

## FOTOĞRAF: BELLEĞİ OLAN AYNA

PHOTOGRAPH: MIRROR WITH A MEMORY

Ergün Turan\*

### Özet

Görüntünün yüzey üzerine aktarılmasında kullanılan farklı resmetme teknikleri, 19. yüzyıla gelene kadar çeşitli uğraklardan geçerek evrimsel bir çizgi izlemiş olsa da 1826 yılında Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) tarafından gerçekleştirilen teknik, bu anlamda niteliksel bir dönüşüm olarak kabul edilmelidir.

Fotoğraf makinesi, atası sayılan camera obscura'nın çalışma prensibinin doğal bir sonucu olan bedenden yalıtılmış gözlemcinin yerine, gözü bedene iade eden yeni bir gözlemci modelinin inşa edildiği, 19. yüzyıl başında ortaya çıkan modernleşme hareketinin bir sonucudur. Camera obscura'da çerçevelenmiş bir görünüm olarak karşımıza çıkan nesnel dünya, fotoğraf makinesi tarafından kayıt altına alınır. O, nesneden yansıyan ışınların tıpkı kumdaki ayak izleri gibi fiziksel bir izdir ve bu nedenle diğer temsil biçimlerinden kesin bir şekilde ayrılır.

Bu iz çıkarma işleminin bir objektif yardımıyla yapılıyor olmasının doğal bir sonucu olarak fotoğraf, bakışın hiçbir zaman olamayacağı kadar nesnel bir görüş vaat eder. Bu nedendir ki, fotoğraf çekme eyleminin özünü "bu vardı" olarak tanımlamak mümkündür. O, belleği olan bir ayna gibi, bize geçen zamanı hatırlatır.

**Anahtar kelimeler:** Fotoğraf, camera obscura, mimesis, optik bilinçdışı, bellek.

### Abstract

Different description methods that are used for transferring the image on the surface had passed different spots by following an evolutionary line until 19th century, however, the technique performed by Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) in 1826 should be accepted as a qualitative transition.

Camera is the outcome of a modernization movement started at the beginning of the 19th century which constructed a new observer model restoring the eye to the body, instead of observer isolated from body, which is the naturel outcome of cameras reputed ancestor camera obscura. The objective world that comes out as a framed aspect in camera obscura is recorded by camera. It is a physical trace like the foot prints of the light reflected from the object on the sand and for this reason, it is seperated from other form of representations in an exact way. Photograph, which is the natural outcome of this print process made by the help of an objective, promises an objective sight which view can never get. Therefore, the essence of taking a photograph can be defined as "this is it". It reminds us the time going by, like a mirror with a memory.

Keywords: Photograph, camera obscura, mimesis, optical unconscious, memory.

### Giriş

Yüzyıllar boyu süregelen sanat serüveni hep gerçeklikle uğraşmış ve şu soruya yanıt aramıştır: Gerçek nedir? Var olan nedir? Antik sanat felsefesinde genel olarak "iyilik", "güzellik", "erdem" ve "hakikat" bir ve aynı şeyler olarak ele alınmışlardır. Bunlar birbirleriyle özdeş değerlerdir. İyi olan bir şey aynı zamanda güzeldir de. Ya da, iyi, güzel ve erdemli olanın içinden geçilerek gerçek olana ulaşılabilir. "Temsil" ve "gerçeklik" kavramları söz konusu olduğunda belki de tüm felsefe tarihinin en ünlü hikâyesi, Platon'un Devlet'inde yer alan "mağara" alegorisidir. Söz konusu mağarada insanlar yüzleri duvara dönük bir biçimde ve zincirlenmiş olarak oturmuşlardır. Arkalarında yanan bir ateşin ışığıyla duvarda yansıyan yapay nesnelere gölgelerini gerçek sanırlar. Şimdi, bu insanlardan birinin zincirlerinden kurtarılıp mağaranın çıkışına götürüldüğünü düşünelim. Ne olur? O kişi önce yapay nesnelere (etrafımızı saran maddi dünya), sonra bu nesnelere kopya edildiği gerçek nesnelere (idea'ları), en sonra da bütün bu nesnelere görülebilmelerini sağlayan güneşi (iyi idea'sını) görür. Platon, bu alegorik anlatımında görünür dünyadan idea'lar dünyasına, en son da "iyi idea"sına ulaşmayı simgeler. Çünkü Platon'a göre yaşadığımız maddi dünya gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır. Peki, o zaman "gerçek" nedir? Platon'a göre "gerçek", değişmeyen, kendisi ile özdeş olan, zaman ve mekân dışı olan şey, yani "idea"dır. Ona göre "idea", bütün genel geçerlik taşıyan yasaların ve kuralların, varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır. Duyularımızla algıladığımız varlıklar da, "idea"ların yalnızca kopyalarıdır.

Platon'a göre mağarada olmak, gerçek dünya yerine onun yansımalarıyla, yani temsillerle yaşamaktır. Gerçeklik ise güneş ışığı altındadır. Gerçeğe ulaşabilmek, ancak zincirlerden kurtulup mağaradan gün ışığına çıkmakla mümkün olabilir. Mağaranın dışına çıkmak, 'uyanmak' demektir. Gerçek bilgiye duyulan arzunun simgeleştirildiği bu platonik senaryoyu, aslında gelecek yüzyıllara damgasını vuracak "göz merkezli" bir felsefenin yaratılması olarak da okumak mümkündür. Susan Sontag da, Platon'un Mağarasında adlı makalesinde görüntü ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi bu açıdan ele alarak, fotoğrafın keşfinin görüntüler evreninde ve insan bilincinde yarattığı dönüşümü tartışır.

"Platon'un mağarasında hala iflah olmaz bir biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin

görüntüleriyle oyalıyor. Ne var ki fotoğraflarla eğitilmek, daha eski, daha zanaatlı örontülerle eğitime benzemez. Bir kere, artık çevremizde dikkatimizi çekmeye çalışan çok daha fazla görüntü var. Bu envanter 1839'da başladı ve o zamandan bu yana hemen her şey fotoğraflandı ya da bize öyle geliyor. İşte fotoğraflayan gözün bu açgözlülüğü, mağaradaki, yani dünyamızdaki tutsaklığımızın koşullarını değiştiriyor. Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar neyin bakmaya değer olduğu ve yeni gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor. Bunlar bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme töresi oluştururlar. Son olarak, fotoğrafik girişimin en önemli sonucu, bize tüm dünyayı kafalarımızın içinde -bir görüntüler seçkisi olarak- tutabileceğimiz duygusunu uyandırmasıdır" (1).

Lascaux ve Altamira mağaralarının duvarlarına çizilen resimleri başlangıç kabul edersek, insanoğlu yaklaşık 15.000 yıldır imge üretimine devam etmektedir. Bütün üretim tekniklerinde olduğu gibi nesnelere dünyasının temsili olan bu imge üretim biçimleri de, tarihsel süreç içerisinde değişime uğramış, yeni üretim teknikleri devreye girerken kimi eski biçimler tamamen terk edilmiş, kimileri ise dönüşerek varlıklarını sürdürmeyi becermişlerdir. Görülenin görüldüğü haliyle kaydedilmesi ve kalıcılışıp diğerleriyle paylaşılması arzusu, insanoğlunun en eski düşlerinden biridir. Bu nedendir ki, doğadan yola çıkılarak gerçekleştirilen bütün resmetme tekniklerinin özünde, görünür olanı benzer bir şekilde kaydetmek çabası yatar. Dolayısıyla, belgesel bir tutumun izlerini bünyelerinde taşırlar.

Fotoğrafın keşfinin öncesinde kullanılan bütün resmetme teknikleri, esas itibarıyla el becerisine dayanmasına karşın, fotoğrafik kayıt ışık yoluyla gerçekleşen bir resmetme tekniğidir. Dolayısıyla, gerçeklikle kurulan ilişki açısından diğer tüm resmetme teknikleri karşısında doğal bir üstünlüğe sahiptir. Fotoğraf, nesneden yansıyan ışığın duyarkat (film / sensör) üzerinde bıraktığı fiziksel izdir. Nesne ile kurulan bu nedenli (fiziksel) ilişkinin doğası gereği fotoğrafik görüntü belgesel bir öz barındırır, varlığa kanıt oluşturur. Keşfedildiği yıllarda "Doğanın Kalem"i olarak anılmasının nedeni de budur. Nasıl ki, Platon'un mağara alegorisinde ışık, hakikatle özdeş bir kavram olarak ele alınmışsa, fotoğraf adı verilen bu yeni resmetme tekniği de ışık yoluyla doğanın, yani görünür gerçekliğin iki boyutlu yüzey üzerine transferi olarak kabul edilmiştir. Fotoğraf sayesinde nesnelere dünyası, sadece ayna yüzeyinde görüldüğü gibi ikiz suret olarak kopyalanmamış, çok kısa bir süre sonra kullanılmaya başlanılan negatif-pozitif yöntemi sayesinde sonsuz sayıda da çoğaltılabilir hale gelmiştir. 18. yüzyıla kadar resim sanatı bir mimesis etkinliği, yani gerçeğin betimlenmesi olarak algılanmış, yapılan resimler konu aldıkları nesnelere benzerlikleri oranında başarılı kabul edilmişlerdir. Fakat tüm bu betimleme çabası esnasında bilinenler, bilinmeyenlerin betimlenmesi için her zaman bir çıkış noktası olmuştur. Birçok sanatçı gördüğünü aslına en sadık bir biçimde resmetmeye çalışırken, kendinden önce yapılmış betimlemeleri referans almaktan kurtulamamış, dolayısıyla resmetme eylemi görünenden bilinene doğru bir akış içerisinde değil bilinenden görülene doğru bir gelişim çizgisinde ilerlemiştir.

Resim tarihi içinde yer alan pek çok sanatçı, her ne kadar içtenlikle görünen dünyayı aslına sadık bir biçimde resmetmek için çabalaymış olsa da, söz konusu dönemin koşulları gereği başta mitoloji, din ve gelenek

olmak üzere pek çok toplumsal ve sosyal etken, ressam ile konusu (modeli) arasına girmiştir. Diğer yandan, referans alınan daha önceki betimlemeler sanatçıyı kendi çekim alanına sokmuş ve bunun doğal bir sonucu olarak dönemin sanatı, ressamın oradalığını dışlayan, bakan öznenen daha çok bilen özneyi esas alan klasik temsil geleneğine yaslanmış. Söz konusu dönemde, görme eylemindeki öznellik yaygın biçimde bastırılırken, belleğin taçlandırıldığına tanık oluruz. Özneyle ilgili kavrayış ise, ancak 19. yüzyılın kültürel atmosferi içinde gelişme olanağı bulacaktır. Görünenden bilinene ulaşmak yerine, bilinenden görülene ulaşma rotasında ilerleyen resim sanatı açısından fotoğrafın keşfi önemli bir milat olmuş, resim sanatında yaygın olan görme biçimlerinde önemli kırılmalar yaşanmıştır. Bu durum, bilinen en eski imge üretim biçimi olan resim sanatının üzerinde oturduğu kraliyet koltuğunun sarsılmasıdır ki, sırf bu neden bile ressamların fotoğrafa olan düşmanlığını anlamak için yeterlidir.

### Camera Obscura

Fotoğraf tarihine ilişkin yapılan pek çok çalışmada öncelikle, fotoğrafın keşfine yönelik araştırmalarda önemli bir rol oynayan ve fotoğraf makinesinin atası olarak nitelendirilen camera obscura'dan (karanlık oda) söz edilir. İçerisine ışık sızdırmayan bir odanın dışarıya bakan duvarına, olabildiğince küçük bir delik açılmış ve delikten içeriye giren ışık ışınları, dışarıdaki görüntüyü tamamen ters yüz olmuş bir biçimde karşı duvara taşımıştır. Görüntünün, ışık yoluyla taşınması esasına dayanan bu yöntemte yakıştırılan isim, Latincece oda anlamına gelen "camera" ve karanlık anlamına gelen "obscura" kelimelerinin birleşiminden oluşturulmuştur. Camera obscura, İngiliz dilinde iğne deliği (pinhole), fotoğraf sözlüğünde ise "karanlık oda" ya da "karanlık kutu" olarak da anılmaktadır.

Daha sonra onun nasıl geliştirildiği ve kullanımına bağlı olarak sanat dünyası üzerindeki etkileri anlatılır. Fotoğrafın keşfi ise (ki burada kastedilen aslında ışığa duyarlı malzemenin yani duyarkatın keşfidir), bu süreci takip eden ve birbiri arkasına gelen teknik arayışların doruk noktası olarak tanımlanır. Çoğu insana göre fotoğrafın keşfi denilince anlaşılması gereken şey fotoğraf makinesinin icadı olsa da, onun atası sayılan bu aygıt 16. yüzyıldan beri ressamlarca biliniyor ve kullanılıyordu.

Camera obscura, ressamlar tarafından temelde iki farklı biçimde kullanılmıştır. Birincisinde ressam büyükçe bir karanlık kutunun içindedir ve deliğin önüne konulmuş olan yarı şeffaf yüzey ile karşı karşıyadır. İkinci durumda ise karanlık kutunun boyutları küçülmüştür ve ressam dışarıdadır. Görüntüdeki terslik 45 derecelik bir ayna yardımı ile düzeltilerek (sağ-sol tersliği halen mevcut) yatay konumdaki buzlu cam üzerine düşürülmüş ve bu cam üzerine yerleştirilen kâğıt üzerinde, görüntünün bir kopyasını (trase) çıkartmak mümkün olmuştur. Artık insanlık, ışığın kullanılmasıyla ortaya çıkmış yeni bir resmetme teknolojisi ile karşı karşıyadır. Işığın doğrusal yayılımı prensibine dayanan bu yeni teknoloji, sıradan (aracsız) görmenin karşısına yeni bir görme biçimini çıkarmış, deliğinin önüne konulan bir merceğin (optiğin) arkasından dünyaya bakılmaya başlanmıştır. O güne kadar gördüğü dünyayı, zihin sürecinden geçirerek yüzeye aktarma çabasında olan ressamın önünde, şimdi peyeni bir sayfa açılmıştır. Artık ressamla dış dünya arasına, görmeye yön veren bir aygıt girmiş, dış dünyanın üç boyutlu fiziksel gerçekliği iki boyutlu bir düzlem üzerinde,

optik bir gerçeklik (görüntü) olarak izlenebilir hale gelmiştir. Jonathan Crary, "Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine" adlı çalışmasında camera obscura'yı basit bir optik aygıt olmanın çok ötesinde bir olgu olarak ele almıştır. Ona göre camera obscura, insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen özenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de en fazla başvurulan modeldir. Bu model, 1500'lerin sonundan 1700'lerin sonuna kadar geçen neredeyse iki yüzyıllık süre boyunca, felsefi bir metafor olarak fiziksel optik biliminde yerini korumuştur. Jonathan Crary, camera obscura'nın her ne kadar yapısından kaynaklanan optik ilkeler nedeniyle yeni bir görme biçimini olanaklı kıldığını belirtse de, yine aynı ilkelerin, gözlemcinin kendi konumunu temsilin bir parçası olarak görmesini önsel olarak engellediğinin altını çizer. Ressam ile konusu arasına giren bu mekanik (bedenden yalıtılmış) göz, sanatçının oradalığının önünde yıkılmaz bir duvar oluşturmuş, gözlemciyi, nesnel dünyanın mekanik ve aşkın bir biçimde yeniden temsil edilmesinin bedensiz tanığına, gözü gözlemciden kopartarak bedeni bir hayalete dönüştürmüştür.

Jonathan Crary, camera obscura'da çerçeveye alınan nesnel dünyanın gerçek özünü devinim ve geçicilik olarak tanımlar. Kadrajlanmış dünya her ne kadar temsilin konusu olsa da, akıp giden zaman söz konusu bu temsil eyleminin önüne geçer. Camera obscura'nın ekranındaki görüntü, tuval üzerinde oluşturulandan oldukça farklı bir doğaya seslenir. Resmetme eylemi yapısı gereği bu doğanın dışındadır. Ona öykünebilir ama asla ulaşamaz. Söz konusu bu alan fotoğraf makinesinin iktidar alanı olarak karşımıza çıkacaktır.

"Fotoğraf, kuşkusuz teknik ve malzeme açısından kendinden öncekilere dayanır ve her iki alettaki yapısal ilkelerin birbiriyle ilgisiz olmadığı da açıktır. Ancak camera obscura ile fotoğraf kamerasının montaj, uygulama ve sosyal nesnel olma açısından hem tamamen farklı iki temsil ve gözlemci düzenlenişine ait olduklarını hem de gözlemcinin görünür olanla kurduğu ilişki bakımından farklı ilişkiler içinde yer aldıklarını iddia edeceğim. 19. yüzyılın başında camera obscura artık hakikat üretimi ve hakiki olanı görmek üzere konumlandırılan bir gözlemci ile eşanlı değildir. Bu doğrultuda ortaya atılan görüşler aniden kesintiye uğrar, camera obscura'nın oluşturduğu montaj çöker ve ona hiç benzemeyen bir nesne olarak fotoğraf kamerası, kökten farklı bir ifade ve uygulamalar ağının içine yerleştirilir" (2).

19. yüzyıla gelindiğinde, daha önceleri hakikat yuvası kabul edilen camera obscura, Marx, Freud ve Bergson'un metinlerinde artık hakikati gizleyen bir aygıt olarak anılmaktaydı. Söz konusu dönem aynı zamanda gözün yapısı, görme yetisinin doğası ve bu yetinin olanaklarını arttıracak optik aletler üzerine yapılan bilimsel araştırma ve deneylerde olağanüstü bir artışın yaşandığı yıllardı. Birbiri ardına gelen bu bilimsel araştırmalar sayesinde, görme eyleminin sadece dış uyaranlara karşı verilen bir mekanik tepkimeden ibaret olmadığı, bu süreci etkileyen karmaşık birçok bileşenin var olduğu ortaya konuldu. Goethe, Schopenhauer, Turner ve başka birçoklarının çalışmalarının da etkisiyle 1840'lara gelindiğinde saf optik görüş yerini, algı sürecinin kendisinin çeşitli biçimlerde görmenin birincil nesnesi haline geldiği (ki bu süreç camera obscura'nın işleyişiyle hep

gözlerden uzak tutulmuştu) yeni bir görme modeline terk etti. Dolayısıyla, 19. yüzyıl başları, daha önceki iki yüzyılda hâkim olan gözlemci tipinden radikal bir kopuşun yaşandığı, böylece görmenin, camera obscura'da cisimleşen o değişmez, sabit, bedensiz ilişkiler ağından çıkartılıp bedeninin içine yerleştirildiği, gözün bedene iade edildiği önemli bir tarihsel dönem olmuştur. Jonathan Crary'e göre, görme eyleminde yaşanan bu kopuş, tüm toplumsal yaşamı kökünden dönüşüme uğratan modernleşme hareketine bağlı olarak ele alınmalıdır. Görmeye ilişkin araçların yeniden düzenlendiği bu değişim, fotoğrafın icadından önce başlamış ve onun ortaya çıkışının önsel koşullarını hazırlamıştır. Fotoğrafın toplumsal etkisini ve camera obscura'dan farkını anlamak için, onu gerçekleştirmekte olan bu yeni kültürel ve ekonomik yapının içine yerleştirmek gerekir.

"Dolayısıyla görüntüler de köklerinden kopmaya, hareketlenmeye ve hızla ayak uydurmaya başlamaktaydı. Modernleşme kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı ya da sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir. Bu durum bedenler, göstergeler, imgeler, diller, akrabalık, dinsel uygulamalar ve uluslar için geçerli olduğu kadar mallar, zenginlik ve işgücü için de geçerlidir. Bir insan özne olarak gözlemci, bu sürecin kesinlikle dışında kalmaz.(...) Baudrillard ve birçokları için 19. yüzyıl, sanayide yeni tekniklerin, siyasal iktidar alanında yeni biçimlerin geliştiği bir yüzyıl olmanın yanı sıra, yeni bir gösterge türünün de ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Bu yeni göstergeler "sınırsız seriler halinde üretilen, birbirinin tıpatıp aynısı olması beklenen nesnelere" olarak, öykünme sorununun kaybolduğu uğrağa işaret ederler. (...) Bu yeni seri halinde üretilen nesnelere alanında sosyal ve kültürel etki açısından en önemlisi, fotoğraf ve imge üretimini sanayileştiren bir dizi tekniktir. Fotoğraf, yalnızca tüketim mallarına dayalı yeni bir ekonominin değil, aynı zamanda artık referans noktalarından etkili bir biçimde azat edilmiş gösterge ve imgelerin dolaşıma girdiği ve çoğaldığı bir alanın tümüyle yeniden biçimlendirilme sürecinin de merkezi bir ögesidir. Fotoğraflar, merkezi perspektifin kullanıldığı tablolar ya da camera obscura yardımıyla yapılan çizimler gibi daha eski imge türleriyle belirgin benzerlikler gösterir; ancak fotoğrafın da bir parçasını oluşturduğu o devasa sistemsel kopuşun yanında bu tür benzerlikler son derece önemsiz kalır. Fotoğrafçılık, gözlemcinin içine yerleştirildiği, yeni ve homojen tüketim ve dolaşım alanının bir ögesidir. 19. yüzyılda "fotoğraf etkisini" kavramak için fotoğrafı, görsel temsilin kesintisiz tarihinin bir parçası olarak değil, değer ve mübadele üzerine kurulan yepyeni kültürel bir ekonominin temel bileşenlerinden biri olarak görmek gerekir" (3).

### Fotoğraf ve Gerçeklik

Yukarıda da belirttiğimiz gibi fotoğraf, camera obscura'nın bedenden yalıtılmış gözlemcisi yerine, gözün bedene iade eden yeni bir gözlemci modelinin inşa edildiği tarihsel bir dönemin ürünüdür. Fotoğraf makinesi de tıpkı camera obscura gibi dışında kalan dünyayı çerçeve içerisine alır. Aralarındaki temel fark, fotoğraf makinesinin çerçeve içerisine alınmış bu dünyayı kaydetme yeteneğine sahip olmasıdır. Bu temel fark, her iki aygıtın nesnel gerçeklik karşısındaki konumunu belirler. Gerçeklik, camera obscura'nın ekranında sadece bir görünümdür. Fotoğraf makinesi ise bize, gerçekliğin fiziksel bir izini vaat eder.

"... Bir resim bir yorumun açıklanmasından başka bir şey olamazken, bir



fotoğraf hiçbir zaman bir yayılışın kaydedilmesinden (nesneden yayılan ışık dalgaları) daha azı değildir. O, konusunun, bir resmin asla olamayacağı bir biçimde maddi bir izdir"(4).

Fotoğraf imgesinin, diğer plastik sanatların yarattığı imgeler gibi nesneden bağımsız bir varlığı olduğu düşünülebilir mi? Diğer sanatlar imgelemi canlandırıp belleğe yardımcı olurken, gerçek fiziksel var olmayı göstermeye aracılık ediyordu, fotoğraf ise üretilme biçimi ile diğer yeniden üretimlerden kesin şekilde ayrılır. O, nesnenin imgesi değil, onun fiziksel bir izidir. İmge ve gerçeklik söz konusu olduğunda fotoğraf ile resim arasında temel bir takım farklılıklardan söz etmek gerekir. Binlerce yıllık resim geleneğinden yararlanan fotoğraf, görüntüsel söylemini başlangıçta resimsel bir temele dayandırmıştır. Bu anlayışın doğal bir sonucu olarak fotoğraf, neredeyse fiziksel ve kimyasal yollarla resim yapmaya çalışılan bir ortam olarak algılandı, resim geleneğinin tüm biçimsel öğeleri fotoğrafa uyarlandı. Aralarındaki tek fark, kompozisyonların kuruluşundaki yapısal farklılık olarak kabul edildi. Resimde kompozisyonlar, tuval üzerine imgelerin yüklenmesi, yani toplamsal bir anlayışla gerçekleştirilirken, fotoğrafta, kadraj içerisindeki fazlalıkların atılması, yani çıkarımsal yöntemle kuruluyordu. Çağdaş pek çok fotoğrafçının işlerinde, bu anlayışın izlerini sürmek halen mümkündür. Ancak fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, onu resme yaklaştırmaz tersine, ondan uzaklaştırır.

"Bir çizimin bir fotoğraftan nasıl farklı olduğunu sorarsak, bir izle yeni kastettiğimize de açıklık getirebiliriz. Bir çizim, bir çeviridir. Şöyle ki, kart üzerindeki her işaret, yalnızca gerçek ya da hayali 'model'le değil, kart üzerinde zaten bulunan her işaret ve uzamla da bilinçle kurulan bir bağı gösterir. Bu şekilde yapılmış bir çizim ya da resmedilmiş görüntü, sayısız kararın enerjisiyle (ya da çizim zayıf kalmışsa, dermansızlığıyla) sıkıca iç içe geçmiştir. Bir çizimde figürasyona başvuru her durum, onunla ilgili olan her şey sezgisel ya da sistematik şekilde bilinç dolayımı ile uyandırılmıştır. Bir çizimde elma yuvarlak ve küre şeklinde yapılır; bir fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı ve ışığıyla gölgesi baştan var sayılmaktadır. Fotoğraflar görünümünden çeviri yapmazlar. Görünümünden alıntılar yaparlar" (5).

Fotoğraf keşfedildiği andan itibaren gerçek ile olan ilişkisini son derece keskin bir biçimde tanımlamıştır. Artık gerçeklik, kuşkunun konusu olamaz. Kuşku mu duyuyorsun? O zaman fotoğrafını çek ve onun gerçek olduğundan emin ol. "Yazınsal eleştirinin önde gelen ideologu Zola, on beş yıllık amatör fotoğrafçılıktan sonra 1901'de şöyle diyordu: 'Bence bir şeyin fotoğrafını çekene kadar bir şeyi gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyiz.' Fotoğraf gerçekliği kaydetmekle kalmamış, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçiminin ölçütü haline gelmiş, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini değiştirmiştir" (6). İşte bu nedendir ki, keşfini takip eden yıllar içinde hemen her şey hızlı bir biçimde fotoğraflandı. Gözün gördüğünün fotoğrafta nasıl görüneceğine duyulan merak, söz konusu fotoğraflama eylemini kıskırttı. Ve bu fotoğraflama eylemidir ki, sıradan görme eyleminin yerine fotografik görmenin kapısını araladı. Fotografik görme, neyin fotografik ve dolayısıyla görülmeye değer olduğunu belirlediği gibi, görülen şeyin gerçek olduğuna kanıt olarak da çekilmiş fotoğrafı gösterir.

Tarihteki herhangi ünlü bir kişinin hayranlarının karşısına, söz konusu kişinin hem usta bir ressam elinden çıkmış resmini, hem de bir fotoğrafını çıkarsaydık, sanırız sararmış solmuş bile olsa hayranları resim yerine fotoğrafa sahip olmak isteyeceklerdir. Çünkü resim ne kadar iyi benzetilmiş olursa olsun sonuç olarak ikinci kişinin yorumudur, becerisidir. Fotoğraf ise fiziksel bir kayıt, o'nun orada olduğunun maddi kanıtıdır. Fotoğrafın, resimden farklı olarak gerçeklikle kurduğu bu fiziksel ilişki, ona belgeci bir nitelik kazandırır. "Fotoğraf, Çerçevedeki Gizem" adlı kitabında Mary Price'ın da belirttiği gibi, fotoğraf nesnel dünyası ile nedensel bir bağlantıdadır. Fotoğraflarda, resimlerde olduğu gibi tek boynuzlu at olmaz, olsa da kimse inanmaz.

Bir gösterge, gerçekliğin bir parçası olarak basitçe var olamaz. Başka bir gerçekliği yansıtır ve kırılmaya uğratar. Bundan dolayıdır ki söz konusu gerçekliği çarpıtılabilir. Her gösterge, ideolojik değerlendirme ölçütlerine tabidir. Nerede bir gösterge varsa orada ideoloji vardır. Susan Sontag'a göre fotoğraf, resim gibi sadece bir görüntü değildir. O, gerçekliğin tıpkı kardaki ayak izi gibi fiziksel bir izidir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zamanlar gerçekten var olduklarına doğrudan bir atıftır.

Sözcük nesnenin kendisi değildir. Çünkü gösterilen nesne değil, nesnenin zihindeki tasarımıdır. Bu olgu Ferdinand de Saussure'nin "örneğin öküz sözcüğünün gösterileni hayvanın kendisi değil, onun zihinsel imgesidir" (7) cümlesinde tam olarak karşılığını bulur. Bu nedendir ki, gösteren ile gösterilen arasında nedenli bir bağdan söz edilemez. Aynı nesneye, Türkçe'de "elma" sözcüğü ile işaret edilirken, İngilizce'de bu görevi "apple" sözcüğü karşılar. "Nesne ile dil arasında nedenli bir ilişki olsaydı, tüm insanların tek bir ortak dili olurdu" (8). Dil, işaret ettiği nesnelerle nedenli bir ilişki kurmaz. O rastgele seçilmiş uzlaşımsal göstergelerle örülmüş bir sistemdir. Buna karşın sanat söz konusu olduğunda, nesneyle gösterge arasında algılanabilir bir ilişki vardır. Bu yüzden ki, bir insanın portresi kendisine benzer. Nesne ile dil arasında nedensiz bir ilişki olmasına karşın, nesne ile fotoğraf arasında nedenli bir ilişkiden söz etmek gerekir. Fotoğraf nesneyi ifade ederken, onu bir kodla değil, nesne ile kurduğu fiziksel bağ nedeniyle iki boyutlu bir düzlem üzerindeki görüntü olarak ifade eder. Fotoğraf, görüntüsel bir göstergedir.

Fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bu maddi ilişki, onun açığa çıkarma yönünü temsil eder. Bu nedenle fotoğraf, doğası gereği dönemine, konusuna tanıklık eder. İnsan gözü söz konusu olduğu zaman, görme eylemi sübjektif bir karakter taşımasına karşın, fotografik görüşün içeriği objektiftir. İnsan beyninin yarattığı psikolojik filtreleme, fotografik görüşün konusunu oluşturmaz. Bir objektif, görüş alanına giren şeylerin tümü karşısında tarafsız bir tutum içindedir. Bu nedendir ki, görme konisi içerisine giren hiçbir şeyin kayıt dışı kalması söz konusu olamaz. Bu durum, Walter Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" adlı makalesinde ele alınmış ve İngiliz portre ressamı David Octavius Hill'in 1843 yılında gerçekleştirdiği çalışmalarının (çalışmada yararlanılan insan portreleri sanatçının kendisi tarafından çekilmiştir) değerlendirildiği bölümde, fotoğraf yoluyla haberdar olduğumuz "optik bilinçdışı" ile psikanaliz yardımıyla haberdar olduğumuz "dürtüsel bilinçdışı" arasında paralellik kurulmuştur.

"... Yağlıboya resim bu başlara (portrelere) yabancı değildir. Tabloların ailelere ait olduğu bir ortamda, insan bu portrelerin fotoğraf asıllarını çok nadiren merak eder. Ama iki ya da üç nesil sonra bu ilgi de söner. Tablolar ayakta kalabildikleri sürece onları çizen ressamın sanatına bir kanıt oluştururlar sadece. Öte yandan fotoğrafta, yeni ve garip bir görüngüyle karşılaşırız. Bakışlarını öylesine teklifsizce, ayartıcı bir utançla yere çeviren o Newhaven'lı balık satan kadından yalnızca fotoğrafçı Hill'in sanatını kanıtlayan bir şey kalmaz bize, ama susturulamayan, o yaşamış kişinin ismini yüzüyle arayıp duran bir şey ve şimdi bile gerçek olan ama kendini tümüyle hiçbir zaman sanata teslim etmeyecek olan o kişi kalır. Fotoğrafçı ne kadar usta olursa olsun ve modeline ne kadar dikkatle poz verdirmiş bulunursa bulunsun, seyirci, gerçekliğin resimdeki kişiliği (çekildiği) zamana oturturken kullandığı buradallığı ve şimdiliği, o küçük rastlantı kıvılcımını aramak için karşı konulmaz bir zorunluluk duyar: Çoktan geçmiş olan o an'ın hemen yanı başında, geleceğin, geriye dönüp bakıldığında kendisini yeniden buldurabilecek denli kandırıcı biçimde yerleştiği o seçilemez noktayı yakalamak için karşı konulmaz bir zorunluluk. Gerçekten de fotoğraf makinesine seslenen dünya gözümüze seslenenden farklıdır; her şeyden önce, bilincinde olarak çalıştığımız bir mekânın yerine, bilinçsiz olarak ama etkilediğimiz bir mekân söz konusudur. Örneğin, çok bilinen bir şey, genç bir insanın yürüyüşünü kabaca betimlemek olanaklıdır, ancak onun her adımındaki, yürümeye başladığı an'daki saniyenin her parçasında ne yaptığını söylemek zordur. Fotoğraf, dondurulmuş hareket, büyütme gibi yardımcı araçlarıyla bize bunu gösterir. Bu optik-bilinç dışından ancak fotoğraf yoluyla haberimiz olur, tıpkı dürtüsel bilinç dışından psikanaliz yoluyla olduğu gibi" (9).

Fotoğraflar geçmişe tanıklık eder. Doğası gereği fotoğrafı çekilen şeyin var olduğuna ve orada bulunduğu yadsınamaz bir şekilde kanıt oluştururlar. Roland Barthes bu olguyu fotoğrafın gerçek özü, onun neoması olarak tanımlamıştır.

"Her şeyden önce fotoğrafın gönderge'sinin, öteki temsil sistemlerinin göndergeleriyle nasıl olup da aynı olmadığını kavramalı ve mümkünse (yalın bir şey de olsa) uygun biçimde anlatmalıydım. Ben diyorum ki "fotografik gönderge" görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Bu öykünmelerin tersine, Fotoğraf'ta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam. Burada bir üst üste çakışma vardır. Gerçeklik ve geçmişin çakışması. Ve bu sınırlama yalnızca Fotoğraf için var olduğuna göre, bunu indirgeme yolu ile Fotoğrafın gerçek özü, onun neoma'sı sayabiliriz. Fotoğraf'ta kastettiğim ne Sanat'tır, ne de İletişim; Fotoğraf'ın temel kuralı olan Gönderme'dir. O halde Fotoğraf'ın neoma'sının adı şu olmalıdır: "Bu vardı" (10) .

### Sonsöz Yerine

Çekilen her fotoğraf, her ne kadar fotoğrafı çeken kişinin bakış açısını yansıtır olsa da, gerçekleştirilen kayıt işleminin bir objektif yardımıyla yapılıyor olması nedeniyle, bakışın hiçbir zaman olamayacağı kadar nesnel bir karakter taşır. Bu nedendir ki, herhangi bir şeyin fotoğrafını çekmek, aynı zamanda insan gözünün ulaşamayacağı bir seviyede rastlantısal olanın ele geçirilmesine hizmet eder. Fotoğraflar bizi, kimi kuramcıların

büyülü bir değer olarak tanımladığı yeni ve yabancı bir şeyle karşı karşıya getirir. Bu karşılaşma, bilinç tarafından bilinenin, bilinç dışı tarafından bilinene kapı araladığı bir başka alana işaret eder. Fotografik kayıt, yapısı gereği sadece göze değil, ama kameraya konuşan bir başka doğanın da var olduğunu bize hatırlatır.

İnsan bilinci yapısı gereği seçer, sınırlandırır, tanımlar ve yargılar. Söz konusu psikolojik filtreleme, görme eylemini öznel bir zemine taşır. Bu nedenle, fotoğrafı çekilen şeyi, objektifin gördüğü gibi görebilmemiz çoğu zaman mümkün değildir. Objektif, tıpkı Michelangelo Antonioni'nin "Blow Up" (Türkçeye "Cinayeti gördüm" olarak çevrilmişti) filminde anlatılan hikâyede olduğu gibi, fotoğrafçıdan fazlasını görür.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, fotoğraf çekme eylemi doğası gereği, fotoğraflanan şeyin nasıl görüneceğini merak etme dürtüsünü de bünyesinde barındırır. Onlara bakmak, aslında onların gerçekten nasıl görüldüğüne bakmaktır. Fotoğraflar, yok olup gidenin ya da gidecek olanın geride bıraktığı izdir. Tıpkı belleği olan bir ayna gibi onlardan geriye kalan hatıralardır.

### \*Doç. Ergün Turan

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü,  
Küçük Çamlıca, 34718, Kadıköy/İstanbul  
e-posta: [ergun\\_turan@hotmail.com](mailto:ergun_turan@hotmail.com)

### **Dipnotlar**

1. Sontag, Susan; Çev. Reha Akçakaya, 1993, Fotoğraf Üzerine, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.17.
2. Cray, Jonathan; Çev. Elif Daldeniz, 2004, Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, İstanbul, Metis Yayınları, s.44.
- 3.. Cray, Jonathan; Çev. Elif Daldeniz, 2004, Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, İstanbul, Metis Yayınları, s.22-25.
4. Sontag, Susan; Çev. Reha Akçakaya, 1993, Fotoğraf Üzerine, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.162.
5. Berger, John; Mohr, Jean; Çev. Osman Akınhay, 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.88.
6. Sontag, Susan; Çev. Reha Akçakaya, 1993, Fotoğraf Üzerine, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.101.
7. Saussure, Ferdinand; Çev. Berke Vardar, 1985, Genel Dilbilim Dersleri, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları, s.71.
8. Saussure, Ferdinand; Çev. Berke Vardar, 1985, Genel Dilbilim Dersleri, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları, s.73.
9. Benjamin, Walter; Çev. Ali Cengizkan, 2002, Fotoğrafın Kısa Tarihiçesi, İstanbul, YGS Yayınları, s.10-11.
10. Barthes, Roland; Çev. Reha Akçakaya, 2000, Camera Lucida, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.95.

### **Kaynaklar**

- Sontag, Susan; Çev. Reha Akçakaya, 1993, Fotoğraf Üzerine, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.
- Cray, Jonathan; Çev. Elif Daldeniz, 2004, Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, İstanbul, Metis Yayınları.
- Berger, John ve Mohr, Jean; Çev. Osman Akınhay, 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Price, Mary; Çev. Ayşenaz-Kubilay Koş, 2004, Fotoğraf, Çerçeveedeki Gizem, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Saussure, Ferdinand; Çev. Berke Vardar, 1985, Genel Dilbilim Dersleri, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları.
- Benjamin, Walter; Çev. Ali Cengizkan, 2002, Fotoğrafın Kısa Tarihiçesi, İstanbul, YGS Yayınları.
- Barthes, Roland; Çev. Reha Akçakaya, 2000, Camera Lucida, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.