

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

AYDINLIK ODA

RESİM, FOTOĞRAF, SİNEMA

AYDINLIK ODA

H. Murat Filinte

Yayıncı

EP İLETİŞİM

Yer: Kervangeçmez Cad. No:5/1 34387 Mecidiyeköy/İstanbul

Telefon: 0212 274 96 60

* * *

Editör

Ahmet Melih Oflaz

* * *

Redaksiyon

Bülent Ekel

* * *

AYDINLIK ODA

H. Murat Filinte

* * *

Birinci Basım

© İstanbul, Nisan 2009, 2.000 Adet

ISBN 978-605-89357-0-9

* * *

Grafik Tasarım

Hakan Zengin

* * *

Baskı / Cilt

Şan Ofset

Yer: Cendere Yolu, Ayazağa/İstanbul • Telefon: 0212 289 24 24

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Giriş	15

GÖRMENİN DOĞASI ÜZERİNE

BÖLÜM 1 21

Plato'nun Kamerası	23	Işık	50
Fotoğrafik Dil ve Sanat Dili	29	Kaos ve Simetri	55
Tarihin Camara Obscura'sı	34	Fotoğrafın Kuantum Çizgileri	61
Fotoğrafik Gerçeklik	37	Filmin Gerçekçiliği	67
Fotoğrafik Zaman	40	Görmenin Simetrisi ve Fotoğraf	72
Camara Obscura	45	Goethe'nin Renkler Teorisi	77

RESİM, FOTOĞRAF, İMAJ VE SANAT ÜZERİNE

BÖLÜM 2 81

Pitoresk	83	Ansel Adams	99
Sanat ve Tr: jedi	88	Işığın Şairi	101
Üç Büyük Usta	93	Fotoğrafın Son Yüzyılı	106
Daguerrotype	94	Görüntüye Hücum	110
Bresson	95	Camara Lucida Devrimi	113
Yeni Bir Görme Biçimi	96		

GÖRSELLEŞEN TARİH

BÖLÜM 3 115

Tarihin Yeni Tanığı	117	Fotoğrafi ve İkonografi	178
Görsel Arkeoloji	121	Soruşturına	182
Eriyen Zaman	124	Herkül Yol Ayrımında	184
Yeni Görme Biçimi	127	Aklın Uykusu	192
Sanat Piramidi	130	Görsel Bellek ve Tarih	204
Eleştirel Göz	134	İmgelerin Tanıklığı	214
Yazısız Tarih	136	Tarihçi Olarak Kamera	222
Paleolitik Yazı	139	Sanatçı Olarak Kamera	225
Fotoğrafik Yazı	145	Filmin Sonu	230
İkonografi'nin Ötesi mi?	152	Coda	234
Estetiğin Bunalımı	161	Kaynaklar	237
İkonoloji ve Kutsalın Yıkılışı	174		

1965 Malatya'da doğdu.

1980 Orta öğrenimini İstanbul da Fransız koleji ve Malatya da tamamladı

1987 Mimar Sinan Üniv.Güz.Sanatlar.Fak. Fotoğraf ana sanat dalından mezun oldu

1990 İTÜ. Fizik bölümünden önlisans aldı.

1990 Greenland buzul araştırmalarında (GISP2) 3 ay çalıştı.

1994 Trakya Üniv. girdi.

2002 Anatrctica buzul araştırmaları EPICA ya bilim teknisyeni olarak seçildi.

2009 AIS. West Antarctic Ice Sheet buzul araştırmalarına bilim teknisyeni adayı oldu.

Çalışmaları

1. Van Gölü Holocen Palinolojisi ve Greenland buzul çekirdeklerinin karşılaştırılması.2006. Bonn Üniv. Paleontoloji bölüm.
2. Yaklaşan Küresel İklim krizi. Yeni İnsan Yayınları 2007. İstanbul

Fotoğraf ve resim sergileri açtı, saydam gösterileri yaptı. Kapadokya da zone sistem teknikleri üzerine yaptığı çalıştığı çalışmaları çeşitli yerlerde sergilendi. Fotoğraf yarışmaları jürisinde bulundu. Televizyon ve açık oturum programları yaptı.

*Türk Dili hocam,
Mustafa Miyasoğlu ve
Ressam İlhami Atalay'a*



Pieter Brughel - Asi Meleklerin Düşüşü. (1565)

ÖNSÖZ

Fotoğrafın görme biçimlerinin kendisini hızla tüketerek ve anın ele geçirilmesine duyulan istegin ihtiyaç haline dönüştüğü, böylece görsel bir hafızanın bireysel ve dışımızdaki dünyanın sırlarını hızla yüzeyselleştirip, sıradanlaştırdığı bir tarih yüzyılıının önündeyiz. İnsanın, yüz elli yıl önce ışıık ile kurmuş olduğı ilişki ve ondan yarattığı imgeler ve çağrışımlar, duyguların ele geçirilmesi pahasına katlanılan büyük masraflar ve sıkıntılar; görmenin ilkesinden üretilen bu eserler, sinema gibi sanatlarda dâhil olmak üzere göz ve zihin arasındaki ilişkileri vermede romantik sanatların; müzik, edebiyat ve resmin daima gerisinde kalmıştır. Bir resmin, müzik veya edebiyat yapıtının hiçbir zaman önceden senaryosu yazılamaz. Sanat tam bir sürprizdir. Sanat eseri önceden tasarlanamaz. Çünkü sanat yapıtı bir proje değildir. Sanatı proje olarak gören eserlerin sonunda varacakları yer müzeler veya kütüphaneler değil, cd satan marketlerdir.

Fotoğrafın tanımının yeniden yapılmasının gerekliliğı, geleneksel fotoğrafı dönüştürmenin artık mümkün olmadığının nedenleri ve hepsinden önemlisi, yazı karşısında güçlenen görsel devrimin, bilgi çağının üretilmesinde fotoğrafik yazıyı en önemli unsur haline getirip, edebiyat ve şiir gibi yazın sanatlarını da bütünüyle değışikliğe uğratacağı bir iddia olarak görülmemelidir. Sanatın tarihle olan yol ayrımının sonuna geldiğini ilan eden postmodern kaos, geçtiğimiz yüzyılda önemli örnekler verseler dahi günümüze işaretlerini aktaramayarak kendini hızla ortadan kaldırdı. Son elli yıl, öylesine çok kitch (yoz estetik) eser yaratıldı ki post modern bir deney laboratuvarına dönüştü. Sanatın bağışlayıcı ve koruyucu kadim gücünün arkasına saklanan pek çok eser bu gün gözlerden uzak müzeleri süslemeye devam ediyor. Dünyada sanatı denetleyen bir oto sansür varsa bu sadece o toplumun vicdanıdır.

Geçtiğimiz yüzyıl sanat akımlarının fırtınalı yıllarıydı. Henüz başında olduğumuz 21.yüzyıl içinde ise sanatın durumu, yüzyılın sonunda çok daha farklı bir hale gelebilir. Fotoğraf ve sinema görme biçimlerini sürekli tekrarlayarak sıradanlaşırken, resim sanatını yaratan zihinsel güçlerin tekrar

ortaya başka bir dil ile çıkması mümkün görünüyor. Resim sanatı, tasarım gücünü düşüncenin kendisinde bulur, diğer görsel sanatlar ise tabiata ve onun getirdiği şartlara ihtiyaç duyar. Böylece, resim sanatının sonsuz bir kavrayış yaratabilme imkânının gelecek dönmlerde dahi tasarım yoluyla çağın görme biçimlerinin yorumlanması da estetiğin birinci unsuru haline gelme imkânına sahip olacağını söylemek bir iddia olmaktan daha çok şey ifade etmesi gerekir.

Kısaca, sinema ve fotoğraf bir kameranın arkasından bakarken, ressam düşünceleriyle görmek ister. Fotoğrafçı tekniğin şartlarına bağlı olduğu için ressam gibi görse dahi anlatmak istediği şey tarihi temsil etmez. Bir çizgi bile resim sanatın da çok şey ifade edebilir.

Böylece fotoğrafçı, kendine sunulan imkânların fizik doğasının üzerinde yaratmaya çalıştığı ifade gücü ile sınırlanır. Fotoğrafçı, tekniği ne kadar aşmaya çalışırsa bu kez resmin yarattığı etkilerle karşılaşır. Sinema sanatı da fotoğraf karelerinden oluştuğu için aynı ilkelere bağlıdır. Dramatize edebilme yeteneği sinemada müzikle bir araya geldiğinde edebiyatın unsurlarını sinema da ikonoteks kavrayışın metni haline getirse bile bu durum da dili aşamaz, başka bir ifade ile sinema, fotoğrafın görme biçiminin üzerinde farklı bir görme biçimi yaratamaz. Fotoğrafın fizik şartlarının dışına çıkamaz. Bu nedenle sinemanın biçim tekrarıdan kurtulmaya çalışmasında teknik olanakların ona sağladığı bir üstünlük olarak görülmemelidir.

Sinemayı sanat yapan duyarlılık çekim sırasında değişebilir. Yönetmen düşündüklerini kameranın arkasından anlatmaya çalışırken ortaya yeni çıkan şartlar bu düşüncelerini değiştirir. Düşünceleri ve görmenin doğası arasındaki ilişkileri önceden saptayabilmek mümkün olmadığı için sinema ya kurgu ve animasyona yönelerek kurtulur veya dramı ön plana çıkartır ama her iki durumda da yönetmen kameranın arkasında yer alır.

Görsel sanatların uygulamasındaki zorlukların teknik kısmını ortadan kaldırmak için sürdürülen yarış ticari bir savaştır. Sinema ve fotoğrafın amatörler açısından uygulamasının cazip hale getirilişi, edebiyatı sinemaya

uyarlama yoluyla edebiyatın kendisini de görselleştirmek isteyen yönetmenlerin sayısındaki ciddi artış, kalın bir romanı günlerce okumak zahmetinden kurtulmak isteyen bir düşünceyle yan yana getirildiğinde mantıklı görünebilir.

Kalın ciltli bir romanın okunma şansının çok az olduğunu kabul eden yazarların, biyografi, öykü ve araştırma gibi konulara yönelerek gerçek yaşamla daha yakın bir ilişki kurmak istemeleri, sinema ve fotoğrafa karşı geliştirdikleri bir savunma olarak görülebilir. Roman sanatına ve büyük edebiyat eserlerine belki bir daha dönülmeyecek. Göz ile okunan yeni bir roman sanatı yaratma peşinde olan yönetmenler, başarılı örneklerini gelecekte de vermeye devam edecekler, ama yaratacakları etki, geçmişin tekrarından kurtulmak isteyen sanatçılara her defasında yeni bir görme biçiminin sınırlarını hatırlatarak, böylece bilimsel animasyon ve kurgunun çözüm olarak görüldüğü yeni bir sinema anlayışının doğmasına zemin hazırlayacaktır. Gözden tekrar biçime yansıyan ve zihnin kavrayışı ile yer değiştiren algı biçimi, optik nesnelliğin dışına çıkamaz, böylece sinema her defasında biçim tekrarının içerisine düşmekten kurtulamaz.

Düşünce ve biçim arasındaki temsil, müzik ve dramla beraber sinemada sanata yenilik, imajların yoğun biçimde ifade edilebilmesini uygun hale getirdi. Dilin güçsüz üvey kız kardeşi sayılan benzetme ve mecazları (metafor) ifade edilebilmeye elverişli hale koydu. Bütün bunlar romandaki düşünsel imgelem ve derinliğin sinema tarafından çözüldüğü anlamına gelmesi de yoğun bir roman yazısının gelecekte var olmaya devam edeceğini söylememizi güç hale koyan sadece sinema olarak görülmemelidir. Günümüz edebiyat eserlerinin hala geçmişin imgeleri ve ona ait pastoral dokudan yararlanmaya çalışmasının nedenlerini açıklayacak bir görüş varsa bu, imgelere doymuş bir dünyanın varlığıyla açıklanabilir. Resim sanatının tarihi sanatın doğuş tarihidir. Onun çağlar boyu meydana getirdiği etki ve titreşimler diğer tüm sanatları da etkilemiştir.

Mimari resmin donmuş şeklidir.

Resim müziğin armonisidir.

Heykel resmin ikonasıdır.

Cam bardaktaki suya dönelim. Bardak mutlaka kırılacaktır, çünkü hiçbir cam bardak durduğu yerde dahi sonsuza kadar sağlam kalmaz. Onu kıran önündeki gelecektir. Kırılan parçaların tekrar eski haline gelmesi ise yine onun önündeki gelecek olacak, sebep ve sonuç yer değiştirecektir, tıpkı bir filmin tersten oynatılması gibi.

Bu nedenle gelecek geçmişimizi belirler diyen kuantum fiziğine göre gelecek geçmiş kadar kesin bir kavrayış fikri verir. Gelecek belirsiz değildir. Düşüncenin kendisinden doğan resim ve doğaya zihin kamerasından bakan ressam, yeni fikirler yaratmada gelecekte de üstün kavrayışlara yine sahip olacaktır. Belki bu kez yönetmenler artık kameranın arkasında durmaktan sıkılıp ressam gibi görebilmek için kamerayı bırakıp tamamen animasyona yönelecek ve resim ile daha yakın ilişkiler kuracaktır. Bu görüşü savunan sinema eleştirmenlerinin, sinemanın artık post modern döneminin geldiğini savunarak fotoğraf gibi sinemanında göz ve düşünce arasındaki fizik simetrisinin aşılması yoluyla bunun sağlanabileceğini kabul etmektedir.

Fotoğrafı meydana getiren unsurların kısa tarihi ve kendini kopyalayarak tekrarlaması resmin karşısında ona dar bir varlık alanı kazandırdı. Biz her ne kadar resim ve fotoğraf farklı şeylerdir diye bir düşünce içinde isekse de unutmamak gerekir, fotoğraf resmin görme biçimine zıt bir tutum içinde olsa dahi resmin uzun ve yorucu tasvirleri, uygulamaları fotoğraf kadar basit olsaydı belki de fotoğraf sanat olma çabasında hiçbir zaman olmayacaktı. Elbette ikisi de ayrı düşünülmeli ama bütünüyle birbirlerinden farklı olmadıklarını da biliyoruz. Ayrıca resim, fotoğraftan sanat olarak etkilenmediği halde fotoğrafın resim gibi görmek istemesi yukarıdaki görüşlere kanıt gösterilebilir.

Resmin doğduğu etkiler çok daha güçlü olduğu için kırılan bardak örneğinde olduğu gibi, önündeki gelecek tarafından gelecekte yeniden yaratılacaktır. Fotoğraf sanatla ilişkilerini bu yüzyıl içinde kendini süratle kopyalayarak daha karmaşık hale getirirken, tarih yazısını görsel bir arşiv haline getirecek teknik olanaklara bu gün sınırsız olarak kavuştuğunu kabul etmemiz gerekir.

İçinde olduğumuz evrenin makro ve tele-photo fotoğraf lenslerin yardımıyla anlaşılabilir hale gelmesi. bir gün içinde çekilen, üretilen sayısız fotoğrafın sayısız çağrışımlar yaptığı zihnimizde, bir görüntü sağanağı altında olduğumuz dünyayı gelecekte nasıl görünür hale getirecek ve nasıl bir tarih yazısı ortaya çıkacak. 7

Dahası, fotoğraf sanat özelliklerini bu görüntü sağanağının içinde nasıl yeniden temellendirecek ve koruyabilecekmi? Görmenin bilgisi ve duyusu kameranın arkasındaki sanatçıya tekrar edilmemiş yeni biçimlerin varlığını tasarım yoluyla sunabilirse bile, bu durumda fotoğraf büsbütün değişecek ve tasarıma dönüşecektir.

Fotoğraf sanatçısı sıradanlaşmanın üzerine yükselmek istediği anda bu kez tekniğin yeni kurallarını aşmak zorunda kalacak, geleneğe bağlı kalmak istediğinde ise biçimi aşamayacaktır. Sinema içinde aynı durum söz konusudur. Görme biçimlerini hızla tüketen sinema. resim sanatın da olduğu gibi deney, tasarım ve kurguya yönelse bile bu kez yeni dilin (animasyon) imkânlarına kameranın vizöründen bakmak zorunda oluşu onu sinema dilinin dışına çıkartacak böylece resmin reflekslerinin taklit edilme yolunun açıldığını düşünerek post modern dilin sinemaya uyarlanması olanaklarını araştıracaktır.

Kutup Ekspresi. animasyon bir örnek olarak sinemanın başarısıdır ama yeni bir sinema dilinin bu gerekliliği optik gerçekliğin olmadığı imajları resim gibi düşünmek eğilimindedir. Onun şansı daha çok dramı teatral hale getirebilme yeteneğidir. Müziğin armonisi ve dramın unsurlarını birleştirdiği için sinema, kavrayışı genişleten görsel bir dil yaratmayı başardığı geçen yüzyıldan günümüze gelince, bu özelliğini sıradanlaştırdığı için artık kurgu ve görsel seslemeler (efektler) içinde boğulduğuna hepimiz her an tanık oluyoruz.

Sinemanın da tıpkı fotoğrafçılar gibi biçim kaygısı ile otantik doğuya yönelmeleri ya da tarih ve bilimsel belgeliği konu edinmeleri, futurist bir bakışla gelecek bir yaşamın teknik tarafından yaratılan süper bilgisayar-

lar yönetimindeki bir dünya olacağı fikrinin kurgulanması, bu görüşlere getirilecek somut kanıtlar olmalıdır.

Tekrar edilmemiş veya çekilmemiş bir fotoğraf karesi dünyanın herhangi bir yerinde yine var olmaya devam edecek elbette. Ancak, salt görme biçimlerinin her defasında sanat yoluyla üretilseler dahi sonunda biçim tekrarından kurtulamayacağını, insan zihninin tekrarın tekrarını ret etmesi, böylece fotoğraf ve sinemanın görme biçimlerinin doğa perspektifinin (renk, biçim, kontrast) dışına çıkamayacaklarını her seferinde bize hatırlatarak çok yakında sıradanlaşacaklarının bir varsayım olmayacağını söyleyebiliriz. Görüntüye hücum ve anı ele geçirme duygusunun sadece fotoğraf, sinema ve sanat yoluyla değil bütün yaşamımızı kuşatan aynı zamanda görüntü ile gerçekliğin özdeşleştiği yeni bir tarihin kaçınılmaz olduğunu bu kitap boyunca göstermeye çalıştım. Görmenin ilk ve en güvenilir bilgi olduğundan az şüphe duyan ilk çağ filozofları ile aynı görüşü paylaşıyorum. Ama hiçbir varlığı olmayan ve kuantum sıçramasının bir sonucu olan görüntünün kendisini sanatın, hatta yaşamın birinci konusu haline getirilmesine karşı olduğumu belirtmek için öne sürdüğüm görüşlerin sadece etik değil fizik temellerini de göstermeye çalıştım. Kitabın “görmenin doğası üzerine” bölümündeki eleştirilerimi Platon, Goethe, Planc, Newton ve Heisenberg in amprik ve apriori görüşlerini kuantum fiziğinin görüşleri ile karşılaştırarak, aralarındaki temel ilişkileri fotoğraflık görüntü üzerine yönelttim. Görmenin insan zihni dışında bağımsız bir varlığa sahip olduğunu ve bir zihne ihtiyaç duyulmadan da aynı fizik özellikleri gösterebileceğini ancak bu durumun görüntünün gerçekliğini yine de kanıtlamayacağını bu beş önemli görüşü ve modern fiziğin terimlerini bir araya getirerek karşılaştırmalı biçimde göstermek istedim.

Fotoğraflık görüntünün sadece kimyasal bir yöntem olmadığını yine modern fizik düşüncesinin terimleriyle yer değiştirerek açıklamak zorunda olduğumuzu gerekli hale koyan nedenleri ortaya koydum. Çünkü fotoğrafın kimyasını hemen tamamen ortadan kaldıran süreç bu gün tamamlanmak üzeredir. Fotoğraf, artık ışık ve elektrik ilişkisinden doğan bir yöntem, doğanın açıklanmasında yeni bir inktandır.

Fotoğrafın görme biçiminin çok değişmeyeceğini bilsek de ışık ve elektrikten doğan bu yeni ilişkiye ait yeni teknikler daha çok hızlanarak Daguerre'in yüz elli yıl önceki innovasyonunu gelecekte daha çok değişikliklerle uğratıp, görmenin bilgisini tarihin karşısına getirerek onun dilini gereksiz ilan edecek ya da bütünüyle değiştirebilecektir.

Fotoğraf ve sinema görme biçimlerini hızla tüketip yazılı belgeyi gereksiz hale getirirken kendilerini tekrar ederek sıradanlaşmaktan kurtulmalarını sağlamak için karar verdikleri anda, bu kez yeni tekniklerin yeni uygulamalarına kendilerini uyurma telaşı ile animasyona yönelseler dahi eskinin görme biçimlerini aşamayacaklardır.

Ancak, fotoğraf ve sinemanın kendi dillerinin evrenselliğini ilan edecekleri bu yüzyılın içinde koşulların uygun hale geldiğini görebildiğimiz an büyük bir imgelem gücüne ihtiyacımız da artık kalmayacaktır.

M.Filinte

İstanbul 2009-01. Mart

GİRİŞ

*Gerçekte güç olan tek şey,
insanın inandıklarını kanıtlayabilmesidir.*

Cezanne

Kentler pitoresk ve dramatik dokusunu kaybedip biçimler kesin ve geometrik çizgilerle birbirlerinden ayrılınca, insan zihnindeki soyut kavrayış ve algılarla dış dünya arasındaki ilişkiler giderek zayıfladı. Bu zayıflama, geçtiğimiz icatlar yüzyılının başından günümüze kadar, sanatın tasarım ve biçim kaygılarını daha önce tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar değiştirdi.

İnsan zihninde estetiğin kavranış biçimi ve anlamı, değiştirdiği çevresi tarafından hızla değiştirildi. Sonuçta, tabiatın insanın yaşadığı mekânlara verdiği ahenk mimaride, birbirleri ile ilişkili ve kesin hatlarla birleşip ayrılmayan, organik simetri ve perspektifin oylumları, insan zihniyle olan benzerlikleri, hızlı ve kesin biçimde ortadan kalktı. Ahengin yankısının büyük kentlerden, armoninin ve mimarinin unsurlarının küçük taşra yaşantısından hızla çekilişi, resim ve düşünce arasındaki ilişkilerin, insanın tabiat-taki biçimleri düşüncenin dolaylı bir mekân arayışı ile tabiatı yeniden yorumlamasının tarihe ve sanata ait işaretlerini umursamaz biçimde yaşamın içinden uzaklaştırdı.

Zihinsel çizgilerin haritası

Rönesans dönemin çizgileri: Karşıt ve benzer simetrilerin orantısı, boşluk-karşı boşluk, doluluk-karşı doluluk, tamalayıcı doluluk-tamalayıcı boşluk.

Manyerist dönemin çizgileri: Benzer simetrilerin orantısı, tamamlayıcı boşluk-tamamlayıcı karşı boşluk, tamamlayıcı doluluk-tamamlayıcı karşı doluluk.

Modern dönemin çizgileri: Geometrik boşluk- karşıt boşluk.
(Bkz. sayfa 177)

İnsan zihninin temsil gücünü yansıtan sanatın yukardaki tarihsel evreleri, aynı zamanda zihinsel çizgilerin de bir haritasıdır. Kitabın başındaki Pietre Brughel in tablosundan herhangi bir parça kesilerek alınsa, Rönesans dönemin zihinsel çizgilerinin simetrisini görebiliriz. Aynı şekilde herhangi modern bir tabloda küçük bir parça kesilip alınsa geometrik bir boşluk buluruz. Bu düşünceyi sadece resime değil, mimari, müzik ve edebiyat sanatlarında uyguladığımızda aynı sonucu elde ederiz. Söz, kelam, imaj, suret diyalektiğinin, bir kültürün kendi ekseninde ördüğü işaretler kumaşında sürekli mevcut olduğu anlaşılıyor. Değişen şey, bu kumaşın yapısı, yani, iplikle dokunuş arasındaki ilişkidir. Kültür tarihi, kısmen, her biri kendi adına yalnızca kendisinin nüfuz etmesine müsait bir doğa üzerinde mülkiyet hakkı iddiasında bulunan resme has ve lingüistik işaretler arasında süregelen bir egemenlik mücadelesinin tarihidir.

Bugünün sanatı, yeni estetiğin çıkış yolunu dört yüzyıl önceki sanatın bunalım çağına dahi Manyerist sanatçılarıyla yapılan yukarıdaki tarihsel bir refleks ve dönüşüm ile değil, belki tam bir boşluk, yalnızlık ve arayış içinde, post modern objelerin sergilendiği dev bir salonda bulmaya çalışmaktadır. Dört yüzyıl önce klasik güzele başkaldıran Manyeristler, modern dönem sanatçıların yaptığı gibi onu yıkarak ve ondan kurtulmaya çalışarak değil, bilimsel metodik gözlem ve olgu biriktirerek, sezgi ve karşı tüme varım yoluyla Rönesans bilincini bilimselleştirmişlerdi. Geçtiğimiz yüzyıl başında sanat, egemenliğini kaybetme telaşıyla çağın getirdiklerinin üzerine tekrar yükselebilmek gayreti içinde biçimi içerikten ayırdı. Bu hızlı geçişin telaşı, yirminci yüzyılın sanat akımlarındaki çatışmaları yarattı. Tabiat sanatın dışına itildi.

“Gerçekte hiçbir şey yoktur, ne görüyorsanız hemen çizin ve insan bir manzara, bir liman ya da bir yüz çizmez, insan bir manzaranın, bir limanın ya da bir yüzün, günün belirli bir saatindeki izlenimini çizer” diyen ve renklerin titreşimleri sayesinde ebedi bir şey çizmek isteyen Van Gogh, tablolarından birine “izlenim” adını vererek isim babalığı ettiği Empresyo-

nizm akımı, görkemli günlerini geçmişte bırakarak salt düşüncenin kuru taleplerine boyun eğmiş yeni sanatın öncülerine yüz yıllık mirasını bırakarak, on dokuzuncu yüzyıl sonunda sanatın şefkatli bağrından çekildi.

Komünist manifestonun 1848'de yayınlanmasından sonra sanayinin baskısıyla ve isimsiz dev kalabalıkların kaynaştığı anakentlerde estetiği vazgeçilmez olarak görmeyen yeni sınıfların doğuşuyla karşı karşıya kalan, saf işlevselliğin öne çıktığı, yeni malzemeler, yeni makinelerle hakarete uğrayan sanatçılar, ideallerini tehdit altında hissettiler. Gelişen demokrasi düşüncesini düşman olarak gördüler ve farklı olmayı kararlaştırdılar. Bu karar gerçek bir estetik inancın gelişmesine yol açarken, sanat için sanat şiarıyla, güzelliğin ne pahasına olursa olsun ele geçirilmesi gereken birincil değer olduğu düşüncesi öylesine yerleşti ki, birçok sanatçı bizzat hayatın bir sanat eseri gibi yaşanması gerektiğine inanmaya başladılar. Ve sanat, kendini ahlaktan ve pratik gereklerden soyutlarken, daha önceden, romantizmde de var olan ve hastalık, hiçe sayma, ölüm, karanlık, delilik ve dehşet gibi hayatın en rahatsız edici yanlarını sanat dünyası adına fethetmek olarak özetlenebilecek bir dürtü geliştirdi. Asıl fark, sanatın artık belgelemek ve yargıya varmak için betimleme iddiasında olmamasıydı. Sanat bütün bu görünüşleri güzelliğin ışığında özgürlüğüne kavuşturmak ve yaşam modeli olarak büyüleyici kılmak amacındaydı.

Günümüze gelince, sanatın, tabiatı düşünce ve ruh arasında bir mekânda değil onu ahlaki pratikten uzak soyut bir model olarak görmesi, zamanın post modern öncülerine belki bir çıkış yolu sunabilir. Leonardo Da Vincinin sanatçılara “öğretmeniniz tabiatın kendisidir” derken tabiatı bir model olarak değil dah çok estetik düşüncenin doğduğu ilk bilgi ve onun öznesi olduğunu anlatmak istemişti. Yirminci yüzyıl başında Hollandalı ressam Mondrian, sanatçılara “tabiattan kurtulun” derken modern sanatın manifestosunu bu şekilde açıklamıştı. Sanat, gerçeklik düşüncesinin kavranışında, duygular ve güzellik bilincinin varlığından bu şekilde kurtulmak istiyordu.

Sanat bilgisi, yaşamın öne sürdüğü gereklerin kavranabilir ideal bir yanlarının da olduğunu hatırlatır. İdeal olan ise duyuların özgürlüğe kavuşmasını bizden talep eder. Özgürlüğüne kavuşmuş bir duyuş ise hem estetik

aynı zamanda etik bir haklılık kazanır. Çünkü sanat elbette ki gerçekliğin kavrandığı, kavranabildiği duyusu, görüş, biçim ve tasarımları özgürlüğüne kavuşturmak ister. Mesela, hat sanatı biçimi form-nesne ilişkisinden soyutladığı için etkileyici görünür ama aynı bilgiyi sürekli tekrar eder. Hat, bu yönüyle biçimi ideal duyusun öznesi yapar. Tabiatla ilişkisini bütünüyle koparmadan, soyut alegoriler halinde mekâna yönelir. Bu yönüyle hat daha çok süs gibi görünürse de, bizde bir sanat fikri meydana getirir. Hat sanatında yazı, gereklilik ve kural ile biçim özgürlüğü arasındaki ilişkiyi gösterir bize.

Minyatür ise tam tersi olarak biçimi özgür kılmak ister. Fotoğraf gibi göstermek istediği şeyin tamda kendisi olmaya çalışmaz, onu eleştirir. Minyatür, gözün fizik duyarlılığının aşılması yolu ile elde edilen yeni bir mekân yaratır. Hareketi birincil öge yaparken onun bağlı olduğu perspektif kurallarını daima ihmal eder. Böylece minyatür sanatı çağının yeni bir görme biçimidir. Fotoğrafın konusu göz ve doğa arasındaki simetrilerin katı perspektifini açığa çıkartmaktır. Fotoğrafçı konusunun kendisini tasarlayamaz, bu mümkün olsa bile sınırlıdır. Çünkü geçmiş değiştirilemez. Fotoğraf geçmiş bir an fikri taşıyıcı ve geçmişin gerçek olduğunu savunur, onu güçlü kılında budur. Hâlbuki, sanat geçmişle olduğu kadar gelecekle de kurulan bir tasarım ilişkisidir.

Fotoğrafa yapılan sınırlı tasarım ve müdahaleler, resim gibi etkiler yaratmaya çalışır. Bu tür müdahaleler bir ölçüde kabul edilse dahi belge dokusunu büyük ölçüde koruyabilen bir fotoğraf, resme benzer etkileri vermede, kamera gözün görme ilkelerine zıt bir tutum içinde hareket edebilir. Görme bozukluğu ile aynı ilkelerin doğduğu şartları taşıyan bu durum, kamerasının sınırlarını göstermesi ve onun eleştirisidir. Fotoğrafa müdahale, ancak konu ve fotoğraf dokusunu değiştirmeden yapılırsa fotoğraf dili daha güçlü hale gelebilir. Bu uygulamalar, sepya toner banyolarla (kahve tonlarında eski görünüm veren renklendiriciler) yapılacak müdahalelerde nesne korunur. Belirginlik, fotoğrafik nesnenin görsel dilini yeni bir kavrayış, güçlü bir kavrayış haline getirebilir. Gösterilmek istenen şey, fotoğrafın bu özelliği sayesinde yeni bir boyut kazanır. (Eski bir sokak görüntüsü kahve tonlamalarla daha uzak bir geçmişe ait bir etki yaratır) Fotoğrafın 1839'daki icadıyla resim sanatındaki hızlı değişim özellikle empresyonist akımın güçlenmesi sanat ve

teknik arasındaki çatışmanın tarihte belki de en belirgin ve hissedilir olduğu bir andır. Sanat ve teknik arasındaki ilişkileri yol ayrımına götüren sürecin kameranın öncülüğünde gelişen bir durum olduğunu anlaşılar hale koyan şey, sanatın tabiatındaki yabancılaşma ve empresyonistlerin öncülerinin modernist deneycilere miraslarını bırakmadan sanat tarihinden çekilmeleridir. Empresyonizm akımının sona erdiği tarihsel dönem kesin bir sınırdır.

Resim, natüralist konuları tabiatın kesinliğinden şüphe duyan empresyonistler ve romantizmin ruhu, sanatın özgürlüğü ilkesini benimseyen sanatçılar ile yaşamın kendisinin büsbütün değiştirilmesi görüşünü benimseyen modern öncülerine kesin bir sınır koydu. Bu sınır makinelerin doğuşuyla kendilerini hakarete uğramış hisseden sanatçıların gösterdikleri bir tepkimiydi? Tabiatın sanatçının her zaman keşfedebileceği yeni biçimlerle dolu olduğu, Cezanne dan bir yüzyıl önce A.Watteau, renklerin, ondan da iki yüzyıl önce Ucello perspektifin katı doğasını değiştirmişti. Renklerin zaman içinde değişebileceği fikri belki de sanatçılar arasında empresyonistlerden önce A.Watteau'nun tablolarında ortaya konulmuştu. Bu Fransız ressam, A.Watteau barok çağın sonu kabul edilen Rococo dönemin kısa çağında ışıqla oynamayı ardıları empresyonistlerden önce öğrenmişti.

Paulo Ucello (1397-1475) Picasso'dan tam dört yüz elli yıl önce yaşamıştı. San Romano Savaş sahnelerini tasvir ederken savaşın hareket ögesini öne çıkartmak için resmi yeni perspektif kurallarının belirlediği geometrik alanlarla bölmüş ve perspektif kurallarını değiştirmişti. Cezanne dan üç yüzyıl önce Ucello'nun bu deneyci girişimi, gözün durağan yapısına çok güvenmeyen ve hareketin kendisiyle özel bir ilişki kurarak sanata yeni bir görme biçimi getirmek isteyen bu eserler tarihin kötü bir şakası olarak onları satın alan sığ görüşlü tutucu sahipleri tarafından bir manastırın kalın duvarları arkasında "San Romano Tabloları" adıyla yüzyıllar boyu unutulmaya terk edilmişti. Paulo Ucello ancak yeni keşfedilmiştir. Sanatı, modern düşüncenin öncülerine gibi ama onlardan yüzyıllar önce kavrayarak bizleri şaşırtmaya hala devam ediyor.

Modern sanatı yenilik gibi görenler bir an Ucello, Brughel, Boticelli, Bosch, Greco, Goya gibi öncü sanatçıları ve yaşadıkları çağları inceledik-

lerinde her dönemin bir modern çağı olduğunu kabul etmeleri gerekebilir.

Hiç şüphesiz sanatın deneyci araştırmaları icatlar çağının öncesinde başlamıştır. Sanat aynı zaman da bir düşünce deneyidir. Fotoğrafın 1839'daki icadından sonra sanattaki deneyci arayışın hızlanmasını bütünüyle fotoğraf makinesinin icadına bağlamak yanlış bir düşünce olur. Fotoğrafçılar, ilk önce ressamlardan farklı biçimde ve daha çok kanıtlanabilir bir tabiat geometrisi ile çizilmiş ve gözün bilimsel ilkeleriyle aynı şartlardan doğmuş bir icat peşindeydiler. Portre fotoğrafçılarındaki modellerine bir ressamın baktığı açıdan bakmaları, resmin ilkelerinin bütün sanatların çerçevesi olmasından doğmuş olmalıdır. Fotoğraf gibi görsel sanatların bugün dahi empresyonizmin ifade gücüne ulaşamamış olması, sanatın refleksleri ile tekniğin imkânlarının doğduğu kaynağın yapısı hakkında önemli ipuçları verir. Sanat, tarihi olduğu kadar gelecek bir zaman fikrini de içerir. Günümüz sanatında makinelerin estetik nesneler olarak görülme istenmesi onların çoğaltılma ihtiyaçlarından duyulan bir gereksinim olarak görülebilir.

İşlevsellik ile gerekliliğin yan yana geldiği bir durumda estetik ve profan olan da daima yan yana gelecektir. Buharlı bir lokomotif çirkin olduğu kadar şairler ve edebiyatçılar için esin kaynağı olabilir. Ancak XX yüzyıl başında fütürist hız coşkusunun tesiriyle öyle bir etki yaratıldı ki Marinetti bu durumu ayın eski donuk ışığının artık söndürülmesi gerektiğini söyleyerek bir Ferrari'nin Samathoreke Nike'sinden daha üstün ve güzel olduğunu iddia etmeye kadar vardırırdı. Bu arada tekniğin zaferi kabul edilen Pariste ki Eiffel kulesinin mimarı, bu yapıyı hantallıktan kurtarmak için eski Roma su kemerleri ve zafer takılarının payanda ve dayanma kemerlerinin estetik ve teknik özelliklerinden istifade ettiğini hatırlamayacak kadar da Marinetti'nin akli karışıklı.

Makineler estetik ve hayranlık uyandırmasına rağmen, geride kalan iki yüzyıl boyunca metafizik zırhından soyulmuş bir çekicilik ve estetiğin doğurduğu endişeler daima devam etti.

Görmenin Doğası Üzerine
BÖLÜM 1

‘

PLATO'NUN KAMERASI

Bir dağın gölgesi olsam

Dağdan öte

İlk ışığa uyanmış

Ruhi

Görmenin bilgisini ilk sıraya yerleştiren Aristo'nun bu görüşü, akademide Platon tarafından reddedilmişti. Platon sanatçıları dışlayan bir filozof olarak, ressamların ve şairlerin insanları gerçek dünyadan uzaklaştırdıklarını düşünüyordu. Platon geometri kitabını Euklid'den elli yıl kadar önce kaleme almıştı. Geometrik biçimler ona göre dışımızdaki dünyayı ancak yaklaşık olarak gösterebilirler ama doğa perspektifini sanatın kavradığı biçimlerin kesintisiz bir haritasını göstermede daima ondan daha üstündür. Resim, Platona göre kopyanın kopyası veya gölgenin gölgesiydi. Ressam, perspektifi doğanın reddi pahasına değiştirirken yeni bir perspektifin estetikle olan ilişkisini ve onun kurallarını bulmaya çalışır. Bunu yaptığı zaman ise doğanın aynası düşüncenin özneliği ile devamlı çatışır ve ona zıt bir tutum içine girer*.

Gördüğümüz dünyanın gerçekliğine duyduğu bu güvensizlik ona felsefi bir kamera düşündürdü. Görmenin subjektif olduğunu kanıtlamak için Platon felsefi bir kamera icat etmiştir. Kameranın içindeki görüntünün dışardan geldiğini ve ekrandaki görüntünün bunun bir yansıması olduğunu düşünüyordu. Platon hiç bir cismin kendi gerçek bir rengi ve perspektifi bulunmaz, her cisim üzerine düşen ışığı yansıtarak farklı bir ışık kırılması-na yol açar düşüncesiyle Goethe'nin holistik** düşüncesine yakın bir düşünceye sahipti. Yansıttığı bu kırılmanın enerjisi o cismin kendi rengidir. Çünkü cisimler farklı maddelerden yapılmıştır. Tıpatıp aynı renkte görünen iki cisim tabiatta mevcut değildir. Çok benzese dahi yine aynı renkte değildir. (Modern fizik aynı görüşü bilimsel metotlar ile ancak yüzyıllar sonra ka-

nıtlayabilmiştir). Aynı cisim günün her saatinde aynı renk de görünmez. Renklerin güvensizliğini Goethe de dile getirmiştir. Goethe renklerin cisme dışardan geldiğini ve güneş ışıklarının değişmesi ile renklerinde değiştiğini hiçbir cismin kendi renginin olmadığını iddia etmiştir. Goethe doğru bir tespit yapmış hatta daha çok ileriye giderek “renkler gölge ve ışığın ardışıklığıdır” demiştir.

Goethe insan psikolojisinin sübjektifliği ile fiziğin gerçekliği ve bu gerçekliği algılamanın insandan insana değişmesinin göreceliği arasında bir ilişki olduğunu savunuyordu. Goethe rengin, spektrometre ile ölçülerek ve kanatlarından bir kartona tutturulan kelebek gibi statik bir değer olduğunu kabul etmiyordu. Renk ona göre bir algılama işiydi. “Hafif ağırlık ve karşı ağırlık sayesinde doğa kendine göre salınımlar yapar.” diye yazmıştı. Goethe ye göre uzay ve zaman içinde bize sunulmuş olan diğer fenomenlerin çeşitleri ve şartları da hep böyle doğmaktadır. Goethe’nin görüşleri Newton optik fiziği gibi matematik olarak ispat edilemese de renklerin cisimlerin kendi fiziki gerçek renkleri olmadığı görüşünün doğruluğu kendisinden günümüze kadar geçerliliğini korumuştur.

Aristo’nun görmenin bilgisini diğer bilgilerin üzerine yerleştirmesi belkide gözün diğer duyu organlarına olan üstünlüğüydü. Görmenin kavrayışın kendisinden hızlı biçimde nesnelerin doğasına ilişkin doğru bilgileri ilk anda kavrayabilmesiydi.

Descartes de şöyle düşünüyordu, istencin bilgisi görünüşte ortaya çıkar veya istediğimiz şeyi bize bildiren görme yolu ile elde edilen bilgidir.

*** Görme, zaman ve harekete ilişkin olduğu için de üstündür. Diğer duyular bundan yoksundur. Relativitenin nedeni görme paradoksudur. Platonun kamerası bu paradoksun metaforudur. Görme, rölativite ve göz arasındaki paradokstur, rölativite zaman ve mekânın göreceliğini sadece gözde sergiler.

Görme neden paradokstur? Sorusuna cevap vermeye çalışacak olursak zamanın düz bir çizgi olmadığını onunda genişterek, yayılıp büzülebildiğini yeni fiziğin olanakları ile görürdük (Işık ışınlarının uzayda sapması)

Üç boyutlu izlenebilen uzayın on bir boyutlu uzay-zamanın büzül-
müş hali olduğunu söyleyen kuantum fiziğinin süper sicim teorisine göre
ışık uzayda kuvvet alanları tarafından saptırılırsa zamanı meydana getiren
kanunlara uymaz.

Başka bir deyişle, görüntü göz tarafından değil ışık tarafından zih-
nimizden önce meydana getirilmiştir. Göz, üzerine düşen ışığın içinden bir
resim algılamaz. Gözün algıladıkları ile zihnimizin onu kavrayışı arasında
daima düz bir simetri yoktur. Işık, göz ve zihin arasında bir zaman piramidi
meydana getirmiştir. Bu piramit renk ve perspektiften inşa edilmiştir. Kapa-
lı bir havada cisimler bize olduklarından daha mavi görünmelerine karşın
zihnimiz bu farkı ortadan kaldırır. Görme kusurları bu piramitin basamakla-
rında meydana gelir.

Platon, görmeyle ilgili bu piramitin perspektif çizgilerinin bizi ya-
nıltabileceğini ve birbirlerini etkileyerek değişebileceğini Parmenides diya-
loglarında görmenin paradoksunu anlatırken izafiyet teorisinin ilk çağ felse-
fesiyle bir eleştirisini yapar. Bu diyaloglarda Platon, ömrünün sonuna doğru
ünlü ideaları tekrar sınamaktadır: Tarlanın ortasındaki bir çadırın içinde du-
ran adam örneği verir. Adam çadırın içindedir ama aynı zamanda tarlanın da
içindedir. Tarlada bir vadinin içindedir. Vadide dünyanın içindedir. Dolayı-
sıyla tarlada durmakta olan adam sadece tarlada ve onun bir parçası değil-
dir. Onu parçaya ait gören biziz. Çünkü adam aynı zamanda hem çadırın
hem tarlanın hem de vadinin içindedir. Vadide dünyanın içindedir. Tarlayı
meydana getiren şey sınır çizgisidir ama bu çizgi tarlaya ait değildir, onu çe-
vereleyen vadi tarafından belirlenmiştir.

Cisimler ortak bir evren sabitinin yasalarına uyarak hareket eder.
Bağımsız bir hareket veya zaman mevcut değildir. Platon, adam çadırın için-
de bulunsa dahi vadi ve dağlardan pay almıştır ve onlardan hiçbir zaman ko-
pamaz der. Adamı çadırın içinde bağımsız olarak gören düşünme biçimimiz
değil görmenin paradoksudur.

Platon bir mağaranın girişine kamera yerleştirir. Bu bir pinhole****

dur aslında. Mağaranın içindeki insanlar pinholun ekranındaki görüntüleri izlemektedirler. Bu görüntülerin gerçeklerini asla göremezler. Çünkü güneş ya da ışığın kaynağına bakan insan hiçbir şey göremez. Uzun yıllar sonra mağaranın dışına çıktıklarında ancak mağaranın içindekilerin gerçek olduğunu inanacaklardır. Mağaranın dışında gördükleri fiziki dünyanın ise içindeki gölgelerin yansıması olduğuna inanacaklardır. Böylece görüntü platonda gerçeklikler kategorisine ait değildir. Diyaloglarda ressamalara karşı çıkar. Onlar biçimlere kesinlik kazandırmak isterlerken yanırlar. Çünkü görünen şeyler zihnimizde kopyalarını, gerçekliklerini ise algılarımız dışındaki idealar âleminde sergiler. Ressamlar doğayı taklit etmekle insanları yanıltırlar. Çünkü onların çizdiği resimdeki doğa parçası resim tamamlandıktan sonra artık değişmiştir. Hiçbir cisim bağımsız bir praksise (eylem, hareket) sahip değildir. Hareketini dışardan alan tüm cisimler kendisini hareket ettirenden daha büyük ve gerçek olamaz. Böylelikle göz hareket dâhilinde olan cisimleri fark edebilir. Platona göre hareket halindeki cisimler gerçek bir durumu göstermezler. Gerçek olan geometrik biçimler değil onu meydana getiren matematiktir. Doğrular, çemberler, üçgenler, düzlemler, paraboller matematiksel birer tasarımdır.

Her cisim kendinden daha büyük bir hareket tarafından hareket ettirilir. Yıldızlar gibi büyük cisimler ise daha büyük yıldızlar tarafından hareket ettirilir. Hareket edemeyen yıldız ve gezegenler tüm enerjilerini büyük bir patlamayla yok ederek toz ve gaz gibi çok küçük parçalara ayrılırlar. "Tüm evren ise eylemsiz bir güçten doğmuştur*****

Platon, ressamları gördüklerinin aynısını yapmaya çalışan insanlar olarak görüyordu.

Belki Van Gogh veya Cezanne görseydi Platon'un görüşleri ne olurdu sorusunu sormak ihtiyacını ben de herkes kadar hissettiğim zamanlar oldu. Cezanne hareket ve perspektifi sanatın dışına iten bir sanatçı olarak Platon'un sayılar evreni ve ondan doğan güzellik anlayışına yaklaşmış olabileceği fikri ve böylece Platonun sadece kendi döneminin realist ressamlarına karşı olabileceği düşüncesini haklı gösterebilir. Platonun karşı

çıktığı resim doğayı ve çevresini taklit eden türden bir resimdi. Platon ömrünün sonuna doğru sanat fikrine tekrar dönmüş ve estetiğin psikolojik olmadığını matematik bir uyum ve ondan doğan düzen olduğunu kabul eden lojik bir görüşü benimsemiştir..

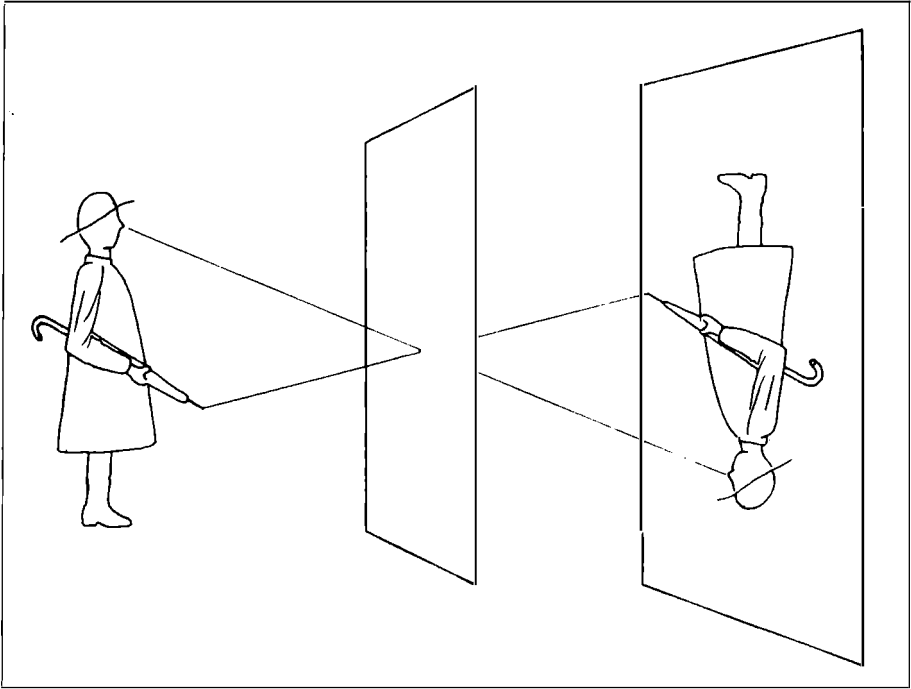
* Kratilus diyalogları.

** **Holistik:** Bir sistemi meydana getiren parçalar o sistemin özelliklerini taşır. Boyanın kimyası renk özelliği taşır, bir arabanın tekeri hareket özelliği taşır vs. Burada Goethe ye göre ışık renk özelliği taşır

*** **Metot üzerine konuşma:** İnsan görmediği bir şeyi isteyemez. Descartes burada istenç ve ya istemeyi meydana getiren şeyin insanın gördüğünü eleştirmemesi ve değiştirmemesi olduğunu dile getirmek istemiş ve istencin bir zorunluluk olduğunu ileri sürmüştür. İnsan istediği bir şeyi eleştiremez. Ve ya insan, eleştiremediği şeyi ister.

**** Bir yüzeyinde iğne deliği bulunan ve içerisine ışık geçirmeyen karton veya benzeri malzemedan üretilmiş küp veya kutu. Görüntü deliğin tam karşısında ters ve zahiri olarak kendiliğinden oluşur. Fotoğraf makinesinin temel düzeneği olan bu sistemde görüntünün lens olmadan nasıl oluştuğu bu gün dahi fiziğin ve bilimin konusudur. Görmek zorunlu ve kendiliğindenmidir? Bu sorunun cevabı pinhole kamerasına bakarak cevaplandırılırsa evet. Platonun mağarası ve modern kamera arasındaki temel bir fark varsa bu sadece lens veya objektiftir. Platonun mağara duvarı ve pinhole yüzeyi ise aynı şeydir. Görmek fiziki bir zorunluluk dediğimizde ışık taneciklerinin zamanın yaratılmasına nasıl katıldıklarını ifade etmiş oluruz. Görmek, şimdi ve şu anda ortaya çıkan bir ışık etkisidir ve bu etkinin meydana geldiği yer daima karanlık bir ortamdır. Plâtonun mağarası, kamara obscura, insan zihni karanlık olma ilkesinin ışığa zıt bir biçimde görmenin meydana geldiği yer aynı zamanda ışık ve karanlığın çatıştığı bir ortamdır. Platon, mağaradaki görüntünün ışık ve karanlığın yan yana getirilmesi ilkesinden hareketle bir fizikçi gibi düşünmektedir.

*****Nomiois. Kanunlar Kitabı



Görme zorunlu, algılarımızın dışında ve bağımsız mıdır?

Pinhole (iğne deliği): Görüntü karanlık odanın içerisinde zorunlu olarak meydana geliyor. Dikkat edelim zorunlu olarak ve insan iradesinin dışında oluşuyor. Pinhole bu durumu açık biçimde ispat eder. Görüntü, ışığın içeriye girdiği deliğin tam karşısındaki yüzeyde ters ve zahiri olarak oluşuyor. Bu durum görüntüyü meydana getiren ve cisimlere şekil veren insan beynidir diyen ünlü filozof Kant dâhil olmak üzere pek çok düşünürü yanıltır. Görüntü karanlık odanın içinde nasıl oluşmaktadır? Resim ışığın içindedir?

“Kuantum sıçramalarının süper pozisyonu (üst üste gelme) tarafından yaratılan durum fonksiyonudur”. Modern fizik görüntüyü meydana getiren etkiyi böyle tarif eder. Ama gerçekte durum bir kuantum bilmecesidir.

FOTOĞRAFİK DİL VE SANAT DİLİ

Fotoğraf, mutlak analogik benzerlik içeren doğası nedeniyle enformasyonu nakletmede kesintili göstergeler ve dönüşüm kuralları vasıtasıyla diğer benzetme ve tasvir sanatlarından daha üstün bir var oluşa sahiptir. Fotoğraf, yani kodsuz mesaj, bunun içindir ki bir şeyi gösterdiği zaman, çizilmiş olan ve kodlanmış sanatlara zıt bir şeydir.

Dil ve doğa arasındaki ilişkide duyulardan gelen izlenimler özgür pek çok seçimlerle düşünce tarafından yeniden yaratılır. Her izlenim özgür bir seçim, dil ve doğa arasında sözcükler yoluyla ortaya çıkan bir biçimdir. Dil ve anlam düşüncenin nesne ile arasındaki ilişkisinden doğar. Sanat dil olabilme özelliğini bu ilişkiden alır. Sanat dili dediğimizde duyularla kavrananların düşünce tarafından içsel ikinci bir dile çevrilmesi anlatılmak istenir. Bu dil, ya da sanat dili duyulardaki kavrayışın yargılarımızı aşabilen aynı zamanda onun kavrayış alanını genişleten yeni bir mantık ve tasarım biçimidir. Tıpkı şiir dilinin nesir ya da düz yazıdan ayrılması gibi. Bir şiir dizesini düz anlamıyla yazarsak sanat fikri oluşmaz. İkisi de aynı dildir ancak şiir ikinci bir dil olma özelliğini taşır. İkincisine sanat diyemediğimiz halde birincisi sanattır. Böylece hangi tür bir sanat olursa olsun dil olma özelliğini gerçeklik fikrinin ifade ediliş tarzında bulur. Fotoğraf nesneye ait bir bilgi olduğuna göre kamera doğa konvansiyonun*yeniden ve benzetme yoluyla ifade edildiği şartlardan türetilmiştir. Fotoğrafik öge çekim esnasında lens veya filtreler ile tasarlanırsa dahi doğa konvansiyonundan uzaklaşmamak amaç edilir. Gökyüzüne doğru uzayan ağaç dallarında tüneyen bir kuşun silueti kıvrıl gökyüzünde meydana getirdiği anlam fotoğrafçı tarafından bir sanat diline çevrilmeye çalışılır. Ağaç dalında ki aynı kuşa ögle ışığında baktığımızda tıpkı şiiri düz anlamıyla yazmak gibi bizde sanat fikri meydana getirmez.

Siluet fotoğrafları, cisimlerin önünde durdukları mekân içinde meydana getirdikleri oylumun kesintisiz bir ölçümünü gösterirken renk geçişlerinden kurtulmuş iki boyutlu bir resim etkisi yaratırlar. Bu farklılaşma, resmin görünmeyen bir özü dile getirmeye muktedir olduğu fikrini yaratmasıyla aynı göstergenin kodlarını bir araya getirir. Siluet fotoğraflarının tercih

edilmesinin nedeni bu iki etkinin zihinde aynı anda meydana gelmesidir. Batan güneşin önünde denizde yol alan yelkenli gemi insanlarda hep bir anlam çağrıştırır. İyi bir tablo veya fotoğraf olduğu düşüncesini akıllara getirir. Bu durumda doğa güzelliği güzel bir görünüş adına ne kendisi için ne de kendinden dolayı meydana gelmiştir. Doğa güzelliği, ancak bir başkası için, yani bizim için, güzeli kavrayan bir zihin için güzeldir. Biz böylece doğa güzeline bakarken onu kavrayan zihnimizdeki güzelin farkına vararak kıvanç duyarız.

Hegelci bir düşünceyle açıklamak istersek, zihnimizde doğa tarafından meydana getirilen bu anlam ve güzellik fikri sanat değildir. Çünkü sanat yapıtı tabiat güzelliklerinden daha üstündür. İdenin bütün güzellikleri ancak sanat yapıtında ortaya çıkabilir. Hegelci düşüncede doğa güzelliği sanat eseri kabul edilemez. Ancak, zihnimizdeki benzerlikler ile ifade edildiklerinde doğa güzelliği duyguları ifade edebilme imkânına kavuşurlar. Bu benzerliklerin duygu iç tepileri ruhsal bir kavrayışın ortak sentezi ile duyular alanından ideanın güzellikler kategorisine yükselebilir. Çünkü doğa güzelliği tek başına kendi kendini temsil edemez. Sanat güzelliği ise tinden doğmuş, yeniden doğmuş bir güzelliktir.

Bu klasik tanım, doğa güzelliğini bütünüyle dışta bıraksa da kuşkusuz günlük yaşamışta güzel bir kuştan, güzel bir manzaradan vb.söz etmek ile daima zihnimizin benzerlik kurduğu bir dilin, sanat dilinin temsilini yapmış oluruz. Sanat güzelliği ve özgürlük arasında tabiatın ilkelerinin bir tanımı böylece sanat yoluyla yapılmış olur. Biz buradan doğal olarak tabiat biçimleri olmaksızın ya da kör bir insanın dışındaki doğa güzelliklerini görmeden algılamadan bir sanat yapıtı yaratamayacağı sonucunu çıkartabiliriz ama sanat eserine son biçimi veren zihnimizin doğa göstergelerinden büyük ölçüde kurtulmuş olduğunu biliriz.

Nasıl ki masa üstünde duran bir pipo veya sigaranın tablosunu yaptığımızda bu sanat olarak bir şey ifade etmiyorsa aynı pipoyu Van Gogh'un tablosunda kendi ağzında gördüğümüzde bu kez sanatsal bir anlam kazanır. Başka bir örnekte de masada duran meyve sepeti sanat adına bir şey ifade etmezken bir tablo haline getirildiğinde anlam kazanır. Böyle-

ce doğanın estetik formlarının zihnimizdeki biçimlendirici ilk kuvvetin zorunlu bir taşıyıcısı olduğunu anlarız. Cezanne buna ne kadar güzel bir örnektir. Onun natürmortlarını hepimiz biliriz. Aynı meyve sepetini bir pazar yerinde veya bir manavda hatta masa üzerinde de görmüş olabiliriz. Cezanne'nın tablosunda doğa yeni bir simetri kazanır, renklerin perspektifle bu yeni ilişkisi zihnimizde öyle bir anlam yaratır ki biz meyveleri olduklarından daha gerçek biçimde görürüz. Cezanne, doğa güzelliğinin pitoresk simetrisini ve temel biçimlerini kavrayarak onu zihinde yeniden tasarlarırken, simetrisinin bu kurallarını bilimselleştirir. Bunu tamamlayıcı karşı bir perspektifle yan yana getirir ve doğayla yeni bir mekân ilişkisi kurar. Böyle bir doğa özgürlüğü, yeni bir estetik kopyanın ilkelerini düşüncenin benzetme analogilerinden farklı biçimde meydana getirir. Cezanne böylece empresyonistlerden farklı olarak ışığın renk etkisinin değil perspektif derinliğinin yeni analogileri (özdeşlik) üzerinde çalıştı.

Batı ve doğu sanatı arasındaki farklılığı meydana getiren unsurlar böylece daha belirgin hale gelir. Batı sanatı İnsan iradesini tabiat kuvvetlerinin karşısına koyar ve iradeyle onu karşı karşıya getirir. Onun kurallarını taklit etme ve benzetme (analoji) yoluyla kendi çözümlerini yaratır. Doğru sanatı ise tabiatı taklit etmez. Onu mimetik (taklit) bir tasavvurun kendisi değil imgesi yaparak geri yansıtır. Böylece doğanın kuralları aşılmış olur. Batı resmi gölgeler içindeyken doğu resmi şeffaftır. Bir Çinli ressam Rembrant ın tablolarını görünce şöyle demiştir “neden insanların yüzleri çamur içinde”.

Van Gogh “benim resmimin temeli Japon estamplarıdır (oyma baskı)” derken ışığı şeffaf, renkleri asıl öge haine getiren empresyonist düşüncenin özünü tarif eder. Doğru resminde ise ışık geçirgendir, geri yansımaz.

“Sanat eseri mutlak gerçekliktir” deyişini klasik söylem olmaktan bir an çıkardığımızı düşünürsek burada kastedilen hangi sanattır. Eğer Rönesans ve antik çağ sanatı için bu düşünce geçerli ise modern sanat eserlerinin hakikatin temsilcisi olacağı nasıl izah edilecektir?

Maleviç veya Mondrian resmi ya da caz müziği mutlak gerçeklik-

midir? Hegel veya Plotinus Picasso'yu görse ve caz müziği dinleselerdi ne düşünürlerdi sorusu sanat tarihinin büyük bir sorusu olmalıdır. Hegelin sanat dili dediği şey yücenin yaratılmasında gerekli olan anlamlar kategorisidir. Bir tablonun, heykelin mükemmelliği ve çağrıştırdığı anlam, onun kursesiz oluşuyla ortaya çıkan böyle bir kategoridir. O halde doğadan bağımsız ruh dünyasına ait bir dil söz konusudur. Sanat dili böyle bir dil olmalıdır. Ortak bir kaynaktan gelmelidir. Çünkü sanat, kavramın duygu tarafından çözümlenmiş, aydınlatılmış ve düşünce tarafından biçime yansıtılmış halidir. Dil, bu kavramın kendisinden doğar. Bu yönüyle sanat dili ruh dünyasına ait bir bilgi olmalıdır. Sanat eseri bu bilgiyi açıklamanın bir yöntemidir. Ruh dünyası Platon'a göre idelerin mutlak formlar âlemindeki sonsuz düzen ve simetrisinin doğal fenomenleri şekillendirmedeki egemenlikler dünyasıdır. Sanat yapıtı bu sonsuz zorunluluklar dünyasının içinde ruh dünyasının simetri ve düzeniyle ilişki kurar. Bu düzen ve simetri dışımızdaki dünyada bulunsa da onlar zorunluluklar tarafından belirlenmiştir.

Hegel, “sanat yapıtı doğal güzelliklerden daha üstündür” derken doğanın kendi biçim ve simetrisinin bu zorunluluklar tarafından meydana getirildiğini ifade eder. Schopenhauer “sanat yapıtı ne kadar fonksiyonsuz ise o kadar büyük bir sanattır” diyerek sanatı işlevsiz ilan eder. Schopenhauer'a göre en güzel binalar olan tapınaklar, onlar bir mesken ya da konut gibi yararlı bir amaç taşımazlar. Adeta hiç bir işe yaramazlar. Bu nedenle tapınaklar çok güzeldir. Sanat kendi simetri ve düzenini doğadan değil düşüncenin kendisinden alırken tin ve doğa arasında bir tasarım ilişkisi doğar. Bir tesadüf değildir sanat yapıtı. O zorunluluklar dünyasından kurtulabildiği ölçüde, bu tasarımı ifade etme gücüne kavuşur ve yücelir.

Fotoğraf ve görsel dil ise nesneyi bu zorunluluklar dünyasından kurtaramaz. Hatta nesnenin zorunluluklar ile arasındaki ilişkisini vurgulayarak biçimin bu dünyaya ne kadar bağlı ve kopmaz olduğunu belirtmek ister. Görüntünün zamanla olan ilişkisini gösterir ve bunu ispat etmek ister. Fotoğraf makinesi veya kameranın üzerindeki hızı belirleyen sayılar doğayı matematik bir düzene göre bölmeyi amaçlayan düşüncenin kendisinden doğmuştur. Bu nedenle ilk bakışta fotoğraf bu haliyle sanattan çok fiziki bir

görmedir. Fotoğraf çeken birisi düğmeye bastığı anda doğayla fiziki bir ilişki içine girer. Fotoğraf yeni bir görme biçimi yaratabildiği zaman dil haline gelebilir. Görme, görüntünün kendisinden farklı biçimde ve aynı zamanda kavrayışın psikolojik zamanını aşan önce ve sonra arasındaki uzamın derinliğini kavrayabilen bir bilinç algısıdır.

Doğa Konvansiyonu*:

Kamera ve perspektif arasında göz ile zihin benzerliklerinden türetilmiş analogik ilişki. Rönesans ressamlarının, bazıları perspektif sorunlarından kurtulmak için bu kamera düzeneğinin sağladığı ilişkiden yararlanıyordu.

TARİHİN CAMARA OBSCURA'SI

Fotoğrafın 1839'da icadından sonra gelen yıllarda genelde portre fotoğrafçılığı yapılıyordu. İnsan yüzü çekmek para getiren iş haline gelince, önce portre fotoğrafçılığı gelişti. Alman fotoğrafçı August Sander, toplumdaki tipik bireylerin fotoğraflarını bir albüm haline getirerek toplumun bir portresini çizdiği albümü 1929'da Almanların aynası (Deutschenspiegel) adı altında basılıp yayınlanmıştı. Amerikalı fotoğrafçı Roy Stryker da o tarihlerde belgesel adı altında topladığı fotoğrafları toplum sahnesini yansıtan kareler olarak tarihçilere sunmuştu. Stryker, fotoğrafların tarihi yorumlamada ve olayların betimlenmesinde sıfatların zenginleştirileceği yeni bir olanak olduğunu savunuyordu. Günlük yaşamı betimleyen ressamların yaptığı ile fotoğrafçıların yaptıklarını aynı şey gibi görmeye çağıran bu fotoğraflar, toplumsal tarihçinin bu yeni tanığını kabul etmeye çağırıyordu.

anta fotoğrafı kullan

Giderek dev fotoğraf kameraların savaş meydanlarında görülmeye başlandığı yıllarda, örneğin Kırım savaşının belgelenmesinde kameraya görev verilmesi ve ilk savaş fotoğrafları kabul edeceğimiz bu fotoğrafları çeken İngiliz fotoğrafçı Roger Fanton ilk savaş fotoğrafçısı olarak kamerayı ilk defa tarihçiyle aynı olayın tasvirinde yan yana getirdi. Kırım savaşında ışığa duyarlı malzeme cam bir levha üzerine sürülürük ışık almayan kutulara konularak saklanıyor ve gerektiğinde kullanılıyordu. Bu fotoğrafların çekiminde herhangi bir tasarım amacı taşınmıyordu. Fotoğrafçı bu savaşta tarihçinin yerini alan birisi gibi davranıyordu. Tasarımın görüldüğü fotoğraflara ancak reklâmcılık endüstrisinin 20 yy da gelişmesi ile ulaşılmıştır. Fotoğrafın reklâm grafiği tasarımında kullanılması etkin pazarlama dilinin doğuşuna yol açmış ve 20. yy ın dünyayı kavrayış biçimlerinden birisi bu reklâm grafiği olmuştur. Reklâm grafiği, fotoğrafı tasarlarken sanat amacından çok başka bir anlam taşır. Reklâm grafiğinde fotografik özne bulunmaz. Başka bir deyişle reklâm fotoğrafı, zihinsel benzerliklerin gözün tanıklığında ve onun aracılığıyla yansıtıldığı optik bir ilüzyon lambasıdır.

Bu yanılsama reklâm fotoğrafını, fotoğrafın ideolojisinin eğretilemesi haline getirirken Marx ın öne sürdüğü gibi "burjuva kültürü ve idealist

felsefe, gerçeğin üzerini örter ve onu bize bir Camara Obscura ekranından gösterir” diyen görüşüne benzer bir ifade meydana getirir.

reklam fotoğrafı

Reklâm fotoğrafı sadece gerçeği değiştirmez, insanların alışkanlıklarının değişmesinde seçkin bir görev üstlenerek gelecek tarihçilere dönemin tüketim alışkanlıkları, aynı zamanda sahte bir yaşamın örneklerini sunarlar. Fotoğraf üzerinde uygulamalar yaparak, dış anlamlar katmak konuyu güçlendirdiği kabul edilse bile fotoğraf göz ile zıt bir tutum içine girer. Fotoğrafa müdahale etmek sadece reklâmcıların değil amatörlerinde tutkusuydu. Bu alanda uygulamalar ve tekniğe ilişkin malzemeler geliştikçe bazı sınırlı müdahalelerle etki artırılabilirdi. Özellikle filtreler yardımı ile gökyüzünde dramatik bulut etkileri (efekt) elde edilebiliyordu. Böyle bir uygulama fotografik etkiyi güçlendiriyor, gözün görme sınırlarını da genişletiyor ve onu resme yaklaşıyordu.

Filtreler yardımıyla yapılan bu tür uygulamalar fotoğrafa bir iç müdahale ve sınırları olan bir tasarım olarak bakmayı gerektirir. Ana konunun belirginlik kazanması, anlatımın zenginleşmesi amatörler içinde her zaman tercih edilen bir uygulamaydı. Böylece fotoğrafın uygulama alanı genişlerken bu uygulamalara ait malzeme üretimi de gelişti. Fotoğrafı tasarlayabilmek için günümüze kadar yapılan araştırmalar sonunda fotoğrafın kamera-ya ihtiyaç duyulmadan elektronik ortamda yeniden üretilebilmesini, yaratılabilmesini mümkün kılan üç boyutlu sayısal grafik programı yardımıyla fotoğrafın yalnızca kamera ile üretilebilmesi ilkesini ortadan kaldırdı. Sabit cisimler için yapılan bu tür uygulamalar (masa üzerindeki bir fincan, saat vs.) daha rahat uygulanırken hareketli cisimler için aynı başarı söz konusu olmasa da fotoğrafın tasarımı sonunda sinemayada sıçradı. Sinemanın fotoğraf karelerinden oluştuğu düşünülürse, görme biçimlerini tüketen sinemanın bu sayede, animasyonun gücü sayesinde sıradanlaşan görme biçimlerine yenilik getirebilmiştir.

Camara Obscura yı fiziki olarak ortadan kaldıran günümüzdeki sayısal uygulamalar, sanal gerçeklik yaratılmasında ve toplumsal gerçekliği parçalayan unsurları yan yana getirerek tarihi bize Camara Lücida'nın şeffaf

ekranından göseteren fotoğrafçının ideolojisini, tarihçinin sıfatları belirle-
mesinde çeşitlilik yaratan bir dönüştürmenin hızlı ve büyüğü çarkları arasın-
daki optik ilüzyonların sihirli lambası haline getirdi. Bu dönüştürmenin oy-
lesine hızlandığı günümüzde, film üzerinde yapılan uygulamaların zorluğu
ortadan kalkınca, fotoğrafin tasarımı amatörlerinde ilgisini çekerek fotoğra-
fın 20 yy'da belgeci yanına duyulan güveni sarsmış ve fotoğrafın tara sız ol-
ma ilkesi güvensiz hale gelmiştir.

FOTOĞRAFİK GERÇEKLİK

Yarattığın her tubaf şey

Hayreti tabrik eder

Sibirli elin bele değmesin

Kudretin tecelli eder

Camara Obscura üzerine. (1747) anonim.

Fotoğraf maddi göstergeler dünyasında izlenimlerin empirik epistemolojide zihinsel göstergeler ya da idealar evrenindeki işgal ettiği konumla benzer bir konumu işgal eder. Doğal zorunluluk görüşü, akraba nosyon ve kavrayışlar etrafında döner. İdeanın temsil ettiği nesne ile çifte bir bağlantısı vardır. O, bir benzerlik göstergesi, duyu tecrübelerimizin zihin üzerinde çizdiği bir resimdir. O, aynı zamanda bir nedensellik göstergesi, onu zihnimize nakşeden nesnenin etksidir. Bilincimizin farklılığını sağlayan bu nosyon ve izlenimlerin zamanla olan ilişkileri, fotoğraf tarafından kanıtlanır. Hareketi ve nesneyi aynı anda tanımamız için gerekli olan zaman bu şekilde kamera tarafından sağlanmış olur. Bu durum, fotoğrafa diğer görsel ve tasvir sanatlarından farklı biçimde bir ayrıcalık ve üstünlük kazandırır. Sinema, tasarlanmış ve hareket halindeki nesneyi anlatırken, fotoğraf gözün görme sınırlarını da aşarak (lenslerin yardımıyla) gerçeğin izlenme imkânlarını görme alanımız ve sınırlarının dışına taşır. Görmenin, zihnimizdeki biçimlerini yeniden tanıma, hatırlamanın bilincimizden silinmiş izlerinin zaman üzerindeki çizgilerinden doğan bir perspektif ve bundan da önemlisi, tarih ve arkeolojinin dışındaki başka bir tanığın daha yaşama kanıtlar getirmesi, düşüncenin bilinen soyut kavrayışlarını değiştirir.

Küçük nesnelerin izlenemeyen ve görme sınırlarının dışındaki ayrıntıları, hatta virüslerin dahi görüntülerinin fotoğraf yardımıyla elde edilebildiği düşünülürse, görmenin alanını genişleten bir üstünlük olarak birinciliğin fotoğrafa verilmesi gerekir. Göz, kendi olanakları ve sınırının böylece

farkına varır. Çünkü fotoğraf, gözün karşısına doğadaki perspektif yasalarının ışık piramidini getirir ve onun kanıtlanabilir olduğunu ısrar eder. Bu perspektif, doğanın donmuş bir haritasıdır ama aynı zamanda zihin ve göz simetrisinin temsil edilmesinde görmenin duyularımız tarafından yaratılan bir ilüzyon olduğu görüşünde zıt bir kanıt getirir. Böylece fotoğraf, farklı ve çok üstün bir işleve kavuşur. Sıradan bir manzara görüntüsünde dahi lenslerin yardımıyla insan gözünün otuz üç derecelik netlik alanı doksan ve üzeri derecelere kusursuz biçimde çıkartılarak aşılar.

Fotoğraf sanatçıları gerçekliğin kendisini bir dil olarak algılar ve görmeye çalışırlar. Onlara göre fotoğraf önce göz ile çekilir. Makine bir tespit aracıdır. Bu durum sinema için söz konusu değildir. Sinema, hareket ve zamanı birbirinden ayıramaz. Sinema, hareketsiz bir cismin görüntüsünü kaydetmek istese dahi yine fotoğraf gerçekliğinin gerisine düşer. İkisini de aynı anda tıpkı göz gibi algılar. Sinema bu yönüyle mizansendir. Dil, sinema filminin karelerinde değil tamamındadır. Sinemanın fotoğrafa göre daha çok tarih içermesinin nedeni budur, başka bir deyişle hareketi zamandan ayıramamasıdır. Bu nedenle belgeci kimliği daima fotoğrafın gerisindedir. Bir dönemi anlatmaya çalışsada sinema, fotoğraf gibi ona kanıtlar getiremez.

Sinema belli bir dönemin yorum ve anlatım özelliklerini taşıırken bu yönüyle dönemsel, fotoğraf ise biçimseldir. Fotoğraf biçime yönelmiştir ancak tarihin kendisine değil. Sıradan veya tasarlanmış bir fotoğraf için tabiatın temsili ve tıpatıp benzerlik ilkesi, fotoğraf sanatçısına dar bir varlık alanı kazandırır. Belirginlik, fotoğrafçı tarafından öne çıkartılmak istenirken doğa benzerliği, optik ilüzyon ve onun kurallarıyla değiştirilir. Böylece fotoğrafik gerçeklik ve sanat, fotoğraf sanatında daima karşı karşıya gelen iki çatışmayı temsil eder. Tarih, karenin dışında kalırken tasarlanmış biçim, gerçeğin yalın dokusunu bozmadan fotoğraf pelikülünde dil haline dönüşür. Oysa böyle bir dil daha çok, zihin ve doğa benzerlikleri ilkesinden türetilmiştir. Dolayısıyla, görsel dili sanat haline getiren sinema ve fotoğraf, gerçekliğin temsiliinde doğa ve zihin benzerlikleri arasındaki analogilerin bir eleştirisini yapar. Sinema fotoğraf karelerinden oluştuğuna göre, onun diliyle konuşur. Fotoğraf anlatmak istediği şeyi sunarken zamana ihtiyaç duy-

maz. Tıpkı resim gibi anlatmak istediği şeyi bir an içinde gözler önüne serer. Sinema ise anlatmak istediği şeyi sunmak için zamana ihtiyaç duyar. Süre, gerçekliğin kavranışını kurgu diline aktarırken, sinema tıpkı reklâm fotoğrafında olduğu gibi göstergelerin ikinci sınıfına düşebilir. Bu durumu basit olarak şöyle kanıtlayabiliriz: sinema filmlerinin birden fazla izlenemez oluşu, nedenlerin her defasında kendi zamanların dışındaki bir zamana, ya da kurgu tarafından yaratılan bir zaman ve mekâna ait oluşu bizi rahatsız eder. Fotoğrafın defalarca izlenebilir oluşu ise, onun gösterdiği zaman ve mekâna ait perspektifin doğada, dolayısıyla geçmişte gerçekten var olmasıdır. Kısaca, fotoğraf ispat edilebilir. Sinemada kurgu yapılırken fotoğrafik gerçekliğin meydana getirdiği kurallar aşılmaya, böylece gerçekliğin zihinsel benzerlikleri ortadan kaldırılmaya çalışılır. Bir tarih filminde gerçeklik, tarihin ötesinde bir anlam taşır. Tarih belgeselleri tarihin kendisinden daha üstün bir gerçeklik fikri ve imge yaratmayı başarabilir ama bu o tarihin ideolojisini temsil etmez.

Fotoğrafçı bekleyerek ve izleyerek bir yönetmen ise kurgu ve tasarım yoluyla gerçekliği vermeye çalışır. Yaşamın gösteri panayırında sergilediği oyunlar her ikisi tarafından izlenir fotoğrafçı oyuna katılırken yönetmen oyunu yeniden başlatarak onu yönetmek ister.

FOTOĞRAFİK ZAMAN

Gerçek için uygun bir zaman mevcut değildir.

Lebniz

Fotoğrafik gerçeklik, bağımsız ve kurgudan yoksun bir biçim ve doğa perspektifinin donmuş halini gösterir. Her şeyi çok küçük bir zaman dilimine sığdırmaya çalışan fotoğrafçı kamerasıyla zamanı kuantum alanlarına böler. Gözün tabiatla kurduğu bu sayısal ilişkide gözün fark edemeyeceği ayrıntılar ortaya çıkar. Zaman geçişliymiş gibi yâda sanki zaman bir an mola veriyormuş gibi donar. Sayılar evreni ve göz arasındaki ilişkileri göstermede fotoğraf doğanın optik temsiliyi yapar. Her hangi hareketli bir sistemi küçülttüğümüz zaman düzensizlikler ortaya çıkar. Fotoğraf makinesi zamanı ne kadar çok sayılara bölerse ya da ne denli kısa bir zamana görüntüyü sığdırmaya çalışırsa fotoğrafik hatalar artar. Bu hatalar renk kusurlarından görüntünün ortadan kalkmasına kadar fotoğrafın fizik doğayla arasındaki simetritelerin kuantum ölçeğinde küçüldüğünün kanıtını gösterir. Zamanı kamera üzerinde daha da çok bölmeye devam edersek fotoğraf tamamen belirsizleşir.

Fotoğrafi meydana getiren bir ışık enerjisi en az 15 wat/mt kare /sn olmalıdır. Bu düzeydeki ışık fotoğrafın eşik enerjisidir. Fotoğrafik zaman fotoğraf sanatçısı için daha başka bir anlam taşır. O, belirginliğin oluştuğu anı arar. Doğru zamanda doğru noktada olmak ister. Adeta bir avcı gibi konuyu ararken elinde ve elinde olmayan imkânları ölçer. İster belirginlik ister enstantane (anlık) fotoğrafı olsun her iki durumda da zaman fotoğraf pelikül üzerinde fiziki bir nitelik kazanır. Fotoğrafçının çekmiş olduğu şey ne olursa olsun gerçekte zamanı ölçülebilen bir fonksiyonmuş gibi göstermek ister. Zaman ve mekanı aynı düzlemde sadece fotoğraf gösterebilir. Zamanı geçişli yapan süreç, sinema ve videoda olduğu gibi fotoğraf karesinde görülmez. Çünkü video ve sinema, fotoğrafın yaptığı gibi zamanı değil fotoğraf karelerinin kendisini böler.

Bir ırmağın düzenli akışını bölen anafor, suyun durduğu ya da ke-sinti yaptığı bir yer değil bir kaos ortamıdır. Fotoğraf sanki zamanı bölüyor-muş gibi görünse de zamanın bölünemez olduğunu daha önceki konuda pinhole anlatılırken Planc mesafesi dediğimiz bir değerle göstermiştik. Fo-toğraf makinesinin zamanı gerçekten dondurabilmesi için bu Planc mesafe-sine yaklaşması gerekir. Bu mesafenin kabaca ölçüm değeri yüz sentil-yon/saniyedir. Eğer bu kadar hassas bir fotoğraf makinesi yapılabilirse za-man gerçekten donacaktır. Fotoğraf makinesi ve sinema kamerası arasında-ki fark budur. Fotoğraf makineleri zamanı dondurmak için hız ve vites me-kanizması geliştirmiştir. Hâlbuki sinema kameralarında hız sabittir. Çünkü sinema zamanı ve fotoğraf zamanı birbirinden farklıdır. Zamanın dondurul-masının imkânsız olduğunu biliyoruz. Çünkü bu kadar yüksek bir hızda fo-toğraf çektiğimizde hiçbir şeyi gözlemleyemeyiz. O halde fotoğraf nedir?

Fotoğraf bize zamanın ne kadar geçişli olduğunu göstererek bizi ya-nıltır. Bir hareketin ne kadar çok fotoğrafı çekilirse çekilsin o kadar farklı ve çok görüntü ortaya çıkar. İki hareketin birbirlerine tamamen benzeyen fo-toğrafını çekmek fiziki olarak mümkün değildir. Bu durum zamanın geçişsiz olduğunu ispatıdır. Kısacası, fotoğraf bize zamanın varlığını ispat etmek is-teyen bir eylem içinde görünebilir, bunu yaparken zamanı donmuş gibi gös-terir. Bu yanlış kanı gözün fotoğraf üzerindeki zamanı geçişli gibi gösterme-si ve her fotoğrafın farklı öykü anlatmasıdır. Fotoğraf kitapları ve eğitimci-ler “ışık izi” diye bir tabir kullanırlar ve fotoğrafı böyle tanımlarlar. Hâlbuki meydana gelen şey ışık izi değil bir süper pozisyonudur. Görüntü ışığın için-de seyahat eden bir resim değildir. Sinema makinesinden perdeye düşen ışık içinde dahi bir resim değil sadece o görüntünün perspektif ve rengine ait bir ışık piramidi mevcuttur. Kısaca, fotoğraf makinesi veya optik düze-neklerin yarattığı ilüzyon ile göz arasındaki temel fark, zamanın algılanma biçimidir. Kamera Planc mesafesine ulaşamadığı için süper pozisyonun meydana getirdiği etkiyi bize gösteririr, bu durumda kamera zamanın yani Planc mesafesinin gerisinde kalsa dahi göz ile aynı davranıyor gibi görünür. İğ-ger bir kamera veya fotoğraf makinası, Planc mesafesi dediğimiz saniyenin yüz sentilyonda birine bölünmüş bir anda görüntüyü meydana getirebilsey-di, o vakit fotoğrafik zaman ve göz arasında bir fark olmayacaktı. Kamera hı-

zının bu değerin çok altında saniyenin an fazla sekizbinde bir değerinde görmeye çalıştığını düşünürsek, fotoğraf ve göz arasındaki zamanın ne kadar geçişsiz olduğunu kavrarız. Işık kuantası, süper pozisyon denilen üst üste gelme ile fotonlar enerjilerini birbirlerine Planck mesafesinde aktarılırlar. Göz bu mesafeyi algılayamadığı için görüntü denilen etki oluşur. Çünkü, görüntü bir fotoelektrik olay değil bir kuantum durumudur. Bu durumu sinemada fotoğraf karelerinin saniyede yirmi dört adet birbirlerinin üzerine gelmesiyle oluşan hareketli görüntüye benzetebiliriz. Sinema perdesindeki görüntü bir fotoelektrik olay değildir. Kamera göz kırpar gibi hız perdesini açıp kaparken görüntü ve zaman arasında bir geçiş yaşanmıştır. Bu göz kırpmalar üst üste geldiğinde sinemada hareket etkisi oluşur. Bu nedenle fotoğraf, zamanı sinema ve videodan daha gerçek biçimde algılar. Sayısal kameralarda bu süre daha uzun olduğu için film üzerine çekilen görüntü ile kıyaslandığında sayısal algılayıcı kameralar zamanı daha çok geçişli göstererek bizi daha çok yanıltırlar. Fotoğraf makinasının zamanı kısa anlara bölmek için kaosa tan kurtulmak içindir. İnsanın gözünü hiç kırpmadan aynı noktaya çok uzun süre bakamayacağını düşünürsek, bunun nedenini daha iyi anlayabiliriz. Göz kırpmak ile fotoğraf çekmek arasındaki benzerlik kameranın bir kuantum veya foton sayar gibi davranmaya çalışarak bir olayın ufuk çizgisini düzlem üzerinde gözün ise aynı olayın ufuk çizgisini bağlandığı uzay simetrisinin üzerinde göstermesidir. Eğer fotoğraf makinası veya kamera, perdenin hızını azaltarak uzun süre pozlandırma yaparsa, gözünü uzun süre kırpmadan aynı noktaya bakan bir insan gibi görüntünün bozulduğunu görecektir. Çünkü göz bir kamera gibi kuantum etkilerinin en çok görüldüğü duyu organıdır.

Heisenberg'in ölüm döşegindeyken öte dünyada Tanrıya iki sorum olacak; birincisi rölativite neden var, ikincisi türbülans neden var? Eminim sadece ilk soruya cevap verebilecektir. Sorusuna ben burada bir fotoğraf teknisyeni olarak cevap vermek isterdim. "Zaman neden kaotik değildir. Çünkü zaman ölçülemez. Ölçülen hareket ve onun meydana getirdiği doğanın perspektiftir. Ölçülebilen her şey ise kaotiktir."

Kaos hareketin kendisinde vardır. Hareket artarsa kaos artar. Düz bir kap ya da borudan hızla akan su dahi anaför yapar. Bir ırmağın akış hızı

zında artış olursa suyun desenlerindeki kırıksıklık artar, geniş burgaçlar oluşur ve taşar. Eğer fotoğraf çekiminde süre uzarsa kaos etkisi yine ortaya çıkar. Fotoğrafçılar arasında yaygın bir deyim vardır. Görüntü “flu” çıktı denir. Bulanık anlamını veren bu deyim kameranın hareketi ve ışık piramidi- nin zaman konisinin arasındaki farktır.

Uzun süre pozlanan ve gece yapılan çekimlerde bile benzer etki- ler ortaya çıkar, görüntü bozulur. Aslında girişim denilen hadise oluşur (Fo- toğrafta buna tersinirlik sapması denir). Gece yapılan ve uzun poz vermek gereken çekimlerde renkler değişir. Film üzerine düşen ışık uzun süre kalır- sa, ışığa duyarlı ve hassas gümüş iyonları hızla metalleşirken görüntüye ka- tılmayan iyonlarda düşük frekanslı enerjiye tabi kalır. Böylece gece yapılan uzun pozlandırmalarda girişim meydana gelir. Görüntü bozulur. O halde fo- toğraf kameranın hareketi ve ışık konisinin zamanı arasındaki eş anlı bir si- metridir.

Saniyenin altındaki pozlandırmalarda kaos etkisi hemen gözlenebi- lir. Çok yüksek pozlandırmalarda ise (1/2000 saniye) sistemi küçültünce be- lirsizlik tekrar ortaya çıkar. Fotoğraf böylece 1/30 ve 1/2000 saniye arasında kaos-alan çizgisinin üzerindeki hareket aralığıdır. Tıpkı düzenli akan bir ır- mak gibi bu zaman aralığında görüntüyü doğru olarak elde ederiz. Işık koni- si ve kamera zamanı arasındaki eş anlı simetri böylece elde edilir. Yüksek ve- ya düşük hızlarda meydana gelen belirsizliği teknik olanaklarla gidermek mümkündür. Ancak kamera hızını artırmaya veya azaltmaya devam edersek fotoğrafı meydana getiren ışık enerjisi film üzerinde gerektiği kadar kalmaz, böylece fotoğraf yüksek ASA lara çıkılarak elde edilebilir ama bu kez de doğ- ru renklere ve çözünürlüğe ulaşmak zorlaşır. Bu nedenle fotoğraf zamanı de- diğimizde 1/30 ve 1/2000 saniye arasında kaos sınırına ulaşmış oluruz. Bu za- man aralığı kamera hızı ve ışık konisi arasındaki en yakın mesafedir.

O halde fotoğraf zamanını estetik açıdan düşünmediğimizde fotoğ- raf üçüncü boyutu kendi üzerine kapanmış iki boyutlu doğa perspektifinin bir zaman/alan ölçümüdür. Bu ölçüm film üzerinde meydana gelir. Sayısal görüntü işlemcilerinde ise durum değişir. Fotografik zaman sayısal algılayı-

cıların üzerinde meydana gelmez. Meydana gelen bu görüntü algoritmik sayısal hesaba göre gerçekleşir, filmdeki gibi hareket/zaman düzlemi üzerinde görüntü oluşmaz. Çünkü film yüzeyini doğa perspektifinin ışık piramidiyle çizilen bir tuvali gibi düşünecek olursak sayısal fotoğraf terimi yanlış olur. Doğru terim sayısal görüntü olur(filmin gerçekçiliği başlığı altında ayrıntılı biçimde incelenmiştir).

CAMARA OBSCURA

Tüm maddi evrenin 14,6 milyar yıl önce, sıkışmış en katı ve en yoğun biçimde bir araya geldiğini savunan modern fizikçiler, bu cismin büyüklüğünün bir futbol topundan daha ufak ve sonsuz ağırlıkta olduğu görüşünde birleşmişlerdir.

Big Bang denilen yaratılış süreci, bu katı cismin saniyenin trilyon parçaya bölünen bir kesirinde kâinatı meydana getirmek üzere patlaması, evrenin ortaya çıktığı kabul edilen tek görüş olduğuna göre, büyük bir patlamanın ışık ve ateş topunun arkasından aydınlanan evrenin bir camara obscura ekranındaki ilk yansımasıdır. Işık, evrenin kendisinden daha önce doğmuştu ve ilk önce ışık vardı. Yeni Ahitteki “önce ışık olsun dedi” cümlesi bir fizikçi için önce ışık vardı sözyle eş anlamlı olduğu kabul edilebilir.

Evren bir pinhole deliğinden içeriye düşen şiddetli bir ışık patlaması gibi camara obscuranın tüm karanlık ekranını aydınlattı. Gaz kümeleri ve ışık tüm evreni doldurdu. Kümeler büyüyünce merkezdeki daha yoğun kütle içine çöküp, çekirdek merkezinde tekrar şiddetli bir basınç meydana getirdi ve tekrar patlayıp (süpernova) dağılarak, kalan küçük parçalardan gezegenler yaratıldı. Bugün gördüğümüz üç boyutlu evren ilk yaratılış anında 11 boyutlu idi. Eğer böylesine büyük bir ilk enerji tekrar yaratılabilirse bu boyutlar tekrar gözlenebilir hale gelebilir. Bu boyutların süper sicim denilen bağlarla birbirlerine bağlandığı kabul edilir (Günümüzde yapılmaya çalışılan asrın fizik deneyi kabul edilen İsviçre deki CERN deneyi, süper sicimlerin gözlenebilmesini olanaklı kılabilir. Ama bu ihtimal bizzat bu gün, CERN de çalışan bilim adamlarına göre, yüzde bir olarak kabul ediliyor) Diğer bir yünden, çok boyutlu evrenin bir kısmı hissedilen maddi evreni meydana getirmek üzere katılaştı, soğudu ve üç boyutlu hale geldi. Eğer bir cisim ilk yaratılış anındaki gibi bir enerji vermek mümkün olsaydı bu boyutlar tekrar ortaya çıkardı. Evrenin ilk yaratılış anında saniyenin trilyonda biri gibi bir zamanda karanlık madde ve karanlık enerjinin alanları da ortaya çıktı ve yok olmadan evreni bu günde doldurmaya devam ediyorlar. İşte bu alanlar, evrenin görünmeyen daha büyük bir kısmını kaplamaktadır. Başka bir

deyişle evreni ve maddeyi dağılmadan bir arada tutan bu alanlar, hissettiğimiz evrenin görünmeyen çok büyük bir kısmıdır (%96). Görüp izlediğimiz dünya ve gezegenler camara obscuranın içi, dışı ise göremediğimiz karanlık evrendir. Nasılki bir kamerada görme olayı kamera içinde meydana geliyorsa ve kamera dışındaki dünya kameranın göremediği çok büyük bir evreni temsil ediyorsa, gördüğümüz evren bu göremediğimiz karanlık madde ve enerji tarafından kontrol edilir.

Eğer karanlık madde olmasaydı tüm evreni bir arada tutan manyetik alan azalacağından evrenin dağılacağını düşünen fizikçiler geçtiğimiz yüzyıl ortalarında bu görüşleri ortaya atmışlardı. O halde hissedilen evren, göremediğimiz başka bir evren tarafından kontrol ediliyor. Hissettiğimiz evren bu durumda Camara Obscura ve ya karanlık odanın içerisidir. Görmeyi başlatan şey ışıktır. Göz kapaklarımızı açtığımız anda görme olayının meydana gelmesi bir süper pozisyonudur. Daha açıkçası, görüntüyü meydana getiren şaşmaz kuantum etkileri her an üst üste biner, aradaki mesafe ise Planck mesafesi denilen çok küçük bir mesafedir*. Düşüncelerimizin üç boyutlu değil altı boyutlu bir evreni kavrayabilme yeteneği olduğuna göre (Rüyalarımızdaki düşünsel tasarımların nasıl boyut atladığını hepimiz biliriz) hissetmediğimiz bu evren ya da karanlık madde ancak çok yüksek enerjilere sahip olduğundan algılarımızın dışındadır.

Çok yüksek enerjilere çıkılan proton hızlandırıcılarında, oldukça kısa süre içinde ve hissedilen evrende mevcut olmayan karanlık madde ortaya çıkabilir. Uzayı bir vakum olarak düşünürsek hissedilemeyen bu madde vakum içerisindeki tüm yüzeyi kaplayarak evreni meydana getirmektedir. Evren genişliyor dediğimiz anda, bu vakum yüzeyin şişirilen bir süs balonu gibi büyüdüğünü, genişlediğini söylemiş oluruz. İşte uzay içerisindeki tüm gezegenler bu süs balonunun yüzeyi, içerisi ise karanlık madde tarafından doldurulan bir vakumdur. Işık vakumun kendisinden gelmektedir ya da karanlık enerjinin içinden doğmaktadır. Çünkü ışığın kütlesi sıfırdır. Işık sıfır kütleli bir enerjidir. Hâlbuki klasik fizikte, enerji maddenin biçim değiştirmiş halidir ve her enerji bir kütleye sahiptir. Işık ısıya dönüşebilir. Isı, ışığı meydana getiren sürecin kendisinde meydana gelir. Diğer bir yönden ışığın mey-

dana gelebilmesi için bir enerji artışına ihtiyaç duyulur. Çünkü ışık böylece artan bir enerjinin sonucu olarak ortaya çıkar. (çakmak taşlarının hızla birbirlerine çarpmasından, bileye taşına hızla dönerken sürülen bir bıçaktan fışkırarak ortaya çıkan kıvılcım vs.). Yanan odunun ışık yayması ancak odunun tutuşmasına kadar geçen ısınma sürecinden sonra meydana gelir. Yıldızlardan gelen ışık, hissedemeyeceğimiz bir miktar ısı taşıyabilirler. Çünkü ışık, artan enerjiden sonra ortaya çıkan ısıyla beraber yayılır. Eğer yıldızların kendisi enerji kaynağı iseler, güneş gibi ışık yayabilirler. Yıldızlar üzerlerine gelen ışık enerjisini geri yansıtarak parlak görünürler. Her hangi bir katı maddenin içinde dahi yaratılışın ilk saniyesindeki karanlık madde ve enerji saklıdır. Katı maddenin içinden ışık yayılmasının nedenini bu şekilde açıklayabiliriz. Aksi halde Işık nedir? .Bu soru hiçbir zaman cevaplandırılmazdı.

Yanan odun parçasından ortaya çıkan sıcaklık odunun kütlesine eşittir. Lavoisier den beri bu durum klasik fiziğin bir tanımı haline gelmiştir. .Ama odun yandığında ortaya çıkan ışık, odunun kütlesine eşit değildir. Sıcaklık ise kütleyle eşittir. O halde ışık bir enerji biçimi olsa da karanlık enerjinin bir sonucu olmalıdır. Işığı modern fiziğin terimleriyle tam olarak açıklamakta bu gün dahi uzağız. Uzayda milyonlarca yıl hiç durmadan yol alabildiğine göre diğer manyetik dalgalar gibi ışık, boş uzay içinde neden tükenerek yok olmuyor sorusunun cevabı, uzayı boş bir vakum gibi düşünsək dahi yine cevapsız kalır.

Tekrar camara obscura'ya dönecek olursak, evren hiç durmadan ışıkmaktadır. Gözlerimize gelen ışıma miktarında hiçbir zaman azalma olmaz. Aynı manzarayı eğer hava şartları uygunsa her zaman aynı anda, aynı renk ve ışıktaki görürüz. Bir yüzeyden yansıyan ışık enerjisini kaybeder ama yok olmaz. Yansıyarak, düşük enerji düzeyinde tekrar yayılır. Işık kütesiz bir enerji olduğu için boşlukta sürekli yayılır. Yıldızlardan gelen ışığın binlerce yıl önce yola çıktığı düşünülürse ışığın kendisinin kütesiz ama kütenin içinde ortaya çıkabilen bir enerji olduğunu daha iyi anlarız. Bir bileye silindir taşı hızla dönerken, temas eden çelik bıçaktan hızla fışkıran ışık demeti bunu basit bir kanıttır. Çelik atomunun elektronları sürtünmenin etkisiyle yörüngeden koparak foton neşrederler, daha doğrusu foton dediğimiz ışık pa-

ketçiklerine dönüşürler. Camara obscura denilen karanlık kutuya dönersek içini dolduran ışık yansıyan ışıktır ya da ışık kaynağının kendisi değil onun üzerinden yansıdığı herhangi bir yüzeyin renklerini taşıyan düşük enerjili bir ışıktır. Görmenin fiziği yansımadır. Çünkü güçlü bir ışık kaynağının kendisine bakarak hiçbir renk göremeyiz (sakın sizde Goethe gibi prizmanın içinden ışığa bakmayın hiç bir şey göremezsiniz). Bir ışık kaynağının kendisi görüntü meydana getirmez. Işığın kendisi görüntü değildir. İnsan gözünü ışık kaynağının kendisine doğrultarak hiçbir şey göremez. Işık cisimler üzerinden yansıyarak göze ulaşırsa herhangi bir görüntü meydana gelebilir. Katı cisimlerde gizli bir ışıma yayarlar. Bu ışıma çok düşük frekanslarda olduğu için gözlenemez. O halde ışığın kaynağı maddenin kendisi değil maddenin parçaları arasında onu bir arada tutan güçlü kuvvetle etkileşimin bir sonucu olması gerekir. (İsviçre de yapılan asrın fizik deneyinde en temel parçacık olan ve maddeye kütle kazandıran Higs alanı bulunursa birçok teorem hatta felsefenin varlık sorusu dahi değişebilir. Bu deneyde Higs alanının ortaya çıkma olasılığı yüzde doksan kabul ediliyor. Önümüzdeki bir kaç yıl içerisinde be deneyin sonucu ışık, boyut kuramıyla birlikte felsefeyi de değiştirecektir.)

Işıma gücünü kaybeden gezegenlerin son anlarında büyük bir patlamayla çok güçlü bir ışıma yayarak kara deliklere dönüşmesi, madde içindeki bu güçlü kuvvetin kütle merkezine çökerek olağanüstü güçlü bir çekim gücü oluşturup üzerine düşen ışıktaki dâhil her şeyi yutmasıdır. Yutulan ışık evrenin başka bir yerinden tekrar ortaya çıktığı kabul edilirse ışık yok olmamaktadır. Kamara obscura dediğimiz karanlık tüm ortamlarda meydana gelen görüntünün bir yansıma olduğunu açıklamaya çalıştıktan sonra, görme ya da görüntü, daima yansıtılan ve yansıyan zayıf bir kuvvet alanı tarafından yaratılır. Görünebilir ışık ana renkler kabul edilen kırmızı yeşil ve mavinin karışımlarından meydana gelen beyaz ışık olduğuna göre. Işığı renklerine ayıran cisimlerin kendisidir.

Kamara Obscura ekranı, görüntünün meydana geldiği yer ama görüntünün kendisi değildir. Görünen şey kamara obscura nın dışında bir yerdedir. Bu durumda insan gözü de bir Kamara Obscuradır. Görülen şey ise zayıf bir enerji alanı ancak görünen şeyin kendisi değildir. Görünen ve gö-

rülen bize kesinlikle aynı şeymiş gibi görünse de bu yanılgıdan başka bir şey değildir. Şöyle söylemek daha doğru olabilir, göz ve gözlemlenen arasında ki her şey, ışık yoluyla yansıtılan evrenin en basit bir ölçümüdür.

Fotoğrafın süresi uzadıkça belirsizlik artar, terside doğrudur süre kısaltıldıkça kesinlik artar. Koşan bir at fotoğrafı yüksek hızda çekilirse hareket etkisi kaybolur. Görüntü donar. Çünkü kamera atın hızına kendi hızını eşitlemiştir. Hareket ne uzar nede kısalır. Hareketsiz bir kaya parçası, esen rüzgâr vs. üzerlerine etki eden kuvvet alanlarını yanlarındaki, onlarda kendi yanlarındaki sistemlerin üzerine aktarırlar. Böylece hareketin ne zaman ve nasıl meydana geleceği bir kaostur. Stephan Hawking tarafından önerilen önemli bir deneyi burada anlatmak istiyorum. Çok büyük boyutlarda yalıtılmış bir kutu düşünelim. Yüzeyleri tümüyle yansıtıcı ve tüm etkenlere karşı yalıtıcı olsun. Maddesel hiç bir cisim, hiç bir manyetik sinyal, hiçbir nötrino, hiçbir şey ama hiçbir şey kutunun içine girmesin. Yer çekim veya kütle çekim kuvveti dahi içeriye girmesin. Kutunun içerisine çok büyük bir taş parçası koyalım. Çok pahalıya mal olan bu kutunun içine koyduğumuz hiçte ilginç olmayan içindeki taşla ne yapacağız? Akla gelebilecek en sıkıcı deneyi yapacağız. Hiç dokunmadan öylece bırakacağız-sonsuz dek! Bizi bu deneyde ilgilendiren soru, taşın sonunda başına ne geleceğidir. Termodinamiğin ikinci yasasına göre taş parçasının sonunda entropisi en üst düzeye ulaşarak “ısı dengeye” kavuşacaktır. Daha sonra taşı meydana getiren madde bir karadeliğe dönüşerek içeri çökecek, çok az bir miktarda madde ve ışınına etrafında dolaşacaktır. Taş parçasının kaos ortamlardan kurtulduğu kutunun içinde, süre sonsuza kadar uzayınca bu kez, madde kendi üzerine çökerek kara deliğe dönüşüyor. Bu deneyden anlamamız gereken şey: hareketin bir neden olmadığı tam tersine bir sonuç olduğudur. Eğer bir ilk neden ararsak daha uzak bir zamana, ilk ana, yaratılış anına, Bing Bang’a gitmemiz gerekir.

IŞIK

Camara obscura ve ışık arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için modern fiziğin tanımının içinde kalırsak, ışığın tersi olan karanlık oda veya kamara obskuranın, birbirlerine karşıt bu iki durum aynı mekânda birbirlerini meydana getiriyor gibi görünselerde, gerçekte meydana gelen görüntünün ışık üzerinde gerçekleştiğini görürüz. Karanlık, ışığın zıttı kabul edilirse, ışık bu karanlık içerisinde kendini sergiler ve görünür kılar. Kamara obskura görüntünün meydana geldiği bir boşluğu temsil eder, ancak görüntünün kendisini değil. Görüntü ise ışık içerisinde değil onun aracılığıyla karanlık bir düzlem üzerinde meydana gelen bir kuantum durumudur. Benzer biçimde bir şelaleyi meydana getiren su başka bir durumda akarsudur. Şelaleyi meydana getiren etki, suyun değil onun aktığı düzlemin eğimi veya bu eğimden doğan bir sonuçtur. Görüntü ışıktan oluştuğuna göre ışık görüntünün kendisi değildir. Aynı şekilde şelale sudan oluşur ama onun kendisi değildir. Bu tuhaf paradoks üzerinde düşünen ilk çağ filozofları kadar, Newton da çok ileride bir şey söylemekten çekinmişti. Dahi fizikçi Thomas Young, bazı deneylerle kuantum fiziğine benzer görüşleri deneysel olarak gösterdi. Işığın dalga özelliğine sahip olduğunu kanıtladı, hatta onun hızını da ölçtü. Ama görüntünün ne olduğunu yinede açıklayamadı. Newton fotoğraf makinesini görmemişti, ama ışığın doğasını gösterirken aynı ilkeleri kullansa da görüntünün nasıl meydana geldiğini gösteremiyordu.

Görüntüyü meydana getiren etki bir süper pozisyonudur. Bulutların ardında kaybolan güneş, aydınlatığı cisimlerin renklerini sürekli değiştirir. Oysa güneş açık ve bulutsuz iken cisimlerin renkleri daima aynı kalacaktır. Bu durumda cisimlerin renklerinin değişmesi ışık tarafından meydana getirilir. Renkler değişse dahi bu sınırlı bir değişimdir. Bir mum ışığı aydınlığında dahi aynı cismin rengi değişir, fakat yok olmaz. Işık cisimlerin renklerini değiştirebilir ancak görüntüyü değiştirmez. Görüntüyü meydana getiren sadece ışık değildir onun aracılığıyla oluşan bir üst üste gelme veya süper pozisyonudur. Üst üste gelme veya süper pozisyon Planc mesafesine göre bir fotonun kendi enerjisini yok etmeden önce en yakınındaki fotonla eşit hale getirmesidir. Bu tarif, kuantum elektro dinamiğinin bir sonucudur. Ama bu kuantum fonksiyonunun durum pozisyonu esnasında görüntü bir anda olu-

şur ve böylece ışık sürekli gelmeye devam ederse biz görüntüyü sonsuz bir etkinin sonucuymuş gibi ve gerçekten orada varmış gibi algılarız.

Görüntünün kendisini meydana getirmiş olsalar dahi, foton tane-cikleri görüntüyü taşımazlar. Kısaca, görüntünün zihnin dışında olduğu yer fiziksel olarak belirsizdir. Bir film yüzeyi dahi görüntünün kendisi değil onun etkisidir. Görüntü, tıpkı ışık gibi ne bir varlığa ve boyuta sahiptir. Görüntünün bir ekranda veya zihnimizdeki varlığının nedeni onun yarattığı etkinin sürekli olmasıdır. Başka bir deyişle, ışık hızını algılayacak bir zihne sahip olamamamızdır. Eğer görüntüyü meydana getiren fotonlar değil de bir film yüzeyinde olduğu gibi daha yavaş elektronlar olsaydı biz görüntüyü sürekli biçimde hiçbir zaman algılayamazdık. Çünkü elektronlar kütleli ve enerji yüklü parçacıklardır, fotonlar ise yüksüz ve kütsüz taneciklerdir. Işık hızının gerisinde kalan tüm cisimler kaos ve belirsizlik içinde devinirler. Görüntüyü meydana getiren foton tanecikleri ise kaostan kurtulmuş tek evrensel varlıktır. Bu nedenle göz, en bilimsel duyu organıdır.

Işık tanecikleri yok oldukları zaman elbette başaka bir şey haline dönüşürler. Bu dönüşüm görüntüde olabilir, sıcaklıkta. Örneğin, yüksek enerjili lazer demetini veya güneş ışığını bir mercekten geçirip katı bir cisim üzerine odaklarsak o cisim alev alıp yanabilir. Foton bir kuantum taneciğidir, belirsizlikten kurtulmuş ve zamanın dışındadır. Görmenin duyuları-mız içinde en üstün ve doğru, güvenilir bilgileri taşımasının nedeni ışığın bir kuantum taneciği olmasıdır. Belki de bugün sayısal görüntüleyicilerin film kadar doğru zamana sahip olmamalarının nedeni de bu durum olmalıdır. Film yüzeyinde kuantum etkisini meydana getiren fotonlardır. Hâlbuki sayısal algılayıcılarda fotonlar veya ışık ilk etkidir, görüntüyü meydana getiren ise elektronlardır ya da sayısal kameralarda ki görüntü bir fotoelektrik durumudur kuantum fonksiyonu değil.

Bu nedenle tüm sayısal kameralarda “noise” denilen parazit meydana gelir. Fizik diliyle söylersek belirsizlik. Bu belirsizlik ışık tarafından değil görüntüyü algılayan işlemcilerin üzerinde meydana gelir. Çünkü tüm sayısal algılayıcılar ve kameralarda meydana gelen görüntü elektronlar tarafından

meydana getirilir. Bu nedenle sayısal kameralardaki görüntü zamanın gerisinde kalmıştır. Eğer insan gözü de tıpkı sayısal kameralar gibi çalışsaydı hiçbir cisim kendi renklerinde kendi şekillerinde ve bulundukları gerçek yerde görünmeyecek böylece ortaya bu türden görme bozuklukları çıkacaktı. İnsan gözünde olduğu gibi görüntünün aktarım hızına ulaşabilecek bir sayısal kameraların gelecekte dahi söz konusu olmaması, sayısal kameraların elde ettiği ve gösterdiği görüntüdeki zamanın genişmiş, böylece deforme edilmiş olduğunu gösterir. O halde görme bir kuantum durumudur. Göz bir kuantum kamerası gibi çalışır ve kuantum dalga fonksiyonlarını olağanüstü biçimde birbirine eşitler. Işık yüksüz ve kütsüz bir kuantum taneciği olduğunu söylemiştik. Katı maddenin içindeki ışığın uygun şartları bulduğunda nasıl ortaya çıktığını bu gün daha rahat cevaplama imkânlarına sahibiz. Biliyoruz ki Big Bang dediğimiz evrenin ilk yaratılış anında ışık miktarı bugünkünden çok daha fazlaydı. Evren tamamen aydınlanmış bir durumdaydı. Her şey bir ışıktan ibaretti. Kutsal kitaptaki “önce ışık vardı” benzetmesi burada gerçeklik kazanabilir.

İlk madde Hidrojenin oluşuna kadar geçen çok kısa süre içerisinde bir quark okyanusu diyebileceğimiz evrendeki bu ışık azaldı ve madde içerisinde hapsedildi. Evrende sürekli meydana gelen Süpernova patlamaları veya yeni yıldızların doğuşunda bu ışık tekrar ortaya çıkar. Ama evrenin ilk anındaki miktar hiçbir zaman oluşmaz. Bütün evrenin tamamı yaratılmadan önce bir süs balonundan daha küçük boyda ve tüm kâinattaki maddenin toplamından fazla ve sonsuz bir ağırlığa sahipti. Bu katı çekirdeğin evreni yaratmadan önce ışığı yaratması “her şeyin aslında ışıktan mı meydana geldi” sorusunu akıllara getirmektedir.

Bu sorunun cevabı bu güne kadar tam olarak verilemedi. İsviçre’de yapılan ve bilim tarihinin en büyük deneyi olduğundan kesinlikle emin olduğumuz CERN-Large Hadron Collider Atlas deneyinde cisimlere kütle kazandıran Higgs alanları bulunamasa (bulunma ihtimalinin % 90 olduğu kabul ediliyor) tüm cisimlerin ışık gibi kütsüz yaratıldıkları fikri ağırlık kazanacaktır.

Evren genişlerken uzayı dolduran ışıyım miktarında da giderek azalma olur. Çünkü ışık yayan cisimler aynı zamanda kütle kaybına uğrar.

Kendi halinde duran radyoaktif bir uranyum elementi binlerce yıl sonra tıldığında hafiflediği görülür. Evren ışık yayarak genişlediğine göre evrende kütle kaybetmektedir. Sonuçta uzay giderek daha çok karacak gökyüzü daha ıssız görülecektir.

Işık, kütle içerisindeki kütsüz bir enerjidir. Uzayda yok olmadan sonuza kadar yol alabilir. Madde içerisindeki ışık miktarı sabittir. Bir ağaç parçasını yaktığımızda ortaya çıkacak ışık miktarı sabittir. İster parçacık isterse dalga özelliği gösterebilir ışık her iki konumda da bulunabilen bir enerji biçimidir.

Işığın dalga ve tanecik özelliği göstereceği bu gün deneysel olarak kanıtlanabilmektedir. Deneylerde gözün retina tabakasına gelen yedi adet foton taneciği beyinde sinyal etkisi meydana getirmiştir.

İnsan beyninin kuantum mekaniksel etkilere tabi olabileceği tek yer doğal olarak gözdür. Aslında tek bir fotona karşı duyarlı olan hücrelerin varlığı bilinsede bu hücrelerin varlığı ispat edilemedi. Sinir sisteminin çalışması yönünde kuantum düzeyinde bir eylemin önem kazandığının açıkça görüldüğü en az bir bölge vardır, o da retinadır. Kaplumbağalarla yapılan deneyde uygun koşullarda karanlığa ayarlanmış retina üzerinde oluşan tek bir fotonun makroskobik bir sinir sinyalini başlatmaya yeterli olduğu görülmüştür. Kaplumbağanın tüm canlılar içerisinde en hassas göze sahip canlı olmasının nedeni belkide karanlık deniz diplerinde yaşamalarıdır. İnsan gözündeki retina tabakasında ise yedi adet foton etkili olduğu zaman sinyal başlattığı kanıtlanmıştır.

Zayıf taşıyıcı kuvvete sahip ve elektro manyetik alanlardan etkilenen ışık evrendeki en büyük hızıyla görünebilir evrendeki maddenin kopyasının zihnimizde oluşmasını sağlayan ya da bir kamara obscura içerisinden geçerek nesnelerin kopyalarını iki boyutlu bir düzlemde meydana getiren kütsüz bir enerjinin taşıyıcısıdır.

Işık parçacıkları denilen foton tanecikleri daha alt parçacıklardan oluşmamıştır. Işık bir kuantum durumudur, madde ve enerji arasında bir sıç-

rama ve alan değıştirme halidir. Bu nedenle ışık kolayca tanecik ya da dalga özelliğı gösterebilir. Işık fotonlarının neden bazen tanecik bazende dalga özelliğı taşıdığı henüz anlaşılamamıştır.

Işık aydınlatmaktan, elektromanyetik alanlara dönüşmekten başka hiçbir etki meydana getirmez. Bir maddenin veya bir gezegenin eninde sonunda patlayarak uzaya gaz ve toz olarak serpileceğı (süpernovalar) düşünülürse böylesine bir patlamadan ortaya çıkacak ışık aslında o gezegeni bir arada tutan kuvvetlerin de ortadan kalkmasıdır. Ya da eğer bir cisim ışıma yapıyorsa o cisim aslında tükenerek yok oluyordur. Cisimler yok oldukları vakit ışık topuna dönüşürler. Böylece cismi bir arada tutan kuvvetlerin bir kısmı ışığa dönüşür. Ortaya çıkan ışık miktarı o cismin kayıp kütesine eklense, parçaları bir araya getirerek gerçek kütle yeniden yaratılabilir. Ancak ışık maddesel parçacıklardan oluşmadığı için yeniden yaratılamaz. Bir taş, maden parçasının dahi durduğu yerde etrafında elektromanyetik alanlar yarattığı kabul edilirse zaman içinde kütesini çok azda olsa kaybettiğı düşünülür.(uranyum elementinin uzun süre sonra tardıldığında ilk kütle ve ağırlığını kaybettiğı görülmüştür)

Evrenin ilk halinin mutlak Kelvin -273 C derece sıcaklıkta karanlık bir cisim olduğu kabul edilirse ışık ve madde arasındaki ilişkide şu soruyu sorabiliriz. Bir cismin sıcaklığı -273 C dereceye indiğinde üzerine ışık düşse dahi o cisim tamamen karanlık görünür. Çünkü böylesine soğuk bir cisim üzerine düşen tüm ışık, cisim tarafından emilir. O halde evrenin sıcaklığı bu değerin üzerinde olmalıdır. Aksi takdirde uzay tamamen karardı. (Uzayın sıcaklığı -150 C derece civarındadır) Kısaca, ışık madde içerisinde saklı olan bir varlık gibi düşünülmemelidir. Işığın yarattığı etkiler basit bir kamera tarafından dahi izlenebilir. Ama ışığı meydana getiren kuantum durumu matematik yöntemlerle açıklanabilir olsa da, deneysel olarak kanıtlanamaz. Bir fotoğraf makinesinin çekim hızını giderek artırmaya devam edecek olursak artık bir şey görünmez olur. Bu durumda yapmış olduğumuz deneyde ışığın kuantum durum fonksiyonuna daha çok yaklaşmış oluruz ki, hızı artırılmış bir kamera giderek artık bir kuantum makinesi gibi davranmaya başlar. Sürati çok artırılmış bir fotoğraf makinesi eğer görüntüyü bu hızda gerçekten doğru elde etmeyi başarırsa göze yaklaşabilir.

KAOS VE SİMETRİ

Suam habet fortuna rationem:

Rastlantının nedenleri vardır

Petronius

Satranç oyununu bulan bilgenin öyküsünü pek çok kişi bilmez. Krala bu yeni oyunu sunan bilge adam, karşılığında kendine verilmek istenen ödülü pirinç olarak almak istediğini söyler. Kral, bu alçak gönüllü teklifi kabul eder ama içinden de bilge adama güler. Bilge adam, istediği pirincin miktarını belirtmek için, satranç tahtasının ilk karesine bir adet, ikinci karesine iki adet, üçüncü karesine dört ve dördüncü karesine on altı adet pirinç yerleştirir. Her kare, bir önceki pirinç sayısının kendiyile çarpımı kadar pirinç miktarına eşittir. Kral sonunda vermesi gereken pirinç miktarına Çin ülkesinde, hatta dünyada bulunan bütün pirincin kâfi gelmeyeceğini görür.

Bu öyküyü kanıtlayabiliriz: Bir sayıyı on kez ikiye katlarsak o sayıyı 1024 'le çarpmış oluruz, bunu yirmi kez tekrar ettiğimiz durumda ise bir milyonun üstünde bir rakam elde ederiz. Ortaya çıkan sayı üstel bir artıştır. Matematikte üslü rakamlarla ifade edilir. Bu tür bir artış oldukça doğaldır. Bir sayıyı sürekli olarak kendisiyle çarparsak giderek aynı süre içerisinde daha çok artmaya başlar. Bu tür bir artış oldukça doğaldır.

İlk konuma dönüş ve ilk simetriye bağlılık:

Türk atasözünde çok güzel bir deyim vardır: Tilki, eninde sonunda kürkçü dükkânına gelir. Bu düşünceyi farklı biçimde kanıtlayabiliriz. Bir kurşun kalemi sivri ucunun üzerinde, dik konumdaki denge durumunda tutmaya çalışalım. Kalem her seferinde ilk durumuna geri gelir, yani devrilir. Bunu bir hileye başvurmadan yapmak olanaksızdır. Kalemin düşerken denge durumundan sapma hızı kısa sürede iki katına, yine aynı sürenin içinde tekrar iki katına çıkar, sonunda kalem masanın üzerinde yatay bir konuma gelir. Bu deney,

ilk duruma hassas bağlılığa bir kanıt oluşturmaktadır. Bir sistem ilk durumundaki konumunun simetrisini taşır. Bir hareketin fotoğrafı art arda çekildiğinde son çekilen fotoğraf ilk fotoğrafın simetrisini oluşturur. Eğer aradaki süreyi uzatırsak bu durum değişmez. Çocukluk fotoğraflarımıza baktığımızda bu simetriyi daha çok fark edebiliriz. Fotoğraf ve zaman arasındaki ayrılmaz bağlantı kaos ve simetrinin ayrılma noktasıdır. Tilkinin başka bir canlıya yem olabileceğini, böylece kürkçü dükkanına dönemeyeceğini farz ettiğimiz durumda ise, koştan bir atın tökezlemesine benzer bir kaos'tan söz etmemiz gerekir.

Fotoğrafın gerçek doğasını anlayabilmemiz için ona ait zamanı anlamalıyız. Fotoğrafın zamanı belirsizlik ve kaos (belirsizlik) çizgisine ulaşmadan zamanı sınırlar. Fotoğraf çok kısa bir süre içerisinde oluşur. Film yüzeyi kaos tan kurtulmuş fiziksel bir düzlemdir. Çünkü süre uzadıkça daima kaos artar (hızla dönmekte olan bir topacı düşünelim, süre uzadıkça topa çalpalamaya başlar). Bir türbülans* eşğine kadar her sistem bir müddet simetrik hareket eder. Hareket süresi kısa ise kaos azalır. Sivri ucu üzerinde denge konumunda tutulan kalem düşerken daima aynı açıyla ve kelemin boyu kadar bir daire içindeki alan düşer. Eğer kalem masadan aşağıya doğru düşerse açı değişir, kalem belirsiz bir noktaya düşer.

Uzun bir otomobil yolculuğunda kaza yapma olasılığı kısa yolculuğa göre daima daha fazladır. Aynı zamanda, eğer hareket çok hızlı ve ani ise yine kaos ortaya çıkabilir. Bir kaos ortamında güçlü bir enerji varsa o sistemin hareketi kaos öncesi ilk durumuna dönemeyebilir. Bir otomobil çok yüksek bir hızda kaza yaparsa, otomobilin hurda durumu aslında onun ilk durumunun simetrisi değildir şeklinde düşünebiliriz ama bu durumda da o arabanın sahip olduğu hız veya ivmenin bir simetrisi ortaya çıkar. Kaos, bir anda türbülans (burgaç) biçiminde ortaya çıkar ve tekrar aynı hızda ortadan kalkabilir. Kaos bölgesini sınırlayan kuvvetler ne kadar zayıfsa kaosun etkisi o kadar büyür. Bir kasırga hortuma dönüşürken etrafındaki atmosfer basıncı düşük ve etrafındaki hava daha sıcaktır. Etrafındaki hava soğumaya başlarsa hortumun dönme hızı düşer. Çünkü soğuk hava yüksek basınç meydana getirir, böylece hortumun etrafındaki kuvvet alanları tekrar güçlenmiştir. Bir sigara ucundan yükselen duman yükselirken giderek dağılır.

Dumanın, sigara ucundan yükselirken önce simetrik hareketi, sonra biçim ve yoğunluğu kaybolur. Yokuş aşağı hızlanan bir araba lastiğinin hızı arttıkça hareket çizgisi bozulur, sonunda devrilir. Çünkü sigara dumanı ve araba lastiği gibi örneklerdeki cisimlerin hareketleri, içindeki bulundukları mekânın simetrisi tarafından da kontrol edilir. Yokuş aşağı hızlanan bir lastik aslında hızını artırmaz, düpedüz aşağı yönlü kuvvetler tarafından çekilir. Hızlanan bir arabanın sarsılmaya başlaması ya da uzaya giden mekiğin daha şiddetli biçimde sarsılması gibi hız, ilk andaki simetrisini çevresinin simetrisine eşitleyene kadar kaos ve türbülenstan kurtulamaz.

Doğadaki cisimlerin hareketi, ateş, hava, su hariç durağandır. Bu üç cismin kendi hareketleri, etrafındaki diğer cisimlerin hareketleri tarafından belirlenir. Doğada gözlenen hareketler hızlandıkça asimetri veya kaos etkisi belirginleşir. Fırtınalar hızlandıkça hortumlara dönüşür. Akarsuların hızı arttıkça girdaplar oluşur. Bir alev şiddetlenirse ateş çizgileri karmaşık ve düzensiz hale gelir. Süt ısıtıldığı zaman mutlaka taşar. Peki, bunu başlatan nedir. Kaos bilimciler kelebek etkisi ile açıklıyorlar. Şimdi diyelim bu hafta sonu sevdiğiniz kişilerle güzel bir piknik yapmayı planlıyorsunuz. Ne yazık ki tam örtünüzü otların üzerine serdiğinizde küçük bir elektronun dünyanın uzak bir bölgesinde haftalar önce başlangıç koşullarını milimetrik ölçüde değiştirerek başlattığı zincirin son halkası olan şiddetli bir yağmur başlayacak ve pikniğiniz başlamadan bitecektir. Mühendisler bu durumu bildikleri için otomobillerin segmanlarını tasarlarlarken bu etkiyi hesaplamak zorunda kalırlar. Hareketin artmasıyla kaosu ortaya çıkması gerçekte simetriyi sağlayan alan ve kuvvetlerin bir şekilde ortadan kalkmasıdır? Yada kaos alanlar hızın artışı ile aniden mi ortaya çıkıyorlar. Hız, bu kaos alanların enerjilerine yaklaştığı zaman içeriye mi çekiliyor. Kaos bir başıbozukluk mu, ya da bir alan mı. Geçtiğimiz yüzyıla damgasını vuran meteorolog E.Lorenz, kaosu bir simetrisi olduğunu ispat etmiştir. Lorenz'e göre tabiattaki düzensizliklerinde bir düzeni vardır. Her düzenin bir enerjisi olduğuna göre, düzensizliğinde bir düzeni ve enerjisi vardır. Bu, enerji, ortamın simetrisini meydana getiren alanları bozabilecek düzeye ulaştığı anda simetri kırılır. Basit bir ev kadını dahi bunu bilir. Ateş üzerinde pişen sütün, mutlaka taşacağını hesaplayarak gözlem altında tutar. Sütün taşma anı kaostur. Taşma anı önceden kesin biçimde hesap edile-

mez. Sütün altındaki sıcaklık taşma anından sonra artsa dahi taşma ilk etkisini kaybeder. Süt, bir daha taşma anındaki kuvvete geri dönemez. Sütün taşma anını sezgisel olarak hesaplayan bazı ev kadınları kritik kaos anını sezgisel biçimde hesaplayabilirler. Kaos alan çizgilerini meydana getiren enerji eşiği aşıldıktan sonra, kaos ortadan kalkar. Düşük enerji ve hızlarda kaos ortaya çıkabildiği gibi yüksek hızlarda da kaos ortaya çıkar. Bunun nedeni kaosu meydana getiren enerjinin etrafındaki alan simetrisine göre farklıdır. Bulutlar gökyüzünde sakin biçimde dururken, kısa sürede dağılırlar. Hareketin yönü ve hızını belirleyen şartlar başka nedenlere, onlarda başka nedenlere ve böylece sonsuz bir döngü içindeki bulutların hareketi, gezegenimizin dışındaki uzayın simetrilerine bağlanır. Bu zinciri sezgisel olarak anlayamayacağımız için hareket bağımsız görünür. Şimdi düşünelim, bulutların dönme yönü ile dünyanın dönüş yönü arasındaki simetri ve uyumda dünya, diğer gezegenler tarafından hareket ettirilir. Bu gezegenlerde diğere gezegenler tarafından itilip çekilirler. Ama biz fazla neden aramayalım, aksi takdirde, piknik soframızı serdiğimiz anda başlayan yağmurdan bu kez de Jüpiteri sorumlu tutabiliriz.

Fotoğraf çekerken zaman kısa olduğu için kaos etkileri gözlenmez. Biz fotoğraftaki zamanı sanki donmuş gibi görüyorsak bunun gerçek nedeni belirsizlik ve kaosun ortadan kalkmasıdır. Geleneksel düşünceye göre ise fotoğraftaki zaman, gümüş kristallerinin ışık altında metalik gümüşe dönüşmesinden başka bir şey değildir. Kuantum düşüncesini farklı kılan tarafta budur. Çünkü kaos, zaman ve enerji içerisinde artar. Önce bir başlangıç hızı gerekir. Ya da bir sistemin ilk hızı simetrik başlarken aynı simetri, hızın artması ile bozulmaya doğru gider. Kaos ilk hızda değil sonraki hızlarda oluşur. Hareketin olduğu her yerde kaos vardır. İnsan düşüncesinin içinde dahi kaos oluşur. Psikosomatik hastalıkların nedeni insan zihnindeki kaosun kalıcı hale gelmesidir. Bir çay bardağı sonunda mutlaka kırılır. Hiç bir sistem bulunduğu düzenli hali sonsuza kadar devam ettiremez. Kaos ise aniden ortaya çıkar. Sistemlerin düzenli enerjilerini birden değiştirir. Çay bardağı raftan indirilip yaşama alanında kullanılmaya başlarsa kırılma ihtimali daha çok artar. Bardak önünde iki seçenek vardır. Sağlam kalmak ya da kırılmak; kırılmayı meydana getiren simetriler zaman içinde daha sık meydana gelirse kırılma süresi kısalmış olur. Veya şöyle düşünelim dolapta duran

bir çay bardağı üzerindeki uzaysal simetriler ile masa üzerinde durduğu zaman üzerindeki uzaysal simetriler birbirlerinden farklıdır. Dolayısıyla bardak eninde sonunda mutlaka kırılacaktır ancak masa üzerinde bardağı kırarak olan simetrilerin vektörel frekansları daha fazla oluşur. Aslında bardağın sağlam kalmasını sağlayan simetritelerde gizli biçimde kırılma simetritlerine bağlıdır. Şöyle de diyebiliriz. Dünyada bugüne kadar kırılmadan günümüze gelebilen bir cam bardak veya benzeri bir eşya Roma mezarlarındaki ağlama şişelerini saymasak mevcut değildir. Kaldıkları onlarda parlaklık ve cam özelliğini giderek kaybetmişlerdir.

Hâlbuki sahildeki bir kum taneciği için aynı şeyi söyleyemeyiz. Kum taneciği çok uzun süre, hatta sonsuza kadar yapısını koruyabilir. Kum taneciğini ve cam bardağı bir arada tutan simetrilerin alan kuvvetleri birbirlerinden farklıdır. Daha teknik bir deyim kullanırsak, entropileri farklıdır. Kum taneciğinin entropisi küçülürken cam bardakta büyür. Güneşin dünya gibi benzer gezegenlerden daha uzun süre yaşamasının nedeni, entropisinin düşük olmasıdır. Bir sistemin enerjisi büyürse entropisi azalır, tersi bir durumda ise artar. Bu nedenle, yüksek bir ısıda dövülen çelik parçası ham demirden daima daha uzun süre bozulmadan kalabilir. Görece, cam bardağı ortadan kaldıran kuvvet, aynı zamanda bardağı bir arada tutan kuvvettir. Bardağın şekli üzerine etki eden uzay simetrisi bu kuvveti dengede tutar. Bardak kırıldığı anda uzay-simetri bardağın iç simetrisini dengede tutamaz. O halde kaos, enerji artışında ortaya çıkabildiği gibi sabit kuvvet ve enerji alanlarında da ortaya çıkabilir. Örneğin sabit hızda giden bir uçak ansızın türbülansa* (burgaç) düşebilir.

Başka bir durumda sabit hızda yol alan bir otomobil ansızın takla atabilir. Hatta ilginçtir, durmakta olan bir dağ deprem anında aniden hareket ederek yürür. Kaldı ki bir dağın hep aynı yerde durduğundan hiç kimse hiçbir zaman şüpheye düşmez.

Sabit cisimler üzerine etki eden kuvvetler elbette her zaman kaotik değildir. Kaos, düzenli simetrik hareketlerin kuvvetlerini ortadan kaldıran, bölen kuvvetlerdir. Bu kuvvetin ne zaman ortaya çıkacağını önceden bildiren bir oluşum meydana gelmediği için kaos alan kuvvetlerini ölçeme-

yiz. Kaos, insan düşüncelerinde de ortaya çıkabilir. Şizofren bir hastanın düşüncelerindeki sıçrama ve kesintilerin, aniden öfkelenerek sinir krizi geçiren saralı bir insanın bulunduğu durumda düşüncenin simetrisini etkileyen enerji alanlarındaki türbülansın dopler cihazıyla görüntüsünü elde etmek dahi mümkündür. İnsan düşünceleri de bir kaos ortamıdır. İçgüdüler ve karar mekanizmaları arasındaki iletişim alt bilinç tarafından kesilebilir. İradenin devre dışı kalmasıyla insan kötü bir eylemin içine düşebilir. Bazı suçlarda mahkemelerin bu türdeki cezalara indirim uygulaması kişinin bilincini yani iradesini kaybetmesi şeklinde değerlendirilir. Çünkü alt bilinç ve ya bilinç dışı, içgüdüler, duygular hep üst bilinç ya da irade tarafından kontrol edilir. Düşüncenin eyleme geçmeden önce etkileştiği bu alanlar arasındaki simetriyi bozan bir öfke ya da hayal kırıklığı davranışın tamamını etkiler. İnsanın kendi eylemleri ve eşyanın hareketleri arasındaki benzerlikler kaos ile kendini gösterir. İnsan irade ve bilinç ile cisimler ise alanların simetrisi tarafından kaos içine düşer. Kaosun yaşamdaki karşılığı belki karasızlıklar olarak da karşımıza çıkar. Düşünce bir karasızlık anında tercih yapabilme yeteneğini kaybedebilir. Düşünce, alt duygular ve bilinç dışı tarafından sürekli itilip çekilerek kaos ortamına düşüp kişinin tüm davranışlarını etkiler. Cinayetlerin işleniş anatomileri incelendiğinde insan zihninde de kaotik bir ortam olduğu daha iyi anlaşılır. Her kuvvet alanı aynı anda kendi karşıt simetrisini yaratır. Hareketin başladığı her yerde kaosu yaratan bu karşıt güçlerde devreye girer.

* **Türbülans:**

Türbülans nedir sorusu yıllarca tartışılmış ama bu güne kadar açıklanamamıştır. Türbülans her an gözlemlemek mümkün ama açıklamak değil. Bir su musluğunu düşünelim, az açarsak ince düzgün bir su sütunu elde ederiz. Su akmasına karşın hareketsizmiş gibi görünür. Biraz daha açarsak düzenli ama kesik, kesik bir akış olur. Biraz daha açarsak kesik akışlar iyice düzensizleşmeye başlar. Nihayet sonuna kadar açtığımızda ise akış tamamen düzensizleşir. Bu konuda o kadar çok teori ortaya atıldı ki türbülans teorisinin bir teoriler mezarlığı olduğu söylenebilir. Ünlü fizikçi Heisenberg in görüşü de dahil günümüzde ünlü kaos bilimciler Mandelbrot, Feigenbaum, Reynolds, Taylor, Rus fizikçi ve matematikçi A.Kolmogorov akışkanlar fiziği ve matematiğine çok değerli katkıları olmuşsa da konunun üzerindeki sır perdesi tümüyle kalkmış değildir. Kabul gören görüş Landau'nun görüşüdür. Ona göre hareketli sistemler içinde modlar vardır. Eğer hareket miktarı artarsa bu modlar daha çok devreye girer ve hareketin simetrisi bozulur. Landau bunu ispat etmek için matematik te geliştirdi, ama bu karmaşık denklemleri burada sizlere anlatarak konuyu karmaşık hale getirip sizi sıkmak istemiyorum.

FOTOĞRAFIN KUANTUM ÇİZGİLERİ

Fotoğraf sanatçısı için ise ilk uygulama anı olan saniyelere bölünmüş zaman; bu güçlü duyuş ve kavrayışı yeniden yaratmak değil ona tanıklık etmektir. Sanat fikri düşünce içinde ilerler, değişir, güçlenir ya da zayıflar ama her defasında sanatçıya ilk tasarıma geri dönülebilecek bir yol ve iz bırakır. (ressam veya şair son düzeltmeleri yapabilir) Hâlbuki fotoğraf, sanatçıya bu geri dönüş kapılarını kapatır, kendini dokunulmaz ilan eder. Sanatçısına ancak saniyelere bölünmüş kısa bir zaman süresi veren fotoğrafın varlık nedenidir bu.

Fotoğrafik göstergeler düşünce tarafından geri yansıtılır. Her izleyici fotoğrafta aynı şeyi görür, fotoğrafın bize gösterdiklerinin fotoğrafın dışında ve kolayca ulaşılabilen bir dünyaya ait olduğunu bilir. Bu dünya samimi ve yalındır. Kendini gizlemez. Göstermek istediği şeyi bir an içinde gözler önüne serer. Onunla diyaloga girmez. Zamanın bıraktığı izlerin peşinde ilerler. Bu izler gerçekliğin parçası olduğu kadar aynı zamanda ışığın kuantum dalga fonksiyonlarının ortaya çıkması ve isbat edilmesidir. Gözlemlenen dünyanın uzay/zaman çizgisi üzerinde an/bellek sınırının ve hareketin donmuş bir haritasını gösteren fotoğraf bize izlenebilen hareketlere zaman dışında bir varlık kazandırırken zamanı geçişliymiş gibi göstermek ister (bilardo topunun ilerlerken bir an durdurulduğunu düşünün). Zamanı geçişliymiş gibi gösterek bizi yanıltır. Fotoğrafın gösterdiği zaman geçişsiz ve görecesizdir. Hâlbuki zaman görecelidir. Kuantum alan çizgisinin ve elektro manyetik dalgaları meydana getiren hareketin geçişli veya kesintisiz olduğunu biliyoruz. Çünkü zaman, fotoğrafta olduğu gibi mola vermez. (kesintisiz deyimini daha basit bir anlatım için kullanıyorum). Hissettiğimiz hareket eğer fotoğrafın bize gösterdiği karelerden oluşsaydı çok farklı bir dünyada olurduk. Kamera sanki bir Laterna kutusu gibi davranmaktadır. Baktığımız manzara fotoğrafının o manzaranın yanına gittiğimizde hiçte aynı manzara olmadığını görmüş ve hayal kırıklığına uğramışızdır. Fotoğraf, aynı manzarayı doğa perspektifi ve göz arasındaki çizgisel piramidin dışına çıkartır. Durgun görünen manzaranın hareketli bulutları, salınan ağaç yaprakları, uçan kuşlar özsel var oluşlarını ve bir yin-yang* olayı gibi fotoğraf pelikülünde yan yana getiriler. Hissettiğimiz dünyada hareketin doğası ve onu izleyen göz arasındaki hız ölçüsü her zaman aynıdır değişmez.

Her şey bize durağanmış gibi görünür. Fotoğrafın bize hiç tanık olmadığı-mız hareket etkilerini göstermesi (bir atletin koşarken beden çizgileri, yıldızların dairesel izleri vs.) gözümüze yansıyan ışık ve hareket arasındaki kuantum durumunun iyi bir kanıtını sunar. Görüntüyü meydana getiren şey ışık ama ışık görüntünün kendisi değildir. Fotoğrafta ise görüntü sadece ışıkla meydana gelir. Böylece fotoğraf, ışık ve görüntünün aynı şey olduğunu söyleyerek bizi yanıltır. Işığın getirdiği sinyaller fotoğraf filmi ya da sayısal işlemcisinde görüntüye çevrilir. Biz bir fotoğrafta, görüntünün kendisini değil ancak ışığın meydana getirdiği etkiyi görürüz.

Geçen zaman ise her zaman gözün görme zamanından daha uzundur. Dolayısıyla bu süre içinde Heisenberg ilkesine göre belirsizlik oluşur. Çünkü beyindeki görmeyi meydana getiren bizzat uyarılma merkezidir. Oysa fotoğraftaki görüntü, film ya da sayısal algılayıcı üzerinde oluşsa dahi bir zamana ihtiyaç vardır. Göz zamanı algıladığı halde fotoğrafın onu algılamış gibi görünmesi zamana duyulan bu ihtiyacı ve fotoğrafın meydana gelmesi için gereken süreyi ispat eder. Gözün görme anı ile görüntü arsındaki süre doğanın izin verdiği en kısa andır. Görme olayı Planc mesafesi* kadar önemsenmeyecek bir süre içerisinde oluşurken zihin bu mesafeyi hiçbir zaman algılayamaz. Kamera ise bu süreyi algılamaya çalışmak isterken zamanı sayısal parçalarına ayırarak ona gerçekte var olmayan bir perspektif ve bu perspektia ait bir mekân ve zaman yaratır. Fotoğrafik bir görüntü ışık/ zaman çizgisi üzerinde yerleştirilmiş sınırlayıcı/sınırlanan ilkenin teknik bir kurgu ile ifade edilmesidir. Sınırlanan zaman, sınırlayan ise ışıktır. Fotoğrafın bozuk çıkması anlamında kullanılan bir deyim vardır “fotoğraf yandı” deyişi pek meşhurdur. Gerçekte meydana gelen şey elbette bir yanma hadisesi değildir. Meslekten bir fotoğrafçı ise poz fazla ya da az geldi der. Kolayca klasik kimya terimleriyle açıklanabilir olsa da film üzerindeki görüntüyü ortadan kaldıran bu durumu kamara obscura ya zıt bir durum içine koyan kuantum fiziğine göre Planc mesafesi üzerindeki dalga genliğinin uzaması veya kameranın bu oranın gerisinde kalmasıdır. Bir fotoğraf öğrencisi elindeki kameranın hız ayarlarının kuantum fonksiyonlarının doğadaki benzerlik ilkesine göre hareket etmesini sağlayan bir düşünceden üretildiğini düşünmez. Sarsıntılı ve bozuk bir fotoğrafta, sınırlanan ve sınırlayan arasındaki teknik kurgunun simet-

risinde bir kırılma meydana gelmiştir. Dikkat edersek fotoğraf çekildiği anda bir klik sesi gelir, bu sesin başlayıp bittiği süre fotoğrafın sınırını belirlese de aslında meydana gelen şey filimin duyarlılığı denilen ve hep ASA gibi terimlerle gösterilen algılama süresini gösterir. Algılan şey ışıktır elbette ama neden çok kısa bir süreye ihtiyaç duyulur? Çünkü zaman uzadıkça, belirsizlik artar. (Fransız fotoğrafçı Niepce in çektiği ilk fotoğraf kabul edilen ev manzarasını göz önüne getirecek olursak bu fotoğraf saniyeler değil bir saatten daha uzun bir süre pozlandırılmıştır ve oldukça bulanık bir görüntüdür)

Bu belirsizlik, ancak kuantum ölçeğinde izlenebilir ama fotoğraf filminin yüzeyi de bir kuantum düzlemi olsada meydana gelen belirsizlik göz ardı edilir. Fotoğraf, ışık ve zaman arasında ya da foton ve elektronların etkileşimleri ile ortaya çıkan dalga titreşimlerinin uyduğu Heisenberg belirsizlik ilkesine göre uzun pozlama sırasında fotoğrafçıların tersinirlik sapması dedikleri bozunmaya uğrar. Şöyle düşünebiliriz, vaktinde gelmeyen bir treni beklerken zaman uzadıkça hiç gelmeme olasılığı hakkında daha çok izlenim edinir ve umutsuzluğa kapılırız, giderek tren bize hiç gelmeyecekmiş gibi görünür. Başka bir örnekte ise yarın yapmayı kararlaştırdığımız bir işi uzak bir tarihe ertelediğimizde o işi hiç yapmama ihtimali daha çok artar. Süre uzadıkça belirsizlik artıyor. Kuantum düzeyindeki belirsizlik elbette izlenemez, biz onun etkilerini ancak büyüdüğü zaman algılarız. Kısaca, biz belirsizliğin nedenlerini bilemeyiz ancak onun etkilerini görürüz. Kameranin hız ayarları, fotoğraftaki kısa anı bu belirsizlikten kurtulmak içindir. Kuvvete etki eden alanlar büyüdükçe belirsizlik artar. Yüksek hızda çekilen bir fotoğraftaki renkler bozulur. Zamanı meydana getiren şey sezgilerimizdir ancak hareketin rölatif davranışına çok ender tanık olsak da (duran bir trendeyken yanımızdaki tren hareket ettiğinde içinde olduğumuz hareketsiz trenin hareket ettiği hissinden kurtulamayız) hareketin varlığından hiç kuşulanmayız. Hareket hissi kuvvet alanları arasındaki farktır, dolayısıyla zaman görecelidir. Bu farka ve göreceliliğe biz hareket adını veriyoruz. Hareket eden bir otomobil aslında etrafındaki cisimlere göre enerjisini artırmaya çalışır. Yani, otomobile etki eden kuvvet artmıştır. Hâlbuki bizim içinde olduğumuz otomobilin yanında bizimle aynı hızda giden başka bir otomobil olsa onun hareket ettiğini anlamayız bu durumda iki oto-

mobiline üzerine aynı kuvvet etki etmektedir. Hareket, kuvvet alanları arasındaki enerji farkıdır. Bir fotoğrafın sarsıntılı çıkması bu enerji farkının meydana getirdiği hareket ve kameranın arasındaki ışık piramidinin doğa perspektifinin çizgilerinin yerini değiştirmesidir. Çünkü fotoğrafik zaman uzamıştır. Başka bir deyişle kamera hızı ile fotoğrafı çekilen cismin ivmesi arasındaki enerji farkı büyümüştür. Hâlbuki kamerayı da fotoğrafı çekilen cisimle aynı hızda hareket ettirsek fotoğraf sarsıntılı çıkmaz. Bu duruma fotoğrafçılıkta pan* yapmak denir. Böylece kamerayı fotoğrafı çekilen cismin hızına eşitlemekle onların enerjileri arasındaki farktan doğan göreceliği ortadan kaldırmış oluruz..

Dünyadaki tüm cisimler aynı hızda ve aynı yönde hareket etselerdi hareket hissi hiçbir zaman oluşmazdı. Hareket etki zaman sezgidir. Ne geçen ne gelecek, ne de şimdiki bir zaman vardır. Herkesin şimdiki anı özel bir andır ve birbirlerinden farklıdır. Kamera bir laterne kutusu gibi davranmaktadır. Herkesin zamanı birbirine eşit, şimdiki bir an tüm evrendeki aynı ve kesin bir zamanı temsil ediyormuş gibi davranarak bizi yanıltır. Fotoğraf makinesi bu yönüyle aslında gözden daha objektif ve gerçekçidir. O, zamanın gerçekten bir fotoğrafını çeker, oysa zihin/göz, geçmiş bir zamanın izinden gelecek zamanı da algılayabildiği için şimdiki anın farkına varabilir, geleceğe ait bir zaman algısını göz değil zihnimiz sağlar. Fotoğrafın bize gösterdiği zamanın göreceli değil gerçek bir zaman olması, gözün, göreceliğin kurallarına daha çok bağlı olduğunu gösterir.

Fotoğraf üzerinden okuduğumuz gerçeklikte cisimler, bir anda ve bir yerde mevcut ve sanki orada durmaya ve bulunmaya hala devam ediyorlarmış hissini yaratır. Kamera zamanı görecelikten kurtarma ilkesi üzerine yapılmıştır. Hâlbuki izlediğimiz herhangi bir cisime ait hareket (bir yaprak, bir kuş, bulutlar vs) kısa bir süre sonra artık mevcut değildir. Fotoğrafın bu etkisi aslında görmeyi fiziki bir ölçüm haline getirmesidir. Çünkü bir fotoğraf kendisini ışığın etkilediği oranda görmeyi mümkün hale getirir. Biz, bu farkı ancak daha uzun bir zamanda anlarız. Neden arka arkaya çekilen aynı fotoğraf birbirlerinden farklıdır ve neden hareket durmamakta, akmaktadır? Görme aracılığıyla farkına vardığımız bu değişimi fotoğraf bize gösteremez.

Herhangi bir cisim ancak böyle var olabilmekte, sürekli değişmektedir. Üzerine sonsuz etki eden kuvvetlerin farklı alan çizgileri sonsuz enerji farkı meydana getirir. Böylece cisim sürekli değişerek benzemezlik yaratır. Gördüğümüz herhangi bir cismin aynısını bir daha hiçbir zaman göremeyiz. Görmenin doğruluğu ve kesinliğine olan inanç duygusunu yaratan etkilerden en büyüğü belkide bu unsurdur. Benzemezlik unsurudur.

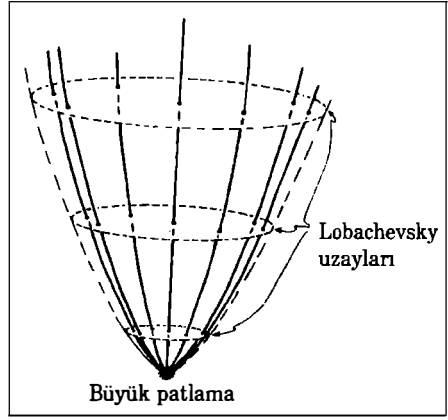
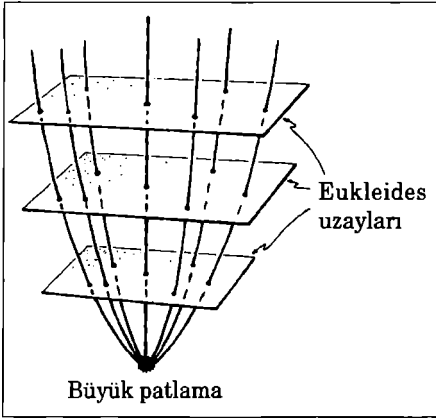
* **Planc mesafesi:**

$10^{-35} m = \sqrt{\hbar Ge^3}$ Evrendeki en kısa mesafe kabul edilen bu değer, gerçekliğin algılanmasında beyin tarafından ihmal edilsede, kuantum ölçeğinde ve kuantum sıçramalarında çok büyük bir değerdir. Kuantum sıçramaları Heisenberg in belirsizlik ilkesinin bir sonucudur. Belirsizlik ilkesi: bir tanecığın hızını ve konumunu aynı anda ölçmek mümkün değildir der. Eğer konumunu kesin biçimde ölçersek hızı belirsizleşir. Terside doğrudur. Hızı kesin biçimde ölçtüğümüzde bu kez konum belirsizleşecektir. Heisenberg ilkesinin getirdiği bir alt sınır vermek gerekirse, bir elektronun nanometre (bir metrenin milyarda biri) mertebesinde hassasiyette ölçülebileceğini farz edersek, bu durumda momentum öyle belirsiz hale gelirki bir saniye sonra elektronun bize yüz kilometreden daha fazla yakın olmasını bekleyemeyiz. *Mutlak sınır:* $\Delta x \cdot \Delta p \geq \hbar$ bu formül bize, eğer x konumunu ölçerek ne kadar kesin belirlersek p momentumu veya hızı o denli belirsiz hale geleceğini söylemektedir. Bu nedenle modern sayısal kameralarda görüntü işlemcisi elektronların bu belirsizliğini çözme sorununu hiçbir zaman aşamaz ve "noise" dedikleri bir sorun ortaya çıkar. Bu durumda sayısal kameralarda zaman simetrisi ve ışık konisi değişir. Görüntü anı zamanın gerisine düşer. Sebep sonuç yer değişir.

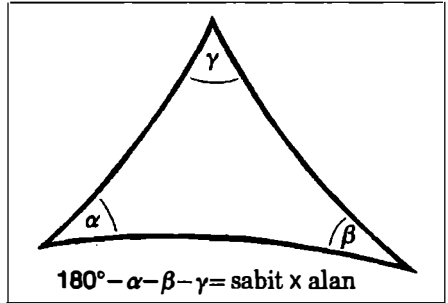
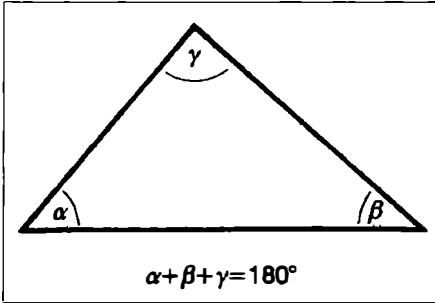
Formülde; x momentumu, p konumu h ise evrensel değer Planc sabitini göstermektedir.

** **Pan:**

Fotoğrafı çekilmek istenen hareketli bir nesne - at, otomobil, tren vs- kamera tarafından sanki takip ediliyormuş gibi o cisimle aynı doğrultuda hareket ettirilirse çekilen cisim sanki hiç hareket etmiyormuş gibi hareketi donmuş görünür. Dolayısıyla kuantum ölçeğinde bir dünyada sıradan bir mantık rölatifdir, görecelidir. Sezgi ve mantığımızın meydana getirdiği bu dünya kuantum ölçeğinde bir kuruntudan ibarettir.



Eş anlı uzay- zaman düzleminde Euclides üçgeni iç açıları toplamı daima 180 derecedir. Lobachevsky uzayında ise 180 dereceden daha küçüktür ve düz bir çizgi evrende mevcut değildir. Klasik fizik her kes için eş anlı bir zamandan söz eder. Minkowsky ve Poincare gibi büyük matematikçiler ise herkesin şimdiki anının birbirinden farklı olduğunu söyler. Kamera, herkes için aynı bir an ve zaman varmış gibi davranır. Hâlbuki her fotoğraf kameranın kendi yarattığı bir zamanıdır.



Euclid geometrisinde bir üçgenin iç açıları daima 180 derecedir. Uzay ve zamanı çizgisel kabul eder. Bu durumu bir fotoğraf filminin yüzeyine benzetebiliriz. Görüntü ve zaman arasındaki ilişki lineer veya çizgiseldir. Neden ve sonuç bu çizgi üzerindedir. Bu durumda zaman, sayısal algılayıcılara göre daha gerçek bir olay ufkunu gösterir.

Lobachevsky (hiperbolik geometri) geometrisinde bir üçgenin iç açıları toplamı 180 dereceden küçüktür. Rölativitenin uzay-zamanın düz bir çizgi olmadığını gösteren bu geometri, Euclid geometrisinin saptığını anlatır. Bu nedenle günümüz sayısal görüntü algılayıcılarındaki zaman hiperbolik tir. Sebep ve sonuç yer değiştirmiştir. Sayısal kameralar bize sonucu değil nedenleri gösterir. Çünkü zaman, sayısal görüntü işlemcilerinde genlik kazanmış ve olay ufkı değişmiştir.

FİLMİN GERÇEKÇİLİĞİ

Elektrik karanlığı öldürür, mum aydınlatır

Thoreau

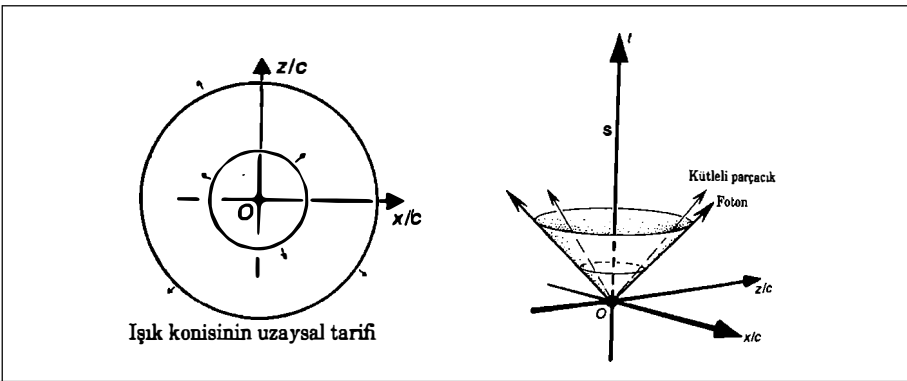
Buradan hareketle sayısal kamera film kullanan analog kameraya göre görüntüyü daha uzun bir sürede elde edebileceği sonucuna ulaşırız. Süre uzayınca kaos probleminde gösterdiğimiz gibi belirsizlik artar. Bu nedenle film üzerindeki görüntü daha kısa sürede oluştuğu için belirsizlik azdır. Sayısal ya da dijital işlemci görüntüyü bir dizi işlemden geçirirken süre uzar böylece ortaya belirsizlik çıkar. Sayısal makine üreticileri bu durumu parazit anlamına gelen “noise” terimiyle açıklıyorlar. Oysa meydana gelen şey belirsizliktir. Detaycılar için bu durumu açıklamaya çalışırsak; Sayısal işlemciler foton enerjisini elektrik akımına çevirirler. Sayısal görüntü bir fotoelektrik olaydır. Bunu da yarı iletken (semi conductor) denilen silikon bir yüzey üzerinde dizili olan elektronların ($\frac{1}{2}$ yukarı spinli) aynı davranış özelliğini taşıması ilkesinden hareket ederek yaparlar. Her elektron üzerine düşen foton enerjisini aynı şekilde (yukarı spin) diğer elektronlar üzerine aktarır. Onlarda yanlarındaki diğer elektronların üzerine aktarılır. Her elektronun taşıdığı enerji farklıdır. Bu farklar renk ve kontrast (ışık şiddeti aralığı) farklarını yaratır.

Görüntü işlemcisi bir program yardımıyla gelen bu elektrik sinyallerini okur. Böylece görüntü matematik algoritma diline çevrilir. Gelen her sinyalin bu algoritmadaki renk ve kontrast karşılığı bulunur. Ortaya çıkan sayısal görüntüdür.

Hâlbuki film üzerine düşen foton/ışık enerjisinin etkilediği elektronlar film üzerinden hiçbir yere gitmezler. Görüntü, ışık film üzerine düştüğü anda oluşur. Düşen ışık, görüntünün meydana gelmesi işlemine katılırken fotonların enerjisi film üzerindeki elektronları nötr hale getirir böylece metalik bir yüzey oluşur. Bu yüzey fotoğraftır. Dolayısıyla analog kameralarda film yü-

zeyi üzerine düşen ışık piramidinin desenleri başka bir sisteme aktarılmazlar. Bu desenlerin film yüzeyindeki süresi çok kısa olduğu için belirsizlik azdır. Filmde görüntüyü meydana getiren işlem filmin kalınlığı olan milimetrenin üçte biri ölçüsünde bir yüzeyde oluşurken, sayısal işlemcide bu ölçü milimetrenin kesirleri değil santimetre mesafesindedir. Bu nedenle film üzerinde oluşan fotoğraf zamanı, sayısal işlemci veya dijital fotoğrafa göre daha kısa dolayısıyla daha gerçektir. Filmin üstünlüğü ve gerçekliği, üzerindeki zamanı başka bir sisteme aktarmamasıdır. Zaman film üzerinde sanki donmuştur. Sayısal görüntüdeki zaman fiziksel olarak oluşan fotoğraf ile aynı zaman değildir. Evet, sayısaldır ama fotoğraf değildir deyişi burada bir haklılık kazanır. Zaman, sayısal görüntü işlemcisinde sezgisel olarak fark edilemeyecek biçimde genlik kazanmıştır. Bu ne demek? Sizlere bunu basit bir grafik ile göstertmek istiyorum.

Okuyucu, enerjinin akış yönü olan zamanın, doğduğu ve yaratıldığı andaki ilk ve büyük etkisi ile her an sürekli olarak yeniden yaratıldığını, şu an dediğimiz kavrayışın, zihnimiz tarafından algılanan zamanın, bir üst üste gelme biçimi (süper pozisyon) olduğunu bilmesi gerekir. Bu kısa açıklama ve örneklerle yukarda sözünü ettiğimiz iki görüntüleme arasındaki farkı, aşağıdaki grafikte ise zamanın başlangıcı ve hareket arasındaki ilişkiyi görebiliriz. Bu grafik örneği göstermek isteyişimdiki neden, okuyucuya zaman kavramının fotoğrafla olan ilişkisini daha iyi anlamasını sağlamak içindir. Çünkü zaman tanımsız ve belirsizdir, onun fiziki bir büyüklüğü yoktur.



Zamanın evrimi

Yukarıdaki grafikte sıfır noktası zamanın başlangıcını temsil ediyor. Koninin ortasındaki çizgi ise ışık hızını temsil eder. Işık hızının gerisinde kalan tüm cisimler zaman konisi içinde kalır. Grafikte zamanın genişmesi dolayısıyla enerjinin üç boyutlu ışık hızıyla uzayda dışarıya doğru genişleyen bir koninin yüzeyi yani ışığın küresel dalga cephesi olacaktır. Sonunda kendi üzerine çökene kadar (bu görüş henüz ispat edilememiştir, eğer evrende yeteri kadar karanlık madde varsa evren kendi üzerine çökecek veya grafikteki koni başlangıç noktasına sürüklenecektir. Son günlerde hazırlıkların tamamlanan ünlü CERN deneyinde somut bilgilere ulaşılabileceğimizi tahmin ediyoruz)

Bir insan hayatının evreleri gibi giderek yaşlanan insanın hareketlerinin ağırlaşması ve çocukluk dönemine benzer bir dönüşümün gerçekleşmesi, insanın çocukluğu ve yaşlılığı arasındaki fiziki benzerlik biyolojik bir süreç olmanın ötesinde burada farklı bir anlam kazanır. İnsanın hareketleri ömrünün sonuna doğru giderek ağırlaşır. Tıp bilimi bu olayı sadece biyolojik bir süreç olarak görür. Hâlbuki aynı insanı ışık hızına yakın giden bir aracın içinde seyahat etmesini sağlasaydık binlerce yıl yaşlanmazdı. Işık hızı sabit olduğu için grafikteki koninin daima merkezinde, dolayısıyla maddi tüm cisimlerin uyduğu yasaların dışındadır. Bir kum tanesini düşünersek, sahildeki kum tanesinin şekli sonsuza dek değişmeden kalabilir. Çünkü kum tanesi üzerine etki eden kuvvetler küçülmüş, etrafındaki maddi cisimlerin uyduğu etkilerden kurtulmuştur. Sahildeki kumların üzerinde yürürken sanki onlar zaman dışıymış gibi görünmelerinin nedeni budur.

Hareketin kısıldığı ışık hızında zaman sıfır değeri ile gösterilir. Elimizdeki fotoğraf makinesiyle ışık hızında gidiyor olsaydık hiçbir şeyin fotoğrafını çekemezdik. Fotoğraf makinesi bize ışık hızının gerisinde kalan hareketi gösterir. Işık hızının gerisinde kalan her şey ise zamana ait olanı gösterir. Bir sistemin hareketi artarsa kuantum alan çizgisi grafikteki sıfır noktasına, ışık hızına yaklaşır. Işık hızına ulaşan bir cisme sonsuz enerji vermek gerekeceğinden verilen enerji tamamen harekete dönüşmez kütle sine ilave olur böylece kütlesi belirsizleşir ya da sonsuz olur. Işık, zamanın başlangıcı ve ilk halini temsil eder. Fotoğraf ışık tarafından meydana getiril-

diğine göre çekilen bir cismin fotoğrafı onun kuantum enerjisini gösterir. O cismin kendisi üzerine etki eden enerji ve kuvvet alanlarına kazandırdığı bir fonksiyondur. Bir kum taneciği ve bir kaya parçasının üzerlerine etki eden kuvvet alanlarının farklılığıdır, ama gerçekte kütlelerin nasıl dağılmadan bir arada durduğunu cevaplamaktan bu gün uzağız. Toz taneciklerinin sonsuza kadar var olması. Her cismin sonunda toz haline gelmesi açık bir şekilde gösterir ki her cisim kendi enerjisi dışındaki enerji alanlarının kuvvet çizgilerine kendini eşitlemeye çalışırken küçülür. Küçülebileceği son büyüklük toz taneciği artık iç enerjisindeki belirsizlikten tamamen kurtulmuş ve kararlı hale gelmiştir. Çünkü toz taneciğinin üzerindeki alan çizgileri küçülmüştür. Gezegenler gibi büyük sistemlerin bir arada durmalarını sağlayan kuvvet, zamanın sıfır noktasında yaratılan enerjinin alan çizgileri tarafından meydana getirilmiştir. Çizgi deyimi burada kesintisiz ve sürekli olanı temsil etmektedir. Önümüzdeki masa veya karşımızdaki dağ, uzak gezegenler bu çizgilerin uzantısı tarafından bir arada tutulur. Eğer bu çizgiler olmasaydı her şey dağılırdı. Toz taneciğinin kararsız durumu bu çizgilerin varlığının kanıtıdır. Toz taneciği tıpkı zamanın dışına itilmiş gibi hareket eder. Ne büyür ne küçülür. Her yerde bulunur ama hiçbir yere ait değildir. Boş uzayı doldururlar, çekilip itilirler. O halde zamanı meydana getiren şey kuantum alan çizgilerine tabi olan enerji ve yarattığı rölatif-göreceli hareket duygusudur. Kuantum çizgileri sonsuza kadar devam etmez, bir yerde kopar ama yok olmaz. Hissettiğimiz bütün varlık grafikte gösterilen koninin dış çizgisi üzerinde ilerlerken sürekli yeniden yaratılırlar, var olmaktan hiçbir vakit geri kalmazlar. Yaratılarak ilerleyerek yaratılırlar. Gelecek zorunludur. Bugün ve dün artık mevcut değildir. Bugün dediğimiz zaman dünlerin birbirlerinin üzerlerine kapanmış hali kast edilir. Bu gün ya da şimdi, bağımsız ve kendi başına bir zamana sahip değildir. Hissettiğimiz maddi evren ışık hızının gerisinde kaldığı için bize donmuş ve katı görünür. Zamanın hızı kainatın her yerinde her zaman aynı değildir. Zamanın başlangıcında ve yeni yıldızların yaratılışlarında zaman daha hızlıdır ve mekân süper sicim teorisine göre 11 boyutludur. Üç boyutlu evrenimiz 11 boyutlu mekânın üzerine kapanmış halidir. Fotoğrafı çekilen bir cisim iki boyutlu hale gelirken diğer boyutu kendi üzerine kapanır.(bkz. Görmenin simetrisi ve fotoğraf)

Fotoğraf karesinde izlediğimiz iki boyutlu mekân, zamanı donmuş

gibi gösterir. Gerçektende kameranın ilk icat edildiği yıllarda ona “zamanı durduran makine” denilmesinin nedeni çok ilginçtir. Çünkü iki boyutlu bir mekânda zaman ağırlaşır. Üç boyutlu Mısır piramitleri içerideki iki boyutlu duvar resimlerinden daha fazla yıpranmıştır. Başka bir örnekte, kaya resimleri kayanın kendisinden daha yenidir. Boyutsuz bir toz taneciğinin sonsuza kadar yaşayabileceğini hatırlayalım. Duvardaki çivi yazısı yüzeyi, duvarın kendisinden daha yeni görünür. Eski bir kitabın içindeki yazılar kitaptan daha yeni görünür vs. Fotoğraf, kuantum alan çizgilerinin kenarına düşen bir gölge gibi durur. Zaman ilerlerken arkasında bıraktığı gölgelerin içindeki dünyayı görmeye çalışır. Fotoğraf, bize ne geçmiş nede bir gelecek anlatır. Işığın önüne engel koyar, onu engelleyebildiği ölçüde görünür. Engellenen ise ışık değil ışığın filmin üzerinde yarattığı bir kuantum durumudur*. Çünkü ne göz zamanı algılar nede zaman süresizdir.

* Görmenin kendisi fotoğrafla aynı şey değildir. Görmek, şimdiki bir an fikri yaratır, fotoğraf ise an fikri yaratsa dahi kamera şimdiki anı algılayamaz. Göz, daima şimdiki anı algılar. Çünkü görme tam bir kuantum durumudur. Fotoğraf zamanı böler, bu yanıla bakılınca fotoğraf bir kuantum durumu değil onun etkisidir demek daha doğru bir görüştür.

GÖRMENİN SİMETRİSİ VE FOTOĞRAF

Neden eşya küçülüyor uzakta

Gözsüz görüyorum nüyada, niçin

Necip Fazıl Kısakürk

Fotoğraf ve perspektif arasındaki ilişki ile resmin perspektifi arasındaki fark, zihin ve kameranın ayrımını verir. Fotoğraf bu durumda bir fizikçi için belki çok daha başka bir anlam taşır. Zamanla kurulan ilişkinin estetik bir yorumudur fotoğraf. Zaman duygusunu yaratan şey göz değil zihnimizdir. Analogik benzerliklerin üretiminde kameranın gözden farkı zamana kanıt getirmesidir. Ama fotoğraf bunu yaparken zihnimizi sınırlar ve şimdiki bir an fikri yaratır. Eğer yüzyıl önce çekilmiş bir ağaç veya manzara fotoğrafına bakarsak zamanı algılayamayız. Fotoğraf zamanı nasıl sınırlar? Bunu anlamak için perspektifi anlamamız gerekir. Fotoğrafın bir boyutu kendi üzerine kapanmış, iki boyutlu bir uzay-zaman düzlemini gösteren doğanın donmuş halidir. Sanki zamana yeni bir mekân yaratılmıştır. Zamanın zihnin dışında ve bağımsız olduğu illüzyonu fotoğrafın çekiciliğinin temel unsurudur. Fotoğraf geniş açıyla veya panoramik çekilse dahi yine iki boyutludur. Hâlbuki bir ayna yüzeyi iki boyutlu olmasına karşın üç boyutlu görünür. Çünkü ayna üzerine gelen ışığın tamamını gelen açıyla her yöne geri yansıtır. Fotoğraf ise hep aynı yönde ona bakılan yönde yansıtır, ışığın fotoğraf yüzeyinden yansıtılma oranı ise binde bir kabul edilir.

Film üzerine gelen ışığın büyük kısmı ayna gibi geri yansımaz, yansımayan bu ışık film üzerindeki görüntüyü meydana getiren işlemin enerjisine eklenir. Film üzerindeki görüntü bu yok olan ışığın kendisidir. Ayna ise, görüntüyü meydana getirmez onu sürekli yansıtır. Üzerindeki görüntü ancak ortamda ışık mevcut olduğu zaman mümkündür. Bu nedenle bir cam, ayna veya prizma, lens üzerlerinden yansıyan ışığı fotoğraf gibi tutmadıkları için parlak ve üç boyutlu görünür. Gözün kendisi bir kuantum sayar gibi tek tek ışık tanecikle-

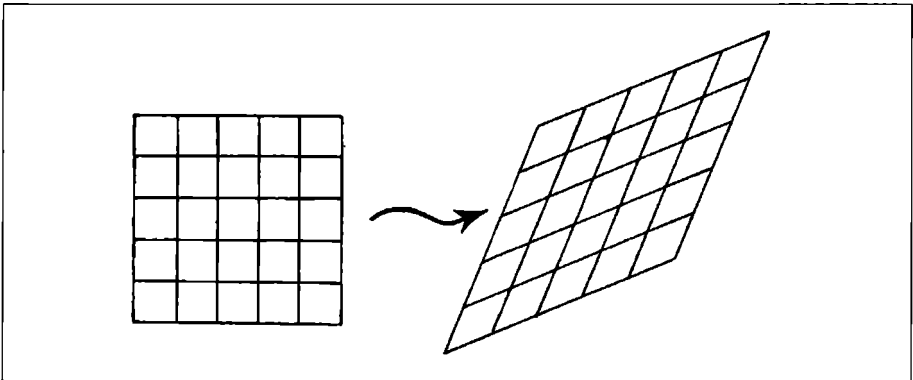
rini veya fotonları sayar. Film yüzeyi ise onları kaydeder. İnsan duyuları içinde kuantum simetrisini algılayabilen tek organ gözdür. Uzaklaşan her cismin küçülmesi en çok bir fotoğraf yüzeyinde gözlemlenir. Bunun nedeni fotoğrafın doğanın donmuş bir perspektifini hareketi ortadan kaldırarak meydana getirmesidir. Hareketten arındırılmış bir cisim ise zamanı değil geometrik biçimlerin ilişkisinden doğmuş bir perspektifi gösterir. Uzaklaşan cismin uzaklaşma hızı artarsa meydana getirdiği perspektif etkisi de artar. Hareketi artan ve hızlanan cisimlerin lineer düzlem üzerindeki boyutu hareket yönünde kısalır. Cismin diğer iki boyutu (yatay ve düşey) hareket yönündeki boyutun üzerine kapanır. Böylece cisim nokta haline gelinceye kadar küçülür. Bir cismin hacmi ne kadar büyük olursa olsun hareket yönüne doğru boyutu o oranda küçülür. Bu kuramı rölativitenin içerisine koyabiliriz belki, ama aynı zamanda kuantum fiziğinin alan denklemlerine de uyar. Hiçbir cismin kendisine ait kesin bir boyutu bulunmaz. Çünkü kuantum fiziğine göre boyut ölçülemez. Ölçülemeyen bir boyutun ise kesin bir hacmi bulunmaz. Bir cismin boyutunu belirleyen şey etrafındaki diğer cisimlerin boyutları ile arasındaki farktır. Önümdeki masa, kalem, dağ, taş vs. sadece ölçümlerin meydana getirdiği bir varlığa sahiptir.

Görmenin simetrisi cisimlerin lineer (çizgisel) uzay düzlem üzerinde ve bakılan düzlemin ufuk hattı doğrultusunda arka arkaya dizilmiş şeklidir. Bu dizilmenin meydana getirdiği etkiye biz üç boyut adını veriyoruz. Yan yana değil arka arkaya çünkü hiçbir cisim göze karşıt bir noktada hareket etmeden küçülmez. Biz hareket etsek cisimler sabit kalsa dahi kendisinden uzaklaşan cisimler küçülür. Bu ilk olayın bu kez tam tersi olur. Cismin perspektifi kendi üzerine değil uzayın perspektifi o cismin üzerine kapanır. Bakılan cisim yine giderek küçülmeye devam eder. Cismin yerini belirten uzay düzlemine ait çizgiler bakılan cismin odak merkezine doğru kapanmaya başlar. Eğer bir gemide seyahat ediyorsak kıyıdaki binaların yatay düzlemde küçülürken geminin yol aldığı denizin ve ufuk düzleminin aynı kaldığını görürüz. Küçülme etkisi daima tek boyut yönünde ve merkeze doğrudur. Deniz ve ufuk düzlemi iki boyutlu olduğu için küçülme etkisi hissedilmez. Hâlbuki karada yaptığımız seyahatlerde etrafımızdaki cisimler biz yol alırken daha büyük bir hızla küçülür. Bunun nedeni yer düzleminin daima üç boyutlu etki meydana getirmesidir.

Galile Denizi:

Rölativitenin bu etkisini fizikte Galileo Denizi denilen düşünce deneyinde Galilei Galileo da açıklamaya çalışmıştır: Durgun denizin ortasında yol alan ve sabit hızla ilerleyen bir geminin içindeki salonda tavandan damlayan su, yerdeki bir kabın içinde hep aynı noktaya düşmektedir. Bu kabı gözlemleyen birisi geminin hareketsiz olduğunu düşünecek ve geminin hareket ettiğini hiçbir zaman anlayamayacaktır.. Başka bir durumda ise geminin pruvasındaki yolcu sürekli ufka bakarsa (deniz dalgalı değilse) geminin sabit, hareketsiz kaldığı hissine kapılacaktır.

Fotoğrafın perspektifi veya bir boyutu kendi üzerine kapanmıştır. Başka bir deyişle fotoğrafta ufuk çizgisi ve uzam sadece yataydır. Fotoğraftaki derinlik etkisi ise sadece ışık ve gölge tarafından meydana getirilerek cisimleri bize üç boyutluymuş gibi gösterir. Bazı tren rayları fotoğrafları bu perspektif hatasını azaltabilirler, çünkü raylar üzerindeki gölgeli ve parlak metal yüzeyler arka arkaya dizilerek uzam ve derinlik etkisi yaratırlar. Sanki üç boyutlu bir etki meydana getirirler. Bu tür fotoğraflarda bu kez yatay konumdaki ufuk hattı kaybolur. Oysa göz her iki düzlemi yani yatay ve düşey ufuk hattını kendi perspektiflerinde görür. Fotoğraf ve resmin perspektifleri farklıdır. Resim sadece perspektif kurallarına bağlı olmadığı gibi üç boyutlu bir etkiyi renk ve ışık ile de yaratabilir. İngiliz ressam Wiliam Turner in resimleri üç boyut etkisini aşan etkileyici bir perspektif meydana getirirler. Turner in resimleri ufuk derinliğini insanın görüş mesafesinin ötesine taşır. Seyirci kendisini tablonun içerisinde bir yerde duruyormuş gibi bulur.



Her iki cisim yan yana aynı hızla yol alırlarsa küçülme etkisi meydana gelmez.

Bu kez cisimlerin hareketi olmasına karşın boyutlarda bir değişme gözlenmez. Küçülme etkisi gözün meydana getirdiği bir etkidir. Göze gelen ışık çizgileri göz lensinde kırılmaya devam ederse küçülme ya da büyüme etkisi oluşur. Küçülmenin büyüklüğü hareketin hızı ve göz lensinin gelen ışıkla yaptığı açı tarafından belirlenir. Perspektif etkisi göz tarafından yaratılan bir yanılsamadır. Gerçekde uzaklaşan bir cismin hacmi ve kütesinde hiçbir küçülmenin olmayacağını hepimiz biliriz. Şair N.Fazıl Kısakürek bir şiirinde “neden eşya küçülüyor uzakta” demişti.

Hâlbuki eşyanın uzakta küçülmesi gözün meydana getirdiği optik bir paradokstur. Bir cismin hareket halindeyken gerçek kütesinde küçülme meydana gelebilmesi için, ışık hızına yakın seyahat etmesi gerekir. Işık hızına yaklaştıkça cismin boyu hareket yönüne doğru bir miktar kısalır. Eğer bir cisim ışık hızına yaklaşırsa kütesi değişir. Çünkü bir cismin ışık hızına ulaşabilmesi için o cisme sonsuz miktarda enerji vermek gerekir. Verilen enerjinin tamamı ışık hızına dönüşmeyeceği için kütesine eklenir böylece kütle büyür ve sonsuz olur. Rölativite veya görelilik teorisi bize böyle söyler. Dünyada böyle bir enerji mevcut olmadığı için cisimlerin hızıyla hiçbir cismin kütesinde değişme olmaz. Küçülme etkisi optik bir etkidir. Değişikliği yaratan şey görmenin optik sınırlarıdır. Gözümüze gelen ışık ışınlarının veya çizgilerinin göz yuvarında kırılırken meydana gelen daralmadır. Böyle olmasaydı bir dağın görüntüsünü uzaklardan nasıl görebilirdik. Dağın ve gözümüzün boyu arasındaki oran ya da fark görmenin sadece göz ile yapılmadığını beyinde işin içine katılarak cisimlerin gerçek boyları hakkında daima bizleri uyardığını, bilgi verdiğini böylece görmenin sadece basit bir optik hadise olmadığını, zihni tecrübelerimizin cisimlerin görelî büyüklükleri hakkında daima bizi yönlendirdiğini hepimiz tecrübelerimiz ile biliriz. Küresel sapma (aspherical distortion) denilen ve her fotoğrafik lens ya da optikte meydana gelen çizgilerin bükülerek yastık etkisi meydana getiren kusurları özel ve pahalı lensler ile düzeltilse de bütünüyle ortadan kaldırılamaz. Gözün bu kusurları nasıl ükemmeli bir şekilde düzelttiğini henüz tam olarak bilemiyoruz.

Görme perspektifi göz lensi tarafından yaratılır, zihin tarafından denetlenir. Görünüm süreklidir. Bu sürekliliğin hızı ışık hızına yakın ve Planc mesafesidir. Bu nedenle görmenin gerçekliğinden hiç kimse şüphe etmez. Işık hızının evrendeki değişmeyen tek hız oluşu görmenin kesinliğini yaratan ilk olgudur. İkinci olgu perspektiftir. Perspektif çizgileri merkeze doğrudur. Hareket etkisiyle önce merkezdeki cisimle küçülürler. Tren raylarındaki daralma daima merkeze doğrudur. Renkler ise güvensizdir.

Renk ışığın meydana getirdiği ilk etki değildir. Renksiz karlı bir manzaranın gerçekliğinden hiç şüphe etmediğimiz halde tabiattaki renklerin kesinliğine her zaman güvenmeyiz. Karlı bir manzara, hiçbir rengi yansıtmadığı için renksiz görünür. Hâlbuki denizin rengi günün her saatinde sürekli değişebilir. Renk değişken ışık sabittir. Işık hızı değişmese de tabiattaki renklerin devamlı değişmesi bunun bir ispatıdır.

GOETHE'NİN RENKLER TEORİSİ

*Sonbaharın çağrışımlarıyla parlamakta ateş, köy sıcaklığındaki ocakta
Çıtırtılarla ve ne kadarda telaşlı! Hızla sarılarak çalı çırpıya*

*Ama aynı ateş hemen arındırır kendini, bulandıran dumanları kovar
O zaman parlak alev, yenilenerek ve daha güçlü yükselir bavalara*

Goethe. Roma ağıtları

Goethe kendini kırlara attığı bir gün sükûnetin içinde ve düşüncelerinin doğal kavrayışı ile tabiatı temaşa ederken akan derenin parlak ışıklı renkleri içinde sıçrayan balıkları görür. Su hızla akarken içinden hayat ortaya çıkmaktadır. Hâlbuki aynı derenin yanında birikmiş olan göleğin hareketsiz suyu donuk ve bulanık görünmektedir. İçinde bir balığın dahi yaşamadığı bu suyun akan derenin suyuyla aynı olmasına karşın içinden bir hayat doğmamaktadır. Üzerinden sineklerin havalandığı bu durgun su birikintisinin hayatın doğuşuna güç veren hareketten yoksun oluşunu kavrayan Goethe not defterine şöyle yazar “hareket hareketten doğar, yaşam ise tabiattaki bu sonsuz hareketlerin sonsuz defa karşılaşmalarından doğan bir ilişkidir. Yaşam ile ölüm arasındaki sınır harekettir. Hareket eden bir şey ise canlıdır.”

The Colors theory of Goethe. Harvard üniversity pres. 1953

Goethe renkleri bir kelebek gibi çiçeğin üzerine gelip konan etki olarak görmüyordu. Rengi meydana getiren cisim değil ışığın kendisiydi. Işık cismin rengini meydana getirebilmesi için ilk etkiyi meydana getiriyordu. Işık hareket halindeydi oysa cisimlerin hareketi yoktu. Bu hareket sonsuz olduğu için cismin rengi sonsuz biçimde değişiyordu. Işık cisimlerin üzerinde asılıp kalmaz devamlı değişir. Bir prizma eline alarak içinden ışığa

doğru baktı. Işık prizmanın içinde sürekli olarak değişiyordu. Şöyle dedi “renk cismin üzerinde asılıp duran bir şey değildir, ışıkla sürekli değişir”. Newton’cu renk kuramıyla temeldeki farkı rengin tek bileşenden oluşmasıydı. Newton rengin bir karışım olduğunu ispat edebiliyordu. Çünkü renk bir karışımdı, Gothe ise rengi bir bütün olarak tasavvur ediyordu. Newton ışığı prizmadan süzerken o prizmanın içinden ışığı gözlemlemeye çalışıyordu. Newton görülebilen tüm renkler kırmızı mavi ve yeşil renklerin bir karışımı olduğunu ileri sürdü. Prizmadan geçen ışığın bu üç renge bölündüğünü ispat eden Newton her rengin bir genliği ve dalga hareketine sahip olduğunu, cisimlerin bu renklerin enerjilerini soğurdukları ölçüde renge sahip olabileceklerini söyleyerek bugünkü modern renk kuramını büyük ölçüde tanımlamıştı. Newton prizmayı ışığın önüne koyarak süzdü. Goethe ise prizmanın içinden ışığa bakmaya çalıştı. Sorun ve hata buradaydı. Prizmadan süzülen ışık üç temel renge ayrılıyordu. Mavi Kırmızı Yeşil. Newton kolayca tüm renklerin bu üç rengin karışımından oluşan fikre vardı. Goethe de prizmayı ışık önüne koysaydı oda aynı görüşe varabilirdi. Öyle yapmadı prizmanın içinden ışığa baktı. Tabi böyle olunca da içinde hiçbir renk göremedi. Ama burada prizma her dağınık ışık önünde renkleri süzmez. Prizma üzerine doğrusal bir ışık göndermek gerekiyor. Goethe herhalde böyle bir düzenden yoksundu.

Goethe ışığı sabit görerek, renklerin oluşumunu ışık miktarındaki artma ve azalma olarak görüyordu. Aslında haksız değildi, ışık şiddetinde meydana gelen farklılaşma renkleri değiştiriyordu. Hâlbuki ışık miktarında ya da şiddetindeki değişim daha çok rengin tamamını değil onun parlaklığı ve şiddetini etkiler. Goethe, belki de burada renk parlaklığı ile rengin aynı şey olduğunu düşünüyordu. “Güneş batarken ışık zayıflar, zayıflayan ışık ise kırmızıya kaçır” diye yazdı, bu düşüncede doğrudu. Belkide bu, bize sıradan bilgi gibi görünse de Goethe ışık şiddetinin rengi belirleyen bir unsur olduğuna öylesine inanmıştı ki renklerin ışık içinde değil ışığın ışıma ve aydınlatma gücünde olduğunu izah etmeye çalışırken bunu kırmızıya kaçmayla izah ediyor ama kırmızıya kaçan ışık enerjisinin azaldığını söyleyerek bizleri yine hayrete düşürüyordu. Goethe, Weimar daki evinin penceresinde batan güneşin kırmızı ışıklarına bakıp zayıflayan ışığın neden kırmızıya kaçtığını düşünür-

yor, diğer yandan kararan gökyüzündeki pembe, eflatun renklerin gözün görme sınırındaki renkler olduğunu anlamaya çalışıyordu. “Işığın gökyüzünde hareketi tükenirken renkler kızıla kayıyor. Aynı şekilde alevler sönerken kor halinde renkler yine kızıla kaçıyor.” diye yazdı not defterine.

Goethe, renkleri sıkı bir analize tabi tutma gayretiyle, yağdanlıkta ki mum ışığının da sürekli sarı ışık yaymasından bir sonuç çıkartmak istiyordu. “Her renk o cismin kendi rengidir. Işık o cismin rengini sonsuz biçimde değiştiremez.” Çünkü ışık cisimlerin rengini meydana getirirken o cismin fiziki özelliklerine göre bir renk oluşuyordu. Işığın içindeki rengi görme gayretini bir fizikçi duyarlılığı ve zekâsıyla eğer başarabilmiş olsaydı, Goethe, prizmadan ışığı geçirebilecek düzeneği oluştururdu. Gökkuşağı içerisinde oluşan renk tayfı kendisini heyecanlandırıyordu ama bu seferde ışığın havadaki su zerrecikleri içinden geçerken yarattığı bu etkinin bir izahı olmalıydı. Işık renge nasıl dönüşüyordu? Kafasındaki diğer soruların hep bu sorunun etrafında şekillendiğini bildiği için beyaz ve siyah renkleri gözün görme sınırlarına yerleştirdi. Renkler, siyah ile beyazın arasında oluşuyordu (modern fiziğe göre siyah ve beyaz renk değildir). Siyah yüzeyde ışık hareketinin sona erdiği beyaz yüzeyde ise ışığın enerjisinin arttığı ve gözün bu artan ışık miktarını algılayamadığı bir durum olarak görüyordu. “Renkler ışık ve gölgenin ardışıklığıdır” diye yazdı. Herhalde bu düşünceye varmasının nedeni, ışığın sabit olmaması ve değişmesiydi. Haksızda değildi. Kapalı bir havada aslında biz her şeyi daha çok mavi renkte görürüz. Sarı sonbahar yaprakları kapalı ve bulutlu bir havada neredeyse beyaz renkte görünürler.

Mumlar, kurşun kalemler, aynalar ve renkli camlar, kristaller, sıvılar ve renk çarkı, işte Goethe’nin deney aletleri. Şafak vakti bir mum yakıp beyaz bir kâğıt parçasının önüne koyuyor, karşısına kurşun kalemi dik bir şekilde yerleştiriyordu. Kalemın gölgesi parlak ve mavi renkte görünüyordu. Neden? Beyaz bir kâğıt, sarı mum ışığındaki gölgeyi nasıl mavi renkte gösterir? Beyaz bir kâğıt ister gün batımında isterse mum ışığında bakılsın beyaz görünür. Bir gölge nasıl olurda rengi ikiye böler, sarı mum ışığını mavi gösterir. Goethe bunun üzerine şu öneriyi ileri sürdü: Renk, karanlığın gölgeye bağlanmış bir derecesidir. Modern fiziğe göre çevirirsek, renk, sınır

koşullarından ve eşitsizlik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Çok basit bir ifadeyle ise: Renk, ışık ve karanlık arasındaki bir eşik geçiş bölgesidir. Newton ışığı parçalarına ayırmış ve renk için en temel açıklamayı bulmuştu. Goethe ise “efradını cami” bir açıklama aramıştır. Newton renk teorisini, fiziğin bütün alanı bakımından matematik bir şemaya oturtacak şekilde düzenlemişti. Goethe ise iyimi olmuş kötümü olmuş bilinmez ama matematikten nefret ediyordu.

Aslında Goethe'nin görüşleri görüldüğünden daha çok bilimsel bir temele sahipti. Hem derinliği vardı aynı zamanda ampirikti (deneysel). Çünkü fiziki gerçeklik ile onu algılamamanın öznelliği arasında bir fark olduğunu ortaya koymuştu. Newton gibi renklerin değişmez ve bütün olduğuna inanmıyordu. Goethe ye göre renk konusunda evrensel ve objektif olan şey rengin algılanma biçimidir. Kırmızı renk bizim algılamamız dışında gerçek dünyaya ait ve tanımlanabilir bir niteliğe sahip olduğu hangi bilimsel kanıtlara dayanılarak ispat edilebilir?

Gözlemden başka deney yapma şansı olmadığı çoğu zaman, tabiatın bu şaşırtıcı sorusu, gökkuşağına tutunup kalan renkler gibi Goethe'nin zihninde asılıp kaldı. Işığın, Goethe'nin zihnini bu kadar meşgul etmesinin nedeni aynı zamanda onun şiirsel yanı olmalıydı, belki de fizik yasalarına uymayan davranışlarının ona verdiği gizemdi. Sonsuzluğa açılan kapının arkasında herhalde ışık olmalıydı. Işık, mutlaka sonsuzluğu dolduruyor olmalıydı. Işık maddi gerçekliğin üzerine yükselebilen ve tabiatı aşan en yüce varlıktı. Weimardaki evinin penceresini her sabah bıkmadan ziyaret eden bu vefalı dostun, evrendeki değişmeyen tek gerçek olduğuna olan inancını ruhunu teslim ettiği son anda ünlü “ışık, biraz daha ışık” cümlesi ile belki de son kez tekrarladı.

Resim, Fotoğraf, İmaj ve Sanat Üzerine
BÖLÜM 2

PİTORESK

Doğa ve İllüzyon

Leonardo Da Vinci'nin Paragone'si şiir ve resim arasındaki tartışmayı anlatır. Göz, fonksiyonu itibarıyla diğer duyu organlarından daha az aldatıcıdır. Göz, duyuların en soylusudur ve ruhun penceresidir. Göz, en yararlı ve bilimsel duyu organıdır. Çünkü o doğal olarak nesneden göze ulaşan çizgilerin piramidini inşa eder. Şiir ve resim arasında bir mukayese yapar ve madde ile gölgesi, olgularla olguların göstergesi arasındaki fark tanımını verir. Bir şeyi tahayyül etmek ile görmek arasındaki fark, karanlıkta bir şeyi görmeye çalışmak gibidir. Bununla birlikte resim, hakikati şiirden daha iyi dile getirdiği için değil o illüzyonları göstergeler haline getirmede de şiirden daha üstündür.

Antik çağların ünlü ressamı Zeux'in tablosundaki üzümleri bir gün kuşlar yemeye gelmişlerdi. Sahibinin evinin duvarında asılı duran bir tablodaki köpeğe sürekli havlayan ve ısırmaya çalışan köpek veya kilisedeki Meryem tablosunun önünde istavroz çıkartan hacı gibi. Leonardo'nun görsel imajı yüceltişi, sanatlar arasındaki savaşı kazanmamış olabilir belki, ama bu yüceltme, gerçekliğin temsil edilme mücadelesindeki bir dönüm noktasını gösterir.

Resmin öncüleri doğayı taklit etme yoluyla sanatın kavrayış alanını basit biçimler üzerine yükseltebilme pratiğine uygarlığın ortaya çıkışından önce kavuşmuşlardı. İlk dönem mağara resimlerinin şaşırtıcı simge ve biçim ilişkileri ve günümüz sanatını etkilemesi belkide atalarımızın yazıdan önce çizgi ve resmin ifade gücünün kesinliğine olan inançlarını, aynı zamanda zihin ve doğa arasındaki kavrayışın daima şekiller yoluyla olduğunun açık bir kanıtını bizlere gösterir. Cisimlerin doğadaki düzeni kendi etkilerinin değil onun üzerindeki başka bir irade veya gücün sonucu olmalıydı. Bu düşünce ilk insanın doğa karşısında duyduğu hayretin tanımı olabilir. Her cismin kendine en yakın ve akraba olan dokuyu, simetriyi, rengi taşıyan cisimlerle yan yana gelmesi bütün sanatların doğayı temsil yoluyla ulaştıkları bir oranın doğuşuna yol açmıştır. Bu oran, eski çağlardan günümüze kadar

değişmemiştir. Bu değer yaklaşık 0.66 sayısıyla temsil edilebilecek yaklaşık üçte bir oranına karşılık gelir. Doğadaki bu oran ve sanat arasındaki ilişki Rönesans sanatının temeli kabul edilir. Pitoresk deyimi, resim gibi anlamına gelen bu isim ilk defa yirminci yüzyıl sanat tarihçileri tarafından kullanıldı. Tabiat simetrilerinin zihnimizde ikinci kez yeniden yaratılmalarına karşılık gelen pitoresk deyimi, sanatçıları zihindeki bu animasyonun ifade edilebilme yeteneğini gerçekleştirmede mantık ve doğa arasındaki ilişkilerin tanımını yapmaya götürdü. İlk çağ ve bugünün sanatçısı içinde aynı fikirleri çağrıştıran doğa konvansiyonu, sanatın ortak bir dili yaratmasında tabiatın kendini sıradan bir bakışta ele vermeyen gerçek biçimlerinin otografik* bir portresini çizer.

İlk sanatçıların bu temaşa halini simgelere dönüştürme eğilimi zihnin onlara verdiği üstün bir kavrama biçimi olarak görünür. Onlar daha çok zihinden gelen bu duygu ve kavrayış izlenimlerini geri yansıtarak ondan bir ölçüde kurtulmak ve böylece doğayla bir iletişim kurmak istiyorlardı. Bu kavrayış ve yansıtma yöntemini bir isim ile tanımlamak gerekirse bu sanattı.

Doğanın yaşamaya izin verdiği, kendilerine hayat sunduğu güçler, ilk çağın mesleki pratiklerinin üzerinde yükselen yeni bir kavrayış yarattı. Bu kavrayış, insan düşüncelerinin farkına varmasına yol açtı. Bir av hayvanını ele geçirmek için gerekli olan malzemelere verilen biçimler sanat için gerekli değildi artık. Resmetmek, doğa perspektifini dönüştürme yoluyla ihtiyaç duyulan enformasyonu nakletmede bir tercüme olarak görüldü. Göz ve doğa simetrisi arasındaki biçimlerin zihnimizde yeniden canlanırken donmuş ve katı perspektifi böylece aşılmış oluyordu. Simetrinin başka bir durumda dahi uyum ve armoninin kurallarına kendiliğinden bağlı oluşu, sanatçının farkına vardığı ilk etki olan pitoreskti. Bu animasyon gücü, bilinç dışı ve bilinç arasında her seferinde yeniden canlanan korku, nefret vs. gibi değişmez duyguların temsilinde zihnin doğayla kurduğu yeni bir ilişkiydi. Bu ikinci canlandırma biçimi, doğanın başka bir kuvveti olan zihin tarafından başka biçim ve kavrayışlara çevrilirken ilk biçim daima tabiatın kendisiydi ama ikinci biçim tabiatı aşan bir bilincin genişlettiği tasavvurdu.

Böyle bir tasavvurun zihinsel kodları elbette tabiata aitti. Ama bu ikinci kavrayış prosaik ya da bayağı biçimleri titizlikle ayıkladığı için tabiat bilince ait sadece ilk başvurulmuş sabit kodları sanat yapıtı içerisine taşıyabiliyordu. Zihin tarafından yeniden yaratılan bu saf görme biçimi, duyuş alanına sanat yolu ile çıkıyordu, ama sıradan bir insan için pitoresk bir doku veya düzen, tabiatın içinde zaten var olan bir şeydi. İlk sanatçılar çizim yolu ile zihnin bu ikinci kopyalarını taş yüzeyler üzerine bıraktılar. Saf biçimlerin etkileyciliği bu taş yüzeyleri tabiatın soyut görünümünü sanat yoluyla anlatma çabasının ilk örneklerini yine tabiatın araçlarıyla açıklamaya çalışır. Sanat fikrine bizler antik yunan çağıyla birlikte ulaştık. Sanat tabiattan insana ve onunla ilişkisini göstermede yine Yunan çağıyla birlikte ulaşmıştır. Yunan öncesi sanatlarda insan, tanrısal ve devinimsiz anıtlardı. Sıradan bir atletin bedeni sanatın konusu olunca biçimlerin doğadaki ahengi ve armonisi ve bundan doğan uyum fikri, sanatı Yunan çağında biçimsel bir kavrayışa yöneltti. Sanat, artık duyular ötesinden duyular alanına iniyordu.

Ama her iki biçimde de sanatın doğa konvansiyonu** pitoresk kavrayış geometrik göstergenin mekan tasarımından ayrılıyordu. Geometri, uyum ve ondan doğan ilişkinin uzay/mekân kategorisinin dışındaki boyutlarda algılamamızın alanına girmelidir. Piramitler, Sfenks ve putlar gibi ölümsüzlüğe kavuşmuş geometrik soyut biçimleri sürülerini ağıla getiren bir çoban, çeşmeden su dolduran çocuk, yaralı bir askeri sanatın konusu haline getirmek isterken bu geçiş doğanın yeni konvansiyonu pitoresk uyumla gerçekleşti. Bir sütun, taşıdığı tonozun ağırlığını bir abaküs veya palmet bezekleri ile süslü başlık tarafından dengelenmeli onu doksan derece bir açıyla kesmemelidir.

Bir çizginin bitiminde bu çizgiyi karşılayan çizgi doksan derece bir açıyla kıvrılamazdı. Çünkü zihin ve tabiat arasında böyle bir tasarım fikri o güne kadar oluşmamıştı. Tabiatla hiçbir cisim birbirlerini dik açıyla kesmediği düşünülecek olursa, geometrinin katı cisimlere uygulanması daha sonraki çağlarda olacaktı. Uygulansa dahi yine çizgiler birbirlerini her defasında yine doksan derece açıyla kesmeyecekler, birbirlerinin içerisinden geçerek

yine organik bir simetriyi temsil edeceklerdi. Kemerli Roma mimarisi, Gotik ve Osmanlı mimarileri bunun en güzel örnekleridir.

Yunan estetiğini “güzel güçtür” diyen Platonun düşüncesiyle açıklarsak meydana gelen şey ruh ile düşünce arasında bir aracıdır. Çünkü iyi ve güzel olan, antik çağ düşüncesine göre aynıdır. Varlığın özüne ulaşmak için güzelliğin kılavuzluğu gerekir ki buda hakikatten başka bir şey değildir.

Orta çağ Gotik mimarisinde karşılıklı çizgiler karşılaştığında birbirlerini kesmiyorlar birbirlerinin içinden geçerek bu geometrik sorunu aşıyorlardı (beşik tonos, kaburgalı haç tonoz vs.). Geometrik biçimlerin mimarinin dışındaki sanatlara dâhil edilmemesine olan kesin kanaat on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar devam etti. Geometri, mekân ve hacimlerle ilgiliydi ve matematik kurallar tarafından düzenlenirdi. Geometrik bir biçim nasıl sanatın konusu olabilirdi. Bu sorunun cevabını belki bugün dahi tam olarak veremeyiz. Mağara resimlerinden modern sanata gelinceye kadar biçim verici kuvvetin salt akıl olmadığını, düşüncenin biçim verilmiş bir biçim olduğunu gördük. O halde biçim verici ilk kuvvet nedir? Doğanın kendisimidir? Belki bir ilk kuvvet söz konusudur. Sanata biçim veren kuvvetin sadece zihin olamayacağını aksi olduğu zaman geometrinin kaçınılmaz olacağının örneklerini günümüz sanatında bolca gördük. Zihnin yaratıldığı kuvvetlerin bizzat zihnin kendisinin tarafından bütün olarak kavranamayacağını ve yine sanatın dönüşürken gelişmediğini ama başkalaştığını, sanatın uzun tarihinden biliyoruz. Sanat farklılaşır ve dönüşür ancak gelişmez. Gelişmek sözcüğü teknik zanaatlar için kullanılır.

Bilim yoluyla kavranan evren küçülürken sanat yoluyla kavranan evrenin büyümesi, düşünme yöntemlerinin farklılığını değil biçim verilmiş düşüncenin doğadaki özünün sanatın bağlandığı mahreç veya kaynak olduğu, böylece sanatçının düşüncelerinin her seferinde simetri ve estetik kurallarla sınırlı olamayacağını gösterir.

Rönesans sanatı ilkçağ ruhu üzerinde yükselirken geçirdiği dönüşüm içinde pitoresk in unsurları resim sanatının ideolojisini temsil

eder. Pitoresk; tabiattaki biçimler ve zihin arasındaki benzerliklerin duygularımız tarafından daha temel bir kavrayışa dönüştürülmesidir. Pitoresk etki karmaşadan da meydana gelebilir. Bir sanatçı, yere saçılmış kırık bardak parçalarının, masanın üzerindeki çirkin görünüşlü bardaktan çok daha güzel bir düzene sahip olduğunu düşünebilir. Sonuçta yarattığı etki düzen fikri verir. Bir etkiyi dengeleyen kuvvet diğerinden daha büyük değildir. Böylece duyuşta ortaya çıkan ifade ruhtaki kavrayış tarafından ideal anlam kategorilerinde karşılık bulur. Her nesne bu ideal duyuşla anlam kazanır. Sanat doğadan geleni tekrar doğaya yansıtır. Özne, ideal görme yoluyla özgürleşir. İğreti, nefret, içe kapanma düşünce ve ruh arasındaki çatışmalardan doğar. Aynı olan bir şey tekrar tekrar ruh üzerine yansıdığında bu biçim tekrarından ruh hoşlanmaz ve yukarıdaki duyguları ortaya çıkartır. Ruh sonsuzu kavrarken düşünceler onu kavrayamaz. Pitoresk duyuş; nesne ve düşünce arasında biçime geçişte ruh tarafından yaratılan ideal, etik bir tasarımıdır. Böyle bir tasarıma ait ilkel kodlar tabiatın kendi oylumları ve bu oylumların ilişkisinden doğan simetridir. Zihin bu simetri ve ortaya çıkan düzeni duygularımız yoluyla kavriyorsa kavranan şey pitoresktir. Sadece zihin tarafından kavranıyorsa geometriktir veya pitoresk değildir. Anlam ve düzen fikri karmaşadan doğuyorsa bu pitoresk bir etkidir.

Terside doğrudur. Düzendən doğan karmaşa yada ifade bozukluğu benzer pitoresk bir etki meydana getirir. Ressamın tabiatı gözlemlerken bu ilk etkinin karşısında kalması karmaşanın meydana getirdiği düzendən doğan bir hayrettir. Romantiklerin doğanın bu düzenleyici gücüne duydukları inanç 18-19 yy sanatının açıklanmasında önemli rol oynar.

Otographic*:

Kendi el yazısıyla oluşturulmuş biçim, taslak, yazı vs.

Konvansiyon:**

Latincesi Conventio, uygunluk, uzlaşma, mutabakat, partiler ve siyasi tavırların uzlaşması, gelenek ve adet üzere toplumsal ve ahlaki konularda ortak kabul.

SANAT VE TRAJEDİ

Sanat sanat içindir düşüncesi bir bilebilir.

Picasso

Pitoresk kavrayış ve simetriyi özetlerken fotoğraf sanatının özellikle doğa fotoğrafçılığının görme biçiminin çoğu kez ilkel ve pitoresk bir görme biçimini taklit etmeye çalıştığını belirtmek gerekir. Niepce in dünyada çekilen ilk fotoğraf kabul edilen ev manzarasının kurgudan uzak ilkel bir görme olduğunu hatırlarsak, fotoğraf ve sanat arasındaki ilişkinin bir resmetme stiline, resmetmenin bildik ve standart bir temsil amacı taşıdığını görürüz. Sıradan bir fotoğrafçı dahi kamerasını ilk önce pitoresk etkilerin yoğun izlendiği konulara çevirir.

Eski sokak ve mahallelerde sıkça fotoğraf çekenlere rastlarız. Tabiat fotoğrafçılığını meslek edinenler ise pitoresk konuları bulmak isterken geçmiş dönemlerin ressamlarına benzerler. Bir göl kenarında sonbahar yapraklarının kapladığı patikalarda ressamlardan daha çok fotoğrafçıların gezindiğini gördüğümüzde, ressamların stüdyolarına çekilmeleriyle doğan boşlukta cameranın durduğunu böylece doğa ve insan arasındaki ilişkilerin belirlenmesinde önceliğin bu kez fotoğrafçıya verildiğini görürüz. Fotoğrafçı, zihin algısını film üzerine kaydetmeye çalışırken ressam ve doğa arasındaki bir konvansiyonu tekrar ederek doğanın haritasını çıkartmaya çalışır.

Zihnin doğayla kurduğu bu ilişkinin bir kamera obsküradan yansıyan görüntü veya zihnin bir tabula rasa (boş levha) olamayacağını gösterir. Zihin boş bir sayfa ya da ayna değil, bunlar yalnızca zihnin kendisini resmetmeye muktedir olma tarzıdır. Bir heykelin, tablonun zihnin kendisini resmetmeye muktedir olmasının sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Zihni imajlar ile fiziki imajlar arasındaki ilişkiyi en iyi açıklığa kavuşturmanın yolu pitoresk duyuş veya izlenimlerdir. Bir ressam tabiata çıkmadan da zihni

imajların pitoresk bir kopyasını pekala çıkartabilir. Sonbahar yapraklarıyla kaplanmış bir bahçe yolunun iyi bir tablo oluşturduğu fikrini yaratan kavrayı, sıradan bir göz için zihni imajların kopyasıdır. Daguer'e'nin portre fotoğrafına yönelmesini ilk yıllarda ortaya çıkan ticari kaygıların sonucu olduğunu kabul etsek dahi sonra gelen fotoğrafçılar portre çalışmalarında plastik kurguyu öne çıkartarak tekniğe ilişkin bir evrim yarattı.

Daguer'e'nin portre fotoğrafı çekmesi ticariydi. Solarizasyon (aratonları soldurma ve eritme yoluyla yapılan yarım ton fotoğraf) teknikleriyle fotoğrafın görme biçimini genişletmeye çalıştığı 20 yy ortalarında resim sanatı pek çok akımın içinden geçerek görmenin yeni olanaklarını fotoğrafın önüne koyabilmeyi başaramıştı.

Resim için ise akımların olgun bir dönemini değil, olanakların görmeye ait biçimlerini kısa sürede tarihin reddi pahasına tüketilmesi, sanatın geleceğinin nasıl bir tarihsel dönem önüne bırakıldığını gösterir. Öyle ki deneycilerle gerçeküstücüler (surrealistler) kübistlerle, fütüristlerin sanat tarihi açısından dönemsel analizini yapmak neredeyse bu gün dahi güçtür. Bu tepkinin aslında, kameranın görme biçimine karşı olduğunun ancak bu günün kontekstinden bakılınca mümkün hale gelmesi, bizlere yeni açıklama yapabilme imkânı yaratır. Kameranın icadı kabul edilen 1839 yılının 9 Ocak günü: Fransız bilimler akademisinin yaptığı bu yeni icadın duyurusu, resim sanatındaki akımların, özellikle empresyonizmin güçlendiği bir dönemle aynı olması, teknik ve sanatın, tarihin reddi pahasına yapılan çatışmasının başlangıcı olarak kabul edilmelidir.

Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların son bir çıkış yolu arayarak sanatın kameranın icadı karşısındaki gücünü uzak Okyanusya adalarındaki egzotik renklerde ve basit çiftçi sınıfının hatta kimsesiz, ıssız tarla ve kırların yalnızlığında şekillenen yeni bir anlam geliştirerek göstermeye çalıştılar. Fotoğraf dünyada öylesine bir etki yapmıştı ki Gauguin Okyanusya adalarına renk bulmaya gittiğinde yerli halk onu fotoğrafçı diye çağırıyordu. Fotoğrafın karşısına yeni bir sanat fikri, doğayı renk ve ışık tarafından yaratılan bir gerçeklik görüşünü benimseyerek çıktılar. Sınırlayan çizgiyi kaldırıncı do-

ğanın soyutlaşacağı fikrini renk ve ışık etkilerinden hareketle ispat etmeye çalıştılar. Fotoğraf henüz renkli değildi ama perspektifi kusursuz meydana getirmesi karşısında sanatın perspektif kurallarını hiçe sayarak onun üzerine yükselebileceğini de göstermesi resim sanatının 19 yy başında modern öncülerinin sanata yönelen bu tehdit karşısında bu kez perspektifi de deneyelleştirerek daha da ileriye götürdüler. Sanat bir kez daha tabiattan insana yönelen tavrını şimdi yeni bir perspektif kuralıyla tabiata ait olanın düşünceye ilişkin kısmı ile yer değiştirerek bu yeni icatın karşısına tarihsel mirasının kadim öncülerinin yabancı olacakları bir değişimle çıktılar. Geometri ve perspektifin doğa konvansiyonu ret edildi. Sanatsal duyuş ve kavrayış tabiatın üzerindeydi ve olmalıydı. Önce dadacılar geleneklere başkaldırdı. Futüristler hız ve sürekli değişim fikrini benimsedi. Kübistler renklerin ve perspektifin kesinliğine olan inancı yıktılar. Ekspresyonistler evrensel güzelliği sanatın ana konusu olmaktan çıkardılar. Mondrian açıkça şöyle diyordu “Tabiat kendi biçimlerini yaratırken kendi imkânlarını kullanır. Sanatçı kendi biçimlerini oluştururken kendi imkânlarını kullanmalıdır.” Modern sanatın manifestosunu işte bu cümleler anlatır.

Bu sözler hiç şüphesiz sanatta bir milattı ve kesin bir dönüşümü ilan ediyordu. Kandinsky ve Matisse renklerde ısrar ettiler. Ama sonunda yalnız kaldılar. Maleviç ve Braque, Picasso’nun gideceği yolu genişleterek, kurallar koyup ona yol gösterdi. Picasso; bu İspanyol sanatçı ya gelene kadar artık klasik estetik gerçeklik bölünmüştü.

Picasso yeni gerçekliği sanatın kurallarına uydurmaya çalıştı: “Dahi çocukların beceri ve bilgilerini nasıl edindikleri tam olarak açıklanabilmiş değildir. Picasso, konuşmayı öğrenmeden resim yapmaya başlamıştı. Babası taşralı bir resim öğretmeni idi; oğlu on dört yaşına geldiğinde kendi fırça ve boya larını ona verip bir daha resim yapmamaya yemin etmişti. Barselona güzel sanatlar okulunun sınavlarına girdiğinde normalde bir aylık resim çalışmalarını bir günde tamamladı. Henüz ergenlik çağındayken Madrid kraliyet akademisine onur öğrencisi olarak kabul edildi. Babasının ressam önlüğünü giydiğinde ülkesindeki eğitim olanaklarını tüketmişti”. Modern sanatın bu trajik çağında Picasso imdada yetişmiş gibi göründü. G.Braque’ın kübizmini

akademikleştirirken yeni teknik ve icatlar onun umurunda bile değildi. Picasso'nun ilginç bir huyu vardı eline ne geçerse (kaynak makinesi, seramik, taş baskı, karton, bisiklet dümeni vs.) bu yeni becerilerin hemen yasalarını bozup onları geçersiz kılma gereksinimi duyardı. Bu gereksinmeden aslında onun hiçbir şeye saygı duymayan harika doğaçlama gücü ve zekâsı doğar.

Perspektifin yasalarına bağlı olan fotoğraf böylece kübistler, sürrealistler, fütüristler, ekspresyonistler tarafından en azından elli yıl daha sanatın gerisine itilmiş oldu. Ama fotoğrafın an fikrini dil haline getirerek resim karşısında tekrar güçlenmesi bu süreden daha uzun değildi.

Birinci dünya savaşı yıllarında Ekspresyonistler çirkinliğinde sanat objesi olabileceğini öne sürerek ideal güzellik fikrinin burjuva sanatı olduğu fikri üzerinde anlaştılar. Almanya'da Emil Nolde, Oscar Cocoshca, Otto Dix, Max Ernst, Max Beckman, Franz Marc, Auguste Macke ve biraz daha önceki kuşakta yer alan Norveçli ressam E. Munch gibi ressamların öncülüğünde bu kuzeyli ifade biçimini acı çeken sıradan insanlara yönelterek deneyci modern akımların karşısına tekrar insanla geri döndüler. Sanatın bu icatlar çağında irkilme ve uyanma döneminin gerçekten ilginç örnekleri 19 yy başında tekniğin icadıyla insanı kadim bilimin dışına iten maddeci ve evrimci anlayışın karşısına insanla dönmesi Alman sanatının Protestan ahlakının kökleri hakkında izler taşır. Kameranın icadından hemen sonra ortaya çıkan bu yeni sanat akımları doğal tepkisini birinci dünya savaşı yıllarında Bauhaus okulunun 1913'te Almanya'da ortaya çıkışından sonra daha çok hızlandırmıştı. Sanatçıları etrafında toplamak isteyen bu okulun asıl amacı endüstriyel ürünlere tasarım kazandırarak onları kabalıktan kurtarmaya çalışmaktı. Teklif anında sanatçılar tarafından reddedilerek, endüstriyel ürünlere sanatsal biçim vermek sanata hakaret kabul edilmişti. Daha sonra Kandinsky de dâhil bazı sanatçılar Bauhaus okulun etrafında toplanmaya başladılar.

Kuzeydeki bu ekspresyonist uyanış Hollanda da Modigliani gibi sanatçıları etkiledi ise de Hollanda'nın resim geleneği Avrupa ülkelerinden farklıydı. Bir kez, Hollandalı sanatçılar daima akademizmin olanaklarını kullanmak eğilimindeydiler. Dışa vurum, resim geleneğini sonradan kazanmış

kuzey ülkelerinin belki umuduydu ama İtalya, Hollanda ve Fransa'nın ekspresyonizme ilgisiz kalmaları yine bu düşünce ile açıklamayı gerektirebilir. Akademik geleneği olan bu ülkeler ekspresyonizme sahip çıkmadılar. Öncüleri Almanlar olan bu akım iktidarları tarafından hoş karşılanmadı. Pek çoğu ülkelerini ikinci dünya savaşının başında terk etmek zorunda bırakıldı.

Naziler sanattaki bu değişim ve başkalaşımın nedenlerinin yeni icatlar karşısında sanatın kendisine yeni bir estetik kavrayış biçimi yaratmaya çalışması, sanatın evrensel acının ifade edilişinde klasik güzelin dışına çıkılarak yeni biçimler yaratabileceği olduğunu hiçbir zaman anlayamadılar. Sanatın yozlaştığını düşünüyorlardı. Baskılara dayanamayan pek çok ressam ülkelerini terk etti.

ÜÇ BÜYÜK USTA

Daguerre, Bresson, Adams

Camara obscurayı icad eden Daguerre, bu Fransız kimyacı, kimyacı arkadaşı Niepce den yardımda alıyordu. Aslında biraz daha uzak bir tarihe gidersek, gümüş kristallerinin ışık etkisi altında kararması ilkesine dayanan kimyasal işlemi 1724 yılında Alman J.H.Shultz keşfetti. Gümüş kristallerini tebeşir tozuyla karıştırdığı bir karışımı ışıkla buluşturduğunda karışım kararıyordu. Geriye iki işlemin daha yapılması kalıyordu: karışımın üzerine görüntü düşürmek ve onu tespit etmek.

DAGUERROTYPE

Kâğıtsız fotoğraf

Daguerrotype ticari ilk fotoğraf olarak piyasaya çıktı. Başka tekniklerde vardı. Pozitif-Negatif yöntemine dayanan Collodion işlem 1841'de piyasalara çıkacaktı. Daguerre ya da Daguerrotype adıyla kullanılan bu ilk fotoğraf yöntemi kopyalama yöntemi değildi. Pozitif-pozitif bir işlemdi. Yâda görüntü negatif değil pozitif oluşuyordu. Latent image denilen gizli görüntü Daguerin tasarladığı cilalanmış cam-ayna bir plaka üzerine sürülen silver hali de ya da gümüş kristallerinin ışık ile kimyasal tepkimeye girerek görüntüyü meydana getirme işlemiydi. Bu plaka aslında fotoğrafın kendisiydi. Çünkü plaka üzerinde oluşan bu gizli görüntü içinde civa buharının bulunduğu bir karanlık odada 75 C derece kontrollü bir sıcaklığa tabi tutularak ışık gören bölgelerdeki gümüşün plaka üzerinde sabit hale getirilmesini sağlıyordu. Bu geliştirme işlemi kutunun ya da karanlık odanın üzerinde bulunan sarı bir cam pencereden kontrol ediliyordu. Bu gün fotoğraf makinelerine takılan negatif filmin aslında bir kopyalama yöntemiyle ortaya çıkartılan işlem olduğu düşünülecek olursa Daguerre'in bu işlemi pozitif/reversal yöntemdi.

Daguerre elde ettiği cam plaka üzerindeki bu görüntüyü cam üzerine hapsedebilmesi ya da fix denilen sabitleme işini ise bugünkü modern yöntem olan hypo (soda) alkali banyosundan geçiriyordu. Böylece ışık gören bölgelerdeki gümüş plaka üzerinde sabit kalırken ham gümüş ya da ışık görmeyen bölgelerdeki gümüş plaka üzerinden uzaklaştırılıyordu. Plakanın alt tabakasındaki sırlanmış ayna ise fotoğraftaki açık bölgelerin ya da hypo tarafından cam plaka üzerinden uzaklaştırılan ham gümüşten geriye kalan yerlerdeki açık zemin bölgelerin ortaya çıkmasını sağlıyor ve böylece fotoğraf oluşuyordu. Elde edilen fotoğraf bir camdı. Bu cam fotoğraflar bugünkü adıyla Daguerrotype lar fotoğraf tarihinin ilk fotoğrafları olarak saklanması zor ve pahalı yöntemler sayesinde günümüze ulaşmıştır. Şair Edgar Allan Poe, Abraham Lincoln bugün bizlere yüzeli yıl öncesinden, bir Daguerrotype ekranından bakmaktadırlar. Sonra gelişecek işlemler kullanışlı ve ucuz olduğundan negatif-pozitif yöntem tercih edilecekti. Daguerrotype kısa süre içerisinde, 19 yy sonuna gelmeden terk edildi.

BRESSON

Henri Cartier Bresson'a gelinceye kadar, asetat tabanlı modern filmin ortaya çıktığı 20 yy başlarında kullanışlı hale gelen fotoğraf makinesi ve uygulamalarının verdiği özgürlükle görüntünün ele geçirilmesi kolaylaşınca, fotoğrafın peşinden koşma veya yakalama bir ustalığa dönüşmüştü.

Birinci dünya savaşının acıları ve bunlara ait görüntüler fotoğrafçılar için iyi bir malzemeydi. Belge özelliği ile öne çıkan bu fotoğraflar yazıdan daha etkileyiciydi. Kısa sürede fotoğraf gazeteciliğin lokomotifine haline gelince görüntüleri daha etkileyici hale getirebilmek, fotoğrafın görme sınırlarını genişletebilmek için yeni lens ve tekniklerde hızla geliyordu. Otuz beş milimetre film tabir edilen şerit filmin Almanya'da gelişimi ve ilk 35 milimetre kameranın daha sonra ünlü Leica adını alacak olan Oscar Barnack isimli bir Avusturyalı teknisyen tarafından geliştirilmesi 1920'lerin başında oldu. Kamera savaşın bir parçası haline gelince filmlerin banyo edildiği işlem küçük tanklara taşındı. Savaşın ve acıların içerisinden tüm romantizmini kaybetmiş ve görmenin bayağı biçimlerine ısrar etmeyen bu yeni sanat siyah beyaz renklerin içinde iyice dramatikleşmiş savaş sahnelerinin içinden sessizce doğuyordu. İlerde Magnum ekolünü hazırlayacak olan bu yeni görme biçimi Henri Cartier Bresson ile 20 yy'ın tarihinin görsel bir eleştirisini yapacaktı.

YENİ BİR GÖRME BİÇİMİ

*Magnum okulu,
Dünyayı değiştiren sanat*

Daguerre in Camara Obscurası'nın icat edildiği tarihin üzerinden geçen bir yüzyıl resim sanatında akımların en hızlandığı ve çatıştığı yıllar olurken fotoğraf ikinci dünya savaşı ve sonrasında sanat olduğunu ilan etmek için hazırlık yapıyordu. Onun sanat olabileceğini hatta kendi deyimiy-le ifade edersek “fotoğraf sanatsız sanattır” düşüncesiyle ispat etmeye çalışan kişi yine bir Fransız fotoğrafçısı Henri Cartier Bresson oldu.

İsviçreli gezgin Werner Bischof savaş sonrası Fransa'sında Bresson ile buluştu. Avrupa'nın hemen tamamını dolaşan bu tanınmış fotojournalist 1949 yılında Henri Cartier Bresson, David Seymour, Robert Capa, Ernst Hass gibi savaş fotoğrafçıları tarafından kurulan Avrupa ve dünyanın ilk fotoğraf ajansı Magnum'a katıldı. Savaş sonrası toparlanmaya çalışan Avrupa'nın magazin dergilerine fotoğraflar çeken Magnum fotoğrafçıları kısa sürede dünyanın dört bir yanına dağılarak uzak ülkelerdeki egzotik görüntüleri renkli basılmaya başlayan Paris Life, Matche gibi dergilerde yayınladılar. Magnum okulu dünya basınını bu magazin dergilerin varlığıyla yeni bir görme biçimini kabul etmeye zorladı. Dünyayı fotoğrafçıların vizöründen görmeye pekhevesli yeni burjuva bu dergilerin saygın konukları olurken Magnum fotoğrafçıları fotografik dil üzerinde odaklandı. Bresson Latin ülkeleri ve Hindistan da yaptığı Gandhi çalışmalarıyla bu dili akademikleştirdi. Lise yıllarında amcası tarafından konulduğu kübist ressam Lothe'un atölyesinde aldığı resim dersleri Bressonun bu yeni sanata katkılarını güçlendirmişti. Bresson zengin bir aileden geliyordu. Küçük yaşta kullandığı Box Browni, daha sonra 3x4 inch üstten bakaçlı kamera ve aldığı resim eğitimi Magnum okulunun kurulmasında entelektüel birikimin varlığını ortaya koyar.

Modern basın fotoğrafçılığının kurucusu kabul edilen Bresson, vizörden bir gazeteci gibi bakarken bir ressam gibi düşünüyordu. Kompozisyon kuralları ve sanatsal biçimlerin çözümünde hep bu resim bilgilerinden yararlandı. Yirminci yüzyılın ilk yıllarının realist fotoğraf anlayışı ve görme biçimini artistik bir çözüme kavuşturan Magnum Okulu fotoğraf devrimini dünyaya ilan etti.

Felsefesi:

Bresson Magnum okulunun ve kendisinin fotoğrafa bakışını şöyle anlatır. “Fotoğraf resim gibi bir şey değildir. Fotoğraf bir karar anıdır. Bu an saniyelere bölünmüş kreatif, yaratımcı bir andır. Fotoğrafçı bu karar anını dolduran kompozisyonu ve ifadeyi görebilmelidir. Çünkü yaşam ona bu imkânı o kritik anda sunmaktadır.”

Böylece fotoğrafın yeni bir görme biçimi olduğu, saniyelerin arkasında saklı olan ifadenin kreatif ve yaratıcı bir kompozisyona dönüştürülebileceği 1957 yılında Washington post gazetesinde Bresson tarafından dünyaya ilan edildi. Kapak tasarımı Ünlü ressam Matisse tarafından yapılan Decisive Moment ya da karar anı isimli 126 fotoğraftan oluşan portfolyosu 4500 filozofik deyimle birlikte 1952 yılında yayınlandı. Kitabın başında şöyle yazıyordu.

“Dünyada karar anı olmayan hiçbir an yoktur” Il n’y a rien dans ce monde qui n’ait moment decisif.



H. Cartier Bresson. Karar Anı. 1952. Fotoğrafın dünyaya yeni bir sanat olarak ilanı. Kapak resmi H. Matisse tarafından yapılmıştır.

ANSEL ADAMS

Bresso'nun kritik anı tabiata uygulanabilir mi? Durgun tabiat belirgin bir oluş anı içerir mi? Bu an, tabiatın kendisini ele verdiği en belirgin bir andır. İşte bu sorunun cevabının verilmesi için Bressonun portfolyosunun yayınlandığı yıllarda Amerika'da uzak bir vadideki dedesinin çiftliğinde çocukluk yıllarının geçtiği Ansel Adams büyük format teknik kamerasıyla bu sorunun cevabını arıyordu. Vadinin adı sonraları kendisinin adıyla ünlenecek ve anılacak olan Yosemite Valley ya da Yosemite Vadisiydi. Kodak firmasının kendisi için ürettiği özel 8x10 inch filmlerle vadinin içinde bir kompozisyonun önünde bazen günlerce ışık ve cisimler arasındaki düzenin biçimlendirici kurallarını fotoğraf pelikülüne aktarmaya çalışıyor ve böylece fotoğrafın temel bilgilerini de akademikleştiriyordu.

Ansel Adams Zone sistem denilen gri skalanın fotoğrafa uygulanmasının kurallarını eksiksiz biçimde gösterdi. Beyaz ve siyah alanlardaki detay sayısını 12 gri basamak düzenine göre fotoğraf kâğıdına aktarıyordu. Gri skala ve Zone sistemin icadı, elbette fotoğrafta bir devrimdi. Günümüz modern elektronik teknolojiyle dahi ilk çekimde elde edilmesi zor olan bu yöntem fotoğraf tekniğinin temeli kabul edilir.

Bresson portre çalışıyordu. Adams portre üzerinde çok durmadı. Tabiatı gözlemledi. Işığın biçim verdiği nesnelerin kritik bir anın içerisinde geçerken orada olmalıydı. Adams, durup bekliyordu. Beklediği bir vadinin içinde, körüklü kamerasının arkasına kurduğu şemsiyesinin altında, karar anını filme aktarmak için bazen günler geçiriyordu. Bressonun zamanıyla Adams ın zamanı arasındaki fark kurguydu. Bresson kurguya daha çok önem verirken fotoğraf zamanını kendisi oluşturmaya çalışıyordu. Adams tabiatın bize gösterdiği kontrast oranının fotoğraf karesindeki yerini ortaya çıkartmak için zone sistemden istifade ediyordu. Çünkü fotoğraf tabiatın biçimlendirdiği nesnelerin ışık altındaki değişen oylumlarını gözümüze sunduğu en mükemmel anını ancak bize böyle bir teknikle sunabilirdi. Beyaz ve siyah arasında gri basamak sayısını 12 kontrast skala basamağına göre tabiata uyguladı. Adamsın anı kavrayışı teknik kullanarak ve bekleyerek Bresson

için ise anı bir avcı gibi yakalayarak elde edilebilen ve gerçekleşen bir olguydu. Fotoğraf sanatına bu iki bakış 20 yy fotoğrafının iki farklı okulu olarak kabul edilebilir. Henüz fotografik müdahalelerinin yapılmadığı bu iki teknik prensiplerini Daguerre den beri geliştiren bir evrimin sonucundan alıyordu. Ardıllarını daha sonra tartışmanın içine itecek olan kamera sonrası müdahaleler aslına sadık kalma pahasına fotoğrafın değişmeyeceğini iddia eden çevreleri yalnız bıraktı.

Önceleri medya ve reklâm fotoğrafçılarının pek ilgi gösterdiği kamera sonrası müdahaleler daha sonra sanatçılar tarafından da kullanılacaktı. Basın fotoğraflarındaki gerçeklik fikri ve karar anı günümüzde magnum okulunu tarihi bir perspektife yerleştirir.

İŞIĞIN ŞAİRİ

Ey gölge uzan

Giden ışığın ardından

İnleyen dere kucak açar sana

Yorgun günün ormanında

Goethe

“Güneşin üzerime yükseldiği an beklerim. Çünkü gölgeler kanatlanmaz.”

Ansel Adams. 1901-1984

Adams fotoğrafçının kılavuzu ışık ve onun bilgisini yukarıdaki cümlelerle anlatır. Fotoğraf çekmeye sabah erken saatlerde çıkıyordu. Oldukça büyük 8x10 inch kamerasını küçük bir kamyonete yükleyip bazen kamerayı bu aracın üzerine kuruyor perspektif ve ışık arıyordu. İyi bir ışık doğadaki parlaklık oranını artırır. Sabah ve akşam saatleri en uygun andır. Çünkü kırmızı ışık öğleden sonra artar böylece insan gözü cisimler üzerindeki detayları daha rahat fark eder. Yeryüzüne oldukça eğimli gelen sabah ışığı cisimlerin gölgesini uzatarak ışık ve gölge arasında artistik bir oran aynı zamanda derinlik meydana getirir. Ayrıca parlak ve temiz sabah ışığı gecenin havasındaki toz ve taneciklerden tamamen arınmış biçimde gökyüzünü doldurur. Akşam ışığı biraz daha kızıla kaçır çünkü güneş ışığı gün boyu atmosferin enerjisini artırır. Artan enerji hava hareketini artırır, böylece toz ve partiküller güneş ışıklarını yansıtarak kırarlar, kırılan güneş enerjisi ise saçılır (diffraction) ve enerjisi düşer. Enerjisi azalan dalga boyu kızıla kayar. Sabah ışığı çoğu zaman sarıdır. Çünkü gökyüzü sabah saatlerinde akşam vakitine göre arınmış ve daha temizdir. Işık ve görüntü arasındaki bu ilkelerin kavranması fotoğrafçının grameridir. Adams bu ilkelerin doğa ve göz arasın-

daki ilişkilerini formülasyona tabi tutmak istiyordu. Bunu gerçekleştirmek için de ışık ve duyarlı malzemenin olanakları arasındaki sınırları belirlemek amacıyla büyük ebat kameralarla çalıştı. Adams böylece elde ettiği büyük ebat negatifleri kontak baskı* yöntemiyle pozlandırıyordu. Fotoğraf sorunlarının çözüldüğü bu baskı türü bugün dahi en iyi pozlandırma biçimidir.

Adams ilerlemiş yaşına rağmen karanlık odasında bir simyacı gibi davranarak doğadaki parlaklık ve kontrast değerlerini, banyo şartlarını ve kimyasal yapılarını değiştirerek artırıyordu. Tabiatın renklerin geçici ve değişken etkilerinden arınmış yüzü Adamsın siyah beyazlarında artistik ışık oyunları ve etkileriyle aydınlanıyordu. Aydınlanan bu yüz foto grafik nesnenin kurallarına göre oluşmuştu hiç şüphesiz. Siyah beyaz bir tabiatın elbette var olabileceği düşünülemez ama renk psikolojisinden kurtulmuş bir göz için tabiat siyah beyaz görünecektir. Tabiatı renklerden arındırdığımızda bu fikri önyargısız ve zihnimizin doğal bir kavrayışı olarak kabul edersek soyut bir kavrayışın doğadaki basamaklarına ulaşırız. Işığı renklerden arındırıp sadece ışık ve aydınlığın kendisiyle yapılan bir fotoğrafta yalnız doğanın mudili değil ama aynı zamanda doğanın renk imperatifinden kurtulmuş farklı bir yüzünü de görmüş oluruz.

Kameranın renk körü olduğunu düşünürsek bazı canlıların doğayı bizim algıladığımız renklerden farklı hatta bazılarının siyah beyaz görüyor oluşu bilinen renklerin doğadaki oluşan renklerin tamamı olamayacağı fikrine götürür bizleri. Renk nasıl bir enerji ise siyah ve beyazda bu enerjilerin yutulması (siyah) ya da yansıtılması (beyaz) durumudur. Elbette renkli bir fotoğrafta tabiata ait daha çok bilgi buluruz. Bu nedenle ünlü sanat tarihçisi Gombrich renkli fotoğrafı tabiata birebir benzerlik ilkesine ait şartlardan türetildiği için sanat olarak görmez. Siyah beyaz bir fotoğrafta ise görme sınırlarımızın başlangıçtaki renkleri doğa-konvansiyon ayrımında ve bir pozitif-versus** oluşu doğanın ölçümünü salt ışık ile yapılan bir karşılaştırma haline koyar. Ya da görüntü ve renklerin arasındaki sınırın ışık basamakları ile çizilen bir haritasını ortaya çıkartır. Gombrich siyah beyaz fotoğrafın görülen şeyin kopyası değil tersine, doğanın tercüme edilmesi için gereken bir dönüştürme olduğunu kabul eder. "Eğitimli bir gözün aynı zamanda bir ne-

gatifi de okuyabileceği doğrudur, fakat ben bu siyah beyaz transformasyonun normal bir fotoğraf okunurken ihtiyaç duyulandan daha fazla eğitimi gerektirdiğinden eminim” diyerek Gombrich, siyah beyaz fotoğrafı renkli fotoğraf karşısında sanat ilan eder***.

Ressamların dahi renklerin güvensizliğine olan düşünceleri her dönemde karşılaştığımız ama modern düşüncenin doğduğu icatlar çağında ise tam bir manifestoya dönüşmüştü. Hatta renkleri neredeyse reddeden kübistler renk imperatifinden kurtulmaya çalıştılar.

Çünkü renkler güvensizdiler.

Ansel Adamsın karanlık odasına tekrar dönecek olursak renkleri geçirmeyen bu odada renksiz bir resim sanatını, bir pitoresk düşünceyi tuval üzerine değil ama gümüş tuzlarıyla kaplı fotoğraf kağıt zemine yansıtmaya çalışıyordu. Çaba, Yosemite vadisinin ışıkla yıkandığı sabah saatlerinden alaca karanlığa kadar renk imperatifinden kurtulmuş fotoğrafçının hünerli kamerasında son bulunduğu, güneşin yere indirdiği ışık yumuşayarak gölgeleri aydınlatıyordu. Zamanın arka bahçesine dolanan ışık, fotoğraf pelikülünde renklerden arınmış ve şeffaflaşmış aydınlığını kaosun içerisinde devinen doğanın üzerine indiriyordu. Dev fotoğraf makinesinin arkasında tekniğe ilişkin düşüncelerini bir ışıkölçerin ekranında hesaplarken gözün doğada izleyebildiği parlaklık oranını renk kaygısından uzak siyah ve beyaz arasındaki gri skala**** da matematik ve hesaplanabilir nümerik değerlere dönüştürdü.

Kritik karar anı Adamsın fotoğrafında ışıkla kurulan bir ilişkiydi hiç şüphesiz. Biçimlendiren sadece ışıktı. Öne çıkan ışıktı. Işık renklerden arındırıp saflaştığında gözün tabiatı recüme etmesinde yeni bir enformasyon doğdu. Cisimlerin renkleri durdukları halde zaman içinde bile değiştiği düşünülürse ışık, değişmeyen, böylece zaman dışı imajların kopyalarını siyah beyaz fotoğraf üzerinde ortaya çıkarttı.

Onun fotoğraflarında kritik anı meydana getiren insan ve çevresi değildi. Işık ve tabiatı. Böylece Magnum Okulu, insanı çevresindeki hare-

ketsiz arka planla ilişkilendiren kritik anı Adams'ın fotoğrafında, ışık ve arka plan arasında kuruluyordu. Çünkü her iki fotoğraf anlayışında bir kritik an ya da karar anı sorunu vardır. Birisinde insanın karar anını meydana getiren olay ve ona ait hareketin belirleyiciliği, diğerinde ise ışık haline geliyordu. Fotoğraf dilinin oluşmasında bu iki anlayışın temellendirilmesi yüzyılımız fotoğraf sanatının kabul edilmesine öncülük etmiştir. 1984 yılında hayat veda eden Adams siyah beyaz fotoğrafın temel ilkelerini akademikleştirmiştir.

* **Kontak baskı:** Film ve fotoğraf kâğıdını üst üste sandviç şeklinde koyduktan sonra içinde lamba ve üstünde sadece film büyüklüğünde cam bir penceresi bulunan kapalı kutunun penceresinin üzerine fotoğraf filmi ve kâğıttan oluşan sandviç karanlık bir oda içinde yerleştirildikten sonra ışık düğmesi açıp kapatılarak pozlandırma yapılır. Bu tür baskılarda fotoğraf kusurları neredeyse sıfır kabul edilir. Ansel Adams büyük ebat filmlerle çalıştığı için kontak kutusu oldukça büyüktü. Bu yöntemle tab ettiği fotoğraflar günümüzde hala ilgi çekmekte ve tartışılmaktadır.

** **Pozitif-versus:** Tamamlayıcı karşıt öge.

*** **Gombrich:** Art and Ilusion. Princeton University Pres.1956

**** **Gri skala:** Siyah ve beyaz arasındaki geçiş ve ara ton basamakları.



Ansel Adams. Yosemite vadisi 1967. Kontak baskı

FOTOĞRAFIN SON YÜZYILI

Fotoğrafın sanat olduğunu ispat etme çabası bu iki okulun ardılları tarafından film tekniklerinin uygulama alanını genişletirken filmin deneysel keşfini de hızlandırdı. Aslında dünyanın da bu yeni sanatı keşfetme isteği dev bir endüstri yaratmıştı. Amatörlerin kullanabilecekleri portatif kameraların (compact) icadı ve fotografik manipölasyonlar (müdehaleler) profesyonel uygulama alanlarının yanında reklâmcılık sektöründe yeni bir pazarlama anlayışı yaratmıştı. Kapitalist tüketimin pazarlama biçimi için fotoğraf ideal ve neredeyse zorunlu hale gelmişti. Bu meslekten para kazanan insanlar için ise yeni bir alandı hiç şüphesiz. Reklâm amaçlı çekilen ve manipüle edilmiş fotoğraflar üzerinde fazla durmayacağız. Çünkü reklâm fotoğrafları insanların tüketim alışkanlıklarını gösterirken onları var olmayan bir refahın içinde oldukları izlenimi vererek tarihçileri yanıltırlar.

Kameranın bir hafızası vardı ve film bu hafızanın belleği idi. Basın fotoğrafları tarihin görsel kaydını yapıyordu. 20 yy'ın tarihi aslında fotoğraf ile yazılmıştır. Bu fotoğraflardan hareket ederek dahi, kronolojik tarihin kopyalayarak kendini çoğaltan belgelerine gelecekte daha faza erişim sağlanacağı bir varsayım değildir.

Dekoron içerisini dolduran nesneler insan olunca, zaman çizgisi üzerinde bulunduğu yer hakkında tarihçinin hiçbir zaman sahip olamayacağı bir malzeme vardı artık. Bu, tarihin kendisine bir müdahale idi belki. Kamera gördüğü her şeyin kaydını yapıyordu. Tarihçinin ana malzemesinin gözlem ve incelemeye dayanan tasavvuru ve düşüncelerine ileri boyutta bir bakış açısı getiriyordu belki, ama tarihin kendini tasvir yoluyla kamera önünde kabul ettirmesi de artık mümkün görünmüyor. Aynı olayın yüzlerce fotoğrafının izlense dahi o olayın düşüncesini anlamak daima mümkün değildir ama onu yorumlayan farklı bakışlar ortaya koyarak sıfatların çeşitlenmesinde tarihçiye yeni ve gerçek olanaklar sunar. İkinci dünya savaşında çekilen belgesel filmler dahi tarihin farklı yorumlarını olanaksız hale getirir. Siyasi ve kültürel tarihin ise, tüketim alışkanlıkların kaydını tutan reklâm film ve grafiği sayesinde tarihçinin tasvirlerine ait sıfatların çeşitlenme-

sine, aynı zamanda yorumlarının kameranın tanıklığına devretmesine neden olacaktır.

Fotoğrafın siyasi göstergelerin ikonası haline gelmesini devrimci Che Guevera örneğinde gördüğümüz gibi, siyaset tarihçileri de fotoğrafın göstergelerinden hareket noktası arayacakları ve ideolojilerin eleştirisinde daha çok pratiğe sahip olacaklardır.

Doğa fotoğrafçılarına gelince klima ve biyoçeşitlilik değişimlerini izlenebilir hale getiren topladıkları malzeme ile taksonominin eksik halkalarına ve paleontologların gelecekteki çalışmalarına önemli veriler aktaracaklardır.

Devingen ve sürekli zamanın en ucunda duran kameranın lensinden içeriye düşen her görüntü, yeni bir tarih fikri yaratır. Bu gün dahi geçtiğimiz yüzyılın başındaki siyasi tarihe ait kronolojiyi belki de en iyi biçimde fotoğraf karelerinde görebiliyoruz. Görmekle kalmıyor aynı zamanda tarih belgesinin yerine geçebilen kanıt olarak kabul ediyoruz. Ona aracısız biçimde inanıyoruz. Fotoğrafın çekiciliği onun camara obscura'nın ekranında yarattığı görüntünün zihnimizde meydana gelme biçimi ve ilkelerini taşımasıdır. Görmeyi meydana getiren kuantum durum fonksiyonu fotoğrafta zihnimizin görme biçimini taklit ve tekrar ettiği için kabul görür. Fotoğraf zihnin algılama biçimini taklit ettiği için ona itiraz edemeyiz. Ret edilemez tarihi bir kanıt sunması fotoğrafa bütün yorumların ötesinde bir varlık kazandırır. Yüzyılımızı değiştiren bu sanatın çekiciliği görme biçim ve alanımızın perspektifini genişletmiş oluşu değil sadece, insan ve tarih arasındaki entelektüel yorum ve görüşlerin kanıt olma özelliklerini de yitirmeleridir. Gözün görme ilkelerinden hareketle öne sürülen bir kanıt tarihin yorumunu değiştirir. İnsan etrafındaki dünyayı fotoğraflar aracılığıyla görerek düşünme sınırlarını genişletip, yargılarını tartışmalı yorum ve kabullerin dışına çıkartırken, fotoğrafın göstergelerini eleştiremez. Böylece tarih en az bilinen olayların kayıtlarını yapmada fotoğraf sayesinde daha fazla imkâna sahip olacak, aynı zamanda tarihsel olayları eleştirilemez kanıtlarla bize göstererek tarihin akışını ve onun eksik halkalarını düşüncenin soyut kavrayışından kurtaracaktır.

Fotoğrafçının gözüyle izlenen dünya görmenin masum ve dokunulmaz bir anını göstertir. Fotoğrafçı konusunun etrafında bize gösterebileceği en belirgin noktada durur. Ona baktığı açı gözün her an fark edemeyeceği, bazen de hiçbir zaman göremeyeceği bir açı olmalıdır. Bir olay, farklı açılardan fotoğraf düzlemine kayıt edilse dahi yine aynı olayın dokusundan farklı değildir. İnsan fotoğrafın içine nefretini katamaz belki, ama acıları ve sevinci bize gösterirken var oluşumuzun fark etmediğimiz dokunulmaz bir anını sunar. Fotoğrafın yarattığı acıma duygusunun ressamların fantastik ve dinsel tasvirlerinden daha güçlü görünmesinin nedeni belki de budur. Var oluşun dokunulmaz oluşudur bu. Fotoğraf bu nedenle dokunulmayı ve müdahaleyi yasaklar. Çünkü fotoğrafik müdahale ya da manüpülasyon, var oluşa, varlığa kısaca doğa yasalarına müdahaledir.

Sözün burasında H. Cartier Bresson'un fotoğraf anlayışının harekete müdahaleyi yasaklayan tavrının, tarihsel belgeye ve bir var oluş nesnesine müdahalenin kabul edilemez oluşuyla açıklanmayı zorunlu hale getirir. Bu açıdan bakınca Bresson'un fotoğrafları var oluşçuydu. İnsanın tarihin içinde ve onun bir nesnesi haline gelmesi fotoğrafı tarih belgesinin ifade biçimini değiştiren ve genişleten bir konuma getirir. Fotoğrafın sadece insan değil onun çevresiyle olan ilişkisini de anlatması Bresson da kamerayı göze tanıklık etme ve onun analogik uzantısı olma konumuna getirir.

Fotoğraf, sözcüklerin kavram sınırlarının içerisinden bir adım daha öteye taşmak isteyen bir tür var olma duygusunun ifadesidir. Sözcüklerle bir çatışmaya girmez fotoğraf, onun dilini zenginleştirmeye çalışır. Sözü tehdit etmez takdir eder, onu küçültmez yüceltir. Biz, bu perspektiften bakmalıyız fotoğrafa. Manüpüle edilen fotoğraf, sanat maksadıyla yapılmıyorsa masumiyetini ve ilk gerçekliğini kaybetmiştir. 20 yy'da fotoğraf işte bu anlayışın temellendirilmesi için mücadele etti.

Fotoğraf kendisine sınırlı ancak artistik bir müdahaleyi belki sanat maksadıyla kabul edebilir, fotoğrafik nesneyi bozmadan yapılan bu ilaveler belirginliğin artırılması düşüncesiyle yapılıyorsa tam tersine fotoğrafı güçlendirebilir.

Fotoğraf oluşurken kamera sonrası işlem sırasında (ister sayısal isterse analog sistemlerde olsun) kayba uğrar, aradaki bu kaybın telafisi amacıyla yapılan müdahaleler fotoğrafı güçlendirir (kontrast aralığını düzenleme vs.). Eğer bu müdahale fotoğrafın ideolojisini arka plana iterek yeni bir okuma biçimi yaratıyorsa fotoğraf, grafik bir tasarımın içine girerek ilk var oluşunu kaybedecektir. Grafik bir tasarımın içindeki fotoğraf böylece başka bir işleve sahip olur. İşte bu noktada fotoğrafçı, nesnenin kendisini değil, onun ait olduğu zamanın fotoğrafını çekmelidir. Çünkü fotoğraf zamandır. Fotoğrafa müdahale zamana müdahaledir. Fotoğrafa müdahale, doğa perspektifi ve bilinç algısını meydana getiren simetrilerinin değiştirilmesidir.

Fotoğrafçı için zaman, nesnenin kendisinden önce gelmelidir. Başka ifadeyle fotoğrafçı izlediği ve gördüğü şeyin görünemeyen ve her zaman bilinçte var olmayan anına ait bir zamanın oluşmasını bekler, böylece hareketin zamana ait koordinatının üzerinde bulunan olayın kendini ele vereceği anı sıkı bir takibe tabi tutar. Bu gözle bakınca fotoğraf, sanattan çok zamana aitmiş gibi görünür bize. H.C. Bresson'nun "fotoğraf sanatsız sanattır" deyişi tam burada bir anlam kazanır.

GÖRÜNTÜYE HÜCUM

Unutmamak gerekir her sanat kendini meydana getiren unsurların bir sonucudur. Resim boyanın bir sonucudur, heykel mermer, taş vs nin, şiir sözcüklerin sonucudur. Fotoğrafı da meydana getiren unsurlar karmaşık ve hassas malzemelerin bir araya getirdiği sonuç gibi görünse de onu meydana getiren gerçekte ışıktır. Işıktan yapılan bir şey ise elbette zamanın dışında olmalıdır. Fotoğrafın karmaşık tekniği, ışığın meydana getirdiği resimleri tespit etmekten öteye gitmez. Bir fotoğraf yüzeyini de yaratan bu ışıktır. Yapılan malzemeler ne kadar karmaşıksa sanattan o denli uzaklaşıldığını Hegelci bir düşünceyle açıklayacak olursak, şiir sanatı yapılış malzemesi en az karmaşık ve hafif olan sözcüklerden meydana gelir. Şiiri tüm sanatların üzerine koyan Hegel sanatların meydana geldiği malzemenin fizik yasalarına boyun eğeceğini ağır ve hantal malzemededen müteşekkil sanatların ifade güçlerinin zayıflayacağını iddia etmiştir.

Müziği tüm sanatların sıralamalı düzeninin tepesine yerleştiren Alman düşünür Schelling e ise Hegel karşı çıkarak müziği bütünüyle soyut seslerden ibaret ilan eder. Her iki sanat ta, müzik ve şiir, yapıldıkları malzemelerin imkânlarını aşmada diğer tüm sanatlardan daha fazla olanaklara sahiptir.

Mimari ve heykel sanatlarının, tarihin arkeolojik kazı alanına dönüştüğü yerler olduğu göz önüne getirilirse, Frigya üç telli kitarasının ve 2/4, 1/3 ölçülük makamlarının Yunan çağıyla birlikte günümüze ulaşması, yine Homeros destanlarının edebiyatın, dolayısıyla şiirin yarattığı tarihsel derinlik, bu sanatların büyük ölçüde yapıldıkları malzemeyi aşmada diğer sanatlara karşı üstünlüğünü gösterir. Fotoğraf sanatı da nihayet karmaşık bir malzemedan meydana geldiği düşünülürse, gerçekte fotoğrafı meydana getiren şey ışıktır. Işık ise kütesiz ve zaman dışıdır. Dolayısıyla fotoğrafların saklanma ve kopyalama koşulları temin edildiğinde ışık tarafından yazılan bir şiir ya da destanın bilinen tarihin kodlarını değiştireceğini söylemek mümkündür. Giderek daha çok tekniğin kurallarına bağlanması, fotoğrafın kendisini değil, ona müdahaleyi açık hale getiren uygulamaları karmaşık hale getirir. Bu karmaşık malzemelerin her seferinde değişimi ciddi bir endüs-

triyi meydana getirmesindeki amaç, elbette tüketim fikri idi. Fotoğrafın üretimi giderek kolaylaşıp malzemeler karmaşık ancak uygulamada daha basit hale gelince, fotoğrafçının pek yabancı olduğu bu karmaşık aygıtın kontrolü giderek fotoğrafı otomatlaştırmaya ve müdahaleye açık hale getirdi. Masa üstünde kolayca kopyalanması Dagurre'in 1839'daki inovasyonundan sonra Camara Obscuranın (karanlık oda) nasıl Camara Lucida (aydınlık oda) ya dönüştüğünü ve bu ters düz oluşun aslında tarih / zaman belleğinin bir ters düz oluşunu da gösterir.

“Siz çekin gerisini bize bırakın” sloganıyla ortaya çıkan ilk fotoğraf makineleri yerini artık “siz sadece düğmeye” basın imkânını yaratan teknik yarışa bırakarak fotoğrafı sanat yapmaya çalışanların sanata katkılarını ve gayretlerini göz ardı etmiştir. Fotoğraf sanatçısı bir sanatçı gibi düşünür. Malzemeyi yine bir sanatçı titizliği ile seçer.

Fotoğrafın ilk dönemlerden günümüze kadar güncelliğini yitirmeden gelişini ve gelişimini sağlayan unsurlardan birisi elbette bu sanatçı titizliği, diğeri ise teknisyenlerin talepleridir. Bu her iki unsuru yaratan gayreti çözümlenme noktasına getiren camara lucida yı aslında tarihi görsel yazıya dönüştürecek gizli bir anlaşmanın uygulaması olarak görmek artık bir önyargı değildir.

Çekilen fotoğraflar artık öyle gizli görüntü değil düpedüz image lücida ya da “şeffaf görüntü”dür. Sosyal bilimcilere, tarihçilere hatta felsefecilere belki daha sonra geniş bir düşünme imkânı verecek olan bu oluşum dikkat edersek yazılı tarihin unsurlarını yok edecek, onu görsel bir şölene dönüştürerek tehdit eden tüketim toplumunun anın ve zamanın da tüketilebilir olduğu fikri üzerinde anlaşmış oluşudur.

Görsel tarihin doğuşunu yaratan bu uygulamalar ve tarih yazısını düpedüz değiştirecek olan bu gelişme veya Camera Lücida'nın doğuşu, günümüzde fotoğrafın analog uygulamalarını ve buna ait yüzyıllık endüstriyi kısa zamanda ortadan kaldıran gücü de gösterir. Fotoğrafın şeffaflaşması teknik bir icat olduğu kadar toplumsal dönüşümünde sonucudur.

Kameranın içindeki gizli görüntü şeffaf görüntüye dönüşürken dönüşen sadece fotoğraf değildi tabi, aynı zaman da sözle temsil ile resimle temsil arasındaki bir dönüşümdü. Edebiyat yapıtlarının artık okunabileceğinden şüphe ederek onları filme çekerek izletmeyi amaç edinen düşüncelerin tohumu saf ve temiz bir toprağa bırakılmayı daima hak etmemiş olabilir. Ama sorun, resimsel imajı tarihselleştirmeyi ve onu her şeyi içine alan bir göstergeler teorisinin terimleri altında barışçı bir çözümü olarak sunmak değil, sorun sözle imaj (resim) arasındaki uçurumu da ortadan kaldırmak ta değil, onun hangi çıkarlara/ilgilere ve güçlere hizmet ettiğini görebilmektir.

CAMARA LUCIDA* DEVRİMİ

Fotoğraf makinesinin içindeki çatışma

Camara lücida devrimini sadece bir fotoğraf devrimi olarak görmek isteyenler tarihin görsel bir yazıya dönüşmesinin şartlarının artık tamamlandığını da düşünmek zorundadır.

Biz bu kesin dönüşümün hazırlandığı tarihlere dönelim. Film üzerindeki görüntüyü iyi korunabilirse yüzlerce yıl saklayabilir, çünkü görüntünün kaydedildiği bir yaşam alanı vardır. Camara Obscura veya karanlık odanın ortadan kalkması filmin yaşam yüzeyi ile birlikte, yaşantının kendisini de değiştirdi. Birbirlerinin imperatifi (buyurtu) olan bu iki unsur aslında birbirlerini karşılıklı olarak değiştirdi. Film ve kamera arasındaki çatışmanın hızlandığı 1970'ler cameraların giderek küçüldüğü ve film tekniklerinin önüne geçildiği yıllardır. Sonuçta fotoğraf makinesi filmin kendisinden daha hızlı gelişti. Filmin gelişimi 1980'lerin başında artık durmuştu. Film gizli görüntüyü saklayan gümüş kristallerini artık daha hassas hale getiremiyordu. Fotoğraf makineleri filmin imkânlarını aşınca bir yerde oda durmak zorunda kaldı. İşte bu duraksama çatışmanın sonuydu. Fotoğrafi tekniğe bağımlı kılan güçler yeniden devreye girerek bu çatışmanın sonunu getirdi. Ama bu kez sanatçının görme alanı giderek daraldı. Çünkü görüntü avcılığını bir şölene dönüştürmek isteyen bu yeni teknik, herkesin katılımını sağlayarak şölenin çevresini büyütme istiyordu. Sermayenin küreselleşerek gümrük birliklerinin kurulduğu ve küresel ekonominin sınırlarını ortadan kaldırarak kültürlerin de küreselleştiği iletişim çağında fotoğrafa böylece daha büyük bir sorumluluk verildi. Bu gün moda olan sayısal görüntü, aslında 1957 yılında Amerika MIT(massachusetts enstitute of technology) de icat edilmiş ve uygulanmıştı. Ama neden yüzyılın sonu beklendi. Yüzyılın sonu aynı zamanda tarihin sonundan bahsedildiği ve tartışıldığı yıllar olmuştur. Camara obscuranın parçalanması dünyadaki bu hızlı dönüşümün hissedilmeyen parçasıdır. Fotoğraf, sanat olma çabasının masum örneklerini bir daha bu kadar kolay elde edemeyecektir. Fotoğraf sanatı, kendini dil yapma mücadelesinde her zaman tekniğin önüne geçerken onun olanaklarını geliştirdi, ama teknik onun önüne geçmek isterken

bunu sanatı dışlamak pahasına yaptı. Dönüşüm bu kadar hızlı olunca sanat sonunda dışlandı.

Kendini dönüştüremeyen sistemlerin hızla yok olması mükemmel örneğini camara lücida denilen aydınlık oda görüntü devriminde bulur. Çeyrek asra dahi sığmayan bu teknik, yüz elli yıllık bir tekniğin sonunu sadece son birkaç yıl içinde getirdi. Karanlık oda gerçekten parçalandı. Fotoğrafı ticari olarak üreten stüdyo/atölyelerdeki karanlık odalar söküldüler. Sayıları belkide dünyada milyarları bulan ve genelde atölyelerde saklanan bu gizli görüntüler ya da fotoğraf film arşivleri aslında bu değerli tarih resimleri fotoğrafçılar tarafından tahrip edildiler. Dünyanın her yerindeki binlerce fotoğraf atölyesinde karanlık oda denilen gizli görüntünün elde edildiği odalar tahrip edilerek kutularda saklanan filmlerle birlikte ortadan kaldırdılar. Fotoğrafçılar için teknolojik bir gelişme gibi görünse de aslında bu durum tarihsel bir kırılmanın sezgisel olarak anlayamayacağımız önemli kopma noktalarından birisidir.

Tarihin yeni tanığı fotoğraf onun yerini alabilir mi? Şüphesiz bir dönüşüm ve devrimin başındayız. Görüntüye duyulan bağımlılık yazılı belgenin karşısına yeni bir dil yaratmaya çalışarak çıkmak isteyen fotoğrafı diğer sanatlar karşısında daha güçlü hale getirmedi. Görme yoluyla doğan böyle bir tarih destan, trajedi, mitoloji, gibi estetik ve dramatik özelliklerini, düşey çizgilerini ve uzamını büyük ölçüde yitirmiş yatay ve doğrusal tek boyutlu bir tarih yazısını zorunlu hale getirmiştir. Fotoğraf, kendini sürekli kopyalayarak sıradanlaşma pahasına görsel bellek ve hafıza yerine geçmeye çalışırken yerini almaya çalıştığı resim sanatı da içinde bulunduğumuz yüz yıl içinde görsel sanatın ilk sıralarına tekrar yükselme onuruna kavuşabilir, ama bu kez büyük bir farkla.

* **Camara Lucida:** Latince. Aydınlık Oda.

Görselleşen Tarih

BÖLÜM 3

TARİHİN YENİ TANIĞI

*Filmler tarih yazımında diğerleri kadar,
belki de diğerlerinden daha değerli araçlar olmalıdır.*

R. Rosselini

İstenmeyen sadece teknik zorluklar ve maliyet kaygıları değildi filmin sonunu hazırlayan, görüntünün kendisinin ele geçirilmesine duyulan büyük istekti. Görüntünün daha çok ele geçirilmesi ve gerçekliğin daha çok elde edilmesi fikrinin popüler tarafını bir kenara bırakırsak ele geçirilen şey gerçekte zamanı bize geçişliymiş gibi gösterten, zaman sanki akıyormuş gibi bir izlenim yaratan fotoğrafın yarattığı “an” fikriydi. Her özel ana ait bir veri mevcuttur. Bu veriler zamanın belleğimizde bıraktığı izlerdir. Fotoğraf bu izleri tanımlıyormuşçasına bir etki yaratır. Biz herhangi bir fotoğrafa bakarken ne zaman çekilmiş olursa olsun mutlaka onda zihnin bir tekrarı olan doğa perspektifini buluruz. Bu optik ilüzyon doğa perspektifinin sadece görmeyle ilişkisini anlattığı için ilk dönemlerde fotoğraf sadece belge olarak kabul edildi. Fotoğrafın imgeleri basılabilir hale getirmesinin en önemli sonuçlarından birisi onların çoğaltılabilmesi ve herhangi bir olayı göstermede güncel olayları yücelten geçmiş dönem ressamlarının yaptıklarına zıt ve onlardan üstün biçimde tarafsız olmasıydı. Fotoğrafın imgeleri ile resmin imgeleri arasındaki farkı göstermede bu optik ilüzyona çok önemli bir görev verildi. Optik yanılsamanın zihinsel imgelerin ve ona ait işaretlerin yerine geçmeyi talep etmesi ressamların tarihe tanıklıklarının nihayet sona ermesi demekti. Kendi dönemine tanıklık eden mağara ve ortaçağ ressamının konuları kesin bir tabiat ve toplum ayırımı iken fotoğraf ve resmin arasındaki bu ayrım bilinç ayrıımıydı. Çünkü fotoğraf bilinç algısına kendi kurallarının kabulünü talep ediyordu.

Mağara dönemi resimlerinin dahi bilinçaltımıza ait bu izlerin bir işareti olduğunu düşünürsek sanat ilk izlenimlerin bilinç dışında bıraktığı işaretlerin tanımlanma biçimidir.

Sanat fikri güçlü bir etkinin yarattığı dışavurumdur. Her güçlü işaret ya da veri bellek dışına taşabilir. İnsan, sanatı ihtiyaç dışı gibi görse dahi ilkel sanatların imgelerinden doğan düşünme biçiminin doğayla kurulan bir iletişim dili olduğunu bu gün daha çok biliyoruz. Bir süs eşyasının dahi işleve sahip olduğunu ve böylece her tür estetik objenin kendi çağının düşünme biçiminden kopamayacağını ve ona sıkı sıkıya bağlı olduğunu bilmemiz gerekir.

Tarihin tespit edemediği ve karşılaştığı güçlüklerden biriside bu olayların ya da izlerin şuur dışı akışlarıdır. Örneğin Hindistan'dan batıya yapılan eski göçlerin sosyal sebepleri açıklanamamıştır. Hindistanın büyük iklim değişimlerine sahne olmadığı kabul edilirse yapılan bu göç keyfi bir göçtü belkide. Tarihin böylece şuur dışı işleyen bir mekanizması vardır. İkinci güçlük yazılı kaynakların güvenilirliğidir. Çünkü çok önemli bir olay bazen sadece tek bir kaynak tarafından anlatılır. Bazen hatta pek çok zaman tarih tarihçi olmayanlar tarafından yazılır. (Moğolların tarihini yazan İranlı Raşid-üd-din bir maliyeciydi) Tarihçinin tarafsızlığı sorunu ise bu durumu içinden çıkılmaz hale getirebilir. Arkeolojinin verileri görsel malzemelerin boşluğunu kapatsa da çoğu zaman aynı mekândaki farklı kültür katmanlarının aynı yerde hatta üst üste bulunması bu malzemelerin tasniflerini ve ait oldukları kültürel evrelerin tanımlanmasını güçleştirir.

Görsel arkeolojiye ait en iyi malzemeleri belkide resim sanatı sunar bizlere. Resim dönemini anlatmaz sadece, aynı zamanda çağının dünya görüşünü de yansıtır. Bu nedenle resim tarih içerir. Fotoğraf ise tarihi içermez ona kanıt getirmeye çalışır. Fotoğrafı yeni bir görme biçimi yapanda budur. Fotoğraf bir okumadır aslında. Gözle yapılan bir okuma. Düşüncelerimiz daha sonra katılır bu okumaya. Resim ise önce düşünceyle şekillenmeye başlar ya da düşünceden göze yayılır. Ressam resmini yapacağı şeyi önceden görememiş olabilir. Fotoğraf ise biçimden düşünceye yansır. Fotoğrafçı konusunu önceden görme şansına sahiptir. Bu nedenle fotoğraf iyi bir tarihsel malzeme haline gelir. Resmi ise tarihsel bir okuma veya malzemeye dönüştürsek bile resim yapılırken geçen süre içerisinde anlatılan gerçeklik değişecek ve ressam kendi hayal gücü ve tasavvurlarını da resme ekleyecektir. Çünkü resmin kendisi bir tarih nesnesi değil onun ideolojisi olabilir. Res-

Sam kendi ideolojisini sanata aktarmakta özgür davranırken yarattığı eserin ikinci bir kopyasının oluşturulma ihtimalinin olmayışı ona bu özgürlüğü veren temel unsurların belki de en önemlisi yapar. Venedikli ressam Caneletto'nun ve Pietre'de Hoch'un tablolarındaki realizm bize tarihi belge sunmaktan başka resmin bir kamera gibi görebilme yeteneğini de anlatır. Jan Steen, Jan van Eyck de olmak üzere bu ressamlar dönemin yaşantısını, giysilerini, mimarisini anlatırken fotoğrafçı veya kameranın olanaklarını bir ölçüde aşabilirler, çünkü bu ressamlar insan yüzlerindeki duyguları anlatmada bize daha çok şey verirler. Fotoğraf ise ikonografik değildir, fotoğrafçının gördüğü ve gösterdiği aslında aynı şeydir. Bu nedenle tarafsız oluşu onu arkeolojik bir tarih nesnesine dönüştürebilir. Yâda fotoğraf bir tarih okuması yaratabilir. İletişim çağının ana unsurunun fotoğraf ve görüntü olduğunu anlatmaya bu durumda ihtiyaç dahi duyulmaz. Fotoğraf tekniklerinin bu hızlı evrimini sağlayan güç iletişim çağının talepleriydi elbette.

Bakmak, düşünmeyi pek çok zaman gerektirmez. Görme dediğimiz zaman ise zihin tarafından uyarılmış bir bilinçten söz edilir. Ancak görme hep aynı şeylere dönük ve izliyorsa bu durumda bakma, görme ile yer değiştirerek bilgiyi sıradanlaştırır. Fotoğrafın sonsuz sayıda kendini kopyalaması görmeyi doğal olarak bakmaya dönüştürecektir. Böylece izlenen tarih resimleri de sıradan bir görme halini alacaktır. Tarihin görünmeyen tarafı, izlek ve anıların hafızamızı tırmalayan duygusal bir tasarım içinde değil daha çok cd ve benzeri kopya cihazlarının içinde yerini alacaktır.

Tarihçinin gelecekteki kaynakları poster, afiş, basın haberleri, reklam filmleri arkeolojik malzemenin ilk unsurları haline gelirken kendisine sunulan bu yeni görme ve onun ideolojisini ansiklopedik bir yorumun arkeolojik nesnesi haline getirecektir. Kısaca, tarihçinin yorum ve görme biçiminin dolaysız, kavranabilir, orijinal unsurları yaşamın kendisinin değil onu bize kameradan yansıtan fotoğraf ve görsel belgenin dili ve imgeleriyle yer değiştirecektir.

İmgelere metinlerin yardımcıları olarak yaklaşan tarihçilerde olmuştur. Artık tarihçilerin imgeleri yardımcı olarak kullandıklarına göre, ta-

nıklıkları ciddiye alınacak mı? Böyle olduğunu gösteren işaretler kesinlikle mevcut. Tarih dergilerinde yer alan sinema eleştirileri ve içindeki bazı yazılara daha önce değindiğimiz gibi American Historical Review'de 1988'de yayınlanan sinema eleştirileri bu işaretlerden birisidir. Örneğin, Journal of American History 1998'de, düzenli olarak yayınlanan sinema eleştirileri köşesinde iki tane Spielberg filmi, Amistad ve Saving Private Ryan (Er Ryan'ı kurtarmak) üzerine birer değerlendirme yayınlandı. Eleştirmenlerin ikisi de filmlerin görsel dilinden etkilenmişlerdi. Burada en önemli nokta, filme çekilmiş tarihin tıpkı resimlenmiş ve yazılmış tarih gibi bir yorumlama eylemi oluşudur.

Bir gün binlerce resmin sergilendiği bir sanat fuarına gittim, sanatın dünyayı nasıl görmek istediğine, insan ve tabiatın yüceltilmesine tanık oldum. Ama dışarıdaki dünyanın mekanik akışı içindeki insanların koşuşturmacasının sanatın görmek ve göstermek istediği böylesine bir dünyanın nasıl karşısında olduğunun da farkına vardım. Sanat her zaman kendi çağından daha önde gitse de yaşamın kendisiyle tamamen örtüşmez. Sanat ve gerçek, yaşamın kendisi birbirlerine zıt ve pek çok zaman çatışma içinde olabilir. Fotoğraf ise sanat olabilme çabasında göstergelerini yaşamın tamda içinde bulmaya çalışır. Tarihçinin eline böylece sanat imgelerinin yerini daha kesin biçimde ifade edecek olan görsel belgenin geçmesi, tarihin ekseninin giderek göz ve kameranın çizdiği bir parabolün merkezi olacağını bir faraziye olmaktan çıkartır.

GÖRSEL ARKEOLOJİ

Geçtiğimiz yüzyılda kamera eksenli bir tarih okumasının geçiş yıllarını yaşadık, neredeyse geçen yüzyılın bütün önemli hatta önemsiz olaylarının basın kayıtlarını dev bir arşive dönüştürdü. Tarih, böylece izlenebilir hale gelince onu izleyen şey arkeolojik bir nesneye dönüştü. Görmenin bilgisi diğer tüm bilgilerden daha üstündür diyen Aristo ve Leonardo Da Vinci, bizi görüntü diline dönüşen yazılı tarihin zaman içinde ilerleyişini fotoğraf kareleriyle okumamızın tarihi yorumlamanın kişisel bir tercih haline geldiği geçmiş yüzyılların önünde başka bir tarih kavrayışı yaratacağını göremese de, 21 yy tarihi görsel bir dille yazılacaktır.

Hafızaya kaydedilen görüntüler saniyeler içinde dahi değişebilir. Fotoğraf ise değişmez. Çünkü geçmiş değiştirilemez. Böylece tarih yazımı onu izleyenlerin ya da ona tanık olanların değil insan hafızasının dışındaki mekanik bir aracın tespiti ile daha gerçekçi hale gelir.

İnsan düşünceleri tarihi tarih boyunca değiştirmiştir. Tarihi okumayı ve anlamayı güç hale aslında düşüncelerimiz getirmiştir. Büyük olaylar zihinde daha belirgin bir etki meydana getirdiği ve o olaya tanık sayısı daha çok olduğu için tarih içinde daha az değişebilirler ama diğer önemsiz olaylar eğer ihmal edilemiyorsa insan anlağının inisiyatifine kalmıştır. O olaya tanık olan insan sayısı hele çok az, ya da tek bir kişi ise böyle bir tarihi kaydın karşısında gerçekçi olabilme şansımız çok zayıftır. Fotoğraf düşünceleri kaydedemez tabii ki, ama görüntüden düşünceye ulaşmak ile düşünceden resme ulaşmak birbirlerinden farklıdır. V yy'da az bilinen orta Asya yaşamını, yazılı tarihin anlattığından çok daha iyi biçimde, günümüzde bulunan arkeolojik eşyalar anlatır. Fotoğrafın anı kısadır ve bu anlık görüntüler bize tarih hakkında ne ölçüde bilgi verebilirler? Bu görüntülerin anı kısa olabilir, fakat sayısı fazla olduğu için yan yana gelince bize bir tarih fikri verebilir.

Tek başına hiçbir fotoğraf tarih içermez, ama zaman içinde binlercesi yan yana gelince pekala tarihi temsil edebilirler. Camara Lücida'nın icadlı fotoğrafların kaydını basitleştirdiği için sadece toplumsal değil aynı za-

manda tabiata ait görsel kayıtların sayısını da artırarak ekosistemin ilerleyişi ve değişimi, gezegenlerin izlenmesi, tıp ve bilimsel alanlardaki uygulamaları gibi çevremiz hakkında da çok önemli bilgiler vermeye devam edecektir. Ayrıca gelecekte eski dönemlere ait nasıl bir ekosistem olduğunu anlayabilmemiz için çok pahalı ve zor iklim araştırmaları yapılmasına dahi gerek kalmayacaktır.

Canlıların, hatta bakterilerin yapısı, makro fotoğrafın sayesinde gözlenebilmesi, kutup buzullarının uydulardan alınan görüntüleri ve kayıt altına alınması, bu güçlükleri ve araştırmaları da büyük ölçüde ortadan kaldırarak fotoğrafı sadece tarih nesnesi değil ama aynı zamanda bilimin en önemli araçlarından birisi haline getirmiştir. Görsel kaynak ve malzemelerin saklanabilme imkânlarının kopyalanarak yazıyı koruyan kâğıdın önüne geçmesi, kâğıt ve tarih arasındaki ilişkiyi de değiştirecektir. Kâğıt, saklanabilme güçlüklerini ve tarihsel dönüşüm içindeki yerini kaybederken yazılı olan bir şeyin konusu düşünsel, felsefi bir çözümleme olunca bu durumda yaşamdan çok düşünceye ait ontolojik bir tasarım ve kavrayış ortaya çıkacaktır. Burada fotoğrafın bize gösterebileceği şey, olayların nedeni değil gözün tanıklığıdır. Felsefe, ekonomi veya siyaset tarihini yazıyorsak elbette görsel bir malzemeye duyulan ihtiyaç öncelikli bir amaç değildir. Ontolojik ya da kozmogonik tavır felsefe ve bilimin konusudur. Buna ait bir inceleme ise bilim ve teknoloji tarihçilerinin işidir. Fotoğrafın bilgi nesnesini veya düşüncenin kendisini kaydetmesi söz konusu değildir elbette. Fotoğrafın arkeolojisini yine fotoğrafa ait bir tarih oluşturur. Fotoğraf tek başına arkeolojik değildir. Onu arkeolojik bir malzemeye dönüştüren şey fotoğrafın izlediği tarihtir.

Bu tarih, zamana ait olduğu kadar zamanın dışındadır çünkü tek başına hiçbir fotoğraf hangi tarihe ait olduğunu bize göstermez. Fotoğraflar üzerinden bir tarih okuması yapıldığında görsel bir arkeoloji oluşur. Zaman dediğimizde bir süreç anlıyorsak bu sürecin içerisini dolduran şey ontolojiktir. Ontolojik olan bir şey ise aynı zamanda arkeolojik bilgiye de içerir. Bu nedenle fotoğraf bir süreç meydana getirebiliyorsa arkeolojik bir nesneye dönüşerek tarihin nesnesi ya da göstergesi haline gelebilir. Yıkılmakta olan bir evin fotoğrafı değil ama Vietnam'da ölen bir askerin fotoğrafı, devrik Irak li-

derinin idam filmi bu sürecin parçası olabilir. Fotoğrafın gözden kaçan bir anı çerçevelediği mekânda gösterdiği durum, gözün olay anını fotoğraf kadar fark edemeyeceğini gösterir. Fotoğrafçı bu anı kaydeder. Bu kayıt yeni bir görme biçimi olduğunu ispat etmek için zamana ihtiyaç duymaz. Ama bu kayıtlar zaman içinde yan yana gelerek yeni bir okuma dili yaratabilirler. Bir dergide yan yana gelen fotoğraf kareleri bir semti, ilçeyi tarihçinin anlatıklarından daha etkileyici bir yorumunu yaparak anlatabilir. Dergi sayfalarında yan yana gelen aynı bir konuya ait görüntüler bizi foto-röportajın dilinin tarihe ait olan yeni bir görmenin varlığını kabule zorlar. Günümüzde bunun örneklerini bazen ünlü tarihçilerin yazılarının aralarına serpiştirilmiş gezi dergilerindeki fotoğraf karelerinde daha rahat görebiliyoruz. Yazı ve fotoğraf yan yana gelince ifade daha etkileyici hale gelebiliyor. Belgesel sinema dilinde yazının uygulama alanının bulunmayışı foto-röportajın tarih yazısına dönüşme imkânını daha çok artırmaktadır. Çünkü foto-röportaj hem gözün tanıklığını aynı zamanda yazıyı da birleştirmektedir. Bazı fotoğrafçıların yazarlığıda aynı anda yapmaları fotoğrafçıyı tarihçilerden daha üstün biçimde enformasyonun nakledilmesinde aracı durumuna getirir. Görmeye ait olanla kavrayışa ait olan böylece bir araya gelmektedir. Aynı durumu belgesel filmlerde de görebiliriz. Görüntünün akıcılığı içerisinde aynı zamanda şiirsel ve dramatik öğeler bizzat bir tarihçi gibi bir suflör tarafından anlatılır. Bu durumda fotoğraf ve belgesel filmler gösterdikleri şeyi düşünmeyi bizden talep ederler. Bu tür belgelerin kronolojik tarihçinin yerlerini alması düşüncesi mümkün görünmektedir. Aynı şekilde fotoğraf ve belgesel filmler ilk anda tarihçinin ideolojik tavrını geçersiz ilan ederek onu fotoğrafın konteksinden olaylara bakmaya iter. Böylesine bir düşünme sanatsal yeni bir görme biçimi olduğu kadar doğa yasaları ve görme arasındaki sınırların izlenmesini olanaklı hale getirir. İnsan böylece fotoğraf yoluyla kendisinin evrendeki yerini anlamada görmenin yeni bir imkânına kavuşur.

ERİYEN ZAMAN

Tarihin kırılma noktası elbette büyük dönüşümlerin meydana getirdiği bir andır. Ama tarihin kırılma noktası da kırılabilirimi? Toplumbilimsel böyle bir soruyu biz camara lücida'nın vizöründen ya da bakacından nasıl görebiliriz? Toplumda her şey izlenebiliyor ve kayıt edilebiliyorsa yazılı bir tarihin anlatacaklarından daha çok belge ve kanıt var demektir elimizde. Kentlerin yaşantısı dahi soluk alıp veren bir organizma gibi izlenebilen, kayıt edilen ve kameraların gözetimindeki bir yaşam insanların ihtiyaçlarının ortak ve merkezi bir amaç uğruna gerçekleşmesi bu durumda kaçınılmaz hale gelir. Çünkü artık kent dokusu yaşamın izlerinin kayıt edildiği bir geçmişin değil buna izin vermeyen ve kent yaşamını istifade olanaklarının ağırlık merkezi olarak gören insanların kameralar tarafından gözlendiği bir ortamda artık kent dokusu üzerinde bırakabilecekleri ne pitoresk bir iz nede tarihin ortak yaşamın dili ve bir işaretini yeniden ve yeniden yaratılabilecektir.

Kentlerin çizgiselleşmesi sonunda üzerindeki tüm yaşam çizgilerini kaybetmesi tarihi bulanık hale getirecek, ona bakılan noktaları ortadan kaldıracaktır. Fotoğrafçı da tıpkı tarihçi gibi konuya görmek istediği noktadan bakmaya çalışır. Tarihin en bulanık ve karanlık görüldüğü günümüzde tarihçide tıpkı fotoğrafçı gibi yargılarını ve eleştirisini sunabileceği belirgin bir nokta arasa da bulamayacaktır. Bu ortak nokta iki yargının temelde buluşmasını sağlayan röportajların arşivlerini giderek tarihin izlenebilen belgesinin ispatını sunmak üzere yazılı belgenin karşısına çıkartır. Tarihin yorumunu medyanın yaptığı bir süreçte ise gerçek bir tarih yorumunun düşünsel tarafıyla ikisi arasında bir çatışma kaçınılmaz hale gelir. Dahası tarihin yorumunu yapmak geleneksel düşüncenin kavradığı anlamda mı yoksa medyanın sunduğu enformasyonun tahlilimi olacak? Tarihçinin ihtiyaç duyduğu bilgilere yine medya aracılığıyla ulaşacak olmasının önemli nedenlerinin başında olayların frekansı ve sayısının artması, bunun sonucunda medyanın tanıklığının yorumun önüne geçmesi gösterilebilir. Medya, olayları bize gösterirken onu çevresinden kopartır, olayları meydana getiren koşulları bize gösteremez. Bu, tarihin gösterdiği sürecin medyanın yarattığı bu yeni süreçle yer değiştirmesidir.

Kırılma noktasının kırılması düşüncesinden bu sonucu kavrayacağımız bugünkü dönüm noktasında fotoğrafın sürecin içine tepeden inme bir bozguncu gibi girmesi ona yöneltilen eleştirileri haklı hale getirmektedir. Düşünmenin hep ihtiyaç duyduğu izlek ve anların düşünmeyen fotoğraf karelerine dönüştüğü hayatımızda, tarihçinin de temel kaynaklarının düşünmeyen medyanın kendisine sunduklarından ibaret olması gerçeği kırılma anının tekrar kırılarak başa döneceği bir tarihsel dönemin belki de kırıldığı bir sürecin başına bırakıyor bizleri. Anın bize görünen yüzü ile medyanın bize gösterdiği gerçeklik arasındaki fark belkide bu kırılma anıdır. Zamanın zihnimize ait kodları ve duygusu ile fotografik zamanın belirlenmiş kodları tarihin yazıya ait kavrayış biçimini ve derinliğini yok eden tersine bir kırılma değildir. Tarihin nesnel kavranışını tek boyutlu hale getiren bir tersine kırılma değildir. Bu tersine kırılma elbette multi medya ve enformasyon çağının değil ama tüketim ve ekonomik süreçlerin varlığıyla izah edilmelidir. Fotoğraf tek başına tarihçinin yerini almak istemediği gibi ortaya çıktığı icatlar çağında sihirli bir kutudan ibaretti. Tarihin hızla maddileşmesi sadece enformasyon çağının icadı değildir elbette. İcatların ihtiyaç duyduğu güç, emeğin nitelleşip sistemleşmesidir. Pitoresk ve romantik heyecanlar, terk edilen kırlarda kalırken yıkılan gelenekler sosyal gerçekliğin yörüngesini sadece üretebilenlerin yaşayabildiği ilk çağın avcılıkla geçinen göçebe toplayıcılarının bulunduğu tarihsel dönemine çevirmiştir. Müzik dâhil mimarlık, heykel, resim tüm sanatlarda bu ilkel sanatlara olan öykünme kırılmanın nasıl tersindiğini de yeterince anlatır bize. Gelenekleri rededen sanatlar, bu kez daha ilkel paleolitik avcılarının ilkel sanatlarına dönerek jeneratif veya yaratıcı kaynak görüşünü benimsemişlerdir. Örneğin İspanyol ressam Miro 20 yy ortalarında mağara resimlerinin modern kopyalarını yapmıştır. Bütünüyle materyalist bir sanat tasarımı mümkün değildir elbette. İlkel avcılarının sanatına öykünme, modern sanatın çıkış yolu arayan sanatçılarına bu sade ve basit biçimleri kolayca yeniden üretebilmelerine olanak vermektedir.

Miro, günümüz müziğinin Bach ve Mozart ın gerisinde olduğunu söylerken, belkide kırılmanın aslında tersinebildiğini kanıtlamak isteyerek kendini aklamaya çalışıyordu. 20 yy başında sanat ya deneyselleşti ya da ilkelleşti. Deneyselleşen sanat eserleri aynı zamanda ilkelleştiler. Bu kesin ayrı-

mın nedenleri, sanat akımlarının kendini dönüştürebilmesi fikri ile açıklanamamalıdır. Çünkü sanat son yüzyılda önemli pek çok akım yarattı. Burada sorun bu akımların birbirlerine tamamen zıt görüşleri benimsemiş olmalarıdır.

Biçim arayışının gerisinde imgelerin tüketilmesi yoluyla ulaşılan doygunluğa koşullu olarak geri dönmek isteyen sanatçıları yüzyılımızın gerisine hatta çok ötesine iterken paleolitik biçimi yeni bir düşünce ve kavrayış olarak göstermesi günümüz ile arasındaki uzun sürecinin sezgisel olarak fark edilemeyecek ve kavranamayacak kadar uzun olmasıdır. Modern sanatçı ilkellerin sanatını yüceltmeye çalışırken, gerçekte, aradaki uzun geçmişin dönüştürülebileceği gibi bir ilüzyon yaratmak istemektedir. Picasso dahi “ben aramam bulurum” derken ne kastediyordu? (Picasso büyük olasılıkla bu cümlelerden şunu kastediyordu; her görünüş kendini ele verdiği bir an içinde bulunabilir bu an tıpkı fotoğrafların belirginlik anı dedikleri karar anı gibi bir şeydir. Ressam zihin ve ruh penceresinden gördüğünü bilincine kazır ve aynı anda veya daha sonra bu çağrışımları tuvale aktarır. İster ilkel-lerin sanatı ister Rönesanslı sanatçılar olsun sanat bir görme işidir. Onu nasıl anlattığınız ise eleştirilemez). Avignon lu kızlar tablosundaki Afrika kült maskları veya Minotor da ki boğa figürleri Babil ve Asur Grifonlarının zihnimize bıraktığı çağrışımlar değilmidir? Picasso mitolojik ve arkaik figürleri hiç düşünmeden sıradan insanlarla yan yana getirirken sanatın dönüştürülebilmek yeteneğini göstermeye çalışarak “ben aramam bulurum” demiş olsa da bu cümle daha çok sanatın bir görme biçimi olduğunu anlatır.

YENİ GÖRME BİÇİMİ

Fotoğraf maddi göstergeler dünyasında mutlak/analojik benzerlikler taşıyan doğası nedeniyle kodsuz bir mesaj meydana getirir. Fotoğraf, yani kodsuz mesaj bu yüzden bir şeyi gösterdiği zaman kodlanmış bir mesaj olan resme veya çizime zıt bir şeydir. Rolland Barthes in öne sürdüğü gibi fotoğraf, bu nedenle resim ve çizimin gösterdiği etikten daha farklı bir etik gösterebilir.

Fotoğrafçı tarihin varlığından habersiz ama tarihe kanıtlar getiren bir eylemin içindedir. Ressam, tarihin göstergeleri ve onun imgeleri içindedir. Resim eğitimi zaten bir tarih nosyonu ve etiğinden kopamaz. Fotoğrafçı yeni bir görme biçimi yaratabilir ama onu ele geçirip değiştiremez. Değiştiremediği şey ise doğa konvansiyonu olan perspektif ve biçimdir. Eğer bir sanatçı nesnelerin biçimini sonsuz değiştirme imkânına sahipse düşüncelelerine daha fazla özgürlük kazandırmış demektir. Fotoğraf ise sanatçıya bu özgürlüğü tanımaz. Onu sınırlar. Sınırlamadığı kadar ancak fotoğrafçı özgür ve yaratıcıdır. Resmin kısa bir sürede pek çok akım ve biçim yaratabilmesinin nedeni de sahip olduğu bu özgürlüktür.

Biçim kendini resimde sınırlamaz ama fotoğrafta sınırlar. Bir tablonun eleştirisinin ve özelliklerinin bazen yüzyıllar boyunca yapılabilmesinin nedeni tabloya aktarılan bu özgürlüktür. Sanatçının bu özgürlüğü karşısında duyulan şaşkınlık eleştirmenleri uzun süre meşgul edebilir. Biçimi sonsuz kez değiştirilebilme imkânına sahip olan sanatçı fotoğrafın sunduğu gerçeklik içinde bu gücünü kaybeder. Fotoğrafın ontolojik çerçeve içinde gösterdiği gerçeklik resimde ancak ontolojik bir tasarımdır.

Biçim ne kadar değiştirilebilir?

Resim de biçimler sonsuz defa değişir. Öncede değindiğimiz gibi fotoğraf ise biçime değiştirilemeyen bir sınır çizer. Tüm sanatlar biçimi sınırsız biçimde değiştirebilme yeteneğine sahiptir. Sanatın var olma nedenlerinden birisidir bu. Düşünce biçim verilmiş biçimdir sanat yapısı ise her iki-

sidir. Goethe tabiatta prosaik ya da bayağı bir şey bulunabilir ama sanat yapıtında bulunmaz diyerek bayağın tabiata ait bir var oluş biçimi olduğunu anlatır. Sanatçı bayağı bir şey tasarlamaz. Çirkin bir şey sanatın konusu ve bir görme biçimi olabilir fakat bayağı bir şey olamaz. Bu nedenle sanatın görme biçimi ideal bir tasavvurun dışı vurumudur. Duygularımıza yönelen güçlü etkiler düşüncelerimizi değiştirirken görüşümüze biçim de verir. Duyguların meydana getirdiği etkiler kısa ömürlüdür ama düşünce ve tasavvurla birlikte meydana geliyorsa etkilerini uzun süre sürdürebilir. Çağın sunduğu görme biçimi kendi tercihlerimiz değildir. Yaşadığımız dünyayı daha mükemmel hale getirmek için ortak bir akıl ve tercih mevcut değildir çünkü. Moda akımlarından reklâm filmlerine tercihlerimizin belirlenmesinde ortak bir akıl ve irade varmış gibi görünür. Bu bağlardan kurtulmaya çalışan ve çağın yeni sanatını, biçimini yaratmak gayreti içindeki sanatçıların yükselecekleri yer kendi gölge çizgilerinin ötesi değildir. Çünkü hiç kimse elleriyle tartabileceği bir şeyin ağırlığından şüphe etmez. Görme biçimimiz kendi tercihimizdir ama bu tercih tarihin içinde sürekli hareket eden başka iradelerin itki-zaman çizgisindeki titreşimlerinin bir yankısıdır da. Öyle olmasaydı belkide romantizm olmayacaktı.

Sanatın görme biçimi tercihlerimizin bir eleştirisidir. Sanatçının tercih ettiği şey salt kendisine değil tarihin yükseltip romantikleştirdiği değerlerin var oluşuna da aittir. Böyle bir var oluş içermeyen sanat ancak tabiata ve ilkelerin sanatına ait olabilir. Mağara resimlerinde bolca bulduğumuz bu etkiler tarihin yarattığı tercihin baskısından kurtulmuş olsa da tam bir var oluş içermezler. Çünkü salt var oluş bir tercih değildir. Bu tamda öznenin doğadan ve onun etkilerinden kurtulduğu bir dönem içerisinde gerçekliğe baktığı konteksi kişinin ya da sanatçının kendisinin belirlemesi ya da bunun farkına varmasıdır. Gerçek her zaman aynı noktada asılı durmaz.

Uygar güzeldeki diyalektik, ilk çağın büyüsunü sanat kabul ederek, onu maddileştirip büyüsunü bozar. Sanata ağır bir sorumluluk yükler. Sanat, tarihin bu yükü altında ezilir. Tasarım ve düşüncenin ezdiği modern sanat, ilkel günlerindeki özgürlüğe tekrar kavuşmak isteğiyle uygar güzele başkaldırır. Düşünce tarafından daha çok anlam yüklenmeye çalışılan sanat,

bu itirazı, deneyselleşen sanata karşı geçtiğimiz yüzyılın ortalarında yapmıştı. Fütüristler, Dadaist ve Pop artçılar sadece gelenekleri değil, sanatın özünü de parçalamışlardı. Matisse, bunun farkına vararak karşı çıktı. Fov (fauve)'lar ya da vahşiler adı altında karşı bir akım yarattı. Deneyselcilerin bu vahşi tutumlarına karşı ilk karşı çıkış, hiç şüphesiz Fov lar ya da karşı vahşilerdi.. Fov'lar ya da vahşiler resmin renklerinin resme ait olduğunu benimseyerek cisimlerin kendi renklerini red ettiler. Ana renkleri geniş yüzeylere yayarak renklerin dışı vurumu aracılığıyla figürü bu rengin içinde eritiyorlardı. Fon bu renklerin vahşice çatışmasından ve dışavurumundan oluşuyordu. Matisse, sanatın aslına dönülmesi fikrini böylece açıklıyor olsa da, deneyselcilik, sanatta çağa damgasını vurmuştur. Marcel Duchamp ın heykel sanatında yaptığı deneysel tasarımlar, bugünün sanatında dahi bir çözüm gibi görülmekte ve uygulanmaktadır. Yeri gelmişken belirtmek istiyorum. Çünkü İlhan Koman sanatının felsefi malesef bu gün dahi yapılmamıştır. Heykeldeki deneyselciliği mekân ve hacim arasında ilişkiler ve matematik tasarımla uygulayan ilk kişi Türk heykeltıraş İlhan Koman'dır. İlhan Edirne doğumluydu, elli yıl önce gittiği İsviçre'de 1987 yılında öldüğü güne kadar Stockholme de kuzey denizinin rıhtımında demirlemiş bir geminin içinde, heykel sanatının mekanik ve matematik olanaklarını araştırırken Manyeristler gibi bir tutum içindeydi. Matematik sayıların yönetiminde alan hacim ölçümleri yaparak sanatı bilimle buluşturmayı olağan üstü biçimde başardı. Yeni hacim formülleri icat etti. Hacimsiz hacimler üzerinde çalıştı. Yepyeni bir hacim hesabını formüle etti ve sanat literatürüne geçti. Leonardo Da Vinci'nin mekanik sistemler teorisini o hareketli sistemlere uyguladı. Hacimsiz hacimler üzerinde çalışan Leonardo'nun akademizmini geliştiren ve onu mekanik sistemlere uygulayan ilk sanatçı olma özelliği gururla ifade etmek gerekirse Türk heykel sanatçısı İlhan Koman'a aittir. İlhan, arkaik tapınım figürlerinin modern yorumlarını yaparken tarih fikrini ve onun imgelerini başarılı bir şekilde yeniden yorumladı. Modern duyuş İlhan da farklıydı, sanatın dönüşebilme refleksinin olanaklarını genişletirken biçimi bilimselleştirdi. İlhan post modern değil gerçek bir modernidir.

SANAT PİRAMİDİ

Dalgalar en çok yaladığı duvarı yıkar

Montherland

Bir sanat yapıtına baktığımız açı çok önemlidir. Hangi tür bir sanat yapıtı olursa olsun ona her bakışta ya da, aynı müzik eserini her dinleyişte olduğu gibi farklı etkiler meydana getirebilir. Bu farklı etkilerin meydana gelmesi, aslında onu yapan sanatçının eserin üzerinde çalışırken geçirmiş olduğu ruhsal ve kişisel yaratıcılık anının izlerini taşımasının bir sonucudur. Bir sanat yapıtını var edende budur. Bir yapıt çok eskilere bile ait olsa tap-taze ve yeni yapılmışçasına herkesi etkileyebilir. Eser, yaratılış sürecinin ruhsal izlerini taşır. Onu tarihe ait eden budur. Sanat yapıtı meydana gelirken ruhsal yaratım sürecinin her işaretleri esere derinlik katar. Bu işaretler sanata ait olduğu kadar tarihe de aittirler. İzleyici ya da dinleyici eseri defalarca dinlese de, izlese de her sefer bu işaretleri yeniden keşfeder. Aksi halde sanat tarihinden söz edilebilirmiydi. Sanat tarihi, bu işaretleri okumanın tarihidir. Günümüze ulaşabilen yapıtlar dönemlerinin işaret dilini iyi konuşabilen ve ifade edebilen yapıtlardır. Başka bir deyişle, kendi dönemlerinin sanat dilini yaratabilmiş eserlerdir. Sanat, kendi dilini yaratabilir. O, böylece bir iradenin sonucunda meydana gelen kaygıları izleyiciye sunar. Tarih böyle bir şeye gerek duymaz. Çünkü tarih, şuurlu ya da şuursuz tercihlerin sonucunda meydana gelir. Kendi dilini yaratamamış ya da özel bir dile sahip olmayan sanat yapıtını ise tarih her zaman ihmal eder.

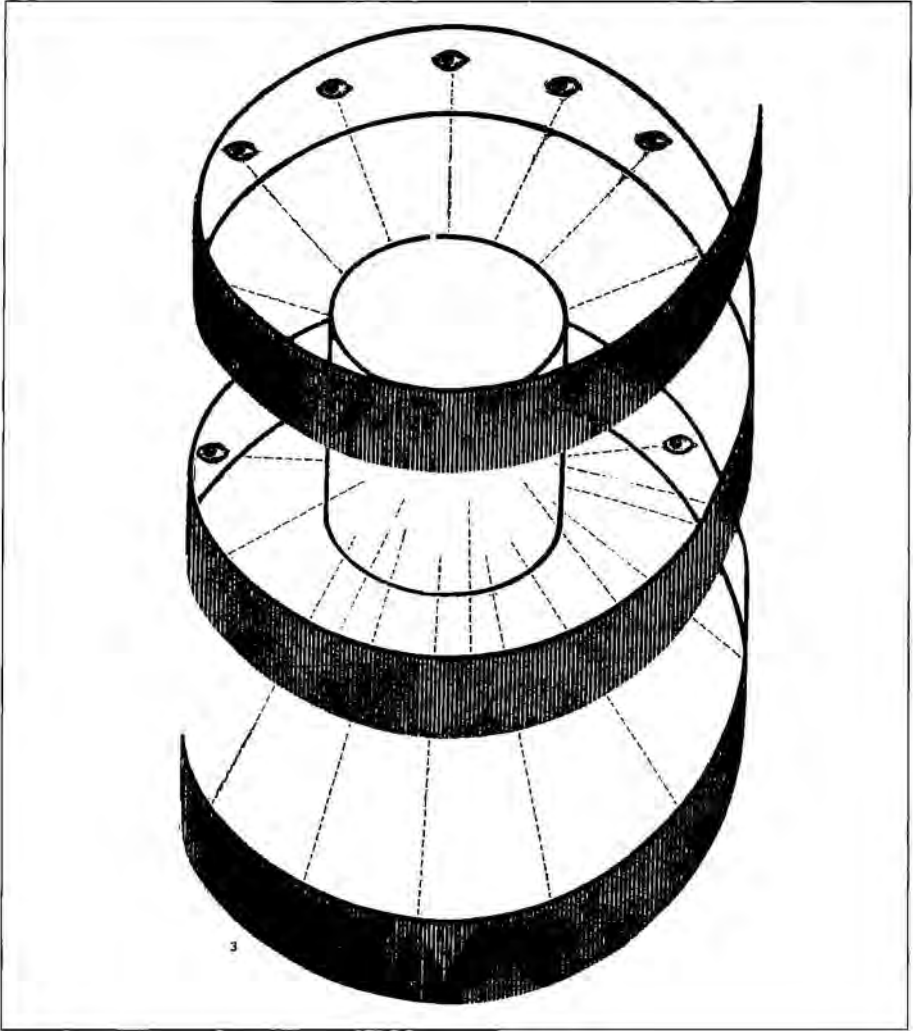
Rococo çağ denilen kısa bir sanat akımının olduğu dönem vardır. Çok kısa sürdü. Sadece 30 yıl (1720-50). Ama öylesine etkileyici olduğu tüm sanatları etkilemeyi başardı. Hatta ünlü besteci Mozart'ın eserlerinde hüznün, Rococo süsün ardına saklanmaya çalışır.

Aşırı süsü temsil eden bu akım Barok çağın sonuydu. Süs, sanat ya-

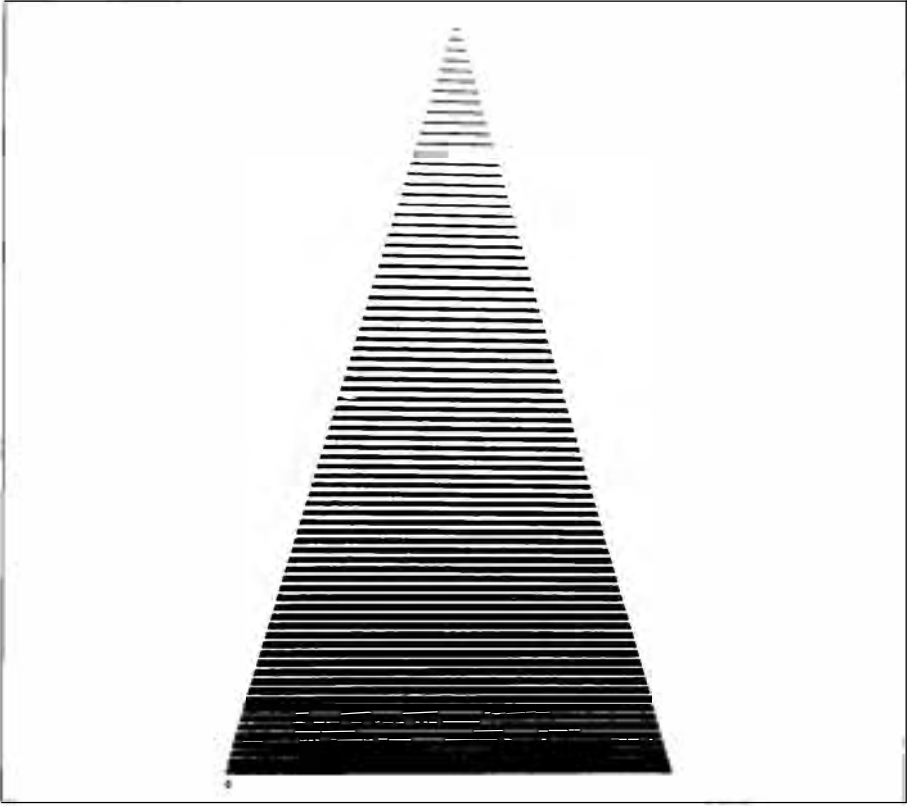
pıtının kendisinin yerine geçmişti. Bir duvar veya merdivene bakıldığında ilk fark edilen şey süstü. Moda ve sanat akımlarını etkileyen bu akım, Avrupa da kısa süre yaşanmasına rağmen Barok çağın sonunu ilan ettiği için etkileri uzun bir dönem devam etti. Çünkü tarihin şuuru böylece temsil edilmiş olur. Sanat piramidi, üzerinde bu etkilere ait dilin, sanat dilinin giderek yükseldiği işaretlerden oluşan bir kuledir.

Sanat eseri yapıldığı ilk aşamadan başlayarak son şeklinin verildiği ana kadar sürekli değişerek, araştırarak, yaratım sürecini yaşayarak ilerler. Bu süreç, sanatçının kişisel tercihlerini değiştiren bir hedefe doğrudur. Onun inandıklarını ispatlayabilme kaygısı sanat eserinin gelişiminin temel gücünü oluşturur. Picasso gözettiği bu önceliği tüm sanata yansıtırken şöyle der. “Önemli olan bir sanatçının ne yaptığı değil ne olduğudur. Yaptığı elmalar şimdikinden on kat güzel olsa bile, Cezanne eğer Jacques- Emil Blanc- he gibi yaşayıp düşünmüş olsaydı beni hiç mi hiç ilgilendirmezdi. Bizi ona ilgi duymaya zorlayan Cezanne’ın kaygısıdır; Cezanne nın bize verdiği ders işte budur; Van Gogh’un iç fırtınaları-bir insanın gerçek dramı budur. Gerisi boştur.”*

* Fifty years of his art'tan (Picasso'nun sanatta elli yılı) alınmıştır. Alfred H.Barr. Modern Art museum New York.1946.



Sanat Piramidi: Gerçek bir sanat yapıtının her bakışta farklı görünmesinin nedeni, eserin yapılış sürecinin geçirdiği ruhsal evrimidir. Sanatçı, kaygılarını yapıtın bütününe yansıtarak çözüm sunar. Eleştirildiği ölçüde her gerçek yapıt, bu farklı çözümleri izleyicisine gösterir. Her eleştiri, o eserin farklı bir dönemine ait bu kaygıların çözümüne ilişkin nedenlerin yeniden üretilmesi yoluyla yaratılan bir irade ve düşüncüyü empoze eder.



Kandinsky'nin Hareketli Üçgeni: Ressam Kandinsky, hayatın ruhsal gelişimini hareketli bir üçgene benzetmek amacıyla yukardaki piramidal üçgen grafiğini çizmiştir. Yaşamın tanıkları olarak bizler, aldığımız tad ve heyecanların daima sıradan biçimlerine tanık oluruz. Bu nedenle izleyici olarak insanlar, daima alkışladıkları sanatsal etkinliğini üçgenin en altındaki kalın çizgiyle ifade edilen kısma yerleştirirler. Sadece az sayıda izleyici üçgenin üzerindeki ifadeyi algıyabilir. Zaman içinde sıradan izleyici üçgenin orta basamaklarına ulaştığı bir durumda ise seçkin izleyici ve sanatçı daha yüksek basamaklara ulaşır. İki grup arasındaki uzaklık daima aynı kalır. Bazı izleyiciler modern sanat eserleri ve icatları karşısında haksızlığa uğradıkları düşüncesine kapılırlar. Ancak onlar böyle bir durumda sadece iyi ve kötü arasında bir seçim yapmaktadırlar.

ELEŞTİREL GÖZ

Sanat yapıtının kendisine bakılan her açıdan farklı görünmesi, kendini meydana getiren tarihsel kodların farklı dönemlere ait bilgi ve işaretlerinin aynı eser üzerinde bulunması ve onu meydana getirmesidir. Sanat yapıtı, kendine yöneltlen bakışın üst üste geldiği bir süreci temsil eder. Fotoğraf karesi üzerinde bu işaretleri göremeyiz. Fotoğrafın sadece bir ilk bakış oluşu onu yorumsuz hale getirerek mevcut bir tarihin dışına iter. Fotoğrafı tarih dışına iten bu etki bir diğer yandan onu güçlü kılar. Çünkü sanat diline ait kod ve işaretler sanatçının birer yorumudur. Ancak fotoğraf gözün eleştirisidir ama onun yorumu değildir.

Fotoğrafın zamanı belirlenmiş ve gerçek bir zamandır. Her bakışta aynı görünür ve değişmez. Burada bir tercih yapma şansımızın olduğuna kendimizi inandırmamız doğru değildir. Ressam tuvalini doğanın karşısına koyar ve bekler, fotoğrafçı ise zaman ve gözün kaçırdıklarının peşindedir. Sürenin uzaması elde edilmek istenen şeyi fotoğrafta zorlaştırır. Ressam ise zaman tarafından kısıtlanmaz. Kübizmi ele alacak olursak, perspektif yeniden düzenlenir, biçimler parçalarına ayrılarak farklı yerlerde yan yana getirilip yeni bir estetik düzenlemenin olanakları araştırılır. Böylece, yalın doğanın perspektif kuralları ve ilk biçimin mimarisinin karşıt bir simetrisinin içindeki olanakları yeni bir geometri ve düzene kavuşur. Doğanın biçimlendirici kuvvetleri böylece aşılmış olur.

Bir ressam, aynı zamanda doğayı bir laboratuvar gibi düşünür. Güzel bir kuş sadece renkli tüyleri ve kanatları olan bir canlı değildir. Kuşun yaşadığı doğa parçası onun renklerini ve biçimini etkilemiştir. Sanatçı, düşünceyi estetik ve sonsuz bir kavrayış içine iterek biçimlendirici gücün kendisini anlamaya ve ona bakılan açığı genişletmeye çalışır. Düşünce, aynı anda pek çok kavrayış meydana getirir ama hepsi ispat edilemez, edilebilenler bazen bir ressamın tablosunda daha belirgin biçimde bazen bir felsefi yapıtta soyut olarak ortaya çıkabilir. Fotoğraf ise somutu yine somut olanla ispat etme çabası olduğu için onu yeniden tasarlayamaz ancak belgeler ve gözün görüş alanına getirir. Bu yeni bir görmedir hiç şüphesiz.

Ancak, bu görmenin ideolojisi kendisinin dışındaki görme biçimlerinin gerçek olmadığını mesajını da vermek ve kendisinin gerçeklik alanına ait olduğu fikrini her zaman korumak ister.

Resim, düşünceden doğan bir gerçekliğin fotoğraf ise anın meydana getirdiği bir gerçekliğin içinde bulur kendini. Bu karşılaştırmalar bizi görmenin düşünce tarafından geri yansıtılarak estetik biçim haline gelme kaygısında olan fotoğrafın belge yönünün aynı zamanda dil olabileceği düşüncesine götürür. Böylece fotoğrafın 21 yy sanatına yeni bir sanat olarak girmesi ve belge özelliği sayesinde tarihi göz ile okumanın örneklerini vermesi, bizi fotoğrafın yeni bir sanat olduğundan daha çok yazısız bir tarihin başında olduğumuz düşüncesine götürür. Çünkü görme yoluyla kurulan iletişim, sadece özel yaşantımızı kalıcı kılma amacı değil, temsil edilen şeyleri tekrar görme alanına indirgeyen güçlere dönüştürme isteğidir. Söz, kendi içinde diyalektiktir ve aynı zamanda varlığın bütünüyle entegre olmuştur. Göz, öncelikle gerçeği, bilincimizde hazır duran bir şey olarak gösterir. Hepimiz yaşama bağlanırken bu gerçeğe katılmak isteriz. Fotoğraf çekmenin bir etkinlik olmaktan çok, bu amacın gerçekleştiği bir ihtiyaca dönüşmesi bu durumu kanıtlar. Göz, gösterdiği şeyi o eylemin kendisine bağlarken onu zihninin bir parçasına dönüştürür.

YAZISIZ TARİH

Fotoğraf yazılı tarihin yerine geçebilirimi. Soruyu cevaplandırmak için bu yüzyılın sonunu beklememiz gerekir belki, ama geçtiğimiz yüzyıl böyle bir okumayı mümkün hale getiren bolca örnek verdi. İşte Vietnam savaşı, Hindistan bağımsızlık mücadelesi ve Gandhi, ikinci dünya savaşı ve sonrasında Alman endüstri devrimi, moda akımlarından siyasi hareketlere kadar belgesel fotoğrafın dili tarihi izleyen ve yorumlayan bir göz haline gelirken onu okumayı da daha kolay hale getirdi. Aslında tarihi yorumlayan düşünce değil göz olunca, bu ters düz olma karşısında tarih düşüncesi ya da bilinci dediğimiz soyut varlık, artık soyut olmaktan çıkıp bu varlığını kaybediyor. Çünkü tarihin kendisi ile onu meydana getiren olaylar aynı şey değildir. Tarihçi anlattığı olaya baktığı noktayı seçerken, konuyu en iyi görebileceği yerde durmaya çalışır. Tıpkı fotoğrafçı gibi konunun etrafında gezinir. Tarihin bize gösterdiği yüzü ona tanık olanların baktıkları açının eleştirisidir. Tarihçinin gösterdiği ise bu eleştirinin yorumudur. Fotoğrafçı gösterdiği olayın içinde ve onun parçasıdır. Fotoğrafçı tanık, tarihçi ise yorumcudur.

Tarihin gücü, historizm ve sanat akımlarını yaratabilmesidir. İlk çağ ruhunun doğuşunu temsil eden Rönesans bunun güzel bir örneğidir. Tarihin etkileyciliği, onun izlenemez olanı izlenebilir hale koyabilme yeteneğidir. Fotoğraf karelerinden okunan bir tarih ise onun bu gizemini ortadan kaldırıp derinliğini ve duygusunu mekanikleştirecektir.

Historizmin sonu diyebileceğimiz bu durum, izlenemeyen bir tarihin ortadan kalkması sonucu, tarih şuurunu 21 yy'ın gerisine atarak sanatın en temel tarihsel kod ve işaretlerini de ortadan kaldıracaktır. Günümüz sanatının historizmden yoksun biçim ve örnekleri bunun bir kanıtıdır. Biz bunun farkında olmasak bile bugünün sanatı geçmiş akımların üzerinde yeniden yükselmeye karar verdiği anda tarih bilincinin artık kırıldığını görür. Yeni düşünce ile geçmişi buluşturmaya kalktığı anda ise, bu kez kendi çağının bilinçaltına ait kodların bu dünyanın yarattığı maddi imgelere bağlı olduğunu görerek vazgeçer, başarmak istediği an ise, meydana gelen eserin artık bu dünyaya ait olmadığını fark eder.

Tarih şuuru onun bilinçaltından doğar. Bu bilinçaltı ise sanat yoluyla yansıtılır. Dönem sanatçısı simge ve işaretlerin geçmişiyle ilişkisini kolektif şuur yoluyla ortaya koyar. Günümüz sanatı, deneysel tasarımları hala çözüm olarak görse bile estetik biçim ve deney arasındaki tasarımların sınırları çoktan aşıldığından, post modern bir tercihin dışında başka bir seçenek kalmaz.

Post modernizm, tarihsel işaretlerini ve dilini kaybetmiş bir sanatın kendisini hiçbir yere ait görmeyerek sonuçta “hiç bir yere ait olmak” amacını taşır ve sanat imgesini maddileştirmeyi amaçlar. Kendini geçmişle ve hiçbir şeyle sınırlamayan bir sanat post modernizmin adıdır. O bir geçişte değildir. Çünkü tarihin geçirgenlik özelliği kaybolmuştur. Post modern sanatçı, düşüncenin soyut olan yanını ve bizzat onun kendisini ispat etmek isteyen özel bir amaç içinde olduğunu çoğu zaman fark edemez. Estetiğin ve sanatın arasındaki duygusal ilişkileri bu durumda yok saymasa da aralarındaki geçişleri göz ardı ederek bunu başarabileceğini bilir. Aksi durumda, düşüncenin özgürleşmesi adına estetik zırhının dışına atılan sanata yeni kanıtlar bulmak olanaksız hale gelecektir.

Günümüz sanatın da artık hiçbir akım, kendisini öne çıkartacak dil ve işaretleri oluşturabilme yeteneğine sahip değildir. Sadece elimizde zengin bir geçmişe ait dil ve işaretler var. Son yüzyılımızın sanat akımlarındaki hızlı değişimler yeni işaret ve zengin bir sanat dilinin ifadesi değil sanatı kendi dilinin dışına çıkartma çabasıdır. Yâda duvardaki meyveler tablosunun gerçekten ne işe yaradığını anlama ve onu ele geçirme çabasıdır. Tarihin fotoğraf yazısına dönüşmesinin kanıtlarını, görsel imgelerin dil haline gelmek istemesi sonucunda doğan röportaj fotoğraflarını, söz ile kavranan imgeleri imajlar yığına dönüştürmesinde buluruz. Resimin ilk dönem tarihinin yazısı olduğu düşünülecek olursa, yazı, resmin simgeleştirilmesi yoluyla ilk tarım toplumlarında ortaya çıkmıştı. Yazıdan tekrar görme yoluyla elde edilen izlenimlere dönüş, dil ve tarih diyalektiğinin tersine çevrilmesidir. Yani tarih yazısı, tıpkı paleolitik dönemin duvar yazısı gibi giderek görselleşmektedir.

Yazıyı dilin sınırları içinde bırakacak görsel bir tarihi hazırlayan şartlar, yeni bir iletişim çağını yaratan şartlardır aslında. İletişim dili, görsel

imkânları kullanarak aynı zamanda onu geliştirip bireyselleştirdi. Bu gelişimin gelecekteki hızı düşünüldüğünde fotoğrafın ve görsel belgenin nasıl tarih yazısının yerini alacağını böylece insanı tekrar paleolitik mağaranın önüne bırakacağını tahmin etmek güç olmasa gerekir. Tarihin gizemi ortadan kalkıp tek boyutlu hale gelince, insan kendini etkileyen etrafındaki doğanın gizemini öğrenmeye daha çok ihtiyaç duyacak böylece tabiatın bireysel keşfini kolaylaştıran etkinlikler, iletişim olanaklarının öncülüğünde tarih yazısını değiştirecektir.

PALEOLİTİK YAZI

Fotoğrafı paleolitik dönem yazısıyla karşılaştırdığımızda tasvir etme, benzerliklerin çağrışımının her insanda aynı olması ilkesinden hareketle, mağara dönemi resimleri de tıpkı fotoğraflar gibi bir iletişim aracıdır. Paleolitik avcının mağara duvarlarına çizdiği resimler, tüketim biçimleri birbirinin aynı olan bireylerden oluşan bu toplulukların yaşamlarına ilişkin bir tarih sunar bizlere. Üretim biçimleri benzer olan bireylerin yaşama biçimleri de benzer. Dünyayı aynı şekilde görürler. Reklâm fotoğraflarında benzer şekilde tüketimin dolayısıyla yaşam tarzı ve alışkanlıklara ait değerlerin değiştirilerek merkezileşmesi fikrini savunur. Mağara resimleri Akdeniz çevresindeki farklı bölgelerde benzer biçimde görülmüştür. Genellikle insanların yaşamlarını en çok etkileyen son buzul çağı memelileri olan mamut gibi canlılar resmedilmiştir. Bu resimlere konu olan yaratıklarda tıpkı reklâm grafiğinin yüceltmeye çalıştığı ve tüketimi artırılmak istenen nesneler gibi yüceltilir.

Yaşam biçimleri ilkel dahi olsa ilk sanatçılar bizim için sanatsal bir düşüncüyü ifade biçimi olarak görüyorlardı. Bu resimleri tarihçiler ve bizim için yapmıyorlardı elbette. İfade edilen şeyin güçlü olanın saygı ve hayranlık aynı zamanda korku yaratması, insandaki bu kavrayışın sanat ve düşünce arasındaki ilişkinin temel unsurlarının estetik olmaktan çok daha farklı bir anlam taşıdığını gösterir. Öldürülen canlıya duyulan saygıyı maddileştirip doğaya her geri dönüşte yapılacak avın garanti edilmesi için bilinç dışı bir dönüştürme veya bir transformasyon gerçekleştiriliyordu. Her gün yeni bir avın gerekli oluşu, doğaya her dönüşte bu resimleri bir tür şükran ve saygıyı temsil edebilmenin nesnesi haline getiriyordu. Böylece, sanat bir yanıtsıma tarzı olarak doğayı görme biçimiydi hiç şüphesiz. Neolitik tarım toplumlarında ise bu resim ve semboller bu kez tapım kültlerine dönüşerek kutsal simgeler haline geldiler. Doğadan elde edilen ürün çeşitliliği artınca her birine yeni bir işaret ve simge verilmesi zorunluluğu doğdu. Pictografi ya da resim yazısı denilen bu ifade biçimi ilkyazının atasıydı hiç şüphesiz.

Eski mısır yazısı böyle bir yazının devamıdır. Göktürk alfabesi ve Runik yazı birbirlerini etkilemişlerdir. İlkyazının resim ve sembollerden oluş-

ması, resmetme yoluyla ifade etmeyi, sanatın ilk geliştiği biçimin taklit yoluyla ortaya çıktığını ispat eder. Çivi yazısına geçişte bu yazı, resimleri daha basit ve kolay hatırlanır hale getirilerek çizgiselleştirmiş ve böylece işareti benzer aynı bir şeklin farklı geometrilerini meydana getirmek üzere yan yana getirmiştir. Böylece çizgilerin farklılaştırılmış hali, tarihin uzunca bir süre kayıtlarını metodolojik düzeye getirdi.

Çince yazıda ev harfi eve benzeyen bir şekildir. Yine, orta Asya Runik yazısında ok harfi ok resmi şeklindedir. Yazının alt kümesini, görme biçimleri ve ondan doğan resim meydana getirir. Arap harfleriyle yazılan bir hat dahi resim etkisi meydana getirir. Picasso hat sanatını ilk gördüğünde yazının resmi demiş ve etkilenmiştir. Yazının bu görme biçimi, ilkel şekilden tekrar eski biçimi olan resme, fotoğrafın öncülüğünde, belki farklı amaçlarla olsa dahi geri dönme eğilimindedir.

Fotoğraf, yazının yerine geçebilecek bir dili, görüntü dilini oluşturduğu geçtiğimiz yüzyılda en iyi örneklerini vermişti. Reklâm fotoğrafının gösterdiği şeyi kutsallaştırmak istemesi, örneğin spor otomobilleri, onu çağrıştırdığı saldırganlık ve erkeklik ile bağdaştırılmış nitelikler “jaguar” gibi adlarla simgeleştirilirken tıpkı pleolitik dönem avcısının yaptığı gibi davranılmaktadır. Bir sigara reklâmında cansız nesnelere yansıtılan değerlere tanıklık etmesi için at figüründen istifade edilmesi, onu erkeklikle bağdaştırırken, avcının cinsiyetinin erkek olduğunu ilan eder. Bir sabun reklâmındaki veya Chanel No.5 parfüm fotoğrafındaki kullanılan kadının cazibesini ürüne bulaştırarak kadın izleyiciyi kendilerini onunla özdeşleştirmeye ve onu örnek almaya iterken bu kez, avın kadınlar için olduğu gibi bir fikir uyandırmaya çalışır. Fotoğrafçı gösterdiği şeyi ve bilinçaltı algısını, ürünün görüntüsü arasında çağrışım kurulması suretiyle, zihinsel imajının yaratılması için kullanırken paleolitik dönem ressamı gibi davranır. Savaş fotoğrafçısı benzer şekilde konusunu seçerken korku ve acıma gibi benzer imgeleri öne çıkartmaya çalışır.

Doğa fotoğrafçısı kamerasını ressamın fırçası gibi kullanırken mağara dönemi ressamının yaptığı ile benzer bir amaç içinde olduğunun far-

kında değildir. Fotoğrafçı grafik ve optik temsiller yoluyla, ilk çağ mağara ressamı ise zihinsel imajları maddi resimler gibi münhasıran değil bu imajların ruhta iyi ya da kötüyü kabule veya redde götüren inançların gayesini temsil eden şeyi ortaya çıkartmak için yapar. Yukarıdaki bu görsel formül, sanatçının niyetinin, gözüyle gördüğü dünyanın aslına sadık kalınarak mı yoksa onu ilkel sanatçıların yaptığı gibi yücelterek geri yansıtmak mı olduğu sorusu ise ayrıca cevaplandırılmayı gerektirir. Tabiatı okuma, ressam ve fotoğrafçı için zihinsel imajlar ve ideal görüşün birbirine karşıt iki alfabesini gerekli kılar. Fotoğrafçı doğaya körü körüne bağlanırken, ressam görünmeyen bir özü dile getirmeye çalışır. Görünmeyen bu öz: pictogram*⇒ ideogram⇒** fonetik gösterge haine dönüşür ve dili meydana getirir.

Doğal olarak bu dönüşümden dilin, resim gibi görünmeyen bir özün dile getirilişi, Hiyeroglifin gösterdiği şey, özgün imajın yerini bir konuşma figürünün almasıdır. Dil ve resim arasındaki bu ilişki fotoğrafçı için kamera ve göz arasındaki ilişki haline dönüşür. Dolayısıyla, fotoğrafçıyı paleolitik ressamdan ayıran çizgi, görsel imajları kopyalamak suretiyle sözel imajlar ve dilin ideolojisini gösterge fonksiyonlarına çevirmektir.

Vietnam savaşını en iyi, fotoğraf karelerinden okuduk. İstanbul'u, İspanya yı fotoğraf dili sayesinde tanıdık. Eski İstanbul'u anlatan kitaplarda bu fotoğrafların varlığı, tarihe bakışımızı nasıl güçlendirdiğini biliyoruz. Tek başına bir eski İstanbul fotoğraf sergisi dahi tarih kitaplarının satırları arasında kaybolan imajların eşsiz ifadesidir. Yazının sorunları böylece aşıldı. İnsan görmeye edinilen bilginin paleolitik kavrayışını fotoğrafla yeniden ele geçirmeye çalıştı. Fonetik göstergelerle görsel imajlar yan yana getirilerek zihinsel imajlar gereksiz hale getirildi.

Yazı ve fotoğrafın yan yana meydana getirdiği bu etki röportajdır, ama yazıyı soyut hale gelmekten alıkoyan ve onu tarihin daha güçlü bir belgeye dönüşmesine yardımcı olan da fotoğraftır. Gezi dergilerinde fotoğrafın imajlarına yakın bir yazı tarzı tercih edilir. Tek başına fotoğraf, işlevini yitirme tehlikesinden ve tarihin dışına atılmaktan böylece kurtulmuş olur. Tek başına bir fotoğrafın sanat dili pek çok kez trajik olanı konu edinmesidir.

Yaşam biçimleri arasındaki benzerlikler ise bu trajediyi ortadan kaldırır. Durağanlaşan ve tek bir sahneye dönüşen yaşam böylece bireysel mücadeleyi benzemez kılan unsurları yok eder. Benzer yaşamlar hep aynı sonucu doğuracağından trajedi ortadan kalkar. Trajedinin ilk aşaması dram başka bir şeye, yani gösteriye dönüşür. Böylece dram, sanatın ilk aşaması olan bu kavram, gösterge bilimsel açıdan Roland Barthes in analiz ettiği bazı reklâmlarda olduğu gibi, resimde yer alan farklı öğeler üzerinde durmak ve buna ikili karşılıklar olarak bakmak suretiyle ikonografinin ötesindeki gösterge bilimsel çizgileri izler.

Böylece sanat, kavramın doğduğu yaşamın salt ihtiyaçların temini- nin belirlediği bir düşünce üzerine yükselmediğinden biçimlerini kendi yaratmaya başlar. Deneysel sanat tasarımı, bu benzer yaşamın içinden doğmuş, giderekte yaşamın ve tabiatın kendisini ret etmiştir. İhtiyaçlar ve buna ait düşüncelerin üzerine yükselmeyen toplumların tarihte hiçbir iz bırakmaması trajedi ve paradigmanın tanımını kolaylaştırır. Karşımıza çıkacak büyük soru ise; Fotoğraf sanatının paradigması 20 yy'ın trajedisiydi. 21 yy başında ise ne olacak?

*** Pictogram:**

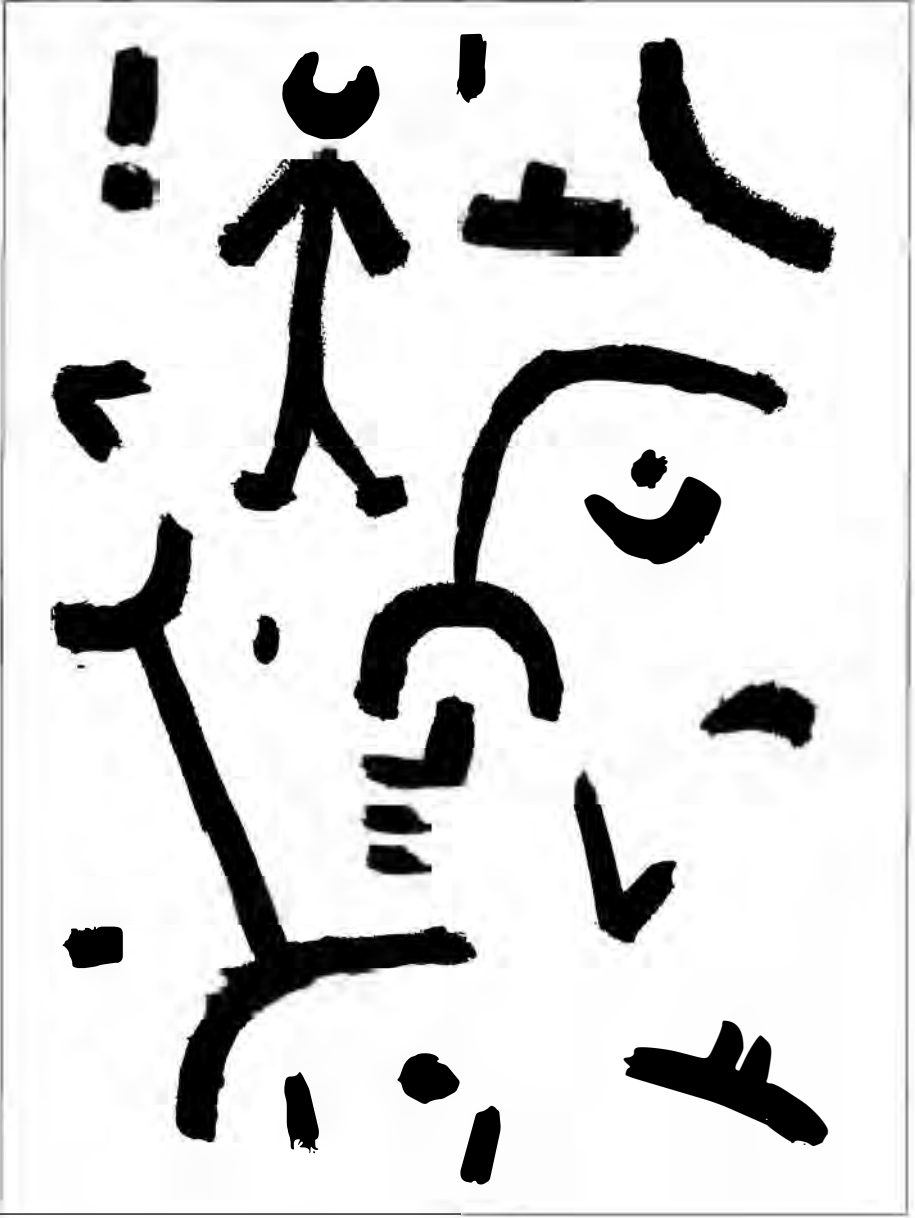
Kaya ve taş benzeri yüzeyler üzerine çizilen tarih ve tarih öncesi dönemlere ait resimler.

**** Ideogram:**

Yukarıdaki kaya resimlerinden dönüştürülmüş ve bir düşünceyi, bir kelimeyi telaffuz etmeyi sağlayan temsili işaretler. Örneğin Mısır Hiyeroglifleri, daha ötede Finike yazısı, orta Asya Runik yazısı.



Altamira Mağarası - İspanya



Paul Clee - 1965

FOTOGRAFİK YAZI

Fotoğraflar yalan söylemez ancak yalancılar fotoğraf çekebilir.

Lewis Heine

Fotoğraf, sanat olma çabasını ilk önce acı çeken insanların 20 yy daki trajedilerini anlatmaya çalışarak gerçekleştirdi. Kentlere yapılan göç, endüstri devriminin tamamlandığı bir dönemde yeni bir burjuva kültürü yaratmıştı. Kentlerin kıyısında süren bu yaşam fotoğrafçılar için zengin ifade biçimleri yaratıyordu. Ana üretime dâhil olmaya çalışan bu insanlar, kendi yaşam biçimlerini sürdürdükleri semtlerde, bugün dahi fotoğrafçılara zengin bir malzeme sunmaktadır. Resim sanatı açısından bu insanların yaşamları, tarih içermediği için ressamlar tarafından ihmal edilir. Yoksul insan ve semtlerin sanatın konusu haline gelmesi için birinci dünya savaşı yıllarına gelinmesi gerkiyordu. Ancak, ekspresyonistlerin yoksul ve acı çeken insanları konu edinmesinin nedenlerini daha önce açıkladığımız gibi bu, burjuvanın görmek istemediği bir estetiğin yanında duruşu ifade etmesi anlamında fotoğrafı popüler ilginin merkezine yerleştirdi.

Çirkin ve iğreti olandan estetik bir ifade yaratma fikri fotoğrafçıları ressam gibi görmeye iterken onları kameranın eleştirisini yapmaya götürdü. Fotoğrafçılar için eşsiz bir malzeme olan bu yoksul semtler, aslında üretimin kurallarına uyamadıkları ya da uymak istemedikleri için modern dünyanın dışına itilmişler böylece çizgiselleşmekten kurtulmuşlardı. Yoksul semtlerin çizgilerini fotoğrafik yüzeye aktarmaya, böylece sanat ve zihin arasındaki ilişkileri temsil yoluyla elde etmeye çalışan fotoğrafçılar, Rönesans sanatçılarıyla benzer zihinsel simetrileri tekrarladıklarının hiçbir zaman sezgisel olarak dahi farkında değillerdir.

Fotoğrafçı bu alt sınıfların paradigmasını izleyen bir tarihçi olduğunun farkına da varmaksızın dramı kendisine konu edinmeye çalışır ve ay-

nı zamanda onu fotoğrafın paradigmasıyla birleştirir. Bir ağacın fotoğrafı böylesine bir trajediden yoksun olduğu için fotoğraf önce insana yönelerek sanat olabilme çabasına girmiştir. Böylece fotoğraf dramatik konulara zahmetsiz biçimde ulaşıyordu. Bugün dahi kenar semtlerde dolaşan fotoğrafçılar ellerinde makineleriyle paleolitik bir avcı gibi kalan son görüntüleri toplamaya çalışmaktadır. Açılan fotoğraf sergileri bu yaşam biçiminin ilkelliğini sanki kutsallaştırmıştır. Afrikadaki dram basın fotoğrafçılarına ödül getirirken neden güzel bir evin bahçesinde kahvaltı yapan aile değil de Haliçte bir teknenin önünde içki içen akşamcılar veya Zeyrek teki sokak yaşantısı fotoğrafın konusu olduğu zaman yarışmaların konusu haline geliyor? Fotoğrafçıların yoksul semtlerdeki bu arayışı belge avcılığını veya ekspresyonist resim geleneğinin görünmeyen bir etkisi ya da kameranın eleştirisimidir?

Hâlbuki ressam bir bahçede kahvaltı yapan refah bir aileyi resmedebilir onu sanatın konusu yapabilir. Fotoğrafçı ise bundan kaçınır. İfadenin zihinde ve kamerada yaratılması arasındaki fark böylece ortaya çıkmış olur.

Fotoğrafın paradigmasının temellendirmesinde bu durum iyi bir kanıt olabilir. Resim ifadeyi sonsuz biçimde yeniden yaratabilir. Fotoğraf ise ifadeyi değiştirdiğinde paradigmasını kaybeder. Yirminci yüzyılın fotoğrafı böyle bir fotoğraftı. Bundan kurtulmaya çalışarak fotoğrafa çıkış yolu arayanlar tabiata yöneldiler. Ressamların baktığı gibi bakmaya çalıştılar. Filtreler ile konturları eritip çizgiselliği ortadan kaldırdılar. Bu türdeki fotoğraflar yenilik gibi görülse de popüler dergilerin sayfalarını süslemekten öteye geçemedi.

Yapılanlar ressamın yaptığı ile benzer olsada fotoğrafa müdahale ve manipülasyonlar fotoğrafın paradigmasının hep dışında kalıyordu. Bu sınırlı müdahaleler bir tercih biçimiydi. Bununda ötesine geçilemedi. Ansel Adamsın kamerasındaki tabiat kendisine müdahaleyi yasaklıyordu. Adams bir ressam gibi değil fotoğrafçı gibi düşünüyordu. Malzemenin teknik imkânlarını genişletiyor ama onu değiştirmiyor böylece fotoğrafın ilkelerini koruyor ona yeni teknikler kazandırıyor. Elbette fotoğrafın temel ilkesi korunmalıydı. Sınırlı müdahaleler teknik güçlüklerin aşılması için gerekli-

di. Fotografik yazının okunabildiği bir dilin tarihle ilişkisi müdahale edilen fotoğrafların ilişkisinden daha güçlü olması bu duruma kanıt gösterilebilir. Şuur dışı bir bakış, bir görme biçimi fotografik dil meydana getirmez elbette. Fotoğrafçının seçimi ve tercihi kameranın yarattığı bir zaman tarafından belirlense ve fotoğrafı çekilen şey kamera tarafından yaratılan bir anın belirdiği hareketle aynı şey olduğu fikrini verse de bu yanılsama çoğu kez tekniğin provokatif bir meydan okuyuşudur.

Fotoğrafçı sadece tanık olduğu bu anın fotografik bir yazı olup olmayacağına karar verir. Bu karar anı, meydana gelen olayın kendisinin aracılığıyla göstergelerin üst sınıfına ait bir dilin kanıtını göstermek ister.

Karar anının imkânları fotoğrafçıya her an sunulmaktadır. O halde bir fotoğraf yazısı bizlerin her an içinde bulunduğu anın imkânları tarafından meydana getirilmektedir. Fotoğraf çekmesek dahi görme biçimimiz bu anları tespit edebilir. Hayret verici ya da duygulandırıcı görüntüler karşısında aslında o olayı meydana getiren şartlar bir dil meydana getirmiştir. Böyle bir anı fotoğraf karesine aktarmak istediğimiz anlar olmuştur. Karar anı dediğimiz şey fotoğrafçının meydana getirdiği bir an değil, o olayın biçimini yaratan koşulların zihnimiz tarafından daha kolay ve belirgin biçimde kavranmasıdır. Bu kavranan durum ya da olay, tesadüfler tarafından meydana getirilse de aslında göstergelerin üst sınıfına ait bir dil meydana getirmiştir. Buna görüntü dili de denilen ve iletişim bilimleri eğitiminde hatırlanması gereken şey bu görüntü dilinin tasarlanmamış oluşudur. Çarpıcı ve etkileyici bir andır bu. Nasıl meydana geldiği gerçekte bizi ilgilendirmese de fotoğraf keresinde yer aldığı zaman bu etkileycilik daha çok artar. Çünkü kendini ele vermiş kaçak bir an fikri doğar zihnimizde. Nelerin farkına varamadan yaşadığımızı ve gözden kaçırdığımızı hatırlar, görüş alanımızın genişlediğini hissederiz. Fotoğraf karelerinden oluşan bu dil bütünün parçalarından hareketle görsel bir arşiv meydana getirir. Bu arşiv büyüyecek bütünün tamamını görmeye başlar. (evlerimizdeki albümlerin aslında kısa geçmişimizin görsel bir tarih arşivi olması bile bunu ispat eder). Böylece fotoğraf dili kendi dışına çıkarak yazıya dönüşür. Gezi dergilerinde bir yörenin tarihine tanıklık etmeye çalışan fotoğrafçının yazıya benzer bir ey-

lem içinde davranması ile tarihçinin bakışı arasında temel bir fark varsa bu fark göz ve düşünceye tanık olma konusunda sunulan yöntemlerin sübjektif ve objektif seçimidir. Her iki durumda objektif olma tarafsızlığının göze, dolayısıyla kameraya verilmesi gezi türündeki dergilerin ve belgesellerin giderek nitelik kazanmaları, bilimsel belgesellerin de buna katılımıyla fotoğrafik ve görsel yazıyı kanıt göstermede yazılı tarihin karşısına getirmektedir. Yazılı tarihin ortaya çıkışı elbette böyle bir kayıt olanağından yoksun oluşun sonucuydu. Sadece yazı vardı. Yazı ise anında yazılamıyordu. Olay önce anlatılıyor sonra yazanın kişisel tasavvuru da anlatılanın içerisine dâhil ediliyordu. Unutulan ve izlenemeyen olaylar ise yine hayal gücü tarafından tamamlanıyordu.

Tarih yazısı objektif olduğu kadarda psikolojiktir. Bunun öyle çok örnekleri var ki son yüzyılda tarih, arkeolojinin modern verileri ile değişmek zorunda kalmıştır. Göçlerin, tarih belgesinin bu güne kadar yetersiz kanıtlarıyla anlaşılmaya çalışıldığını arkeolojik bulgular ortaya çıkartmıştır.

Eski Mısır ve Sümer, Hitit, Truva ancak arkeolojik araştırmalarla yazılı belgenin soyut ve gölgede bıraktığı unsurları aydınlatılmıştır. Arkeoloji ve sosyal antropoloji, fizik antropoloji gibi disiplinlerin araştırmaları salt tarihin verileri üzerindeki şüphe ve güvensizlik bulutlarını artırdığı gibi onun verilerini desteklemiştir de. Tarihi anında kayıt edebilecek onu psikolojik tasavvur ve tercihlerin etkisinden kurtarabilecek bir yöntem olmadığı için geçmiş, sadece önemli olayların yakınlarında geçenlerin anlatıldığı ve tarihçilerin üzerinde anlaştıkları bir fable ya da öyküdür.

Tarihin kendine özel bir dili ancak sanat yoluyla oluşturabilir. Dil, üzerinde anlaşılan bir işaretler topluluğu olduğuna göre üzerinde kişisel bir tercih yapma imkânı vermez. Dili değiştirecek olan şey ise, o dilin içinden çıkan bireysel tercihlerin zaman içinde birikerek güçlenmesidir. Resim sanatında değişen akımlar bir dile karşılık gelir. Dışa vurumcular (ekspresyonistler) karşıt veya kontrast renkler kullanır. Kübistler hacmin ve perspektifin olanaklarını keşfetmeye ve yeniden düzenlemeye çalışırken karşıt biçimleri yan yana getirerek estetik sorunları aşmaya çalışırlar.

Çünkü bir önceki akım, dilin ve ifadenin sınırlarına ulaşmış ve kendini tekrar etmeye başlamıştır. Dilin kendini tekrarı, onu kavrayan zihnin güçleri tarafından her defasında red edilerek değişmeye zorlanır. Sanat dili, yazı dili sürekli değişmiştir. Onu değişmeye zorlayan zihnimizin aslında kendisi de sürekli değişmektedir. Bir uygarlığa ait dil ve alfabenin her çeyrek asırda kısmen, her milenyumda veya bin yılda ise tamamen değişmesine ait etkiler siyasi ve ekonomik nedenlere bağlanabilir ama bu etkiler aynı zamanda zihnin tekrardan hoşlanmaması ve onunda sürekli değişim içinde oluşuyla da açıklanmayı gerektirir. Medeniyetlerin ve kültürlerin dönüşümünde dil kendisine ait çok az işareti aktararak ortadan kalkar. Aktarılan bu güçlü işaretler ise pek çok zaman sanat ve mitoloji tarafından yeniden yaratılmışlardır. Sanat akımları ve yarattıkları diller ise işaretlerini değiştirerek bütünüyle başka bir dil haline gelmezler. Çünkü sanat dili estetik kurallardan kendisine ortak ve soyut bir alfabe yaratmıştır. Sanat eğitimi bu alfabe-yi öğretir ama yaratıcılık sanatçının kendisinde vardır.

Gelişimin tamamlandığı sanayi toplumlarında fotoğrafçılar uzaklara gittiler. İstanbul'daki fotoğrafçılar Mardin, Urfa gibi toplumsal gerçekliğin daha az iğdiş edildiği illere, daha batıdaki fotoğrafçılar ise uzak doğuya yöneldiler. Gitmeyenlerde fotoğrafın deneysel olanaklarını araştırdılar. Fotoğrafçının ihtiyaç duyduğu dili yaratan dramatik şartlar kentlerden hemen kalkmıştı. Fotoğrafçının malzemesi artık taşradaydı, ama oralarda giderek büyük kentlere benziyor, ya da çekilecek görüntülere dramatik etkiler kazandıracak geçmişle kurulan çizgilerini hızla kaybediyordu. Eğer bir fotoğrafçı ya da ressam 17 yy İstanbul'unda yaşasaydı tükenmeyen bir kaynakla karşılaşırdu. Pitoresk bir cennette yaşadıklarını sanırlardı. İnsanların servet ya da ihtiyaçları ve bunu elde etme yöntemleri değişince, değişen ihtiyaçlar düşünme ve onu elde etme biçimini de değiştirir. Sanatın ve toplumsal gerçekliğin üretimle ilişkisinin birbirlerinden kopmadığı eski Mısır da yazı dili binlerce yıl aynı kaldı. Sümer çivi yazısı binlerce yıl değişmedi. Üretim biçiminin yaşam tarzıyla beraber kültürü de değiştirdiğinin çok iyi örneklerinin yaşandığı sanayi toplumunun sanat dili pek çok kez hızlı bir kırılmaya uğramıştır. Böylesine hızlı kırılmalar dilin işaretlerini kendisinden sonra gelen dile ve sanatlara aktaramamış böylece yeni gelen dil bazen bambaşka işaret-

lerle ortaya çıkıp hızla ortadan kalkmıştır. İşte kübizm, fütürizm ve dadaist akımların dillerini bir yüzyıl dahi yaşatamadan kırılmaya uğratmaları bu düşünceyle açıklanmalıdır. Çünkü bu sanat dilleri kendilerinden önceki işaretleri yok saymışlardı, kendilerinden sonra gelenler ise onları yok saydılar. Bu yok sayma ve üzerini örtme eğilimi bu günde devam ediyor. Hâlbuki kübizm aslında Cezanne ve Courbet ile başlar arkasından G. Braque ve Picasso'yla işaretlerini tüketerek kırılır.

Dadacılar hiçbir felsefi bilgiye ihtiyaç duymadan gelenekleri suçlu ilan etmişlerdi. Fütüristler ise makinelere hayrandılar. Bu akım ve onlara ait diller işaretlerini aktaramadan kırılmaya uğradılar. Kübizmin hala etkilerini devam ettirmesi ise Cezanne ve Courbet'ye borçludur. (Picasso'nun sanatında hiçbir ilerleme ve gelişme görülmez çünkü temel düşüncesi ve çıkış noktası Cezanne'nin amprizmi ve Courbet'nin akademizmdir)*

Resim sanatında tek başına bir dil oluşturmak oldukça zor ve imkânsızdır. Fotoğraf bir dil yaratabilmek için önce teknik imkânların getirdiği zorlukları aşmak zorundaydı. Zorluklar aşılmaya karşısında zengin bir malzeme vardı, ikinci dünya savaşı ve sonrasında yaşanan dram iyi bir kaynaktı. Çünkü fotoğraf resim akımlarında olduğu gibi kendi dilini kendi yaratamaz. Her çekilen fotoğraf kendini geçmişten arındırmıştır.

Fotoğrafi ilgi çekici hale getirmek, düşünceye bir resmin ona sunduğu gibi sınırsız bir tasarım fikri her zaman vermez. Fotoğrafçı makinesiyle gezmek ve aramak zorundadır. Onu sokaklara ve yaşanan mekânlara bağlı hale getiren bu durumdur. Mekânlar ve yaşam biçimleri daha sonra hızla değişince fotoğraf ve gerçeklik arasında yeni bir ilişki kurulması fotoğrafçıların zihinlerini meşgul etmeye başladı.

Kamera daha çok sofistیک bir aygıt dönüşüp, fotoğrafçının yükünü azaltıp onu kolaylaştırdıkça fotografik dile önceleri katkılar sağladı ama daha sonra ona zıt bir eylem içine girdi. Bu orantı teknik ve sanat arasındaki kesin bir ayrışma sınırını göstermesi bağlamında daha önce Bahaüs okulunun öncülerinin dahi tanık olmadıkları bir çatışmayı ortaya çıkardı. Fotoğ-

raf sanatçılarıda ikiye bölündü. Fotoğraf sanatını tekniğin dolayısıyla onun yarattığı bir dil olarak görenler ile bunu önemsemeyenler.

Gelişen bu yeni teknik imkânlar fotoğrafa hiç şüphesiz yeni uygulama alanları açıp, fotoğrafın ifade gücünü daha etkin hale getirdi ama fotoğraf ve dil arasındaki sınırları daha güvenli hale getirmedi.

Dilin toplumsal ve zihinsel sınırları böylece kamera tarafından daha belirgin hale getirildi. Teknikle ilişkisi olmayan ve dilin imkânlarını meydana getiren şartların, kameranın dışındaki dünyayla ilişkisi, fotoğraf aracılığıyla tekniğe zıt biçimde gösterilmiş oldu. Dil teknik tarafından değil zihin tarafından yaratılır düşüncesine kanıt göstermek isteyenler böylece yeni bir ispat aracına kavuştular. Yazı, bilinç ve bilinç dışına kaydedilmiş izlenimlerin yine bilinç tarafından ifade edilmesidir. Dil bu ifadenin açıklama ve anlatım tarzıdır. Teknik, görece de olsa dilin olanaklarını ve uygulama alanını genişletebilir ama yeni bir dil yaratamaz. Fotoğraf yazısı böylece teknik tarafından değil fotoğrafçının görme biçiminin göstergelerin üst sınıfına ait olduğunu kanıtlama çabasıdır.

* J. Berger. Picasso'nun başarıları ve başarısızlıkları. Metis yayınları. İstanbul

İKONOĞRAFI'NİN ÖTESİ Mİ?

Görsel dilin sınırı

*Kandinsky Monet'yi keşfettiği sıralar Henry Van De Velde*şöyle diyordu:* Bu gün her ressam renkleri serbestçe ve aklına estiği gibi kullanamayacağını bilmelidir. Karşıtlık ve karşılıklı tamamlayıcılık ilkesine göre bir fırça darbesinin ötekini etkileyeceğini bilmelidir. Yakında çizgiler ve biçimleri irdeleyen bilimsel bir kurama varacağımızdan eminim.

Ardından: “Bir çizgi bir güçtür, bu güç bütün temel güçler gibi iş görür, aralarında bir bağlantı kurulmuş, ama birbirine karşıt çizgiler aynı, birbirlerine karşıt yönde etkili olan birden çok temel gücün yaptığı etkiyi yapar”

Yukarıdaki cümlelerden biz kısaca, çizgilerin resimde karşıtlık ve tamamlayıcılık ilkesi içinde soyut olsalar dahi ve bir biçime sahip olmasalar bile ruhumuzda bir karşılığının olabileceğini anlatır. Yine aynı yıllarda (1906) Soyutlama ve Duyumsama (Abstraktion und Einfühlung) adlı bir doktora tezi yazmış olan Wilhelm Worringer in eserinde aynı benzer biçimde cümlelere rastlarız.

Worringer şöyle diyor: “Bütün kültür mirasımızın Aristocu kavramlara köle gibi bağlı kalması yüzünden estetiğimizin de bir türlü kurtulamamış olduğu o harcı âlem yansılama kuramları her sanat üretiminin çıkış noktası ve amacı olan asıl ruhsal değerler karşısında gözlerimizi bağlamış. Olsa olsa, güzel-olanın metafiziği diye bir şeyden söz ediyor ve bu arada güzel olmayanı, yani klasik olmayanı bir kenara bırakıyoruz. Ama bu, güzelin metafiziği yanında bir de, sanatı bütün kapsamıyla içine alan ve her tür maddeci yorumu aşarak, ister Maorilerin ağaç oymalarında olsun ister karşımıza ilk çıkan Asur kabartmasında olsun, bütün yaratı ürünlerinde belgelenen daha yüksek bir metafizik vardır. Bu metafizik anlayışı bütün sanat yaratımının insan ile dış dünyanın yaratıldıkları günden beri içinde bulundukları ve gelecekte de bulunacakları büyük hesaplaşma sürecinin sürekli olarak kaydedilmesinden başka bir şey olmadığını kavramakla birlikte oluşur. Bu nedenle sanat, kaynağı aynı sürecin içinde olan ve gerek din, gerek dünya görüşünün evrimi olgusunu belirleyen ruhsal güçlerin sadece başka bir dışa vurum biçimidir”.

Bu iki görüşte zamanında heyecanla karşılanmışlardı. Sanatın ikonografik temasının eserin verdiği güzellik fikrinden ayrılarak onun gerek din gerek dışımızdaki dünyanın yaratıldığı koşulların içinde bulundukları süreçle aynı evrimin içinde olduğu görüşü, sanatın ve onu algılayan zihnimizin de bu metafiziğin bir parçası olduğunu bilmemizi gerekli hale getirir. Burada önemli olan sanatçının göstermek istediği dünyanın gerçekliğinin ve yarattığı dilin kavranamaz olmamasıdır.

Dil, meydana geldiği sanat ve ifade araçlarının kendini sınırlayan imkânları üzerine yükselmeye çalışır. Eğer bu teknik ve maddi imkânlar dili yaratan düşünce ve hayal gücünün tasarımlarını tekrarlırsa dilde kırılma meydana gelir. Sadece tekniğe ilişkin bir kırılma meydana gelmez ama sanatın yapılaş malzemesi karmaşıklşırsa dilin ifade gücü de zayıflar. Terside doğrudur, yapılaş malzemesi hafifleyen sanatın ifade gücü artar dili karmaşadan kurtulur. Karmaşık ve organize tekniklerin sonucunda meydana gelmiş eserler eğer parçaların uyumundan doğan sorunları aşabilirse etkileyici hale gelebilirler. Bir müzik eseri notaların ağırlığından kurtulduğu ölçüde saflşıır. Senfoni orkestralarındaki karmaşık çalgıların uyum sorunlarının aşıldığı eserlerde daha etkileyici sesler elde edilebilir. Romantik sanatlar kabul edilen müzik ve romanda biçim büyük ölçüde teknik sorunlardan kurtulmuştur. Mimari ve heykelde ise tasarım malzemenin imkânlarını aşmaya çalışırken değişebilir. Sinema ve fotoğrafta ise bu sorunlar ön izleme ile düzeltilebilse de kişisel müdahaleler sınırlıdır. Görsel gerçekliğin korunması sanatçıyı malzemenin olanaklarına daha çok bağımlı hale getirir. Resim düşünceden doğar. Resim gibi romantik sanatlarda görme biçimini sınırlayan malzemenin disiplini fotoğraf gibi katı değildir. Ressam malzemenin şartlarını değiştirebilir onu yeniden üretebilir. Hat sanatında resmin tarzı çizgi ve geometrik biçimlerle ifade edilebilir. Bu tarz, karşıt ve tamamlayıcı çizgilerin yan yana getirilerek zihnin tasarımları malzemenin imkânlarını aşp görme biçimini sınırlayan şartların üzerine yükselerek bilinç dışı ve tarihe ait işaretleri, simgeleri esere taşıyabilir.

Bir yönetmen ise malzemenin imkânlarına sıkı sıkı bağlıdır. Onu yeniden ve sonsuz defa değiştiremez. Fotoğrafik göstergeler resimde olduğu gibi hem gerçeklikle ilgili hakikati hemde fantastik ve irrasyonel ilüzyonları ay-

nı yerde bir araya getiremez. Resim bir sürprizdir. Heykel bir sürprizdir. Müzik bir sürprizdir. Şiir bir sürprizdir. Sanatçılar bu eserlere ağır ağır biçim veririrken ortaya başka kavrayışlar çıkar. Malzeme ve düşünce romantik sanatlarda karşılıklı olarak birbirlerini etkileyerek değiştirirler. Önceden bir taslak hazırlansa dahi bu ancak mimari gibi katı geometrik biçimlere tam olarak uygulanabilir. Bu nedenle hiçbir resim ve müzik yapıtı önceden tam olarak tasarlanamaz ve sonuç tam bir sürprizdir. Malzeme eserin meydana gelme süresince değişikliğe uğramış böylece ona tasarım veren düşünceyi de değiştirmiştir. Resim bir tasarım değil sayısız tasarımların bir araya gelmiş halidir. Fotoğraf ise ancak ilk tasarımın sonucu olarak meydana gelir. Fotoğrafçının ve yönetmenin bakacından, kamerasından görülen şey değiştirilemeyen bir ilk tasarımıdır.

Bu tasarım, üzerinde yeni tasarımlara imkân vermeyecek biçimde görmenin fizik ve tekniğin ilkelerinin açığa vurulması amacını taşır. Görünümde ortaya çıkan şey aynı zamanda tasarımın öznesi olur. Başka bir deyişle görsel yönetmen, bakacından görünenin kendine verdiği imkânlardan daha farklı düşünemez. Böylece fotoğraf ve sinema, blimsel gerçekliği madde ile onun gölgesi haline getirir.

Resimdeki romantik duyuş biçimi ters yüz eder, onu yeniden düzenler. Fotoğraf ve sinema görünen şeye saygı duyar. Ona hayrandır. Onu izler ve diyaloga girerek onunla uzlaşır. Fotoğraf görmeye ait bir zaman kavrayışını ve hızla kayan, peşine düştüğü konuyu bir araya getirmeye çalışır. Böylece olguların işaretleri büsbütün soyut olmaktan ve bu soyut paradigmalarda kalmaktan kurtulur. Geçtiğimiz yüzyılın önemli olaylarına ait belgelere görsel kaynakların aktarım hızı ve kolaylığı ile daha doğru biçimde ulaşmamız, tarihsel sıfatların mizahi olmaktan giderek izlenebilir ve görme alanına getirilebilir olmaya başladığını göstermezmi. Tarih, artık zihnin aracılığıyla subjektif bir kavrama biçimi olmaktan böylece kurtulacaktır. Zihin ile kamera tarihi izleyen iki tanık haline gelince, onu görme biçimimizde değişecek ve bu yeni tarih yazısına katılan fotoğraf ve röportaj, tarihi imaj haline getirerek böylece tarih, kendi soyut ve dramatik imgelerini bir daha yaratamayacaktır. Tarihin kendisini epik ve mitolojik dil ile ifade eden ilk çağ kültürü ve onun kavrama biçiminin sanattaki ifadesini, yaşadığı dün-

yayı zihinsel benzerlikler ile ifade eden görselleşmiş modern bir dünyada yeniden yaratabilir mi? Bu sorunun cevabını vermek için yaşadığımız yüzyılın sonunu dahi beklememiz gerekemeyebilir.

İkonoloji, duygusal yoğunlukların ve farklılaşmaların sembollere aktarılması ve görüneni değil görünmeyenin temsil edilmesi yoluyla metafiziğe naif amprizmin katılmasıdır. Sanatın bir dünya görüşünü temsil etmekten daha çok estetik bir yorum ve etkinlik haline geldiği modern dünyada metafizik ve amprik unsurların birbirlerinden bu kesin ayrımı olsa olsa tarih resimlerinin bu şekilde tüketilmesini olanaklı hale getiren bir anlayışa hizmet eder. Örneklerini günümüzde bolca gördüğümüz bu etkinlikler, göz ve zihin arasında dolayısıyla kamera ve zihin arasındaki ayrımı tarihe, dolayısıyla onun estetik yorumu olan sanata zıt bir tutum haline getirmektedir.

Sofokles'in Antigonu veya Hamlet gibi trajediler sinema diline çevrilince bir yenilik gibi görünebilir ama yapılan şey bir gösteridir. Örneklerini bolca gördüğümüz bu yapıtlar, uzak geçmişe göndermeler yaparak sanatın var oluş arkesini, ilkesini sadece biçim olarak alabilmektedir. Çünkü sanatın kültürün bir sonucu olduğunu savunan bugünkü görüş, geçmişte birbirlerinden ayrılmıyordu. Sanat yaşamaya ait olduğu kadar kültüre de aitti. Sanat eseri estetik bir obje değil geçmişle kurulan bir dil ve bu dile ait kültürün dünya görüşü ve onun felsefesi idi. Sanatı dil yapan şey, onun tarihe ait işaret ve simgeleri aktarılabilme yeteneğidir. Kadim sanatçı, biçim kaygısı taşıyan bir çatışma içinde değildi. Daha doğrusu geçmiş çağlarda dönem sanatçısı çağın görme biçimlerini değil, onun düşüncesini temsil eden kişiydi. Sanat fikri, üretim ve araçlarının artışının meydana geldiği siyasi bir yüzyıl içerisinde doğmuştur. Ortaçağ sanatı dediğimizde skolastik düşünceyi dünyevi kanıt ve imajlarla ile temellendirmeye, açıklamaya çalışarak kiliseyi yücelten dünya görüşünü anlarız. Gotik veya ortaçağ sanatçısı simge ve işaretleri istediği gibi değiştiremezdi. Bu durum sanatın simgelerini koruduğu gibi zaman içinde daha olgun kavrayış ve biçimlere yönelmesine de yol açtı. Sanatın simgelerinin kutsal ifadelerle kanıt gösterebilmedeki başarısı, onları dinin koruyuculuğunda, donmuş bir zaman içerisinde hapsetmişti. Rönesans resimlerinde bolca örneklerini gördüğümüz bu simge aktarımı sanatın nasıl bireysel kı-

rılmalarından kendisini nasıl koruduğunu anlatır bize. Sanat biçim ve anlayışı ortaçağda ancak yüzyılları aşan bir sürede hafifçe değişikliğe uğramıştır. Ortaçağ sembolizminde renk ve biçimlerin değişimi neredeyse yüzyıllar süren bir zaman içinde çok değişikliğe uğramamıştı. Rönesansın renkleri ise neredeyse dört yüzyıl boyunca sarı, yeşil ve kırmızının karışımlarından doğmuştu. Mavi renk Rönesans ta tercih edilmedi: bunun nedeni mavi rengin soğuk ve uzaklaşan bir renk olmasıyla açıklansada Rönesansın konuları ana renklere dolayısıyla da doğaya sırt çevirmişti. Renkler gerçek görünüşleriyle hiçbir zaman yansıtılmadılar. Rönesansın renkleri loş bir aydınlık içinde daima kendilerini gizlediler. Yarattıkları imgeler bakımından renkler, Rönesans ta daima ışığın takipçisi olarak görüldü. Renklerin sanatın tamamına hâkim kılınmak istendiği Empresyonist akımda, bu karşıt tutum bir yenilik gibi görülsede, bu durum gerçekte tarihsel imgelerin sanatla karşı karşıya gelmesi ve böylece kesin bir sınırın Empresyonistler tarafından tabiat lehine çizilmesi idi. Arkasından gelecek olan Fov'lar veya Vahşiler daha da ileri giderek Resmin kendi renkleri olduğunu iddia ederek doğadan bütünüyle ayrıldılar.

Sanat imgesi Hollanda resmini saymasak Rönesans'ta iki yüzyıl boyunca adeta donmuştu. Bu belki de ilkçağ ruhunun yeniden yaratılması için gereken bir süreçti. Günümüzde böylesine hızlı değişen sanat biçim ve akımlarının karşısında elde edeceğimiz bir tecrübe olduğu düşüncesine kapıldığımız tam bu anda ifade etmek gerekir ki simge ve işaretlerini uzun dönemlere ve günümüze ulaştırmayı başaran sanatlar 19 yy başına kadar gelebildiler.

Yirminci yüzyıl sanatının yeni ve kökten bir estetik biçim arayışının nedeni nedir. Sadece bireysel düşüncenin özgürleşmesimidir. Veya estetiğin kendiliğinden üretilebilir olduğu fikri ya da camara obscura ya karşı durmak ya da makinalar daki hız fikrimiydi? Bu sorunun cevabı sanat tarihçileri tarafından verilmesi gerekir. Daha yukarıdan görmeye çalışırsak modern estetik programsızdır. Sanatın evrensel kavrayışı daima zihin ve gerçek arasında bayağı olanın ihmal edilmesi ve onun üzerine yükselmeye çalışılmasıdır. Bu düşünce ve kavrayış estetiğin tanımı olabilir ancak sanatın tam tanımı değildir. Estetik bize şimdiki bir andan söz eder sanat ise kendisini zamanla sınırlamaz. Estetik sanatın ifade tarzıdır ama sanatın kendisi değildir.

Sanat pek çok zaman ikonografik imajlar, estetik ise büyük ölçüde geometrik biçimlerden oluşur. Estetik tek başına sanatı ifade etmez çünkü o geometri ve zorunluluk yasalarına bağlıdır. Bir otomobil, giysi vs. estetik olabilir ve geometrinin uyum fikrini temsil edebilirler. Fotoğraf ve sinema da olduğu gibi estetik biçimi görme ve yansıtma kaygısı taşır. Görsel yönetmen nerede olursa olsun konuya uyup uymadığını değil en çok bu biçimleri, kısaca estetik, aynı zamanda ilginç olup olmadıklarını araştırır. Bazen bir sinema filminde, dönemleri farklı giysi ve eşyalar bu kaygılar nedeniyle bir araya gelebilir.

Göze hoş gelmek denilen şeyle sanat arasındaki fark, estetik kavrayışı, kültürün çağrısı ve işaretlerine göre düzenleyebilmektir. Eğer uzak bir kentte tarihi mekânlar varsa yönetmen anlatmak istediği konuya uyup uymadığını düşünmeksizin burada bir film çekilebileceğini düşünür. Onu böyle düşünmeye iten ise gördüğü şeyin sadece pitoresk veya resimsel oluşu değil, daha çok tüketilmemiş yeni bir dekor olmasıdır. Aynı şekilde bir fotoğrafçı, tarihi yapıların fotoğraflarını çekerken gerçekte yapmış olduğu şey günümüzün eleştirisidir. Hangi yüzyıldan kalma ve sanat değerlerine bakılmaksızın bir tarihi eser filmin konusu olabilir. Sinema filmlerinin tarihi mekânlarda çekilmesi, böylece tarih nesnesini bir gösteriye dönüştürürken, fotoğrafçı veya görsel yönetmen bu dekordan estetik bir dil yaratma çabasından zahmetsiz biçimde kurtulmuş olur. Böyle bir dil ise sanat düşüncesi-nin anlamı ile estetik amacı aynı şeymiş gibi göstermeye çalışmaktır. Sinema ve görsel dilin daha çok biçimsel estetik unsurları bir araya getirmek istemesi göz ve düşünce arasına tarihin aleyhine bir sınır koyar ve kameranın eleştirisini gözün eleştirisi haline getirir. Estetik ve sanat arasındaki bu sınırın, Empresyonistlerin tarihsel sembolizmin doğayla çatışmaya götürdükleri unsurlarını göz ve düşünce arasında değil tersine kamera ve göz arasında yer almasıdır. Güzel bir ev, otomobil, parfüm şişesi vs. sadece güzeldir.

Görüntü dilinin biçimsel tasarım olduğunun kanıtlarını incelersek, göz ve düşünce arasındaki kavrayış özgürlüğünün kamera ve göz arasında var olamayacağını fark ederiz. Fotoğrafını çekmek istediğimiz bir konunun önce estetik olup olmadığına bakar karar veririz. Bir gün batımı manzarası, tarihsel mekânlar, çağrıştırdıkları sanat fikrinden daha üstün bir kavrayış

meydana getirebilirler, çünkü sanat biçimi aşar. Hâlbuki biz o manzara karşısında aslında sadece güneşin kızılığı altındaki cisimleri değil aynı zamanda zihnimizdeki güzellik fikrinde doğuşuna tanık oluruz. Kamerayı göz ve manzarının arasına koyduğumuz anda, zihnimizdeki bu benzerliklerinde film üzerine aktarılabilceğini düşünerek aldanırız. Örneğin uzak doğuda ayakları çıplak çocuğun çeşmeden su içerken çekilen fotoğrafı iyi bir ışık ve kompozisyonla hem estetik hemde sosyal ve belgeci bir yanı ifade eder. Anlatılmak istenen bir şeyin fotoğraf dilinde estetik olduğu kadar etik te olması amaç edinir. Bir dilenci fotoğrafı ilginç değil aynı zamanda o toplumun eleştirisidir. İkisini bir araya getiren fotoğraf ise görmeye ait yeni bir dil meydana getirebilir ama dilencinin gerçek duygularını bize gösteremez. Böyle bir fotoğrafta o dilenci, ayakları çıplak yoksul çocuk, estetik bir unsur olarak görülmeye çalışılır. Onu belgelemek isteyen fotoğrafın ve fotoğrafçının ideolojisi bir birlerinden farklıdır. Fotoğrafçı zihnindeki bir fikrin fotoğrafını çekmeye çalışırken gerçekte bir sanatçı gibi davranır. Kameranin gösterdiği şey ile o fotoğrafı çekenin kaygıları farklı şekilde bir raya gelir ama hiçbir zaman bir birlerini tam olarak temsil edemezler.

Fotoğrafın bu tanıklığı gözün ihmal ettiklerini de içermesi nedeniyle onu güçlü hale getirmiştir ama düşüncelerin değil. Gözün ihmal ettiklerini tarihçinin sıfatları belirlemesinde onun kişisel varsayımları tamamlamaya çalışmıştı. Böylece, tarih dili tarihçinin yarattığı bir dildi. Bu dil öznel dahi olsa da, pek çok detayı ihmal etse de epik ve trajik unsurlarını semboller aracılığıyla sanata aktarıp onları düşünceyle yeniden yansıtıyordu. Efsanelerin dili böyle bir öznel tasavvurun sonucuydu. Dolayısıyla göz ve düşünce arasındaki bu semboller tarihe ait epistofun* estetik ve etik hak iddia etmesidir. Ya da tarihin başka bir görme biçimidir. Bu görme biçimi tarihin kamerasından çıkan fotoğraflardır. Efsaneyi anlatan sanatçı veya tarihçi kendi anlattıklarına hiçbir zaman tanık olmamışlardır. Efsaneler, tarihin kendisini bu fotoğraflar aracılığıyla yeniden ifade etmeye çalışması, hatta yaratmasıdır. Bu yaratışın içine üstün ruhsal bir kavrayış ve duyus dâhil edilmiş böylece tarih, fotoğraf kareleri gibi iki boyutlu değil üç boyutlu hale gelmiştir. Başka bir deyişle efsane, destan, mitoloji tarihin görselleştiği, göz ve düşünce arasına kameranin yerleştirildiği bir çağda artık yaşayamazlar. Çünkü kamera burada üçüncü bir

tanıktır. Bu tanık tarihe üçüncü bir boyut getirmek isterken onu yüzeyselleştirir. Geçmiş sanatlarda tarihin bu üç boyutlu biçimi efsanelerin, resim, edebiyat, minyatür, tiyatro, heykel hatta fresk ve ikonalarda uzanan kollarıydı. Tarih bu sanatlar aracılığıyla üçüncü bir dile sahipti. Sanatçı ve tarihçi arasındaki buluşturan arke epistroftu.* Kutsal tapınaklar ve mezarlar güçlü görsel bir dildir. Tarihin güçlü sesinin çok dilli ifadesidir. Sanatın simgeleri böyle bir tarihe ait işaretlerdir. Yüzyılımız, fotoğraf kareleri üzerinden bir dil ve tarih yazısını, bu işaret ve simgelerden arınmış halde yeni değil, ancak tasavvur ve düşüncenin katılmadığı farklı bir tarih dili haline getirecektir. Bu tarih dili, fotoğraf ve haberciliğin ya da foto-röportajın olayları varsayılan ve görünen biçimleriyle olduğu gibi aktarmasıyla tarihe yeni bir bakış noktası ama daha çok düşüncenin önüne kameranın yerleştirilerek göz ve düşüncenin bir birlerinden ayrılmasıyla ortaya çıkan bir görme olacaktır.

Görüntü dili, görmeyi sanat haline getirmeye çalışsa da, tarihten yoksun bu estetik tasarımlar röportajın dışına çıkamayacaktır. Kronolojik tarihin böylece bir foto-röportaj haline dönüşeceğini söylemek artık bir varsayım değildir. Bu durumda efsaneler, simge, harf ve işaretlerden kurtulmuş bir tarihin daha objektif ve güvenilir olabileceğini düşünenler dahi olacaktır.

İnsanı tarihe görünmez biçim ve kuvvetlerle bağlayan kültürün, toplumsal gerçekliğin yok sayılması demek olan böyle bir görsel tarih düşüncesi, bize ne kadar masum ve doğru görünse de teknik icatların, sanatın ve yaşamın gerekliliği ile karşı karşıya getirildiği bir çağda, kadim çağlardaki sanat ve tarih arasındaki güçlü bağlar hiçbir zaman yeniden yaratılamayacaktır.

Epistrophe*: Aslına varış, Özüne dönüş, sılaya kavuşma

Epos: Hikâye, öykü

***Henry van de Velde**: Kunstgewerbliche Laienpredigten
(Uygulamalı sanat üzerine meslekten olmayan birinin vaazları) 1902 Leipzig.



Picasso - Minotore (Gravür), 1952

ESTETİĞİN BUNALIMI

Sanat gerçekleri tanımamıza yardımcı olan bir yalandır.

Picasso

Sanat sınırsız bir görme biçimi sunarken görsel dil kendini sınırlar. Sözle temsil ve resim arasındaki tasvirde söz, duygular yaratma potansiyeline daha fazla sahiptir diyen Edmund Burke*, yüce ve ulvi olanın yine sözle ifade edilebileceğini savunur. Bu sınırlar içinde resim ve ifade, kameranın karşısında farklı yerlerde durmaktadır. Ara Güler bir röportajda şöyle demişti “köprünün üzerinde duran düşünceli bir adamın fotoğrafını çekebeliriz ama onun aklından geçenleri bir edebiyatçı gibi veremeyiz.”

İfade, sanatın maddi olanaklarını aşabilen bir kavrayış yaratabildiği için, meydana geldiği olgulardan bağımsızdır. Daha açık bir ifadeyle müzik yapısı sadece seslerden oluşmaz. Onu bir kez dinledikten sonra zihninizde, dilimizin ucunda yıllar geçtikten sonra dahi tekrarlar ve mırıldanırken müzik artık ses olmaktan kurtulmuş, ruhumuzun iç yankıları ve onun temsili haline gelmiştir. Aslında bu yankı, sanatsal imgelerin zihninizdeki benzerliklerini tekrar etmesidir. Bu nedenle görüntü veya fotoğraf dili, böylesi bir ifade tekrarı yaratmadığı için dinamik yapıya sahip değildir. Resim zamana karşı iken fotoğraf zamanın katılmış perspektifidir. Çünkü perspektif kuralları görüntü sanatlarını sürekli sınırlarken, resmin perspektifi onu aşar. Bir fotoğrafçı özellikle tabiatta çalışıyorsa, günlerce kameranın arkasında uygun anı veya doğa perspektifinin oluşmasını beklemek zorunda kalabilir. Görünüm kendi kurallarını kavrayışımıza sunarken zihniniz bu kurallara uyar. Sanat kavrayışı ise bu kurallara uymaz, onun karşısına kendi kurallarını yerleştirir. Sanatın bu kavrayışı ve ona ait simetri, zihnin içinde başka simetri ve perspektiflere bağlanır.

Görsel yönetmen, görüşte ortaya çıkan ifade ve biçim arasında daima bir tercih yapar. Yüce ve ulvi olan, zihniniz ve kavrayışınız tarafından

yaratıldığına göre, sinema ve fotoğraf gibi görsel sanatlarda görüş yoluyla ortaya çıkan izlenimler bütünüyle ifade edilemezler. Eski sinema örneklerindeki görüntü dilinin biçimin önüne geçme mücadelesi ile yeni sinemanın kurgu ve görsel seslemeleri öne çıkartması, biçimin görsel dilin nasıl güçlü bir temsili haline getirilmek istenen şartlarla yan yana gelmek zorunda kaldığını gösterir. İlk sinemanın, biçimin önüne geçmek için girdiği mücadele, günümüz sinemasında ancak bilimsel animasyon, kurgu ve efektlerle aşılmaya çalışılmıştır. Bu mücadele, bilimsel kurgu ve seslemelerin modern imkânlarının giderek tükendiği çok yakın gelecekte, sinema kurgunun dönüştürülebilme sorununu aşma ile daha çok yüzleşmek zorunda kalacaktır. Kamerasız çekilen animasyon filmlerinin oskar ödülleriyle taltif edilmesi, biçim kaygısından kurtulmaya çalışan yönetmenlere şimdilik bir çıkış yolu olarak görünmektedir. Aynı akıbeti fotoğraf içinde düşünsük bile fotoğrafın sinemadan daha gerçek kanıtlar sunması, ona olan bakış tıpkı bir tarih nesnesine bakış gibi her zaman gerekli hale getireceğinden, dahası, belge olma özelliği ona biçim ve ifadeyi yan yana getirebilme sorunlarından kurtardığı için fotoğrafik dil, sinemadan daha şanslı olarak gelecekte de korunacaktır.

Karar anı ve foto röportajın görme biçimi, sınırlı bir zaman içerisinde görme ve görünen arasındaki analojiyi yan yana getirdiği ve aynı yüzeyde buluşturduğu sürece, eleştiri yeteneğini ve gücünü korumaya devam edecektir. Fotoğrafı sinemadan ayıran kalın duvar ve sınır çizgisi budur. Bazen bir tek fotoğrafın meydana getirdiği ifade aynı konuyu anlatan uzun metrajlı bir filmin yarattığı etkiden daha güçlü olabilir. Görme, izlenen şeyin sahip ve bağılı olduğu zamana ilişkin bir sınır içerisinde. Bu durumu ünlü fotoğrafçı Man Ray'in sözleriyle ifade edersek "ben fotoğrafını çekemeyeceğim şeyin resmini yaparım, resmini yapmak istemediğimin ise fotoğrafını çekerim".

Sinema eserlerinin zor ve pahalı uygulamalarına karşın çok üretilmesi, görüntü dilini sıradanlaştırma tehlikesi pahasına sinemayı giderek bir çıkmazın içerisine fotoğraftan daha kısa sürede sokabilir. Senaryoların giderek birbirlerine benzemesi, senaristlerin dünyadaki tüm filmleri izleyemez olmaları ve konularını seçerken maliyet sorunlarından kurtulabilmek için iz-

leyicilerde ortak bir hoşlanma duygusu yaratmak amacıyla benzer biçimleri tercih etmeleri bu öngörüye kanıt gösterilebilir.

Fotoğrafçı vizör ya da bakaçtan sınırlayan çizgiyi belirler. Sınırlayan çizgi çerçivedir. Çerçevenin içini dolduran ise hayatın gerçeği, değiştirilemez olandır. Sinamada ise gerçek, kameranın önünde değil kurgudur. Kompozisyon, bir resimde sınır çizgisidir. Her iki sanatta da çerçeve veya kompozisyon içindeki nesnelerle çerçeve dışındaki dünya ilişki kurmaya çalışır. Ressam, tıpkı bir tarihçi gibi uzak bir geçmişle ilişki kurar. Modern sanatçı ise çerçeve dışındaki dünyayla fazla ilgilenmez. Sınırlayan çizgiyi de kabul etmeyebilir. Çerçeve dışına da taşabilir, enstalasyon (yerleştirme) yoluyla kompozisyonu çerçeve dışındaki mekanlarda oluşturabilir. Fotoğraf ise çerçeve tarafından daima sınırlandırılır onun dışına taşamaz. Fotoğraf sanatçısının zamanı, görmeye ait yeni ifadelerin her an fotoğrafçıya sunulduğu yeni bir süreçtir. Işığın önünden geçen cisimler fotoğrafçıya adeta kendilerini sunarlar. Beklenmedik bir anda beklenen an ortaya çıkabilir. Fotoğrafçının çektiği an da oluşan biçim ensesinden yakalanan bir hırsız gibi durdurulur. Yakalanan bu yeni biçim gözün ve kameranın eleştirisidir. Bu süreç görmeye ait bir tarih yaratabilirmi? Fotoğraf karelerinden oluşan bir tarih okuması mümkün görünse de bu karelerin içinde yer almayacak olan sanat kendisine ait başka bir tarihin içerisinde yer alacaktır. Başka deyişle, sanat ve tarih aynı işaretlerle konuşmayan iki farklı dil haline gelerek böylece sanat ve tarih birbirinden tamamen ayrılma sürecini tamamlayacaktır. Tarih görsel belge üzerinde sanat ise deneysel estetik üzerinde iki farklı dili temsil edeceklerdir. Sanatın bu bağımsızlığı 20 yy başında kübist, fütürist (gelecekçi), dadaist manifestolarla ifade edilmeye çalışılmıştı. Bu akımlara ait olan işaretler elbette tarih dilinden daha farklı ve yabancıydı. Gizli bir el tarih ve sanat arasındaki ortak dil ve işaretleri birbirine yabancılaştırmıştı. Sanat tarihe ait bu işaretlerinden kurtulmak ve tarihle olan bağlarını kopartmak istiyordu. Yeni sanat, bu işaretlerden farklı olduğu kadar modern görünüyordu. Dahası, sanatçı sanat tarihinin uzun sürecini göremeyecek kadar meşgul ve kafası karıştı. Modern düşünce öylesine etkileyiciydi ki sanatçı kendi biçimini estetik kurallarını yıkarak özgürlük adına ya da buna benzer bir düşünceyle yeniden yaratmak istiyordu.

Estetik düşünceyle yola çıkan sanatçı giderek kendini daha farklı bir düşüncenin içinde buldu. Modern sanatın yaratmaya çalıştığı yeni estetik, kadim güzellik fikrinin yıkılmasıyla zihnin oluşan bu enkazdan yeni bir biçim yaratma çabası ve amacından başka bir şey değildi. Picassonun bir gün klasiklere hayran olduğunu itiraf ettiğini biliyoruz. Modern sanatçı geçmişten kurtulmanın yollarını ararken onun öncülerinin üzerine yükselebilecek daha zengin bir tarih işareti ve diline sahip değildi. Tek seçim ve tercih vardı, mantığın salt kuru taleplerine boyun eğmeden yeni bir güzel fikrini yaratabilmek. Ama nasıl? Bu sorun cevabı belki şöyle olmalıdır: soyutlaşılarak. İkinci bir yol daha vardı deneyselleşip biçimden kurtularak.

Deneyselleşmek hiç değilse büsbütün soyutlaşmaktan kurtulmak ve onun önüne yeni bir imkân ve çözüm getirmektir. Modern sanat, ilk dönemlerde soyutlaşmaya çalıştığı ölçüde mantığın kuru taleplerinden kurtulabileceğine ve böylece sanatın özünü temsil edebileceğine inanıyordu. Çünkü soyutlaşan sanat, mantığın taleplerinden önemli ölçüde kurtulmuştur. Ama ilginçtir Hollandalı ressam Pietre Brughel ortaçağda yapmış olduğu resimlerde soyut düşünceyi gerçek üstü bir düşünceyle vermeyi başarmıştı. Nasıl? Yine Gerome Bosch'un Cehennem alegorilerine ne demeli? Hatta daha sonra gelen manyerist El Greco, Arcimbaldo.

Modern sanatçıyı görünmeyen bir kuyunun eşiğine getiren başka bir şey olmalı. Zira George Braque ile Goya arasında bir yüzyıl var yok. Goya'nın sanatına ait hiçbir iz ve işaretin görünmediği bir sonraki yüzyıl sanatında, Cezanne'nin bilimsel ampirizminin dışında işaretler aktarılamamış olması, simgelerin aktarım sürecinin kırılma noktasının bir eleştirisidir. Sanatta kaos etkisine benzer böyle bir durumda Maleviç ve Mondrian, yeni bir estetik biçim yarattıklarını düşünseler de mantığın ve geometrinin soyut taleplerine boyun eğmekten kurtulamadılar. Sanatçılara tabiattan kurtulmayı emrettiler ama düşüncenin soyut taleplerinden kurtulamayan Mondrian, kendinden sonraki sanata nasıl bir işaret aktardı? Geçtiğimiz yüzyıl bu sorunun cevabının verildiği bir süreçtir. Mondrian 20 yy başında "tabiat kendi biçimlerini yaratırken kendi imkânlarını kullanır sanatçı ise kendi biçimlerini yaratırken kendi imkânlarını kullanmalıdır" diyerek bütün sanatçıları tabiattan

kurtulmaya çağırıyordu. Mondrian, sanatçının kendi imkânları derken neler kastediliyordu? Stüdyosunun içinde estetik yeni biçimler arayan sanatçının doğaya açılan pencereleri kapatarak, bu imkânları stüdyonun içinde arama- sı gerekir. Düşüncenin içindeki kaostan sanatta söz edilmez, entelektüel kriz tanımı tercih edilir. Bunun farkına varamayan sanatçı, çıkış yolu ya da kaostan kurtulmanın çaresini arar. Acaba bunun içinmi birgün, Picasso gece yarısı tuval bulamayınca kendisine hediye edilen bir Modigliani tablosunu kazıyıp üzerine başka bir resim yaptı. Bu bir cinnetmi, yoksa ilhamı? Bu arayışa pek çok eleştirmen “sanatta çatışma” der. Düşünce yeni biçim arayışıyla zihindeki imgeleri birleştirmeye çalışırken güzel fikrinden uzaklaşıp lojik hale gelir. Güzeli tek başına ve kendi imkânlarıyla yaratamayan düşünce, bunun farkına varınca geçmiş biçimlere gönderme yapmaya başlar. Post modernizm böyle doğmuştur. Evrensel güzele başkaldıran modern sanat, böylece onunla arasına kalın bir duvar örer. Düşünceden doğan güzelliğin adı sanattır derken Hegel, hiç şüphesiz evrensel bir güzelden söz ediyordu. Hegelci estetik ile modern estetik arasındaki fark, doğanın simetrisi ve zihnin matematik karakteri arasındaki farktır. Hegel Mondrian’ın Bugi-Vugi’lerini ya da Victory’yi veya Picasso’nun ağlayan kadını nı görseydi ne derdi diye düşünmek ihtiyacını hissedenler arasına her zaman kendimi de koymak istemişimdir.

Hegelci veya klasik estetik modern sanatçıyla uzlaşabilir mi? Cümleyi baş aşağı çevirelim “sanat düşünce yoluyla mı doğar ya da düşüncenin ifade aracıdır”. Modern sanatçı bu iki düşünceylede uzlaşmaz bir tutum içinde olabilir. Hegel in aynı zamanda bir tarihçi gibi düşündüğünü de kabul edersek, Hegel de sanatın düşünsel bir tasarım olmanın daha ötesinde anlamlar taşıdığını ifade etmek gerekir. Ona göre sanat tarihide içerir ve temsil eder. Modern sanat ise bunun tersini düşünür. Helen ve Bizans sanatının simge ve işaretlerinin büyük ölçüde aktarıldığı Rönesans sanatının yükselişi, bu işaretleri aktararak bugün dahi devam ettirmesi, Hegel de sanat düşüncesinin temelini oluşturur. Burada ilginç bir düşünce ve tavrı anlatmak ihtiyacını hissediyorum; ünlü heykeltıraş İlhan Koman bir konuşmasında “bence sanat her sanatçının eklediği halkalarla oluşan uzun bir zincirdir” diyerek, sanatın tarihten kopmayacağı anlamına gelen bir görüşü ifade etmiş-

tir. Bu uzun zincirin kayıp halkaları Post Modern süreçte, sanatın mitoloji yoluyla tarihle kurduğu ilişkiler veya mitolojinin sanat aracılığıyla tarihle kurduğu ilişkiler kırılıp kopmuştur..

Tarih imgesi, şiir yoluyla olduğu kadar mitoloji yoluyla ya da her ikisiyle birden anlatılabilir. Böylece tarih dili simge ve apostroflar kullanarak sanatı içselleştirir. Düşüncelerini biçim üzerine yükseltmeye çalışan modern sanatçı çıkış noktasında şiir ve mitoloji bulunmadığı için soyutlaşıp belirsizleşme tehlikesiyle karşılaşır. Mitoloji ve şiir tamamen soyut değildir. Mimari, müzik ve armoninin unsurları her ikisinde de bulunur. Tarih, mitoloji ve şiirle soyut kavramlarını ifade ederek aslında gerçekte meydana gelmiş bir olayı trajedinin imkânları ile yeniden yaratır. Anlatmak istediklerini dilin imkânları ve ifade olanaklarını çok yönlü kullanılarak gerçekleştirir.

Tarih, dilin ifade biçimlerini genişleten olağanüstü bir dinamiğe sahiptir. Yazılı tarih, sadece kaynak, metin ve belgeler değil mimari, mitoloji, ikonografi ve şiirin diliyle de kendisini ifade eder. Günümüz sanatı ve fotoğraf, tarihin bu olanakları ve çok dilli ifade biçiminin yerine geçebilir mi? Görmeyi maddi dünyadan ayıklayamayan insan zihni bir alt şuur yaratamaz. Sanat, tarih ve mitolojiye ait bir kavrayışı günümüzde örneklerini gördüğümüz sinema diliyle anlatsada görüntü diliyle yaratılan bu mitolojik figür ve kahramanlar ne kadar tarihe ait olabilirler? Film ve sinemanın yarattığı bu mitolojik kahramanlar tarihsel bilinç, toplumsal şuur ve vicdanlarda her zaman yaşayabilirler veya tarih dil ve kültüründe nesnelleşebilirler mi? Sinema tekniklerinin olağanüstü uygulamaları ne kadar gelişmiş olursa olsun, görüntü diliyle yaratılan imge ve tasavvurun kesinliğine duyulan inanç ile şuur ve vicdan tarafından yaratılan gerçeklik arasındaki fark, güneş ve mum arasındaki ilişkiye benzer. Sinema veya görüntü dilinin yeniden temsil ettiği mitolojik veya tarihsel kahramanların kişiliği ile bu kişilerin tarihsel trajedileri arasındaki fark, tasvirin ifade edici boyutunun imajı bütünüyle dekoratif bir unsur haline gelebileceği ölçüde baskın bir mevcudiyete dönüştürmektir. Bizi burada en çok ilgilendiren bu fark değil elbet, görüntü dilini çok iyi kullanabilen fotoğraf ve sinemanın tarihin unsurlarını gereksizleştirerek yüzeysel bir okuma ve belgeye dönüştürebileceğidir. Elbette yüzeyselleşen tarihin ken-

disi değil onu meydana getiren unsurlardır. Sorunun siyasi ve ekonomik yanı bir yana bırakılırsa, tarihin bu denli korumasız kaldığı bir dönemde onu görsel metin ve belgeye dönüştürmek için pusuda bekleyen fotoğraf, röportaj ve sinema, acaba kendilerini de yüzeyselleştirip sıradanlaştıracak karşı kuvvetlerin farkında mı? Tarih, kendisini sıradanlaştırmaya çalışan fotoğraf ve sinema karşısında elbette daha güçlüdür.

Bir anıyı burada anlatmak istiyorum. Ünlü fotoğrafçı Ara güler Yunanistan'ın başkentine davet edilir. Kendisiyle birlikte başka fotoğrafçılarda gider. Kendilerinden Yunanistan başkentinin fotoğrafları istenir. Gezi ve çekimler bitip yurda döndüklerinde, İstanbul da açılacak sergi için doğru dürüst fotoğraf seçilemez. Çünkü her şeyin düzenli ve simetrik biçimde yer aldığı bu mekânlar fotoğrafçı için aslında bir değer taşımamaktadır. Fotoğrafçı, tıpkı romantikler gibi ifadeli bozukluklardan hoşlanır. Düzen ve simetri fotoğrafçıyı fazla ilgilendirmediği gibi diğer sanatçılar içinde çok şey ifade etmezler. Ara güler, bir röportajda şöyle der: “Atina’da çekecek bir şey bulamadım, ancak şehrin varoşlarında ve arka sokaklarda bulduğum mülteci ve göçmenlerin kurdukları pazaryerinde birkaç kare fotoğraf çekebildim”. Bu cümleler aslında çok önemlidir. Fotoğrafçı ve ressamların modern kentlere yabancılaşması ile zihinsel çizgilerin yansıtma gücünün arasındaki ilişki, modern yaşamın getirdiği bir özellik değil, tersine, belirli ve aynı imaj yığınlarının kültürel statüsü hakkındaki fotoğraf ve resimlerin antropolojik göstergelerinin artık mevcut olmamasıdır. Çizgisel bu benzerliklerin tekrarının düşünce tarafından geri yansıtılması, her seferinde bir çatışmanın, sanat ve bilinç arasındaki pitoresk algının reddidir. Fotoğrafçılar neden yoksul egzotik uzak doğuya ve tabiata dönüyorlar? Aksi takdirde bu soru cevapsız kalırdı. Yukarıdaki cevap, tarihi yargılamak için sosyal bilimci ve tarih felsefecilerine önemli ipuçları vermektedir. Birbirine giderek daha çok benzeyen yaşamın kendisini toplumsal gereklerden soyutlasak dahi bu kez cevaplandırılması gereken ikinci soru “tarih neden farklılık yaratır” sorusu ortaya çıkar. İhtiyaçların merkezileşmesi ile estetik duyusun zayıflamasını kast ediyorsak eğer, Roma ve ya Yunan çağına göz atmamız gerekir. İhtiyaçların bu çağlarda da merkezileştiğini biliyoruz ama sanat düşüncesi ve tüketim fikri neden aynı şartlar altında üretilen bir dönüşümden bağımsız biçimde kavranıyordu.

New York ya da Tokyo da fotoğrafçı için sürpriz kareler ortaya çıkmaz, böylesi kentlerde çekim yapan sanatçılar sınırlandıklarının farkındadırlar ama Yeni Delhi veya Bombay ya da Katmandu da fotoğrafçı ve sinemacılar her an sürpriz yaşar. Fotoğraf aracılığıyla dünyaya bakan kent insanlarının yaşam biçimleri birbirine benzerken, fotoğrafın girmediği uzak köşelerdeki yaşamlar farklı gerçeklik ve anlamlar taşımaktadır. Suçlu sadece kentlerin çizgiselleşmesi değil zihinsel pratikler üzerinde estetik ilginin artık eylemde bulunamamasıdır. Modern kentler pratik ihtiyaç ve tercihlerin üst üste geldiği bir katmandır. Bu katmanın etrafında meydana getirdiği boşluk, kitabın başında belirtilen zihinsel çizgilerin haritasının sonucudur. Ara Güler veya diğer fotoğrafçıların doğuya yönelmeleri, modern çizgilerin oradaki uzantılarının kırılmaya uğruyor olmasıdır. Yaşam tarzlarımız arasındaki farkları ortadan kaldıran güçler tek başına modern çizgilerin zihnimiz üzerindeki eylemleri değil daha çok iletişim ve reklâmcılık sanatlarının bu çizgilerin gerçekleşmesi ve uzamasında sürekli eylemde bulunmalarıdır.

Kültür, kendisini meydana getiren şartların üzerinde yükselir. İhtiyaçların giderildiği ekonomik refahın arttığı günümüzde, benzerliklerin artarak kültürel çeşitliliğin azalması, böylesine kesin bir ters düz oluş, refahın yükseldiği Antik çağ kültüründe felsefe ve sanatın tüm çağları etkileyebilecek bir olgunluğa ulaştığını hatırlarsak, günümüzdeki ters düz oluşun nedenlerine ait soruları toplum bilimcilere sormak gerekecektir. Tüketim toplumunun temel sorularından birisi olan sanatların gerilemesi sorununa verilecek şimdilik bir cevap bulmak istersek bu cevap: sanatında tüketim nesneleri gibi işlevsel kılınmak istenmesi görüşüdür. Bu yanılla böyle bir sanatın simgelere ve dile ihtiyacı yoktur. Yüceltilen işaret ve simgeler tüketilemeyeceği için dönüştürülemezler. Hâlbuki sanat insan içindir düşüncesi sanat sanat içindir düşüncesi kadar yanlıştır. Sanat aslında pratikte hiçbir insanın işine yaramaz. O bir dildir. Dünyayı görme biçimidir. Simge ve biçimlerini tarihten alır. Sanat, maddi yönden işe yaramaz olduğu kadar yücelir ve maddi gerekleri aşar. Sanat, bilinç ve duyguların bilinçaltına ait duyularını düşünce yoluyla simgeleştiren, açıklayan bir dildir. Sanatın yapılış malzemesi ise bu dile ait alfabeyi okunabilir kılan her türlü yöntemdir. Modern sanatın en çok eleştirilmeye tabi kalması ise onun sanat dilinin gerçek simge ve işaretlerini

değiştirebilme özgürlüğüne sahip olduğunu düşünmesidir. Modern sanatın doğuşu sanatçılara yeni fikirler sundu ama bu boş bir heyecandı sadece. Yeni olmak, geçmişten kurtulmak gibi algılanırken bu özgürlük adına, sanat adına görüldü. Bir kent tasarlanırken geçmişe ait kadim çizgiler daima ihmal edilir. Sokak, Mahalle gibi terimler site, plaza vs. ile yer değiştirir. Bir halı ya da kumaş tasarlanırken önceki yaşama biçiminin yarattığı çizgilere değil pratik bir tasarım düşüncesine başvurulur. Böylece sanat dil ve simgelerinin dönüşebilme yeteneği sınırlanır. Tıpkı fotoğraf gibi bir ürünün sayısız defa kopya edilmesinden doğan talepler, sanatın kopya edilebilecek yanlarını alıp, kopya edilmeyen metafizik unsurlarını çağın dışında bırakma düşüncesi sonucunda Modern sanatçılar, belki bu kırılmanın karşısında sanatın kadim simgelerine geri dönmek ihtiyacını bir daha hissetmediler.

Sorumluluk yetenek ve birikimle bir araya geldiğinde modern biçimlerde dil haline gelebilir. İlhan Koman arkaik biçimlerin Anadolu'daki işaret ve simgelerini kullanarak heykeltarşlıkta modern sanat dilinin dönüştürülebileceğine ait başarılı örnekler vermiştir. Akdeniz medusası deneysel tasarımın sanatın dile ait simgelerini nasıl aktarabileceğinin 20 yy'daki en iyi örneklerinden birisidir. Historizm ya da geçmişe ait simgelere geri dönme isteği tarihin sık başvurduğu kendini savunma biçimidir. Rönesans böyle doğmuştu. Sanatta yaratıcılığı ilham eden unsurlar düşünce ve tasarım yoluyla en çok değil belki, ama kültürün tarihe ait bizde bıraktığı izlenim ve duygulardan doğar. Bu izlenimlerin izlenebilir oluşları ise kültürün tarihle olan ilişkisidir. Ya da tarih, işaretlerini bırakarak ilerlerken sanatçının bu izlerden kendine özgü yeni kavrayışlar yaratıp kendinden sonraki sanata kalıcı mesajlar bırakmasıdır.

İkonaklast bir dönemin yaşanmasına benzer 21 yy sanatının sergi ve sanat galerileri, salonlarının dışında var olmayan imgelerden doğan yeni biçimleri, tarihle değil, özgürleşme düşüncesinin yarattığı sıkıcı bir kurtuluş ve umut vaat eden duyuş ve kavrayışlarından doğmuştur. Sanatın gösteri haline dönüşmesi popüler yeni imgeler yaratarak sergi salonlarının dışına taşması hiçbir dönemde olmadığı kadar sanat fikrinin çoğul ve katılımcı hatta eylemselliği bizi burada şunları da kabul etmeye götürmektedir; sanat, fel-

sefesini bireysel olduğu kadar toplumsal öne gelmelerin yolu ve arcılığıyla da dışa vurabilir. Fotoğraf sanatının ikinci dünya savaşı yıllarında yapmış olduğu buydu. Savaş karşıtı akımların hızla büyümesi sanatın fotoğraf yoluyla eylemci yanının tarihte ilk kez ortaya çıkmasıydı. Savaşın yıkıcılığı fotoğraf karelerinden daha iyi nasıl anlatılabilirdi?

Vietnam savaşını anlatan fotoğrafların hala zihinlerimizdeki görüntüsü yaşarken yeni bir savaş fikri nefret yaratabilir. Elbette ünlü Guernica** tarihsel duruşunu devam ettirecek. Dünyayı çıkar savaşlarının cehenneme çevirdiği o yıllar, sanat tarafından böylece telin edilecektir. Sanatın, müze ve galerilerden daha çok etkinleştiği popüler dünyada estetik, biçim kaygısından kurtulmuş olarak daha kolay üretilebilen tasarımlara yöneldi. Modern güzel doğmamıştı henüz. Güzelliğin anlamı değişmişti. Klasik güzellik ulaşılamayan bir şeydi. İdeal bir tasavvurdu. Oysa güzellik ele geçirilebilir olmalıydı. Popüler kültürün hemen bu düşünce üzerine yükseltmeye çalıştığı sanat, güzelliğin ulaşılabilir ve görünür bu maddi yönünden gerçek bir güzellik fikri yaratamadı elbette. Güzel, yaşayan ve yaşadıkça da değişebilen bir şeydi. Kopyalarını popüler kültürün arasına serpiştirerek yeni bir sanatın olgun çağının gerekli şartlarının mevcut olmadığını yüksek sesle ifade eden everensel güzel, ilhamını Rachmaninof, Paul Klee, Feinenger, Aragon, Sibeliy, Debussy, Stravinsky, Franz Marc, Auguste Macke gibi müzisyen, şair ve ressamlarından esirgemedi. Ama daha sonra gelen post modernistler için aslında güzel diye bir şey gerçekte yoktu. Post modernizm, modernizmin eleştirel bilinci idi. Bu cümleyi tersen okursak kadim resim, müzik ve şiir sanatları son temsilcileriyle günümüzden elli yıl kadar önce vedalaştı. Bunun en iyi isbatı günümüz edebiyat ve sanatının hala elli yıl öncesinin imgelerini kullanmaya çalışmasıdır. Son elli yıldan günümüze kadar ise sinema ve fotoğrafın sürekli gölgelediği bu dönemde resim, müzik ve şiir evrensel/güzelin şefkatli bağrında arkaik uykularına daldılar. Yani, imgelerin bu yeni şafağında sanatın biçimlendirici gücü dünyanın görsel keşfinin hızlandığı bir dönemde artık yorgun düşmüştü. Yeni şairler, ticari gemileriyle yolculuklara çıkıyor ve Cythera de değil Liverpool da karaya çıkıyorlardı. İroni ile düzyazı: günlük yaşamın şiirinin fethi. Bu şiir, orta sınıf bölgelerinin oldukça buruk ve suskun betimlerydi. Şiiri psikolojik bir denkleme, düşünce ve lirizmin, ezgi ile ironinin düzyazı ile şiirin birbirleriyle kaynaş-

tığı ve ayrıldığı, birbirine baktığı ve yeniden kaynaştığı dolambaçlı bir monolog haline geldi. Şiir dili eleştirel bir sisteme dönüştü. Modernizm elbette büyük bir dönüşümdü. Onun özgünlüğünü oluşturan şeyler romantiklerle simgelerden miras alınan analogik öngörüydü. Baudelaire'e göre modern şiir tuhaf bir güzelliktir; biricik, tekil, kuralsız, yeni. O her günün yeniliğidir. O, klasik disiplinler değil, romantik özgünlüktür. Yenilenemezdir ve ebedi değildir. O her günün yeniliği ve sıradandır. Popüler kültür ve müzik, yarattıkları moda akımlarıyla sadece sayılı birkaç yıl içinde yaşamdan çekilirken geriye hiçbir işaret ve simge bırakmadılar. Belki bıraktıkları şey bir yöntemdi ama bu yöntemler pek çok kez geçmişle olan bağlarını yıkmak adına gerçekleştirdi.

Yaşamın iç ve kendi edilgin dinamikleri tarafından meydana gelmiş gibi görünse de popüler sanat aslında ona dışardan gelerek katılmak istiyordu. Yarattığı yeni simge ve biçimleri hep tepeden inmeydi. Charlie Chaplin iyi bir simgeydi kuşkusuz. Ya da pop artçı Andy Warhol'un reklâm grafiğini çağın yeni resmi ilan ettiği o tuhaf fotoğrafları.

Estetiğin bu yeni yöntemleri uyguluma alanlarını genişletirken fotoğrafa öncelik tanıyordu. Fotoğraf kendine verilen sorumluluk fikrine fazlaca inanarak modern estetiğe kendisini dâhil etmeye çalıştı. Resmin olanaklarıyla düşünmeye başlayan fotoğrafçılar, fotografik gerçekliğin üzerinde pitoresk ya da resim etkileri elde etmeye çalışarak, ışık ve kimyanın kuralları ile oynayıp resimsel etkiler yaratmaya çalıştılar. Hatta daha ileri giderek bilinç dışı kavrayışları sürrealistler gibi taklit ederek Rene Magrit veya Salvador Dal'inin resimlerindeki ifadelerle ulaşmaya çalıştılar. Böyle pek çok yöntem denendi. Ama elde edilemeyen bir şey vardı, bu şey öylesine gerçekti ki her yöntem ve uygulamada yeni biçimlere girerek fotoğraf alanından uzaklaşıyordu. Teknikle uzlaşmaz bir tutum içerisine giren estetik öngörü her seferinde farklı fikirler çağrıştırıp analogik biçimlere dönüşüyordu. Resim, resmedilen nesnenin ve ona bakan gözün eleştirisidir. Fotoğraf ise nesnenin kendisinin eleştirisidir. Resim ve fotoğraf zaman çizgisi üzerinde zıt yönlerde ilerler. Fotoğraf, yarattığı bu görme biçiminin üzerine yükselmeye çalışarak zamandan uzaklaşmaya ve resimselleşmeye çalıştığının da farkındadır. Neden olmasın, fotoğrafçıda empresyonistler gibi renklerin yerlerini

değiştiremez mi? Öyle ya, ancak fotoğraftaki renkler yerlerinin değiştirilmesine resimde olduğu gibi her zaman izin vermez. Düşünsel tasavvur ile teknik imkânların kontrolündeki bu tasarım arasındaki fark, sanatın özgürlüğe ait yanını en iyi biçimde anlatır.

Kandinsky, sanatçının özgür olduğunu söylerken böylesine bir özgürlüğü ona sanat düşüncesinin verdiğini kastediyordu. Herhalde Schopenhauere da sanat yapıtının hiçbir işe yaramaz oluşunu söylerken, bu özgürlüğün onu maddi gereklerin üzerine yükselttiğini ifade etmek istemişti. Fotoğraf tekniklerinin getirdiği sınırlamalar sanatçısına yukarıda sözü edilen türden bir özgürlük kazandırmaz. Fotoğrafçı çektiği görüntüyü düşünemez. Düşünse dahi onu değiştiremez. Sanatın yarattığı özgürlük sanatın tüketilemez oluşunun meydana getirdiği bir şeydir. Stüdyosunda çalışan ressam ile tabiatla çalışan fotoğrafçı aynı imkânlara sahipmiş gibi görünse de farklılık birincisinde zamanın zihin tarafından, diğesinde ise kamera tarafından yaratılmasıdır. Fotoğrafçı, kameradaki zaman ayarlarına bağlı iken ressam zihin ve doğa arasında kavranan bu zamanın dışında yer alır. Fotoğrafçı zamanı kameradan izler, ressam ise onu işaret ve simgeler yoluyla takip eder. Keskin bir yol ayrımında fotoğrafçı anın getirdiklerine sıkıca bağlanır. Hareket içindeki ifadenin farklı yüzlerini görür. Gölgeler, boşlukta duran biçimleri dengeler ve onlara mekân yaratır. Gölge ve ışık içindeki her şey az sonra sonsuz boşluk ve ölü bir dünyada son bir kez daha tekrar görünürler. Fotoğrafçı, zamana mekân arayan, böylece ele geçirdiği avını sergileyebilecek bir ortam bulmak isteyen paleolitik avcıdır. Yaşamın güç ve ruh verdiği sonsuz kuvvetlere tutunmaya çalışan her görsel biçim, yok olmadan biraz önce fotoğrafçıyla göz göze gelirler.

Edmund Burke*:

Yüce ve ulvî olan fikirlerimizin kaynağı üzerine bir soruşturma. 1757

Guernica**:

İkinci Dünya Savaşı sırasında faşist diktatör Franco'nun Almanya'dan kiraladığı bombardıman uçaklarıyla küçük bir İspanya kasabası olan Guernica'da yaptığı katliamı protesto amacıyla Picasso tarafından yapılan 6 x 2 metre boyundaki bu tablo götürüldüğü Amerika'dan 1986 yılında doğduğu vatana, Paris'e geri getirilmiştir.



Andy Warhol. Turkuaz Marilyn, 1962. Mao.1973

İKONOLOJİ VE KUTSALIN YIKILIŞI

*Batı batıdır, doğu doğudur
İkisi hiçbir zaman birleşmeyecektir*

R. Kipling

*Makine makinedir, insan insandır
İkisi hiçbir zaman birleşmeyecektir*

R. Tagore

Antropolog H. Poowdermaker 1955'lerde Hollywood u hayal fabrikası olarak tanımlamıştı. Bu hayallerin üretilme ve algılanma biçimi ve geçirdiği süreç incelenmemiş olsa da, imgelerin bilinçaltındaki yaratılışları korku, dehşet, acıma, hiçe sayma, delilik, aşk, ölüm ve macera evrensel haklılık kazanma yarışında birbirleriyle mücadele ediyordu. Freud'çu bir yaklaşımla bastırılmış olan bu duygular film fabrikalarında bilinç düzeyinde temsil edilerek sanat çerçevesinin içinde dramın unsurlarıyla buluşturuldu. Rus sineması toplumcu, Hollywood yansıtmacı, Japon sineması ise psikolojik bir tutumu benimsemişti. Kahramanlar ve karakterler Rus sinemasında sıradan insanlar Hollywood da ise starlardı. Yaratılan karakterler temsil ettiği kahramanların sosyal kişiliklerinde bireysel aidiyet duygusu meydana getirerek soyut olanı somut hale getirmeye çalışan sinemada, kutsal olanın görünen tarafı bu karakterler üzerinden gösterilmeye çalışıldı. Sinema da soyut ifadeyi anlatmanın daha başka bir aracı olmadığı için bu yöntem ana karakterleri sinema da ikonolojik imajlar haline getirir. Yüceltilmiş imgeler, sinemada farklı bir dil ve alfabeyle imajlara çevrilmeye, böylece Rönesans resminin yansıttığı ikonografik imgeler filme aktarılmak istendi. Tabi, ikonografik bir imge öyle kolayca sinemada imaj haline dönüşmüyordu. Pahalı

prodüksiyonlar ve yaratılan dev endüstri öyle etkileyici oldu ki bastırılmış duygular Freud'un kitaplarından fırlayarak kutsal imgelerle karşı karşıya getirilip sanki toplumcu bir psikanaliz yaratıldı (Korkunç İvan yönetmen Eisenstein, Yurttaş Kane, yönetmen O. Wels, Pudovkin. Ana, Kurusova. Yedi Samuray 1954, Ran 1985, Saklı Kale 1958). Amerikan bağımsızlık mücadelesinin anlatıldığı D.W Griffith in "bir ulusun doğuşu ve rüzgâr gibi geçti" filmleri Amerikan bağımsızlık mücadelesinin iki farklı yönünü ve bilinçaltının sinema dilinde temsil edilebilme imkânlarını da göstermesi bakımından Korkunç İvan (1945), ikonografinin yarattığı imgeleri ikonoteks bir metin haline getirirken sinema dilini temellendirir. Goya'nın Satürnün çocuklarını yemesi tablosundaki ikonografi bu filmde Çar, Boyarlar ve Kilisenin iktidar mücadelesi veren insanların ifade ve temsil edilişlerinde adeta yeniden karşımıza çıkar. Eisenstein bu filmde psikolojiyi ifade derken tarihsel gerçeğe aykırı davranır. Özellikle Korkunç İvan'ın ikinci bölümünde açık bir şekilde tarihi değiştirdiği için kültür tarihçisi Peter Burke'nin eleştirisine maruz kalmıştır. Kurusova'nın Kral Lear uyarlaması olan Ran (1985) filminde yine benzer şekilde baba oğul arasındaki iktidar mücadelesi ikonografiye başvuru olarak anlatılır. Kral Lear uyarlaması olan bu filmde, suçlu olan iktidarın varlığıdır. Yönetmen, filmde iktidar için mücadele edenlerin amaçlarını ikonografinin yöntemleri ile temsil etmeye çalışır. Bu nedenle sinemayı ikonografinin temsilinde büsbütün başarısız ilan edemeyiz.

Hiç şüphesiz bu filmler taşıdıkları toplumcu mesajların yanında, sanat kaygılarını bu yeni icada uyarlamak isteyen yönetmenlerin ticari umutlarının ötesinde gerçekleştirilmek amacı taşıyordu. Bir sanat eserinin gerçekleşmesinde çok sayıda insanın görev alması kadim dönemlerin dev tapınak ve anıtsal inşaatlarını saymasak bu insanların pek çoğunun sanatçı olmaları isteniyordu. Tarihi kişiliklerin üzerlerinden yaratılan bir ikonografi, ortaçağdaki benzerlerinden farklı biçimde, sinemada sanatın diğer dalları ile bir araya getirilince acıma ve hayranlık duygularını bu ikonografinin içine dâhil etmek isteyen bir anlayışı karşımıza çıkartır. Bu iki duygu, yani acıma ve hayranlık, gerçek ikonografinin konusu değilken sinema ve fotoğrafta bir avantaj hatta üstünlük olarak görüldü. Gerçek İkonoloji'nin göstergelerini yaratan karakterler toplumsal kişiler değil, yaratılan imgelerin temsilidir.

Erken dönem Bizans, Rönesans ikona ve fresklerinde yaratılan bu imgeler hatta bizdeki Türk minyatür sanatında figürler üzerinden bir okuma talep edilir. Tabi böyle bir okuma günümüzde yüz okuma, film okuma, manzarayı okuma, müziği okuma türünden değildir. İkonografi terimi 19 yy başlarında kullanılmaya başlandı. İkona, resmin renk, perspektif açısından biçimsel olarak çözümüne yönelerek asıl konuyu bir kenara bırakmasına karşı olan bir tepkiydi. Daha doğrusu ikona, estetik olmaktan daha çok imgeseldir. Bu yolu izleyen sanat tarihçilerine verilebilecek en uygun adla “ikonograflar”, sanat eserlerinin entelektüel içeriklerini, içlerinde barındırdıkları felsefeyi ve teolojii vurgularlar. En ünlü ve en tartışmalı iddiaları, 15. ile 18. yüzyıllar arasında Hollanda’da yapılmış olan resimlerle ilgilidir. Örneğin Jan Van Eyck’in ya da Pieter de Hooch’un ünlü gerçekçiliğinin göstermelik olduğunu ve arkasında, gündelik objelerin “saklı simgeselliği” aracılığıyla sunulan dini veya ahlaki bir mesajın gizlendiği öne sürülmüştür. İkonograflara göre resimlerin sadece bakılmak için yapılmadığı söylenebilir, bunların okunması gerekir.

En ünlü İkonograf grubu 1930’larda Hamburg’da bulunuyordu. Grubun içinde hemen hepsi iyi eğitim almış edebiyat ve felsefenin içinden gelen veya onlara ilgi duyan akademisyenler olan Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky ve Edgar Wind yer alıyordu. Panofsky ikinci dünya savaşı öncesi Amerika ya iltica ederken Saxl, Wind ve hatta Warburg’un enstitüsü İngiltere’ye sığınarak, ikonografik çemberi genişlettiler.

“Kiliselere resimler, kitaptan bakarak okuyamayanlar okusunlar diye konur”. Resimlerin okuma yazma bilmeyenlerin incili olduğu görüşüne bu resimlerin kimsenin anlayamayacağı kadar karmaşık olduğu düşüncesi ile itiraz edilmiştir. Aynı eleştiriyi camilere konulan hat yazısı içinde söyleyebiliriz. Hat yazısının haklılık kazanma şansı bu durumda daha fazladır. Kufi bir yazıda anlam kendini ilk bakışta ele vermez. Yazı, resmin kendisinden daha çok saygı yaratır. Resim, görüneni idealize eder yazı ise idenin kendisidir. Hat sanatında soyut olanın verilme tarzı daima yazının karakteriyle ilgilidir. Soyutlamaya ihtiyaç duyan resim olduğu için o, görünmez olan şeyleri görünür olanlar vasıtasıyla göstermeye çalışırken sık sık hataya düşer. İşte ikonografinin doğuş nedenlerinden birisinin bu olduğu söylenebilir.

Zihinsel çizgilerin modern dönemi



Alberto Giacometti. Zamanın rotası, 1930



Cesar. Sıkıştırma.1962. Paris ulusal çağdaş müzesi.

FOTOGRAFİ VE İKONOĞRAFİ

Fotoğrafı modern bir ikona haline getirme isteği, herhalde yukarıdaki görüşlerden türemiştir. Resmi, soyutu ifade ederken düştüğü hatalardan kurtarmak; Bir liderin halkı selamlaması, yürürken düşünceli görünmesi, bir köylünün elini sıkması, sıradan bir çocuğu öpmesi, başını okşaması, elini kalbinin üzerine koyması vs. Devrimci lider Che Guevera'nın ünlü fotoğrafını dünya da görmeyen ve tanımayan insan varsa bunlar Avustralya yerlileri olmalıdır. Bu fotoğraf, portre fotoğrafının ikonografisini vermedeki başarısını gösterirken siyah-beyazın bir versus-pozitif oluşu, görülen şeyin bir kopya değil bir dönüştürme (transformasyon) olduğu yolundaki sanat tarihçisi Gombrich in iddialarını haklı çıkartır.

Başındaki bere ve dağınık saçları bu devrimci lider, toplumsal bir figür olmaktan öte, ideolojinin ikonografisi haline getirmede portre fotoğrafını ana hatların (kontur) kolayca elde edilebilecekleri koyu-açık ışık karşılıklarıyla arka plandan ayırarak, fotoğrafla göz arasındaki radikal farklılığın resimde olduğundan daha farklı biçimde yansıtılması ve temsil edilen şeyin muadili olarak seçilmesidir.

Portre fotoğrafçılarının konularıyla kurduğu ilişki “masum göz”ün eleştirisini desteklemek için ve imgelerin tarihsel tanıklıklarının nispeten daha açık ve dolaysız olduğu bu portre fotoğraflarına bakmak gerekir. Bu fotoğraflar ne kadar çok çoğaltılıp dağıtılsa o kadar çok haklılık talep ederler. Hâlbuki aynı şey bir tablo için veya başka bir sanat yapıtı için söz konusu değildir. Reprodüksiyon ve çoğaltma işleminde tek bir özgün varlığın yerine kopyaların çokluğunu getirmiş ve imgenin kült değerinden sergileme değerine doğru bir dönüşüm gerçekleşmiştir. “İster bir elbise, eşya reklâmında veya bir pop yıldızının fotoğrafı olsun ne kadar çoğaltılırsa o kadar çok haklılık talep ederler”. Yüzyıllar sonra toplumbilimciler ve iktisatçılar bu fotoğraflara bakarak halkın yaşama düzeyi ve refahı konusunda iyimser bir yargıya varabilecekleri düşünülebilirse de bu gerçekçi bir varsayım olmayacaktır. “Gün gelecek herkes bir günlüğüne şöhret olacak” deyişini hatırlarsak, bu söz sadece Andy Wharhol ün değil ama kültür tarihinin de önemli bir eleştirisi ve yukardaki görüşlere bir kanıttır.

Eğer biz, tekil tasvirleri atalarımız kadar ciddiye almıyorsak bunun nedeni reproduksiyon veya çoğaltma değil yaşadığımız dünyanın giderek imgeye doymuş olmasıdır. İmgelerin çağının ruhunu temsil ettiği varsayımına ise sanat tarihçisi Ernst Gombrich itiraz ederek şöyle demiştir: “Bir dönemin kültürel açıdan homojen olduğunu düşünmek mümkün değildir”. Sözgelimi teknoloji tarihi üzerine çalışanlar imgelere farklı gereksinimler ve beklentiler ile başvurlar. İkonografi kendi yarattığı imgelerini dinin verdiği mesajlarla evrensel kılmaya ve bunu homojen bir kültürün gerçekleştirilmesi adına yapmış olduğu düşünülebilir. Burada temel varsayım, azizlerin ağzıyla konuşan resimlerin diğer resimlerle ilişkisini koparmış ve sanat kaygısının bireysel tasarımlarının maddi ağırlığından kendilerini kurtarmış oldukları da farz edilebilir. Bu durum onlara duyulan güveni ikonografinin tarihsel xemininde tartışmayı değil, belki de sanatın ortak bir dil gereksinimi olduğu konusunda destekleyecektir. Panofsky şu iddiayı ortaya atar; ünlü son akşam yemeğinde Da Vinci’nin yarattığı imgeyi bir Avustralya yerlisi asla anlayamaz, tabloda sadece masa üzerinde yemek yiyen insanlar olduğunu düşünür.

Klasik geleneklerden esinlenerek hürriyet kavramı Fransa da kendine özgü bir ikonografi geliştirmişti. Eugen Delacroix’ın Halka Öncülük Eden Hürriyet tablosunda Kral X Charles’ı deviren ayaklanma sonrasında yapılan bu resimde Delacroix, Hürriyeti bir yandan tanrıça ve bir yandan da elinde devrim bayrağı ve tüfeği ile halktan bir kadın olarak göstermektedir; çıplak göğüsleri ve başındaki Frigya başlığı ile bu kadın, uğruna devrim yapılan hürriyetin ikonografisidir. Aslında Hürriyet fikri üzerinde çalışan Fransız heykeltıraş F.A. Bartholdi New York limanı için tasarladığı ünlü Hürriyet heykelinde bu kez elinde bayrak yerine meşale ve başında ise yunan tanrıçalarına özgü bir taç veya azizlere özgü bir hale yerleştirmiştir.

Soyutu somut kılma sorununun bu çözümleri yanında ikonografi sadece dinsel bir olgu değildir. Bir de siyasal ikonacılık vardır. Liderlerin bazen bir aziz gibi tasvir edildikleri de olur. Fransız devriminin ünlü isimlerinden gazeteci ve devrimci lider Marat, heykeltıraş David tarafından bir şehit gibi resmedilmiş hatta duruşuyla pieta (çarmıhtan indirilen isa) hissi vermek istenmiştir.

Liderlerin ayakta ve bir eli hafifçe açık ve öne uzatılmış olarak duruşları belki Roma dönemi kral ve kahraman heykellerinden esinlenen sanatçıların Lenin, Mao vs.gibi siyasilere vermek istedikleri İkonolojik bir imge gibi olmasa da halka önderlik eden Hürriyet tablosunda ki kadın figürü ikonografisinin halkları temsil etmesi ayırıcı bir özelliği sergiler.

Siyasi ikonoklazmacılık döneminde parçalanan Lenin, Mao, Saddam, vs. ve tahrip edilen bu lider heykellerinin akıbetine Roma ve Antik çağ heykelleri hatta halka önderlik eden Hürriyet tablosunun maruz kalmaması ikonografinin iki farklı yansıma gücüne sahip olduğunu gösterir. Bu durum ikonografinin ötesindeki anlamın, kişileştirme ve ideolojiyi birbirinden ayıran konvansiyonun ortadan kalkmasıdır.

Resmedilen kişi ve ikonografisinin aynı şey haline gelirken, temsilin ötesindeki doğa işaretlerinin gözden kaybolan ufuk noktasının rasyonel geometrisi gibi bu da, duygulara ve alışkanlıklara duyarsız devrim vurguncularının gösterdikleri ufka yani tamamlanmamış devrimlere ulaşınca kadar tahrik etmek istedikleri “insanlığa” kayıtsız bir yücenin yaratılmasıdır.

Bizans'ın dokuzuncu yüzyılında başlayan ve yüzyıllarca devam eden ikona kırıcılık liderlere karşı değil ama daha çok kutsal metinlerin tahrip edilmesine, kavramların maddileştirilmesine karşı duyulan derin endişe nedeniyle başlatılmıştı. O dönemlerde Ortodoks bir kilisenin tamamı neredeyse ikonalarla oluşuyordu. Ayrıca, ikona kırıcılar Bizans'ta halk değil aristokrasiydi. Siyasi ikona kırıcılar ise günümüzde bizzat halkın kendisi olmuştur. Eski liderlerin heykel ve resimlerinin, tahrip edilmesi geleneği neden antik çağlarda mevcut değildi sorusu yukarıda tekrar edildiği gibi ikonolojinin farklı yansıma gücü olduğunu gösterir. Bu farklılık “fotoğrafın, ikonografinin ötesindeki anlamı gereksiz kılmaya çalışan popüler bir amaç içine itilmesi” düşüncesini haklı gösterebilir..

İkonanın ötesindeki gerçek anlam: bazen Plâtoncu “görsel ateş” mecazındaki (metafor) atomistik eidola* veya simulark** önerisindeki gibi onlar sadece nesnelerden kaynaklanan maddi, kolayca fark edilmeyen, fakat

yinede nesnelerin ürettikleri aynı zamanda kendilerini zihnimize nakşeden cisimsiz imajlardan farklı biçimde, zihin ve duyuların, şeylerin üretimi için dünyadaki her madde üzerinde eylemde bulunmasıdır.

Zihinsel imajları optik algılara dönüştürmesinden sorumlu tutacağımız fotoğraf ve sinema, zihnin yansımalarını ve Mitchell Foucault'nun "şeylerin düzeni" dediği düzenin de temel ilkesini tarihe ve etnograf iye karışıt biçim ve söylem içine itecektir.

* **Eidola:** Grekçe (eidolon) imaj, idol, şahsiyetlerin cisimsiz temsil ve imajları.

** **Simulac:** Bir şeyin temsili imajı, sahte, suni benzerlik, görünüş, taklit, düzmece.

SORUŞTURMA

Soruşturma düşüncenin dindarlığıdır

Heidegger

Fotoğraf filimi üzerine yazılan tarih geçtiğimiz yüzyılda Magnum okulunun etkisindeki öncülerine önemli olayların canlı tarihini sundu. Fotoğrafçı, savaşı film üzerine yazmakla kalmadı aynı zamanda onu yaşadı. Fotoğraf: bu davetsiz tanık, keskin bakışlarıyla önemli olayları birer efsaneye dönüşmekten kurtaran, Fotoğraf: düşünceyle uzlaşmaz bir zamanla arkadaş olan. Fotoğraf geçmişin var olduğunu kanıtlamadaki gücü sayesinde bir tarih görüşü de yaratabilir.

Belki de bu nedenle Anadolu'nun uzak köylerinde ya da dünyanın otantik bölgelerinde fotoğraf çekenlere yöre halkı tepki gösterir. Kameraya tepki göstermelerinin nedeni yaşamlarına kanıt getirmeye çalışan fotoğrafçıdır. Fotoğrafçı, köyde bir çeşmenin başında su dolduran kadının fotoğrafını çekebilecek optik noktada pusuya yatar. Tarihçinin konusuna bakarken belirgin bir nokta araması gibi bir davranış içindedir. Köylü kadın ahlaki nedenlerle fotoğrafının çekilmesine izin vermese de izin verilmeyen şey aslında özel bir an ve ona ait yaşama getirilmek istenen kanıttır. Köylü kadının gösterdiği bu tepki, fotoğrafın resmin yaptığı tasvir etme eyleminden farklı biçimde kanıtlama eylemi içinde olmasıdır. Fotoğrafın gösterdiklerini bu eylemin bir gösterisine dönüştürmeye çalışmasıdır. Çeşmeden su dolduran köylü kadın bu gösterinin konusu haline gelmek istemez. Kadının yüzü kamerasına dönük olmasa dahi fotoğrafının çekilmesine tepki gösterir. Fotoğrafçının burada peşine düştüğü şey bir köy yaşantısını anlatmak gibi görünebilir ama fotoğrafçı köylü kadının tamda tepki gösterdiği şeyin resmini çekmektedir. Hatta, bu an öylesine ayarlanmıştır ki, o kritik anın ansızın farkına varan kadın tepkisini hemen belli eder. Fotoğrafçı burada bir hırsız gibi davranmaktadır. Ele geçirmek istediği av saniyelerin arasında var olabilen, dokunulama-

yan, huzursuz ve acelecidir. Ele geçen ve sadece bize ilginç görünen şey, bir köylü kadın fotoğrafının ifade ediliş biçimi değil daha çok köylü kadını yaşamın dışında ve farklı bir tarihe bağlayan sebeplerin ifade ediliş tarzıdır. Fotoğrafı çekilen köylü kadın hangi açıdan gösterilirse gösterilsin bizde meydana getirdiği etki tıpkı bir antik çağ heykelinin fotoğrafıyla benzer bir etkiyi meydana getirir. Aynı şekilde bir tapınak veya mimari eserin fotoğrafında bile fotoğraf, kendi ideolojisini değil o eserin ideolojisini temsil eder. Fotoğraf ancak bir tasarım yaratabilirse kendisini temsil edebilir.

HERKÜL YOL AYRIMINDA

Görme biçimlerinin modern manifestosu, fotoğraf sanatının getirdiği bir öncelik gibi görüldüğü geçtiğimiz yüzyılda, resmin zor kavranılabilir felsefi tasarımlarının karşısında duran yenilikçi, aynı zamanda toplumcu ve bağımsız olan fotoğrafın kabulünü hızlı biçimde artırmıştı. Birinci dünya savaşı yıllarında dahi fotoğrafın tarihçinin yerini alacağından söz eden kitap ve makaleler yayınlanıyordu.

Tarihçi bakışın yerini fotoğraf sanatçısının alması ve böylece gözün eleştiri gücü tarihin ansiklopedik yazısını gereksiz kılabilirmi. Bu soruya kesin bir cevap veremeyiz ama tarih yazısını meydana getiren kaynakların tarihçiler ya da olaya tanık olanlar değil medya ve fotoğraf arşivleri olacağını ise daha kesin bir ifade ile söyleme imkânına sahibiz. Her ne kadar devletlerin ulusal arşivlerinde çalışan tarihçilerin sayısı son yüzyıl içinde fotoğraf ve habercilik arşivlerinde çalışan tarihçi sayısından daha fazla sayıda ise de gelecek yüzyıl başında kaynaklara ulaşmak için fotoğraf arşivlerinde ve haber servislerinin arşivlerinde daha çok sayıda tarihçi görmeye başlayacağımız ise bir varsayım olarak görülmemelidir.

Olaylar tanıkları olan fotoğrafçılar tarafından izleniyorsa objektif veya kamera iletişim kurulan ilk el ve görmenin kendisidir. Görme her şeyi açıklayamaz ama arkeologlar binlerce yıl öncesine ait bir sikkeden iki ülke arasındaki ticari ilişkileri nasıl açıklayabiliyorlar? Bu durum bize görsel belgenin kesinliğinin yazıdan daha gerçekçi olduğunu göstermez mi? Öyle ki, Asya da bulunan bir yunan seramiğinden Asya ve Yunanistan arasındaki ticari ilişkiler izah edilebiliyor. Hitit Luvi dilinin batı Anadolu da konuşulduğu Truva da bulunan arkeolojik bir Hitit sikkesiyle açıklanmaya çalışılıyor. Son derece kısıtlı bulunan arkeolojik eserlerden tarih kitaplarını değiştirmek mümkün olduğu halde olayların meydana geliş anına ait yüzlerce fotoğraftan daha kesin yargılar çıkartılamaz mı?

Optik gözler tarafından çevrelenmiş bir dünyada izlenen olaylar kişisel yargılar ve sübjektif tarafsızlık arasında durmaya çalışan tarihçiye na-

sıl bir konum sağlayacak. Fotoğrafın optik kesinliği arkeolojik tarih malzemesinin yanında daha önemli bir iletişimin olanaklarını yaratmaz mı? Sadece fotoğraf ve haber arşivleri değil devletlerin gizli istihbarat servisleri tarih eleştirilerini bireysel olmaktan çıkartacak ulusal hafızalardır.

Tarihi dogmanın sübjektif kaynakları kişisel animasyonlar ve olayların metafizik örtüsüdür. Onları bu metafizik zırhtan arındırmak hiçbir zaman mümkün olmaz. Üstelik bu koruyucu zırh her dönem ilave edilen yeni yorum ve animasyonlarla giderek katılaşıp bir bilinçaltına dönüşür.

Antik çağın kurban kesme törenleri ve paganist geleneklerin bugün dahi dokunulamaz oluşları iyi bir kanıt sunar bizlere. Efsaneler tarih penceresinden gördükleri için yücelirler. Onu yaşayanların ızdırapları kutsaldır ama bireyler her zaman haklı değildir. Eskimek, bir şeye var olmayan gizli bir doğruluk ve haklılık kazandırır. Eski bir bina içinde geçmişte acı olaylar yaşanmış olsa dahi dışarıdan bakıldığında bize masum görünür. Bir Hipodrom, eski çağların vahşi yarış ve spor sahnelerinde can veren oyuncu ve kahramanların acılarından daha üstün görünür. Roma çağına hayranlık, genç yaşta ölen köle ve işçi sınıfının varlıklarını her zaman ihmal eder. Tarih, antik Yunan Atina'sında dört yüz bin nüfusun yarsının kölelerden oluştuğunu değil bu kölelerin sağladığı refah ve yarattıkları artı değerle simposium da felsefe yapan yunan soylularının düşünceleriyle ilgilenir.

Her soylu yunanlı çalışmazdı. Ev işlerini köleler yapar, arazilerinde yine bu köleler çalışırdı. Soylu yunanlı öğle vakti yatağından kalkar, yemeğini yer ve agoraya giderek stoacıların felsefelerini dinler akşam simposium denilen yemekli felsefe toplantılarına ya da tiyatroya giderek eğlenirdi. Tarih Homeros destanlarını yüceltirken demircilik sanatları tanrısı topal Hefastosun atölyesindeki çekiç seslerini Mısırlı kölelerin çıkardığından söz etmez. Tarih, soyut ve metafiziktir. Eğer bunu bir grafik üzerinde gösterecek olursak soyut tarih eğrisi şöyle olmalıdır. Paleolitik dönem eğrisi düşük Sümer ve Mezopotamya dönemlerindeki yükselme Mısır medeniyetinde zirveye çıkar. Tarihin en soyut olduğu dönem bu dönemdir. Mısır tüm bu işaret ve simgelerini Yunan uygarlığına aktardığı dönemde eğri azalan bir çizgidir

Yunan uygarlığının sonuna doğru eğrinin giderek inişe geçtiği bu dönem modern tarihçiliğin doğuşuyla sonuçlanan bir dönemdir. Roma döneminde ise eğri düz bir çizgidir. Romanın gerilemeye başladığı miladi yüzyılın başında eğri hızla yükselir. Orataçağda tarih tamamen soyutlaşır. Roma yıkıldıktan sonra tarih Rönesans a kadar tamamen soyuttur. Tarihi soyut yapan nedir diye bir sorunun cevabı elbette bir doktora çalışmasını bile aşabilir. İnsanlar neden soyut düşünmeyi tercih etmişlerdir. Dünya gerçekten soyutmudur? Büyük ressamlar neden tabiatı soyut olarak gördüler. Modern yüzyılın önemli sanatçılarının tabiata bakışları da çok farklı değildi. Tabiatın kesinliğine olan güvensizlik sadece sanatın değil felsefenin de konusuydu.

Resim, felsefenin eleştirilerini sanata yöneltmede diğer sanatlardan farklı olan bir üstünlüğe sahiptir. Resim mimarinin unsurlarını ve renklerin armonisini yansıtmada müzik ve diğer sanatlardan daha özgür hareket etme kabiliyetine sahiptir. Chagal* Soyut ama imgeleri somuttur? Hatta J. Miro, P. Clee ifadeleri soyut fakat imgeleri primitif ve ilkeldir. Biz bu duruma ister bilimsel soyut ya da metafizik diyelim ama soyut olan gerçekte düşüncenin kendisidir. Sanat aynı zamanda sanatçının kendi düşüncelerinin de eleştirisidir. Eğer düşünceye yansıyanlar soyut ifade edildiğinde bir haklılık kazanıyorsa düşünce o zaman giderek soyutlaşır. Cümleyi tersten alırsak, eğer soyut biçimler gerçek olduklarını ispat edebiliyorlarsa haklılık kazanırlar. Picasso'nun bunu büyük ölçüde başardığını ancak Salvador Dalinin başarısızlığı karşısında anlıyoruz.

Modern resim deneycilik adı altında bir tür metafizik ve soyut imgeler yaratmıştı. Modern sanatçılar metafizik olanı adeta gökyüzünden indirmeye çalıştılar ama bunu yaparken onun dilini değiştirip matematik ve sayıların soyut dilini kullandılar. Bunu fark edince ilkel biçimler gibi görmeye çalışarak hem haklılık kazanmak ve aynı zamanda sanatın bu ilk biçim ve imgelerini kullanarak sanatın perspektif ve derinliğini genişletmek istediler. Günümüzde sergi salonlarında bu ilkel post modern görme ve onun imgelerini kullanmaya çalışan sanatçıların yapmak istedikleri budur. Yapılan belki de evet büyük olasılıkla buydu. Düşüncenin soyut koridorlarında elle tutulabilir şeyler arayan ressamın stüdyolarında yalnızlaşmışlardı.

Ellerinde kalan sadece zihinsel matematik ve sayılara indirgenmiş soyut bir alfabe vardı. Van Gogh tabiatı karşısına alıp çalışırken düşüncelerine yansıyan ve yansıtılan arasındaki izlenimlerin renk ve ışık piramidinin hem doğada hem zihinde bulan anlamlarının bir eleştirisini yapıyordu. Modern ressam gelince onun daha çok düşünceleriyle baş başa kalması ve karşısına alması deney yoluyla yapılacak bir tercih seçeneğinin dışındaki yolların kapatılmasıdır. Doğanın ve zihnin olanaklarının yapı bozumunu göstermede post modern ürünlerin eşsiz bir kaynak sunması yukardaki görüşlere kanıt gösterilebilir.

Zihnin iç yansımalarının olmadığı yerde düşünce biçime yöneldiğinde eleştiri gücünü kaybeder. Soyut sanat bu amaçlardan türetilmişti. Eleştirilemez olmak ile soyut olmak arasındaki ilişki her iki durumda zihnin bir iç yansıma sahne olmasıdır. Soyut bir tablo en çok düşünmeye zorlar bizi. Zihin ve tabiat arasındaki kavrayışın yeni olanakları böylece göz önüne serilir. Birebir tasvir ederek ilk izlenimlerin tekrar biçim üzerine yansıma sorunu soyut bir çizimle böylece değiştirilmiş kavrayışın ilk doğa ilizyonları aşılmış olur.

Tarih öncesi insanların çizgiyi, dolayısıyla resmi bir iletişim haline getirmeleri, daha anlaşılabilir ve somut bir dili tercih etmeleri yansıyan fikirler arasında bilincimizin o anda sınırlı bir tercih yapabilme şansına sahip olmasıdır. Tarihin metafizikleşmesi ise aynı şekilde tarihinin olayın dışından olaylara bakarken düşüncelerine yansıyanların yine düşünce tarafından zihinde ikinci bir kavrayışa dönüşürken bir olayın zihinsel orijinalinin değil onun kopyasının veya en azından tasavvurunun içinde olmasıdır. Başka bir ifadeyle düşüncenin kendi üzerine yansımasıdır. Olayın kendisi ile zihnimizde bırakmış olduğu etki her zaman aynı değildir . Sanatçı için tarihsel bir olay eğer sanata konu oluyorsa onu etkileyen şey burada olayın kendisi değil tarihin yarattığı animasyonudur. Antik çağ mitolojilerini metafizik bir zırh içerisinde koruyan işte bu animasyon ve onun eleştirisidir. Grek tanrıları yeryüzünde dolaşmakta ve kendi mekânlarında yaşamaktadırlar. Antik çağ şairi tapınakların etrafında dolaşır, saraylarda destan okur ve döneminin imgelerini temsil ederdi. Düşünce kendi üzerine yansıyan bu imgelerden yeni imgeler yaratarak yansır. Antik çağ metafiziği böyle doğdu.

Modern soyut sanat ise metafizik ve düşünceye yansıyan bu türden imgelerin değil düşüncesinin kendisinin eleştirisidir. Tarihin iletişim kurduğu modern sanat onunla asla uzlaşmaz. Sanatın tarihten bağımsız hale gelmeye çalışması sanatçının bireysel düşünmesidir ama bu düşünceyi yaratan ise tarihin kendi koşullarıdır. Sanatçı tarihten ayrıldığı ölçüde aynı zamanda tabiatı da uzaklaşmıştır.

Sanat ve tarih arasında kurulan ilişkilerin aynı zamanda tabiatla kurulan bir ilişki olduğunu paleolitik yazının ortaya çıkışında gösterdik. Modern düşünceye göre sanat, tabiatla olan ilişkilerini sınırlayarak sanatı düşünceden doğan güzelliklerin nesnesi ve saf bir kavrayış yolu ile doğanın biçimlerine yeni anlamlar kazandırmak isteyerek onu yeniden düzenleyebilmelidir. Böylece, doğa ve tarih arasındaki ilişkilerin sanata aktardığı işaretlerinden arınmış yeni bir düşünme biçimine kavuşmuş olan modern sanatçı daha pratik bir yaşamın izlenimlerini ve basit duyularını sanatın konusu yapmak istediği anda kendini daha özgür ama sınırsız biçim kalabalığının içinde bulacaktır.

Tarihin metafizikleştiği dönemlerde sanatın yükselmesi ve toplumsal yanını kaybetmesiyle aydınlatma döneminde sanatın bireyselleşmesi sonunda ise toplumsallaşması birbirinden farklıdır. Rönesans sanatı bireyin dünya ile kurduğu iletişimin bir sonucu olarak ortaya çıkarken ortaçağ sanatı dinin toplumla kurduğu bir ilişkinin sonucudur. Bu her iki dönemde sanatın yükseldiği çağlardır.

Doğuda Hint ve İslam sanatları benzer şekilde metafizik dönemlerinde yükselmişlerdir. Hint sanatı İslam ve Rönesans tan çok daha önce gelişmiş ve insanın evrenle kurduğu felsefi ilişkinin kozmogonik kodlarını simgeleştirmiştir. Suyun içinden doğan ateşle, gökyüzüne yükselip toprağa geri dönen insan ruhunun serüvenine Tibetli Lamalar sanatlarında Hintli çağdaşları kadar yer vermediler ama doğu sanatları olgun metafizik çağlarında dahi aydınlanma benzeri bir dönem yaşadılar.

Sanatın olgunluk çağı deyimi, estetik deneyimlerin belirleyici toplumsal işaretlere dönüşmesidir elbette. Başka bir deyişle sanatın yaşamla

olan ilişkisinde doygunluğa ulaşmasıdır. Bu düşünceden hareket edersek sanatın yükseldiği Mısır, Yunan ve Rönesans ta toplum ve din arasındaki iletişim sanat aracılığıyla kuruluyordu. Din, sanat aracılığıyla dünyevileşiyordu. Sanat yoluyla kurulan bu iletişim tarihe kendi simgelerini aktararak onu aynı zaman da metafizikleştiriyordu. Böylece sanatın yükseldiği dönemlerde tarihin metafizikleşmesi insanın iletişim simgelerini gelecek yüzyıllara aktararak kurmaya çalıştığı uzun dönemli bir ilişki haline geldi. Ama nasıl?

Sanat yoluyla simgeleşen biçimler tabiattan çok onun üzerinden yaratılış fikrinin olgunlaştığı asıl gerçek olana bağlıydı. Sanat, yaratılışın ilk kaynağına dönerken bıraktığı işaretleri mutlak kılmaya ve böylece aşkın dünyanın imgelerini temsil etmeyi amaçlıyordu. İnsan bu dönemlerde en çok düşüncenin kendisinin değil onun doğayla kurduğu ilişkinin etkisindeydi. Bizim bu gün antik Yunan ve Mısır ile iletişim kurabilmemizin nedeni budur.

O halde sanatın yükseldiği dönemler insanın geleceğe en çok işaret ve simge aktararak iletişim kurduğu bir dönemdir. Evet, şöyle de ifade etme imkânına sahibiz, kadim sanatların simgeleri geri dönüşlü epistrotlar yoluyla biçim üzerine ve ilk gerçeğe bağlanıyordu. Rönesans, kadim Yunanla böyle kurduğu ilişkinin şafağında sanatı ve bilimi aynı elinde tutan tanrıça Atena'nın baykuşunu görmüştü. Rönesans'ın sanatın yükseldiği dönemler olmasının nedeni budur.

Sanatların birbiriyle ortak bir dilin yapıcı ve etken iletişimi tarihin kendini kopyaladığı, dönüştürdüğü saydam bir alfabenin harfleridir. Bir düşüncenin matematik kanıtları mevcut değilse bilim olamaz diyen Rönesans düşüncesi sanatı yeni bir dil haline getirirken kullanılan alfabenin baş harflerine dünyanın açıklanmasında estetik ve matematik kanıtları olan yeni bir sanatı yerleştirdiler. Modern sanat, geçmişle kurulan bir iletişim düşüncesinin içinde olmadığı ve uzak geleceğe aktarabilecek simge ve işaretlerini yaratabilecek tarihsel dönemden yoksun olduğu için, daha çok yaşadığı çağ ve onun taleplerinden doğan bir eleştiriyi yapmayı amaçlar. Gelecek yüzyıllarda modern sanatın simge ve işaretlerinin yeni bir sanatın doğuşuna yol açabilecek birikimi geçen yüzyıl boyunca meydana getiremediğini söylemek haksız bir tutum olma-

sa gerekir. Sanatın en güçlü bir iletişim aracı oluşunun kesin ispatının yapıldığı Rönesans ve antik Yunan'ın çağının günümüzü hala etkilediğini düşünürsek benzer bir ilişkinin tarihle gelecek kurulamayacağını düşünebiliriz.

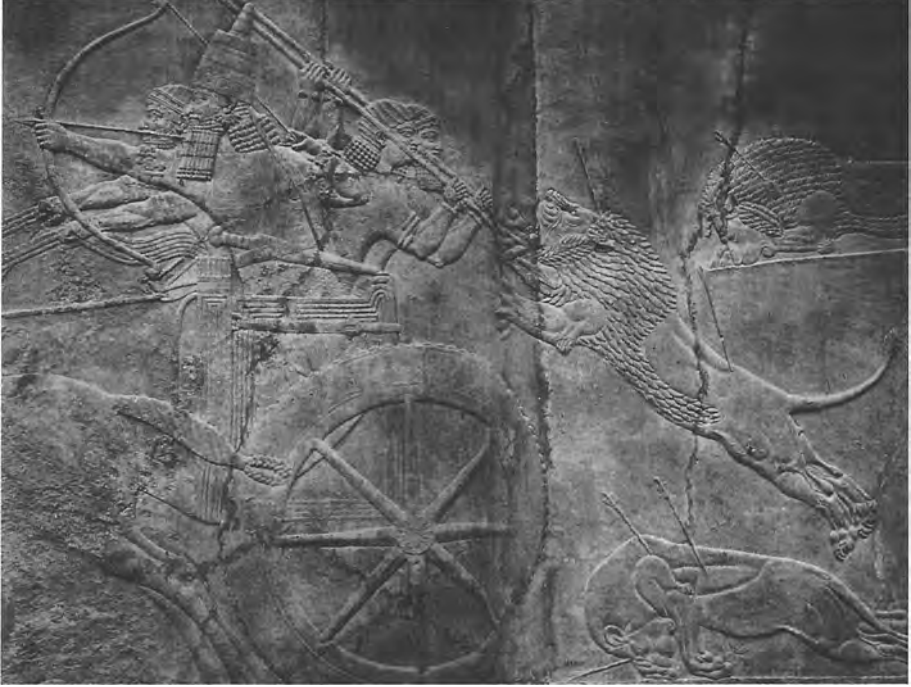
Böylece sanat yoluyla insan sadece kendi düşüncelerini değil insanlığın üzerinde anlaştığı anlam ve fikirleride açığa vurmasını anlamalıyız. Sanat, tabiatın gizini açma ve ortaya çıkarma eyleminden tabiatın üzerine yükselebileme deneyimini geleceğe böylece aktarmış olur. O halde yukarıdaki grafikte sanatın Mısır, Yunan ve Rönesans'ta yükselmesi bu sanatların günümüzü hala etkilemesi anlamını taşır. Sanatın kalıcı işaretlerle iletişim kurduğu tarihe sürekli simge ve biçimlerini aktarması en yoğun biçimde Mısır, Yunan ve Rönesans'ta yaşandı.

İslam sanatı ise kadim Mezopotamya işaret ve simgelerini özgünleştirirken Sümer metafiziğini dünyevileştirdi. Babil ve Mısır kendi kozmogonilerini ardıllarına biz modernlerin sanat dediği simgelerle aktardılar. Matematikçi ve filozof Protogoras "altın orantı" denilen ve Rönesans sanatının temeli kabul edilen geometrik orantıyı Mezopotamya'dan aldığını açıkça söyler. Altın orantı kadim uygarlıkların sanat ve düşünce yoluyla kavranan bir dünyaya ait ölçülebilen ilk estetik bilgisidir. Ama aynı zamanda ilk çağın kozmogonisidir. Altın orantı, sanatın iletişim harflerini yukarıdan aşağıya aynı zamanda soldan sağa iki boyutlu yüzeylere müzikte ise şeffaf sesli harflerle çok boyutlu duyularımıza güzelliğin yüce bilgisini yansıtır. Sanat, iletişimin unsurlarını mimari ve armoninin unsurlarıyla birleştirir. Kırılgan bir dünyada sanatın çağrısı yüzyılları aşan bir kodeks içinde ve kutsal ayık sularda yıkanan Titanların akşam kızılıllığındaki gölgeleri gibi üzerimize geri yansır.

Tarih benzer seslerle konuşur. Sanatın dili tarihin ortak dilidir. Benzer bu ses ve harfler ise evrenin titreşimleridir.

* **Marc Shagal:**

Yahudi mistisizmi ve çocukluk bilincini sembolizme kaçan bir üslûpla ve aynı zamanda yabancılik ve ötekiler fikrini resmetmiştir. Resimlerinde herhangi bir akımı değil, sanat fikrini ortaya çıkartmak istemiştir.



Asur Kabartması - M.Ö. 2000

AKLIN UYKUSU

Her sanatta en soyut ifade olarak geriye sayı kalır

V. Kandinsky

Sanatta yüce olan, onu izleyenleri benliklerinin dışına çıkartır. Her zaman şaşkınlık yaratır, bizi büyüler ve yalnızca ikna edici ve hoş olandan daha üstün bir etki meydana getirir. Yazılı bir metin, güvenilir bir tartışma aracına dönüşebilir. Yazı, işitmeyi görmeyle değiştirir. Dilin polifonisi, çok sesliliği televizyon ve sinemada kaydedilmiş olana indirgenir. Yazı, çok merkezli hatırlatıcı ve mitolojik olma özelliğini böylece yitirir. Bu anlamda McLuhan, televizyon yoluyla yazısız mit dönemine geri döndüğümüzden söz ederken haklıdır. Televizyon, yazıyı gereksizleştirdiği ölçüde, yazının düşüncenin gelişimini sağlayan kesinliğini veya önüne geçilemez niteliğini kaybetmesine yol açar. Yazılı söz, birgün sargıları sökölüp atılıp uzmanlar tarafından incelenecek bir mumya değil, tersine tekrar hayat verilmesi için uygun toprağın gerektiği bir fidanın çekirdeğidir. Dilin çizgisel boyutu, temel özelliği olarak hakikatle, yalnız hakikatle ilişkilidir. O, ardışık ve uzay-saldır, okuyucuya zamanın yasalarını kabule zorlar.

Sokaktaki her hangi bir olay sanatın konusu değildir ama onu meydana getiren nedenler sanatçı tarafından ortaya konulduğunda herkes sanki jüri önünde yargılanır. Masum olanlar ve aklananlar, böylece ortaya çıkar. Sanat gücünü aldığı derin kökler aracılığıyla toplumsal katarsisi (ruhsal arınma) gerçekleştirir. Bu görüşlerin Yunan çağındaki ifade ediliş biçimi ile doğu kültürlerindeki temsilleri arasındaki benzerlikler elbette tümüyle klasik değildir. Günümüz modern sinema ve tiyatrosunda dahi katarsis veya iyiliğin zaferi sıkça başvurulmuş bir dram biçimidir. Sanat toplumla kurduğu bu ilişkiyi tarih yoluyla elde ederken sanatçının kendi düşüncelerinin doğduğu kaynağı; tabiatın da eleştirisini yapar ve dramatize ettiği olayların içine var olmayan bir gerilim yerleştirir. Haklı gösterilmek istenen aslında kahramanlar değil tari-

hin gerçekliğidir. Dolayısıyla sanat düşüncesi, sıkı sıkıya bağlı olduğu bu iki kaynağın dilini özgünleştirir. Sanat eserlerine bakılarak bir tarih okuması yapmak böylece mümkün hale gelir. Sanatta bir kırılmanın meydana gelebilmesi ise ancak tarih yoluyla sanat eserine aktarılan bu simge ve işaretlerin kendini tekrarlayarak ortadan kalkması ile mümkündür. Bunun gerçekleşmesi için, sanatın tarihsel işaretlerini kaybetmesi ve ondan kopması gerekir. Aksi durumda, sanatın tarihle ilişkisini yaratan simge ve işaretlerini kaybettiği durumunda sanat imgelerinin üretimi zihnin benzerliklerin bir tekrarı olacaktır. Sanat güçlü iletişim biçimlerini ancak böyle kaybedebilir. Sanatçı bunun farkında olsun ya da olmasın her sanatçı bir şekilde bu işaretlere bağlıdır. Daha öncede söz ettiğimiz gibi Picasso kübizm denilen geometrik zıtlıkların uyumundan doğan yeni olanaklarını Cezanne dan öğrenmiştir. O da, büyük olasılıkla Manyeristler'den. Daha uzak dönemlerde ise zincir halkalarının ucunda Boticelli ve Ucello durmaktadır. Sanat düşüncesinin bu değişimi tarihle kurulan bir ilişkidir. Dönemler kendi biçimlerini yaratarak bunları geleceğe aktarmak isterler. Her sanat yapıtının kendi dönemini temsil etmesi tercihlerin doğduğu kaynaklara sürekli işaretler gönderen bir tarih bilinciyle ancak açıklanabilir. Sanatın kırılma döneminde bu sinyallerin güçlerini kaybetmesiyle sanatçı kendisini düşüncenin yaratıcılığı ve biçimlerin kavranışındaki özgürlüğün etkisi fakat aynı zamanda boşluğu içinde bulur.

Kendisini özgür kılmak sanatçının ufkunda sonsuz kavrayışların belirsiz ve karmaşık mesajlarının olağan dışı yankısına kulak vermesi olsa da hi, bu mesaj ve işaretleri tarih içinden alamayan bir sanat belki de Alman ekspresyonistlerin* 20. yüzyıl başında yarattıkları dışa vurumcu bir karşı sanat anlayışı gibi kısa sürede tarihten çekilirler. Dikkat çekici bir noktayı açıklamak istiyorum. Vahşiler denilen Fovist akımın kurucusu Henri Matisse ve Kandinsky günümüz sanatında etkisini hala sürdürmektedir: vahşilerin, sanatın en temel ilkesi kabul edilen renklerin, insan zihnindeki benzerliklerini doğadan ayıklayarak, onun yerine sanatın ve resmin kendi renklerini yerleştirmeye çalışmaları onları tarihsel bir perspektife yerleştirir. Bu durumda sanat hiç şüphesiz toplumsal ve tarihsel bir görevi üstlenmemiştir. Vahşiler, bunu sanatın bir çıkış yolu olarak görüyorlardı ama, sanatın kendisini evrensel güzelin yeniden yaratılması için etik değerlerini feda ederek ta-

rihin dışına çıkmak istemesi sorunu, ikinci dünya savaşından sonra estetiğin bunalımını giderek daha çok artmıştır. Bunalımın, bugün artık estetik bir kriz adıyla tanımlayabileceğimiz bu durumu, son günlerin sanatındaki geçmişe dönüş mesajı taşıyan 1950'lerin imgelerinden istifade etme hatta onları yüceltme kaygısının varlığıyla açıklamak olanaklı hale gelmiştir. Özellikle günümüz edebiyatını ele alırsak olayların geçtiği konuların son elli yıl önceki imgelere ve kültürel algılara sürekli göndermeler yapan örneklerini bolca görürüz. Edebiyatçıların historizmin ruhundan yeni imge ve düşünceler çıkartmaya çalışmaları ve son günlerde örneklerini gördüğümüz tarih edebiyatçılığının ve geçmiş dönem imgelerinden yaratılmış eserlerin Nobel ödülüyle taltif edilmesi bu durumun somut örnekleri olarak görülmesi gerekir.

Çok uzak bir tarihte yaşanmış olayların edebiyatını yapmak ne ölçüde samimidir. Bu sorunun cevabını günümüzün imgelere doymuş dünyasında, aynı tutumun ressamlar arasında dahi görülmesi veya çok uzak geçmişteki imgelerin modern yorumlarını yaparak yine aynı şekilde imgeye doymuş bir dünyada sanata çıkış yolu arayanların eline, Vahşilerin ve Kandinsky'nin yaptığı gibi hiçbir zaman yeni olanaklar sunmayacak ve sanata bir çözüm getirmeyecektir.

Tüketim doygunluğuna ulaşmamış ve özellikle günümüzün refah düzeyinden pay alamamış taşra ve yoksul doğunun hala sanatın konusu olmaya devam etmesi ve karşılaştırmalı bir yansıtma düşüncesinden hareket etmeye çalışan sanatçının bunu çıkış yollarından biri olarak görmesi de örnek gösterilebilir.

Sanatın dünyadaki son otuz yılına bakalım: popüler müzikle beraber sadece fotoğraf ve sinema yeni fikirler ortaya koyabilmişlerdir. Onlarda yeni gelişen tekniklerin verdiği olanaklar sayesinde ifade ve biçimi bir araya getirmede yeni ve farklı denemelerle çağcıl bir görüş yaratabilmeleri sayesinde bu imkânâ sahiptirler. Hâlbuki edebiyat, resim, mimari gibi sanatlarda biçim ve ifade tekniğe bağlı olmadığı için bu sanatlar maalesef daima bu üç sanatın yani müzik, sinema ve fotoğrafın gerisinde kalmışlardır. Belki geri kalmadılar ama bir bekleme sürecine girdiler. Mimari sanatının son yüzyıl-

daki en önemli örneği Barcelona'daki Sacre'de Familia denilen post modern bir kilisedir. Estetikten yoksun bu eserin, modern mimariyi eleştirenlerin saldırısına maruz kalması neredeyse bir gelenek haline gelmiştir. Bu kiliseyi yapan ünlü mimar Gaudi ünlü Köln katedralinin kulelerini taklit etmiştir, ancak onun estetik düzeyine ulaşamamıştır. Caz ve elektronik müzik ise temasız ve programsız müziklerdir. Mahler'in 2. Senfonisi ve Bruckner'in 8. Senfonileriyle kıyasladığımızda Köln katedrali veya Sultan Ahmet camisiyle Barcelona'daki Sacre de Familia kilisesini kıyaslamış gibi bir sonuca, Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanını Tolstoy'un Anna Karanina'sı ile kıyaslayarak edebiyatta dahi yapabiliriz. Geçmiş dönem imgelerine olan bu hayranlık bir historizm ruhu yaratmak amacıyla değil çağımızın yarattığı imgelere doymuş bir dünyanın varlığıyla açıklanmalıdır.

Bu üç sanat; Fotoğraf, sinema ve elektronik müzik tekniğe bağlı oldukları için tekniklerinin sırları daima kendi ifade biçimlerinin önünde olmuştur. Biz, Pink Floyd'u dinlediğimizde aslında elektrik akımıyla yaratılmış ses düzeneğinin başarısına hayran oluruz. The Darc Side of The Moon'u piyanoda çalın bakalım ne elde edeceksiniz. The Wall'u piyanoda çalamazsınız elbette. Ama Bach ve Mozart'ın piyano eserlerinin günümüzde sayısız orkestral yorumları yapılabilmektedir. Yurttaş Kane filmini edebiyat yapıtı olarak okuduğumuzda düz bir yazıyla karşılaşabiliriz. Dr. Jivago filmini Pasternak'ın bu romanından okursak sıkılabiliriz.

Birinci dünya savaşından sonra sanat zengin akım ve yaratıcı yıllara sahip oldu. Fotoğraf sanatçılarının yoksul doğuda çerçevelerini dolduracak yalın ayaklı küçük bir kız çocuğu vb. fotoğrafı elde edebilmek için büyük kentleri terk etmelerini yine yukarıdaki düşüncelerle ifade edebiliriz. Sanatın, evrensel güzelden artık vazgeçmesi ve estetiği mutlak gerçeklik olma özelliğinden biçimsel ve lojik hale getirmesi, nihayetinde sanatın duyular üstü kadim simge ve işaretlerini kaybederek dünyevileşmesi. Bu sayfalara sığmayacak bir tartışma elbette, ama sanatı icra eden bir kişi olarak sanat özgürlüğünü yaratan şeyin sadece mutlak bir sağduyu ve ruhsal kavrayış olamayacağının altını çizerek, sanatçının iyi bir gözlemci aynı zamanda yaşadığı çağın tanığı olma gibi bir sorumluluk içinde olduğunu bilmek ve kabul etmemiz gerekir.

Sanatın kendisine sınırsız bir özgürlük yaratmaya çalıştığı yakın dönem sanatı, bunun güzel örneklerini soyutlaştırarak vermiştir. Soyutlaşan sanat, ilk önce düşünceyle belirlenmiş bir varlık alanına sahip olur, daha sonra ondan bağımsız hale gelir. Bu nedenle de etik ve ideolojik değildir. Estetik olmaya çalışırken aslında onu eleştirir. Post modernlerin yaptıkları gibi hiç bir yere ait olmayan bir yere ait olduğunu söylese de güzel görünmeye çalışarak güzellikler kategorisinde bir yere ait olmaya çalışır. Post modernizm ile aralarındaki fark budur. Post modern sanat hiç bir yere ait olmaya çalışırken soyut sanat tam tersini düşünür. Soyut bir tabloda renkler kendilerini mutlak kılmak isterken estetiğin zihinsel kopyasını çıkartırlar. Post modern bir sanatçı ise tam tersi biçimde estetiğin mutlak olmadığını kanıtlamaya çalışır.

Düşünsel kavramlar kendilerini belki bu soyut biçimle açığa vurma imkânı kazanır. Düşünce kendisini tam olarak açıklayamayacağı için soyut sanat kavrama yönelmez. Kavramlarımıza yeni bir yol açmaya çalışırken belirsizlik ortaya çıkar. Sanatın özgürleşmesi böylece, belirginliğini kaybederek bilinç dışı kavramları temel biçimlerin üzerilerine yükseltmeye çalışırken simgelerin soyut ifadelerini basit ve ilkel hale getirmeye çalışır.

Soyut sanat basit formları temellendirmeye çalışmak isterken bunu tabiatla sınırlayan çizgiyi kaldırmakla yapmaya çalışır. Empresyonistlerde olduğu gibi Monet, Sisley, Seurat, Pissaro çizgiyi eriterek bir ölçüde renkleri safılaştırdılar ve tabiatın soyut biçimlerine yöneldiler ama yinede tabiattan büsbütün kopmadılar, bunu renk ve ışığın tabiattan, dolayısıyla sanattan yalıtılamayacağını göstererek yaptılar. Empresyonistler, doğanın kendini ele verdiği kozmolojik bir bilginin peşindeydiler. Tabiatın kendisini ele vermesi empresyonistlerin çok zevk aldıkları bir şeydi ama soyut sanat için tabiat stüdyonun dışında mevcut değildi artık. Maleviç in avangard deneysel çalışmalarının Güzellik diye bir sorunu yoktur. Sanat artık ne doğa güzelliğinin bir görünümünü ortaya çıkartmakla ilgilenir ne de uyumlu biçimlerden doğan bir estetiği bize sunmaya çalışır. Kübistler için tabiat masa üzerinde duran bir cetvel, ayna, karton vb den ibaretti. Sanatçı tabiattan kurtularak özgürleşeceğini düşünürken bu kez onu sınırlayan başka bir sınırlayan çizgi vardı “düşünce”.

Stravinsky'nin bahar ayini, Matisse'in resimde yaptığı gibi tabiattaki seslerin soyut biçimlerden kurtarılması ve zihinsel karşılıklarının bulunması amacıyla benzer bir amaç içindedir. Ama Honeger in müziği matematik armonidir. Estetik değildir demiyorum, ama zihnin matematik bir haritasını sesler yardımıyla gösterme amacını taşır. Müziğin bu iki önemli ismi resimde Van Gogh ve Mondrian'a denk gelir. Stravinsky ve Debussy'i müzikte izlenimcilerin başına koyarsak Van Gogh ve Monet'yi resimde radikal izlenimcilerin başına koymalıyız. İkisi de izlenimciliğe farklı düşüncelerle yaklaştılar. Monet, renk ve ışıktan doğan bir gerçeklik peşinde olmakla tam bir empresyonistti Van Gogh ise perspektifi de renk ve ışık gibi algılayarak izlenimciliği bir adım daha öteye götürmeyi başarmıştı. Mondrian şöyle der; "Tabiat kendi biçimlerini yaratırken kendi imkânlarını kullanır, sanatçı da kendi biçimlerini yaratırken kendi imkânlarını kullanmalıdır". Modern sanatın manifestosunu bu cümlelerle açıklayan Hollandalı ressam Mondrian'ın Viktory ve Bugi Vugi, kızılacağı insan zihninin soyut taleplerine duyulan bir ihtiyaçtan doğmuştu.

Van Gogh ve Gauguin halkın ve tabiatın içinde Cezanne ise stüdyoda çalışıyorlardı. Konularını ressam olarak kendi içlerinde bulan Seurat ve Cezanne resimlerindeki yeni konuyu görme yöntemini kendileri oluşturmaya çalıştılar, fakat tabiatın bütünüyle ayrılmadıkları için düşüncelerinin bütünüyle soyutlaşmasından kurtuldular. Cezanne, sanat tabiat ilişkisini baştan sona değiştirdi, seyircinin kendisini ressamın bakışıyla özdeşleştirmesini başardı. Bu çözümü benimseyen ressamlar yollarına çoğunlukla kendi yalnızlıklarının yarattığı şiddetli basıncın altında devam etmek zorunda kaldılar. Topluma tekrar ait olmak istediklerinde ise bu kez bilinçlenip onu değiştirmek istediler.

Van Gogh tablosunu yaptığı "Kargalı Tarla"da silahın namlusunu kalbine doğrulttuğunda kurtulmak istediği bir şey vardı: Düşünceleri. Soyut biçimleri benimseyenler ise toplumdan yalıtılmaya razı oldular. Kendilerini adadıkları şey işlerinin mantığıydı. Amaçladıkları, imgelemlerini başka yaşamların taleplerine adanmak değil, tersine bunu sanatları üzerinde gittikçe artan bir denetim için kullanmaktı. Günümüzde hiçbir sanatçı yoktur ki bu iki kategorinin dışında var olabilsin. Görme biçimleri ve konularını aşanlar: Kübist Braque, Fauvist (vahşiler) Matisse, Duffy vb.

Burjuva'nın kavradığı yaşamdan daha farklı bir yaşamın olduğunu anlatan ikinci kategoridekiler: Rouault, Leger, Chagal, Permeke ve Türk ressam N.Günel, B. N. İslimiyeli Picasso bunların hangisine dâhildir sorusunun cevabını kendisinden alalım: "Ben başkaları adına görürüm. Başka deyişle bana kendini zorla kabul ettiren ani görüleri tuvale geçiririm. Tuvale ne koyacağımı önceden bilmem. Hangi renkleri kullanacağıma ise önceden hiç karar veremem. Çalışırken tuvalde neyin resmini yaptığımın farkında değilimdir. Yeni bir resme başladığımda kendimi boşluk içinde bulurum. Ayaklarımın üzerine düşüp düşmeyeceğimi bilemem."

Bu cümlelerden sanatçının biçimlerin temel dokularının ötesindeki bir gerçekliği aradıklarını görüyoruz. Gelecek belirsizdir. Gerçeklik bir anda var olur, sürekli değildir, kendini kolay ele vermez. Sürekli olan, gerçekliğin arkasında bıraktığı izdir. Bu düşüncelerin ne kadar doğru olduğunu kanıtlamak ise bir sanatçının bütün bir ömrüne mal olabilir.

Sanat eserini anlamlı hale getiren, sanatçının eser üzerinde bıraktığı düşüncelerin izleridir. Gerçekliği nasıl kavramaya çalıştığının ve düşüncenin yükselmeye çalışırken nasıl irade ve içgüdüler tarafından engellendiğinin, bazen duygular tarafından ezildiğinin ve eserin çoğu zaman duygularla ilerlediğinin izlerini görürüz. Bu izler, seyircinin sanatçının kendisiyle kurduğu iletişimidir. Sanat yapıtının kendisi ise bu izlerin varmaya çalıştığı gerçekliği temsil eder. Şairlerin bir karalama defteri vardır. Bu defterlerde şiirin ön tasarımları gelişigüzel yazılır, asıl şiir bu dağınık sözlerin arasından ayklanır. Şiirin bu ilk tasarımlarını yok etmekle şair izleri ortadan kaldırmıştır. Ancak izler bütünüyle ortadan kalkmaz. Sanat eseri mükemmel hale geldikçe izler azalır, hatta tümüyle ortadan kalkarak mükemmelliğe ulaşır. Kusursuzluğa ulaşmış bu eserler bazen bize sıkıcı dahi gelebilir. Bunun nedeni, sanatçıyla izleyicinin diyaloga girecek ortak unsurların bütünüyle ortadan kaldırılmış olmasıdır. Kusursuz antik çağ heykeltıraşlarının eserlerindeki mükemmellik doğanın sanatçı tarafından bütünüyle değiştirilmek istenmesi amacından doğmuştur.

Çok iyi çizilmiş bir at resmi ilgimizi çekmeyebilir ama Leonardo da Vincinin at eskiz ve tasarımları, taslakları bizde daha çok at fikri meydana ge-

tirir. Bu çizimleri görenler bilirler, atın hareketleri çizgilerle bir önceki taslağın üzerine bindirilen figürle daha belirgin hale gelmiştir. Mikel Angelo bazı heykellerini yarım bırakmıştır (Rondanini). Çünkü izleyicinin zihni tasarımlarını da esere dâhil etmek istemiş ve eseri doğadan bütünüyle kopartmamıştır. Yarım kalan kısmı zihin tamamlasın diye özellikle eksik bırakmıştır. Rembrant ın diriliş taslaklarında lavi mürekkeple yaptığı karmaşık çizimler bize asıl tablodan daha etkileyici görünebilirler. Dürer'in mahşerin atlılarına ne demeli. Dürer bu çinko asit baskıları ilk defa sergilediğinde yaşadığı Almanya'nın küçük kasabasındaki halk gerçektende kıyameti ve onun sorumlu meleği İsrail'in gelmesini haftalarca beklemişti.

Salt düşünceye ve onun kuru taleplerine boyun eğen sanat yapıtının mükemmel olsa dahi bize sıkıcı görünmesi, duyularımızı sınırlamasından meydana gelir. Bir konut satın alırken manzara gören, ufki görünüşü olan mekânları tercih etmemiz kavrayış ve düşüncelerimiz arasındaki sınırlayan çizgilerin olmaması nedeniyledir. Manzaralı bir pencereden bakmak düşüncelerimizi sınırlayan biçimlerden kurtulmaktır. Sanat yapıtı düşüncenin bu sınırlarını genişletir. Ufkun ötesindekileri bize göstertmek ister. Uzaktaki ağaç herhangi bir ağaçtır, ufukta deniz üstünde yol alan yelkenli çok kez önünden geçtiğimiz ve fark etmediğimiz bir gemidir. Ona uzaklardan bakmak yelkenlinin veya ağacın evrenle arasındaki ilişkisine tanık olmaktır. Yelkenli, gemi olma özelliğini yapıldığı ahşap, demir vs malzemenin dışına taşıyıp artık bir gemi olmuştur. Biz yelkenlinin yapıldığı malzemeyi değil onun Heidegerci bir ifadeyle bize sırrını açmasına tanık oluruz. Oysa aynı yelkenliyi limanda bağlı halde gördüğümüzde bu düşünceler oluşmaz. Daha çok, onun yapıldığı malzemeyi inceleriz. Sanat yapıtı sırrını bize açarken yapıldığı malzemenin imkânlarını aşar. Ufukta yol alan yelkenlinin evrenle olan ilişkisini anlamaya çalıştığımızın farkına varmadan nasıl onu izliyorsak sanat yapıtının dünya ile kurduğu ilişkinin bizde bıraktığı etkiyi fark etmeyiz. Sanat, duyularımızın tanık olduğu etkileri maddi evrenle olan ilişkisinden kurtarır ve özgürleştirir. Her sanat yapıtı maddi dünya ile mücadele içindedir.

Düşünce biçim verilmiş biçimdir deha ise her ikisidir. Bu sözler ünlü Alman şair Schellinge aittir. Deha sanatı özgürleştiren anlamında kulla-

nılmıştır. Çünkü, deha düşüncede olanı biçime aktarırken her ikisini özgürleştirir. Maddi dünyanın kendi kuralları ve sanatın kuralları arasındaki çatışmadan doğan özgürlük iradi dünya ve insan arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Büyük sanatlar bu sınırı aşabilmişlerdir. Sonsuzluk fikri değil ama iradi tasavvurun düşüncelerimize gösterdiği dünyanın diyalektiğinin yenilmesi ile kavranan dünyanın sanat yoluyla ortaya çıkması, kültürleri kızgın bir güneşin altındaki bir vaha gibi korumuştur.

Sanat içinde bulunduğumuz yüzyılda kültürleri bu sert ışıklardan nasıl koruyacak? Sorunun cevabını hiç şüphesiz yüzyılımız verecek. Bu gün verilebilecek bir cevap varsa oda sinema ve fotoğrafın etkisinin bu yüzyılın sonuna kadar devam edeceğidir. Çünkü fotoğraf ve sinemanın var oluş alanları genişlerken popüler ilgi onları sıradanlaştıracak böylece kendi sınırlarının kendileri tarafından belirginleştirilmesine daha çok imkân tanıyarak görme biçimlerini büyük ölçüde tüketmiş olacaklardır. Sinema ve fotoğraf görüntü sanatıdır. Fizik dünya ile doğan düşüncenin çatışması değil onun kendisidir. Görme nesneden düşünceye yönelir ve onun kurallarını zihnimize taşır. Objektif gerçeklik düşüncenin değil tekniğin sırlarını açığa vurur. Resmin olanaklarını yaratan düşünce ise tekniğin sırlarını değil diyalektik karşıtlıkların uyumundan doğan düzen ve armoninin sırlarını açığa getirir.

Fotoğrafın imkânları tekniğin sırlarını ele verdiği ölçüde gelişir. Böylece geçmişte olduğundan daha çok gelecekte teknik olanaklar fotoğrafın kendisinin daima önünde olacaktır. Dolayısıyla fotoğraf, görsel sanatın biricik kavrama gücüne sahip olmak istediği an yeni teknik olanakların sırrını açığa vurmaya başlayacaktır. Fotoğraf ve sinemaya sürekli eklenen yeni teknikler bunu gerektirir.

Yeni bir icat yeni bir sırrı açığa çıkarmaktır. İzleyici kendisinde hayranlık fikri yaratan bu sırrın sanat düşüncesinden çok tekniğe ait olduğunun farkına varamayabilir. Fotoğraf ya da sinema sanatçısı tekniğin kendisini ifşa etmesinin önüne düşüncelerini yerleştirmeye çalışsa dahi kısa sürede bu düşünceler tekniğin gizeminin arkasına itilir. Sanat düşüncesi tekniğin sanatçıya sunduğu imkânlar ölçüsünde gerçekleştirilmeye çalışılır. Şöy-

le düşünebiliriz, fotoğraf makinesini omzunda taşıyan bir kişi her şeyi fotoğrafın kendine sunduğu imkân çerçevesinden görmek ister. Fotoğraf makinesinin tek pencereyi bakacından tek gözle bakar. Bakılan şey duyguların titreşimlerini, özgürlüğü ve korkuyu bakacın arkasındaki fotoğrafçıya göstermez. Bir anıyı burada anlatmak gerekli olabilir.

Beethoven ile ilgili şu anı çok meşhurdur; Buruşuk elbiseli ve dağınık saçlı bu besteci cebinde iri bir marangoz kalem ve bol müsvedde kâğıtlarıyla bir gün kırlarda kaybolur. Ünlü pastoral senfoninin (6.senfonisi) taslakları cebindedir. Yolun üzerindeki yabancı bir köyde konaklamak ister. Uğradığı handa kendisini tanıtır da kimse bu garip kılıklı adama inanmaz. Hancı gizlice polise haber verir. Sonrası malum, araya köy kilisesinin orgcusu girer, bu kişinin gerçekten Beethoven olduğunu söyler ve serbest kalır.

Sadece bir kalem ve müsvedde kâğıtları; Şimşek, gök gürültüsü, derre kıyısında bir manzara, çobanların şarkısı. Tüm bu etkiler insan duyularının tamamının ortak katılımıyla sanat fikrine dönüşür. Deha ve sanat arasına giren ise sadece kalem ve müsvedde kâğıtlarıdır. Görsel sanatlarda ise sanatçı kendisine değil bu sırların dilini öğrenmeye tabiidir. Dolayısıyla yönetmen veya fotoğrafçı kendisinden daha çok, daima doğaya ve onun aracılığıyla teknik yoluyla izlenen fizik konvansiyona bağlı kalır. Sanat fikrini yaratan etkiler bir yönetimde ilk anda oluşur ama uygulanmaya başlayınca bu etkiler kaybolur ya da değişir. Fotoğrafçı bu etkilerin merkezinde yer aldığı için o zaman avcılığı yapar. Sanat fikri, belirsiz çağrışımların doğduğu evreni kaosa itilmekten kurtarır. Sanat, benzerliklerin zihnin levhası üzerindeki karşılık bulduğu işaretlerin imgeler yoluyla farklı biçimlerde çoğaltılmasıdır.

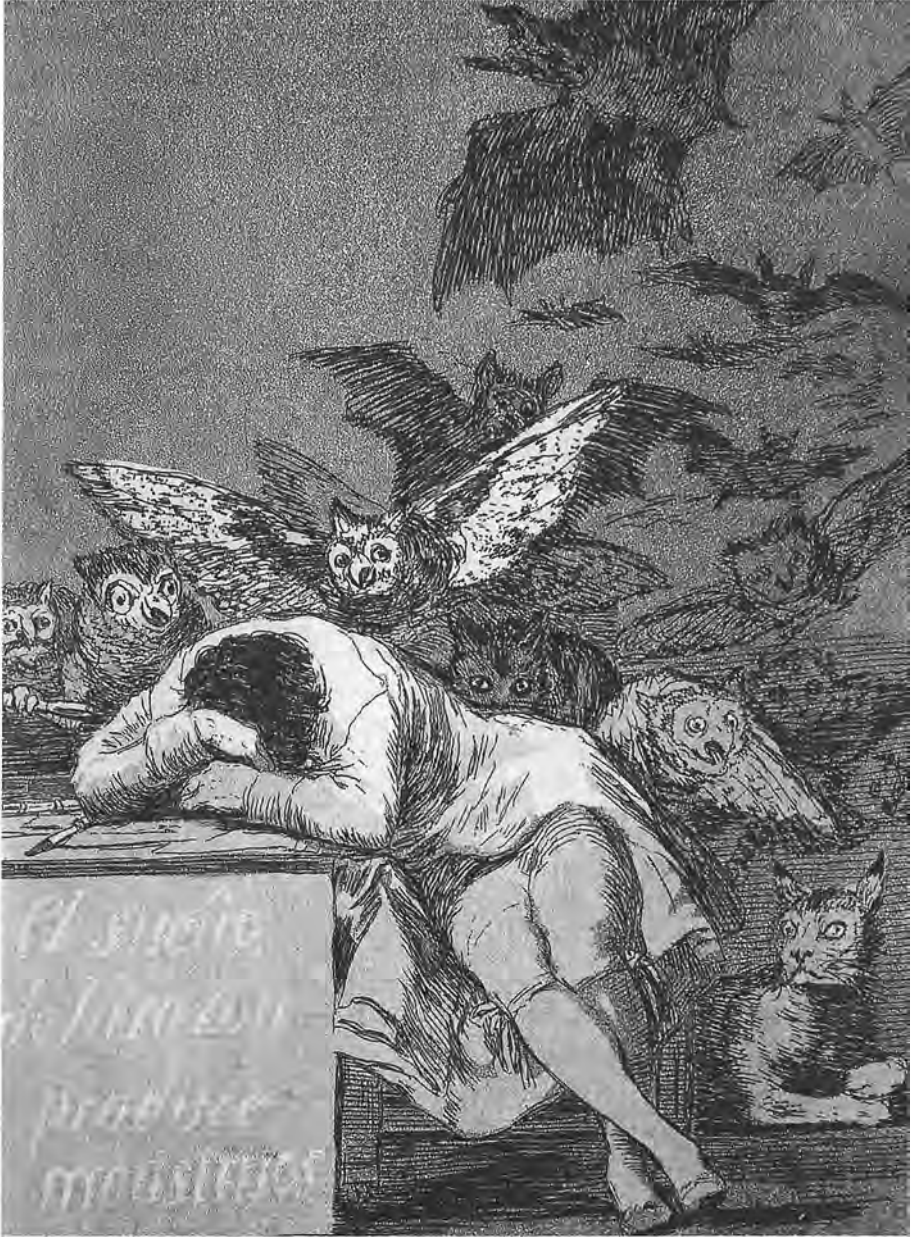
Rubens in ünlü manzarasını hatırlayalım, doğanın içindeki her şey var olmaya çalışır, mücadele eder ve birbirleriyle çatışır ama hiçbir varlık var olduğunun farkında değildir. Her şey çatışma içindedir. Tilki bir kuşu avlamıştır, fırtınadan korunmaya çalışan otlar ve bitkiler yere eğilmişlerdir, çalı kuşu fundalıkların arasına saklanmış ve doğada her şey var olmaya çalışır ama var olduklarının bilincinde değildirler. Tam bir kaos hüküm sürer. Beethoven in tıpkı fırtınaya yakalandığı tarladaki gibi, şimşek, çobanlar, de-

re var olduklarından habersiz bir kaosun içindedirler. Her iki durumda sanatçı kendi varlığının en çok bilincinde olandır ve Rubens te, Beethoven de bu kaosun ortasında ve bunun bilincindedirler. Rubensin manzarası, Beethoven in pastoral senfonileri bu bilinci ispat etmeye çalışırlar. Kendi var oluşlarının nedeni bu kaosun içinde ve aynı yerde durmaktadır. İşte, sanat bu var oluşu temsil etmeye çalışan kaosun içindeki bilinçtir.

Mağaralardaki neolitik dönem avcısının bıraktığı resimlere ne demeli? Bizon ya da Mamut benzeri buzul çağı hayvan resminin üzerindeki el işaretleri avcının el işaretleridir. Neolitik avcı kendi var oluşunun farkındadır. Çünkü o hayvanla mücadele etmiş ve hayvanın var oluş mücadelesine tanık olmuştur. Sanatın hayranlık uyandırması işte bu nedendir. Varlık ve onun var olmak istediği evrenle çatışmasından doğan kaos ortamının içindeki düzen fikri.

Bu kaosun içindeki mücadele ve çatışmada sanatçı yer almaz. Onu dışarıdan izler. Bunu fotoğraf sanatçısının tanıklığına benzetebiliriz. Ancak o, gözüne eşlik eden bir bakaç ardından onlara bakar. Düşüncede oluşan diyalektik kameranın içinde kırılmaya uğrar. Sanat fikri ise bir anda oluşur uygulama sırasında değişerek güçlenir. Uygulama sırasında güçlü ifadeler ortaya çıkabilir ama sonra kırılmaya uğrayabilir. İlham dediğimiz güçlü kavrayış, uygulama sırasında ilk şiddetini kaybederek zayıflayabilir ya da güçlenebilir. Sanatçı o ilk duygu ve kavrayışa bir daha geri dönemez. Beethoven'ın cebinde müsvette kâğıtları ve marangoz kalem ile dolaşması, Van Gogh'un tuvalini tabiatın karşısına yerleştirmesi ve orada günlerce beklemesi vb. Yunan şair Kavafis in dediği gibi "ilham perisi geldiği zaman fazla beklemes" deyişini hatırlatıyor bize. Düşünceden esere geçiş güçlü bir duyuşun yarattığı etkinin izlerini bırakarak ilerlemesidir.

Ekspresyonizm*: Almanya ve kuzey ülkelerinde birinci dünya savaşı sonrası ortaya çıkmış ve güzelliği sadece sadece burjuva sanatının gördüğü biçimiyle değil dehşet, korku, içe kapanma gibi duyguların dışı vurumu yoluyla sanatın klasik estetiğin kavranış biçiminin tersine dışı-vurumcu bir tarzı benimseyerek savaşın getirdiği acıları protesto eden sanat akımı. Daha sonra Abstract Ekspresyonistler (soyut dışı vurumcular) olmak üzere ikiye ayrılmışlardır Öncüleri Otto Dix, Oscar Cocoshca, Emil Nolde, Max Beckman.



Akıl uykusu canavarlar yaratır, Francisco Goya, 1746 - 1828

GÖRSEL BELLEK VE TARİH

Brezilyanın önde gelen gazetecilerinden Olavo Bilac 1901 yılında herhangi bir tarihsel olayın anlatımında fotoğrafın yazılı anlatımın yerini alacağından söz ederek mesleğin yok olabileceğini öne sürdüğünde televizyon yayınları henüz yapılmıyordu. Bu görüntülerin aktarım hızının aynı anda dünyadaki izleyicilerle buluşması bir yeniliktir ama olayların yorumu bu görüntülerin yaratmış olduklarından daha başka bir anlam taşımaması söz konusu olduğunda tarihçinin kanıt göstermede önceki olaylarda olduğu gibi tasvirlerden faydalanamayacağı açıktır.

İnsanın kendisine ait bir tarih oluşturma çabası bu gün her an taşıyabilen bir sayısal görüntüleme cihazı ile olanaklı hale gelmesi tarihin kendisini yaratan şartların farklı merkezci kuvvetlerini kaybettiği bir dönemi hazırlayan koşulları giderek daha çok hızlandıracağını söyleme öngörüsünü olanaklı hale getirir.

İnsan ihtiyaçlarının merkezileştiği bir dünya fotoğrafa böylece daha çok ihtiyaç duyarak bu ihtiyaçların ilişkisinden doğan iletişimi göstergebilimsel bir düşünceyle analiz edersek fotoğraf görsel bir formülasyon veya bu formülasyonun imgesi yerine geçecektir.

2100 yılında afişlerden, posterlerden, televizyon reklâmlarına kadar çeşitli reklâm unsurlarını kanıt olarak kullanacak tarihçiler 2000 yılındaki insanların refah ve lüks içinde yaşadıklarını düşünerek yanılacaklardır. Çünkü medya, insan ihtiyaçlarının merkezileşmesinde etkin bir görev üstlenirken insanları aslında oldukları yerden daha iyi ve farklı lüks evlerde ve çevrelerinde daha pahalı eşyalarla yansıtan bir kültür yaratırlar. Reklamcılar, tüketicilerin bilinçaltlarına ulaşabilmek için “derinlik” psikolojisine yönelmeleri, çağrışımla ikna etme gibi “yüceltme” tekniklerinden faydalanmaya başlamaları 20.yy da oldu. Örneğin 1930’larda ABD’de vizyon filmlerinin gösterimi sırasında anlık dondurma reklâmları gösteriliyordu. Seyirciler bu imgeleri gördüklerinin farkında dahi olmadan dondurma tüketimi artıyordu. “Bilinçaltı algısı” terimini daha geniş bir anlamda değişik nesneler ile ürü-

nün görüntüsü arasında çağrışım kurulması suretiyle belli bir ürünün zihinsel imajının yaratılması anlamında kullanmak daha doğru olabilir. Reklam ajansları ve onlar için çalışan fotoğrafçılar, motivasyon analistleri açısından bu süreç bilinçli manipölasyon olarak adlandırılabilir, ancak seyirciler açısından büyük ölçüde reklam fotoğrafları, grafikleri, filmleri bilinçsizdir.

Bu durum fotoğrafı dünyayı algılamada önemli bir konuma getirmekte, görme yoluyla elde edilen bilgiyi kavrayışın birinci sırasına yerleştirilmesinde birinciliğin reklam ajansları tarafından fotoğrafa verilmesidir.. Bunu dünya basınında daha kesin ve etkin biçimde görebiliyoruz. Basının giderek fotoğrafa daha çok yer vermesi ve fotoğrafın basın haberlerinde daha çok yer almaya başladığı günümüz haberciliği, eleştiri ve yorumlarını fotoğrafçının gördüğü vizörden bakarak yapmaya çalışırken, olayın bütün resmini bize fotoğrafçının ideolojisinin olguların gerçek unsurlarıyla aynı şeymiş gibi göstererek yanıltır.

İletişimin ana unsuru fotoğraf olunca, fotoğrafın gösterdikleri bireyin tutumunu kişisel bir hale getiren, yorum ve eleştirilerin merkeziliğini kabul etmeyen bir tarih ve dünya görüşü yaratabilir ya da fotoğrafın eleştirilemez bir belge ve kanıt sunması, gösteren ve izleyen arasındaki önyargıların var oluş biçimlerini değiştirebilir. Bu durum fotoğrafın gelecekte daha güçlü ve sıradan bir görsel belleğe dönüşerek tarih bilinci denilen temel kavram ve yargıların var oluşlarını değiştirebilecektir. Tarihçinin, fotoğraftan daha güçlü kanıtlar getirebileceği artık tartışma konusudur. Siyaset tarihçisini hariç tutarsak bilim tarihçileri dahi artık fotoğrafın göstergeleri üzerinden bir bakış noktası bulmaya çalışacaklardır.

Dikkat edilirse son otuz yılda, fotoğrafın daha çok hayatımıza girmesi ile kısa bir görsel bellek oluştu. Popüler sanat etkinliklerine güç veren ivme bu yıllarda daha önceki dönemlerde görülmemiş biçimde artmasına karşın, bir ilacın yan etkileri gibi nitelik yönünden daima geçmişin gerisinde kaldı.

Her ne kadar yüzyılın değişmesinde en belirgin unsur sanat akımları olmasına rağmen, sanatın bu yüzyıl içinde geçmiş dönem sanatların ge-

risinde kalmasını belki de yarattığı imgelerini görselleştirmek istemesinde aramamız gerekir.

Şarkının klipiyle birlikte yayınlanması bize kavrayışı destekleyen görüntüler olduğu fikrini verse dahi gerçekte ortaya konulan şey, sanatın yarattığı imgelerin yetersizliğini yansıtır. Sanatçıların bu gün dahi hala 1950'lerin imgelerini kullanmaya çalışmaları göstermektedir ki, İster müzik ya da edebiyat, resim olsun son elli yılda bu sanatlar nitelik yönünden gerilemiştir. İmgeye doymuş bir dünyada geçmiş dönem imgelerini tekrarlamak son bir çare olsa da sanatçıların eski olan bir şeyi aynı zamanda doğru imiş gibi sunmaları belki de tarihin en tuhaf yanılgılarından birisidir. Günümüz sinema ve fotoğrafının artık daha çok kurgu ve animasyona yer vermesi ise imgeye doymuş bir dünyanın varlığıyla açıklanmalıdır. Sayısal animasyonlarla yaratılan sinema yapıtlarının artık yarışmalardan büyük ödüllerle dönmesi ve tarih belgesellerinin nitelik yönünden zenginleşmesi, görme biçimlerini ve dönemlerinin imgeleri hızla tükenen dünyasında sinema ve fotoğrafın arayışını gösterir. Sinemanın görsel sanatın lokomotifi olmaya başladığı bu son otuz yıl, fotoğraf ile birbirlerini karşılıklı olarak etkileyerek hiç şüphesiz dünyayı algılama biçimimizi değiştirdi. Görsel bilgiye kolay ulaşılabilirlik sonunda ansiklopedik bilgininde değişmesine yol açtı. Ansiklopedilerin bu yüzyıl içerisinde görsel bilgiyi yazıyla bir araya getiren iki yönlü birer kaynak olduğu düşünülürse, bu gün ansiklopedilerin neredeyse yok olma durumuna gelmesini tarihi görselleştiren unsurların nasıl güçlü ilerlediğini görmemize de olanak sağlar.

Fotoğrafik göstergeler zaman içinde hızla değişirler. Bu değişim fotoğraf tarafından sürekli takip edilir. Üst üste gelen bu fotoğraflar tarihi dekoratif bir sinemaya dönüştürerek onu bize vizörden göstermeye başlar.

Son elli yılın sanatı bu dekoratif malzemenin üzerinde moda akımları, sinema, konserler ile derinliğini kaybedip bir gösteriye dönüşerek yansıdı. Sinema sanatı tarihi dekoratifleştirmiştir. Tıpkı ansiklopedi sayfalarından tarihe baktığımız gibi ona sanal mekânlar yaratmıştır. Aynı şekilde ede-

biyat sanatı da uydurma bir tarih yaratarak (modern edebiyat tarihi sanatın konusu haline getirirken onu değiştirmekte kendisini özgür hisseder, Tolstoy'un ünlü savaş ve barış romanı dahi tarihin estetik bir yorumudur) onlara katılmıştır. Tarih bu saldırılara karşı koyamamaktadır. Önemli olan taraf ise budur. Klasik tarih yorumunun görsel belge üzerinden yapıldığı bir durumda ise tarih artık tek boyutlu ve yatay bir doğruya dönüşecektir. Tarihin düşmanları kendisi kadar güçlü olmasa da yazıcıları ve tanıkları derin bir orta çağ uykusuna yatmış görünmektedirler. Fotoğraf ve bu görsel duyuşun bir ihtiyaç haline dönüşmesi kentli yaşamın alegorisidir. Daha çok kentli olma bilincinin yerleştirildiği bu fotoğraflar yaşamın dışına itilen kutsal imajların dekoratifleştirilmesi, sıradanlığın ise kutsallaştırılmak isteğinin büyüğü bir aracına dönüşmüştür.

Fotoğraf sanatçısı Ara Güler Atina'dan fotoğraf çekmeden döndüğünde aslında o bu sıradanlığı kutsallaştırmak istememiştir. Kent soyluluğun var olma bilinci merkezileşerek şehrin dekorasyonuna yansımıştır. Bir kentin karşıdan görünümü, sokakları, yapıları o kentte yaşayanların varlık bilincini aynı zaman da bilinçaltıyla olan ilişkilerini yansıtır.

Antik kentler ve günümüzdeki modern kentlerin yapısı ve farkını belirleyen unsurları bir cümleyle özetlemek gerekse, bunu bu bilinç farkıyla açıklayabiliriz. Bilinç, zihnin mevcut dünyayı kavrama biçimidir. Bilinçaltı ise mevcut dünyanın kendisine en çok yansıttıklarını halkalar şeklinde düğümler ve bilince sürekli biçimde geri yansıtır. Bilinçte ortaya çıkmayan bir şey bilinçaltında da var olamaz.

Bilinçte ortaya çıkanları yönlendiren bilinçaltının beyin korteksinde çok daha geniş bir alan kaplaması bütün davranışlarımızdaki frekansın düzenini sağlayan sinir sistemine sürekli yeni mesajlar göndermesi ve böylece tüm eylemlerimizi yönetmesinin nedenidir. Nesnel dünyadan sanata geçiş bu iki bilinç arasındaki alış verıştır. Söylemek gerekirse Ara Güler'in Atina'dan fotoğraf çekmeden dönmesi belkide bu alışverişin kırılmasıydı. Kentler daima eski bilincin üzerinde acımasızca yükselirken onunla bağlarını tümüyle kopartamazlar. Çok eski antik şehirler kazıldığında altından

farklı kültürler ortaya çıkar ama sanat eserleri arasında önemli ve kesin bir fark görülmez. Çok katmanlı antik kentler bir bilicin katmanları gibidir. Her katman farklı bir dönemi ve farklı bir yaşama biçimini gösterir ama aralarında bir geçiş vardır. İki farklı ama aynı katmanda ele geçen sanat eserleri, arkeolojik malzeme gerçekten çok farklı ise bu ancak şöyle olabilir. İki katmandan birisi mutlaka niteliksizdir. Ya önce bulunan ya onun üzerindeki katmanda ele geçenler. Aralarında ise ancak yüzlerce hatta binlerce yıl uzun bir dönem farkı vardır. Günümüz kentlerinde bu bilinç dönüşümü sadece son elli yılda meydana gelmiştir. Aslında buna dönüşüm denemez, bu yok olmadır. İstanbul da Ara Gülerin elli yıl önce bolca çekebildiği fotoğraf kareleri bugün tamamen yok olmuştur. Fotoğrafçılar daha sonra Anadolu'ya yöneldiler ancak kısa süre içinde bu kentlerde aynı kaderi paylaştı. Pitoresk dokusunu tamamen kaybetmiş kentleri gösteren kartpostalların daha çok eskilere ait olması insanların bu yeni kent dokusunu kabul etmemesinin kanıtını sunar. Anadolu kentlerinin ve İstanbul'un kartpostallarından birisini inceleyen dikkatli biri fotoğrafın bize gösterdiğinden daha uzak bir pitoresk geçmişe ait olduğunu görecektir.

İstanbul'da yapılan Fotoğraf yarışmalarında jüri üyesi olarak bulundum. Getirilen çalışmalar kıyıda köşede unutulurak ya da başka nedenlerle kurtulmayı başarmış pitoresk dokunun içinde ipek böceği kozasında gibi duran geçmiş veya modern kentlerin gölgeleri içine saklanmış silüet fotoğraflarıydı. Bu fotoğrafların çekilmesindeki amaç, sadece onların geçmişe ait olmalarından doğan bir düşüncenin değil, aynı zaman da geçmiş biçimlerin zihnimizde bulunan imgesinin yeniden yaratılmasından duyulan hoşlanma duyusudur da.

Tarihin tümü bilincimizin yansıttığı bir gerçeklikse, bu bilincin yarattığı maddi kültüre ait imgeler, bilinçaltı tarafından yaratılmıştır. Picasso'nun tarihin elinden kaçıp zamansızlığın içine düştüğü iddia edilen resimlerinde dahi bu imgelere rastlarız. Çünkü bilinç dışında bulunmayan hiç bir şey bilinçte de bulunamaz. Picasso elbetteki Ucello, Cezanne ve Courbet'yi görmüştü. Figürleri, Picasso'nun zihnine gökten inmiyordu. Avignon'lu kızlar tablosu Afrika büyü masklarındaki ilkel bilinçaltından doğduğu eleştiri-

lerine Picasso kulak tıkamıştı. Picasso'nun kübizmi en saf ve masum biçimdeki ifadesini, resmin benzetme eylemine karşıt bir eylem içine atılmak olarak ifade edilebilir. O, bu cesaretini hiç şüphesiz Cezanne dan almıştı.

Bilincin sık kendisine döndüğü ve tarihin nesnelleşmiş bilinçaltının en önemli kanıtı olan kent mimarisi aynı zamanda o toplumun nasnelleşmiş ruhunu yani kültürünü de temsil eder. Fotoğrafçıların modern kentleri terk edip otantik doğuya yönelmeleri eğer kanıt gösterilmek istenirse tarihin bilinçaltının terk edilmesidir. Ara Güler Atina'dan boş dönerken aslında bu bilinçaltı olmayan kent mimarisini sanatın konusu haline getirmek istememişti.

Biçim verilmemiş biçim doğası gereği tabiata ait değildir. Salt geometrik biçim estetik simetrinin önüne geçtiğinde bilinçte bir imge meydana getiren şartları artık yaratamaz. Picasso gibi geçtiğimiz yüzyılın önemli sanatçıları geometrinin kurallarını ters yüz ederek veya yok sayarak estetiğe ve düşünceye yeni kanıtlar ve olanaklar getirmek istemişti, ama modern mimarinin yapı işçileri ve tasarımcıları ortak çıkar ve fayda fikri üzerinde anlaşmışlardı. Kent mimarisi ve resmin yan yana yaşadığı Rönesans ve kadim çağların düşünce algısı modern düşünceyi temsil etme eylemini gerçekleştirmede mimaride uygulama alanı bulamadı. İstanbul gibi tarihin bilinçaltını taşıyan kentlerin bütün doğuda aynı akıbete uğraması bir yana tarihin önünden kaçamayan yöneticiler bu kentlerin bazı semtlerini müzeleştirip turistik meta-ya dönüştürerek bu bilinçaltının üzerini bir örtüyle kapattılar. Müzeleştirilmeyenler ise acımasız ellere teslim edildi. Bilinçli bir tahribatın böylesi ancak tarihte çok kez vandal istilalarında görülmüştü. Ama onlar ele geçirdiklerini başka yerlere götürerek meydanlarda sergiliyorlardı, günümüzde ise ya ateşe veriliyor ya da üzerleri modern balçıkla kapatılıyor. Tarihin kırılması olarak gösterebileceğimiz bu durum her dönemde var olabilir ama ortadan kaldırılma ve yok sayma modern bir putkırıcılık olarak kabul edilmelidir.

Bilinçaltının kendini yeniden uygar simge ve işaretlerle yaratması için gereken uzun sürecin başında yaşanan bu modern kırılma gelecek uzun yıllarda imajların ikon ve göstergelere dönüşerek mevcut günümüz sanatını geçmiş bunalım çağlarının meydana getirdiği bir dönüşümle değil onu bilin-

çaltı olmayan bir sanat bilinci haline getirerek tümünden değiştirecektir. Semi-yotik ve gösterge bilimsel açıdan bakıldığında dikkat edecek olursak modern sanat ürünleri yapıldıkları malzemeyi daha çok temsil ederken temsil ettikleri asıl imaj ve resimleri delalet etme, işaret etme, benzetme olanaklarına daha az sahiptirler.

Bu düşünceye getirilebilecek bir kanıt varsa şu soru sorulabilir. Günümüz sanatındaki bilinç ihtilafı ya da ironi hatta şizofreni neden daha çok karşımıza çıkıyor? Arkaik ve egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantezilerine, malzemenin yeniden keşfi, gündelik eşyaların şaşırtıcı tasarımlarla yeniden sunumu ve bunlardan zevk alınması gerektiğini söyleyen Post modern sergileri gezmesi gerekenler, sıradan insanlar değil, belki sosyal psikologlar olmalıdır.

Gelecek sanatın var olma biçimini etkileyecek bu günkü eserlere ait imgeler Rönesans dönemindeki gibi yeni bir sanat düşüncesinin doğuşunu sağlayabilir mi? Böyle bir sanat düşüncesinin sert çeliğinden ve Hefaiustos'un kızgın ocağındaki kıvılcımların ateşinden doğan kadim sanatların boyunca eğmez Arkadyalı savaşçısı gibi görünecek mi bize?

Geçen elli yıl sanatın bugüne getirdiği imgeleri zamanın yapboz tahtasında nasıl unuttuğuna tanık olunduğu yıllardı. Sanat akımları bu geçtiğimiz elli yıl içinde sanki moda akımları gibi kısa sürede yok oldular. O halde taşıdığı bu simgeler Hefaiostosun kızgın ocağından değil belkide bir hurdalıktan temin edilmişti. Bernini'nin azize Meryemin vecdi heykelinde gökyüzünden inen ışık koronası Meryemin yüzündeki acının tüm izlerini ortaya çıkartıyor ama post modern sanatçı hurdalıktaki bisiklet dümenini çocukluk alegorileri başlığıyla sanat objesi haline getirdiğinde sanat ve insan arasındaki o gizli sınır ortadan kalkarak biçim kutsal olanla tüm bağlarını kopartıyor. Gelecek bir sanat düşüncesi ise sanatı ruh ve nesne arasında kesin bir ayrıma tabi tutuyor. Düşünceден biçime geçiş ile biçimden düşünceye geçiş yer değiştiriyor. Daha önceki hiçbir dönemde sanatta böyle sine bir dönüşümün yaşanmadığını biliyoruz. Sanat daima düşünceден biçime yönelmiştir.

Görsel sanatların egemenliğindeki dünya da asıl biçimlerden uzaklaşan insan zihni, doğal benzerliklerinin izini sürmede, farklılıkların arayışında olduğundan daha çok haz alır ve doyuma ulaşır, çünkü zihnimiz benzerlikler kurarak yeni biçimler üretir, birleştirir, yaratır ama muhayyilemize ruhumuza bu biçimde hiçbir suretle besin sağlamış olmayız.

Tarihin görsel belleğe dönüşmesi, fotoğraf ve düşünce arasındaki varlık bilincinin tarihin aleyhine paleolitik bir yazıya geçiş döneminin önüne bizleri bırakacağını düşünmek artık mümkün görünüyor. Paleolitik avcı yakaladığı canlıyı, fotoğrafçı ise yakaladığı görüntüyü yüceltmek ister. Her ikisinde ele geçirilen şey bir tesadüf sonucudur. Tarihçi ise olayın karşısında değil daima onun gerisindedir. Tarihi yaratan nedenlerin değil, sonuçlarının izinden gidilerek nedenlere ulaşmaya, böylece olayın bütünü aydınlatılmaya çalışılır.

Gözün veya kameranın tanıklığı olayı yaratan nedenleri kaydetmez. Gözünü bir başkasının gözlerine dikip bakan bir insan bile onun ruhuna nüfuz edemez. Görsel bellek ve hafıza bize nedenleri düşünmemize bir model sunabilir. Ama bu, daha çok diyalektik ilişki üzerindeki tarihe ait kodları hiçbir görsel belge üzerinde bize göstermez. Her meydana gelen kendi var oluşunu gizler. Sırrını açma oluşun kendisinden değil, onun çevresiyle girdiği mücadeleden doğmuştu. Gizini açma bize olayın çevresiyle olan ilişkisini göstertmesiydi. Görsel bir belgede ise bu giz ortaya çıkmaz. Böylece fotoğraf gelecekte tarihi sadece görsel belleğe dönüştürmeyecek onu bir boyutlu ve uzamını kaybetmiş bir duruma getirerek nedenlerin kendisi ile sonuçlarını aynı an ve düzlem üzerindeymiş gibi göstererek neden sonuç ilişkisine zıt bir söylemi kabul etmeye çağıracaktır. Hâlbuki sanat eserinin ve bir görüntü sanatının göstergeleri arasındaki fark tarih ve onun bilinçaltının arasındaki ilişkide belirir.

Bernini'nin meryemi vecdi veya antik çağların ünlü Zeus sunağının Telephos firizindeki devlerin savaşını örnek gösterirsek ruhun ızdıraplarının yansıdığı mermerin üzerinde, onunla bir ve aynı şey haline geldiğini görürüz. Biz, mermeri değil Meryemin veya Yunan trajedisinin kahramanlarının yüzündeki ışık içinde acı ve huzurun nasıl bir arada var olabildiğini gö-

rürüz. Sanat eserinin yapıldığı malzemenin imkânlarını nasıl aştığına aynı zamanda sanatçının malzemenin imkânlarına her zaman boyun eğmediğine tanıklık etmiş oluruz.*

Görme ve tanıklık etmenin bize sunduğu bir olay ögesi değiştirilemez olsa dahi bu onun doğru olduğunu göstermeyebilir. Çünkü görünen değil gösterilebilen ispat edilebilir. Fotoğraf tek başına tanıklık etse dahi gösterdiği şeyi her zaman ispat edemez. Görsel bir tarih yüzyılı bizlere önemli tarihsel olayların belgesel türündeki anlatım filmlerini göstererek insanda daha çok tarih bilinci uyandırması aslında doğru görünse de daha öncede ifade ettiğim gibi tarihin dekoratif hale dönüşmesinin en önemli örneğini sunar.



Barok çağın olgunluğa ulaşması* Gian Lorenzo Bernini.
Bakire Meryemin Vecdi. 1598 - 1680

İMGELERİN TANIKLIĞI

Tarih resimleri ve içimizdeki canavar

Tarihinin bize gösterdiği gerçekten daha anlaşılabilir ve aydınlık bir yüzü varsa maddi kültür ve onlar aracılığıyla yansıttığı imgelerdir. Bu imgelerle sanat yoluyla kurduğumuz ilişkinin temelinde, tarihin kendisini daima estetik ve trajik olanla buluşturmasının pratiklerine sahip olması yatar.

İmgeler doğrudan toplumsal yaşama değil, o dünyaya yönelik çağcıl görüşlere erişim sağlarlar. İmgeler resimler gibi bir duvara asılamazlar veya resim gibi onları kırıp yok edemeyiz. Zihnimizde yaşamaya ve yansımaya devam ederler. Tarihin görünmeyen karanlık yüzü bu imgeler aracılığıyla mitoloji ve trajediye aktararak açıklanır ve çözüme kavuşur. Tarihinin durduğu kontekst ile imgelerin tanıklığı, tipik olan ve egzantirik olanın tasvirleri arasındaki farkı ayırt etmek sorunu daima tarihinin karşısında durur. Bir örnek vermek gerekirse Canaletto ve Jan Steen in tabloları arasındaki seçimde tarihçi daima Canaletto'nun tablosundaki belgeci yansıtmayı kanıt olarak göstermek eğilimindedir. Jan Steen ise günlük yaşamın alegorisini anlatırken çağının düşüncesine tanıklık eder. Aynı şekilde İspanyol ressam Goya, imgeler ve belgeleri tarihçilere kanıt olarak göstermek istemez sadece, döneminin yaşam biçimini değil ama aynı zaman da ona bakışımızı da eleştirir. Tarih Goya'da daima masum değildir.

İçimizdeki canavar, tarihin bu bir anlık dalgınlığı ve kör talihin sadık kölesi, masumiyetin gölgesinde yaşayan korkunç elini karanlığın penceresinden bize uzatır. Goya'nın imgeleri üretildikleri imajların örtüsünü kaldırır.

Bütün yazılı veya yazısız belgeler insanın önce tabiat sonra toplumla olan etkinliğini anlatır. İnsanın tabiatla olan ilişkisi toplumla olan ilişkisine göre daha açıktır. Tarih öncesi yaşama biçimi ve insan arasındaki resimler tarihsizdir ama yarattığı imgelerle düşüncenin soyut dışavurumundan öğrendiğimiz ilk kavram korkudur. Tarih öncesi insan tabiatın çok korkuyordu. Mağara dönemi resimlerinde korkunun simgeler aracılığıyla dışavurumu insan ve doğa arasında doğan bu ilk imgenin sanatın doğuşuna ta-

nık olunan resmetmeyi dolayısıyla resmi yaratmıştır. “Görülebilene en kolay ispat edilendir” fikri sadece bizi değil atalarımızı da etkilemiştir ama tarihin toplumsal yönünün daha çok karanlıkta kalması trajedinin bitmez kaynaklarıdır. Artemis tapınağının kalıntılarına bakarak bu tapım kültürünün doğru bir düşüncesini hiçbir zaman elde edemeyiz.

İnsan iradesinin eylemlerin üzerine, düşüncelerinin ise sanat üzerine yansıdığı kadim dönemlerde tarihe aktarılan arkeolojik özne ile çok boyutlu hale gelen tarih kendini her zaman kolay ele vermez. Dürer’in melan-kolisi geometriyle bilimi bir girdap gibi iç içe geçmiş entelektüel bir boyut gibi gösterirken Atina Okulunun geometri ve matematikçisi Eukleides e sanki göndermeler yapar.

Tarih ve sanatında böyle bir girdap içinde hareket ederken bu hareketin enerjisi olan eylemler ve dönüşümler aralarındaki ilişkiyi daima karanlıkta bırakır. Büyük dönüşümlerin yarattıkları zaman çizgileri görünmez biçimde gelecek yüzyılları etkilerler. Fransız devrimlerinin izdüşümü ve modern bilimin Yunan kültürünün yarattığı zihinsel simetriklerin uzantıları ile günümüze bağlanan bu düşünceler, tarih tarafından sürekli yansıtılır. Tarih daima en az bilinenleri ihmal eder. İstisnalar olsa dahi bu doğrudur. Gombrich’ün sanat tarihi kitabı sanatın öyküsünün başında şöyle der “elbette kaydetmem gereken daha birçok değerli sanat eseri var, onlara yer vermem gerekse de bu kitabın hacmini çok artırıp okunmaz hale getireceğinden onları bilerek ihmal ediyorum. Bu o eserlerin önemsiz olduğu anlamına gelmemelidir.”

Louvre müzesindeki binlerce resim arasından sadece Mona Lisa kalabalıklara gülümser. Kendi hayatımızda öyledir. Zihnimiz geçmişte en çok etkilendiği olayları hatırlar. Unutkanlık aslında en az önemli olanın zihin tarafından daima ihmal edilmesidir. Aynı zamanda duygularımızı da etkileyebilen olaylar bilinçaltına yerleşebilir. Tarihin bilinçaltı onun karanlık veya görünmeyen yüzüdür. Sanat yapıtlarında kendini ele veren bu yüz, yazılı kaynak ve belgelerde ortaya hiçbir zaman çıkmaz. Sanat yapıtında tarih kendini simgelerle anlatmayı dener. Brughel’in resimlerini hatırlayalım, donmuş zaman alegorilerinde ortaçağ Hollanda’sında buzul üzerinde kayan köylüler resmedilmiştir.

Kitabın başında bulunan meleklerin düşüşü tablosu dönemin ahlaki değerlerinin bilinçaltı imgelerinin dönüştürme yoluyla yapılan bir eleştirisidir. Yine Gerome Bosch'un cehennem alegorilerinde günahkârların hesap günü, Don Kişot ve İlahi komedyâ vb eserler tarihin bilinçaltını yansıtan imgelerle doludur.

“Sanatın toplumsal tarihi” deyişi aslında bir birlerine rakip hatta tamamen zıt akımlar içinde olan sanatların üzerine gerilen bir şemsiyedir. Bazı düşünürler sanatı bütün toplumun bir yansıması olarak görürken, Francis Haskell gibi araştırmacılar ise sanat, sanatçılarla onların koruyucuları arasındaki ilişkidir der.

Sanat etkinliği, performansı deyimi bu modern söylem, toplumsal sanatı tarif etmekten uzak ve sanatı ele geçirme çabası, böylece sanatçının kendi bilinçaltını yansıtmaya hizmet ediyordu. Ancak tarih resimleri, kolektif bilinçaltının sanat aracılığıyla ulaşılan yeni bir dünya görüşünü temsil eder. Aynı zaman da dönemlerine tanıklık ederler. Sanat eğitime gelince, bu bilinçaltına ait fantezi ve imgeleri çözümlemenin akademikleşmesi, böylece maddi kültürün imgelerinin toplumsallaşmasıdır. Eski bir lahit üzerindeki rölyef ve kabartmalar mevtanın dünya ile son defa yüzleşmesi ve itiraflarıdır. Sanat burada sanat olma özelliğini yitirir. Bir iletişime dönüşür. Döneminin imgeleri yoluyla gelecekteki insanlarla bir iletişim kurmak böylece mevtanın yaşadığı çağın bilinçaltını ikonografik soyutlamayla ebedi kılmak ister.

Mısır antropoitleri döneminin bilinçaltını etkileyici biçimde anlatırken bizimle konuşmaz, iletişime girmezler. Kendilerine saygı gösterilmesini talep ederler. Piramitler dünyanın fizik kavranışına koşut biçimde soyutu ebedi kılma amacının gerçekleşmesinde imgelerin değil, belki daha çok soyut olan geometri ve matematiğin dilini evrensel kılmak istemiştir. Tasarımcıları elbette sadece bir mezar yapmıyorlardı, dönemin imgelerini ebedi kılabilmek için geometrinin soyut biçim dilinden de yararlanıyorlardı.

İnsanın yaşama biçimi ve davranışları bile bilinç ve bilinçaltının resimlerini yansıtır. Modern yapılar da dâhil kadim mimariler, hatta bir köy evi ve içindeki eşyaların biçim özellikleri dahi bilinçaltı resimleridir. Tarih kendini

daima etnolojik bir mekândaki bilinçaltıyla sergilemekten hoşlanır. Bu mekânlar bütün yaşam alanları, kentler, köyler vb. Sanat yoluyla tarihin bilinçaltını açığa vururlar. Üretim biçimleri ve coğrafyaları farklı uygarlıkların sanatları arasındaki fark, bilinç yoluyla yaratılmış olsa da o kültüre ait bilinçaltının izlerini taşır. İnsanın bireysel tercihlerinin dahi bilinçaltı etkisinde olduğunu kabul edersek tarih imgeleri bize kolektif bir bilinçaltını gösterir. Sanat yoluyla yansıtılan tarihin bilinçaltı, uzun zaman içinde, insanın özgür seçimlerinin haklı ve gerçek biçimde birikmesi ile oluşur. İnsan ortak bir tercihi paylaşıyorsa, düşünce daha basit olanı kavramaya başlar ve bilinçaltı bu tercihlerin içinde daha az yer alır. Ortak tercihler temel ihtiyaçların üzerine yükselemeyeceğinden bilinçaltı baskı altında tutulur. Günümüz sanatının bilinç ihtilafı ya da şizofreniye daha çok yakın olmasının nedeni bu baskıdır. Devam edersek, hatıra fotoğrafları neden çoğu kez duvarda değil masanın üzerinde yer alırlar. Tablolar neden masa üzerine konulmaz ama duvara asılırlar. Bu sorunun cevabı farklı bakış açılarıyla verilebilir, ama fotoğrafa dönersek o bilinçte olanı yansıtır, duvardaki bir tablo ise sadece estetik olanı değil aynı zamanda döneminin veya göstermek istediği şeyin bilinçaltı ve ona ait imgeleride temsil eder. Resmin gösterdiği bu imgeler, ister doğaya ya da topluma ait olsunlar hiçbir zaman yok olmazlar. Tabloların duvara, çoğu zaman da en çok görülebilen noktaya asılmaları zihnin bu imgelerle karşılaşmasından doğan yansımayı daim kılabilme amacını taşır.

Sanat, gücünü temsil edebilme yeteneğinden alır, ama her temsil de bir imge yaratmaya çalışır. Naif, çocuksu biçimler sanatın konusu haline gelince insan bilincinin en çok etkilendiği ve oluştuğu çocukluk dönemine ait kavrayış everensel bir haklılık kazanır. Mozart ın ünlü Sihirli Flüt operasında kullandığı çocuksu ifade, sanatçının kişiliğinin en çok etkisinde kaldığı çocukluk döneminden edindiği şeffaf bir evren fikrini yansıtır. Sihirli Flüt, insanı çocuk ve meleklerin kavrayışı ile dünyaya bakmaya çağırırken onu bilincin ağırlığından kurtarmak ister. Deha sanatçıların aslında çocuksu olmalarının nedenlerinden birisidir bu. Çünkü bilinçaltı bu dönemden sonra baskı altına girmeye başlar.

Tarihin göstergeleri ilkel sanatlardaki basit biçimleri yüksek uygarlıklarda bize süs gibi görünür. Afrika yerlilerinin büyü maskı, mağara resimleri, Aztek, Mısır sanatı ilk anda bizde süs etkisi meydana getirirler, çocuksu ve

naiftirler. Halbuki bu simgesel çizimler ruhun gereksinimlerinden doğmuştu. Tabiat karşısında duyulan hayranlık ve korku bize saf biçimde görünür. Örneğin eski Türkler de Han lık işareti bir oğlak figürüne, ok kelimesi ok'a, yay kelimesi yay'a, S okunan bir harfin süngü'ye, T okunan bir harfin dağ'a (tağ) benzediği ilk bakışta dahi görülebilir*. Bu nedenle tarihin ilk dönemleri tabiatla ait bir bilinçaltıdır. Tarih resimleri bilinçte ortaya çıkan tabiat işaretlerini soyut biçimlere dönüştürür. İlk tarım toplumlarından önceki avcı topluluklar yaban hayvanlarını simgeleştirdiler. İlk yazının resim yazısı olması ve resmin bu soyut biçimlerini tarihe aktararak onu soyutlaştırması uygarlığın bu ilk dönemlerini farklı tarih resimlerine dönüştürdü. Mezopotamya denilen farklı kültürlerin yaşadığı Ortadoğu bu simgelerden dini figürler yarattı. İslam dinindeki ay figürü, bir dönem Sümer inancının temsil imajıydı.

Yunan ve Mısırdaki ise bu figürler politeist tanrı sembolleri haline dö-nüştüler. Tarih resimlerinden doğan semboller bilinç ve doğa arasında kurulan iletişimin diliydi. Bu dil ilk inançlarında dili oldu. Tabiat karşısındaki korkunun devamlı oluşu, ilk sanatın dini sembollerden doğmasına yol açtı. İlk sanat, estetik kaygıların değil hayret ve korkunun meydana getirdiği dışı vurumdu. Tabiat kutsaldı ve sanat ona bir tür tapınma şekliydi. Resmin yazıdan daha önce ortaya çıkması bunun bir kanıtıdır. Çünkü tabiat yazı ile değil en çok resim yoluyla ifade edilebiliyordu. Resmin, daha sonra yazının doğuşuna yol açması, resmin yazıdan önceki yazı olduğu fikrini en çok Mısır hiyeroglifinde görürüz. Hiyeroglifin gösterdiği şey, özgün imajın yerini bir konuşma figürünün almasıdır.

Hiyeroglif figürü, hem sözel imajın hem de zihin imajının hikâyelerine paralel giden bir tarihe sahiptir. Mısır yazısı resimlerden oluşuyordu. Resim yazısının son haliydi. Sümer çivi yazısının doğuşu üretim tarzının şekliyle ilişkilidir. Sümer uygarlığı Mısır'dan ayrılıyordu. Mısırdaki dini, yönetici sınıf temsil ederken Sümer de tapınak rahibi temsil ediyordu. Sümer de yönetici sınıf ve rahipler ekonomik güce sahip değildi, artı ürün denilen tüketimden artan gıda, kumaş ve benzeri mallar halk arasında eşit biçimde paylaşılmıyordu. Bu durum birey başına yapılan üretimi kayıt altına alma ihtiyacını yarattı. Üretim fazlası, tapınak rahibi tarafından teslim alınarak onu getirenin ismi ve ürünün cinsi tab-

letlere yazılıp arşive kaldırılıyordu. Resim yazısı böyle bir kayıt için zordu, daha basit olan bir yazı tarzı benimsendi, bu çivi yazısıydı. Mısır yazısını tamamen dinin temsilcileri konumundaki rahipler ve yönetici sınıf kontrol ediyordu. Böylece, ilk resim yazısı Mısır da halktan kopuk soyut imgelerin ifade biçimiydi. Çünkü üretici sınıf ve yönetim Mısırdaki birbirleriyle kesin biçimde ayrılıyordu. Yazı, sadece bu üst sınıf tarafından kullanılıyordu. Üretici sınıfın büyümesi daha sonra Hiyeratik ve Demotik olmak üzere iki farklı yazıyı ortaya çıkardı, bu yazı resim yazısından türetilmiş ve halkın anlaşma aracıydı. Sümer de ise yazı aynı zamanda bir anlaşma ve eğitim aracıydı. Arkeolojik kazılarda eski Sümer kentlerinde (Ur, Uruk, Lagaş) öğretmenlerin not defteri tabletleri çok iyi korunmuş halde ele geçmiştir. Yazının daha sonra dinin etkisinden kurtularak geometrik hale gelmesi tarih resimlerini değiştirdi. Değiştirilemeyen resimler ise antropomorfik (tanrı-insan) biçimlere dönüştüler. Başka bir deyişle tanrı heykel ve kabartmaları haline geldiler. İnsan biçiminde görünen bu tanrı heykeller, Hitit ve Yunan sanatında ortaya çıktı. Bu tanrı heykeller, aslında resim yazısının gizli uzantılarıdır. Tarih resimlerinin yazıya dönüşemeyen yeni biçimleridir. Resmin ifade tarzı öylesine güçlü bir etki meydana getiriyordu ki, yazıyı yarattıktan sonra tekrar dinin sembollerinin temsil görevini üstleniyordu. Bizans döneminde ise, ikona ve freske dönüşerek dini temsil görevini ortaçağın sonuna kadar devam ettirdi. İslam sanatının ilk dönemlerinde resim olmadığı için yazı değişmedi. Rönesans boyunca dinsel imge ve ifadeler resim aracılığıyla dünyevileştirildi. Böylece kilisenin otoritesi evrensel bir haklılık kazandı. İlk dönem resim sanatı tabiatın kendisini kutsallaştırırken bu dönemde kutsal olanı resimleştirdi. Ortaçağ resmi insandaki kutsal olanı ispat etme amacına hizmet ediyordu. Rönesans resmi ise estetik biçimleri kutsal olana yükseltti.

Ortaçağ resminin konusu din iken Rönesans resmi dini estetiğin konusu haline getirmişti. Rönesans'ın sonunda resim giderek tabiat ve dinin kutsal biçimlerini tamamıyla terk etti. Tarihin bilinçaltı resim aracılığıyla yaratılan biçimlerini Rönesans'ın sonunda sanatın bunalım çağına ünlü sanatçısı El Greco'ya kadar getirerek Manierizm denilen bir akım yarattı. Sanatçının bu yeni görme ve düşünme biçimi kutsal estetiğin sorgulanmasıydı. El Greco'nun yedinci mührün açılması örnekler içinde belki en mükemmeldir. Kutsal estetik ve konuları Manieristler tarafından eleştirildi. Tarihin bi-

linçaltı böylece ilk defa tabiat ve dinin etkisinden onu ifşa etme suretiyle kurtulmuştu. Sanat artık estetik ve perspektif kurallarını açık bir şekilde eleştiriyordu. Manyeristler kutsal estetiği eleştirdiler. Sanat düşüncesini özgürlüğüne kavuşturma teşebbüsü böylece Rönesans'ın sonunda Manyerist hareket ile modernlerden daha önce başlamış oldu.

Manyeristler klasik güzellik modellerini taklit eder görünürken dönemin kurallarını yıktılar. Klasik güzellik artık içi boş, ruhsuz görünüyordu. Manyeristler bunun karşısına, boşluktan kaçınmak uğruna fantastiğe kaçan bir ruhsallıkla çıktılar; bu sanatçıların figürleri, mantık ürünü olmayan bir uzayda hareket ediyor, düşsel ya da çağdaş deyimle “gerçeküstü” olarak değerlendirilebilecek bir boyut yaratıyordu. Güzelliği oranlara indirgeyen Rönesansın yeni platonculuğuna karşın (özellikle Mikelanja) yöneltilen bu eleştiriler daha sonra intikamlarını Leonardo ve Pierro della Francesca'nın güçlkle saptadıkları harika oranlarıyla aldılar. Manyeristler, daireler ve dörtgenlerle ifade edilmeyen “S” gibi bir alev dilini hatırlatan uzaysal matematiği ve akıcı figürleri benimsediler. Hesap ve ölçü, objektif kurallar olmaktan çıkıp uzayı resmetmek için giderek karmaşık hale gelen yöntemleri bulmada birer araç haline dönüştüler.

Manyerist güzellik, ruhtaki çelişkiyi ince bir tülle örtülmüş gibi ifade eder; barok biçimler popülize edilerek sıradanlaşır. Manyerizm, Rönesansın geometrisine karşı gelmekle kalmamış, barok biçimlerin sınırsız dinamizmini de yıkmıştır. Geriye dönüp baktığımızda matematik ve geometri karşısındaki bu tutumun köklerini Alberth Dürer'in Melankolisi'nde bulması ayrıca önemlidir. Manyerizmin gerçek değerinin modern dönemlere kadar tam anlamıyla anlaşılamamış olmasını bir rastlantı olarak göremeyiz.

Tarih resimlerinin geçirdiği bu ruhsal süreçte yazı ve din bilimin doğuşundan, resim ise her ikisinden önce meydana geldiğini söylememiz gerekir. Resim, yazı, din, bilim bu sıralamada tarihin doğduğu dönemin başında gelen resim, kültürel sürecin öncüsü, insanın ilk sanatsal etkinliğidir.

TARİHÇİ OLARAK KAMERA

Akıcı bir anlatımda daha çok seçenek ve daha büyük bir “gerçeklik etkisi” sunmak için sinemaya örneğin ikinci dünya savaşının belgesel filmlerine göz atmak gerekir. Sinemanın tarihsel olarak taşıdığı potansiyel tıpkı fotoğraflar gibi çok önceden fark edildi. Burada önemli olan nokta, filme çekilmiş tarihin, tıpkı resimlenmiş veya yazılmış tarih gibi bir yorumlama eylemi oluşudur.

Sinema gücünü olaylara tanıklık etme hissini vermedeki başarısından alır. Ama bu aynı zamanda sinemanın yarattığı bir yanılsamadır. Enstantane fotoğrafçısı bizzat olayın tanığı olabildiği halde yönetmen gerçek bir olayı anlatırken dahi artistik biçime sahip kurgu ve görsel seslemelere başvururken, aslında gerçekliği diyalektik dokusuna zıt bir eylem içindedir.

The Camera as Historian (tarihçi olarak kamera) isimli bir kitap daha 1917 yılında İngiltere’de yayınlandığında kamerayı tutan el ile tarihinin eli arasındaki fark ve benzerlikler, bu eli yöneten beynin olaylara tanıklığı, rolleri değişen aynı meslekten iki insan olarak görülmüştü.

Hollanda da geçtiğimiz yüzyılın başında, akademinin sinemanın tarihe kanıt olup olamayacağı hakkında görüşlerini sunması için kendisine başvurduğu J. Huizinga sinema aleyhine olumsuz bir cevap vermişti. Huizinga’nın görüşlerini geçersiz hale getirmenin en iyi yolu ikinci dünya savaş belgeselleri ve Nisan 1916’da Dublin’de meydana gelen ayaklanmada çekilmiş olan bir filmde güvenlik görevlilerin ve halkın tutumunu ve halkın psikolojisini, verilen hasarları gören birisinin vereceği cevap olacaktır. Ayrıca Nürnberg mahkemelerinde Nazi katliamları için çekilen filmler delil olarak sunulmuştur.

Antropolojik sinema örnekleri ise etnografik anlatımın çarpıtmalarına maruz kalmayacağı için ondan daha iyi bir anlatım sunabilir. 1930 lar da Fransızlar tarafından çekilen Kwakiutl yerlilerinin halk dansları ve benzerleri dolaysız ve yorumsuz kanıtlar sunar bize.

Sorun yine bu türdeki bir kanıtı değerlendirirken medyanın gösterdiği özgünlük ile tarihçi yüzleşmek zorunda kalabilir. Örneğin şu ünlü Amerika Apollo uzay programının Hollywood daki stüdyolarda çekildiği iddiaları veya Titanic filminde kullanılan model gemi ve benzerleri. Tarih filmlerinde ise yönetmenin ticari kaygıyla hareket etmesi orijinal metne olan bağlılığın her zaman zorunlu olmaması, çekim sırasında senaryonun değiştirilme ihtimali, tarihçi ve arkeologlara maliyet kaygıları nedeniyle başvurulmaması gibi sorunlar, bu filmlere olan bakışı şüpheli hale koyabilir.

Melez bir kelime olan dokü-drama terimi, drama kavramı ile doküman kavramı arasındaki geçmişin gölgede kalmış hadiseleri ve belirsizliği ile yönetmenin tıpkı ressam gibi biçime duyduğu gereksinim arasındaki gerilim ve senaristin tarihi karakterlerin etkisinde kalarak onu yüceltmesi veya yaptığı katliamların sansür edilmesi gibi örnekleri çoğaltarak Huizinga ya yardımcı olmak mümkün.

Ancak, Japonların Pearl Harbour baskını gibi filmlerin ayrıntılı biçimde tarih belgesinin yerine konulabileceğine itiraz edilmesinin haklı hiçbir yan taşımayacağını da kabul etmek, sinemanın, tarihin ve tarihçinin yerini alabileceği düşüncesine gösterilebilecek kanıtlar olabilir. Haber akışı içinde olayların hiç değiştirilmeden televizyon kameraları tarafından anında ve canlı olarak takip edilmesi, montaj ve kurgu gibi senaryo kaygılarını ortadan kaldırması bağlamında yine tarih belgesinin en iyi görsel kanıtı ve tanığı olma özelliğini kameraya verir.

Canlı yayınların henüz icat edilmediği ikinci dünya savaşı döneminde bunu söylemek ön yargı gibi görülse de, televizyon haberciliğinin sinemadan daha iyi ve gerçekçi belgeleri sunması, tarihsel yanlışları ve çarpıtmaları da büyük ölçüde engellemesi nedeniyle, kamerayı tutan elin kronolojik tarihinin kaleminin yerini alması olasılığını bu gün daha çok güçlendirdi.

Hiç şüphesiz büyük bir görüntü devriminin içindeyiz. Her şeyin kendisini görselleştirip kopyalamak suretiyle kadim resim sanatı ve onun

ikonasının ebediliğinden pay alarak kalıcı kılmak istemesi, kamerayı tarihin karşısına, tarihçinin karşısına getirip onun kaleminin yerini alma eyleminin içine itmiştir. Yüzyılımızın sonunda tarihçiler, devletlerin ulusal arşivlerinde değil belki daha çok haber merkezlerinin arşivleri ve fotoğraf bankalarında görülmeye başlayacak ve sanatın tarihi temsil gücü böylece ortadan kalkacaktır. Çözünürlüğü artırılmış ve uzun süre kayıt yapabilen sayısız cep kameralarının buna dâhil edilmesi ise umulmadık olayların hızlı kayıtlarını ve kanıtlarının dolaysız sunumunu hızlandırarak her bireyi tarihçi gibi görmek, düşünmek ve ona tanık olma konumuna getirir. Sadece tanık olmakta değil insan ihtiyaçlarının ve olayların benzerliklerini, şartların temel gereksinimlerini, meydana geliş biçimlerini birbirlerine göstererek popüler anlayışı ve ilgiyi daha çok destekleyecek, böylece tarihin farklı merkezci kuvvetlerine olan inancı da yıkacaktır*.

Peru da bir ilkokulda okuyan öğrenci ile Batman’da okuyan aynı şartlardaki çocuğun cep kameraları ile birbirlerine göstermek istedikleri dünya, farkların eşitlenmesi yoluyla evrensel bir düşüncenin yeni dünyayı kavramasındaki benzer güçlerini giderek daha çok bir araya getirecektir.

* Kısa süre önce Atina’da polis kurşunuyla ölen bir gencin Almanya gibi diğer Avrupa kentlerinde de aynı zamanda protesto edilmesi, terör olayları, savaş ve ekonomik bunalımlar, hayvan hakları gibi protesto hareketlerinin dünya ya yayılması, tarihin farklı etnolojik merkezci kuvvetlerini kaybetmesinde görsel belgeyi sunan kamerayı kolektif bilincin merkezleşmesinde birinci unsur haline getirmektedir.

SANATÇI OLARAK KAMERA

Şahin Kaygun, Ara Güler ve Türk fotoğrafı

Sanat kelimesinin sihirli koruyuculuğuna fotoğrafın sığınma mücadelesi sanatçıları ilk önceleri röportaj fotoğrafçılığıyla kendine çekti, sonra bu görme biçimi ve savaşların dramatik dokusunun sınırları görününce fotoğrafçılar insan ve çevresi arasındaki ilişkilerin yalın doğasını göstermede daha çok özgürleştiler.

Reklâm ve medyanın görsel imajlar aracılığıyla yarattığı imgeler, fotoğrafı ve böylece onun gereksinimini zorunluluk haline getirirken ama aynı zamanda onu kendisinin bir parçası haline getirdi. Bu hiç şüphesiz fotoğrafik göstergelerin bölünmesi anlamını taşıyordu. Çünkü, reklâm fotoğrafının etrafına gösterdiği şey estetik bir haklılık taşıırken tanıttığı ürünü böylece gelecek yüzyılın tarihçisine halkın alışkanlıkları konusunda önemli bir belge olarak sunar. Fotoğraf sanatının gelişiminin en çok bu iki iletişim alanı reklâm ve medya alanında olması, tüketim toplumunun yaratılan bu türdeki imgelere daha çok ihtiyaç duymasıydı.

Fotoğraf görmeye ilişkin iletişimin doğru kanıtlarını habercilikte, estetik mücadelesini ise reklâm ve medya da verdi. Haber röportaj fotoğraflarının malzeme ihtiyacı, sanatçısına taşınabilir teknik olanaklar tanırken bu durum onlara konuya daha çok odaklanma fırsatı verdi. Röportaj konunun biçim ve dokusuna bağlıydı. İlginç bir konu aynı zamanda estetik olmasa da hi iyi bir belgeydi.

Teknik imkânlar doğayı keşif eden gözün olanaklarını arttırınca fotoğrafın ivmesi bilimsel çalışmalara geçti. Tek bir hücreden gezegenlerin gözlenmesine kadar bilimin olanakları tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar hız kazandı. Fotoğrafın sunduğu bu imkânlar, sanat eleştirmenlerinin daima ihmal ettikleri bir konu olsa da fotoğrafın evrimini yaratan insan bilincinin paleolitik dönemden günümüze kadar doğayı keşfetme ve anlama sürecinin kendisine verdiği en büyük imkânlardan birisi ve gözlem yoluyla elde edilen bilginin bilimsel malzeme haline gelmesinin de ilk örneği idi.

Resim sanatının gösterdiği gerçeklik fotoğrafı içerebilir ama fotoğraf resmin gösterdiği gerçekliği içermez. Aradaki bu fark fotoğrafın sanat eleştirilerine her zaman açık olduğu ve maruz kaldığı bir kırılma noktasıdır. Hâlbuki fotoğraf, modern tekniklerle resmin yarattığı etkilere ulaşabilir olsa da bu eleştirilerden kurtulamamıştır. Bunun nedenini anlattığım önceki konularda, sanatın yarattığı simge ve işaretleri aktarmanın fotoğraf yoluyla mümkün olmaması ve her fotoğrafın tasarımını yaratan koşulların düşünceden çok dışımızdaki dünyanın fiziki olanakları ile ilişkili olması bu eleştirilerin haklı görünen yanlarıdır.

Fotoğraf her defasında yeni bir kavrama biçimi ortaya koyarken onu sıradanlaştırır veya kavranan şeyi öncesiz ve özel bir var oluş anına ait olduğunu ilan eder. Onu bağlı olduğu doğasından kopartır. Kavrayışın nesnel ve sınırlı bir zamanın üzerine yükselmesine olanak tanımaz. Onu, görmenin fizik doğasına sıkı sıkıya bağlı ve gözün dışında da mevcut bir varlığa sahip olduğunu kanıtlamak ister. İnsanın dışında yeni bir gözlemlenen dünya yaratır. Bu nedenle her fotoğraf birbirinden bağımsız ve ilişkisizdir. Anlatmak istediği şeyi bir an içinde gözler önüne sermek istemesi onu resimle yan yana getirir, ancak resim göstermek istediğini görme yoluyla daha çok düşünceye yansıtır. Bu nedenle resim, fotoğraftan daha çok zamana ihtiyaç duyabilir. Pek çok insan Picasso'dan ilk bakışta pek bir şey anlamadığını söylemiştir. Düşünce biçim verilmiş biçim olduğuna göre kendisine göstertileni hatırlar, böylece kavrayış ortaya çıkar. Bu kavrayışın tarihsel kodları olduğunu daha öncede gösterdiğimiz gibi, estetik biçim sanat yoluyla bu kodları kültürün nesnelleşmiş ruhuna aktarır. Sanat, daha çok kültüre varlık alanı yaratarak, işaretler bırakarak tarihin içinde ilerler. Fotoğraf sanatının ise, kendisinin dışında salt estetik biçimlerin verdiği imkânlarla bağlı olması, düşünce tarafından yansıtılan bu kavrayış ve imgelerin tekrar ilk geldiği yere yani estetik nesnenin kendisine dönmesi demektir. Yansıtılan ufak bir farkla tekrar kendisine yansıtılmış olur. Başka bir deyişle bir gün batımı fotoğrafı, aynı manzaranın kendisinden daha farklı olanı göstertmez. Bir çiçeğin güzelliği fotoğrafta görüldüğünden çok farklı bir gerçeklik duygusu yaratamaz. Oysa resmin yansıttığı ancak iç dünyamızda yankı bulur. Fotoğraf deneyiselleşerek düşünce yoluyla kavranmak istese de, görmeyi sınırla-

yan estetik biçimlerin simetri ve doğası perspektif kurallarını ters yüz etmeye resimde olduğu gibi izin vermez.

Fotoğrafi sınırlayan bu evrensel yasalar aslında tekniğin tabi olduğu fizik kurallarıdır. Fotoğrafçı bu kuralları değiştirmek için tekniğin olanaklarını genişletse dahi perspektif yasalarını bütünüyle aşamaz. Karmaşık teknikler fotoğrafta görme sınırlarını genişletse dahi perspektif kurallarını fotoğrafın dışına bütünüyle çıkartamaz. Fotoğraf sanatçısı böylece deneysel uygulamaların ilginç örneklerini verdikten sonra tekrar fotoğrafın ilk haline döner. Türk fotoğrafında Şahin Kaygun bunun en güzel örneklerini vermiştir.

Polaroid kağıtlar, kolaj (kes yapıştır), guaş ve suluboya kullanarak fotoğrafı perspektif ve biçim kurallarından kurtarmış fotoğrafik göstergeyi tıpkı resmin yaptığı gibi düşünceye tekrar yansıtmıştır. (Şahin Kaygun'un polaroid ve diğer benzer çalışmaları pop artçı Andy Wharhol'un çalışmalarından daha önemli ve nitelik yönünden daha ileri bir tekniğe sahiptir) Şahin, tekniğin olanaklarının değiştirilebileceğini, böylece resim ve fotoğraf arasında ortak imgelerin tek bir yüzeyde kullanılabileceğini ispat etmek istemiştir. Böylece, fotoğrafı kavramsal hale getirip, grafik çözüm, resmin teknikleri ile müdahale edip fotoğraftan bir resim düşüncesi elde etmeyi başarmış, fotoğrafın resim özelliğini tekniğe ilişkin yanından bağımsız hale getirmek istemiştir. Türk fotoğraf sanatının belki de dönüm noktasında duran bu çalışmalar, Şahin Kaygunu Picasso gibi bakmaya götüren akademizmin temelinde grafik eğitiminin olduğunu gösterir. Fotoğraf çoğu zaman grafik ve resimseldir. Şahin kaygun, fotoğrafın grafik özelliğinden modern resmin ifade biçimine ulaştı ama ulaşılan artık fotoğraf değildi. Ara Güler ve Şahin Kaygun'un Camara Obscurası farklı yerlerde duruyordu. Ara Güler mezarlık ve sokaklarda dolaşırken Şahin Kaygun müzelerde geziniyordu. Ara Güler'in fotoğrafı dokunulmaz, müdahale edilemezdi. Şahin Kaygun biçim ve ifadeyi, Ara, yaşamın kendisini yüceltti. Birbirine karşıt olan aslında kameranın durduğu yerd. Parke taşlı sokakta ters ışık önünde bir an duran simitçi, yaşamla kurduğu yakın bir ilişkiyi, Şahinin, müzedeki Babil tanrısı ise, tarihle kurulan uzak bir ilişkiyi anlatır. Ona bakış noktamız farklı yerdedir. Bu farklı yer, aslında tarihin kendisidir. Çünkü Babil tanrısı uzak bir geçmişin ve kendi döneminin imgelerini, so-

kak simitçisi ise şimdiki anın sıradanlığını yüceltir. Her iki fotoğrafta yaşamı ikiye bölen şey, tarihin meydana getirdiği perspektiftir.

Deneyisel fotoğraf karşıtlarına kendini uluslar arası alanda kabul ettiren Şahin Kaygun, İngiltere’de genç yaşta öldüğü son ana kadar, bu yöntemin önemli örnekleri üzerinde çalıştı. Dergi fotoğrafçılığı yapan Ara Güler ise, kentli yaşamın, uzak geçmişin üzerine yükseltmeye çalıştığı modern mimarinin uzun gölgeleri içinde henüz yok olmamış sokakları arşınlayarak, saf bir bilincin yansıttığı yaşamın ortak işaretlerini film üzerine son kez kaydetti. Fotoğraf, tanık olduğu bu değişimin tam ortasında ve göz ile gerçek arasında durmaktaydı. Işık altında yıkanan ve tarihin dost olduğu bu sokaklar Ara’nın objektifinden son defa yansdıktan sonra yok oldu.

Türk fotoğrafı bu iki okulun etrafında gelişti. Ardılları Anadolu yaşamının egzotizmini deneyciler ise fotoğrafın teknik imkânlarını genişlettiler. Resmin imkânlarını fotoğraf üzerine taşıyan teknikler, deneycilerin bitmez sanat arayışlarının sonucunda, fotoğraf sanat kelimesinin sihirli koruyuculuğuna daha çok yaklaştı. Fakat hiçbir zaman röportaj fotoğrafının önüne geçemedi. Bu ilginç durumu bu gün dünyada yapılan fotoğraf müsabakalarının daha çok röportaj dalında yapılması bile ispat etmeye yetebilir. Fotoğrafı, yaşamın kendisine ait görmek isteyen bir düşüncenin sonucu olduğunu kabul etmek belki bu durumu açıklamak için yeterli olmayabilir, ama fotoğrafın resimleşmek istemesini samimi bulmayan bir yargıyı ön yargı olarak görmemek gerekir.

Fotoğraf sanatçısı da tıpkı bir ressam gibi düşünür ve bakar, deneyisel fotoğrafçı ifade gücünü kendisi yaratır. Röportaj fotoğrafı ise gücünü yaşamın kendisinden alır. Boyasız ve fırçasız bir ressam gibi düşünmek, görmek fotoğrafçıyı ressamla aynı olan bir çizgide buluşturur.

Kamera, tarihin resmini çekmek üzere uygun bir bakış noktası arar kendine. Ressam ise sokaktaki evlerin kendisi ve zihindeki etkisiyle olan yansımından doğan bir uyumun imgelerini ebedi kılmak peşindedir. Günümüz yazılım ve programlama uygulamaları özellikle durağan fotoğrafı deney-

sel yöntemlerin üzerinde onu yeniden oluşturma, kamera olmaksızın üç boyutlu tasarlama, fotoğrafın işlevini ve uygulama alanlarını artırdı. Fotoğraf sanatının yöntemlerini böylesine geliştiren medya ve reklâmcılığın talepleri idi. Ama bu, aynı zaman da kameranın kendisine olan bir tepkiydi. Fotoğraf, görmeyi mekanik hale getiren kameradan böylece kurtularak onun dışına çıktı. Fotoğrafın, artık kamera olmaksızın sayısal yöntemlerle üretilebilmesi, fotoğrafın işlevi ve etkinliğinin gelecek yeni yüzyılın içinde, görsel bilginin yazının yine önüne geçmek istediğini gösterir. Ancak, görsel bilginin daha kolay tüketilmesi, onu en çok medya ve reklâm alanında bıraksa da fotoğrafın üretiminin kolaylaşması, sanat uygulamalarını genelleştirerek, sıradan yaşamın fotoğraflarını sanat kategorisinden çıkartacaktır. Çünkü sıradan olan ve olmayan yaşamın kendisi, bu gün ve gelecekte çizgiselleşen kentlerde geçmiş sembol ve işaretlerinden daha çok ve büsbütün arınmış ve pitoresk dokunun tamamen dışına atılmış olarak bundan yoksun olacaktır.

İmgelere doymuş bir yaşamı sıradanlaştırıp standartlaştıran bu güçler, fotoğrafın göstergeleri ile ihtiyaçların daha çok merkezileştiği dünyada kamerayı masum gözün eleştirisi olmaktan ötede, tarihin tanığı ama aynı zamanda kameranın eleştirisini de düşünceyle yan yana getirecektir. Tıpkı aynadan yansıyan bir görüntü gibi, fotoğraf yoluyla elde edilen bilgi böylece düşüncelerimizle daha çok karşı karşıya ve yan yana gelerek tarih yazısını değiştirme gücüne, yansıyan ve yansıtılan arasındaki ayrılmaz bu ilişkiyle kavuşacaktır.

Dolayısıyla fotoğraf sanatının, Ara Gülerin baktığı yaşamın içindeki zenginliklerini kendi elleriyle ortadan kaldıran anlayış ve düşünce, gelecek yaşamda yine daha güçlü ve bağımsız biçimde var olmaya devam edecektir.

Böylece, bilinen tarihi ve sanatı yaratan tüm ruhsal güçler, salt bilginin ele geçirilmesi pahasına hızla geri çekilerek mantık, kuru üslup, akıl ve onun taleplerine boyun eğmiş bir dünyada artık var olmayacaktır.

FİLMİN SONU

Fotoğrafçıları giderek estetiğin konusu olmayan, çizgiselleşen kentlerden uzaklaştıran güçler, eğer tanımlanacak olursa sanat ve göz arasındaki ilişkilerin artık resmetme eylemi içinde olmamasıdır. Geçmişe duyulan özlem değil, daha çok o biçimleri yaratan ruhsal kavrayışın çevresiyle olan uzlaşmasının mükemmelliğini bu gün daha çok anlamaya başladık.

Yıllarca karşımıza dikilip duran çirkin bir bina, sokak Ahmet Ra-sim'in dediği gibi üzeri bir kumaşla kapatılamayacağına göre, bilinç ve ondan doğan bilinçaltının estetik biçimlerinin zihni temsillerini yok sayma, sadece fotoğrafçıları değil, sinemacıları da kentlerin dışına kovdu. Benzerlik temsilin yeterli şartı değildir. Bir nesne nadiren tıpatıp kendisine benzer ve kendisini nadiren temsil eder. Temsil yansıtıcı, benzerlik simetriktr. Delalet etme, işaret etme temsilin özüdür ve benzerlikten ayrı bir şeydir. Kentlerin çizgiselleşmesi sonucunda ise, zihnin soyut taleplerinin doğa konvansiyonu üzerinde işaret etme, böylece yansıtma olanaklarının yok olarak estetik üretime katılmaması vardır.

Fotoğraf, fiziki doğaya tıpa tıp tekabül etmek zorunda bırakıldıkları şartlarda üretilmiştir. Temsil özelliği olmadığı için doğaya benzemek suretiyle onun simetrisini tekrar eder. Dolayısıyla bu yönüyle ve fiziksel bağlantıları bakımından göstergelerin ikinci sınıfına aittir. Diğer sanatlar estetik biçimlerini zihin ve duyuş yoluyla kendileri yaratırken fotoğraf, estetik biçimlerini kameranın dışında bulmak zorundadır. Bu durumda sanat, elbette kameranın içinde değildir. Fotoğraf sanatçısı: gözün ışık piramidinin kamera eksenine yaptığı açığı değiştirebilen, böylece mekânın bilinen doğasının uzay/zamanla olan ve izlenemeyen diğer ilişkilerini ve olanaklarını gösterebilen kişidir.

Tabiat fotoğrafçılığı son bir seçenek olmasa da günümüzde kentler ve içindeki yaşam bütünüyle fotoğraf sanatına yabancılaştı. Bu kaderi dünyanın hemen pek çok kentinin paylaşması yaşamı bütünüyle değiştiren merkezi bir bilincin varlığının giderek güçlendiğini gösterir.

Fotoğraf böyle bir bilincin gerçekleşmesinde birincil görevi üstlenmese de durmuş olduğu yer bakımından, dünyanın merkezi bir bilince yönelmesindeki mesajların şifrelerinin çözüldüğü bir üs konumundadır.

Gökyüzü ve ufuk derinliğini kaybeden modern kentlerde fotoğraf sanatçısının ihtiyaç duyduğu bu iki temel unsur sanatın konusu olmaktan çıktılar. Çünkü kaybolan sadece gökyüzü değildi onun altındaki yaşamı da. Foto- röportajın dahi tabiata yönelmesi ve gezi dergilerinin uzak Anadolu köylerini ve otantik bölgeleri konu edinmeleri bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir. Ayakları çıplak köylü çocuk fotoğrafı ufuk derinliği içinde görülür. Aynı çocuk kent sokaklarında fotoğraflandığında dilencidir. Aradaki farkı yaratan şeyi anlamak için çok düşünmekte gerekmez. Bu fark elbette tabiatın bağışladığı ufku dolduran her cisim arasındaki simetri ve uyumun doğanın aklı tarafından yaratılmış olmasıdır. Zihnin doğal kavrayışı ile bu simetri arasında elbette çatışma değil uzlaşma vardır.

Gelenek ve gerçek, doğa ve akıl arasındaki bölünme, uyumun olduğu ilkenin sadece parçalanması değil, estetiği salt geometri, sanatı ise özgürlüğün ele geçirilmesi adına onun toplumsal ve ideal yanını evrenselleştirmek isteyen dünya görüşüne sahip öncülerinin bir aracı haline dönüşmesiydi. Böylece, sanat adına ortaya çıkan her estetik biçim onun mirasından hak talep etti. Estetik olmak aynı zamanda haklı olmaktı çünkü. Estetik ve sanat arasındaki bu ayrışma yukarda sözünü ettiğimiz bölünmenin bir sonucuydu. Estetiği, sanat düşüncesinden ayırarak onu geometri ve simetriden doğan uyumun sonucu olarak gören nedenler geçtiğimiz yüzyılın başında gelişmişti. Sanatın böylece ilkelleşmesi ona deneysel bir düşünce çerçevesinden değil düpedüz paleolitik dönemin mağara duvarlarından bakmaya götürür bizi. Örnek mi istersiniz lekeci (taşist) ressam Jackson Pollock, J.Miro, Paul Klee deneysel mi biçimsel mi, ilkel mi?

Post modern sanatın karanlık maddesi olan Kitch (yoz estetik) sanatın bol örneklerinin pop art ürünleri, ilkel tapım kültürlerinden çok farklı mıdır? Hatta Türk ressamlar B.N.İslimyeli, Balaban. Sanatçıları bu ilkel biçimlere yönelten ondaki saf kavrayışın üzerindeki bilinç ve tabiatın ruhsal

çatışmasından doğan ayrışma değil basit bir uzlaşma olmasıdır.

Zihin yansıyanı geri yansıtırken onunla iletişime çoğul kültürün yabancı bir nesnesi gibi bakarak giriyor. Her şey sanatın konusu olabilir; kola şişeleri, klozet, oyuncaklar vs. Hâlbuki Rönesans döneminde yapıldığını düşünseydik post modern sanat tarzı ürünler kabul edilemezdi değil sanat adına hiçbir hak dahi iddia edemezdi. Paul Klee'nin mağara resimleri, Marcel Duchamp'ın klozeti, Andy Warhol'un Kola şişeleri, kes yapıştırılar Rönesanslı sanatçılar tarafından nasıl karşılanırdı? Sorusu sanat tarihinin büyük bir sorusu olmalıdır.

Sanat grafiğinin giderek inişe geçmesi olarak kabul edilirse bu durum bizi sanatın deneyiselleştirdiğini yoksa ilkelleştiğini sorusu ile karşı karşıya bırakır. Denenen mi yoksa yaratan bir sanat mı, çünkü ortaya konulanlar düpedüz ilkel tapın kültürlerinin objelerine benzemeye çalışması çağın kültür bunalımını da açıkça ispat eder. Sanat fikrinin, Modern düşüncenin koruyuculuğuna sığınması daha ne kadar mümkün? Sanatçıların düştükleri paradoks belkide düşüncenin değil biçimlerin özgürleştirilmesiydi. Çünkü düşünce zaten özgürdür. O halde Kantçı bir şüpheyle eğer cisimlerin kendisine düşüncelerimiz biçim veriyorsa, eğer deha veya yaratıcı bir kavrayış söz konusu değilse düşüncenin kendini özgürleştirilmesi de söz konusu değildir ve modern düşünceye karşıttır.

Tabiat düşünceye biçim vermeye devam eder. Ama tabiatı sanatın dışına itersek sanatın deneyiselleşmekten başka seçeneği kalmaz. Deneye tabi olan bir nesne giderek geometri ve simetriyi de ret eder. Uyumsuzluk yeni bir tasarım ve estetik biçim olmaya çalışır. Doğanın görünüş ve biçimlerinden soyutlanmış post modern bir obje ilkelerin döneminden kalma paleolitik bir objeye dönüşür.

Post modern objelerin modern tapınım kültürüne benzeyerek soyut bir yüzeyle gizlediği şey felsefenin çağcıl görüşlerle sanata tatbik edilebileceği düşüncesini anlatmak amacını gösterir. Başka bir deyişle post modern sanat yapısı, felsefeyi estetik nesnenin kendisi haline getirmek isteyen

bir düşünceyi dışa vurmak isterken eşya ve eser arasındaki temel ayrımları yok etmeye çalışıp onların birbirine dönüştürülebilme fikrini savunur. Bu durumda her şey sanatın konusu haline gelebilir. Fotoğraf sanatının son yirmi yılda başına geldiği gibi, deneysel biçimleri tükenince tekrar ilk hali ve saf biçimini ortaya çıkartmaya ve onu yeniden keşfetmeye çalışan fotoğraf sanatçıları, deneysel fotoğrafı fotoshop grafikerlerine bırakıp yeniden insan duyusunun daha yalın biçimlerini kendilerine konu edinmeye başladılar. Ama bu kez de yöneldikleri yaşam, artık eski yaşam olmadığı için fotografik kurgunun kaçınılmaz olduğunu gördüler.

Filmin sonunu hazırlayan nedenleri tekniğe ilişkin görsek dahi, bu yeni tekniğin fotoğraf sanatına önemli bir şey getirememiş olması, fotoğraf sanatının daha çok duyuş ve kavrayışla olan yönünü anlamayı kolay hale getirir. Doğrusu ise, temel ilkelerin korunması ve sanatın düşüncenin üzerine yükseltebildiği yeni biçimlerin bu ilkelerle uzlaşmasıdır. Film çağı ya da yüzyılının sona ermesinde doğal bir yan olduğu kabul edilebilir. Film tek başına tekniğin sırlarının açığa vurulması ve onun fiziki doğasıydı. Sıradan bir fotoğraf kamera olmaksızın dahi, pinhole denilen karanlık bir kutu ile de çekilebilir. Görüntüyü meydana getiren kamera olsa da onu algılayan tıpkı zihnimiz gibi filmidir. Fotoğraf sanatçısı bir ressam gibi düşünse ve görse dahi işte onu sınırlayan şartlar tekniğe ilişkin bu sırların yönetiminden kurtulmak zorundadır. Film ve zihin arasındaki benzerlikler tekniğin dışında bir valığa sahiptir. Filmin ortadan kalkmasıyla bu benzerlikler ortadan kalkmış olur. Filmin üzerindeki gizli görüntü yeni tekniğin olanakları tarafından ifşa edilir. Bu yeni teknik sırlarını gizlemez, kendini ele verir.

Aydınlık oda veya Camera Lücida, fotoğraf ve düşünce arasındaki bu sır perdesini ortadan kaldırır. Görünen ve yansıtılan artık aynı şeydir, tıpkı dünyadaki bütün kentlerin ve bütün yaşamların birbirlerine benzemesi ve benzetmek istemesi gibi.

CODA*

Yukarıdaki görüşler sanatı tarihle olan ilişkisinde bir yol ayrımına götürüyor. Onu güçlendirdiği kadar küçültüyor. Yeni tekniklerin katılımıyla doğan fütürist ve deneysel kavrayışlar, sanatçıyı özgürleştirirken ama aynı zamanda onu belirsiz ve tanımsız bir yolun önüne bırakıyor. Çoğul bir kültürün sınırsız ilerleyişi ve paylaşımı sanat duyarlıklarının metafizik ve estetik zırhını parçalayarak onu tarihinin dışına fırlatıyor.

İnsan duygularından çok düşünceleri ile hareket ederken duygularını da özgürleştirmek ister. Bunu yapmaya çalıştığında ise artık onların değişmiş olduğunu görür. Değişen duygular, yeniyi yüceltmek isterken önünde biçim kalabalığı içinde kaybolmuş geçmişin estetik yankılarını hatırlamaz. Hatırlanan sadece biçimdir. Bu biçimlerin ne üzerine yükselebilir ne de şimdiki onunla buluşturabilir. Üstelik yol ayrımı giderek uzamaktadır.

Zihnimizdeki imajlara anlam veren ve ruh penceresinden gözlemlenen dünya, sanat biçimlerinin bu yeni imkânları ile yeniden yaratılmaya çalışılsa dahi, estetik bir düşünceye ait olmanın üzerine yükselemez. Estetik haklılığın ötesine geçememiş sanat, böylece geometrik simetriden doğan bir uyum çizgisinde kendisini sınırlandırır. Zihinsel ve ruhsal çizgilerin dönüştürülmesi sırasında çağ kültürünün simetrikleri, bireysel yansımaların entelektüel bir disiplin içindeki imajlarını optik tasvirlerle çevirerek tüketir. Dönüşmeyenler ise fonksiyonsuz ilan edilir.

Evirmek ve gelişmek, sanki sanat için gereklmiş gibi yeni teknik olanaklar tarafından her seferinde devamlı kulaklara fısıldanır. Yeni tekniklerin sanatı değiştirmesi gerektiği fikri, yine her defasında ortaya çıkar. Ortaya konulan her yeni fikir ve biçim, sadece yeni bir fikir ve biçim olarak kalır. Yaratılan böyle bir sanat “olduğu gibi olan estetik bir biçim”den farklı bir anlam taşımaz. Temsil ettiği çağ kültürü tarafından alkışlanır ama yücelemez. Geçmiş imgelere tekrar dönme isteği herhalde, tüm sanatlar için üzerinde anlaştıkları ve imgeye doymuş bir dünyadan çıkış yolu olarak görüldüğü böyle bir durum nedeniyle ortaya çıkması olmalıdır.

Yüksek öğrenimde fotoğraf eğitimi film endüstrisinin geliştiği bir dönemde ortaya çıktı. Fotoğrafın sanat olma mücadelesi ise eğitim programlarına konulmasından çok önce tamamlanmış ve dünyaya ilan edilmişti. Fotoğraf eğitimi, film tekniklerinin getirdiği uygulamaların gelişen medya ve iletişimin itici gücü ve ana konusu olması nedeniyle zorunlu hale gelmişti. Film sanayinin büyük ölçüde ortadan kalktığı günümüzde ise klasik eğitim programları tamamen değişmek zorunluluğu ile yüz yüze gelmiştir.

Temel fotoğraf bilgileri ve bununla ilgili uygulamalar fizik ve optik kanunları gibi eğitim süresi kıaldı. Karanlık odanın ders programından çıkartılması ise bu süreyi daha kısaltarak eğitimi grafik ile birleştirmeye zorunlu hale getirebilir.

Temel fotoğrafın teknik sorunlarının, yazılım programları tarafından nasıl kolayca aşıldığı günümüzde, bu uygulamaların anlatıldığı kitapları da gereksiz hale getirdiğini söylemek gerçekçi bir tespit olur. Ansel Adams'ın donanımlı karanlık odasındaki güç uygulamaların ve zone sistemin anlatıldığı kitaplardaki karmaşık tekniklerin, günümüzde yazılım programları tarafından nasıl kolayca çözüldüğü, fotoğrafın sanattan daha çok tekniğe ait olan yönünün kanıtını gösterir. Fotoğraf sanatçısı bu yol ayrımında, gelecekle geleceğin çatışmasının tam ortasındadır. Karanlık odanın siyah beyaz uygulamalarda varlığını koruyacağını düşünsek dahi, eğitimi ve uygulama güçlüklerine katılımın azalacağını da düşünmek zorundayız. Fotoğraf eğitimi gerçek bir yol ayrımındadır ama gelecekte daha güçlü bir iletişim aracı olmasının önündeki teknik sınırlamaların kalkması onu sıradanlaştırsa dahi karar anı ve foto röportaj Bresson'un ardıllarına yeni fikirler sunmaya gelecekte devam edecektir.

Fotoelektrik uygulamaların önünde sınırsız bir teknik gelişim ufku açılması kimyanın imkânlarının sınırlarını göstermesi bakımından da çok önemlidir. Uygulamaların artık karanlık odadan aydınlık odaya çıkması sadece tekniği değil yazılı tarihin kendisini de bir yol ayrımına getirmiştir. Romantizmin umutları, resimde yeniden doğmak isteyen saf duyarlılıkların peşinden sürüklenen sanatçıları tarihin yankısıyla çağırmaya gelecekte de

devam edecek. Biçimsel deneylerin karmaşası içinde çıkış yolu arayanların zihinlerinde yeni çağrışım ve esinler her zaman var olacak. Ne şimdi ne gelecek, daima yaşanmış olan gerçektir.

Saflaşmak isterken ilkelleşen, deneyselleşirken mekanikleşen ve sonunda bir deney laboratuvarına dönüşen sergi salonları ve stüdyolar, ilk çağ estetik filozofu Plotinos'un felsefe penceresinden bakıldığında karanlık bir denizde yüzen yolcusuz gemiler gibidir.

* **Coda**

Bir müzik parçasının son bölümü. Burada sonuç anlamında kullanılmıştır. (M.Filinte)

KAYNAKLAR

Bölüm 1. FİZİK

(Görmenin Doğası Üzerine)

- 1- Aharonov, Y.ve Albert, D.Z. (1981).Can we make sense out of the measurement process in relativistic Quantum mecanics? Phys. Rev.D24,359-70
- 2- Apects, A.ve Granier, P.(1986). Experiment on Einstein-Padolsky-Rosen-type correlation with pairs of photon. Quantum concepts in space and time (ed.R. Penrose ve C.J.Isham) Oxford university press
- 3- Atkins, P.W.(1987) Why mathematics Works. oxford university Extension Lecture in series Philosophy and the new physics
- 4- Borroow, J.D (1988) . The world within the world. Oxford university pres.
- 5- Davies, P.C.W. (1974) The physics of time assymetry. Surrey üniversity pres.
- 6- Davies, P.C.W. ve Brown,J. (1988).Superstrings:a theory of everything.Cambridge university pres.
- 7- Dirac, P.A.M (1928) .The quantum theory of electron. Proc. Roy. Soc. (London)
- 8- Eccles. J.C.(1973) .The understanding of the brain. McGraw-Hill, New York
- 9- Everet, H.(1957).Relative state, formülasyon of quantum mechanics. Quantum theory and measurement. Princeton university pres.1983 orijinal gözden geçirme.
- 10- Fodor, J.A.(1983).The modularity of mind. MITT pres, Cambridge mass.
- 11- Fredkin, E ve Toffoli, T.(1982).Conservative logic. Int.J.Theor,Phys.
- 12- Gardner,M.(1983).The whys of a philosophical scrivener.William Morrow and Co.,Inc.NY.
- 13- Gleick, James, Kaos.1987.Yeni bir bilim teorisi. TÜBİTAK. Ankara
- 14- Th'oft,G Maddenin son yapı taşları TÜBİTAK popüler bilim. Eylül 2000. Ankara
- 15- Penrose, R. The Emperor's New Mind. Cilt 2. Kralın Yeni Usu. TÜBİTAK Popüler bilim.1989. Ankara
- 16- Ronchi, Vasco, The Nature of Light, trans. V.Broacas, Cambrige: Harward University Pres.1970
- 17- Ruelle, David. Chance and Chaos. Kaos ve Rastlantı. TÜBİTAK Popüler bilim. Ankara.2006

•

•

Bölüm 2 - 3. ETİK

(Resim, Fotoğraf, Dil, İmaj ve Sanat Üzerine)

- 1- Adams, Ansel. The Negative. Little Brown and company. Boston, NY. London. İkinci bas-
kı 1999.
- 2- Andre Grabar, Christian Iconography. Princeton 1968.
- 3- Burke, Peter. The Fabrication of Louis XIV New Haeven 1992
- 4- Ballo, Guido. A New Approach to Art Appreciation. William Heineman Ltd. London.1969
- 5- Berger, Jhon. Picassonun başarıları ve başarısızlıklar. 1973.Metis yayınları.İstanbul.
- 6- Dario Gambino, The Destruction of Art: İconoclasm and Vandalism Since French Revolu-
tion. London 1997.
- 7- Frazer, Ray. The origin of the term, image.1960
- 8- Gombrich, Ernst, Art And illusion. Princeton University Pres.1956
- 9- Gombrich, Ernst, Sanatın Öyküsü. Remzi kitabevi.2002.İstanbul
- 10- Eco, Umberto. Güzelliğin Tarihi. Doğan kitap. Nisan 2006 İstanbul.
- 11- Hegel, Georg Wilhelm F. Estetik, cilt 1. Çeviren Hakkı Hünler, Taylan Altuğ. Payel yayın-
ları.1994
- 12- Hussey, Christopher, The Picturesque. London. Putnam's.1971
- 13- Heideger, Martin. Tekniğe ilişkin soruşturma.2002.Paradigma yayınları. İstanbul.
- 14- Mimaroglu, İlhan. Müzik Traihi.
- 15- Khel,D.G.,Poetry and the Visual Arts, Belmont,Calif. Wasworth.1975
- 16- Mitchell, W,J,T. İkonoloji. Paradigma yayınları.2005.İstanbul
- 17- Roy E. Stryker ve Paul H.Jhonstone, Documentary Photpgraphs, Caroline Ware,ed.,The
Cultural Approach to History(New york1940)
- 18- Robert Maillard., Picasso. Etude de l'ouvre par Frank Elgar. Paris 1955
- 19- Tunalı, İsmail. Grek Estetik'i.1970. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası. İstan-
bul.
- 20- Tachtenberg, Alan, Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to
Walker Ewans New York 1989.
- 21- Taylor,R.,Film Propoganda .Londra 1979.

SANAT VE TARİHİN YOL AYRIMI

Bir görüntü sağanağı altındaki tarihin giderek görselleşmesi ve kentlerin çizgiselleşmesi arasındaki ilişki, görme biçimleri tükenen sinemanın sıradanlaşmaktan kurtulmak için bilimsel animasyon, kurgu ve belgesle yönelerek fotoğrafik gerçekliği, dolayısıyla gerçekliği parçalaması ile benzer bir ilişkinin aynı kodlarını taşımaktadır. Bu kodlar ikonografinin ötesimi?

Hiç şüphesiz görsel bir devrimin içindeyiz. Her şeyin kendisini görselleştirip, kopyalamak suretiyle kadim resim sanatı ve onun ikonasının ebediliğinden pay almaya çarlısan bir düşünceyle kalıcı kılmak istemesi, kamerayı tarihin karşısına getirip, onu tarihçinin kaleminin yerini alma eyleminin içine itmiştir. Bu yüzyılın sonunda tarihçiler, devletlerin ulusal arşivlerinde değil, belki daha çok televizyon gibi haber merkezlerinin arşivleri ve fotoğraf bankalarında görülmeye başlayınca, sanatın tarihi temsil gücü bütünüyle ortadan kalkıp, sanat ve tarihin üretildiği ortak şartların kesin biçimde birbirlerinden ayrıldığı bugün ve gelecekte "sanat tarihi" deyiminin sadece uzak, kadim sanatlara ait bir tanım olacağı artık bir varsayım değildir.

Fotoğrafın tanımının yeniden yapılmasının gerekliliği, geleneksel fotoğrafı dönüştürmenin artık mümkün olmadığından nedenleri ve hepsinden önemlisi, yazı karşısında güçlenen görsel devrimin, bilgi çağının üretilmesinde fotoğrafik yazıyı en önemli unsur haline getirip, edebiyat ve şiir gibi yazın sanatlarını da bütünüyle değişikliğe uğratacağı bir iddia olarak görülmemelidir.



KDV Dahil 20.00 TL

ISBN 6058-9357-0-9



EP
İLETİŞİM