

*Araştırma Makalesi*

**Fotoğraf Eserinin Temsili Sanat Olarak Tanınma Olanığı Üzerine Kısa Bir İnceleme**

*A Brief Investigation on Recognition of a Photographic Work as Representational Art*

Burçak İSMET<sup>1</sup>

**Öz**

Bu makalede fotoğraf faaliyetinin sanat olarak kabul görülme talebinin yaklaşık iki yüz yıldır maruz kaldığı itirazlardan en önemlisi olan temsil problemi incelenmiştir. Fotoğraf, ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren mekanik bir yapım olarak nitelendirilmiş bu yüzden de yaratıcı ve özgün bir sanat faaliyeti olarak kabul edilmemiştir. Bu incelemenin temelinde Roger Scruton'un "Photography and Representation" makalesine yöneltilen eleştirel okuma yer alır. Scruton, fotoğraf eserine karşı sergilediği olumsuz yaklaşım neticesinde, fotoğrafın temsil özelliğinden mahrum olduğunu ve buna mukabil onun temsili sanat olarak kabul edilemeyeceğini iddia eder. Scruton'a karşıt görüş sunmak adına Richard Wollheim'in en özgün kavramlarından biri olan *seeing-in* kavramından hareketle fotoğrafın değersiz bir imitasyon olarak değerlendirilmesi yerine neden ve nasıl gerçek, *genuine*, bir sanat türü/eseri olarak ele alınması gerektiği tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Scruton, temsil, yönelimsellik, *seeing-in*

**Jel Kodları:** O40, 047, O50, 057

**Abstract**

This article is basically developed upon a valid request of photography in order to become a genuine art. For generations this request has been neglected by means of the claims such as that photography is just a mechanical production which renders no creative or imaginative artistic act. This work specifically criticizes Roger Scruton's article called "Photography and Representation" where he declares the unfavourable attitude towards photography which is mainly consists of the claim that photography is deprived of the ability to represent; therefore photography is not a representational art. By criticising Scruton's article, I tried to argue how and why the photographs should be considered as genuine artworks rather than artificial and inferior imitations of the so called reality. In order to object to Scruton, I tend to recall Richard Wollheim's well known concept of *seeing-in* for the sake of the photographic activity to be considered as a genuine art.

**Keywords:** Photography, Scruton, representation, intentionality, *seeing-in*

**Jel Codes:** O40, 047, O50, 057

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Bölümü; [iburcak@yyu.edu.tr](mailto:iburcak@yyu.edu.tr); Orcid No: 0000-0001-9303-7977

Bir fotoğrafın sanat eseri olarak kabul edilip edilmemesi gerektiği sorusu çok uzun zamandır, temelinde fotoğrafın mekanik bir üretim olduğu iddiasıyla karşı karşıya kalarak olumsuz yanıtlanmıştır. Fotoğrafın mekanik olma özelliği elbette ki resim sanatı alanındaki eserleri referans alarak ortaya atılmıştır. Fotoğrafın aksine resim bin yıllardır özsel olarak özgür hayal gücüne dayanan bir sanat türü olarak tasarlanmış ve kimi zaman da sanatların en yücesi olarak nitelenip takdir edilmiştir. Bir resmin sanat eseri olarak kabul edilmesinin temelinde felsefece, onun temsili olduğu fikri yatar. Başka bir deyişle, eserde resmedilen dünya, gerçek dünyanın birebir mevcut hali değil onun görünümüdür. Eserde mevcudiyet halinin olmama durumu bir eksiklik, yoksunluk arz etmez; aksine, sanatçının kendi perspektifini, deneyimini, içsel yaşantısını, yorumunu, arzusunu, niyetini vs. ortaya koyarak ona dünyayı yeniden resmetme olanağı sağlar. İşte bu olanak; Richard Wollheim, Ernst Gombrich ya da Nelson Goodman gibi sanat felsefecileri tarafından, en basit ifadeyle yönelimsel (*intentional*) olarak tanım bulur ve de temsil olarak sanat eserleri *de facto* yönelimsellik özelliği taşımak zorundadır. Sanatçı resimde nesnel gerçekliği çoğaltmaktan ziyade nesnenin görünümünü tekrar oluşturmaya odaklanır ve bu odaklanma durumu sanat eserinin yönelimsellik özelliğini meydana getirir.

Temsilin yönelimsel olduğunu öne süren sanat felsefecilerinin ortak görüşüne dayanarak fotoğrafın daha ilk adımda temsiliyet özelliği taşımadığı için sanat eseri vasfına sahip olamayacağı sağduyuya aykırı görünmese de Roger Scruton’un konu hakkındaki ünlü makalesi “Photography and Representation”<sup>2</sup>’i eleştirel bir okumaya tabi tutarak, fotoğrafa dair süregelen geleneksel anlayışların ne derece makul olduğunu incelemek mümkün olsa gerek. Scruton’a göre, “resim şeylerin dikkatle incelenme deneyimi aracılığıyla elde edilen görünümüleri yani izlenimleri kaydetmeyi amaçlar”<sup>3</sup>. Başka bir deyişle tam yetkinliğe sahip bir resim resmettiği konu ile belirli bir yönelimsellik ilişkisi kurmuş olmalıdır. Resmin bir şeyi temsil etmesi o şeyin var olduğu anlamına gelmez, hatta var olsa dahi, resmin o şeyi tam da olduğu gibi resmettiği anlamına da gelmez.

Bunun çok daha ötesinde; resim, temsili faaliyet, ressamın faaliyeti sayesinde konusuyla yönelimsel bir ilişki içinde yer alır ki bu ilişkinin karakteristik özelliklerini belirlerken aynı zamanda ressamın niyetini de belirlemiş oluruz. Bu yönelimselliğin kusursuz biçimde ortaya çıkması, sanatçının yarattığı ve izleyicinin konunun ne olduğunu belli biçimlerde idrak etmesine yol açan görünüme bağlıdır.<sup>4</sup>

Scruton, makalesinde resim için nitelediği özelliklere karşın tam yetkinliğe sahip bir fotoğrafın konusu ile “yönelimsel değil nedensel”<sup>5</sup> bir ilişki kurduğunu iddia eder çünkü fotoğrafın nesnesi dünyada mevcuttur ve bunun ötesinde, tam da neyse o olduğu haliyle mevcuttur. Başka bir deyişle, fotoğraf aktüel bir nesnenin fiziksel görüntüsünü kopyalamaktan ibarettir ve izlenimin çok katmanlı deneyimine sahip değildir. Hem resim hem de fotoğraf izleyicisi karşılarında gördüklerini “*see-as*” (gibi-görme) durumunda fark edebildikleri bir kapasiteye ihtiyaç duyar ancak resimde izleyici x’i y gibi görebilirken, fotoğrafta x ancak x olarak tezahür eder, özetle; fotoğrafta x y’yi temsil etmez sadece kendini tekrar eder.

---

<sup>2</sup> Roger Scruton, “Photography and Representation”, *Critical Inquiry*, 7, (Spring 1981), 577-603. (PR)

\*Eserdeki alıntılar İngilizce aslından yazar tarafından tercüme edilmiştir.

<sup>3</sup> PR, 578.

<sup>4</sup> PR, 579.

<sup>5</sup> PR, 579.

Fotoğraf da tıpkı resim gibi bir görünüme sahiptir ancak bu görünüm yönelimin ortaya çıkması durumundaki gibi dikkat çekici olmaktan ziyade mevcut nesnenin nasıl görüldüğüne dair “optik, mekanik, kimyasal”<sup>6</sup> bir kayıttan ibarettir. Resmin temsili olmasını sağlayan unsur izleyiciye, ressamın ortaya çıkarmayı başardığı yönelimselliği idrak edebilme olanığı tanıyan yapıyıken, Scruton’a göre fotoğrafta temsil özelliğinin bulunmaması ortada idrak edecek bir ‘alt metnin’ olmadığı anlamına gelir. Bunun nedeni de herhangi bir düşünce, arzu, yönelim gibi zihinsel bir eylem içermeyen ilişki biçimlerinin temsili değil nedensel olması zorunluluğudur. Böylece, tek boyutlu ontolojik bir yapıya sıkışmış fotoğraf karesi, doğal olarak izleyicinin, fotoğrafçının kadrajına girmesini olanaksız kılar. Başka bir deyişle, izleyicinin, fotoğrafçının yönelimsel deneyimine nüfuz etmesi ve buna mukabil kendi özgün yönelimselliğini hayata geçirmesi olanaksız hale gelir. Scruton ve seleflerine göre fotoğraf, nesnesini sadece tam da neyse o olarak ortaya koyduğu için temsil özelliğini ve dolayısıyla sanat olma vasfını elde edemiyorsa, gerçeklik problemini nasıl ele aldıklarına odaklanmak durumundayız.

Resim sanatının binlerce yıllık tarihsel devinimi göz önüne alındığında, iki bin yıldan çok hüküm süren *mimesis* akımı göz ardı edilemez. Platon’dan feyz alarak on dokuzuncu yüzyıla kadar kendini idame ettiren *mimesis* geleneği, gerçekliğin birebir kopyası olması arzusunu önce teolojik sonra ontolojik bir değer olarak vücuda getirmiştir ve fotoğraf karesinin ortaya koyduğu şeyin tam da bu olduğu iddia edilmektedir. Temsil problemini nasıl aştıkları halihazırda muallak olan bu klasik realist eserlerin sanat olarak kabul edilmeleri sadece materyale mi dayanır bilinmez. Temsil kuramı birbirinden farklı çok fazla teori içerirse de bazı spesifik ilkeler sanat teorisyenlerinin ortak bir dil kurmasına olanak tanır. Öncelikle, sanat eserinin temsiliyet özelliği onu gerçeğin değersiz, sıradan, ikincil kopyası, imitasyonu, taklidi olmaktan çıkararak; sanat eserini nesnel gerçeklik karşısında ontolojik olarak reel olma konumuna taşır. Temsil, reeldir, çünkü özne nesne dikotomisini ortadan kaldıran evrimleşmiş bir ontolojik sistemin (fenomenolojinin) temelini teşkil eder.

Resmin temsili olma özelliği de bu bağlamda, izleyicinin sanatçının düşüncesini anlama yetkinliğinde kendini açığa vurur. İzleyici olarak bizler bir resme baktığımızda sadece şekil, biçim, renk, imge görmeyiz; sanatçının yönelimselliğini anlamaya çalışarak öznel ya da nesnel olmanın ötesinde üçüncü türden bir ilişki biçimini yani temsili görme biçimini ortaya koyarız. Temsili görme biçiminde bizler sanatçının düşüncesini idrak etme sayesinde resme nasıl bakmamız gerektiğini, resimde ne görmemiz gerektiğini bilerek, görsel algımızın düşünsel boyuta evrildiği bir deneyim elde ederiz. Başka bir deyişle, resimde gördüğümüz insanı fiziksel olarak görmekle kalmaz, “parmağını tutuş şeklinden kibirli olduğuna kanaat getirdiğimiz bir düşünceye ulaşabiliriz”<sup>7</sup>. İşte temsil, algımızın sınırlarından ibaret görme eyleminin ötesinde bize izlenimler sunar. Bu yüzden, sanatın nesnesi şeyler değil, onların görünümleridir.

Modern zamanların aksine yüzyıllarca resmedilen kraliyet mensuplarına ait portreler, natüremortlar, manzara resimleri göz önüne alındığında resimde temsil edilenin yani resmin içeriğinin, konusunun, temasının birebir nesnenin fiziksel görüntüsü olduğu aşikardır. Ressamın ya da izleyicinin hayal gücünü, yorumlama kabiliyetini, anlama yetisini ne derece yücelttiği tartışmaya açık olan realizm akımı bugün fotoğrafa karşı yöneltilecek eleştirilerin temelini oluşturur ancak yirminci yüzyılda ortaya çıkan Dadaizm, Kübizm, Sürrealizm gibi hareketlerin öncesinde

---

<sup>6</sup> PR, 599.

<sup>7</sup> PR, 581.

gerçekliği ne eksik ne fazla tam da olduğu gibi resmetme gayretini yok sayarak hem resim hem de fotoğraf eserlerine haksızlık etmiş oluruz.

Ancak burada, Scruton’ın portre resimleri ile fotoğrafı nasıl karşılaştırdığına değinmek gerekir. Scruton portre resimleri ile fotoğraf arasındaki en temel farkın zamanla kurdukları ilişki olduğunu iddia eder. İlki, “öznesini her ne kadar küçük bir an içinde sergiliyorsa da [bu resimler] zaman algısını yakalamaya çalışarak öznenin görünümünü zamana yayılmış haliyle temsil etmek ister”.<sup>8</sup> Bunun aksine fotoğraf “öznenin geçiciliğini yani, belirli bir anda nasıl görüldüğünü açığa vurmaya çalışır”.<sup>9</sup> Fotoğrafın işlevsel nitelikleri bazında zamanı durdurma olanığı sunduğu tartışılmaz ancak Scruton’ın olumsuz yaklaştığı bu olanak aslında geçip giden zamanı yakalama arzusu olarak ele alınamaz mı? Sonuçta hangi insan kendi çocukluk fotoğrafına bakıp onunla özdeşlik kurabilir? Anlık görüntülerin yüzeyselliğine fazladan değer katma çabası değildir fotoğraf, kendi *oluşuna* tanık göstermektir en fazla. Her anını gören gözlere bağımlı olarak yaşayan sosyal medya fenomenlerini tamamen konu dışında tutarak, aslında biz fotoğrafı varoluşsal kaygılarla “buradaydım” demek için kullanmıyor muyuz? Belli zamanlarda nasıl görüldüğümüzü dikte etmek için ya da zamanın mekansallaştığı bazı spesifik organizasyonlarda nasıl görüldüğümüzü unutmamak için değil; tam da sanat eserinin bize sunduğu en olağanüstü deneyim olarak zaman kırılmaları yaşamak için kullanırız fotoğrafı.

Bu zaman kırılmalarını, Richard Wollheim’in yirminci yüzyıl Avrupa resim sanatını nirengi noktası belirleyerek ortaya koyduğu *seeing-in*<sup>10</sup> (içinde-görme) kavramı ile açıklamak mümkündür. Wollheim’in öne sürdüğü *seeing-in* kavramı bir resmin, görünenin bize verili olarak tam da olduğu gibi-görme (*seeing-as*) değil onun sayısız göndergeyi ve temsil alanını ihtiva eden kendi bağlamı içinde değerlendirilmesi olarak özetlenebilir. Bu kavramda, sadece sanatçının yönelimselliği değil izleyici olarak bizim de resmin anlamına katkı sağladığımız karşılıklı bir ilişki vardır ve izleyici *seeing-in* sayesinde sanatçının faaliyetine ortak olur. Wollheim’in bizi davet ettiği yer, örneğin Andy Warhol’un elektrikli sandalye çalışmalarını gördüğümüzde sadece yanan insan etini değil sanatçının sisteme dair içinde taşıdığı mutsuzluğu, kasveti, şiddeti, acıyı, ıstırabı da görmemizi sağlayan perspektifi sonsuzca geniş bir alandır. Başka bir deyişle, algısal yetimizin düşünsel boyuta evrilmesi sayesinde görselden zihinsel deneyime doğru ilerleyerek aynı anda hem resmin *karşısında* hem de *içinde* oluruz.

Wollheim’in *seeing-in* kavramını ‘orada olmayanı görmek’ biçiminde tanımlamak ne kadar meşrudur tartışılır; fakat Scruton’da da benzer bir kavramla karşılaşırız. Fenomenolojinin kurucusu Franz Brentano’dan devraldığı “yönelimsel yokluk”<sup>11</sup> kavramını kullanarak, resimde özdeşlik ilişkisi olmadığını ancak ressamın fırça darbeleriyle yönelimsel yokluğu; yani gerçek olmayanı meydana getirerek eserini yarattığını savunur. Temsil edilen şey yönelimsel yokluk içinde tam da izleyicinin, ressamın düşüncesini anlamasına olanak tanıyan izlenimi/görünümü ortaya çıkarırken Scruton, fotoğrafın yönelimsel yokluk niteliğine nasıl sahip olmadığına bir düşünce deneyiyle açıklama getirir:

---

<sup>8</sup> PR, 587.

<sup>9</sup> Pr, 586.

<sup>10</sup> Richard Wollheim; *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1980.

<sup>11</sup> PR, 588.

Elbette ki sere serpe uzanmış çıplak bir kadının fotoğrafını çekip adına da *Venus* diyebilirim ancak bu Venüs’ün fotoğrafik temsili olarak değil Venüs’ün temsiline fotoğrafı olarak düşünülmelidir. Başka bir deyişle, temsil süreci fotoğrafta değil öznenin kendisinde oluşur: Özne Venüs’ü temsil eder. ... Şimdi de kadının fotoğrafının çekildiğinden haberi yok diyelim, o zaman onun Venüs’ü oynadığı anlamına gelmez. Bu durumda Venüs’ü temsil eden kadın değil fotoğrafçıdır. Ancak, temsili düşünceyi içinde barındıran temsil eylemi daha fotoğraf çekilmeden önce zaten tamamlanmıştır. İşte bu fotoğrafın kurgusal olanı resmetme yetersizliği, temsilin estetik değerini fotoğrafta çok keskin biçimde sınırlar.<sup>12</sup>

Derrida’nın metni yanlış okumanın hayati önemini vurguladığı “her yorum, yanlış yorumdur” ilkesine atıfta bulunarak fotoğrafın olmayı görünür kılması elbette realizm duvarlarına sıkışarak mümkün değildir. Ancak Scruton’ın radikal gerçekçiliğin üstesinden gelmek adına sanat eserlerinin yönelimsel yokluk olarak ifade ettiği özelliğe sahip olması gerektiği iddiası bizi gerçek ve kurgunun birbirine karıştığı bir yerde bırakır. Aynı sanatçının, Napolyon’u Bastille Meydanı’nda beyaz at üzerinde resmettiği eseri ile Napolyon’u gökkuşağının üzerinde koşan tek boynuzlu beyaz bir at olarak resmettiği eserine bakarken sanatçının ortaya koyduğu yönelimsel yokluğu anlama olanağımız aynı olabilir mi? Sanatçının temsiliyete mükemmellik kazandırmak adına yönelimsel olarak neyi kurguladığını, resimde *aslında* neyin var olmadığını kavramamız nasıl mümkün olabilir?

Bu noktada, Scruton’ın gerçeklikle özdeşlik kuran tuvaler ile ressamın fantezi dünyasına ait olan salt hayal ürünü eserleri birbirinin yerine koymadığını varsayarsak, sanatta temsil problemini eser ve öznesi ile kurulan dışsal gerçeklik ilişkisinden ziyade dilsel olarak ele almamız gerektiği açıktır. Temsili resimde referansı dışarda olmayan görünüm bulduğuna göre, bu görünümleri anlamak için semantik bir yapı içinde olmamız gerekmektedir. Dilsel yapıların kendi anlamlarına yöneldiği ya da anlamlarını kapsadığı gibi temsiller de kendi temsili nesnelere yönelirler. Dilde nasıl ki göndergelerle anlam üretiyorsak temsili de kendi gönderge yapılarına sahip bir bütün olarak görmek gerekir. Beyaz kelimesinin, beyaz kavramı ve beyaz rengi ile ne derece özdeş olduğunu her nasıl ki sorgulayıyorsak sanatta temsili olanın da dışsal uzamsal özdeşliğini aramak afaki bir durum olabilir.

Anlamın sözcüğe, kelimeye, cümleye içkin olduğu gibi, sözel olmayan temsilin de resme içkin olduğu kabul edilebilir. Dilde bağlam anlamın yönelimselliği sayesinde oluşuyorsa, sanatsal temsiliyeti de kendi bağlamı içinde değerlendirmemiz gerekir. Resim, heykel, fotoğraf gibi sözel olmayan temsillerin dilsel ifadeler ile benzer gönderge biçimlerine sahip olup olamayacağı elbette ki tartışmaya açıktır ancak sözel olan her ifade anlama sahip olmak için doğası gereği yönelimsel ise aynı durum sözel olmayan ifadeler için de mümkündür. İki resimde de Napolyon’un olduğunu fark etmemiz bize sadece dilin sunduğu uzlaşım ya da iletişim olanağının haricinde temsilin kendine özgü semantik yapısına, birebir kendine ait referans dünyasına dayanabilir.

Günümüz sanat teorilerinin hemfikir olduğu en temel unsurlardan biri temsilin nesnesiyle benzerlik ilişkisi kurmaktan ziyade onu tam da dilsel yapıların dayandığı işlevler gibi; belirtme, işaret etme, gösterme özelliği taşıması gerektiği yönündedir. Başka bir deyişle resmin temsiliyet

---

<sup>12</sup> PR, 588-589.



yetkinliği nesnesiyle paylaştığı renk, biçim, boyut vb. gibi benzerliklerden ziyade sembolik çağrışımlara dayanmalıdır. Yazınsal metinlerin düz anlamsal işlevleri ya da resimlerin temsili işlevleri elbette ki okuyucu ya da izleyici olarak bizim anlama yetkinliğimizle de ilintilidir. Sanat eserinin yönelimselliği sadece sanatçısına değil izleyicisine de ait bir alan meydana getirir ve bu da eserin sanatçı-izleyici arasındaki karşılıklı ilişkisini oluşturur. Eserin yorumlanabilme, kavranabilme, anlanabilme özelliği, eserin salt benzerlik üzerine kurulu niceliksel yapıdan kurtulmasını sağlayarak izleyicinin çeşitliliğine göre değişen dönüşen niteliksel karaktere bürünmesini sağlar. Ancak, fotoğrafın nesnesiyle kurduğu birebir benzerlik ilişkisi onu bu niteliksel/yönelimsel yapıdan mahrum eder mi tartışılır. Bir martının uçarken çekilen fotoğrafını, eğer bu martı *Jonathan Livingston* değil ise, özgürlüğün kanatları olarak yorumlamamız mümkün değil midir?

Scruton, fotoğrafın bir makinenin işlevi olarak üretilen “mekanik yapım”<sup>13</sup> olduğu için yönelimsel temsiliyete sahip olmadığını iddia eder ancak Can Yücel’in “seni yalnız komak var, o koyuyor adama” ifadesinin yönelimselliği dilsel zorunluluk olarak kabul görürken ya da Gustave Klimt’in izleyicisine hiçbir hareket alanı bırakmayarak *Çılgılık* diye adlandırdığı tabloda sanatçının düşüncesini kavradığımızı iddia edebilirken, Ara Güler’in Ortaköy sahilinde iki boş sandalyeyi fotoğrafladığı karenin İKEA kataloğunda yer alıyormuşçasına yönelimsellik taşımadığını savunmak çok da meşru olmasa gerek.

Bir şairin ya da ressamın kendi iradesine, istemine bağlı olarak ortaya koyduğu eylem nasıl ki sanatsal özellik taşıyorsa, fotoğrafı çeken kişinin makine kullandığı için ortaya koyduğu eylem irade dışı kabul edilemez. Scruton’un, fotoğraf karesini tabetmekle ile bir yazıcıdan Can Yücel şiirlerinin çıktısını almak arasında fark gözetmemesi ilginç bir durumdur. Yazıcının şiir yazdığını düşünmek ne kadar absürt bir durumsa, fotoğrafı çekenin makine olduğunu iddia etmek de aynı ölçüde absürttür. Dünyayı görme biçimlerinin çeşitliliği üzerine kurulu olan sanatsal aktivitenin bir fotoğrafçının vizörünü göz ardı etmesi çok da kabul edilir olmasa gerek. Yalnızlığı, kelimelerle ya da renklerle ifade etmenin sanatsal yetkinliği deklansöre bastığımız an kayboluyorsa sanatın *ne* olduğuna dair bir kez daha düşünmemiz gerektiği açıktır.

Scruton için fotoğraf makinesi aktüel gerçekliği sayısız kere çoğaltmaktan ibarettir ve bu sebeple “fotoğraf, gerçekliğin beceriksizce üretilmiş bir imitasyonudur”<sup>14</sup> ve imitasyon da doğal olarak sanatçının yönelimselliğinden mahrumdur. Fotoğraf makinesinin teknik yapısı gereği bir anı sayısızca yakalayabilmesi ve fotoğrafın materyal olarak sayısızca basılma olanağı ele alındığında bu, fotoğrafın neden hala sanat olarak kabul görmediğine ilişkin geçerli bir neden teşkil etmez. Eğer sanat eserinin kopyalanma özelliği onun sanatsal değerini düşürüyorsa, o zaman dünyada yüz binlerce röprodüksiyonu bulunan *Mona Lisa* tablosunu Louvre müzesinin çöplüğüne atmamız gerekiyor demektir. Edebiyat tarihinde en çok basımı yapılan, hemen her dile çevrilmiş olan *Suç ve Ceza*, Dostoyevski’nin dehasını yok ediyor diyebilir miyiz? İki yüz yılı aşkın süredir sayısız kez, sayısız aranjeyle icra edilen *Ay Işığı Sonatı* Beethoven’ın tarihten silinmesine mi sebep olur? Ya da dünyada binlerce sinema salonunda eşzamanlı gösterimi yapılan *Schindler’in Listesi* Spielberg’i bir imitasyon ustasına mı çevirir? Elbette sanat eserlerinin materyal olarak yapısal çeşitliliği ve değişkenliği bu türden soruları felsefi retorikten öteye taşımaz ancak Scruton’un iddiasına bu biçimde karşı gelmenin meşru olduğu ortadadır.

---

<sup>13</sup> PR, 598.

<sup>14</sup> PR, 594.

Eğer ki aktüel olanı çoğaltmaktan ibaret fotoğraf makinesi fotoğrafın sanat olma kriterini elinden alıyorsa, fotoğraftan önce binlerce yıl hüküm süren realist ressamların sayısız eseri de sanat eseri olarak değerlendirilmekten uzak olmalıdır. Sonuçta, sanatsal aktiviteye sanat olma özelliğini veren en temel unsur yaratıcı, özgün ve orijinal olmasıysa klasik realist resimlerin izleyicisinin daha önce hiç karşılaşmadığı nasıl bir dünya ortaya çıkardığı sormaya değerdir. Renklerin birbiriyle en lirik düzeyde ahengini arayan ya da en kışkırtıcı düzeyde uyumsuzluğunu bulmaya çalışan sanatçının faaliyeti ne kadar kıymetliyse, ışığın ya da gölgenin izdüşümünü çizen sanatçının faaliyeti ne kadar kıymetliyse, dünyayı kendi vizöründen görerek anı yakalamaya çalışan fotoğrafçının faaliyeti de aynı raddede kıymetli olsa gerek. Sonuç itibarıyla, Picasso *Guernica* tablosunu *neden* yaptıysa fotoğrafçının da o fotoğrafı çekmesinde yönelimsellik mevcuttur. Her sanatçı gibi fotoğrafçının da hayalleri, düşünceleri, inançları, duyguları temeline dayanan istemli kasıtlı bir harekettir o kareyi yakalamak. Ve deklanşöre bastığı an ortaya çıkan şey halihazırda aktüel olanın *imitatif* kopyası olmaktan ziyade fotoğrafı çeken insanın düşünsel yaratıcılığını ortaya koyduğu temsildir.

Sonuç olarak, her ne kadar Ara Güler “sanat olmasına gerek yoktur fotoğrafın. Fotoğraf tarih olayıdır. Tarihi zapt ediyorsun. Bir makine ile tarihi durduruyorsun” diyerek tevazu gösteriyor olsa da fotoğrafın zamanı nasıl durduğu, başka bir ifadeyle, tarihe nasıl iz düştüğü sanatsal bir durumdur. Ortaya çıkanın *ne* olduğu sorusu tarihin, ontolojinin ya da bilimin yanıt vereceği türden bir sorudur ancak ortaya çıkanın *nasıl* görüldüğü sanatın alanına girer. Estetik sadece güzele dair deneyimlediğimiz duygu durumlarından ibaret değildir; estetik tam da kelimenin etimolojik kökeni doğrultusunda Wollheim’in *seeing-in* kavramında ortaya koyduğu üzere, izleyicinin sanatçının içsel yönelimselliğini *hissedebilme* durumudur. Sanat eserinin bize nasıl görüldüğünü yani eserin bize ne hissettirdiğini ancak sanatçının dolaylımsız deneyimine eşdeğer bir bilinç durumuna girerek fark edebiliriz.

Kendi duygularımızın, arzularımızın, düşüncelerimizin, inançlarımızın bilincine ancak sınırlı olarak varabileceğimizi ifade eden Wollheim, işte bu bilince sanat eserleri sayesinde ulaştığımızı söyler. Sanatçının eserinde temsil ettiği her ne ise, izleyici olarak bizler bilincin bölünmesi olarak tanım bulan zihinsel deneyim vasıtasıyla esere nüfuz edebiliriz. Bu eserin materyali ister nota, yazı, renk, gölge, mermer, bronz olsun, ister optik lensin üzerine yansıdığı selüloz asetat bir film, temsil edilen gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuz değil ancak karşılaştığımız o eser sayesinde yaşama olanağı bulduğumuz olağanüstü deneyim durumudur. İşte sanatın muazzam yaratıcılığı bu demektir. Ve Ara Güler’in fotoğrafında temsil edilen sahilde rastgele göze çarpan iki boş sandalye değil; kendisini terk eden sevgilisinin vapura binip gidişini izleyen kadının, göz yaşları henüz yere düşmeden son hızda kaç Arnavut kaldırımı koşabileceğinin hikayesidir.

### **Kaynakça**

- Roger Scruton, “Photography and Representation”, *Critical Inquiry*, 7, (Spring 1981), 577-603.  
Richard Wollheim; *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1980.