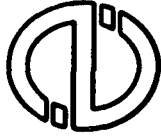


11912



**T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

# FOTOĞRAF ve GERÇEKLİK

( DOKTORA TEZİ )

**İhsan DERMAN**

**Eskişehir 1988**

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

1980-85 Yılları arasında fotoğraf, birçok bilimadamı ve fotoğraf eleştirmeninin inceleme konusunu oluşturdu. Fotoğrafın incelenmesi sözkonusu olduğunda karşımıza bu incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişki çıkmaktadır. Bunlardan ilki;

- 1) fotografik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki,
- 2) fotografik görüntü ile bu görüntünün oluşmasında devreye giren bireysel müdahale olgusu arasındaki ilişki,
- 3) fotografik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasındaki ilişkidir.

Bu araştırmanın konusu olan ilişki, fotoğraf görüntüsü ve ona konu olan nesne arasındaki ilişkidir. Böyle bir ilişkiden sözedildiğinde, gerçeklik, algı, estetik kuramları, sanat felsefesi, yenedensunum (representation) gibi olgular su yüzüne çıkmaktadır. Bu alandaki tartışmalar fotoğrafın, nesne ve olayların görünümelerini aktarma, eşdeyişle, yenedensunum yeteneği konusunda edinilmiş önyargılardan kaynaklanmaktadır. Ancak, bu yeterlilik sorgulandığında, birbirleriyle ilintili iki durum daha ortaya çıkmaktadır;

- 1) izleyenin, fotoğrafa konu olan nesnenin gerçek hali ile görüntüsü arasındaki farkı ne ölçülerde algıladığı,

## İÇİNDEKİLER

<u>BÖLÜM</u>	<u>Sayfa</u>
I. GİRİŞ .....	1
Araştırma Modeli .....	12
II. FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜYE İLİŞKİN KAVRAMLAR .....	15
Gerçeklik .....	15
Toplumsal Boyutlar .....	17
Bireysel Boyutlar .....	20
Algılama .....	22
Görsel Algı .....	25
Yenidensunum .....	34
Yenidensunumun Algılanması .....	37
Gerçekçilik ve Yenidensunum .....	45
III. FOTOĞRAF (GERÇEKLiĞİN YENİDENSUNULMASI) .....	51
Görüntü-Teknik Görüntü .....	51
Aygıt (Apparatus) Fotoğraf Makinası .....	57
Işık + Duyarlı Yüzey .....	66
Teknik Yapı ve Anlamlama .....	74
İşleten'e Açık Tercihler .....	75
Zaman ve Mekan .....	79
Görüntü Çerçevesi .....	83
Duyarlı Malzeme .....	92
Ton .....	95
Karanlıkoda Teknikleri .....	96
Fotografik Zaman .....	99
Fotoğrafın Yüzeyi ve Nesnesi .....	104
Hareket .....	107
IV. SONUÇ .....	115
Özet .....	115
Yargı .....	128
KAYNAKÇA .....	132

2) kimi zaman fotoğrafin, gerçek bir deneyimi, deneyimin kendisinden daha kuvvetli aktarabiliyor olmasıdır.

Bu iki olgu sözkonusu ilişkilerin incelenmesinde bağımlı birer değişken olarak karşımıza çıkacaktır.

Fotoğrafin gerçeklikle olan ilişkisine geçilmeden önce, onun estetik açıdan geçirdiği evrime ve sanat olarak kabul edilme sürecine GİRİŞ bölümünde çok ana hatlarıyla değinilmiştir. Daha sonra, fotoğrafin günümüzde çağdaş düşünürler tarafından hangi konumlarda algılandığının açıklanması derinlemesine işlenmiştir.

### İnsan+Makina=Sanat?

Günümüzde, estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen fotoğraf konusunda başlangıcından bu yana katedilen 130 yıllık süre içinde söylenip yazılanlar çoğunlukla alanın teknik boyutları ile ilgilidir. Bunun nedeni de, fotoğrafin hala o fiziko-kimyasal niteliğinden kaynaklanan mistisizmini korumasıdır. Fotoğrafı çeken kimselere sorulan sorular genellikle, "-bunu nasıl becerdin?" türündendir. Bu yaklaşım, eğer bir görüntünün nasıl oluşturulduğunu anlarsak, onun ne olduğunu da anlayabileceğimiz gibi son derece yanlış bir varsayıma dayanmaktadır. Büyü konusundaki merakımız da aynı paralelliği taşır. Şöyle ki, bir fotografik görüntünün ne anlama geldiği ve onun olası yorumlarından çok, o görüntünün ne tür teknik aşamalarla oluşturulduğu ilgimizi çekmektedir.

Fotoğraf, bilim ile olan kaçınılmaz bağlarından ötürü

uzunca bir süre sanat dalı olarak kabul edilmemişti. Dolayısıyla, bu süreç sonunda elde edilen görüntülerin estetiği konusunda da yeterince araştırma yapılmamıştı.

Fotoğraf aslında, en basit anlamda karanlık bir kutu (fotoğraf makinası) yardımıyla, ışığa karşı duyarlı malzemenin (film) üzerine görüntülerin kaydedildiği mekanik bir süreci kapsar. Film dediğimiz, bu duyarlı malzeme üzerine kaydedilen görüntüler daha sonra birtakım kimyasal ve fiziksel işlemlerden geçirilerek kalıcı hale getirilir. Bu türden mekanik bir sürecin, sanat yapıtlarını sonuçlayabileceği görüşü, sanat yapıtının oluşturulması gibi yaratıcı bir süreç içinde, sanatçının egosunun ağırlıklı olarak değerlendirildiği Romantik dönemin estetik görüşü ile açıkça çelişir durumdaydı. Bu görüşe göre fotoğraf, "yaşayan, duyan ve hisseden sanatçı"nın izlerinden yoksun bir ortamdı. Aynı doğrultuda, fotoğraf, kökeninin bilimsel temellere ve gerçek nesnelere dayanması nedeniyle, Baudelaire tarafından sanat olmayışının yanısıra anti-sanat olarak da değerlendirilmiştir.(1) Yine Romantikler, fotoğrafın mekanik süreci içinde bilincin yer almadığı sanısına dayanarak, sözkonusu ortamı ruhsuz ve kişiliksiz (sanatçının egosundan yoksun) olarak niteliyorlardı.

Bütün bunların yanında, fotoğraf, görüntüsünün gerçeklikle olan sıkı bağları nedeniyle, Natüralist akımın içinde yer alan resim sanatına ilişkin yapıtların da,

---

(1) David Lee Jacobs. The Rhetoric of Photography. University of Texas, Austin, (yayınlanmamış doktora tezi), s.3

gerçekliğe yakınlık konusunda değerlendirilebilecekleri önemli bir kıstas olarak görülüyordu. Aslında bu güvenirlilik, sözkonusu ortamın anlatım dilinin yeterince tanınmamış olmasından doğuyordu. Fakat çok geçmeden sonuçların istikrarlı olmadığı gözlemlendi. Nedeni ise, değişik tekniklerin farklı görüntüler sonuç veriyor olmasıydı. Örneğin; aynı konunun Daguerreotype'a ve Calotype'a çekilmiş görüntüleri birbirlerinden, Meissoner ve Monet'nin resimleri kadar farklıydı. Ayrıca, o dönemde kullanılan siyah-beyaz duyarlı malzemenin ton dağılımı (renkli gerçekliğin, siyah-beyaz fotoğraf görüntüsünde gri rengin farklı tonlarına dönüşmesi,) açısından önemli sınırlılıklar gösteriyordu. Bu sınırlılık daha sonraları, Nadar'ın yapay ışık kaynağı kullanarak çektiği Paris Katakombalarının fotoğraflarında daha da belirgin olarak gözlenebilir hale geldi. Kullanılan duyarlı malzemenin pozlama toleransının da çok sınırlı oluşu, gerçekliğin saptanması konusunda fotoğrafa duyulan güveni sarstı. Örneğin; 1850'lerde bulutlu manzara fotoğrafları çekilemiyordu. Nedeni ise, gökyüzü ve yerin duyarlı malzemenin kapsayamayacağı kadar farklı pozlama değerleri gerektirmesiydi. Bu yüzden, ya iki ayrı fotoğraf çekilerek montaj yapılıyordu veya bulutlar sonradan fotoğraf üzerine boyanıyordu. Daha sonraları, bu tür fotoğraflar güneş ışığının yere yakın olduğu zamanlar çekilmeye başlandı (örneğin; Gustave Le Gray'in bulutlu deniz manzaraları, 1860).(2)

---

(2) Aaron Scharf. Art and Photography. Penguin, London, 1968, s.114

Aynı dönemde, ressam Delacroix, fotoğrafın bize doğanın sırlarını aktaran bir çevirmen olduğunu ve bu çeviri sırasında da birçok yetersizliğinin bulunduğunu açıklamıştır.(3)

Sonuç olarak, fotoğrafın bir sanat ortamı olup olmadığı tartışmasının, bu süreç içinde bireysel müdahalenin yer alıp almadığı sorgulamasıyla son bulacağına inanılmaya başlandı. Bunun yanısıra ışığın, görüntü düzenlemesi ve çekilen konunun belirginlik kazanması veya gizlenmesi gereken yönleri konusunda, fotoğrafı çeken kimse tarafından ne ölçülerde denetim sağlanabileceği sorusu da kendiliğinden gündeme geldi.

Renkli duyarkatın kullanılmaya başlamasıyla da, 19yy. resim sanatı ve fotoğraf arasında, çift yönlü olduğu sonra ortaya çıkacak, bir ilişki başladı. Delacroix, Courbet, Eakins, Gaugin, Corot, Degas ve D.C.Rosetti gibi birçok ressam yapıtlarında fotoğraftan yararlandılar. İlişkinin diğer yönü ise, fotoğrafın aşağı yukarı günümüze kadar resim sanatının estetik kuralları içinde değerlendirilmesine yol açtı.

Fotoğrafın yaygınlaşma sürecine koşut olarak, onun tıpkı resim gibi, estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu görüşü de egemenlik kazanmaya başladı. Bu da, fotoğrafın kendi içinde iki ayrı yapılaşmaya neden oldu. Bunlardan ilkinin, ortamın (medium)

---

(3) Aaron Scharf, a.g.k., s.120

asıl amacının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunanlar oluşturunuyordu. Bu görüş daha da gelişerek, "belge fotoğrafçılığı" (documentary photography), "haber fotoğrafçılığı" (photo-journalism) gibi günümüze kadar gelen uzantıların kaynağı oldu. Diğerleri ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. Bu doğrultuda sözkonusu sürece, konunun seçimi, düzenlemesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlıkoda teknikleri ile müdahale edilmeye başlandı. Ortamın kendi kapasitesi değişik yönlerde zorlanarak, resim sanatına da yaklaşmasına neden olundu. Örneğin; objektif ve duyarlı malzeme arasına konan süzücüler, duyarlı malzemenin resim kağıdı gibi kaba dokulu bir zemin üzerine sürülmesi, saydam olarak hazırlanmış bir fotoğraf görüntüsünün elle çizilmiş resimlerle üst üste getirilmesi, o zamana değin yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabalarından kaynaklanıyordu. Bu etkinin benzeri de, aynı dönemlerde resim sanatı için yaşanıyordu.

1911-1912 yıllarında Marcel Duchamp'in gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında Marey ve Muybridge'in, belli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğraflarının etkisi açıkça görülmektedir.

Gerçekliğin en sadık benzerleri olarak tanımlanan fotoğraflar, ressamların tuvallerine konu olduklarında soyut



çalışmalar olarak niteleniyorlardı. Birçok Futurist ressamın Teknik Manifesto'larında "formların yorumu" olarak adlandırdıkları hareketlilik, aslında fotografik görüntü dilinin bir parçasıdır. Bunun gibi, X-ışınları ile elde edilen röntgen görüntüleri de, Futurist heykeltıraşların çalışmalarına cam, sellülöid ve tel gibi malzemelerle oluşturulan saydam formlar olarak yansdı.(4)

Picasso, bazı abartılı perspektife sahip fotoğraflardan çalışmalarında yararlandığını açıklamıştır. Geniş açılı objektiflerin yarattığı perspektif bozukluğuna, Picasso'nun 1918 ve 1920 yıllarında yaptığı "Balıkçı" ve "Deniz Kenarında" adlı resimlerde rastlanabilir.

Bunun gibi, fotoğrafçılar da, resim sanatının etkisinde kalarak, onu taklit etmişlerdir. Aynı çabaların değişik oranlarda günümüzde de devam ettiği söylenebilir. Örneğin; Aaron Siskind'in 1950 yıllarında gerçekleştirdiği yapıtlarında Soyut Dışavurumculuğun etkisi kolaylıkla görülebilir. 1960'larda da galeriler, Johns ve Rauschenberg tarafından etkilendikleri açıkça görülen birçok fotoğraf yapıtına tanık olmuşlardır. Aynı etkinin diğer yönü de, günümüzde daha biçimselleşerek sürmektedir. "Foto-Realist"ler olarak adlandırılan ressamlar, fotoğrafın görüntü dilini hiçbir katkıda bulunmadan tuvallerine geçirmektedirler.

İki ayrı ortamın birbirini etkilemesi yanında, fotoğrafın kendi içindeki görüş ayrılıkları da yavaş yavaş

---

(4) Aaron Scharf, a.g.k., s.267

giderilerek ortak bazı noktalara gelinmeye çalışılıyordu. Egemen olan "belge fotoğrafçılığı" ve "resimsel fotoğrafçılık" (pictorial photography) görüşleri arasındaki fark, her iki alanda da estetik değere sahip ürünler verildikçe, kaybolmaya başladı. Aynı zamanda bilim ve sanat arasında yaratılmış olan uçurum da gittikçe kapanıyordu.(5) Artık fotoğrafın da, ressamın fırçasının yarattığı görüntüler gibi, bireysel müdahaleye elverişli bir ortam olduğu görüşü yaygınlık kazanmaya başladı. Mekanik işlemlere dayalı olmasına karşın, bu alanın da, anlatımcı ve yaratıcı bir sanat ortamı olduğu anlaşılmaya başlandı. 1910 yıllarında bu görüşlerin yayılmasında katkısı bulunan CAMERA WORK dergisini çıkaran bir grup da, fotoğrafı, bir düşüncüyü, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendi hakkındaki veya çekilen konu hakkındaki duygularının yansıtılabileceği zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görüyorlardı. Onlara göre, her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısının da, fotoğraf makinası değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı. Kendilerini "Photo-Secessionist"ler olarak adlandıran bu grup, fotoğrafın kendine yetebilecek bir anlatım diline sahip olduğunu ve diğer anlatım ortamlarından yararlanması gerekmediğini savunmuşlardır. Sözkonusu grubun önemli üyelerinden biri olan Paul Strand, CAMERA WORK

---

(5) Peter Wollen. "Photography and Aesthetics". Screen, Vol.19, No.4, s.17

dergisinin son iki sayısında, fotoğrafa kendi süreci dışında yapılan müdahalelerin resmetmenin iktidarsız arzusundan kaynaklandığını ve fotoğrafçının asıl amacının, ortamın sınırlılık ve olanaklarını tanıyarak, yalnızca fotoğrafik teknikler kullanarak görüntüsünü oluşturması gerektiğini vurgulamıştır. Bu görüşlerle Strand, fotoğrafın resim sanatı dışında kendi özgün yapısıyla bir sanat ortamı sayılabileceğini söylemiş oluyordu. Grup, ondört yıl içinde verdiği yoğun uğraşlarla, fotoğrafı bir sanat dalı olarak meşrulaştırma çabalarında başarılı olmuştur.(6) Fotoğraf alanının öncü uygulayıcıları da, diğer sanatçılar gibi sürekli, ne yaptıklarını ve yaptıklarının ne kadar değerli olduğunu açıklama gereğini duymuşlardır.

Sözkonusu Photo-Secessionist grubunun öncüsü olan Alfred Stieglitz, fotoğraf makinasının ona herhangi bir elin çizebileceğinden daha duyarlı ve geniş anlatım olanakları sağladığını savunmuştur. Aynı gruba dahil olan Edward Weston da, bu ortamın bireysel anlatım açısından resim sanatına oranla daha uygun olduğunu açıklamıştır. Bu kez fotoğraf ile resim sanatının karşılaştırıldığı nokta, sanat yapıtının "özgünlüğü" idi. "Özgünlük" burada, yapıtın izlerini taşıdığı bireysel üslup olarak ele alınıyordu. Hary Callahan, ilgi uyandıran fotoğrafların, bu alandaki iletişimi değişik biçimlerde kuranlar olduğunu açıklamıştır. Bu biçimsel değişikliğin ayrıca, değişik olma arzusundan çok, bireysel farklılıktan kaynaklanması gerektiğini de söylemiştir. Aynı

---

(6) David Lee Jacobs, a.g.k., s.21

doğrultuda, hiçbir nesnenin değişik kişilerce çekilen fotoğraflarının birbirinin aynısı olmayacağı ve dış gerçekliğe dayalı olarak oluşturulan fotografik görüntülerin, görüntülenen nesne ve olayların görünülerinden çok, onu yorumlayan bir ortam olduğu sürekli vurgulanıyordu. Bu, normal görsel algı dışında, güçlü fotografik iletiler yaratmanın günümüzde de önkoşulu sayılan "fotografik görüş" olgusunun kuramsal bir nitelik kazanmasına yol açtı.(7)

Otuzlu yıllarda, fotoğraf yapıtlarının değerlendirilebileceği sağlam ölçütler geliştirildiğine inanılıyordu. Bu biçimsel değerler şunlardı; a)kusursuz ışıklandırma, b)düzenleme yeteneği (kompozisyon), c)konunun açık seçikliği, d)netlik, e)baskı kalitesi idi. Bir fotoğrafın "iyi" olup olmadığının sorgulamasında yararlanılacak olan bu ölçütler, alanın yalnızca teknik boyutlarını oluşturuyordu ve çok geçmeden de iflas etti. Görüşün sahibi Edward Weston'un Eugene Atget'yi teknik açıdan yetersiz bir sanatçı olarak nitelemesi, bu fikirlerin sınırlılığını o zaman da göstermişti. Günümüzde, sözkonusu bu biçimci düşüncenin yerini yenileri almıştır. Artık fotoğraf biçimiyle, eşdeyişle meydana getirilmiş fiziksel yapısıyla değil, fakat onun "fotografik görüş"ü örnekleyen kıstasları ile tartışma konusu edilmektedir. Aslında "fotografik görüş" kavramı yukarıda açıklanan Weston döneminin teknik değerlerini de zaten kapsamaktadır. Ayrıca, baştan savma

---

(7) Susan Sontag. On Photography. Penguin, Middlesex, 1978, s.89

ışıklandırma, asimetrik, özensiz, spontane görüntü düzenlemeleri, çerçeve içinde açıklık ve belirginlik kazanmamış konular, çağdaş fotoğraf yapıtlarının değerlendirilmesinde kullanılan geçerli ölçütler haline geldi. Yeni konumu, fotoğraf sanatını, teknik kusursuzluğun baskısından kurtararak daha geniş düşünce ve zevklere seslenebilmesini olanaklı kılıyordu. Artık hiçbir konunun veya konu eksikliğinin, hiçbir teknik kusursuzluğun veya yetersizliğin, fotoğraf yapıtlarının değerlendirilmesinde önceki dönemlerde olduğu kadar önemi yoktu.(8)

Değer yargılarının değişmesiyle, fotoğraf ortamında ürün veren kimseler artık yapıtlarının sanat olmadığını da söylemeye başladılar. Aslında çağdaş fotoğrafçıların bu inkarı, yaptıklarının sanattan daha önemli olduğu sanısından kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak günümüzde, fotoğrafın sanat olup olmadığının yanıltıcı bir tartışma konusu olduğu anlaşılmış bulunmaktadır. Gerçekliği belli oranlarda çarpıtabilen ("kamera yalan söylemez " sözünün yaygınlığına karşın,) ve estetik haz uyandıran sanat yapıtlarının da oluşturulabildiği ortam olan fotoğraf, aslında başlı başına bir sanat ortamı değildir. Ancak dil gibi, diğer çalışmaların yanısıra, sanatsal nitelikli yapıtların da üretilebildiği bir ortamdır. Dil alanında nasıl, bilimsel makaleler, bürokratik belgeler, aşk mektupları, sipariş listeleri ve Balzac'ın Paris'i gibi değişik boyutlarda çalışmalar üretilebiliyorsa, fotoğraf alanında da, vesikalık fotoğraflar, hava

---

(8) Susan Sontag, a.g.k., s.136

fotoğrafları, düğün fotoğrafları ve pornografik fotoğraflar yanında Atget'nin Paris fotoğrafları gibi nitelik açısından çok farklı yapıtlar da üretilebiliyor.

Fotoğraf, resim ve şiir gibi sanat ortamlarından farklıdır. Bu alanın yoğun olarak kullanılmaya başlandığı dönemlerden günümüze kadar geçen sürede geleneksel sanat anlayışına uygun birçok ürün verilmesine karşın, başarılı fotoğraflar olarak nitelenebilecek birçok ürünün altında sanatın artık eskimiş bir olgu olduğu görüşü yatmaktadır. Buna karşın fotoğrafın önemli niteliklerinden biri de, ona konu olan herşeyi birer sanat yapıtına çevirebilmesidir.(9)

### Araştırma Modeli

Bölümün buraya kadar olan diliminde, fotoğrafın diğer sanat dalları arasındaki konumu ve yapısına özgü karmaşıklık vurgulanmaya çalışıldı. Bu alanda günümüzde araştırılmaya başlanan konular genellikle, fotoğraf görüntüsü, görüntüye konu olan nesne ve olaylar ile bu görüntü karşısındaki izleyicinin algısı ve beklentileri arasındaki ilişkilerdir. Optik bir ortam olmasından ötürü, oluşturulan görüntünün gerçeklik ile olan bağları çoğunlukla gündeme gelmektedir.

Alan, yeni ve yeterince incelenmemiş olduğundan, konu aldığı araştırmalar için yöntemsel güçlükler çıkarmaktadır. Günümüze değin fotoğraf hakkında söylenip, yazılanlar spekülatif değerde ve bilimsel yöntemlerden uzak yapıtlardır. Bu uzaklığın asıl nedenini, konunun yapısının karmaşıklığı

---

(9) Susan Sontag, a.g.k., s.148

oluşturmaktadır. Bu araştırmaya kaynaklık edecek yapıtların çoğu da, karmaşık bir denemeler bütünüdür. Kaynak araştırması yöntemine dayalı bu araştırmada konu, elden geldiğince yalın bir plana uygulanmaya çalışılmıştır.

Bunun yanında alanla ilgili terminolojinin dilimize yabancı olması nedeniyle, genel olarak yabancı terimlere açıklayıcı olduğuna inanılan bazı karşılıklar verilmiş ve bunlar çalışma içinde yer yer birarada sunulmuştur.

Fotoğraf görüntüsü, ona konu olan nesne ve olay ile karşılaştırıldığında, gerçeklik, algı, estetik, yenedensunum ve fotoğraf tekniği gibi konulara derinlemesine değinilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu konular da, felsefe, psikoloji, fizyoloji gibi bilime konu olabilecek alanların kapsamına girmektedir.

Fotoğraf görüntüsüne konu olan nesne, gerçeklik kavramı içinde değerlendirilmektedir. Bu nedenle, araştırmanın ilk bölümünde, gerçeklik kavramının felsefi yorumlarına ve bu yorumlar içindeki toplumsal ve bireysel boyutlarına da değinilmektedir. Gerçeklik sözkonusu olduğunda, bu olgunun farkına varılma süreci de önem kazanmaktadır. Bundan ötürü, aynı bölüm içinde, algılama süreci, bu sürece etki eden etmenler ve genel yapısının özelliklerine de ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Nesne ve görüntüsünün konu olduğu sanat yapıtı incelendiğinde, kendiliğinden ortaya çıkan, o nesne ve olayların görüntülerinin birer "yenedensunum" (representation) oluşturduğudur. Çalışmanın ikinci bölümünde

de, bir yenedensunum örneği olarak sanat yapıtı ve bu sunumun gerçeklikle olan bağları incelenmiştir.

Araştırma sorununun incelendiği bölüm ise, üçüncü bölümdür. Bu bölümde, fotoğrafın gerçekliğin yenedensunumundaki olanak ve sınırlılıkları açıklanmıştır. Ayrıca, fotoğrafın kendi gerçekliğine ve güncel hayatın içinde aldığı konum ile yaşanılan gerçekliğe etkisi de incelenmiştir.



## BÖLÜM 2

### FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜYE İLİŞKİN KAVRAMLAR

#### Gerçeklik

Gerçeklik sorunu, insanoğlu ile birlikte yaşayan bir olgu olduğundan, felsefe tarihi içinde de sık sık gündeme gelmektedir. Bu, yaşamdan ayrı tutulamayacak olgu hakkında, insanoğlunun haklı olarak daha fazla bilgi edinme çabalarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden, gerçeklik olgusu, bilimsel ve toplumsal konularda, sanat alanında ve güncel yaşamda ortaya çıkmaktadır.

İnsanoğlu, gerçekliğin içinde yaşadığını ve bu konuda da bazı kararlara varması gerektiğini bildiğinden tarih içinde, sürekli, kendi kendine, sözkonusu gerçekliğe göre, varlığının konumunun ne olduğunu sormaktadır. Aslında sözkonusu sorunun ne kadar açık uçlu olduğunun farkına varıldığından, artık gerçekliğin ne olduğundan çok, insanoğlunun onun yanındaki konumunun ne olduğu, tartışma konusu edilmektedir.

İnsan yaşamı, belirsiz bir gerçeklik içinde süren yalnızca biyolojik verilerden ibaret bir olgu değildir. Gerçeklik sorunu insan için vardır. İnsan yaşadığı dünyadan kendini ayımlaştıran bir varlıktır. Bu ayımlaştırmaya örnek olarak, bugün doğa ile olan ilişkisinin uzaklığı gösterilebilir. Örneğin; giysiler, törenler, mitler, genel kavramlar, bilimsel kavramlar, teknoloji vb., hep insan ile doğa arasındaki ilişkiyi açıklayan fakat aynı zamanda iki ögeyi birbirinden uzaklaştıran gelişmelerdir. İnsanın

varlığı, gerçekliğin içinde yer alır, bu yüzden de, sürekli olarak ona göre konumunu araştırması doğaldır.(10)

Artık birçok düşünce biçimi için, sözkonusu sorunun incelenmesinde yalnız insanın veya yalnız gerçekliğin ele alınmasının başlangıç noktası olarak bir sonuç sağlamadığı görülmüştür. Kendi kendine varolan bir bilinçten sözedilemeyeceği gibi, aynı zamanda insan bilincinden bağımsız olarak varolan bir gerçeklik olgusundan da sözedilemez. Bu yüzden ki, insanın tanımlanması gerektiğinde, onu çevreleyen gerçeklik yapılarının özelliklerine başvurulur.

Başlı başına bir gerçeklik, yalnızca bu gerçekliğin içinde bir bölüm incelendiğinde sözkonusu olabilir. Örneğin; bir ev herhangi bir birey tarafından görsel olarak algılandığında, onun gerçekliğinin ancak bazı boyutları gündeme gelir. Öznel olarak birey tarafından algılanışı, bu yapının belli bir açıdan uzaktaki küçük bir cisim olarak nitelenmesine neden olurken, nesnel olarak algılanması, onun belli bir hacime sahip, büyük ve prizmatik bir yapı olduğunu belirler. Eşdeyişle, aynı konu için bile olsa, öznel ve nesnel algının gelişmesi de gerçeklik olgusu içinde yer alan farklılıklardır. Bu farklılık, gerçekliğin bireysel açıdan, olduğundan daha değişik algılanmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, gerçekliğin bireysel algıya bağlı fakat onun bir mahkumu olmadığı da söylenebilir.

---

(10) Carnelis A. Van Peursen. Phenomenology and Reality.  
Duquesne University, Pittsburgh, 1972, s.17

Gerçeklik kendi içinde soyut bir anlam taşımaktadır. Aynı anda herşeyi veya hiçbirşeyi kapsayabilir. Düşünce, deneyim ve iddiaların gerçek içeriklerinin belirlenmesinde, bilimsel hipotez veya iddiaların doğruluklarının araştırılmasında, sanat yapıtlarının otantikliğinin sınanmasında olduğu gibi, insanlık tarihi boyunca da türlü anlamlar üstlenmiştir. Bunlara karşın, kesin bir gerçeklik kavramının varlığından da söz etmek yanlış olacaktır.

### Toplumsal Boyutlar

Bireyin, yaşamını sürdürmesi için yaşadığı gerçekliği tanımaya çalışması gerekmektedir. Bu anlamda, bireyin içinde yaşadığı ortam, onun deneyimine ve yorumuna sunulmuştur. Bu yorumlama aşamasında birey, önceden edinilmiş bilgilere başvurmuştur. Bu edinilmiş bilgilere içinde yaşanılmış ortamın en temel özellikleri de dahildir. Bu sözkonusu bilgiler, iki ayrı yoldan kazanılmaktadır. Yollardan ilki, yaşamımız süresince karşılaştığımız nesne ve olaylar hakkında, kendi öznel deneyimlerimize dayalı olarak edindiğimiz bilgilerle oluşmaktadır. Yaşama ilk adımımızı attığımız anda, zaten bizden önce başkalarının deneyimleri ve yorumları ile biçimlenmiş bir dünya içinde buluyoruz kendimizi. Eşdeyişle, bizim doğumumuzdan önce varolan ve biz öldükten sonra da varolacak, tarihsel olarak belirlenmiş bir sosyo-kültürel ortam, bize hazır olarak sunuluyor. Gerçekliği farklı yollardan da olsa tanımamıza yarayan bu oluşum, öncelikle anadil ile birlikte gelişen bilinçdışı bir süreci

kapsar. Örneğin; "yılan", "kedi" gibi her sözcük, bireyin yaşamı içinde onların ayrılmaz bir parçası olacak beklentileri de beraberlerinde taşır. Şöyle ki, birey hayvanat bahçesinde kafes içinde bulunan "yılan" ile ilk kez karşılaştığında, onun tehlikeli olabilecek yanları hakkında zaten bilgi sahibidir.(11)

Sözkonusu beklentileri oluşturan deneyimler ile karşılaşma, o bireyin içinde yaşadığı ortama bağlı olarak sonsuz olasılıkları kapsar. Bireyin içinde yaşadığı gerçekliği anlamasına dolaylı olarak katkıda bulunacak olan deneyimler, o ortamın birer parçası olmaktan çok, onun belirleyicileridir. Deneyimlerimiz ile elde ettiğimiz gerçekliğe ait bilgilerin ötesinde, erişemediğimiz anlamlı bir gerçeklik olgusu gizliliğini sürekli korumaktadır. Deneyim ile kastedilen, onun öncesi ve sonrasına dayalı anlamların paylaşılması sürecinden çok, yalnızca eylem olarak gerçekleştiğidir. Ancak bu aşamada, kavram ve sembollerin içeriğinin ne ölçülerde gerçeklik tarafından belirlendiği sorusunun sorulması gerekmektedir. Bu anlamda ele alınan gerçeklik, her türlü bireysellikten uzak, bilinçten de bağımsız bir yapı olarak kabul edilmektedir. Aslında anlam yapılarıyla toplumsal gerçekliğin kökeni insan varlığında yatmaktadır. Birey, toplumsal gerçeklik dediğimiz, yaşantısını sürdürdüğü bu alan içinde bazısının önceden belirlendiği ve bazısının da kendisi tarafından belirlendiği

---

(11) David Levy. Realism:an essay in the interpretation of Social Reality. Carcanet Press, Manchester, 1981, s.65

gerçeklik koşulları içinde hem türlü işlevler üstlenmiş, hem de sözkonusu soruna çözüm aramak durumundadır. Gerçeklik sorununa çözüm aranacağı alan da, zaten kendisi tarafından sınırlandırılmıştır.(12)

Toplumsal gerçeklik, bireysel ve toplumsal olarak kabuledilmiş bazı sınıflamaların üzerine yapılanmıştır. Fakat bu söylenenlerden toplumsal gerçekliğin anlamının belirsiz olduğu anlaşılmalıdır. İnsan, toplumun olduğundan çok doğanın bir parçasıdır. Kendi gerçekliğini anlama çabaları, doğa hakkında edinilmiş bilgiler ölçüsünde gerçekleşmektedir.

Toplumsal gerçeklik, genel gerçeklik kavramı içerisinde yapılanmış bir olgudur. Özelliklerinden ötürü, toplumlararası farklılık gösteren bu olgunun temel belirleyici unsuru, yine bireydir. Toplumsal gerçeklik ve birey, yaşantı içinde sürekli olarak etkileşen taraflardır. Toplumsal gerçeklik, bireyin çevresini algılamasını koşullarken, aynı zamanda o toplumu oluşturan bireyler tarafında da biçimlendirilir. Bireyin gerçeklik algısı, içinde bulunduğu toplumun özellikleri doğrultusundadır. Ancak, aynı toplumun içindeki farklı bireyler de, o toplumsal gerçeği farklı olarak algılayabilirler. Bunun nedeni, bireysel farklılıktan çok, bireylerin o toplum içindeki konum farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bireyin toplumsal gerçeklik kavramı dışındaki, gerçeklik olgusunu anlayışı da, yine sözkonusu yapı tarafından etkilenir. Bunun gibi, toplumun kültür

---

(12) David Levy, a.g.k, s.16

yapısını oluşturan sanat kurumu da, o toplumda yaşayan bireylerin ürünleri ile biçimlendiğinden yine o toplumsal gerçekliğe bağlı bir değişken durumundadır. İlişkinin diğer yönü de, sözkonusu kurumların o toplum bireylerinin toplumsal gerçeklik konusundaki algılarını belirleyebileceği görüşüdür.

### Bireysel Boyutlar

Sıradan bir insanın yaşadığı dünya hakkındaki görüşü "gerçekçi"dir. Fiziksel nesne olarak tanımladığı olguları algılar ve davranışlarını buna göre düzenler. Bu nesnelerin aynı zamanda, diğer bireyler tarafından da aynı şekilde algılandığını düşünür. Ona göre, fiziksel nesneler ve onları algılayan insanlar arasında, fiziksel bir sürecin dışında herhangi bir bağ yoktur. Bu görüşe göre, bireyin yaşadığı ortamı oluşturan fiziksel nesneler, birey tarafından türlü süreçler sonunda algılanır. Bireyin gerçeklikle olan etkileşimi bu düzeyde başlar ancak sona ermez. Çünkü birey, nesnelerin onun algılaması dışında da varlıklarını sürdürdüklerine inanır. Onun için gerçekliği oluşturan yalnızca fiziksel nesnelere dir. Bu görüşün kuvvet kazanmasına neden, farklı bireylerin aynı nesneyi ortak olarak algılamalarıdır. Sıradan bir insanın gerçeklik görüşüne kaynaklık eden "ortak algılama" ve "bağımsız varolma" düşünceleri, birlikte gelişerek yine birbirlerini

etkilemektedir.(13)

Aynı doğrultuda nesnelere de, tıpkı insanlar gibi, doğalarının el verdiği ölçüde kalıcı oldukları düşünülür. Bu varsayımlara uygun olarak, görsel algı içinde neden yer alıp, almadıkları da kolaylıkla açıklanabilir duruma gelmektedir. Şöyle ki, "yaşayan bizler, eğer etrafımızda nesnelere bulunuyorsa, bunları algılarız. Onlar da bizler gibi gerçektir," görüşü yaygındır. "Naiv gerçekçilik" veya "Doğal gerçekçilik" olarak adlandırılan bu düşüncelere göre, gerçek olan ile olmayan arasında kesin ayrımlar vardır.(14)

Gerçekliğin insan ile varolan bir olgu olduğundan önce de söz etmiştik. Gerçeklik bireysel açıdan ele alındığında, egemen olan bir diğer görüş ise, onun bireysel algı dışında tek başına varolamayacağıdır. Bu görüş için gerekli olan ilk varsayım, sözkonusu olguların insan tarafından algılanabiliyor olmasıdır. Eşdeyişle, rüyalar, yanılsamalar, hayaller, yaşanan gerçeklikten ayrı tutulamazlar. Onlar da, güncel yaşamımızda algıladığımız diğer olgular gibi, gerçekliğin birer parçasıdır. Sonuç olarak, hayal ve gerçek arasındaki ayrım kaybolarak, her türlü olgunun gerçekliğinden şüphe edilebilir duruma gelmekte veya algılanan her olgu "gerçek" olarak değerlendirilmektedir.(15) Böylelikle gerçeklik konusunda bireysel algı, bağımsız bir değişken

---

(13) Roy Wood Sellars. Critical Realism. Russell&Russell, New York, 1969, s.133

(14) Eino Kaila. Reality and Experience. D.Reidel, Dordrecht, 1979, s.25

(15) Eino Kaila, a.g.k., s.263

olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda, kesin bir gerçeklik olgusunun varlığını veya nesnelere varlıklarının bireysel algıdan bağımsız olduğunu düşünmek olanaksızdır.

Naiv gerçekliğin bu konuda doğurduğu fark, bireyi, gerçekliğin bir parçası olarak değil, yalnızca bir gözlemci olarak değerlendirmesidir.

Kısaca açıklanan gerçeklik görüşünün yeterince aydınlanması için "algılama" konusuna daha ayrıntılı olarak değinilmesi gerekmektedir. Yaşanılan gerçekliğin farkına varılma sürecini, onun bireyler tarafından algılanması oluşturmaktadır. Bu konuya, felsefe, ruhbilim, varlıkbilim, fizyoloji gibi alanların birbirleriyle etkileşimi ancak belli ölçülerde açıklık kazandırmaktadır.

### Algılama

Çevremizle ancak algılarımız sayesinde ilişki kurabiliriz. Bu etkileşimin en temel yolunu, dokunma duyumuz oluşturur. Koklama ve tat alma gibi duyular da, bu algılama biçiminin daha ayrıntılaşmış yollarıdır. Görme ve işitme ise, (elektromanyetik ve atmosferik titreşimlerle) bireyin uzaktaki nesnelere algılama biçimidir.

Algılama ve gerçeklik sözkonusu olduğunda, ilişkiye giren taraflar için açık tanımlar getirilmesi gerekmektedir. Bu ilişkide, gerçekliğin önemli bir bölümünü oluşturduğu varsayılan nesnelere, algılanan (percipienda) olarak nitelenmektedir. Bundan kasıt nesnenin algılanabilecek



özelliklerinin varlığıdır. "Algı" (percepta) ise, nesnelere hakkında bireyin duyu organları tarafından edinilen verilerdir (sense-data).(16)

Bireyin algıladığı aslında, nesnenin kendi varlığından çok, onun oluşturduğu duyumsal verilerdir. Bu bağlamda, bireyin dış gerçekliği oluşturan nesnelere ile doğrudan ilişkisinden sözedilemez.(17) Gerçeklik sözkonusu olduğunda da, nesnelere kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir. Görüşün savunucularından Hume, gerçek olanın yalnızca duyum verileri (sense-data) olduğunu belirtmekte ve aynı zamanda fiziksel nesnelere de var olduğunu kabul eden ikili bir varoluş halini reddetmektedir.

Eğer fiziksel nesnelere, algıya oranla öncelikli olarak var olsaydılar, bunları bir çocuğa öğretmek de imkansız olurdu. Şöyle ki, bir çocuğa nesnenin adını , o çocuk nesneyi algıladığı an tekrarlayarak öğretiriz. Ancak bu şekilde çocuk nesnenin sınıflandırılması hakkında bilgi sahibi olur. Eğer nesnenin adı, algı süreci dışında da tekrarlanırsa, öğrenme gerçekleşemez. Bunun için sözkonusu algıların kesin varlığı gerekmektedir.

Fizyolojik, psikolojik ve fiziksel unsurlar, algılama sürecinin ayrılmaz birer parçasıdır ve onun bireysel boyutlarını belirleyen ölçütler durumundadırlar. Bu açıdan

---

(16) R.J.Hirst. The Problems of Perception. George Allen & Unwin, London, 1959, s.249

(17) John Pennycuick. In Contact with the Physical World. George Allen & Unwin, London, 1971, s.19

"algılayan" hayli karmaşık bir yapıya sahiptir. "Algılanan" da en az o kadar karmaşıktır.

"Duyum verileri" kuramında, kastedilen, nesnenin herhangi bir birey tarafından algılanmasından çok, o nesnenin algılanabilir birtakım özelliklere sahip olmasıdır. Böylelikle algılanmayan bir gerçeklikten de sözedilemez, eşdeyişle, nesnelere kendi başlarına varolamazlar. Gerçeklik insan ile birlikte varolduğundan, aynı şekilde nesnelere varoluşları da, insana bağlıdır.(18)

Görüşü ortaya atan Berkeley ve Bergson gibi düşünürler, gerçekliği ruhsal bir olgu olarak değerlendirmektedirler. Bu açıdan gerçeklik için "iç" ve "dış" türünden ayrımlar ortadan kalkmaktadır.

Algılama, algı ve onun yorumunu birlikte içerir. Bilinç, duyu organları yoluyla edinilen bilgileri, ipuçları olarak değerlendirerek, bir yorumlama sürecine tabi tutar. Algılara yansıtımda bulunur. Onları sınıflar, yeniden düzenler. Böylelikle birey, kendine algıları yoluyla gerçekliğin bir yenisunumunu oluşturur. Ancak bu yenisunum ve gerçeklik arasında da bazı önemli farklılıklar vardır.

Algılama, karmaşık bilişsel bir süreçtir. Algı (veya duyum verisi), fiziksel nesnelere, bilinç düzeyinde yarattıkları uyarımlardır. Bunlar fiziksel nesnelere bir kopyasını, yenisunumunu oluştururlar. Algılama sürecinin tamamı, "bilgi edinme" eylemini de içerir. Bu kendiliğinden

---

(18) Carnelis A. Van Peursen, a.g.k, s.1

gelişen değil fakat başarılan bir eylemdir. Algılama hiçbir zaman anlık değildir. Deneyim ve birikimlerin etki ettiği yorumlama sürecini de içerir. Böylelikle algılama, belli bir durumdaki bilgilenme sürecinin önemli bir aşamasını oluşturur. Algı, gerçekleştiği bağlam ve algılayanın deneyimleri doğrultusunda biçimlenir. Bu, bilinçaltında gerçekleşen bir aşamadır. Başlı başına soyutlanmış bir algıdan sözedemeyiz. Her algı, değişik bilgi birikimi ve yargıların ortasında doğar ve onlara göre şekillenir.

Algılama, seçicidir, bireyseldir, uyarıların ötesine geçerek duyumsal verilerle kaynaşır. Genel olarak algılama seçicidir, yaratıcıdır, süreklidir, tam değildir, genelleştirilmiş ve önyargılıdır.

Nesneler, değişik bireylere, değişik biçimlerde veya aynı bireylere farklı zamanlarda ve durumlarda değişik görünürler. Örneğin; dairesel bir para, ona bakış açısına göre eliptik görülebilir. Bunun gibi, düz bir çubuk, suya batırıldığında da, kırılmış gibi görünür. Ancak önceki deneyimlerimize dayanarak bu çubuğun kırık olmadığını biliriz. Bu konuda önbilgisi olmayan bir çocuk yanılacaktır.(19)

Görsel Algı.- "Görme" işlev olarak basit ancak yapı bakımından karmaşık bir süreçtir. Birey ve nesne diğer algılama türlerinde olduğu gibi belirleyici iki olgudur. Görsel algılamada da, bilişsel bir sürecin varlığı

---

(19) A.J. Ayer. "The Argument from Illusion". Perception and the External World. (Der.: R.J.Hirst), Macmillan, New York, 1965, s.131

sözkonusudur. Ego, bu süreç içinde zaman olarak geçmişi ve geleceği hesaba katar, aynı zamanda beklentileri vardır, hatırlar, yorumlar ve seçer. Görerek algılayan birey, bir fotoğraf makinası gibi kör değildir. Algılayan yaşayan canlı bir varlıktır.

Sanatçılar, düşünürler, fizik bilimciler, ruhbilimciler, çoktan beri insanın görsel dünyasını oluşturan unsurları belirlemeye çalışmışlardır. Göz hastalıkları ile ilgilenen doktorlar, aydınlatma mühendisleri, fotoğrafçılar, fotografik araç gereç tasarımcıları ve bilim alanındaki diğer araştırmacılar, bu karmaşık yapı ile ilgilenmişlerdir.

Nasıl görürüz sorusunun cevabı, aynı zamanda hem kuramsal, hem olgusal, hem de pratiktir. Bu konuda başvurulacak kuramlar, ruhbilim ve felsefe tarihinde yatmaktadır. Olgusal özellikleri ise, ruhbilimi, fizik bilimi ve fizyoloji alanlarını kapsamaktadır. Uygulayım alanı da, sanat, havacılık, fotoğraf ve dağcılık sporu gibi farklı konuları içermektedir.(20)

Görme duyusunun gerçekleşmesi için yerine getirilmesi gereken bazı önkoşullar vardır. Görsel algı için ışık şarttır ve algılanan nesnenin bir parçası olarak bile değerlendirilebilir. Çünkü ışığın olmadığı bir ortamda görsel algıdan da sözedilemez. Bizim ışığı gördüğümüzün veya ışık yoluyla gördüğümüzün, bu konu kapsamında bir önemi yoktur. Ancak sözkonusu edilen, süreç için varlığının gerekliliğidir.

---

(20) James J.Gibson. The Perception of the Visual World. The Riverside Press, Massachusetts, 1950, s.12

Bunun yanında gözlerin açık olması ve belli bir noktaya odaklanması, gözün arkasındaki tabakanın ışığa karşı tepki göstermesi, optik sinirlerin verileri beyne iletmesi, görme duyusunun gerçekleşmesi için gerekli önkoşullardır. Bu koşullardan birinin yerine getirilmemesi, görme işlemi engellemektedir.(21)

İnsanın bütün duyuları elinin parmakları gibi birlikte çalışırlar. Örneğin; herhangi bir nesneyi iki veya üç parmakla da tutabiliriz ancak onu iyi kavramak için bütün parmaklarımızı hatta iki elimizi birden kullanırız. Bunun gibi, gerçekliğin algılanmasında, görsel algılayım yanında diğer duyumlar da birlikte iş görürler ve birbirlerini denetlerler. Ancak temel algı görsel algıdır. İnsan, görsel algısı sayesinde yürür, hareket eder. Bilinç düzeyindeki davranışlarımızın yaklaşık %99'unun belirleyici ögesi durumundadır. Bu algı yolundan emin olunmadığı durumlarda da, dokunma gibi diğer duyumlara başvurulur. Eşdeyişle dokunma duyusu, görsel algının doğruluğunu denetleyen bir işlev üstlenmiştir, çoğunlukla. Bu, bazı insanların gerçekliği, dokunma duyusu ve nesne ile özdeşleştirmelerine de yol açmıştır. Ancak kimi zaman da, vücudumuzda hissettiğimiz görünmez bir baskının nedenini görsel algı ile denetleriz. Şöyle ki, algılanan nesnenin varlığı, o nesneye ait duyum verilerinin gerçekliğini belirleyemeyeceği gibi, nesnenin yokluğu da bir görünümün gerçekdışılığını belirleyemez. Bu yüzden yanılsama, hayal ve normal algılar

---

(21) James J.Gibson, a.g.k., s. 1

arasında çok kesin ayrımlar yapmak olanaksızdır.(22)

Görsel algı, algılanan nesnenin yalnızca bir parçasıdır. Eşdeyişle, nesne gördüğümüzden fazlasını içerir. Örneğin; katı bir cisim, anında algılanamayacak bazı yüzeylere de sahiptir (eğer saydam değilse). Ayrıca bunun dışında algılayana açık olmayan bazı içsel yapıları da barındırır. Bu nesneyi algıladığımızı söylediğimiz zaman, nesnenin tüm fiziksel özelliklerini algılamaktan çok, algılanabilir özelliklerinin farkına varabildiğimizi kastetmekteyiz. Nesne, algılanabildiğinin çok üstünde birtakım fiziksel özelliklere sahiptir.

Görsel algı sözkonusu olduğunda, uyarılar (stimuli) her zaman ait oldukları nesnelere oranla daha fazla belirsiz nitelikler taşır. Algının niteliği, onun içinde gerçekleştiği bağlam (context) tarafından belirlenir. Örneğin; hareketin algılanması. Hareket, o nesnenin arkafon ile olan ilişkisi ölçüsünde algılanır. Şöyle ki; böyle bir ortamda, arkafonun görsel açıdan tekdüze olması, karmaşık olduğu duruma oranla, hareketin daha yavaş olarak nitelenmesine neden olur.(23) Burada konu hareketin algılanıp algılanmamasından çok hareketin niteliğinin algılanabilmesidir. (Bunun gibi, mekansal algılayım, şekil-arkafon ilişkisine göre biçimlenir.)

Işık nesneden göze yansıyana kadar belli bir süre geçer.

---

(22) G.E.Moore. "The Introduction of Sense Data". Perception and the External World. (Der.: R.J.Hirst), Macmillan, New York, 1965, s.102

(23) H.Lewis ve Errol Harris. Hypothesis and Perception. George Allen & Unwin, London, 1970, s.252

Dolayısıyla algı, nesnede değil, beyinde oluşur. Bu anlamda insan vücudu, duyu organlarına sahip içsel bir yapı olarak değerlendirilir.

Nesnelerin algılanabilir özellikleri ve kendi özellikleri arasındaki ayırım, bu nesnelerin değişik zamanlarda, farklı olarak algılanmalarına yol açmaktadır. Örneğin; ona doğru yaklaşmakta olunan bir evin görsel algıları sürekli değişmektedir. Gittikçe, daha büyük ve önceden görülemeyen ayrıntıları da algılanabilir hale gelir. Evden uzaklaşıldığında da, aynı durum tersine işlemektedir. Ancak daha sonra, bu evin tüm algısal değişikliklere karşın sabit bir yapısının olduğu düşünülebilir. Bu insanın, nesnenin kendisinden çok yalnızca bazı özelliklerini algılayabildiğini göstermektedir.

Bu açıklamalarla içinde bulunulan gerçeklik ve görsel algı arasında farklar bulunduğu vurgulanmaya çalışıldı. Bu gerçekliğin sınırları yoktur. Bu, insanı çevreleyen 360 derecelik bir küre olarak düşünülebilir. Fakat görsel algının sınırları vardır (yatay 180/ dikey 150 derece). İnsan gözünün gördüğü görüntünün yalnızca merkezinde seçiklik vardır. Ancak göz etrafı tarayarak algılar. Ayrıca kafa da, bu aşamada hareketlidir. Uzun süre hareketsiz kalmak, bir insan için doğal değildir ve başarılması da güçtür. Kafanın bu hareketi de, görsel algıda birtakım değişikliklere ve bozulmalara neden olmaktadır.

Görsel nesnelere en azından perspektif yüzünden bozulmaya (distortion) uğrarlar. Eşdeyişle, görünür boyut ve

biçimleri, onların ve algılayanın konumuna göre farklılaşır. Ancak bozulmaya uğramış tüm algılar, yine algısal ipuçları sayesinde, bilinçkatında dengelenir ve nesnelere kalıcı, bilinen özelliklerine göre düzeltilir. Bu konuya en belirgin örnek olarak, psikologların "Boyut İstikrarı" olarak tanımladıkları olgu gösterilebilir. Örneğin; sınıfta ders veren bir kimse dinlendiğinde, bu kimsenin sınıf içindeki hareketleri ile görsel algı da sürekli değişir. Şöyle ki; algılayanın karşısındaki kişinin hareketi ile retinada oluşan görüntü boyutu da değişmektedir. Ancak, bu hareketlere ve retinal görüntü boyutundaki değişimlere rağmen o kişinin gerçek boyutu, hareket ile oluşan algısal ipuçları sayesinde sürekli aynı ölçekteymişcesine algılanır.

Genel olarak, algının, nesnenin özelliklerinden farklı ve eksik olduğu söylenebilir. Ancak, bu farklılıklar, yine algılayan tarafından, nesnenin kalıcı özellikleri doğrultusunda düzeltilmektedir. Görsel algı, gerçeklik hakkında bazı bilgilere sahip olunmasını türlü yönlerden engellerken, bireysel deneyimler, bu algılara katkıda bulunarak, daha doğru tanımlamalara yaklaşılmalarını sonuçlamaktadır.

Normal bir gözlemci, çevresinin gerçek olma ölçüsüne algıları uyarınca karar verir. Eşdeyişle, bu konudaki algısal ipuçlarını hiç sorgulamasız kabul eder. Bu arada kendi bireysel algılarına etki eden bazı dışsal etmenlerin varlığının da farkına varmamıştır. Ona göre, görsel algı, doğrudan ve anında bir çevreye göre gelişmektedir. Bu tutum,



çoğunlukla algı konusu içinde, "olgusal kesinlik" (phenomenal absolutism) olarak tanımlanmaktadır.

Ancak, öğrenme ve uyum gibi süreçlerin çoğunlukla nesnelliğinden şüphe edilmeyen bu algılara etki ettiğini söylememiz gerekir. Örneğin; bir kaptaki su, aynı zamanda bir elimizde sıcak olduğu, diğer elimizde de soğuk olduğu hissini yaratabilir.

Algıya etki eden bireysel etmenler dışında diğer bazı güçlerin varlığı da sözkonusudur. İnsan da dahil olmak üzere tüm toplumsal hayvanlar, davranışlarını içinde buldukları grubun diğer öğelerine bakarak geliştirirler. "Sosyalleşme" olarak tanımlanan bu süreç, çelişkiyi, işbirliğini, ödül ve cezayı, davranışların kısıtlanmasını ve engellenmesini içeren karmaşık bir süreci oluşturur. Çocuğun dili öğrenmesi ile içinde yaşanılan gerçekliğe ait birçok bilgi, diğer bireylerin deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden birey, gerçeklik ile doğrudan ilişkiye girdiğinde de, bazı beklenti ve önbilgilere sahiptir. Bu önbilgiler, bazı beklentilere yol açarken, aynı zamanda bireyin kendi kişisel deneyimlerini oluşturan algılarını da biçimlendiren unsurlar durumuna dönüşmektedir.

Sonuç olarak, bireyin içinde yaşadığı kültürel ortam, algılarının belirleyicisi haline gelmektedir. Bu bir anlamda toplumsal gerçekliğin bireysel gerçekliği belirlediği nokta olarak da düşünülebilir. Örneğin; yerliler siyah-beyaz fotoğrafları anlamlandıramamaktadırlar.

Herskowitz, bu konuda yaptığı araştırmaları şöyle

aktarmaktadır:

"Perde üzerindeki ilk görüntü bir filin fotoğrafıydı. Görüntüyü izleyen yerliler, perdedeki yaratığın canlı olabileceği varsayımıyla, heyecan içinde bağırma ve zıplamaya başladılar. Yerlilerin reisi yerinden hemen kalkarak, üzerinde görüntünün olduğu projeksiyon perdesinin arkasına geçti ve hayvanın bir vücuda sahip olup olmadığına baktı. Görüntünün derinliğinin ancak perde kalınlığı kadar olduğunu anlayan yerliler, yeni bir şaşkınlıkla homurdanmaya başladılar."(24)

Herskowitz, Negre yerlilerinden bir kadının kendi oğlunun fotoğrafını da tanıyamadığını kaydetmiştir. Gurka yerlileri de, gerçek yaşamlarında çok sık kullandıkları nesnelere fotoğraflarından tanıyamamışlardır. Güney Afrika ve Nijerya'da da aynı türden gözlemler edinilmiştir.(25)

Yeni Gine'de yapılan bir diğer araştırmada, yerlilerin, kendi yüzlerinin yakın çekim fotoğrafları dışındaki tüm genel ölçekli ve hareket halindeki fotoğrafları tanıyamamışlardır. İlk kez bir fotoğrafla karşı karşıya kalan yerliler, bu görüntüleri anlamlandıramamışlardır. Dolayısıyla yerliler, kendilerinin ve yakın akrabalarının fotoğraflarını tanıyamamışlardır. Ancak, yerliler belli bir süre sonunda fotografik görüntüleri okumayı öğrenmişlerdir. Bu öğrenme süreci, araştırmada renkli fotoğraflar kullanıldığında daha da kısalmıştır.(26)

Gerçekliğin bir anlamda yenedensunumunu oluşturan bu algılar, algılananın fiziksel, kültürel, algılayanın psişik,

---

(24) Jan B.Deregowski. "Illusion and Culture". Illusion in Nature and Art. (Der.: E.H.Gombrich, R.L.Gregory), Union Bros., London, 1973, s.163

(25) Jan B.Deregowski, a.g.k., s.164

(26) Jan B.Deregowski, a.g.k., s.165

fizyolojik, kültürel, bireysel ve bu algıların içinde gerçekleştiği ortamın toplumsal, fiziksel, kültürel özelliklerine göre biçimlenmektedir. Bu da, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin farklı kişilerce farklı olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Sonuç olarak, gerçeklik hakkında edinilen bilgilerin, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin varlığına ve bu özelliklerin algısal yorumlarına dayandığı söylenebilir.

### Yenidensunum

Toplumsallaşma gibi birtakım süreçlerin sonucu kişi, içinde yaşadığı dünyayı, mümkün olan tek dünya gibi algılar. Nasıl kendi cinsiyeti, ırki özellikleri veriliyse, içinde yaşadığı hayatı da verili olarak düşünür. İçinde bulunulan bu yaşam tarzını kabullenişteki kolaylık, yaşam tarzının çok erken çağda üzerinde durulmadan, farkına varılmadan çevre tarafından empoze edilmesinden gelir. Yaşam tarzı çoğunlukla kendi içinde tutarlı gözüktüğünden "meşru" olarak algılanır.

İnsan yavrusu kendi kendisinin farkına vardığında, psikanalizin terimleriyle "özne" olur, kişiliği oluşmaya başlar. (Buradaki özne hem bir eylemin faili anlamında, hem de birtakım süreçlere tabi olma anlamında kullanılmıştır.) Egonun oluşması zihnin iki bölümünde gerçekleşir: bilinç ve bilinçdışı düzeylerde. Lacan'a göre bilinçdışı da dil gibi yapılanmıştır. Bilinçdışı bastırılan malzemeleri içerir ve bilinç düzeyine dolaysız geçişi yoktur, eşdeyişle bilinçdışının tanınabilmesi için, bilinç düzeyine çıkarılabilmesi için, psikanalizin sunduğu türden yöntemlere gerek vardır.

Yaşam tarzı ya da en temelde ideoloji, yukarıda değindiğimiz "üzerinde durulmama", "farkına varılmama" özelliklerinden dolayı daha doğrusu bir bastırma sürecinin içeriğini oluşturduğundan dolayı bilinç düzeyini atlayıp, bilinçdışında bir dil gibi yapılanır. Kişi belli bir dili öğrendiğinde, o dilin ideolojik yapısı da bilinçdışında kurulur.

İnsanın içinde yaşadığı dünyayı ve kendini tanıması için gereksindiği gereçler, paradoksal olarak, aynı zamanda araya mesafe koyarlar. İnsanın kendi kendini ifade etmek için kullandığı dil, gerçekte insanın kendisi değildir, kendisinin yerine koyduğu bir şey'dir. Bu gereçler, hem ikincil, hem de birer yenedensunum'durlar. Bunlar gösterebilimsel sistemlerdir. Gösterge, başka bir şeyin yerine, birisine göre, bulunan/duran şey'dir. Örneğin; "köpek" sözcüğü, köpeğin kendisi değildir, köpekleri veya belli bir köpeği gösterir ama olduğu gibi değil, içinde yer aldığı bağlama, sunuş biçimine göre gösterir.

İnsan, dünyayı ve yaşamı, çoğunu kendi oluşturduğu göstergelerle anlamlandırır. Bu göstergelerin yenedensunumsal (representational) niteliği, bir gerçeklik izlenimini yaratır. Bize yaşadığımız gerçekliğin yeniden başka (dönüştürülmüş) bir biçimini sunar, bu arada sunuş biçimini de empoze eder. Bu süreç hiçbir tarzda saf ve nötr olamaz.

Her gösterebilimsel sistemin kendine özgü bir söylemi vardır. Herhangi bir gerçekliği yenedensunmayı üstlenen bir sistemde, yüzeysel düzlemde yer alan öykü, ses/müzik, görüntü, daha derinde yatan söylemi maskeler. Söylem burada, yenedensunulanın sunuş biçiminin kurallarını belirleyen mekanizma olarak görülmelidir. Bu olgular içiçe iki çerçeve olarak düşünülebilir. Bunlardan ilki yenedensunum sürecinde kullanılacak olan aygıtın (apparatus) örneğin, fotoğraf makinası vb.) maddi varlığından eşdeyişle, fiziksel özelliklerinden kaynaklanan dilsel gramerdir. Sözkonusu

ikinci olgu, bu açıklanan çerçeve içinde yer alır. Bu ise, aygıtın sunum kapasitesinin birey tarafından kullanılış biçimi, sunuş tarzıdır. Örneğin; bir romancı, yazdığı romanda kendine has bir söylem geliştirebilir, ama bu üslup veya tarz, yazdığı dilin getirdiği kural, sınır ve olanakların içinde gelişir. O dil kullanıldığı sürece o genel söylemin dışına çıkabilmek mümkün değildir. Sonuçta, yenedensunum söylemin terimleriyle incelenmelidir.

"Yenedensunum" (representation) sözcüğü anlam olarak, "tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme, vb.," kavramları içermektedir.(27)

Yenedensunum olarak kabul edilen bir yapıt varlığını kendi dışındaki başka bir varlığa borçludur. Bir yapıtın yenedensunum sayılabilmesi için, onun işaret ettiği, konu aldığı bir modelin de bulunması gerekir. Model veya konu hakkında önbilgisi olmayan bir kimse için, yenedensunumdan da sözedilemez. Bütün bu anlamların dışında yenedensunum, kendisi dışında ve onun için varolduğu olgunun varlığını da kendiliğinden gündeme getirir. Bu yenedensunuma kaynaklık eden ve onun başlangıcı olan olgunun varlığıdır. Eşdeyişle, yenedensunumun konusu, modelidir. Bu olguya işaret ederken yenedensunum, orijinalinin özelliklerini indirgenmiş ve farklılaşmış bir biçimde içerir. Bu yüzden bir yenedensunum ile "konu aldığı" arasında bir eşdeğerlilik sözkonusu değildir.

---

(27) Webster's New Twentieth Century Dictionary. Second Ed.  
The World Pub. Co., New York, 1959, s.1535

### Yenidensunumun Algılanması

Yenidensunum süreci hakkındaki en basit görüş şöyle dile getirilebilir; "A, ancak B'ye benzediği oranda onun bir yenidensunumudur". Bu naiv görüşün eksik noktaları ilk bakışta açıkça görülebilmektedir. Ancak, "benzeşme" yenidensunum için yeterince açıklayıcı bir durum değildir. Yenidensunum "benzeşme" halini içerebilir, ancak onun gerçekleşmesi için gerekli değildir. Benzeşme, yenidensunumun aksine "yansımali" (reflexive) bir durum gösterir. Şöyle ki, bir nesne en yüksek ölçülerde kendisine benzeyebilir fakat kendi kendisinin yenidensunumu olamaz. Çünkü benzeşme olgusunun bile en azından kendi dışında bir varlığa yönelik olması, başka bir şey'e yönelik olması gerekmektedir. Ayrıca, "benzeşme" simetrik bir yapıdadır. "B, A'ya benzediği oranda, A, B'ye benzemektedir". Fakat kendisinin resmi, Duke Ellington'un bir yenidensunumu olurken, Duke Ellington'un kendisi resminin bir yenidensunumu değildir.(28)

Bir resmin herhangi bir nesnenin yenidensunumu olabilmesi için, onu simgelemesi, ona işaret etmesi gerekir. "Benzeşme" olgusu, bu gönderme için yeterli ve gerekli değildir. Böylece, herhangi bir şey, diğer herhangi bir şeyin yenidensunumu olabilir. Bu süreç için tek koşul göstergenin oluşmasıdır. "Benzeşme" bu süreçten bağımsız tutulmalıdır. Nesne ve yenidensunumu arasındaki ilişki, "gösteren" ve

---

(28) Nelson Goodman. Language of Art: An Approach to a theory of Symbols. The Bobs' Merrill, U.S.A, 1968, s.4

"gösterilen" olarak ele alındığında daha da açıklık kazanmaktadır.(29)

Bir resme veya fotoğrafa baktığımızda hiçbir zaman, derinliğin (üçüncü boyutun) kendinden çok yansımalarını (illusion) seyrettiğimizi aklımızdan çıkaramayız. Yenidensunumların algılanması konusundaki en temel kuram James J.Gibson tarafından geliştirilen "Doğrudan Kayıt Kuramı" (Direct Registration Theory) dır. Bu kurama göre, genel olarak algılama, sorunsuz bir süreçtir. Çünkü duyularımıza ulaşan veriler somut ve zengindir. Nesnelere gözümüze yansıyan ışık, kaynağı hakkında yeterli bilgiler içerir. Örneğin; doku, kontrast, şekil vb. İki hareketli göze sahip birey tarafından bu bilgiler alınır ve sinir sistemi yoluyla kaydedilir. Bu da, nesnelere hakkında doğru algılara neden olur. Bu anlamda algılama, dolaysız, tahmin, yorum ve çaba gerektirmeyen bir sürece sahiptir.(30)

Yine Gibson' a göre, herhangi bir resmin algılanması da, doğal bir çevrenin algılanması kadar kendiliğinden ve sıradan bir süreçtir. Bu görüşe göre, yenidensunum (resim) görsel veriler açısından zengin bir kaynaktır. Gibson bu tür verileri, doğal çevreden edinilen algısal verilerle eşdeğer tutmuştur. Hareket ve paralaks ipuçlarınının, resmin yalnızca iki boyutlu bir düzlem olduğunu söylemelerine karşın. İzleyenin, resmi, üçboyutlu uzamdaki nesnelere birer yenidensunumu olarak algılanmasını olanaklı kılan birçok

---

(29) Nelson Goodman, a.g.k., s.5

(30) Ellen Winner. Invented Worlds:The Psychology of Arts. Harvard University Press, London, 1982, s.84



ipucu bulunmaktadır. İki boyutlu resim hakkında retina tarafından edinilen veriler, sinir sistemi tarafından üç boyutlu nesnelere yarattığı görsel deneyimi oluşturmaktadır.

1961 yılında Smith ve Smith'in gerçekleştirdiği araştırmanın bulgularına göre; bir delikten seyredilen fotoğraf, deneklerde gerçek mekana baktıkları izlenimini uyandırmıştı.(31) Bu tür araştırmaların bulguları, J.J.Gibson tarafından kendi kuramını desteklemek için kullanıldı. Ona göre, sözkonusu yenedensunumlardan elde edilen görsel algı verileri, gerçek dış çevreden elde edilen görsel algı verilerinden farksızdır. Ancak bu araştırma sonuçları hakkındaki en önemli sakınca, izleme koşullarının çok doğaldışı oluşuydu. Smith ve Smith'in araştırması sözkonusu olduğunda da aynı sakınca geçerliydi. Denekler, fotoğrafı yalnızca bir delikten ve tek gözleriyle görmüşlerdi. Ancak iki göz kullanıldığında insan derinlik hakkındaki ipuçlarını değerlendirebilmektedir. Bu da, deneklerin fotoğrafı iki boyutlu bir düzlem olarak algılamalarını engellemiştir. Ayrıca deney sırasında fotoğrafa delikten bakıldığı için, kafa da hareketsizdir. Böylece paralaks ipuçları da değerlendirilememiştir. Delik, o fotoğrafın çekildiği andaki makina konumu ile aynı tutulmuştur. Bu yüzden iki boyutlu yenedensunumlara özgü perspektif bozukluğu da algılanamaz hale getirilmiştir. Bütün bu sınırlılıklarına karşın, şunları belirtmemiz gerekir ki, resim veya fotoğraflar birçok açıdan

---

(31) Ellen Winner, a.g.k., s.85

izlenirler. Böylece izleyen, her zaman fotoğrafı çeken makinanın durduğu konumda veya resmi yapan ressamın gözü ile aynı konumda değildir, hareket halindedir. Bu görüş açısındaki değişiklikler, görüntüde perspektif bozukluğu yaratırlar. Bu da görüntünün gerçek olmaktan çok yalnızca iki boyutlu bir düzlem olduğunu ortaya çıkartır.(32) Sonuç olarak belirtilmesi gereken nokta, doğal koşullar altında hiçbir zaman bir nesne ile onun yenisunumunun oluşturduğu algıların karıştırılmayacağıdır.(33)

Yenisunumun algılanmasındaki bir diğer görüşü, bu alandaki, "Yapısalcı Kuram" oluşturmaktadır. 1960 yılında E.H.Gombrich, resimlerin iki boyutlu düzlemler dışında birer yenisunum olarak algılanabilmeleri için, bazı okuma (kod açma) süreçlerini gerektirdiğini savunmuştur. Şöyle ki; algılayanın yenisunulmuş nesnelere tanınması ve derinlik ipuçlarını elde edebilmesi için bazı nesnelere bilinçkatında değerlendirilebilmeleri gerekir. Eğer yenisunulan nesne hakkında hiçbir ön bilgiye sahip değilsek, bu resim yanlış algılanacaktır. Yenisunulan nesnenin incelemeye açık olmadığı durumlarda bir yenisunumdan da söz edilemez. Gombrich bu konuda şu örneği vermiştir; bir resimdeki giysinin kürk olan kısımları, o resim ne kadar gerçekçi olursa olsun, dokunsal veriler sağlamaz. Resim üzerindeki kürkün dokusunun algılayan tarafından okunması, açıklanması gerekmektedir. Ancak daha önce kürke hiç dokunmamış bir

---

(32) Ellen Winner, a.g.k., s.86

(33) Ellen Winner, a.g.k., s.87

kimse, resim üzerindeki kürk dokusuna ait görsel verileri değerlendiremeyecektir. Aynı olay, daha önce hiç "kar" ile karşılaşmamış birinin ilk kez kar resmi gördüğünde başından geçmiştir. Şöyle ki; bu kimse resimdeki beyazlığı cilalı bir doku olarak nitelemiştir. Bu algı bozukluğu ya da eksikliği, gerçek nesnelere ait önbilgilere sahip olunmadığı durumlarda da gerçekleşmektedir.(34)

Gombrich'e göre, iki boyutlu yenedensunumlarda, derinliğin algılanması, önbilgiler tarafından yönlendirilen "yansıtma" (projection) mekanizması ile gerçekleşir. Derinlik duygusu vermek amacıyla iki boyutlu düzlem üzerinde kullanılmış her türlü şekil belirsizdir. Uzayda, iki boyutlu olarak doğru perspektif içinde algılanabilecek sonsuz sayıda şekil bulunmaktadır. Örneğin; oval bir nesnenin resmi, resim düzlemine paralel oval bir nesnenin yenedensunumu olabileceği gibi, yatay duran dairesel bir nesnenin yenedensunumu olabilir.(35)

İnsan gözünün çevresinde algıladığı tüm nesnelere genellikle kendine farklı uzaklıklarda bulunur. Ancak iki boyutlu bir düzlem üzerinde (resim veya fotoğraf) yenedensunulmuş nesnelere hepsi onu izleyene eşit uzaklıkta bulunur. Dolayısıyla izleyen, resim veya fotoğrafa göre yer değiştirdiğikçe, nesnelere değişik görünümlerini algılayamaz. Örneğin; resim veya fotoğraftaki bir "masa"nın arkasına geçemez. Bütün iki boyutlu yenedensunumlar için,

---

(34) Ellen Winner, a.g.k., s.91

(35) Ellen Winner, a.g.k., s.92

uzamda perspektiflerinin doğru gözüktüğü yalnızca bir nokta vardır. Bütün diğer görüş açılarında sözkonusu iki boyutlu yenedensunumlar, perspektif eşdeyişle, geometrik açıdan bozuktur. Ancak izleyen, karşısındakinin iki boyutlu bir yenedensunum olduğunun bilincine vardığı tüm hallerde, sözkonusu perspektif (geometrik) bozukluklarını zihinde dengeler, düzeltir.(36)

Çağdaş resim sanatı örneklerinde, perspektif yalnızca bir noktaya göre değil, birkaç ayrı görüş açısına göre aynı tuval üzerinde sunulmuştur.

İki gözün birbirinden uzak olarak aynı görüntüyü algılaması, yenedensunumda kaybolan (iki boyutlu olduğundan ötürü) derinlik etkisini tekrar oluşturamaz. Tam tersine, iki boyutlu sunumlarda perspektif, tek göz ile gerçeğe daha yakın olarak algılanır.

Resim veya fotoğraf gibi yenedensunumlar, konu aldıkları gerçek nesnenin yalnızca belli özelliklerini gösterebilirler. Diğer bütün özellikler, algılayan tarafından zihinde tamamlanır. Resimler, yenedensunumları oldukları nesnelere ile nesnel olarak benzeşmezler.

Önceki bölümlerde, gerçek olarak kabul edilen nesnelere yalnızca bir bölümünün bireyler tarafından anında algılanabildiğini söyledik. Yenedensunum sözkonusu olduğunda, algılanan özelliklerin yansıtılması da bazı sınırlılıklar içermektedir. Sanat yapıtlarının, yenedensunulan nesnenin

---

(36) Wyburn, Pickford, R.J.Hirst. Human Senses and Perception. Toronto University Press, 1968, s.228

doğrudan veya soyutlanmış benzerleri olduğu görüşü yaygındır. Her sanatçı yenidensunumu için konu aldığı nesnelere aktarırken, biçim ile ilgili bazı soyutlamalara başvurur. Örneğin; heykeltraş renk ve boyut ile ilgili, ressam ise, renk, üçüncü boyut ve kontr çizgileri ile ilgili soyutlamalar yapar. Bu anlamda, ressamın çizgisi (oluşturduğu kontr/şekil ve arkafon arasındaki ayırım noktası) doğada rastlanmayan bir olgu olduğundan, hep soyutlamanın en üst düzeyi olarak görülmüştür. Doğada nesnelere biçimi, onların önünde durdukları fon ile olan ilişkileri (figure-ground) ölçüsünde ortaya çıkar.(37)

Ayrıca, nesnelere ve nesnelere algılanabilir özellikleri arasındaki niteliksel fark da algılamayı ve algılananın da yenidensunum olarak yansıtılmasını daha karmaşık hale getirmektedir. 1920'lerde Picasso'ya neden nesnelere oldukları gibi çizmediği sorulduğunda, o da "-zaten nesnelere oldukları gibi değillerdir," cevabını vermiştir. Bu, nesnenin kendisi ve görünümü arasındaki nitel farklılığı vurgular bir yanıtıdır.

Yenidensunum sürecini açıklama umuduyla ortaya atılan bir başka kuram da, "Kopya Kuramı"dır. Ancak bu düşünce daha ilk aşamada, neyin kopya edileceği veya edildiği sorusuna cevap veremediği için yara almıştır. Söz konusu kopya, nesnenin kopyası mıdır, yoksa sanatçının (yenidensunumu gerçekleştiren kimse) algı veya duygularınının kopyası mıdır?

---

(37) Ernst H. Gombrich. Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. Phaidon Press, New York, 1963, s.1

Bu yüzden en azından felsefi olarak, bir yenedensunumu oluşturan yapıt ve ona kaynaklık ettiği düşünülen model arasındaki ilişki, karmaşık ve belirsizdir. Ayrıca yenedensunumun anlamı kendindedir, ona konu olan modelden bağımsızdır. Yenedensunum sürecinin yapısal özellikleri, onun içeriğini tanıyabilmemizi ve kaynağı ile karşılaştırmamızı çoğunlukla olanaksız kılmaktadır.(38) Örneğin; bir fotoğrafta kaybolan benzerlik, bir karikatürde daha belirgin olarak ortaya çıkabilir.

İşaret etmenin (denotation) yenedensunum süreci içinde gerekli bir aşama olduğu vurgulanmıştı. Ancak daha sonraları, "işaret etmeyen" yenedensunumların varlığı ile ilgili örnekler verildi. Çelişki gibi görünen olgu ancak bu aşamada açıklık kazanmaktadır. Şöyle ki, bir resmin, bir insanın yenedensunumu olabilmesi için ona işaret etmesi gerekmektedir, ancak resmin bir insan yenedensunumu olabilmesi için hiçbirşeye işaret etmesi gerekmemektedir. Böylelikle, yenedensunum süreci hakkında ortaya atılmış "kopya kuramı"nın ikinci zayıf noktası ortaya çıkmış olmaktadır. Eğer bir yenedensunum, herhangi bir biçimde, bir nesneye işaret etmiyorsa, o zaman yenedensunumu ve modeli arasındaki bir benzerlikten de sözedilemez. Örneğin; Rembrandt'ın "Avcılı Manzara" tablosundaki avcı, gerçek bir kişiye işaret etmiyordur. Bu resimdeki avcı, yalnızca Rembrandt'ın tablosundaki avcıya işaret ediyordur. Eşdeyişle,

---

(38) John Tagg. "The Currency of the Photograph". Thinking Photography. (Der.: Victor Burgin), Macmillan, London, 1982, s.112

kendi kendisinin için oradadır. Zaten bu avcının o tablo içindeki gerçek kişiliği alımlayan için, resmi yapan ressamın kan grubu kadar önemsiz bir olgudur.

Yenidensunum, nesnelere "taklit etme" gibi, pasif bir eylemi içermez. Aksine, nesnelere sahip oldukları özelliklerin sınıflandırılması gibi öznel bir süreci kapsar. Nesne ve olaylar, sanatçı için, tüm özellikleri ayrımlanmış ve sınıflanmış bir biçimde anlatıma açık olarak beklememektedirler. Etkili bir yenidensunum, buluş ve yaratıcılık gerektiren bir çalışmadır. Eğer yenidensunum sürecine konu olan nesne bir diğer sanat yapıtı ise, o zaman "taklit etme" olgusu gündeme gelir.

Her türlü sanat yapıtının birer yenidensunum olduğu görüşünün ortaya çıkışı Plato ve Aristo'ya kadar dayanmaktadır. Aynı görüş sonraları, Rönesans kuramcıları tarafından da benimsenmiştir. Günümüzde ise, hiçbir sanat yapıtı bir yenidensunum olarak kabul edilmemektedir. Şöyle ki; bir yenidensunum, sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir ancak, onu sanat yapıtı ve yenidensunum yapan özellikleri farklıdır.

### "Gerçekçilik" ve Yenidensunum

Yenidensunumlar, çoğunlukla, onlara kaynaklık eden gerçekliğe olan bağlılıkları ölçüsünde değerlendirilirler. Bu iki olgu (model ve yenidensunum) arasındaki ilişki benzeşme türünden değilse, ne türdür?

Bu soruya verilecek ilk cevap; ilişkinin yanılısamaya

bağlı olduğudur. Bir görüntü gerçeğe yakın olduğu sürece aldatıcıdır. Şöyle ki, modelin görünümüne yaklaştıkça, kendi varlığını oluşturan özelliklerinden uzaklaştığı sanısını yaratır. Yenidensunum kendi özelliklerinden çok, ona kaynaklık eden modelin özelliklerini üstlendiğinde, izleyende onun gerçek model olduğu yanılgısını yaratır. Dolayısıyla, bu konudaki gerçeklik ölçütü, yenidensunum modeline yaklaştığı ölçüde gerçekleşmektedir. Bu görüş, "kopya kuramı"na oranla bazı üstünlükler taşır. Burada konu açısından önemli olan, yenidensunumun gerçeği algılanabildiğine en yakın biçimde kopya etmesinden çok, uygun gözlem koşullarında, izleyende, gerçekteki modelin yarattığı algısal etki ve beklentilere eş duygular yaratması demektir. Yaşanılan gerçeklik içinde algıladığımız görüntülerde, nesnelere birbirlerinden kontr çizgileri ile ayrılmazlar. Nesnelere birbirinden ayıran, daha önce de değindiğimiz gibi, fon ile olan ilişkileridir. Ancak gerçekçi olarak niteleyebileceğimiz bir resimde kontr çizgileri vardır ve bu yanılsama da, yenidensunumun izleyende yarattığı algıyı, gerçek görüntünün izleyende yaratacağı algıya yaklaştırır.(39)

Yenidensunumun yarattığı yanılsama oranında gerçekteki modeline yaklaştığı görüşü benimsedikçe bazı ufak noktaların daha aydınlanması gerekmektedir. Yenidensunumun algılanmasında, yanılsamanın oluşmasının birtakım bireysel ölçütlere dayanması da çok doğaldır. Algının bireyselliği ölçüsünde, yenidensunumun gerçeklik ölçütleri de farklılık

---

(39) Nelson Goodman, a.g.k., s.34



kazanmaktadır.

Bu durumda geliştirilen bir diğer düşünce biçimi ise, yenedensunumun gerçekçiliğinin, aslına ait bilgileri en fazla iletebildiği ölçüde arttığıdır. Ancak bu görüş de çabuk yaralanmıştır. Şöyle ki; alışılmış bir perspektife sahip ve gerçek renklere uygun olarak boyanmış olan bir resim düşünün. Bir de, aynı görüntünün tam ters bir perspektif ve her rengin tamamlayıcı renklere dönüştüğü bir resmi gözünüzün önüne getirmeye çalışın. İkinci resim gerekli kod açımından sonra konu aldıkları aynı gerçeklik hakkında birinci resmin sağladığı kadar bilgi iletebilmekte ve fakat, onun kadar gerçekçi olamamaktadır. Dolayısıyla yenedensunumun konu aldığı gerçeklik hakkında ilettiği bilgilerin, onun bu konudaki sadakatinin bir ölçütü olduğunu da hiç söyleyemeyiz. Her iki resmin gerçeklikle ilgili boyutlarının okunması, birtakım "anahtar"ların elde edilmesini zorunlu kılmaktadır. Birinci resim için "anahtar" kendiliğinden edinilmişken, ikinci resmin okunması, bazı yorumları ve bu yorumların uygun şekilde kullanımını içerir. Birinci resmin içerdiği simgeler saydamdır ve okunması da kendiliğinden, anında gelişir. Bu görüntü ile ilgili kod açımı bir alışkanlık olduğundan, fazla çaba gerektirmemektedir. Aslında, ilk resmin okunması da birtakım koşulların bilinmesini gerekli kılmaktadır ancak, bu kurallar alışkanlık içinde saydamlaşmış ve bilinçaltında bir süreci kapsar hale dönüşmüştür. Tüm yenedensunumlar için geçerli olabilecek gerçekçilik ölçütleri bu noktada gizlidir. Eşdeyişle, gerçekçilik ölçütü, yenedensunumun ilettiği

bilgilerin niceliğinden çok, "kullanılmış" simgelerin ne kadar çabuk okunup okunmadığına bağlıdır. Bu da, o yenedensunum biçiminin ne kadar stereotipleştiğine, kanıksandığına ve yaygın olarak paylaşıldığına bağlıdır. Böylelikle gerçekçiliğin, yenedensunumun içinde geliştiği kültüre, zamana ve onu üreten ve yorumlayan bireylere bağlı olarak, göreli bir yapı gösterdiği söylenebilir. Bu konuda, yenedensunum sistemlerine başka açılardan bakıldığında, yeni, eski veya yabancı olmalarına göre, yapay veya yetersiz olarak değerlendirilebilirler. Örneğin; bir nesnenin doğrudan yenedensunumu, Mısır'ın 5.hanedanından bir kimse için, 18yy. Japonyasında yaşayan bir kimseye olduğundan çok daha farklıdır. Aynı şekilde, sözkonusu nesnenin yenedensunumu, 20yy. İngilizleri için de farklılıklar taşır. Dolayısıyla bu tür farklılıkların karşı kültürden bireyler tarafından anlamlandırılması için sözkonusu yenedensunum biçiminin açıklanmasına yönelik bazı kuralların öğrenilmesini gerekli kılmaktadır. Böylelikle, "gerçekçilik", bir tür yenedensunum dizgesi haline dönüşmektedir. Gerçekçilik, yenedensunum ve konusu arasındaki sabit bir ilişkiden çok, genel olarak kabul edilmiş yenedensunum dizgelerinin, "o" yenedensunum için kullanılmış olanla ilişkisini içerir. Standart olarak kabul edilen ise, çoğunlukla, gelenekselleşmiş yenedensunum dizgeleridir.(40)

Bir yenedensunumun gerçekçiliği, "taklit", "yanılsama" veya "bilgi iletme"den çok, bu ilişkinin tekrarlanarak yer

---

(40) Nelson Goodman, a.g.k., s.38

etmiş olmasına bağlıdır. Herhangi bir resim, herhangi bir nesne, olay veya düşüncenin yenedensunumu olarak kabul edilebilir.

"Yenedensunum", bir seçme, doğruluk ve bilgi iletme işlemi olduğu kadar, "gerçekçilik" de, bir alışkanlık ve kanıksama durumudur.

Yenedensunum sistemlerinin farklılığı, bir resmin başka sistem içinde "doğru" fakat "gerçekçi olmayan" bir anlam kazanmasını sonuçlarken, bir diğer sistem için aynı resmin, "yanlış" fakat "gerçekçi" olarak nitelenmesine yol açabilir.

Resmin gerçekçiliğinin, onun konu aldığı nesne ve kendisi arasındaki benzeşmeye dayandığı hakkındaki yaygın görüş, aslında o resmin içinde üretildiği yenedensunum sisteminin kurallarına olan uygunluğu ve yakınlığı ile ölçülür. Bir resmin doğaya benzediği söylendiğinde asıl anlaşılması gereken, o resmin sözkonusu sistem içinde doğanın genellikle resmedildiği biçime benzediğidir. Resmin bireyde uyandıracacağı yanılsamanın (konu aldığı gerçek model yerine algılanması), model hakkında izleyen tarafında edinilmiş önyargılara bağlı olduğunu önce de söylemiştik. Bu önyargılar da, çoğunlukla, modeli oluşturacak nesnelere tasvir edilişlerinden (diğer yenedensunumlardan) etkilenir. Benzeşme ve aldatıcılık, yenedensunum sürecinin sabit ve bağımsız ölçütleri olmaktan çok, onun ürünleri olan olgulardır.(41)

Buraya kadar sürekli vurgulanması amaçlanan nokta,

---

(41) Nelson Goodman, a.g.k., s.40

yenidensunum ve konu aldığı model arasındaki benzeşmenin, o yenidensunumun gerçekçiliği ile ilgili olmadığıdır. Benzeşme ölçütü, yenidensunum sistemine bağlı olarak görece bir yapıdadır.

Böylelikle, yenidensunum sürecinin basit bir fiziksel yansıtmadan ibaret olmayıp, görece ve değişken bir simgesel ilişkiden kurulu olduğu söylenebilir.

## BÖLÜM 3

### FOTOĞRAF (Gerçekliğin Yenidensunulması)

Uygarlık tarihi boyunca insanoğlu iki büyük aşamaya tanık olmuştur. Bunlardan ilki M.Ö.2000 yıllarının ikinci yarısında, "doğrusal (linear) yazının bulunması"dır. İkincisi ise, artık bizim de tanık olduğumuz, "teknik görüntülerin icadı"dır. Bu da, uygarlığın, eşdeyişle, insan varlığının bir yapısal değişim içinde bulunduğunu göstermektedir, ancak konu araştırma sorununun kapsamı dışındadır.

#### Görüntü-Teknik/Görüntü

Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Çoğunlukla, mekan ve zamanla ilgili dört boyutu, iki boyutlu bir düzlem haline getirerek, kendi dışlarındaki şey'lere işaret ederler. Görüntülerin anlamı, onların yüzeylerinde yatmaktadır. Bu anlam ilk bakışta göze çarpabilir ancak, bu çok yüzeysel bir değerlendirme olur. Sözkonusu anlamın derinliklerine inmek istersek, görüntüyü oluşturan yapıları tekrar biraraya getirmek gerekir. Bunun için göz, görüntü yüzeyindeki değişik noktalara, çok hızlı olarak odaklanır. Gözün, görüntü düzeyindeki bu hareketlerine "tarama" denir. Bu hareketler çok karmaşık bir yapıdadır ve onu alımlayanın niyeti ve görüntünün yapısı ölçüsünde farklılık kazanır. Bu tarama, o görüntüyü oluşturan öğelerin değişik sıralarla algılanmasını sonuçlayarak kendi içinde bağımsız bir zaman kurgusu yaratır. Şöyle ki; tarama sırasında bazı öğeler diğerlerinden sonra

algılanır, daha sonra tekrar aynı öğeye dönülerek, öğelerarası bir "önce" ve "sonra" yaratılır. Bu zaman boyutu, görsel tarama ile her defasında yeniden kurgulanarak kendi içinde bir döngü oluşturulur.

Görüntülerden yeniden kurgulanan zaman ve mekan daha çok, herşeyin birbirini tekrarladığı ve her ögenin anlamlı bir bütünün parçası olduğu büyü dünyasına aittir. Bu anlamda büyülerin dünyası, yaşanan tarihsel süregenlikten çok farklıdır. Çünkü tarih içinde hiçbir olgu bir diğerinin tekrarı değil, ancak nedeni veya sonucudur. Örneğin; doğrusal bir zamana sahip olduğu kabul edilen insan yaşamında, güneşin doğuşu, horozun ötüşünün nedenidir. Ancak sihir ve büyü dünyasında, şafak vakti horozun ötüşü, horozun ötüşü de güneşin doğuşu demektir. Dolayısıyla, görüntülerin büyüsel anlamları olduğu söylenebilir. Bu önceden de değindiğimiz gibi, görüntüyü oluşturan öğelerin, onu alımlayan tarafından belli sıra ve biçimlerdeki yorumundan doğmaktadır. Görüntülerin ne anlama geldiğinin çözümlenmesi gerektiğinde, onların büyüsel özelliklerinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Onları yalnız dondurulmuş olaylar olarak görmek yanlıştır. Aksine, onlar, olayların durum'lara dönüşümüdür. Gerçek olayların yerini bir dekor gibi tutarlar. Büyüsel güçleri de, yüzey yapılarından eşdeyişle, barındırdıkları diyalektik ve içsel çelişkilerden kaynaklanmaktadır.

Görüntüler içinde yaşanan gerçeklik sözkonusu olduğunda, açıklayıcı işlevler üstlenir. İnsan, kendi

dünyasına erişme çabalarında yine kendi ürettiği kültürel yapılardan yararlanır. Ancak, içinde yaşadığı dünyayı ona daha yakınlaştıracaklarını umduğu görüntüler, bu işlevleri sırasında ister istemez, insan ve onun gerçekliği arasına girerek, sözkonusu uzaklığı daha da arttırırlar. Bu özellikleri ile görüntüler, insan için, içinde yaşanan gerçekliğin bir haritası olmaktan çok, bir perde durumundadır. Böylelikle insan'a, gerçekliği sunarken, onu "yeniden" sunmuş olurlar. Sonuçta, insan yaşadığı gerçeklik içinde yönünü bulmak için ürettiği görüntülerin arasında kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

Teknik görüntülerin bir aygıt (apparatus) aracılığıyla üretilmeleri, onlara diğer görüntülerden çok farklı özellikler kazandırmaktadır. Bunun gibi, bilimsel metinlerin bir ürünü olan "aygıt" da, teknik görüntüleri, bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirir. Bu özellikler, teknik görüntüleri, tarihsel ve ontolojik bağlamda, geleneksel görüntülerden çok farklı bir konuma oturtmaktadır. Ontolojik açıdan bakıldığında, geleneksel görüntülerin birinci dereceden soyutlamalar olduğu söylenebilir. Çünkü bunlar gerçek yaşamdan soyutlama yoluyla elde edilmişlerdir. Buna göre de teknik görüntüler, üçüncü derecede soyutlamalar olarak görülmektedir. Şöyle ki, teknik görüntüler, bilimsel metinlerden soyutlandırılarak oluşturulmuştur. Bilimsel metinler de, içinde yaşanan gerçeklikten soyutlama yöntemi ile elde edilmiş görüntülerden yine soyutlama yoluyla elde edilmiştir. Ontolojik bağlamda, geleneksel görüntüler, birer

görüngü (phenomenon) olarak değerlendirilirken, teknik görüntülere de kavramsal nitelikler yüklenmiştir. Bu yüzden teknik görüntülerin çözümlenmesinde, birtakım okuma süreçlerine de başvurulması gerekmektedir.(42)

Teknik görüntülerin çözümlenmesi her zaman zordur. Çünkü birçok kimse tarafından ilk bakışta böyle bir sürece (okunma/kod açma) hiç gerek olmadığı düşünülür. Çünkü, bu tür görüntülerin anlamının, onların yüzeyinde ve çabası bir anlamlamaya açık beklediği düşüncesi yaygındır. Yüzeyde yattığı sanılan bu anlam ve görüntü arasındaki ilişki, bir parmak izindeki fiziksel neden-sonuç ilişkisine benzetilmektedir. Örnekte görüntü "iz"dir, anlamı ise, "nedeni"dir (parmak). Böylelikle, teknik görüntülerde işaret edilen gerçekliğin onun nedeni olduğu ve görüntülerin de, başı sonu belli bir neden-sonuç ilişkisinin son halkası olduğu düşünülür. Örneğin; ışık nesnelere yansır ve yine ışığa karşı duyarlı bir yüzey üzerine çarparak iz bırakır, böylelikle (türlü fiziksel ve kimyasal süreçler sonunda) teknik görüntüler oluşur. Sonuçta bu görüntülerin anlamları, gerçeklikle aynı düzlemdeymiş gibi görünür. Dolayısıyla teknik görüntüleri izleyen bir kimse, onu, çözümlenmesi gereken bir simgeler bütünü olarak görmekten çok, içinde yaşanan gerçekliğin bir semptomu olarak değerlendirir.

Görünürde hiç simgesel olmayan, nesnel özellikleri, onu izleyenlerde bir görüntüye baktıklarından çok, bir pencerenin

---

(42) Vilem Flusser. Towards A Philosophy of Photography. European Photography, Göttingen, 1984, s.10



içinden gerçekliği seyrettikleri yanılısamasını doğurmaktadır.

Çoğunlukla insan bu tür görüntülerin gerçekçiliğine kendi gözlerine güvendiği kadar güvenmektedir. Teknik görüntüler zaten genellikle bir "görüntü" olarak değil fakat "görüş" olarak değerlendirilmektedir. İlgi, görüntülerin üretim sürecinden çok, bu görüntülerin işaret ettiği gerçekliğe yöneliktir. Bu tür yanlış eleştirel görüşler, görüntülerin metnin yerini aldığı bir çağda çok tehlikelidir.(43)

Bu tehlike, sözkonusu görüntülerin "nesnel"liğinin aslında bir oyun olduğundan ortaya çıkmaktadır. Onlar yalnızca birer görüntüdürler ve bundan ötürü de simgeseldirler. Hatta geleneksel görüntülerden daha soyut ve simgesel açıdan karmaşık bir yapıdadırlar. Anlamları da, doğrudan gerçekliğe dönük değil fakat, metinlere yöneliktir. Bu tür görüntüler varlıklarını, metinlerin görsel olarak kavramlaştırılması gibi çok yeni türde bir yaratıcılığa borçludur. Dolayısıyla bir teknik görüntüye baktığımızda gördüğümüz, metinlerden yeniden görsel olarak kodlanmış, dış gerçeklikle ilgili görsel kavramlardır.

Geleneksel bir görüntü sözkonusu olduğunda, simgelerle uğraşıldığı çok kolaylıkla söylenebilir. Eğer böyle bir görüntünün çözümlenmesi isteniyorsa, yapıtı gerçekleştiren kimsenin kodlama sürecine uygun olarak simgelerin bir kod açma işlemine tabi tutulması gerekmektedir. Ancak teknik görüntülerin çözümlenmesinde iş bu kadar basit değildir.

---

(43) Vilem Flusser, a.g.k., s.11

Burada da ressam gibi, görüntü ve anlamı arasına bazı unsurların girdiği bir gerçektir. Ancak bu sefer, sözkonusu unsur kamera ve onu kullanan kişidir. Fakat bu kez, aygıtı kullanan, görüntü ve anlam ilişkisi arasındaki zincirleri (fiziksel neden-sonuç ilişkisi) koparmamaktadır. Bunun yanı sıra, anlam, ona etkide bulunan unsurla girdi-çıkıtı olarak ilişkiye geçmektedir. Ancak anlamın unsurla ilintili bu geçişinde nelerin olup bittiği hala gizlidir. Unsur, kara kutudur (kamera=apparat) ve teknik görüntülerin kodlanma aşaması hep bu kutunun içinde geçmektedir. Dolayısıyla bu konudaki eleştirel görüşlerin sözkonusu kara kutunun içinin aydınlatılması amacına yönelik olması yarar sağlayacaktır.

Yukarıda açıklanan bilinmezliğine rağmen teknik görüntüler konusunda bazı yorumlara varmamız da olasıdır. Şimdiye kadar edindiğimiz bilgiler ölçüsünde şunları söyleyebiliriz; teknik görüntüler, yalnızca birer görüntüdürler, onlar dış gerçekliğe açılan pencereler değildirler. Her olay'ı bir "durum"a çevirerek aktarırlar. Bunu yaparken de, izleyeni büyüsel özellikleri sayesinde kolayca ikna ederler.

Bu aşamada son derece önemli olan, sözkonusu sihirsel özelliklerin ne olduğunun sorgulanmasıdır. İlk önce söylenmesi gereken, teknik görüntülerin sahip olduğu sihirsel niteliklerin, geleneksel görüntülerin sahip olduğundan çok daha farklı olduğudur. Şöyle ki; bir mağara resmi veya Etrüsk mezar freski karşısında kapılınan çekicilik, bir televizyon ekranı veya sinema perdesi karşısında hissedilen

büyüsel duygulardan çok farklıdır. Çünkü televizyon ve sinema görüntüleri varlıklarını, fresk ve mağara resimlerinden çok farklı gerçeklik düzeylerinde sürdürürler. Eski büyülerin amacı, dünyayı değiştirmektir; çağdaş büyüler olarak görebileceğimiz teknik görüntülerin amacı ise, kavramları değiştirmektir. Dolayısıyla, teknik görüntülerden bahsedildiğinde, ikinci derecede soyut bir sihirsellikten söz ediliyor demektir.

Fotoğrafın icadı, tıpkı doğrusal yazının bulunuşu gibi, tarihsel bir dönüm noktasıdır. Yazının bulunması, tarih öncesi dönemi ve putperestliğe (idolatry) karşı bir savaşı simgelerken, fotoğrafın bulunuşu da, tarih-sonrası dönemi ve metinperestiğe (textolatry) karşı bir savaşı simgelemektedir.

### Aygıt (Apparatus)= Fotoğraf Makinası

Bütün teknik görüntüler, bir aygıt (apparatus) tarafından üretilirler. Aygıtların özelliklerinin araştırılmasında, fotoğraf makinası uygun bir örnek olarak ele alınabilir. Aslında fotoğraf makinası tüm diğer aygıtların bir prototipini oluşturmaktadır. Sözkonusu aygıtlar, günümüzde ve gelecekte, insan yaşamının en önemli belirleyicileri durumuna gelmektedirler.

"Apparatus" terimi, Latince kökenli ve "hazırlamak" anlamını taşıyan "apparare"den türetilmiştir. Bu anlamda, aygıt, kendini birşey için hazırlayan nesne durumundadır. Etimolojik açıdan değerlendirildiğinde, bir aygıt olarak

fotoğraf makinası da, kendini fotoğraf çekmek için hazırlar. Ancak bu açıklama yeterli değildir. Daha açık bir tanımlama yapılması gerektiğinde de, aygıtın ontolojik yönden, onların varlığı ve gerçeklik ile olan ilişkisinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Aygıtlar, insanlar tarafından üretilmiş nesnelere dir. Bunların tümüne "kültürel nesnelere" diyebiliriz. Aygıtlar içinde üretildikleri veya kullanıldıkları kültürün birer parçasıdır. "Aygıt" kimi kez doğal nesnelere de uyarlanan bir kavramdır. Örneğin; hayvanların solunum aygıtları vb. Ancak bu sözcüğün metaforik kullanımından başka birşey değildir. Sonuç olarak aygıt'ın kültürel bir nesne olduğu söyleyebiliriz.(44)

Kültürel nesnelere çok kaba olarak ikiye ayırabiliriz. Bunlar "üretim" ve "türetim" mallarıdır. Her iki tür nesne de, toplumsal açıdan çok olumlu ve işlevseldirler. Bu iki tür nesne arasındaki ayırım aslında, doğa ve kültür bilimlerinin arasındaki ayırımın da belirleyicisidir. Örneğin; kültür bilimleri, üretilen nesnelere arkasında gizli olan niyetleri araştırır. Bu konuda doğa bilimlerinin sorduğu "neden?" sorusunun yanında, kültür bilimleri aynı zamanda "ne için?" sorusunu da sürekli sormaktadır. Bu ölçütlere göre de fotoğraf makinası, fotoğraf üretmenin altında yatan gizli amaç ve niyetleri saklamaktadır. Ancak, aygıtı bir tür üretim aracı olarak gördüğümüzde birtakım sorular daha doğmaktadır. Örneğin; fotoğraf, "elma" ve "ayakkabı" gibi bir tüketim

---

(44) Vilem Flusser, a.g.k., s.15

malzemesi midir? Buna bağlı olarak da fotoğraf makinası, "iğne" veya "makas" türünden bir üretim aracı mıdır?

Bir tür alet olarak niteleyebileceğimiz üretim aygıtları, birçok nesneyi doğada bulunduğu konumdan alarak, bizim bulunduğumuz düzeye getirirler. Bu onların üretim aşamasıdır. Dolayısıyla, her aletin onun üretim aşamasına konu olan nesnenin biçimini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Doğadan aletler tarafından alınan nesnelere artık doğal olmayan bir biçime dönüştürülerek, "kültürel nesne" niteliğine sahip olurlar. Bu üretken ve biçimlendirici aşamaya çoğu kez "çalışmak" (to work) da denilmektedir. Bu sürecin ürünleri de, "çalışma" (a work) olarak adlandırılmaktadır. Örneğin; elma olarak pazarda satılan bir nesnenin tabii tutulduğu üretim süreci, bir ayakkabının geçirdiği üretim sürecinden daha az biçimlendiricidir. Dolayısıyla, makas bir elma için çok az biçimlendirici olurken -çünkü, elmanın bir tabaktaki görünümü, ağaçtaki görünümünden çok farklı değildir- aynı alet bir ayakkabı (hayvan derisi) için çok biçimlendirici nitelikler kazanmaktadır. Buna göre, nicelikli ve zengin bilgi ilettiği için bir fotoğraf makinası, makas veya iğne gibi bir aygıt sayılabilir mi?(45)

Aletler, insan uzuvlarının bir uzantısıdır; dişlerin, parmakların, ellerin, kolların, ayakların vb. Bunlar

---

(45) Vilem Flusser, a.g.k., s.17

nesnelere doğadan, insanın yapabileceğinden çok daha kolay alırlar. Biçimsel açıdan da aletler, insan uzuvlarını simgelerler. Bir okun parmağa, çekicinin yumruğa benzemesi gibi.

Sanayi toplumu sözkonusu olduğunda, en geçerli ölçüt, "iş"tir. Bu toplumlar içinde makineler de iş üretirler. Doğaya ait nesnelere alarak, bunlara yeni biçimler verirler. Dolayısıyla bir anlamda içinde yaşanılan dünyayı da biçimlendirmiş, değiştirmiş olurlar. Ancak aygıtlar (apparatus) böyle çalışmazlar. Onlar dünyayı değil, dünyanın anlamını değiştirme yönünde işlerler. Bu açıdan işlevleri de simgesel sayılır.(46)

Fotoğrafçının bir iş yaptığını söyleyememize karşın, bir üretimde bulunduğunu da yadsıyamayız. Fotoğrafçı, simgeleri belirli süreçlere tabi tutar, üretir ve depolar. Bu sürece benzeyen başka süreçler de toplumun diğer bireyleri tarafından değişik biçimlerde yaşanır. Yazarlar, ressamlar, besteciler, tüketim açısından fotoğraftan farklı olan, resimler, metinler ve besteler gibi, üzerlerinde konuşulabilen, bir karara varılabilen, okunabilen, izlenebilen, çalınan veya dinlenen ürünler yaratırlar. Bu ürünler kendi başlarına varolmaları yerine bir bütünün, mecraların (media) parçalarını oluştururlar. Günümüzde sözkonusu bu süreç aygıtlar tarafından işlenmektedir. Bu konuda insan gücünden daha geniş olanaklara sahiptirler ve sözkonusu süreçlerin oluşturulması ve denetlenmesi gibi

---

(46) Vilem Flusser, a.g.k., s.18

işlevleri de üstlenmişlerdir. Çağımızda aygıtlar bilgi desteğini üretmektedir. İnsangücü ise, çoğunlukla, aygıtların çalışma programlarının üretilmesinde ve çalışmalarının denetlenmesinde görev almaktadır.

Yukarıda bahsedilen yönlerden, fotoğraf makinası simge üreten bir aygıt olarak nitelenebilir. Kendi içinde barındırdığı bazı kurallara göre simgesel yüzeyler üretir. Fotoğraf makinası, fotoğraf üretmek için programlanmıştır ve üretilen her somut fotoğraf da, onun programlanmış yeteneklerinin bir tür görünümüdür. Bu yetenekler çok zengindir ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı, bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir.

Üretilen her fotoğraf ile, fotoğraf makinasının sahip olduğu saklı yönlerden bazıları aydınlığa çıkarılmış olmaktadır. Fotoğrafçının, çabaları da, bu gizli yeteneklerin tanınması ve sözkonusu yetenekleri oluşturan programın tüketilmesi doğrultusundadır. Ancak bu kolay değildir ve bir fotoğrafçı için neredeyse asıl amaç fotoğraf makinasının gizli yönlerinin (programının) tanınmasıdır. Fotoğrafı çeken kimse makina içinden gerçekliğe baktığında onu asıl ilgilendiren yeni bilgiler üretmesine olanak sağlayacak makina programıdır. Asıl ilgilendiği görüntülerine konu olan gerçeklikten çok fotoğraf makinasının kendisidir. Sonuç olarak, fotoğrafı çeken kimse bir iş yapıyor, dünyayı değiştiriyor sayılamaz, ancak, onun bir fotoğraf görüntüsünde

somutlaşacak bilgiler peşinde olduğu söylenebilir.(47)

Yukarıda açıklanan süreç, satranç oyununa benzetilebilir. Satranç oyuncusu da, oyunun kurallarına göre yeni hamleler ve taktikler peşinde koşar. Ancak satranç oyuncusunun taşları ile oynamasına karşın, fotoğrafçı, fotoğraf makinasına karşı oynamaktadır. Dolayısıyla bu yönden, fotoğraf makinası bir alet olmaktan çok bir "oyuncak" olarak, fotoğrafçı da bir işçiden çok, bir "oyuncu" olarak değerlendirilmelidir. Fotoğrafçı oyunu makinaya karşı oynamakta, onun gizli olanaklarını ortaya çıkarmak için çaba sarfetmektedir. Fotoğraf makinası (aygıt) ve fotoğrafı çeken kimse arasındaki ilişki türü çok yenidir. Burada, fotoğrafı çeken, ne sabit, ne de değişken bir unsur durumundadır. Dolayısıyla, fotoğraf makinası ve onu kullanan kimse, birarada işlevsel bir bütün oluşturabilmektedir. Her iki unsur da birbirinden bağımsız bir işlev üstlenemediğinden, fotoğrafı çeken kimsenin bu bağlamda "işleten" olarak adlandırılması da doğaldır.(48) 1976 yılında birçok dergide yayınlanan fotoğraf makinalarının reklam başlıkları sözkonusu ilişki türüne örnek olarak verilebilir:

"Nerede kontrolün sizden, makinaya geçtiğinin söylenmesi güçtür..."(Minolta Cameras).

"Siz fotoğraf makinası, fotoğraf makinası da siz olduğunuz zaman..."(Minolta Cameras).

Sözkonusu oyunun çabuk sona ermemesi için, makina programının çok zengin olması gerekmektedir. Dolayısıyla,

---

(47) Vilem Flusser, a.g.k., s.19

(48) Vilem Flusser, a.g.k., s.20



programın olanaklarının, işletenin üstesinden gelebileceğinden daha kapsamlı olması gerekmektedir. Fotoğraf makinası, hiçbir fotoğrafçının veya tüm fotoğrafçıların düşleyemeyeceği kadar çeşitli fotoğraf üretme kapasitesine sahiptir. Bu nedenle, makina programı hiçbir kimse tarafından sonuna kadar tüketilemez. Bu da, fotoğraf makinasını tam anlamıyla bir "karanlık kutu" haline dönüştürmektedir.

Kişiyi fotoğraf çekmeye yönelten aslında sözkonusu karanlık kutunun gizemidir. Ancak, fotoğrafçı karanlık kutu üzerinde zamanla denetim sağlar. Bu kutunun girdi ve çıktı'larını denetim altına almayı başarır. Fotoğrafçının, karanlık kutunun içinde olup bitenleri bilmemesine karşın, fotoğraf makinasının da onun buyruklarına boyun eğdiği bir gerçektir. Bu, aşağı yukarı her tür aygıt için geçerlidir. Şöyle ki; işleten, aygıtın dışsal özelliklerini kullanarak ona yön verir, ancak her zaman aygıtın programının barındırdığı içsel özelliklerin egemenliği altında sürdürür çalışmasını.

Burada sonuç olarak anlatılmak istenen, aygıtın programının simgelerden oluştuğudur. İşletim için gerekli olan da bu simgelerle oynamak, onları birbirleriyle ilişkilendirmektir. Örneğin; bir yazar, bir ölçüde aygıt olarak kabuledilebilecek "dil" için, bir işletici (functionnaire) durumundadır. Çünkü sözkonusu program içindeki sembollerle (sözcükler) oynamaktadır. Onun asıl amacı dil programını tüketerek, yazın dünyasına yeni ürünler

kazandırmaktır. Ancak dil'i tam bir aygıt olarak göremeyiz. Çünkü bu anlamda "dil" hiçbir insani uzvun uzantısı olarak görülemez ve hiçbir bilimsel kuram tarafından da üretilmemiştir. Bunlara rağmen günümüzdeki kelime işlemciler tarafından sözcüklerin sıralandırılması ile otomatik metinler de elde edilebilmektedir.(49)

Fotoğraf makinası, işin robotlaşmasını ve insanın oyun özgürlüğünü bir oranda simgelemektedir. Fotoğraf makinasının zeki bir aygıt olduğu da kolaylıkla söylenebilir, çünkü kendiliğinden resimler üretmektedir. Dolayısıyla fotoğrafı çeken kimse, kendi ilgisini bir ressam gibi fırçası üzerinde yoğunlaştırması yerine, oynanan oyunun üzerinde odaklanmaktadır. Yapılması gereken iş, eşdeyişle, görüntünün oluşturulması, aygıtın kendisi tarafından sağlanmaktadır.

Buna göre fotoğraf makinasının birbirleriyle ilişkili en az iki programa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, aygıtın kendiliğinden görüntü üretmesini sağlayan programdır. İkincisi ise, fotoğrafı çeken kimsenin dilediğince oynamasını sağlayan programdır. Diğer programlar bunların daha altında, derinlerde yapılanmıştır. Derindeki programlardan bazıları sözkonusu aygıtı üreten fotoğraf endüstrisi tarafından, bazıları da fotoğraf endüstrisini programlayan endüstri kurumu tarafından, diğerleri ise, sosyo-ekonomik yapı tarafından programlanmıştır. Böylece nihai bir aygıt için nihai bir programda da sözedilemez, çünkü her programın üzerinde onu da belirleyen bir meta-

---

(49) Vilem Flusser, a.g.k., s.21

program vardır. Dolayısıyla, programlar hiyerarşisi yukarıya doğru açık uçludur.(50)

Her program, kendinden sonra gelen bir meta-program için işler. Böyle olunca da, bir programın yaratıcıları, diğer meta-program için işletici durumundadırlar. Bu ilişki içinde de aygıtın hiçbir zaman bir sahibi olamayacağı açıktır, eşdeyişle, kimse kendi özel amaçları doğrultusunda aygıtını kendi programlayamaz. Çünkü aygıtlar makina değildir ve belli bir program doğrultusunda üretilmişlerdir. Fotoğraf makinası, fotoğraf endüstrisi için, fotoğraf endüstrisi de içinde yaşanan toplumun sanayii kurumuna göre, o da yine sosyo-ekonomik yapıya göre işler. Dolayısıyla, aygıtta kimin sahip olduğu sorusu, yanlış bir sorudur, sorulması gereken aygıtın kimin tarafından üretildiği ve yine kimin tarafından tüketildiğidir.

Kişi diğer dayanıklı mallara olduğu gibi aygıtlara da sahip olabilir. Fotoğraf makinası, metal, cam veya plastikten üretilmiştir. Ancak onu bir oyuncak haline getiren bu fiziksel özellikleri değildir. Aynı şekilde, bir satrancı da oyun haline getiren, onun tablası ve taşlarının tahtadan yapılmış olması değildir. Onu bir oyun haline getiren kendi kurallarıdır. Bir fotoğraf makinası satın alırken ödenen para aslında onun fiziksel varlığının karşılığı olmaktan çok, onun fotoğraflar üretmeye yarayan programının bir maddi karşılığıdır. Günümüzde program yazılımı, bu programların kullanıldığı aygıtlardan daha değerli hale gelmiştir.

---

(50) Vilem Flusser, a.g.k., s.22

Toplum içinde gücü elinde tutanlar artık mal mülkiyetine sahip olanlardan çok program yazarlar ve çalıştıranlardır. Simgelerle oynamak bir güç işareti durumuna gelmiştir ve bu da hiyerarşik bir oyundur. Fotoğrafı çeken kimse, o fotoğrafları izleyenlere oranla daha güçlü konumdadır.

Bütün bu açıklananlar ışığında fotoğraf makinası denilen aygıtın, onunla oynayanların bile içini göremeyeceği kadar karmaşık bir oyuncak olduğu söylenebilir. Oyun, program dahilinde türlü simgeleri biraraya getirmektir.

### Işık+Duyarlı Yüzey

Fotoğrafın, birçok toplumbilimci tarafından "dünyaya açılan pencere" olarak nitelenmesi, günümüzde bile toplumsal bağlamda kuvvetli bir belge olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Aslında bu yargının kökeni, fotoğrafın kendi teknik özelliklerinin yanısıra, onun içinde doğduğu 19.yy.'ın estetik görüşlerinde yatmaktadır.

Fotoğrafın 19.yy'da ortaya çıktığında, içinde yaşanan çağın hakim olan düşünce yapılarına, değer yargılarına ve estetik anlayışına göre değerlendirilmiş olması çok doğaldır. O dönemde yaygın olan Romantisizm akımına bir tepki olarak, Gerçekçilik (Realism) düşüncesi gelişmekteydi. Romantisizmi oluşturan kuramsal temellere, Auguste Comte'un pozitivist görüşleri ile karşı çıkılıyordu. Bu görüşe göre, us (rationale) Kant'ın öngördüğü gibi, kendi yapısıyla içinde yaşadığı dış gerçekliği belirlemiyor, dış gerçekliğin yapısal düzenini oluşturan kurallar, insan zekasının bir

belirleyicisi olarak değerlendiriliyordu. Buna göre de, gördüğümüz ve dokunduğumuz, kısacası içinde yaşadığımız gerçekliği, tek ve mutlak gerçeklik olarak görmemiz ve değerlendirmemiz gerekiyordu. Gittikçe yaygınlaşan bu görüş doğrultusunda, resim sanatı hakkında da değişik düşünceler, bu konudaki kuramsal yapıya çeşitlilik kazandırıyor. Şöyle ki; Courbet, 1861'de resmin yalnızca gerçek olan nesnelere gösterebileceğini söylemişti.(51)

Sanat felsefesi ve estetik kuramları hakkındaki tartışmaların yoğunluk kazandığı bu dönemde, sözkonusu düşüncelerin daha yapıcı doğrultuda ilerlemesini, günümüzde de olduğu gibi "gerçeklik" konusundaki görüşlerin çeşitliliği, belirsizliği ve sonuçsuzluğu engelliyordu. Kargaşanın nedeni, estetik ile ilgili tartışmaların, gerçeklik konusundaki ucu açık düşünceler üzerine yapılanmasıydı.

Bu dönemlerdeki egemen düşüncelerin tümüne göre, sanat yapıtı, insanların kendileri ve/veya gerçeklik ile aralarındaki ilişkilerin bir anahtarı olarak görülüyordu. Şöyle ki; sanat yapıtı, onun arkasında bulunan yaratıcısını veya gerçekliği yansıtan bir iletişim biçimi olarak niteleniyordu.

Böylelikle resim veya herhangi bir başka sanat yapıtı, olmayanı varmış gibi gösteren paradoksal bir yapıya oturtulmuş oluyordu. Bu tür düşünce yapısının egemenliği

---

(51) Victor Burgin. Thinking Photography. Macmillan, London, 1982, s.10

Kübizm'le kırılmaya başladı. Kübizm resmi, ilişkili olabileceği her türlü dışsal yapıdan uzak, öncelikle belli bir fiziksel varlığa sahip bir nesne olarak yorumluyordu. Böylelikle sözkonusu yapının anlamı, onu meydana getiren sanatçıdan ve içinde oluşturulduğu gerçeklikten bağımsız olarak inceleniyordu. Daha sonraları ve günümüzde sanat yapıtı, kendi sınırları ve fiziksel özellikleri dışında, hiçbir olgu ile ilişkilendirilmeden, içeriği açısından değerlendirilmeye başlandı. Kübizm'den sonra Modernizm akımı ile egemen olan görüşler doğrultusunda da, sanat eseri, önceleri sözkonusu olan "yeniden sunma" işlevinden de bağımsız tutularak, Kübizmce atfedilen "yanılsama" ve "iletişim" işlevlerinden de soyutlandırılmıştır.

Ancak fotoğraf, resim gibi bu gelişmelere konu olamadı ve onu izleyemedi. Bunun nedeni de, şimdiye kadar fotoğraf konusundaki tüm tartışmaların ve hatta bu çalışmanın da konusunu oluşturan boyutu, eşdeyişle, onun teknik özellikleri idi. Fotoğrafın teknik sürecinin de, konu alınan nesne ve yapıt arasındaki çok kuvvetli benzerlikleri sonuçlaması her dönemde, onun diğer sanat ortamlarına oranla daha özgün ve sorunlu bir yer kazanmasına neden olmuştur.

Fotoğraf herşeyden önce, nesnelere görüntülerinin ışığa karşı duyarlı malzemenin üzerine saptandığı optik ve (kimyasal ve fiziksel özellikleri olan) mekanik bir süreçten ibarettir. Artık günümüzde teknik açıdan ilkel sayılabilecek bu sürecin doğurduğu görüntülerin asılları ile olan benzerliği, fotoğrafın günümüze kadar 19.yy'ın düşünce yapısı

ile değerlendirilmesine yol açmıştır. Şöyle ki; hala fotoğraf görüntüsünün, kendi varlığı "dışında", "arkasında" veya "ötesinde", gerçeklikle ilgili (isterse fotoğrafı çeken kimsenin duygu ve düşünceleri olsun) bazı olgulara yansıtma bulduğu görüşü kuvvetle yaygındır.

Fotoğrafı çok ilginç bir buluş haline getiren olgu, hammaddesinin "ışık" ve "zaman" oluşudur. Fotoğraf makinaları, çok yaygın görüşler doğrultusunda, görüntüleri taşımaya yarayan kutulardır. Bu makinaların çalışma ilkesi, icat edildiklerinden bu yana hiç değişmemiştir. Nesneden yansıyan ışık, sözkonusu kapalı kutu (camera obscura) üzerinde bir delikten geçerek, ışığa duyarlı malzeme (film) üzerine düşer. Birtakım kimyasal süreçler sonunda ışıktan etkilenen malzeme üzerindeki izler kalıcı hale getirilir ve bu izler tekrar bir takım optik ve kimyasal süreçlerden geçirilerek fotografik baskılar elde edilir. Aslında tüm süreç, günümüz teknik standartlarına göre çok basittir. Geçirdiği evreler açısından matbaa makinasına da benzetilebilir. Aslında günümüzde de gizemini koruyan kaydedilen görüntülerin doğasıdır. Şöyle ki; fotoğraf makinasının saptadığı görüntüler, insan eliyle üretilen kültürel bir yapı mıdır, yoksa sadece, kumdaki ayak izleri gibi fiziksel bir oluşum mudur? Aslında sorunun cevabı her iki durumu da kapsamaktadır.

Fotoğraf içerdiği teknik süreç yüzünden, konu aldığı modeli ile özdeşleştirilmiştir. Son yıllarda fotoğraf, birçok düşünür, sanat tarihçisi ve sinema eleştirmeninin ilgisini

çekmiştir. Ancak birkaç istisna dışında bütün görüşler, fotoğrafın elle çizilen resimlerden çok farklı olduğu doğrultusundadır. Bu farklılık yargısı da, önceleri birçok kez değinildiği gibi, fotoğrafın optik bir ortam olması dolayısıyla, kendine özgü niteliklerinden doğmaktadır. Bu alanda çalışmalarını yoğunlaştıranlar, sözkonusu farklılık hakkında bir fikir birliğine varmışlardır ancak, bu farklılığın özellikleri konusunda görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmanın sorunsalının ve bu konudaki ortak yargıların hareket noktalarını incelemek, daha sonra ayrıntılı olarak açıklanacak olan karşıt görüşlerin açıklık kazanmasına yardımcı olacaktır.

Fotoğraf görüntüsü ve konu aldığı gerçeklik arasındaki benzerlik hakkında sinema kuramcısı Andre Bazin düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

"Fotoğraf görüntüsü, konu aldığı gerçek nesnenin kendisidir. Ancak nesne fotoğraf görüntüsünde içinde bulunduğu gerçek zaman ve mekandan soyutlanmış olarak yer alır. Görüntü ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, isterse hiçbir belgesel nitelik taşımasın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı, aslında yenedensunumu olduğu modelin kendisidir"(52).

Bazin burada, yenedensunulanın aslına oranla indirgenmiş özelliklerinin varolduğunu vurgulamakta ancak bunlara rağmen yine de onun yerine algılanabileceğini söylemektedir.

---

(52) Joel Snyder. "Photography and Ontology". The Worlds of Art and the World. Grazer Philosophische Studien. (Der.: Joseph Margolis), Vol.19-1983, Amsterdam, 1984, s.41



Fotoğrafları gerçekliğin birer minyatürü olarak niteleyen Susan Sontag da, "On Photography" adlı kitabında şunları dile getirmiştir:

"Herşeyden önce fotoğraf resim gibi yalnızca bir görüntü değildir. Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, izi'dir. Bu iz, kardaki ayak izleri gibi, doğrudan doğruya fiziksel bir sürecin sonucudur. Resim, benzerlik açısından fotografik standartlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, öznel bir yorumun görünümü olmaktan öteye geçemez. Fakat fotoğraf görüntüsü direkt olarak, nesnelere yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına doğrudan bir atıftır"(53).

Susan Sontag, fotoğraf görüntüsünü gerçekteki modeli ile aynı algı düzeyinde değerlendirmemiştir ancak, atfettiği "yorum" niteliği de, öznel olmaktan çok nesnelidir. Fotoğraf görüntüsü ve modeli arasındaki fiziksel neden-sonuç ilişkisi, onun bugüne kadar değerlendirilişinde çok önemli bir etken olmuş ve diğer özelliklerinin daha yakından incelenebilmesini birçok kez engellemiştir. Fransız göstergebilimcisi Roland Barthes, bu ilişkiyi şöyle betimlemiştir:

"Fotoğraf, ona konu olan nesnenin kendisini gösterir. Ancak nesne ile onun görüntüsü arasında bir indirgenme (reduction) sözkonusu olsa bile bu hiçbir zaman bir dönüşüm (transformation) değildir. Şöyle ki; fotografik görüntüyü anlamlandırmak için hiçbir zaman onu bir imgeler bütünü olarak değerlendirmek gerekmemektedir. Dolayısıyla, alımlama süreci içinde "kod açımı" gibi herhangi bir aşamaya da gerek yoktur"(54).

Aktarılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Barthes fotoğraf görüntüsünü kodsuz, sürekli (kod açımına gerek bırakmayan) bir ileti türü olarak nitelemiştir. Barthes,

---

(53) Susan Sontag, a.g.k., s.154

(54) Roland Barthes. Image-Music-Text. (Çev.: Stephen Heath), Fontana Press, Glasgow, 1977, s.17

sözkonusu teknik niteliğinden ötürü, fotoğrafı, varoluş bakımından hiçbir zaman tekrarlanamayacak olguların mekanik bir tekrarı olarak görmüştür.

John Berger de, fotoğrafın bir zamanlar varolmuş olguları gösterebildiğini ancak geçmiş'in bu görüntülerinin, geçmişin kendisinden (yaşanılan gerçek zaman) gelecek'lerinin olmayışı (zamansal süreklilik) açısından farklılık gösterdiklerini, dolayısıyla mekansal olmasa bile zamansal bir kurgunun varlığını dile getirmiştir. Bu yine Berger'e göre, "yaratılan" bir kurgu olmaktan çok süreklilik içinde yalnız belli bir anın saptanmasından doğan "kendiliğinden" bir kurgudur.

Görüldüğü gibi, birçok çağdaş düşünürün görüşleri hep fotoğrafın diğer grafik ortamlara oranla sahip olduğu farklılıkların betimlenmesi doğrultusundadır. Diğer bir örnek ise, Stanley Cavell'in sözleridir:

"Bir fotoğraf görüntüsü hakkında her zaman şu sözleri sorabilirsiniz; (görüntüdeki nesnenin bir bina olduğunu varsayalım) sözkonusu nesnenin arkasında veya yanında görüntü çerçevesi dışında nelerin kaldığı öğrenilmek istenebilir. Aynı sorular ise, çoğunlukla resimler için geçersizdir. Fotoğraf sözkonusu olduğunda ise, bu tür soruların cevabı gerçeklikte yatmaktadır"(55).

Burada vurgulanmak istenen fotgrafik görüntünün ilettiği bilgilerin doğruluğu, gerçeğe yakınlığıdır. Ancak, sözkonusu edilen özellik doğru bilgi iletme olduğunda, teknik bir resim herhangi bir fotografik görüntüden daha kesin ve ayrıntılı bilgi aktarıyor olabilir.

Görülüyor ki; fotografik görüntünün sunduğu verilerin

---

(55) Joel Snyder, a.g.k., s.43

niceliği karşısında , onun bu konudaki güvenilirliğini hiç sorgulamadan kabul etmişiz.

Fotoğrafa atfedilen güvenin başka bir nedeni de sonuç görüntünün alımlayanda yarattığı algıların, gerçekliğin neden olduklarına çok yakın olduğudur. Ancak burada daha çok sözkonusu olan bireysel algıdaki değişikliklerdir. Şöyle ki, içinde yaşadığı gerçekliği çalışmalarına konu edecek bir yenedensunumcu, artık doğal çevresini de yenedensunulmuş biçimi ile algılamaya başlar. Bu olgu, sonuç üzerinde en fazla söz sahibi olma, süreci denetleme arzusundan kaynaklanır. Kişi gerçekliği yenedensunulmuş biçimiyle görmeye başlar.

Fotoğraf sanatı tarihinde de, Edward Weston gibi uygulayıcılar tarafından "önceden görselleştirme" (pre-visualization) olarak tanımlanmıştır. Şöyle ki, fotoğrafçı çekim aşamasından önce, konunun fotoğraf görüntüsünde alacağı biçimi zihninde canlandırmaya çalışır. En azından renkli gerçekliği grinin tonlarına dönüştürerek, pozlama değeri üzerinde karar verir.

Bu yaklaşım, fotoğrafçının doğal algılarını bir fotoğraf görüntüsünün doğuracağı algılara yaklaştırmaktadır. Aslında kişinin kendini zorunlu olarak farklı bir algısal süreç içine sokması baştan fotoğraf ve ona konu olan arasındaki en azından görsel ayrımı kabul etmek demektir.

Doğal algının fotografik'leşmesi, sonuç görüntü ve konusu arasındaki ilişkiyi en azından bu kimseler için

kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla burada söylenmesi gereken fotografik görüntünün çekim sırasında algılanan gerçekliğe benzediğinden çok, bireysel algının fotoğraf görüntüsünün oluşturacağına yakın bir biçime dönüştüğüdür.

### Teknik Yapı ve Anlamlama

İçinde yaşanan çağda artık fotoğraf, gündelik hayatta insanı sıkı sıkıya kuşatmış bulunmaktadır. Bunun başlıca nedeni, teknik, ekonomik ve kültürel bakımlardan oldukça "pratik" bir medium oluşudur. Hemen her ortama uyarlanabilecek biçimde oldukça esnek bir yapısı vardır; onunla, onun sonsuz sayıda örnekleriyle, küçük boyutlarda gazetelerde ya da billboard olarak kentin çeşitli mekanlarında karşılaşılır. İnsanların önüne, galerilerde sanat eseri, dergilerde reklam ve gazetelerde haber olarak çıkar. Yarattığı gerçeklik izleniminin gücü yanısıra, görünüşte yaşanan bir çelişki sonucu, temsil ettiği ya da temsil eder gibi yaptığı gerçeklikle kendisi arasına girebilecek en basitinden "rötuş" olmak üzere sayısız müdahaleye açıktır. Bu da onu sıklıkla başvurulmuş bir kullanım aracı kılar. Kolayca yönetilebilir ve yönlendirilebilir. Resmi ya da bürokratik işlemlerde "bilgi verici", vazgeçilmez bir belgedir. Onu bu denli yaygınlaştıran etmen de, sadece tüketiminin değil üretiminin de çok kolay oluşudur. Çok yalın ve kolayca uygulanabilecek bir teknik bilgi gerektirir. Ayrıca, pahalı değildir, bu yüzden hemen herkes fotoğraf çekebilir, deklanşöre basışının

sonucunu çok kısa bir sürede görebilir ve bu sonucu çok uzun süre saklayabilir. Akıp giden hayatın dondurulmuş bir kesiti olduğu çok iyi bilinmekle birlikte, insanlara "gerçekten yaşamış olduklarını" hissettiren aile albümlerini doldururlar.

Ancak, bu kadar sık ve yoğun ama "kolay" tüketim/üretim mekanizmasının ardında ne vardır? Çerçevadaki görüntü ile deklanşör arasına giren "karar süreci" bir fotoğraf çekimini ne ölçüde "üretim" kılar? Diğer yandan, bir fotoğraftaki "kadın görüntüsünü", "kadın" olarak açabilmekle, o fotoğraf nasıl tüketilmiş olur? Kısacası, bütün bu kolaylıklar perdesi arkasında neler vardır? Sözkonusu üretim/tüketim mekanizmasının bir parçası olan kişi, yukarıda değinilen kolaylıkların ötesine geçip, fotoğrafın anlamını kavrayabilir mi? Daha da önemlisi bir kurum olarak fotoğraf, kendine özgü anlamını geri plandan alıp ortaya çıkarsa, bu kadar güçlü olabilir mi? Fotoğrafın mahiyetinin gerçekten anlaşılabilmesi için sözkonusu mekanizmaların ontolojik yapısıyla ilişkilendirilmesi gerekir. Fotoğrafa ilişkin söylemler topluluğu ile fotoğrafın kendisi arasındaki fark, bu bölümün hareket noktası olacaktır.

### "İşleten"e Açık Tercihler

Makinaların, gerçeklikle ilgili olarak bilimsel statüsü hakkındaki şüphelerin yayıldığı günümüzde bile, "kamera yalan söylemez" görüşü zihinlerdeki geçerliliğini korumaktadır. Bunun asıl nedeni de, makinaların insanlara özgü yanıtları

yapmamasıdır.

New York Üniversitesi'nde bir ruhbilimci olan Stanley Milgram, fotoğrafın teknik süreci hakkında düşüncelerini şöyle açıklamıştır;

"Fotoğraf, her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır çünkü, mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinasının örtücüsü açılır açılmaz, objektif önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte, fotografik görüntünün bu inanırlığı, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmadığından doğmaktadır."(56)

Fotoğraf hakkında günümüzde yaygın olan görüşlerin kaynağı olan varsayımlar, başlıca iki yaklaşım altında incelenebilir; bunlardan ilki, mekanik doğasından ötürü gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğu görüşüdür. Diğer görüş ise, fotoğrafın teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü güvenilirlik kazandığı görüşüdür. Fotoğraf ortamı, cüzdanında çocuğunun veya eşinin fotoğrafını taşıyan herkes tarafından, neredeyse her türlü anlatım biçiminin üstünde "evrensel" ve "bağımsız" bir dil sayılır. Bunun gibi, Müjde Ar,ın bir dergi kapağındaki fotoğrafı da, onun bir insan olarak varlığının güvenilir ve kesin bir göstergesi sayılmaktadır. Bu, izleyen tarafından, sözkonusu yapıtın oluşturulması sırasında devreye giren değişkenlerin bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, belli sınırları ve çerçevesi olan fotoğraf görüntüsünün, yaşamı oluşturan sürekli ve çerçevenememiş deneyimlere oranla farklılığının gözden kaçmasına neden olmaktadır. Ancak okur-yazar bir izleyici, fotoğraf ile olan etkileşimi sırasında,

---

(56) David Lee Jacobs, a.g.k., s.36

sözkonusu ortamın semantik ve ontolojik sınırlılıklarını göz önünde bulundurur. Herhangi bir ortamın okunabilirliği (literacy), sözkonusu yapının ne derece ve düzeyde algılanabildiğine bağlıdır. Fotoğraf ortamının okunabilirliği, ancak sözkonusu ortamın sınırlılıklarının iyi tanınması ile gerçekleşebilir. Bu yüzden fotografik görüntünün okunması, aslında ilettiği bilgilerin doğal ve yeterli gözükmesine karşın, bir "öğrenme" sürecini gerektirmektedir.

Fotoğraf görüntüsünün anlaşılabilir kılınması, ona birtakım kapalı anlam sistemlerinin atfedilmesine bağlıdır. Dolayısıyla sözkonusu çözümleme, okunma veya yansıtmadan soyutlandığında, fotoğraf görüntüsü belirsiz nitelikler taşır. (57)

Günümüzde, fotoğraf konusunda kuvvetli eleştirilere az rastlanması da, bu konudaki okur-yazarlığın henüz yeterince gelişmediğini göstermektedir. Bu eksiklik, yaşamımızın ne oranda fotografik görüntüler tarafından belirlendiği ve anlamlandırıldığı düşünüldüğünde daha da açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Fotoğrafın icadı, sentez'den çok seçim'e dayalı yeni bir resim üretme biçimini gündeme getirdi. Bir eleştirmen olan Gabriel Josipovici, sanat yapıtının oluşturulma süreci içindeki "seçim" aşaması hakkında görüşlerini şöyle dile

---

(57) Allan Stoekl. "Negation and Affirmation in the photographs of Robert Frank". Enclitic. Vol.7, no.1, Bahar 1983, s.36

getirmiştir;

"kişilikler ve durumlarla uğraşan sanat dallarının bile doğal bir eylem olduğu söylenemez. Bu tür etkinlikler, belli bazı tercihler, seçimler ve düzenlemeler sonucu gerçekleşirler.(58)"

Bir ressam, akrilik boya yerine yağlı boya kullandığı zaman, bir besteci sonata yerine konçerto yazdığı zaman veya bir heykeltraş çalışacağı malzeme olarak tahta yerine metali tercih ettiği an, bir "seçim" yapmış sayılır. Dolayısıyla her sanat yapıtı, üretim süreci sırasında karşılaşılmış birçok seçenek doğrultusunda verilen kararlarla meydana getirilmiştir.

Fotoğrafçılar da, diğer sanat ortamlarında ürün veren kimseler gibi, seçim özgürlüğüne sahiptirler. Birçok kimse fotoğrafı, gerçekliği olduğu gibi yansıtan, kendiliğinden düzenlenmiş ve oluşmuş görüntüler olarak görür. Fotoğraf makinası ve agrandizör gibi teknik süreç içinde temel sayılabilecek aygıtlar, bu inancın gelişmesine yol açmıştır. Ancak süreç içinde bir fotoğrafçının tabi olduğu karar aşamaları sözkonusu ortamın nesnellik açısından şüpheli bir konuma oturtmaktadır. Fotoğrafçı, kullanacağı makina formatı, film türü, fotoğrafı çekeceği mekan, objektifin türü, konuya göre uzaklığı ve konumu, görüş açısı, deklanşöre basacağı an, oluşturulacak fotoğraf görüntüsünün boyutları, sunuş biçimi ve yeri konusunda karar vermek zorundadır.

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler, sonuç olarak onun doğru ve güvenilir bir

---

(58) David Lee Jacobs, a.g.k., s.33



işaret oluşturmasını tehlikeye dūřürmekte veya olanaksız kılmaktadır. Bunlara karşın fotoğraf, gerçeklikle olan "görünürdeki" kuvvetli ilişkisinden ötürü çoğunlukla, konu aldığı model ile (gerçeklik) aynı düzlemde değerlendirilmektedir. Ancak sözel göstergeler veya "gerçekçi" olarak nitelenen resimler, işaret ettikleri ile aynı düzlemde karşılaştırılmamaktadırlar.

Zaman ve mekan.- Fotoğraf makinası, tamamen insan varlığından bağımsız halde görüntü üretebilir hale gelmedikçe, müdahale gerektirmektedir. Bu müdahalelerin en önemlisi, ilk aşamada "nerede" ve "ne zaman" sorularına cevap verilmesidir. Fiziksel gerçekliğe doğrudan bağlı bir ortam olmasından ötürü fotoğraf çekildiği an, "mekan" ve "zaman" ile ilgili bir seçimin yapılmış olması gerekmektedir. Fotoğrafı çeken kimse "nerede" ve "ne zaman" sorularını en azından yaşar. Fotografik görüntünün oluşması için bu iki seçimin yapılması gerekir. Her iki boyutta (zaman ve mekan), yaşanan süreklilik içinden yapılan bir seçimdir. Sözkonusu zaman ve mekan boyutları ne Einstein, ne de Newton'a özgü boyutlardır, bunlar zaman ve mekanın belli parçalara bölünmüş kısımlarıdır. Görüntülenecek konu da, bu fotografik zaman ve mekanın kesiştiği noktada bulunur. Bu anlamda her fotoğraf, "biricik" sayılabilir. Çünkü, fotoğraf görüntüsüne konu edilen gerçeklik, fotoğrafı çekilen an'dan önce ve sonra değişim içindedir. Bu özellik, aynı nehrin fotoğrafının iki kere çekilemeyeceği sözüyle vurgulanmaya çalışılmıştır.

Ancak farklı kişilerin, farklı zamanlarda, mekan boyutundaki aynı noktaya gelmeleri, aynı fotografik görüntülerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. "İkiz Görüntüler" (Double Take) olarak tanımlanan bu örneklerde, her ne kadar zaman boyutundaki değişikliğin ufak tefek izlerine rastlanabilirse de, farklı kişilerin çektiği görüntülerin aynılığı (görüntü düzenlemesi ve konu açısından), fotoğrafı çeken kimsenin etkinliklerini, kullandığı aygıtın programının sınırları içerisinde sürdürdüğünün belirgin bir göstergesidir.

Ünlü fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, çekim aşamasında sözkonusu seçimlerin yapıldığı ve deklanşöre basıldığı anı "karar anı" (decessive moment) olarak nitelmiştir. Bu an, aslında fotoğrafı çekecek kimsenin önündeki gerçeğin dramatik özelliklerinden çok, o ortamın görsel yanı ile ilgilidir. Gerçeğin sözkonusu kesitinin (mekan ve daha sonra zaman açısından) fotoğraf görüntüsü oluşturmaya uygun hale geldiği an'a bilinç karar verir. Dolayısıyla, verilen karar (çekim) objektif önündeki gerçeklik ile bilincin bir etkileşimi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu an çok kısa bir süredir ve çekimden sonra fotoğraf görüntüsünün kendisinde "şimdiki zaman", bizim zamanımızda da hep "çekildiği zaman" olarak kalır.

Mark Edwards, Kopenhag dışındaki Kristiania kolonisinde iki yıl süreyle kaldı. Bu süre içinde yaşadığı yeri fotoğraflarla görüntüledi. Mark Edwards'in iki yıllık sürekli algılarının sonucu olarak ortaya çıkan 400 fotoğrafın

çekiminde, örtücünün açık kaldığı toplam süre 4 saniye tutuyordu.(59)

Bresson'un düşüncesinin sınırlılığını, çekim aşamasında verilen bu kararı, fotoğrafın teknik süreci içindeki tek ve en önemli karar olarak nitelemesidir.

Fotoğrafı çeken kimse, nerede, neyi ve ne zaman çekeceğine karar verir. Dolayısıyla fotoğrafçı, fotoğraf makinasının kendine özgü kategorilerine (category) müdahale eder. Aslında seçim için özgür gibi gözüken fotoğrafçı, fotoğraf makinasının kendi programının sınırları dahilinde hareket etmektedir. Şöyle ki; ne olursa olsun fotoğrafçı, makinanın gerçekleştiremeyeceği bir karar veremez. Bu, programlı bir özgürlük'tür. Çekim aşamasında makinanın, fotoğrafçının niyetine boyun eğdiği söylenebilir. Ancak sözkonusu niyet zaten makinanın programına göre ortaya çıkar. Fakat fotoğrafçı, makinasının barındırdığı dışında birtakım sınıflamalar da yaratabilir. Bu aşamada fotoğrafı çeken kimse, kendini fotoğraf endüstrisinin oluşturduğu (aygıtın programını gerçekleştiren) meta-program içinde konumlandırmış demektir. Sonuç olarak, fotoğraf makinasının onu kullanan kişinin niyeti doğrultusunda, fotoğrafçının da kullandığı aygıtın programının sınırları içinde işlevlerini sürdürdükleri söylenebilir.

Çekim kararı (neyin, nerede, ne zaman çekileceğini kapsar), bilinç düzeyinde gerçekleştiği gibi kimi kez de

---

(59) Chris Steele-Perkins. About 70 Photographs. Arts Council of Great Britain, London, 1980, s.58

bilinçdışı düzeylerde gelişebilir. Kararın başarısı bir çok kez "şans"a da bağlıdır. Fotoğrafı, kişisel başarı açısından çok aldatıcı bir ortam yapan, başarılı görüntüleri sonuçlayan bazı kararların rastlantısal olarak verilmiş olmasıdır. Bu anlamda makinanın kendi programı dahilinde, fotoğrafçının minimum müdahalesi sonucu görüntü ürettiği söylenebilir.

Görülüyor ki, çekilen ne tür fotoğraf olursa olsun, fotoğrafı çeken kimsenin ilk aşamada vermesi gereken kararlar vardır. Fotoğrafı çeken kimse çevresi ile girdiği etkileşim sonucu, sürekli algıladığı bu gerçeklik içinden yalnızca bir bölümünü görüntüsüne konu olarak seçer. Bu seçim aşaması bir ressamın gerçekleştirdiği kompozisyon işlemine benzetilebilir.

Zaman ve mekan açısından "sürekli" olarak değerlendirilebilecek gerçeklik içinden "seçim" yoluyla bir kesit alınmakta ve bu da iki boyutlu durağan bir fotoğraf görüntüsüne dönüştürülmektedir. Bu anlamda, eleştirmen ve deneysel film yapımcısı Hollis Frampton, fotografik eylemi, zaman ve mekan boyutlarında yapılan "karmaşık bir kesme" (complex cut) olarak nitelemiştir.

Fotoğrafçı, bir kişinin yüzünü, uçan bir sineği, yıldızların fotoğrafını çekebilir veya aynada kendi kendini fotoğraf çekerken, görüntüleyebilir. Ancak bu konunun çekilebilir olması, eşdeyişle, aygıtın programının sağladığı yeteneklerin kapsamına girmesi gerekmektedir. Bu göz önünde bulundurulduğu sürece, fotoğrafı çeken kimse konusunu seçmekte özgürdür. Çekim süreci içinde, fotoğrafı çeken kimse

ve fotoğraf makinası, işlevsel bir bütün olarak çalışırlar ve görüntüyü ancak birlikte gerçekleştirebilirler.(60)

Görüntü Çerçevesi.- Nasıl olursa olsun her fotoğraf görüntüsünün belli sınırları vardır. Fotoğraf görüntüsü, "seçilerek" oluşturulmuş bir görüntüdür. Fotoğrafı çeken kimsenin gerçekleştirdiği en önemli seçim, görüntü çerçevesi içine nelerin dahil edildiğidir. Fotoğraf çerçevesi içine nelerin yerleştirildiği doğrudan görüntünün anlamını etkileyen unsurlardır. Eşdeyişle, görüntü içindeki unsurların değişmesi anlamı da değiştirmektedir. Chris Steele Perkins kitabında bu konu ile ilgili örnek olarak, John Hillard'ın "Ölüm Nedeni" (Cause of Death) adlı seri fotoğraflarını seçmiştir. Bu fotoğrafların hepsi aynı mekan içinde çekilmiş olmakla birlikte, çerçeveleme farklı olduğundan farklı anlamlar ortaya çıkmaktadır. Dört fotoğraftan oluşan seride, çerçeve mekan içinde bir pencere gibi gezinmektedir. Örneğin, fotoğraflardan birinde ceset, çerçevenin içinde, deniz kenarında çekilmiştir. Bu iki öğenin yani deniz ve cesedin yanyana gelişi, zihinde ölüm nedenini boğulma olarak sonuçlamaktadır. Başka birinde, çerçeve, bu kez dikey olarak, cesedi, bir köprü bacağı ile birlikte göstermektedir. Bu durumda, deniz kenarı çerçeve dışında kalmaktadır ve böylece boğulma çağrışımı yerine, zihin köprü ile ceset arasında bir ilişki kurarak, düşerek ölme sonucuna varmaktadır. Başka bir

---

(60) Vilem Flusser, a.g.k., s.27

örnekte, bu kez cesedin sağ yanında bir ateş gözükmetedir ve yine deniz ve köprü bacağı çerçeve dışında kalmaktadır. Böylece, fotoğraf nesnesi kişinin yanarak öldüğü anlamı ortaya çıkmaktadır. Gerçekte, bu fotoğrafların amacı, bir kişinin muhtemel ölme biçimlerini anlatmak değildir. Fotoğraflara bakan biri, hepsini gördükten sonra, denizin, köprünün ve ateşin çekim mekanında, aynı anda, birarada bulunduğunu anlar. Sabit öge cesettir; diğer öğelerin çerçeveden çerçeveye değiştirilmesiyle cesede ilişkin çağrışımların çeşitlenmesiyle, dikkat, ölüm nedeninden çok, ölüm nedenine ilişkin sonuçlar çıkaran zihinsel süreçlere ve bu süreçlerde çerçevelemenin işlevine çekilmektedir. Fotoğraf çekiminin en önemli öğelerinden biri olan çerçeveleme, zihni çeşitli şekillerde uyarıp, yönlendirmektedir.

Buraya kadar açıklananlardan anlaşılacağı gibi, görüntü çerçevesi içine dahil edilen öğeler, o görüntünün anlamını belirlemektedirler. Bunun nedeni de, görüntü çerçevesi içine alınan öğeler arasında kendiliğinden bir ilişki kurulmasıdır. Fotoğrafçı bir kalabalık içinden yalnızca iki kişiyi çerçevesi içine almışsa, artık görüntü çerçevesi içindeki bu kişiler arasında bir ilişki kurulmuş olur.(61) Koen Wessing adlı savaş muhabiri, Nikaragua içsavaşı sırasında birçok fotoğraf çekmiştir. 1979 yılında çekilmiş bu fotoğraflardan biri, yıkık bir sokağı, sokağın başında elinde silahları

---

(61) John Szarkowski. "Introduction to the Photographer's Eye". The Camera Viewed Vol.2. (Der.: Peninah R.Petruck), E.P.Dutton, New York, 1979, s.208

bulunan üniformalı askerler gösterir. Bunlar fotoğraf makinasına doğru ilerlemektedirler. Bu askerlerin arkasında ise, iki rahibe görüntü çerçevesi içinde yatay olarak hızla karşıdan karşıya geçmektedirler. Bu fotoğraf, Roland Barthes tarafından Camera Lucida adlı kitabında, görüntü çerçevesi içine dahil edilen öğeler arasındaki ilişkiye örnek olarak verilmiştir. Örnekte, fotoğrafçı görüntü çerçevesi içine aldığı öğeler arasında bir ilişkinin başlamasına, ucu açık da olsa bir anlatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu ilişki sözkonusu fotoğrafta ilk bakışta bir zıtlık olarak ortaya çıkmaktadır (askerler ve rahibeler).

Fotografik görüntü çerçevesinin sınırları bir anlama kavuşacak bazı öğeleri, yaşanan sıradan gerçeklikten ayırdığı için önemlidir. Bu seçim belli bir niyetin sonucudur. İzleyen tarafından sözkonusu kasıt'ın farkına varıldığında, çerçevenin dışında bırakılanlar da önem kazanmaktadır. Daha önce örnek olarak verilen "Ölümün Nedeni" serisindeki çalışmaların, doğru anlamlandırılması sözkonusu olduğunda, çerçeve dışında "kalanlar" daha önem kazanmaktadır.

Fotografik görüntü çerçevesi içine nelerin dahil edilip edilmeyeceği, teknik olarak ilkin konunun yapısal özellikleri, fotoğrafı çeken kimsenin konuya olan uzaklığı ve çekimde kullanılacak objektifin görüş açısına bağlıdır.

Genellikle fotoğraf makinalarının üzerinde normal odak uzunluğuna sahip objektifler vardır. Bunların görüş açısı, insan gözünün görüş açısına yakındır (45-50 derece). Bu tür objektif, nesnelerin arasındaki boyut ve perspektif

ilişkisinin doğallığını korur. Geniş açılı bir objektifin (kısa odak uzaklı), görüş açısı geniştir (objektifin odak uzaklığına bağlı olarak 80 ile 180 derece arasında değişebilir). Bu tür objektifler, nesnelere arasındaki uzaklığı, boyut ilişkisini, dolayısıyla perspektifi abartırlar. Objektife yakın nesnelere olduğundan daha büyük, uzak olan nesnelere ise, olduklarından daha küçükmüş gibi görünürler. Geniş açılı objektifler, normal açılılara oranla aynı uzaklıktan daha farklı öğeleri görüntü çerçevesi içine dahil ederek, farklı ilişkiler kurulmasına neden olurlar. Görüş açısı ne kadar geniş olursa olsun, çerçeve dışında kalan daha fazladır, geniştir. Daha çok görüntü öğelerinin direkt olarak müdahalede bulunmadan düzenlenebilmeleri için kullanılırlar. Çerçeve içine dahil ettikleri öğelerin niceliğinden ötürü, daha fazla bilgi iletmeleri beklenirken, görüntüyü daha çok "yorumaya açık" duruma getirirler. Görüntü çerçevesi içindeki görsel öğeler fazlalaştıkça, açımlayan tarafından kurulması gereken ilişkiler nitel ve nicel açıdan da farklılık göstermekte, bu da aynı görüntü hakkında daha fazla spekülasyon yapılabilme olanağını doğurmaktadır. Uzun odaklı objektiflerin görüş açısı ise, dardır. "Teleobjektif" olarak da tanımlanabilen gereçlerin film üzerinde veya bakaçta (viewfinder) oluşturduğu görüntü boyutu diğer objektiflere oranla daha büyüktür. Konu ile fotoğrafı çeken arasındaki mesafenin uzun olduğu durumlarda, görüntü çerçevesini konu ile doldurmak için kullanılırlar. Bu yüzden de, "yakınlaştırma" niteliği atfedilmiştir. Konu ve objektif



arasındaki mesafe sabit kabul edildiğinde, geniş veya normal odaklı objektiflere oranla konunun daha küçük bir bölümünü çerçevelerler. Bu da çekim aşamasında yapılan görüntü düzenlemesini daha belirgin bir hale getirir. Sözkonusu objektiflerin kullanımında çoğunlukla konunun tamamı yerine yalnızca bir bölümünün çerçeve içine alınması daha ilk aşamada bir "soyutlama"yı sonuçlamaktadır. Dar açılı objektifler de, insanın normal görsel algısı dışında hiç alışmadığı bir perspektif görünümüne neden olurlar. Nesnelere arasındaki uzaklık ve boyut farkları neredeyse kaybolur.

Değişik görüş açısına sahip objektiflerin kullanımı ve makinanın fotoğrafı çekilecek konuya göre konumunun ne olacağı, hep ilk aşamada verilmesi gereken kararların bazılarını oluşturur. Bu da, sonsuz sayıdaki olanaklar içinden bazılarının "seçim"ini gerektirir.

Bu seçim aşamasının gerçekliği bazı ünlü fotoğraf sanatçılarının çalışmaları incelendiğinde daha somut olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Ansel Adams, bir kamyonetin üzerine yerleştirdiği fotoğraf makinasıyla çalışmaktadır. Fotoğraflarını oluşturan görüntü çerçevesi içine hiçbir zaman önplanda (foreground) bulunan atılmış bira tenekelerini, gofret kağıtlarını, kırık şişeleri ve kağıt çöplerini dahil etmemiştir. Dolayısıyla önünde akıp giden gerçekliğin içinden yalnızca kendi ölçütlerine uygun gördüklerini seçerek çerçevelemiştir. Sözkonusu seçim'e etki eden bireysel ölçütler, fotoğraf ortamının çözümlenmesindeki en zor aşamayı oluşturmaktadır. Çünkü "X" fotoğrafçısının, NEDEN "Y"

öğelerini çerçeve içine dahil edip etmediği ve görüntüsünü neden "Z" anında oluşturduğunun bilinmesi olanaksızdır. Örneğin; Adams'ın, insan varlığını simgeleyecek herhangi bir artığı görüntü çerçevesi içine neden almadığının cevabı kesin olarak bilinmemektedir. Çünkü bu tür seçim aşamasına etki eden bireysel ölçütler, sözkonusu fotoğrafçının özgeçmişi, bakış açısı, toplumsal konumu, eğitim düzeyi, dilegetiremediği varsayımları, önyargılarıyla belirlenir. İnsanın gerçekliği belli yönlerde algılamasını koşullayan kültürel özellikleri, burada da işbaşındadır.

Makinası ile birlikte bir fotoğrafçı, paleolitik çağda tundrada avlanan bir kişiye benzetilebilir. Ancak fotoğrafçı avını, çalılıklar arasında değil, kültürel nesnelere oluşan bir orman içinde takip etmektedir. Kültürel nesnelere, fotoğrafçının avını görmesini engellemektedir. Bu ortam, fotoğrafın kendisini belirlemekten çok, fotoğrafçının sözkonusu "av" (çekim) sırasındaki davranışlarını belirler. Herhangi bir fotografik görüntüden yola çıkılarak, onu çeken fotoğrafçının içinde bulunduğu kültürel ortam hakkında karar vermek olanaksızdır. Çünkü fotografik görüntüdeki kültürel belirleyicileri, makinanın sınıflandırması örter. Bu aslında her sanayi-sonrası (post-industrial) işlevin bir ortak özelliğidir. Aygıt kendi sınıflamasını, bu kültürel durumlara empoze ederek onları kendi süzgecinden geçirir. Dolayısıyla, fotoğraf görüntüsünde, "doğu", "Japon", "az gelişmiş ülke" türünden kültürel durumlar arka planda kalarak önemsiz hale gelirler. Çünkü ister doğuda, ister batıda, ister Japonya'da,

ister az gelişmiş bir ülkede olsun "çekilen" herşey aynı ölçütlere (fotoğraf makinasının-programının) göre sınıflanır.

Görüntü çerçevesi ile ilgili yapılması gereken "seçim" (düzenleme) yalnızca çekim aşamasına özgü değildir. Teknik süreç içinde, baskı aşamasında veya çerçevelenirken de tekrar görüntü çerçevesi ile ilgili yeni düzenlemelere gidilebilir. Çekimden sonraki aşamalarda yapılan görüntü çerçevesine ait değişiklikler de yine farklı anlamları sonuçlayabilir. Fotoğraf sanatçısının seçimini yönlendiren öğeler onun bilinci ve iradesiyle ilgili olabileceği kadar, onun denetleyemeyeceği alanlardan da geliyor olabilir. Antonioni'nin filmi "Blow-Up"ın (Cinayeti Gördüm) konusunu oluşturan fotoğraf, çekim sırasında yapılmış görüntü düzenlemesi ile sanatsal bir manzara (park) görüntüsü iken, baskı sırasında yine görüntü çerçevesiyle ilgili bir seçim sonucu bir cinayet belgesine dönüştürülmüştür. Parkta gördüğü iki kişinin fotoğrafını çeken filmin kahramanı, fotoğrafı baskı sırasında büyütürken, çalılıkların arasında bir karaltı görür. Gerçekte, bu karaltı, onun bilinçli seçimiyle oluşturduğu çerçevede onun iradesi dışında yer almıştır; bu "davetsiz" öge, onun merakını kışkırtır ve aslında, başlangıçta buna hiç niyeti olmamakla birlikte "sanatsal araştırması"nın değişik bir biçimde yönlendirir: çektiği fotoğrafı durmadan büyütmeye başlar ve işin içine karaltının üzerinde yoğunlaşan, yeni bir çekim sonrası çerçeveleme girer, ta ki karaltının parktaki adamı hedef alan bir tabanca olduğu anlaşılincaya kadar. Dolayısıyla fotoğraf makinasının

deklanşörüne her basıldığında bir "kurgu" yaratılır. Yaşamı oluşturan gerçekliğin içinden bazı şey'ler, kaynağından ve çevresinden koparılarak, soyutlanır. Sonuç görüntünün çoğu kez tanımlanabilir olmasına karşın, sözkonusu soyutlama ve görüntünün gerçekliğinin yeni bir bağlam içinde devam etmesinden de "yanılsama" (illusion) kaynaklanır. Gerçekliğin içindeki bir bölüm zaman ve mekan açısından seçilerek fotoğraf görüntüsünün konusu oluşturulur. Daha sonra bu fotografik görüntü, farklı zaman ve mekanlarda karşımıza çıkar. Sonuç olarak, görüntünün olduğu anki zaman ve mekan ile izlendiği zaman ve mekan arasında farklar vardır. Bu bağlamsal farklılık fotoğraf görüntüsü hakkındaki en belirgin yanılsamaya neden olur ve görüntünün kendi içindeki gerçekçiliği arttıkça sözkonusu yanılsama da (içiçe izlenen zaman ve mekan'lar) artar.(62)

Hegel "bütün gerçektir" demiştir. Adorno ise, "bütün gerçek olamayandır" der. Bugün bütünün kesinliği dayanılmaz hale gelmiştir. Bütünün yerini parçalar ve bağlantılar almıştır; ilişkiler, anlık bölümler (snap), parçalar (fragments), yıkıntı (ruin), yalnızca kök (rhizome), raslantı, kolaj. Fotoğraf sözkonusu olduğunda birşeyden alınan parça da (kesit) önem kazanır. İçinde yaşadığımız dünya, içyüzünü görmemizin zor olduğu bir bütündür. Bütün ve parça sırayla algılamamızdan geçerek yokolurlar. Nerede başlarlar, nerede biterler? Bir bankanın girişinin fotoğrafı,

---

(62) Robert Leverant. "Ontology of the Snapshot". Photography and Language, (Der.: Lew Thomas), NFS Press, Calif., 1979, s.11

o bankada ne iş yapıldığına ilişkin bir ipucu vermez.(63)  
 "Bütün" ister gerçek kabul edilsin, ister edilmesin, fotoğraf  
 onun bir parçası, bir "kesme", bir ayrıntıdır. Belki de, bu  
 milyarlarca ayrıntıyı kaydedecek ve bu ayrıntılardan  
 gerçeği/bütünü oluşturacak megakompüterlere ihtiyaç vardır.  
 Ama daha sonra bu bilgileri anlamlı bir ilişki içine kim  
 koyabilecek? Bu olanaksızdır.(64)

Bütün bir kurgu (fiction) dur. Günümüzde bütünün yerini  
 "parça" almıştır. Parça, eşdeyişle ayrıntı, algılarımız içine  
 daha kolay dahil olabilir. Ayrıntıya bağlı kalarak, sözlük  
 kullanır gibi, öne ve arkaya, daha sonrakilere doğru  
 sayfaları çevirebilir, arayabilir, bakabiliriz. Fakat bunun  
 da bütün gibi bir kurgu olmadığını kim söyleyebilir?

Kamera parçalanmış gerçekliğin yapımcısıdır. Fotoğraf  
 makinası günümüzde yaygın olan "modernizm sonrası"  
 (postmodernizm) görüşünün bir iç kavramını oluşturur.  
 Fotoğraf makinası zaman kesitinin bir yapımcısı olduğu kadar  
 aynı zamanda mekansal kesitin de bir yapımcısı sayılır. Bu  
 olgu kolay anlaşılır gibi gözükmesine rağmen zordur. Ancak  
 Christian Vogt gibi bir fotoğrafçının seçtiği görüntü  
 düzenlemeleri ile bilinç düzeyinde kavranabilir. Vogt'un  
 seçtiği çerçeveleme, konunun ana bölümünün dışında kalan  
 ayrıntıların yine bu konu ile ilişkilendirilmesini sağlayan  
 düzenlemelerdir. Ancak gerçeklik üzerinden yapılan otonom

---

(63) Aurel Schmidt. "Keine Abbilder". Basler Magazin.

No.21, 24 Mayıs 1986, s.9

(64) Aurel Schmidt, a.g.k., s.9

bir düzenlemeyle, gerçek olmayanın meydana getirildiği özel bir bakış ortaya çıkar. Gerçeklik, böylelikle bir seçim sonucu, birşeylerin biraraya getirildiği bir parça olarak ortaya çıkar. Christian Vogt için de önemli olan, ister zıtlık, ister tamamlama olsun, birşeylerin biraraya gelmesidir. Nerede ve ne zaman gerçek sona ererse, görüntü başlar.(65)

Duyarlı Malzeme.- Fotoğraf görüntüsü, ışığa karşı duyarlı bir malzeme üzerine kaydedilir. Kullanılan duyarlı malzemenin farklılığının sonuç görüntüde yarattığı değişiklik çok kabaca, "siyah-beyaz" (pankromatik, ortokromatik vb.,) ve "renkli" olarak incelenebilir.

Siyah-beyaz içinde yaşadığımız gerçekliğe ait bir olgu değildir. Siyah ve beyaz, "ideal durum"ların sınırlarıdır.

Siyah aslında, ışığın olmaması, beyaz ise "tam olarak" (renklerin eksik olmaması) varlığıdır. Bu yüzden siyah ve beyaz, optik kuramların birer sonucu olan "kavram"lardır. Renk sayılmayan bu olgular, kuramsal olduklarından ötürü de içinde yaşadığımız dünyaya ait değildirler. Buna karşın, siyah beyaz fotoğraflar gerçekliğin önemli bir parçasını oluştururlar. Siyah ve beyaz arasındaki durumlardan oluştuğu için, gri de "kuramsal renk" sayılır. Siyah-beyaz fotoğraf görüntüleri, optik kuramların görüntüye dönüşmüş şekilleridir ve bu dönüşüm sırasında da sözkonusu kuram'a büyüsellik kazandırırılar. Bu açıdan siyah-beyaz fotografik görüntüler,

kuramsal söylemin somut bir yüzeye (fotoğraf) dönüşümünü gerçekleştirirler. Bu tür görüntülerin kolay açıklanamaz büyüğü ve çekiciliği, kavramsallıklarından kaynaklanmaktadır. Bir çok kimsenin gerçeklik açısından siyah-beyaz fotoğraf görüntülerini, renklilere tercih etmesinin nedeni, fotoğrafların gerçek anlamı olan "kavramlar evreni"ni daha iyi ortaya çıkardıklarındandır.(66) Jan Groover, daha az soyut olduğu için siyah-beyaz filmle çalıştığını söylemiştir.

Fotoğrafın ortaya çıkışından günümüze kadar hep siyah-beyaz görüntüler gerçekçilik açısından yeğlenmişlerdir. Bir derginin sanat yönetmenine, ona yollanan Pittsburgh'un renkli fotoğraflarını neden baskı için seçmediği sorulduğunda, aynı konunun Eugene Smith tarafından çekilen "siyah beyaz fotoğraflarının daha renkli olduğunu" söylemiştir.(67)

Fotoğrafın belgesel güvenilirliğinin en yaygın olduğu dönemlerde, daha henüz renkli duyarkat bulunmamıştı. Siyah-beyaz fotoğrafların gerçekçiliğine atfedilen yargıların kökeninin bir ucu bu nedene bağlıdır. Diğer ise, Vilem Flusser'in ortaya attığı gibi, renkli fotografik görüntülerin, siyah-beyazlara oranla daha üst düzeyde soyutlamalar olarak görülmeleridir. Bunun nedeninin, görsel olmadığı açıktır. Yalnızca görsel açıdan değerlendirildiğinde, renkli görüntülerin gerçekliğe daha yakın olarak değerlendirilmeleri doğaldır. Ancak, önce de

---

(66) Vilem Flusser, a.g.k., s.30

(67) Arthur Goldsmith. "W.Eugene Smith:A Great Photographer at Work". Photography:Essays and Images. (Der.:Beaumont Newhall), Secker & Wardburg, London, 1980, s.293

değindiğimiz gibi, siyah-beyaz görüntüler, optik kuramların bir ürünüdür. Aynı şekilde, renkli görüntülerin oluşmasını sağlayan kuramlar (kimyasal) daha karmaşıktır ve bu da kodlama sürecini daha karmaşık ve dolaylı bir hale getirmektedir. Şöyle ki; renkli bir fotoğraf olarak görüntülenmiş "yeşil" çimen, fotoğraf kimyasındaki (çıkarımsal veya toplamsal renk sentezi kuramlarına göre) "yeşil" renk kavramının bir görünümüdür. Fotoğraf makinası, yeşil kavramının yeşil'e dönüşmesi için programlanmıştır. Burada döngüsel ve dolaylı bir ilişki sözkonusudur. Gerçek yeşil'in, kimyasal bir kavram oluşturması, bu kavramın da sözkonusu gerçek yeşil'i simgeleyecek renkli bir fotoğraf görüntüsünü sonuçlaması için gerekli kodlama süresi epey karmaşıktır. Bu süreç, aynı çimen yeşil'inin gri rengin herhangi bir tonuna dönüştüğü siyah-beyaz fotoğraf görüntüsünden daha üst düzeyde karmaşık soyutlama biçimi sayılmaktadır.

Flusser bu konudaki son çözümlerini şöyle belirtmektedir; renkli fotoğraf görüntüsü, siyah-beyaz olana oranla daha soyuttur çünkü, renkli bir fotoğraftaki renkler gerçeğe yaklaştıkça onun bu konuda söylediği yalan daha fazlalaşmakta, kendi doğasına ait ipuçları ve bilgiler daha da gizlenmektedir.(68)

Aynı konu yenedensunum bahsinde, Nelson Goodman tarafından, yenedensunumun gerçekteki modeline yaklaştığı

---

(68) Vilem Flusser, a.g.k., s.31



oranda yanılısamaya neden olduğu görüşü ile vurgulanmıştı.

Ton (Zone Sistemi).- Sözkonusu teknik, duyarlı malzemenin toleransı içinde, değişik pozlama değerleriyle, sonuç fotografik görüntünün ton'larına yapılan müdahaledir.

Fotoğrafçı, çekim aşamasından hemen önce konunun renk değerlerini zihninde gri tonlarına dönüştürerek değerlendirir. Bu aşamada seçeceği pozlama değeri ve buna bağlı banyo süreci, konuyu oluşturan görüntünün kendi içindeki ton dağılımına etki etmeden (baskı aşamasında, buna da müdahale edilebilmektedir), ton'unu belirleyecektir. Zone sisteminin aracılığıyla, fotoğrafı çeken kimse görüntüyü oluşturan herhangi bir ögenin tonunu sözkonusu gri değerlerinden birine dönüştürebilir. Buna rağmen, görüntü içindeki, orijinale bağlı ton dağılımı bozulmadan varlığını sürdürür. Örneğin; çekeceği görüntüdeki ağaçların tonunu, ton dağılımı bozulmadan, herhangi bir gri tonuna dönüştürebilir. Aynı zamanda görüntünün kontrastını da denetleyebilir. Bu değişiklik, çekim aşamasından önce, fotoğraf makinasında yeralan gereçlerle (diyafram, örtücü) ayarlanabilen pozlama değerine (exposure value) bağlıdır.

Yapılan bu seçim sonunda, bazı görüntü öğeleri "görülür" hale gelirken, bazıları da "kaybolur". Dolayısıyla, bu tür seçim'in, sonuç görüntünün "sentaks"ına doğrudan etki ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Karanlıkoda Teknikleri.- Karanlıkoda işlemleri, diğer aşamalara oranla teknik süreç içinde bir fotoğrafçıya en fazla denetim olanağı sağlayan çalışmalardır. Bu aşamada, sonuç fotografik görüntünün, rengine, tonuna, boyutuna, yüzey özelliklerine karar verilir. Örneğin; bazı film geliştirme banyoları, ince gren (grain) ve yumuşak kontrastlı görüntülerin oluşmasına neden olurken, bazı film banyoları ise, noktasal (pointillistic) etki yaratan, grenli ve yüksek kontrasta sahip görüntüler oluştururlar. Söz konusu film veya kart geliştirme banyolarının yanısıra, baskı yapılması için seçilen fotoğraf kartının kontrastlık özelliği, sonuç görüntünün kontrast'ına doğrudan etki etmektedir. Örneğin; günümüzde geliştirilen "çok kontrastlı" kartlar (baskı sırasında agrandizör üzerinde yapılan bazı filtrelemelerle, aynı kağıdın değişik kontrastlık değerlerinde kullanılabilmesi) basılacak görüntünün değişik bölümlerinin, aynı kart üzerine farklı kontrastlıklarda oluşmasını sağlar.

Kullanılan kart veya film geliştirme banyolarının ısıları, film veya kartın bu tür banyo içinde tutulma süreleri ve agitasyon sıklığı hakkında verilen kararlar, görsel değişikliklere neden olurlar.

Karanlıkoda teknikleri içindeki en önemli aşama, kart baskısı sırasında görüntü düzenlemesinin tekrar yapılabilmesidir. Bu, çekim aşamasında verilen çerçeve kararının tekrar gözden geçirilebileceği bir olanaktır. Bu aşamada, basılacak görüntü üzerinden yeniden bir görüntü düzenlemesine gidilmesi, yeni anlamlar, yeni ilişkiler

doğurabilir. Fotoğraf tarihi içinde de, bu olanak hakkında farklı görüşler ortaya atılmıştır. Şöyle ki; "belgesel fotoğraf" görüşünün savunucuları, süreç içindeki en önemli aşamayı, çekim sırasında verilen kararlar olarak nitelemişlerdir. Bu doğrultuda da, karanlık odada yapılan müdahaleler yadsınmıştır. Bu aşamada, kesinlikle herhangi bir görüntü düzenlemesine gidilmediğini vurgulamak için de, baskı sırasında filmin çerçevesi, perfore delikleri ve film üzerindeki yazılar da, görüntüye dahil edilmiştir. Böylelikle, bir fotoğraf görüntüsünün deklanşöre basıldığı an tamamlandığını vurgulamaya çalışıyorlardı. "Doğrudan fotoğraf" (straight photography) olarak tanımlanabilecek bu anlayış, kart baskısı sırasında, değişik film görüntülerinin aynı kart üzerine yapılan montaj (ya baskı sırasında aynı kartın üzerine basılarak, veya baskısı yapılmış değişik fotografik görüntülerin tek bir fotoğraf oluşturacak biçimde montaj yapılması) ile Bauhaus döneminden beri süregelen bir uygulayımın, karşı görüş olarak kuvvet kazanmasına yol açtı.

Çerçeveleme dışında baskı sırasında yapılan bir diğer müdahale ise, "yakma" ve "gölgeleme"dir (burning-in, dodging). "Yakma", kart baskısı sırasında, görüntünün bazı bölgelerinin diğerlerine oranla daha fazla pozlanması sağlanır. Bu da, o bölgelerin diğer taraflara göre koyulaşmasını sağlar. Aynı şekilde, "gölgeleme" de, basılan görüntünün bazı bölgelerine agrandizörden gelen ışığın engellenerek, daha az pozlanmasına dolayısıyla, tonunun açılmasına neden olur. Böylelikle, karta basılan görüntünün

bazı bölgelerinin fazla poz ile ayrıntılarını kaybetmesi (gölgeleme), bazı bölgelerinin ise, az pozlama nedeniyle ayrıntılarının gelişmemesi (yakma) önlenmiş olur. Aynı teknik, baskı sırasında fotografik görüntünün belirginleşmesi veya gizlenmesi istenen bölgeleri üzerinde uygulanır.

Karanlıkoda müdahaleleri sözkonusu olduğunda, basılacak görüntü bir müzik bestesine, yapılan müdahaleler de türlü (müziksel) "yorum"lara benzetilebilir. Dolayısıyla, karanlıkoda aşamasında verilen kararlarında, çekim aşamasında verilen kararlar kadar sonuç görüntünün oluşumuna doğrudan etki ettiği söylenebilir.

Fotoğraf tekniğini öğretmekle yükümlü kişiler çoğunlukla, öğrencilerinden aynı negatiften birbirlerinin aynısı olması gereken baskılar yapmalarını ister ancak bu çoğu kez olanaksızdır. Çünkü, buraya kadar anlatıldığı gibi, süreç içindeki değişkenlerin fazlalığı, çoğu kez böyle bir denetimin sağlanmasını da engellemektedir.(69)

Buraya kadar anlatılan tüm teknik süreç sonunda elde edilen fotografik görüntü, doğrudan fotoğrafçının verdiği kararlar ile oluşan işlemler ve dönüşümler sonucu meydana gelmektedir. Süreci denetleyen kimse, her aşamada doğrudan sonuç görüntünün görsel özelliklerine etki edecek birtakım kararlar vermek zorundadır.

Süreç içindeki teknik ve insani değişkenler, fotografik görüntünün güvenilirliğini, Arnheim'in deyişiyle "otantikliği"ni engellemektedir.

### Fotografik Zaman

Zaman'ı anlamamız ve birimlendirebilmemiz için her ne kadar mekansal harekete ihtiyaç varsa da, aslında "zaman" mekansal veya maddesel bir gereklilikten çok, zihni bir gereklilik sonucu ortaya çıkmıştır. Zaman, kökünün doğaya dayanmasına karşın, mekan içindeki hareketi gözleyen insan tarafından yaratılmıştır.(70)

Dolayısıyla, çok kısa bir tanım vermek gerektiğinde "zaman", değişim cinsinden ölçülebilen bir süreklilik olarak tanımlanabilir.

Zaman herhangi bir nesnenin bütün olarak varlığının algılanabilmesi için şarttır. Locke, insanın bilincindeki düşüncelerin sürekliliğinden zaman kavramının doğduğunu açıklamıştır. İnsan zihninde kendi başına hiçbirşey varolmaz. Zihinde gelişen her olay, bir bütüne bağlıdır. Buna göre zaman duygusu, hem içimizdeki hem de dışımızdaki sürekliliği anlamamıza yardımcı olmaktadır.(71)

Lotze, aynı duyguyu, nesnelere dinamik oluşumlarının bilinç düzeyindeki algıları olarak yorumlamıştır. İnsana ve insan yaşamına özgülüğünden ötürü de, zaman "gerçek" olarak değerlendirilmiştir.

Zaman hakkındaki a priori düşüncemiz, onun "içinde bulunduğumuz an" olduğudur. İçinde bulunulan an sürekli, "şimdiki zaman"dır. "Geçmiş" ve "gelecek" ise, yalnızca birer

---

(70) Charles Sherover. "The Human Experience of Time". The Development of Philosophic Meaning. (Der.: C.Sherover), New York University Press, New York, 1975, s.19

(71) Charles Sherover, a.g.k., s.101

zihinsel yansıtmadır. Bütün olarak değerlendirildiğinde zaman "öznel" bir olgudur. Bu anlamda, geçmiş, yaşanan an için, şimdiki zaman da, gelecek için bir önkoşul durumundadır. Gerçek olan çoğunlukla, "şimdiki zaman" olarak değerlendirildiğinden ötürü de, bu zaman diliminin doğası hakkında hiçbirşey söylenemez. Ancak geçmişin yaşanırken gerçek olduğu ve bunun gibi geleceğin de yaşandığında gerçek olacağı söylenebilir.

Zaman ampirik olarak gerçektir. İçinde yaşanan dünyayı meydana getiren oluşumların anlaşılabilmesini mümkün kılar.

Fotoğraf, sürekli zamanın içinden bir kesiti dondurur. Konu aldığı zaman aslında yaşanan zaman, eşdeyişle gerçek zamandır. Ancak deklanşöre basıldıktan sonra sözkonusu anın gerçekliği kalmaz. Bu anlamda fotoğrafın içinde yaşanan zamanı durdurduğu, dondurduğu değil, yalnızca öldürdüğü söylenebilir. Şöyle ki, fotoğrafı çekilen an, çekildikten hemen sonra "geçmiş" olur. Bir başka deyişle, fotoğrafın çekildiği an olan şimdiki zaman, deklanşöre basılınca "çekildiği zaman"a dönüşür. Zaman fotoğrafın dışında kalır. Bu zaman pozlama süresiyle ilgili değildir, çünkü bu süre üretmenin bir unsurudur. Burada oluşan yanılsama gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutabilmedir.

Bir fotoğrafın onu alımlayana gönderdiği en çarpıcı ileti, sürekliliğin ortadan kalkışının oluşturduğu kopukluktur. Fotoğraf belli bir anı, süreklilik içinden soyutlar ve sonraki anların getireceği değişimlerden korur. Bu açıdan, fotoğraflar, anılarda saklanan görüntülere

benzetilebilirler. Ancak anıları oluşturan görüntüler sürekli deneyimin tortusu iken, fotoğraflar sürekliliğin kesilmesinin bir görünümüdür.(72)

Yaşam içinde "anlam" anlık değildir. Anlam, önceyle ve sonraıyla ortaya çıkar. Gelişmesiz düşünülemez. Bir hikaye veya en azından açıklama olmadan "anlam"dan da sözedilemez. Bilgi veya olayların kendileri anlam taşımazlar. Olaylar, bir bilgisayara veri olarak girer ve yapılacak hesaplamalarda kullanılabilir. Ancak, bir yorum veya anlam "çıktı" olarak bize ulaşamaz. Birşeyi anlamlandırdığımız zaman bilinenler kadar bilinmeyenleri de değerlendiririz. Bu açıdan anlam ve gizem ayrılmaz bir bütündür ve her ikisinin de zaman dışında varlığından sözedilemez.

Zaman, hareketin bir ölçümüdür. Fotoğraf görüntüsü ise, hareketsizdir. Dolayısıyla, fotoğraf görüntüsü tek başına bir zamana sahip değildir. Ancak görüntüsü hep "şimdiki-çekildiği zaman"a işaret eder. Fotoğrafın hareketlenmesi için, öncesi ve sonrasının da bilinmesi gerekir bu yüzden, alımlayan ile birlikte değerlendirilmesi gerekir. Bir anlamda durağan görüntüye hareket veren, onu izleyenle birlikte oluşturduğu etkileşimdir. Zaman içinde yer kaplamayan bu soyut kesit, karşısındakinin düşünce ve çağrışımları ile belli bir harekete kavuşur.

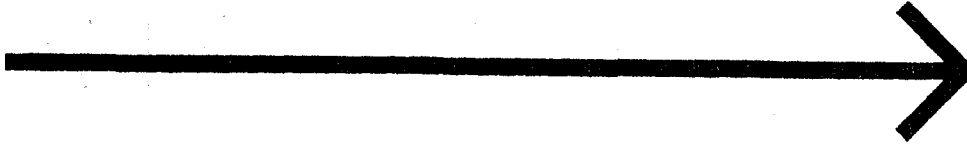
Daha da açıklamak için, süreç şematik olarak

---

(72) John Berger/Jean Mohr. Another Way of Telling. Writers and Readers, London, 1982, s.89

gösterilebilir. Fotoğrafçı gelişen ve değişen sürekli zaman içinden bir kesit alır. Zaman içinden alınan bu kesit sözkonusu görüntünün anlamını belirsizleştirmektedir. Eğer alınan bu kesit yeterince geniş ise, kendi içinde barındırdığı ilişkiler ve anlamlar ayrıca incelenebilir.

Yaşam içinde olaylar kesintisiz bir süreğenlik içinde alımlamaya açık biçimde gelişmekte, değişmektedir. Olayların ileriye doğru bir anlama doğru hareket ettiği varsayılabilir. Bu bir ok işareti ile gösterilebilir. (Bkz. Şekil 1.)



Şekil 1.

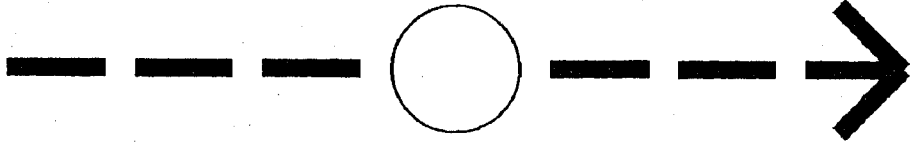
Fotoğraf bu hareketin belli bir bölümünü durdurarak aradan alır. Bu kopukluk görüntüde bir belirsizlik yaratır. (Bkz. Şekil 2.)



Şekil 2.

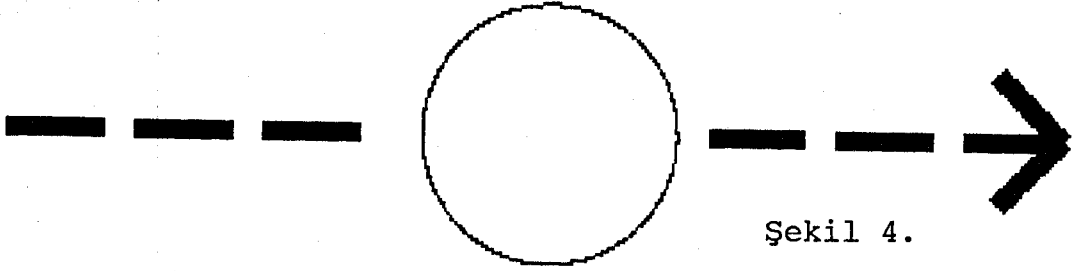
Öncede değindiğimiz gibi, bu durağan görüntü ancak onu alımlayanın atfedeceği "önce" ve "sonra" ile hareketlenebilir. Yukarıda fotografik kesme, dikey bir çizgi ile gösterilmiştir. Ancak sözkonusu kesme'nin, olayın bir kesiti olduğu düşünüldüğünde de, daire şeklinde gösterilebileceği de anlaşılır. Bu takdirde şema aşağıdaki biçime dönüşür. (Bkz. Şekil 3.)





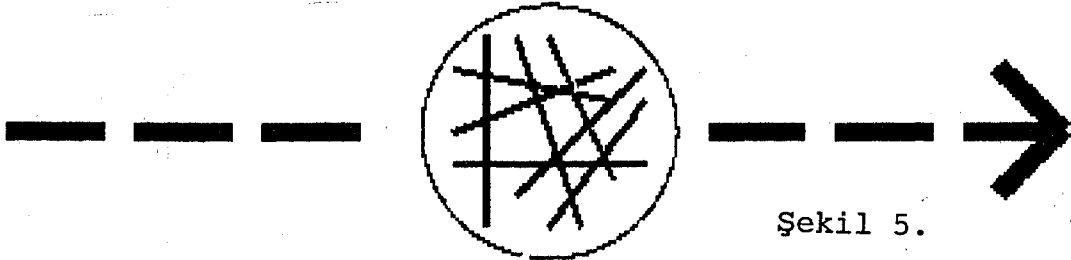
Şekil 3.

Fotoğrafa konu olan görüntüyü simgeleyen bu dairenin çapı, sözkonusu görüntünün ilettiği bilgilerin niceliğine göre ve alımlayanla ilişkisi ölçüsünde farklılaşır. Örneğin; fotoğraf görüntüsündeki kişinin alımlayan tarafından önceden tanınan bir kişi olması sözkonusu dairenin çapını genişletmektedir. Ancak, fotoğrafın niteliğine göre, konu hakkında da hiçbir önbilgiye sahip olunmadığı durumlarda da dairenin çapı genişleyebilir. (Bkz. Şekil 4.)



Şekil 4.

Sözkonusu genişleme görüntünün alımlayan ile uyuşması sonucu meydana gelir. Dolayısıyla, alımlayanın girdiği etkileşim (görsel olarak "tarama") bazı çağrışım ve düşüncelerin gelişmesine de yol açarak, yeni anlamların doğmasını da sonuçlayabilir. (Bkz. Şekil 5.)



Şekil 5.

Çünkü yaratılan zamansal bir kurgudur, gerçek değildir.

### Fotoğrafın Yüzeyi ve Nesnesi

Fotoğraflar elektromanyetik olarak üretilmedikçe, fiziksel yapıları da iki boyutlu bir düzlemi oluşturan kağıt parçasından öteye geçemeyecektir. Fotoğraflar iki boyutlu yüzeylerdir. Dolayısıyla fotografik görüntüdeki herşey onu alımlayana fiziksel bakımdan eşit uzaklıktadır, çünkü hepsi aynı fotografik yüzeyde yer alırlar ve yüzeyle alımlayan arasındaki mesafe de sabittir. Ancak içinde yaşanan doğal çevredeki nesnelere alımlayana farklı uzaklıklarda bulunur. Bu uzaklık farkları ise, alımlayanın konumuna göre nesnelere boyutlarında değişikliklere neden olur ve bu da doğal olarak perspektifi doğurur. Alımlayan doğal mekan içerisinde hareket ettikçe, nesnelere göre yeri değişir ve buna bağlı olarak da perspektif algısı sürekli bir değişim içindedir. Aslında alımlayanın aynı konumda olmasına karşın kafasını hareket ettirmesiyle bütün görsel algısı, perspektif de dahil olmak üzere değişir. Bir anlamda üçüncü boyutun algılanabilmesinin nedenlerinden de biridir. Ancak fotoğraf görüntüsünün, perspektif açısından modeline sadık kalabilmesinin tek şansı vardır. Bu da, sahip olduğu tek ve sabit perspektif boyutudur. Perspektifi oluşturan nokta, fotoğrafı çeken makinanın konumudur. Fotoğrafa bakan kişinin perspektifi doğru algılama şansı yalnızca bu noktada oluşur. Yine de sözkonusu durumda, görüntünün iletildiği iki boyutluluk ipuçlarını yoketmek için, tek gözün kapalı, kafanın ve açık olan gözün ise görüntüye tarama yapmadan sabit olarak bir delikten bakması gerekir. Ancak sabit bir göz neredeyse

kördür. Görsel algının gerçekleşmesi için, tarama, başka bir deyişle gözün görelili olarak değişik noktalara odaklanması gerekir. Görsel algı sürekli hareket halindedir. Fotografik görüntü algılanırken de bu böyledir. Fotoğrafa konu olan görüntünün perspektifinden çok, görüntünün üzerinde olduğu düzlemin perspektifi gerçektir. İnsan fotoğrafın asılı bulunduğu yerin önünde gezinmekte ve bu arada da iki boyutlu düzlem üzerinde istediği noktalarda gözünü gezdirmekte serbesttir. Bu hareket de, fotografik görüntünün sahip olduğu perspektifin değişik görüş açılarından "çarpıtılmış" (distortion) olarak algılanmasına neden olmaktadır. Çarpıtılmış sözüyle, yalnızca alışılmış ve kabul edilmiş geometrik perspektif kuralları dışına çıkıldığı belirtilmek istenmektedir. Örneğin, bir tren yolu ve elektrik direkleri resmedildiğinde, rayların gittikçe daralması yenedensunumcu tarafından doğal karşılanırken, elektrik direklerindeki perspektif düzeltilerek (birbirine paralel olarak) çizilebilir. Aynı şekilde, objektif ve film düzlemi hareketli fotoğraf makinalarıyla da, geometrik kurallar dışında, "düzeltme" olarak nitelenen değişikliklere gidilmektedir.

Perspektif bozukluğu, önce de değinildiği gibi, çekim sırasında kullanılan objektifin optik niteliklerine (odak uzaklığı, görüş açısı vb.) göre de değişmektedir. Normal açılı objektiflerden farklı, objektiflerin kullanımı gerçek mekandaki nesnelere arası boyut farklılıklarını ya abartmaktadır (geniş açılı-kısa odaklı) ya da neredeyse yoketmektedir (dar açılı-uzun odaklı).

Göz çevresini tarayarak algılar. Bunun için değişik noktalara odaklanır. Görsel algı içinde net ve seçik olan bölge azdır. Bunun için göz gezinir, değişik yerlere netlik yapar. Fotoğraf görüntüsünde ise, netlik ya vardır veya tamamen yoktur. Başka bir deyişle, fotoğraf görüntüsünde net olmayan bir bölge alımlayan tarafından net olarak algılanamaz. Dolayısıyla, çekim sırasında diyafram değeri, objektif türü ve konuya olan uzaklıkla saptanan alan derinliği (depth of field), görüntünün netliğine ve netlik dağılımına etki etmektedir. Alımlayanın, net olmayan görüntüyü algısıyla netleştiremeyeceğinden, görüntü içindeki net ve netsiz olan öğeler arasında bir ilişki, aygıtı kullanan tarafından belirlenmiştir. Ancak gerçeklik sözkonusu olduğunda, her ayrıntı net olarak algılanabilir. Örneğin, araba kullanan kimse zaman zaman ya dikiz aynasına ya da yola netlik yapabilir. Ancak bir beyine sahip olmayan fotoğraf makinası her iki planı da net olarak kaydedebilir.

Ayrıca, nesnelere bir fotoğraf görüntüsündeki boyutu ile gerçek boyutu arasındaki fark da, kimi zaman fotoğraf görüntüsünü alımlayan için kuvvetli bir yanılsama oluşturmaktadır. Örneğin, bir kanserli hücrenin büyük boyutlardaki baskısı, vb.

Fotoğrafın mekanı yoktur. Çünkü iki boyutludur. Alımlayan bir fotoğraf görüntüsündeki herşeye eşit uzaklıktadır. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Dolayısıyla içinde yaşadığımız gerçeklik gibi incelemeye açık değildir. Bu anlamda Roland Barthes

fotoğrafın "dokunulamayacak" bir gerçekliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf görüntüsünün içine dahil olunamaz, gösterdiği olaya karışılmaz. İçine dahil olunamayan bir gerçeklikten de söz edemeyiz. Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içindeki bir parça, bir nesne oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya istenen bir kimseye hediye edilebilir. Kendisi farklı gerçeklik boyutlarına sahip değildir ancak, fiziksel yapısı nedeniyle içinde bulunan gerçekliğin, diğer nesnelere gibi bir parçasıdır.

Fotoğrafın gerçekliğin yenisunumundaki en belirgin sınırlılığı iki boyutlu oluşudur. Üç boyutlu gerçeklik sonuç olarak iki boyutlu bir düzlem üzerine yansır. Bu da fotoğrafa konu olanın yalnızca başka bir fotografik görüntü mü veya gerçekliğin kendisi mi olduğu sorusunu her zaman cevapsız bırakır.

### Hareket

Fotoğraflar, iki boyutlu durağan görüntülerdir. İngilizce'de, bir çok durumda, fotoğraf yerine, durağan anlamına gelen "still" kelimesi kullanılır. Fotoğraf hareketi saptayamaz, Bu aygıtın programının bir özelliğidir. Konu ne kadar hareketli olursa olsun, fotoğrafı çekildiğinde hareket kaybolur. Duyarlı malzemenin pozlanması, aygıtın örtücüsünün açılıp kapanması ile sağlanır. Bu süre içinde bulunan ışık koşuluna, kullanılan filmin duyarlığına ve seçilen diyafram

değerine göre farklılaşır. Saniyenin dörtbinde biri de olabilir, yirmi dakika da olabilir. Bu süreler içinde film üzerine yeterli ışık yansıtan nesnelere kaydedilir.

Aygıtın programının özelliği her türlü hareketi hareketsizliğe dönüştürmesidir. Bu süreç sırasında da gerçeklikle ilgili sapmalar meydana gelir. Şöyle ki, çok hızla giden bir arabanın yüksek değerdeki örtücü hızı ile çekilmiş bir fotoğrafı ile duran bir arabanın fotoğrafı arasında fark yoktur. Örtücü hızı hareketin çok kısa bir bölümünü kaydedecek biçimde ayarlandığında hareket, hareketsizliğe dönüşür. Aynı şekilde çok düşük bir örtücü hızı ile hareketli bir nesne çekilmek istendiğinde de, hareketli olana ilişkin hiçbir görüntü kaydedilmeyebilir. Çünkü fotoğraf makinasının örtücüsü açık kaldığında film üzerine yansıyan görüntü içindeki hareketli konu da, bu uzun süre içinde sürekli yer değiştirmiştir. Bu da görüntünün film üzerine kaydedilmeyecek kadar az pozlanmasına neden olmuştur. Düşük örtücü hızı kullanımıyla da, fotoğrafa konu olan gerçeklik hakkında kuvvetli "yalan"lar söylenebilir. Şöyle ki, çok kalabalık bir caddede düşük örtücü hızıyla (filmin duyarlığına, ışık koşuluna veya ND-nötral yoğunluk- filtresi kullanımında) bir çekim yapıldığında elde edilen fotoğrafta bomboş caddeler gözükecektir. Hareketli olan nesnelere film üzerine kaydedilmemişlerdir. Örneğin, 1839'da Daguerre, en kalabalık anında Paris Bulvarının fotoğrafını çekmiştir. Ancak o dönemde kullanılan duyarlı malzemenin aşırı yavaş tepkisinden dolayı uzun bir pozlama süresi kullanılmıştır. Bu

da yine, gerçekte kalabalık olan bulvarın, bir ayakkabı boyacısı dışında tamamen boş olarak görüntülenmesine yol açmıştır. Ancak bulvarın köşesindeki ayakkabı boyacısı, örtücünün açık kaldığı sürede yerinden hareket etmediği için fotografik görüntüye kaydedilmiştir. Bu da, gerçekliği olduğu gibi yansıtacağı beklenen bir yenedensunumun güvenilirliğini sarsmaktadır.

Dolayısıyla fotoğrafın hareketi ya durağan olarak saptayabildiği veya hiç kaydedemediği söylenebilir. Bu yüzden sinema veya video yaşamsal deneyimleri, eşdeyişle gerçekliği aktarmada fotoğrafa oranla daha başarılı görülürler. Fotoğraf ile karşılaştırıldığında sessiz filmler bile gürültülü sayılırlar. Çünkü hareketlidirler. Aslında paradoksal olarak sinemadaki hareketi meydana getiren "hareketsizlik", eşdeyişle fotoğraftır.

Ancak kimi zaman bu hareketsizlik (hareket veya olayın geliştiği en son noktada durma) fotoğrafları diğer yenedensunumlara oranla daha kolay anımsanabilir kılar. Örneğin, Güney Vietnamlı bir kız çocuğunun Amerikan napalmının patlayışından vücudu çıplak ve yanık olarak, bağırarak kameraya doğru kaçışını gösteren siyah-beyaz fotoğraf, Vietnam savaşı hakkında 70'li yıllarda kaydedilmiş binlerce metrelik televizyon filminden daha kalıcı olmuştur.

Buraya kadar açıklanan özelliklerinden ötürü, fotoğraf görüntüsü onu alımlayanda, ona konu olmuş gerçeğin neden olacağı algıları oluşturamaz. Örneğin, bir fotoğrafçı Niagara şelalesini gördüğünde buna beyin hücreleri bir takım

tepkiler gösterir. Aynı anda çağlayanın gürültüsünü duyar, belki su damlacıklarının suratına çarptığını da hissedecektir. Bütün bunlar, Niagara şelalesi hakkındaki algısal deneyimi oluşturur. Fotoğrafçı daha sonra burada çektiği fotoğrafı gördüğünde, görüntü hafızasında varolan algısal deneyimleri uyandırmaya yardımcı olacaktır. Ancak sözkonusu mekan ile daha önce hiç karşılaşmamış biri için bu görüntü algısal bir engel durumundadır. Görsel algı ile bir yenedensunumun sağlayacağı algılar arasında fark vardır. Göz beyinin uzantısıdır. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi, belli sınırlar içinde kişi istediğini görür. Aynı şekilde, önce edinilmiş algısal deneyimlerle ilişkili olan şey'leri görmek daha kolaylaşır. Görsel algı hayal ve anılardan etkilenir. Seçicidir, tarayarak algılar ve 17mm.lik bir odak uzaklığı ile sınırlıdır. Aygıt ise beyinden yoksundur, bu anlamda da kördür.

Bütün bunlara rağmen kimi zaman yenedensunumun oluşturduğu algılar, orijinalin oluşturduğu algılara tercih edilmektedir. Fotoğrafların içinde yaşanan dünyayı tanıma ve anlamak için geliştirilen bireysel normlara ne denli etki ettiği bir grafik örnekle daha açıklık kazanacaktır. A.B.D İçişleri Bakanlığı, doğa hakkındaki genel eğilimlerin saptanması amacıyla bir dizi ruhbilimsel araştırma gerçekleştirmiştir. Araştırma için Wyoming bölgesindeki Grand Teton dağlarının 11x14" formatında siyah-beyaz fotoğrafları çekilmiştir. Negatiflerden kontakt baskılar yapılmıştır. Turistlerden seçilen denekler, çekim mekanına



götürülmüş ve belli bir süre manzarayı seyretmeleri sağlandıktan sonra aynı yerin siyah-beyaz fotoğrafları gösterilmiş ve bir tercih yapmaları istenmiştir. Teknik bakımdan ne kadar kusursuz olursa olsun, gerçek konuya göre bir indirgenme sözkonusudur. Renkli gerçeklik, grinin tonlarına dönüşmüştür. Üç boyut, yalnız iki boyuta inmiştir. Binlerce metre yüksekliğindeki dağlar, üç-beş santime inmiştir. Rüzgarın sesi, bulutların ve güneşin hareketi hiç saptanamamıştır. Uçsuz bucaksız panoramik manzara, fotoğraf görüntüsünde yaklaşık 30x40cm.lik bir kağıdın yüzeyi ile sınırlandırılmıştır. Bütün bunlara rağmen deneklerin çoğu, fotoğrafları gerçek görüntüye tercih etmişlerdir.(73) Bu tercihin bazı nedenleri olabilir. Öncelikle fotoğraflar gerçekliğin kavranmasını kolaylaştıracak hazır, sindirilmiş ve daha kolay sindirilebilir görüntülerdir. İki boyutlu bir düzlem üzerindeki görüntüyü algılamak kimi zaman estetik açıdan daha doyurucu olabilir. Başka bir neden ise, fotografik görüntülerin mülkiyet duygusunu tatmin ettikleridir. Sahip olunabilirler, başaşağı tutulup izlenebilirler, hediye edilebilirler.

Tüm açıklananalara göre, fotoğraf görüntüsünün ilettiği algılar ile fotoğrafa konu olan gerçekliğin ilettiği algılar birbirinden farklıdır. Çünkü gerçekliği çarpıtmak aygıtın programının kasıtlı bir özelliğidir. Artık "fotoğraf bize

---

(73) Leslie Stroebel, Hollis Todd ve Richard Zakia. Visual Concepts for Photographers. Focal Press, London, 1980, s.124

fotoğrafçının gördüğünü iletir," sözü yeterliliğini yitirmiştir. İnsan gözü gerçekliği, siyah-beyaz, iki boyutlu ve 1/500 veya 1/1000saniye kadar anlık, sabit, 150mm. veya 24mm.lik odak uzaklığıyla kaydedilip, Kodak D-76 da banyo edilmiş ve Multigrade karta basılmış bir biçimde algılayamaz.

Gerçekliğin anlamlandırılması her zaman algılanmasından daha önemli ve karmaşık bir sorun olmuştur. Gerçekliğin bir bütün olarak algılanması imkansızdır. Bu yüzden anlamlandırılması da zordur. Yalnız görünümlerin algılanması, içinde yaşanan gerçekliğin anlamlandırılması için yeterli değildir. Fotoğrafların bu konuda iletebileceği fazla birşey yoktur. Ancak, gerçekliğin içindeki önemli bir bölümü oluşturduklarından ve etkilediklerinden, anlamlandırılmaları da kaçınılmazdır. Bunun için metinlerden ve içinde sunuldukları bağlamın özellikleri ile değerlendirilmeleri gerekir. Aksi takdirde, fotoğraflar anlam açısından belirsiz yüzeylerdir. Şöyle ki, fotografik görüntü onun için uydurulabilecek her türlü öyküyü destekler. Fotoğrafa ilişkin metinler, sözkonusu görüntünün nasıl okunması gerektiğine ilişkin yönlendirme'lerdir. Sonuç olarak amaçlanan yönde anlamlarını açığa çıkarırlar. Bu yönden fotoğraf ortamı, kendi üretim amacını gizler. Konuyla ilgili olarak Chris Steele-Perkins, Avustralya'daki bir gözlemeviden alınmış fotoğrafı kullanmıştır. Görüntüde siyah bir zemin üzerinde beyaz kum tanecikleri gibi milyonlarca noktacık gözükmektedir. Aslında görüntü, dünyadan 15 000 ışık yılı uzaktaki Centauri adlı yıldız topluluğunun rasathaneden

çekilmiş siyah-beyaz fotoğrafıdır. Ancak aynı görüntü, fotoğraf kartının üzerine yayılmış bir avuç kum ile de oluşturulabilmektedir. Dolayısıyla fotografik görüntü kimi kez kaynağına ilişkin bilgileri iletmekte sorun çıkarır. Gerçeklik içinde anlam açısından bir avuç kum ve bir yıldız topluluğu arasında fark vardır. Fotoğraf görüntüsü bu yönden her zaman başlıkların, alt yazıların, açıklayıcı metinlerin, eleştirel ve açıklayıcı görüşlerin desteğine muhtaçtır. Aslında görüntünün ilettiğinin ne olduğu anlaşılrsa bile bu görüntüye atfedilen anlamın tek başına görüntü ile kavranması güçtür.

Fotoğrafların herşeye rağmen bir dönüşüm (transformation) olmadığını savunan Roland Barthes, Camera Lucida adlı kitabında fotoğraf sanatının öncü uygulayıcılarından biri olan Nadar'ın portre çalışmalarından birini, görüntü ile iletilen anlamların niceliği konusunda örnek olarak vermiştir. Ancak sözkonusu fotoğraf alt yazı olarak şunları taşımaktadır; Sanatçının annesi (veya karısı). Sözkonusu görüntünün kime ait olduğu, gerçeklik içinde anlam ve anlamın doğuracağı ilişkiler açısından önemli farklılıklar yaratmaktadır. Bir kişinin, bir diğersinin annesi veya eşi olması arasında her toplumda büyük farklar, çok farklı ilişkiler ve anlamlar vardır. Fotoğrafın birlikte sunulduğu altyazı değiştiğinde görüntünün anlamı da tamamen değişmektedir. Cüzdanından yakınının fotoğrafını çıkaran bir kimse bunu gösterirken aynı zamanda açıklar. Aksi takdirde görüntünün ilettiği bilgilere alımlayan tarafından farklı

anlamlar atfedildiğinde "doğruluk" özellikleri de ortadan kalkmaktadır.

Bunun gibi, fotoğrafların içinde sunulduğu bağlam da, anlamlarına etki etmektedir. Aynı fotoğrafın, bir gazete haberi olarak veya bilimsel bir çalışmanın bulgusu olarak yahut da sergi salonunda alımlanması farklı anlamlar atfedilmesini sonuçlamaktadır. Ancak sözkonusu belirsizliğe neden olan yapısal öğelerin tanınması ve kullanılması ortama anlatım olanağı kazandırmaktadır.

## BÖLÜM 4

### SONUÇ

#### Özet

Fotoğrafın sanat olup olmadığının yanıltıcı bir tartışma konusu olduğu artık anlaşılmış bulunmaktadır. "Kamera yalan söylemez" sözünün yaygınlığına karşın, gerçekliği belli oranlarda çarpıtabilen, dönüştürebilen ve aynı zamanda estetik yaşantı sağlayan sanat yapıtlarının da oluşturulabildiği ortam olan fotoğraf, başlı başına bir sanat ortamı değildir. Ancak dilin kullanımıyla edebi eserlerin meydana getirilebilmesi gibi, haber fotoğrafçılığı türünden çalışmaların yanısıra, sanatsal nitelikli yapıtların da üretilebildiği bir ortamdır.

Fotoğraf görüntüsü, görüntüye konu olan nesne ve olaylar ile bu görüntü karşısındaki alımlayanın algısı ve beklentileri arasındaki ilişkiler bağlamında incelenmektedir. Bu bağlamla birlikte, çoğunlukla, optik bir ortam olmasından ötürü, oluşturulan görüntünün gerçeklikle olan bağları gündeme gelmektedir. Fotoğraf görüntüsüne konu olan nesne ile fotoğrafın kendisi, gerçeklik kavramı içinde değerlendirilmektedir. Bu nedenle, çalışma boyunca gerçek ve gerçeklik kavramlarına ilişkin görüşler ayrıntılı bir biçimde incelendi. Gerçek kavramını konu edinen yaklaşımlar, genelde, insan bilincinin gerçeklikle ilişkisini temel aldıklarından bilincin içinde yer aldığı fiziksel ve kültürel ortamla alışverişi, başka bir deyişle etkileşimleri irdelendi.

Kendi kendine varolan bir bilinçten sözedilemeyeceği gibi, aynı zamanda insan bilincinden bağımsız olarak varolan bir gerçeklik olgusundan da sözedilemez. Bu yüzden ki, insanın tanımlanması gerektiğinde, onu çevreleyen gerçeklik yapılarının özelliklerine de başvurulur. Gerçeklik kendi içinde soyut bir anlam taşımaktadır. Aynı anda herşeyi kapsayabilir veya hiçbirşeyi kapsamayabilir. Bununla birlikte, kesin ve nesnel bir gerçeklik kavramının varlığından da söz etmek yanlış olacaktır. Birey, toplumsal gerçeklik denen, yaşantısını sürdürdüğü alan içinde bazısı önceden belirlenmiş olan ve bazısının da kendisinin belirlediği gerçeklik koşulları içinde türlü işlevler üstlenmiştir. Bu işlevler arasında gerçeklikle ilişkisi sorununa da bir çözüm bulmak durumundadır.

Toplumsal gerçeklik, genel gerçeklik kavramı içersinde yapılanmış bir olgudur. Özelliklerinden ötürü, toplumlararası farklılık gösteren bu olgunun temel belirleyici unsuru yine bireydir. Toplumsal gerçeklik, bireyin çevresini algılamasını koşullarken, aynı zamanda o toplumu oluşturan bireyler tarafından da biçimlendirilir. Ancak, aynı toplumun içindeki farklı bireyler de, o toplumsal gerçeği farklı olarak algılayabilirler. Bunun nedeni, bireysel farklılığın yanısıra bireyin o toplum içindeki konum farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bireyin toplumsal gerçeklik kavramı dışındaki, gerçeklik olgusunu anlayışı da, yine sözkonusu yapı tarafından etkilenir. Bunun gibi, toplumun kültürel yapısını oluşturan öğelerden biri olan sanat kurumu da, o

toplumda yaşayan bireylerin ürünleri ile biçimlendiğinden yine toplumsal gerçekliğe bağlı bir değişken durumundadır. İlişkinin diğer yönü de, sözkonusu kurumların, toplum bireylerinin toplumsal gerçeklik konusundaki algılarını belirleyebilmesidir. Bu nedenle, gerçekliğin algılanmasının birey için ne ifade ettiği, bu konudaki genelgeçer kanıların ne olduğu ele alındı.

Normal bir insanın yaşadığı dünya hakkındaki görüşü "gerçekçi"dir. Fiziksel nesne olarak tanımladığı olguları algılar ve davranışlarını buna göre düzenler. Bu nesnelerin diğer bireyler tarafından da aynı şekilde algılandığını düşünür. Ona göre, nesnelere ve onları algılayan insanlar arasında, fiziksel bir sürecin dışında herhangi bir bağ yoktur. Bireyin yaşadığı ortamı oluşturan fiziksel nesnelere, birey tarafından türlü süreçler sonunda algılanır. Bireyin gerçeklikle olan etkileşimi bu düzeyde başlar ancak sona ermez. Çünkü birey, nesnelere onun algılaması dışında da varlıklarını sürdürdüklerine inanır. Onun için gerçekliği oluşturan yalnızca fiziksel nesnelere. "Naiv gerçekçilik" veya "Doğal gerçekçilik" olarak adlandırılan bu düşüncelere göre, gerçek olan ile olmayan arasında kesin ayrımlar vardır.

Diğer bir görüş ise, gerçekliğin bireysel algı dışında tek başına varolamayacağıdır. Bu görüş için gerekli olan ilk varsayım, sözkonusu olguların insan tarafından algılanabiliyor olmasıdır. Eşdeyişle, rüyalar, yanılsamalar, hayaller, yaşanan gerçeklikten ayrı tutulamazlar. Sonuç olarak, hayal ve gerçek arasındaki ayrım kaybolarak, her

türlü olgunun gerçekliğinden şüphe edilebilir duruma gelmekte veya algılanan her olgu "gerçek" olarak değerlendirilmektedir.

Böylelikle gerçeklik konusunda, bireysel algı, bağımsız bir değişken olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda, kesin ve nesnel bir gerçeklik olgusunun varlığını veya nesnelere varlıklarının bireysel algıdan bağımsız olduğunu düşünmek olanaksızdır. Bireyin algıladığı, aslında, nesnenin kendi varlığından çok, onun oluşturduğu duyumsal verilerdir. Gerçeklik sözkonusu olduğunda da, nesnelere kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir.

Algı, gerçekleştiği ortam ve algılayanın deneyimleri doğrultusunda biçimlenir. Bu, bilinçdışı gerçekleşen bir aşamadır. Başlı başına soyutlanmış bir algıdan sözedemeyiz. Her algı, değişik bilgi birikimi ve yargıların ortasında doğar ve onlara göre şekillenir.

Algılama, seçicidir, bireyseldir, uyarıların ötesine geçerek duyumsal verilerle kaynaşır. Genelde algılama seçicidir, yaratıcıdır, süreklidir, tam değildir, genelleştirilmiştir ve önyargılara dayanır.

Görsel algı, işlev olarak basit ancak yapı bakımından karmaşık bir süreçtir. Birey ve nesne diğer algılama türlerinde olduğu gibi belirleyici iki olgudur. Görsel algı, algılanan nesnenin yalnızca bir parçasıdır. Eşdeyişle, nesne gördüğümüzden fazlasını içerir. Görsel algı sözkonusu olduğunda, uyarılar (stimuli) her zaman ait oldukları



nesnelere oranla daha fazla belirsiz nitelikler taşır. Algının niteliği, onun içinde gerçekleştiği bağlam (context) tarafından belirlenir.

İçinde yaşanan gerçeklik ve görsel algı arasında farklar bulunduğu vurgulandı. Genelde, algının, nesnenin özelliklerinden farklı ve eksik olduğu söylenebilir. Ancak bu farklılıklar, yine algılayan tarafından, nesnenin kalıcı özellikleri doğrultusunda düzeltilmektedir. Görsel algı, gerçeklik hakkında bazı bilgilere sahip olunmasını türlü yönlerden engellerken, bireysel deneyimler, bu algılara katkıda bulunarak, daha doğru tanımlamalara yaklaşılmasını sonuçlamaktadır.

Bütün bunlardan hareketle, gerçeklik hakkında edinilen bilgilerin, nesnelere algılanabilir özelliklerinin varlığına ve bu özelliklerin algısal yorumlarına dayandığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Gerçekliği, kendine konu alan her çalışma veya sanat yapıtı bir "yenidensunum" sayılır. Yenidensunum olarak kabul edilen bir yapıt varlığını kendi dışındaki başka bir varlığa borçludur. Bir yapıtın yenidensunum sayılabilmesi için, onun işaret ettiği, konu aldığı bir modelin de bulunması gerekir. Bu model çoğunlukla gerçeklik olarak kabul edilen kavramlar içinde yer alır. Bu olguya işaret ederken yenidensunum, orijinalinin özelliklerini dönüştürmüş ve farklılaşmış bir biçimde içerir. Bu yüzden bir yenidensunum ile "konu aldığı" nesne arasında bir eşdeğerlilik sözkonusu değildir.

Bir resmin herhangi bir nesnenin yenidensunumu

olabilmesi için, onu simgelemesi, ona işaret etmesi gerekir. "Benzeşme" olgusu, bu gönderme için yeterli ve gerekli değildir. Böylece, herhangi bir şey, diğer herhangi bir şeyin yenedensunumu olabilir.

Resim veya fotoğraf gibi yenedensunumlar, konu aldıkları gerçek nesnenin yalnızca belli özelliklerini gösterebilirler. Diğer bütün özellikler, algılayan tarafından zihinde tamamlanır. Resimler, yenedensunumları oldukları nesnelere ile nesnel olarak benzeşmezler.

Bundan önce, gerçek olarak kabul edilen nesnelere yalnızca bir bölümünün bireyler tarafından anında algılanabildiği belirtildi. Yenedensunum sözkonusu olduğunda, bu algılanan özelliklerin yansıtılması da bazı sınırlılıklar içermektedir. Sanat yapıtlarının, yenedensunulan nesnenin doğrudan veya soyutlanmış benzerleri olduğu görüşü yaygındır. Her sanatçı, konu aldığı nesnelere aktarırken, onun biçimi ile ilgili bazı soyutlamalara baş vurur. Ayrıca, nesnelere ve nesnelere algılanabilir özellikleri arasındaki niteliksel fark da algılamayı ve algılananın da bir yenedensunum olarak yansıtılmasını daha da karmaşık hale getirmektedir. Bu yüzden bir yenedensunumu oluşturan yapıt ve ona kaynaklık ettiği düşünülen model arasındaki ilişki, karmaşık ve belirsizdir.

Yenedensunum, nesnelere "taklit etme" gibi, pasif bir eylemi içermez. Aksine, nesnelere sahip oldukları özelliklerin sınıflandırılması gibi öznel bir süreç içerir. Nesne ve olaylar, sanatçı için, tüm özellikleri ayrılaşmış ve sınıflanmış bir biçimde anlatıma açık olarak

beklememektedirler. Etkili bir yenidensunum, buluş ve yaratıcılık gerektiren bir çalışmadır.

Çalışmanın yenidensunum ve gerçeklikle ilgili olarak cevap aradığı bir soru da, yenidensunumların, çoğunlukla, onlara kaynaklık eden gerçekliğe olan bağlılıkları ölçüsünde değerlendirilip değerlendirilmediğiydi. Bu bağlamda, ilişkinin yanılsamaya bağlı olması, sorunu aydınlatmaktadır. Bir görüntü gerçeğe yakın olduğu sürece aldatıcıdır. Şöyle ki, modelin görünümüne yaklaştıkça, kendi varlığını oluşturan özelliklerinden uzaklaştığı sanısını yaratır. Yenidensunum kendi özelliklerinden çok, ona kaynaklık eden modelin özelliklerini üstlendiğinde, izleyende onun gerçek model olduğu yanılgısını yaratır. Bundan dolayı, gerçekçilik ölçütü, yenidensunumun ilettiği bilgilerin niceliğinden çok, "kullanılmış" simgelerin ne kadar çabuk okunup okunmadığına bağlıdır. Bu da, o yenidensunum biçiminin ne kadar basmakalıplaştığına, kanıksandığına ve yaygın olarak paylaşıldığına bağlıdır. Sonuç olarak, yenidensunum sürecinin basit bir fiziksel yansıtımdan ibaret olmayıp, görelî ve değişken bir simgesel ilişkiden kurulu olduğu söylenebilir. Bu nedenle, bundan sonra, söz konusu simgesel ilişkinin doğası, başka bir deyişle, insanın kendisini ve dünyasını anlamlandırmasında, simgelerin, özellikle görsel simgelerin rolu üzerinde duruldu.

Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Çoğunlukla, mekan ve zamanla ilgili dört boyutu, iki boyutlu bir düzlem haline getirerek, kendi dışlarındaki şey'lere işaret ederler.

Görüntülerin anlamı, onların yüzeylerinde yatmaktadır. Görüntüler içinde yaşanan gerçeklik sözkonusu olduğunda, açıklayıcı işlevler üstlenir. İnsan, kendi dünyasına erişme çabalarında yine kendi ürettiği kültürel yapılardan yararlanır. Ancak, içinde yaşadığı dünyayı ona daha yakınlaştıracığını umduğu görüntüler, bu işlevleri sırasında ister istemez, insan ve onun gerçekliği arasına girerek, sözkonusu uzaklığı daha da arttıırırlar. Bu özellikleri ile görüntüler, insan için, içinde yaşanan gerçekliğin bir haritası olmaktan çok, bir perde durumundadır. Böylelikle insan'a, gerçekliği sunarken, onu "yeniden" sunmuş olurlar. Sonuçta, insan yaşadığı gerçeklik içinde yönünü bulmak için ürettiği görüntülerin arasında kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

Teknik görüntülerin bir aygıt (apparatus) aracılığıyla üretilmeleri, onlara diğer görüntülerden çok farklı özellikler kazandırmaktadır. Genel kanının tersine, teknik görüntülerin çözümlenmesi sanıldığı gibi doğrudan ve basit değildir. Çünkü birçok kimse tarafından ilk bakışta böyle bir sürece (okunma ve kod açma) hiç gerek olmadığı düşünülür. Bu tür görüntülerin anlamının, onların yüzeyinde ve çabasız bir alımlamaya açık beklediği düşüncesi yaygındır. Yüzeyde yattığı sanılan bu anlam ve görüntü arasındaki ilişki, bir parmak izindeki fiziksel neden-sonuç ilişkisine benzetilmektedir. Çoğunlukla insan bu tür görüntülerin gerçekçiliğine kendi gözlerine güvendiği kadar güvenmektedir. Teknik görüntüler zaten genellikle bir "görüntü" olarak değil

fakat "görüş" olarak değerlendirilmektedir. İlgi, görüntülerin üretim sürecinden çok, bu görüntülerin işaret ettiği gerçekliğe yöneliktir. Bu tür eleştirel görüşler, görüntülerin metnin yerini aldığı bir çağda çok yanıltıcıdır.

Bu tehlike, sözkonusu görüntülerin "nesnel"liğinin aslında bir oyun olduğundan ortaya çıkmaktadır. Onlar yalnızca birer görüntüdürler ve bundan ötürü de simgeseldirler. Hatta geleneksel görüntülerden daha soyut ve simgesel açıdan karmaşık bir yapıdadırlar. Anlamları da, doğrudan gerçekliğe dönük değil fakat, metinlere yöneliktir.

Bütün teknik görüntüler, bir aygıt (apparatus) tarafından üretilirler. Aygıtların özelliklerinin araştırılmasında, fotoğraf makinası uygun bir örnek olarak ele alınabilir. Aslında fotoğraf makinası tüm diğer aygıtların bir prototipini oluşturmaktadır. Aygıtlar içinde üretildikleri veya kullanıldıkları kültürün birer parçasıdırlar. Yukarıda bahsedilen yönlerden, fotoğraf makinası simge üreten bir aygıt olarak nitelenebilir. Kendi içinde barındırdığı bazı kurallara göre simgesel yüzeyler üretir. Fotoğraf makinası, fotoğraf üretmek için programlanmıştır ve üretilen her somut fotoğraf da, onun programlanmış yeteneklerinin bir tür görünümüdür. Bu yetenekler çok zengindir ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı, bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir.

Üretilen her fotoğraf ile, fotoğraf makinasının sahip olduğu saklı yönlerden bazıları aydınlığa çıkarılmış

olmaktadır. Fotoğrafçının, çabaları da, bu gizli yeteneklerin tanınması ve sözkonusu yetenekleri oluşturan programın tüketilmesi doğrultusundadır. Ancak bu kolay değildir ve bir fotoğrafçı için neredeyse asıl amaç fotoğraf makinasının gizli yönlerinin (programının) tanınmasıdır. Fotoğrafı çeken kimse makina içinden gerçekliğe baktığında, onu asıl ilgilendiren yeni bilgiler üretmesine olanak sağlayacak makina programıdır. Fotoğraf makinası, hiçbir fotoğrafçının düşleyemeyeceği kadar çeşitli fotoğraf üretme kapasitesine sahiptir. Bu nedenle, nasıl 64 kare, az sayıda kural ve çeşitli işlevlerde taşlardan oluşan satranç tüketilemeyecek kadar oyun oynama imkanı sunmaktaysa, makina programı da hiçbir kimse tarafından sonuna kadar tüketilemez.

Bir nokta da, fotoğrafın, birçok toplumbilimci tarafından "dünyaya açılan pencere" olarak nitelenmesinin, günümüzde bile toplumsal bağlamda kuvvetli bir belge olarak değerlendirilmesine yol açmış olmasıdır. Aslında bu yargının kökeni, fotoğrafın kendi teknik özelliklerinin yanısıra, onun içinde doğduğu 19.yy.ın estetik görüşlerinde yatmaktadır. Fotoğrafın teknik sürecinin de, konu alınan nesne ve yapıt arasındaki çok kuvvetli benzerlikleri sonuçlaması her dönemde, onun diğer sanat ortamlarına oranla daha özgün ve sorunlu bir yer kazanmasına neden olmuştur.

Yinelenecek olursa, fotoğraf herşeyden önce, nesnelere görüntülerinin ışığa karşı duyarlı malzemenin üzerine saptandığı optik ve (kimyasal ve fiziksel özellikleri olan) mekanik bir süreçten ibarettir. Son gelişmelerden sonra,

artık günümüzde teknik açıdan ilkel sayılabilecek bu sürecin doğurduğu görüntülerin asılları ile olan benzerliği, fotoğrafın son zamanlara kadar 19.yy'ın düşünce yapısı ile değerlendirilmesine yol açmıştır. Şöyle ki; hala fotoğraf görüntüsünün, kendi varlığı "dışında", "arkasında" veya "ötesinde", gerçeklikle ilgili (isterse fotoğrafı çeken kimsenin duygu ve düşünceleri olsun) bazı olgulara yansıtma bulduğu görüşü kuvvetle yaygındır.

Fotoğraf hakkında yaygın olan görüşlerin kaynağı olan varsayımlar, başlıca iki yaklaşım altında incelendi: bunlardan ilki, mekanik doğasından ötürü gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olması diğeri ise, fotoğrafın teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü güvenilirlik kazanmasıdır. Bu düşünceler, belli sınırları ve çerçevesi olan fotoğraf görüntüsünün, yaşamı oluşturan sürekli ve çerçevelenmemiş deneyimlere oranla farklılığının gözden kaçmasına neden olmaktadır.

Fotoğrafın icadı, sentez'den çok seçim'e dayalı yeni bir resim üretme biçimini gündeme getirdi. Fotoğrafçılar da, diğer sanat ortamlarında ürün veren kimseler gibi, seçim özgürlüğüne sahiptirler. Birçok kimse fotoğrafı, gerçekliği olduğu gibi yansıtan, kendiliğinden düzenlenmiş ve oluşmuş görüntüler olarak görür.

Fotoğrafçı, kullanacağı makina formatı, film türü, fotoğrafı çekeceği mekan, objektifin türü, konuya göre uzaklığı ve konumu, görüş açısı, deklanşöre basacağı an, oluşturulacak fotoğraf görüntüsünün boyutları, sunuş biçimi

ve yeri konusunda karar vermek zorundadır.

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler, sonuç olarak onun doğru ve güvenilir bir işaret oluşturmasını tehlikeye düşürmekte, hatta zaman zaman olanaksız kılmaktadır.

Fotoğraf makinası, tamamen insan varlığından bağımsız halde görüntü üretebilir hale gelmedikçe, müdahale gerektirmektedir.

Nasıl olursa olsun her fotoğraf görüntüsünün belli sınırları vardır. Fotoğraf görüntüsü, "seçilerek" oluşturulmuş bir görüntüdür. Fotoğrafı çeken kimsenin gerçekleştirdiği en önemli seçim, görüntü çerçevesi içine nelerin dahil edildiğidir. Fotoğraf çerçevesi içine giren öğeler, doğrudan görüntünün anlamını etkiler. Eşdeyişle, görüntü içindeki unsurların değişmesi anlamı da değiştirmektedir. Bunun nedeni de, görüntü çerçevesi içine alınan öğeler arasında kendiliğinden bir ilişki kurulmasıdır. Fotografik görüntü çerçevesinin sınırları bir anlama kavuşacak bazı öğeleri, yaşanan sıradan gerçeklikten ayırdığı için önemlidir.

Fotoğraf makinasının deklanşörüne her basıldığında bir "kurgu" yaratılır. Yaşamı oluşturan gerçekliğin içinden bazı şey'ler, kaynağından ve çevresinden koparılarak soyutlanır. Sonuç görüntünün çoğu kez tanımlanabilir olmasına karşın, sözkonusu soyutlama ve görüntünün gerçekliğinin yeni bir bağlam içinde devam etmesinden de "yanılsama" (illusion) kaynaklanır.



Karanlıkoda işlemleri, diğer aşamalara oranla teknik süreç içinde bir fotoğrafçıya en fazla denetim olanağı sağlayan çalışmalardır. Bu aşamada, sonuç fotografik görüntünün, rengine, tonuna, boyutuna, yüzey özelliklerine karar verilir.

Fotoğraf, zamanın içinden bir kesiti alıp dondurur. Konu aldığı zaman aslında yaşanan zaman, eşdeyişle gerçek zamandır. Ancak deklanşöre basıldıktan sonra sözkonusu anın gerçekliği kalmaz. Bu anlamda fotoğrafın içinde yaşanan zamanı durdurduğu, dondurduğu değil yalnızca "öldürdüğü" söylenebilir. Şöyle ki, fotoğrafı çekilen an, çekildikten hemen sonra "geçmiş" olur. Bir başka deyişle, fotoğrafın çekildiği an olan şimdiki zaman, deklanşöre basılınca "çekildiği zaman"a dönüşür. Zaman fotoğrafın dışında kalır. Burada kişiyi etkileyen, gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutabilme yanılsamasıdır.

Fotoğrafın mekanı yoktur. Çünkü iki boyutludur. Alımlayan bir fotoğraf görüntüsündeki herşeye eşit uzaklıktadır. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Dolayısıyla yenedensunduğu gerçeklik gibi incelemeye açık değildir. Roland Barthes fotoğrafın gerçekliğinin "dokunulmaz"lığını bu anlamda vurgulamıştır.

Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde, eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içindeki bir parça oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir. Fotoğrafın gerçekliğin yenedensunumundaki

en belirgin sınırlılığı iki boyutlu oluşudur. Üç boyutlu gerçeklik sonuç olarak iki boyutlu bir düzlem üzerine yansır.

Ayrıca aygıtın programının bir diğer özelliği her türlü hareketi hareketsizliğe dönüştürmesidir. Dolayısıyla fotoğrafın hareketi ya durağan olarak saptayabildiği veya hiç kaydedemediği söylenebilir.

Tüm açıklananlara göre, fotoğraf görüntüsünün ilettiği algılar ile fotoğrafa konu olan gerçekliğin ilettiği algılar birbirinden farklıdır. Çünkü gerçekliği çarpıtmak aygıtın programının kasıtlı bir özelliğidir. Süreç içindeki teknik ve insani değişkenler, fotografik görüntünün güvenilirliğini, Arnheim'in deyişiiyle "otantikliği"ni engellemektedirler.

### Yargı

Mitolojinin belli başlı tiplerinden biri olan Hermes'in serüvenleri bu bağlamda değişik bir biçimde yorumlanır: Onun bir hırsız olduğu söylenegelmiştir. Çocukken bile büyük sürüler çalarmış. İnsanlardan olduğu kadar, tanrılardan da çaldığı söylenir. Her zaman şüphe altında olmasına rağmen hiçbir zaman suçu ortaya çıkarılamamıştır. Bunun nedeni, dil'i çok iyi yalan söyleyebilecek kadar kullanabilmesiydi. Sözcükler üzerinde büyüsel bir etkisi vardı. Söylediği yalanların inandırıcılığı, dil ve gerçeklik arasındaki ayrımı yokettiği izlenimini verecek kadar usta bir hatip oluşundan kaynaklanıyordu.

Fotoğraf görüntüsü de, gerçeklik konusunda onu alımlayanlarda herhangi bir açıklama gerekmediği sanısını

uyandıracak kadar usta yalanlar söylemektedir. Fotoğraf görüntüsü ve konu aldığı gerçeklik arasındaki fark, onun simgelerini oluşturmakta bundan ötürü de ona bir anlatım dili kazandırmaktadır. Söylenenin simgelerden kurulu olduğu anlaşıldığında "yalan" da ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle simgelerin çözümlenmesine ancak söylenenin yalan olduğu kabul edildiğinde başvurulur. Normalde, simgeler saydamdır, fotoğraf görüntüsünün inandırıcılığı herhangi bir açıklamaya gerek olmadığı sanısını yaratır. Bu yönden Hermes'in öyküsü önem kazanır.(74)

Fotografik görüntü teknik süreci kapsamında içerdiği değişkenlerden ötürü her zaman bir "dönüşüm"dür. Bu yüzden, hiçbir zaman güvenilir bir simge olarak kabuledilmemelidir. Konu ve sonuç görüntü arasındaki ilişki ise, hep metaforiktir. Fotoğraf, gerçeklik unsurunu metaforun kullanımıyla simgeler. Simgeler, fotoğrafın kendi teknik özellikleri tarafından oluşturulur; "işleten" tarafından meydana getirilemez, ancak biraraya getirilebilir. Bu görüş, fotoğraf hakkında "simgesel" ve "gerçekçi" gibi bazı ikili yapıların doğmasına neden olmuştur. Bu farklılığın yanlış ama yaygın görünümü "sanat fotoğrafı" ve "belgesel fotoğraf" türünden sınıflamalardır. Günümüzde bile ele alınan her fotoğrafın bu sözkonusu farklı anlamlara göre

---

(74) John Brumfield. "Apples and Oranges: There may be and may be not Photography, too". Photography and Language. (Der.: Lew Thomas), NFS Press, Cal., 1979, s.34

sınıflandırılması ortam hakkında yanılığlara neden olmaktadır. Ayrıca, "yorumcu olarak fotoğrafçı" karşısında "tanık olarak fotoğrafçı"; "anlatım ortamı olarak fotoğraf" karşısında "röportaj olarak fotoğraf"; "hayal ve içsel gerçeklik kuramları" karşısında "ampirik gerçeklik kuramları" ve "metaforik simgeleme" karşısında da "metonimik simgeleme" türünde ölçütlerin gelişimini sonuçlamıştır.(75)

Buraya kadar açıklanan herşeye rağmen fotoğrafın yalan söyleyemediği tek şey, gerçekliğin izi olduğudur. En genel anlamda, her fotoğrafın konusu ışıktır. Fotoğraf görüntüsü en basit anlamda fiziksel bir neden-sonuç ilişkisine dayanır, bu da herhangi bir fotoğrafın gerçekleşmesi için önkoşuldur. Dolayısıyla fotoğraf görüntüsünün oluşması için çekim anında fotoğraf makinası önünde gerçekliğin herhangi bir bölümünün var olması gerekir. Kardaki ayak izleri gibi; bir resmin gerçekleştirilmesi için nasıl boyanın resmin oluşacağı yüzey ile teması şart ise, fotografik görüntünün meydana gelmesi için de, duyarlı malzeme üzerine ışık yansıtacak bir gerçekliğin var olması gerekir. Bu da ister istemez, fotoğrafın -eğer ışık nesnenin bir parçası olarak kabul ediliyorsa- konunun bir parçası olarak değerlendirilmesine neden olur. Fotoğraf gerçekliğin özelliklerine ilişkin yalanlar söyleyebilir ancak, gerçekliğin varlığına ilişkin bir aldatmacada bulunamaz. Görüntü ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, bazı şeylerin fotoğraf çekildiği anda

---

(75) Allan Sekula. "On the Invention of Photographic Meaning". Thinking Photography. (Der.: Victor Burgin), MacMillan, London, 1982, s.108

varolduğuna dair bir işarettir.

Fotoğraf, R.Barthes tarafından, bir sanat ortamı veya iletişim türü olarak tanımlanmadan önce gerçekliğe bir "atıf" (referent) olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda, gerçekliğin oluşturduğu sözkonusu iz, fotografik atıf'tır. Diğer yenedensunumlarda olduğu gibi, görüntünün konu aldığından çok, görüntünün ortaya çıkması için gerekli gerçeklik koşulunun izidir. Atıf gerçeklikten çok "orada olmuş olan"adır. Fotoğraf görüntüsünün inanırlılığı da, bu olgunun üstünün hiçbir zaman örtülememesinden kaynaklanır. Resim türünden diğer yenedensunumlar için "olmuş olan"ın varlığı gerekmemektedir.

Ancak sözkonusu gerçekliğin izi tanımlanamaz ve her türlü yoruma açık hale geldiğinde, "varolmuş olan"ın, ressamın tuvaline değer fırçadan daha fazla önemi kalmamaktadır.

Bütün bu açıklananlar ışığında günümüzde fotoğrafın inanırlılığı giderek yok olmaktadır. Fotoğraf, araya kendi ürettiği görüntüleri koyarak zaten kendinden uzaklaşmış olan gerçeklikten her geçen gün biraz daha uzaklaşmaktadır.

## KAYNAKÇA

1. Ayer, A.J. "The Argument from Illusion". Perception and the External World. (Der.: R.J.Hirst), Macmillan, New York, 1965.
2. Barthes, Roland. Image Music-Text. (Çev.: Stephen Heath), Fontana Press, Glasgow, 1977.
3. Barthes, Roland. Camera Lucida. (Çev.: Richard Howard), Fontana Press, London, 1980.
4. Berger, John ve Jean Mohr. Another Way of Telling. Writers and Readers, London, 1982.
5. Brumfield, John. "Apples and Oranges: There may be and may be not Photography, too". Photography and Language. (Der.: Lew Thomas), NFS Press, Cal., 1979,
6. Burgin, Victor. Thinking Photography. Macmillan, London, 1982.
7. Collingwood, R.G. The Principles of Art. Oxford Univ. Press, London, 1950.
8. Deregowski, Jan B. "Illusion and Culture". Illusion in Nature and Art. (Der.: E.H.Gombrich, R.L.Gregory), Union Bros., London, 1973.
9. Dondis, Donis A. A Primer of Visual Literacy. MIT Press, London, 1973.
10. Flusser, Vilem. Towards A Philosophy of Photography. European Photography, Göttingen, 1984.
11. Gibson, James J. The Perception of the Visual World. The Riverside Press, Massachusetts, 1950.
12. Goldsmith, Arthur. "W.Eugene Smith: A Great Photographer at Work". Photography: Essays and Images. (Der.: Beaumont Newhall), Secker & Wardburg, London, 1980.
13. Gombrich, Ernst H. Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. Phaidon Press, New York, 1963.
14. Goodman, Nelson. Language of Art: An Approach to a theory of Symbols. The Bobs' Merrill, U.S.A, 1968.

15. Harris, Errol ve Lewis, H. Hypothesis and Perception. George Allen & Unwin, London, 1970.
16. Hirst, R.J. The Problems of Perception. George Allen & Unwin, London, 1959.
17. Jacobs, David Lee. The Rhetoric of Photography. University of Texas, Austin, (yayınlanmamış doktora tezi).
18. Kaila, Eino. Reality and Experience. D.Reidel, Dordrecht, 1979.
19. Kostelanetz, Richard. Esthetics Contemporary. Prometheus, New York, 1978.
20. Kozloff, Max. Photography and Fascination. Addison House, Danbury, 1979.
21. Leverant, Robert. "Ontology of the Snapshot". Photography and Language. (Der.: Lew Thomas), NFS Press, Calif., 1979.
22. Levy, David. Realism:an essay in the interpretation of Social Reality. Carcanet Press, Manchester, 1981.
23. Moore, G.E. "The Introduction of Sense Data". Perception and the External World. (Der.: R.J.Hirst), Macmillan, New York, 1965.
24. Pennycuick, John. In Contact with the Physical World. George Allen & Unwin, London, 1971.
25. Pultz, John ve Catherine B.Scallen. Cubism and American Photography 1910-1930. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 1981.
26. Scharf, Aaron. Art and Photography. Penguin, London, 1968.
27. Schmidt, Aurel. "Keine Abbilder". Basler Magazin. No.21, 24 Mayıs 1986.
28. Sekula, Alan. "On the Invention of Photographic Meaning". Thinking Photography. (Der.: Victor Burgin), MacMillan, London, 1982.
29. Sellars, Roy Wood. Critical Realism. Russell&Russell, New York, 1969.
30. Sherover, Charles. "The Human Experience of Time". The Development of Philosophic Meaning. (Der.: C.Sherover), New York University Press, New York, 1975.

31. Sircello, Guy. Mind & Art: an essay on the varieties of expression. Princeton Univ. Press, 1972.
32. Smagula, Howard J. Currents: Contemporary Directions in Visual Arts. Prentice-Hall, New Jersey, 1983.
33. Snyder, Joel. "Photography and Ontology". The Worlds of Art and the World. Grazer Philosophische Studies. (Der.: Joseph Margolis), Vol.19-1983, Amsterdam, 1984.
34. Sontag, Susan. On Photography. Penguin, Middlesex, 1978.
35. Steele-Perkins, Chris. About 70 Photographs. Arts Council of Great Britain, London, 1980.
36. Stoekl, Allan. "Negation and Affirmation in the photographs of Robert Frank". Enclitic. Vol.7, no.1, Spring 1983.
37. Stroebel, Leslie, Hollis Todd ve Richard Zakia. Visual Concepts for Photographers. Focal Press, London, 1980.
38. Szarkowski, John. "Introduction to the Photographer's Eye". The Camera Viewed Vol.2. (Der.: Peninah R.Petruck), E.P.Dutton, New York, 1979.
39. Van Peursen, Cernelis A. Phenomenology and Reality. Dugesne University, Pittsburgh, 1972.
40. Webster's New Twentieth Century Dictionary. Second Ed., The World Pub. Co., New York, 1959.
41. Winner, Ellen. Invented Worlds: The Psychology of Arts. Harvard University Press, London, 1982.
42. Wollen, Peter. "Photography and Aesthetics". Screen, Vol.19, No.4.
43. Wyburn, Pickford ve R.J.Hirst. Human Senses and Perception. Toronto University Press, 1968.
44. Tagg, John. "The Currency of the Photograph". Thinking Photography. (Der.: Victor Burgin), Macmillan, London, 1982.