr</i> ve hiper-gerçeklik	Gerçekliğin imge sirkülasyonu içinde boğulması; deneyimin yerini görüntünün istilasının alması.
Günter Anders	<i>İkonik mülkiyet</i> ve hayalet dünyalar	Dünyayı doğrudan yaşamak yerine görüntüler üzerinden nesneleştirerek sanal bir tüketim nesnesine indirgemek.

Bu kuramsal perspektifler birlikte okunduğunda, günümüzdeki yoğun fotoğraf üretimi estetik bir çoğalmadan çok deneyimin dönüşümünü işaret eder. Sürekli deklanşöre basan modern özne, anı derinlemesine yaşamak, nesneyle doğrudan temas kurmak ve dünyayı düşünsel olarak kavramak yerine; giderek dijital aygıtların, platform mimarilerinin ve algoritmik dolaşımın talepleri doğrultusunda imgeler üretir. Böylece fotoğraf, anlamlandırma pratiği ile veri üretimi arasındaki gerilimli sınırdaki konumlanır.

VI. DİJİTAL GÖZETİM KISKACINDA İMGE ÜRETİMİ: VERİ MADENCİLİĞİ VE GÖZETİM KAPİTALİZMİ

Günümüzde milyarlarca insanın akıllı telefonlarıyla fotoğraf çekmesi ve bu imgeleri bulut sunucularına, sosyal ağlara ya da anlık mesajlaşma uygulamalarına yüklemesi, yalnızca estetik bir pratik ya da gündelik iletişim biçimi olarak değerlendirilemez. Shoshana Zuboff'un gözetim kapitalizmi kavramsallaştırması açısından bakıldığında, bu kitlesel imge üretimi; kullanıcı davranışlarının izlenmesi, sınıflandırılması ve geleceğe dönük tahmin pazarlarına dönüştürülmesi bakımından merkezi bir veri üretim alanı haline gelmiştir (Zuboff, 2019).

Politik-ekonomi ve eleştirel medya teorisi ekseninde, fotoğraf çekme çılgınlığının gözetim kapitalizmiyle ilişkisi şu temel dinamikler üzerinden analiz edilebilir:

VI.1. Davranışsal artık üretimi olarak fotoğraf

Shoshana Zuboff'un teorisinin kalbinde “davranışsal artık” kavramı yer alır. Gözetim kapitalizmi, kullanıcıların sisteme bıraktığı dijital izleri toplar; bunların bir kısmını hizmet iyileştirme amacıyla kullanırken, önemli bir kısmını gelecekteki insan davranışlarını tahmin eden algoritmalar üretmek üzere işler (Zuboff, 2019).

- **Piksellerin Ardındaki Gizli Maden:** Sıradan bir insan fotoğraf çekerken sadece estetik veya duygusal bir anı sabitlediğini düşünür. Oysa o imge dijital ağlara yüklendiği an, gözetim kapitalizmi için ham bir veri madenine dönüşür. Bir fotoğraf dosyası sadece piksellerden oluşmaz; içinde **EXIF verileri** denilen ve kullanıcının tam coğrafi konumunu (GPS), fotoğrafın çekildiği kesin saati, kullanılan cihazın modelini barındıran zengin bir metaveri katmanı taşır.
- **Biyometrik ve Semantik Yağma:** Yapay zekâ modelleri ve platform algoritmaları, yüklenen fotoğrafları saniyeler içinde tarar. Yüz tanıma algoritmaları biyometrik verilerinizi çıkarırken; nesne ve mekân tanıma algoritmaları ne yediğinizi, hangi markaları tükettiğinizi, evinizin iç dekorasyonunu, sosyo-ekonomik sınıfınızı ve hatta o anki duygu durumunuzu (mimikleriniz üzerinden) analiz eder. Dolayısıyla, fotoğraf çekme çılgınlığı, kapitalizmin daha önce ulaşamadığı **mahrem insani deneyim alanlarını istila ederek metalaştırmasının** (commodification) en pürüzsüz aracıdır.

Sıradan İnsan	Fotoğraf Çekme Çılgınlığı	EXIF / Biyometrik Veri
↓		
Davranışsal Tahmin Pazarları	Algoritmik İşleme	Davranışsal Artık

VI.2. Yapay zekâ ve büyük dil modelleri için ücretsiz görsel emek

Fotoğraf teorisyeni Huang Yikai'nin de vurguladığı üzere, günümüz yapay zekâ çağında insanlık ile algoritmalar arasında döngüsel bir ilişki oluşmuştur. İnsanlar ürettikleri

fotoğraflarla yapay zekâyı eğitirken, yapay zekâ da insan estetiğini yönlendirmekte ve yeniden standartlaştırmaktadır (Huang, 2026).

- **Yapay Zekanın Yakıtı Olarak İmgelerimiz:** Midjourney, Stable Diffusion veya Google'ın Nano Banana gibi devasa yapay zekâ modellerinin insan üretimine bu denli yakın görsel sonuçlar verebilmesinin yegâne sebebi, internete yüklenmiş milyarlarca telifsiz insan fotoğrafıdır. Akıllı telefonlarımızla her gün milyarlarca fotoğraf çekip bunları bulut sistemlerine (iCloud, Google Photos vb.) yükleyerek, teknoloji şirketlerinin gelecekte bizi işlevsiz bırakacak yapay zekâ mülkiyetlerini eğitmeleri için **gönüllü ve ücretsiz işçilik** yapmış oluruz.
- **Görsel Ortak Alanların Çitlenmesi:** Karl Marx'ın kapitalizmin ilk dönemindeki toprakların kamusalıktan çıkarılıp özel mülk haline getirilmesini ifade eden "çitlenme" kavramı, bugün görsel alanda yaşanmaktadır. İnsanlığın kolektif görsel hafızası ve anları, gözetim kapitalistlerinin sunucularında hapsedilerek özel mülke ve ticari algoritmik silahlara dönüştürülmektedir (Marx, 1867).

VI.3. Davranışsal modifikasyon ve algoritmik tiranlık

Zuboff, gözetim kapitalizminin nihai amacının sadece insan davranışlarını tahmin etmek değil, aynı zamanda **davranışları kendi ticari çıkarları doğrultusunda modifiye etmek (değiştirmek)** olduğunu belirtir. Fotoğraf çekme çılgınlığı, bu modifikasyonun estetik ayağını oluşturur (Zuboff, 2019).

- **Aygıtın Söylemsel Terörü:** Vilém Flusser'in "aygıtın programı" dediği kurallar dizisi, günümüzde sosyal medya algoritmalarıyla birleşerek tam bir tiranlığa dönüşmüştür. Platformlar, hangi tür fotoğrafların (örn. canlı renklere sahip, "Instagram Face" normlarına uyan, lüks tüketim nesneleri barındıran imgeler) daha fazla etkileşim alacağını kendi filtre ve öneri sistemleriyle belirler.
- **Kendi Kendini Gözetleyen Özneler:** Birey, daha fazla görünürlük ve algoritmik onay almak için fotoğraf çekme davranışını sistemin taleplerine göre ayarlar. Bu durum, Michel Foucault'nun Panoptikon teorisinin dijital bir versiyonudur: İnsanlar artık tepedeki bir kule tarafından gözetlenmekle kalmaz; daha fazla veri üretmek ve sistemin çarklarını döndürmek için **kendi kendilerini gözetleyen, estetik olarak sansürleyen ve metalaştıran** edilgen operatörlere dönüşürler (Foucault, 1975).

Politik-ekonomik açıdan bakıldığında, popüler kültürdeki yoğun fotoğraf üretimi yalnızca demokratik bir kendini ifade etme alanı olarak değil, aynı zamanda gözetim kapitalizminin veri çıkarma mekanizmalarıyla iç içe geçmiş bir pratik olarak değerlendirilmelidir. Modern özne, imge üretimi yoluyla kendi yaratıcı varlığını görünür kıldığını düşünürken, aynı anda platformların enformasyonel altyapılarına ücretsiz veri sağlar. Bu nedenle fotoğraf, çağdaş dünyada hem özneleşme hem de tabiiyet üreten çift yönlü bir aygıt işlevi görür.

VII. ALGORİTMİK SABOTAJ VE GÖRSEL GERİLLA: GÖZETİM KAPİTALİZMİNE KARŞI SANATSAL DİRENİŞ TAKTİKLERİ

Gözetim kapitalizminin biyometrik veri çıkarma kapasitesine, EXIF tabanlı konumlandırma süreçlerine ve yapay zekânın küresel imge sirkülasyonunu standartlaştıran “kara kutu” egemenliğine karşı çağdaş sanatçılar ve aktivistler edilgen veri sağlayıcılar olmayı reddetmektedir. Walter Benjamin’in sanatı siyasallaştırma yönündeki önerisi güncel bağlamda düşünüldüğünde, bu pratikler algoritmaları manipüle etme, yüz tanıma sistemlerinin varsayımlarını bozma ve yapay zekâ veri tabanlarını eleştirel müdahaleye açma stratejileri olarak okunabilir (Benjamin, 1936).

Vilém Flusser’in “*aygıtın programına karşı eylem*” anlayışı ve Hâkim Bey’in *Geçici Otonom Bölgeler* (TAZ) kuramı birlikte düşünüldüğünde, algoritmik sabotaj ve veri maskeleme taktikleri geçici, müdahaleci ve karşı-kodlayıcı sanatsal stratejiler olarak değerlendirilebilir (Bey, 1991; Flusser, 1983).

VII.1. Biyometrik sabotaj: yüz tanıma algoritmalarının felç edilmesi

Gözetim kapitalizminin kamusal ve dijital alanlardaki en agresif ayağı olan yüz tanıma teknolojileri (FacelD, gözetim kameraları), insan yüzünü taranabilir ve sınıflandırılabilir birer “biyometrik barkoda” dönüştürür. Sanatçılar, bu duruma karşı yüzün pürüzsüz imgesini sabote eden taktikler geliştirmektedir.

VII.1.1. Anti-surveillance makyajı ve saç tasarımı: CV Dazzle

Sanatçı ve bilgisayar bilimci Adam Harvey tarafından geliştirilen **CV Dazzle** projesi, ismini Birinci Dünya Savaşı’nda gemileri kamufle etmek için kullanılan kübist askeri boyama tekniklerinden (*Dazzle Camouflage*) alır (Harvey, 2010).

- **Taktik:** Harvey; bilgisayarların bir yüzü algılamak için aradığı simetri, burun köprüsü, göz çukurları ve ışık-gölge dengesi gibi temel parametreleri, asimetric saç kesimleri, kontrast renkli makyajlar ve yüze yerleştirilen geometrik aparatlarla bozar.
- **Politik Amaç:** Birey, insan gözü için hâlâ bir “insan yüzü” olarak görünürken, yapay zekâ algoritmaları için bütünüyle görünmez ya da “algılanamaz nesne” haline gelir. Bu, biyometrik verinin ham madde olarak gasp edilmesini engelleyen estetik bir kalkandır.

VII.1.2. Spektral maskeleme ve kızılötesi karşı-saldırı

Gözetim kameralarının gece görüş modlarında kullandığı kızılötesi (IR) ışınları manipüle eden giysi tasarımları (örn. *Reflectacles* projeleri), görsel gerilla hareketinin donanımsal ayağını oluşturur. Sanatçılar, içine görünmez kızılötesi LED’ler yerleştirilmiş gözlükler veya şapkalar tasarlayarak, kamera lenslerine insan gözünün göremediği ama sensörü tamamen kör eden aşırı patlamış bir ışık hüzmeleri fırlatırlar. Gözetim mekanizmasının vizöründe, öznenin yüzü yerine sadece patlamış beyaz bir boşluk belirir.

VII.2. Veri zehirlenmesi ve dijital sabotaj

Yapay zekâ modellerinin telifsiz insan imgelerini rızasız bir şekilde yağmalayarak (web scraping) kendini eğitmesine karşı sanatçılar, dijital ortak alanları (Internet Infosphere) savunmak için algoritmik karşı-saldırıları düzenlemektedir.

VII.2.1. Nightshade ve Glaze protokolleri: yapay zekâyı kör etmek

Chicago Üniversitesi SAND Lab tarafından geliştirilen **Glaze** ve **Nightshade** yazılımları, veri maskeleyen en radikal felsefi örnekleri arasında değerlendirilebilir (University of Chicago SAND Lab, 2026).

- **Taktik:** Bir sanatçı eserini internete yüklemeyen önce bu yazılımlardan geçirir. Program, insan gözünün asla fark edemeyeceği, pikseller düzeyinde mikro düzeyde istatistiksel değişiklikler (gren pürüzleri) ekler. Örneğin, insan gözü fotoğrafta kusursuz bir "otoportre" görürken; yapay zekanın veri kazıma botları o imgeyi "bir parça çanta" veya "inek" olarak okur.
- **Algoritmik Zehirlenme:** Eğer yapay zekâ modeli internetten bu "maskelenmiş" imgeleri toplarsa, modeli eğiten yapay zekâ körleşir ve bir süre sonra "köpek resmi çiz" dediğinde ortaya deforme olmuş kedi veya araba pikselleri çıkarır. Bu, ticari yapay zekâ şirketlerinin veri sömürgeciliğine karşı görsel bir sabotaj ve sanatsal mülkiyeti koruma eylemidir.

SONUÇ: SİSİFOS'UN ENSTRÜMANI OLARAK DEKLANŞÖR

Fotoğraf pratiği, çağdaş dünyada Albert Camus'nün Sisifos mitini hatırlatan paradoksal bir konumda durmaktadır. Üretilen her ampirik fotoğrafın, en nihayetinde yapay zekâ modellerini besleyen, onları eğiten ve özneyi kendi üretim süreçlerinden dışlama potansiyeli taşıyan teknolojik bir aygıtta veri girdisi sağlayabileceği açıktır. Buna rağmen deklanşöre basma ısrarı, dünyayı vizör aracılığıyla sabitleme arzusunun bütünüyle ortadan kalkmadığını; tersine, algoritmik kuşatma genişledikçe bu arzusunun yeni bir direnç anlamı kazandığını göstermektedir (Camus, 1942).

Victor Burgin'in vurguladığı üzere fotoğraf teorisinin odağı, yalnızca durağan bir nesne olarak fotoğraf değil; fotoğrafın toplumsal, ideolojik ve psikolojik söylem alanlarında nasıl üretildiği ve dolaşıma sokulduğudur (Burgin, 1982). Yapay zekâ dünyayı pürüzsüz, jenerik ve simülasyonel bir görsel rejime indirirken, insan öznesi dünyayı kusurları, ölümlülüğü, maddesel direnci ve biricikliğiyle deneyimleme isteğini sürdürür. Bu nedenle fotoğraf, hakikatin bütünüyle piksellerin ardındaki şifreli kodlara terk edilmediği; fiziksel ışığın, maddesel yüzeylerin ve insan tanıklığının hâlâ kurucu önem taşıdığı bir düşünme ve direnme pratiği olarak varlığını korur.

KAYNAKÇA

- Anders, G. (1956). *Die Antiquiertheit des Menschen: Band I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. C. H. Beck.
- Barthes, R. (1980). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Éditions Galilée.

- Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image. In H. Gray (Trans.), *What is cinema? Vol. 1* (pp. 9–16). University of California Press. (Original work published 1945)
- Benjamin, W. (1931). A short history of photography. *Die Literarische Welt*.
- Benjamin, W. (1936). *The work of art in the age of mechanical reproduction*.
- Bey, H. (1991). *T.A.Z.: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. Autonomedia.
- Burgin, V. (Ed.). (1982). *Thinking photography*. Macmillan.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard.
- Coalition for Content Provenance and Authenticity. (2026). *Content Credentials: C2PA technical specification*. C2PA.
- Deleuze, G. (1992). Postscript on the societies of control. *October*, 59, 3–7.
- Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- Google DeepMind. (2025). *SynthID: Watermarking and identifying AI-generated content*. Google DeepMind.
- Han, B.-C. (2021). *Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*. Matthes & Seitz.
- Harvey, A. (2010). *CV Dazzle: Camouflage from computer vision*.
- Huang, Y. (2026). From darkroom to black box: Image rhetoric as desire projection. *Chinese Photography*, 7.
- Kribel, S. T. (2019). A brief history of photography theory. *World Art*, 3.
- Marx, K. (1867). *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Band I*. Verlag von Otto Meissner.
- Ritchin, F. (1990). *In our own image: The coming revolution in photography*. Aperture.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3–64.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Talbot, W. H. F. (1844). *The pencil of nature*. Longman, Brown, Green, and Longmans.
- University of Chicago SAND Lab. (2026). *Glaze and Nightshade: Tools for protecting artists from generative AI training and style mimicry*. University of Chicago.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism*. PublicAffairs.