

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>

FOTOĞRAF VE GERÇEKLIK

I H S A N D E R M A N





Ağaç Yayıncılık Ltd. Şti.

Pıyerloti Caddesi, Dizdariye Medresesi Sokakı
No : 8/B, D.6 Çemberlitaş, 34400 İ s t a n b u l
Tel : 518 59 59 Faks : 518 59 58

Fotoğraf ve Gerçeklik

İhsan Derman



Ağaç Yayıncılık : 10
İletişim Kitaplığı : 2

Kapak ve İç Düzenleme
Özkul Eren

Baskı, Cilt
Acar Matbaacılık

İstanbul, 1991

ISBN 975 - 346 - 009 - 0

içindekiler

7	Önsöz
9	Giriş
21	Gerçeklik
57	Fotoğraf
105	Sonuç
109	Terimler Sözlüğü
113	Kaynakça
117	Dizin

Aylık bir sanat dergisinin takvimine göz atıldığında fotoğraf sergilerine ilişkin haberlerin diğer sanatsal etkinlikler arasında önemli bir yeri olduğu görülür. Bunun yanı sıra, reklamcılık sektöründe fotoğraf vazgeçilmez ortamlardan biridir.

Ne var ki, aynı hareketliliği fotoğrafa ilişkin eleştirel ve kuramsal çalışmalarda göremiyoruz. Bir iki çeviri dışında ülkemizde fotoğraf daha çok dergilerde parlayıp sönen tartışmalarda düşünüle gelmiştir. Fotoğrafın entellektüel ve akademik bir ilginin konusu olarak ele alındığı ürünlerin doyurucu olduğu ne yazık ki kuşkuludur. Türkçe literatürde gündemin en önemli sorunları olarak karşımıza çıkan “gerçeklik”, “gerçekçilik” gibi, sanatın diğer alanlarıyla da ilintili kavramların her tartışmada orjinal anlamından kaydırıldığı ve yeni baştan tanımlanma zorunluğu doğurduğu gözlenmektedir. Ele geçen deneme ve makaleler incelendiğinde, kuramsal dayanakların yetersizliği, belirgin bir yöntemin olmayışı ve kopukluklar, ayrıca dikkati çekmektedir.

Öncelikle, ülkemizde fotoğraf için kuramsal bir zeminin oluştuğu da söylenemez. Fotoğraf üzerine konuşmak, tartışmak hatta uzlaşmamak bile belli ortak hareket noktaları gerektirmektedir. Bunu başarabilmek için kuramsal-eleştirel bir dilin geliştirilmesi zorunludur; fotoğrafı hangi

kavramlarla, nasıl düşünmemiz gerekiyor? Hangi zihinsel donanımlara ihtiyacımız var? Hangi yollardan, hangi sınırlar çerçevesinde ilerleyebiliriz?

Bu bakımdan bu çalışma, hem kavramların yerli yerine oturtulması, hem de akademik ve entellektüel çevrelerden gereken ilgiyi henüz görmemiş olan fotoğraf için sağlıklı bir tartışma ve düşünme ortamının hazırlanmasında, alçakgönüllü bir girişim olmayı amaçlıyor.

1980-1985 yılları arasında fotoğraf, birçok bilimadamı ve fotoğraf eleştirmeninin inceleme konusunu oluşturdu. Fotoğrafın incelenmesi sözkonusu olduğunda karşımıza bu incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişki çıkmaktadır. Bunlardan ilki;

1) Fotografik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki,

2) Fotografik görüntü ile bu görüntünün oluşmasında devreye giren bireysel müdahale olgusu arasındaki ilişki,

3) Fotografik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasındaki ilişkidir.

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

1) İzleyenin, fotoğrafa konu olan nesnenin gerçek

hali ile görüntüsü arasındaki farkı ne ölçülerde algıladığı,

2) Kimi zaman fotoğrafın gerçek bir deneyimi, deneyimin kendisinden daha kuvvetli aktarabiliyor olmasıdır.

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

Fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisine geçilmeden önce, onun estetik açıdan geçirdiği evrime, sanat olarak kabul edilme sürecine ve günümüzde çağdaş düşünürler tarafından hangi konumlarda algılandığına GİRİŞ bölümünde değinilmiştir.

İnsan + Makina = SANAT ?

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

Fotoğraf, bilim ile olan kaçınılmaz bağlarından ötürü uzunca bir süre sanat dalı olarak kabul edilmemişti. Dolayısıyla, bu süreç sonunda elde edilen görüntülerin estetiği

konusunda da yeterince araştırma yapılmamıştı.

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

Bütün bunların yanında fotoğraf, görüntüsünün gerçeklikle olan sıkı bağları nedeniyle, Natüralist akım içinde yer alan resim sanatına ilişkin yapıtların da, gerçekliğe yakınlık konusunda değerlendirilebilecekleri önemli bir kıstas olarak görülüyordu. Aslında bu güvenirlilik, söz konusu ortamın anlatım dilinin yeterince tanınamamış olmasından doğuyordu. Fakat çok geçmeden sonuçların istikrarlı olmadığı gözlemlendi. Nedeni ise, değişik tekniklerin farklı görüntüler sonuç veriyor olmasıydı. Örneğin; aynı konunun Daguerreotype’a ve Calotype’a çekilmiş görüntüleri birbirlerinden, Meissoner ve Monet’nin resimleri kadar farklıydı. Ayrıca o

dönemde kullanılan siyah-beyaz duyarlı malzeme, ton dağılımı (renkli gerçekliğin, siyah-beyaz fotoğraf görüntüsünde grinin farklı tonlarına dönüşmesi) açısından önemli sınırlılıklar gösteriyordu. Bu sınırlılık daha sonraları, Nadar'ın yapay ışık kaynağı kullanarak çektiği Paris katakomblarının fotoğraflarında, daha da belirgin olarak gözlenebilir hale geldi. Kullanılan duyarlı malzemenin pozlama toleransının da çok sınırlı oluşu, gerçekliğin saptanması konusunda fotoğrafa duyulan güveni sarstı. Örneğin;1850'lerde bulutlu manzara fotoğrafları çekilemiyordu. Nedeni ise, gökyüzü ve yerin, duyarlı malzemenin kapsayamayacağı kadar farklı pozlama değerleri gerektirmesiydi. Bu yüzden, ya iki ayrı fotoğraf çekilerek montaj yapılıyordu veya bulutlar sonradan fotoğraf üzerine boyanıyordu. Daha sonraları, bu tür fotoğraflar güneş ışığı yere yakın olduğu zamanlar çekilmeye başlandı (ör. Gustave Le Gray'in deniz manzaraları, 1860).



Gustave Le Gray, *Deniz Manzarası*

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

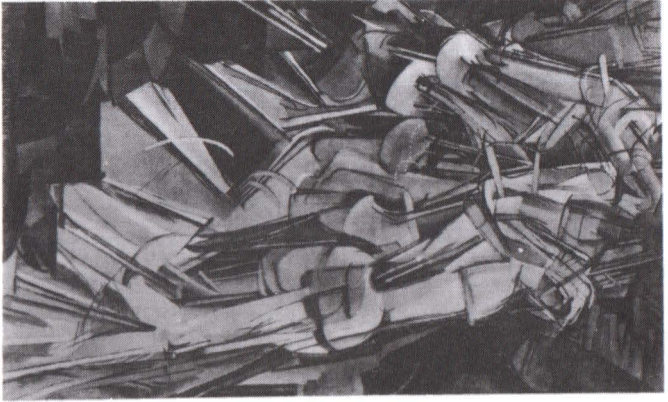
Sonuç olarak, fotoğrafın bir sanat ortamı olup olmadığı tartışmasının, bu süreç içinde bireysel müdahalenin yer alıp almadığı sorgulamasıyla son bulacağına inanılmaya başlandı. Bunun yanı sıra ışık, görüntü düzenlemesi ve çekilen konunun belirginlik kazanması veya gizlenmesi gereken yönleri konusunda,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

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

Fotoğrafın yaygınlaşma sürecine koşut olarak, onun tıpkı resim gibi estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu görüşü de egemenlik kazanmaya başladı. Bu da, fotoğrafın kendi içinde iki ayrı yapılaşmaya neden oldu. İlkin, ortamın asıl amacının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunanlar oluşturunuyordu. Bu görüş daha da gelişerek, “belge fotoğrafçılığı” (documentary photography), “haber fotoğrafçılığı” (photo-journalism) gibi günümüze kadar gelen uzantıların kaynağı oldu. Diğer ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. Bu doğrultuda söz konusu süreç, konunun seçimi, düzenlemesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlıkoda teknikleri ile müdahale e-

dilmeye başlandı. Ortamın kendi kapasitesi değişik yönlerde zorlanarak, resim sanatına da yaklaşmasına neden olundu. Örneğin; objektif ve duyarlı malzeme arasına konan süzücü-ler, duyarlı malzemenin resim kağıdı gibi kaba dokulu bir zemin üzerine sürülmesi, saydam olarak hazırlanmış bir fotoğraf görüntüsünün elle çizilmiş resimlerle üst üste getirilmesi, o zamana değin yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabalarından kaynaklanıyordu. Bu etkinin benzeri de aynı dönemlerde resim sanatı için yaşanıyordu.

1911-12 Yıllarında Marcel Duchamp'ın gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında Marey ve Muybridge'in, belli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğraflarının etkisi açıkça görülmektedir.



Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*

Gerçekliğin en sadık benzerleri olarak tanımlanan fotoğraflar, ressamların tuvallerine konu olduklarında soyut çalışmalar olarak niteleniyorlardı. Birçok Futurist ressamın Teknik Manifesto'larında "formların yorumu" olarak adlandırdıkları hareketlilik, aslında fotografik görüntü dilinin bir parçasıdır. Bunun gibi, x ışınları ile elde edilen röntgen görüntüleri de, Futurist heykeltraşların çalışmalarına cam, selülöid ve tel gibi malzemelerle oluşturulan saydam formlar olarak yansdı.

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

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

İki ayrı ortamın birbirini etkilemesi yanında, fotoğrafın kendi içindeki görüş ayrılıkları da yavaş yavaş giderilerek ortak bazı noktalara gelinmeye çalışılıyordu. Egemen olan "beige fotoğrafçılığı" ve "resimsel fotoğrafçılık" (pictorial photography) görüşleri arasındaki fark, her iki alanda da estetik değere sahip ürünler veriliğe, kaybolmaya baş-

ladı. Aynı zamanda bilim ve sanat arasında yaratılmış olan uçurum da gittikçe kapanıyordu. Artık fotoğrafın da, ressamın fırçasının yarattığı görüntüler gibi, bireysel müdahaleye elverişli bir ortam olduğu görüşü yaygınlık kazanmaya başladı. Mekanik işlemlere dayalı olmasına karşın bu alanın da, anlatımcı ve yaratıcı bir sanat ortamı olduğu anlaşılmaya başlandı. 1910 yıllarında bu görüşlerin yayılmasında katkısı bulunan *Camera Work* dergisini çıkaran bir grup da, fotoğrafı, bir düşünceyi, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duygularının yansıtılabileceği, zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görüyorlardı. Onlara göre her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısının da fotoğraf makinası değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı. Kendilerini "Photo-Secessionist"ler olarak adlandıran bu grup, fotoğrafın kendine yetebilecek bir anlatım diline sahip olduğunu ve diğer anlatım ortamlarından yararlanması gerekmediğini savunmuşlardır. Söz konusu grubun önemli üyelerinden biri olan Paul Strand, *Camera Work* dergisinin son iki sayısında, fotoğrafa kendi süreci dışında yapılan müdahalelerin resmetmenin iktidarsız arzusundan kaynaklandığını ve fotoğrafçının asıl amacının, ortamın sınırlılık ve olanaklarını tanıyarak, yalnızca fotografik teknikler kullanarak görüntüsünü oluşturması gerektiğini vurgulamıştır. Bu görüşlerle Strand, fotoğrafın resim sanatı dışında kendi özgün yapısıyla bir sanat ortamı sayılabileceğini söylemiş oluyordu. Grup, ondört yıl içinde verdiği yoğun uğraşlarla, fotoğrafı bir sanat dalı olarak meşrulaştırma çabalarında başarılı olmuştur. Fotoğraf alanının öncü uygulayıcıları da, diğer sanatçılar gibi sürekli, ne yaptıklarını ve yaptıklarının ne kadar değerli olduğunu açıklama gereği-

ni duymuşlardır.

Sözkonusu Photo-Secessionist grubunun öncüsü olan Alfred Stieglitz, fotoğraf makinasının ona herhangi bir elin çizebileceğinden daha duyarlı ve geniş anlatım olanakları sağladığını savunmuştur. Aynı gruba dahil olan Edward Weston da, bu ortamın bireysel anlatım açısından resim sanatına oranla daha uygun olduğunu açıklamıştır. Bu kez fotoğraf ile resim sanatının karşılaştırıldığı nokta, sanat yapıtının “özgünlüğü” idi. “Özgünlük” burada, yapıtın izlerini taşıdığı bireysel üslup olarak ele alınıyordu. Hary Callahan, ilgi uyandıran fotoğrafların, bu alandaki iletişimi değişik biçimlerde kuranlar olduğunu açıklamıştır. Bu biçimsel değişikliğin ayrıca, değişik olma arzusundan çok, bireysel farklılıklardan kaynaklanması gerektiğini de söylemiştir. Aynı doğrultuda, hiçbir nesnenin değişik kişilerce çekilen fotoğraflarının birbirlerinin aynısı olamayacağı ve dış gerçekliğe dayalı olarak oluşturulan fotoğrafların, görüntülenen nesne ve olayların görünümlerinden çok, onu yorumlayan bir ortam olduğu sürekli vurgulanıyordu. Bu, normal görsel algı dışında, güçlü fotografik iletiler yaratmanın günümüzde de önkoşulu sayılan “fotografik görüş” olgusunun kuramsal bir nitelik kazanmasına yol açtı.

Otuzlu yıllarda, fotoğraf yapıtlarının değerlendirilebileceği sağlam ölçütler geliştirildiğine inanılıyordu. Bu biçimsel değerler şunlardı; a) kusursuz ışıklandırma, b) düzenleme yeteneği (kompozisyon), c) konunun açık seçikliği, d) netlik, e) baskı kalitesi idi. Bir fotoğrafın “iyi” olup olmadığının sorgulamasında yararlanılacak olan bu ölçütler, alanın yalnızca teknik boyutlarını oluşturuyordu ve çok geçmeden de iflas etti. Görüşün sahibi Edward Weston’un Eugene Atget’yi teknik açıdan yetersiz bir sanatçı olarak nitelemesi, bu

fikirlerin sınırlılığını o zamanda göstermişti. Günümüzde sözkonusu bu biçimci düşüncenin yerini yenileri almıştır. Artık fotoğraf biçimiyle eşdeyişle, meydana getirilmiş fiziksel yapısıyla değil, fakat onun “fotografik görüş”ü örnekleyen kıstasları ile tartışma konusu edilmektedir. Aslında “fotografik görüş” kavramı yukarıda açıklanan Weston döneminin teknik değerlerini de zaten kapsamaktadır. Ayrıca, baştan savma ışıklandırma, asimetrik, özensiz, spontane görüntü düzenlemeleri, çerçeve içinde açıklık ve belirginlik kazanmamış konular, çağdaş fotoğraf yapıtlarının değerlendirilmesinde geçerli ölçütler haline geldi. Yeni konumu, fotoğraf sanatını, teknik kusursuzluğun baskısından kurtararak daha geniş düşünce ve zevklere seslenebilmesini olanaklı kılıyordu. Artık hiçbir konunun veya konu eksikliğinin, hiçbir teknik kusursuzluğun veya yetersizliğin, fotoğraf yapıtlarının değerlendirilmesinde önceki dönemlerde olduğu kadar önemi yoktu.

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

vesikalık fotoğraflar, hava fotoğrafları, düğün fotoğrafları ve pornografik fotoğraflar yanında Atget'nin "Paris fotoğrafları" gibi nitelik açısından çok farklı yapıtlar da üretilebilmektedir.

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

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

İnsan, gerçekliğin içinde yaşadığını ve bu konuda da bazı kararlara varması gerektiğini bildiğinden tarih içinde sürekli olarak, kendi kendine gerçekliğe göre konumunun ne olduğunu sora gelmiştir. Aslında söz konusu sorunsalın ne kadar açık uçlu olduğunun farkına varıldığından, artık gerçekliğin ne olduğundan çok, insanoğlunun onun yanındaki yeri ve ilişkisi tartışma konusu edilmektedir.

İnsan yaşamı belirsiz bir gerçeklik içinde süren yalnızca biyolojik verilerden ibaret bir olgu değildir. Gerçeklik sorunu insan için vardır ve ancak onunla ilişkilendirildiğinde anlam kazanmaktadır. İnsan yaşadığı ortamdan kendini ayırmıştıran bir varlıktır. Bugün doğa ile olan ilişkisi, buna belirgin bir örnek olarak gösterilebilir. İnsan,doğayı tanıma çabalarında aslında bu yolu kendisine uzatacak birtakım yapıları araya koymuştur. Dolayısıyla artık, içinde yaşadığı doğayı anlama çabalarından çok, araya koyduğu kültürel yapı-

lar içinde yolunu bulmak durumundadır. (Ör: Vilem Flusser, renkli fotoğrafları, üretimlerinin dayandığı bilimsel metinlerin karmaşıklığından ötürü, aslında siyah-beyaz fotoğraflardan gerçekliğe daha yakın yenedensunumlar olmalarına rağmen karmaşık/soyut görmektedir.) Bu ayırmaştırmaya örnek olarak, bugün insan ve doğa arasındaki ilişki gösterilebilir. Örneğin; giysiler, törenler, mitler, bilim, teknoloji vb. hep insan ile doğa arasındaki ilişkiyi açıklayan fakat aynı zamanda bu iki öğeyi birbirinden uzaklaştıran gelişmelerdir.

Gerçeklik konusundaki herhangi bir araştırma için, yalnızca gerçekliğin veya yalnızca insanın ele alınmasının sağlıklı bir başlangıç noktası oluşturmadığı görülmüştür. Nasıl görsel algı konusunda yapılacak bir inceleme, gözün fiziksel yapısı yanında onun işlevine kaynaklık edecek girdileri sağlayan dünya'nın da incelenmesini gerektiriyorsa, gerçeklik için de aynı şey sözkonusudur. Kendi kendine varolan bir bilinçten sözedilemeyeceği gibi, insan bilincinden de bağımsız olarak varolan bir gerçeklik olgusundan da söz edilemez. Bu yüzden ne zaman insanın tanımlanması gerekse, onu çevreleyen gerçeklik yapılarına da baş vurulur.

Başlı başına bir gerçeklik yalnızca bu gerçekliğin içinde bir bölüm incelendiğinde sözkonusu olabilir. Örneğin; bir ev herhangi bir kişi tarafından algılandığında, onun gerçekliğine ilişkin bazı boyutlar gündeme gelir. Bu yapının birer tarafından "özne" olarak algılanışı, onun belli bir açıdan parmak kadar küçük ancak uzaktaki bir nesne olarak nitelenmesine yol açarken, sözkonusu algıya eşlik eden "nesnel" boyutlar, onun çok daha büyük, prizmatik bir hacime sahip olduğunu gündeme getirir. Aynı konu için bile olsa, "öznel" ve "nesnel" algıların (subjective & objective perception) çelişmesi de yine gerçeklik içinde yer alan farklı

lıklardır. Bu bağlamda gerçekliğin bireysel algıya bağlı ancak onun mahkumu olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Gerçeklik türünden direkt olarak insanı ilgilendiren sorunlara getirilebilecek boyutlar, bilgi/bildirişim kuramı, algı/öğrenme psikolojisi, nörofizyoloji gibi disiplinlerarası yaklaşımı zorunlu kılar.

Felsefe tarihi içindeki konu ile ilgili olan bazı yaklaşımlar şöyledir; Thomas Aquinas, iç dünya ve dış dünya, düşünce ve varlık, insan ve gerçeklik ayrımlarını getirmiştir. Teolojik bir temele dayanan görüşlerine göre, gerçekliğin Tanrısal bir yaratım olarak bize sunulduğu ve insanın da bu Tanrının bir görüntüsü olarak varlığını sürdürdüğü öne sürülmüştür. Kant, verili gerçekliğin içinde insanın payını yadsımaz. Ancak onun için gerçeklik, yalıtılmış ve açımlanamayacak bir yapıdadır. Pozitivizm ve materyalizm de, gerçekliğin kendi başına varolabileceğini ve açımlanabileceğini vurgulamışlardır. Materyalist düşünce doğrultusunda, insan bilinci ve onun ürünleri somut gerçeklik içinde ele alınması gereken yapılar olarak görülür. İdealist yaklaşım ise, gerçekliğin insan bilincine bağlı bir olgu olduğundan yola çıkarak, giderek insan algısı ve ilişkisi dışında bir gerçeklik olgusunun varlığını sürdürdüğünü reddeder (Berkeley, Locke vb.).

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

- İncelenmesi gerektiğinde, gerçekliğin öznel ve nesnel algılara neden olan farklı iki boyutunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir; toplumsal gerçeklik ve bireysel gerçeklik.

Toplumsal Gerçeklik

Gerçekliğin incelenmesi sözkonusu olduğunda, birey tarafından bu olgunun varlığına ilişkin bilgilerin edinilme süreci ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden toplumbilim açısından bakıldığında, insanın bilgisinin içinde geliştiği toplumsal bağlam ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır. Gerçeklik algısına neden olan ipuçlarının değerlendirilmesinin konuya ışık tutacağı düşünülmektedir. Bilgi sosyolojisi olarak da tanımlanabilecek bu alan, toplum bireyleri için “gerçeklik”in ne olduğundan çok, o kişilerin neleri “gerçeklik” olarak kabul ettiklerini araştırır. Bu çalışma alanının odak noktası, düşünceler’den çok, ortak yargı’dır (common sense). Bu da bir toplumdaki tüm anlamların üstüne kurulu olduğu yapıdır.

Max Scheler’e göre, bilgi, o toplum içindeki bireysel davranışlardan çok, topluma ait anlamlar düzenini (order of meaning) etkileyen bir olgudur. Bu aslında toplumsal ve tarihsel bağlama göre değişebilir ancak, birey tarafından da verili tek alternatif olarak kabul edilir. Buna göre de, hiçbir insan düşüncesinin toplumsal bağlamından bağımsız olarak geliştiği söylenemez.

Bireyin yaşamını sürdürmesi için yaşadığı gerçekliği tanımaya çalışması gerekmektedir. Bu anlamda, bireyin yaşadığı ortam onun deneyimi ve yorumuna sunulmuştur. Bu yorumlama aşamasında birey daha çok önceden edinilmiş

deneyimlerin oluşturduğu bilgi birikimlerine baş vurmaktadır. Bu bilgi birikimine içinde yaşanılan ortamın en temel özellikleri de dahildir. Bu bilgiler iki ayrı yoldan kazanılmaktadır. Yollardan ilki, yaşamımız suresince karşılaştığımız nesne ve olaylar hakkında, kendi öznel deneyimlerimize dayalı olarak edindiğimiz bilgilerden oluşmaktadır. Yaşama ilk adımıımızı attığımız anda zaten bizden önce başkalarının deneyimleri ile yorumlanmış ve biçimlenmiş bir dünya içinde buluyoruz kendimizi. Eşdeyişle, bizim doğumumuzdan önce varolan ve biz öldükten sonra da varolacak, sosyo-kültürel ortam bize hazır olarak sunuluyor. Gerçekliği farklı yollardan da olsa tanımamıza yarayan bu oluşum, öncelikle ana dil ile gelişen, bilindişi bir süreci kapsar. Örneğin; “yılan”, “kedi” gibi her sözcük, bireyin yaşamı içinde onların ayrılmaz birer parçası olacak beklentileri de beraberinde taşır. Birey hayvanat bahçesinde kafes içinde bulunan “yılan” ile ilk karşılaştığında da, onun tehlikeli olabilecek yanları hakkında zaten bilgi sahibidir. Söz konusu beklentileri oluşturan deneyimler, bireyin içinde yaşadığı ortama bağlı olarak sonsuz olasılıkları kapsar. Bireyin içinde yaşadığı gerçekliği anlamasına dolaylı olarak katkıda bulunabilecek deneyimler, o ortamın birer parçası olmaktan çok belirleyicileridir. Böyle olunca da, gizliliğini sürekli koruyan gerçeklik olgusunun incelenmesi gerektiğinde de, bu deneyimlerin anlamlarının açımlanması gerekmektedir. Deneyim ile kastedilen, onun öncesi veya sonrasına dayalı anlamların paylaşılmasından çok, yalnızca eylem olarak gerçekleştiğidir. Ancak bu aşamada, kavram ve sembollerin içeriğinin ne ölçülerde gerçeklik tarafından belirlendiği sorusunun sorulması gerekmektedir. Aslında anlam yapılarıyla toplumsal gerçekliğin kökeni insan varlığında yatmaktadır. Birey, toplumsal gerçeklik dediğimiz, yaşantısını srdrdğu bu alan içerisinde

birçoğunun kendinden önce belirlenmiş olduğu, bazısını da kendi belirleyeceği gerçeklik koşulları içinde hem türlü işlevler üstlenmiş, hem de sözkonusu soruna çözüm aramak durumundadır. Gerçeklik sorununa çözüm aranacağı alan da zaten kendisi tarafından sınırlandırılmıştır.

Toplumsal gerçeklik, bireysel ve toplumsal olarak kabul edilen bazı sınıflamaların üzerine yapılanmıştır. Fakat bu söylenenlerden toplumsal gerçekliğin anlamının belirsiz olduğu anlaşılmamalıdır. İnsan toplumun olduğu kadar doğanın da bir parçasıdır. Kendini anlama çabaları, doğa hakkında edinilmiş bilgiler ölçüsünde gerçekleşmektedir.

Toplumsal gerçeklik genel gerçeklik kavramı içerisinde yapılanmış bir olgudur. Özelliklerinden ötürü toplumlararası farklılık gösteren bu olgunun temel belirleyici unsuru, yine bireydir. Toplumsal gerçeklik ve birey yaşam süresince etkileşen taraflardır. Bireyin gerçeklik algısı, içinde bulunduğu toplumun özellikleri doğrudur. Bir Tibetli rahip için gerçeklik kavramı, bir Amerikalı işadamaı için geçerli olduğu biçimden daha farklıdır. Örneğin; bir toplumda kişinin ayakkabısının olmaması onun fakir olarak algılanmasına neden olurken, bir başka toplumda aynı sosyo-ekonomik statünün belirleyici nedeni, kişinin arabasının olmaması olabilir. Toplumsal gerçeklik, bireyin çevresini algılamasını koşullarken aynı zamanda o toplumu oluşturan bireyler tarafından da biçimlendirilir. Ancak, aynı toplum içindeki bireyler de o toplumsal gerçekliği farklı olarak algılayabilirler. Bunun nedeni, bireysel farklılıklardan çok, bireylerin o toplum içindeki konum farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Örneğin, bir polisin evinde kahvaltı masasında, kızarmış ekmeğin yanında duran tabanca bu kişi ve yakın çevresinin normal gerçeklik algısını oluştursa da, bunlar toplumun

diğer bireyleri için yalnızca sinematografik gerçekliğe ait sahneler olabilir. Aynı biçimde, işine giden polise, karısının “Silahını almayı unutma sevgilim!” demesi, o kişinin toplum içindeki konumuna göre gerçeklik algısının doğal bir uzantısı sayılabilir. Başka bir örnek ise, kahvaltısını Paris’te yapan, öğle yemeğini Londra’da, akşam yemeğini de tekrar Paris’te yiyen bir pilotun gerçeklik algısının birçok açıdan ait olduğu toplumun diğer bireylerinden farklı olacağıdır. Bu bağlamda sorgulanması gereken, toplumsal gerçekliğin hangi yapılardan oluştuğu ve neden her birey tarafından verili olarak kabul edildiğidir. Toplumsal gerçekliği bu ölçüler açısından kuvvetli kılan da zaten farklı bireyler tarafından neredeyse ortak olarak algılanıyor olmasıdır (intersubjectivity of everydaylife). Günlük yaşamın rutini de, toplumsal gerçeklik hakkındaki kuşkularımızın sorgulanmasını çoğunlukla engeller.

Toplumsal gerçeklik homojen bir yapı göstermez. Dikey ve yatay olarak farklı katmanlar içerir. Bu aslında farklı gerçeklik algıları gibi gözükse ancak bireylerin içinde bulundukları toplumsal ortamların başkalığından ortaya çıkan çeşitliliktir. Bütün bunlara rağmen kuvvetli bir gerçeklik olgusu varlığını sürdürür. Uyku veya sinema gibi ortamlarda gerçekleşen sözkonusu, algısal değişimler şok etkisi yaratır ancak, hiçbir zaman gündelik yaşamın süregelen kendi gerçekliğine gölge düşürmez. Uyku ve izlenen film, farklı gerçeklik algılarına yol açabilir. Ancak uyanan ve sinema salonundan çıkan birey tekrar toplumsal gerçekliğin inandırıcılığının güçlü atmosferi ile çevrelenir. Bu gücün kaynağı zamandır eşdeyişle, süreklilik göstermesidir. Örneğin; bir çok filmin öyküsünü oluşturan kısa zamanlı bilinç kayıplarında bile kahraman, sunulan yeni gerçekliği yeniden doğmuş gibi kabul etmek yerine eski gerçekliğin arayışına girer. Bu-

nun nedeni, kendisi için hazır bir toplumsal konumun bulunmamasıdır. Eğer toplumsal gerçeklik katmanları arasındaki sözkonusu hareket yaşam içinde daha uzun bir süreyi kapsar ise, bu kez şok belli bir süre atlatılarak yeni benimsenen gerçeklik algısı mantıklaştırılır. Örneğin; yaşamının ilk dönemini fakir bir ailenin çocuğu olarak geçirmiş kimse, ilerki dönemlerinde maddi imkanlarının artması sonucu, toplumsal konumunu değiştirir. Buna göre de gerçeklik algısı farklılaşır.

Her insan önceden belirlenmiş sosyal, kültürel, ekonomik bir ortam içinde dünyaya gelir. Onun gerçeklik algısını belirleyecek bu konuma ilişkin bilgiler de, ilksel çevre durumundaki aile tarafından aktarılır. Bu aşamada sesli işaretleme sistemi olan dil kullanılır. Sosyalleşme sürecinin en temel aşaması ana dilin öğrenilmesidir. Örneğin; “sen” ve “siz” hitabet biçimlerinin ayrımı bazı toplumlarda sosyal ilişkiler çemberinin belirlenebilmesi için uygun bir ipucu niteliğindedir. Başka bir örnek vermek gerekirse erkek çocuğa; “Erkek gibi cesur ol, korkma!” sözleriyle ilerki yaşamında birçok durumda kolaylıkla kendinden vazgeçebilmesi öğretilir. Bu toplumun ileride ihtiyacı olabilecek birtakım durumlara ilişkin yatırımdır. Asker olarak savaşması gerektiğinde veya canını Allah’a teslim ederken sorun çıkarmamasının bir garantisidir, neredeyse. Türkçeyi bilmeyen ancak Türkiye’de yaşayan bir kişinin gerçeklik algısının, Türkiye’de yaşayan ve Türkçe konuşan bir insanınkinden çok farklı olması da doğaldır.

Sosyalleşme aşamasında çocukların yakın çevrelerine sıklıkla sordukları sorular “NEDEN” ve “NİÇİN”dir. İçine adım atılan meşru gerçekliğin öğrenilmesi yolunda davranışlardır. Çocuk içinde bulunduğu ortamı değişikliğe ge-

rek duyulmayan kusursuz ve alternatifsiz bir yapı olarak tanımaya başlar. Örneğin; “ölüm” olgusu, doğallığı ve kaçınılmazlığı ile baştan, korku ve panik yaratarak sosyal yaşamı etkilemeyecek şekilde meşrulaştırılır. Böylelikle aynı zamanda, toplumun kararları ve ihtiyaçları doğrultusunda gerektiğinde hiç sorgulamadan, kolaylıkla insanın yaşamından fedakarlık edebilmesi gereken durumlar hazırlanıyor olabilir. Bunun gibi sözkonusu topluma ait değerler, kurumlar ve bunların neden olduğu gerçeklik algısı sosyalleşme süreci içinde bireye aktarılır. Sosyalleşme, hiçbir zaman tam değildir, sona ermez. Bireyin ölümüne kadar devam eder. Her zaman başarılıdır (eğer sosyalleşmeyi engelleyen patolojik bir durum yoksa).

Uygarlıkla birlikte diğer işaret sistemleri de gelişir. Ancak insan kimi yerde bu tür düzenlemelerle daha kolay hareket edeceğine, kendi hareketi ve yaşam çevresi sınırlandırılmaya başlar. Kendini ve içinde bulunduğu gerçekliği de anlayabilmesi belli ölçülerde engellenir. Sanat, bilim ve felsefe bu simgesel yapılara birer örnektir. Sözkonusu yapılar gerçekliği açıklayacaklarına, kendileri açıklanmaları gereken bir duruma gelirler.

İkinci sosyalleşme aşaması, bireyin toplum içinde aile dışındaki diğer kurumlarla olan ilişkisini kapsar. Örneğin; okul ve iş çevresi vb. Gerçeklik algısı bu aşamada, aile içinde kazandığından çok farklı bir nitelik kazanabilir. Bu aşamada kişi, önceleri tek doğru olarak gördüğü ailesinin, toplum içindeki gerçek konumuna ilişkin veriler elde edebilir. Bireyin kendi sosyal kimliğini tanınmasına ilişkin veriler de ilk önce yakın çevresinden gelir, daha sonra ikincil çevrelerden desteklenir. Bu konuda her iki çevre de, zaman zaman birbirlerini etkileyecek düzeyde geri besleme sağlar-

lar. Bu veri akışı çoğunlukla sözlü dille gerçekleşir ancak sözsüz iletişimin katkısı yadsınamaz.

Kişilik, toplumsal gerçeklik ve birey arasındaki diyalektik ilişki sonucu oluşur. Sosyalleşmeye koşut geliştiği için birey, içinde yaşadığı gerçeklik yapısına göre kişilik geliştirir. Bir anlamda “kim” olması gerekiyorsa “o” olur. Toplumsal gerçekliğin kişiliğin yapısını büyük ölçüde etkilediği ortamlarda, “kişilik tanımı”na ilişkin bir sorunun varlığından da söz edilemez. Bu o toplum bireylerinin içinde bulundukları kişilik kalıplarından memnun oldukları anlamına da gelmez. Ancak, oynadığı rolü başkaları da, kendisi de bilir. Bu toplumsal ilişkiler açısından kolaylaştırıcı bir durumdur.

Toplumsal düzen biyolojik bir olgu değildir. Doğaya da ait değildir. İnsanoğlunun bir ürünüdür. Toplumsal düzeni oluşturan kurumlar, sosyal etkileşimin tekrarlanmasından oluşan yapılardır ve sonuç olarak da toplumsal gerçekliği belirlerler. Bu döngüsel yapıyı oluşturan yaklaşımların formülasyonu şöyledir; toplum, insan eyleminin bir ürünüdür. Toplum nesnel bir gerçeklik oluşturur. İnsan toplumsal bir üründür. “Toplumsal gerçeklik” olgusu, bireyin kendisinin belirlediği ancak, kendisinin de bu yapıdan etkilendiği üçlü diyalektik yapıdan meydana gelir. İnsanın kurduğu bu gerçeklik yapısı, veriliymiş gibi gözükersen onu inkar eder.

Toplumsal gerçeklik kavramı her zaman tanımlanmıştır. Bu tanımları insan veya insan grupları geliştirir. Tanımların toplum düzeyinde geçerlilik kazanması kimi kez polis gücü gibi kurumlarla da desteklenir. Karar verme gücünde olanlar her zaman kendi geleneksel gerçeklik anlayışlarını, yönettikleri topluluğa empoze ederler. Farklı gerçeklik kavramları ortaya atılır atılmaz, ortadan kaldırılarak veya eski yapı içinde eritilerek yok edilir. İki farklı gerçeklik düşüncesi-

si, biri diğ erinin alternatifi olarak algılanmadıkça birarada yaşayabilir. Hıristiyan ve müslümanların birarada yaşamaları gibi.

Toplumsal gerç ekliğin geleneksel tanımları değ işme-
yi ö ngörmez. Tersinden ele alındığında da, verili gibi gözü-
ken bir monopol yapı kırıldığında da toplumsal değ işmenin
hızlandığı söylenebilir. Tutucu politik güçler monopolistik
yapıyı desteklerler çünkü bu tür monopolist kurumların poli-
tik yapısı tutucudur. Eğer bir gerç eklik tanımı, somut bir güç
ile işbirliğine geçerse artık ideoloji haline gelir. Örneğin; po-
litik bir alet olarak kullanılmış olmasına rağmen, ortaçağ hı-
ristiyanlığının bir ideoloji olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü,
hristiyanlığın sunduğu gerç eklik evreni toplumun neredeyse
her kesimi tarafından kabul edilmişti. Ancak sanayi devri-
minden sonra hristiyanlığın bir burjuva ideolojisi haline
geldiğinden söz edilebilir.

Çağdaş toplumlar sözkonusu gerç eklik yapıları bakı-
mından çoğulcudur. Farklı yapılar ya birbirlerini hoşgörürler
ya da işbirliği yaparlar.

Toplumsal gerç ekliğin, o toplumda yaşayan bireyle-
rin algılarını doğrudan belirleyebileceğini açıklamaya çalış-
tık. İlişkinin diğ er yönü ise, bireylerin de bu yapıya etki ede-
ceğidir. Toplumun kültürel yapılarından birini oluşturan sa-
nat kurumu da, bireylerin ürünleri ile şekillendiğinden ger-
çekliğe karşı konumunun yalnızca edilgen olduğunu söyle-
yemeyiz.

Bireysel Gerç eklik

Sıradan bir insanın yaşadığı dünya hakkındaki görü-

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

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

Gerçekliğin insan ile varolan bir olgu olduğundan önce de söz etmiştik. Gerçeklik bireysel açıdan ele alındığında, egemen olan bir diğer görüş ise, onun bireysel algı dışında tek başına varolamayacağıdır. Bu görüş için gerekli olan ilk varsayım, sözkonusu olguların insan tarafından algılanabiliyor olmasıdır. Eşdeyişle, rüyalar, yanılsamalar, hayaller,

yaşanan gerçeklikten ayrı tutulamazlar. Onlar da, güncel yaşamımızda algıladığımız diğer olgular gibi, gerçekliğin birer parçasıdır. Sonuç olarak, hayal ve gerçek arasındaki ayrım kaybolarak, her türlü olgunun gerçekliğinden şüphe edilebilir duruma gelinmekte veya algılanan her olgu “gerçek” olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle, gerçeklik konusunda bireysel algı, bağımsız bir değişken olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda, kesin bir gerçeklik olgusunun varlığını veya nesnelerin varlıklarının bireysel algıdan bağımsız olduğunu düşünmek olanaksızdır.

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

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

Algılama

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

Algılama ve gerçeklik söz/konusu olduğunda, ilişki-

ye giren taraflar için açık tanımlar getirilmesi gerekmektedir. Gerçekliğin önemli bir bölümünü oluşturduğu varsayılan nesneler, “algılanan” (percipienda) olarak nitelenmektedir. Bundan kasıt nesnenin algılanabilecek özelliklerinin varlığıdır. “Algı” (percepta) ise, nesneler hakkında bireyin duyu organları tarafından edinilen verilerdir (sense-data).

Bireyin algıladığı aslında, nesnenin kendi varlığından çok, onun oluşturduğu duyuumsal verilerdir. Bu bağlamda, bireyin dış gerçekliği oluşturan nesnelerle doğrudan ilişkisinden de söz edilemez. Gerçeklik sözkonusu olduğunda da, nesnelerin kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir. Görüşün savunucularından Hume, gerçek olanın yalnızca duyum verileri (sense-data) olduğunu belirtmekte ve aynı zamanda fiziksel nesnelerin de varolduğunu kabul eden ikili varoluş halini reddetmektedir. Eğer fiziksel nesneler, algıya oranla öncelikli olarak varolsaydılar, bunları bir çocuğa öğretmek de imkansız olurdu. Bir çocuğa nesnenin adını ancak o çocuk nesneyi algıladığı an tekrarlayarak öğretiriz. Bu şekilde çocuk nesnenin sınıflandırılması hakkında bilgi sahibi olur. Eğer nesnenin adı, algı süreci dışında da tekrarlanırsa, öğrenme gerçekleşemez. Bunun için sözkonusu algıların kesin varlığı gerekmektedir. Fizyolojik, psikolojik ve fiziksel unsurlar, algılama sürecinin ayrılmaz birer parçasıdır ve onun bireysel boyutlarını belirleyen ölçütler durumundadırlar. Bu açıdan “algılayan” hayli karmaşık bir yapıya sahiptir. “Algılanan” da en az o kadar karmaşıktır.

“Duyum verileri” kuramında, kastedilen, nesnenin herhangi bir birey tarafından algılanmasından çok, nesnenin algılanabilir birtakım özelliklere sahip olmasıdır. Böylelikle, algılanmayan gerçeklikten de söz edilemez eşdeyişle, nesne-

ler kendi başlarına varolamazlar. Gerçeklik insan ile birlikte varolduğundan, aynı şekilde nesnelerin varoluşları da insana bağlıdır. Görüşü ortaya atan Berkeley ve Bergson gibi düşünürler, gerçekliği ruhsal bir olgu olarak değerlendirmektedirler. Bu açıdan gerçeklik için “iç” ve “dış” türünden ayrımlar da ortadan kalkmaktadır.

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

Algılama, karmaşık bilişsel bir süreçtir. Algı (veya duyum verisi), fiziksel nesnelerin, bilinç düzeyinde yarattıkları uyarımlardır. Bunlar fiziksel nesnelerin birer kopyasını, yeniden sunumunu oluştururlar. Algılama sürecinin tamamı, “bilgi edinme” eylemini de içerir. Bu kendiliğinden gelişmeyen ancak başarılan bir eylemdir. Algılama hiçbir zaman anlık değildir. Deneyim ve birikimlerin etki ettiği yorumlama sürecini de içerir. Böylelikle belli bir durumdaki sürecinin önemli bir aşamasını oluşturur. Algı, gerçekleştiği bağlam ve algılayanın deneyimleri doğrultusunda biçimlenir. Bu, bilinçaltında gerçekleşen bir aşamadır. Başlı başına soyutlanmış bir algıdan da söz edemeyiz. Her algı, değişik bilgi birikimi ve yargıların ortasında doğar ve onlara göre şekillenir.

Algılama, seçicidir, bireyseldir, uyarıların ötesine geçerek duyumsal verilerle kaynaşır. Yaratıcıdır, sürekli, tam değildir, genelleştirilmiş ve önyargılıdır.

Nesneler, değişik bireylere, değişik biçimlerde veya aynı kişilere farklı zamanlarda ve durumlarda değişik görü-

nürler. Örneğin; dairesel bir para, ona bakış açısına göre e-
liptik görülebilir. Bunun gibi düz bir çubuk, suya batırıldı-
ğında da kırılmış gibi görünür. Ancak önceki deneyimleri-
mize dayanarak bu çubuğun kırılmadığını biliriz. Bu konuda
önbilgisi olmayan bir çocuk yanılacaktır.

Görsel Algı

“Görme” işlev olarak basit ancak yapı bakımından
karmaşık bir süreçtir. Birey ve nesne diğer algılama türlerin-
de olduğu gibi belirleyici iki olgudur. Görsel algılamada da,
bilişsel bir sürecin varlığı sözkonusudur. Ego, bu süreç için-
de zaman olarak geçmiş ve geleceği hesaba katar, aynı za-
manda beklentileri vardır, hatırlar, yorumlar ve seçer. Göre-
rek algılayan insan, bir fotoğraf makinası gibi kör değildir.
Algılayan, yaşayan canlı bir varlıktır.

Sanatçılar, düşünürler, fizikbilimciler, ruhbilimciler,
çoktan beri insanın görsel dünyasını oluşturan unsurları be-
lirlemeye çalışmışlardır. Göz hastalıkları ile ilgilenen dok-
torlar, aydınlatma mühendisleri, fotoğrafçılar, fotografik a-
raç-gereç tasarımcıları ve bilim alanındaki diğer araştırmacı-
lar, bu karmaşık yapı ile ilgilenmişlerdir.

“Nasıl görürüz?” sorusunun cevabı, aynı zamanda
hem kuramsal, hem olgusal, hem de pratiktir. Bu konuda
başvurulacak kuramlar, ruhbilim ve felsefe tarihinde yat-
maktadır. Olgusal özellikleri ise, ruhbilimi, fizikbilimi ve
fizyoloji alanını kapsamaktadır. Uygulayım alanı da, sanat,
havacılık, fotoğraf ve dağcılık sporu gibi farklı konuları i-
çermektedir.

Görme duyusunun gerçekleşmesi için yerine getiril-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

mesi gereken bazı önkoşullar vardır. Görsel algı için ışık şarttır ve algılanan nesnenin bir parçası olarak bile değerlendirilebilir. Işığın olmadığı bir ortamda görsel algıdan da söz edilmez. Bizim ışığı gördüğümüzün veya ışık yoluyla gördüğümüzün, bu konu kapsamında bir önemi yoktur. Ancak sözkonusu edilen, süreç için varlığının gerekliliğidir. Bunun yanında gözlerin açık olması ve belli bir noktaya odaklanması, gözün arkasındaki tabakanın ışığa karşı tepki göstermesi, optik sinirlerin verileri beyne iletmesi, görme duyusunun gerçekleşmesi için gerekli önkoşullardır. Bu koşullardan birinin yerine getirilmemesi, görme işlemini engellemektedir.

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

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

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

Işık nesneden göze yansıyana kadar belli bir süre geçer. Dolayısıyla algı, nesnede değil, beyinde oluşur. Bu anlamda insan vücudu, duyu organlarına sahip içsel bir yapı olarak değerlendirilir.

Nesnelerin algılanabilir özellikleri ve kendi özelliklerinin arasındaki ayrım, bu nesnelerin değişik zamanlarda, farklı olarak algılanmalarına yol açmaktadır. Örneğin; ona doğru yaklaşılmakta olan bir evin görsel algıları sürekli değişmektedir. Gittikçe, daha büyür ve önceden görülemeyen ayrıntıları da algılanabilir hale gelir. Evden uzaklaşıldığında da, aynı durum tersine işlemektedir. Ancak daha sonra, bu e-

vin tüm algısal değışikliklere karşın sabit bir yapısının olduğu düşünölebilir. Bu, nesnenin kendisinden çok yalnızca bazı özelliklerin algılanabildiğini göstermektedir.

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

Görsel nesneler en azından perspektif yüzünden bozulmaya uğrarlar. Eşdeyişle, görünür boyut ve biçimleri, onların ve algılayanın konumuna göre farklılaşır. Ancak bozulmaya uğramış tüm algılar, yine algısal ipuçları sayesinde, bilinçkatında dengelenir ve nesnelerin bilinen kalıcı özelliklerine göre düzeltilir. Bu konuya en belirgin örnek olarak, psikologların “Boyut İstikrarı” olarak tanımladıkları olgu gösterilebilir. Örneğin; sınıfta ders veren bir kimse dinlendiğinde, bu kimsenin sınıf içindeki hareketleri ile görsel algı da sürekli değışir. Algılayanın karşısındaki kişinin hareketi ile retinada oluşan görüntü boyutu da değışmektedir. Ancak, bu hareketlere ve retinal görüntü boyutundaki değışmelere rağmen o kişinin gerçek boyutu, hareket ile oluşan algısal ipuçları sayesinde sürekli aynı ölçekteymişçesine algılanır.

Genel olarak algının, nesnenin özelliklerinden farklı ve eksik olduğu söylenebilir. Ancak, bu farklılıklar, yine algılayan tarafından, nesnenin kalıcı özellikleri doğrultusunda

düzeltilmektedir. Görsel algı, gerçeklik hakkında bazı bilgilere sahip olunmasını türlü yönlerden engellerken, bireysel deneyimler, bu algılara katkıda bulunarak, daha doğru tanımlamalara yaklaşılmmasını sonuçlamaktadır.

Normal bir gözlemci, çevresinin gerçek olma ölçüsüne algıları uyarınca karar verir. Bu konudaki algısal ipuçlarını hiç sorgulamasız kabul eder. Kendi bireysel algılarına etki eden bazı dışsal etmenlerin varlığının da farkına varmamıştır. Ona göre görsel algı, doğrudan ve anında gelişmektedir. Bu tutum, çoğunlukla algı konusu içinde, “Olgusal Kesinlik” (Phenomenal Absolutism) olarak tanımlanmaktadır.

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

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

Sonuç olarak, bireyin içinde yaşadığı kültürel ortam.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

algılarının belirleyicisi haline gelmektedir. Bu bir anlamda toplumsal gerçekliğin bireysel gerçekliği belirlediği nokta olarak da düşünülebilir. Örneğin; yerliler siyah-beyaz fotoğrafları anlamlandıramamaktadırlar.

Herskowitz, bu konuda yaptığı araştırmaları şöyle aktarmaktadır:

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

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

Yeni Gine’de yapılan diğer bir araştırmada yerliler, kendi yüzlerinin yakın çekim fotoğrafları dışındaki tüm genel ölçekli ve hareket halindeki fotoğrafları tanıyamamışlardır. Ancak yerliler belli bir süre sonunda fotografik görüntüleri okumayı öğrenmişlerdir. Bu öğrenme süreci, araştırmada renkli fotoğraflar kullanıldığında daha da kısalmıştır.

Gerçekliğin bir anlamda yenedensunumunu oluşturan bu algılar, algılananın fiziksel, kültürel, algılayanın psikik, fizyolojik, kültürel ve algıların içinde gerçekleştiği ortamın toplumsal, fiziksel, kültürel özelliklerine göre biçimlenmektedir. Bu da, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin farklı kişilerce, farklı değerlendirilmesine yol açmaktadır.

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

Yenidensunum

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

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

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

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

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

Her göstergebilimsel sistemin kendine özgü bir söylemi vardır. Herhangi bir gerçekliği yenedensunmayı üstlenen bir sistemde, yüzeysel düzlemde yer alan öykü, ses/müzik, görüntü, daha derinde yatan söylemi maskeler. Söylem burada, yenedensunulanın sunuş biçiminin kurallarını belirleyen mekanizma olarak görülmelidir. Bu olgular içiçe iki çerçeve olarak düşünülebilir. Bunlarda ilki, yenedensunum sürecinde kullanılacak olan aygıtın [(apparatus) örneğin; fotoğraf makinası vb.] maddi varlığından eşdeyişle, fiziksel özelliklerinden kaynaklanan dilsel gramerdir. Sözkonusu ikinci olgu, bu açıklanan çerçeve içinde yer alır. Bu ise, aygıtın sunum kapasitesinin birey tarafından kullanılış biçimi, sunuş tarzıdır. Örneğin; bir romancı, yazdığı romanda kendine has bir söylem geliştirebilir ama bu üslup veya tarz,

yazdığı dilin getirdiği kural, sınır ve olanakların içinde gelişir. O dil kullanıldığı sürece genel söylemin dışına çıkabilmek mümkün değildir. Sonuçta, yenedensunum söylemin temimleri ile incelenmelidir.

“Yenedensunum” sözcüğü anlam olarak, “tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme, vb. “kavramları içermektedir.

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

Yenedensunumun Algılanması

Yenedensunumun süreci hakkındaki en basit görüş şöyle dile getirilebilir; “A ancak B’ye benzediğı oranda onun bir yenedensunumudur”. Bu naiv görüşün eksik noktaları ilk bakışta açıkça görülebilmektedir. “Benzeşme” yenedensunum için yeterince açıklayıcı bir durum değildir. Yenedensunum “benzeşme” halini içerebilir, ancak onun gerçekleşmesi için gerekli değildir. Benzeşme yenedensunumun

aksine “yansımalı” (reflexive) bir durum gösterir. Bir nesne en yüksek ölçülerde kendisine benzeyebilir, fakat kendi kendisinin yenedensunumu olamaz. Çünkü benzeşme olgusunun bile en azından kendi dışında bir varlığa, başka bir şey’e yönelik olması gerekmektedir. Ayrıca “benzeşme” simetrik bir yapıdadır. “B, A’ya benzediği oranda, A da B’ye benzemektedir”. Fakat resmi. Duke Ellington’un bir yenedensunumu olurken, Duke Ellington’un kendisi resminin bir yenedensunumu değildir.

Bir resmin herhangi bir nesnenin yenedensunum olabilmesi için, onu simgelemesi, ona işaret etmesi gerekir. “Benzeşme” olgusu, bu gönderme için yeterli ve gerekli değildir. Böylece, herhangi bir şey, diğer herhangi bir şeyin yenedensunumu olabilir. Bu süreç için tek koşul göstergenin oluşmasıdır. “Benzeşme” bu süreçten bağımsız tutulmalıdır. Nesne ve yenedensunumu arasındaki ilişki, “gösteren” ve “gösterilen” olarak ele alındığında daha da açıklık kazanmaktadır.

Bir resme veya fotoğrafa baktığımızda hiçbir zaman, derinliğin (üçüncü boyutun) kendinden çok yanılsamasını (illusion) seyrettiğimizi aklımızdan çıkaramayız. Yenedensunumların algılanması konusundaki en temel kuram James J. Gibson tarafından geliştirilen “Doğrudan Kayıt Kuramı” (Direct Registration Theory)dir. Bu kurama göre, genel olarak algılama, sorunsuz bir süreçtir. Çünkü duyularımıza ulaşan veriler somut ve zengindir. Nesnelerden gözümüze yansıyan ışık, kaynağı hakkında yeterli bilgiler içerir. Örneğin; doku, kontrast, şekil vb. Hareketli bir çift göze sahip birey tarafından bu bilgiler alınır ve sinir sistemi yoluyla kaydedilir ve böylelikle nesneler hakkında doğru algılar elde edilir. Bu anlamda algılama, dolaysız, tahmin, yorum ve çaba ge-

rektirmeyen bir sürece sahiptir. Yine Gibson'a göre, herhangi bir resmin algılanması doğal bir çevrenin algılanması kadar kendiliğinden ve sıradan bir süreçtir. Bu görüşe göre, yenidensunum (resim) görsel veriler açısından zengin bir kaynaktır ve hareket /paralaks ipuçlarının, resmin yalnızca iki boyutlu düzlem olduğunu söylemelerine karşın, doğal çevreden edinilen algısal verilerle eşdeğer tutulmuştur. İzleyenin resmi, üç boyutlu algılamasını olanaklı kılan birçok ipucu bulunmaktadır. İki boyutlu resim hakkında retina tarafından edinilen veriler, sinir sistemi tarafından üç boyutlu nesnelerin yarattığı görsel deneyimi oluşturmaktadır.

1961 yılında Smith ve Smith'in gerçekleştirdiği araştırmanın bulgularına göre; delikten seyredilen bir fotoğraf, deneklerde gerçek mekâna baktıkları izlenimini uyandırmıştı. Bu tür araştırmaların bulguları, J.J. Gibson tarafından kendi kuramını desteklemek için kullanıldı. Ona göre, söz konusu yenidensunumlardan elde edilen görsel algı verileri, gerçek dış çevreden elde edilen görsel algı verilerinden farklıdır. Ancak bu araştırma sonuçları hakkındaki en önemli sınırlılık, izleme koşullarının doğaldışı oluşuydu. Smith ve Smith'in araştırması söz konusu olduğunda da aynı sakınca geçerliydi. Denekler, fotoğrafı yalnızca bir delikten ve tek gözleriyle görmüşlerdi. Ancak iki göz kullanıldığında insan derinlik hakkındaki ipuçlarını değerlendirebilmektedir. Bu da, deneklerin fotoğrafı iki boyutlu bir düzlem olarak algılamalarını engellemiştir. Ayrıca deney sırasında fotoğrafa delikten bakıldığı için, kafa da hareketsizdir. Böylece paralaks ipuçları da değerlendirilememiştir. Delik, o fotoğrafın çekildiği andaki makina konumu ile aynı tutulmuştur. Bu yüzden iki boyutlu yenidensunumlara özgü perspektif bozukluğu da algılanamaz hale getirilmiştir.

Resim veya fotoğraflar birçok açıdan izlenirler. Böylece izleyen, her zaman fotoğrafı çeken makinanın durduğu veya resmi yapan ressamın gözü ile aynı konumda değildir, hareket halindedir. Görüş açısındaki bu değişiklikler, görüntüde perspektif bozukluğu yaratırlar. Bu da görüntünün gerçek olmaktan çok yalnızca iki boyutlu bir düzlem olduğunu ortaya çıkartır. Sonuç olarak belirtilmesi gereken nokta, doğal koşullar altından hiçbir zaman bir nesne ile onun yenisensunumunun oluşturduğu algıların karıştırılmayacağıdır.

Yenisensunumun algılanmasındaki bir diğer görüşü bu alandaki, “Yapısalcı Kuram” oluşturmaktadır. 1960 yılında E.H. Gombrich, resimlerin iki boyutlu düzlemler dışında birer yenisensunum olarak algılanabilmeleri için, bazı okuma (kod açma) süreçlerinin gerektiğini savunmuştur. Algılayanın yenisensunulmuş nesneleri tanıması ve derinlik ipuçlarını elde edebilmesi için nesnelerin bilinçkatında değerlendirilebilmeleri gerekir. Eğer yenisensunulan nesne hakkında hiçbir ön bilgiye sahip değilsek, bu resim farklı algılanacaktır. Yenisensunulan nesnenin incelemeye açık olmadığı durumlarda bir yenisensunumdan da söz edilemez. Gombrich bu konuda şu örneği vermiştir; bir resimdeki giysinin kürk olan kısımları, o resim ne kadar gerçekçi olursa olsun, dokunsal veriler sağlamaz. Resim üzerindeki kürkün dokusunun algılayan tarafından okunması, açıklanması gerekmektedir. Ancak daha önce kürke hiç dokunmamış bir kimse, resim üzerindeki kürk dokusuna ait verileri değerlendiremeyecektir. Aynı olay, daha önce hiç “kar” ile karşılaşmamış birinin, ilk kez kar resmi gördüğünde başından geçmiştir. Bu kimse, resimdeki beyazlığı cilalı bir doku olarak nitelemiştir. Bu algı bozukluğu ya da eksikliği gerçek nesnelere ait ön bilgilere sahip olunmadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır.

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

İnsan gözünün çevresinde algıladığı tüm nesneler genellikle kendine farklı uzaklıklarda bulunur. Ancak iki boyutlu bir düzlem üzerinde (resim veya fotoğraf) yenedensunulmuş nesnelerin hepsi onu izleyene eşit uzaklıktadır. Dolayısıyla izleyen, resim veya fotoğrafa göre yer değiştirdikçe, nesnelerin değişik görünümelerini algılayamaz. Örneğin; resim veya fotoğraftaki "bir masa"nın arkasına geçemez. Bütün iki boyutlu yenedensunumlar için, uzamda perspektiflerinin doğru gözüktüğü yalnızca bir nokta vardır. Bütün diğer görüş açılarında sözkonusu iki boyutlu yenedensunumlar, perspektif eşdeyişle, geometrik açıdan bozuktur. Ancak izleyenin karşısındakinin iki boyutlu bir yenedensunum olduğunun bilincine vardığı tüm hallerde, sözkonusu perspektif (geometrik) bozukluklar zihinde dengelenir, düzeltilir.

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

İki gözün birbirinden farklı düzlemde aynı görüntüyü algılaması yenedensunumda kaybolan (iki boyutlu olduğundan ötürü) derinlik etkisini tekrar oluşturamaz. Tam tersine, iki boyutlu sunumlarda perspektif tek gözle gerçeğe

daha yakın olarak algılanır. Resim veya fotoğraf gibi yenisunumlar, konu aldıkları gerçek nesnenin yalnızca belli özelliklerine işaret edebilirler. Diğer bütün özellikler, algılayan tarafından zihinde tamamlanır. Resimler, yenisunumları oldukları nesneler ile nesnel olarak benzeşmezler.

Önceki bölümlerde, gerçek olarak kabul edilen nesnelerin yalnızca bir bölümünün bireyler tarafından anında algılanabildiğini söyledik. Yenisunum sözkonusu olduğunda, algılanan özelliklerin yansıtılması da bazı sınırlılıklar içermektedir. Sanat yapıtlarının yenisunulan nesnenin doğrudan veya soyutlanmış benzerleri olduğu görüşü yaygındır. Her sanatçı yenisunumu için konu aldığı nesneleri aktarırken biçim ile ilgili bazı soyutlamalara başvurur. Örneğin; heykeltraş renk ve boyut ile ilgili, ressam ise renk, üçüncü boyut ve kontr çizgileri ile ilgili soyutlamalar yapar. Bu anlamda, ressamın çizgisi (oluşturduğu kontr/şekil ve arka fon arasındaki ayrım noktası) hep soyutlamanın en üst düzeyi olarak görülmüştür. Doğada nesnelerin biçimi, onların önünde durdukları fon ile olan ilişkileri (figure-ground) ölçüsünde ortaya çıkar.

Ayrıca nesneler ve nesnelerin algılanabilir özellikleri arasındaki niteliksel fark da algılamayı ve algılananın da yenisunum olarak yansıtılmasını daha karmaşık hale getirmektedir. 1920'lerde Picasso'ya neden nesneleri oldukları gibi çizmediği sorulduğunda, o "Zaten nesneler oldukları gibi değildirler," cevabını vermiştir. Bu nesnenin kendisi ve görünümü arasındaki farkı vurgular bir yanıtıdır.

Yenisunum sürecini açıklama umuduyla ortaya atılan bir başka kuram da "Kopya Kuramı"dır. Ancak bu düşünce daha ilk aşamada, neyin kopya edileceği veya edildiği sorusuna cevap veremediği için yara almıştır. Sözkonusu

kopya nesnenin kopyası mıdır? Yoksa sanatçının (yenidensunumu gerçekleştiren kimse) algı veya duygularının kopyası mıdır? Bu yüzden en azından felsefî olarak, bir yenidensunumu oluşturan yapıt ve ona kaynaklık ettiği düşünülen model arasındaki ilişki, karmaşık ve belirsizdir. Yenidensunumun anlamı kendindedir, ona konu olan modelden bağımsızdır. Yenidensunum sürecinin yapısal özellikleri, onun içeriğini tanıyabilmemizi ve kaynağı ile karşılaştırmamızı çoğunlukla olanaksız kılmaktadır. Örneğin; fotoğrafta kaybolan benzerlik bir karikatürde daha belirgin olarak ortaya çıkabilir.

İşaret etmenin (denotation) yenidensunum süreci içinde gerekli bir aşama olduğu vurgulanmıştı. Ancak daha sonraları “işaret etmeyen” yenidensunumların varlığı ile ilgili örnekler verildi. Çelişki gibi görülen olgu ancak bu aşamada açıklık kazanmaktadır. Şöyle ki, resmin bir insanın yenidensunumu olabilmesi için ona işaret etmesi gerekmektedir. Ancak resmin bir insan yenidensunumu olabilmesi için hiçbirşeye işaret etmesi gerekmemektedir. Böylelikle yenidensunum süreci hakkında ortaya atılmış “Kopya Kuramı”nın ikinci zayıf noktası da ortaya çıkmaktadır. Eğer bir yenidensunum herhangi bir biçimde bir nesneye işaret etmiyorsa, o zaman yenidensunumu ve modeli arasındaki bir benzerlikten de söz edilemez. Örneğin; Rembrandt’ın “Avcılı Manzara” tablosundaki avcı, gerçek bir kişiye işaret etmiyordur. Bu resimdeki avcı yalnızca Rembrandt’ın tablosundaki avcıya işaret ediyordur. Kendi kendisi için oradadır. Zaten bu avcının o tablo içindeki gerçek kişiliği de alımlayan için, ressamın kan grubu kadar önemsiz bir olgudur.

Yenidensunum nesneleri “taklit etme” gibi pasif bir eylemi içermez. Aksine nesnelerin sahip oldukları özelliklerle

rin sınıflandırılması gibi öznel bir süreci kapsar. Nesne ve olaylar, sanatçı için tüm özellikleri ayrılaşmış ve sınıflanmış biçimde anlatıma açık beklememektedirler. Etkili bir yenidensunum buluş ve yaratıcılık gerektiren bir çalışmadır. Eğer yenidensunum sürecine konu olan nesne bir diğer sanat yapıtı ise, o zaman “taklit etme” olgusu gündeme gelir.

Her türlü sanat yapıtının birer yenidensunum olduğu görüşünün ortaya çıkışı Platon ve Aristo’ya kadar dayanmaktadır. Aynı görüş sonraları Rönesans kuramcıları tarafından da benimsenmiştir. Günümüzde ise, hiçbir sanat yapıtı bir yenidensunum olarak kabul edilmemektedir. Yenidensunum bir sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Ancak onu sanat yapıtı ve yenidensunum yapan özellikleri farklıdır.

“Gerçeklik” ve Yenidensunum

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

Bu soruya verilecek ilk cevap, ilişkinin yanılsamaya bağlı olduğudur. Bir görüntü gerçeğe yakın olduğu sürece aldatıcıdır. Modelin görünümüne yaklaştıkça kendi varlığını oluşturan özelliklerden uzaklaştığı sanısını yaratır. Yenidensunum kendi özelliklerinden çok, ona kaynaklık eden modelin özelliklerini üstlendiğinde, gerçek model olduğunun yanılgısını yaratır. Dolayısıyla bu konudaki gerçeklik ölçütü yenidensunum modeline yaklaştığı ölçüde kuvvet kazanmaktadır. Bu görüş “Kopya Kuramı”na oranla bazı üstünlükler taşır. Konu açısından önemli olan yenidensunumun gerçeği algılanabildiğine en yakın biçimde kopya etmesinden

çok, -uygun gözlem koşullarında izleyende, gerçek modelin yarattığı algısal etki ve beklentilere eş duygular yaratması demektir. Yaşanılan gerçeklik içinde algıladığımız görüntülerde nesneler birbirlerinden kontr çizgileri ile ayrılmazlar. Nesneleri birbirinden ayıran, daha önce de değindiğimiz gibi fon ile olan ilişkileridir. Ancak gerçekçi olarak niteliyebileceğimiz bir resimde kontr çizgileri vardır ve bu yanılsama da yenedensunumun izleyende yarattığı algıyı, gerçek görüntünün izleyende yaratacağı algıya yaklaştırır.

Yenedensunumun yarattığı yanılsama oranında gerçekteki modeline yaklaştığı görüşü benimsendikçe bazı ufak noktaların daha aydınlanması gerekmektedir. Yenedensunumun algılanmasında, yanılsamanın oluşmasının birtakım bireysel ölçütlere dayanması da çok doğaldır. Algının bireyselliği ölçüsünde yenedensunumun gerçekçilik ölçütleri de farklılık kazanmaktadır.

Bu durumda geliştirilen bir diğer düşünce biçimi ise, yenedensunumun gerçekliğinin aslına ait bilgileri en fazla iletebildiği ölçüde artıdır. Ancak bu görüş de çabuk yaranmıştır. Şöyle ki; alışılmış perspektife sahip ve gerçek renklere uygun olarak boyanmış bir resim düşünün. Bir de, aynı görüntünün tam ters perspektif ve her rengin karşıt renklere dönüştüğü ikinci bir resmi gözünüzün önüne getirmeye çalışın. İkinci resim gerekli kod açımından sonra konu aldıkları aynı gerçeklik hakkında, birinci resmin sağladığı kadar bilgi iletebilmekte ve fakat onun kadar gerçekçi olmamaktadır. Dolayısıyla yenedensunumun konu aldığı gerçekçi olamamaktadır. Dolayısıyla yenedensunumun konu aldığı gerçeklik hakkında ilettiği bilgilerin niceliğinin, onun bu konudaki sadakatinin bir ölçütü olduğunu da hiç söyleyemeyiz. Her iki resmin gerçeklikle ilgili boyutlarının okun-

ması bir takım “anahtar”ların elde edilmesini zorunlu kılmaktadır. Birinci resim için “anahtar”lar kendiliğinden edilmişken ikinci resmin okunması, bazı yorumları ve bu yorumların uygun şekilde kullanımını içerir. Birinci resmin içerdiği simgeler saydamdır ve okunması da kendiliğinden anında gelişir. Bu görüntü ile ilgili kod açımı bir alışkanlık olduğundan fazla çaba gerektirmemektedir. Aslında ilk resmin okunması da bir takım koşulların bilinmesini gerekli kılmaktadır. Ancak bu kurallar alışkanlık içinde saydamlaşmış ve bilinçaltı bir süreci kapsar hale dönüşmüştür. Tüm yenisunumlar için geçerli olabilecek gerçekçilik ölçütleri bu noktada gizlidir. Bu konudaki ölçüt, yenisunumun i-lettiği bilgilerin niceliğinden çok, “kullanılmış” simgelerin ne kadar çabuk okunup okunmadığına bağlıdır. Bu da, o yenisunum biçiminin ne kadar stereotipleştiğine, kanıksandığına ve yaygın olarak paylaşıldığına bağlıdır. Böylelikle gerçekçiliğin, yenisunumun içinde geliştiği kültüre, zamana ve onu üreten/yorumlayan bireylere bağlı olarak görelî bir yapı gösterdiği söylenebilir. Bu konuda yenisunum sistemlerine başka açılardan bakıldığında, yeni/eski veya yabancı olmalarına göre, yapay veya yetersiz olarak değerlendirilebilirler. Örneğin; bir nesnenin doğrudan yenisunumu Mısır’ın 5. hanedanından bir kimse için, 18. yüzyıl Japonya’sında yaşayan bir kimseye olduğundan çok daha farklıdır. Aynı şekilde aynı nesnenin yenisunumu 20. yüzyıl İngilizî için de önemli farklılıklar taşır. Dolayısıyla bu tür farklılıkların karşı kültürden bireyler tarafından anlamlandırılması, sözkonusu yenisunum biçiminin açıklanmasına yönelik bazı kuralların öğrenilmesini gerekli kılmaktadır. Böylelikle “gerçekçilik” bir tür yenisunum dizgesi haline dönüşmektedir. Gerçekçilik, yenisunum ve konusu arasındaki sabit bir ilişkiden çok, genel olarak kabul edilmiş

yenidensunum dizgelerinin “o” yenidensunum için kullanılmış olanla ilişkisini içerir. Standart olarak kabul edilen ise çoğunlukla, gelenekselleşmiş yenidensunum dizgeleridir.

Bir yenidensunumun gerçekçiliği “taklit”, “yanılsama” veya “bilgi iletme”den çok bu ilişkinin tekrarlanarak yer etmiş olmasına bağlıdır. Herhangi bir resim, herhangi bir nesne/olay veya düşüncenin yenidensunumu olarak kabul edilebilir.

“Yenidensunum”, bir seçme, doğruluk ve bilgi iletme işlemi olduğu kadar, gerçekçilik de bir alışkanlık ve kanıksama durumudur. Yenidensunum sistemlerinin farklılığı, bir resmin başka sistem içinde “doğru” fakat “gerçekçi olmayan” bir anlam kazanmasını sonuçlarken, bir diğer sistem için aynı resmin, “yanlış” fakat “gerçekçi” nitelenmesine yolaçabilir. Resmin gerçekçiliğinin onun konu aldığı nesne ve kendisi arasındaki benzeşmeye dayandığı hakkındaki yaygın görüş, aslında o resmin içinde üretildiği yenidensunum sisteminin kurallarına olan uygunluğu ve yakınlığı ile ölçülür. Bir resmin doğaya benzediği söylendiğinde asıl anlaşılması gereken, o resmin sözkonusu sistem içinde doğanın genellikle resmedildiği biçime olan yakınlığıdır. Resmin bireyde uyandıracığı yanılsamanın (konu aldığı gerçek model yerine algılanması), model hakkında izleyen tarafından edinilmiş önyargılara bağlı olduğunu önce de söylemiştik. Çoğunlukla bu önyargılar da, modeli oluşturacak nesnelerin tasvir edilişlerinden (diğer yenidensunumlardan) etkilenir. Benzeşme ve aldatıcılık yenidensunum sürecinin sabit ve bağımsız ölçütleri olmaktan çok, onun ürünleri olan olgulardır.

Buraya kadar sürekli vurgulanması amaçlanan nokta yenidensunum ve konu aldığı model arasındaki benzeşme-

nin, o yenedensunumun gerçekliği ile ilgili olmadığıdır. Benzeşme ölçütü yenedensunum sistemine bağlı olarak göreli bir yapıdadır.

Böylelikle yenedensunum sürecinin basit bir fiziksel yansıtmadan ibaret olmayıp, göreli, değişken bir simgesel ilişkiden kurulu olduğu söylenebilir.

Görüntü/Teknik Görüntü

Görüntüler anlamlı yüzeylerdir. Çoğunlukla mekân ve zaman ile ilgili dört boyutu, iki boyutlu bir düzlem haline getirerek, kendi dışlarındaki şey' lere işaret ederler. Görüntülerin anlamı, onların yüzeylerinde yatmaktadır. Bu anlam ilk bakışta göze çarpabilir ancak çok yüzeysel bir değerlendirme olur. Sözkonusu anlamın derinliklerine inmek istersek, görüntüyü oluşturan yapıları tekrar biraraya getirmek gerekir. Bunun için göz, görüntü yüzeyindeki değişik noktalara odaklanır. Gözün, görüntü yüzeyindeki bu hareketlerine “tarama” denir. Tarama, o görüntüyü oluşturan öğelerin değişik sıralarla algılanmasını sonuçlayarak, kendi içinde bağımsız bir zaman kurgusu yaratır.

Görüntüler içinde yaşanan gerçeklik sözkonusu olduğunda açıklayıcı işlevler üstlenirler. İnsan, kendi dünyasına erişme çabalarında yine kendi ürettiği kültürel yapılardan yararlanır. Ancak içinde yaşadığı dünyayı ona daha yakınlaştıracığını umduğu görüntüler bu işlevleri sırasında ister istemez, insan ve onun gerçekliği arasına girerek sözkonusu uzaklığı daha da arttırırlar. Bu özellikleri ile görüntüler insan için, içinde yaşanan gerçekliğin bir haritası olmaktan çok bir perde durumundadırlar. Böylelikle gerçekliği sunar-ken, onu “yeniden” sunmuş olurlar. Sonuçta insan yaşadığı gerçeklik içinde yönünü bulmak için ürettiği görüntülerin arasında kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

Teknik görüntülerin bir aygıt (apparatus) tarafından üretilmeleri, onlara diğer görüntülerden çok farklı özellikler kazandırmaktadır. Bilimsel metinlerin bir ürünü olan aygıt

da, tenik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirir. Bu özellikler teknik görüntüleri tarihsel ve ontolojik bağlamda, geleneksel görüntülerden çok farklı bir konuma oturtmaktadır. Teknik görüntülerin çözümlenmesi her zaman zordur. Çünkü birçok kimse tarafından ilk bakışta böyle bir sürece (okunma/kod açma) hiç gerek olmadığı düşünülür. Çünkü bu tür görüntülerin anlamının, onların yüzeyinde ve çabasız bir alımlamaya açık beklediği düşüncesi yaygındır. Yüzeyde yattığı sanılan bu anlam ve görüntü arasındaki ilişki, bir parmak izindeki fiziksel neden-sonuç ilişkisine benzetilmektedir. Örnekte görüntü “iz”dir, anlamı ise, “nedeni”dir (parmak). Böylelikle teknik görüntülerde işaret edilen gerçekliğin onun nedeni olduğu ve görüntülerin de, başı sonu belli bir neden-sonuç ilişkisinin son halkası olduğu düşünülür. Örneğin; ışık nesnelerden yansır ve yine ışığa karşı duyarlı bir yüzey üzerine düşerek iz bırakır, daha sonra türlü fiziksel/kimyasal süreçlerle teknik görüntüler oluşur. Sonuçta bu görüntülerin anlamları, gerçeklikle aynı düzlemdeymiş gibi görünür. Dolayısıyla, görüntüleri izleyen kimse onu, çözümlenmesi gereken bir simgeler bütünü olarak görmekten çok, içinde yaşanan gerçekliğin bir aynası olarak değerlendirir. Görünürde hiç simgesel olmayan nesnel özellikleri, onu izleyenlerde bir görüntüye baktıklarından çok, bir pencerenin içinden gerçekliği seyrettikleri yanılsamasını doğurmaktadır. Çoğunlukla insan, bu tür görüntülerin gerçekliğine kendi gözlerine güvendiği kadar güvenmektedir. Teknik görüntüler zaten genellikle bir “görüntü” olarak değil fakat, “görüş” olarak değerlendirilmektedir. İlgi, görüntülerin üretim sürecinden çok, bu görüntülerin işaret ettiği gerçekliğe yöneliktir. Bu tür yanlış eleştirel görüşler, görüntülerin metnin yerini aldığı bir çağda çok tehlikelidir. Bu tehlike, teknik görüntülerin “nesnel”liğinin aslında bir oyun

olduğundan ortaya çıkmaktadır. Onlar yalnızca bir görüntüdürler ve bundan ötürü de simgeseldirler. Hatta geleneksel görüntülerden daha soyut ve simgesel açıdan karışık yapıdadırlar. Anlamları da doğrudan gerçekliğe dönük değil fakat, metinlere yöneliktir. Bu görüntüler varlıklarını, metinlerin görsel olarak kavramlaştırılması gibi çok yeni türde bir yaratıcılığa borçludur. Geleneksel bir görüntü sözkonusu olduğunda, simgelerle uğraştığımızı çok kolaylıkla söyleyebiliriz. Eğer böyle bir görüntüyü çözümlemek istiyorsak, yapıtı gerçekleştiren kimsenin kodlama sürecine uygun olarak simgeleri bir kod açma işlemine tabi tutmamız gerekmektedir. Ancak teknik görüntülerin çözümlenmesinde iş bu kadar basit değildir. Burada da ressam gibi, görüntü ve anlamı arasına bazı unsurların girdiği bir gerçektir. Ancak bu sefer sözkonusu unsur “kamera” (fotoğraf makinası) ve onu kullanan “kişi”dir. Fakat aygıtı kullanan, görüntü ve anlam ilişkisi arasındaki zincirleri (fiziksel neden-sonuç ilişkisi) koparmamaktadır. Bunun yanı sıra, anlam ve ona etkide bulunan unsurla girdi-çıktı olarak ilişkiye geçmektedir. Ancak anlamın unsurla ilintili bu geçişinde nelerin olup bittiği hâlâ gizlidir.

Yukarıda açıklanan bilinmezliğine rağmen, teknik görüntüler konusunda bazı yorumlara da varmamız olasıdır. Şimdiye kadar edindiğimiz bilgiler ölçüsünde şunları söyleyebiliriz; teknik görüntüler yalnızca birer görüntüdürler, onlar gerçekliğe açılan pencereler değildirler. Her olay’ı bir “durum”a çevirerek aktarırlar.

Aygıt (Apparatus)

Bütün teknik görüntüler bir aygıt tarafından üretilir-

ler. Aygıtların özelliklerinin araştırılmasında, fotoğraf makinası uygun bir örnek olarak ele alınabilir. Aslında fotoğraf makinası tüm diğer aygıtların embryonik aşamadaki prototipini oluşturmaktadır. Sözkonusu aygıtlar, günümüzde ve gelecekte, insan yaşamının en önemli belirleyicileri durumuna gelmektedirler.

Aygıtlar insanlar tarafından üretilmiş nesnelerdir. Bunların tümüne “kültürel nesne”ler diyebiliriz. Aygıtlar içinde üretildikleri veya kullanıldıkları kültürün bir parçasıdır.

Kültürel nesneleri çok kabaca ikiye ayırabiliriz; Bunlar, “üretim” ve “tüketim” mallarıdır. Her iki tür nesne de toplumsal açıdan olumlu ve işlevseldirler. Bu iki tür nesne arasındaki ayrım aslında, doğa ve kültür bilimleri arasındaki ayrımın belirleyicileridir. Örneğin; kültür bilimleri üretilen nesneler arkasında gizli olan niyetleri araştırır. Bu konuda doğa bilimlerinin sorduğu “nasıl?” sorusunun yanında, kültür bilimleri aynı zamanda “ne için?” sorusunu da sürekli sormaktadır. Bu ölçütlere göre de fotoğraf makinası, fotoğraf üretiminin altında yatan gizli amaç ve niyetleri saklamaktadır. Ancak aygıtı bir üretim aracı olarak gördüğümüzde birtakım sorular daha doğmaktadır. Örneğin; fotoğraf, “elma” ve “ayakkabı” gibi bir tüketim malzemesi midir? Veya fotoğraf makinası “iğne” yahut da “makas” türünden bir üretim aracı mıdır?

Bir tür alet olarak niteleyebileceğimiz üretim aygıtları, birçok nesneyi doğada bulunduğu konumdan alarak, bizim bulunduğumuz düzeye getirirler. Bu onların üretim aşamasıdır. Dolayısıyla, her aletin onun üretim aşamasına konu olan nesnenin biçimini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Doğadan aletler tarafından alınan nesneler artık doğal olmayan

bir biçime dönüştürülerek, “kültürel nesne” niteliğine sahip olurlar.

Sanayi toplumu sözkonusu olduğunda en geçerli ölçüt iş'tir. Bu toplumlar içinde makinalar da iş üretirler. Doğaya ait nesneleri alarak, bunlara yeni biçimler verirler. Dolayısıyla bir anlamda yaşanan dünyayı da biçimlendirmiş, değiştirmiş olurlar. Ancak aygıtlar böyle çalışmazlar. Onlar dünyayı değil, dünyanın anlamını değiştirme yönünde işlerler. Bu açıdan işlevleri de simgesel sayılır.

Fotoğrafçının bir iş yaptığını söyleyemememize karşın, bir üretimde bulunduğunu da yadsıyamayız. Fotoğrafçı simgeleri belirli süreçlere tabi tutar, üretir, depolar. Bu süreçlere benzeyen başka süreçler de, toplumun diğer bireyleri tarafından değişik biçimlerde yaşanır. Yazarlar, ressamalar, besteciler, tüketim açısından fotoğraftan farklı olan, resimler, metinler ve besteler gibi, üzerlerinde konuşulabilen, karara varılabilen, okunabilen, izlenebilen, çalınan veya dinlenen ürünler yaratırlar. Bu ürünler kendi başlarına varolmaları yerine bir bütünün, mecraların (media) parçalarını oluştururlar. Günümüzde bu süreç aygıtlar tarafından işlenmektedir. Bu konuda insangücünden daha geniş olanaklara sahiptirler ve sözkonusu süreçlerin oluşturulması ve denetlenmesi gibi işlevleri de üstlenmişlerdir. Çağımızda aygıtlar bilgi desteğini üretmektedirler. İnsangücü ise, çoğunlukla aygıtların çalışma programının üretilmesinde ve çalışmalarının denetlenmesinde görev almaktadır.

Yukarıda bahsedilen yönlerden fotoğraf makinası, simge üreten bir aygıt olarak nitelenebilir. Kendi içinde barındırdığı bazı kurallara göre simgesel yüzeyler üretir. Fotoğraf makinası, fotoğraf üretmek için programlanmıştır ve üretilen her somut fotoğraf da, onun programlanmış yete-

neklerinin bir görünümüdür. Bu yetenekler çok zengindir ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı, bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir. Üretilen her fotoğraf ile, fotoğraf makinasının sahip olduğu saklı yönlerden bazıları aydınlığa çıkmaktadır. Fotoğrafçının çabaları da, bu gizli yeteneklerin tanınması ve sözkonusu yetenekleri oluşturan programın tüketilmesi yönündedir. Fotoğraf makinası ve fotoğrafı çeken kimse arasındaki ilişki türü çok yenidir. Burada fotoğrafı çeken, ne sabit, ne de değişken bir unsur durumundadır. Dolayısıyla, fotoğraf makinası ve onu kullanan kimse birarada işlevsel bir bütün oluşturabilmektedirler. Her iki unsur da birbirinden bağımsız bir işlev üstlenemediğinden, fotoğrafı çeken kimsenin bu bağlamda “işleten” olarak adlandırılması da doğaldır. 1976 yılında birçok dergide yayınlanan fotoğraf makinalarının reklam metni başlıkları da sözkonusu ilişki türünün somutlaştığı örnekler olarak gösterilebilir:

“Nerede kontrolün sizden makinaya geçtiğinin söylenmesi güçtür.....” (Minolta Cameras)

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

Sözkonusu oyunun çabuk sona ermemesi için makina programının çok zengin olması gerekmektedir. Dolayısıyla programın olanaklarının işletenin üstesinden gelebileceğinden daha kapsamlı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fotoğraf makinası, hiçbir fotoğrafçının veya tüm fotoğrafçıların düşleyemeyeceği kadar çeşitli fotoğraf üretme kapasitesine sahiptir. Bu nedenle makina programı hiçbir kimse tarafından sonuna kadar tüketilemez. Bu da, fotoğraf makinasını tam anlamıyla bir “karanlık kutu” haline dönüştürmektedir. Kişiyi fotoğraf çekmeye yönelten aslında sözkonusu karanlık kutunun gizemidir. Ancak fotoğrafçı zamanla ka-

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

Sonuç olarak anlatılması istenen en önemli nokta, aygıtın programının simgelerden oluştuğudur. İşletim için gerekli olan da bu simgelerle oynamak, onları birbirleriyle ilişkilendirmektir.

Işık + Duyarlı Yüzey

Fotoğrafın birçok toplumbilimci tarafından “dünyaya açılan pencere” olarak nitelenmesi, günümüzde bile toplumsal bağlamda kuvvetli bir belge olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Aslında bu yargının kökeni, fotoğrafın kendi teknik özelliklerinin yanısıra, onun içinde doğduğu 19. yy'ın estetik görüşlerinde yatmaktadır. Fotoğrafın 19. yy'da içinde yaşanan çağın hakim olan düşünce yapılarına ve estetik anlayışına göre değerlendirilmiş olması da çok doğaldır. O dönemde yaygın olan Romantisizm akımına bir tepki olarak, Gerçekçilik düşüncesi gelişmekteydi. Romantisizmi oluşturan temellere Auguste Comte'un pozitivist görüşleri ile karşı çıkılıyordu. Bu görüşe göre us. (rationale) Kant'ın öngördüğü gibi, kendi yapısı ile dış gerçekliği belirlemiyor, dış gerçekliğin yapısal düzenini oluşturan kurallar, insan zekasının belirleyicisi olarak değerlendiriliyordu. Buna göre de, gördüğümüz ve dokunduğumuz, kısacası içinde

yaşadığımız gerçekliği, tek ve mutlak gerçeklik olarak görmemiz, değerlendirmemiz gerekiyordu. Gittikçe yaygınlaşan bu görüş doğrultusunda, resim sanatı hakkındaki değişik düşünceler de bu konudaki kuramsal yapıya çeşitlilik kazandırıyordu. Şöyleki; Courbet, 1861’de resmin yalnızca gerçek olan nesneleri gösterebileceğini söylemişti.

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

Bu dönemlerdeki egemen düşüncelerin tümüne göre sanat yapıtı, insanların kendileri ve/veya gerçeklik ile aralarındaki ilişkilerin bir anahtarı olarak görülüyordu. Sanat yapıtı, onun arkasında bulunan yaratıcısını veya gerçekliği yansıtan bir iletişim biçimi olarak niteleniyordu. Böylelikle resim veya herhangi bir başka sanat yapıtı, olmayanı varmış gibi gösteren paradoksal bir yapıya oturtulmuş oluyordu. Bu tür düşünce yapısının egemenliği Kübizm’le kırılmaya başladı. Kübizm resmi, ilişkili olabileceği her türlü dışsal yapıdan uzak öncelikle belli bir fiziksel varlığa sahip nesne olarak yorumluyordu. Böylelikle sözkonusu yapıtın anlamı, onu meydana getiren sanatçıdan ve içinde oluşturulduğu gerçeklikten bağımsız olarak inceleniyordu. Daha sonraları ve günümüzde sanat yapıtı, kendi sınırları ve fiziksel özellikleri dışında hiçbir olgu ile ilişkilendirilmeden içeriği açısından değerlendirilmeye başlandı. Kübizm’den sonra Modernizm akımı ile egemen olan görüşler doğrultusunda da sanat eseri, önceleri sözkonusu olan “yeniden sunma” işlevinden de ba-

ğimsiz tutularak, Kübizm’ce atfedilen “yanılsama” ve “iletişim” işlevlerinden de soyutlandırılmıştır.

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

Fotoğraf herşeyden önce nesnelerin görüntülerinin ışığa karşı duyarlı malzemenin üzerine saptandığı optik ve (kimyasal/fiziksel özellikleri olan) mekanik bir süreçten ibarettir. Artık günümüzde teknik açıdan ilkel sayılabilecek bu sürecin doğurduğu görüntülerin asılları ile olan benzerliği fotoğrafın günümüze kadar 19. yüzyılın düşünce yapısı ile değerlendirilmesine yol açmıştır. Halâ fotoğraf görüntüsünün kendi varlığı “dışında”, “arkasında” veya “ötesinde”, gerçeklikle ilgili (isterse fotoğrafı çeken kimsenin duygu ve düşünceleri olsun) bazı olgulara yansıtma bulunduğu görüşü kuvvetle yaygındır.

Fotoğrafı çok ilginç bir buluş haline getiren hammaddesinin “ışık” ve “zaman” oluşudur. Fotoğraf makinaları çok yaygın görüşler doğrultusunda görüntüleri taşımaya yarayan kutulardır. Bu makinaların çalışma ilkesi, icat edildiklerinden bu yana hiç değişmemiştir. Nesneden yansıyan ışık kapalı kutu üzerinde bir delikten geçerek ışığa duyarlı malzeme (film) üzerine düşer. Birtakım kimyasal süreçler sonunda ışıktan etkilenen malzeme üzerindeki izler kalıcı hale getirilir ve bu izler tekrar optik/kimyasal süreçlerden geçirilerek fotografik baskılar elde edilir. Aslında tüm süreç günü-

müz t knik standartlarına göre basittir. Geçirdiği evreler aı-
sından matbaa makinasına da benzetilebilir. Günümüzde de
gizemini koruyan kaydedilen görüntülerin doğasıdır. Başka
bir deyişle fotoğraf makinasının saptadığı görüntüler insan
eliyle üretilen kültürel bir yapı mıdır, yoksa sadece kumdaki
ayak izleri gibi fiziksel bir oluşum mudur? Sorunun cevabı
her iki durumu da kapsamaktadır.

Fotoğraf içerdiği teknik süreç yüzünden konu aldığı
model ile özdeşleştirilmiştir. Son yıllarda fotoğraf, birçok
düşünür, sanat tarihçisi ve sinema eleştirmeninin ilgisini
ekmiştir. Ancak birkaç istisna dışında bütün görüşler fotoğ-
rafın elle çizilen resimlerden çok farklı olduğu doğrultusun-
dadır. Bu farklılık yargısı da, önceleri birçok kez değinildiği
gibi, fotoğrafın optik bir ortam olması dolayısıyla kendine
 zg  niteliklerinden doğmaktadır. Bu alanlarda çalışmalarını
yoğunlaştıranlar, söz konusu farklılık hakkında bir fikir birli-
đine varmışlardır, ancak bu farklılığın özellikleri konusunda
görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Bu araştırmanın sorunsalı-
nın ve bu konudaki ortak yargıların hareket noktalarını ince-
lemek daha sonra ayrıntılı olarak açıklanacak olan karşıt g -
r şlerin belirginleşmesine yardımcı olacaktır.

Fotoğraf görüntüsü ve konu aldığı gerçeklik arasın-
daki benzerlik hakkında sinema kuramcısı Andre Bazin d -
ş ncelerini şöyle açıklamıştır:

“Fotoğraf görüntüsü, konu aldığı gerçek nesnenin kendisi-
dir. Ancak nesne fotoğraf görüntüsünde içinde bulunduğu
gerçek zaman ve mekandan soyutlanmış olarak yer alır.
Görüntü ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar ar-
pıtılmış olursa olsun, isterse hiçbir belgesel nitelik taşıma-
sın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı
aslında yenedensunumu olduğu modelin kendisidir.”

Bazen burada, yenedensunulanın aslına oranla indir-

genmiş özelliklerinin varolduğunu vurgulamakta, ancak yine de onun yerine algılanabileceğini söylemektedir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Burada vurgulanmak istenen fotografik görüntünün ilettiği bilgilerin doğruluğu, gerçeğe yakınlığıdır. Ancak bahsedilen özellik, nicelik ve nitelik açısından bilgi iletmeye olduğunda, teknik bir resim veya harita herhangi bir fotografik görüntüden daha kesin ve ayrıntılı bilgi aktarıyor olabilir.

Görülüyor ki, fotografik görüntülerin sunduğu verilerin niceliği karşısında onun bu konudaki güvenilirliğini hiç sorgulamadan kabul etmişiz. Fotoğrafa atfedilen güvenin bir başka nedeni de, sonuç görüntünün alımlayanda yarattığı

algıların gerçekliğin neden olduklarına çok yakın olduğudur. Ancak burada daha çok sözkonusu olan bireysel algıdaki değişikliklerdir. İçinde yaşadığı gerçekliği çalışmalarına konu edecek bir yenedensunumcu artık doğal çevresini de yenedensunulmuş biçimiyle algılamaya başlar. Bu olgu, sonuç üzerinde en fazla söz sahibi olma, süreci denetleme arzusunun kaynaklanır. Kişi gerçekliği yenedensunulmuş biçimiyle görmeye başlar. Fotoğraf sanatı tarihinde de, Edward Weston gibi uygulayıcılar tarafından “önceden görselleştirme” (pre-visualization) olarak tanımlanmıştır. Fotoğrafçı çekim aşamasında önce çekeceği konunun fotoğraf görüntüsünde alacağı biçimi zihninde canlandırmaya çalışır. En azından renkli gerçekliği grinin tonlarına dönüştürerek pozlama değeri üzerinde karar verir. Bu yaklaşım fotoğrafçının doğal algılarını bir fotoğraf görüntüsünün doğuracağı algılara yaklaştırmaktadır. Aslında kişinin kendini zorunlu olarak farklı bir algısal süreç içine sokması baştan fotoğraf ve ona konu olan arasındaki en azından görsel ayrımı kabul etmek demektir. Doğal algının fotografikleşmesi, sonuç görüntü ve konusu arasındaki ilişkiyi en azından bu kimseler için kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla burada söylenmesi gereken, fotografik görüntünün çekim sırasında algılanan gerçekliğe benzediğinden çok bireysel algının fotoğraf görüntüsünün oluşturacağına yakın bir biçime dönüştüğüdür.

Teknik Yapı ve Anlamlama

İçinde yaşanan çağda artık fotoğraf gündelik hayatta insanı sıkı sıkıya kuşatmış bulunmaktadır. Bunun başlıca nedeni, teknik, ekonomik ve kültürel bakımlardan oldukça “pratik” bir medium oluşudur. Hemen her ortama uyarlan-

bilecek biçimde, oldukça esnek bir yapısı vardır; onunla, onun sonsuz sayıda örnekleriyle, küçük boyutlarda gazetelerde, ya da billboard olarak kentin çeşitli mekanlarında karşılaşılır. İnsanların önüne, galerilerde sanat eseri, dergilerde reklam ve gazetelerde de haber olarak çıkar. Yarattığı gerçeklik izleniminin gücü yanısıra, görünüşte yaşanan bir ilişki sonucu, temsil ettiği ya da temsil eder gibi yaptığı gerçeklikle kendisi arasına girebilecek en basitinden “rötuş” olmak üzere sayısız müdahaleye açıktır. Bu da onu sıklıkla başvurulanan bir kullanım aracı kılar. Kolayca yönetilebilir ve yönlendirilebilir. Resmi ya da bürokratik işlemlerde “bilgi verici”, vazgeçilmez bir belgedir. Onu bu denli yaygınlaştıran etmen de, sadece tüketiminin değil, üretiminin de çok kolay oluşudur. Çok yalın ve kolayca uygulanabilecek bir teknik bilgi gerektirir. Ayrıca pahalı değildir, bu yüzden hemen herkes fotoğraf çekebilir, deklanşöre basışının sonucunu çok kısa bir sürede görebilir ve bu sonucu çok uzun süre saklayabilir. Akıp giden hayatın dondurulmuş bir kesiti olduğu çok iyi bilinmekle birlikte, insanlara “gerçekten yaşamış olduklarını” hissettiren aile albümlerini doldururlar.

Ancak bu kadar sık ve yoğun ama “kolay” tüketim/üretim mekanizmasının ardında ne vardır? Çerçeve-deki görüntü ile deklanşör arasına giren “karar süreci” bir fotoğraf çekimini ne ölçüde “üretim” kılar? Diğer yandan, bir fotoğraftaki kadın görüntüsünü “kadın” olarak açabilmekle, o fotoğraf nasıl tüketilmiş olur? Kısacası, bütün bu kolaylıklar perdesi arkasında neler vardır? Söz konusu üretim/tüketim mekanizmasının bir parçası olan kişi, yukarıda değinilen kolaylıkların ötesine geçip, fotoğrafın anlamını kavrayabilir mi? Daha da önemlisi bir kurum olarak fotoğraf, kendine özgü anlamını geri plandan alıp ortaya çıkarsa, bu kadar güçlü olabilir mi? Fotoğrafın mahiyetinin gerçek-

ten anlaşılabilmesi için sözkonusu mekanizmaların ontolojik yapısıyla ilişkilendirilmesi gerekir. Fotoğrafa ilişkin söylemler topluluğu ile fotoğrafın kendisi arasındaki fark, bu bölümün hareket noktası olacaktır.

İşleten'e Açık Tercihler

Makinaların gerçeklikle ilgili olarak bilimsel statüsü hakkındaki şüphelerin yayıldığı günümüzde bile, "Kamera yalan söylemez!" görüşü zihinlerdeki gerçerliliğini korumaktadır. Bunun asıl nedeni de, makinaların insanlara özgü yanırları yapmamalarıdır.

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

"Fotoğraf, her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır çünkü, mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinasının örtücüsü açılır açılmaz, objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte, fotografik görüntünün bu inanırılırlığı, insan müdahalesine gerek olmadığından kaynaklanmaktadır."

Fotoğraf hakkında günümüzde yaygın olan görüşlerin kaynağı olan varsayımlar, başlıca iki yaklaşım altında incelenebilir; bunlardan ilki mekanik doğasından ötürü gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğu görüşüdür. Diğer görüş ise, fotoğrafın teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü güvenilirlik kazandığıdır. Fotoğraf ortamı, cüzdanında çocuğunun veya eşinin fotoğrafını taşıyan herkes tarafından, neredeyse her türlü anlatım biçiminin ötesinde "evrensel" ve "bağımsız" bir dil sayılır. Bunun gibi, Müjde Ar'ın bir dergi kapağındaki fotoğrafı da, onun bir

insan olarak varlığının güvenilir ve kesin bir göstergesi sayılmaktadır. Bu, izleyen tarafından sözkonusu yapıtın oluşturulması sırasında devreye giren değişkenlerin bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, belli sınırları ve çerçevesi olan fotoğraf görüntüsünün, yaşamı oluşturan sürekli ve çerçevelenmemiş deneyimlere oranla farklılığının gözden kaçmasına neden olmaktadır. Ancak okur-yazar bir izleyici, fotoğraf ile olan etkileşimi sırasında sözkonusu ortamın semantik ve ontolojik sınırlılıklarını göz önünde bulundurur. Herhangi bir ortamın okunabilirliği (literacy) sözkonusu yapıtın ne derece ve ne düzeyde algılanabildiğine bağlıdır. Fotoğraf ortamının okunabilirliği, ancak ortamın sınırlılıklarının iyi tanınması ile gerçekleşebilir. Bu yüzden fotografik görüntünün okunması, aslında ilettiği bilgilerin doğal ve yeterli gözükmesine karşın, bir “öğrenme” süreci gerektirmektedir.

Fotoğraf görüntüsünün anlaşılabilir kılınması, ona bir takım kapalı anlam sistemlerinin atfedilmesine bağlıdır. Dolayısıyla, söz konusu çözümleme, okuma veya yansıtma-
dan soyutlandığında fotoğraf görüntüsü belirsiz nitelikler taşır. Günümüzde fotoğraf konusunda kuvvetli eleştirilere az rastlanması da bu konudaki okur-yazarlığın henüz yeterince gelişmediğini göstermektedir. Bu belirlendiği ve anlamlandırıldığı düşünüldüğünde daha da açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

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

“Kişilikler ve durumlarla uğraşan sanat dallarının bile do-

ğal bir eylem olduğı söylenemez. Bu tür etkinlikler belli bazı tercihler, seçimler ve düzenlemeler sonucu gerçekleşir.”

Bir ressam, akrilik boya yerine yağlıboya kullandığı zaman, bir besteci sonat yerine konçerto yazdığı zaman veya bir heykeltıraş çalışacağı malzeme olarak, tahta yerine metali tercih ettiği an “seçim” yapmış sayılır. Dolayısıyla her sanat yapıtı üretim süreci sırasında karşılaşılmiş birçok seçenek doğrultusunda verilen kararlarla meydana getirilmiştir. Fotoğrafçılar da, diğer sanat ortamlarında ürün veren kimseler gibi seçim özgürlüğüne sahiptirler. Birçok kimse fotoğrafı gerçekliği olduğu gibi yansıtan, kendiliğinden düzenlenmiş ve oluşmuş görüntüler olarak görür. Fotoğraf makinası ve agrandizör gibi teknik süreç içinde temel sayılabilecek aygıtlar bu inancın gelişmesine yol açmıştır. Ancak süreç içinde bir fotoğrafçının tabi olduğu karar aşamaları sözkonusu ortamı nesnellik açısından şüpheli bir konuma oturtmaktadır. Fotoğrafçı kullanacağı makina formatı, film türü, fotoğrafı çekeceğı mekan, objektifin türü, konuya göre uzaklığı ve konumu, görüş açısı, deklanşöre basacağı an, oluşturulacak fotoğraf görüntüsünün boyutları, sunuş biçimi ve yeri konusunda karar vermek zorundadır.

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler sonuç olarak onun doğru ve güvenilir bir işaret oluşturmamasını tehlikeye düşürmekte veya olanaksız kılmaktadır. Bunlara karşın fotoğraf, gerçeklikle olan “görünürdeki” kuvvetli ilişkisinden ötürü çoğunlukla konu aldığı model ile (gerçeklik) aynı düzlemde değerlendirilmektedir. Ancak sözel göstergeler veya “gerçekçi” olarak nitelenen resimler, işaret ettikleri ile aynı düzlemde karşılaştırılmamaktadırlar.

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

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

Ünlü fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, çekim aşı-

masında sözkonusu seçimlerin yapıldığı ve deklanşöre basıldığı anı “Karar Anı” (Decessive Moment) olarak nitelemiştir. Bu an aslında fotoğrafı çekecek kimsenin önündeki gerçekliğin dramatik özelliklerinden çok, ortamın görsel yanı ile ilgilidir. Gerçekliğin sözkonusu kesitinin (mekan ve daha sonra zaman açısından) fotoğraf görüntüsü oluşturmaya uygun hale geldiği an’a bilinç karar verir. Dolayısıyla, verilen karar (çekim) objektif önündeki gerçeklik ile bilincin bir etkileşimi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu an çok kısa bir süredir ve çekimden sonra fotoğraf görüntüsünün kendisinde “şimdiki zaman”, bizim zamanımızda da hep “çekildiği zaman” olarak kalır.

Mark Edwards, Kopenhag dışındaki Kristiania kolonisinde iki yıl süreyle kaldı. Bu süre içinde yaşadığı yeri fotoğraflarla görüntüledi. Mark Edwards’ın iki yıllık sürekli algılarının sonucu olarak ortaya çıkan dört yüz fotoğrafın çekiminde örtücünün açık kaldığı toplam süre dört saniye tutuyordu.

Bresson’un düşüncesinin sınırlılığı, çekim aşamasında verilen bu kararı, fotoğrafın teknik süreci içindeki tek ve en önemli karar olarak nitelemesinden kaynaklanır.

Fotoğrafı çeken kimse, nerede, neyi ve ne zaman çekeceğine karar verir. Dolayısıyla fotoğrafçı, fotoğraf makinasının kendine özgü sınıflamalarına (category) müdahale eder. Aslında seçim için özgür gibi gözükse de fotoğrafçı fotoğraf makinasının kendi programının sınırları dahilinde hareket etmektedir. Ne olursa olsun fotoğrafçı, makinanın gerçekleştiremeyeceği bir karar veremez. Bu programlı bir özgürlük’tür. Çekim aşamasında makinanın, fotoğrafçının niyetine boyun eğdiği söylenebilir. Ancak sözkonusu niyet zaten makina programının dahilindedir. Fakat fotoğrafçı, ma-

kinasının barındırdığı dışında birtakım sınıflamalar da yaratabilir. Bu aşamada, fotoğrafı çeken kimse kendini fotoğraf endüstrisinin oluşturduğu (aygıtın programını geliştiren) meta-program içinde konumlandırmış demektir. Sonuç olarak, fotoğraf makinasının onu kullanan kişinin niyeti doğrultusunda, fotoğrafçının da kullandığı aygıtın programının sınırları içinde işlevlerini sürdürdükleri söylenebilir.

Çekim kararı (neyin, nerede, ne zaman çekileceğini kapsar) bilinç düzeyinde gerçekleştiği gibi, kimi kez de bilinçdışı düzeylerde gerçekleşebilir. Kararın başarısı birçok kez de “şans”a bağlıdır. Fotoğrafı kişisel başarı açısından çok aldatıcı bir ortam yapan, başarılı görüntüleri sonuçlayan bazı kararların rastlantısal olarak verilmiş olmasıdır. Bu anlamda makinanın kendi programı dahilinde, fotoğrafçının minimum müdahalesi sonucu görüntü ürettiği söylenebilir.

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

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

Fotoğrafçı, bir kişinin yüzünü, uçan bir sineği, yıldızların fotoğrafını çekebilir veya aynada kendi kendini fo-

toğraf çekerken görüntüleyebilir. Ancak konunun çekilebilir olması eşdeyişle, aygıtın sağladığı yeteneklerin kapsamına girmesi gerekmektedir. Bu göz önünde bulundurulduğu sürece, fotoğrafı çeken kimse konusunu seçmekte özgürdür. Çekim süreci içinde, fotoğrafı çeken kimse ve fotoğraf makinası işlevsel bir bütün olarak çalışırlar ve görüntüyü ancak birlikte gerçekleştirebilirler.

Görüntü Çerçevesi

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

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

Buraya kadar açıklananlardan anlaşılacağı gibi, görüntü çerçevesi içine dahil edilen öğeler, o görüntünün anlamını belirlemektedirler. Bunun nedeni de, görüntü çerçevesi içine alınan öğeler arasında kendiliğinden bir ilişki kurulmasıdır. Fotoğrafçı bir kalabalık içinden yalnızca iki kişiyi çerçevesi içine almışsa, artık görüntü çerçevesi içindeki bu kişiler arasında bir ilişki kurulmuş olur. Koen Wessing adlı savaş muhabiri, Nikaragua iç savaşı sırasında birçok fotoğraf çekmiştir. 1979 yılında çekilmiş bu fotoğraflardan biri, yıkık bir sokağı, sokağın başında elinde silahları bulunan üniformalı askerleri göstermektedir. Bunlar fotoğraf makinasına doğru ilerlemektedirler. Askerlerin arkasında ise, iki rahibe görüntü çerçevesi içinde yatay olarak hızla karşıdan karşıya geçmektedir. Bu fotoğraf, Roland Barthes tarafından *Camera Lucida* adlı kitabında, görüntü çerçevesi içine dahil edilen öğeler arasındaki ilişkiye örnek olarak verilmiştir. Örnekte, fotoğrafçı görüntü çerçevesi içine aldığı öğeler arasında bir ilişkinin başlamasına, ucu açık da olsa bir anlatının

ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlişki sözkonusu fotoğraf-
ta ilk bakışta öğeler ve hareket doğrultularının neden olduğu
bir zıtlık olarak ortaya çıkmaktadır (askerler ve rahibeler).

Fotografik görüntü çerçevesinin sınırları bir anlama
kavuşacak bazı öğeleri, yaşanan sıradan gerçeklikten ayırdı-
ğı için önemlidir. Bu seçim belli bir niyetin sonucudur. İzle-
yen tarafından sözkonusu kasıt'ın farkına varıldığında, çer-
çevenin dışında bırakılanlar da önem kazanmaktadır. Daha
önce örnek olarak verilen "Ölüm Nedeni" serisindeki çalış-
maların, doğru anlamlandırılması konusunda, çerçeve dışın-
da "kalanlar" daha önem kazanmaktadır.

Fotografik görüntü çerçevesi içine nelerin dahil edi-
lip edilmeyeceği, teknik olarak ilkin konunun yapısal özel-
likleri, fotoğrafı çeken kimsenin konuya olan uzaklığı ve çe-
kimde kullanılacak objektifin görüş açısına bağlıdır.

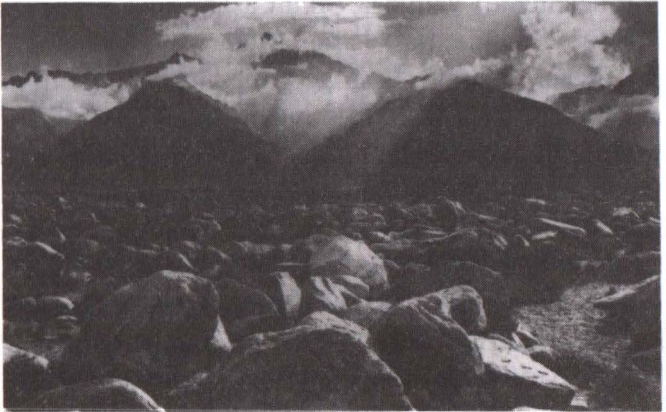
Genellikle fotoğraf makinalarının üzerinde normal
odak uzunluğuna sahip objektifler vardır. Bunların görüş a-
çısı, insan gözünün görüş açısına yakındır (45-50 derece).
Bu tür objektif, nesnelerin arasındaki boyut ve perspektif i-
lişkisinin doğallığını korur. Geniş açılı bir objektifin (kısa o-
dak uzaklı), görüş açısı geniştir (objektifin odak uzaklığına
bağlı olarak 80 ile 180 derece arasında değişebilir). Bu tür
objektifler, nesneler arasındaki uzaklığı, boyut ilişkisini, do-
layısıyla perspektifi abartırlar. Objektife yakın nesneler ol-
duğundan daha büyük, uzak olan nesneler ise, olduklarından
daha küçükmüş gibi görünürler. Geniş açılı objektifler, nor-
mal açılara oranla aynı uzaklıktan daha farklı öğeleri görün-
tü çerçevesi içine dahil ederek, farklı ilişkiler kurulmasına
neden olurlar. Görüş açısı ne kadar geniş olursa olsun, çer-
çeve dışında kalan her zaman daha fazladır, geniştir. Daha
çok görüntü öğelerinin direkt olarak müdahalede bulunma-

dan düzenlenebilmeleri için kullanılırlar. Çerçeve içine dahil ettikleri öğelerin niceliğinden ötürü daha fazla bilgi iletmeleri beklenirken, görüntüyü daha çok “yoruma açık” duruma getirirler. Görüntü çerçevesi içindeki görsel öğeler fazlalaştıkça, açımlayan tarafından kurulması gereken ilişkiler nitel ve nicel açıdan da farklılık göstermekte, bu da aynı görüntü hakkında daha fazla spekülasyon yapılabilme olanağını doğurmaktadır. Uzun odaklı objektiflerin görüş açısı ise dardır. “Teleobjektif” olarak da tanımlanabilen gereçlerin film üzerinde veya bakaçta (viewfinder) oluşturduğu görüntü boyutu diğer objektiflere oranla daha büyüktür. Konu ile fotoğrafı çeken arasındaki mesafenin uzun olduğu durumlarda, görüntü çerçevesini konu ile doldurmak için kullanılırlar. Bu yüzden de, “yakınlaştırma” niteliği atfedilmiştir. Konu ve objektif arasındaki mesafe sabit kabul edildiğinde, geniş veya normal odaklı objektiflere oranla konunun daha küçük bir bölümünü çerçevelerler. Bu da çekim aşamasında yapılan görüntü düzenlemesini daha belirgin bir hale getirir. Sözkonusu objektiflerin kullanımında çoğunlukla konunun tamamı yerine yalnızca bir bölümünün çerçeve içine alınması daha ilk aşamada bir “soyutlama”yı sonuçlamaktadır. Dar açılı objektifler de, insanın normal görsel algısı dışında hiç alışmadığı bir perspektif görünümüne neden olurlar. Nesneler arasındaki uzaklık ve boyut farkları neredeyse kaybolur.

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

Bu seçim aşamasının gerçekliği bazı ünlü fotoğraf sanatçılarının çalışmaları incelendiğinde daha somut olarak

ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Ansel Adams bir kamyonetin üzerine yerleştirdiği fotoğraf makinasıyla çalışmaktadır. Fotoğraflarını oluşturan görüntü çerçevesi içine hiçbir zaman önplanda bulunan atılmış bira tenekelerini, göfret kağıtlarını, kırık şişeleri ve kağıt çöplerini dahil etmemiştir. Dolayısıyla, önünde akıp giden gerçekliğin içinden yalnızca kendi ölçütlerine uygun gördüklerini seçerek çerçevelemiştir. Söz konusu seçim'e etki eden bireysel ölçütler fotoğraf ortamının çözümlenmesindeki en zor aşamayı oluşturmaktadır. Çünkü tam olarak, "X" fotoğrafçısının neden "Y" öğelerini çerçeve içine dahil edip etmediği ve görüntüsünü neden "Z" anında oluşturduğunun bilinmesi olanaksızdır. Örneğin; Adams'ın insan varlığını simgeleyecek herhangi bir artığı görüntü çerçevesi içine neden almadığının cevabı kesin olarak bilinmemektedir. Bu tür seçim aşamasına etki eden bireysel ölçütler, söz konusu fotoğrafçının özgeçmişi, bakış açısı, toplumsal konumu, eğitim düzeyi, dile getiremediği varsayımları ve önyargılarıyla belirlenir. İnsanın gerçekliği belli yönlerde algılamasını koşullayan kültürel özellikleri burada da işbaşındadır.



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

Görüntü çerçevesi ile ilgili yapılması gereken “seçim” (düzenleme) yalnızca çekim aşamasına özgü değildir. Teknik süreç içinde, baskı aşamasında veya basılmış fotoğraf çerçevelenirken de tekrar görüntü çerçevesi ile ilgili yeni düzenlemelere gidilebilir. Çekimden sonraki aşamalarda yapılan görüntü çerçevesine ait değişiklikler de yine farklı anlamları sonuçlayabilir. Fotoğraf sanatçısının seçimini yönlendiren öğeler onun bilinci ve iradesiyle ilgili olabileceği kadar, onun denetleyemeyeceği alanlardan da geliyor olabilir. Antonioni’nin filmi “Blow Up”ın (Cinayeti Gördüm) konusunu oluşturan fotoğraf, çekim sırasında yapılmış görüntü düzenlemesi ile sanatsal bir manzara (park) görüntüsü iken, baskı sırasında yeni görüntü çerçevesiyle ilgili seçim sonucu

bir cinayet belgesine dönüştürülmüştür. Parkta gördüğü iki kişinin fotoğrafını çeken filmin kahramanı, fotoğrafı baskı sırasında büyütürken çalılıkların arasında bir karaltı görür. Gerçekte bu karaltı onun bilinçli seçimiyle oluşturduğu çerçevede iradesi dışında yer almıştır; bu “davetsiz” öge, onun merakını kışkırtır ve aslında, başlangıçta buna hiç niyeti olmamakla birlikte “sanatsal araştırma”sını değişik bir biçimde yönlendirir: çektiği fotoğrafı durmadan büyütmeye başlar ve işin içine karaltının üzerinde yoğunlaşan, yeni bir çekim sonrası çerçeveleme girer, tâ ki karaltının parktaki adamı hedef alan bir tabanca olduğu anlaşılınca kadar. Dolayısıyla fotoğraf makinasının deklanşörüne her basıldığında bir “kurgu” yaratılır. Yaşamı oluşturan gerçekliğin içinden bazı şeyler kaynağından ve çevresinden koparılarak soyutlanır. Sonuç görüntünün çoğu kez tanımlanabilir olmasına karşın, sözkonusu soyutlama ve görüntünün gerçekliğinin yeni bir bağlam içinde devam etmesinden de “yanılsama” (illusion) kaynaklanır. Gerçekliğin içindeki bir bölüm zaman ve mekan açısından seçilerek fotoğraf görüntüsünün konusu oluşturulur. Daha sonra bu fotografik görüntü, farklı zaman ve mekanlarda karşımıza çıkar. Sonuç olarak, görüntünün oluştuğu anki zaman ve mekan ile izlendiği zaman ve mekan arasında farklar vardır. Bu bağlamsal farklılık fotoğraf görüntüsü hakkındaki en belirgin yanılsamaya neden olur ve görüntünün kendi içindeki gerçekçiliği arttıkça sözkonusu yanılsama da (iç içe izlenen zaman ve mekan’lar) artar.

Hegel, “Bütün gerçektir” demiştir. Adorno ise, “Bütün gerçek olamayandır” der. Bugün bütünün kesinliği dayanılmaz hale gelmiştir. Bütünün yerini parçalar ve bağlantılar almıştır; ilişkiler, anlık bölümler (snap), parçalar (fragments), yıkıntı (ruin), yalnızca kök (rhizome), rastlantı, kolaj. Fotoğraf sözkonusu olduğunda birşeyden alınan parça

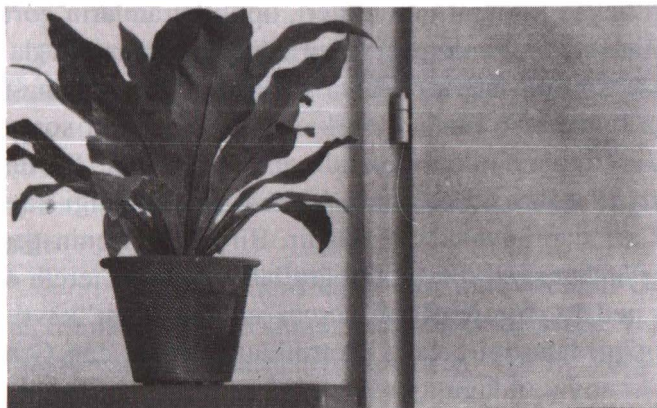
da önem kazanır. İçinde yaşadığımız dünya, iç yüzünü görmemizin zor olduğu bir bütündür. Bütün ve parça sıra ile algılamamızdan geçerek yok olurlar. Nerede başlarlar, nerede biterler? Bir bankanın girişinin fotoğrafı, o bankada ne iş yapıldığına ilişkin bir ipucu vermez.

“Bütün” ister gerçek kabul edilsin, ister edilmesin fotoğraf onun bir parçası, bir “kesme”, bir ayrıntıdır. Belki de, bu milyarlarca ayrıntıyı kaydedecek ve bu ayrıntılardan gerçeği/ bütünü oluşturacak mega bilgisayarlara ihtiyaç vardır. Ama daha sonra bu bilgileri anlamlı bir ilişki içine kim koyabilecek? Bu olanaksızdır.

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

Kamera parçalanmış gerçekliğin yapımcısıdır. Fotoğraf makinası, günümüzde yaygın olan “modernizm sonrası” (postmodernism) görüşünün bir iç kavramını oluşturur. Fotoğraf makinası zaman kesitinin bir yapımcısı olduğu kadar aynı zamanda mekansal kesitin de bir yapımcısı sayılır. Bu olgu, kolay anlaşılır gibi gözükmesine rağmen yanıltıcıdır. Ancak Christian Vogt gibi bir fotoğrafçının seçtiği görüntü düzenlemeleri ile bilinç düzeyinde kavranabilir. Vogt’un seçtiği çerçeveleme konunun ana bölümünün dışında kalan ayrıntıların yine bu konu ile ilişkilendirilmesini sağlayan düzenlemelerdir. Dolayısıyla, gerçek üzerinden yapılan otonom bir düzenleme ile, gerçek olmayanın meydana getirildiği özel bir bakış ortaya çıkar. Gerçeklik, böylelikle bir seçim sonucu bir şeylerin biraraya getirildiği parça ola-

rak belirir. Christian Vogt için de önemli olan ister zıtlık, ister tamamlama olsun, birşeylerin biraraya gelmesidir.



Christian Vogt, Müzik Akademisi Fotoğraflarından

Nerede ve ne zaman gerçek sona ererse, görüntü başlar.

Duyarlı Malzeme

Fotoğraf görüntüsü ışığa karşı duyarlı bir malzeme üzerine kaydedilir. Kullanılan duyarlı malzemenin farklılığının sonuç görüntüde yarattığı değişiklik çok kabaca, “siyah-beyaz” ve “renkli” olarak incelenebilir.

Siyah-beyaz içinde yaşadığımız gerçekliğe ait bir olgu değildir. Optik kuramların birer sonucu olan “kavram”lardır. Renk sayılmayan bu olgular, kuramsal olduklarından ötürü de içinde yaşadığımız dünyaya ait değil-

lerdir. Buna karşın siyah-beyaz fotoğraflar gerçekliğin önemli bir parçasını oluştururlar. Siyah ve beyaz arasındaki durumlardan oluştuğu için gri de, “kuramsal renk” sayılır. Siyah-beyaz fotoğraf görüntüleri, optik kuramların görüntüye dönüşmüş biçimleridir ve bu dönüşüm sırasında da söz-konusu kurama bysellik kazandırırılar. Bu açıdan siyah-beyaz fotografik görüntüler, kuramsal söylemin somut bir yüzeye (fotoğraf) dönüşümünü gerçekleştirirler. Bu tür görüntülerin kolay açıklanamaz büyüsü ve çekiciliği kavram-sallıklarından kaynaklanmaktadır. Birçok kimsenin gerçeklik açısından siyah-beyaz fotoğrafları renklilere tercih etmesinin nedeni, fotoğrafların gerçek anlamı olan “kavramlar evreni”ni daha iyi ortaya ıkardıklarındandır. Jan Groover daha az soyut olduğu için siyah-beyaz filmle çalıştığını söylemiştir.

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

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

kuramların bir ürünüdür. Aynı şekilde renkli görüntülerin oluşmasını sağlayan kuramlar daha karmaşıktır ve bu da kodlama sürecini daha karmaşık ve dolaylı bir hale getirmektedir.

Flusser bu konudaki çözümlemelerini şöyle dile getirmektedir; renkli fotoğraf görüntüsü, siyah-beyaz'a oranla daha soyuttur çünkü, renkli fotoğraftaki renkler gerçeğe yaklaştıkça onun bu konuda söylediği yalan daha kuvvetlenmekte, kendi doğasına dair ipuçları daha da saklı hale gelmektedir.

Aynı konu yenedensunum bahsinde Nelson Goodman tarafından, yenedensunum gerçekteki modeline yaklaştığı oranda yanılısamaya neden olduğu görüşü ile vurgulanmıştı.

Ton (Zone Sistemi)

Sözkonusu teknik, duyarlı malzemenin ışık alma toleransı içinde değişik pozlama değerleriyle sonuç fotografik görüntünün tonlarına yapılan müdahaledir.

Fotoğrafçı, çekim aşamasından hemen önce konunun renk değerlerini zihninde gri tonlarına dönüştürerek değerlendirir. Bu aşamada seçeceği pozlama değeri ve buna bağlı banyo süreci, konuyu oluşturan görüntünün kendi içindeki ton dağılımına etki etmeden (baskı aşamasında buna da müdahale edilebilmektedir) açıklığını ve koyuluğunu belirleyecektir. Zone sisteminin aracılığıyla, fotoğrafı çeken kimse görüntüyü oluşturan herhangi bir ögenin tonunu sözkonusu gri değerlerinden birine dönüştürebilir. Buna rağmen, görüntünün orijinaline bağlı ton dağılımı da görelili olarak varlı-

ğını sürdürür. Örneğin; çekeceği görüntüdeki ağaçların tonunu aralarındaki dağılım oranı bozulmadan herhangi bir gri tonuna dönüştürebilir. Aynı zamanda görüntünün kontrastını da denetleyebilir. Bu değişiklik çekim aşamasından önce, fotoğraf makinasında yeralan gereçlerle (diyafram, örtücü) ayarlanabilen pozlama değerine (exposure value) bağlıdır.

Yapılan bu seçim sonunda, bazı görüntü öğeleri “görülür” hale gelirken, bazıları da “kaybolur”. Dolayısıyla bu tür seçimin, sonuç görüntünün sentaksına doğrudan etki ettiği söylenebilir.

Karanlıkda Teknikleri

Karanlıkda işlemleri, diğer aşamalara oranla teknik süreç içinde bir fotoğrafçıya en fazla denetim olanağı sağlayan çalışmalardır. Bu aşamada sonuç görüntünün rengine, tonuna, boyutuna, yüzey özelliklerine karar verilir. Örneğin; bazı film geliştirme banyoları, ince gren ve yumuşak kontrastlı görüntülerin gelişmesine neden olurken, bazı film banyoları işe, noktasal (pointillistic) etki yaratan grenli ve yüksek kontrasta sahip görüntüler oluşturlar. Sözkonusu film veya kart geliştirme banyolarının yanısıra baskı yapılması için seçilen fotoğraf kartının kontrastlık özelliği, sonuç görüntünün kontrast'ına doğrudan etki etmektedir. Örneğin; günümüzde geliştirilen “çok kontrast”lı kartlar (baskı sırasında agrandizör üzerinde yapılan bazı filtrelemelerle, aynı kağıdın değişik kontrastlık değerlerinde kullanılabilmesi) basılacak görüntünün değişik bölümlerinin aynı kart üzerine farklı kontrastlıklarda oluşmasını sağlar. Kullanılan kart veya film geliştirme banyolarının ısıları, film veya kartın bu tür banyolar içinde tutulma süreleri ve agitasyon sıklığı hak-

kında verilen kararlar, görsel değişikliklere neden olurlar.

Karanlıkoda teknikleri içindeki en önemli aşama, kart baskısı sırasında görüntü düzenlemesinin tekrar yapılabilmesidir. Bu, çekim aşamasında verilen çerçeve kararının tekrar gözden geçirilebileceği bir olanaktır. Bu aşamada, basılacak görüntü üzerinden yeniden bir görüntü düzenlemesine gidilmesi, yeni anlamlar, yeni ilişkiler doğurabilir. Fotoğraf tarihi içinde, bu olanak hakkında farklı görüşler ortaya atılmıştır. Şöyle ki; “belgesel fotoğraf” görüşünün savunucuları, süreç içindeki en önemli aşamayı çekim sırasında verilen kararlar olarak nitelemişlerdir. Bu doğrultuda, karanlıkodada yapılan müdahaleler yadsınmıştır. Bu aşamada, kesinlikle herhangi bir görüntü düzenlemesine gidilmediğini vurgulamak için de, baskı sırasında filmin çerçevesi, perfore delikleri ve film üzerindeki yazılar da görüntüye dahil edilmiştir. Böylelikle, bir fotoğraf görüntüsünün deklanşöre basıldığı an tamamlandığını vurgulamaya çalışıyorlardı. “Doğrudan Fotoğraf” (Straight Photography) olarak da tanımlanabilecek bu anlayış, kart baskısı sırasında değişik görüntülerinin aynı kart üzerinde yapılan montaj (ya baskı sırasında aynı kartın üzerine basılarak veya baskısı yapılmış değişik fotografik görüntülerin tek bir fotoğraf oluşturacak biçimde montaj yapılması) ile Bauhaus döneminden beri süregelen bir uygulayımın karşı görüş olarak kuvvet kazanmasına yol açtı.

Çerçeveleme dışında baskı sırasında yapılan bir diğer müdahale ise, “yakma” (burning-in) ve “gölgeleme” (dodging)dir. “Yakma” kart baskısı sırasında görüntünün bazı bölgelerinin diğer taraflara oranla daha fazla pozlanması demektir. Bu da, o bölgelerin diğer taraflara göre koyulaşmasını (eğer negatif bir süreçse) sağlar. Aynı şekilde, “göl-

gelem de, basılan görüntünün bazı bölgelerinin agrandi-
z rden gelen ışığın engellenerek, daha az pozlanmasına do-
layısıyla, tonunun açılmasına neden olunur. Böylelikle, karta
basılan görüntünün bazı bölgelerinin fazla poz ile ayrıntıla-
rını kaybetmesi (gölgeleme), bazı bölgelerinin ise, az pozla-
ma nedeniyle ayrıntılarının gelişmemesi (yakma)  nlenmiş
olur. Aynı teknik, baskı sırasında fotografik görüntünün be-
lirginleşmesi veya gizlenmesi istenen bölgeleri üzerinde uy-
gulanır.

Karanlıkoda müdahaleleri söz konusu olduğunda, ba-
sılacak görüntü bir müzik bestesine, yapılan müdahaleler de
türlü müziksel yorumlara benzetilebilir. Dolayısıyla, karanlı-
koda aşamasında verilen kararların da, çekim aşamasında
verilen kararlar kadar sonuç görüntünün oluşumuna doğru-
dan etki ettiği söylenebilir.

Fotoğraf tekniğini öğretmekle yükümlü kişiler  o-
Ėunlukla öğrencilerinden aynı negatif görüntüden birbirleri-
nin aynısı olması gereken baskılar yapmalarını ister, ancak
bu genellikle olanaksızdır. Çünkü buraya kadar anlatıldığı
gibi, süreç içindeki değişkenlerin fazlalığı, çoğu kez böyle
bir denetim sağlanması engellemektedir.

Anlatılan tüm teknik süreç sonunda elde edilen fo-
tografik görüntü, doğrudan fotoğrafçının verdiği kararlarla
oluşan işlemler ve dönüşümler sonucu meydana gelmekte-
dir. Süreci denetleyen kimse, her aşamada doğrudan sonuç
görüntünün görsel özelliklerine etki edecek birtakım karar-
lar vermek zorundadır.

Süreç içindeki teknik ve insani değişkenler, fotogra-
fik görüntünün güvenirliğinin, Arnheim'in deyişiyle "otan-
tikliği"ni engellemektedir.

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

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

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

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

Zaman hakkındaki a priori düşüncemiz, onun "içinde bulunduğunuz an" olduğudur. İçinde bulunulan an sürekli, "şimdiki zaman"dır. Geçmiş ve gelecek ise, yalnızca birer zihinsel yansıtmadır. Bütün olarak değerlendirildiğinde "zaman" zihinsel bir olgudur. Bu anlamda geçmiş, yaşanan an için, şimdiki zaman da gelecek için birer önkoşul durumundadır. Gerçek olan çoğunlukla, "şimdiki zaman" olarak değerlendirildiğinden ötürü de, bu zaman diliminin doğası hakkında hiçbirşey söylenemez. Ancak geçmişin yaşanırken

gerçek olmuş olduğu, ve bunun gibi, geleceğın de yaşıandı-
ğında gerçek olacağı söylenebilir.

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

Fotoğraf zamanın içinden bir kesiti dondurur. Konu
aldığı zaman aslında yaşanan zaman, eşdeyişle, gerçek za-
mandır. Ancak deklanşöre basıldıktan sonra söz konusu anın
gerçekliği kalmaz. Fotoğrafın içinde yaşanan zamanı dur-
durduğu, dondurduğu değil, yalnızca öldürdüğü söylenebilir.
Fotoğrafı çekilen an çekildikten hemen sonra “geçmiş” olur.
Fotoğrafın çekildiğı an olan “şimdiki zaman”, deklanşöre
basıldığında “çekildiğı zaman”a dönüşür. Zaman fotoğrafın
dışında kalır. Bu zaman, pozlama süresi ile ilgili değildir,
çünkü bu süre üretimin bir unsurudur. Burada oluşan yanılsama,
gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutabilmedir.

Fotoğrafın onu alımlayana gönderdiği en çarpıcı ilet-
ti, sürekliliğın ortadan kalkışının oluşturduğu kopukluktur.
Fotoğraf belli bir anı, süreklilik içinden soyutlar ve sonraki
anların getireceğı değışimlerden korur. Bu açıdan fotoğraflar,
anılarda saklanan görüntüleri benzetilebilir. Ancak anılar
oluşturan görüntüler sürekli deneyimlerin tortusu iken,
fotoğraflar sürekliliğın kesilmesinin görüntüleridir.

Yaşam içinde “anlam” anlık değildir. Anlam, önceyle
ve sonrayla ortaya çıkar. Gelişmesiz düşünülemez. Bir hi-
kaye veya en azından açıklama olmadan “anlam”dan da sö-
zedilemez. Bilgi veya olayların kendileri anlam taşımazlar.
Olaylar, bir bilgisayara veri olarak girer ve yapılacak hesap-
lamalarda kullanılabilir. Ancak bir “yorum” veya “anlam”
çıktı olarak bize ulaşamaz. Birşeyi anlamlandırdığımız za-
man, bilinenler kadar bilinmeyenleri de değıerlendiririz. Bu

açından anlam ve gizem ayrılmaz bir bütündür ve her ikisinin de zaman dışında varlığından sözedilemez.

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

Daha da açıklamak için süreç şematik olarak gösterilebilir. Fotoğrafçı gelişen ve değişen sürekli zaman içinden bir kesit alır. Zaman içinden alınan bu kesit, söz konusu görüntünün anlamını belirsizleştirmektedir. Eğer alınan bu kesit yeterince geniş ise, kendi içinde barındırdığı ilişkiler ve anlamlar ayrıca incelenebilir.

Yaşam içinde olaylar kesintisiz bir süregenlik içinde alımlamaya açık bir biçimde gelişmekte, değişmektedir. Olayların ileriye doğru bir anlama doğru hareket ettiği varsayılabilir. Bunun da bir ok işareti ile gösterilebileceğini varsayalım.



Fotoğraf bu hareketin belli bir bölümünü durdurarak, aradan alır. Bu kopukluk görüntüde bir belirsizlik yaratır.



Önce de değindiğimiz gibi, bu durağan görüntü ancak onu alımlayanın atfedeceği “önce” ve “sonra” ile hareketlenebilir. Yukarıda fotografik kesme, dikey bir çizgi ile gösterilmiştir. Ancak sözkonusu kesme’nin, olayın bir kesiti olduğu düşünüldüğünde, daire şeklinde gösterilebileceği de anlaşılır. Bu takdirde şema aşağıdaki biçime dönüşür.



Fotoğrafa konu olan görüntüyü simgeleyen bu dairenin çapı, sözkonusu görüntülerin ilettiği bilgilerin niceliğine ve alımlayanla ilişkisi ölçüsünde farklılaşır. Örneğin; fotoğraf görüntüsündeki kişinin, alımlayan tarafından önceden tanınması sözkonusu kesitin oluşturduğu dairenin çapını genişletmektedir. Ancak fotoğrafın niteliğine göre, konu hakkında hiçbir ön bilgiye sahip olunmadığı durumlarda da dairenin çapı genişleyebilir.



Genişleme, görüntünün alımlayanla uyuşması sonucu meydana gelir. Dolayısıyla, alımlayanın girdiği etkileşim (görsel olarak “tarama”) bazı çağrışım ve düşüncelerin ge-

lişmesine de yol açarak yeni anlamların doğmasını sonuçlayabilir.



Çünkü yaratılan zamansal bir kurgudur, gerçek değildir.

Fotoğrafın Yüzeyi ve Nesnesi

Fotoğraflar elektromanyetik olarak üretilmedikçe, fiziksel yapıları da iki boyutlu bir düzlemi oluşturan kağıt parçasından öteye geçemeyecektir. Fotoğraflar yaprak halinde iki boyutlu yüzeylerdir. Dolayısıyla fotografik görüntüdeki herşey onu alımlayana fiziksel bakımdan eşit uzaklıktadır, çünkü hepsi aynı düzlemde yer alır ve alımlayana olan uzaklıkları da sabittir. Ancak içinde yaşanan doğal çevredeki nesneler alımlayana farklı uzaklıklarda bulunur. Bu mesafe farkları ise, alımlayanın konumuna göre, nesnelerin görünür boyutlarında değişikliklere neden olur ve bu da doğal olarak perspektifi ortaya çıkarır. Alımlayan doğal mekan içerisinde hareket ettikçe, nesnelere göre yeri değişir ve buna göre de perspektif algısı sürekli değişim içindedir. Aslında alımlayanın aynı konumda olmasına karşın, kafasını hareket ettirmesiyle bütün görsel algısı, perspektif de dahil olmak üzere değişir. Bir anlamda üçüncü boyutun algılanabilmesinin nedenlerinden de biridir. Ancak fotoğraf görüntüsünün perspektif açısından da modeline sadık kalabilmesinin tek şansı vardır. Bu da, sahip olduğu tek ve sabit perspektif boyutudur. Perspektifi oluşturan nokta, fotoğrafı çeken ma-

kinanın konumudur. Fotoğrafa bakan kişinin perspektifi doğru algılama şansı yalnızca bir noktada oluşur. Yine de sözkonusu durumda, görüntünün ilettiği iki boyutluluk ipuçlarını yok etmek için tek gözün kapalı, kafanın ve açık olan gözün ise, görüntüye tarama yapmadan sabit olarak bir delikten bakması gerekir. Ancak sabit bir göz neredeyse kördür. Görsel algının gerçekleşmesi için tarama, başka bir deyişle gözün görelî olarak değişik noktalara odaklanması gerekir. Görsel algı sürekli hareket halindedir. Fotografik görüntü algılanırken de bu böyledir. Fotoğrafa konu olanın perspektifinden çok, görüntünün üzerinde olduğu düzlemin perspektif algısı gerçektir. İnsan, fotoğrafın asılı bulunduğu yerin önünde gezinmekte ve bu arada da gözünü iki boyutlu düzlem üzerinde gezdirmesi de serbesttir. Bu hareket, fotografik görüntünün sahip olduğu perspektifin değişik görüş açılarından “çarpıtılmış” olarak algılanmasına neden olmaktadır. Çarpıtılmış sözüyle, yalnızca alışılmış ve kabul edilmiş perspektif kuralların dışına çıkıldığı belirtilmek istenmektedir. Örneğin; bir tren yolu ve elektrik direkleri resmedilmek istendiğinde, rayların gittikçe daralması yeniden-sunumcu tarafından doğal karşılanırken, elektrik direklerindeki perspektif düzeltilerek (birbirine paralel olarak) çizilebilir. Aynı şekilde, objektif ve film düzlemi hareketli fotoğraf makinalarıyla da, geometrik kurallar dışında, “düzeltme” olarak nitelenen değişikliklere gidilmektedir.

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

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

Ayrıca nesnelerin bir fotoğraf görüntüsündeki boyutu ile gerçek boyutu arasındaki fark da, kimi zaman fotoğraf görüntüsünü alımlayan için kuvvetli bir yanılsama haline getirmektedir. Örneğin; kanserli bir hücrenin fotoğrafı vb.

Fotoğrafın mekanı yoktur, çünkü iki boyutludur. Alımlayan bir fotoğraf görüntüsündeki herşeye eşit uzaklıktadır. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Dolayısıyla, içinde yaşadığımız gerçeklik gibi incelemeye açık değildir. Bu anlamda Roland Barthes fotoğrafın “dokunulmayacak” bir gerçekliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf görüntüsünün içine dahil olunamaz, gösterdiği olaya karışamaz. İçine dahil olunamayan bir gerçeklikten de söz edemeyiz. Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içindeki bir par-

ça, bir nesne oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya istenen bir kimseye hediye edilebilir. Kendisi farklı gerçeklik boyutlarına sahip değildir ancak, fiziksel yapısı nedeniyle içinde bulunan gerçekliğin diğer nesneler gibi bir parçasıdır.

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

Hareket

Fotoğraflar iki boyutlu durağan görüntülerdir. İngilizce'de birçok durumda fotoğraf yerine, durağan anlamına gelen "still" kelimesi kullanılır. Fotoğraf hareketi saptayamaz. Bu aygıtın programının bir özelliğidir. Konu ne kadar hareketli olursa olsun, fotoğrafı çekildiğinde hareket kaybolur. Duyarlı malzemenin pozlanması, aygıtın örtücüsünün açılıp kapanması ile sağlanır. Bu süre içinde bulunan ışık koşuluna, kullanılan filmin duyarlılığına ve seçilen diyafram değerine göre farklılaşır. Saniyenin dörtbinde biri de olabilir, yirmi dakika da olabilir. Bu süreler içinde film üzerine yeterli ışık yansıtan nesneler kaydedilir.

Aygıtın programının özelliği her türlü hareketi hareketsizliğe dönüştürmesidir. Bu süreç sırasında da gerçeklikle ilgili sapmalar meydana gelir. Şöyle ki, çok hızla giden bir arabanın yüksek değerdeki örtücü hızı ile çekilmiş bir fotoğrafı ile duran bir arabanın fotoğrafı arasında fark yoktur. Örtücü hızı hareketin çok kısa bir bölümünü kaydedecek bi-

çimde ayarlandığında hareket, hareketsizliğe dönüşür. Aynı şekilde çok düşük bir örütücü hızı ile hareketli bir nesne çekmek istendiğinde de, hareketli olana ilişkin hiçbir görüntü kaydedilmeyebilir. Çünkü fotoğraf makinasının örtücüsü açık kaldığında film üzerine yansıyan görüntü içindeki hareketli konu da, bu uzun süre içinde sürekli yer değiştirmiştir. Bu da görüntünün film üzerine kaydedilmeyecek kadar az pozlanmasına neden olmuştur. Düşük örtücü hızı kullanımıyla da, fotoğrafa konu olan gerçeklik hakkında kuvvetli “yalan”lar söylenebilir. Şöyle ki, çok kalabalık bir caddede düşük örtücü hızıyla (filmin duyarlığına, ışık koşuluna veya ND-nötral yoğunluk-filtresi kullanımında) bir çekim yapıldığında elde edilen fotoğrafta bomboş caddeler gözükectir. Hareketli olan nesneler film üzerine kaydedilmeyeceklerdir. Örneğin, 1839’da Daguerre kalabalık Paris bulvarının fotoğrafını çekmiştir. Ancak o dönemde kullanılan duyarlı malzemenin aşırı yavaş tepkisinden dolayı uzun bir pozlama süresi kullanılmıştır. Bu da yine, gerçekte kalabalık olan bulvarın, bir ayakkabı boyacısı dışında tamamen boş olarak görüntülenmesine yol açmıştır. Ancak bulvarın köşesindeki ayakkabı boyacısı, örtücünün açık kaldığı sürede yerinden hareket etmediği için fotografik görüntüye kaydedilmiştir. Bu da, gerçekliği olduğu gibi yansıtacağı beklenen bir yenisunumun güvenilirliğini sarsmaktadır.

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

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

Buraya kadar açıklanan özelliklerinden ötürü fotoğraf görüntüsü onu alımlayanda, ona konu olmuş gerçekliğın neden olacağı algıları oluşturmaz. Örneğın, bir fotoğrafçı Niagara Şelalesini gördüğünde buna beyin hücreleri bir takım tepkiler gösterir. Aynı anda çağlayanın gürültüsünü duyar, belki su damlacıklarının suratına çarptığını da hissedecektir. Bütün bunlar, Niagara şelalesi hakkındaki algısal deneyimi oluşturur. Fotoğrafçı daha sonra burada çektiğı fotoğrafı gördüğünde görüntü hafızasında varolan algısal deneyimleri uyandırmaya yardımcı olacaktır. Ancak, sözkonusu mekan ile daha önce hiç karşılaşmamış biri için bu görüntü algısal bir engel durumundadır. Görsel algı ile bir yenidensunum sağlayacağı algılar arasında fark vardır. Göz beynin uzantısıdır. Önceki bölümlerde de değinildiğı gibi, belli sınırlar içinde kişi istediğini görür. Aynı şekilde önce edinilmiş algısal deneyimlerle ilişkili olan şey'leri görmek daha kolaylaşır. Görsel algı hayal ve anılardan etkilenir. Seçicidir, tarayarak algılar ve 17 mm. lik bir odak uzaklığı ile sınırlıdır. Aygıt ise, beyinden yoksundur, bu anlamda da kördür.

Bütün bunlara rağmen kimi zaman yenidensunumun oluşturduğu algılar, Orijinalin oluşturduğu algılara tercih edilmektedir. Fotoğrafların içinde yaşanan dünyayı tanımak

ve anlamak için geliştirilen bireysel normlara ne denli etki ettiği bir grafik örnekle daha açıklık kazanacaktır; ABD İçişleri Bakanlığı, doğa hakkındaki genel eğilimlerin saptanması amacıyla bir dizi ruhsalimsel araştırma gerçekleştirmiştir. Araştırma için Wyoming bölgesindeki Grand Teton dağlarının "11X14" formatında siyah-beyaz fotoğrafları çekilmiştir. Negatiflerden kontakt baskılar yapılmıştır. Turistlerden seçilen denekler, çekim mekanına götürölmüş ve belli bir süre manzarayı seyretmeleri sağlandıktan sonra aynı yerin siyah-beyaz fotoğrafları gösterilmiş, bir tercih yapmaları istenmiştir. Teknik bakımdan ne kadar kusursuz olursa olsun, bir indirgenme sözkonusudur. Renkli gerçeklik, grinin tonlarına dönüşmüştür, üç boyut iki boyuta inmiştir. Binlerce metre yüksekliğindeki dağlar üç beş santime küçölmüştür. Rüzgarın sesi, bulutların ve güneşin hareketi hiç saptanamamıştır. Uçsuz bucaksız panoramik manzara fotoğraf görüntüsünde yaklaşık otuz kırk santimetrelilik bir kağıdın yüzeyi ile sınırlandırılmıştır. Bütün bunlara rağmen deneklerin çoğu, fotoğrafları gerçek görüntüye tercih etmişlerdir. Bu tercihin bazı nedenleri olabilir; öncelikle fotoğraflar gerçekliğin kavranmasını kolaylaştıracak hazır, sindirilmiş ve daha kolay özömsenebilir görüntülerdir. İki boyutlu bir düzlem üzerindeki görüntüyü algılamak kimi zaman estetik açıdan daha doyurucu olabilir. Başka bir neden ise, fotografik görüntülerin mülkiyet duygusunu tatmin ettikleridir. Sahip olunabilirler, başaşağı tutulup izlenebilirler, yırtılabilirler, hediye edilebilirler.

Tüm açıklananlara göre, fotoğraf görüntüsünün iletlediği algılar ile fotoğrafa konu olan gerçekliğin iletlediği algılar birbirinden farklıdır. Çünkü gerçekliği çarpıtmak aygıtın programının kasıtlı bir özelliğidir. Artık "Fotoğraf bize fotoğrafçının gördüğünü iletir," sözü yeterliliğini yitirmiştir.

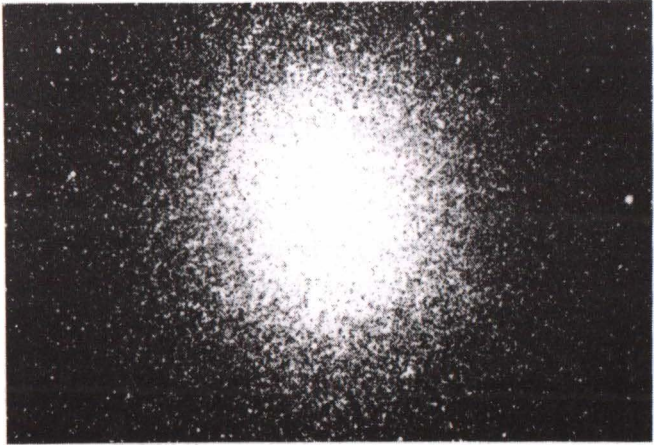
İnsan gözü gerçekliği, siyah-beyaz, iki boyutlu ve 1/500 veya 1/1000 saniye kadar anlık, sabit, 150 mm. veya 24 mm.lik odak uzaklığı ile kaydedilip, Kodak D-76'da banyo edilmiş ve Multigrade karta basılmış bir biçimde algılayamaz.

Gerçekliğin anlamlandırılması her zaman algılanmasından daha önemli ve karmaşık bir sorun olmuştur. Gerçekliğin bir bütün olarak algılanması imkânsızdır. Bu yüzden anlamlandırılması da zordur. Yalnız görünümlerin algılanması içinde yaşanan gerçekliğin anlamlandırılması için yeterli değildir. Fotoğrafların bu konuda iletebileceği fazla bir şey yoktur. Ancak gerçekliğin içindeki önemli bir bölümü oluşturduklarından ve etkilediklerinden, anlamlandırılmaları da kaçınılmazdır. Bunun için, içinde sunuldukları bağlamın özellikleri ile değerlendirilmeleri gerekmektedir, bu yüzden de çoğu zaman metinlerin açıklayıcılığına muhtaçtırlar. Aksi takdirde fotoğraflar anlam açısından belirsiz yüzeylerdir. Fotografik görüntü onun için uydurulabilecek her türlü öyküyü destekler. Fotoğrafa ilişkin metinler görüntünün nasıl okunması gerektiğine dair yönlendirmelerdir. Amaçlanan yönde anlamlarını açığa çıkarırlar. Bu yönden fotoğraf ortamı kendi üretim amacını gizler. Konuyla ilgili olarak Chris Steele-Perkins, Avustralyadaki bir gözlemevinden alınmış fotoğrafı örnek olarak kullanmıştır. Görüntüde siyah bir zemin üzerinde beyaz kum tanecikleri gibi milyonlarca nokta-cık gözükmemektedir. Aslında görüntü dünyadan onbeşbin ışık yılı uzaktaki Centauri adlı yıldız topluluğunun rasathaneden çekilmiş siyah-beyaz fotoğrafıdır. Ancak aynı görüntü, fotoğraf kartı üzerine yayılmış bir avuç kum ile de oluşturulabilmektedir. Bundan da anlaşılacağı gibi fotografik görüntü, kimi kez kaynağına ilişkin bilgileri de iletmekte sorun çıkarır. Gerçeklik içinde anlam açısından bir avuç kum ve bir

yıldız topluluğu arasında fark vardır. Fotoğraf görüntüsü her zaman başlıkların, altyazıların, açıklayıcı metinlerin, eleştirel görüşlerin desteğine muhtaçtır. Aslında görüntünün ilettiğinin ne olduğu anlaşılabilirse bile, bu görüntüye atfedilen anlamın tek başına görüntü ile kavranması güçtür.

Cüzdanından yakınının fotoğrafını çıkaran bir kimse bunu gösterirken aynı zamanda açıklar. Aksi takdirde görüntünün ilettiği bilgilere alımlayan tarafından farklı anlamlar atfedildiğinde “doğruluk” özellikleri de ortadan kalkmaktadır.

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



Kum Tanecikleri veya

Fotoğrafın sanat olup olmadığının yanıltıcı bir tartışma konusu olduğu artık anlaşılmış bulunmaktadır. “Kamera yalan söyleyemez!” sözünün yaygınlığına karşın, gerçekliği belli oranlarda çarpıtabilen, dönüştürebilen ve aynı zamanda estetik yaşantı sağlayan sanat yapıtlarının da oluşturulabildiği ortam olan fotoğraf, başlı başına bir sanat ortamı değildir.

Fotoğraf görüntüsü, görüntüye konu olan nesne ve olaylar ile bu görüntü karşısındaki alımlayanın algısı ve beklentileri arasındaki ilişkiler bağlamında incelenmektedir. Bu bağlamla birlikte, çoğunlukla optik bir ortam olmasından ötürü oluşturulan görüntünün gerçeklikle olan bağları gündeme gelmektedir. Fotoğraf görüntüsüne konu olan nesne ile fotoğrafın kendisi, gerçeklik kavramı içinde değerlendirilmektedir.

Hermes’in çoğu kez bir hırsız olduğu söylenmiştir. Çocukken bile büyük sürüler çalarmış. İnsanlardan olduğu kadar tanrılardan da çaldığı söylenir. Her zaman şüphe altında olmasına rağmen, suçu hiçbir zaman ortaya çıkarılamamıştır. Bunun nedeni, dil’i kusursuz yalan söyleyebilecek kadar ustaca kullanabilmesiydi. Sözcükler üzerinde büyüsel bir etkisi vardı. Söylediği yalanların inandırıcılığı, dil ve gerçeklik arasındaki ayrımı yok edecek kadar usta bir hatip olduğundan kaynaklanıyordu.

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

Fotografik görüntü, teknik süreci kapsamında içerdiği değişkenlerden ötürü her zaman bir “dönüşüm”dür. Bu yüzden hiçbir zaman güvenilir bir işaret olarak kabul edilmemelidir. Konu ve sonuç görüntü arasındaki ilişki ise, hep metaforiktir. Fotoğraf gerçeklik unsurunu metaforun kullanımıyla simgeler. Simgeler, fotoğrafın kendi teknik özellikleri tarafından oluşturulur, “işleten” tarafından meydana getirilemez, ancak biraraya getirilebilir. Bu görüş, fotoğraf hakkında “simgesel” ve “gerçekçi” gibi bazı ikili yapıların doğmasına neden olmuştur. Bu farklılığın yanlış ancak yaygın görünümü “sanat fotoğrafı” ve “belgesel fotoğraf” türünden sınıflamalardır. Günümüzde bile ele alınan her fotoğrafın bu sözkonusu farklı anlamlara göre sınıflandırılması ortam hakkında yanılgılara neden olmaktadır. Ayrıca “yorumcu olarak fotoğrafçı” karşısında “tanık olarak fotoğrafçı”, “anlatım ortamı olarak fotoğraf” karşısında “röportaj olarak fotoğraf”, “hayal ve içsel gerçeklik kuramları” karşısında “ampirik gerçeklik kuramları” ve “metaforik simgeleme” karşısında “metonimik simgeleme” türünde ölçütlerin gelişimini sonuçlamıştır.

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

Fotoğraf R. Barthes tarafından bir sanat ortamı veya iletişim türü olarak tanımlanmadan önce gerçekliğe bir "atıf" (referent) olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda fotografik atıf'tır. Diğer yenisensunumlarda olduğu gibi, görüntünün konu aldığından çok görüntünün ortaya çıkması için gerekli gerçeklik koşulunun izidir. Atıf gerçeklikten çok "orada olmuş olan"adır (that has been). Fotoğraf görüntüsünün inanılabilirliği de bu olgunun üstünün hiçbir zaman örtülmemesinden kaynaklanır. Resim türünden diğer yenisensunumlar için "olmuş olan"ın varlığı gerekmemektedir. Ancak sözkonusu gerçekliğin izi tanımlanamaz ve her türlü yoruma açık hale geldiğinde "var olmuş olan"ın, ressamın tuvaline değen fırçadan daha fazla önemi kalmamaktadır.

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

ALGI

Algılama süreci içinde yaşanan gerçekliğin ilettiği verilerin zihin tarafından yorumlanması.

ALGILAMA

İçinde yaşanan gerçekliğin farkına varılma süreci.

ALGILANAN

Algılanabilir özelliklere sahip olup sürece konu olan.

ALGILAYAN

Algılama sürecini yaşayan kişi.

ANLAMLAMA

Hedefi insan olan ve yorumlayıcı bir tepki uyandırmaya yönelik iletişim biçimi. Kaynak herhangi bir kişi yada cansız nesne olabilir ama alıcının insan olması şarttır.

AYGIT

Belli kurallar dahilinde oyun oynayabilen ve düşünceyi taklit eden oyuncak.

ATFEDİLEN

Gerçekliğin fotografik görüntüye kaynaklık eden bölümü.

CALOTYPE

1841 yılında Fox Talbot tarafından makina içinde kağıt üzerinde

negatif görüntülerin yaratıldığı fotografik süreç.

DAGUERREOTYPE

1839 yılında Fransa’da gümüş kaplı bakır bir levha üzerine civa buharı ile oluşturulan pozitif fotografik görüntü.

DUYUM VERİSİ

Algılamaya neden olan duyuumsal veriler.

DÜZANLAM

(Denotation) Bir sözün bilinen geleneksel anlamı.

DÜZDEĞİŞMECE (Metonym)

Bir sözün belli bir kültürel bağlam içerisinde doğrudan başka bir sözün yerini tutması. [Uluslararası gelişmelerde Ankara’nın tepkisi-hükümetin yerini doğrudan Ankara sözcüğü alıyor-]

EĞRETİLEME (Metaphor)

Bir sözün alışlagelmiş, geleneksel anlamı dışında kullanılması. [Taş kalpli-taş bilinen anlamı dışında duygusuzca davranış gösteren kişi olarak kullanılıyor-]

GERÇEKÇİLİK

Gerçeğin oluşturduğuna eş algılara neden olan aynı zamanda kabul edilmiş ve yaygınlaşmış simgeler sistemi.

GERÇEKLİK

Ölüme kadar karşılaşılan herşey.

GÖSTERGE

Bir başka nesne veya olguyu temsil eden olgu.

İKİZ GÖRÜNTÜLER (Double Take)

Farklı kimselerin farklı zamanlarda rastlantısal olarak görsel açıdan aynı fotografik görüntüleri oluşturmaları. İşleten'in işlevini aygıt programı dahilinde sürdürdüğünün bir göstergesi.

İŞLETİCİ

Aygıtı, aygıtın öngördüğü program dahilinde kullanan kimse.

KARAR ANI (Decisive Moment)

Fotoğrafı çeken kimsenin içinde bulunduğu gerçekliğin görsel yanları ile girdiği etkileşim sonucu deklanşöre basmaya karar verdiği an.

KOD

Bir mesajın iletilmesinde alıcı tarafından açılması gereken belli kurallar üzerine kurulu işaret sistemi.

METİN/ESER (Text/Work)

Alicının maddi bir ürün olarak eserle etkileşiminde yaşanan üretim süreci. Örneğin; bir kitap, cildi ve sayfalarıyla bir eserdir. Okuyucunun kitabı okumasıyla oluşan canlı ve değişken varlık metin'dir.

MODEL

Yenidensunumun atıfta bulunduğu orijinal.

ÖNCE DEN-GÖRSELLEŞTİRME (Pre-visualization)

Fotografik görüntü tasarımının çekim öncesi zihinde tamamlanması gerektiğini ve bundan ötürü de çekim dışında herhangi teknik bir müdahaleye gerek olmadığını savunan görüş.

ÖRTÜCÜ

Aygıt programının bir sınıflama özelliği. [Fotoğraf makinasında duyarlı malzemeyi ışıktan koruyan ve belli sürelerle açılıp kapanarak, istenilen zamanda çekim için ışık almasını sağlayan mekanik düzenek.]

PARALAKS

İki gözün yatay düzlem farklılığından ötürü doğan çerçeve farklılığı.

SONRADAN-GÖRSELLEŞTİRME (Post-visualization)

Fotoğraf görüntüsünün oluşmasında nihai aşamaya kadar her tür teknik müdahalenin katkısından yararlanılabileceğini savunan görüş.

SÖYLEM (Discourse)

Aygıtın programının getirdiği sınırlılık dolayısıyla, anlatım olanakları.

STRAIGHT PHOTOGRAPHY

Fotografik görüntüye ait görsel tasarımın çekim öncesi tamamlanması gerektiğini savunan görüş uyarınca fotoğraf çekim pratiği.

STROBOSKOPIK FOTOĞRAF

Hareketli bir görüntünün süregelen aşamalarının yüksek örtücü hızı değerleriyle aynı görüntü karesine üst üste kaydedilmesinden oluşan fotografik görüntü.

YANANLAM (Connotation)

Bir sözün düzanlamının yanısıra, çağrışımlara dayalı olarak işaret ettiği ikinci bir yananlam.

YANILSAMA

Ortak yargılara aykırı düşen sübjektif bir algılama süreci.

YENİDENSUNUM (Representation)

Herhangi bir nesne yada olgunun belli bir medium'da yorumlanıp, o mediumun dilinin özelliklerine dönüştürülmesi

1. Ayer, A. J. "The Argument from Illusion". *Perception and the External World*. (Der: R. J. Hirst), Macmillan, New York, 1965.
2. Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. (Çev: Stephen Heath), Fontana Press, Glasgow, 1977.
3. Barthes, Roland. *Camera Lucida*. (Çev: Richard Howard), Fontana Press, London, 1980.
4. Berger, John ve Jean Mohr. *Another Way of Telling*. Writers and Readers, London, 1982.
5. Brumfield, John. "Apples and Oranges: There may be and may be not photography, too". *Photography & Language*. (Der: Lew Thomas), NFS Press, Cal, 1979.
6. Burger, Peter ve Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Pelican, Middlesex, 1984.
7. Burgin, Victor. *Thinking Photography*. Macmillan, London, 1982.
8. Collingwood, R. G. *The Principles of Art*. Oxford Univ. Press, London, 1950.
9. Deregowski, Jan. B. "Illusion and Culture". *Illusion in Nature and Art*. (Der: E. H. Gombrich, R. L. Gregory), Union Bros. London, 1973.
10. Dondis, Donis A. *A Primer of Visual Literacy*. MIT Press, London, 1973.
11. Flusser, Vilem. *Towards A Philosophy of Photography. European Photography*. Göttingen, 1984.
12. Gibson, James. J. *The Perception of the Visual World*. Riverside Press, Massachusetts, 1950.

13. Goldsmith, Arthur. "W. Eugene Smith: A Great Photographer at Work". *Photography: Essays and Images*. (Der: Beaumont Newhall), Secker & Wardburg, London, 1980.
14. Gombrich, Ernst H. *Meditations On A Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Phaidon Press, New York, 1963.
15. Goodman, Nelson. *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobs Merrill, 1968.
16. Harris, Errol ve Lewis, H. *Hypothesis and Perception*. George Allen & Unwin, London, 1970.
17. Hirst, R. J. *The Problems of Perception*. George Allen & Unwin, London, 1959.
18. Jacobs, David Lee. *The Rhetoric of Photography*. Univ. of Texas, Austin (yayınlanmamış doktora tezi).
19. Kaila, Eino. *Reality and Experience*. D. Reidel, Dordrecht, 1979.
20. Kostelanetz, Richard. *Esthetics Contemporary*. Prometheus, New York, 1978.
21. Kozloff, Max. *Photography and Fascination*. Addison House, Danbury, 1979.
22. Levy, David. *Realism: An Essay in the Interpretation of Social Reality*. Carcanet Press, Manchester, 1981.
23. Moore, G. E. "The Introduction of Sense-Data". *Perception and the External World*. (Der: R. J. Hirst), Macmillan. New York, 1965.
24. Pennycuik, John. *In Contact with the Physical World*. George Allen & Unwin, London, 1971.
25. Pultz, John ve Catherine B. Scallen. *Cubism and American Photography 1910-1930*. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 1981.
26. Scharf, Aaron. *Art & Photography*. Penguin, London, 1968.
27. Schmidt, Aurel. "Keine Abbilder". *Basler Magazin*. No. 21 24 Mayıs 1986.
28. Sekula, Alan. "On the Invention of Photographic Meaning". *Thinking Photography*. Macmillan, London, 1982.
29. Sellars, Roy Wood. *Critical Realism*. Russell & Russell. New York, 1969.

30. Sherover, Charles. "The Human Experience of Time". *The Development of Philosophical Meaning*. (Der: C. Sherover), New York Univ. Press, 1975.
31. Sircello, Guy. *Mind & Art: An Essay on the Varieties of Expression*. Princeton Univ. Press, 1972.
32. Smagula, Howard J. *Currents: Contemporary Directions in Visual Arts*, Prentice-Hall, New jersey, 1983.
33. Snyder, Joel. "Photography and Ontology". *The Worlds of Art and the World*. Grazer Philosophische Studies. (Der: Joseph Margolis), Vol. 19 Amsterdam, 1984.
34. Sontag, Susan, *On Photography*. Penguin, Middlesex, 1978.
35. Steele-Perkins, Chris. *About 70 Photographs*. Arts Council of Great Britain, London, 1980.
36. Stoekl, Allan. "Negation and Affirmation in the photographs of Robert Frank". *Enclitic* Vol. 7 No. 1 Bahar 1983.
37. Stroebe, Leslie, Hollis Todd ve Richard Zakia. *Visual Concepts for Photographers*. Focal Press, London, 1980.
38. Szarkowski, John. "Introduction to the Photographer's Eye". *The Camera Viewed* Vol. 2 (Der: Peninah Petruck) E. P. Dutton, New York, 1979.
39. Van Peursen, Cornelis A. *Phenomenology and Reality*. Dugessne Univ. Press. Pittsburgh, 1972.
40. Winner, Ellen. *Invented Worlds: The Psychology of Arts*. Harvard Univ. Press, London. 1982.
41. Wollen, Peter. "Photography and Aesthetics". *Screen*, Vol. 19 No. 8.
42. Wyburn, Pickford ve R. J. Hirst. *Human Senses and Perception*. Toronto Univ. Press, 1968.
43. Tagg, John. "The Currency of the Photograph". *Thinking Photography*. (Der: Victor Burgin), Macmillan, London, 1982.

- Adams, Ansel 81
 Algı 22, 34, 35
 Algılama 33, 34, 35
 Anlam 92
 Antonioni, Michelangelo 82
 Aristo 51
 Arnheim, Rudolph 90
 Atget, Eugene 17, 19
 Atıf 68, 107
 Aygıt 57, 59, 60, 82, 100
- Baudelaire, Charles 11
 Bauhaus 77
 Balzac, Honore de 18
 Barthes, Roland 67, 78, 97, 107
 Bazin, Andre 66
 Belge Fotoğrafçılığı 15, 89
 Benzeşme 44, 45, 54
 Berkeley, John 23, 39
 Berger, John 68
 Bergson, Henri 35
 Blow-Up 82
 Boyut İstikrarı 39
 Bresson, Henri-Cartier 74, 75
 Büyü 105
- Callahan, Harry 17
 Calotype 11
 Camera Work 16
 Cavell, Stanley 68

Comte, Auguste 63

Corot 13

Courbet 13, 64

Daguerre 99

Daguerreotype 11, 110

Dar Açı 80

Delacroix 13

Duchamp, Marcel 14

Duyum Verisi 34, 35

Eakins, Thomas 13

Flusser, Vilem 22, 86

Fotografik Görüş 17, 18

Foto-Realizm 15

Fütürizm 15

Gauguin, Paul 49

Geniş Açı 79, 80

Gerçek 33

Gerçeklik 21, 23, 24, 29, 64

Gerçekçilik 54, 106, 7

Gibson, James J. 45, 46

Goodman, Nelson 87

Gombrich, Hans Ernst 47, 48

Görsel Algı 22, 34, 37, 39, 40, 100

Görüntü 96, 97

Görütü Çerçevesi 96, 97

Gölgeleme 89, 90

Gösterge 110

Groover, Jan 86

Haber Fotoğrafçılığı 13

Hareket 98

Hegel 83

Herskowitz 41

Hillard, John 77

İkiz Görüntüler 74, 111

İş 61

İşaret etme 73

İşleten 62

Johns, Jasper 15

Josipovici, Gabriel 72

Karanlıkoda 13, 88, 89

Karar Anı75

Kopya kuramı 49, 50, 51

Kurgu 83, 84, 95

Kübizm 64

Kültürel Nesne 61

Lacan, Jacques 42

Locke, John 23, 91

Lotze, John 91

Marey 14

Metafor 106

Meissoner 11

Model 66

Modernizm 64

Monet 11

Muybridge, Edward 14

Nadar 12

Okur-yazarlık 72

Önceden Görselleştirme 69

Perkins, Chris-Steele 77, 102

Perspektif 48, 52, 95, 96

Photo-Secessionist 16

Picasso 15, 49

Platon 51

Postmodernizm 84
Program 6 l

Rauschenberg, Robert 15
Rembrandt 50
Resimsel Fotoğrafçılık 15
Rosetti, D. C. 13

Seçim 72, 73, 82
Siskind, Aaron 15
Smith & Smith 46
Soyut Dışavurumculuk 15
Soyutlama 92
Söylem 112
Stieglitz, Alfred 17
Sontag, Susan 67

Tarama 94
Teknik Görüntü 57
Toplumsal Gerçeklik 26, 27, 30, 31
Toplumsallaşma 42

Us 68

Yakma 89
Yanılsama 45, 83
Yansıtma 48
Yenidensunum 35, 42, 43, 44, 45, 54

Zaman 74, 91, 93



FOTOĞRAF VE GERÇEKLIK

İHSAN DERMAN

Ülkemizde fotoğraf için kuramsal bir zemin oluştuğu söylenemez.

Fotoğraf üzerine konuşmak, tartışmak hatta uzlaşmamak bile
belki ortak hareket noktaları gerektirmektedir.

Bunu başarabilmek için kuramsal-eleştirel bir dilin geliştirilmesi zorunludur;
fotoğrafı hangi kavramlarla, nasıl düşünmemiz gerekiyor ?

Hangi zihinsel donanımlara ihtiyacımız var ?

Hangi yollardan, hangi sınırlar çerçevesinde ilerleyebiliriz ?

Bu bakımdan bu çalışma, hem kavramların yerli yerine oturtulması hem de akademik
ve entelektüel çevrelerden, gereken ilgiyi henüz görememiş olan fotoğraf için sağlıklı bir
tartışma ve düşünme ortamının hazırlanmasında
alçakgönüllü bir girişim olmayı amaçlıyor.