

Görüntüdeki O “An”

ÖZ

“An”, zaman dizgesi içerisindeki en kısa aralıktır. Var olan zaman akışının dondurulmuş halidir. Fotoğraf ise zamanın dondurulmuş halini yüzeye hapseden görünümdür. Akış halindeki zamanın bütününden koparılmış olan “an’lar”, fotoğrafın yüzeyinde kendisine yer bulmaktadır. Bu noktadan baktığımızda Nicéphore Niepce (1765 – 1833), Etienne-Jules Marey (1830–1904) ile Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli (1986 -), Wolfgang Tillmans (1968 -) gibi bazı fotoğraf sanatçıları zamanın akışını belirli bir “an’da” dondurmışlardır. Özellikle Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey - Charles Fremont ve Anton Giulio Bragaglia’nın zaman ve hareket kavramlarını ön plana çıkarması, Yves Klein, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans’ın ise akış halindeki zaman kavramına gerilim ve tekrar katmaları nedeniyle makalede yer verilmiştir. Ayrıca söz konusu sanatçılar fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak imgenin hareket olgusunu yansıtmışlardır.

Bu çalışma akan zamanın süreçsel kaydı ile “an’ın” kaydını ortaya koyması nedeniyle önemlidir. Bu nedenle söz konusu sanatçıların görüntüdeki o “an’ları” çözümlenmiştir. Bu çözümlenmeler akış halindeki zamanın belirli bir aralığı üzerine yapılmıştır. Ayrıca görüntüdeki o “an’a” ilişkin sanatsal ve felsefi noktalardan değerlendirmeler yapılmıştır. Konuyu desteklemesi açısından hem geçmişten hem de günümüzden örnekler verilerek yazıya tarihsel bir zenginlik katılmıştır. Tüm bunları ışığında bakıldığında söz konusu sanatçıların fotoğraflarında akan zamanın kaydı içerisindeki “an” kavramı ön plana çıkmakta ve makaledeki temel tartışmayı oluşturmaktadır. Bu temel tartışma imgenin hareketi içerisindeki o “an’ın” özünü inmeye imkân sağlamış, bunun yanı sıra imgeyi biçimsel bir olguya indirmek mümkün hale gelmiştir. Bu biçimsellik görüntüdeki o “an’ın” hikâyesini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, An, Görüntü, Hareket, Zaman.

Semsi ALTAŞ

Dr. Öğretim Üyesi,
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi,
semsialtas@hotmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-9986-8915>,

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

Makale Gönderim

22.03.2020

Makale Kabul

16.07.2020

That “Instant” In The Image

Şemsi ALTAŞ

Ass. Prof. Dr.,

Niğde Ömer Halisdemir University,

semsialtas@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9986->

8915

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No: 26

Received

22.03.2020

Accepted

16.07.2020

ABSTRACT

“Instant” is the shortest interval in a time string. It’s a frozen version of the existing time flow. The photo is the look that imprisons the frozen version of time on the surface. The “instant”, detached from the whole of the flowing time, find their place on the surface of the photograph. Looking from this point, some photographers such as Nicéphore Niepce (1765 - 1833), Etienne-Jules Marey (1830–1904) and Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli (1986 -), Wolfgang Tillmans (1968 -) they freeze the flow of time at a certain “instant”. Especially Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey - Charles Fremont and Anton Giulio Bragaglia featured the concepts of time and motion, and Yves Klein, Nir Arieli and Wolfgang Tillmans add tension and repetition to the concept of flowing time. In addition, the artists in question reflected the movement phenomenon of the image by creating extended times in their photographs.

This study is important because it shows the process record of the flowing time and the “instant”. Therefore, those “instant” of the artists in the image were resolved. These analyzes were made on a certain interval of time in flow. In addition, evaluations were made from artistic and philosophical points related to the “instant” in the image. In terms of supporting the subject, historical richness was added to the article by giving examples from both the past and the present. In the light of all this, the concept of the “instant” in the recording of the time flowing in the photographs of these artists comes to the fore and constitutes the main discussion in the article. This fundamental discussion has allowed to descend to the essence of that “instant” within the movement of the image, and besides, it has become possible to reduce the image to a formal phenomenon. This formality constitutes the story of that “instant” in the image.

Keywords: Photography, Instant, Image, Motion, Time.

GİRİŞ

Fotoğraftan önce yüzey üzerindeki her yaratıcı eylem, zihinde dondurulmuş olan “an’ların” yansıması sonucu meydana gelmekteydi. Hatta mağara döneminden beridir yaratıcı kişiliğe sahip insanlar zihinlerinde saklamış oldukları “an’ları” imgeleştirmişlerdir. Sanatçıların zihinlerinde yer alan imgeler farklı zaman aralıklarının kalıntısıdır. Bu noktada Sartre’ın da bahsettiği gibi zihin, üretilen imgeleri zaman içerisinde birer birer toplamaktadır (2009, s.52). Toplanmış olan imgeler yaratıcı sürecin sonunda yüzeyde görünür hale gelmektedir. Aslında bu durum zihnin fotoğrafik yönünü vurgulamaktadır. Fakat buna karşın sanatçı, zihninde dış gerçekliğin belirli bir “an’ını” olduğu gibi sabitleyebilmesi mümkün değildir. Kaldı ki Bergson da değişimin içimizde sürekli ve kesintisiz olarak var olduğunu, bu nedenle “ben” denilen şeyin durmadan değiştiğinden bahsetmiştir (1992, 146). Bu nedenden dolayı zihnin tamamen fotoğrafik görüntü kaydedemez. İşte bu noktada fotoğraf denilen kavramın ortaya çıkmasından sonra “an” kavramı farklı bir boyuta taşınmış ve belirli bir “an’ı” yüzeyde olduğu gibi yakalayabilmek mümkün hale gelmiştir. Bunun en büyük nedeni, fotoğrafın “an’ı” o zaman dilimi içerisinde zapt etmesi ve görüntüyü kalıcı olarak görünür hale getirmesidir. Böylece fotoğraf, görüntüdeki o “an’a” yeni bir zaman aralığı açmış hatta bu sayede onu yeni bir boyuta taşımıştır.

Fotoğrafın keşfi bilinen birçok tekniğin zaman içerisinde birleşmesi sonucu meydana gelmiştir. “Karanlık kutu” (camera obscura) adıyla anılan fotoğraf tekniği, çok eski tarihlerden beridir bilinen bir yöntemdir. Özellikle Rönesans sanatçıları dış gerçekliği daha iyi çözümleyebilmek adına bu yöntemi kullanmışlardır. Bu anlayışa bazı teknik gelişmelerin eklenmesi sonucu Nicéphore Niepce (1765 – 1833) yüzey üzerinde görüntü yakalamayı başarmıştır. “İlk fotoğraf makinesi ise Niepce’in çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından 1837’de icat edildi. Tıpkı arkadaşları gibi Daguerre de tezgâhını sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği bir alanda kurmuştu. Yöntemi, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhaların, karanlık kum içinde 15-20 dakika kadar pozlandırıldıktan sonra cıva buharına tabi tutulmasına dayanıyordu” (Yılmaz, 2013, s. 40). Louis Daguerre’nin bu yöntemi kullanarak Dagerreyotipi icat etmesi görüntüyü yakalamada büyük bir kolaylık sağlamıştır. Daguerre’nin görüntüsü pozitif bir görüntüydü ve seri bir şekilde fotoğraf çekebilmesi mümkün değildi. İngiliz Henry Fox Talbot (1800-77) ve Frederick Scott Archer (1813-57) seri bir şekilde fotoğraf çekeilmeye imkân tanıyan teknikler geliştirmişlerdir. Tüm bunların yanı sıra Eadweard Muybridge (1830-1904) ise diğer sanatçılar gibi fotoğraf üzerine denemeler yapmıştır. Bu denemelerden en dikkat çeken hayvanların ve insanların hareketli görüntüsünü yakaladığı fotoğraflardır. Söz konusu devinim fotoğraflarının sanatçı tarafından çekilmesi ise tamamen tesadüf eseri gerçekleşmiştir. “1872’de Kaliforniya valisi ile bir dostu arasında, atın koşarken dört ayağının da toprakla temasının kesilip kesilmediği konusunda bir tartışma çıkmıştı. Meraklarını gidermek için fotoğraf alanındaki araştırmalarıyla tanınan Muybridge’i yardıma çağırdılar. Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi dizdi ve hareketin her “an” değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı” (Yılmaz, 2013, s. 51). Aynı yıllarda Etienne Jules Marey de (1830-1904) hareketli fotoğraflar çekmiş ve kronofotoğraf (ardışık fotoğraf) yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Fotoğraf alanındaki söz konusu gelişmeler özellikle resim sanatındaki büyük anlatı geleneğinin sorgulanmasına, aynı zamanda fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunu tartışmaya açmıştır. Bu tartışmanın temel noktası ise fotoğrafın yaratıcı olan kısmının nerede olduğuydu. Walter Benjamin bu konuya ilişkin şöyle demiştir; “Fotoğraf kendini bir Sander’in, bir Germaine Krull’un, bir Blossfeldt’in sağladığı bağların dışına çıkardığında, kendini fizyognomik, siyasal, bilimsel çıkarlardan soyutladığında -işte o zaman ‘yaratıcı’ hale gelir. Nesnel olanı yakalama kaygısı basitçe bir yana durmaya dönüşür; devreye fotoğraf sanatçısının rolü çıkar. Mekanik olanı fetheden ruh, hayattaki benzerliğe yeni bir yorum katar” (2013, s.34). Dolayısıyla fotoğraf, gerçekliğe yeni bir yorum kattığı “an” yaratıcılık kazanmakta ve sanat haline gelmektedir.

Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey (1830–1904) ile Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Yves Klein (1928 – 1962), Nir Arieli (1986 -) ve Wolfgang Tillmans (1968 -) gibi sanatçılar zamanın akışını fotoğrafları sayesinde dondurmışlardır. Özellikle Nicéphore Niepce’in yüzey üzerinde “an’ı” yakalayan ilk sanatçılardan biri olması, Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont ve Anton Giulio Bragaglia’nın fotoğraflarında özellikle zaman ve “an” kavramlarını ön plana çıkarması, Yves Klein’in fotoğraftaki hareket olgusuna gerilim katması, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans’ın ise kendini tekrar eden “an’ın” ritmini yakalaması nedeniyle makalede yer verilmiştir. Söz konusu sanatçıların çalışmalarında zamanın akışı belirli bir “an” içerisinde sabit kalmıştır. İmgelerin hareketleri fotoğrafın yüzeyine yayılmıştır. Fotoğraf yüzeyi ise “an’ın” öncesi ve sonrasına ilişkin bilinmezlikleri barındırmaktadır.

ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma, akış halindeki zamanın süreçsel kaydı ile “an’ın” kaydını ortaya koyması nedeniyle önemlidir. Ayrıca söz konusu bu durumu literatüre kazandırması nedeniyle de ayrı bir öneme sahiptir. Bu önem doğrultusunda Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont, Anton Giulio Bragaglia, Yves Klein, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans gibi sanatçıların fotoğrafları sanatsal ve felsefi bağlamlarda incelenerek literatüre zenginlik katılmıştır. Sanatçıların görüntüdeki o “an’ları” üzerinden zaman ve hareket kavramları çözümlenmiştir.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma nitel araştırma modelinde betimsel biçimde tespitlerin yapıldığı bir çalışmadır. Çalışmada belirlenmiş olan konu kapsamındaki kaynaklara ulaşılmış ve konuyu destekleyen farklı sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Ayrıca değinilen sanatçılarla ilgili ilişkiler de ortaya koyularak gerekli görsel içerikler ile zenginleştirilmiştir. Tüm bunlara ek olarak kaynak incelemelerinin doğrultusunda konu ile ilgili tespitlerde bulunulmuştur.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Görüntüdeki o “an”, yakalanmış olan zamanın kaydıdır. Akış halindeki zaman diliminin dondurulmasıdır. Zamanın süreçsel kaydı esnasında oluşan “uzatılmış” zamanlar ise imgenin hareket olgusunu ortaya koymaktadır. Özellikle bu noktadan baktığımızda Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont, Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans gibi sanatçılar fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak hareket duygusunu ön plana çıkarmışlardır. Dolayısıyla söz konusu sanat-

çılarının fotoğraflarında zaman ve hareket kavramları ön plana çıkmakta ve temel tartışmayı oluşturmaktadır. Çalışmanın diğer alt başlığında ise bu temel tartışmaya ilişkin farklı bulgular ve yorumlar ortaya koyulacaktır.

GÖRÜNTÜDEKİ HAREKETİN “AN’I”

Tarih boyunca resim sanatı farklı “an’ların” sahnelenmesiyle doludur. Birbirinden farklı konulara sahip olan resimler kendi döneminin “an’ını” gösteren yüzeylerdir. Goya’nın 3 Mayıs 1808 ya da Delacroix’nın Halka Yol Gösteren Özgürlük resimleri sanatçıların kendi dönemlerindeki “an’ı” gösteren örneklerdendir. Kuşkusuz resim sanatında “an’ı” gösteren sayısız örnek vardır. Fakat özellikle Goya’nın 3 Mayıs 1808 eseri tarihsel açıdan sancılı bir geçiş döneminin tanığıdır. “Resim, Goya’nın konuya yoğun duyarlılığını ve sanatçının yaşadığı ortamdan kişisel etkilenimini de yansıtır. Her sanatçı gibi Goya da bu yapıt aracılığıyla çağına tanıklık etmiştir. Bu tanıklığa sanatçının bireysel duygularının da katılımıyla şiddet olgusunun daha dramatik bir şekilde yapıta yansıdığı görülmektedir” (Ötgün, 2008, s. 93). Goya, böyle bir “an’ın” kaydını gerçekleştirmiş, bizi o zaman aralığının tanığı haline getirmiştir. Üstelik sanatçı, bu durumu fotoğraf kavramının ortaya çıkmasından önce gerçekleştirmiştir. Fakat fotografik görüntünün ortaya çıkmasıyla birlikte “an” kavramı daha farklı yorumlanır hale gelmiştir. “An’ın” kendisine ait bir hikâyesi ortaya çıkmıştır. Dondurulmuş olan o “an”, imgeyi hareketiyle birlikte yüzeye sabitlemiştir. Yüzeyde sabitlenmiş olan imge, kendisine yeni bir nesnel alan açmıştır. Çünkü fotoğraf, aynı zaman dilimi içerisinde aynı görüntüyü asla tekrarlayamayacaktır. “Fotoğraf’ın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler” (Barthes, 1996, s. 81). Dolayısıyla fotoğraf görüntüsü geçmiş olan “an’dan” geriye kalandır. Geçmişin kırıntısı, belirli bir enstantanenin kalıntısıdır. Bu durum fotoğrafın ontolojik varlığını yani orada olmasa da bir zamanlar orada olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Özellikle bu noktada fotoğrafın ontolojisine ilişkin tekrar Barthes’ten alıntılacak olursak; “Fotoğraf’ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf. Onda olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür o her zaman...” (Barthes, 1996, s.18). Dolayısıyla fotoğraf, zamanın belirli bir bölümünü zapt etmekte ve tekrarlanamayacak olanı anımsatmaktadır. Bu durum Herakleitos’un güneş sadece her gün yeni olmakla kalmaz, aynı zamanda daima sürekli olarak yenidir cümlesini de hatırlatmaktadır (2016, s.133). Hem Barthes hem de Herakleitos akış halindeki zamanın geri gelemeyecek olan kısmına atıfta bulunmaktadır. Geri gelemeyecek olan zamanın tutulabilir tek kısmı ise görüntüdeki o “an’dır”.

Fotoğraf, görüntüdeki hareketin “an’ına” sahip olmak, onu ele geçirmektir. Zaman diziliminden onu koparıp almaktır. Zaman her ne kadar ardışık ve akış halindeki bir süreç olsa da fotoğraf sayesinde onu çekip çıkarmak bu anlamda mümkündür. Hatta Deleuze’un da bahsettiği gibi, dış dünyaya özgü olan zaman “homojen zaman”dır, bu nedenle eşit aralıklara bölmek mümkündür. Buna göre, zamandaki her “an”, düz bir çizgi üzerindeki homojen noktalara indirgenebilir ve zaman birbiriyile bağlantısız noktaların toplamı olarak düşünülebilir (2006, s. 26). Belki de bu nedenle zamanın bütününden koparılmış olan “an’lar”, tek bir gerçeklik alanı sunmaktadır. Bu noktada fotoğrafın söz konusu gerçeklik alanı ile ilgili olarak Berger ise, fotoğrafın zamanı enlemesine kestirdiğinden ve o “an’da” gelişmekte olan olayların kesitini açığa çıkardığından bahsetmiştir. Aynı zamanda zamanın enlemesi-

ne kesilmesi sonucu görüntüdeki anlamın belirsiz hale geldiğinden ve izleyicinin donmuş görünümüne tahmini bir geçmiş ve gelecek atfettiğini söylemiştir (Berger, 2011, s.113,114). Yani fotoğraf, zamanı enlemesine keserek görüntüdeki anlamı başkalaştırmaktadır. Nicéphore Niepce, “Pencereden Görünüş” isimli fotoğrafıyla ilk kez bu durumu gerçekleştirmiştir. “Pencereden Görünüş”, zamanın yüzey üzerinde kesintiye uğramasıdır. Hatta öncesi ve sonrası olmayan donmuş bir görüntüdür. Görüntüdeki donmuşluk dış gerçekliğin belirli bir düzlem üzerinde sabitlenmesine neden olmuştur. Asla yinelenemeyecek olan görüntüdeki o “an”, yüzeyin silinmez parçası haline gelmiştir.

Tarihin farklı dönemlerinde doğal görüntüyü yakalamak adına Camera Obscura (Karanlık Oda) tekniği kullanılmıştır. Hatta Camera Obscura tekniği Rönesans döneminde daha fazla geliştirilerek tercih edilmiştir. Fakat Nicéphore Niepce, tüm bunların dışında ilk kez doğal bir görüntüyü yüzeye kopyalamıştır. O “an’ı” temsil eden yeni bir temsiliyet alanı açmıştır. Bu temsiliyet tıpkı Sayın’ın da bahsettiği gibi, geçmişle geleceği o “an’da” buluşturan bir zamana açılırken, aynı zamanda düşlerin zamansızlığına götürmektedir. Artık gönderme yapılacak bir kaynaktan fıskırılmaz imgeler, kaynağın etkisi sürse bile kendisi ırakta kalmıştır. (2013, s. 112). Louis Daguerre ise *Dagerreyotipi* isimli yöntemi geliştirerek görüntü kalitesini daha ileri seviyeye çıkarmıştır. Daha sonra gelişen tekniklerle birlikte Henry Fox Talbot seri bir şekilde fotoğraf çekmeye başlamış, Eadweard Muybridge ise 1878 yılında hareketli görüntüyü yakalamayı başarmıştır. Tüm bunlar sayesinde fotoğraf, seri bir şekilde görüntü üreten makine haline gelmiştir. Tabi bu noktada Etienne Jules Marey saniyede 12 fotoğraf çeken bir makine yapması önemlidir. Marey, kro-fotoğraf diye bilinen yöntemi geliştirmiştir.¹

Şekil 1. Nicéphore Niepce (1765 – 1833), Pencereden Görünüş, 1826, Kalay Plaka Üzerine, Gernsheim Koleksiyonu

Kaynak: <http://bit.do/FEXvE>
(Erişim Tarihi: 22.02.2020)



Doğal görüntüdeki hareket silsilesini yakalayarak zamanı daha fazla dilimlere ayırma düşüncesi Etienne Jules Marey’in sıklıkla kullandığı bir yöntemdi.

¹“Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinası dizdi; hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı. Sonuçtan çok etkilendiği için, Muybridge bu deneyi insan devinimlerinde uyguladı. Aynı yıllarda Fransız fizyolog Etienne Jules Marey de insan ve hayvan bedeninin devinimlerini inceliyor, fotoğraflar çekiyordu. Marey, Muybridge’in basında çıkan imgelerini gördükten sonra, 1882 yılında saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir tüfek geliştirdi” (Yılmaz, 2013, s.32).

Bu bağlamda bakıldığında Etienne Jules Marey ile Charles Fremont'un 1894 yılında çekmiş oldukları kronofotoğraf görüntüsünde hareket halindeki iki figür görünmektedir. Fotoğraftaki demirciler tek bir fotoğraf plakasında hareketli pozlarıyla sabitlenmişlerdir. Figürlerin kendi içerisindeki mücadelesi, birbirini takip eden zaman sırasının birleşmesiyle meydana gelmiştir. "Bu ufanışın zamansal atom diyebileceğimiz birimi an olacaktır ve an, kendi formu içinde öncelik ya da sonralık taşımaksızın, belirli bazı anlardan önce ve daha başka anlardan da sonra gelecektir. An bölünemez olan ve zamana bağlı olmayandır, çünkü zamansallık ardışıklıktır; ama dünya sonsuz bir anlar tozunu halinde çöker ..." (Sartre, 2011, s. 201). Dolayısıyla zaman belirli bir sıraya bağlı olarak zincirleme hareket ederken, "an" ise belirli bir önceliğe ya da sonralığa bağlı olmayan zamanın belirli bir bölümünden çekip çıkarılmış olan parçacıdır. "An'ın" kendi formu içerisindeki uzunluğu pozlama süresinin uzamasıyla alakalıdır. Zamansal bir yavaşlama ya da uzatma söz konusu değildir. "Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süresizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. Yine de aynı süresizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır" (Berger, 2015, s.115). Bu durum bir dizi "an'lık" görünümlere ortak olmamızı sağlamaktadır. Çünkü "an" zamansal bir parçadır ve belirli bir hız içerisinde akmaktadır. Bu bağlamda tıpkı Hart Crane'nın dediği gibi; "Her şeyin kökünde hız vardır; saliselik bir görüntü (fotoğraf makinesiyle) öyle kesin bir şekilde yakalanır ki, fotoğraftaki hareket sonsuza değin kalıcılaşır ve o an ebedileşir" (Aktaran Sontag, 2008, s.79). Hareketli görüntünün yakalanması esnasında ise birbirini takip eden "an'lar" yüzeyde kalıcı hale gelmekte ve pozlama süresinin uzunluğuyla alakalı olarak ardışık görüntüler oluşturmaktadır. Söz konusu bu ardışık görüntüler yumağı aynı zamanda bir muğlaklık yaratmaktadır. Muğlaklık, hareketin yaratmış olduğu akışın bir sonucudur. Akış kavramı ise zamansal bir harekettir. Bu durumu Bergson'un bakış açısından yola çıkarak farklı bir şekilde dile getiren Sütçü, zaman kavramı ile ele aldığımız "süre"nin özü bağlamında sonsuz bir akış olduğunu, gerçek olanın bize görünen enstantane fotoğraflar ya da kesik kesik algı durumları değil, sonsuz akış ve değişimin kendisi olduğunu söylemiştir (Sütçü, 2005, s. 26). Fakat Etienne Jules Marey akışkanlığı ve değişimi bir süreliğine yüzeye hapsederek görüntünün özüne ilişkin bir takım ihtimalleri ortaya koymuştur. Her ne kadar zamansal olarak baktığımızda akış kavramı bölünmez olsa da akmakta olan doğal gerçekliği yüzeye sabitleyerek parçalara ayırmak o "an'ın" özüne inmeye imkân sağlamaktadır.

Şekil 2. Etienne-Jules Marey (1830-1904), Charles Fremont (1855-1930) Chronophotograph, 1894, Cam negatifinden jelatin gümüş baskı, 16.3 x 20.2 cm, Jedermann Koleksiyonu.

Kaynak: <http://bit.do/fEXC7>
(Erişim Tarihi: 15.03.2020).



Şekil 3. Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), Pozisyon Değişikliği, 1911, Jelatin Gümüş Baskı, 12,8x17,9 cm, Gilman Koleksiyonu.

Kaynak: <http://bit.do/fEYqK>
(Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Doğal gerçekliğe ait hareketli görüntüyü belirli bir akış halinde yakalama düşüncesi Fütürist sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Fütüristler, kameranın mekanik gözünü kullanarak, doğal görüntüyü çok farklı bir şekillerde yakalamışlardır. Bu noktada Fütürist fotoğraf sanatçısı Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı önemlidir. Sanatçı, fotoğrafında mekânsal anlamda dış gerçekliği, zamansal anlamda ise akmakta olan zamanı bize yansıtmıştır. Peki, zamansal bağlamda baktığımızda şimdiki "an" tam olarak nerede başlamakta ve bitmektedir? Söz konusu bu sorunsalı Bergson da şu şekilde sormakta ve cevaplamaktadır; "Şimdiki anı düşündüğümde ideal olarak belirlediğim matematik noktanın ötesinde midir, berisinde midir? Hem ötesinde hem berisinde olduğu çok açıktır ve benim 'şimdiki zamanım' diye adlandıracağım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü 'konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşmıştır'; sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir ..." (2015, s. 103,104). Bu açıdan baktığımızda da Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı hem geçmişin hem de geleceğin arasında kalmış olan bir şimdiki zamanın görüntüsüdür. Burada bahsedilen şimdiki zamanın görüntüsünden kastedilen nedir? "Şimdiki zamanım, özü gereği, duyusal-devimseldir. Algının akışkan bir kütlede gerçekleştirdiği bir 'kesittir'. Bu kesit 'maddi dünya'nın ta kendisidir. Geçmişimden kopuk, kesinlikle belirlenmiş bir şeydir" (Sartre, 2009, s. 54). Bu nedenle fotoğraf, bize dayattığı görüntü itibarıyla hala devingen bir şekilde hareket etmekte ve şimdiki zamana ait olduğunu göstermektedir. Çünkü bulunduğu mekân içerisinde zaman hala akmakta ve söz konusu "an'ını" delmektedir. Benzer anlayış, Umberto Boccione ve Arturo Bragaglia'nın çekmiş olduğu fotoğraflarda da görmek mümkündür.

Fütürist sanatçıların fotoğrafları akmakta olan bir enstantane durumudur. Bu enstantaneye ilişkin olarak Dixon, fütürist sanatçıların, tam bir insan hareketinin hareketsiz başlangıç ve bitiş konumlarını net bir şekilde yakaladıklarından, ancak aradaki hareketi bulanıklaştırmak için negatifi birkaç saniye pozlandıklarından bahsetmiştir. Böylece zamansal hareket, fotoğrafın alanı boyunca yakalanmış, izlenmiş ve bedenler sıvılaşmış gibi görünmüştür (Dixon, 2003). Dolayısıyla fotoğraftaki dinamizm, sıvılaşmış figürlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı tam olarak bu durumu bize göstermektedir. Fotoğraftaki figürün hareketi, başlangıç ve bitiş pozisyonları arasında erimiş gibidir. Hatta bu durum yüzey üzerinde ışığın yazısını oluşturmaktadır. "Photos" ve "graphes" kelimeleri yani ışığın yazısı dediğimiz şey tam olarak budur zaten.

Doğal görüntüyü yakalamak her dönem ve her sanatçı için farklılık göstermiştir. Her ne kadar çoğu fotoğraf sanatçısı için “an” kavramı temel sorunsallardan biri olsa da bazı sanatçılar için çok daha fazla önemlidir. Özellikle Henri Cartier-Bresson, fotoğraflarında “an” kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia gibi fotoğraf sanatçılarından farklı olarak, durağan doğal görüntü içerisindeki “an’ın” peşinden gitmiştir, Henri Cartier-Bresson. Başka bir açıdan bakacak olursak Bresson, söz konusu “an’ının” iz sürücüsüdür. “Cartier-Bresson için fotoğraflanan an, ansaldır, saniyenin binde biridir ve Bresson, o anın peşinden sanki bir hayvanın izini sürüyormuşçasına koşar” (Berger, 2011, s.61). Aslında sanatçı için tüm mesele doğal görüntüdeki belirleyici “an’ı” yakalamaktır. “An’ın” ne öncesi ne de sonrası, tam olarak belirleyici “an’da” görüntüyü yakalamak. Belirleyici “an”, zamansal bir olgu değil biçimsel bir olgudur. Sanatçının bilinçli bir şekilde “an’ı” yakalama becerisidir. James Estrin ise “belirleyici an” kavramı ile ilgili olarak, bir durumun daha büyük gerçeğini ortaya çıkaran bir saniye olduğundan bahsetmiştir (Estrin, 2016). Tabi burada önemli olan o saniyeyi en uygun halde sabitlemektir. Dolayısıyla söz konusu durum doğal görüntüdeki en önemli noktadır. Yaşanmakta olanın başlangıç ve bitiş “an’ıdır”. Tekrar yakalanması mümkün olmayan bir zaman aralığıdır. Lincoln Kirstein ve Beaumont Newhall’a göre ise Cartier Bresson böyle bir zaman aralığını, çoğunlukla içgüdüsel reaksiyon göstererek yakalamıştır. (1947, s.14). Sanatçının 1932 tarihinde çekmiş olduğu “Fransa” isimli fotoğrafı tam olarak bu durumu göstermektedir. Durağan sahne içerisinde gitmekte olan bisiklet, kendi akışını yaratmıştır. Fotoğraftaki belirleyici “an” ise bisikletin orada, o saniyede, o şekilde yakalanmış olmasıdır.



Şekil 4. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Fransa, 1932, Jelatin Gümüş Baskı, 19,6x29,1 cm
Kaynak: <http://bit.do/fEYxY>
(Erişim Tarihi: 20.03.2020).

Cartier-Bresson, görüntüdeki o “an’ın” ne öncesine ne de sonrasına ihtiyaç duymamış ve sahneyi tam olarak o noktada dondurmıştır. Tıpkı Yves Klein’in “Boşluğa Doğru Atlamak” isimli performans fotoğrafında yaptığı gibi. Fakat Klein, Cartier-Bresson’dan farklı olarak hem fotomontajı devreye sokmuş hem de görüntüdeki o “an’da” kendisini boşluğa doğru bırakmıştır. Kuşkusuz her iki sanatçı için “an’ı” yakalamak çok farklı amaçlar taşımaktaydı. Fakat her iki sanatçı açısından hangi amaç ve yöntemler söz konusu olursa olsun görünmekte olan görüntü izleyicisine yeni ihtimaller ortaya çıkarmıştır. Örneğin; bu bağlamda baktığımızda, Yves Klein’in “Boşluğa Doğru Atlamak” isimli performans fotoğrafıyla izleyicisine büyük bir gerilim yaratmıştır. Fotoğraftaki gerilim, görüntüdeki o “an’ın” sonrasında yaşanacak olana ilişkindir. Benzer durumu Nir Arieli’nin “Gerilim” serisi içerisinde

çekmiş olduğu fotoğraflarında da hissetmek mümkündür. Yves Klein'den farklı olarak Nir Arieli, "an'ın" içerisindeki figürün gerilimini yüzeye sabitlemiştir. Nir Arieli, figürün "an" içerisindeki söz konusu gerilimini farklı fotoğraf katmanlarını bir araya getirerek oluşturmuştur. Bu durum uzatılmış bir zaman aralığını ortaya çıkarmıştır.

Şekil 5. Nir Arieli (1986 -), Gerilim Serisi / Austin Goodwin, 2011, Fotoğraf, 40x50 cm

*Kaynak: <http://bit.do/FEYA9>
(Erişim Tarihi: 20.03.2020)*

Şekil 6. Yves Klein (1928 - 1962), Boşluğa Doğru Atlamak, 1960, Performans Fotoğrafı, 35,2 x 27,6 cm, Fotoğraf: Harry Shunk ve Janos Kender

Kaynak: <http://bit.do/FEYD9> (Erişim Tarihi: 20.03.2020)



Nir Arieli'nin Gerilim serisi fotoğrafları seçilmiş bir mekândaki, belirli "an'ların" görüntüsüdür. Figürlerin içinde bulunduğu gerilim, kendi hareket yelpazesini oluşturmaktadır. Hareket yelpazesinin meydana getirdiği görüntüdeki o "an'lar", bir bulunuş halidir. "Pek çok insana göre 'bulunuş' bilincin ('bilinen'in) bir taşrasıdır. Nasıl ki geçmişte neler olup bittiğinden emin olamıyorsak, gelecekte neler olacağından ve şimdi başka yerde neler olup bittiğinden de emin olamayız; ama "bulunuş"a ilişkin bilgimizden kesinliğinden burada ve şimdi emin olabiliriz –bu anlamda, 'bulunuş' o an deneyimlediğimiz algısal dünyanın ta kendisidir" (Sarup, 2017, s.55). Arieli, farklı fotoğraf katmanları kullanarak figürde o "an" deneyimlediği 'bulunuş' hallerini yakalamıştır. Üst üste yerleştirilmiş olan görüntüler, farklı rastlantıları ortaya çıkarmıştır. Görüntüdeki o "an", tesadüflerin kombinasyonu. Fakat buradaki tesadüfler, bilinçli bir eylemin yarattığı hareketin sonucudur. Fotoğraftaki figürün bilinçli eylemi belirli bir sistematığın tekrarıdır. Zaten Arieli'nin amacı da tam olarak sistematik tekrar içerisindeki edimi yakalamaktır. Batur'un da bahsettiği gibi, "Deleuze haklıdır: Fark ve tekrar her edimin vazgeçilmez iki kutbudur" (2016, s.127). Arieli, bu iki kutbu görüntüde maddeleştirmektedir. Arieli'nin fark ve tekrar diyalektiği Wolfgang Tillmans'ın "Yeni Aile" fotoğrafını hatırlatmaktadır. Benzer şekilde izleyici kendini tekrar edimi içerisinde bulmaktadır.

Şekil 7. Wolfgang Tillmans (1968-), Yeni Aile, 2001, Kromojenik Baskı / Fotoğraf, 51x61 cm

*Kaynak: <http://bit.do/FEYFP>
(Erişim Tarihi: 20.03.2020).*



“Yeni Aile” fotoğrafı, araç sileceğinin kendi içerisindeki tekrarı esnasında yakalanmış “an’lardan” birisidir. Burada gerçekleşen “an’ın” değil, hareketin tekrarıdır. Silecek kendi hareket aralığında gidip gelmektedir. Tekrarlanan hareket sonsuzdur fakat tekrar içerisindeki “an” tekildir. “Süredeki her ‘an’, diğerlerinden ve kendi kendinden doğası bakımından farklıdır ve bu yüzden asla öngörülemez. Her an yenidir; her tekil deneyim yalnızca geçmişin bütününe belirlenmez, bu bütünü belirler, dönüştürür, onu ‘kendi rengine boyar” (Deleuze, 2006, s.30). Öncesini ve sonrasını bilemediğimiz yeni bir gerçeklik alanıdır söz konusu olan. Tıpkı diğer fotoğraf sanatçılarının yarattığı gerçeklik alanı gibi. Bu gerçeklik alanı birçok yeni ihtimale gebe. Dolayısıyla birçok ihtimali barındıran fakat bir o kadar da öngörülemez bir durumdur görüntüdeki o “an”.

SONUÇ

Fotoğraf, belirli bir enstantanenin görüntüsüdür. Gerçeklikten koparılmış olan zaman ve mekândır. Bu nedenle fotoğraf, belirli gerçekliğe ait kalıntıdır. Gerçekliğin özünü barındıran, fazlalıkların atıldığı bir kalıntı. Hatta öncesini ve sonrasını bilemediğimiz fakat kendine ait ihtimalleri her zaman barındıran canlı bir kalıntı. Yani aslında yeni bir gerçeklik alanı. Böyle bir gerçeklik alanını görüntüdeki o “an’da” yakalamak en büyük sorunsallardan biri olmuştur. Nicéphore Niepce’in “Pencereden Görünüş” isimli fotoğrafı her ne kadar pozlama süresi uzun olsa da görüntüdeki o “an’ın” kopyasıdır. Akış halindeki zaman ve hareket içerisindeki imgeler görüntüdeki o “an’da” sabitlenmişlerdir. Özellikle görüntüyü yakalama tekniklerinin gelişmesiyle birlikte söz konusu durum daha hızlı bir şekilde gerçekleşmiş ve Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia, Cartier-Bresson, Nir Arieli gibi bazı fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarına yansımıştır. Söz konusu sanatçıların değişen dönemler içerisinde kuşkusuz birbirinden farklı amaçları vardı fakat en büyük arzuları hareket halindeki “an’ı” görünür kılmak, “an’ın” hikâyesini yaratmaktır. Bu amaç doğrultusunda, hareket halindeki görünen gerçekliği tek bir “an’a” sığdırmak için sanatçılar pozlama süresini uzatmışlardır. Uzun pozlama, görüntüdeki o “an’ı” sürdürmeye imkân tanımıştır. Sünmüş olan görüntü, belirli bir zaman aralığında uzayan görüntüdür. Ayrıca pozlama süresinin uzaması sıvılaşmış görüntüleri ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda görüntüdeki sınırların silikleşmesi hareket yanılması nedeniyle olmuştur. Hareket yanılması görüntüyü muğlaklaştırmakta, muğlaklaşan görüntü ise imgenin içinde bulunduğu zamanı uzatmaktadır.

Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia, Cartier-Bresson, Nir Arieli, Yves Klein fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak imgenin hareketini ortaya koymuşlardır. Bunun yanı sıra akış halindeki zamanı enlemesine keserek imgeyi biçimsel bir olguya indirgemişlerdir. Biçimsel olgu, içeriğin yani özün yansımasıdır. Görüntüdeki salt biçimsellik varlığın oradaki kanıtıdır. Uzatılmış zaman içerisindeki imgenin hareketi o “an’ın” özüne inmeye olanak sağlamaktadır. Ayrıca zamanın akışını kesen söz konusu fotoğrafçılar, belirli bir sürecin kaydını ortaya koymaktadır. Belirli bir zaman aralığına ilişkin “an’ın” gerçekliği fotoğrafın görünen yüzeyindedir. Görünen yüzey, zamanın geri gelmeyecek olan kesitidir. Görüntüdeki o “an”, akış halindeki zamandan koparılmış olan “an’ın” hikâyesidir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Reha Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Batur, E. (2016). *Başkalaşımın XXI-XXX*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi – Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Berger, J. (2011). *O Ana Adanmış*. (Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Beril Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (1992). *Creative Mind, An Introduction To Metaphysics*. New York: Carol Publishing
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Hakan Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dixon, S. (2003). Futurism e-visited. *Body, Space & Technology*, 3(2). <http://bit.do/ftEw4> adresine 13.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Estrin, J. (2016, Eylül). Not Forgotten. *New York Times*, <http://bit.do/fwe9k> adresine 22.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Herakleitos. (2016). *Tanıklıklar Fragmanlar Taktikler*. (Erdal Yıldız, Güvenç Şar, Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kirstein, L., Newhall, B. (1947). *The photographs of Henri CartierBresson*. New York: The Museum of Modern Art. <http://bit.do/fwfxE> adresine 22.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Ötügen, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(1). 90-103. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220459> adresine 13.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Abdülbaki Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Sartre, J., P. (2009). İmgelem. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J.,P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es

Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.