

# Keyifli Okumalar Dileriz

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

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

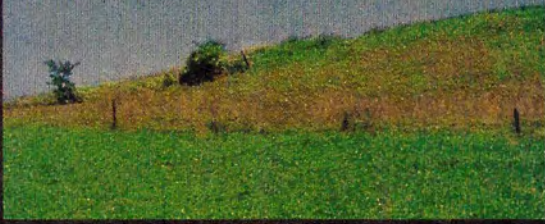
### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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>

RECEP BEKTAŐI

FOTOĞRAF  
FELSEFESİ  
ÜZERİNE  
DENEMELER





# **FOTOĞRAF FELSEFESİ ÜZERİNE DENEMELER**

**IŞIK YAYINLARI**

Işık Yayınları:  
Genel Kültür Dizisi :

Kapak Düzeni : Haydar Çelik  
Birinci Baskı : 1992  
Dizgi : Çağdaş Dizgi  
Baskı : Yön Matbaası  
Genel Dağıtım : **Çağdaş Pazarlama**

Narlıbahçe Sok. Eser Han No:8 Cağaloğlu/İST.  
Tel : 512 33 69 - 51 1 96 15  
Fax: 512 33 69

ERKAN BEKTAŐI

**FOTOĞRAF  
FELSEFESİ ÜZERİNE  
DENEMELER**



## İÇİNDEKİLER

|                           |    |
|---------------------------|----|
| Fotoğrafın Tarihçesi..... | 9  |
| Fotoğraf Nedir?.....      | 15 |

### DENEMELER

|                              |    |
|------------------------------|----|
| Anlamlı Yüzeyler.....        | 18 |
| Teknik Anlamlı Yüzeyler..... | 22 |
| Aygıt .....                  | 28 |
| Fotoğraflama.....            | 36 |
| Fotoğraf.....                | 41 |
| Fotoğrafın Paylaşımı.....    | 46 |
| Fotografik Alımlama.....     | 53 |
| Fotografik Dünya.....        | 60 |

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Terimler Sözlüğü..... | 71 |
|-----------------------|----|





## SUNU

Resim, insanlık tarihi ile başlamış en eski bir sanat kollarından biridir. Bugün ilk insanların yaşadığı mağara ve kavuklarda bir çok hayvan ve insan resimlerine rastlanmaktadır. Bu da gösteriyor ki ilk insanlar bile yaşadıkları anları, anıları saptamayı amaçlamışlardır. Sonra da resimler yazı yerine kullanılmıştır. Gördüğümüz gibi uzun yıllardan beri devam eden bu resim sevgisi büyük dahi ressamlar yetiştirmiştir. Fakat elle resim yapmak bir yetenek işi olduğu için herkesin yapabileceği bir şey değildir. Fotoğraf sanatı bu yüzden çok çabuk gelişti ve yaygınlaştı. Fotoğrafçılık gelişen bir sanattır. Günümüzde genellikle herkesin bir makinası var. Ne var bu makinalar amatörler tarafından kullanıldığı için görüntüyü açılımlandırabilecek yetisine sahip değildir.

Aslında bu çalışmanın amacı profesyonel ve amatör fotoğrafçılığın arasındaki farkı açmak ve ortaya koymaktır.

Bunu yaparken de görüntü, aygıt, program ve enformasyon gibi temel kavramları açıp anlatmaya çalışacağız.



## FOTOĞRAFİN TARİHÇESİ

İ. Ö. 384 - 322 yılında Aristo, herhangi bir delikten bakarak güneşin ya da ayın resmini muhafaza etme olanağından bahsetmiştir. Alhazen ise herhangi bir görüntünün kutudaki delikten geçerek arkadaki yüzeye ters yansıdığını fark etmiştir.

VIII. yy.'da Cebir İbni Hayyam ilk defa gümüş nitratin karardığını keşfetti. 1727'de Sctultz bu kararmanın sebebinin ışık olduğunu farketti. XVI. yy.'da teknik alandaki çeşitli uzmanlar "*Görüntünün aynısını*" yakalamak için bir yüzünde ufak bir delik bulunan "*STENOPE*" adlı karanlık odayı keşfettiler. 1550 yılında CARDAN bu deliğin önüne bir mercekle koyarak daha da iyi bir görüntü elde etti.

Karanlık kutuya ufak bir delik açarak karanlık odayı asıl keşfeden kişi ise Leonardo Vinci'dir.

1800 yılında Thomas Wedgewood ve Humpry Dayv Schultz'un yöntemini izleyerek fakat makina kul-

lanarak görüntüyü elde ettiler. Ama bu görüntü fazla sürmüyör, ışıhta kararıyordu.

Fransız Nicephore Niepce ise ilk devamlı görüntüyü sağlayarak fotoğrafın ilk adımını attı. Ondan sonraki en büyük adımı ise Fransız Dagverie attı. Daguerre doğrudan doğruya ilk pozitif görüntüyü elde etmeyi başarmıştı. İşte bu sebepten dolayı kendisinden sonra uzunca bir süre resimlere DAGERREYOTİP adı verildi. 1839'da ilk resimlerin halka gösterilmesiyle birlikte fotoğraf sanatı doğdu.

Daguerre ve birçok fotoğrafçı o günlerde ressamlar ne yapıyorsa aynısını yapmaya çalışmışlar, kısaca doğanın "ayna"sı olmaK çabasına girişmişlerdir.

İngiliz Talbot ise geliştirdiği yöntem sayesinde negatif film elde edebiliyor, bunun yanında bu filmin üzerinde kalemle oynamalar yapabiliyordu. Çekilen çıplak bir ovanın üzerine ağaclar, çiçekler, kuşlar konduruyordu. İngiltere'de Charles Cilfford, James Robertson ve Henry White, Fransa'da Charles Negre, çektikleri bina ve heykel resimleriyle, Gustave Le Gray ise doğa resimleriyle meşhur olmuşlardır. İtalya'da Carlo Ponti 1850 yıllarında en önemli eserlerini veriyordu ki fotoğrafçılığa ilk tepki geldi. Ünlü ressam Courbert sanatın yalnız gözlemlere dayanması gerektiğini savunuyordu.

1830'larda Avrupa'da fotoğrafçılık büyük yankılar yaparken Osmanlı'da fotoğrafın dinsel sınırlama nedeni ile olabilirliği günün konusu oldu.

1841 yılında ise Dager'ın adamları dünyanın dört bir yanına dağılarak ücret karşılığı insanların fotoğraflarını çekmeye başladılar.

1842'de İstanbul'a mösyö Kompa adlı biri gelerek Beyoğlu'nda o zamanki Lostirya'da fotoğraf çekmeye başladı. Ayrıca fotoğraf çekmek isteyenlere bu sanatı öğretmek için ücret karşılığı derste veriyordu.

1855'de ise o güne kadar hiç yapılmamış bir şey Fransa'da gerçekleştiriliyordu. O güne kadar çekilmiş tüm resimler bir araya toplanarak ilk fotoğraf sergisi gerçekleştirildi.

Fotoğrafçılığın ilk yılları dev makinalar çağıydı. 680 kiloluk makinalar, 280 cm. odak uzaklığı olan objektifler ve 250 kilo ağırlığında cam şasiler gibi insanı şaşırtan tehzizatın kullanıldığı bir denirdi.

Nitekim; 1860'lardan sonra burjuvazinin ilgilendiği konuların başında fotoğrafçılık gelmeye başladı. Önce soylular arkasından seçkin burjuvalar, portre yaptırtmak için yarışıyorlardı. Üstelik resimlerine rötuş yapma olanağına giderek artıyor.

1800-70 yıllarında gelişen portre fotoğrafçılığında Bertoll, Fontaine'yi gölgede bırakan bir karikatürcü ortaya çıktı. Bu fotoğrafçının adı Nodar'dı.

Günümüze dek gelmiş ne kadar ünlü Fransız varsa, tümünün en başarılı portreleri Nodar'ın elinden çıkmadır. Nodar'ın ilk modellerinden biri yazar Goerge Sand'dır.

Bununla birlikte gelmiş geçmiş en büyük fotoğrafçısının İngiltere'den çıkmış olduğuda bir gerçektir. Julia Morgoret Cameron "*Önemli olan insanın yalnız dış görünüşü değil, iç dünyasını da yansıtmak zorundadır*" tezini savunan Cameron, çektiği, her resimde tezini gerçekleştirmek için yarıştı ve bu gün bile düzeyli sayılabilecek eserler verdi.

Disderi bir filminden birkaç baskı yapma tekniği bulmuştu. Bunun sonunda fotoğraf çektiirmenin bedelide ucuzladı. Böylece yalnızca soylular değil küçük burjuvalarda resim çekirtmeye başladı. Çekilen resimlerdeki tek fark, birincilerin portrelerinin zengin dekorlarda çekilmesi diğerlerinin ise basit dekorlarda resim çektiirmeleri idi.

Soyluların evlerindeki dekorun aynısını stüdyoda kurup her resmi çekilenin böyle zengin bir görüntüden yararlanmasını sağlayanda Disderi oldu.

İmparator III. Napoleon'un oturduğu koltuğun eşine oturup imparatoriçenin yaşlandığı masanın eşine yaşlanmayı kim istemezdi ki, 1855 yılında İngiliz ressamı William Loke Price "*Don Kişot çalışırken*" adlı fotoğrafla tüm sanat dünyasını şaşırttı. Çünkü; çektiği fotoğraf tıpkı tablo gibiydi.

Bundan sonra resim sanatı fotoğrafın değer ölçüleriyle, fotoğraf sanatıda resmin değer ölçüleriyle yargılanacaktı.

1854'de oluşturulan fotoğraf derneği oldukça önemli bir ilerleme oldu.

Belgesel fotoğrafçılık ise 1850'de Alois L cherer'in dev bir heykelin taşınışını gösteren bir resmi; İngiltere'de Thomas Annan'ın çektiği Glasgow gece-konduları; 1871 Paris Kom n n'nden sahneler bu dönemin en belirgin örnekleridir.

1888 yılında George Gostman kurduğu Kodak Fabrikası, fotoğrafçılığı büyük bir yetenek ve teknik bilgisi olmaktan çıkararak milyonlarca kişinin fotoğrafçılığa başlamasını sağlamıştır.

Dünyada gazete resimlerini çoğaltıp yayan kişi ise Joseph Pulitzer'dir. 1890'larda Pulitzer'in World adlı gazetesine binlerce genç mektup yollamaktaydı.

1900 yılında Chicago ve Alton demiryolu şirketine ait yeni bir yolcu treninin fotoğrafını çekmek için Lawrence özel bir kamera yapmıştı. Agrandisman yerine kontakt baskıyı terciğinin asıl nedeni bilinmemekle beraber, belki de o zamanın diğer fotoğrafçıları gibi büyük kontakt baskıların daha fazla reklam yapacağını düşünüyordu.

Makinenin yapılışında 160 kilo çimento ve 150 metre okağaç kullanılmıştır. Lastik körük uzatıldığı zaman kameranın boyu tampondan tampona iki otomobil boyundaydı. Fotoğrafçı özel bir kapıdan içeri girerek samur bir fırça ile camları temizlerdi. Makinenin ağırlığı 409 kilo, cam takılmış durumda şasinin ağırlığı 227 kilo geliyordu. Carl Zeiss firmasından sağlanan biri 168 cm. odak uzaklıklı diğeri 300 cm. odak uzaklıklı iki objektif sanki birer devdi. Lawrence fotoğrafının 15 kişinin yardımıyla çekebildi.

Paris'teki uzmanlar çekilen bu fotoğrafa inanmamışlardı. Newyork'daki Fransız konsolosun İllimois'e seyahat ederek kamerayı incelemesinden sonra fotoğrafın tek bir negatiften alınmış dünyanın en büyük fotoğrafı olduğunu kabul ettiler.

## **TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFÇILIĞIN YAYILIŞI**

Osmanlı devletinde müslüman fotoğrafçıların adlarını, duyurmaları 1900 yıllarına rastlar. İlk Türk fotoğrafçısı Salih beydir. İstanbul'da ilk defa atelye açan fotoğrafçı ise Baha Bediz'dir. İlk başlarda ol-



dukça güçlükle karşılaşan Baha Bediz Babial 'de açtığı atelyeden kazandığı paralarla daha sonra Bahçekapı ve Üsküdar şubelerini açtı.

1927'de Sirkeci'de açılan "*Ferit İbharım Fotoğrafhanesi*" ise fotoğrafçılığın benimsenmesinde oldukça önemli bir rol oynamıştır.

Cumhuriyet sonrasında da fotoğrafçılık konusunda gelişmeler olmuş basın fotoğrafçılığı için dışardan hafif fotoğraf makinaları ithal edilmiştir. Sonunda fotoğraf kanuni işletmelerde de kullanılmaya başlanmış, arkasından bu sanat koluyla ilgili k l p ve dernekler açılmış toplumun ilgili tamamen bu yöne çekilmiştir.

XX. yy.'da en büyük gelişme renkler ve merceklerde oldu. XX. yy.'da siyah-beyaz fotoğraf ılıktaki en büyük gelişme ise sun'i ışıklandırmadır. Gerçi XIX. yy.'da kokulu ve dumanlı magnezyum flaş kullanılıyordu ama 1929'da Ostermeier J. al m nyum dolu flaş amp lleri kullanmaya başladı. Arkasından elektronik lambalar geldi. Bu gelişmenin bilimsel önemi kadar estetik olanaklarda sağlamasıdır. Daha sonraları elektronik pozometre ve bunu diğerleri izlemiştir.

Renkli fotoğrafında tarihi oldukça eskidir. 1810'da Alman fizikçisi Seebeck gökkuşağının bütün renklerini kağıda geçirmeyi başarmıştır. 1857'de Fransız fizikçisi Becquerek'in çıkarttığı renkli fotoğraflar ise karanlıkta saklanmak koşuluyla 60 yıl muhafaza edilebilmişlerdir. İlk gerçek renkli fotoğrafçılık ise 1855 yılında Clerk Maxwell'in fotoğraf makinasını hiç oynatmadan aynı, konunun üç ayrı fotoğrafını üç ayrı filtre kullanarak çekmesi ve bunları üç ayrı projektörle    görüntüyü üst üste düşür-

mesiyle birlikte başlar. Maxwell'in elde ettiği renkler, bugünkü ölçülere göre tatmin edici olmamakla birlikte bütün renklerin mavi, yeşil ve kırmızıdan oluştuğunu kanıtlamış oldu. Bugün fotoğrafçılıkta kullanılan bütün filmler bu kurama dayanarak üç ayrı rengin bir arada birleşmesiyle görüntünün elde edilmesi esasına dayanır. Buna da "*Toplumsal Sentez*" adı verilir.

Maxwell'in üç filmle üç projeksiyon yöntemi yerine tek projeksiyon yöntemine dayanan toplumsal sentez sistemine imal edilen filmi ilk olarak 1907 yılında Louis Lumiere piyasaya çıkartmıştır. Aynı sisteme dayanan filmleri daha sonra 1928 ve 30'lu yıllarda Kodacolor ve Du Faj piyasaya çıkarttılar. Fakat bütün bu filmlerin hatalı tarafı bunlarda bugün alıştığımız kalitede bir renkli fotoğrafın elde edilememesiydi.

## **FOTOĞRAF NEDİR?**

Fotoğrafın temel ögesi ışıktır. Önce Newton ışığın dalga dalga olmayıp tanecikler olduğunu ileri sürdü, daha sonra Max Planck teorisini buldu. Böylece Kuvantum fiziği doğmuş oldu. Bu teori kendinden önce ileri sürülen ışığın sürekli olduğu kanısını çürüterek, maddeden yayılan enerjinin sürekli olmayıp, kuvantlar halinde olduğunu savundu. 1905'de ünlü bilgin Einstein (rölativite) görelelik teorisinin temelini kurarken, denklemlerinde ışığa bir ağırlık tanıma ile karşı karşıya kalmıştı. Oysa o güne kadar ışığın dalga olduğunun kabul gördüğünü söylemiştir. Hesapları kontrolden geçiren Einstein diyordu ki; ışığın ağırlığı vardır. O halde ışık bir kütleye aittir. Oysa dalgaların kütlesi olamaz. Bura-

da bu taneciklerin yapısı ve bunların taşıdığı enerji söz konusu ve bizim konumuz ışık oluyor.

Işık fotoğrafçılığın temel ögesidir demiştik. Fotoğraf üzerinde ışık hakkında konuşursak bu konu daha iyi anlaşılacaktır.

Fotoğraf filmi üzerindeki gümüş bromür ve gümüş klorür karışımı emülsiyon ışığa karşı duyarlı maddelerdir. Filmler ışığa gösterildiğinde, gümüş halojenürleri ışık enerjisini emerler. Bu olay halojenürlerin parçalanmasını başlatır. Bu parçanın sürekliliğini sağlayabilmek için developman yapmak gerekir. Bunun sonucu gümüş metalik ortaya çıkar, gümüş atomları bir araya gelerek negatif filmin koyu renkli bölgesini oluştururlar.

Anlattığımız koyuluk fotoğrafını çektiğimiz objenin yansıttığı ışığın çokluğuna bağlıdır.

Fotoğrafçılıkta gerekli olan ışık kaynaklarını iki bölümde inceleyebiliriz. a) Tabii ışık, b) Yapma ışık.

Güneş ışığını prizmadan geçirdiğimizde 7 renkten oluşurlar. Bunlar mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı spektrumları olduğunu görürüz. Bunların aralarındaki uzaklıkta eşit değildir.

Dünyaya gelen ışınlar ve spektrumlar çeşitli dalga uzunluklarındadır. Güneşten gelen enerjinin % 50'si uzun, % 10'u kısa dalgalardır.

Bunlardan bir kısmı atmosfer içinde gaz molekülleri tarafından kırılır ve yansır. Üst atmosfere gelen dalga boyu 300 enstromdan daha kısa olan güneş ışınlarının tamamı burada yutulur.

## **FOTOĞRAF MAKİNASI NEDİR?**

Fotoğraf makinası herhangi bir görüntüyü emülsiyonlu bir yüzey üzerinde sabitleştirmeye yarayan araçtır. Biz bu aracı çok basit olarak hazırlar ve fotoğraf çekeriz.

· Makinalar genellikle boyutları, kullanış biçimleri ve amaçlarına göre çeşitlenirler. Bu durumda makinaları şöyle sıralayabiliriz:

*A) MİNYATÜR FOTOĞRAF MAKİNALARI,*

*B) KÜÇÜK BOY FOTOĞRAF MAKİNALARI,*

*C) ORTA BOY FOTOĞRAF MAKİNALARI,*

*D) BÜYÜK BOY FOTOĞRAF MAKİNALARI.*

### **A) MİNYATÜR FOTOĞRAF MAKİNALARI :**

Awa içinde taşınabilecek, kibrit kutusu büyüklüğünde olan makinelerdir. Bunların düğme, saat, çakmak biçiminde olanları vardır. Gizli resim çekmede kullanılırlar ve 16 mm. film kullanılır. Görüntüler çok küçük olduğundan en iyi netice 6x6 ebatında büyütülerek elde edilebilir. En tanınmış modeli minox'dur.

### **B) KÜÇÜK BOY FOTOĞRAF MAKİNALARI :**

Standart sinema filmi üzerine 24x36 mm. boyunda görüntü veren, hafif, kolay taşınan filmin ucuzluğu sayesinde genel olarak hem amatörler hem de profesyoneller tarafından tercih edilen makinelerdir. Bunların negatiflerinden agrandisman yapmak suretiyle yararlanır. Bunun ışığı altında

yapımcılar makine ve objektif yapısında bütün duyarlık ve olanaklı kullanarak en iyici sonucu verecek makinalar yapmışlardır. 36 poz film çekerler.

### **C) ORTA BOY FOTOĞRAF MAKİNALARI :**

4,5x6, 6x6, 6x9 ebatlarında görüntü sağlayan makinalardır. Genellikle 50 mm.'den 135 mm.'ye kadar değişen odak uzaklığı objektiflere sahip olduklarından, uzak mesafe fotoğraflarının çekiminde başarılı olurlar. Bu makinaların bir kısmının objektif değiştirme olanağı vardır. Bir kısmında ise replek bir vizör ve telemetre vardır.

### **D) BÜYÜK BOY FOTOĞRAF MAKİNALAR :**

Stüdyolarda ve atelyelerde kullanılır.

## **DENEMELER**

### **ANLAMLI YÜZEYLER**

Anlamlı yüzeyler bir çok durumda olan bir durumu, hali zamandan mekândan soyutlayarak, iki boyutlu bir yüzey haline dönüştürürler. Böylece de insanların görme ve düşünme arzularını tatmin için tasvir olarak kullanılırlar. Anlamlı yüzeylere zaman ve mekân düzeyinde uygulanan bu soyutlamanın amacı, soyutlanan yüzeyin tekrar dört boyutlu hayata döndürülmesi için bir stok dondurma olarak tanımlanabilir. Tanımlamadan anladığımız ise bu görüntüyü deşifre edebilme, tanıma, semboller ha-

linde şifreleme ve bu şifreleri çözme özelliğidir. Görüntülerin anlamı onların yüzeylerinde yatar. Üstün körü bir bakışla, anlamda üstün köründür. Bakışımızın görüntüsünün anlamı ve derinliklerine indirmek istiyorsak bakışımızı görüntü yüzeyinde gezdirmemiz ve soyut haldeki boyutları birleştirmemiz gerekir. Bakışın bu çalışma sıra tarama diyoruz. Taramanın çeşitliliği ve karışıklığına görüntünün niteliği ve bakışın niyet biçimi etki etmektedir. İşte bu yüzdendir ki görüntünün anlamının ortaya çıkması amacındaki bakışın niteliği iki farklı etkinin formülasyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan şunu yorumlayabiliriz. Görüntülerin niyet için boşluk bırakırlar.

Tarayıcı bakış görüntülerin iç dinamikleri arasındaki ilişkileri sağlar. Daha önce fark edilmiş bir dinamiğe yeniden döner ve bununla evveli yarına, geleceğe dönüştürür. Taramayla yeniden kurulan yeniden oluşan zaman boyutu, sonsuza ulaşan bir döngüye aittir. Bakış, aynı imge ögesine tekrardan dönebilir ve o iç dinamiği olayın merkezi haline getirebilir. Bakış yoluyla yeniden oluşan mekansal boyutlar, bir dinamiğin, başka bir görüntü dinamiğinin anlam ve biçimini belirleyebildiği gibi anlamlı bir dinamikler birliğinin oluşumunu sağlar. Görüntülerin kodlarının çözülmesi amaç olarak ortaya konulduğunda görüntülerin sihirli özellikleri de gözönüne alınmalıdır. Onları iki boyuta indirgenmiş olaylar olarak düşünmek yanlıştır. Tam tersi görüntü, olayın, durumlara çevrilmesidir. Onlarda olayların bütünlüğünü, görüntülerle karşılarlar.

Görüngüler, insan ile çevresi arasındaki ilişkidir. İnsan bağımsızdır. Bu insanın dünyayla olan birlikteliğinin dolaylı olması demektir.

Görüngüler dünyayı iletişim kurulabilir ve insan için hayal edilebilir hale getirilebilir. Bununla beraber insanla-çevresini birbiriyle kaynaştırır, dünya konusunda bilgi sermayesi olan bir bilgisayar gibi çalışmaları beklenirken, görüngüler ilişkiler arasına sette çekebilir. Çevreyi insana anlatırken, kendilerini dünya yerine koyarak, onu da yeniden sunmuşlardır.

Bunun sonucu olarak birey kendi ürettiği görüngülerin bir sonucu olarak yaşamını idame ettirir. Böylece de görüngüleri açıklanması istediği dünya üzerine tekrar uygular. Sonuçta ilişkiler içinde bulunduğumuz dünyada bir görüntü ve hal'ler bağlamına dönüşerek "*görüntüsel*" bir hal alır. Görüngülerin ortaya çıkardığı bu zıt işleyiş yapısı idolatry olarak dahi isimlendirilebilir. Bugün çevremizde her zaman var olan görüngüler, realitenin birer belirleyicileri, saptayıcıları olarak, insan için yaşanılacak olan görüngesel bir ortam ortaya çıkarırlar. İnsanoğlu artık içinde yaşadığı dünya ya bir yanıt bulmayı düşündüğü görüngüler içinde yolunu aramak zorunluluğundadır. Kendi ürettiği görüngüleri kodlamak yerine onların bir biçimi olarak yaşamaya devam etmektedir. Kısaca, ortaya çıkarılan "*görüntüleştirme*" amacı bir tür "*yangı*" ya dönüşmüştür. İmge aktarımının kendi içindeki dönüşümünün bu kadar zor bir hal alması yeni bir şey olarak kabul edilemez. İnsan daha İsa öncesinde dahi kendi görüngülerine yabancılaşmıştı. Yine o dönemde de insan bu görüngülerin arkasındaki gerçeği araştırmaya başlamıştı. İş bu yüzden insan ile çevre arasındaki seti yıkmaya çalıştı. Çözümü, görüntü dinamiklerini tekrar sıralamak ve birbirine denkleştirmekti. "*Doğrusal yazıyı*" buldu. Yapar-

kende sihirin döngüsel zamanını tarihin doğrusal zamanına dönüştürdü. İşte bu merhalede tanımlamanın gerçek anlamıyla tarih ve "*tarihsel bilinç*" ortaya çıkarılmış oldu. İşte ta o günden günümüze değin tarihsel bilinç ile sihirsel bilinç mücadele halindedir. Tarihsel bilincin sihire, bunun yanında da metinlerinde görüngülere karşı verdiği mücadele tarih içinde devamlı gündemdedir. Yazının çözümünden sonra, kavramsallaştırma denilen bir kapasitede doğdu. Bu görüngülerin satırlara dökülmesi, metinlerin oluşması bunların kodlarının çözümlenerek ortaya çıkmasını sağlayan bir durumdu. Kavramsal düşün, görüntüsel düşünden daha da soyuttu. Yazının bulunuşuyla insan dünyadan daha da uzaklaştı. Çünkü metinler dünyadan çok yırtıp attıkları görüngüleri anlatmaktadırlar. Metinlerin kodlarının çözümü demek onların hangi görüngüleri anlattıklarını ortaya koymak anlamına geliyordu. Metinleri gerçek varoluş sebeplerinin görüngü dinamiklerini ve düşüncelerini, kavramlar oluşturacak biçimde yeniden şifrelemek olduğunu söyleyebiliriz. Böylece öz olarak şunu söyleyebiliriz; metinler görüngülerin meta kodlarıdır. Görüngü ile metin arasındaki bu mücadele kendi aralarında ilgiyi konumuz olarak gündeme sokmaktadır. Günümüzde mücadele, metinsel bilgiler (bilim) ve imgelemsel ideolar arasında sürmektedir. Bu aslında diyalektiğin öngördüğü bir mücadeledir. İdeolojilere karşı savaşan bilim, görüngüleri algıladıkça daha da ideolojik bir yapıya bürünür. Bu olgunun açıklanabilmesi ise o kadar güç değildir. Metinler görüngüleri anlatırken, kendi anlamlarını ortaya çıkarırken, yine görüngenleşmektedir. Bunun sonunda kavramsal düşün, sihirsel düşün ile mücadeleye girdiğinde sihirsel düşün bu konudaki kavramların



açıklanması için tekrar kavramsal düşüncenin içine girmektedir. Bu gelişim süreci içinde sonuçta her ikisi birbirlerini etkilemektedir. Böylece metinler daha görüngüsel, görüngüler ise daha kavramsal bir konuma denk düşmektedir. Sonuçta asıl şifre sıralaması alt üst olur ve -kökeninde imgelerin meta kodları olan- metinler artık kendi meta kodları için görüntülere sahiptirler. Bunun yanında bu doğal süreç için söylenecek oludkça fazla şey vardır. Yazıda görüngüler gibi, insan ve çevresi arasındaki bir araç olduğu için yine içsel diyalektiği içinde yaşatır. Yazı kendi içinde içsel bir çelişki barındırdığı gibi görüntülerlede çelizmez. Yazı insan ve görüntü arasına girerek dünyayı insan için anlaşılabilir hale sokacakken daha da karıştırır. Bunun sonunda da insan metinleri açıklayamaz, anlamlarını tekrar birleştiremez durumda kalır. Yazılar çok hızlı gelişmekte ve insanda kendi yazdığı metinlerin bir işlevi haline gelmektedir.

XIX. yy.'da teknik görüngüler icad edilmiş ve metinler görsel olarak açıklanabilme yetiğine kavuşmuştur.

## **TEKNİK ANLAMLI YÜZEYLER**

Herhangi bir aygıt tarafından elde edilen görüngülerin tümüne "*Teknik anlamlı yüzeyler*" ya da "*Teknik görüntü*" denir.

Cihazlarında bilimsel olması daha doğrusu bilimsel metinlerin bir sonuç olması, teknik görüntüyü bilimsel metinlerin gelişimine dolaylı olarak bağlı hale getirmektedir. İşte bu yüzdendir ki tekniksel anlamlı yüzeylerin tarihsel ve antolojik konumu gel-

eneksal görüngülerden oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Geleneksel görüngüler, varoluşlarını bilimsel yazınlara bağlıyan tekniksel görüngülere nazaran tarihsel açıdan onbinlerce yıllık bir önceliğe sahiptirler. Antolojik olarak ise geleneksel görüngüler birinci derecede soyutlamalar olarak görülebilir, bunun sebebi ise onlar içinde yaşanılan dünyadan doğrudan soyutlama yoluyla alınmışlardır. Bunun sonucu olarak teknik görüntüleri üçüncü derecede soyutlamalar olarak kabul edebiliriz. Sebebi ise varolan dünyadan soyutlama metodu ile ele geçirilen görüngülerden yine aynı bir sonucu olduğudur. Bu şekilde yine tarihsel açıdan geleneksel görüngüler prehistorical olarak nitelenirken, teknik anlamlı yüzeylerde prohistorical olarak niteliğini bulur. Ontolojik bakış açısından Teknik görüntüler kavramları kastetmektedir. Teknik görüntülerin kodlarının çözümü oldukça güçtür. Bunun sebebi ise görünümlerinin böyle bir akışa gerek olmadığı kanısı yaratmasıdır. Teknik görüntülerde anlatılan dünyanın, kendilerinin varoluş nedeni olduğuna inanmaktadırlar. Bunun yanında teknik görüntüler kendilerini anlamlarına bağlayan, kesiksiz, nedenli ilişkinin son halkalarından biri olarak görülür.

  inde yaşadığımız dünya, güneş ışınlarını yansıtır. Bu ışıklar yeryüzü üzerinde ışığa duyarlı bir yüzeğe yansıdığı zaman teknik görüntü oluşur. Bu tür görüntülerin varlıklarını gerçeklikle aynı paralelde devam ettirdiklerini sanırlar. Teknik görüntüler incelendiğinde; onlar kodları çözümlenmesi gereken bir simge bütünü olmaktan çıkararak bahsettikleri dünya parçasının bir bölgesi kabul edilebilirler. Manalarının da endirek yoldan kavranabileceğini varsayarlar.

Geleneksel görüntüler mevzu olduğunda simgelerle boğuştuğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz. Örneğin; ressam bu tür görüntüler ve anlamları arasına giren bir unsurdur. Ressam zihnindeki görüntü simgelerini fırça aracılığıyla boyaları herhangi bir yüzey üzerine sürerek aktarır. Böyle görüntüyü de şifre etmek istediğimizde ressamın zihnindeki şifreleme sürecine uygun olarak bir şifre açımı'na gitmek gerekir. Ama teknik görüngüler söz konusu olduğunda süreç bu kadar kolay değildir. Bütün bunlara karşın, teknik görüntüler, konusunda bu aşamada da birtakım fikirler ortaya atılabilir. Mesela; Teknik görüntüler birer pencere değil, yalnızca görüntüdürler. Herşeyi durumlara dönüştürerek, sihir yayarlar. Bu özellikte onları alımlayanlar tarafından tekrar içinde yaşanılan dünyaya yansıtılır.

Teknik görüntülerin içerdiği büyüsellik, geleneksel görüntülere ait olandan çok farklıdır. Bir televizyon ekranı veya sinema perdesi karşısında duyduğumuz çekicilik, mağara resimleri veya Etrüsk mezar freskleri karşısında duyduğumuz çekicilikten çok farklıdır. Televizyon ve sinema varlıklarını, mağara resimlerinden ve Etrüsk fresklerinden çok daha farklı bir gerçeklik düzeyinde sürdürürler. Eski büyüler, tarih öncesine aittir. Eşdeyişle tarihsel bilinçten önce yer alırlar. Ancak yeni büyüler, tarih sonrasına aittir ve tarihsel bilincin yerini almışlardır. Eski büyüler dünyayı değiştirmeyi amaçlarken, yeni büyüler dünya ile ilgili kavramlarımızı değiştirmeyi amaçlamaktadırlar. Dolayısıyla bu konuda ikincil düzeyde, daha soyut bir büyüsellik ile uğraştığımız söylenebilir.

Eski ve yeni büyüler arasındaki fark şöyle ortaya konabilir; tarih-öncesi büyüler, "*mitos*"lar olarak adlandırılan modellerin törenleştirilmesi iken, günümüz büyülerini ise, "*program*"lar olarak adlandırılan modellerin törenleştirilmesini kapsamaktadır. Mitoslar, anlatımcı konumunda bulunan fakat iletişimsel süreç içinde yer almayan "*tanrı*" tarafından yayılan sözlü modellerdir. Programlar ise, iletişimsel süreç içinde yer alan ve "*işlemci*" olarak tanımlanabilecek kimseler tarafından yazılı olarak yayılan modellerdir.

Teknik görüntülerin amacı ikinci derecede bir görüntüleştirme ile kavramsallaştırmayı sağlayarak, onları alımlayanları kavramsal düşünme gerekliliğinden kurtarmaktır. Teknik görüntüler, metinler için kendi kendilerinin yerini tutarlar.

M.Ö. 2000' yıllarında, görüntülerin büyüsellikini önlemek için doğrusal yazı bulunmuştur. Ancak o zamanlar bu amacın farkına varıldığı söylenemez. Teknik görüntülerin ilki olarak 19. yy.'da icad edilen fotoğraf, mucidlerinin henüz farkında olmamalarına rağmen, metinlere yeniden büyüsellik katma amacı taşıyordu. Dolayısıyla, fotoğrafın ortaya çıkışı da, yazının bulunuşu gibi tarih içinde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Nasıl yazının bulunuşu ile putperestliğe karşı bir savaşım başlatılmışsa, fotoğrafın bulunuşu ile de metinperestliğe karşı bir mücadele başlatılmış oluyordu.

XIX. yüzyılda durum şuydu: Yazılı basının icadı ve zorunlu eğitim hareketi nedeniyle herkes ister istemez okur-yazar olmuştu. Bunun sonucu olarak gelişen tarihsel bilinç, o zamana değin "*büyüsel*" ol-

arak yaşamış bir toplumsal sınıf olan köylülerin içine sızarak, "*tarihsel*" olarak yaşamaya başladığı söylenebilecek "*proletarya*" sınıfını doğurdu. Bu gazete, kitap ve bildiri gibi ucuz metinlerle gerçekleşmişti. Her tür metin ucuzdu ve bu ucuzluk, ucuz bir tarihsel bilincin dolayısıyla yine ucuz kavramsal düşüncelerin gelişmesine neden oldu. Bu da beraberinde iki ayrı gelişmeyi getirdi; bunlardan ilki, geleneksel görüntülerin, sözkonusu metin seli yüzünden müze ve galeriler gibi artık gettolara da sığınmasıydı. Toplum genelinde deşifre edilemedikleri için de büyüsel bir nitelik kazandılar ve güncel yaşam üzerindeki etkilerini yitirdiler. Diğeri ise, ucuz kavramsal düşüncelerin yeterli olmayacağı büyüsel metinlerin kendilerini alımlayabilecek seçkin bir sınıfın oluşmasıydı (örneğin, bilimsel yazın vb.). Böylelikle uygarlık üçe bölünmüş oldu. İlki, geleneksel görüntülerle beslenen ve kavramlarla zenginleşen "*güzel sanatlar*" idi. Diğeri ise, büyüsel metinlerle beslenen bilim ve teknoloji idi. Sonuncusu ise, ucuz metinlerle beslenen kitlelerdi. Uygarlığın bu anlatılan dikiş yerlerinden patlamasını önlemek amacıyla teknik görüntülerin tüm toplum için geçerli sayılabilecek genel bir kodlama biçiminin gerekliliğinden dolayı icad edildikleri de düşünülebilir.

Teknik görüntüler, ilk olarak görüntüleri tekrar güncel yaşamın içine sokmak; ikinci olarak büyüsel metinlerin görüntüleştirebilmelerini sağlamak; üçüncü olarak da ucuz metinlerde saklı olan büyüsellliği bilinç düzeyine çıkarma amacını içermektedir. Ayrıca, sanat, bilim ve politikada genel olarak kabul edilmiş değerlere uygun ortak bir payda sağlanacağını düşünülüyordu. Aynı anda "*güzel*",

"gerçek" ve "iyi" olarak, bilim, sanat ve politika alanındaki krizin üstesinden gelinebileceği, genelgeçer bir kod biçimini oluştuyordu.

Ancak, nedense teknik görüntüler işlevlerini bu anlatılan yönlerde sürdürmemektedirler. Şöyle ki; geleneksel görüntüleri tekrar güncel yaşamın içine sokmak yerine, onların yerini reproduksiyonlarla - kendilerini onların yerine koyarak- tutmaktadırlar. Büyüsel metinleri görüntüleştireceklerine bilimsel denklem ve önermeleri, "durum"lara, eşleyişle, görüntülere dönüştürerek onları yalanlar ve ucuz metinlerdeki büyüsellği açığa çıkarmak yerine, yeni ve programlanmış bir büyüsellik katarlar. Dolayısıyla, teknik görüntüler kastedildiklerinin tersine uygarlığı bütүнleştirici ortak bir payda olmaktan çok onu öğütürerek hiçbir özelliği bulunmayan bir kitleye dönüştürerek, kitle uygarlığı haline getirirler.

Teknik görüntülerin işlevlerini böyle sürdürmelerinin nedeni herhangi bir akışı engelleyen bir "baraj" a benzemelerindendir. Teknik görüntüler tarafından yerleri alınan geleneksel görüntüler de, sonsuz sayıda yeniden sunulacak bir biçimde dönüşmektedirler (örneğin; resim sanatına ilişkin afişler vb.). Aynı şekilde bilimsel metinler de, teknik görüntüler tarafından kodları değiştirilerek büyüsel özellikler kazanırlar (örneğin; Einstein'ın denklemlerini görüntüleştirmeyi sağlayacak modeller gibi). Bunlar gibi teknik görüntüler ile etkileşen ucuz metinlerin (gazete, dergi, makaleleri, bildiriler, ucuz romanlar, vb.) barındırdığı içsel ideoloji ve büyüsellik, yeniden kodlanarak, teknik görüntülere ait bir büyüsellğe dönüşmektedir (örneğin; foto-romanlarda olduğu gibi). Böylelikle teknik

görüntüler yüzeydeki tarihi yok ederek, onun yerine ebedi ve döngüsel bir toplumsal hafıza yaratırlar.

Teknik görüntülerin merkezci çekiciliğine hiçbirşey karşı koyamaz; teknik görüntüleri amaçlamayan hiçbir sanatsal, bilimsel ve politik olay; fotoğraf, film veya videoya kaydedilmesi istenmeyecek hiçbir günlük davranış düşünülemez. Herşey bu "*ebedi hafıza*" içine dahil olup ebedi olarak yeniden sunulmak ister. Artık her olayın amacı, sinema perdesi ve televizyon ekranına ulaşmak veya en azından bir fotoğraf olmaktır. Sözkonusu olayın bunu açıkça belli etmediği durumlarda bile en azından o yönde gizli bir eğilimi sözkonusudur. Sonuç olarak her olay tarihsel özelliğini yitirerek, ebedi olarak tekrarlanabilecek büyüsel bir tören'e dönüşmektedir. Etrafımızda yeni kurulmaya başlayan teknik görüntüler evreni, çağımızın kemali durumuna gelmektedir. Ancak böyle apokoliptik bir açıdan bakıldığında fotoğraf sorunu kendisine uygun biçimi kapsamaktadır.

## **AYGIT**

Bütün teknik görüntüler, aygıt tarafından üretilirler. Aygıtların özelliklerinin araştırılmasında, fotoğraf makinası uygun bir örnek olarak alınabilir. Aslında fotoğraf makinası tüm diğer aygıtların em-biyonik aşamadaki prototipini oluşturmaktadır. İncelenip, araştırılacak bir kamera, aygıtın çözümlenebilmesi için bir aşamadır. Ama bu araştırma, bazı ortak düşüncelere varılmadıkça im-kansızdır. Aygıtların tümüne (insanlar tarafından üretilmiş maddeler) kültürel nesneler denir. Aygıtın

ontolojik konumu, gerçeklik düzeyi ve varlığı da hesabın içinde erimelidir. Özetleyecek olursak bir toplumda iki çeşit nesne kültürel vardır. Birincisi tüketilen nesnelerdir, diğeri ise bu nesneleri yaratan nesnelerdir. Her ikisi de olaya toplumsal bakış açısı ile gözlemlendiğimizde işlevsel ve değerlidir. Gerçekte bu doğa ve kültür bilimleri arasındaki farklılıktır. Kültür bilimleri nesnelerin arkasındaki üretim amaçlarını gözlemler. Kültür bilimleri, doğa'nın sorduğu neden sorusunun yanına "*niçin*" i de katar. Böylece aygıt'ı bir alet olarak yorumladığımızda onun bir tüketim nesnesi mi yoksa üretim nesnesi mi olduğu konusunda çelişkilere düşeriz. Aletler bahsettiğimiz nesnelerin gelişim süreçlerinde doğadaki biçimlerinden olarak bizim var olduğumuz ortama getirirler. Yalnız bunu sağlarken nesnenin doğal hali sürece tabi olurken değişerek yeni bir şekil alır. Yeni bir oluşuma uğrayan nesneler doğal olmaktan çıkarak, kültürel nesne olurlar. Informative ve üretken olan bu duruma "*çalışmak*" eylemin sonunda ortaya çıkana da çalışma adını veriyoruz. Aletler insanların diğeri organlarının uzantılarıdır. Aletler insanın tek başına yapabileceğinden çok daha kolay bir biçimde doğadan nesneleri toplayabilirler. Aletler biçim olarak ta uzantısı oldukları organları anımsatırlar. Aletlerin "*Amprik benzetimler*" olduğu söylenebilir. Sanayi devrimi ile bahsedilen aletlerde bir farklılaşmayı getirmiştir. Verimleşmişlerdir. Fiatları artmış, ürettikleri ucuzlamıştır. Bunlara kısaca "*makina*" denir. Pekala bu durumla gözü yani bir uzvu taklit ettiğinden dolayı fotoğraf makinası bir makina mıdır? Alet makinalaşınca, insanla olan iletişimi de tersine döndü. Devrim öncesi insanlar sabit aletler değişken devrim sonrası makina sabit insan



değişken öge konumuna gelmiştir. Daha önce aletler insanın bir uzcu olarak çalışırken sonradan insanlar makinaların birer işlevi, uzvu olmaya başlamıştır. Sanayi devriminin gerçekleşmesinin hemen ardından sınıflar keskinleşmiştir. Büyük sermaye birikimiyle kapitalistler tarafından alınan makinalar onlar için çalışıyor, sermayesi olmayan Proletarya'da makinaların birer işlevi olarak makinaların sahipleri kapitalistlere çalışıyorlardı. Tüm bunların hepsi olumlu ve işlevsel söylemler olmasına karşın aygıtın kendisiyle ilgili olmaktan uzaktır. Bahsettiklerimiz aygıtların, üretime tabi tuttukları nesneler için biçimsel değişikliğe sebep oldukları ve bunun sonunda yeniden bilgi ürettiklerini, insanların kendilerinin bir işlevi olarak davrandıklarını, insanı bir uzvun uzantısı olarak üretimdeki asıl amaç ve arzuyu sakladıkları meydana çıkmaktadır. Fakat bunların hiçbirisi gerçek özellik değildir. Aygıttan bahsedildiğinde en önemli özellik "*otomasyon*" dur. Bütün bunlar gerçek sınai bir bağlamdan kaynaklandığından gerçek meseleyi saklamaktadır. Aygıtlar sanayi-sonrası bir yapıya işaret ederler. Bu yüzdendir ki aygıttan bahsedildiğinde, marksiz gibi sanayi bir çözümleme geçersiz kabul edilebilir. Asıl olan aygıtın anlaşılabilirliği ve tanımı ise bazı sınıflandırmalara ve bölünmelere gitmek gereklidir. Sanayi toplumundan bahsedildiğinde en temel bölümlendirmelerden biri de "*iş*"tir. Makinalar doğadan nesneleri olarak onları yeniden şekillendirirler, bunun vasıtasıyla da içinde yaşanılan dünyayı değiştirmiş olurlar. Aygıtın amacı ise bu değildir. Onların asıl amacı dünyayı değiştirmek değil, dünyanın anlamını değiştirmektir. İşte bu yüzden amaçlarının simgeselliğinden söz edilebilir. Fotoğrafçının kalkınma gelişme anlamında bir işi ortaya çıkardığı söyle-

nemez. Bu yüzden fotoğrafçıyı işçi olarak nitelendirmek pek doğru değildir. İşte bu yüzden kültür eleştirisi konusundaki sınıflamalarımızı yeniden gözden geçirmemiz lazımdır. Aygıt bilgi desteğini, hızlı, daha geniş ve kesin bir şekilde yerine getirecek işleri sıralar ve denetler. Birçok insanda aygıtın bu işlerliği esnasında yan işleri hayata geçirirler. aygıtların evvelki zamanlarda bahsedilen olaylar, hizmetler ve üçüncü sektör olarak tanımlanırdı. Şimdi bunlar bir çatı altına toplandığından, yapılabilecek herhangi bir eleştirinin (kültür hakkında) information sınıflaması üzerine yapılması gereklidir. Aynı bakış açısıyla aygıtların dolayısıyla fotoğraf makinasının simge üretmeye yönelik olduğundan bahsedilebilir.

Fotoğraf makinası, fotoğraf üretimi için programlanmıştır ve üretilen her fotoğrafta programlanmış yeteneklerin somut bir görüngüsüdür. Var olan bu yetenekler oldukça fazla olmakla beraber sınırsızda değildir. İşte bu yetilerin hepsi fotoğraf makinasıyla yapılabilecek olan şeylerin tümüne eşittir. Var olan her fotoğrafla vardan gizli yeteneklerin bir kısmı daha ortaya çıkar. Böylece makinanın yetenekleride çoğalmış olur. Fotoğrafçının tek arzusu fotoğraf makinasının yeteneklerinin tümünün meydana çıkmasıdır.

Bununla birlikte bahsettiğimiz program oldukça geniş imkanları sağlamaktadır. Fotoğrafçının ereğede aygıt programındaki, saklı yetilerin ortaya çıkartılmasıdır. Fotoğrafçı aygıtı eline geçirdiğinde onu inceleyip, araştırır. Makinadan çevreye baktığında onun dikkatini çeken, yalnızca yeni bilgiler meydana getirmesine yarayan aygıt programıdır. Dikkatini aygıt üzerine verir, objektifin sınırları içindeki çevre gizli yeteneklerin ortaya çıkarılması

için yalnızca bir nedendir. Fotoğraf makinasını bir oyuncak olarak görürsek fotoğrafçı oyuncağıyla oyun oynamaktan çok onun karşısında oynamaktır. Oyuncanın içindekileri ortaya sermek için çaba sarfeder. Fotoğrafçıyla, Aygıt birbirine kenetlenmiş olarak bir bütünü oluştururlar. bu da insanın aygıt ile işlevsel bir bütünlük meydana getirdiği yeni bir türde ilişki biçimidir. Oyunun hemen bitmemesi için aygıtının yetilerinin zengin olması gerekmektedir. Aygıt programının işletenden daha yeterli olması lazımdır. İyi programlanmış bir fotoğraf makinası hiç bir fotoğraf hayal edemeyeceği kadar değişik pozla çıkarma yetisine sahiptir. bu yüzden tam anlamıyla açıklanamayan karanlık bir kutudur. Fotoğrafçının ilgisini çekende aslında budur. Fotoğrafçı karanlık kutuyu desteklemek için verilecek bilgilerin ne olduğunu bunlarında görüngüler olarak bir çıktıya dönüşeceğini anlamaktadır. Kişi aygıtının dışsal özelliklerine hakim olarak onu yönetebilir, bunu uygularkende ortaya çıkmamış aygıt içi yetilerin egemenliği altındadır. Bahsedilenlerden anlaşılan programın simgelerden oluşmuş olgudur. Aygıtı çalıştırmak bahsettiğimiz simgeleri çizmek ve onları harekete geçirmektir.

Yazarlar veya kelime işlemciler tarafından oynanan oyunlardan çok daha değişik oyun oynayabilen aygıtlar da meydana getirdikleri her türlü şeklin ses olarak bilinen karşılıkları mevcuttur ve bu yüzden de "durağan" olarak nitelenebilecek bir değişime neden olurlar. Diğer aygıtların, sürece tabi tuttukları nesnelere karşılık olarak verdikleri simgelerin anlamı bazı hareketlerdir (örneğin, çalışmaya ait hareketler). Nesneler de bu sözkonusu simgeleri açımlayarak, programın öngördüğü biçimde davranırlar. bu değişim "dinamik", değişime tabi olan

nesne de "zeki alet" (intelligent tool) olarak nitele-  
nir. Bunlar insani işgücünün yerini alarak, bireylere  
oyun oynamak için daha fazla zaman ayırma ola-  
nağını sağlarlar.

Bu anlamda fotoğraf makinası, insanın oyun  
özgürlüğünü simgelerken, aynı zamanda sürecin ro-  
botlaşmasına da işaret eder. Fotoğraf makinası ken-  
diliğinden resim üretebildiğın için "zeki alet"  
sayılabilir. Fotoğrafçının dikkatini bir ressam gibi  
fırçası üzerinde yoğunlaştırması gerekmez. Aksine  
bütün ilgisini makina ile oynadığı oyun üzerinde to-  
playabilir. Görüntünün bir düzlem üzerine kaydedil-  
mesi işi aygıt tarafından üstlenilmiştir. Bu yüzden  
fotoğrafçı aygıtın daha çok oyuncaksı özellikleri ile  
ilgilenir.

Buna göre aygıtın en az iç içe iki programa sahip  
olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, aygıtın ken-  
di kendine görüntü üretmesini sağlayan programdır.  
Diğeri ise, fotoğrafçının yine aygıtla dilediğince oy-  
nayabilmesini sağlayan programdır. aygıtı program-  
layan fotoğraf sanayi, bu sanayiye programlayan  
genel sınaı yapı ve sözkonusu yapıyı programlayan  
sosyo-ekonomik oluşum tarafından geliştirilmiş  
diğeri programlar ise, bunların da altında gizlen-  
miştir. bundan dolayıdır ki, hiçbir zaman nihai bir  
aygıt için nihai bir programdan da söz edilemez.  
Çünkü her programın üzerinde bir meta-program  
vardır ve programlar hiyerarşisi yukarıya doğru  
uçludur.

Her program, kendinden önce gelen bir meta-  
programa göre işler. Bir programın programlayıcıları,  
kendilerinden önceki bir meta-program için "işleten"  
durumundadırlar. Böyle olunca da, hiçbir zaman bir  
aygıtın gerçek sahibinden, eşdeyişle onu kendi özel

amaçları doğrultusunda programlayabilen bir kimseden sözedilemez. Aygıt bir makina değildir. Fotoğraf makinası fotoğraf sanayi de endüstriyel yapı, o da sosyo-ekonomik düzen için işler. Dolayısıyla, aygıt kimin sahip olduğu sorusu yanlış bir sorudur. Sorulması gereken, aygıtın kimin tarafından programlandığı ve bu programın da kimin tarafından tüketildiğidir.

Aygıt mülkiyetinin aldatıcı bir kavram olduğunu gösterir bir başka neden daha vardır.

Genelde aygıtlar, mülkiyetine sahip olduğumuz dayanıklı mallar türünden nesnelerdir. Fotoğraf makinası, metal, cam, plastik gibi maddelerden yapılmış fiziksel bir yapıya sahiptir. Ancak satrancı bir oyun haline getiren, onun taşlarının tahtadan yapılmış olmasından çok kurallarıdır. Dolayısıyla, bir fotoğraf makinası satın alırken ödenen para onun fiziksel yapısının bir karşılığı olmaktan çok, fotoğraf görüntüsü üretmeye yarayan programının maddi bir karşılığıdır.

Günümüzde aygıtın maddi değerinin ne kadar azaldığını ve buna karşılık yazılımın (software) değer kazandığını rahatlıkla gözleyebiliriz. Politik aygıtı bakarak, tüm sanayi sonrası toplumların özellikleri hakkında fikir edinilebilir. Şöyle ki, sözkonusu toplumlarda değeri elinde bulunduranlar, maddi varlıkların mülkiyetine sahip olanlardan çok program denetimini ellerinde tutanlardır. bu da sonuç olarak, değerlerin değerlendirilmesi türünden simgelerdir.

Gücü elinde bulunduranlar artık mülkiyet sahiplerinden çok programlayıcılar ve uygulayıcılarıdır. simgelerle oynamak günümüzde bir güç belirtisi haline gelmiştir ve bu da hiyerarşik bir oyundur.

Fotoğrafı çeken kimse, o fotoğrafları izleyenlere oranla dâha güçlüdür. Çünkü bir anlamda onların davranışlarını programlamaktadır. Aynı şekilde de, aygıt fotoğrafçıya oranla daha üstün bir konumdadır. Çünkü bir anlamda onların davranışlarını programlamaktadır. Aynı şekilde de, aygıt fotoğrafçıya oranla daha üstün bir konumdadır. Çünkü kendi programıyla onun davranışlarını yönlendirmektedir. Toplumsal gücün nesneden simgeye kayması, "*eformasyon toplumunun*" (information society) ve "*enformasyon emperyalizmi*"nin en belirgin göstergesidir. Bu tür toplumlara örnek olarak Japonya gösterilebilir. Sözkonusu ülke zengin hammadde kaynaklarına ve enerjiye sahip olmamasına karşın, programlama, veri işleme (data processing), bilişim ve simgeler gibi güçleri elinde bulundurmaktadır.

Buraya kadar aygıt hakkında yapılan açıklamalar, onunla oynayanın bile içini göremeyeceği kadar karanlık ve karmaşık bir oyuncak olduğunu ortaya koymaktadır. Oyun, aygıtın programındaki kurallara uygun olarak simgeleri biraraya getirmektir. Sözkonusu bu program da kendinden yukarıdaki bir meta-program tarafından oluşturulmuştur. Tamamen otomatik bir aygıtın sözkonusu oyunu/işletimi yerine getirmesi için herhangi bir insan müdahalesine gerek yoktur. Nevar ki günümüz aygıtların çalışması işleten olarak insan unsuruna gerek vardır. Aygıtın üretimine çok çeşitli kuramlar adepte edilmiştir. Kısaca aygıtın insan düşününü kopya eden bunu yaparken de oyun oynayan bir bilimsel kutudur.

## **FOTOĞRAFLAMA :**

Bir kişinin çevrede dolanıp elinde fotoğraf makinesiyle birşeyler aradığını gördüğümüzde paleolitik çağdaki insanın avlanma güdüleriyle hareket ettiğini farkedebiliriz. Aradaki zıtlık ise oyunun canlı hayvanlar yerine kültürel nesnelerle oynanmasıdır. Bu davranışını belirleyen yapay bir ortamdır. İçinde bulunan kültürel durum, bahsedilen davranışların bir belirleyicisi konumundadır. Kültürel nesneler fotoğraf için çok güzel oyununun arasına girerek onun avıyla arasına girip ket vurur. Fotoğrafçının arzusu içinde bulunduğu kültürel durumdan kendini ayırmak ve avına ulaşmaktır. Belge ve röportaj fotoğrafçılığında oynanan oyunun konusu başlı başına kültürel bir ögedir. Bunun dışındaki görüntülerdeki kültürel pozisyonunda fotoğraf eleştirisi baz alınarak açıklanması önemli unsurdur. Kültürel durumun yapısı görüngüsü alınan nesnelerin yapısından çok görüntüleyenin davranışlarında saklıdır. Ne varki görüntüleyenin bir fotoğraf görüntüsüne bakıp onu inceleyerek, o fotoğrafçı hakkında bilimsel bir yargıya varmak hiçte kolay değildir. Fotoğrafta görülenler aygıtın sınıflamalarıdır. Bunlar kültür pozisyonunun üzerini örterek yalnızca gösterdiği kadar görebilmemizi sağlar. Aygıt kendi sınıflamalarını kültürel duruma asimile ederek zamanlı bir süzgüden geçmesini sağlar. Bu yüzden birçok kültürel durum arka plandadır. Böylece de aygıtın yarattığı, sıradan bir kitle kültürü olarak kabul edilebilir. Aygıt tamamen otomatlaşmadıkça bölümlenmeleri, müdahale edebilecek dış özellikler olarak kendini örgütler. Bunlar fotoğrafik zaman-mekan sınıflamalarıdır ve zaman, mekânın belli

bölmömlere ayrılmış birimleridir. Bütün bunlar oyuna göre birleştirilmiş bakış açılarıdır. Fotoğrafik nesneden zaman ve mekânın ortasındadır. Meselâ belli bir konu için çok yakın, yakın orta ve genel ölçek sağlayabilecek veya kuşbakışı, balık gözü ya da çocuk perspektifi etkisi olabilecek, mekân bölgeleri vardır. Bu ve benzeri, gözlerin uzun süreden beri tam açık olduğu ironik bakışlar için müsait mekân bölmömleride vardır.

İşte bunların tümü fotoğraf çekme davranışının kendinde hayata geçtiğı zaman, mekânın yapısını meydana getirir. Fotoğrafçı avını ararken bahsedilebilecek zaman-mekân sınıflamasından bir başkasına geçer. Bu geçiş sırasında türlü zaman ve mekân sınıflamalarını birbirine geçirir. Bahsettiğimiz bu oyun söz konusu zaman ve mekân sınıflamalarını birleştirmekten ibarettir. Bir fotoğrafı incelediğimizde (bir anlık) açıkça ortaya çıkan bu oyunun yapısıdır, denilebilir. Fotoğrafçı makina sınıflamalarının bazı bileşkelerini seçer. Fotoğrafçının bir özgürlüğü ve sınırsız olanağı varmış gibi gözüksede, fotoğrafçının istekleri makinanın sınıflamalarıyla sınırlıdır. Bahsedilen programlı bir özgürlüktür. Fotoğraf makinası, makina programına göre çalışan fotoğrafçının amaç doğrultusunda faaliyet gösterir. Daha doğrusu fotoğraf çekme davranışı içinde, makinanın fotoğrafçının istekleri doğrultusunda fotoğrafçının ise, makina programının çizdiği sınırlar içinde faaliyet gösterirler. Aygıtların ve kullananın faaliyetinin içeriğı fotografik nesnenin seçiminde rahatlıkla farkedilir. Makina programının elverdiği fotoğraflanabilirler öncelikle durumlardan ibarettir. Fotoğrafçı hangi görüngü çekerse çeksin, onu bir durum yapması lazımdır. Makina programı ile uy-



umlu olduğuunda "nesne/konu" seçiminde fotoğrafı çeken insan bağımsız sayılabilir. Görüntüleyici sınıflamaların ayırımında kendi ölçütlerini uyguladığını zanneder. Sanatsal, bilimsel veya politik görüngüler yaratacağına aygıtında bunları yalnızca görüntüleyen bir alet olduğu hissine kapılabilir. Fakat aygıt-dışı olarak gözlemlediğı sınıflamalar makina programının kapsamındadır. Bu sınıflamaların seçimindeki fotoğrafçının kararına fotoğrafçının makinayı yönlendirmesi de diyebiliriz. Ne varki sanat, bilim, politika vb. konulardaki yönlendirmede fotoğrafçının bu kavramlardan neyi anladığının büyük önemi vardır. Bunun hemen ardından da bahsettiğimiz bu konuların aygıtın programına uygun bir şekilde yöneliminin sağlanması gereklidir.

Fotoğraf kavramların bir görüngüsüdür. İşte böylece fotoğrafçının aygıt dışı diye düşündüğü görüntüler aslında aygıtın programının içeriğinin bir parçasıdır. Bahsettiğimiz çeşitlilik neredeyse hiç bitmeyecek kadar sonsuza yakındır. Fotoğrafçıların hiçbirisi varolan görüngülerin hepsini görüntülemeyi akıllarının uçlarına bile getirmezler.

İşte bu yüzdendir ki makinanın sınırları, görüntüleyenin hayal gücünden çok daha fazladır. Makinanın hayal gücü içersinde oldukça ayrıntılara inen bölemlerde vardır. İşte bunların içinde yapılan fotoğraflar, alışılmış, gereğı olmayan ve yeni bilgiler iletemeyen görüngülerdir. Daha evvelden de bahsettiğimiz bu tür görüngüler konumuzun oldukça dışındadır.

Fotoğrafçı, daha evvelden var olmayan durumlar yaratmak istemektedir. Bahsettiğimiz bu durumlar

dış dünyada hazır olarak bulunmazlar. Var olduğum bu dünya yalnızca imkânsız bazı durumların ortaya çıkartılması için bahane niteliğindedir. Görüntüleyici, bu durumları çevremizde, içinde bulduğumuz dünyada değil, makina programları içinde arar. İşte burda, fotoğrafın, idealizm ve realizm arasındaki geleneksel ayrımın üstesinden geldiği de söylenebilir.

Fotoğraflama davranışı, fotoğrafik zaman ve mekân'ı birbirinden ayıran türlü görünmez engeller hakkında verilen karar sonucu gelişen sıçrama sekanlarından oluşur. Fotoğrafçı sözkonusu engellerden biriyle karşılaştığında (örneğin yakın ve genel çekim arasındaki sınırlar) makinasına nasıl yön vereceği konusunda tereddüte düşer. (Eğer fotoğraflama davranışının ufak birimleri sayılan bu sıçramalar neredeyse görünmez hale gelir ve makinanın mikro-elektronik sinir sistemi içinde gerçekleşir). Bu tür sıçramalı arayışlara "*duraksama*" denebilir. Fotoğrafçı duraksar ancak bu duraksamanın, bilimsel, dini veya varolmakla ilgili bir anlamı yoktur. Bu, tereddütün ve kararın çok ufak parçalara bölünerek oluşturduğu atomize ve kuantize yeni türde bir duraksamadır.

Fotoğrafçı, sözkonusu engellerden biriyle karşılaştığında, çekeceği "*nesne*"ye göre belli bir konuma geldiğini anlar. Mikani da bu konumda ona sonsuz değişik görüş açıları arasından seçim yapma olanağını tanır. Burada yine fotoğrafçı nesneye göre konumunun doğurduğu görüş açılarının çeşitliliğini ve eşitliğini farkederek. Sonuç olarak da fotoğrafı çeken, önemli olanın, bu görüş açılarından birinin diğerine tercih edilmesi değil, mümkün olan en fazla görüş açısının gerçekleştirilmesi olduğunu anlar. Bu an-

lamda seçimi niteliksel değil, nicelikselidir: *"vivre le plus, non pas le mieux."* (iyi değil, fazla yaşa)

Görüngüye mümkün olduğu kadar çeşitli görüş açılarından yaklaşmayı amaçlayan fotoğraflama davranışı, bu yönleriyle *"fenomenolojik duraksama"* (ancak bu tür bir duraksamanın çekirdeği, makina programının zaten içinde gizlidir) sayılır. Söz konusu duraksamaya etki eden iki unsur vardır: Bunlardan ilki, fotoğraflamanın ideoloji karşıtı bir davranış oluşudur. İdeoloji, diğerlerine göre tek ve belli bir görüşün kabul edilmesidir. Bazı fotoğrafçıların belli bir ideolojiye bağlı olarak çalışmalarını sürdürdüklerini sanmalarına karşın, aslında gerçekleşen ideoloji-sonrası (post-ideological) bir davranıştır. İkinci olarak da, fotoğrafın bir programa bağlı eylem olmasıdır. Bu her tür sanayi-sonrası eylem için geçerlidir. Programa bağlı ve anti-ideolojik olduğundan fenomenolojik bir eylem sayılır. Bundan ötürüdür ki; *"kitle kültürü ile ideolojikleştirme"* veya *"kitle fotoğrafı ile ideolojikleştirme"* gibi sözler yanlışır.

Sonunda fotoğrafik eylem de, Amerika başkanının bir düğmeye basacağı gibi, düğme'ye basmayı sonuçlayacak bir karar gerektirir. Aslında bu karar, daha önce verilen bir çok, kum zerresine benzer kararların sonuncusudur. Bir karar zerreciğidir. Amerika başkanın verdiği karar devrenin sırtını büken son darbedir. Hiçbir kararın *"son karar"* olmadığı ve herhangi bir kararın söz konusu karar sürecinin bazı aşamalarından yalnızca biri olduğu düşünülürse, tek bir fotoğrafın da hiçbir zaman fotoğrafçının niyetini açığa çıkaramayacağı anlaşılır. Hiçbir fotoğraf *"son karar"* ın görünümü olarak değerlendirilemez, çünkü, hakiki karar fotografik süreç içine zerrecikler halinde dağılmıştır.

Kısaca özetleyecek olursak fotoğraflama davranışı, bölünmez bir bütün halindeki fotoğrafçı ve aygıtının avlanmasıdır diyebiliriz. Bu davranış olağan dışı yeni bilgilerin aranmasını kapsayan bir zaman parçasıdır. Davranışın yapısı kuantaldır. Bir tür dinginlik olarak sayabileceğimiz bu davranış, noktasal tereddüt ve yine noktasal kararlardan oluşur. Bu kararlar bilginin anlamını değil de, bilginin kendisini gerçek olarak değerlendiren sanayi sonrası programlanmış bir davranıştır.

### **FOTOĞRAF :**

Bütün görüntüler bir programın içerdiği kavramlardır ve erekları de toplulukların sihirsel hareketlerini örgütlemektedir. Bir gözlemciye göre bahsedilen görüngüler görüngülerin dünyasına ilişkin konumların belirli yüzeyler üzerine bıraktıkları izlerdir. Üzerine düşüldüğünde bu gözlemci bahsedilen konuların izlerini belli görüş açılarından yüzey üzerine yansıttıklarını söyleyecektir. Bunu da bir sorun olarak kabul etmeyecektir. Onun için fotoğraf felsefesi hakkındaki her düşünce onun için boşu boşuna bir uğraşıdan öteye geçmeyecektir. Gözlemcimiz fotoğrafın yardımıyla dünyayı gördüğünü zannederek görüngünün içinde bulunan dünya ile fotoğrafları eşdeğerde kabul eder. Bu da aslında pek fazla gelişmemiş bir fotoğraf felsefesini ortaya çıkarır. Gözlemci fotoğraf dünyasında renkli ve siyah-beyaz bazı durumlarla karşı karşıya kalır. Ne varki "aradaki" dünyadada bu durumların karşılığı var mıdır? Eğer yoksa fotoğraf evreni ve içinde var olunan dünya arasında nasıl bir ilişki vardır? İşte bu soruların tümü gözlemciyi fotoğraf felsefesi ile

karşılaştırır. Siyah-beyaz, "*ideal durumlar*"ın sınırları olduğu için, "*arada*"ki dünyada siyah-beyaz durumlara da rastlanmaz. Siyah ışığın yokluğu, beyaz ise tam olarak varlığıdır. Siyah ve beyaz ne varki "*arada*"ki dünyada bulunmazlar. Bulunsalardı, yaşadığımız dünya da mantıklı olarak incelenebilir bir duruma sahip olurlar. Dünyayı yalnızca siyahlar ve beyazlar olarak görseydik. O zaman herşey iki renk ya da bunların tonları olacaktır.

Fotoğrafın keşfedilmesinden daha evvel insanlar içinde varoldukları dünyayı bu iki renk olarak düşünürlerdi. Her yargının standart bir mantıksal çözümde sifra indirilebileceğine ve hiçbirşeyin tamamen doğru ya da yanlış olmamasına rağmen, bu mantık bilinselliği ve modernizmin temellerini atacak ve bu bilimde "*iş görece*" tir.

Fotoğraflar optik kurallarını görüngüye dönüştürerek, bu kurallara sihirsellik katarlar. Siyah ve beyaz denilen kuramsal kavramları durumların içine şifrelerler. Siyah-beyaz görüngüler kuramsal düşünün sihirleridir, kuramsal söylevin doğruluğunu yüzeyle dönuştürür. Bu aslında fotoğrafın güzelliğidir. Bu da kavramlar evrenine aittir. Optik kuralları sayesinde varolan ilk siyah-beyaz fotoğraflar varlıklarını bu kurallara borçlu idiler.

Renkli fotoğrafı ise kimya gibi diğer bir bilimin gelişmesi mümkün kıldı. Bu görüngüler iki fotoğrafın dünyadan eksildiği rengi yeniden ona verdiler. Bunun yanında renkli fotoğraflarda en az siyah-beyazlar gibi kuramsaldır.

Renk dışında fotoğrafın diğer öğeleri de yüzeyler üzerinde kendi kendine iz bıraktığını söyleyen "*orada*"ki çevrenin kavramlarını şifrelemiş biçimler-

den öteye gidemezler. Şayet fotoğrafları soyut kuramlara değinen bir semgeler birlikteliği veya simgesel durumlar olarak şifrelenmiş söylemler gibi tanıtmak istiyorsak ya da programlanmış kavramlar olarak fotoğrafların ne dediğini anlatmak istiyorsak, sözünü ettiğimiz fotoğrafların ne dediğini anlatmak istiyorsak, sözünü ettiğimiz iddianın mutlaka kod çözümünün yapılması gerekir.

Her şeyden önce kod çözümünü neyin anlatılmak istendiği ortaya konulmalıdır.

Olayı ortaya koyduğumuzda, sorunu direk açmanın pek o kadarda tatminkâr bir cevabı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Olaya bu açıdan baktığımızda açıklama bir sonsuzluğu kapsar. Açıklanan her düzey, kendi altında açıklanması gereken başka bir düzeyi de yanında getirir. Bu bağlamda her simge birleşmiş kültürlerin oluşturduğu havuzda yüzen bir çöp tanesidir. Eğer herhangi bir kavram tam anlamıyla açılmalıp ortaya çıkabilseydi, bahsettiğimiz kavramın bağımlı bulunduğu kültür, evveli ve şimdiki zamanı, her şeyiyle beraber ortaya dökülürdü. Fotoğraftan bahsettiğimizde fotoğraftaki fotoğraf aleti/fotoğrafçı bütünüünün içinde bulunan şifrelemelerin, açığa çıkartılması yeterli olabilir. Bu şifrelenmiş kavramlar açıklandığında, görüngünün kendisinin de kodlarının çözüldüğü zannedilebilir. Bu zaman dilimi için gerekli, varsayım fotoğrafçının amacı, bunun yanında bu amaçla makina programı arasındaki farkın bilinmesi gerekliliğidir. Ne varki bu unsurlar birbirlerinden kesinlikle ayrılmazlar. Yine de en azından kuramsal olarak kod çözme amacıyla görüntüleyenin amacı ve aracın programının farklı boyutlarda incelenmesi gerekir. Fotoğrafçının arzusu öze indirgendğinde bahsedilen

niyetin fotoğrafçının dünya konusundaki kuramlarının görüngüler olarak şifrlenmesi olduğu ortaya çıkar. Fotoğrafçının arzusuda bu amaçlar doğrultusunda makinasını kullanmaktır. Bunun yanında da üçüncü olarak da niyeti, oluşturduğu görüntüleri diğer kimselere göstererek bunların kendinden başkaları için de deneyim, bilgi, değer ve eylem modelleri haline gelmelerini sağlamaktır. Dördüncü olarak da niyeti, sözkonusu modelleri mümkün olduğu kadar uzun bir süre muhafaza etmektir. Sonuç olarak fotoğrafçının niyetinin, fotoğraf ortamının diğer kimseler üzerinde yaratacağı biçim değişikliğiyle (inform), anılarda ölümsüzleşmek olduğu söylenebilir. Fotoğrafçı açısından bakıldığında fotoğrafıye etki eden kendi kavramları ve bu kavramlardan doğan düşgücüdür. Makina programı da ona bu amaçları doğrultusunda hizmet eder.

Fotoğraf makinasının programı da özüne indirgendiğinde bu kez şu bulgularla karşılaşırız: İlk sözkonusu programın niyeti, kendi içindeki yetenekleri görüntüler olarak kodlamaktır. İkinci olarak da, bu amaç doğrultusunda bir fotoğrafçıyı kullanma niyetindedir (eğer uydu fotoğraf makinaları gibi tamıyla otomatik değilse). Üçüncü niyeti ise, üretilen görüntülerin, toplum içinde aygıtın özelliklerinin gelişimini sonuçlayacak bir geribesleme yaratacak şekilde dağıtılmasıdır. Dördüncü niyeti, daha iyi fotoğraflar üretmektir. Sonuç olarak da, makina programının niyeti, kendi yeteneklerini gerçekleştirmek ve toplumu da kendi programının sürekli gelişimini sağlayacak bir geribesleme kaynağı olarak kullanmaktır. Makina programının gerisinde, fotoğraf endüstrisi programı, daha büyük endüstriyel pro-

gramlar, sosyo-ekonomik programlar vb. yapılanmıştır. Tüm bu programlar hiyerarşisinin eğilimi sözkonusu toplumun davranışını aygıt programlarının gelecekteki kendiliğinden ve sürekli gelişimini sağlayacak biçimde programlamaktır. Her fotoğrafta gözlemlenebilen ve asıl deşifre edilmesi gereken de, sözkonusu bu eğilimdir.

Fotoğrafçı ve makina programının niyetlerinin karşılaştırılması iki olgunun biraraya geldiği ve ayrıştığı noktaları kolaylıkla sergiler. Fotoğrafçı ve makinanın işbirliği sözkonusu çakışan noktaları oluştururken, olguların birbirlerine karşı işledikleri durumlar da, ayrıştıkları noktaları belirlemektedir. Her fotoğraf başlı başına bu işbirliği ve çekişmeyi sergilemektedir. Buna göre de, deşifre etmenin amacı, birleşen ve ayrışan noktalar arasındaki ilişkinin açılmasına yönelik olmalıdır. Bu başarılıldığında fotoğrafın da *"deşifre edildiği"* söylenebilir.

Dolayısıyla eleştirmenin herhangi bir fotoğraf hakkında sorması gereken şudur: Fotoğrafçı kendi amaçları doğrultusunda fotoğraf makinasından ne ölçüde ve hangi yöntemle yararlanmışır? Ve fotoğraf makinası, fotoğrafçının amaçlarını saptırmada hangi yöntemlerle, ne kadar başarılı olmuştur? Bu ölçütlere göre en başarılı fotoğraflar, fotoğrafçının kendi niyetleri doğrultusunda makina programının üstesinden geldiği eşdeyişle, aygıtın insan niyetinin hükmüne boyun eğdiği çalışmalardır. Doğaldır ki, insan ruhunun aygıt programına karşı kazandığı zaferin sonuçlandığı *"iyi"* fotoğraflar da vardır. Ancak fotoğraf evreninin tümü gözönünde bulundurulduğunda aygıt programının yalnızca kendi işlerliği için insani niyetleri saptırdığını kolaylıkla



saklanmak üzere hafızalara paylaşımıdır. İlk evreye "*iletişim kurmak*", diğeri de "*söylem*" şeklinde isimlenmektedir. "*İletişim kurma*" anında tüm veriler yeni bir bilgi olarak tamamlanır. "*Söylem*" ise bu yolla edinilen bilginin paylaşıldığı safhadır.

Aslında dört çeşit söylem biçiminden bahsedilebilir: Birincisi sahne sanatlarında görüldüğü gibi yayıcı alıcılar tarafından dairesel olarak çevrilmiştir. Diğerinde ise yayıcı bazı verici ya da geciktiricilerden yararlanabilir. Üçüncüde de yayıcı, bilimsel söylemdeki edinimine, aktarımdan önce yeni bilgiler kazandıracak olan farklı iletişimler olarak yayar. Dördüncü biçimde ise yayıcı verilerini titreşimler gibi boşluğa dağıtır. Aktarılan her biçim ayrı bir ekin sel oluşum yaratır. Birincide "*sorumluluk*", ikinci biçimde "*otorite*", üçüncü biçimde "*gelişim*", dördüncüsünde ise "*kitleselleştirme*" bu ekin sel oluşumlardır. Fotoğrafların paylaşımı işte bu dördüncü biçimi oluşturmaktadır.

Fotoğraflar diğer üç biçimden de ele alınabilir. Ancak bu tarz uygulamalar fotoğrafik programa uymaz. Fotoğraflar kendi programlarında iletişim içeren görüntüler olduğu kadar bilgi "*ışınlanması*" olarak da programlanmışlardır.

Fotoğraf, teknolojinin ilerlemesiyle elektromanyetik bir ortama eğilimi varsa da şu anda sadece bir yaprakçıktır. Görüngü bir kağıt düzlemine bağlı kaldıkça dağıtımları sürecektir. Bir görüngü film gereçlerinden ve T.V. gibi araçlardan bağımsızdır. Nesnel yüzeye bu bağımlılık, akla tarih öncesi fresk-yüzey ilişkisini getirmektedir. Yalnız fotoğrafın bu nesnelliği yanılığdır. Meselâ fresk görüntülerin (fresk-mağara resmi gibi) dağıtılması için bunların

görebiliriz. İnsanın aygıt üzerinde kurmaya çalıştığı egemenlik çabasının nerede, ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ve aygıtın bu egemenlik çabasına nasıl karşı koyduğunun açıklanması fotoğraf eleştirisinin asıl amacı olmalıdır. Ancak, genel olarak henüz böyle bir foto-eleştirel noktaya gelmiş değiliz; nedenleri daha sonra açıklanacaktır.

Olayı kısaca sonuçlandırdığımızda teknik görüntülerde bahsettiğimiz gibi fotoğraflar, görüntüleyeninin arzusu ve makina programında varolan bazı kuramların, durumlar olarak şifre-lenmesidir. Bu da fotoğraf eleştirisinin her fotoğraf-taki şifreleme sürecinin açılmasına yönelik olması gerektiğini bizlere gösterir.

### **FOTOĞRAFIN PAYLAŞIMI :**

Fotoğraflar reproduksiyon yöntemiyle paylaşılmayı bekleyen sessiz yüzeylerdir. Sürekli el değiştiren yaprakçıklar olduklarından, dağıtımları herhangi bir teknik çalışmayı öngörmez.

Bir sistem olarak doğa, ikinci termodinamik ilkesi doğrultusunda: Bilginin gelişip ayrımlaştığı bir örnektir. İnsan ise bu bileşime karşı kazanıp, saklayıp, yaydığı ve bilinçli olarak oluşturduğu tecrübeyle kendini korur. Özele indirgendiğinde beşeri ve tabiata aykırı bu bileşime karşı kazanıp, saklayıp, yaydığı ve bilinçli olarak oluşturduğu tecrübeyle kendini korur. Özele indirgendiğinde beşeri ve tabiata aykırı bu edininim, *"biçimi değiştirilmiş objeler"*den oluşan *"ekin"*i sonuçlayan *"tin"*dir.

Manipölasyon (bilgi eyletim) işlemi temelde iki evreden oluşur: Birinci evre üretim, diğeri ise, verilerin

alınıp satılması ya da bulundukları yerin resmi işgali gerekir. Çünkü bunlar özgün ve tektir. Fakat görüngüler reproduksiyon yöntemiyle paylaşılır. Fotoğraf makinası ilk işlem olarak daha sonra paylaşılacak birçok baskının üretimini sağlayacak negatif üretir. Bu sebeple görüngü de "özgün" sözcüsü anlam taşımaz. Nesnel olarak bakılınca görüngü değersiz bir yaprakçıktır.

Görüngü elektromanyetize olmadıkça sanayi-sonrası nesnenin birincil örneği olarak kalacaktır. Görüngünün değeri onun nesne oluşundan fazla taşıdığı verilere bağlıdır. Kapitalizm veya sosyalizm sorununun kaybolmaya başlaması enformasyonizm sorununu doğurmaktadır. Yani, önemli olan yeni bir eşyadan çok yurtdışı seyahat ya da daha fazla eğitimidir. Bu değerlerin değerlendirilmesidir. Görüngü de elektromanyetize edilmedikçe endüstriyel nesne ve bilgi arasında bir köprü oluşturmayacaktır.

Bilgi barındırdıklarından dolayı endüstriyel nesneler önemlidir. Ancak burda bilgi nesneden ayrılmayacak şekilde içine gizlenmiştir. Ancak nesne eskidiğinde bilgi yok olur. Yani bu tür nesneler nesne olduğu sürece önemlidir. Fakat görüngü de bilgi yüzeyde ve aktarılabilir olduğu için görüngüler "şeyliğin" ve maddiyatın yok oluşunu gösterir. Fotoğrafa sahip olan değil, üzerindeki bilgiyi üreten kişi gücü elinde tutar. (Tekrar üretme gücü elindedir, bu bitmez.) Bu oluşumda bizim tarihsel geleneklerimizi gözden geçirip yeniden değerlendirmeye zorlar.

Elektromanyetik fotoğraflar, filmler ve TV. şeyliğin değer kaybını yaprakçık fotoğraflar gibi gösteremez. Yaprakçık halindeki bu nesne zamanla değer kaybetmekte ve aşağılanmaktadır.

Geleneksel görüngü orjinallik ve baskı çeşitliliği niteliğinden dolayı basılı yayınlardaki görüngülerden daha değerlidir. Buna karşın kağıt görüngü nesnenin önem kaybetmesinin yanında bilginin önem kazanışını gösteriyor.

Çağımızda görüngü yaprakçık şeklinde ve elden ele paylaşılmasına rağmen, bu paylaşım için gelişmiş teknolojiyle oluşan bir makina oluşmuştur. Bu makinalar görüngü makinasına bağlanıp, dışarı verilen görüntüleri alır ve bir çok dalgadan topluma sonsuza kadar tekrar sunar. Görüngü paylaşımını sunan bu makina diğerleri gibi programlıdır. Programın özelliği görüngüleri değişik kurallara aktarmasıdır.

Teorik olarak tüm çeşit bilgi üç bölümde ele alınabilir. Birinci  $0 = 0$ 'dır gibi belirtici olandır. Diğer  $0 = 0$  olduğunu kabul edelim gibi arzu belirtir. Birinciye doğruluk, ikinciye iyilik, üçüncüsü ise güzellik belirtir. Fakat bu teorik ayrışma her somut bilgiye uyarlanamaz, çünkü her bilginin siyasi ve estetik yönü alması gibi, her siyasi emrin de bilimsel ve estetik yönü, her arzu türündeki bilginin de ilmi ve siyasi yönü vardır. Tüm bu güçlüğü karşın, paylaşım makinası fotoğrafları belirtildiği şekilde böler.

Buna göre, bildiren fotoğraflar (örneğin; bilimsel dergiler veya haber dergileri vb.) için ayrı kanallar, buyuran fotoğraflar (örneğin; politik veya ticari ilişkiler için kullanılan afişler vb.) için yarı kanallar olduğu gibi, aynı zamanda sanatsal fotoğraflar (örneğin; galeriler veya sanat dergileri vb.) için de ayrı kanallar vardır. Söz konusu fotoğraf dağıtım kanalları içinde ayrıca, bazı fotoğrafların kanaldan ka-

nala geçişini de olanaklı kılacak vanalar bulunmaktadır. Şöyle ki; aya iniş gösteren herhangi bir fotoğraf, bir astronomi dergisinden herhangi bir yerdeki Amerikan büyükelçisinin odasının duvarına, buradan da belli bir marka sigaranın reklam afişine, oradan da bir sanat galerisine doğru yer değıştirebilir. Burada anlaşılması gereken esas nokta, değışen her kanalla birlikte fotoğrafın anlamının da değıştiğidir. Açıklanan örnekte olduğu gib, bilimsel bir anlamdan politik bir anlama, ondan da ticari, ticari olandan da sanatsal bir anlama dönüşüm sözkonusudur. Böylelikle fotoğrafların dağıtımının mekanik bir aşama olmadığı, bir kodlama süreci olduğu rahatça söylenebilir. Fotoğrafın alımlayan için ifade ettiğ anlam da, bu dağıtım aygıtı tarafından belirlenmiş olur.

Fotoğrafçı sözkonusu bu kodlama süreci içinde de etkin olarak yer alır. Fotoğrafını üretirken belli bir dağıtım kanalını amaçlamıştır ve bu kanal içinde işlerlik kazanacak biçimde fotoğrafını kodlar. Fotoğrafı belli bir bilimsel dergi, gazete veya bir sergide yeralma amacına yönelik olarak üretir. Bunu iki nedenden ötürü gerçekleştir. İlki, belli bir kanalın onu daha geniş bir kitleye kavuşturacağıdır, ikincisi ise, çoğunlukla belli bir kanal tarafından sözkonusu fotoğrafların üretimi için para ödenmiş olduğudur.

Dolayısıyla, fotoğrafçının aygıt içindeki döngüsel özelliğ kanal düzeyinde de sözkonusudur. Örneğ; fotoğrafçı geniş bir okuyucu kitlesi olduğu ve bu iş için para aldığından ötürü belli bir gazete için fotoğraf üretir. Bunu yaparken de, ortam olarak gazeteyi kullandığına inanabilir. Ancak gazete de, makalelerine eşlik eden sözkonusu fotoğraflarla okuyucu-

cularını daha iyi programladığını düşünebilir. Bundan dolayıdır ki, fotoğrafçı bir işletendir. Fotoğrafçı yalnızca gazete programına uygun fotoğrafların yayınlanacağını bildiğinden, gazete sansüründen kurtulma amacıyla kendi estetik, politik ve epistemolojik yargılarını gizlice fotoğraflarına zerketmeye çalışır. Gazete de fotoğrafçının bu yıkıcı niyetlerinin farkına varmasına karşın, programının zenginleşmesinin sonuçlayacağı kârdan dolayı sözkonusu fotoğrafları yayımlar. Gazete için geçerli olanlar fotoğrafların diğer dağıtım kanalları için de geçerlidir. Dağıtılan her fotoğraf, eleştirmenin dağıtım kanalı ve fotoğrafçı arasındaki çabayı tekrar kurmasını sonuçlar. Bu nedenden ötürü fotoğraflar dramatik görüntülerdir.

Olağan fotoğraf eleştirisinin, herhangi bir fotoğraf sözkonusu olduğunda, fotoğrafçının niyetleri ve dağıtım kanalı programı arasındaki dramatik döngüye değinmemesi ürkütücü bir olgudur. Genellikle fotoğraf eleştirisi, bilimsel kanalların bilimsel fotoğrafların, politik kanalların politik fotoğrafların, sanatsal kanalların da sanatsal fotoğrafların dağıtımında bulunduğu varsayımından yola çıkar. Bu varsayım, kanalı, alımlayan için görülemez hale getirdiğinden, eleştirmeni de kanalın bir işleteni durumuna sokmaktadır. Çoğunlukla da, fotoğrafın anlamının asıl belirleyicisinin dağıtım kanalı olduğunu unuttur. Böylelikle, eleştirmen de kanalın, kendini görünmez hale getirme eğilimine yardımcı olmuş olur. Bu anlamda eleştirmen de kanalla, fotoğrafçının gizli niyetlerine karşı işbirliği yapar. Aslında bu olumsuz anlamda bir işbirliğidir çünkü, bu aygıtın insanî niyetlere karşı kazandığı zafer için yapılan bir yardımlaşmadır, *"trahison des clercs"*.

Ayrıca sanayi-sonrası toplumdaki entellektüellerin durumuna ilişkin belirgin bir özelliktir. Eleştirimen tabii ki, fotoğraf hakkında sanki o fotoğrafın dağıtım kanalı kendiliğinden bu sorulara cevap vermiyormuşçasına "*Fotoğraf bir sanat mıdır?*" veya "*Politik fotoğraf nedir?*" türünden sorular sorabilir. Ancak farkında olmadan bu soruları, otomatik, programlı ve kanalize edilmiş kodlama sürecini gizlemek ve daha etkili kılmak için sormaktadır.

Kısaca görüngüler ayrıntılı bir paylaşım makinasının "*kitleselleştirme*" kanallarıyla tekrar sunularda paylaşılan sessiz yaprakçıklardır. Görüngülerin gerçek önemi nesnelliklerinden fazla, tekrar sunulabilecek şekilde kendilerinde taşıdıkları bilgilerde, verilerdedir. Görüngüler önemi nesneden veriye geçiren ve maddi yatırımı önemsizleştiren sanayi sonrası topluma ait savaş bildirimleridir. Paylaşım kanalları görüngülerin asıl işlevinin kodlayıcılarıdır. Bu kodlama aşaması görüngü çeker ve paylaşım makinası arasındaki savaşı da içine alan bir aşamadır. Görüngü eleştirmeni bahsedilen maceraları fotografik dialoğu alım beyan için görülmez hale getirmektedir. Olağan bir eleştirmenin bu davranışı görüngülerin eleştirel olmayan bir şekilde algılanmasına sebep olmaktadır. Bu ise toplumda, makina programı için geribesleme şeklinde olan tavır değişikliğiyle noktalanmaktadır. Tüm bunlar görüngünün ne şekilde duyumsandığı araştırıldığında daha basit olarak sergilenmektedir.

## **FOTOGRAFİK ALIMLAMA :**

Yazının keşfinden günümüze değin herkes yazmayı öğrenmiş, böylece yazılı parçalar oluşturabilir hale gelmiştir. Fotoğraf içinde aynı şey geçerlidir, denebilir. Fotoğrafın icadından günümüze değin herkes için fotoğraf makinası kullanılabilir hale gelmiştir. Bunun yanında her yazılı metni hazırlayan okumayı da bilir. Fakat her fotoğraf çekenin o fotoğrafı açıklaması düşünülemez bile. Fotoğraf makinaları yapılan propagandanın bir devamı olarak kendilerini makina satın almaya programlamış insanlar tarafından alınırlar. Makina evvele modellere kıyasla göreceli olarak daha pratik, otomatik ve verimli olmak zorundadır. Bahsettiğimiz tüm bunların ardından göreceli olarak bu gelişmiş fotoğraf makinalarını alanlar, bu endüstriye çektikleri filmlerin de yardımıyla destek unsuru olurlar. Endüstri ise makinalarını, testlerle ve fotoğraf çeken insanların davranışları yardımıyla geliştirir. Aslında bu sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan bir gelişimin ürünüdür. Var olan her çeşit aygıt toplum tarafından yapılan her türlü geribeslemeyle kendini geliştirir ve büyütür. Makinalar oldukça gelişkin bir tekniğin ürünü olmalarına rağmen, pratikte oldukça kolay kullanılır bir işleve sahiptirler. Fotoğraf makinası satrançın tersine yapısal açıdan oldukça karmaşık, işlevsel olarak ise oldukça basit bir konuma sahiptir. Fotoğraf çeken bir kişi filmin oluşması için gerekli olan karmaşık formüllerin hiçbirini bilmeden kusursuz görüntülere sahip olabilir. Amatör fotoğrafçılar, fotoğraf çekmeyi kendilerine meslek edinmiş insanlar gibi onun karmaşıklığının ve farklılıklarının çözülmesi için bir



aba sarfedip, bundan zevk almazlar. stne üstlük fotoğraf aygıtı geliştikçe otomatlaştığı için onun görevi de yalnızca düğmeye basmaktan başka bir şey olmamaya başlar. Bu gelişen teknolojinin zaferi! Onu daha da sersemletir. Makina ise fotoğraf çekenin daha çok fotoğraf çekmesini daha çok görüngü üretmesini ister. Böylece bir fotoğraf çekme hastalığı, bir alışkanlık doğar. Bu şayet çok fazla ileri giderse, grntc aygıtından mahrm edildiğinde, fotoğraf makinası elinden alındığında kendini kr, bir uzvu yokmuş gibi hissetmeye başlayacaktır. Fotoğrafçı artık çevresine bir fotoğraf aygıtıyla bakmadığı sürece hiçbir şey göremez hâle gelir. Asıl işlevi aygıtı açmak yeteneklerini keşfetmek olması gerekirken, fotoğraf makinasının otomatlaşmış bir işlevi bir uzantısı haline gelir.

Bu sersemlik, bir bilinci olmayan görüntülerin sabit ama bunun yanında sürekli bir akışını da beraberinde getirir.

Bu görüntülerde otomatik işlevlerin oluşturduğu bir halızaıyı meydana getirir. Herhangi bir amatör fotoğrafçının albümüne baktığımız da o kişinin yeteneklerini, bilgisini ve bilgisinin değerlerini değil de, fotoğraf makinasının otomatik işlevliliği sayesinde gelişmiş yeteneklerini görürüz. Amatör bir fotoğrafçı için, erek yalnızca gezilen, görülen yerlerden an'ları görüntülemek ve depolamak böylece de makinanın gezip, görülen yerlerde bulunduğunu kanıtlamaktır. Hiçbir zaman gerçek bir fotoğrafçı gibi görüngüleri yeni bakış açılarıyla görmek ve biçimlendirici durumlar üretmek gibi bir derdi yoktur. Gerçek fotoğrafçı ise bir satranı gibi bakış açılarını geliştirmek ve görüngüyü aımlandırmak için çaba sarfeder. An'ları görüntüleyen amatörler ise belgesel fotoğraf

çekmekten ileriye gidemez. Var olduğundan, bu modern çağa kadar fotoğrafçılık süreci, bilgi kuramıyla birlikte bilinçliliğin geliştiği bir zaman dilimi olmuştur. Aynı bakış açısı ve aynı formülasyonlarla yeni görüngüler aramakla başlayan bu süreç içinde şimdi devamlı olarak yeni yollar bulunması için çaba sarfedilmektedir. An'ları fotoğraflayan-lar ve belgesel fotoğrafçılar bileşkenin neyi kapsadığının farkında değillerdir. Onların fotoğrafları yeni bilgi ve yetenekleri değil yalnızca makinanın belleğidir. Bunu en hızlı ve etkin biçimde hayata geçirdiklerinde ise bu makinanın insana karşı kazandığı bir zafer olarak karşımıza çıkar. Metin yazarlarının dil ile ilgili kuram ve kurallarını bilgi dağarcıklarına kaydetmeleri gerekirken, aygıtı kullananın makina talimnamesine uygun tavır alması yeterlidir. Gelişen teknolojiyle birlikte de bu basit talimnameler daha da basitleşir hâle gelir. İşte bu bize sanayi sonrası dönemde demokrasinin kendisini bir kez daha bize kanıtlamaktadır. Bunun bir başka kanıtı da an'ları görüntüleyen insanların bunları açıklamaktan yoksun olmalarıdır. Bu insan görün-tülerini çevresinden ve kendiliğinden olan görün-güler olarak görür. İş bu fotoğraf görüngüleyenlerin hızla sayısı artarken üretilen fotoğrafların daha az açıklanabilecekleri gibi paradoksun meydana gelmesine neden olur. Fotoğrafın nasıl çekilebileceğine inanan insanlar fotoğrafın açıklan-masına inanmamaktadırlar. Ne varki iş bununla da kalmaz, bizi her taraftan kuşatıp, sıkıştıran teknik görüntüler, bir gazete ya da derginin yardımıyla hiçbir kayıttın içinde var olmayacak biçimde kaybolacak yapraklar biçimi-minde algılanırlar.

Özetlersek; görüntüleri istediğimiz gibi kullanabiliriz. İsteddiğimiz koşullarını ise istek ve arzu-

larımız belirler, herhangi bir görüngüyü yırtıp atacağımız, paket yapabileceğimiz gibi bunun yanında saklayabilir hatta kullanabiliriz. Böylece bahsettiğimiz fotoğraflara karşı içimizdeki ve dışımızdaki etmenlerle bir tepkide bulunduğumuzu anlarız. Fotoğrafların kalıcı, maddeselliği, tarihsel olarak onlarla birlikte varolabileceğimizi gösterir. Ne varki bunlar yalnızca sıradanlığı olan davranışlarıdır.

Herhangi bir fotoğrafik görüntü yüzeyindeki birtakım öğeler arasındaki sihirsel ilişkiler oluşumunu sağlayan gözdür. Ne varki, bunlar tarihsel ilişkiler birliği olarak kabul edilmezler. Görüntüyü incelediğimizde olayın tarihsel, bunun yanında da bir sonucu ve nedeni olan evvelki zaman dilimlerini değil, yalnızca ve yalnızca fotoğrafta varolan sihirsel ilişkilerin farkına varırız. Bahsettiğimiz bu görüntünün olayın nedenini ve sonuçlarını bildiren kuramları anlatan, doğrusal yapıya ait bir gazetede yazılı metni desteklediğini kabul edelim. Metne göz attığımızda bu fotoğraf üzerine bakarak yaparız. Fotoğraf metnin açıklanmasında oldukça önemli bir rol oynar. Görüntü ile makâle arasındaki bu zıt (kontras) iletişimde sanayi devrimi sonrası dönemin önemli bir niteliğidir.

Bu tüm tarihsel eylemlilikleri yok kabul etmektedir.

Daha evvelki çağlarda metinler görüntüleri açıklamaktaydı. Şimdi ise görüntüler metinleri fotoğraflaştırmaktadırlar. Bu, o metine bir sihirsellik kazandırır. Geçmiş dönemlerde, metinler önemli bir konumda iken, şimdi görüntülerle yer değiştirmektedirler. Fotoğraf makinasından çıkan görüngülerin ön plana çıktığı bu durumda bu bazdaki okur-

yazarlık yeni anlamlar yüklenmektedir. Daha ilerki yıllarda teknik görüngüler yazılı, makâleleri kendilerinin bir sonucu olacak hâle getirirlerse, yazarlık düşüşü ortaya çıkacaktır. Günümüzde buraya doğru bir kayış vardır. Bu eğilim A.B.D. ve diğer sanayileşmiş ülkelerde daha da ileri seviyededir.

Fotoğrafa makaleyi veya en azından altyazıyı okuyarak baktığımızı varsayalım. Ancak metin, görüntüye oranla ikincil bir işleve sahip olduğundan, bizi gazete programının amaçladığı doğrultuda yönlendirir. Metin, fotoğrafı açıklamaz, onu besler. Bunun yanı sıra çok uzun dönemlerden beri bize herşeyin açıklanmış olmasından da zaten bıkmışızdır. Dolayısıyla, fotoğraf üzerinde daha çok durma eğilimindeyizdir ve bu da bizi açıklayıcı ve kavramsal düşünceden alıkoyarak, savaşın neden ve etkilerinin araştırılmasını gereksiz hâle getirir. Savaşın ne olduğunu gözlerimizle çok rahat bir biçimde görebiliriz. Metin ise, yalnızca fotoğrafa nasıl bakılması gerektiğini içeren bazı talimatlardır.

Bu da, bir savaş hakkındaki gerçeğin (genel olarak gerçeğin) sözkonusu görüntüde yattığını ortaya çıkartır. Anlam vektörü tersine döner. Gerçeklik simgesel olana kayarak, görüntü simgelerinin büyüsel evreni içine nüfuz eder. Bu simgelerin ne anlama geldiği saçma sapan ve kelimenin olumsuz anlamıyla "*metafizik*" bir sorudur. Simgeder açılmanamaz hâle gelerek, eleştirel ve tarihsel bilincimizi tasfiye etmişlerdir. Bu aslında tam anlamıyla fotoğrafların programlandığı işlemdir.

Gerçekte fotoğraflar, taşıdıkları iletilere şimdi törensel tepki gösteren alımlayanlar için davranış modelleri haline gelmişlerdir. Alımlayan bunu

fotoğrafın yüzeyinde dolaşan canalcı güçleri yatıştırma amacıyla gerçekleştirmektedir. İkinci bir örnek bu söylenenleri daha belirgin hâle getirebilir:

Diş fırçası fotoğrafını taşıyan bir afiş, "çürük" olarak bildiğimiz ve içimizde yatan gizli gücün uyanmasına yol açabilir. Çoğunlukla diş fırçasını, dişimizi fırçalayarak "çürük" olarak tanımlanan gizli gücün yolaçacağı tehlikelerden korunmak için satın alırız. Çürükler Tanrısı'na feda ederiz. "Çürük" sözcüğü için ansiklopediye baktığımızda karşılaştığımız metin, diş fırçası satın almamızın bir nedeni haline gelmiştir. Afişteki fotoğrafı açıklamaz ancak besler. Ansiklopedi de yazan ne olursa olsun, böyle bir davranışa programlandığımız için diş fırçasını satın alırız. Ansiklopedideki metin, diş fırçasının afiş fotoğrafı için bir altyazı durumuna gelmiştir. Tarihsel bilgiye ulaşabileceğimize karşın, büyüsel olarak hareket ederiz.

Bu büyüsel-törensel davranışlar bir Amerikan kızılderilisinininkinden çok farklıdır. Bunlar sanayi-sonrası toplumdaki işleten'e özgü davranışlardır. Kızılderili ve sözkonusu işleten de, gerçekliğin görüntüde yattığına inanırlar. Ancak işleten, kötü kaderinin sonucu olarak da inanca sahiptir. Daha iyi bilir, çünkü okumayı ve yazmayı öğrenmiştir. Eleştirel ve tarihsel bilince sahiptir ve bunu bastırır. Bir savaşta çarpışan tarafların iyi ve kötü olmadığını, sözkonusu duruma yol açan belirli nedenlerin belirli sonuçları doğurduğunu bilir. Diş fırçasının kutsal bir nesne olmadığını, Batı tarihinin bir ürünü olduğunu da bilir. Ancak bütün bunları bastırması gerekir. Aksi halde, bir diş fırçası satın alamaz, Bir savaş hakkında herhangi bir görüşe sahip olamaz, kâğıtları dosyalayamaz, form-

ları dolduramaz, tatile çıkamaz veya emekli olamaz. Kısacası, daha başka nasıl işleyebilir? Fotoğrafları tam anlamıyla bu eleştirel yeteneğin bastırılmasına eşdeyişle, işlev'e hizmet ederler.

Olayı sonuçlandırdığımızda, görüntüler herkes için yapılabiliirliği mümkün olan ve arzu edildiğinde her zaman ortalıkta dolanan aşağılık küçümsenmiş nesnelerdir. Ne varki realiteye indiğimizde görüntüler insanla karşılaşır. Bizi aygıtın gelişimini ve teknolojik büyümesini sağlayacak geri lojistik desteği sağlamak için sihirselleşmiş davranışlara kodlarlar. Fotoğraflar eleştirel yönümüzün üzerine bir ağ atarlar. Bilincimize ket vururlar. Şu anda, işlediğimiz içinde bu ket vurmaya önemsememiz hat-ta sevinmemiz gerekir. Pek tabii ki görüntüler, çevremizdeki görüntüsel dünya şeklinde bizi saran bir sihirselsel kuşatma oluştururlar. İşte biz bu kuşatmayı yormalıyız.

## **FOTOĞRAFİK DÜNYA :**

Teknik görüntülerin yaratılabildiği çevrenin yaşayanları olarak bizler bu görüngülere alışmışızdır. Onlar sürekli olarak insan dünyasının içinde olduklarından alışkanlık onları bizden saklar. Asıl bilgi verici olan değişimdir.

Alışkanlık yapılmaması gerekendir. Yaşamımızın her zaman dilinde yeni görüntü yaprakçıklarıyla karşılaştıkça birçok gereksiz kuşatmayla karşı karşıya kalırız. Alışkanlık ve gereksiz hâle gelende zaten bu sürekli ve ritmik değişimdir. Gereği olmayan bir görüngü yine gereği olmayan bir görüngünün yerini almaktadır. Alışkanlık ve gereksiz hâle gelen değişimin ta kendisidir. İşte bu koşullarda ancak bilgilendirici, olağan olmayan ve sürükleyen hızlı bir hareketsizliktir.

Devamlı ve ritmik olarak yer değiştiren birbirlerinin yerini alan teknik görüntüler, yeni oldukları için programa göre önemsizdirler. Fotoğrafik programın yetilerinin otomat olarak gerçekleştirilmelidir. Yapılan, fotoğrafik evrenin görüntüciye karşı direnişidir. Bahsettiğimiz, önemsiz görüntüler yığının nasıl gerçekten bilgi verici fotoğraflarla direnileceği teknik görüntüsel çevrede rutin olan yalnızca bu istikrarlı değişim değildir. Aynı biçimde rutin bir hale gelen de, bahsettiğimiz görüngülerin meydana getirdiği renkliliktir. Artık günümüzde herşey gökkuşağı renginde. Gözlerimiz vasıtasıyla farkında olmadan belleğimize burdan da bilinç, düşün-altı kısımlara ulaşan bu görsel çevrenin bozulmasına alıştık artık. Fakat bahsedilen bölgeleri etkilediğinden hareketlerimizi yönetir durumdadır. Aradaki farklılığı ancak

şu anki renkliliğimizle, eski toplumlar veya gelişmemiş toplumlarla kıyasladığımızda gözler önüne serebiliriz. Eski toplumlarda ya da günümüz ilginç toplumlarında renkler mitler tarafından şekillendirilen sihirsel simgelerdir. Mesela; dinsel kökenin geliştiği engizisyon toplumlarında kırmızı cehennem, insanlara anımsatırken, günümüzde ise trafik ışıklarındaki kırmızı sihirsel yönden bir tehlike belirtisidir. Bahsettiğimiz zihin kısımlarına da değindiğinden, davranışlarımız otomatik bir sürece bağlamıştık. Fotoğrafik çevrenin sürekli değişen çevresi, alacalı renkliliği, bir deri hastalığı niteliğindedir.

Bu evren görünüş biçimini ve alacalığını sürekli olarak değiştirerek, her küçük parçanın farklı renkteki başka bir küçük parçaya yerini bıraktığı bir değişime benzer. Teknik görüntüsel çevre böyle ufak kuantalardan oluşur. Bu evren hesaplanabilir, atomik aynı zamanda da bilmece olan bir evrendir. Aslında fotoğrafik evrenin kuantik yapısı insanı şaşkınlığa düşürmemelidir. Sebebi ise, bahsettiğimiz evrenin daha evvel bahsettiğimiz fotoğrafik davranışın bir gerekliliği olarak meydana serilmesidir. Bununla beraber fotoğrafik çevreyi incelediğimizde teknik görüntülerle ilgili herşeyin belirleyici niteliği olduğu varsayılan küçük parçacıklardan oluştuğu yapıya ait derinliklerde var olan nedenleride bulabiliriz.

Aygıtın televizyon sinema gibi işlevleride gerçekte küçük parçacıklardan oluşur. Bunun gibi aygıtın dünyasıda farkedilen her dalgaya benzer işlevin gerçekte taneciklerden meydana geldiği görülen her sürecinde gerçekte arka arkaya gelen kademelerden meydana gelen parçacıkları ve noktasal durumları



kapsayan bir dünyadır. Sebebi ise, aygıtların düşünceyi taklit eden şeyler olmasından kaynaklanmaktadır. Aygıtlar düşünürken aynı zamanda oynayan oyuncaklardır. Ne varki aygıtlar bireyin düşünme sürecini fizyolojik ve psikolojik olarak, içe dönük biçimde taklit edemezler. Kartezyen modele göre düşünce kopyalanır. Düşünce ortada olan kavramlar, düşünmek ise söz konusu "düşünce" kavramlarının ardı ardına sıralanması ve bunların bir düzenleniş olarak ele alınmış halidir. Kavramların herbiri fotoğraflık evrendeki bir nokta anlamına gelir. Şayet dünya üzerindeki her noktaya bir kavramı denk düşürürsek, düşünce o zaman sınırsız bir bilgi hazinesi olur.

Düşünce süreçler fotoğraflık evrendeki her tür süreci simgesel olarak kontrol edebileceğinden sonsuz ölçüde yeterli bir konuma gelir. Ne varki sıralanmış durumda somuttan ya da var olan noktalar bütünleşme çabası içindeyken düşünce konumuz olduğunda kavramlar birbirlerinde boşluklara ayrışırlar. Yani bir bütünleşme söz konusu değildir. Bu yüzden de ordaki dünyanın bir bölümü bu boşluklardan kaçıp gider.

Düşünce ağının bu başarısızlığını kartezyen düşüncenin taklidi olan aygıt sayesinde engellendi. Bu aygıtlar konu kendi evrenleri olduğunda sınırsız yetilere ve bilgilere sahip idiler. Bahsettiğimiz her nokta, her kavram, makinanın yeteneklerindeki başka bir kavram ile mutlaka ilişki içersindedir.

Bu olgu fotoğrafı ve onun evreninde çok belirgin olarak ortaya çıkar. Her görüntüye fotoğraf makinasındaki başka bir kavram çok net bir biçimde karşılık verir.

Böylece her fotoğrafta makina programındaki ögeler arasına denk düşmektedir. Evren ve program arasında, program üstündeki bir noktanın bir fotoğrafa, bir fotoğrafında program üzerindeki belli bir noktaya denk düştüğü, çift yönlü tek anlamlı bir iletişim ağı mevzuu bahistir. Bu durumuyla aygıtın kendi içindeki yetisi ve bilgi dağarcığı sonsuzdur. Ne varki aygıt bunun bedelini ödemek zorundadır. Bu da anlam vektörünün ters çalışmasıdır. Bu durumda kartezyen modelinin aksine "*oradaki*" dünyayı anlatmaktadır, aygıtın içindeki programın belirlediği bir dünyadır. Fotoğraflar programın içindeki kavramları kastetmektedir. Bunun sonucunda da aygıtın sınırsız yetisi ve bilgi dağarcığı karışık bir hale gelir. Bunun sebebi ise bahsettiğimiz güç ve bilgiye izin vermek için kodlamış bir dünya içinde herşeyi bilmesi ve herşeyi yapabilmesidir.

Konunun burasında program kavramının tanımlamasının ne olduğu açmamız lâzımdır. Bunun için program kapasiteleri ve insan arzuları arasındaki mücadelenin tamamını oluşturan program ve insan katılımı parantez içinde olmalıdır. Burada adını koymamız gereken otomat bir programdır. Kaza ve şans üzerine yapılanmış bir ilişkiler bileşkesidir. Çağımızda bizi kuşattığı kadarıyla ve ilişkiler oyununda hayata gerçekleştiği şekliyle fotoğraflık evren, belli bir durumu nokta nokta meydana getiren makina programının içerdiği zenginliklerin şansa dayalı olarak gerçekleştirilmesidir.

Bu da şu sonuçları doğurmaktadır; ilk olarak, fotoğraflık evren bir ilişkiler oyununun ürünüdür. İkinci olarak, oyun otomatiktir. Hiçbir belirli strate-

jiye boyun eğmez. Üçüncü olarak, fotoğrafik evren, herbirinin program içindeki belli bir noktayı kastettiği fotoğraflardan oluşur. Dördüncü olarak da, her fotoğraf alıcısı için davranış modeli oluşturacak bir yüzeydir, görüntüdür. Sonuç olarak fotoğrafik evrenin, sözkonusu ilişkiler oyununun bir işlevi olan geribesleme davranışı için toplumu programladığı söylenebilir. Bunu direten bir gereklilikten dolayı gerçekleştirir, ancak her an bir tesadüftür (örneğin; otomatik) ve programladığı davranış da büyüselidir. Bu yolla fotoğrafik evren toplumu programlayarak, satranç adamları, işletenler ve zarlar toplumuna dönüştürür.

Fotografik evren hakkındaki böyle bir görüş açısı, gözlemciyi iki farklı yoldan harekete davet eder; ilki fotografik evren tarafından çevrelenmiş toplum doğrultusundadır. İkincisi ise, sözkonusu evreni programlayan aygıt doğrultusundadır. Aynı yaklaşım, bir taraftan doğmakta olan sanayi-sonrası toplumun bir eleştirisini, diğer bir taraftan da, aygıt ve programlarının eleştirisi gerektirir. Her ikisi de sanayi-sonrası toplumun eleştirel üstünlüğüne çağında bulunur.

Birinin kendini fotografik evren içinde bulması demek, deneyimlerini ve bilgisini fotoğraflara göre kazanmak, dünyayı fotoğraflara göre değerlendirmek demektir. Her deneyim, her bilgi veya değer başlı başına, görülmüş ve yarar sağlanmış fotoğraflara bölünebilir. Her deneyimin, her bilginin, her değerlendirmenin ve eylemin çakıltası benzeri küçük parçacıklardan oluştuğu varoluş, robot benzeridir. Fotografik evren (veya herhangi bir aygıt evreni) toplumu ve insanı, otomatlara dönüştürmektedir.

Sözkonusu otomaton davranışları şimdi, banka gişelerinde, bürolarda, fabrikalarda, süpermarketlerde veya spor karşılaşmaları ve dans biçimleri olarak gözleyebiliriz. Bilimsel metinlere, şiire, müzik bestelerine, mimariye ve politik stratejilere çok yakından baktığımızda, sözkonusu stacato yapıyı düşünce süreçlerinde de gözleyebiliriz. Buna göre, kültür meselesine eleştirel bakışın amaçlarından biri, deneyim, bilgi, değerlendirme ve eylemin nasıl mozaik türü açık seçik ve belirgin öğelerden oluştuğunun incelenmesi ve bu öğelerin kültürümüze ait her görüngüde ortaya çıkartılabilmesidir. Böyle bir kültür eleştirisi, fotoğrafın icadı sonucu, tarihte belirlenen nokta ile tüm kültürel görüngülerin, doğrusal yapılarının boşlukta süzül-mesini, programlı birleştirmenin staccato yapısı ile tutmaya başlamışlardır. Bu eleştiri, deneyim, bilgi ve değerlendirmenin ilk sanayi devriminden doğan mekanik yapısına bir geri dönüşü sergilemekten çok, tüm aygıtlara özgü sibernetik yapıya doğru bir gelişimi göstermektedir. Böyle bir eleştiri, arzu, duygu ve içsel düşüncelerimizden dışsal davranışlarımıza kadar tüm varoluşumuzun otomatikleşmesine neden olan aygıtların atasının, fotoğraf makinası olduğunu gösterir.

Aygıt üstüne daha fazla gidip, eleştirdiğimizde, fotografik evrenin fotoğraf makinaları ve dağıtım aygıtının bir ürünü olduğunu ortaya çıkarırız. Daha derinlere inersek, sanayi, tanıtım, halkla ilişkiler, politika, ekonomi, sosyal yapılar ve yönetim kurumları türünden aygıtları keşfederiz. Bu aygıtların her biri, daha da otomatikleşme ve diğer aygıtlara sibernetik olarak bağlanma eğilimindedir. Her aygıt bir diğerinin programı üzerinden beslenir. Böylelikle

aygıtlar bütünü, birçok karanlık kutudan oluşmuş bir karanlık kutuya dönüşür. Buna rağmen insan ürünüdür. Sözkonusu kutuyu 19. ve 20. yüzyıllar arasında ilk üreten de, bugünkü gelişimini ve yaygınlaşmasını sağlayan da insandır. Bundan ötürüdür ki, aygıt eleştirisinde, ilk aşamada aygıtı üretmiş ve hâlâ üreten insan zihniyeti üzerinde yoğunlaşılması doğaldır.

Bu tür eleştirel bir yaklaşım iki nedenden ötürü kışkırtıcıdır; birincisi, eleştireni karanlık kutuların karanlığına dalmaktan kurtaracağından ki, bu durumda insan zihniyetinin eleştirilmesi ve girdi'lerin sınanması yeterli olmaktadır. İkincisi ise, eleştirenin yeni eleştirel sınıflamalar yaratmasını gereksiz kılacağındandır ki, geleneksel sınıflamalar insan zihniyetinin eleştirel incelemesi için yeterli olmaktadır. Aygıt bu tür bir yaklaşımın sonucu kabaca şöyle olmaktadır; aygıtı üretme niyeti, insanı çalışma gerekliliğinden kurtarmaktı. Fotoğraf makinasının insanı resim fırçası ile çizmekten kurtarması gibi, aygıtın insan için çalışması düşünülmüştü. İnsan tuvaleri boyayarak çalışacağına artık oynayabilirdi. Böyle de oldu, ancak aygıtlar, yine aygıtların gerçek niyetlerini başarılı bir biçimde gizleyen birtakım insanlar (örneğin kapitalistler) tarafından denetim altına alındılar. Aygıtları ilk aşamada denetleyicilerinin kârlarının ortaya çıkarılması idi. Bu anlamda aygıtlar tuhaf makinalardır ve icatları da herhangi bir devrimsel olayı gerektirmemiştir. Bu anlamda ikinci sanayi devriminden söz etmek de gereksizdir.

Böyle bir bir incelemeyi sürdürdüğümüzde, fotoğrafların, denetleyicilerin gizli kârlarının açığa çıkartılması doğrultusunda açılanmaları gerek-

mektedir. Örneğin; Kodak hisse sahiplerinin kârları, reklam ajanslarının sahipleri, başka bir deyişle, sanayi kurumunun arkasında ipleri ellerinde tutan tüm insanlar ve sonuçta da tüm sanayi, askeri ve ideolojik yapının çıkarları. Bir kimse sözü geçen bu çıkar yapısına ilişkin bulgu elde edebildiğinde tek bir fotoğrafa ve tüm olarak fotografik evrene deşifre edilmiş gözüyle bakabilir.

Maalesef, endüstri yapısından doğan bu geleneksel eleştiri biçimi, aygıt olarak adlandırdığımız görüngü için yetersizdir. Böyle bir eleştiri aygıtın asıl özelliği olan "otomasyon" un gözden kaçmasına neden olmaktadır. Eleştirilmesi gereken yön de, aslında aygıtın sözkonusu "otomasyon"udur. Aygıtın icadındaki en önemli niyet otomatik olmaları eşdeyişle, daha ilerde insan müdahalelerine gerek duymamalarıydı. Üretimdeki niyet, işlevleri içine insanı dahil etmemek idi ve hiç kuşkusuz bu da, tamamiyle gerçekleşmiştir. Gelişme kaydedildikçe, aygıt programları -aptal oyun bileşkeleri- giderek zenginleşmekte ve insan da aygıt işlevlerinin gittikçe dışında kalmaktadır. Hızla artan sayıdaki öğeleri sürekli ve daha hızlı olarak biraraya getirebildiklerinden, bireyin bunların arasından görebilme ve denetleyebilme yeteneğini aşmışlardır. Aygıtla uğraşması gereken her kişi, saydam olmayan kara bir kutu ile uğraşmak durumundadır.

Aygıtların sahipleri konusunda konuşmaya hiç gerek yoktur. Aygıt kendi kendine, insan karar ve müdahalesinden bağımsız olarak işlediğinden, onlara hiçkimse sahip olamaz. Buna karşın, insan kararları aygıt kararlarının temelinde verilmektedir. İnsan kararları buharlaşarak, işlevsel kararlar biçiminde bozulmaya uğramışlardır. Aygıtın, insan

zihniyetine hizmet vermek amacıyla üretilmiş ve programlanmış olmasına karşın, insan zihniyeti, ikinci ve üçüncü nesil aygıtların gerisinde kalmıştır. Ancak aygıt artık, kendilerini otomatik olarak geliştirmek ve daimi kılmak amacına yönelik olarak, yalnızca kendileri için (otomatik olarak) işlerler. Aygıt eleştirisinin asıl konusu bu kasıtsız aptalca ve işlevsel otomasyondur.

Kısa olayı özetlediğimizde; fotografik dünyanın, ilişkileri yansıtan bir ayna olduğu ve devamlı değişim gösteren net ve belli yüzeylerden meydana gelmiş karmaşık bir "yaz-boz"a benzediğini söyleyebiliriz. Bahsettiğimiz her bir yüzey programdaki bir kavram tarafından karşılanır. Fotografik çevre herşeyden özgür ve kendiliğinden algılayanlarını sihirsel ve işlevsel tavırları yardımıyla programlar.

Fotoğraf felsefesinin ereğine kavuşması yalnızca dünyadaki fotoğraf alanını değil, genel olarak makina, sanayi devrimi sonrası gelişip varolan toplumun kendisi için önemli olduğu varsayımını yapabiliriz.

# TERİMLER SÖZLÜĞÜ

**ALET :**

İnsan organının devamı gibi iş gören nesne.

**ALGI :**

Zihnin yaşanan gerçekliği aldığı verilerle yorumu.

**ALGILAMA :**

Gerçek sürecin farkına varılması.

**ALGILANAN :**

Konu olarak kabul edilen, zihin tarafından yorumlanan.

**ALGILAYAN :**

Yorumu yapan zihin'e ait kimse.

**ANLAMLAMA :**

Alıcısı insan olan zihnin yorumunu sağlayan iletişim şekli.

**AYGIT :**

Düşünceyi taklit eden nesne.

**BELİRTİ :**

Anlamanın meydana gelişini ortaya çıkaran işaret.

**BİLDİRİŞİM :**

Meydana gelmesi olanaksız olan bileşke.



**BİLDİRME :**

Olası olmayan bileşkenin çıkarımı.

**ÇEVİRİ :**

Bir evrenden diğerine geçme.

**DEĞER :**

Olması lazım gelen.

**DEŞİFRE ETME :**

Bir kodun anlamının çözülmesi.

**DURUM :**

Kavramların kendilerinin değil de aralarında ilişkisinin anlamı.

**DUYUM VERİSİ :**

Algılamayı ortaya çıkaran ip uçları.

**DÜZ ANLAM :**

Bilinen rutin söz karşılığı.

**ENDÜSTRİ TOPLUMU :**

İnsanların-makinalarla çığır açtığı ve geliştirdiği dönemdeki insan.

**ENTROPİ :**

Olası bileşkelere doğru artan eğilim.

**EVREN :**

Şifrelerin bileşkelerinin toplamı.

**FOTOĞRAF :**

Makinanın ürettiği yaprakçıkları.

**FOTOĞRAFÇI :**

Aygıtın programı dışında yaprakçık üretmeye çalışan canlı.

**GERÇEKÇİLİK :**

Karşımıza çıkan herşey.

**GÖRÜNTÜ :**

Anlamı olan yüzey.

**GÖSTERGE :**

Bir nesneyi temsil eden kavram.

**HAFIZA :**

Bilgilerin var edildiği yer.

**İŞ :**

Şeyleri üretip geliştiren şey.

**İŞARET :**

Atıfta bulunan görüngüler.

**İŞLETİCİ :**

Aygıtı kılavuzunun verdiği işaretlerle kullanan kişi.

**KAVRAM :**

Metnin temel olgusu.

**KOD :**

Bir mesajda alıcı tarafından çözümlenmesi gereken işaret sistemi.

**MAKİNA :**

Bilimsel bir yorumla insan uzvunu taklit eden alet.

**METİN :**

Yazılı işaretlerin oluşturduğu dizilerin bütünü.

**MODEL :**

Orjinal.

**OYUNCAK :**

Oyun oynadığımız.

**OYNAMAK :**

Ulaşmak istediği, ereği kendisi olan eylem.

**OTOMAT :**

Bir program tasarımcı, işleyen makina.

**ÖRTÜCÜ :**

Aygıt programının bir sınıflama özelliği.

**PARALAKS :**

Yatay düzlem farklılığından doğan çerçeve farklılığı.

**PROGRAM :**

Kavramları belirginleşmiş bileşke.

**SIRADANLIK :**

Aynı bilgi akışının tekrarlanması sonucu meydana gelen.

**SİMGE :**

Sıradanlaşan işaret.

**TARAMA :**

Bir olayı açımsamayan çalışan olay.

**TARİH :**

Kavramlara dönüştürülen düşünlerin gelişimi.

**TARİH SONRASI :**

Öğelerin düşüncelere çevrimi.

**TEKNİK GÖRÜNTÜ :**

Aygıtın ürettiği yaprakçılar.

**SÖYLEM :**

Anlatım olanakları.

**YANILSAMA :**

Ortak yargılara ters gelen objektif olan algı süreci.

**ÇIKACAK KİTAPLARIMIZ**

**MAKSİM GORKİ**

**HALK  
KÜLTÜRÜ**

RECEP BEKTAŐI

# FOTOĞRAF TEKNİĞİ

(FOTOĞRAF NASIL ÇEKİLİR)

Sigmund FREUD

**SANAT VE  
SANATÇILAR  
ÜZERİNE**

CARL WILLETT

**DÜNYA  
TİYATROSU**



Athene Seyler - Stephen Haggard

# **KOMEDİ SANATI**

CESUS VİRGINIA

# **DİKSİYON SANATI**



Anlamalı yüzeyler bir çok durumda olan bir durumu, hali zamandan mekândan soyutlayarak, iki boyutlu bir yüzey haline dönüştürürler. Böylece de insanların görme ve düşünme arzularını tatmin için tasvir olarak kullanılırlar. Anlamalı yüzeylere zaman ve mekân düzeyinde uygulanan bu soyutlamanın amacı, soyutlanan yüzeyin tekrar dört boyutlu hayata döndürülmesi için bir stok dondurma olarak tanım-lanabilir. Tanımlamadan anladığımız ise bu görüntüyü deşifre edebilme, tanıma, semboller halinde şifreleme ve bu şifreleri çözme özelliğidir.