Jonathan Crary

Gözlemcinin Teknikleri

ON DOKUZUNCU YÜZYILDA GÖRME VE MODERNİTE ÜZERİNE



metis

Jonathan Crary
Gözlemcinin Teknikleri

Jonathan Crary, Columbia Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörüdür. Zone Books'un kurucu editörlerinden biri olan yazarın *Suspensions of Perception* (MIT Press, 1999) ve ortak editörlüğünü yaptığı *Incorporations* (Zone Books, 1992) başlıklı yayımları vardır. Guggenheim, Getty, Mellon ve National Endowment for the Arts sanat vakıflarının üyesidir, Princeton İleri Araştırmalar Enstitüsü'nde de görev yapmaktadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Gözlemcinin Teknikleri
On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite
Jonathan Crary

İngilizce Basımı:
Techniques of The Observer:
On Vision and Modernity in the Nineteenth Century
MIT Press, 1992

© Massachusetts Institute of Technology, 1990
© Metis Yayınları, 2002

İlk Basım: Eylül 2004
Üçüncü Basım: Eylül 2015

Yayıma Hazırlayanlar: Semih Sökmen, Bülent Doğan

Kapak Resmi: Nicolas-Henri Jacop'un çizimi.
Marc-Jean Bourgery'nin *Traité complet de l'anatomie de l'homme* adlı, 1839 tarihli yapıtı içinde.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-443-1

Jonathan Crary

Gözlemcinin Teknikleri

ON DOKUZUNCU YÜZYILDA GÖRME VE MODERNİTE

Çeviren:
Elif Daldeniz

metis

Babama

İçindekiler

Teşekkür

1 Modernite ve Gözlemcinin Sorunu 13
2 *Camera Obscura* ve Nesnesi 38
3 Öznel Görme ve Duyuların Ayrışması 81
4 Gözlemcinin Teknikleri 110
5 Görsel Soyutlama 150

Kaynakça 165

TEŞEKKÜR

Bu kitap, Zone'da beraber çalıştığım üç arkadaşım ve meslektaşım sayesinde çıkmıştır: Sanford Kwinter, Hal Foster ve Michel Feher. Yapıtlarına ve fikirlerine o kadar aşinayım ki, onların beni nasıl zenginleştirdiklerini ve geliştirdiklerini anlatmam mümkün değil. Aynı zamanda hiç eksilmeyen ve özellikle de en çok ihtiyaç duyduğum anlarda gördüğüm destek ve teşviklerinden ötürü Richard Brilliant ve David Rosand'a teşekkür etmek isterim. Bu projenin tasarlanmasında önerileriyle yolumu aydınlattılar. Rosalind Krauss'a bana çok şey öğreten eleştirel önerileri ve yardımları için müteşekkirim. Yve-Alain Bois ve Christopher Phillips taslağın ilk biçimlerini okudular, yerinde ve çok yararlandığım gözlemlerde bulundular. Araştırmamın büyük bir kısmını Columbia Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden aldığım Rudolf Wittkower Bursu sayesinde yaptım. Kitap, aynı üniversiteden Society of Fellows in Humanities'in verdiği Mellon Bursu'nu alırken tamamlandı; ayrıca Heyman Center'daki arkadaşlarıma da teşekkür ederim. Görsel malzemeyi hazırlarken, CLAM'den Anne Mensior, Meighan Gale ve Greg Schmitz'den yardım gördüm. Ted Byfield ve araştırma asistanım Lynne Spriggs son dakikada editoryal destek sağladılar. Son olarak, coşkulu ve risk alma cesaretini gösteren yazılarıyla çalışmamı teşvik eden ve güçlendiren Suzanne Jackson'a teşekkürü borç bilirim.

Materyalist tarihçi için ilgilendiği her dönem, onu gerçekten ilgilendiren asıl dönem için yalnızca tarihsel bir ön dönemdir. Ona tarihte bir tekrar varmış gibi gelmemesinin nedeni tam da budur, çünkü tarihsel akış içinde materyalist tarihçi için en önemli anlar, bir "ön tarih" olarak oluşturdukları dizin sayesindedir ki Şimdi'nin birer ânı haline gelirler, ve bu Şimdi'nin bozguna uğramış ya da başarıya ulaşmış belirlenimlerine bağlı olarak farklı özellikler kazanacaklardır.

– Walter Benjamin, *Pasajlar*

I

MODERNİTE VE GÖZLEMCİNİN SORUNU

Görme alanı bana her zaman
arkeolojik bir kazı sahasıyla
karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir.
– Paul Virilio

Gözlemcinin Teknikleri, görme ve görmenin tarihsel inşası hakkındadır. Her ne kadar 1850 öncesindeki olay ve gelişmeleri ele alıyor olsa da, görselliğin doğasında meydana gelen ve belki de ortaçağ imge dağarcığını Rönesans perspektifinden ayıran kırılmadan bile daha derin bir dönüşümün ortasında yazılmıştır. Bilgisayar grafik tekniklerinde on yıldan biraz uzun bir süre içinde gerçekleşen hızlı gelişme, gözlemci özne ile temsil tarzları arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal dönüşümün bir parçasıdır ve bu dönüşüm *gözlemci* ve *temsil* terimlerinin yerleşik kültürel anlamlarının çoğunu geçersiz kılmıştır. Bilgisayarla üretilen imgelerin kabul görmesi ve yaygınlaşması, film, fotoğraf ve televizyonun öykünmeci kapasitelerinden kökten farklı, imal edilmiş görsel "alanlarla" her zaman her yerde karşılaşacağımızın habercisidir. Film, fotoğraf ve televizyon en azından 1970'lerin ortalarına kadar, ışık tayfının optik dalga boylarına ve gerçek uzamda yer alan belirli bir –durağan ya da hareketli– bakış açısına karşılık gelen analog medya biçimleriydi. Bilgisayar destekli tasarım, sentetik holografi, uçuş simülatörleri, bilgisayar animasyonu, resim algılayıcı robotlar, ışın izleme, yüzey/doku hesaplama, devinim denetimi, sanal ortam başlıkları, manyetik rezonans görüntülemesi ve çoğul tayflı algılayıcılar, görmeyi, insan gözünden ayrı bir düzlemde yeniden konumlandıran tekniklerden yalnızca birkaçıdır. Bu yeni biçimlerin yanında daha eski ve daha bildik görme biçimleri, eşzamanlı olarak varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir kuşkusuz. Ancak yeni yeni ortaya çıkan bu imge üretimi tek-

nolojileri, önemli sosyal süreçlerin ve kurumların işleyişini etkileyen baskın görselleştirme modelleri haline gelmektedir. Bunlar kuşkusuz, küresel enformasyon sanayilerinin ihtiyaçlarıyla ve tıp, ordu ve polis hiyerarşilerinin artan talepleriyle de iç içe geçmektedir. İnsan gözünün yerine getirdiği tarihsel olarak en önemli işlevlerin çoğunun yerini, görsel imgelerin artık "gerçek" olan ve optik olarak algılanabilen bir dünya içinde yerini alan bir gözlemciye atıfta bulunmadıkları türden pratikler almaktadır. Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta buluştuğu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana yerleştirilecektir.

Görsel olanın dur durak bilmeyen soyutlaştırılmasını anlamak ve bunu teknolojik açıklamalara başvurarak mistikleştirmemek için, sorulması ve yanıtlanması gereken birçok soru var. Bunların en hayati olanlarından bazıları tarihsel sorular. Görselliğin doğasında gerçekten de süregiden bir mutasyon varsa, hangi biçim ya da tarzlar geride bırakılmaktadır? Bu nasıl bir kırılmadır? Aynı zamanda şu soru da sorulmalıdır: Günümüzün imge dağarcığıyla önceki görsel yapıları birbirine bağlayan sürekliliğin öğeleri nelerdir? Bilgisayar grafiği ve video ekranlarında gösterilenler ne ölçüde Guy Debord'un "gösteri toplumu" olarak tanımladığı şeyin genişletilmiş ve rafine edilmiş halidir?[1] Şimdinin maddesizleştirilmiş dijital görüntüleri ile "mekanik yeniden üretim çağı" diye adlandırılan çağ arasındaki ilişki nedir? Ne var ki sorulması gereken en acil sorular bunlarla bitmiyor, çok daha kapsamlı. Gözlemleyen beden de dahil olmak üzere bedenin kendisi, sosyal, libidinal veya teknolojik olarak nasıl yeni makinelerin, ekonomilerin, aygıtların bir parçası haline gelmektedir? Öznellik nasıl olup da, rasyonelleştirilmiş mübadele sistemleri ile enformasyon ağlarının arasında yer alan ve hiç de tekin olmayan bir arayüz haline gelmektedir?

Bu kitapta her ne kadar doğrudan bu sorulara yanıt aranmıyorsa da amaç, bunların tarihsel arkaplanının bir kısmını yeniden değerlendirmek, yeniden kurmaktır. Bu amaç doğrultusunda görme alanında 19. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olan daha erken bir düzenleme, örgütleme girişimi değerlendirilecek, özellikle de 1820 ve 1830'larda

1. *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (haz.), Boston, 1984, s. 283-94'te, "Eclips of the Spectacle" adlı yazıma bakınız.

gelişen ve sonuç olarak yeni bir gözlemci türünü yaratan ve yukarıda kısaca özetlenen görmenin soyutlaşması süreci için hayati önkoşulları oluşturan olay ve güçlere değinilecektir. Sözünü ettiğimiz bu yeniden düzenleme girişiminin doğrudan kültürel etkileri çok sarsıcı değilse de, çok derin olmuştur. Görme konusunda irdelenen sorular şimdi olduğu gibi geçmişte de aslında temelde bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgiliydi. Bu kitabın büyük bir bölümünde bir yanda beden, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünü 19. yüzyılın başlarında yeniden nasıl tanımladığı incelenecektir.

Modern ve heterojen bir görme rejiminin "çıkış noktalarını" özetlerken, aynı zamanda Rönesans –ya da *klasik*– görme ve gözlemci modellerinden ne zaman ve hangi olaylar nedeniyle koptuğu sorusunu da yanıtlamaya çalışacağım. Bu tür bir kırılmayı tarih içinde hangi zamana ve nereye yerleştirdiğimiz, 19. ve 20. yüzyıl modernitesi içinde görselliğin kavranması açısından son derece önemlidir. Bu soruya verilmiş olan yanıtların çoğu yalnızca görsel *temsil* sorunlarıyla ilgilendiği için yetersiz kalmıştır; 19. yüzyılın başında klasik görme modellerinin terk edilmesi, imge ve sanat yapıtlarının görünümünde ya da temsil gelenekleri sistemlerinde yaşanan türden bir kaymanın, değişimin çok ötesine geçiyordu. Yaşanan bu kırılmayı, bilgi ve sosyal uygulama alanındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırmadan ayrı tutmak mümkün değildir, ki bu yeniden yapılandırma sonucunda insanın üretken, bilişsel yetileri ve arzuları çok çeşitli şekillerde değişime uğramıştır.

Bu incelemede 19. yüzyıla ait nesne ve olayları, yani özel isimleri, bilimsel bilgileri ve teknolojik buluşları, sanat tarihi ya da modernizm tarihiyle ilgili başka çalışmalarda görülenden hayli farklı bir düzen içinde sunuyorum. Bunun bir nedeni, bu dönemdeki görsellik üzerine hâkim tarihsel çalışmaların koyduğu kısıtlamalardan kaçınmak, 1870'ler ve 1880'lerdeki modernist görsel sanatlar ve kültürün kökenine ilişkin az çok benzer değerlendirmelere bağlı olan çok sayıdaki modernizm ve modernite değerlendirmesini atlamaktır. Bu dönemle ilgili değerlendirmelerin gözden geçirildiği ve yeni yazıların ortaya çıktığı günümüzde bile (bunlara en önemli yeni-Marksist, feminist ve postyapısalcı çalışmalar da dahildir) çekirdek söylem hâlâ aynıdır ve aslında biraz şuna benzemektedir: Manet, empresyonizm ve/veya postempresyonizm ile yeni bir görsel temsil ve algı modeli ortaya çıkmıştır ve bu durum, yüzeysel bir bakışla Rönesans olarak, merkezi perspektife da-

yalı ya da normatif olarak adlandırılabilecek başka bir görme modelinin izlendiği birkaç yüzyıllık süreçte bir kırılma yaratmıştır. Modern görsel kültürle ilgili kuramların çoğu hâlâ bu "kopuşun" şu ya da bu çeşitlemesine bağlı kalmaktadır.

Ancak perspektifsel uzamın, öykünme kodlarının ve göndergesel olanın sonunu dillerine dolayan bütün bu anlatılar, Avrupa'nın görsel kültür tarihini çok farklı dönemlere ayıran ve aynı şekilde artık veda edilmesi gereken başka bir modelle hiç tartışma yaratmaksızın yan yana varlığını sürdürmüştür. Söz konusu ikinci model, 19. yüzyılda fotoğrafın ve ilgili diğer "gerçekçilik" biçimlerinin bulunuşu ve yaygınlaşmasıyla ilgilidir. Yaygın bir biçimde bu gelişmeler Rönesans'a dayalı görme biçiminin kesintisiz ilerleyişinin parçaları olarak sunulmuş, fotoğraf ve daha sonra da sinema hâlâ kullanılmakta olan perspektifsel uzam ve algının basit birer uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla da 19. yüzyılda görme dediğimizde tuhaf ve iki başlı bir görme modeliyle karşı karşıya kalırız: Bir seviyede yepyeni bir görme ve anlamlandırma türü üreten, göreli olarak az sayıda avangard sanatçı vardır ortada; daha gündelik bir seviyede ise görme, 15. yüzyıldan beri onu düzenleyen genel "gerçekçi" mülahazalar içine sıkışıp kalmıştır. Bir yandan klasik uzam baş aşağı edilmiş görünür, öte yandan hâlâ aynen korunmaktadır. Bu kavramsal bölünme yüzündendir ki, gerçekçilik diye adlandırılan bir şeyin popüler temsil pratiklerine hâkim olduğu, modernist sanatın ayrı (ancak çoğu zaman geçirgen olan) bir alanında ise, deney ve buluşların yapıldığı yolunda yanlış bir kanı oluşmuştur.

Ne var ki yakından incelendiğinde modernizmin bu ünlü "kopuşu", hakkındaki bütün o tezahüratın tersine, kültürel ve sosyal etki bakımından fazlasıyla kısıtlı kalmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru avangard sanatta yaşandığı iddia edilen algısal devrimin etkisi, destekçilerine göre hâkim ve yaygın görme biçimlerinin *dışında* gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu genel savın mantığına göre ilerleyecek olursak, aslında gerçekleşmiş olan, fotoğraf, film ve televizyonun yaygınlaşması ve çoğalmasıyla, 20. yüzyılda giderek daha güçlü hale gelen, çok yaygın bir hegemonik görsellik örgütlenmesinin kenarlarında gerçekleşmiş olan bir kopuştur. Ne var ki modernist kopuş mitosu, temelde gerçekçilik ile deneycilik arasındaki karşıtlığın ikili modelinden kaynaklanır bir bakıma. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, avangard bir çıkış ancak öykünmeci kodlar kesintiye uğramadığı sürece kabul ettirebilir kendini. Modernist görsel devrim kavrayışı, mesafeli bir bakış

açısına sahip bir öznenin varlığına bağlıdır, ki modernizm –bir biçem, kültürel bir direnç ya da ideolojik bir pratik olarak modernizm– normatif bir görme biçiminin oluşturduğu arkaplandan ancak bu noktadan hareketle yalıtılabilir. Böylece modernizm, hiç değişmeyen ya da tarihsel statüsü hiçbir zaman sorgulanmayan bir gözlemciye yeni'nin görünümü olarak sunulabilecektir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru avangard sanatçı ve yazarların gerçekleştirdiği yeniliklerle bilim ve popüler kültür alanlarında aynı dönemde sürmekte olan "gerçekçilik" ve pozitivizm arasında diyalektik bir ilişki tarif etmeye çalışmak da yeterli değildir. Bunun yerine her iki olgunun da, görmenin bundan onyıllar önce üzerinde modernleşmeye başladığı tek bir sosyal yüzeyin örtüşen bileşenleri olarak görülmesi çok önemlidir. Ben burada 19. yüzyılın başlarında görmenin örgütlenmesinde çok daha geniş ve çok daha önemli bir dönüşümün yaşandığını iddia ediyorum. 1870'lerde ve 1880'lerdeki modernist resim ve 1839'dan sonra fotoğrafın geliştirilmesi, aslında 1820'lerde yaşanmakta olan, sistemdeki temel bir kaymanın sonraki belirtileri ya da sonuçları olarak görülebilir.

Kuşkusuz bu noktada şu sorular sorulabilir: Sanat tarihi algının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında yaşanan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı kaydı değil mi? Ne var ki bizim bu incelemeniz, tam tersine, görme tarihinin (eğer böyle bir şey mümkünse), temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunmaktadır. Bu kitabın hedefi sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da yalıtılabilir bir "algı" kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmektir. Çünkü gözlemci sorunu, aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz.

Sözlüklerin çoğu "gözlemci" (*observer*) ve "seyirci" (*spectator*) arasında anlamsal olarak belirgin bir ayrım gözetmez ve günlük dilde bu iki sözcük neredeyse eşanlamlı kullanılır. *Observer* (gözlemci) terimini aslında etimolojik yankısından dolayı tercih ettim. *Spectator* (seyirci) sözcüğünün Latince kökeni olan *spectare* sözcüğünden farklı olarak, *observe*'ün (gözlemlemek) sözcük anlamı "bir şeye bakmak"

demek değildir. *Spectator* özellikle de 19. yüzyıl kültürü bağlamında özel çağrışımlar da taşır: bir müze ya da tiyatroda bir gösteriyi edilgen bir biçimde seyreden bir seyirci; oysa ben kavramın bu anlamını kastetmiyorum kesinlikle. İncelememe daha uygun olan bir anlamda *observare*, kurallar, kodlar, yönetmelikler ve pratikler söz konusuyken olduğu gibi "eylemini uyumlu kılmak, uymak, karşılamak" anlamına gelir.* Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır. Ve burada "gelenekler" derken temsil pratiklerinden çok daha fazlasını kastediyorum. On dokuzuncu yüzyıla ya da herhangi bir döneme özgü bir gözlemciden söz etmek mümkünse eğer, bu yalnızca söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin *etkisi* olarak mümkündür. Sürekli kayan bu alandan önce, gözlemci bir özne yoktur.[2]

Burada görmenin tarihi fikrini yalnızca varsayımsal bir olasılık olarak ortaya attım. Algı ya da görmenin gerçekten değişip değişmediği önemli değildir, çünkü bunların kendilerine ait, özerk bir tarihleri yoktur. Değişen, algının gerçekleştiği alanı oluşturan çok sayıdaki kuvvet ve kuraldır. Ve belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, öyle derin bir yapı, ekonomik temel ya da dünya görüşü değil, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir. Hatta gözlemciyi birçok farklı yerde bulunan olayların bir dağılımı olarak görmek bile gerekebilir.[3] Hem dünyayı tüm şeffaflığı içinde kavrayabilen hem kendi de bu dünya içinde yer alan bir gözlemci olmamış-

* İngilizcede *to observe a rule* denir; yani bir kurala uymak ifadesinde "uymak, yerine getirmek" için *observe* sözcüğü kullanılır. (ç.n.)

2. Bu incelemedeki amacım bir bakıma Michel Foucault'nun izinde bir "soykütüğü" çıkarmak: "Sorunun fenomenolojistler tarafından ileri sürüldüğü gibi öznenin tarihselleştirilmesi, tarihin gidişatı içinde gelişen bir öznenin yaratılması ile çözülebileceğine inanmıyorum. Kurucu bir özne fikrinden vazgeçmeliyiz; öznenin kendisinden kurtulmalıyız, yani öznenin tarihsel bir çerçeve içinde nasıl oluştuğunu açıklayan bir analize ulaşmalıyız. Ve işte benim soykütüğü dediğim şey de budur; ya bir olaylar alanıyla ilintili olarak aşkın olan ya da tarih boyunca boş aynılığı içinde hareket eden bir özneye atıfta bulunma zorunluluğu olmaksızın bilginin, söylemlerin, nesne alanlarının oluşturulduğunu açıklayan bir tarih biçimidir bu." *Power/Knowledge*, New York, 1980, s. 117.

3. Nesnelerin "göreli olarak birbirinden bağımsız parçaların toplamı" olduğu bilimsel ve düşünsel gelenekler için bkz. Paul Feyerabend, *Problems of Empiricism*, Cambridge, 1981, cilt 2, s. 5.

tır ve olmayacaktır da. Bunun yerine gözlemcinin yetilerini geliştirmesine izin veren, az çok güçlü kuvvet düzenlemeleri vardır.

Avrupa'da 19. yüzyılın ilk onyıllarında, 17. ve 18. yüzyıllarda hâkim olan gözlemci tipinden radikal biçimde farklı yeni bir gözlemcinin şekillendiğini ileri sürerken, "19. yüzyılın gözlemcisi" gibisinden genellemelere ya da niteliği tanımlanmamış kategorilere nasıl varılabileceği sorusunu kışkırtmış oluyorum kuşkusuz. Söz konusu yüzyılın görsel deneyiminin ayırt edici özellikleri olan tekilliklerden ve muazzam çeşitlilikten soyutlanmış ve ayrışmış bir şey sunma riskini de beraberinde getirmez mi bu? On dokuzuncu yüzyılda kuşkusuz tek bir gözlemci yoktu; ampirik olarak böyle bir şeyi saptamak mümkün değildir. Ancak benim amacım 19. yüzyılda hâkim olan bir gözlemci modelinin oluşumunu tanımlayan ya da buna izin veren koşullardan, kuvvetlerden bazılarına işaret etmektir. Bu doğrultuda görmenin tartışılması, denetlenmesi, kültürel ve bilimsel alanların içine alınması için temel yollar üretmiş ilgili bazı olaylara değineceğim kısaca. Aynı zamanda bir önceki gözlemci örgütlenmesinin temel koşul ve unsurlarının artık geçerliğini yitirdiğini göstermeyi umuyorum. Hâkim görme pratiklerine karşı direnen, bunları saptıran ya da kusurlu bir biçimde oluşturan marjinal ve yerel biçimler bu incelemede ele alınmamıştır. Bu tür muhalif uğrakların tarihinin de yazılması gerekir; ne var ki böyle bir tarih ancak ve ancak görmeyi biçimlendiren hegemonik söylem ve pratiklerin tarihiyle karşılaştırılabildiğinde anlaşılabilir olacaktır. Yararlandığım simgeler ve geçici bütünlükler 19. yüzyılın başlarında yaşanan genel kırılma ya da kesintiyi sergilemek için başvurduğum bir açıklama stratejisinin parçalarıdır. Tarihte süreklilik ve kesinti olmadığını vurgulamaya sanırım gerek yok; bunlar yalnızca tarihi açıklamak için başvurulan kavramlardır. Dolayısıyla tanımladığım zaman dilimleri "gerçek bir tarih" adına ya da "sahiden olmuş olanı yeniden oluşturmak" adına tanımlanmamıştır. İşin özü çok farklı: Dönemleri nasıl ayırdığımız ve nereye kopuşlar koyup hangilerine karşı çıktığımız, şimdinin kuruluşunu belirleyen siyasal tercihlerdir hep. Bazı olay ve süreçleri diğerlerine göre arkaplana itmemiz ya da öne çıkarmamız, bizim de bir parçasını oluşturduğumuz çağdaş iktidarın işleyişinin anlaşılmasına etkide bulunur. Bu tür seçimler, şimdinin biçiminin "doğal" görünüp görünmediğini ya da şimdinin tarihsel olarak üretilen ve üzerinde tortuların yığıldığı yapısının aşikâr kılınıp kılınmadığını etkiler.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, çok çeşitli sosyal pratikler ve

bilgi alanları içinde gözlemcinin oluşturulma tarzı da sarsıcı bir dönüşüm geçirmiştir. Bu gelişmeleri açıklarken izleyeceğim ana yollardan biri, bazı optik aletlerin önemini incelemek olacak. Bu aletleri yalnızca işaret ettikleri temsil modelleri için değil, doğrudan bireyin bedeni üzerinde işleyen bilgi ve nüfuz alanları olarak tartışıyorum. *Camera obscura*'yı* 17. ve 18. yüzyıl gözlemcisinin hâkim konumu için paradigmatik nitelikte görerek değerlendirirken, 19. yüzyılda gözlemcinin dönüşen statüsünü göstermek amacıyla yine başka bir dizi optik aleti, özellikle de stereoskopu ele alacağım. Söz konusu optik aletler en başta felsefi, bilimsel ve estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal gerekler ve sosyoekonomik güçlerin örtüştüğü kesişim noktalarıdır. Bu aletlerin her biri yalnızca malzeme açısından değerlendirilecek birer nesne ya da teknoloji tarihinin bir parçası olarak değil, çok daha büyük bir olaylar ve güçler düzeneğinin içinde nasıl yer aldığı bakımından ele alınabilir. Örtük ya da açık bir şekilde teknolojik determinizme dayanan, mekanik buluş, değişiklik ve kusursuzlaştırma konusundaki bağımsız dinamiklerin sosyal bir alana kendilerini dışarıdan kabul ettirdiğini savunan fotoğraf ve sinema tarihiyle ilgili birçok etkili değerlendirmeye böylece açık bir şekilde itiraz etmiş oluyorum. Tam tersine teknoloji, her zaman başka güçlere eşlik eder ya da onlara tabidir. Gilles Deleuze'e göre "bir toplumu tanımlayan aletleri değil, alaşımlarıdır... aletler yalnızca mümkün kıldıkları ya da onları mümkün kılan karışımlarla ilişkileri anlamında mevcutturlar."[4] Gözlemciyle ilgili bir tarih, ne değişen teknik ve mekanik pratiklere ne de sanat yapıtları ve görsel temsilde yaşanan biçim değişikliklerine indirgenebilir. Aynı zamanda *camera obscura*'yı her ne kadar 17. ve 18. yüzyılların anahtar nesnesi olarak ele alsam da, bu makinenin 19. yüzyıl bağlamında tartış-

* Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış, karanlık kutu. Türkçede "karanlık kutu" olarak bilinir. Ancak "karanlık kutu" terimi çoğu zaman fotoğraf kamerasının ilk şekli olarak değerlendirildiği ve Jonathan Crary bu kitapta *camera obscura*'yı çok daha geniş bir anlamda ele aldığı için, Latince kökenli *camera obscura* sözcüğünü kullanmayı yeğledik. (ç.n.)

4. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Brian Massumi, Minneapolis, 1987, s. 90 (Türkçesi: *Kapitalizm ve Şizofreni I. Göçebebilim İncelemesi*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam, 1990; *Savaş Makinesi. Kapitalizm ve Şizofreni II. Kapatma Aygıtı*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam, 1993).

tığım optik tekniklerle izomorf olmadığını vurgulamak isterim. On sekizinci ve 19. yüzyıllar farklı farklı kültürel nesnelerin göreli olarak aynı konumları alabileceği analog yapılar değildir. Bir tekniğin konumu ve işlevi tarihsel olarak değişebilir; bir sonraki bölümde göstereceğim gibi *camera obscura*, daha sonra inceleyeceğim optik aygıtların alanlarına yapısal olarak karşılık gelmeyen bir bilgi ve pratik alanının parçasıdır. Deleuze'ün dediği gibi: "Bir yandan her tabaka ya da tarihsel oluşum, kendi kendisi üzerinde eyleyen, görünür ve dile getirilebilir olan şeyin bir dağılımını ima eder; öte yandan bir tabakadan diğerine geçerken dağılımda bir değişim yaşanır, çünkü görünen şeyin kendisi biçemsel olarak değişirken, ifadelerin kendileri de sistemlerini değiştirir."[5]

Stereoskop gibi kitlesel görsel kültürde "gerçekçi" etkiler üretmek için çok yaygın olarak kullanılan araçlardan bazılarının, aslında optik deneyimin radikal bir biçimde soyutlanması ve yeniden yapılandırılmasına dayandığını, bu yüzden 19. yüzyılda "gerçekçiliğin" ne anlama geldiğinin yeniden düşünülmesi gerektiğini iddia ediyorum. Aynı zamanda, 19. yüzyılın başlarında gözlemciyle ilgili en etkin temsillerin öznel görme modellerinin önceliğine dayandığını, oysa 17. ve 18. yüzyılın düşüncesinde görmede öznelliğin yaygın bir biçimde bastırıldığını göstermeye çalışacağım. "Öznel görmeyle" ilgili belirli bir kavrayış uzun zamandır 19. yüzyıl kültürü hakkında –çoğu zaman romantizm bağlamında– yapılan tartışmaların bir parçasını oluşturmuştur; örneğin "algıda zihnin oynadığı rolde" taklit tasavvurundan ifade tasavvuruna doğru, ayna metaforundan lamba metaforuna doğru bir kayma yaşandığı ileri sürülmüştür.[6] Ne var ki bu tür açıklamaların merkezinde ampirist ya da pozitivist fikir ve pratiklerden tamamen farklı olarak bir şekilde yalnızca sanatçı ve şairlere özgü bir görme ve algı olduğu fikri yatar.

Öznel görme ve gözlemcinin üretkenliğiyle ilgili kavramların nasıl yalnızca sanat ve edebiyat alanlarına girmekle kalmayıp felsefi, bilimsel ve teknikle ilgili söylemlerde de yer edindiği benim için önemlidir. On dokuzuncu yüzyılda sanat ve edebiyat arasındaki ayrımı vurgulamaktansa her ikisinin de bilgi ve pratiğin iç içe geçtiği tek bir alanın parçası olduğunu görmek daha önemlidir. İnsanın yeni kurumsal ve ekonomik gerekler doğrultusunda daha fazla rasyonelleştirilmesine ve

5. Gilles Deleuze, *Foucault*, çev. Seán Hand, Minneapolis, 1988, s. 48.

6. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londra, 1953, s. 57-65.

kontrol altına alınmasına izin veren bilgi, aynı zamanda görsel temsilde yeni deneyler yapılmasının da bir koşuluydu. Bu yüzden de 19. yüzyılda modernizmin hem bir ürünü olan hem de onu oluşturan bir gözlemci özne tarifi yapmak istiyorum. Çok genel olarak söylersek 19. yüzyılda gözlemcinin yaşadığı şey bir modernleşme sürecidir; gözlemci, hepsi kabaca ve belki de fuzuli olarak "modernite" diye tanımlanabilen yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir.

Modernleşme, teleolojik ve temelde ekonomik olan belirlemelerden ayrıştırıldığmda, siyasal ve ekonomik oluşumlardaki yapısal değişimlerin yanı sıra bilginin, dillerin, uzam ve iletişim ağlarının muazzam yeniden örgütlenmesini ve öznelliğin kendisini de kucakladığında çok yararlı bir kavram haline gelir. Weber, Lukács, Simmel ve diğerlerinin yapıtlarından, "rasyonelleşme" ve "şeyleşme" terimleriyle harekete geçen kuramsal düşüncelerden uzaklaşıldığmda, ilerleme ve gelişme düşüncesinden kökten azat edilmiş ve doğrusal olmayan dönüşümleri de içine alan bir modernleşme mantığına ulaşmak mümkün olur. Gianni Vattimo'ya göre modernite tam da bu anlamda, yeni'nin kesintisiz üretimi sayesinde şeylerin aynı kalmasını sağlayan "tarihsellik sonrası" özellikler taşımaktadır.[7] Gelgelelim bu, geleneksel biçimlerin dayanıklılığıyla ters orantılı bir ilişkide mevcudiyet kazanmış bir aynı'nın mantığıdır. 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.[8] Bu durum bedenler, göstergeler, imgeler, diller, akrabalık ilişkileri, dinsel uygulamalar ve uluslar için geçerli olduğu kadar mallar, zenginlik ve işgücü için de geçerlidir. Modernleşme yeni ihtiyaç-

7. Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, çev. Jon R. Snyder, Baltimore, 1988, s. 7-8 (Türkçesi: *Modernliğin Sonu*, çev. Şehabettin Yalçın, İstanbul: İz Yayıncılık, 1999).

8. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Robert Hurley vd., New York, 1978, s. 200-61 kitabında yer alan tarihsel özet bu bağlamla yakından ilgilidir. Burada modernite kesintisiz bir "bölgesizleştirme", yersiz yurtsuzlaştırma, topraksızlaştırma sürecidir; bedenleri, nesneleri ve ilişkileri soyut ve birbirleriyle değiştirilebilir kılar. Ancak Deleuze ve Guattari'nin ısrarla dikkat çektiği gibi, kapitalizm koşullarında biçimlerin değiş tokuş edilebilir hale gelmesi, bunların yeni hiyerarşi ve kurumlar içinde "yeniden bölgeselleştirilmesi" için de bir koşuldur. Marc Guillaume'un *Eloge du désordre*, Paris, 1978, s. 34-42 kitabında 19. yüzyıl sanayileşmesi, bölgesizleştirme, köksüzleştirme (*déracinement*) ve akışların üretimi terimleriyle tartışılmaktadır.

lar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir yaratımdır.[9] Bir insan özne olarak gözlemci bu sürecin kesinlikle dışında kalamaz, hatta sürece tamamen içkindir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca gözlemci, tanıdık olmayan, dağınık kent mekânlarında, gerek algı gerekse zaman açısından onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı ve sınai üretimde, tipografik ve görsel bilgi akışlarının içinde giderek daha fazla işleve sahip olmak zorunda kaldı. Aynı zamanda felsefi düşüncenin ve ampirik incelemelerin bir nesnesi olarak gözlemcinin söylemsel kimliği de eşit derecede şiddetli bir yenilenmeden geçti.

On dokuzuncu yüzyılda gözlemcinin yerleştirildiği söz konusu yeni alanı belirlemiş olan bazı koşullar, Jean Baudrillard'ın erken dönem yapıtlarında ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Baudrillard'a göre 1700'lerin sonunda yaşanan burjuva siyasal devriminin en temel sonuçlarından biri, insan haklarının varlığına, insanın eşitliği ve mutluluğu talep etme hakkına sahip olduğuna ilişkin miti canlandıran ideolojik güç olmuştur. İlk kez 19. yüzyılda mutluluk ve eşitliğin gerçekten de sağlandığını göstermek için gözlemlenebilir kanıtlara ihtiyaç duyulmuştur. Mutluluğun "nesneler ve göstergeler bakımından *ölçülebilir*" olması, "*görülebilir* ölçütler" olarak gözün karşısında apaçık olması gerekiyordu.[10] Walter Benjamin yirmi, otuz yıl yıl öncesinde malın "eşitlik fantazmagorisi" yaratma rolü hakkında yazmıştı. Dolayısıyla moderniteyi,

9. Bkz. Karl Marx, *Grundrisse*, çev. Martin Nicolaus, New York, 1973, s. 408-9: "Bu yüzdendir şeylerde yeni ve yararlı nitelikler keşfetmek için bütün doğanın araştırılması; tüm yabancı iklim ve toprakların ürünlerinin evrensel değiş tokuşu; doğal nesnelerin yeni (yapay) yollardan hazırlanması ve böylece yeni kullanım değerleri kazanmaları. Dünyanın tüm yönlerde araştırılması, yeni kullanılabilir şeyler keşfetmek kadar eski şeylere ait yeni kullanımlar keşfetmek içindir de;... Toplumun kendisinden doğan yeni ihtiyaçların keşfi, yaratılması ve karşılanmasında olduğu gibi, toplumsal insanın da tüm niteliklerinin geliştirilmesi, niteliklerinde ve ilişkilerinde zengin olduğu için ihtiyaçlarında da mümkün olduğunca zengin olacak biçimde insanın üretilmesi – bu varlığın, mümkün olan en bütünlüklü, en evrensel ürünün üretimi."

10. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, 1970, s. 60 (Türkçesi: *Tüketim Toplumu*, çev. H. D. ve F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı, 1997). Vurgu yazara aittir. Bu değişikliklerin bazılarını Adorno şu şekilde betimlemiştir: "[gözlemcinin] burjuva rasyonelliği düzenine, ileri endüstri çağına uyumlu hale gelmesi – bu uyumlulaşma, gerçekliği nesnelerin gerçekliği, dolayısıyla da asıl olarak malların gerçekliği olarak algılamaya kendini alıştırmış bir göz tarafından gerçekleştirilmiştir." *In Search of Wagner*, çev. Rodney Livingstone, Londra, 1981, s. 99.

bir yandan gözlemcinin yeniden imal edilişinden, öte yandan, yarattıkları etkiler kendi görsellikleriyle ya da Adorno'nun *Anschauligkeit*[11] diye adlandırdığı şeyle çakışan dolaşımdaki gösterge ve nesnelerin çoğalışından ayırmak mümkün değildir.

Baudrillard'ın modernite çözümlemesine göre, önceleri sabit toplumsal hiyerarşiler içinde göreli olarak güvenli konumlarda kök salmış gösterge ve kodlar, Rönesans'la birlikte kalıcılıklarını giderek daha fazla yitirir ve hareketli hale gelirler.

> Kast ve mevkilere göre düzenlenmiş olan bir toplumda moda diye bir şey yoktur, çünkü kişiye sonradan değiştirilmesi mümkün olmayan bir konum verilir. Bu yüzden sınıflar arası geçişler yoktur. Göstergeleri koruyan ve onlara mutlak bir netlik kazandıran bir yasak vardır; göstergelerin her biri tartışmasız bir biçimde bir statüye gönderme yapar... Kast toplumlarında, feodal ya da arkaik toplumlarda, zalim toplumlarda göstergelerin hem sayısı hem de yaygınlığı sınırlıdır; her biri tam değeriyle bir yasak olarak işlevini yerine getirir ve kastlar, klanlar ya da insanlar arasında karşılıklı bir yükümlülük oluşturur. Dolayısıyla da göstergeler kesinlikle rastlantısal değildir. Gösteren, iki akıl yürütmeyi kırılmaz bir karşılıklılık içinde birleştirmek yerine, gösterilenin büyüsü bozulmuş dünyasına, hiç kimsenin artık bir yükümlülük taşımadığı gerçek dünyanın ortak paydasına gönderme yapmaya başladığında, göstergelerin rastlantısallığı da başlar.[12]

Dolayısıyla da Baudrillard'a göre, "göstergelerin ayrıcalıklılığını" aşmak ve "talep üzerine göstergelerin çoğaltılmasını" başlatmak üzere iktidarı yeni ele geçiren sosyal sınıf ve grupların kapasitesine bağlıdır modernite. İmitasyonlar, kopyalar, taklitler ve bunların üretim teknikleri (buna İtalyan tiyatrosu, doğrusal –merkezi– perspektif ve *camera obscura* dahildir) aristokrasinin tekeline ve göstergeler üzerindeki denetimine meydan okumuştur. Buradaki öykünme sorunu estetik bir sorun değil, toplumsal iktidar sorunudur; eşdeğer olanı üretebilme kapasitesine dayanan bir iktidar sorunudur.

Buna karşın Baudrillard ve birçokları için 19. yüzyıl, sanayide ye-

11. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, çev. C. Lenhardt, Londra, 1984, s. 139-40. "Yapıtlarda içkin olarak bulunan kategoriselliği inkâr eden bir görsellik normu, görselliğin kendisini puslu, şeffaf olmayan bir nitelik halinde şeyleştirir, saf biçim uyarınca katılaşmış bir dünyanın kopyası haline getirir..." (Almanca aslından: Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a. M., 1973, s. 146.)

12. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, 1976, s. 78; *Simulations*, çev. Paul Foss, New York, 1983, s. 84-5 (Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı, 2003).

ni 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 nesneler" olarak, öykünme sorununun kaybolduğu uğrağa işaret ederler.

> Bunların [birbirinin aynısı olan nesnelerin] arasındaki ilişki, bir orijinal ile onun taklidi arasındaki ilişki değildir. Bu ilişkide, bir analoji ya da yansıtma değil, eşit ve aynı olma söz konusudur. Bir seride nesneler birbirlerinin sınırsız simülakrları haline dönüşürler... Bugün artık sermayenin küresel gelişiminin, yeniden üretim (çoğaltma), moda, medya, reklam, bilgi ve iletişim seviyesinde (Marx'ın kapitalizm için vazgeçilmez olarak adlandırdığı sektörlerde), yani simülakr ve kod evreninde bir arada tutulduğunu biliyoruz.[13]

Bu yeni seri halinde üretilen nesneler alanında sosyal ve kültürel etki açısından en önemlisi, fotoğraf ve imge üretimini sanayileştiren ilgili bir dizi tekniktir.[14] 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 öğesidir. 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 öğesidir. On dokuzuncu 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.

On dokuzuncu yüzyılda fotoğraf ve para, toplumsal iktidarın aynı değeri taşıyan biçimleri haline gelmiştir.[15] Her ikisi de öznelerin tümü-

13. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, 1976, s. 86.

14. On dokuzuncu yüzyılda seri sınai üretim için model oluşturan en önemli şey, silah üretimi ve askeri yedek parça üretimi olmuştur. Manuel De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines* (New York, 1990) kitabında mutlak bir benzerliğe ve değiştirilebilir olmaya duyulan ihtiyacın ekonomideki gelişmelerden değil, savaş halinin gerekliliklerinden ortaya çıktığını iddia eder.

15. Benzer savlar için bkz. John Tagg, *Thinking Photography* içinde, "The Currency of Photograph", Victor Burgin (haz.), Londra, 1982, s. 110-41 ve Alan Seku-

nü, değer biçme ve arzudan oluşan tek bir küresel ağ içinde birbirine bağlayan ve birleştiren, aynı derecede bütünleyici sistemlerdir. Marx'ın para konusunda söyledikleri, fotoğraf için de geçerlidir: Fotoğraf insanları eşit kılar, demokratikleştirme aracıdır; "salt bir simge", "insanlığın evrensel rızası denen şey tarafından onaylanan" bir kurgudur.[16] Para da fotoğraf da bireylerle şeyler arasında yeni, soyut bir ilişkiler bütünü kuran ve bu ilişkileri gerçekmiş gibi dayatan büyüsel biçimlerdir. Sosyal dünyanın tamamının salt göstergeler olarak temsil edilmesi ve oluşturulabilmesi, birbirinden ayrı olmakla beraber iç içe geçen para ve fotoğraf ekonomisi sayesinde mümkün olmuştur.

Gelgelelim bu kitap fotoğraf hakkında değildir. Fotoğraf, görselliğin 19. yüzyıl ve sonrasındaki kaderi için belirleyici olmuşsa da, bulunuşu, ele almak istediğim olayların yanında ikincil bir önem taşır. Oysa ben, 19. yüzyılda, daha henüz fotoğraf ortaya çıkmadan, gözlemcinin yeniden düzenlendiğini iddia ediyorum. Görme, yaklaşık olarak 1810 ile 1840 arasında *camera obscura*'da cisimleşen o değişmez, sabit ilişkilerden koparılmıştır. *Camera obscura*'nın bir kavram olarak görselliğin hakikati için nesnel bir temel oluşturduğu doğruysa da, 19. yüzyılın başlarında –felsefede, bilimde ve sosyal normalleştirme usullerinde– çok çeşitli söylem ve pratikler bu temelin dayanağını yok etme eğiliminde olmuşlardır. Bir bakıma görsel deneyim yeniden ele alınarak tekrar değerlendirilmiş; bir zemin ya da referanstan soyutlanarak o zamana kadar hiç görülmemiş bir hareketlilik kazanmış, değiş tokuş edilebilir hale gelmiştir.

Üçüncü Bölüm'de görmenin nasıl yeniden değerlendirildiğini Goethe ve Schopenhauer'in yapıtlarında ve 19. yüzyılın başlarında psikoloji ve fizyolojideki gelişmeler bağlamında ele alıyorum. Bu alanlarda artık duyu ve algının doğasının, daha sonra fotoğrafçılığın ve tüketim mallarıyla göstergelerden oluşan başka ağların ayırt edici özelliği haline gelen eşdeğerli ve birbirinden farksız olma niteliklerinin bazılarını da taşıdığı görülmektedir. Görsellikteki bu "nihilizm", dışarıdaki herhangi bir referanstan arındırılmış, özerk bir algıyı kapsayan bir görme, yani öznel bir görme üzerine yapılan ampirik incelemelerin en fazla il-

la, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* içinde, "The Traffic in Photographs", Halifax, 1984, s. 96-101.

16. Karl Marx, *Capital*, cilt I, çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, New York, 1967, s. 91 (Türkçesi: *Kapital*, çev. Mehmet Selik, Ankara: Odak, 1974).

gilendiği alanı oluşturmuştur. Burada vurgulanması gereken nokta, söz konusu yeni özerkliğin ve görsel soyutlamanın yalnızca 19. yüzyılın sonundaki modernist resim için değil, görsel kitle kültüründe çok daha önce ortaya çıkan biçimler için de bir önkoşul oluşturduğudur. Dördüncü Bölüm'de ise kitleleri eğlendirme biçimleri haline gelen stereoskop ve fenakistiskop* gibi optik aygıtların gözlemci ve görmenin fizyolojik statüsü hakkında elde edilen yeni ampirik bilgiden nasıl türetildiğini tartışacağım. Genelde tartışmasız bir biçimde "gerçekçilik" diye sınıflandırılan bazı görsel deneyim biçimleri, aslında görme konusunda *hakikat iddiasını yadsıyan*, dolayısıyla gerçek bir dünya olasılığını ortadan kaldıran kuramlara bağlıdır. On dokuzuncu yüzyılda yaşanan görsel deneyim, onu otantik ve doğal kılmaya çalışan tüm çabalara karşın, *camera obscura* gibi kendi hakikatini kurmak için itiraz edilemeyecek bir iddiaya sahip değildi. Yüzeysel bir seviyede gerçeklik kurguları hâlâ iş görmekteydi; ancak 19. yüzyılda modernleşme süreci bu tür yanılsamalara dayanmıyordu. Yeni dolaşım, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleştirme tarzları, yepyeni bir gözlemci-tüketici talep etmiş, sonuçta da onu biçimlendirmiştir.

Aslında benim "gözlemci" diye adlandırdığım şey, 19. yüzyılda yeni bir özne ya da birey tipi inşa edilmesinin etkilerinden yalnızca biridir. Michel Foucault'nun yapıtı, özneyi sosyal ve ekonomik dönüşümler bağlamında rasyonelleştiren ve modernleştiren süreçlerin ve kurumların betimlenmesi açısından çok temel bir yer tutar.[17] Foucault, neden ve sonuca dayalı bağıntılar kurmaksızın, sanayi devriminin, çalışanlar, kent sakinleri, öğrenciler, tutuklular, hastanede yatan hastalar ve başka grupların oluşturduğu kalabalıkları "yönetmek üzere yeni yöntemlerin" ortaya çıkışıyla zamansal olarak çakıştığını gösterir. Bireyler, eski iktidar rejimlerinden, tarım ve el sanatları üretiminden ve büyük aile düzeninden uzaklaştıkça, göreli olarak serbest dolaşan bu özneler topluluğunu denetim altına almak ve düzene sokmak için merkezi olmayan yeni düzenlemeler icat edildi. Foucault'ya göre 19. yüzyıl modernitesi, dağınık iktidar mekanizmalarının yeni öznelcilik tarzlarıyla çakışma-

* *Stereoskop*: bir imge çiftine birlikte bakılması yoluyla, imgenin derinlikli ve boyutlu görülmesini sağlayan optik düzenek; *Fenakistiskop*: göz duyumlarının kısa bir süre devam etmesine dayanarak hareket yanılsaması veren eski optik cihaz. (ç.n.)

17. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, çev. Alan Sheridan, New York, 1977 (Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992).

sından bağımsız düşünülemez; dolayısıyla Foucault çok sayıda bireyden oluşan bu yeni toplulukları denetim altına almaya, ayakta tutmaya ve işe yarar kılmaya yönelik bir dizi yaygın ve yerel tekniği anlatır ayrıntılı bir biçimde. Yönetilebilir bireylerin üretiminde modernleştirme, Foucault'ya göre "beden hakkında belirli bir politikadan, bir grup insanı itaatkâr ve yararlı hale getiren belirli yollardan" oluşmaktaydı. "Söz konusu politika, iktidar konusunda kesin ilişkilere ihtiyaç duyuyordu; hem itaatkâr kılan hem de nesneleştirebilen bir teknik istiyordu; beraberinde yeni bireyselleştirme süreçlerini getirdi."[18]

Her ne kadar Foucault yalnızca hapishane, okul ve ordu gibi "disipline dayalı" kurumları incelese de, aynı zamanda bireylerin davranışını düzenlemek ve uyumlu kılmak açısından yeni kurulan beşeri bilimlerin rolünü de betimlemektedir. Bireylerin yönetilmesi her şeyden önce tıp, eğitim, psikoloji, fizyoloji gibi dallarda, işgücünün rasyonelleştirilmesi ya da çocuk bakımı gibi alanlarda, bu bireyler hakkında elde edilen bilginin toplanmasına bağlıydı. Bu bilgiden Foucault'nun "son derece gerçek bir teknoloji olan bireylerin teknolojisi" dediği başka bir şey doğmuştur ve onun ısrarla belirttiği gibi, "aynı anda tarımsal, sınai, ekonomik birçok başka teknolojinin de geliştiği çok geniş bir tarihsel süreç içine kaydedilmiştir bu teknoloji".[19]

Öznenin disipline sokulmasını amaçlayan bu yeni tekniklerin gelişimi için davranışla ilgili niceliksel ve istatistiksel *normların* tespit edilmesi hayati bir önem taşır.[20] Tıpta, psikolojide ve öteki alanlarda "normalliğin" nasıl değerlendirildiği, bireyin 19. yüzyıldaki hâkim kurumsal iktidarın gereklerine göre biçimlendirilmesinin önemli bir parçasını oluşturur ve bu disiplinler sayesinde birey bir bakıma *görünür* kılınmıştır. Benim için önemli olan, 1800'lü yılların başında, birkaç onyıl içinde bireyin bir gözlemci olarak nasıl bir inceleme nesnesi ve bilgi alanı haline geldiği ve gözlemci öznenin statüsünün nasıl dönüştüğüdür. Da-

18. Foucault, *Discipline and Punish*, s. 305. 19. *A.g.e.*, s. 224-5.

20. Georges Canguilhem'e göre normalleştirme süreci 19. yüzyıldaki modernleşme süreciyle çakışır: "Hastane kurumunda yapılan reformlar, pedagojik reformlara benzer bir biçimde, rasyonelleştirme talebinin dışavurumudur, ki bu talep politikada olduğu gibi, ilerleyen sınai mekanikleştirmenin bir etkisi olarak ekonomide de kendini gösterir ve sonuç olarak o zamandan beri 'normalleştirme' diye adlandırılagelen şeyde son bulur. *The Normal and the Pathological*, çev. Carolyn Fawcett, New York, 1989, s. 237-8. Canguilhem, "normalleştirme" fiilinin ilk kez 1834'te kullanılmış olduğunu iddia ediyor.

ha önce belirttiğim gibi, ampirik bilimlerde yapılan incelemelerde, öznel görme temel inceleme nesnelerinden biriydi; bu görme (biçimi), *camera obscura*'nın bedensiz ilişkiler ağından çıkartılmış ve yeniden insan bedeninin içine yerleştirilmişti. On yedinci ve 18. yüzyılların geometrik optiğinden, 19. yüzyılda görme hakkındaki hem bilimsel hem de felsefi tartışmalara hâkim olan fizyolojik optiğe geçişle bu kaymanın işareti verilmiştir. Dolayısıyla bilgi, görünür bir dünya karşısında bedenin kurucu rolü çevresinde toplanmış ve insanın etkin olduğu birçok alanda verimlilik ve rasyonelleştirme açısından yol alabilmek için insan gözünün kapasitesi hakkında bilgiye ihtiyaç olduğu çok kısa bir sürede anlaşılmıştır. Yeni fizyolojik optiğin getirdiği yeniliklerden biri, "normal" gözün özelliklerini ortaya koymak olmuştur. Nicelik olarak saptanabilen norm ve parametreleri bulup çıkartmak için art-imgeler,* periferik görme, iki odaklı görme ve dikkat eşikleri gibi konular incelenmiştir. İnsandaki görme bozuklukları çok geniş çevrelerde bir ilgi ve saplantı konusu haline gelerek normal olanın sınırları giderek daha kesin bir biçimde tanımlanmış ve gözlemciye normatif bir görmeyi dayatacak yeni teknolojilerin geliştirilmesine neden olmuştur.

Bu tür araştırmaların ortasında, sonraları 19. yüzyılın kitle görsel kültürünün birer öğesi haline gelecek olan bir dizi optik aygıt icat edilmiştir. Hareketlerin simüle edilmesi için tasarlanan birçok makineden biri olan fenakistiskop, art-imgeler üstüne ampirik bir inceleme yapılırken üretilmiş; yarım yüzyıl kadar fotoğraf imgelerinin tüketiminde hâkim bir rol oynayan stereoskop ise iki odaklı görme sırasında gerçekleşen fizyolojik olayları niceliksel olarak saptayıp formalleştirmeye çalışırken geliştirilmiştir. Dolayısıyla önemli olan, 19. yüzyıl "gerçekçiliği" için, kitle görsel kültüründe merkezi bir konumda yer alan bu öğelerin, fotoğrafın bulunuşunu *öncelemiş* ve fotoğrafik işlemlere ve hatta kitle üretim tekniklerinin gelişimine hiçbir şekilde *ihtiyaç duymamış olmalarıdır*. Dahası söz konusu aygıtlar, bedenle ilgili bilginin yeniden düzenlenmesine ve bu bilginin toplumsal iktidarla kurucu bir ilişkiye girmiş olmasına göbekten bağlıdırlar. Bu aygıtlar, bireyin hesaplanabilir ve düzene sokulabilir bir gözlemci olarak karmaşık bir şekilde yeniden imal edilmesi ve insandaki görmenin ölçülebilir ve bir o kadar da değiş tokuş edilebilir bir şeye dönüştürülmesinin sonucudur-

* *Afterimage*, görsel imgenin, uyarım ortadan kalktıktan sonra da devam etmesi. (ç.n.)

lar.[21] On dokuzuncu yüzyılda görsel imge dağarcığının standartlaştırılması, yalnızca yeni mekanik yeniden üretimin biçimlerinin bir parçası olarak görülmemeli, daha çok gözlemcinin normalleştirilmesi ve tabi kılınması yönünde işleyen daha geniş bir süreçle bağlantılı olarak değerlendirilmelidir. On dokuzuncu yüzyılda göstergenin doğasında ve yerine getirdiği işlevde bir devrim olmuşsa da, öznenin yeniden imal edilmesinden bağımsız olmamıştır.[22]

Hapishanenin Doğuşu'nu okuyanlar sık sık Foucault'nun şu kategorik beyanına atıfta bulunurlar: "Toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumudur... Ne bir amfiteatr ne de bir sahnenin üzerindeyiz, bizler *panoptik** bir makine içindeyiz."[23] Her ne kadar bu söz antik dönem ile modernitenin iktidar düzenlerini karşılaştırırken söylenmişse de, Foucault'nun "gösteri" terimini kullanması açık bir şekilde 1968 sonrası Fransa'da yaşanan polemiklere dayanır. Bu kitabı yazdığı 1970'lerin başlarında "gösteri" terimi, Guy Debord ve başkalarının çağdaş kapitalizm analizlerine açık bir gönderme niteliği taşıyordu.[24] Foucault'nun

* *Panoptik*: merkezi bir bakış için her noktası görülebilir ve denetlenebilir olan bir mekân geometrisi. (ç.n.)

21. 1800 ile 1850 arasında ölçüm, fiziksel bilimlerde çok yaygın olarak birincil bir rol oynamıştır ve Thomas S. Kuhn'a göre 1840 bu açıdan çok önemli bir tarihtir: "The Function of Measurement in Modern Physical Science", *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change* içinde, Chicago, 1979, s. 219-20. Ian Hacking de Kuhn'u desteklemektedir: "1800'den sonra, en belirgin olarak da sosyal bilimlerde sayılar çığ gibi artmıştır... Belki de dijital bilgisayarın mucidi Charles Babbage'ın bilim ve sanat alanında keşfedilmiş tüm sabit sayılardan oluşan tabloların yayımlanmasını teşvik ettiği kısa broşürünü yayımladığı 1832 yılı bir dönüm noktasıdır." Ian Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge, 1983, s. 234-5.

22. Baudrillard'ın, feodal ve aristokratik toplumların sabit göstergelerinden modernitenin değiş tokuş edilebilir simgesel rejimine geçiş düşüncesi, Foucault'da ifade edilişinde birey bağlamında iki taraflı bir dönüşüm geçirir: "Bireyin oluşumu için tarihsel ve ritüel mekanizmalardan bilimsel ve disiplin içinde hareket eden mekanizmalara doğru bir dönüşümün yaşandığı an; normal olanın gelenekle aktarılanın yerine geçtiği, ölçünün statünün yerini aldığı, ve böylece hatıralardaki insanın bireyselliği ölçülebilir insanın yerini aldığı an, insan bilimlerinin olabildiği an, yeni bir iktidar teknolojisinin ve bedenin yeni bir siyasi anatomisinin uygulandığı andır." *Discipline and Punishment*, s. 193 (Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992).

23. Foucault, *Discipline and Punish*, s. 217.

24. Guy Debord, *The Society of Spectacle*, çev. Donald Nicholson-Smith, New York: 1990, Fransa'da ilk kez 1967 yılında yayımlanmıştır (Türkçesi: *Gösteri Top-*

modernite ve iktidar üzerine yazılmış en büyük incelemelerden birini kaleme alırken, kitlelerin medya imgeleri aracılığıyla nasıl "denetlendiği" ya da "aldatıldığını" açıklamak için, üstünkörü ya da yapay bir şekilde "gösteri" sözcüğünün kullanılmasından ne kadar rahatsız olduğunu tasavvur etmek zor değil.[25]

Ne var ki Foucault'nun gözetim ve gösteri karşıtlığı bu iki iktidar rejiminin uyguladığı etkilerin nasıl çakışabileceğini göz ardı ediyormuş gibi görünür. Bentham'ın panoptikonunu birinci kuramsal nesne olarak ele alacak olursak, Foucault, kurumsal denetim ya da bilim ve davranış incelemeleri içinde insanların nasıl bir gözlem nesnesi haline geldiğini usanmadan vurgularken, görmenin kendisini bir disiplin ya da çalışma tarzı haline getiren yeni biçimleri göz ardı eder. İncelediğim 19. yüzyıla ait optik aygıtlarda, en az panoptikonda olduğu kadar, bedenlerin uzamda düzenlenmesi, etkinliğin düzene sokulması, bireysel bedenlerin kullanılması söz konusuydu ve böylece gözlemci, katı bir biçimde tanımlanan görsel tüketim sistemleri içinde kodlanmış ve normalleştirilmiş oluyordu. Bunlar dikkatin yönetilmesi, homojenliğin ve göçebelik karşıtı uygulamaların dayatılmasına yönelik olarak, "bireyin siyasal bir kuvvet olarak indirgendiği bölmelerin ve hücrelerin" kullanılmasıyla gözlemciyi sabitleyen ve yalıtan tekniklerdi. Kitle kültürünün örgütlenmesi, toplumsal pratiğin önemsiz ya da üstyapısal bir alanında gerçekleşmiş değildir; tamamen Foucault'nun işaret ettiği aynı dönüşümler içinde yaşanmıştır.

Ancak "gösteri toplumunun" burada açıkladığım gelişmelerle birlikte aniden ortaya çıktığını iddia ediyor değilim. Debord'un kullandığı anlamda "gösteri" terimi büyük bir olasılıkla ancak 20. yüzyılın ilk onyıllarından sonra bir biçim kazanmıştır.[26] Bu kitapta gösterinin başlan-

lumu ve Yorumlar, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, 1996, Ayrıntı Yayınları).

25. Foucault'nun düşüncesinde görmenin yeri konusunda bkz. Gilles Deleuze, *Foucault*, s. 46-69. Aynı zamanda bkz. John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing", *October 44* (Bahar 1988), s. 89-117.

26. Debord'un kısa bir sözünü izleyerek, "gösteri toplumunun" başlangıcının, televizyonun teknolojik ve kurumsal başlangıcıyla, filmlerde ses senkronizasyonunun başlamasıyla, Almanya'da Nazi partisi tarafından kitle iletişim tekniklerinin kullanılmasıyla, kentlerin yaygınlaşması ve Fransa'da sürrealizmin siyasi yenilgiye uğramasıyla birlikte 1920'lerin sonu gibi bir tarihe yerleştirilmesi meselesini şu yazımda tartıştım: "Spectacle, Attention, Counter-Memory", *October 50* (Güz 1989), s. 97-107.

gıç tarihi ve ilk arkaplanı hakkında bazı notlar düşüyorum. Çok bilinen bir paragrafında Debord gösterinin temel özelliklerinden birini şöyle ortaya koyar:

> Gösterinin işi, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla *görünür* kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükseltecekti; görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır.[27]

Bu yüzden de görme duyusunun modernleştirilmesi ve yeniden değerlendirilmesini açıklarken dokunma duyusunun 17. ve 18. yüzyılda hâkim klasik görme kuramlarının nasıl bütünleşik bir parçasını oluşturduğuna işaret ediyorum. Dokunmanın daha sonra görmeden koparılması, 19. yüzyılda yaygın olan "duyuların ayrıştırılması" ve bedenin sınai olarak yeniden kurgulanması sırasında yaşanır. Görme duyusunun kavramsal bir öğesi olarak dokunma duyusunu kaybeden göz, dokunmada vücut bulan ve algılanan uzamla öznel ilişkisini oluşturan bir referanslar ağından kopmuştur. Birbirinden çok farklı alanlarda görme duyusunun özerkleşmesi, gözlemcinin "gösteri" tüketiminde yerine getirmesi gereken görevlere uygun olarak yeniden oluşturulması için gerekli bir tarihsel koşuldu. Görmenin ampirik olarak yalıtılması sayesinde, görme yalnızca niceliksel olarak saptanabilir ve homojen bir hale getirilmiş olmadı, aynı zamanda görmenin yeni nesnelerine de (tüketim mallarına olsun, fotoğraf ya da algılama eyleminin kendisine olsun), gözlemcinin bilişsel olarak birleştirilmiş bir alan içinde sahip olduğu konum ile kurulan herhangi bir ilişkiden yalıtılmış, mistikleştirilmiş, soyut bir kimlik kazandırılmış oldu. Stereoskop, dokunma ve görme arasında yaşanan bu kopmanın çok özel bir şekilde ortaya çıktığı temel kültürel alanlardan biridir.

Foucault 19. yüzyıldaki gözlemcinin içinde bulunduğu epistemolojik ve kurumsal koşullardan bazılarını tarif ederken, başkaları da algının dönüştürüldüğü alanın gerçek biçimini ve yoğunluğunu ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. Bunların içinde özellikle de Walter Benjamin o yüzyılda gözlemciyi oluşturan olay ve nesnelerin heterojen dokusunu ortaya çıkarmıştır. Çeşitli yazılarında sürekli yer değiştiren bir

27. Debord, *The Society of the Spectacle*, bölüm 18.

gözlemciyle karşılaşırız; yeni kentsel mekânlar, teknolojiler ve imgeler ile ürünlerin yeni ekonomik ve simgesel işlevlerinin –yapay ışık biçimleri, ayna, cam ve çelik yapıların yepyeni bir kullanımı, demiryolları, müzeler, bahçeler, fotoğraf, moda, kalabalıklar– bir araya gelerek biçimlendirdiği bir gözlemcidir bu. Benjamin'e göre algı tamamen geçici ve kinetikti; modernitenin, düşünmeye dalan bir gözlemci olasılığını bile nasıl ortadan kaldırdığını açıkça gösterir. Tek bir nesneye hiçbir zaman saf bir biçimde erişilemez; görme her zaman çoğuldur ve başka nesneler, arzular, vektörlerle yan yana ve üst üste yaşanır. Müzenin donuk alanı bile her şeyin dolaşım halinde olduğu bir dünyayı aşamamaktadır.

Benjamin'in bir konuyu genelde incelememiş olduğunu belirtmeden geçmeyelim: 19. yüzyıl resmi. Ona göre 19. yüzyıl resmi, geniş bir envanterini çıkardığı alanın önemli bir parçasını oluşturmaz. Böyle bir atlama birçok şeyi ima edebilir kuşkusuz, ama en başta resmin onun için 19. yüzyılda algıyı yeniden biçimlendiren *birincil* öğe olmadığını gösterir.[28] On dokuzuncu yüzyılda resimlere bakan kişi aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyusal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen bir gözlemciydi. Yani resimler, imkânsız olan bir tür estetik yalıtımla ya da resimde kesintisiz bir gelenek oluşturan kodlarla değil, sürekli genişleyen imge, mal ve stimülasyon kaosu içindeki tüketilebilir ve hızla geçip giden birçok öğeden yalnızca biri olarak üretilip anlam kazanmaktaydı.

Benjamin'in üstünde durduğu çok az ressamdan biri de Baudelaire'in duyarlılığı aracılığıyla tanıdığı Charles Meryon'dur.[29] Meryon'un yapıtı biçimsel ya da ikonografik içeriği açısından değil, modernleşmenin yol açtığı ilk şoklara yanıt veren, yaralanmış bir algının işareti olduğu için önem taşır. Meryon'un ortaçağ Parisi'nin madeni donukluğunu gösteren irkiltici yapıtları, İkinci İmparatorluk'un başlangıcında kentte yapılan yenileme çalışmaları sonucunda yok edilen alanların art-imgeleri olarak değer kazanırlar. Bakır levha üzerindeki gergin ve sinirli çapraz

28. Örneğin bakınız Benjamin, *Reflections*, çev. Edmund Jephcott, New York, 1978, s. 151: "İletişim sistemlerinin kapsamı gittikçe genişlerken, resmin bilgiyi aktarma konusundaki önemi azalmıştır."

29. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn, Londra, 1973, s. 86-9 (Türkçesi: "Charles Baudelaire, Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1995, YKY, s. 95-176).

taramaları, endüstriyel seri yeniden üretim karşısında el sanatlarının dumura uğramasının birer tanığıdırlar. Meryon örneği, 19. yüzyılda görmenin geçicilikten ayrılmaz olduğunu, yani gelip geçen yeni süreler, hızlar, akış ve gereksiz olma deneyimlerinden, görsel bellek yapısındaki yeni yoğunluk ve tortulaşmalardan ayrı tutulamayacağını vurgular. Modernite bağlamında algı, Benjamin için hiçbir zaman dünyayı bir mevcudiyet olarak açığa çıkartamıyordu. Gözlemci tarzlarından biri, malı andıran aldatıcı imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin hareketli tüketicisi olan *flâneur*'dü.[30] Ne var ki modernleşmenin yıkıcı dinamizmi, aynı zamanda bu dinamizmin etkilerine karşı koyan bir görmenin, şimdi'yi kendi tarihsel art-imgeleri içinde yakalayarak yeniden canlandıran bir algının önkoşuluydu. Benjamin'in radikal alternatifler getirmeye çalıştığı, kitlelerin "standartlaştırılmış ve kendi doğasına yabancılaşmış" algısı, ironik bir biçimde gücünün çoğunu, 19. yüzyılda art-imge ve bunun özel geçiciliği hakkında yapılan ampirik incelemelere borçludur. Bu konuya 3. ve 4. bölümlerde değineceğim.

On dokuzuncu yüzyıl resmi, çok farklı nedenlerden ötürü, Benjamin'den bir iki kuşak önceki çağdaş sanat tarihi kurucuları tarafından da hafife alınmıştır. Sanat tarihinin akademik bir disiplin olarak yine aynı 19. yüzyıl ortamında ortaya çıktığı kolayca unutulabilir. On dokuzuncu yüzyıldaki üç gelişme, sanat tarihi uygulamasının kurumsallaştırılmasıyla iç içe yaşanmıştır: (1) biçimlerin zaman içinde kendini açımlayan şeyler olarak toplanmasına ve sınıflandırılmasına izin veren tarihselci ve evrimci düşünce tarzları; (2) boş zamanın yaratılmasını ve kent nüfusu içinde daha büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler, ki bunların bir sonucu olarak halka açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır ve (3) çeşitli sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yan yana koyan yeni görsel seri yeniden üretim olanakları. On dokuzuncu yüzyıl modernitesi kısmen sanat tarihinin bir matrisini oluşturmuşsa da bu modernitenin sanat yapıtları, 20. yüzyılın başına kadar bile sanat tarihindeki hâkim açıklama ve sınıflandırma kategorilerine alınmamışlardır.

Örneğin biri Morelli diğeri de Warburg okulundan gelen önemli iki gelenek, incelemelerine 19. yüzyıl sanatını dahil edememiş ya da dahil

30. Bkz. Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique 39*, Güz 1986, s. 99-140. (*Flâneur* Türkçede "aylak" ile karşılanabilir – ç.n.)

etmeye yanaşmamışlardır. Söz konusu uygulamalarla bunların ortaya çıktığı tarihsel uğrak arasındaki diyalektik ilişkiye karşın bu gerçekleşmemiştir: Morelli okulu, yeni teknoloji ve mübadele biçimleri "el", yaratıcılık ve orijinallik gibi kavramların sorgulanmasını güncel hale getirdiğinde, yaratıcılık ve orijinallik konularına eğilir; Warburg okulunun birlik içindeki bir kültürün ruhsal temellerini ifade eden simgesel biçimlerle ilgilenişi ise bu tür biçimlerin şimdinin içinde mevcut olmaması ya da imkânsızlığı konusunda yaşanan kolektif bir kültürel umutsuzlukla çakışır. Dolayısıyla da sanat tarihinde çakışan bu iki tarz, antik dönemin figüratif sanatını ve Rönesans'ı ayrıcalıklı nesneler olarak ele alırlar.

Burada ilginç olan nokta, sanat tarihi kurucularında, bilinçaltında ya da başka şekilde, 19. yüzyıl sanatı ile önceki yüzyıllardaki sanat arasında temel bir kesintinin yaşandığına ilişkin çok yaygın bir kanının yerleşmiş olmasıdır. Onların hissettikleri kesintinin, Manet ve izlenimcilerin simgelediği o bildik kırılma olmadığı aşikâr. Ingres, Overbeck, Courbet, Delaroche, Meissonier, von Köbell, Millais, Gleyre, Friedrich, Cabanel, Gerôme ve Delacroix gibi burada çok azının adını anmış olduğum birbirinden çok farklı ressamların nasıl olup da hep birlikte, kendilerinden öncekilere benziyormuş gibi görünmekle beraber bunlardan sarsıcı bir biçimde farklılaşan mimetik ve figüratif bir temsil düzlemini canlandırdıklarıyla ilgilenmişlerdir daha çok. Sanat tarihçilerinin eklektisizm ve "indirgenmiş" biçimler konusundaki sessizliği, kayıtsızlığı ve hatta küçümser tavırları, bu dönemin aynı analiz yöntemleriyle ele alınamayacak, aynı yollarla dile gelmesi sağlanamayacak, hatta aynı yollarla okunamayacak kadar radikal bir biçimde farklı olan görsel bir dilin oluşturulduğunu ima etmektedir.[31]

Ne var ki sonraki dönemin sanat tarihçileri öncekiler tarafından sezilen bu kopuşun, bu farklılığın üstünü kısa bir süre içinde örtmüşlerdir. Açıkça coşkusuz ve nesnel incelemeler sonucunda, tıpkı geç antik dönem sanatında yaşandığı gibi, 19. yüzyıl da sanat tarihi disiplini içindeki ana akıma yavaş yavaş asimile edilmiştir. Önceki sanat tarihçilerinin ürktüğü yabancılığı evcilleştirmek amacıyla da önceki dönemlere ait sanatın incelenmesinde kullanılan modellere başvurulmuş-

31. Burckhardt, Hildebrand, Wölfflin, Riegl ve Fiedler'de çağdaş sanatın büyük bir bölümüne duyulan düşmanlık Michael Podro tarafından *The Critical Historians of Art*, New Haven, 1982, s. 66-70 içinde anlatılmaktadır.

tur.[32] Her ne kadar başlangıçta Rönesans resminden yalnızca temel biçimsel kategoriler aktarılmışsa da 19. yüzyıl sanatçılarına, 1940'larla birlikte sınıf içeriği ve popüler imge dağarcığı gibi kavramlar, geleneksel ikonografinin yerine kullanılmaya başlanmıştır. Ne var ki 19. yüzyıl resminin böyle kesintisiz bir sanat tarihi geleneğine ve tek sesli söylemsel bir aygıta dahil edilmesiyle birlikte bu resmin çok temel nitelikte olan o farklılığından da bir şeyler yitirilmiştir. Bu farklılığı yeniden gün ışığına çıkartmak için, 19. yüzyıl sanatının yapımı, tüketimi ve etkisinin, bir gözlemciye ve sanat tarihinin geleneksel olarak incelediği alanın oldukça dışına taşan bir görsel alan örgütlenmesine nasıl bağlı olduğuna dikkat etmek gerekir. En azından 1830 sonrası resminin bağımsız ve kendi kendine yeten bir inceleme alanı olarak yalıtılması hayli sorunlu bir konudur, demekle yetinelim. Tüm görsel imge dağarcığının dolaşımı ve alımlanması yüzyılın ortalarında artık o kadar birbirine bağlı hale gelmiştir ki, hiçbir görsel temsil aracı ya da biçimi artık belirgin bir özerk kimliğe sahip değildir. Herhangi bir imgenin anlam ve etkileri, her zaman aşırı yüklü ve çoğul olan duyusal çevre ve bu çevre içinde yer alan gözlemciyle yan yanadır. Örneğin Benjamin için 19. yüzyıl ortalarında sanat müzesi, bir gözlemcinin deneyimlediği ve içinde dolaştığı birçok düş alanından yalnızca birisiydi; pasajlar, botanik bahçeleri, balmumu heykel müzeleri, kumarhaneler, tren istasyonları ve mağazalardan bir farkı yoktu.[33]

Nietzsche ise bireyin bu ortamdaki konumunu bir asimilasyon krizine benzetmektedir:

> Duyular çok daha fazla uyarılabilir haldedir... birbirinden çok farklı ve hiç olmadığı kadar büyük bir izlenimler bolluğu – yemeklerin, edebiyatların, gazetelerin, biçimlerin, zevklerin, hatta manzaraların *kozmopolitliği*. Dışarıdan akan bu etkilerin temposu *prestissimo* (en hızlı), izlenimler karşılıklı olarak birbirlerini siliyor; içgüdüsel olarak bir şeyi içimize almaya, *derinliklerimize* kadar indirmeye, sindirmeye karşı direniyoruz – bunun sonucu, sindirimin *zayıflamasıdır*. İzlenimler içinde boğulmaya bir tür *uyum* gösteriyoruz: İnsan *eylemeyi* unutuyor; artık yalnızca dışarıdan gelen uyarılara karşı tepki veriyor.[34]

32. On dokuzuncu yüzyıl sanatına, önceki sanat tarihinin metodolojisi ve kavramlarını empoze eden ilk etkili girişimlerden biri Walter Friedlaender'e aittir: *David to Delacroix*, çev. Robert Goldwater, Cambridge, Mass., 1952; orijinal Almanca basımı 1930. Friedlaender Fransız resmini birbiriyle yer değiştiren klasik ve barok dönemler olarak açıklamaktadır.

33. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, 1982, cilt 1, s. 510-23.

Benjamin gibi Nietzsche de düşünerek algılayan bir gözlemcinin mümkün olmadığı görüşündedir ve modernitenin merkezi özelliklerinden birinin estetik-karşıtı eğlence olduğunu saptar; daha sonraları Georg Simmel ve diğerleri bu konuyu ayrıntılı olarak inceleyecektir. Nietzsche "dışarıdan akan etkiler", "uyum", "tepki" ve "uyarılır olmak" gibi yarı-bilimsel sözcükleri kullanırken, yeni ve algılanabilen bileşenlerle zaten yeniden örgütlenmiş olan bir dünyadan söz etmektedir. Bu durumda modernite, klasik görme modellerinin ve bunların sabit temsil alanlarının çöktüğü bir uğrağa karşılık gelir. Gözlem artık belirli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyumlar ve uyarılar meselesidir. 1820 ve 1830'lu yıllarda başlayan şey, gözlemcinin, *camera obscura* tarafından varsayılan sabit iç/dış mekân ilişkilerinin dışına, içsel duyum ile dışarıdaki gösterge arasındaki ayrımın geri dönülemez biçimde bulanıklaştığı, sınırları belirsiz bir alan üzerindeki konuma yerleştirilmesidir. Eğer 19. yüzyılda görmenin "özgürleştirilmesinden" söz etmek mümkünse, bunun ilk yaşandığı dönem 1820 ve 1830'lu yıllardır. *Camera obscura*'nın yasal modelinin olmadığı bir durumda görme özgürleşir, görmeyi ve nesnelerini oluşturan katı yapılar yıkılır.

Ancak görmenin oturtulmuş olduğu o aşkın temelin nihai olarak çözülmesiyle neredeyse eşzamanlı olarak gözün etkinliğini yeniden kodlamak, onu yönlendirmek, üretkenliğini artırmak ve dikkatinin dağılmasını önlemek amacıyla çok sayıda araç çıkacaktır ortaya. Dolayısıyla bir yandan klasik görme alanını çökertmiş olan kapitalist modernleşmenin kendi zorunlulukları, diğer yandan da görsel dikkati empoze etmek, duyuları rasyonelleştirmek ve algıyı yönetmek amacıyla teknikler üretilmesine yol açmış oldu. Bunlar, görsel deneyimin aletsel olduğuna, değiştirilebileceğine ve temelde soyut olduğuna dair bir kanıya ihtiyaç duyan disiplin temelli tekniklerdi ve gerçek bir dünyanın kalıcılık ve süreklilik kazanmasına da hiçbir zaman izin vermediler. Görme, gözlemcinin bedeninin ampirik dolaysızlığı içine yerleştirilir yerleştirilmez, zaman, hareket ve ölüme tabi kılındı. *Camera obscura*'nın otorite, kimlik ve evrenselliğe ilişkin verdiği güvence artık geride kalmış başka bir döneme aitti.

34. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, New York: 1967, s. 47 (Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Sedat Umran, İstanbul, 2002, Birey Yayınları). Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Kritische Studienausgabe içinde, haz. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, Münih, 1988, cilt 12, s. 464.

II

CAMERA OBSCURA VE NESNESİ

Bu bilgi türü, en doğru, en otantik olanmış
gibi görünüyor, çünkü nesnesi tüm bütünlüğü içinde
eksiksiz olarak önünde durmaktadır.
Ne var ki bu sarih kesinlik olgusu, gerçekten ve
zaten kabul edilegeldiği gibi en soyut,
en fakir doğruluk türüdür.

– G. W. F. Hegel

Metodolojik tartışmadaki yaygın eğilim,
bilgi sorunlarına ebedi türlermişçesine yaklaşmaktır.
Önermeler, tarihsellikleri hiç değerlendirilmeden ve
farklı tarihsel katmanlara ait olabilecekleri
hiç dikkate alınmadan karşılaştırılır birbirleriyle.

– Paul Feyerabend

Görmeyi ve görselliği kuramlaştırma girişimlerinin çoğu, kesintisiz ve fazlasıyla kapsayıcı bir Batı görsel geleneğine vurgu yapan modellere göbekten bağlıdır. Batıda hâkim olan spekülatif ya da skopik görme geleneğinin, bir bakıma örneğin Platon'dan günümüze ya da 14. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar kesintiye uğramadığını ileri sürmenin çoğu zaman stratejik açıdan gerekli olduğu su götürmez. Amacım, yararları da olan bu modellere karşı çıkmak değil, bu tür yekpare yapıların çok önemli kesintileri gizlediğini vurgulamak. Aslında benim ilgilendiğim, farklı farklı biçimlerde geliştirilmeye devam eden ve her yerde karşılaştığımız şu söylemdir: 19. yüzyılda fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması Batı'da uzun bir teknolojik ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir ve *camera obscura* bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşmiştir. Böyle bir şema, bu evrimin her adımında, gözlemcinin dünyayla ilişkisine dair aynı temel önvarsayımların geçerli olduğuna işaret eder. Film ya da fotoğraf tarihi hakkında, daha ilk bölümlerinde uzun bir evrimleşme merdiveninin ilk basamağı ya da ilk biçimi olarak *camera obscura*'yı gösteren bir 17. yüzyıl ahşap baskısının mutlaka yer aldığı düzinelerce kitap vardır.

Süreklilik ilkesine dayanan bu modeller farklı ve hatta karşıt siyasi konumlara sahip tarihçiler tarafından kullanılmıştır. Muhafazakârlar, temsilde gerçek gibiliğe doğru sürekli ivmelenen bir gelişimi temel alan bir değerlendirmeyi öne sürme eğilimindedirler; burada Rönesans perspektifi ve fotoğraf, "doğal görme"ye tam anlamıyla nesnel bir eşdeğer arayışının parçalarıdır. Bu anlayıştaki bilim ve kültür tarihlerinde *camera obscura*, 17. ve 18. yüzyıl Avrupası'nda gözleme dayalı bilimlerin gelişimine dahil edilir. Işık, mercek ve göz hakkında elde edilen bilgi birikimi, fiziksel dünyanın doğru bir şekilde araştırılması ve temsil edilmesini sağlayan bir dizi keşif ve başarının parçası haline gelir. Bu keşif ve başarılar dizisinde öne çıkan olaylar arasında genellikle 15. yüzyılda doğrusal (merkezi) perspektifin bulunuşu, Galileo'nun kariyeri, Newton'un tümevarımsal çalışmaları ve İngiliz ampirizminin ortaya çıkışı da sayılmaktadır.

Buna karşın radikal tarihçiler genelde *camera obscura* ile sinemayı, yüzyıllar boyunca geliştirilmiş olan, gözlemcinin statüsünü belirlemeye ve düzenlemeye halen devam eden tek bir siyasal ve sosyal iktidar düzeneğine bağlı görürler. Bu eğilimde olan bazıları için *camera obscura*, temsil biçimlerinin ideolojik doğasını gösteren, "burjuva hümanizminin" haddini bilmez epistemolojik varsayımlarını ortaya koyan bir örnektir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan film kamerasının da, giderek farklılaşan biçimlerde de olsa aynı temsil ideolojisini ve aynı aşkın özneyi sürdürdüğü iddia edilir.

Bu bölümde amacım, *camera obscura*'nın görme modelini tarihsel özgüllüğü içinde değerlendirmek ve ardından bu modelin, gözlemciye ve görmeyi oluşturan şeylere ilişkin görüşlerin radikal bir biçimde değişmesiyle birlikte, 1820 ve 1830'larda nasıl çöktüğünü ortaya koymaktır. On dokuzuncu yüzyılın daha sonraki kısmında sinema ve fotoğraf ile *camera obscura* arasında biçimsel karşılaştırmalara gitmek mümkünmüş gibi görünse de, bu karşılaştırmalar söz konusu aygıtın varsaydığı görme koşullarında yaşanan büyük kırılmanın sonrasındaki sosyal, kültürel ve bilimsel ortamda yapılmıştır.

Karanlık ve kapalı bir iç mekâna küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir. Öklid, Aristoteles, İbni Heysen*, Ro-

* 965-1038, optik bilimini, özellikle de merceklerin özelliklerini incelemiş olan Arap düşünür. (ç.n.)

ger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır. Bu tür gözlemlerin uzun tarihi henüz yazılmamıştır ve bu tür bir girişim bu bölümün amacını ve sınırlı kapsamını fazlasıyla aşacaktır.

Ne var ki bir imgenin bu şekilde üretilebildiğine ilişkin uzun zamandır bilinen ampirik olgu ile tarihsel olarak oluşturulmuş insan yapımı bir *camera obscura* arasında ayrım yapmak önemlidir. Çünkü *camera obscura* basitçe atıl ve nötr bir alet parçası ya da yıllarca üzerinde deneyler yapılan ve geliştirilen bir teknik öncüller kümesi değildi. *Camera obscura* daha ziyade, çok daha büyük ve yoğun bir bilgi ve gözlemci özne düzenlemesinin içinde yer alıyordu. Tarihsel bakış açısıyla söyleyecek olursak, 1500'lerin sonundan 1700'lerin sonuna kadar geçen neredeyse iki yüzyıllık bir süre boyunca, *camera obscura*'nın yapısal ve optik ilkeleri, gözlemcinin statüsü ve olanaklarını tarif eden hâkim bir paradigma halinde katılaşmıştı. Bu paradigmanın kuşkusuz tek olmamakla beraber hâkim olduğunu vurgulamak istiyorum. On yedinci ve 18. yüzyıllar boyunca *camera obscura*'nın, insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de en fazla başvurulan model olduğu su götürmez. Hayli sorunlu bir nesne olarak *camera obscura* basit bir optik aygıtın çok ötesindeydi. İki yüzyıl boyunca felsefi bir metafor, fiziksel optik biliminde bir model olarak yerini koruduğu *gibi*, teknik bir aygıt olarak çok çeşitli kültürel etkinliklerde de kullanıldı.[1] İki yüzyıl boyunca hem rasyonalist hem de ampirist düşün-

1. *Camera obscura* hakkındaki geniş literatür, Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth, 1974 ve Lawrence Gowing, *Vermeer*, New York, 1952'de özetlenmiştir. Bu yapıtlarda belirtilmeyen genel incelemeler şunlardır: Moritz von Rohr, *Zur Entwicklung der dunklen Kammer*, Berlin, 1925; John J. Hammond, *The Camera Obscure: A Chronicle*, Bristol, 1981. Şu yayınlarda *camera obscura*'nın 18. yüzyılda nasıl kullanıldığına ilişkin değerli bilgiler yer almaktadır: Helmuth Fritzsche, *Bernardo Belotto genannt Canaletto*, Magdeburg, 1936, s. 158-94; Decio Gioseffi, *Canaletto; Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Trieste, 1949. *Camera obscura*'nın 17. yüzyıldaki sanatsal kullanımı için şu yapıtlara bakılmalıdır: Charles Seymour, Jr., "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the *Camera Obscura*", *Art Bulletin* 46, sayı 3, Eylül 1964, s. 323-31; Daniel A. Fink, "Vermeer's Use of the *Camera Obscura*: A Comparative Study", *Art Bulletin* 53, sayı 4, Aralık 1971, s. 493-505; A. Hyatt Mayor, "The Photographic Eye", *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, sayı 1, Yaz 1946, s. 15-26; Heinrich Schwarz, "Vermeer and the *Camera Obscura*", *Pantheon* 24, Mayıs-Ha-

ce geleneklerinde, gözlem sayesinde dünya hakkında nasıl hakiki çıkarsamalar edinilebileceğine ilişkin bir model oluşturmakla kalmadı, bu modelin fiziksel vücut buluşu, aynı zamanda görünür dünyayı gözlemlemek için bir araç, popüler eğlence, bilimsel incelemeler ve sanatsal uygulamalar için bir alet olarak yaygın bir biçimde kullanıldı. *Camera obscura*'nın soyut bir şema olarak biçimsel işleyişi sabit kalmış olabilir, ancak bu aygıtın ya da metaforun gerçek sosyal ve söylemsel alandaki işlevi çok ciddi değişikliklere uğramıştır. On dokuzuncu yüzyılda *camera obscura* paradigmasının kaderi bu değişimlerin bir kanıtıdır.[2] Bir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen aynı cihaz, Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitselleştiren usullerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir.[3]

Peki 17. ve 18. yüzyılda *camera obscura*'nın statüsü konusunda bir görüş birliği olduğunu ileri sürmeme, söz konusu uzun zaman dilimini tek bir birim olarak görmeme izin veren şey nedir? *Camera obscura*'nın fiziksel ve işlevsel yapısının, anılan dönem boyunca sürekli değiştiği

ziran 1966, s. 170-180; Arthur K. Wheelock, *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, New York, 1977 ve Joel Snyder, "Picturing Vision", *Critical Inquiry 6*, Bahar 1980, s. 499-526.

2. Bkz. Colin Murray Turbayne, *The Myth of Metaphor*, New Haven, 1962, özellikle s. 154-8, 203-8; burada *camera obscura*'nın tarihsel olmayan bir kavram olarak antik çağdan günümüze kadar algıyla ilgili temsil ve kopya kuramlarına bağlı olduğu ileri sürülür. Çağdaş fotoğrafçılık ile kartezyen *camera obscura*'nın yapısı hakkında aynı derecede tarihsel olmayan bir tartışma için bkz. Arthur Danto, "The Representational Character of Ideas and the Problem of the External World", *Descartes: Critical and Interpretative Essays* içinde, Michael Hooker (haz.), Baltimore, 1978, s. 297-8.

3. Karl Marx, *The German Ideology*, C. J. Arthur (haz.), New York, 1970, s. 47 (Türkçesi: *Alman İdeolojisi*, Feuerbach, çev. Ahmet Kardam, Sevim Belli, Ankara, 1992, Sol Yayınları); Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1896, çev. N. M. Paul ve W. S. Palmer, New York, 1988, s. 37-9; Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, çev. James Strachey, New York, 1955, s. 574-5 (Türkçesi: *Düşlerin Yorumu I-II*, çev. Emre Kapkın, İstanbul, 1996, Payel Yayınları). Hegel'in "tersyüz edilen dünyası" (*verkehre Welt*) *camera obscura* modelinin sonradan reddi konusunda çok önemlidir; bkz. *Phenomenology of Mind*, çev. J. B. Baillie, New York, 1967, s. 203-7 (Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, 1993, İdea Yayınevi). Aynı zamanda şu yayınlara da bakılabilir: Sarah Kofman, *Camera Obscura de l'idéologie*, Paris, 1973; Constance Penley, Janet Bergstrom vd., "Critical Approaches", *Camera Obscura*, Sayı 1, Güz 1976, s. 3-10 ve W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, s. 160-208.

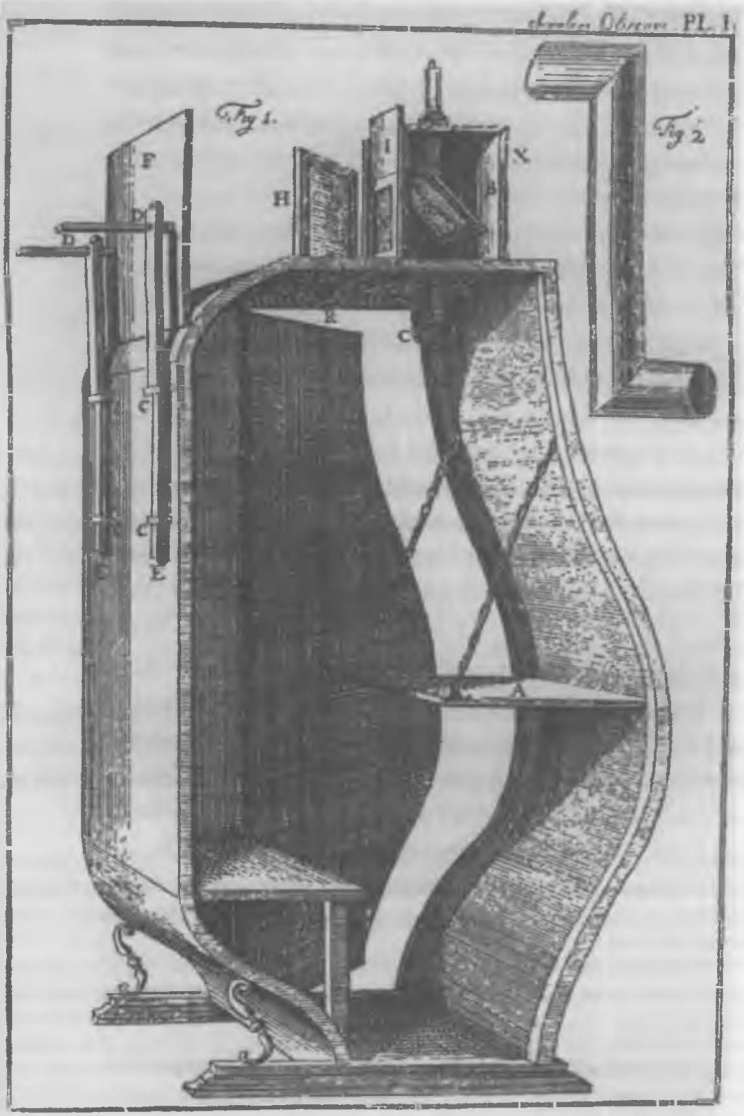
aşikârdır.[4] Örneğin 1650'de ilk taşınabilir aygıtlar kullanılmaya başlanmış ve 1700'lerin sonlarına doğru modeller gittikçe küçülmüştür. Öte yandan bu aletle ilişkilendirilen çeşitli sosyal ve temsili kullanım tarzları, iki yüzyıl boyunca kuşkusuz ciddi biçimde değişmiştir. Ancak her ne kadar yerel uygulama biçimleri değişkenlik gösterse de burada sıra dışı olan, *camera obscura*'nın bazı birincil özelliklerinin bu dönem boyunca tutarlı bir biçimde yinelenmesidir. Bu doğrultudaki ifadelerin yerleri ne kadar çeşitli ve birbirleriyle ilgisiz olsa da, *camera obscura*'nın oluşturduğu formel ilişkiler, *düzenli bir biçimde* ve hep aynı tarzda defalarca *dile getirilmiştir.*

Camera obscura'nın sadece söylemsel bir kimliğe sahip olduğunu iddia etmiyorum kuşkusuz. Bu aletin ifadeler vasıtasıyla tanımlanabilir olduğunu kabul edersek, bu ifadelerin her biri zorunlu olarak özneler, uygulamalar ve kurumlarla bağlantılıdır. Belki de *camera obscura* ya da başka herhangi bir optik aleti anlamaya çalıştığımızda karşılaştığımız en büyük engel, optik alet ile gözlemcinin birbirinden bağımsız olarak var olduğu, gözlemci kimliğinin, teknik malzemeden ibaret olan bir optik aletten bağımsız olarak oluştuğu fikridir. Çünkü *camera obscura*'yı oluşturan aslında tam da çoğul kimliğidir; hem söylemsel bir düzen içinde epistemolojik bir figür, hem de kültürel uygulamaları düzenleyen sistem içinde bir nesne olması anlamında, "karışmış" statüsüdür.[5] *Camera obscura*, Gilles Deleuze'ün montaj *–assemblage–* olarak adlandıracağı şeydir; "eşzamanlı ve birbirinden ayrılmaz bir biçimde, hem bir makine montajı hem de beyanların montajıdır", hem kendisi hakkında bir şey söylenen bir nesne, hem de aynı zamanda kullanılan bir nesnedir.[6] Montaj, söylemsel oluşumun maddesel uygulamalarla iç

4. Bu dönem boyunca görülen çeşitli modellerin ayrıntıları için örneğin bkz. Gioseffi, *Canelatto*, s. 13-22.

5. "Materyalist yöntemin yola çıktığı ayrımlar –ki bu yöntem baştan beri ayrımlarla ilerler– son derece karışmış olan bu nesnenin kendisine getirilen ayrımlardır ve bu nesneyi yeterince karışmış ve eleştirel olmayan bir biçimde günümüze yansıtamaz." Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn, Londra: 1973, s. 103. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: 1980, cilt 1/3, s. 1160 içinde; "Fragment einer methodologischen Einleitung, zu: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" (Türkçesi: "Charles Baudelaire, Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", Walter Benjamin, *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1995, YKY, 2. basım, s. 95-177).

6. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and*



Taşınabilir *camera obscura*.

içe geçtiği bir yerdir. Dolayısıyla *camera obscura* ne teknolojik ne de söylemsel bir nesneye indirgenebilir: Metinsel bir figür olarak sürdürdüğü varlığını bir makine olarak kullanımından hiçbir zaman ayrıştıramayacağımız karmaşık bir sosyal alaşım.

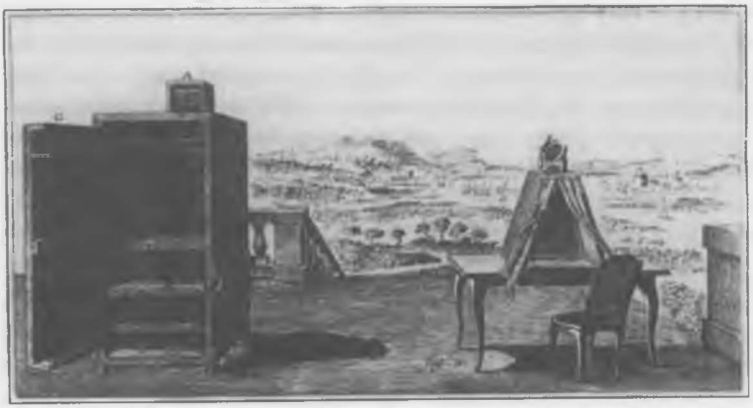
Bu yüzden de *camera obscura*'nın, nüfuzlu tarihsel incelemelerde merkezi bir rol oynayan teknolojik determinizmin evrimci mantığından kurtarılması gerekir. Bu anlayışa göre *camera obscura*, yalnızca fotoğrafın doğumuna yol açan gelişmeler içinde bir öncü ya da ilk basamaktır.[7] Deleuze'den yeni bir alıntı yapacak olursak: "Makineler teknik olmadan önce sosyaldir".[8] Fotoğraf, kuşkusuz teknik ve malzeme açısından kendinden öncekilere dayanır ve her iki aletteki yapısal ilkelerin birbiriyle ilgisiz olmadığı da açıktır. Ancak *camera obscura* ile fotoğraf kamerasının montaj, uygulama ve sosyal nesneler 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. On dokuzuncu yüzyılın başında *camera obscura* artık hakikat üretimi ve hakiki olanı görmek üzere konumlandırılan bir gözlemci ile eşanlamlı 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.

Herkesin bildiği gibi sanat tarihçileri sanat yapıtlarıyla ilgilenirler. Bu yüzden de çoğu için *camera obscura*, resimlerin ya da baskıların biçimsel yapısını belirleyen bir nesne olmanın ötesinde ilgi uyandırmaz.

Schizophrenia, çev. Brian Massumi, Minneapolis: 1987, s. 504 (Türkçesi: *Kapitalizm ve Şizofreni I. Göçebebilim İncelemesi*, çev. Ali Akay, 1990, Bağlam Yayınları; *Savaş Makinesi, Kapitalizm ve Şizofreni II. Kapatma Aygıtı*, çev. Ali Akay, 1993, Bağlam Yayınları).

7. Fotoğrafçılık tarihiyle ilgili yapıtlarda başlangıç noktasını, yaygın olarak fotoğraf kamerasının embriyosu olarak görülen *camera obscura* oluşturur. Ardından fotoğrafın doğumu, optik alet olarak *camera obscura*'nın fotoğraf-kimyası alanındaki yeni buluşlarla tesadüfen karşılaşması ile "açıklanır". Örneğin bkz. Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, New York, 1965, s. 9-15; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York, 1964, s. 11-3; Josef Maria Eder, *History of Photography*, çev. Edward Epstein, New York: 1945, s. 36-52; Heinrich Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, Chicago, 1985, s. 97-117.

8. Gilles Deleuze, *Foucault*, çev. Seán Hand, Minneapolis, 1988, s. 13.



***Camera obscura*'lar. On sekizinci yüzyıl ortası.**

Camera obscura'yla ilgili olarak özellikle 18. yüzyıl bağlamında yazılmış yazılarda *camera obscura*'nın yalnızca sanatçılar tarafından kopya çıkartmak ve resim yapılırken yardımcı olması için başvurulan bir alet olarak irdelendiği görülür. Çoğu zaman sanatçıların aslında yetersiz olan bir ikameyle yetinmek zorunda kaldıkları düşünülür; onların asıl istedikleri şey, kısa bir süre sonra ortaya çıkacak olan fotoğraf kamerasıdır.[9] Bu tür bir vurgu birincil amacı resim üretmek *olmayan* bir alete, 20. yüzyıla ait bir dizi varsayımın, özellikle de verimlilik odaklı bir mantığın yüklenmesine yol açar. *Camera obscura* sayesinde kopya çıkarmak, yani kopyası alınan görüntünün izlerinden yararlanılarak sabit

9. Arthur K. Wheelock *camera obscura*'nın "gerçek gibiliğinin", perspektifi fazlasıyla mekanik ve soyut bulan 17. yüzyıl Flaman ressamlarının natüralist eğilimlerini tatmin ettiğini iddia eder. "Çevrelerindeki dünyayı keşfetmeye çalışan Flaman ressamlar için *camera obscura*, gerçek natüralist bir resmin neye benzemesi gerektiği konusunda eşsiz bir araçtı." "Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the *Camera Obscura*", *History of Photography* 1, No. 2, Nisan 1977, s. 93-101. Tartışmaya açık "gerçekten doğal" bir resim kavramını ortaya atan Wheelock, bu aletin görsel "gerçekliğin" tarafsız ve sorunsuz bir temsiline izin verdiğini varsayar. Anlaşıldığı kadarıyla Gombrich'in izinden giden Wheelock biçemsel bir değişim süreci tarif eder ve burada *camera obscura* kullanımı, gerçekliğe daha çok benzeyen resimleri üretmek üzere geleneksel uygulamalar ve şemalarla etkileşime girer. Bkz. *Perspective, Optics, and Delft Artists*, s. 165-84. Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago, 1983, s. 32-3) adlı yapıtında *camera obscura*'nın gerçekliğe çok daha yakın bir imge ürettiğini ileri sürer.

kılınması, bu aletin kullanılabildiği alanlardan yalnızca biriydi. Hatta 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, önemli birçok yazıda böyle bir kullanım arka plana itilmiştir. Örneğin *Encyclopédie*'de yer alan "*camera obscura*" maddesinde kullanım alanları şu sıra içinde sayılır: "Görmenin doğası hakkında çok aydınlatıcıdır; nesnelerine kusursuz biçimde benzeyen imgeler ürettiği için sunduğu görüntü eğlendirir; nesnelerinin renklerini ve devinimlerini başka herhangi bir temsil türünden çok daha iyi bir biçimde temsil eder." Ve çok sonraları "resim yapmasını bilmeyen bir kişinin, bu alet aracılığıyla son derece doğru bir biçimde resim yapabileceği,"[10] belirtilir. *Camera obscura*'yı salt bir yardım aletine indirgemeyen ve kendi etkinliğini kendi kendine yeten bir tarzda sergilediğini anlatan, insandaki görme ile analoji kuran yazılar çok yaygındır. Optik maharetini kavrayabilenler için *camera obscura* görselliğin işleyişini tamamen berraklaştırırken, ilkelerinden bihaber olanlara da yanılsamanın zevkini tattırıyordu. Ancak nasıl ki merkezi perspektif kendi içinde anamorfozların* kesintiye uğratma olanaklarını barındırıyorduysa, *camera obscura*'nın gerçekliğe gösterebileceği sadakat de aletin yanılsama yaratabilen tekniklere yatkınlığından ötürü tehdit altındaydı. *Camera obscura* ile koşut olarak gelişen *laterna magica*** ise *camera obscura*'nın düzeneğini devralmaya ve yapay ışık kullanımıyla yansıtılan ve projekte edilen imgeleri iç mekânına dökerek onun işleyişini tersyüz etmeye adaydı.[11] Buna karşın *camera*

* Bir cismin görüntüsünün görünen büyüklüğü yatay ve düşey olarak aynı olmadığı zaman meydana gelen olay. (ç.n.)

** Bir imgenin mercek yardımıyla büyütülmüş görüntüsünü ekrana yansıtan bir düzenek. (ç.n.)

10. *Encylopédie ou dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1753, cilt 3, s. 62-4. Yüzyılın başlarında John Harris, *camera obscura*'nın sanatçılar tarafından kullanıldığından ya da bu alet tarafından yansıtılan resimlerin kaydedilebileceğinden söz etmez. Harris daha çok aletin yaygın bir eğlence aleti ve görme ilkelerini somutlaştıran bir eğitim aracı olarak kazandığı statüyü vurgular. Bkz. *Lexicon Technicum: or a Universal English Dictionary of Arts and Sciences*, Londra, 1704, s. 264-73. William Molyneux de *camera obscura*'nın sanatsal kullanımı konusunda sessiz kalırken bunu *laterna magica* ve *peep-shows* (büyüteç bir mercek yardımıyla içindeki resimlere bakılabilen kutucuk) ile ilişkilendirir: *Dioptrica nova: A Treatise of Dioptricks in Two Parts*, Londra, 1692, s. 36-41. *Camera obscura*'nın sanat alanındaki kullanımıyla ilgili tipik bir eğitim kitabı için bkz. Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, 1755, s. 137-56.

11. Cizvit papazı Athanasius Kircher'in (1602-1680) yapıtı ve efsanevi *laterna magica* teknolojisi, klasik optik sistemlerinin ters yönde önemli bir kullanımıdır.

obscura'nın bu zıt yöndeki kullanımı hiçbir zaman etkili bir söylemsel ya da toplumsal konum kazanmadığı için tarif ettiğim başat modele meydan okuması söz konusu değildi.

Ancak *camera obscura*'nın anlam ve etkilerini, merkezi perspektif tekniklerine eşit kılma tuzağına da düşmemek gerekir. Her ikisinin birbiriyle ilgili olduğu aşikâr olmakla beraber, *camera obscura*'nın dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tanımladığını vurgulamak gerekir; merkezi perspektifte ise gözlemci yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılır. Dolayısıyla da *camera obscura* çok daha geniş bir özne etkisi ile eşanlamlıdır; bakan kişi ile belirli bir resim yapma işlemi arasındaki ilişkiden çok daha fazlası söz konusu olur. Günümüzde yazılanların çoğunda *camera obscura*'nın en etkileyici özelliği olarak, devinimi temsil etme özelliği öne çıkartılır. *Camera obscura*'nın içinde, hareket eden yayalar ya da rüzgârda salınan dallarla ilgili yanıp sönen resimleri görenler, bu görüntülerin orijinal nesnelerden çok daha canlı göründüğünü şaşkınlıkla belirtmişlerdir.[12] Bu yüzden perspektifin oluşturduğu yapı ile *camera obscura*'nın yansıttığı görüntüyü, fenomenolojik bakımdan karşılaştırmak bile mümkün değildir. *Camera obscura*'da temel olan şey, bakan kişi ile dışarıdaki dünyanın sınırlandırılmayan ve farklılaştırılmayan genişlemesi arasında kurulan ilişki ve bu aygıtın, kişinin görme alanı içinde kalan kısmın canlılığından taviz vermeden, bunu temiz ve keskin bir biçimde kesip çıkartarak ya da sınırlandırarak görünür kılmasıdır. Ancak *camera obscura*'da o kadar belirgin biçimde ortaya çıkan devinim ve geçicilik, her zaman temsil eylemini öncelemiştir; devinimi ve zamanın geçtiğini görmek hep mümkün olmuştur, ancak temsil edilmeleri imkânsızdır.[13]

Bkz. *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, 1646, s. 173-84. Kircher, gözlemcinin dışarıya şeffaf bir biçimde erişmesini sağlamak yerine kameranın içine düşsel bir parıltı düşürme teknikleri icat etmiştir. Bu ilahi aydınlığı simüle etmek için mercek yerine çeşitli yapay ışık kaynakları, aynalar, yansıtılmış resimler ve bazen de ışık geçiren değerli taşlar kullanmıştır. Her ne kadar Kircher reform karşıtı bir zeminde hareket etmiş olsa da, çok genel anlamda, *camera obscura*'yı tam zıt yönde, modernleşmiş, Protestan bir öznelliğin içe dönüklüğüyle ilişkilendirmek mümkündür.

12. Örneğin bkz. Robert Smith, *Compleat System of Opticks*, Cambridge, 1738, s. 384 ve John Harris, *Lexicon Technicum*, s. 40.

13. On sekizinci ve 19. yüzyılda klasik bilim "tekil gerçeklikleri, onları besleyen ve şekil veren, baş edilebilir olmalarını sağlayan, hatta anlaşılır kılan, ama aynı zamanda onları özde daima değiştiren karmaşık süreklilikten çekip çıkartmıştır.

Camera obscura konusunda temel yanlış kanılardan biri de onun aslen "Kuzey'e" ait bir görsellik modeli olarak düşünülmesidir.[14] Özellikle de 17. yüzyıl Flaman resminin temel özelliklerinin, Kuzey'de *camera obscura*'yla edinilen deneyimlerden ayrılamaz olduğunda ısrar eden Svetlana Alpers bu kanıyı güçlendirenlerdendir.[15] Ancak *camera obscura* metaforunun nasıl olup da 17. yüzyılda tüm Avrupa'da yaygın olarak insandaki görmenin bir simgesi olarak algılandığı, tartışmalarında eksik kalan bir noktadır. Alpers, Kepler'in *camera obscura* ve art-imge hakkındaki önemli açıklamalarına dayanarak, "Kuzey'in betimleyici tarzı"na "Keplervari tarz" der. Ancak (optik konusundaki incelemelerini İkinci Rudolf'un Prag sarayının eklektik ve pek de Kuzeye ait olmayan görsel kültür ortamında yapan) Kepler, yapıtlarında *camera obscura*'yı merkezi bir konuma yerleştiren birçok 17. yüzyıl düşünüründen yalnızca biridir ve Leibniz, Descartes, Newton ve Locke da dahildir bu düşünürlere.[16] Flaman sanatının anlamı sorusunun ötesine geçtiğimizde, bu dönemde Avrupa'da entelektüel ve bilimsel yaşamın genel ola-

Fenomenlerin o güvenilmez veçhelerinden, ancak ve ancak tekil gerçekliklerin 'oluşları' diye adlandırılabilecek veçhelerinden kopartılmış, yani ikincil, üçüncül, stokastik ya da sadece gözle görülmeyen süreçlere karşı sık sık sergiledikleri aşırı duyarlılıkları da dahil olmak üzere *zaman içindeki* arızi ve dönüşebilir serüvenlerinden ayrılmış, öte yandan aynı süreçlerin bağrındaki unsurları etkileme ya da belirleme konusundaki sonuçlandırıcı kapasitelerinden yoksun kalmışlardır – doğa bilimleri zamanı dışarıda bıraktı, kendinde ve kendi için değişimi ya da yeniliği düşünemez hale geldi." Sanford Kwinter, *Immanence and Event* (yayıma hazırlanıyor).

14. *Camera obscura*'nın tarihi konusunda ortaya atılan spekülasyonların çoğunda köklerinin Akdeniz bölgesine ait olduğu ileri sürülür; parlak güneş ışığının kapalı kepenklerin küçük aralıklarından girmesiyle tesadüfen "keşfedildiği" belirtilir.

15. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983, s. 27-33.

16. Alpers'in Descartes'ın görme ve *camera obscura*'yla ilgili olarak *La dioptrique* (1637) adlı yapıtında dile getirdiği görüşlere yer vermemesi çok ilginçtir. Descartes 1628 ve 1649 yılları arasında neredeyse yirmi yılı aşkın bir süre boyunca Hollanda'da yaşamıştır ve optik kuramı Kepler'inkiyle çok yakından ilgilidir. Keplervari gözlemci ile kartezyen bir gözlemci arasındaki benzerlik, bilginin bölgelere göre farklılık gösterdiği iddiasını çürütebilir. Descartes ve Hollanda için örneğin bkz: C. Louise Thijssen, "Le cartésianisme aux Pays-Bas", E. J. Dirjksterhuis (haz.), *Descartes et le cartésianisme hollandais: Etudes et documents*, Paris, 1950, s. 183-260. Gérard Simon, Descartes'ın *La dioptrique* ile art-imge de dahil Kepler optiğinin önemli tüm özelliklerini "yalnızca teyit ettiği ve daha berraklaştırdığı" konusunda ısrar eder: *Proceeding of XIIIth International Congress of the History of Science*, Moskova, 1974, cilt 6, s. 237-45.

rak uluslar ötesi bir kimliğe sahip olduğunu ve Avrupa'nın farklı bölgelerinde *camera obscura* konusunda rasyonalistler tarafından olsun ampiristler tarafından olsun yapılan açıklamaları birbirine bağlayan temel benzerlikler bulunduğunu teslim etmek çok önemlidir.[17]

Alpers her ne kadar sanat tarihi içindeki geleneksel bir sorunu (Kuzey ile İtalyan resmi arasındaki biçem farklılığını) ele alsa da, kurduğu savlar zincirinde *camera obscura*'nın tarihsel rolü hakkında ciddi spekülasyonlar yapar. Savlarını burada tümüyle özetlemek mümkün değil. Alpers *camera obscura* deneyimi ile çakışan, "betimleyici" ve ampirik bir görme tarzını, Batı sanatında kalıcı bir yer edinen "sanatsal bir olanak" olarak sunar. "Farklı zamanlarda farklı nedenlerden ötürü başvurulan bir olanak ya da bir resim tarzıdır ve kendi içinde ve kendinden dolayı ne ölçüde tarihsel bir gelişim olarak ele alınması gerektiği netlik kazanmaz."[18] Ona göre "fotoğrafın nihai kökenleri 15. yüzyılda bulunan perspektifte değil, Kuzey'in değişik tarzında yatar. Bu şekilde bakıldığında fotoğraf imgesinin, Flaman betimleme sanatının ve... İzlenimci resmin, Batı sanatındaki bu sabit sanatsal olanağın örnekleri olduğunu söylemek mümkündür."[19] Benim amacım ise tam tersine, fotoğraf ile gerek merkezi perspektif gerekse *camera obscura* arasında bulunan *farklılığın,* ortak noktalardan çok daha önemli olduğunu göstermektir.

Benim *camera obscura* çerçevesinde yürüttüğüm tartışma *kesinti* ve *farklılık* kavramları üzerinde temellendirilirken, birçokları gibi Alpers de hem fotoğrafın soy ağacını çıkarırken *süreklilik* kavramına yaslanır, hem de serbestçe dolaşan tarih üstü görme olanaklarına her zaman ulaşabilen önsel bir gözlemci tasarımında *özdeşlik* kavramına dayanır.[20] Bu olanaklar "sabit" olduğunda ise gözlemci görmenin özgül malzemesinden ve tarihsel koşullarından koparılmış olur. Bu tür savlar,

17. Benzer bir sorun bağlamında Erwin Panofsky merkezi perspektifin Kuzey ve Güney'de farklı kullanımlarına dikkat çekerken bu kullanımlarda sistem ve teknik açısından ortak özelliklerin bölgesel uygulama tarzlarından çok daha önemli olduğunu vurgular. Bkz. "Die Perspective als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg (1924-25),* s. 258-330 (İngilizce çevirisi Christopher S. Wood tarafından yapılmıştır ve Zone Books, New York tarafından yayımlanacaktır).

18. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, s. 244, n37.

19. Svetlana Alpers, *a.g.e.*, s. 244, n37.

20. Tarihle ilgili açıklamalarda özdeşlik ve farklılık konusunda önemli bir tartışma için bkz. Fredric Jameson, "Marxism and Historicism", *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, Minneapolis, 1988, cilt 2, s. 148-77.

alışılmış biçemsel kutupların farklı giysiler içinde yeniden sunulmasından ibarettir ve Yeni-Wölflinizm'e kayma riskini barındırır.

Camera obscura hakkındaki standart çalışmaların tümünde, aynı zamanda bu aletin mucitlerinden biri olarak da değerlendirilen Napolili düşünür Giovanni Battista della Porta'ya özel bir yer verilmektedir.[21] Bu tür ayrıntıları hiçbir zaman kesin olarak bilemeyeceksek de della Porta'nın yaygın olarak okunan *Magia Naturalis* (1558) adlı yapıtında *camera obscura*'yı tarif ettiğini biliyoruz. Bu yapıtta, yansıtılan imgenin ters görünmesinin önüne geçmek için içbükey bir aynanın kullanıldığını anlatır. 1589'da çıkan ikinci basımda della Porta bir içbükey merceğin deliğe yerleştirilmesiyle hassasiyeti çok daha iyi bir resmin nasıl elde edildiğini ayrıntılarıyla aktarır. Ancak della Porta'nın önemi, aştığı entelektüel eşik ve *camera obscura*'sının, kendi çalışmalarının çoğunun örneklediği Rönesans bilimini sarsan bir bilgi ve görme düzenlemesini nasıl başlatmış olduğunda yatar.[22]

Della Porta'nın *Magia Naturalis*'i dünyayı temel bütünlüğü içinde algılayan bir kavram *ve* bu bütünlüğü gözlemlemeye yarayan bir araçtı: "Gizli şeyler hakkındaki bilginin, devinimi, biçemi ve tarzı ile birlikte bütün dünyanın düşünmeye ve görmeye bağlı olduğuna ikna olduk."[23] Başka bir yerde ise della Porta, "fenomenlere bir yaşağın gözleri ile bakmamız gerekir ki gözlem sona erdiğinde bunları manipüle edebilelim," der.[24] Böylece gözlemcinin nihai amacı, evrensel bir simge ve analoji diline nüfuz edebilmektir; belki bu dili doğa güçlerini yönetmek ve ıslah etmek için kullanabilecektir. Ancak Michel Foucault'ya göre della Porta, tüm şeylerin birbirine bitişik olduğu, bir zincir içinde birbirine bağlandığı bir dünya tasarlıyordu:

> Dünyanın o engin sözdiziminde farklı varlıklar kendilerini birbirlerine göre ayarlar, bitki hayvan ile iletişim kurar, toprak deniz ile, insansa çevresinde bulunan her şey ile... Bu öykünme ilişkisi sayesinde şeyler, evrenin bir ucundan diğer ucuna birbirlerini taklit ederler... kendini bir aynada çoğaltan dünya, imgesi ile kendisi arasındaki uzaklığı ortadan kaldırır; böylece her şeyin tayin

21. Bkz. Mario Gliozzi, "L'invenzione della *camera obscura*", *Archivio di Storia Della Scienza* xiv, Nisan-Haziran, 1932, s. 221-9.

22. Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969, s. 27'de, G. B. della Porta "modern öncesi" olarak tanımlanır.

23. Giovanni Battista della Porta, *Natural Magick*, Londra, 1658, s. 15.

24. Eugenio Garin, *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance*, çev. Peter Munz, New York, 1965, s. 190 içinde alıntılanmıştır.

edildiği mekânı aşar. Ancak uzamda dolaşan bu imgelerden hangileri orijinal olanlardır? Hangisi gerçeklik, hangisi yansıtılandır?[25]

İç içe geçen doğa ve doğanın temsili, gerçeklik ile yansıtılan arasındaki bu belirsizlik, *camera obscura* ile ortadan kalkacaktır ve bunun yerine *camera* imge ile nesneyi önsel olarak ayıran ve farklı kılan bir optik rejim kuracaktır.[26] Aslında della Porta'nın *camera obscura* tarifi, Kepler'in art-imge kuramı için anahtar bir öğeydi.[27] Ernst Cassirer ise della Porta'yı Rönesans büyü geleneğinin içine yerleştirir. Bu gelenekte bir nesne hakkında düşünmek,

> onunla bir olmak demektir. Fakat bu birlik, özne ile nesne, bilen ile bilinen aynı doğadan olduğunda mümkün olabilir ancak; bunlar tek ve aynı yaşamsal bütünlüğün üyeleri ve parçaları olmalıdır. Duyulara dayanan her türlü algı, bir kaynaşma ve yeniden birleşme eylemidir.[28]

Della Porta'nın *Magia Naturalis*'i için *camera obscura* kullanımı, gözlemcinin belirli bir nesneye tamamen yoğunlaşmasına izin veren bir dizi yöntemden yalnızca biriydi; gözlem yapılan yer ya da gözlem tarzı konusunda tekelci bir önceliği yoktu. Ne var ki della Porta'yı onyıllar sonra okuyanlara *camera obscura* eşsiz ve ayrıcalıklı bir gözlem aracı olarak görünmüş olmalı ki, bu aygıt sonunda elde edildiğinde, bi-

25. Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 18-19 (Çeviri bana ait – ç.n.) (Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul, 1994, İmge).

26. Della Porta'nın *camera obscura*'nın görünür kıldığı şeyin gerçek ya da yansıtılan statüsüne gösterdiği kayıtsızlığa dikkat çekmek isterim: "Başka hiçbir şey büyük insanlar, eğitmenler ve bilgili kişilere bundan daha fazla keyif veremez; karanlık bir odadaki beyaz çarşaflara yansıyan av sahneleri, davetler, düşman orduları, oyunlar ve arzulanacak diğer tüm şeyler sanki kendi gözlerimizin önündeymişçesine net ve berraktır. Tüm bunları göstermek istediğiniz odanın üstünde güneşin rahatça vurabileceği düz, büyük bir yer olmalı; bunun üzerine ağaçlar yerleştirin, ormanlar, dağlar, nehirler ve hayvanlar, ister gerçek ister birer sanat ürünü olsunlar, ister ahşaptan ister başka bir şeyden... odadakiler ağaçları, hayvanları, yüzleri ve diğerlerini görecek, bunların gerçek mi, yoksa yanılsama mı olduğunu söyleyemeyeceklerdir: Çekilen kılıçlar o delikte parıldayacaktır." Giovanni Battista della Porta, *Natural Magick*, s. 34-365.

27. Della Porta'nın Kepler üstündeki etkisi için bkz. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976, s. 182-206.

28. Ernst Cassirer, *The Individual and Cosmos in Renaissance Philosophy*, çev. Mario Domandi, Philadelphia, 1972. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Das Individuum und der Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, 1963, s. 156, 2. basım. Della Porta hakkında daha fazla bilgi için bkz. Miller H. Rienstra, *Giovanni Battista della Porta and Renaissance Science*, Ph. D. Michigan Üniversitesi, 1963.

len özne ile bilinen nesne arasında Rönesans'ta geçerli olan yakın ilişki gözden kaçırılmıştı.

1500'lü yılların sonunda *camera obscura*'ya gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınırlandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir önem atfedilmeye başlanır. Birkaç onyıl içinde *camera obscura* birçok alet ya da görsel seçenekten biri olmaktan çıkar, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. Her şeyin ötesinde artık yeni bir öznellik modelinin ortaya çıktığına, yeni bir öznellik etkisinin hâkim olduğuna ilişkin bir işarettir bu. *Camera obscura* ilk olarak bir bireyselleştirme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar. Bir tür *münzeviliği* de ima eder; artık "dışarıda" kalan bir dünyanın bin bir çeşit içeriğiyle kurulacak ilişkileri düzenlemek ve saflaştırmak amacıyla dünyadan el etek çekmeyi çağrıştırır. Dolayısıyla *camera obscura* içeride olmanın belirli bir metafiziğinden ayrılamaz: hem teorik olarak özgür ve bağımsız bir birey olan gözlemcinin hem de yarı evsel bir alan içine kapatılan, kamusal dış dünyayla bağlantısı koparılan özelleştirilmiş bir öznenin simgesidir.[29] (Jacques Lacan, Berkeley ve başkalarının görsel temsillerden özel mülkiyetmiş gibi söz ettiklerine dikkat çeker.[30]) *Camera*'nın eşit derecede önemli başka bir işlevi de görme eylemini, gözlemcinin fiziksel bedeninden kurtararak bedensiz kılmasıdır. *Camera obscura* bireyin "monadik" bakış açısını tasdik etmiş ve meşrulaştırmışsa da gözlemcinin fiziksel ve duyusal deneyimi, mekanik bir aygıtla önceden verili nesnel bir hakikat dünyası arasındaki ilişkilerle ikame edilmiştir. Nietzsche bu tür bir düşünceyi şöyle özetler: "Duyular aldatıcıdır, akıl yanlışları düzeltir; bu yüzden kalıcı olana götürenin akıl olduğu sonucuna varılmıştır; duyulara en az dayanan fikirler, hakiki dünyaya en yakın olanlar olmalı. Duyular ise çoğu talihsizliklerin kaynağıdır, onlar aldatır, göz boyar, yok eder..."[31]

29. Georg Lukács, çevresinden bu şekilde yapay olarak yalıtılan bir bireyi *History and Class Consciousness*, s. 135-8'de anlatır (Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul, 1998, Belge Yayınları). 17. yüzyılda içe dönme ve cinselliğin özelleşmesi konusundaki mükemmel bir tartışma için bkz. Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, Londra, 1948, s. 9-69.

30. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, New York, 1978, s. 81.

31. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, s. 317. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, KSA, cilt 12, s. 365.



***Camera obscura*, 1646.**

Camera obscura imgesinin ve içeriye kapatılan, bedensiz bırakılan öznenin yer aldığı metinlerden en fazla bilinenler, Newton'a (*Opticks*, 1704) ve Locke'a (*Essay on Human Understanding*, 1690) aittir. Her ikisi de *camera obscura*'nın, hem nasıl ampirik fenomenlerin izlenmesi *hem de* içe dönerek kendi hakkında düşünme ve kendini gözlemleme modeli haline geldiğini gösterir. Newton'un metni boyunca tümevarım yöntemlerini uyguladığı alan *camera obscura*'dır; *camera obscura*, bilginin olanaklı kılındığı zemindir. *Opticks*'in başlarında Newton şöyle der:

> Çok karanlık bir odada, pencere kepengine bir inçin üçte biri büyüklüğünde açılan yuvarlak bir deliğe bir prizmayı yerleştirdim; bu delikten içeriye süzülen güneş ışını odanın diğer tarafındaki duvara yukarıya doğru kırılarak yansıtıldı ve orada güneşin renkli bir imgesini oluşturdu.[32]

Newton'un birinci tekil şahısta anlattığı fiziksel eylem, kendi görme eyleminin nasıl işlediğine gönderme yapmaz; açıklaması daha çok şeffaf, kırarak yansıtan bir temsil aracının kullanılmasıyla ilgilidir.

32. Sir Isaac Newton, *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, 4. basım (1730), yeniden basımı New York, 1952, s. 26.

Newton gözlemciden çok örgütleyici konumdadır; gerçek işleyişinden fiziksel olarak uzak olduğu bir aygıtı sahneye koyan kişidir. Her ne kadar anlattığı aygıt tam bir *camera obscura* olmasa da (düz bir mercek ya da bir delik yerine bir prizma kullanılmıştır) temelde yapısı aynıdır: Dışarıdaki bir fenomen, karartılmış bir odada, ya da Locke'un "boş bir oda"[33] diye nitelediği bir yerde görünür. Dışarıya ait olan imgenin kendini gösterdiği iki boyutlu düzlem ancak karşı duvarda bulunan bir delikle arasındaki özgül ilişkiyle varlığını sürdürür. Ne var ki, bu iki konum arasında (bir göz ve bir düzlem) gözlemcinin herhangi bir yerde durabileceği, belirsiz büyüklükte bir uzam bulunmaktadır. Nesnel olarak düzenlenmiş bir temsil sağladığı varsayılan merkezi perspektifin tersine *camera obscura*, imgenin kendini tümüyle ve bütün tutarlılığı içinde gösterdiği kısıtlanmış bir yer ya da alan dikte etmez.[34] Bir yanda gözlemci, aygıtın saf işleyişinden ayrı bir yerdedir; nesnel dünyanın mekanik ve aşkın bir biçimde yeniden temsil edilmesinin bedensiz tanığıdır. Öte yanda ise *camera*'nın içindeki varlığı, insanın öznelliğiyle aygıtın nesnelliğinin hem uzamsal hem de zamansal açıdan eşzamanlı olduğunu ima eder. Dolayısıyla izleyici karanlığın içinde daha serbestçe dolaşan, temsil makinesinden bağımsız, marjinal bir ek varlıktır. Foucault'nun Velasquez'in *Las Meninas*'ını analiz ederken gösterdiği gibi, kendini hem özne hem de nesne olarak temsil edemeyen bir özne söz konusudur.[35] *Camera obscura* gözlemcinin kendi konumunu temsilin bir parçası olarak görmesini önsel olarak engeller. Bu yüzden de beden, *camera obscura*'nın hiçbir zaman çözemeyeceği bir sorundur; yapabileceği tek şey akla alan açmak amacıyla bedeni bir hayalete dönüştürmektir.[36] *Camera obscura* bir bakıma Edmund Husserl'in 17.

33. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Alexander Campbell Fraser (haz.), New York, 1959, I, ii, 15 (Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul, 1996, Kabalcı). Newton'un yapıtındaki epistemolojik içerimler için bkz. Stephen Toulmin, "The Inwardness of Mental Life", *Critical Inquiry*, Güz 1979, s. 1-16.

34. Hubert Damisch, 14. yüzyılın sonlarına ait perspektif yapılarının, gözlemciye resim bütünlüğünün korunduğu yerden sınırlı da olsa bir hareket alanı tanıdıklarına, dolayısıyla sabit ve tek bir noktanın hareketsizliğine bağlı olunmadığına dikkat çeker. Bkz. *L'origine de la perspective*, Paris, 1988. Aynı zamanda bkz. Jacques Aumont, "Le point de vue", *Communications 38*, 1983, s. 3-29.

35. Foucault, *The Order of Things*, s. 33. Aynı zamanda bkz. Hubert Dreyfus ve Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, 1982, s. 25.

yüzyılın en temel felsefi sorunu diye tanımladığı şey için tekinsiz bir metafordur: "Nihai temelini öznellikte arayan yepyeni bir düşünürlük nasıl... nesnel olarak 'hakiki' ve metafizik olarak aşkın olan bir geçerliliği talep edebilir."[37]

Camera obscura'yla ilgili olarak belki de en iyi bilinen metafor, Locke'un *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) adlı yapıtında yer alır:

> Bilginin anlama yetisine ulaşmasını sağlayan biricik geçitlerin iç ve dış duyular olduğunu görüyorum. Fark edebildiğim kadarıyla yalnızca bunlardır ışığın *karanlık bir odaya* girmesini sağlayan pencereler. Bence anlama yetisi, dışarıda bulunan görünür imgelerin ya da çevredeki şeylerden fikir verebilecek görüntülerin girmesine izin veren... tek bir delik dışında hiçbir yerden ışık almayan bir odacıktan pek farklı değildir; bu karanlık odaya giren resimlerin burada kalmaları ve gerektiğinde bulunabilmeleri için belirli bir düzende yerleştirilmeleri söz konusu olsa, bu oda insanın anlama yetisine fazlasıyla benzemiş olurdu.[38]

Locke'un metninde göze çarpan önemli bir özellik, karanlık oda metaforunun bizimle tarif ettiği aygıt arasına son derece etkili bir biçimde mesafe koymakta olmasıdır. Genel içe bakma projesinin bir parçası olarak Locke, düşünsel işlemleri uzamsal olarak görselleştirecek bir yol önerir. Karanlık odada yaptıklarını anlatan Newton'un ima ettiği şeyi, Locke açıkça ortaya koyar: Gözlemcinin gözü, "resimlerin" ya da "görüntülerin" girmesine ve oluşmasına izin veren aygıttan tamamen ayrı bir yerdedir. Hume da benzer bir uzaklık ilişkisinde ısrar etmiştir: "zihinsel etkinlikler ancak... kaynağını doğadan alan, alışkanlık ve düşünmeyle geliştirilen *daha üstün* bir kavrama anında anlaşılabilir."[39]

36. Galileo, Descartes ve "kendini ifade eden öznenin söylemsel etkinlik içinde gizemlileştirilmesi" için bkz. Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism*, Ithaca, 1982, s. 38-43.

37. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologische Philosophie*, Hamburg: 1982, s. 89, 2. basım.

38. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, xi, 17.

39. David Hume, *An Inquiry Concerning Human Understanding*, 1748; New York, 1955, s. 16 (vurgu bana aittir). Maurice Marleau-Ponty Descartes'da benzer bir yapıdan söz eder; burada uzam "benim görüşüme tanık olan bir kişi tarafından ya da onun üstünden bakan ve onu dıştan yeniden inşa eden bir geometrici tarafından görülen haliyle nesneler arası bir ilişkiler ağıdır". Jacques Lacan Kartezyen düşünceyi şu formül üzerinden tartışır: "Ben kendimi, kendimi görürken görüyorum. *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, s. 80-1.

Locke'un metninde oda fikrine başka bir anlam daha verilir; bu 17. yüzyıl İngilteresi'nde sözcüğün sözcük olarak taşıdığı anlamdır: *in camera* (oda içinde olmak), bir hâkimin ya da belirli bir unvana sahip bir şahsiyetin odasında bulunmak demekti. Locke duyumların "dışarıdan, zihnin kabul odası olarak adlandırdığım yerde kabul edilmek üzere"[40] taşındığını yazar. Gözlem yapma eylemini, bir şeyin bir özne tarafından gözlemlendiği işlem olarak kuran Locke, *camera obscura* içindeki gözlemciye aynı zamanda yeni bir hüküm verme rolü de biçmektedir. Böylece aygıta daha çok yasa koyucu ve otoriter bir işlev yükleyerek, daha önceki alıcılık ve tarafsızlık işlevini dönüştürmüş olur: Özne, *camera obscura* sayesinde dışarıdaki dünya ile içerideki temsili arasındaki mütekabiliyet ilişkisini güvence altına alır ve bunun bekçiliğini üstlenir; aynı zamanda düzene uymayan ya da başkaldıranlar dışarıda bırakılır. Düşünümsel bir içe bakışla bir öz disiplin rejimi çakışmaktadır.

Richard Rorty işte bu bağlamda, Locke ve Descartes'ın tarif ettiği gözlemci ile Antik Yunan ve ortaçağdaki gözlemcinin temelde farklı olduğunu saptar. Rorty'ye göre bu iki düşünür şunu başarmıştır: "insan zihninin, hem acıların hem de açık ve net fikirlerin bir İç Göz'ün önünden geçiş yaptığı bir iç mekân olarak tasarlanması... Yeni olan şey, bedensel ve algıyla ilgili duyumların... yarı gözleme tabi tutulan nesneler olarak tek bir iç mekânın içinde yer alması kavrayışıydı."[41]

Bu anlamda Locke ile Descartes arasında bir bağ kurulabilir. *İkinci Meditasyon*'da Descartes şöyle der: "algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir... yalnızca zihnin bakışıdır."[42] Dünya hakkındaki bilgilerimizi görebilmeye bağlayan düşüncelere meydan okur: "Herhangi bir şeyi görebilmemi sağlayan, gözlerim dahi olmayabilir."[43] Descartes'a göre dünyayı "yalnızca zihnin algılaması" sayesinde bilebiliriz ve dış dünyayı bilmenin önkoşulu, kişinin boş bir iç mekân

40. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, iii, 1.

41. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1979, s. 49-50. Buna ters düşen bir görüş için bkz. John W. Yolton, *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, Minneapolis, 1984, s. 222-3.

42. René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, çev. John Cottingham, Robert Stoothoff ve Dugald Murdoch, Cambridge, 1984, cilt 2, s. 21 (Türkçesi: *Descartes: Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, 1994, İdea).

43. Descartes, *Philosophical Writings*, cilt 2, s. 21.

içinde konumlandırılmasıdır. *Camera obscura*'nın uzamı, kapalılığı, karanlığı, dışarısıyla arasındaki sınır, "şimdi gözlerimi kapatacağım, kulaklarımı tıkayacağım, duyularımı dikkate almayacağım,"[44] diyen Descartes'ın cisimleşmesidir. Işık ışınlarının *camera*'daki tek bir delikten geçerek düzenli ve hesaplanabilir biçimde içeriye nüfuz etmesi, zihnin duyularla değil, aklın ışığıyla aydınlatılmasına karşılık gelir, oysa duyular her zaman güneş ışığı tarafından sersemleştirilme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Vermeer'in iki resminde, Kartezyen *camera obscura* paradigması çok açık bir biçimde temsil edilmiştir.[45] Her ikisi de 1668 civarında yapılmış olan *Coğrafya Bilgini* ile *Astronomi Bilgini* başlıklı resimlerini inceleyin. Her iki resimde de ışığın içeriye tek bir pencereden süzüldüğü karanlık, dikdörtgen bir oda içinde, bilimsel incelemelere dalmış bir erkek figürü görülmektedir. Astronomi bilgini üstünde yıldız haritalarının çizili olduğu bir gökküreyi incelerken coğrafya bilgininin önünde açık bir deniz haritası durmaktadır. İkisinin de dikkati dışarıya açılan pencereye yönelik değildir. Dış dünya, doğrudan duyulara dayanan bir incelemeyle değil, dış dünyanın oda içindeki "kesin ve belirgin" temsilinin anlık tarafından incelenmesiyle bilinebilir olmaktadır. İncelemelerine dalmış bu bilginlerin duvarlarla çevrili bir iç mekân içinde yalıtılmış olmaları, dışarıdaki dünyanın anlaşılması önünde bir engel oluşturmaz, çünkü dış dünya hakkında bilgi edinebilmenin önkoşulu, öznenin içeride yer alması ve dünyanın dışarıda kalmasıdır. Dolayısıyla bu resimler *camera obscura*'nın uzlaştırıcı işlevinin eksiksiz bir sergileni-

44. Descartes, *a.g.e.*, s. 24.

45. Vermeer'le ilgili tartışmam, resimlerini yaparken *camera obscura*'ya başvurup başvurmadığı konusunda sanat tarihinde geniş yer kaplayan spekülasyonların bir parçası değildir kesinlikle (bkz. dipnot 1'deki kaynaklar). Gerçekten bir *camera obscura* kullandı mı ve kullandıysa bu durum resimlerinin oluşumunu nasıl etkiledi? Uzmanlara bu sorular son derece ilginç gelse de bunların nasıl yanıtlandığı beni hiç ilgilendirmiyor. Bu tür incelemeler *camera obscura*'yı yalnızca optik etkiler ve ressamın biçemiyle ilgili sorunlara indirger. Oysa ben *camera obscura*'nın gözlemde bulunan öznenin konumunu ve olanaklarını nasıl tanımladığının tartışılması gerektiğini düşünüyorum; *camera obscura* resimsel ya da biçemsel bir seçenek veya tarafsız ve tarihsel olmayan bir öznenin başka şeylerin içinden seçtiği basit bir araç değildi. Vermeer, *camera obscura*'nın mekanik aygıtına hiç dokunmamış olsa bile, ışık taşmasını ve vurgulu perspektifini başka etkenlerle açıklamak mümkün görünse de, onun resimleri *camera obscura*'nın çevresindeki daha büyük epistemolojik model içinde yer alır.



Vermeer, *Astronomi Bilgini*, 1668.



Vermeer, *Coğrafya Bilgini*, 1668-69.

şidir: *Camera*'nın içi, Descartes'a göre birbirinden tamamen ayrı olan *res cogitans* ile *res extensa*, bakan kişi ile dünyanın kesiştiği yerdir.[46] *Camera* ya da oda, anlık tarafından incelenmek üzere dünyanın, uzamda yer kaplayan tözün bir düzen içinde yansıtıldığı yerdir. *Camera*'nın ürünleri her zaman iki boyutlu bir yüzey üstüne yansıtılanlardır – burada haritalar, küreler, çizelgeler ve imgeler. Bu düşünürlerin her biri sükûnet içinde, dünyanın o temel özelliği hakkında, bir uzam içinde yayılması hakkında düşünürken, hiç de yer kaplamayan dolayımsız düşüncelerinden o kadar farklı olan bu özelliği, temsillerin berraklığı ve ölçümlerinin tutarlılığı sayesinde anlık vasıtasıyla kavrayabilmektedirler. Birinin inceleme nesnesinin dünya, öbürününkinin gök olması coğrafya bilginiyle astronomi bilginini zıt konumlara yerleştirmez; çünkü onlar bölünmesi olanaklı olmayan tek bir dışarısının farklı yönlerini incelemek üzere ortak bir girişim içerisindedirler.[47] Her ikisi de (ve iki resimde aynı adam yer alabilirdi) birincil ve hâkim bir içe dönüklüğün, cisimlerin uzam içindeki sonsuz varoluşunu düşünsel olarak fethetme yetisini kendine bahşeden, özerk tekil Ben'in simgesidir.

Descartes'ın *La dioptrique* (1637) içinde yer alan *camera obscura* tarifi bazı olağandışı özellikler taşır. İlk önce göz ve *camera obscura* arasında artık gelenekselleşmiş olan koşutluğa değinir:

> Bir odanın tek bir delik dışında tamamen karartıldığını varsayın, camdan bir mercek bu deliğin önüne yerleştirilirken beyaz bir bez arada belirli bir uzaklık kalacak biçimde bu merceğin arkasına gerilir ve böylece dışarıdaki nesnelerden gelen ışık, bez üstünde imgeler oluşturur. Bu odanın gözü, deliğin gözbebeğini, merceğin ise göz merceğini temsil ettiği söylenir...[48]

Ne var ki Descartes daha fazla ilerlemeden okuruna, "henüz ölmüş bir insanın gözünü (ya da yoksa bir öküzün ya da daha büyük bir hayvanın gözünü)" çıkartmasını ve kesilip çıkartılan gözün, *camera obscu-*

46. Vermeer ile Kartezyen düşünce arasındaki yakınlık Michel Serres tarafından şurada tartışılmıştır: *La Traduction*, Paris, 1974, s. 189-96.

47. Descartes, Ay'ın altında kalan ya da yerküreye mahsus olan bir dünyayla niteliksel olarak farklı olan göksellik arasında ayrım yapmayı reddetmiştir: *Principles of Philosophy*, Hollanda'da ilk kez 1644'te yayımlandı. "Benzer şekilde dünya ile gökyüzü aynı maddeden oluşmuştur ve çok sayıda dünya olamaz." *The Philosophical Writings of Descartes*, cilt 1, s. 232. Krş. Arthur K. Wheelock, *Vermeer*, New York, 1988, Abrams, s. 108.

48. Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, cilt 1, s. 166; *Oeuvres philosophiques*, cilt 1, s. 686-7.

ra'nın deliğine mercek olarak yerleştirilmesiyle gerçekleştirilecek bir deney yapmasını önerir. Dolayısıyla Descartes'a göre *camera obscura* içindeki imgeler, bedenden koparılan, gözlemciden ayrı bir Kyklops gözü, belki insan gözü bile olmayan bir göz aracılığıyla oluşturulmaktadır. Öte yandan Descartes şöyle devam eder:

> Gözün arkasında, gözü çevreleyen ve salgının büyük bir bölümünü kaplayan üç zarı, salgıyı dışarıya akıtmadan kesip çıkartın... Tüm kısımlarının artık tamamen şeffaf olduğunu bildiğiniz bu gözden geçen ışıktan başka hiçbir ışık girmemeli içeriye. Bunu yaptıktan sonra beyaz beze baktığınızda dışarıdaki nesneleri doğal bir perspektif içinde temsil eden bir resmi, belki de keyiflenerek ve şaşırarak göreceksiniz.[49]

Gözün gözlemciden bu kadar radikal bir biçimde kopartılması ve nesnel bir temsil olanağı sunan bir aygıtın içine yerleştirilmesi yoluyla, ölü, hatta belki de bir hayvana ait bir göz, bir tür Apotheosis'den, kutsallaştırmadan geçer ve maddi olmayan bir statüye yükseltilir.[50] Descartesçı yöntemin çıkış noktası, insandaki görmenin belirsizliklerinden ve duyuların karmaşasından kurtulmak idiyse eğer, işte *camera obscura* onun insan bilgisini tamamen nesnel bir dünya bakışı üzerinde temellendirmeyi amaçlayan çabasıyla bire bir çakışıyordu. *Camera obscura*'daki delik, tek ve matematiksel olarak tanımlanabilen bir noktaya karşılık gelir ve bu nokta sayesindedir ki dünya, göstergelerin tedricen toplanmasının ve birleştirilmesinin sonucu olarak mantıksal bir biçimde çıkarsanabilir. Bu aygıt, insanın, Tanrı ve dünya arasındaki konumunun cisimleşmiş halidir. Doğa kanunlarına (optik) dayanmakla birlikte doğanın dışındaki bir düzleme yerleştirilen *camera obscura*, dünyaya yukarıdan bakan tanrısal göze benzeyen bir bakış açısı sağlar.[51] "Mekanik" olmaktan çok, hata yapmayan, metafizik bir gözdür.[52] Böylece ha-

49. Descartes, *The Philosophical Writings*, cilt 1, s. 166.

50. Bkz. Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie* içinde bölüm "Loeil de boeuf: Descartes et l'après-coup idéologique", s. 71-6.

51. Klasik bilimde nesnel olan bir betimleme şöyle tanımlanır: "Gözlemci dışarıda bırakıldığı ölçüde ve betimleme dünyanın *de jure* (meşru biçimde) dışında kalan bir noktasından yapıldığı sürece gerçekleşir; yani Tanrının bir imgesi olarak yaratılan insan ruhunun ilk başta erişebildiği tanrısal bakış açısından. Bu yüzden klasik bilim hâlâ dünyanın biricik hakikatini, doğayı bir bütün olarak deşifre edecek o tek dili keşfetmeyi hedefler." Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, New York, 1984, s. 52.

52. Descartes'ın, perspektifin çarpıtma gücüne dair endişeleriyle ilgili olarak

kikatinden hiç şüphe duyulmayan tek delikli aygıtın yansıttıkları, duyumların sağladığı kanıtlardan üstün tutulmuş oluyordu.[53] İnsandaki görmenin fiziksel işleyişinde iki gözden kaynaklanan bir farklılık olduğu düşünülürken, tek bir görme kaynağı olan bir aygıtta, bu farklılık ve dolayısıyla her göze sunulan geçici imgeler teorik açıdan uzlaştırılmış oluyordu. Descartes, beyin epifizinin çok temel tek gözlü bir güç uyguladığını düşünüyordu: "Gözlerden giren iki imgenin... ruha ulaşmadan önce tek bir imge ya da izlenime dönüştüğü ve böylelikle ruha iki yerine tek görüntü sunduğu bir yer olmalıdır."[54] Aynı zamanda Descartes'ın önerdiği gibi göz yuvarlağından zarların çıkartılması, *camera obscura*'nın birincil şeffaflığını güvence altına alan, insan gözünün gizli bulanıklığından kaçmamıza olanak tanıyan bir müdahaledir.

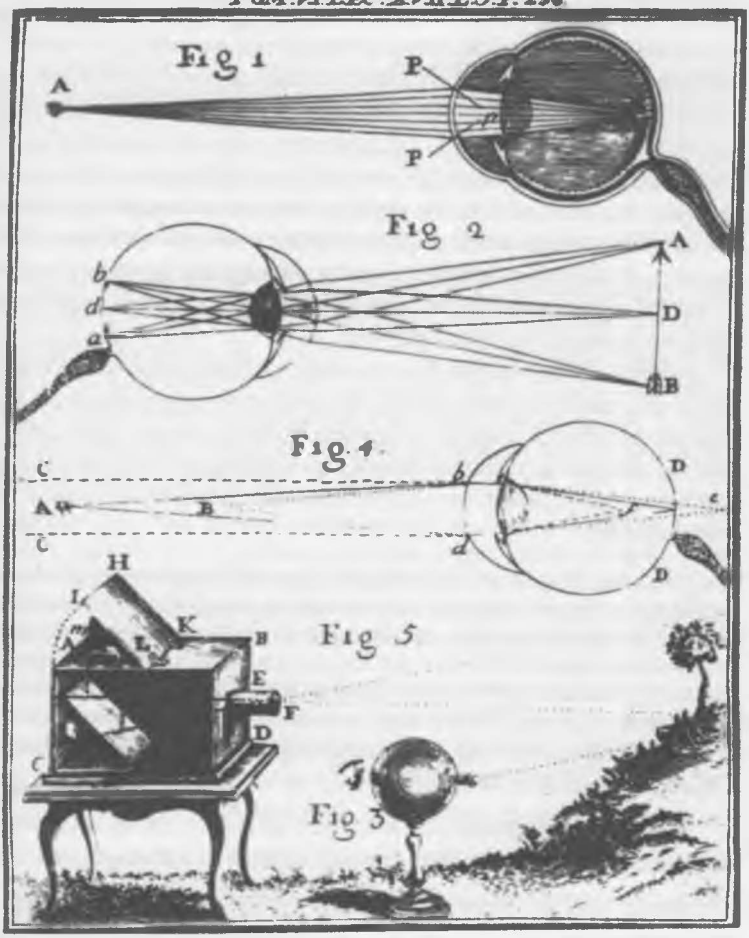
Ancak *camera*'nın bakış açısının yüce bir göze koşut olduğunu söylemek belki de yanıltıcıdır. *Camera obscura*'nın kesin olarak Kopernik sonrası bir çerçeve içinde yer aldığını anlamak son derece önemlidir; böyle bir dünyada mutlak ayrıcalık taşıyan hiçbir nokta kalmamış ve "görünürlük olumsal bir olguya dönüşmüştü".[55] Pascal'la bir-

bkz. Karster Harries, "Descartes, Perspective, and the Angelic Eye", *Yale French Studies No. 49*, 1973, s. 28-42. Aynı zamanda bkz. Paul Ricoeur, "The Question of the Subject: The Challenge of Semiology", *The Conflict of Interpretations* içinde, çev. Don Ihde, Evanston, III., 1974, s. 236, 266. Ricoeur'e göre Kartezyen düşünce, "bütün nesnelliğin, *cogito*'nun hâkim bakışını üzerine dikeceği bir gösteri gibi sergilendiği bir dünya görüşüyle çağdaştır" (s. 236).

53. Tek göze dayanan görmenin teolojik boyutları, Daniel Defoe, *The Consolidator: or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon*, Londra, 1705, s. 57'de tartışılmaktadır: "Doğaüstü sistemlerin güçlüklerini çözmek için, biçime sahip olmayan, ama kendini onlara tek bir Büyük Göz olarak gösteren kudretli ve engin bir şey tasarlayan bir kuşak yetişti. Bu sonsuz Optik'i Natura Naturans olarak tasarladılar... dolayısıyla bu natüralistlere göre insan ruhu tek bir Optik Güç'tür... İşte o yüzden tüm Varlık'ları Göz'lere dönüştürmektedirler."

54. *The Philosophical Writings of Descartes*, cilt 1, s. 340. Jean-François Lyotard için tek gözlülük, gerçekliğin düzenli sabit verilere göre oluşturulduğu Batılı kod ve usullerden biridir. Birleştirilmiş bir uzamın ortaya çıkabilmesi amacıyla, hiç durmadan "düzeltilen", "yassılaştırılan" ve düzensizliklerin yok edildiği görsel bir dünya yaratıldığını belirtir. Bkz. *Discours, Figure*, Paris, 1971, özellikle s. 155-60.

55. Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, çev. Robert M. Wallace, Cambridge, Mass., 1983, s. 371. "Kopernik devrimi Tanrı ile insan arasındaki birliğe dayanır; bu fikir Rönesans Yeni-Platonculuğu için ayırt edici bir özelliktir... İnsanın artık evrenin merkezini oluşturmaması bu birliğe duyulan inancı sarsar. *De revolutionibus* asla bundan bir aşağılama olarak söz etmez ve daha sonrasında Kepler dünyanın merkezi konumunu kaybetmesinden hep övgüyle söz etmiştir: Dünya-



Camera obscura ile insan gözünün karşılaştırılması. 18. yüzyıl başı.

likte bu tür bir noktanın kaybedilmesinin merkezi bir sorun oluşturduğu kişi Leibniz'dir. Leibniz düşüncesinin merkezinde, birden fazla bakış noktasından oluşan bir dünyanın kaçınılmaz gerçekliğiyle evrensel hakikatin uzlaştırılması amacı yatar. Monad kavramı Leibniz için bölünmüş ve merkezi konumunu kaybetmiş bir dünyayı, her şeyi bilen bir bakış açısının yokluğunu, her konumun –örneğin Descartes'ın kesinlikle sorun olarak görmediği– temel bir göreliliği ima ettiği olgusunu ifade eder hale gelmişti. Ne var ki Leibniz aynı zamanda her monadın kendi içinde sınırlı bakış açısından tüm evreni yansıtabilme yetisine sahip olduğunda ısrarlıydı. *Camera obscura*'nın kavramsal yapısı da sınırlı (ya da monadik) bir bakış açısı ile aynı zamanda kaçınılmaz hakikatin uzlaştığı bir koşutluğu taşır.

Leibniz 1703 civarında kaleme aldığı yazılarında Locke'un *camera obscura* modelini genel olarak kabul ediyormuş gibi görünse de, ikisi arasında hâlâ çok önemli bir farklılık vardır; Leibniz'e göre *camera obscura* edilgen ve yalnızca almaya göre ayarlanmış bir aygıt olmayıp algılanan fikirleri belirli bir yapıya sokabilme konusunda da içkin bir yetiye sahiptir:

> [Gözlemci ile karanlık oda arasındaki] benzerliği artırmak için, söz konusu karanlık oda içinde imgeleri almak üzere bir perde olduğunu ve bu perdenin düz bir yüzey oluşturmadığını, doğuştan gelen bilgi öğelerini temsil eden katlarla kesintiye uğratıldığını varsaymamız, ayrıca bu perde ya da zarın gergin olduğunu düşünerek, belirli bir esnekliğe ya da etkin bir güce sahip olduğunu ve gerçekten hem geçmiş katlara hem de dışarıdan gelen imgelerin izlenimine/baskısına göre oluşan yeni katlara uyum sağlayacak biçimde eylediğini (ya da tepki verdiğini) varsaymamız gerekir.[56]

Leibniz'e göre *camera obscura*, optik bir sistem olması anlamında, bir görme konisiyle arasındaki işlevsel ilişkiyle tanımlanıyordu ve bu

nın yörüngesi evrene bakmak için en uygun bakış açısını sağlıyordu." Fernad Hallyn, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, çev. Donald Leslie, New York, 1990, s. 282.

56. G. W. Leibniz, *New Essays on Human Understanding*, 1765, çevirenler Peter Remnant ve Jonathan Bennet, Cambridge, 1981. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: G.W. Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, 1765, Ernst Cassirer tarafından yazılmış, tanıtılmış ve açıklanmıştır, Hamburg, 1971, s. 126. Gilles Deleuze *camera obscura*'yı Barok mimarisi ile ilişkili olarak tartışır: "Monad içerinin, bir dışarıya sahip olmayan bir içerinin özerkliğidir." *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: 1988, s. 39.

koninin ucu da monadik bakış noktasını tanımlıyordu. Michel Serres bunu ayrıntılı olarak anlatmıştır:

> Konik bölümler bilimi, görünürdeki düzensizliğin bir uyum içine sokulacağı tek bir noktanın var olduğunu gösterir... Verili bir çoğulluğun, verili bir düzensizliğin, çevresine yerleştirilerek düzenlenebileceği tek bir nokta vardır; bu nokta mevcuttur ve biriciktir. Başka herhangi bir yerden bakıldığında düzensizlik ve belirsizlik hâlâ devam edecektir. Bundan sonra şeylerin çokluğunu bilmek demek, bunlar arasındaki düzensizliğin *uno intuito* olarak tek bir düzen yasasına dönüştürülerek çözülebileceği o noktayı keşfetmek demektir.[57]

Işınlardan oluşan bir koniyle kurulan ilişki, monadik algıyı ilahi bakış açısından ayıran farktır – ilahi bakış daha çok ışınlardan oluşan bir silindire karşılık gelir. Leibniz için "bir cismin bize görünüşü ile Tanrı'ya görünüşü arasındaki fark, skenografi ile ikonografi arasındaki, yani perspektif ile kuşbakışı görme arasındaki farklılık gibidir".[58] Söz konusu skenografik (merkezi) perspektifle ilgili en canlı örneklerden biri *Monadologie*'de yer alır:

> Nasıl ki aynı kent iki farklı tarafından bakıldığında çok farklı cepheleriyle ortaya çıkar ve böylece mevcut perspektifler doğrultusunda çoğalırsa, basit maddelerin sınırsız çeşitliliği karşısında farklı farklı birçok evren varmış gibi görünür. Ne var ki bunların hepsi münferit monadların farklı bakış açılarına göre ortaya çıkan, tek bir evrenin farklı perspektifsel görüntüleridir.[59]

Leibniz'in skenografi (perspektife dayalı sahne tasarımı) ve ikonografi arasında getirdiği ayrımın birer modeli olarak ortaya çıkan kent imgelerini temelde iki farklı yaklaşımla ele almak mümkündür. Jacopo de' Barabari'nin 1500 yılına ait *View of Venice* (Venedik'in Görünüşü) adlı yapıtı, kenti birleşik bir varlık olarak gören Kopernik öncesi, si-

57. Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, 1968, cilt 1, s. 244.

58. Serres, *Le Système de Leibniz*, cilt 1, s. 153'te anılan 5 Şubat 1712 tarihli Bosses'a Mektup. Louis Marin merkezi perspektife (yani ikonografiye) dayalı temsil ile hükümdarlık erki arasındaki ilişkiyi tartışır: *Portrait of the King*, çev. Martha Houle, Minneapolis, 1988, s. 169-79.

59. G. W. Leibniz, *Monadology and Other Philosophical Essays*, çev. Paul Schrecker, Indianapolis, 1965, s. 157. Alıntı Almancadan çevrilmiştir: G. W. Leibniz, *Monadologie*, çeviren, tanıtan ve açıklayan Hermann Glockner, Stuttgart, 1954, s. 26, Kısım 57 (Türkçesi: Descartes, Spinoza, Leibniz, *Yöntem Üzerine Söylem, İnsan Anlığının İyileştirilmesi Üzerine İnceleme, Monadoloji*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, 1997, İdea Yayınevi).

noptik ve bütünleyici değerlendirmenin bir örneğidir.[60] Bu görüş *camera obscura*'nın epistemolojik ve teknolojik koşullarının tamamen dışında kalan bir görüştür. Öte yandan, örneğin 18. yüzyılın ortalarında Canaletto'nun Venedik manzaraları, yalnızca çok sayıda ve farklı bakış açılarının toplamı olarak bilinebilen bir kent içinde "monadik" bir gözlemcinin işgal ettiği bir alanın varlığını ortaya koyar.[61] Canaletto skenografi disiplini içinde yetişti, sahne tasarımı eğitimi aldı, kentin teatral yönleri temel ilgi alanıydı ve *camera obscura* kullandı.[62] Konu ister sahne olsun ister bir kentin çizimleri ya da imge dağarcığı olsun, herhangi bir yer, ancak sınırlandırılmış bir bakış açısı ile bir tablo arasında net bir biçimde tanımlanmış ilişki sayesinde kavranabilmektedir.[63] İki gözlü bir yapıya sahip olan tuhaf insan öznesiyle karşılaştırıldığında tek gözlü deliğiyle *camera obscura*, bir görme konisi için çok daha mükemmel bir kavramı, tek bir noktaya dayalı bakışın çok daha mükemmel bir cisimlenişini temsil edecektir. Aslında *camera obscura* bir bakıma dünyanın giderek büyüyen devingen düzensizliği içinde en rasyonel olanaklara sahip bir algılayıcının metaforuydu.

Her ne kadar Berkeley görme hakkındaki yapıtlarında *camera obscura*'ya yer vermese de onun algı modeli, *camera* için varsayılan modelle çakışmaktadır. *The Theory of Vision Vindicated* (1732) adlı yapıtı döneminin perspektif konusundaki hâkim görüşlerine aşinalığını gösterir:

> Göze çok yakın bir yerde, ufka dikey olarak yükselen ve birbirine eşit küçük karelere bölünmüş, şeffaf bir sathın yer aldığını varsayalım. Gözden ufkun en uzak noktasına kadar, dikey yüzeyde yansıtılan ya da temsil edilen bu şeffaf

60. Bu imgeyle ilgili önemli bir tartışma için bkz. Juergen Schulz, "Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City View, and Moralized Geography Before the Year 1500", *Art Bulletin 60*, 1978, s. 425-74.

61. "Barok kent ise tam tersine kendini açık bir doku olarak sergiler ve kentin yönelimini ve anlamını belirleyen ayrıcalıklı bir gösterene gönderme yapmaz." Severo Sarduy, *Baroco*, Paris, 1975, s. 63-4.

62. Canaletto'nun *camera obscura*'yı nasıl kullandığı konusunda bkz. *Il quaderno di diseqni del Canaletto alle Gallerie di Venezia,* Milano, 1958, s. 20-2. André Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano, 1985, cilt 1, s. 142-54; ve W. G. Constable ve J. G. Links, Canaletto, Oxford, 1976, cilt 1, s. 161-3.

63. Hélène Leclerc 17. yüzyılın ortasında Bernini'yle birlikte tiyatroda, kent tasarımında, mimaride ve görsel sanatlarda skenografi konusunda benzer bir anlayışın hâkim olduğunu iddia eder: "La Scène d'illusion et l'hégémonie du théatre à l'italienne", *Histoire des Spectacles* içinde, Guy Dumur (haz.), Paris, 1965, s. 581-624.

yüzeyden geçen bir çizgi uzanır. Göz yatay satıhtaki tüm öğeleri ve nesneleri, dikey şeffaf yüzey üzerinde bunlara karşılık gelen kareler vasıtasıyla görür... Söz konusu şeffaf yüzey ve bunun üzerine yansıtıldığı düşünülen imgelerin hep beraber dokunulabilir bir doğaya sahip olduğu doğrudur: Ancak yine de bu imgelerin ilgili olduğu resimler vardır ve bu resimlerin kendi içinde belirli bir düzen geçerlidir.[64]

Her ne kadar burada *camera obscura*'nın kapalı mimarisi yer almıyor olsa da, gözlemci hâlâ kendinin dışında bulunan bir alana yansıyan bir imgeye bakmaktadır; Berkeley söz konusu alanın düzenli yüzeyini çok açık bir biçimde bir ızgara olarak betimler ki bu ızgara üzerinde evrensel dilbilgisini, "doğanın yaratıcısının dilini" bilmek olanaklıdır. Ne var ki 18. yüzyıldaki gözlemci, ister Berkeley'nin şeffaf yüzey üzerine düşen Tanrı'nın yüce simgeleri olsun, ister Locke'un beyaz sayfa üzerine "baskısı çıkan" duyumları ya da Leibniz'in esnek perdesi olsun, düzenin hâkim olduğu birleştirilmiş bir uzam ile karşı karşıyadır ve bu uzam gözlemcinin kendi duyularına ya da fiziksel yapısına göre değişmez; dünyanın içindekiler ise işte ancak bunun üzerinde incelenip karşılaştırılabilir ve ancak çok sayıda ilişkiler aracılığıyla bilinebilir. Rorty bu durumu şöyle ifade eder: "Sanki *tabula rasa* sürekli olarak hiç göz kırpmayan Anlığın Bakışı altındadır... baskının çıkmasının, baskısı çıkan şeyin gözlemlenmesinden çok daha önemsiz olduğu aşikârdır – dolayısıyla tüm bilme eylemi, tabir yerindeyse tabletin kendisi yerine baskısı çıkan tableti gözlemleyen Göz sayesinde gerçekleştirilir."[65]

Heidegger'e göre Descartes'ın yapıtı "dünya resim çağının" başında yer alır, ancak Heidegger'in gönderme yaptığı bu "resim", görme duyusuna yeni bir önceliğin tanındığı anlamına gelmez. "Daha ziyade, resmin özüne ait olan her şey bir arada durmakta, bir sistem oluşturmaktadır... olan her şeyin nesnelliğinin yansıtılmasından çıkan bir birliktir."[66] Bu *camera obscura*'daki birliktir, Descartes'ın *mathesis universalis*'indeki uzama karşılık gelen yansıma alanıdır ve bu alanda "ko-

64. George Berkeley, "The Theory of Vision Vindicated", *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne* içinde, A. A. Luce ve T. E. Jessop (haz.), Londra, 1948-1957, cilt 1, s. 270-1.

65. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Natura*, s. 143-4.

66. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology and Other Essays* içinde, çev. William Lovitt, New York, 1977, s. 115-54. Almanca aslından çevrilmiştir: Martin Heidegger "Die Zeit des Weltbildes", *Holzwege* içinde, Frankfurt a. M., 1950, s. 69-104.



Jacopo de' Barabari'nin 1500 yılına ait *View of Venice* (Venedik'in Görünüşü) adlı yapıtından detay.



Antonio Canaletto, *Piazza San Marco*. Yaklaşık 1755.

nusu ne olursa olsun" düşüncenin tüm nesnelerini düzenlemek ve birbirleriyle karşılaştırmak mümkündür: "Amacımız şeylerin yalıtılmış doğalarını incelemek değil, tam tersine bunları birbiriyle karşılaştırmak ve böylece bazılarını başkalarına dayanarak bilinebilir kılmaktır."[67]

Her şeyin ortaklaşa düzenlenebileceği böyle bir zemin birliği için *Encylopédia*'nın sayfaları en mükemmel örneklerdir. Michel Foucault'ya göre bu düşüncenin en büyük projesi, dünyanın kapsamlı bir biçimde düzenlenmesidir; projenin en belirgin özelliği de, "basit öğelerin keşfi ve bunların tedrici bir gelişme içinde birleştirilmesidir; bu öğeler merkezlerinde bir *masa* oluşturur ve bilgi kendiyle çağdaş olan bu *masa* üzerinde sergilenir. On yedinci ve 18. yüzyıllarda bilginin merkezi *masadır*."[68] Ernst Cassirer'in artık pek kabul görmeyen Aydınlanma yorumuyla, Foucault'nun "klasik düşünce" tasarısının kimi kısımları arasında benzerlik yok değildir. Anglo-amerikan düşünce tarihinin büyük bir kısmı bu dönemde düşüncenin atomlaştırıldığını varsaysa da, Cassirer 18. yüzyıl düşüncesinin Leibniz sistemine dayandığını düşünür:

> On sekizinci yüzyılın gelmesiyle birlik ilkesinin mutlak olduğu anlayışı gücünü kaybetmiş, birçok kısıtlamayı kabul etmek ya da birçok taviz vermek zorunda kalmış gibi görünüyor. Ancak bu değişiklikler ve tavizler düşüncenin çekirdeğini etkilememiştir. Çünkü aklın en temel rolünün hâlâ birleştirme *işlevi* olduğu düşünülür. Verili olanın rasyonel bir biçimde düzenlenmesi ve rasyonel biçimde denetlenmesi, katı kurallara dayanan bir birleştirme olmadan gerçekleştirilemez. Çok yönlü bir şeyi "kavramak", onun parçalarını, sonrasında belirli bir noktadan yola çıkmak suretiyle sabit ve genel bir kurala göre içlerinden geçebileceğimiz bir ilişki içine yerleştirmektir. ...bilinmeyen ile bilinen, "ortak bir doğayı" paylaşır.[69]

67. Descartes, "Rules for the Direction of the Mind", *Philosophical Writings* içinde, s. 19, 21.

68. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, 1970, s. 74-5. Leibniz ve masa konusunda bkz. Gilles Deleuze, *Le pli*, s. 38.

69. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, çev. Fritz Koelln ve James P. Pettegrove, Princeton, 1951, s. 23. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932, s. 29. On sekizinci yüzyıl düşüncesiyle ilgili kıta Avrupası'na ait alternatif bir değerlendirme Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun *Dialectic of Enlightenment* adlı yapıtıdır: Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, çev. John Cumming, New York: 1979 (Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar I ve II*, çev. Oğuz Özügül, İstanbul, 1995 ve 1996, Kabalcı). Onlara göre Aydınlanma düşüncesindeki niceliksel "birlik", 20. yüzyıldaki teknokrasi hâkimiyetine doğru ke-

Cassirer büyük bir olasılıkla, gözlemin 17. ve 18. yüzyıllarda "duyularla algılanabilir bilgi" olduğu konusunda Foucault ile hemfikir olurdu.[70] Ancak bu bilgi yalnızca görsellik çevresinde örgütlenmiş bir bilgi değildir. Her ne kadar *camera obscura* paradigmasının hâkimiyeti, görmeye bir ayrıcalığın tanınmış olduğunu ima etse de, söz konusu olan, duyusal olmayan bir anlayış yetisine hizmet eden bir görmedir ve önsel olarak dünyanın doğru bir biçimde algılanmasını sağlayan da zaten bu yetidir. *Camera obscura*'yı 19. ve 20. yüzyılda görmenin süregiden özerkleşmesi ve uzmanlaşmasının erken bir aşaması olarak görmek yanıltıcı olurdu. Görme, basit bir biçimde birbirinin devamıymış gibi görünmeyen farklı tarihsel dönemlerde ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Öznelliğin yekpare, Batılı bir skopik ya da yansıtıcı güç geleneğinin içine yerleştirilmesi, gözlemciyi oluşturan tekil ve birbiriyle uyuşmayan usulleri ve sistemleri silmek anlamına gelecektir.[71]

Örneğin Berkeley'nin algı kuramı, görme ile dokunma duyularının temelde farklı olduğu görüşüne dayansa da duyuların bu doğrultuda heterojen olduğunun vurgulanması, 19. yüzyılda görmenin özerkliğini ve duyuların ayrışmasını savunan görüşlerden epeyce uzaktır.[72] Duyular

sintisiz bir biçimde evrilmiştir ve bu hâkimiyetin bir önkoşulunu oluşturur. "Aydınlanma yalnızca birlik içinde saptanması mümkün olan şeyleri 'var olan' ve 'yaşanmış olan' kabul etmiştir; Aydınlanmanın ülküsü, diğer her şeyin içinden çıktığı sistemdir. Usçu ve ampirik versiyonları burada farklılaşmaz. Ekoller tek tek aksiyomları farklı yorumlamış olsa da bilimsel birliğin yapısı hep aynı kalmıştır... Biçimlerin çeşitliliği konum ve düzenlenme tarzlarına, tarih gerçeklere, şeyler özdeğe indirgenir" (s. 7). Almanca aslından çevrilmiştir: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M., 1984 (1. Basım, 1947), s. 10.

70. Foucault, *The Order of Things*, s. 132. Condillac ve Diderot'da algı sorunu konusunda bkz. Suzanne Gearhart, *Open Boundary of Fiction and History: A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton, 1984, s. 161-99.

71. Bkz. Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and Visuality* içinde, Hal Foster (haz.), Seattle, 1988, s. 3-27.

72. Anglo-amerikan eleştiri geleneği çoğu zaman 18. yüzyıl düşüncesinden 19. yüzyıl ampirizmine ve çağrışımcılığına doğru kesintisiz bir gelişme yaşandığını ileri sürer. Tipik bir örnek Maurice Mandelbaum'un *History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought* (Baltimore, 1971, özellikle s. 147-62) adlı yapıtıdır. Mandelbaum bu yapıtta, Locke, Condillac ve Hartley'in düşüncelerinin kesintiye uğramadan 19. yüzyıl çağrışımcılığına evrildiğini saptadıktan sonra şöyle devam eder: "Dolayısıyla kökeninde çağrışımcılık, James Mill ve Alexander Bain'in daha sonra yapmak istediği gibi zihinsel yaşamın tüm yönlerini sınıflandırmaya ve birbiriyle ilişkilendirmeye yönelik salt psikolojik bir sistem değildi; aslında daha çok en-

arasında temel bir uyum kurmaya çabalayan ve dokunma duyusunu görsel algı için anahtar bir model olarak gören Berkeley, 18. yüzyılda bu yönde uğraş veren tek kişi değildi. On sekizinci yüzyıl düşüncesini hayli meşgul etmiş olan Molyneux probleminde duyu dillerinden birini, yani görmeyi bilmeyen bir algılayıcı varsayılır. Bu problemi en iyi Locke tanımlamıştır:

> Kör olarak doğmuş ve artık yetişkin olan bir kişiyi düşünün; bu adam aynı metalden ve hemen hemen aynı büyüklükte olan bir küp ile bir küre arasındaki farklılığı dokunarak öğrenmiştir ve böylece bunlardan birine dokunduğunda hangisinin küp hangisinin küre olduğunu söyleyebilmektedir. Ardından küre ile küpün bir masanın üstüne yerleştirildiğini ve adamın görebildiğini düşünelim: *Bunlara dokunmadan önce küre ile küpü görecek olsa*, yine de hangisinin küre hangisinin küp olduğunu ayırt edebilecek midir?[73]

Ancak bu problem sonunda nasıl yanıtlanmış olursa olsun ve ortaya atılması, ister doğuştancılık ister ampirizm kaynaklı olsun, duyuların tanıklığı 18. yüzyılda düzen için ortak bir yüzey oluşturmaktaydı.[74] Dolayısıyla sorun, basit bir biçimde, bir duyunun algı düzeninden diğerine nasıl geçilebileceğiydi.[75] Ya da Condillac'ın duyuların tek tek canlandığı bir heykelle ilgili o ünlü betimlemesinde olduğu gibi, duyuların

telektüel ve pratik kaygılarla daha özel meselelere değinen genel bir epistemolojik konumu ilişkilendirmek için kullanılan bir ilkeydi. Söz konusu meseleler içinde özellikle de ahlakın temelleriyle ilgili sorular ve ahlak ile din arasındaki ilişki çok önemli bir yer tutar" (s. 156). Buna karşı Mandelbaum'un "genel bir epistemolojik konum" olarak adlandırdığı şey, aslında tam da Aydınlanma bilgisinin göreli birliğidir ve bu bilgi üzerine kendi zamanının düşünsel ayrımlarını ve kategorilerini uygular. Din, ahlak ve epistemoloji henüz ayrı ayrı alanlar değildi.

73. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, ix, 8.

74. Örneğin bkz. Thomas Reid, *Essays on the Powers of the Human Mind* (1785), Edinburgh, 1819, cilt 2, s. 115-6. "Bu kadar açık olan bir konu hakkında bir şey daha söylemek gerekirse, görme yetisinin gözde, duyma yetisinin kulakta olduğunu ve aynı şeyin diğer duyular için de geçerli olduğunu bir an için varsaydığımızda, bunun doğal sonucu, düşünme ilkesinin de, ki kendimi böyle adlandırırım, bir tane değil birden fazla olmasıdır. Ne var ki bu görüş her insanın bu konudaki kesin inancına tamamen zıt olurdu. Ben; ben görüyorum, ben işitiyorum, ben duyumsuyorum, ben hatırlıyorum demek, tüm bunları yapanın tek ve aynı benlik olduğu anlamına gelir."

75. Bkz. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment*, s. 108. Bu soruyla ilgili daha güncel tartışmalar için bkz. M. J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge, 1977; ve Francine Markovits, "Mérian, Diderot et l'aveugle", J. B. Mérian, *Sur le problème de Molyneux*, Paris, 1984, s. 193-282 içinde.

nasıl "yeniden birleştiği", yani algılayan kişide nasıl bir araya gelebildiğiydi sorun.[76]

Ancak Molyneux problemine, Locke, Berkeley, Diderot, Condillac ve başkaları da dahil olmak üzere öyle ya da böyle olumsuz yanıt verenlerle –yani aniden görme yetisini kazanan kör bir adamın önünde duran nesneleri hemen *tanıyamayacağını* söyleyenlerle– bu soruya daha büyük bir bilimsel otoriteyle aynı şekilde olumsuz yanıt veren 19. yüzyılın fizyolojistleri ve psikolojistleri arasında pek ortak nokta yoktu. Bilginin, özellikle de mekân ve derinlik hakkındaki bilginin, algılanan şeylerin bakan kişiden bağımsız olarak bir satıh üstünde belirli bir düzen içinde toplanması ve karşılıklı olarak ilişkilendirilmesi sonucu oluştuğunu vurgulayan 18. yüzyıl düşüncesi, daha sonra 19. yüzyılda saf görünürlükle ilgili olarak ortaya çıkacak görüşler hakkında henüz hiçbir şey bilemezdi. Berkeley'in uzaklığın nasıl algılandığını ortaya koyan kuramından hiçbir şey stereoskop bilimi kadar uzak olamazdı. Tamamen 19. yüzyıla özgü olan bu aygıtta dokunmaya (ya da rölyefe) dayalı kavrayış yalnızca *optik* noktaların örgütlenmesi sayesinde oluşturulduğu (ve bakan kişi aygıtın bir öğesine dönüştürüldüğü) içindir ki 18. yüzyıl düşüncesinin kendini örgütlediği alanı yıkmıştır.

Descartes'dan Berkeley'e, ondan da Diderot'ya kadar görme, dokunma duyusuyla kurulan koşutluk vasıtasıyla anlaşılmıştır.[77] Diderot'nun yapıtını, onun görme konusundaki tutumunun ne kadar belirsiz olduğunu fark etmeden ve herhangi bir fenomeni tek bir duyu ekseninde değerlendirmeye karşı çıktığını dikkate almadan doğru anlamak mümkün değildir.[78] *Lettres sur les aveugles* (1749) adlı yapıtında, kör bir matematikçi olan Nicholas Saunderson hakkında yazarken, dokunmaya dayanan bir geometrinin olanaklı olduğunu ve hem dokunma duyusunun hem de görme duyusunun, evrensel olarak geçerli olan hakikatleri kavramaya kadir olduğunu iddia eder. Ancak Diderot'nun denemesinde aslında görme duyusunun değeri azaltılmış olmaz, daha çok bu duyunun ayrıcalıklı rolü reddedilmiş olur. Diderot, Saunderson'un he-

76. Etienne de Condillac, "Traité des sensations" (1754), *Oeuvres philosophiques de Condillac*, Georges Le Roy (haz.), Paris, 1947-1951, cilt 1 içinde.

77. Bkz. Michel Serres, *Hermès ou la communication*, Paris, 1968, s. 124-5 ve Maurica Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, James M. Edie (haz.), Evantson, III., 1964, s. 169-72.

78. Diderot'nun duyulara ilişkin yaklaşımı için bkz. Elisabeth de Fontenay, *Diderot: Reason and Resonance*, çev. Jeffrey Mehlman, New York, 1982, s. 157-69.

saplama ve kanıtlama aygıtlarını şöyle anlatır: tam çakılmamış, yüksek bırakılmış çiviler yardımıyla üzerinde kareler işaretlenmiş, dikdörtgen tahta ızgaralar. Çivilere bağlanmış ipek iplikler yardımıyla Saunderson' un parmakları, sınırsız sayıdaki sayıların ve bunların arasındaki ilişkilerin izini sürebiliyor ve bunları okuyabiliyordu; her birinin işaretlenmiş ızgara üstündeki konumunu hesaplamak mümkündü. Burada Kartezyen tablo farklı bir biçimde ortaya çıkmış olmakla birlikte, dayandığı statü değişmemişti. Bilginin kesinliği, yalnızca göze bağlı olmayıp, insandaki birleşik duyu aygıtı ile her türlü konumun bilinebildiği ve birbiriyle karşılaştırılabildiği sınırlandırılmış bir uzam arasındaki daha genel bir ilişkiye bağlıydı.[79] Görebilen bir insanda ayrı duyular birbirine benzemez, ancak Diderot'nun "karşılıklı yardım" diye adlandırdığı bir mekanizma sayesinde duyular dünya hakkında bilgi sağlar.

Duyular ve duyum hakkındaki bu söyleme karşın, hâlâ bedenin sağladığı dolayımsız öznel kanıtın üstünde tutulan *camera obscura*'nın işgal ettiği aynı epistemolojik alan içindeyizdir. Materyalist olarak adlandırılan Diderot'ya göre bile duyular, fizyolojik organlardan çok, rasyonel bir anlığın ek özellikleri olarak algılanır. Duyuların her biri, kendi fiziksel işleyiş tarzını aşan, değişmeyen anlamsal bir mantığa göre işler. Diderot'nun *Lettres sur les aveugles*'de tartıştığı imgenin önemi de buradan kaynaklanır: Gözleri bağlı bir adam dışarıda dikkatli bir biçimde adımlarını atarken iki elinde tuttuğu çubuklarla önündeki nesneleri ve alanı duyumsamaya çalışır. Ne var ki çelişkili bir biçimde, resimde görülen gerçekten kör bir adam değildir; tam tersine görme yetisine tamamen sahip olan bir kişide görme duyusunun dokunma duyusu gibi işlediğine ilişkin soyut bir diyagram söz konusudur. Nasıl ki nihai olarak gören şey gözlerin kendisi değilse, dokunma duyumunu sağlayan bedensel organlar ile dış dünya arasında da doğrudan bir temas yoktur. Descartes'ın *La dioptrique* adlı yapıtında bulunan bu kör ve protezlerle donatılmış figür konusunda Diderot şöyle der: "Ne Descartes ne de onu izleyenler görmeyi sarih bir şekilde ortaya koyabilmişlerdir."[80] Görme

79. Kartezyenizmin, Aydınlanma düşüncesinde nasıl devam ettiği konusunda bkz. Aram Vartanian, *Diderot and Descartes: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton, 1953.

80. Diderot, görmeyi ve duyuları kuramsallaştırmaya kadir olan bir kişinin "bu konu hakkında karanlıkta düşünmüş olan bir düşünür, ya da ozanların diliyle söyleyecek olursak, daha iyi görebilmek için gözlerini çıkarmış bir kişi" olacağını iddia eder. "Lettres sur les aveugles", *Oeuvres philosophiques* içinde, s. 87.



Descartes'ın *La dioptrique* adlı yapıtında bulunan, kör ve protezlerle donatılmış figür.

konusunda, hem 17. yüzyıl hem de 18. yüzyıl boyunca düşünürlerin yapıtlarında bu optik karşıtı görüş hâkimdi: Berkeley'e göre derinliğin görsel algılanması diye bir şey yoktu; Condillac'ın heykeli ise hareket ve dokunmanın yardımıyla uzamın üstesinden gelebiliyordu. Görmeyi dokunma olarak algılayan bir görüş, içeriklerini geniş bir bölge içinde, sabit konumlarda düzenleyen bir bilgi alanına uygundur. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde böyle bir görüş, değişim ve hareket çevresinde örgütlenen bir alanla uyuşamazdı; çünkü dokunmaya bağlı olan bilgi anlayışının, kimliği tamamen görselliğe dayanan, devingen gösterge ve malların merkezi bir önem taşıdığı bu yeni alana uyum göstermesi olanaksızdı. İleride göstereceğim gibi stereoskop, dokunma duyusunun optik alan içinde yeniden düzenlendiğine ve ona tabi kılındığına ilişkin çok temel bir göstergedir.

J.-B. Chardin'in resimleri, bilgi ve algıyla ilgili aynı sorunlar etrafında konumlandırılmıştır. Özellikle de natürmortları, klasik objenin tüm ihtişamı içinde son büyük temsilleridir; ardından klasik obje değişebilen ve temeli olmayan gösterenler içinde ya da özerk bir görmenin çiziktirilen izleri içinde geri dönülmez biçimde yitip gidecektir. Chardin'in son yapıtlarının usul usul yanan parlaklığı, kullanıma yönelik değerlerden ayrı tutulamayan bir ihtişamdır; sonraları bu parlaklık 19. yüzyılda ya malların sentetik halesi altında ya da hayatta kalması nesnelliğinden feragat etmesine bağlı olan sanat yapıtının ışıltısı altında görünmez olacaktır. Onun natürmortlarında figürlerle donatılmış sığ, sahne benzeri raflarda bir şeyi bilmek demek, bir nesnenin optik tekilliğine bakmak değil, düzenli bir alan içindeki konumuyla eşzamanlı olarak daha dolu fenomenal kimliğini kavramak demekti. Chardin'in gündelik kullanıma ait basit biçimleri ve duyusal deneyimi dizgeleştirdiği estetik şart, doğayı değişkenliği ve devinimi içinde temsil etmek, söz konusu değişken bilgiden, evrensel düzeyde geçerli olan görüşleri çıkarsamak konusunda ısrar eden Diderot'ya çok yakındır.[81]

Örneğin 1761 civarında resmettiği *Yaban Çilekleriyle Dolu Sepet* isimli tablosunu ele alalım. Üst üste yerleştirilen çileklerden oluşan muhteşem konisi, geometrik biçimlerin rasyonel bilgisinin, yaşamdaki çoğulculuk ve geçiciliği sezgisel olarak kavrayan algıyla nasıl çakıştığını gösterir. Chardin'e göre duyulardan gelen bilgi ile rasyonel bilgi

81. Bkz. Diderot, *"Le Rêve de D'Alembert"*, *Oeuvre philosophiques* içinde, s. 299-313.



J. B. Chardin, *Yaban Çilekleriyle Dolu Sepet*, 1761 civarı.

birbirinden ayrılamaz. Yapıtı aynı zamanda hem biçimlerin olumsal çeşitliliği ve bunların sosyal anlamlar taşıyan bir dünya içindeki konumu hakkında ampirist bilginin ürünü, hem de çıkarımlara dayanan rasyonel kesinlik üstüne kurulan ülküsel bir yapıdır. Ne var ki duyusal deneyimin dolayımsızlığı, bir nesne ile diğeri arasındaki ilişkinin, artık salt optik görünüşlerden ziyade izomorfizm ve birleştirilmiş bir zemin üzerindeki konumlarının bilgisiyle ilgili olduğu görsel bir uzama taşınmıştır. Chardin'in berrak sıralamalarını, nesneleri takımlar ve alt takımlar halinde örgütleyişini kartezyen tablo bağlamında okumak gerekir. Kurulan bu biçimsel analojiler, bir yüzeyin tasarlanışından çok, "şeyleri ayrıştıran ve birleştiren niceliksel olmayan özdeşliklerin ve farklılıkların"[82] dağıtılmış olduğu kalıcı bir uzamla ilgilidir.

Chardin'in resmi aynı zamanda 18. yüzyılda şeffaflığın puslu olanı

82. Foucault, *The Order of Things*, s. 218

alt etmesini isteyen takıntının da bir parçasıdır. Aralarındaki büyük farklılıklara karşın hem Newton fiziğinin hem de kartezyen fiziğin amacı, araçların çeşitliliğine ve içlerinde barındırdıkları kırılma olanaklarına karşın tek bir homojen alanın birliğini teyit etmekti. 18. yüzyılda dioptrik (kırılmanın bilimi) katoprikten (yansıma) daha fazla ilgi çekiyordu; bu öncelik Newton'un *Opticks* adlı yapıtında da açıkça görülmektedir.[83] İster bir mercek olsun, ister hava ya da sıvı olsun, belirli bir ortamın saptırıcı gücünü nötrleştirmek son derece önemli bir meseleydi ve ancak söz konusu ortamın özellikleri düşünsel olarak ele geçirildiğinde ve böylece aklın devreye girmesiyle yeterince şeffaflık kazandığında gerçekleştirilebilmiş oluyordu bu. Chardin'in 1739'a ait *Köpük Üfleyen Oğlan* isimli tablosunda, alçak bir duvar çıkıntısının üstünde sabunlu suyla dolu bir bardak durmakta ve bir genç, bu biçimsiz ve bulanık sıvıdan, dikdörtgen duvar çıkıntısının simetrik olarak önünde bulunan küre şeklinde şeffaf bir sabun köpüğü yapmaktadır. Resimde gösterilen bu çaba gerektirmeyen ustalık eyleminde görme duyusu dokunma duyusuyla işbirliği içinde çalışır (bu Chardin'in diğer birçok tablosu için de geçerlidir); söz konusu ustalık onun bir sanatçı olarak kendi etkinliğinin içinde yer aldığı paradigmayı oluşturur. İdea ile madde arasındaki özdeşliğe dair kavrayışı ve bunları birleştirilmiş bir alan içine özenle yerleştirmesi, dokunma ile görme terimlerinin özerk terimler olarak yer almadığı ve ikisinin bölünmez bir bilgi tarzını oluşturduğu bir düşünceyi açığa çıkarır.

Dolayısıyla da Chardin'in olgun dönemine ait yapıtındaki o belli belirsiz ağırlık havası, görmenin dokunma duyusu gibi işlediği, hiçbir kısmı boş olmayan bir uzamın içinden geçtiği bir ortamdır.[84] Chardin'in sanatı, havanın yer almadığı Newtonvari bir diyar değil, içinde hiçbir boşluk bulunmayan, özdekle doldurulmuş ve belli bir mesafede herhangi bir eylemin yaşanmadığı bir gerçekliğin kartezyen *corpuscular* (parçacık) bilimine bitişiktir. Chardin'in parmaklarıyla resim yaptığına

83. Dioptrikin çağdaşlığı konusunda bkz. Molyneux, *Dioptrica nova*, s. 251-2. "Kimse eskilerin Katoptrik konusunda edindiği bilgileri göz ardı etmiyor... yine de optik camlar çağdaş buluşlardır."

84. Bkz. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paul Vernière (haz.), Paris, 1968, s. 484. Aynı zamanda bkz. Joseph Addison, *The Spectator*, Donald F. Bond (haz.), Oxford, 1965, no. 411, 21 Haziran 1712: "Görme duyumuz... daha hassas ve nüfuz edebilen ve böylece kendini sayısız bedenler üzerine yayan bir tür dokunma duyusu olarak da değerlendirilebilir."



J. B. Chardin, *Köpük Üfleyen Oğlan*, 1739.

ilişkin söylentileri hatırlarsak bu noktada, bunu "ressamın" sahip olduğu zaman ötesi değerlere ayrıcalıklı bir yer vermek amacıyla yapıyor olmayacağız; bağlı olduğu özgül tarihsel an içinde dokunmayı da barındıran görme kavrayışının önceliğini vurgulamış olacağız.[85]

Chardin ile Cézanne gibi bir sanatçı arasındaki uzaklık muazzamdır. Chardin'i Molyneux problemi ve duyusal dillerin eşgüdümü bağlamında anlamak mümkünse eğer, bu durumda Cézanne yalnızca aniden görme yetisine kavuşan kör bir adamın durumuna erişebilmenin mümkün olduğunu ima etmekle kalmaz, daha da önemlisi bu "masumiyetin" sürekli olarak korunabileceğini iddia etmiş olur. On yedinci ve 18. yüzyılda bu tür bir "ilk" görmenin mümkün olduğu, bir sav olarak dahi ortaya atılamazdı. 1728'deki Chesleden oğlanı vakasında hiç kimse görme yetisine kavuşan bir körün hemen parlak ve bir şekilde kendini ifşa eden renkli lekeler göreceğini iddia etmezdi kesinlikle.[86] O ilk görme anı, tam tersine, konuşulması ya da temsil edilmesi olanaksız bir boşluktur, çünkü bir söyleme, dolayısıyla anlama sahip değildir. Yeni yeni gören bir kişi için görme ancak nesnelere sözcükler, kullanımlar ve yerler atanabildiğinde biçimlenebilecektir. Cézanne, Ruskin, Monet ya da 19. yüzyıldan herhangi bir sanatçı "gözün masumiyetini" tasarlayabiliyorsa bunun tek nedeni, söz konusu yüzyılda gözlemcinin temelde yeniden örgütlenmiş olmasıdır.

85. Chardin'in tekniğiyle ilgili tartışma için bkz. Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge, 1981, s. 118-9. Rembrandt'ın dokunma duyusu ile Kartezyen optik arasındaki ilişki için bkz. Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago, 1988, s. 22-4. Duyulara gösterilen dikkatin bir modeli olarak Chardin'de görme ile dokunma arasında müşterek ve karşılıklı bir ilişkinin varlığına dair yorumum, Michael Fried'ın çığır açan *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, 1980 adlı yapıtında dile getirilen "absorbe etme" kavramıyla ilişkilendirilebilir.

86. 1728'de cerrah Cheselden, doğuştan kör olan ön dört yaşındaki bir oğlan çocuğuna başarılı bir katarakt ameliyatı yapar. Bkz. Diderot, *Lettres sur les aveugles*, s. 319; ve Berkeley, *Theory of Vision Vindicated*, bölüm 71. Aynı zamanda bkz. Jeffry Mehlman, *Cataract: A Study in Diderot*, Middletown, Conn., 1979.

III

ÖZNEL GÖRME VE DUYULARIN AYRIŞMASI

Doğru olmayanın, yaşamın bir koşulu olduğunu
kabul etmek demek, gerçekten de alışılmış olan değerlerin
korkunç bir biçimde yadsındığını ima etmek demektir.
– Friedrich Nietzsche

İndirgenmesi mümkün olmayan
çok sayıda güçten oluşan beden,
bir çoğulluk halidir,
onun birliği çoğul bir fenomenin,
"baskın olanın birliğidir."
– Gilles Deleuze

Goethe'nin *Farbenlehre*'sinin (1810) başlangıç paragraflarından biri aşağıdaki anlatıyla başlar:

Olabildiğince karartılmış bir odanın kepenginde çapı yaklaşık üç inç olan, daire şeklinde bir delik açılmış olsun; bu deliği isteğe göre açıp kapatabilmeliyiz; güneş delikten içeriğe beyaz bir kağıdın üstüne düşsün ve arada belirli bir mesafe bırakarak, aydınlatılan yuvarlağa gözlerimizi ayırmadan bakalım.[1]

Kendinden öncekiler gibi Goethe de yerleşmiş bir uygulamayı izleyerek, optik konusundaki incelemelerini *camera obscura* ile yapıyordu. Newton'un *Opticks*'inde görüldüğü gibi sanki Goethe için de karanlık oda, içerisi ile dışarısı, ışık kaynağı ile delik, bakan kişi ile nesne arasında kategorik ilişkiler kurmaktaydı. Ancak Goethe daha sonra aniden ve hiç beklenmedik bir biçimde *camera obscura* düzeninden vazgeçer:

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colours*, çev. Charles Eastlake, 1840, Cambridge, Mass., 1970, s. 16-7. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Farbenlehre, Gedenkasugabe der Werke, Briefe und Gespräche* içinde, Ernst Beutler (haz.), Zürih, Stuttgart, 1949, cilt 16, s. 35.

Ardından deliği kapatalım ve odanın içindeki en karanlık yere doğru bakalım, önümüzde yuvarlak bir görüntünün havada asılı durduğunu göreceğiz. Dairenin ortası aydınlık, renksiz, sarımtırak görünürken, kenar kıpkırmızı görünecektir. Kırmızı rengin kenardan içeriye doğru yayılarak tüm daireyi kaplaması ve sonunda aydınlık orta noktanın tamamen kaybolması zaman alacaktır. Ne var ki dairenin tümü kırmızı olur olmaz kenar mavileşmeye başlar ve bu mavi yavaş yavaş içeriye doğru genişleyerek kırmızıyı kapatır. Görüntü tamamen mavi olduğunda ise kenar koyulaşır ve renk kaybolur.[2]

Goethe'nin deliğin kapatılmasını istemesi, "*Man schliesse darauf die Öffnung*", *camera obscura*'nın hem optik bir sistem hem de epistemolojik bir ilke olarak çözüldüğüne ve yadsındığına ilişkin bir belirtidir. Deliğin kapatılmasıyla birlikte *camera* işlevinin (aygıt ve paradigma olarak) bağlı olduğu iç ve dış uzam arasındaki ayrım da ortadan kalkmış olur. Ancak söz konusu olan yalnızca içeridekileri görmek üzere kapalı bir iç uzam içine yeniden yerleştirilen bir gözlemci değildir; Goethe'nin betimlediği optik deneyim, klasik modelin kapsayamayacağı bir görme kavrayışıdır.

Hareket eden, iç içe geçen ve renk açısından bir dizi dönüşüm yaşayan renkli halkalar, karanlık odanın ne içinde ne de dışında bir karşılığa sahip değildir; Goethe'nin uzun uzun anlattığı gibi bunlar tamamen bakan kişinin bedenine ait "fizyolojik" renklerdir ve "görmek için gerekli olan önkoşullardır."

> Canlı renklere sahip küçük bir kâğıt ya da ipek parçasını çok az aydınlatılmış beyaz bir duvarın önünde tutalım ve gözlerimizi bu küçük, renkli yüzeye dikelim; ardından gözlerimizi hareket ettirmeden parçayı uzaklaştıralım, beyaz duvarda başka bir renge ait tayf belirecektir... söz konusu renkli görüntü... artık *yalnızca göze ait* olan bir imgenindir.[3]

Gözlemcinin *camera obscura* kavrayışında önsel olarak dışarıda bırakılan bedensel öznelliği, aniden gözlemcinin olanaklı olduğu yer haline gelir. İçinde barındırdığı tüm olumsallık ve özgüllükle insan be-

2. Goethe, *Theory of Colours*, s. 17 (vurgu eklenmiştir). Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Goethe, *Farbenlehre*, s. 17.

3. Goethe, *Theory of Colours*, s. 21. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Goethe, *Farbenlehre*, s. 21. Bkz. Emst Cassirer, *Rousseau, Kant and Goethe*, çev. James Gutmann, Princeton, 1945; "Goethe renk kuramını bu anlamda anlamış ve tasarlamıştır. Bu kuramda... gözün yalnızca biçim ve renklerden oluşan dünyasından başka bir şeyi vermek istemiyordu." Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Emst Cassirer, *Rousseau, Kant und Goethe*, Hamburg, 1991, s. 83.

deni "başka bir rengin tayfını" üretir ve böylece görsel deneyimin etkin üreticisi olur.

Goethe'nin renk kuramının açılımları çok fazladır ve bunlarla, iddialarının ampirik "hakikati" ya da deneylerinin "bilimsel" niteliği arasında pek bir ilinti yoktur.[4] Dizgesellik sergilemeyen saptama ve bulgularının içinde, modernitenin hem bir ürünü hem de bir parçası olan Kant sonrası bir kavram, yani öznel görme konusunda kilit önemde bir açıklama yer alır. Goethe'nin öznel görme konusundaki açıklamalarını önemli kılan, daha önce farklı ve uzlaşmaz gösterilen iki modelin şimdi artık ayrılmaz hale gelmiş olmasıdır: 19. yüzyıl ampirik bilimlerinde giderek daha ayrıntılı bir biçimde betimlenen fizyolojik gözlemci *ile* çeşitli "romantikler" ve erken modernistler tarafından kendi görsel deneyiminin etkin, özerk üreticisi olarak konumlandırılan gözlemci...

Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nin (1787) ikinci basımına yazdığı önsözde izleyici konusunda önerdiği "Kopernik Devrimi" (*Drehung*), öznenin yeniden örgütlendiği ve konumlandırıldığına ilişkin açık bir göstergedir. Optik figürleri kullanmayı sürdüren Kant'a göre, "düşünme tarzında bir değişiklik" söz konusudur ve buna göre "şeyler hakkında bize verili olan temsiller şeylerin kendisine uymaz, bu nesneler görüntüler olarak bizim temsil tarzımıza uyar."[5] William Blake bunu daha basit bir biçimde ifade emiştir: "Göz nasılsa, nesne de öyledir."[6] Michel Foucault, klasik dönemdeki görmenin, Kant'ın özne merkezli epistemolojisinin tam tersi olduğunu, o dönemde dolayımsız bir bilgi biçiminin, "algılanabilir bilgi"nin söz konusu olduğunu vurgular. Örneğin:

4. Goethe optiği konusunda bkz. Dennis L. Sepper, *Goethe contra Newton: Polemics and The Project for a New Science of Color*, Cambridge, 1988. Aynı zamanda bkz. Seric G. Forbes, "Goethe's Vision of Science", *Common Denominators in Art and Science* içinde, Martin Pollock (haz.), s. 9-15; Rudolf Magnus, *Goethe als Naturforscher*, Heidelberg Üniversitesi'nde 1906 yaz sömestrinde verilen dersler, Leipzig, 1906, s. 125-199; Neil M. Ribe, "Goethe's Critique of Newton: A Reconsideration", *Studies in History and Philosophy of Science* 16, no. 4, Aralık 1985, s. 315-35 ve George A. Wells, "Goethe's Qualitative Optics", *Journal of the History of Ideas* 32, 1971, s. 617-26.

5. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, çev. Norman Kemp Smith, New York, 1965, s. 24-5. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, *Kants Werke* içinde, Preussische Akademie der Wissenschaften, 1787, 2. basım, Berlin, 1904, I. Bölüm, cilt III, s. 15 (Türkçesi: *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, 1993, İdea Yayınevi).

6. William Blake, "Annotations to Reynolds" (c.1808), *Complete Writings* içinde, Geoffrey Keynes (haz.), Oxford, 1972, s. 456.

Doğal tarih, [18. yüzyılda] aslında görünür olanın adlandırılmasından ibarettir. Görünürdeki sadeliği ve belirli bir uzaklıktan bakıldığında beliren o naifliği de bundan kaynaklanır; işte bu kadar basit görünür ve bizatihi şeyler tarafından bu kadar aşikâr biçimde dayatılır.[7]

Kant'ın bu yapıtının sonrasında gözlemci-olarak-öznenin şeffaflığı geri dönülmez biçimde bulandırılır. Görme, ayrıcalıklı bir bilgi biçiminden çok, bilginin, gözlemin nesnesi haline gelir. On dokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren görme bilimi, ışığın mekanizması ve optik aktarımdan çok, insan öznesinin fizyolojik donanımını sorgulayan bir bilim olma eğilimindedir. Görünür olanın *camera obscura*'nın zaman dışı düzeninden kurtulduğu ve başka bir aparatın, insan bedeninin dayanıklı olmayan fizyolojisi ve geçiciliği içine yerleştirildiği bir andır bu.

Deneylerinde sık sık karartılmış bir odayı ve dahası kapatılmış bir gözü gerekli kılan Goethe'nin yaptığı böylece, basit bir biçimde, dış dünya ile temasın kesildiği bir deneyimi ayrıcalıklı kılmak değildir. Bir yandan rengin her zaman için ışık ve gölgenin karışmasından ortaya çıkan bir ürün olduğuna ilişkin inancını dile getirir: "Rengin kendisi gölgeli bir şeydir; bu yüzden bunu *Lumen opacatum* diye adlandıran Kircher son derece haklıdır."[8] Öte yandan görmenin fizyolojik olarak ayrılmaz öğelerinin yapay olarak yalıtılabileceği ve gözlemlenebilir hale getirilebileceği koşulları da ortaya koyar. Goethe ve kısa bir süre sonrasında da Schopenhauer için görme, her zaman bakan kişinin bedenine ait öğelerin ve dış dünyadan gelen verilerin oluşturduğu indirgenemez bir yapı olmuştur. Dolayısıyla *camera obscura* bağlamında iç temsil ile dış gerçeklik arasında getirilen ayrım, Goethe'nin yapıtında artık içerisi ve dışarısının önceki anlam ve konumlarının çok azını taşıdığı, tek bir duygulanım düzlemine dönüşecektir. Görmenin birincil hedefi olan renk, artık atopiktir ve hiçbir uzamsal referansı yoktur.

Goethe, bedenin dışarıda bir karşılığı bulunmayan fenomenleri kendi kendine ürettiği, öznel görme içerikleri ile nesnel dünya ilişkisinin koparıldığı deneyimleri aktarır defalarca. Klasik optik ve bilgi kuramlarının dayandığı mütekabiliyet ve yansıtma kavrayışları, Goethe'nin başka yapıtlarında korunmakla beraber, bu metninde merkezi ve

7. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, 1970, s. 132.

8. Goethe, *Theory of Colours*, s. 31. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, s. 21.

vazgeçilmez konumunu kaybetmiştir. Belki de en önemlisi, belirsiz ve puslu olanı, görmenin en temel ve üretken öğesi olarak tasarlamasıdır. On yedinci ve 18. yüzyılda görmeyle ilgili söylem, optik sistemin şeffaflığını tehdit eden her şeyi bastırmış ve saklamışken, Goethe bu anlayışa sırt çevirir ve fenomenin görünmesi için bakan kişide pusluluğun olması gerektiğini iddia eder.[9] Algı, Goethe'nin *das Trübe* –bulanık, fersiz, puslu– diye adlandırdığı şeyin alanında gerçekleşir. Saf ışık ve saf şeffaflık artık insandaki görünürlüğün sınırlarının ötesinde kalmıştır.[10]

Goethe'nin öznel gözlem konusundaki ısrarı, Foucault'nun "modernitemizin eşiği" olarak adlandırdığı şeyi oluşturan kaymanın bir parçasıdır. *Camera obscura* gözlem için başat modeli oluştururken "bilgiyi genel olarak olanaklı kılan bir temsil biçimiydi". Ne var ki 19. yüzyılın başında,

> ...tahlil alanı artık temsilde değil, sonlu insanın kendindedir... Bilginin anatomik, fiziksel koşulları olduğu, bedensel yapıların içinde derece derece oluştuğu, beden içinde ayrıcalıklı bir yer tutabileceği, fakat biçimlerinin, gördükleri işlevlerin özelliklerinden ayrıştırılamayacağı anlaşılmıştır; kısacası, insan bilgisinin kendi biçimlerini belirleyen bir niteliği vardı ve bu nitelik aynı zamanda kendi ampirik içeriği bakımından insan bilgisinin ulaşabileceği bir yerdeydi.[11]

Foucault'ya göre, algıda öznelliği ve fizyolojik olanı vurgulayan Goethe, çağdaşı Maine de Biran ile koşutluk sergiler. Yüzyılın ilk on yılı boyunca Maine de Biran "*sens intime*" ile ilgili bir bilimin hatlarını çizmiştir ve böylece içsel deneyimin doğasının daha iyi anlaşılacağını düşünmüştür. Duygulanımcılık ve İngiliz ampirizminin varsayımlarına meydan okuyan olağanüstü bir külliyat ile Maine de Biran, içsel deneyimin özerkliğini ve birincilliğini ön plana çıkarmış (çok sonraları Bergson ve Whitehead'in de yapacağı gibi) ve içsel ile dışsal izlenimler arasında temel bir farklılık olduğunu ileri sürmüştür. 1800'lü yılların başlarında Biran'ın yapıtını önemli kılan, ürkek *motilité*'sinin (yani hissedilen dirençlere karşı gösterilen istençli eylemlerin), öznelliğin bir önkoşulunu oluşturduğu huzursuz, etkin bir bedenin ortaya çıkmasıdır.

9. Bastırma konusu Jean-François Lyotard'ın Rönesans temsili konusundaki tartışmasında merkezi bir önem taşır: *Discours, Figure*, özellikle s. 163-89.

10. Eliane Escoubas, "L'oeil (du) teinturier", *Critique 37*, no. 418, Mart 1982, s. 231-42 içinde bu noktaya işaret edilir.

11. Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 319.

Sens intime'in yoğunluğunu ve dolaysızlığını kavrayabilmek için Maine de Biran çoğu zaman, teyit etmeye çalıştığı içe dönüklüğün kimliğini bulanıklaştırır, yok ederdi. "Kişinin algılamakta olan kendi bedeninin varlığını anında ayrımsadığını" ve "organizmanın farklı kısımlarında oluşan izlenimlerin eşzamanlılığını" tarif etmek için *coenésthèse* terimini kullanırdı.[12] Örneğin görsel algı, gözdeki kas devinimlerinden ve bir nesneye odaklanmak için ya da basitçe göz kapağının açık tutulması için gösterilmesi gereken fiziksel çabadan ayrı tutulamaz. Maine de Biran için göz, bedenin öteki kısımları gibi, güç ve hareketliliğin etkin olarak kullanılmasını gerekli kılan inatçı fiziksel bir olgu halini alır. Görme aygıtının saf aktarımda bulunan nötr bir alet olduğuna ilişkin klasik modelin tersyüz edilmesiyle, hem bakan kişinin duyu organları hem de bunların etkinliği, artık kavramaya çalıştıkları nesneyle karışmıştır. Goethe, *Farbenlehre* adlı yapıtını yayımlamadan yedi yıl önce Maine de Biran renk algımızın, bedendeki yorulma eğilimi (yani zaman içinde yaşanan fiziksel değişikler) tarafından nasıl belirlendiğini tartışır ve aslında yorulma sürecinin tam da algının kendisi olup olmadığını sorgular.

> Göz belirli bir süre boyunca tek bir renge odaklandığında ve böylece yorulduğunda, bu renk ile bir dizi başka renk karışır ve bir süre sonra orijinal renk, yeni karışım içinde artık hiç yer almaz.[13]

Her iki düşünürde de, Newton kuramında renge tanınan mutlak değerlerin yerini, rengin insan öznesinde geçirdiği geçici başkalaşımlar almıştır.

Maine de Biran, 19. yüzyılda Condillac ve başkalarının algının oluşumu hakkındaki iddialarını çürüten birçok kişi arasında ilklerdendi. Condillac'ın duyumun basit bir birim, sarih algıların toplandığı bir yapı taşı olduğu yönündeki kavrayışı, "arı bir alıcı konuma indirgenen bir ruhu" artık olanaksız kılan, Maine de Biran'ın ayrıntılı olarak anlat-

12. Maine de Biran, "*Considerations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques*", *Oeuvres des Maine de Biran*, P. Tisserand (haz.), Paris, 1949, cilt 13, s. 180 içinde. Maine de Biran hakkında önemli bir inceleme için bkz. Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du coprs: essai sur l'ontologie brianienne*, Paris, 1965. Aldous Huxley'nin Maine de Biran' ın yapıtı hakkındaki düşünceleri için bkz. *Themes and Variations*, Londra, 1950, s. 1-152.

13. Maine de Biran, *Influence de l'habititude sur la faculté de penser*, 1803, P. Tisserand (haz.), Paris, 1953, s. 56-60.

tığı gibi çok katmanlı ve zamanla dağılan bir algıya uygun değildi. Hem Goethe hem de Maine de Biran için öznel gözlem, içsel bir uzamın ya da temsillerin yer aldığı tiyatronun incelenmesi demek değildi. Tam tersine, gözlem giderek dışarıya dönük hale getirildi; bakan beden ile nesneler, içerisiyle dışarısının artık birbirinden ayırt edilemediği tek bir alan oluşturmaya başlamıştı. Belki de en önemlisi, bakan kişi ile bakılanın aynı tarz ampirik incelemeye tabi olmasıdır. Georges Canguilhem'e göre, insan bilgisinin 19. yüzyıldaki yeniden örgütlenişi, insana ilişkin niceliksel olarak çok farklı bir düzen görüşünün artık sona erdiğini gösterir. Canguilhem, "ruh kesinlikle bir bedende yaşamaktadır ve biyoloji olmadan bir psikoloji olamaz,"[14] diyen Maine de Biran'ın bu temel keşfini anımsatır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca çeşitli inceleme, düzenleme ve disipline sokma girişimlerine giderek daha fazla sahne olacak olan da bedenin bu potansiyeliydi.

Psikoloji ile biyolojinin birbirinden ayrılamaz olduğu kavrayışı, 19. yüzyılda görme konusunda inceleme yapan bir başka önemli araştırmacının düşüncesine de hâkimdi. 1815'te genç Schopenhauer, Goethe'ye *Über das Sehen und die Farben*'in taslağını gönderdi.[15] Bu metin kısmen, kendinden büyük olan yazarın Newton'a karşı sürdürdüğü mücadeleye saygısını göstermek için yazılmıştı, ama görmenin tamamen öznel olduğunu vurguladığı için Goethe'nin kuramının da çok ötesine geçmekteydi. Schopenhauer renkleri fizyolojik, fiziksel ve kimyasal olarak sınıflandıran Goethe'nin bu ayrımını tamamen terk eder, son iki kategoriyi atarak rengin salt fizyolojiye dayanan bir kuramla değerlendirilebileceğini ileri sürer. Schopenhauer'e göre renk, retinanın tepkileri ve etkinliğiyle eşanlamlıydı; renkler için insan bedeninden bağımsız olarak nesnel bir hakikat tanımlamaya çalışan Goethe yanılmıştı ona göre.

Ancak Goethe ile Schopenhauer arasındaki farklılıklar üzerinde çok durmamak gerekir. İkisinin de rengi önemsemesi ve rengin açıklanması için fizyolojik fenomenleri vurgulamaları, Kant'ın rengi kü-

14. Georges Canguilhem, "Qu'est-ce que la psychologie", *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, 1968, s. 374-5.

15. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Paul Deussen (haz.), Münih, 1911, cilt 3, s. 1-93. Bu metin hakkında çok önemli bir değerlendirme için bkz. P. F. H. Lauxtermann, "Five Decisive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color", *Studies in the History and Philosophy of Science*, cilt 18, No. 3, s. 271-91. Aynı zamanda bkz. Wilhelm Ostwald, *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*, Leipzig, 1931.

çümsediği *Kritik der Urteilskraft* da (Yargı Gücünün Eleştirisi) dahil olmak üzere 18. yüzyılda bu konuyla ilgili önemli görüşlerin şiddetle reddedildiğini gösterir.[16] Aynı zamanda her ikisi de 19. yüzyıl başında Newton optiğine karşı Almanya'da oluşan genel tepkinin parçasıydılar.[17] Daha önce Locke'un anlayışında ikincil nitelikler karşısında birincil niteliklere tanınan öncelik ters yüz edilir. Locke'a göre ikincil nitelikler, çeşitli duyumları oluşturanlardı ve Locke bunların gerçek hiçbir nesneye benzemediğini iddia ederdi. Ne var ki hem Schopenhauer hem de *Renkler Kuramı*'nın Goethe'si için söz konusu ikincil nitelikler, dışarıdaki gerçeklikle ilgili birincil imgelerimizi oluşturan niteliklerdi. Fenomenal dünya hakkındaki bilgimiz, retinadaki uyarımlarla başlar ve bu organın oluşumuna göre gelişir. Dışarıdaki nesnelerin konumlandırılması ve biçim, yayılma ve katılıkla ilgili kavrayışımız, ancak söz konusu temel deneyimin arkasından gelir. Locke ile bazı öteki çağdaşlarına göre ise birincil nitelikler, her zaman dışarıdaki nesnelerle bir benzerlik değilse de bir mütekabiliyet ilişkisi içindedir ve *camera obscura* gibi gözlem konusundaki geçerli klasik modellerle de uyumludurlar. Schopenhauer'da özne ile nesne arasında bir mütekabiliyet olduğuna ilişkin bu kavrayış yok olur; renkleri yalnızca bakan kişinin bedenine ait duyumları referans alarak inceler. Dışarısı ile içerisi arasında ayrım yapmanın son derece anlamsız olduğunu açıklar:

> Nesne ile nesnenin temsili arasında yapılan, ancak hiçbir şekilde oluşmayan bir ayrım ise bilince hiç giremez... ancak kesin olan, dolayımsız olanın yalnızca *duyum* olabileceği ve bunun cildimizin altında kalan kısım ile sınırlı olduğudur. Bunu şöyle açıklayabiliriz; *bizim dışımızda olan* yalnızca uzamsal bir tanımdır; uzam ise... beynimizin bir işlevidir.[18]

Locke ve Condillac'tan farklı olarak Schopenhauer gözlemcinin duyumun edilgen bir alıcısı olduğunu ileri süren modeli reddediyor ve

16. Foucault, 18. yüzyılda görmeyi "diğer tüm duyusal kısıtlamalardan arındırılan ve dahası beyaz ve siyah ile kısıtlanan bir görünürlük" olarak tarif eder, *The Order of Things*, s. 133.

17. Schopenhauer ve onun Newton optiğine gösterdiği direnç konusunda bkz. Maurice Elie "Introduction", Arthur Schopenhauer, *Textes sur la vue et sur les couleurs*, çev. Maurice Elie, Paris, 1986, s. 9-26 içinde.

18. Arthur Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, çev. E. F. J. Payne, New York, 1966, cilt 2, s. 22. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Arthur Schopenhauer, *die Welt als Wille und Vorstellung*, Sämtliche Werke içinde, Zürcher Ausgabe, 10 ciltten oluşan yapıtı, cilt II ve III, Zürih, 1977, cilt II, 1. s. 31.

bunun yerine duyumun oluştuğu yer ve duyumun üreticisi olarak özneyi koyuyordu. Goethe'yi izleyen Schopenhauer için rengin bakan kişinin gözleri kapalı olduğunda kendini göstermesi, çok önemli bir olguydu. "Beynin içinde", öznenin içinde gerçekleşenin, beynin dışındaki dünyada gerçekleşiyormuş gibi açıklanmasının yanlış olduğunu tekrar tekrar göstermiştir. Schopenhauer'in *Camera obscura* modelini ters yüz eden görüşünü, 19. yüzyılın başlarındaki araştırmalar da destekledi. Bu araştırmalarda kör nokta, optik sinirin retinaya girdiği nokta olarak saptandı. *Camera obscura*'nın aydınlatan deliğinin tersine Schopenhauer'in bakan kişisinde göz ile beyni ayıran nokta kesinlikle karanlık ve pusluydu.[19]

Schopenhauer'in önemi, betimlediği gözlemcinin son derece modern ve aynı zamanda belirsiz olmasından kaynaklanır. Özerk bir sanatsal algıdan söz eden Schopenhauer, kuşkusuz modernist estetik ve sanat kuramının önemli öncüllerinden biri olmuştur. Yapıtının daha fazla tanınan bu boyutu, "görü yeteneğine" sahip, koparılmış bir gözlemcinin temellerini atar; buradaki öznellik artık Kantçı olarak adlandırılamayacak bir öznelliktir. Yine de Schopenhauer'in insan öznesiyle ilgili bilimsel bir söyleme çok yakın durduğunu da belirtmek gerekir; özerk bir sanatsal görme kavrayışını temsil edenler sonraları bu söyleme başkaldırıyormuş gibi görüneceklerdir. Metafizik karşıtlarının babası olan Ernst Mach 1885'te hem Goethe'yi hem de Schopenhauer'i duyularla ilgili modern fizyolojinin kurucuları olarak anar.[20] Bundan sonraki sayfalarda Schopenhauer'in görme konusunda iç içe geçen bilimsel ve estetik söyleminin, modernliteyi ve gözlemciyi anlamak için ne kadar önemli olduğunu ve 19. yüzyılda sanat ve bilimi birbirinden tamamen ayrı alanlar olarak gören basitleştirici girişimlere nasıl meydan okuduğunu göstermek istiyorum.

Her ne kadar Schopenhauer kendi felsefesini "idealist" olarak tanımlamış ve diğerleri onu çoğu zaman "öznel idealist" olarak değerlendirmişse de, bu tür etiketler onun heterojenlik gösteren düşüncesini hayli yanlış tanıtmış oluyor. Hiçbir idealist bedenselliğin ayrıntılarıyla bu kadar uğraşmamış, insan fizyolojisi üzerine bu kadar geniş ölçekli metinler yazmamış, en merkezi görüşlerini beynin, sinir sisteminin ve

19. Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, cilt 2, s. 491-576.

20. Ernst Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*, çev. C. M. Williams, La Salle, III, 1890, s. 1.

omuriliğin özel anatomisiyle ilişkilendirmemiştir.[21] Schopenhauer estetiği o kadar sık ayrı tutulmuş ve bağımsız bir alan olarak sunulmuştur ki, *Die Welt als Wille und Vorstellung*'un ekleriyle arasındaki temel yakınlık gözden kaçırılmıştır. Ne var ki onun estetik öznesi, yani istencin, bedenin taleplerinden azat edilmiş ve "saf görüye", "dünyanın sarih gözüne" kadir olan gözlemcisi, fizyoloji bilimine duyduğu yoğun ilgiden ayrı değildir.[22] Schopenhauer, ayrı ayrı organik sistemlerden oluşan, duyu organlarının pusluluğuna tabi olan ve istemsiz refleks etkinliklerinin hâkim olduğu parçalanmış bir beden hakkında toplanan yeni kolektif bilgilerle haşır neşir oldukça, bu bedenin taleplerinden kurtulmuş bir görselliği kurma isteği de giderek artmıştır.

Schopenhauer, Kant estetiği ve epistemolojisinin yoğun etkisi altında kalmış olsa da Kant'ı kendi deyimiyle "düzeltmeye" çalışmıştır: Kant'ın algıya dayanan bilgi yerine soyut düşünceye verdiği önceliği ters yüz eder ve temsillerin öznenin fizyolojik donanımında oluştuğunda ısrar eder.[23] Schopenhauer'in Kant'taki *Vorstellung* sorununa verdiği yanıt bizi klasik *camera obscura* kavrayışından tamamen uzaklaştırır: "Temsil nedir? Bir hayvanın beyninde gerçekleşen çok karmaşık, fizyolojik bir işlem; ki bunun sonucu bir *imgenin*, işte orada idrak edilmesidir."[24] Kant'ın idrakın (*apperception*) sentetik birliği olarak adlandırdığı şeyi, Schopenhauer hiç tereddüt etmeden insan beyninin serebrum'u (asıl beyin) olarak tanımlar. Schopenhauer, 19. yüzyılın ilk yarısında "Kantçı akıl eleştirisinin fizyolojik olarak yeniden yorumlanması" olarak adlandırılan gelişmenin içinde yalnızca bir örnektir.[25] "Anlık için bu [fizyolojik] bakış açısını tamamen göz ardı eden Kant'ınki gibi

21. Schopenhauer'in bu boyutu hakkında görece çok az şey yazılmıştır. Bkz. Maurice Mandelbaum, "The Physiological Orientation of Schopenhauer's Epistemology", *Schopenhauer: His Philosophical Achievement* içinde, Micheal Fox (haz.), Sussex, 1980, s. 50-67 ve Joachim Gerlach, "Über neurologische Erkenntniskritik", *Schopenhauer-Jahrbuch*, 53, 1972, s. 393-401.

22. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, cilt 2, s. 367-71.

23. Schopenhauer, *a.g.e.*, cilt 2, s. 273

24. Schopenhauer, *a.g.e.*, cilt 2, s. 191. Vurgu asıl yapıtta da yer alır. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cilt, I, s. 225.

25. Herbert Schnädelbach, *Philosophy in Germany*, çev. Eric Matthews, Cambrigde, 1984, s. 105. Aynı zamanda bkz. David E. Leary, "The Philosophical Developments of Psychology in Germany 1780-1850", *Journal of the History of the Behavioral Sciences 14*, No. 2, Nisan 1978, s. 113-21.

bir felsefe tek taraflı, dolayısıyla yetersizdir. Felsefi bilgimiz ile fizyolojik bilgimiz arasında muazzam bir uçurum açar; bizim bununla tatmin olmamız imkânsızdır."[26]

Theodor Adorno'ya göre Schopenhauer'in Kant'a uzak durması, kısmen aşkın öznenin yalnızca bir yanılsama, "bir fantom" olmasını kavramasında yatar; dolayısıyla Schopenhauer'in öznede nihai olarak kabul edebileceği tek birlik, biyolojik kökenlidir.[27] Ne ki Adorno, fenomenal ben'in, başka birçok nesneden biri olarak salt ampirik bir nesneye indirgendiğinde, temsillerinin özerkliğinin ve sahiciliğinin de sorgulanacağını ima eder. Schopenhauer'in "tamamen nesnel görüden" oluşan zihinsel bir diyara ilişkin savını tehdit eden şey, eşzamanlı olarak ileri sürdüğü gözlemcinin önceden var olan bir "resim" ve "imge" dünyasını tüketmeye uygun fiziksel bir aygıt olduğu görüşüdür. Schopenhauer'in tüm yapıtlarının merkezinde, bedenin dürtülere dayalı yaşamına karşı, bedenin itkileri ile arzularının durmak bilmeksizin, tekdüze yinelenmesine karşı duyduğu nefret yatıyorsa, estetik algı ütopyası da, yapıtlarına hayran olduğu bilim adamlarının ortaya koydukları gibi bedeni, refleksif etkinliği önceden tahmin edilebilen bir aygıta dönüştüren modern dünyadan bir geri çekilmeyi temsil etmektedir. Schopenhauer estetiğini eleştiren Nietzsche, "salt algının" temelinde cinsel bedenden bir kaçışın yattığı konusunda ısrar eder.[28]

Aslında Schopenhauer öznel olan ile fizyolojik olanı birleştirmeyi, 1819-1844 arasında *Die Welt als Wille und Vorstellung*'un birinci ile ikinci basımı arasında geçen uzun sürede başarmıştır; bu dönemde Avrupa'da hem optik aygıtlar hem de insan bedeni konusundaki görüşler ciddi değişimlere uğramıştı. Schopenhauer'in yapıtının o kadar geniş bir alana yayılması, fizyoloji konusundaki araştırmaların ve yayınların patlamasına koşutluk sergiler ve bu ikinci basım, hacimli bilimsel metinleri değerlendirmekteki olağanüstü yetisinin kanıtıdır. Örneğin

26. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, cilt 2, s. 273. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cilt II, 2, s. 319.

27. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. E. F. Jephcott, Londra, 1974, s. 153-4 (Türkçesi: *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, 1998, Metis).

28. Friedrich Nietzsche, *Genealogy of Morals*, çev. Walter Kaufmann, New York: 1968, s. 104-5 (Türkçesi: *Ahlakın Soykütüğü Üstüne Bir Kavga Yazısı*, çev. Ahmet İnam, İstanbul, 2001, Yorum Kitapları).

Xavier Bichat, Schopenhauer için çok önemli bir isimdi.[29] Bichat'nın *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800) adlı yapıtı için "Fransız literatüründe çok derin etkiler yaratan bir yapıt" saptamasında bulunan Schopenhauer, şöyle devam eder: "Görüşlerimiz birbirlerini karşılıklı olarak destekler, onunkiler benim görüşlerimin fizyoloji açısından yorumunu oluştururken benimkiler onunkilerin felsefi yorumudur ve biz en iyi yan yana okunduğumuzda anlaşılırız."[30] Her ne kadar 1840'lara gelindiğinde Bichat'nın yapıtı, bilimsel açıdan eskimiş ve artık gözden düşen vitalizmin bir parçası olarak değerlendirilmekteyse de, Schopenhauer için insan öznesi bağlamında çok temel bir fiziksel model sunmuştur. Bichat'nın fizyolojik çıkarımları temelde ölümle ilgili incelemesinden kaynaklanıyordu. Bu incelemede ölümü farklı farklı organların ve süreçlerin yok olduğu parçalı bir süreç olarak tanımlamıştır: devinimlerin, solunumun, duyu algılarının, beynin ölümü. Ölüm bu kadar çoğul ve dağınık bir olaysa organik yaşam da öyle olmalıydı. Georges Canguilhem'e göre, "Bichat'nın dehası yaşam kavramını merkezsizleştirmesinde ve organizmaların parçalarına yerleştirmesinde yatar."[31] Bichat ve sonrasında 19. yüzyılın ilk yarısında yaşandığı gibi, bedenin giderek ilerleyen parselleşmesi ve ayrı ve özel sistemlere ve işlevlere bölünmesi başlar. Söz konusu işlevlerden biri de kuşkusuz görme duyusudur.

Goethe ile Schopenhauer'in teyit ettiği ve bakan kişiye yeni bir algısal özerklik bahşeden öznel görme kavrayışı, gözlemcinin yeni bilginin ve iktidar tekniklerinin bir öznesi haline getirilmesiyle de çakışmıştır. Birbiriyle yakından ilişkili bu iki gözlemcinin 19. yüzyılda ortaya çıktığı alan ise fizyoloji olmuştur. 1820 ile 1840'lar arasında fizyoloji,

29. Bichat hakkında bkz. Elizabeth Haigh, *Xavier Bichat and the Medical theory of the Eighteenth Century,* Londra, 1984, özellikle s. 87-117 ve Michel Foucault, *The Birth of the Clinic,* çev. A. M. Sheridan Smith, New York, 1973, s. 125-46. Aynı zamanda bkz. Paul Janet, "Schopenhauer et la physiologie française: Cabanis et Bichat", *Revue des Deux Mondes* 39, Mayıs 1880, s. 35-59.

30. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, cilt 2, s. 261. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cilt II, 2, s. 305.

31. Georges Canguilhem, "Bichat et Bernard", *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences,* Paris, 1983, s. 161. Jean-Paul Sartre'ın 19. yüzyıl ampirizmini nasıl değerlendirdiği konusunda bkz. *The Family Idiot: Gustave Flaubert* 1821-1857, çev. Carol Cosman, Chicago, 1981, cilt 1, s. 472-4: "Ampirist ideolojinin ilkeleri analitik bir zekâyı gizlemektedir... bir bütünü parçalarına indirgemek üzere örgütlenmiş olan etkin bir yöntem."

sonrasında olduğu gibi uzmanlaşmış bir alan değildi henüz; formel kurumsal bir kimliği yoktu ve farklı farklı alanlardaki bağımsız bireylere ait çalışmaların toplanmasıyla oluştu.[32] Bu alanlarda ortak olan, keşfedilmeyi, çözümlenmeyi ve fethedilmeyi bekleyen yepyeni bir kıta gibi görünen bedenin ilk kez gün ışığına çıkan gizli yerleri ve mekanizmalarıyla yarattığı heyecan ve şaşkınlıktı. Ancak fizyolojinin gerçek önemi, herhangi bir ampirik keşifle pek ilgili olmayıp daha çok göz ve görmeyle ilgili süreçler hakkında edinilen bilgiye bağlı olarak ortaya çıkan yeni epistemolojik düşünme türleri için bir arena haline gelmesidir; bu da bedenin nasıl hem iktidarın hem de hakikatin alanı haline geldiğini gösterir. On dokuzuncu yüzyılın o döneminde fizyoloji, Foucault'nun 18. ile 19. yüzyıllar arasında yaşandığını belirttiği ve insanın içinde aşkın olanın ampirik olanın üstüne yerleştirildiği kopuşa işaret eden bilimlerden biridir.[33] Bilginin bedenin fiziksel ve anatomik işlevlerinden, belki de en önemlisi gözden etkilendiği keşfedilmişti. Yine de bir yaşam bilimi olarak fizyoloji aynı zamanda yeni iktidar yöntemlerinin de ortaya çıktığına ilişkin bir göstergedir. "İktidar diyagramı, disiplin edici bir modelin lehine hükümranlık modelinden vazgeçtiğinde, toplumlarm yaşamı denetleyen, yöneten 'biyolojik iktidarı' ya da 'biyolojik siyaseti' haline geldiğinde, *yeni bir iktidar nesnesi olarak ortaya çıkan şey, yaşamın kendisidir.*"[34]

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da fizyoloji alanında kaydedilen kolektif gelişmeler, daha önce yarı yarıya bilinen bir alanın kapsamlı bir biçimde incelenmesini, bedenin eksiksiz bir envanterinin çıkarılmasını sağladı. Aynı zamanda iktisadi modernliğin üretkenlik gereklerine ve ortaya yeni çıkan denetim ve tabi kılma teknolojilerine uygun bir bireyin oluşturulmasını sağlayan bir bilgi elde edilmişti. 1840'lara gelindiğinde hem (1) bireysel deneyim ya da zihinsel yaşam hakkında yapılan holistik* incelemelerin, ampirik ve niceliksel bir düzleme yavaş yavaş aktarılması, hem de (2) fiziksel öznenin giderek daha fazla organik ve mekanik sistemlere bölünmesi ve parçalanması gerçekleş-

* Yunanca *holos*: tam, eksiksiz; gerçeklikteki tüm görüntülerin bir bütüne dahil olduğunu savunan öğretiye dayanan. (ç.n.)

32. Fizyolojideki yeni kavrayışların 19. yüzyılda sosyal bilimlere nasıl aktarıldığı konusunda bkz. Paul Rabinow, *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, Mass., 1989, s. 25-6.

33. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: 1971, s. 318-20.

34. Gilles Deleuze, *Foucault*, s. 92 (vurgu eklenmiştir).



mişti. Bellek ve zekâ gibi işlevleri beyne, duyguları ise çeşitli iç organlara yerleştiren Bichat böylece merkezsizleştirmeye katkıda bulundu. Franz Joseph Gall (genç Schopenhauer onun derslerine büyük bir hevesle katılırdı) ile Johann Gaspar Spurzheim çalışmalarının sonunda, beyinde anlığın ve duyguların yerini saptadılar. Örneğin Spurzheim otuz beş beyin işlevinin yerini tanımladı. Beyin haritasının bu şekilde çıkarılması, ilgili yerlerin artık öznel içe bakış sonucu değil, nesnel bir dışsal tümevarım ve deneyle saptanması bakımından önceki çalışmalardan farklıydı.[35] 1820'lerin başında ise Sir Charles Bell ve François Magendie'in yapıtında duyusal sinirler ile motor sinirler arasındaki morfolojik ve işlevsel ayrımlar dile getirilmişti.[36] Johannes Müller, 1826'da Bell ve Magendie'in çalışmalarını geliştirerek duyusal sinirlerin beş türde olduğunu saptadı ve algılayan özneyi daha fazla uzmanlık alanlarına ayırmış oldu.[37] Aynı zamanda 1820'lerin ortalarında Pierre Flourens insan beyninde farklı yerlerin farklı işlevlere sahip olduğunu duyurdu ve özellikle motor merkezi olarak beyincik ile algı merkezi olarak serebrum arasındaki ayrıma işaret etti.[38] Bu araştırmaların tümü beden hakkında belirli bir "hakikat" oluşturdu ve böylece Schopenhauer'in özneyle ilgili söylemi için de bir zemin sağlandı.[39]

Özellikle de Flourens'in motor etkinliği ile algı etkinliğinin yerlerini saptaması, yani görme ve işitme duyusunun kas devinimlerinden ayrı tutulması, Schopenhauer'in estetik algıyı, bedenin yaşamda kalabilmesi için gereken sistemlerden ayırabilmesi için bir model sunmuş-

35. Bkz. Jean-Pierre Changeux, *Neuronal Man: The Biology of Mind*, çev. Dr. Lawrence Garey, New York, 1985, s. 14. Başka bilgiler için bkz. Robert Young, *Mind, Brain, and Adaptation in the Nineteenth Century*, Oxford, 1970, s. 54-101.

36. Bkz. Oswei Temkin, "The Philosophical Background of Magendie's Physiology", *Bulletin of History of Medicine* 20, 1946, s. 10-27.

37. Johnnes Müller, *Zur Vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und Thiere*, Leipzig, 1826, s. 6-9.

38. Pierre Flourens, *Recherches expérimentales sur les propriétés et les fonctions du système nerveux dans les animaux vertébrés*, Paris, 1824, s. 48-92.

39. On dokuzuncu yüzyılın başlarında "yer saptayıcılar" ile "yer saptamaya karşı olanlar" arasındaki mücadelelerin siyasi açıdan bir önem taşıdığını anımsamak gerekir. Beyinde işlevlerin yerlerinin saptanmasını savunanlar "hükümdar katili, statüko düşmanı, ölüm cezası karşıtı, oy kullanma hakkının kapsamını genişletme yanlısı, ruhun ölümsüzlüğünü inkâr eden... kilise karşıtı, ateist, hatta cumhuriyetçi sayılıyor, beynin bütünlüğünü savunanlar da düzen yanlısı olarak görülüyordu." Henri Hacaen ve G. Lanteri-Laura, *Evolutions des connaissances et des doctrinces sur les localisations cérébrales*, Paris, 1977, s. 45.

tur. "Doğanın günde binlercesini ürettiği o doğa mamulü ortalama insanda" görme daha "alçak" işlevlerden pek ayrıştırılmazdı. Ne var ki sanatçılar ve "dehalar" için görme duyusu, sıralamada en üstte yer alıyor olmalıydı, çünkü "istence karşı kayıtsızdı", yani salt içgüdüsel yaşamı düzenleyen sistemden anatomik açıdan ayrı bir yerdeydi. Flourens, işlevler hiyerarşisinde alanlara ayrıştırmaya izin veren bir fizyolojik diyagram sunar. Schopenhauer'in daha sonraki düalist algı kuramlarına kendini çok yakın hissettiği kolayca fark edilmektedir; örnek olarak Konrad Fiedler (serbest sanatsal ile serbest olmayan, sanatsal olmayan algı), Alois Riegl (haptik ve optik algı) ve Theodor Lipps'in (pozitif ve negatif empati) yapıtları verilebilir. Bunların tümünde bedensel olan ile yakınlık kesilmiş ve kuramlar, algının aşkın biçimlerinin düalist sistemleri olarak ortaya konmuştur.[40]

Schopenhauer'in görüşleri, refleksif eylemle ilgili araştırmalarla, özellikle de İngiliz doktor Marshall Hall'ın çalışmalarıyla teyit edilmiştir. Marshall Hall 1830'ların başında omuriliğin, beyinden bağımsız bazı bedensel eylemlere neden olduğunu gösterir. Hall, sinir sisteminin gönüllü "beyinsel" etkinliği ile istemsiz "uyarıcılı-motor" (*excito-motor*) etkinliği arasında kategorik bir ayrımda bulunur ve bu ayrımla Schopenhauer'in salt itkisel ya da sinirsel olan ile (Kant'tan devraldığı) kavramsal görü arasında yaptığı kendi ayrımını destekler görünmektedir.[41] Yine de gerek daha üstün gerek daha alçak olan bu yetiler aynı biyolojik organizma içinde konumlandırılmıştır. Aşağıdaki paragrafta Schopenhauer şaşırtıcı bir sarihlikle estetik algının, bedenin ampirik yapısının içine gömülü olduğunu açıklar:

> Hayvanlar arasındaki sıralamada üstlere çıkıldıkça, sinir sistemi ile kas sistemi birbirinden daha belirgin bir biçimde ayrılır ve böylece omurgalı hayvanlarda ve en mükemmel örneği olarak insanda organik sinir sistemi ile beyinsel sinir sistemi tamamen ayrışmıştır. Bu sinir sisteminin kendisi de, beyin ile

40. Wilhelm Worringer örneğin Schopenhauer'i Theodor Lipps'in düalist estetiğiyle ilişkili olarak değerlendirir: *Abstraction and Empathy*, 1980, çev. Michael Bullock, New York, 1948, s. 137 (Türkçesi: *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 1985). Otto Pacht, Schopenhauer'in yapıtı ile Riegl'in "Kunstwollen"i arasında bir ilişki olduğunu iddia eder: "Art Historian and Art Critics: Alois Riegl", *Burlington Magazine*, Mayıs 1963, s. 188-93.

41. Hall'a göre "beyin sistemi, irade ve algıyken", duygular ve tutkular "gerçek omuriliğinde (ya da omurga sisteminde)" yer alıyordu. *Memoirs on the Nervous System*, Londra, 1837, s. 70-1. Aynı zamanda bkz. Edwin Clarke ve L. S. Jacyna, *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts*, Berkeley, 1987, s. 127-9.

beyincik, omurilik, beyin ve belkemiği sinirleri, duyarlı ve motor sinir demetlerinden oluşur ve bunların içinden yalnızca beyin ve ona bağlı duyarlı sinirler ile belkemiği sinir demetleri dış dünyadan gelen uyarıları algılamayı üstlenir. Tüm diğer parçalar, istencin kendini açığa vurduğu kaslara uyaranları *iletmekle* yükümlüdür yalnızca. Yukarıdaki ayrım bir kez koyulduktan sonra, *uyaranın,* ortaya çıkardığı *istenç eyleminden,* temsilin de istençten bilinç düzeyinde giderek daha fazla *ayrıldığını* görürüz. Böylece bilincin nesnelliği de, temsil kendini bilinçte daha belirgin ve daha arı bir biçimde gösterdikçe artar... Fizyolojik temellere dayanan şimdiki değerlendirmemizin, üçüncü kitabın konusuna, yani Güzel'in metafiziğine bağlandığı nokta da budur zaten.[42]

Tek bir paragraf içinde duyusal sinir demetlerinden güzel olana doğru, daha genel anlamda söyleyecek olursak, bedenin salt reflekse dayanan işlevlerinden "dehanın saf gözüne ait" istençsiz algıya sürüklendik. Schopenhauer'e göre sanat kavramı mutlak olabilir, ne var ki estetik algının olanaklılığı, yaşadığı dönemde ampirik bilimlerin tarif ettiği insan bedeninin özel gerçekliğine dayanmaktaydı. Dolayısıyla "saf görü"nün olanaklılığı, fizyoloji hakkında toplanan ve aynı zamanda üretken ve denetlenebilen insan öznesini de biçimlendiren aynı bilgiden türetilmiştir. Bu görü aşkın bir bilgi biçimi değil, biyolojik bir yetidir ve bütün erkek ya da kadınlarda bir ve aynı olmaz:

> Güzel nesnelerin, örneğin güzel bir manzaranın görülmesi de, kanıtlanan kavramsal görü dolayısıyla beynin bir olgusudur. Bunun arılığı ve mükemmelliği yalnızca nesneye bağlı değildir; aynı zamanda beynin niteliği ve oluşumuna, yani biçimi ve büyüklüğüne, dokusunun inceliğine ve beyin damarlarındaki itkinin enerjisi vasıtasıyla etkinliğinin canlandırılmasına bağlıdır.[43]

Yalnızca güzelin takdir edilmesi değildir fizyolojiye bağlı olan; Schopenhauer bazı görü tarzlarını üretebilecek ya da değiştirebilecek fiziksel yöntemlerin varlığı konusunda da ısrar etmektedir.

> Kavramsal görünün saf nesnelliği için gereken durum kısmen kalıcı koşullara, beynin mükemmelliğine ve etkinliğini olanaklı kılan fizyolojik oluşumuna bağlı olmakla birlikte kısmen de beyinsel sinir sisteminin gerilimini ve duyarlılığını... yükseltebildikleri ölçüde geçici olanlara da bağlıdır. Bu bağlam içinde kan dolaşımını ve heyecanı teskin ederek beynin etkinliğine kendiliğinden ağırlık kazandırabilen her şeyi düşünebiliriz.[44]

42. Schopenhauer, *The World As Will and Representation,* cilt 2, s. 290-1. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cilt II, 1. s. 340.
43. Schopenhauer, *a.g.e.,* s. 24. Almanca aslından, *a.g.e.,* s. 34.
44. Schopenhauer, *a.g.e.,* s. 367-8. Almanca aslından, *a.g.e.,* s. 436.

Schopenhauer, "arı nesnellik" durumu oluşturmak ve "kişinin kendisini görü içinde kaybetmesini" sağlamak amacıyla "iradenin suskunlaştırılması" için bazı özel yollar önerir. Görünün, ampirik olarak oluşturulan insan organizmasının fiziksel yapısına ve işlevine bağlı olduğu *ve* bedensel teknikler ya da pratik yöntemlerle görünün dışarıdan değiştirilebileceği anlaşıldığında, Schopenhauer'deki gözlemcinin özerklik talebi yalnızca lafta kalan bir kurguya dönüşür. Schopenhauer'in "dikkati artırmak" yoluyla "görünün arı nesnelliğini" elde etmek için beden hakkında edinilen bilgiyi kullanması, 19. yüzyılda ortaya çıkan fizyolojik psikolojinin *olanaklılık koşullarıyla* aynı koşullara dayanan bir projedir. Söz konusu yeni disiplinin önemli bir bölümünü, gözün dikkat, tepki verme süresi, stimülasyon eşikleri ve yorgunluk bakımından niceliksel incelenmesi oluşturdu. Bu tür incelemelerin, insan emeğinin rasyonelleştirilmesi ve verimli kılınması amacıyla, insan öznesinin üretim sırasında dikkatin vazgeçilmez olduğu görevlere adapte edilmesi yönündeki bilgi talepleriyle ilgili olduğu çok aşikârdır. Art arda yinelenen eylemlerde göz ile elin hızlı bir biçimde eşgüdümlü hale getirilmesi için duyulan ekonomik ihtiyaç, insanın optik ve algısal yetileri hakkında kesin bilgiler elde edilmesini gerektiriyordu. Yeni endüstriyel üretim modelleri bağlamında çalışanların "dikkatsizliği", ekonomi ve iş disiplini açısından önemli sonuçlar doğuran çok ciddi bir sorundu.[45] İlgili oldukları "dikkat" kavrayışları ne kadar farklı olursa olsun, Schopenhauer estetiği ile yaşadığı dönemdeki niceliksel fizyoloji araştırmalarının, fizyolojik olanın öznel olana tamamen içkin olduğunu düşünen aynı özne söylemi tarafından oluşturulduğunu vurgulamak gerekir.[46] Hem insan öznesinin dışarıdan denetlenmesi ve boyunduruk altına alınması için teknikler sağlayan *hem de* modernist sanat kuramı ve deneylerinde öznel görme kavrayışları için özgürleştirici bir zemin sunan

45. Bkz. Didier Deleule ve François Guéry, *Le corps productif*, Paris, 1972, s. 85-6.

46. "Dikkat" sorunu 19. yüzyılın sonlarında bilimsel psikolojide, özellikle de Wilhelm Wundt'un çalışmalarında merkezi bir sorun haline gelmiştir. Bkz. Théodule Ribot, *La psychologie d'attention*, Paris, 1889 ve Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1896, çev. N. M. Paul ve W. S. Palmer, New York, 1988, s. 99-104. Bergson, "dikkatin anlıktan çok bedenin adaptasyonuyla tanımlandığını aşama aşama" göreceğimizi belirtir ve Schopenhauer gibi "dikkatin en temel etkisinin, algıyı daha yoğun kılmak" olduğunu vurgular. Dikkatle ilgili bu kavrayışların etkisi hakkında şu makaleme bkz. "Spectacle, Attention and Counter-memory", *October 50*, Güz 1989, s. 97-107.

şey aynı bilgiydi. Modern kültür üzerine hakkını vererek yapılmak istenen her inceleme, modernizmin, bilimsel ve ekonomik rasyonelleştirme süreçlerine karşı bir tepki olmasından ya da bunların aşkınlaştırılmasından çok, bu süreçlerden ayrılamaz olduğunu gösteren yolları ele almalıdır.

Goethe ve Schopenhauer'in öznel görme modelleriyle çerçevesini çizdiği fizyolojik optik dalı (eksiklerini daha sonra Helmholtz 1860' larda tamamlayacaktır), ışığın doğasıyla ilgili kuramlarda yaşanan derin değişimler karşısında değerlendirilmelidir. Işık emisyonu ve parçacıklarla (*corpuscular*) ilgili kuramlardan dalgalı ya da dalga hareketli açıklamalara doğru yaşanan kayma, bir bütün olarak 19. yüzyıl kültürü açısından büyük önem taşır.[47] Dalgalı ışık kuramı sayesinde, klasik optik biliminin ve kısmen de olsa perspektif biliminin dayandığı ve ışık ışınlarının doğrusal olarak yayıldığını düşünen kavrayış eskimiş oldu. Rönesans'tan türetilen tüm temsil tarzları ve daha sonra ortaya çıkan perspektif modelleri artık optik bilimi açısından meşru değildi. Perspektife dayalı yapıyla ilişkilendirilen gerçeğe benzeme kavrayışı, kuşkusuz 19. yüzyıla kadar sürmüş olsa da, bir zamanlar onu yetkili kılmış bilimsel dayanaktan yoksundu artık ve Artistoteles ya da Newton optiğinin hâkim olduğu dönemde taşıdığı anlamları yitirmişti. İster Alberti'ye ister Kepler ya da Newton'a ait olsun (Huygens açıkça bir istisnaydı), başat görme kuramlarının tümü, kendi tarzlarında, yalıtılmış ışık ışınlarından oluşan bir demet optik bir sistemden geçerken bu demetteki her bir ışının hedefine ulaşmak için nasıl mümkün olan en kısa yolu seçtiğini tarif etmekteydiler.[48] *Camera obscura*, noktadan noktaya kurulan söz konusu epistemolojik yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Aynı zamanda ışığın, ışınır olduğuna (ışınlardan oluştuğuna) ve yayıldığına ilişkin kavrayışın ne kadar derin bir biçimde teolojik olduğu da vurgulanmalıdır.

47. Bkz. Jed. Z. Buchwald, *The Rise of the Wave Theory of Light: Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century*, Chicago, 1989. Aynı zamanda bkz. P. M. Harman, *Energy, Force, and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics*, Cambridge, 1982, s. 19-26; Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1970, s. 73-4. 2. basım.

48. Daha fazla bilgi ve kaynak için bkz. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976 ve Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, Paris, 1988.

Augustin Jean Fresnel'in yapıtı, paradigma değişimini temsil eder hale gelmiştir.[49] 1821'e gelindiğinde Fresnel, ışığı oluşturan titreşimlerin tümüyle *çaprazlama* olduğu sonucuna varır. Bu sonuç onu ve ardından gelen araştırmacıları, ışın ya da dalgaları uzunlamasına değil, çaprazlamasına ileten mekanik boşluk modelleri üretmeye götürür. Fresnel'in çalışmaları klasik mekanik biliminin yok edilmesine katkıda bulunur ve böylece modern fiziğin nihai hâkimiyetine zemin hazırlar. On yedinci ve 18. yüzyıllarda yalnızca optiğe ait olan bir alan, örneğin elektrik ve manyetizma gibi başka fizik fenomenleriyle ilgili incelemelerle birleşir. En önemlisi de ışığın ontolojik ayrıcalığını yitirmesidir; 19. yüzyıl boyunca Faraday'dan Maxwell'e kadar ışığın bağımsız niteliği giderek daha sorunlu bir hale gelmiştir. Goethe'nin ışık ve renk arasında niteliksel bir farklılığın olduğunu ortaya atan renk kuramı bu tür gelişmelerin habercisi olmuştur. Ancak daha da önemlisi, elektromanyetik bir fenomen olarak algılanmaya başlanmasıyla birlikte ışığın görünür olanın alanıyla ve insandaki görmenin açıklanmasıyla giderek daha az ilgili hale gelmesidir. Böylece 19. yüzyılın başlarında fizik optiği (ışığın ve yayılma biçimlerinin incelenmesi) fizik ile birleşirken, fizyolojik optik (göz ve gözün duyusal yetilerinin incelenmesi) birden başat alan haline gelir görmeyle ilgili incelemelerde.

Fizyolojik optik alanında ve yeni bir gözlemcinin oluşturulmasında, Johannes Müller'in 1833 yılının başlarında yayımladığı *Handbuch der Physiologie des Menschen*[50] adlı kitabı bir mihenk taşı oluşturur. Müller'in yapıtı döneminin fizyolojiyle ilgili söyleminin geniş çaplı bir özetini sunarken, 18. yüzyıldan tamamen farklı bir gözlemci kavrayışını ortaya atar. Schopenhauer'in gayet iyi bildiği bu yapıt, Müller'in genç meslektaşı Helmholtz'u çok derinden etkilemiştir. Müller binlerce sayfa boyunca bedeni, değişik işlemler ve etkinliklerden oluşan, ölçülebilir miktarda enerji ve emekle çalıştırılan çok yönlü, fabrika benzeri bir

49. Bkz. Edward Frankel, "Corpuscular Optics and the Wave Theory of Light: The Science and Politics of a Revolution in Physics", *Social Studies of Science 6*, 1976, s. 141-84; G. N. Cantor, *Optics After Newton*, Manchester, 1983, özellikle s. 150-9; ve R. H. Silliman, "Fresnel and the Emergence of Physics as a Discipline", *Historical Studies in the Physical Sciences 4*, 1974, s. 137-62.

50. Yayın ve çeviri için bkz. Edwin G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, New York, 1957, s. 46, 2. basım. Müller hakkında bilgi için bkz. *Das Leben des Biologen Johannes Müller*, Stuttgart, 1958. Müller'in "19. yüzyılın birinci yarısındaki en olağanüstü, çok yönlü ve saygın tıp bilimcisi" olduğu belirtilir: Clarke ve Jayna, *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts*, s. 25.



Augustin Jean Fresnel. Işık dalgalarının girişimi.

işletme imgesiyle açıklar. Vitalizm davasını savunan en son etkili metin olmakla beraber bu yapıt ironik bir biçimde vitalizmi kabul edilebilir bir görüş olmaktan çıkararak sonunda tamamen yok edecek ampirik bilgiyi de içermekteydi. Bedeni, fiziksel ve mekanik sistemlerden oluşan bir düzen olarak kapsamlı bir biçimde analiz ederken, yaşam olgusunu, laboratuvarda gözlemlenmesi ve manipüle edilmesi mümkün bir dizi fizyo-kimyasal sürece indirger Müller. Organizma fikri, birbirine bitişik aygıtlardan oluşan bir alaşım ile eşanlamlı hale gelir. Bichat'nın organik ile organik olmayan arasında korumaya çalıştığı ayrım, Müller'in bedenin mekanik yetileri hakkında çıkardığı envanterin ağırlığı altında çöker. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında psikoloji ve fizyoloji alanlarındaki başat çalışmalar için Müller'in yapıtı kısa sürede temel oluşturan bir yapıt haline gelir. Özellikle de öğrencisi Helmholtz için çok önemlidir. Helmholtz insan organizmasının işleyişini, temelde çalışması için gereken belirli enerji miktarının tezahürü olarak açıklar.[51]

Müller'in yapıtındaki en etkili kısım duyuların fizyolojisiyle ilgiliydi ve incelemenin en uzun tutulduğu duyu görme duyusuydu.[52] Her ne kadar Bell ve Magendie tarafından öncelenmiş olsa da Müller, insandaki duyu aygıtının alt bölmeleri ve uzmanlaşması konusunda en çok bilinen açıklamaları yapmıştır. Ünü, söz konusu uzmanlaşmanın kuramlaştırılmasına dayanır: *Physiologie*'de tanıttığı spesifik duyu enerjileri (*spezifische Sinnesenergie*) doktrini. Bu kuram 19. yüzyılda birçok açıdan Molyneux probleminin 18. yüzyılda olduğu kadar önemli olmuştur. Helmholtz'un 1800'lerin ikinci yarısına hâkim olan *Optics* yapıtının da, kendisinin de açıkladığı gibi bizatihi dayanağını oluşturmuştur; neredeyse 20. yüzyılın başlarına kadar bilim, felsefe ve psikolojide yaygın biçimde anılmış, tartışılmış ve itham edilmiştir.[53] Kısaca-

51. Eğitim şeceresine dikkat etmek gerekir: Müller, Helmholtz'ün öğretmeniydi, Helmholtz da Ivan Sechenov'un ve o da Ivan Pavlov'un öğretmenleriydi.

52. Müller daha önce görme hakkında çok etkili iki kitap yazmıştı. Bkz. *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtsinnes des Menschen und Thiere*, Leipzig, 1826 ve *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, Coblenz, 1826.

53. Kuramın önemli bir eleştirisi için bkz. Henri Bergson, *Matter and Memory*, çev. N. M. Paul ve W. S. Palmer, New York, 1988, s. 50-4. Başka değerlendirmeler şu yayınlarda bulunabilir: Emile Meyerson, *Identity and Reality*, çev. Kate Loewenberg, New York, 1962, s. 292-3, ve Moritz Schlick, "Notes and Commentary", *Boston Studies in the Philosophy of Science*, 1974, s. 165. Aynı zamanda bkz. William R. Woodward, "Hermann Lotze's Critique of Johannes Müller's Doctrine of Specific Sense", *Medical History*, cilt 19, no. 2, Nisan 1975, s. 147-57.

sı, 19. yüzyılda bir gözlemciyi oluşturan en etkili yollardan biriydi; görme ve kavrama hakkında belirli bir "hakikatin" tarif edildiği bir yoldu bu.

Kuram, farklı duyulara ait sinirlerin fizyolojik olarak birbirinden ayrı olduğunun, yani belirli sinirlerin başka duyu organlarına özgü olanlara değil de, yalnızca tek bir belirleyici duyu türüne kadir olduğunun keşfedilmesine dayanıyordu.[54] Çok basit bir biçimde, sabit bir nedenin (örneğin elektriğin) bir sinir türünden diğerine tamamen farklı duyumsamalar oluşturduğunu ileri sürmekteydi ki bu da yarattığı epistemolojik skandalın temelini oluşturuyordu. Örneğin optik sinirine uygulanan elektrik ışık deneyimi üretirken, deriye uygulandığında bir dokunma hissi yaratıyordu. Ancak Müller çok farklı nedenlerin belirli bir duyu sinirinde *aynı* duyuma yol açacağını da göstermiştir. Başka bir deyişle, uyarı ile duyum arasında temelde tamamen keyfi bir ilişki tarif eder. *Yanlış algılamak* için içkin bir yetiye, hatta aşkın bir melekeye sahip bir beden, farklılıkları eşit kılan bir göz anlatılır.

Tezini en ayrıntılı olarak sergilediği konu ise görme duyusudur ve gözlemcinin yaşadığı ışık deneyiminin, gerçek bir ışıkla bağlantılı olması gerekmediği gibi çok şaşırtıcı bir sonuca varır.[55] Gerçekten de görmeyle ilgili bölümü, "Işıklı İmgelerin Üretimi İçin Gerekli Fiziksel Koşullar" alt başlığını taşır ki böyle bir cümle 19. yüzyıldan önce hayal bile edilemezdi. Ardından ışık duyumu üretebilen araçları saymaya koyulur:

1. Gözde uyandırdıkları etkiden dolayı ışık olarak adlandırılan, ancak kimyasal olanlar da dahil olmak üzere başka birçok etkiye neden olan, hatta bitkilerdeki organik etkileri ayakta tutan titreşimler ya da akışlar;
2. Mekanik etkiler; mesela çarpma ve darbeler.
3. Elektrik.

54. Müller'in giriş önermeleri şöyledir: "1. Aynı içsel neden farklı duyularda, duyunun doğasına göre farklı duyumları, yani söz konusu duyuya özgü duyumu harekete geçirir. 2. Aynı dışsal neden farklı duyularda, duyunun doğasına göre farklı duyumları, yani söz konusu duyuya özgü duyumu harekete geçirir. 3. Her duyu sinirinin kendine özgü duyumları birden fazla iç ve dış etki tarafından aynı anda harekete geçirilebilir." Müller, *Elements of Physiology*, cilt 2. s. 1061. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, cilt 2, Koblenz, 1840, s. 251, 253.

55. Sir Charles Eastlake, 1840 tarihli Goethe'nin *Renk Kuramı* çevirisinde Müller'in "görme organının, içkin bir ışık ve renk üretme yetisine sahip olduğunu" gösterdiğini belirtir (s. 373).

4. Kanda emildiklerinde gözlerin önünde parlak kıvılcım vb. gibi görüntülere neden olan örneğin uyuşturucular, yüksükotu vb. gibi kimyasal etkiler;
5. Sindirim sırasında kanın uyarısı (*a.g.e.*, s. 1064).

Müller ayrıca şu olanakları yineler: "Işık ve renklerin duyumları, retinanın tam sayıya bölünen parçaları herhangi bir içsel uyarı (kan vb.) ya da dışsal bir uyarı (basınç, elektrik vb.) nedeniyle uyarıldığında oluşur." Müller sanki "vb." derken, dıştaki ışığın da "ışıklı imgeler" üretebileceğini pek istemeden de olsa kabul ediyor gibidir.

Böylece *camera obscura* modeli yine geçerliliğini yitirmiştir. Işık deneyiminin, çevresinde bir dünyanın oluşturulabileceği ve anlaşılır kılınabileceği herhangi bir referans noktası ya da herhangi bir kaynak ya da menşeyle bağı koparılmıştı. Burada görme kesin bir biçimde uzmanlaştırılmış ve ayrıştırılmış olmakla beraber artık klasik modellerden hiçbirine benzemiyordu. Belirli sinirsel enerjilerin varlığına dayanan bu kuram, "göndergesel yanılsamanın" acımasız bir biçimde ifşa edildiği görsel modernitenin hatlarını çizmektedir kabaca. Belirli bir referansın yokluğu, aletlere dayanan yeni tekniklerin gözlemciye yeni bir "gerçek" dünya oluşturmasının zeminini sunmuştur. 1830'ların başlarında, kendi ampirik doğasından ötürü, kimliklerin kalıcılığını yitirdiği ve hareketli hale geldiği ve duyumların birbirinin yerine geçebildiği bir algılayıcıdır söz konusu olan. Aslında görme, bir referans noktasıyla bağlantısı olması gerekmeyen duyumlardan etkilenme yetisi olarak bu şekilde yeniden tanımlanırken, tutarlı olabilecek her tür anlam sistemi de ciddi tehdit altındaydı. Müller'in kuramı potansiyel olarak o kadar nihilistti ki, bu kuramın deneysel önermelerini kabul etmelerine karşın Helmholtz, Hermann Lotze ve diğerlerinin, kuramın uzlaşma tanımayan kültürel etkilerini gizlemek için kendilerini bilgi ve anlamlandırmayla ilgili kuramlar yaratmak zorunda hissetmelerine şaşmamak gerek. Helmholtz ünlü "bilinçsiz çıkarsama" kavramını, Lotze da "yerel göstergeler" kuramını ileri sürmüştür. Her ikisi de öznel görmeye dayanmakla birlikte keyfiyetin tehdidiyle karşı karşıya kalmayan garanti altına alınmış ve güvenilir bir epistemoloji arzu ediyorlardı.[56] Tehlikeli

56. Helmholtz, duyumlar ile dış nesneler ve olaylar arasında düzenli olmakla birlikte öykünmeci olmayan ilişkiler kurmaya çalışmıştı. Bkz *Handbook of Physiological Optics*, New York, Dover, 1962, cilt 2, s. 10-35. Ne var ki sonrasında Helmholtz'un "psikolojizmi", *a priori* bilginin temelini yeniden kurmaya başlayan Yeni Kantçıların hedefi haline gelecekti.

ve tehdit edici görünen şey, yalnızca duyuların güvenilir olmadığını ileri süren yeni bir epistemolojik kuşkuculuğun ortaya çıkması değil, algı ve algının nesnelerinin olumlayıcı bir biçimde yeniden düzenlenmesiydi. Mesele yalnızca gerçek olanı nasıl bilebileceğimiz değildi; yeni gerçeklik biçimleri üretiliyor ve bu biçimlere göre insan öznesinin yetileri hakkında yeni bir hakikat dile getiriliyordu.

İç ve dış duyumlar arasında Goethe ile Schopenhauer'in yapıtında "içsel ışık" ya da "içsel görme" kavramlarıyla üstü örtülü de olsa korunan ayrım, Müller'in kuramıyla yok edilmiştir. Artık içsellik, klasik dönemdeki gözlemci ya da *camera obscura* modeli için taşıdığı tüm anlamları yitirmiştir ve tüm duyusal deneyimler tek bir içkin satıh üzerinde oluşmaktadır. *Physiologie*'de tarif edilen özne, çağdaş fotoğraf olgusuyla aynı değeri taşır: Her ikisinin de en temel özelliği, duyusallaştırılmış bir yüzeyde fiziksel ve kimyasal araçların eylemde bulunmasıdır. Ne var ki Müller insanın duyu aygıtını iddia ettiği gibi deneysel olarak betimlerken, sunduğu şey birimsel bir özne değildir; üzerinde çok farklı teknik ve kuvvetin, hepsi de aynı derecede "gerçek" olan çok çeşitli deneyimi üretebildiği ya da stimüle edebildiği bileşik bir yapıdır bu özne. Dolayısıyla da öznel görme fikri, "içinde yer aldığı gösteriyi örgütleyen " Kant sonrası özneyle ilgili olmaktan çok, "öznenin aynı zamanda hem bilginin nesnesi hem de denetim ve normalleştirme usullerinin nesnesi haline geldiği bir özneleştirme süreci"yle ilgilidir.

Müller insan gözü ile kabuklu hayvanların ve böceklerin bileşik gözleri arasında ayrım yaparken, optik donanımımızdan, duyusal deneyimi gerektiği gibi ve değişmez biçimde düzenleyen Kantvari bir melekeden söz edermiş gibi görünüyor. Her ne kadar kendisi Kant'ı övse de, yapıtı çok farklı bir şeyi ima etmektedir. Fizyolojik aygıtımızın, zaman ve uzamın "gösterileri" gibi doğası itibariyle apaçık ve evrensel olmadığını, aksine arızalı, tutarsız, yanılsamaya eğilimli olduğunu ve *özne için deneyim üretme* gibi temel bir yetiye sahip dış manipülasyon ve stimülasyon süreçlerine karşı son derece duyarlı olduğunu defalarca gösterir. İronik bir biçimde 17. yüzyılda görmeye ve yansıma optiğine gönderme yapan refleks kemeri ve yansıma eylemi kavramları, ortaya çıkan özne teknolojisinin merkez kavramları haline gelmeye başlar ki, bu gelişme Pavlov'un yapıtıyla zirveye ulaşacaktır.

Uyaran ve duyum arasındaki ilişki hakkındaki görüşlerinde Müller duyuların düzenli ve belirli yasalara riayet eden bir işleyişe değil, planlı bir yönetime ve aksaklıklara tabi olduğunu ileri sürer. Duyuların kay-

masını ve yer değiştirmesini kutlayan Rimbaud'dan çok önce Helmholtz'un meslektaşı Emil Dubois-Reymond gerçekten de sinirler arasında elektrikle çapraz bağlantıların kurulmasını ve böylece gözün sesler görmesini, kulağın renkler işitmesini sağlamayı önermiştir. Müller ve 19. yüzyılda onu izleyen psiko-fizyolojistlerin araştırmalarının, yaşadıkları dönemde elektrik ve kimya alanındaki çalışmalarla açığa çıkarılan teknik ve kavramsal kaynaklardan ayrılamayacağını vurgulamak gerekir. Müller'in sunduğu deneysel kanıtlardan bazıları antik çağdan beri bilinmekteydi ya da genel bir bilgi olarak mevcuttu aslında.[57] Ancak yeni olan, bir dizi elektrofiziksel tekniğe tanınan bu olağanüstü ayrıcalıktı. "Duyumu" oluşturan şeyin kapsamı sarsıcı bir biçimde genişlemiş ve dönüşüme uğramış, 18. yüzyıldaki duyum tartışmasının tarzıyla artık pek az ortak nokta kalmıştı. Müller'in spesifik duyu enerjileri doktrini ile 19. yüzyıl modernitesindeki teknoloji arasındaki yakınlığı, özellikle Helmholtz açığa vurmaktadır:

> Sinirler çoğu zaman haklı olarak telgraf telleriyle karşılaştırılmışlardır. Bu tür bir tel, kimi zaman güçlü, kimi zaman daha zayıf ya da bazen ters yönde olmakla beraber niteliksel açıdan başka farklılıklar taşımayan aynı türdeki elektrik akımını aktarır. Ancak bu tele ait uçların bağlandığı farklı farklı aygıtlara göre telgraf mesajları gönderebilir, zil çalabilir, maden ocaklarını patlatabilir, demiri mıknatıslaştırabilir, ışık üretebiliriz, vb. Benzer durum *sinirler için de* söz konusudur. Sinirlerde oluşturulan ve sinirler tarafından iletilen uyarı durumu her yerde... hep aynıdır.[58]

Duyuların uzmanlaştığı görüşüne uzak duran Helmholtz, bedenin yaşadığı deneyimin ve farklı farklı aracılar ve makinelerle çoğul bağıntılar kurma kapasitesinin kaynaklarına karşı ilgisiz olduğunu açık açık

57. Çok farklı entelektüel bir bağlamda Thomas Hobbes, Müller'in sunduğu aynı temel kanıtlara yer vermiştir: "Nasıl ki göze baskı uyguladığımızda, gözü kaşıdığımızda ya da gözün üstünden elimizi geçirdiğimizde bir ışık görünüyor ve nasıl ki kulağımıza bastırdığımızda bir ses oluşuyorsa, gördüğümüz ya da duyduğumuz cisimler de aynısını kendi güçlü, ama gözlemlenmeyen etkinlikleriyle üretirler." *Leviathan*, 1651, Oxford, Michael Oakeshott basımı, 1957, s. 8 (Türkçesi: *Leviathan*, İstanbul, 2001, YKY).

58. Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, çev. Alexander Ellis, 1863, New York, 1954, 2. İngilizce basım, s. 148-9. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 6. basım, Braunschweig, 1913, s. 145 (vurgu eklenmiştir). On dokuzuncu yüzyılda sinirler ve telgraf arasında kurulan başka bağıntılar için bkz. Dolf Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century*, s. 34-7.

belirtir. Algılayan kişi burada nötr bir iletkendir ve mallar, enerji, sermaye, imgeler, bilgi ya da ne olursa olsun, bunların dolaşımı ve değiş tokuş edilebilmesi için en uygun koşulları sağlayan başka düzenleyicilerden/aracılardan yalnızca biridir.

Dolayısıyla Müller'in duyular arasında getirdiği ayrım ile 19. yüzyılda emeğin ayrışması arasında açık bir benzerlik yoktur. Hatta Marx için bile duyuların tarihsel olarak ayrışması ve giderek uzmanlaşması, tam tersine, insandaki üretken enerjinin kendini tamamen gerçekleştirebileceği bir modernitenin koşullarıydı.[59] Marx için kapitalizm koşullarında duyuların ayrışması değil, mülkiyet ilişkilerinden ötürü bunların yabancılaşması sorun oluşturmaktaydı; örneğin görme artık neredeyse yalnızca "*sahip olma* duyusuna" indirgenmişti. Müller'in spesifik duyu enerjileri kuramının bir biçimde yeniden formüle edilmesi olarak düşünülebilecek yazısında Marx, duyuların ayrışmasının ve özerkliğinin daha da yükseleceği, özgürleştirilmiş bir dünyayı görür 1844'te: "Bir nesne *göze*, *kulaktan* farklı gelir ve gözün nesnesi, kulağınkinden farklıdır. Her özsel gücün spesifik karakteri aslında onun spesifik özüdür, yani nesneleştirilmesinin, nesnesel-gerçek, canlı varlığının spesifik bir tarzıdır."[60] Burada Marx bir modernist gibi görünür; tarafsız bir algı ütopyası, görmenin kendini arı işleyişiyle gerçekleştirebildiği, değiş tokuş değerlerinin olmadığı bir dünya önermektedir. John Ruskin'in kendi uzmanlaşmış, yükselmiş görme kavrayışını dile getirmeye başladığı dönem de 1840'lardır ve Marx gibi o da duyuların ayrışmasının ve uzmanlaşmasının, insan emeğinin parçalanmasıyla aynı şey olmadığını ima eder. 1850'lerde Ruskin ünlü bir paragrafında yeni bir gözlemci türünün yetilerini şöyle tanımlayabilmektedir:

> Resmin tüm teknik gücü, *gözün masumiyeti* olarak adlandırılabilecek şeyi yeniden kazanmamıza bağlıdır; yani nelere işaret ettiklerinin bilincine varmadan, birdenbire görme yetisine kavuşan kör bir adamın bunları görebilece-

59. Bkz. Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, çev. Martin Milligan, New York, 1968, s. 139-41 (Türkçesi: *1844 Elyazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul, 2000, Birikim Yayınları). "Beş duyunun oluşumu, tüm dünya tarihinde verilen emeğin bir sonucudur." Aynı zamanda bu konunun Fredric Jameson tarafından incelenmesi konusunda bkz. *The Political Unconscious*, Ithaca, 1981, s. 62-4.

60. Karl Marx, *a.g.e.*, s. 140. Vurgu orijinalde de vardır. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Ökonomisch-politische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, s. 540.

ği gibi, düz zemindeki renk lekelerinin çocukça bir biçimde algılanmasına bağlıdır.[61]

Ruskin'in, Molyneux problemine 18. yüzyılda verilen yanıtlar arasında bir olasılık olarak bile yer almayan birincil bir optikten bahsettiği çok açık. Ancak daha da önemlisi, hem Ruskin'in hem de Müller'in görmeyi aynı şekilde modernleştirmeleridir; her ikisinde de "masum" bir görme tasarlanmıştır. Görmenin kendine özgü özelliklerini betimlerken Ruskin'in çıkış noktası gerçekten de Helmholtz ile neredeyse aynıydı. *The Elements of Drawing*'de "Sizi çevreleyen dünyada görebildiğiniz her şey, kendini farklı derecelerde gölgelendirilmiş, farklı farklı renk parçalarının düzenlenmesinden ibaret bir şey olarak sunar size," diyen Ruskin ile şunu söyleyen Helmholtz'u karşılaştırın: "Gözümüz, gördüğü her şeyi görsel alanda renklendirilmiş yüzeylerden oluşan bir toplam olarak görür, yani görsel bir sezgi biçimini görür."[62] Maurice Denis, Alois Riegl ve diğerlerinin henüz sesleri duyulmadan on yıllarca önce Helmholtz bu önermeyi, normalleştirilmiş ve niteliksel olarak belirlenebilen bir insan görme modeli oluşturmak için kullanmıştır. Ancak Ruskin aynı önermeyi arındırılmış öznel bir görmenin, yani bu ayrıcalıklı duyuya hemen ve filtrelenmeden ulaşabilmenin mümkün olduğunu ileri sürmek için kullanmayı başardı. Ne var ki eğer Ruskin, Cézanne, Monet ve diğerlerinin görme hakkındaki görüşlerinde bir ortaklık varsa, bunu "masumiyet" diye adlandırmak yanıltıcı

61. John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, cilt 15, s. 27. Ruskin'in "masum gözü" hakkında önemli bir tartışma için bkz. Phillipe Junod, *Transparence et opacité: Essai sur le fondements théoriques de l'art moderne*, Lozan, 1975, s. 159-70. Aynı zamanda bkz. Paul de Man, "Literary History and Literary Modemity", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, 1971, s. 142-65 içinde: "Modemite daha önce ne gelmişse bunu silip atmaya dair bir arzu biçiminde, gerçek bir şimdiki zaman diye adlandırılabilecek bir noktaya, yepyeni bir yola çıkmayı imleyen bir kaynak noktasına ulaşma umudunda varlığını sürdürür. Kasıtlı bir unutma ile yeni bir kaynak olan bir eylem arasındaki karşılıklı oyun, modemite görüşünde en güçlü haline kavuşur... Modemitenin tipik bir örneği olan insan figürleri, çocukluk ya da nekahat gibi bir deneyimle, boş bir levha olma durumunun verdiği algı tazeliğiyle, algının dolaysızlığını henüz kirletememiş bir geçmişin yokluğuyla tanımlanmıştır (bu yeni keşfedilmiş şey, tazeliğin sonunu duyuruyor olsa da)."

62. John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, E. T. Cook ve Alexander Wedderbum basımı, Londra, 1903-12, cilt 15, s. 27; Hermann von Helmholtz, *Die Thatsachen in der Wahrnehmung*, Berlin, 1879, s. 23. "The Facts of Perception", *Popular Scientific Lectures*, Londra, 1885, s. 86.

olacaktır. Elde edilmesi çok güç bir görme söz konusudur ve göz için görmeyle ilgili tarihsel kod ve geleneklerin ağırlığı altında ezilmeyen bir bakış açısı talep eder ki, bu konumdan hareketle görme, içeriklerini maddeleştirilmiş "gerçek" bir dünya haline getirme zorunluluğu olmaksızın işleyebilir.[63] Her ne kadar taze ve yeni olmak için harcanan çabalar kendi yineleme ve gelenek kalıplarını da beraberinde getirse de, söz konusu olan, formüllere dökülmüş ve gelenekselleşmiş olanı yinelemekten kaçınmaya çalışan bir gözdü. Dolayısıyla "saf algı", yani modernizmin salt optik uyanıklık hali, bu işlevini engelleyecek olanları, dil, tarih belleği ve cinselliği giderek dışarıda bırakmak ya da bastırmak zorunda kaldı.

Müller ve diğer araştırmacılar gözü en temel yetilerine indirgeyerek, algılama kapasitesinin sınırlarını test ederek ve duyumu anlamlandırma işlevinden ayırarak, halihazırda "saf" algının bir biçimini sergilemişlerdi. Ruskin ile sonraki görsel modernizmin önemli şahsiyetleri nasıl anlamlandırma karşısında "çocuksu" bir unutuşu aramışlarsa, 1830 ve 1840'ların ampirik bilimleri de benzer bir biçimde gözlemcinin tarafsızlığını tarif etmeye başlamışlardı; bedenin yetilerinin dışarıdan ehlileştirilmesi ve ilhak edilmesi için birbirini izleyen uyarıcı ve imgeler dizisinde aynı etkinin sanki ilk kezmişçesine defalarca üretilebilmesi amacıyla ilgili teknolojilerin dikkatle mükemmelleştirilmesi için bir önkoşuldu bu. Optik açıdan bu tür bir tarafsızlığa ulaşılması, gözlemcinin gelişmemiş olduğu varsayılan bir duruma indirgenmesi, aslında hem 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat alanında gerçekleştirilen deneylerin amacıydı *hem de* aynı dönemde giderek daha fazla dolaşıma giren devasa miktardaki görsel imge ve bilgiyi tüketebilecek bir gözlemcinin oluşturulması için önkoşuldu. Görsel alan yeniden imgelerin düzenli bir biçimde sıralanabileceği bir *tabula rasa*'ya değil, üzerinde çok çeşitli etkilerin yaratılabileceği bir kazıma yüzeyine dönüştürülüyordu. Modernitenin görsel kültürü, gözlemciyle ilgili bu tür tekniklerle çakışmaktaydı.

63. Bkz. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, s. 17. "Cézanne'da resmin, görme ideolojisini –yani görmeyi kendi hakikatine, kendinde-şey'e belli bir erişim tarzına sahip ayrı bir etkinlik olarak değerlendirme kavrayışını– sınırlarına ve kırılma noktasına kadar götürdüğünü söyleyebiliriz.

IV

GÖZLEMCİNİN TEKNİKLERİ

Gözümüz için, belirli bir uyaran karşısında edinilen
izlenimde değişeni ve yeni olanı kaydetmektense,
daha önce sık sık üretmiş olduğu bir imgeyi
yeniden üretmek çok daha kolaydır.

– Friedrich Nietzsche

Art-imge, Goethe'nin *Renkler Kuramı*'nın fizyolojik renklerle ilgili bölümünde tartıştığı belki de en önemli optik fenomendir. Her ne kadar ondan önce başkaları da 18. yüzyılın sonlarında bu konuyu irdelemişse de, o zamana kadar meseleye hiç kimse onun kadar derinden yaklaşmamıştı.[1] Art-imgeler gibi öznel görsel fenomenler, antik dönemden beri bilinmekle beraber optik alanının dışında tutulurlardı ve hayali ya da salt görünüşler kategorisi içine sokularak pek önemsenmezlerdi. Ancak 19. yüzyılın başlarında, özellikle de Goethe ile birlikte bu tür deneyimler optik "hakikat" statüsüne getirildiler. Artık "hakiki" bir algıyı örten yanılsamalar değillerdi; insandaki görmenin indirgenemeyen bir öğesini oluşturmaya başladılar. Goethe ve onu izleyen fizyolojistler için optik illüzyon diye bir şey yoktu: Sağlıklı bedensel gözün deneylediği her şey gerçekten de optik hakikatti.

Öznel fenomenlere tanınan bu yeni "nesnellik" birçok şey ima eder. İlkin, önceki bölümde de tartışıldığı gibi, art-imgenin ayrıcalıklı bir yer kazanması sayesinde duyusal algıyı, dışsal bir referans ile arasında zoraki bir bağlantı kurmadan değerlendirmek mümkün kılınmış oldu. Art-

1. Goethe, Charles Darwin'in babası Robert W. Darwin (1766-1848) ve Fransız natüralisti Buffon (1707-1788) da dahil olmak üzere kendinden önceki araştırmacılara kitabında yer verir. Bkz. Goethe, *Theory of Colours*, çev. Charles Eastlake, Cambridge, Mass., 1970, s. 1-2. Ayrıca bkz. Boring, *A History of Experimental Psychology*, New York, 1950, s. 102-4.

imge –bir uyarı olmadan oluşan bir duyumun varlığı– ve bunu izleyen dönüşümler, özerk bir görmenin, özne tarafından ve öznenin içinde üretilen optik bir deneyimin, kuramsal ve deneysel olarak kanıtlanabilmesini getiriyordu beraberinde. İkincisi ve bir o kadar önemlisi, gözlemin kaçınılmaz bir öğesi olarak zamansallığm getirilmesiydi. *Renkler Kuramı*'nda Goethe'nin tarif ettiği fenomenlerin çoğu zaman içinde ortaya çıkar: "kenar mavileşmeye başlar, mavi yavaş yavaş içeriye doğru mor olanı iter... kenar kararır ve renksizleşir."[2] Optik yayılımın sanal anidenliği (içe yayılım olsun dışa yayılım olsun) klasik optiğin ve Aristoteles'ten Locke'a kadar algı kuramlarının sorgulanmayan temelini oluşturmaktaydı. Ve *camera obscura* imgesinin dışarıdaki nesnesiyle arasındaki eşzamanlılık hiçbir zaman sorgulanmamıştı.[3] Ancak 19. yüzyılın başlarında gözlem bedenle giderek daha fazla ilişkilendirildikçe, zamansallık ile görme birbirinden ayrılmaz hale gelir. Zaman içinde kişinin kendi öznelliğinde deneylediği kaymalar, görme eylemiyle eşanlamlı hale gelmiştir ve böylece bir nesne üzerinde tamamen yoğunlaşan ideal Kartezyen gözlemci aşınmaya uğramıştır.

Ne var ki art-imge ile öznel görmenin zamansallığı 19. yüzyılda çok daha geniş çaplı epistemolojik meseleler içinde yer almaktadır. Goethe ve diğerlerinin art-imgeye verdikleri önem, dönemlerinde algı ve kavramayı geçmiş ile şimdinin devingen bir alaşımına bağlı, temelde zamansal süreçler olarak tarif eden felsefi söylemlerle koşutluk sergiler. Örneğin Schelling bu tür, zamansal çakışmaya dayalı bir görme tarif eder:

> Biz bakmanın içinde yaşamıyoruz; bilgimiz parçalardan oluşan bir yapıdır; yani parça parça, bölmelerden ve derecelerden oluşacak şekilde üretilmek durumundadır... dış dünyada herkes az çok aynı şeyi görür ancak hepsi bunu dile getiremez. Kendini tamamlamak için her şey bazı anlardan, bir sonrakinin bir öncekini de içerdiği birbirini izleyen bir dizi süreçten geçer ve böylece kendini olgunlaştırır.[4]

2. Goethe, *Theory of Colours*, s. 16-7. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Farbenlehre*, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, cilt 16, s. 36. Bilim 19. yüzyılda "içten süren, sürenin kendisi olan... bir gerçeklik fikri" önerir. Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürih, 1927, s. 351 içinde. *Creative Evolution*, çev. Arthur Mitchell, New York, 1944, s. 395.

3. Algının anidenliği için örneğin bkz. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976, s. 93-94.

4. Friedrich Wilhelm Schelling, *The Ages of the World*, 1815, çev. Fredrick de

Daha önce Hegel, *Fenomenoloji*'nin (1807) önsözünde Locke'un algı yorumunu şiddetle reddetmiş ve algıyı zamansal ve tarihsel bir süreç içine yerleştirmiştir. Duyuya dayalı algının görünürdeki keskinliğine saldırırken, *camera obscura* modelini de çürütür Hegel. "Buna karşın, hakikatin, kullanıma hazır halde verilen, üzeri basılı madeni bir para gibi olmadığına dikkat çekilmelidir."[5] Her ne kadar Locke'un edilgen anlığa "basılan" fikirler kavrayışına göndermede bulunuyor olsa da Hegel'in bu tespitini, fotoğrafa vaktinden önce uygulamak mümkündür; fotoğrafçılık da para basımı gibi değiş tokuş edilebilen "hakikat"in mekanik ve kitlesel üretime açık başka bir biçimiydi. Hegel'in görüntünün başka bir şeye dönüşmek için kendini inkâr ettiği devingen ve diyalektik algı anlayışı, art-imgeleri tartışırken Goethe'de yankılanır:

> Göz, baktığı nesnenin belirlediği belirli bir konumda hiç kıpırdamadan bir an bile duramaz, durmak da istemez. Daha çok bir tür karşıtlığa zorlanır ve aşırıyı aşırıyla, vasat olanı da vasatla karşı karşıya getirir, sonra hemen karşı karşıya getirilenleri birleştirir ve ardından, gerek birbirini izleyen gerekse eşzamanlı ve aynı yere ait olan imgelerde bir bütüne yönelir.[6]

Goethe ile Hegel, her biri kendi tarzında, gözlemi Locke ya da Condillac'da olduğu gibi ayrı ve sabit duyumlar arasında düzenli bir kesintisizlik olarak değerlendirmek yerine, kuvvetler ve ilişkiler arasında bir oyun ve etkileşim olarak ele alırlar.[7]

O dönemde yaşamış başka yazarlar da algıyı kesintisiz bir süreç, zamansal olarak dağınık içeriklerin bir akışı olarak tarif ederler. Fizikçi André-Marie Ampère epistemoloji ile ilgili yazılarında, herhangi bir algının, kendinden önceki ya da anımsanan bir algıyla her zaman nasıl

Wolfe Bolman, New York, 1942, s. 88-9. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *die Weltalter*, Schelling Werke içinde, Münih Yıl Dönümü Basımı, Kalan Yazılar Cildi, Fragmanlar, 2. İlk olarak 1946'da yayımlanan basımın yeniden basımı, Münih, 1979, s. 115 (vurgu eklenmiştir).

5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Mind*, çev. J. B. Baillie, New York, 1967, s. 98. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, 1988, s. 29.

6. Goethe, *Theory of Colours*, s. 13. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Farbenlehre*, Gedenkausgabe, cilt 16. s. 34.

7. Ne var ki Hegel'in 1807'de Schelling'e yazdığı bir mektupta Goethe'nin renk kuramını "tamamen deneyselle sınırlı" olmakla eleştirdiğine dikkat çekmek gerekir. *Briefe von und an Hegel*, cilt 1, derleyen Karl Hegel, Leipzig, 1884, s. 94. Karl Löwith, *From Hegel to Nietzsche: The Revolution in Nineteenth-Century Thought*, çev. David E. Green, New York, 1964, s. 13 içinde anılır.

iç içe geçtiğini tarif etmek için *concréation* terimini kullanır. "Saf" yalıtılmış duyumlarla ilgili klasik kavrayışlara saldırırken sık sık *mélange* (karışım, harman, melez) ve *fusion* (kaynaşma, ergime) sözcüklerine başvurur. Arkadaşı Maine de Biran'a yazdığı bir mektupta algıyı temelde şöyle tanımlar: "*une suite de différences successives*" – birbirini izleyen farklılıklar silsilesi.[8] Bilişsel deneyimin devinimini nitelik açısından saptamaya çalışan ilk araştırmacılardan biri olan Johann Friedrich Herbart da yapıtında art-imgenin devingenliğine yer vermiştir. Her ne kadar görünürdeki amacı Kant'ın anlığın bütünlüğüne ilişkin kavrayışını destekleyecek kanıtlar sunmak olsa da, anlıksal deneyimi düzenleyen matematik yasalarını tanımlamasıyla Herbart "uyarı-yanıt psikolojisinin ruhani babası" olmuştur.[9] Kant anlığın deneyimi sentezleme ve düzenleme yetisini olumlayıcı bir biçimde anlatırken, Herbart (Kant'ın Königsberg'de halefiydi) öznenin içsel tutarsızlıkları ve düzensizlikleri nasıl savuşturduğunu ve önlediğini ayrıntılı olarak gösterir. Herbart için bilinç, dışarıdan gelen ve kaotik olma potansiyelini taşıyan girdilerden oluşan bir akış olarak başlar. Dünyadaki şeyler ve olaylar hakkındaki görüşler hiçbir zaman dışsal gerçekliğin kopyaları olmamıştır; daha çok görüşlerin (*Vorstellungen*) erime, solma, ketlenme ve önceki ya da eşzamanlı gerçekleşen görüşler ve "temsillerle" harmanlanma (*Verschmelzung*) işlemlerinden geçtiği, özne içinde etkileşimli olarak yaşanan bir sürecin ürünleridir söz konusu olan. Anlık hakikati yansıtmaz, hakikati görüşlerin çarpışmasını ve karışmasını içeren süreçler dizisinden çıkartır.

Bir a, b, c, d... dizisi algıda verili olsun; böylece bilinçte yer alan başka kavramlardan ötürü a, algılandığı ilk anda ve sonrasında bir ketlenmeyle karşı karşıya kalır. Halihazırda kısmen bilince gömülen a ketlendikçe, b ona yaklaşır. Başta ketlenmeyen b, gömülen a ile beraber erir. Ardından kendi ketlenme-

8. André-Marie Ampère, "Lettre à Maine de Biran" (1809), *Philosophie des Deux Ampères*, J. Barthélemy-Saint-Hilaire (haz.), Paris, 1866, s. 136 içinde.

9. Benjamin B. Wolman, "The Historical Role of Johann Friedrich Herbart", *Histrocial Roots of Contemporary Psychology*, Benjamin B. Wolman (haz.), New York, 1968, s. 33 içinde. Aynı zamanda bkz. David E. Leary, "The Historical Foundation of Herbart's Mathematization of Psychology", *Journal of the History of the Behavioural Sciences 16*, 1980, s. 150-63. Herbart'ın daha sonraki sanat kuramı ve estetik üzerindeki etkisi için bkz. Michael Podro, *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxford, 1972 ve Arturo Quintavalle, "The Philosophical Context of Riegl's 'Stilfragen' ", *On the Methodology of Architectural History*, Demetri Porphyrios (haz.), Londra, 1981, s. 17-20 içinde.

yen c gelir ve kararan b ve daha da karartılmış olan a ile birleşir. Ardından aynı şekilde d, farklı farklı derecelerdeki a, b, c ile birleşir – söz konusu kavramların her biri için bir yasa ortaya çıkar... Bir kavramın daha güçlü iki ya da daha fazla ve kavram ile bilinçte hemen hemen aynı eşikte durabilmesi için ne kadar güçlü olması gerektiğinin hesaplanarak saptanması çok önemlidir.[10]

Goethe'nin fenomenal açıdan art-imgeler olarak betimlediği harmanlama ve karşı koyma süreçlerinin tümünü, Herbart diferansiyel denklemler ve teoremlerle ifade edebiliyordu. Anlıksal karşı koyma ve ketleme mekanizmalarını betimlemek için özellikle renk algısını tartıştı.[11] Kavrayış işlemleri, süre ve yoğunluk açısından temelde bir kez ölçülebilir hale getirildiğinde, bunları hem tahmin etmek hem de denetlemek mümkün olmaktadır. Her ne kadar Herbart düşünsel olarak ampirik deneylere ya da fizyolojik incelemelere karşı olsa da algıyı matematikleştirme yönündeki karmaşık çabaları, daha sonra Müller, Gustav Fechner, Ernst Weber ve Wilhelm Wundt'un duyumla ilgili niceliksel çalışmaları için çok önemli olacaktır.[12] Özerk bir öznelliğin ima ettiği potansiyel anlam ve temsil krizini fark eden ve öznenin düzene sokulması için bir çerçeve sunan ilk kişilerden biriydi Herbart. Çok açık bir biçimde *kavrayışın* niceliksel olarak saptanması için çabalıyordu; oysa çalışması duyuların büyüklüğünü ölçmeye yönelik girişimlere zemin oluşturmuştur ve bu tür ölçümler ancak belirli bir süreye yayılan duyusal deneylerle yapılabiliyordu. Art-imge, gözlemin nicelik olarak saptanması, retinadaki uyarının yoğunluğunun ve süresinin ölçülmesi için çok temel bir araç haline gelecekti.

Herbart'ın çalışmalarının salt soyut epistemolojik spekülasyonlar olarak kalmadığı ve 19. yüzyılda Almanya'da ve Avrupa'nın başka yerlerindeki etkili pedagoji kuramlarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu anımsamak çok önemli.[13] Herbart, psikolojik süreçlerin niceliksel olarak saptanmasına yönelik girişimleri sayesinde genç zihinlere giren di-

10. Johann Friedrich Herbart, *A Textbook in Psychology: An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics*, çev. Margaret K. Smith, New York, 1891, s. 21-2. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Lehrbuch der Physiologie*, Königsberg, 1816, s. 114.

11. Bkz. Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, cilt 1, Königsberg, 1824, s. 222-4.

12. Herbart'ın Müller üzerindeki etkisi için bkz. Müller, *Elements of Physiology*, cilt 2, s. 1380-5.

13. Herbart'ın eğitim kuramları için bkz. Harold B. Dunkel, *Herbart and Herbartism: An Educational Ghost Story*, Chicago, 1970, özellikle s. 63-96.

zi halindeki görüşleri denetlemenin ve saptamanın mümkün olacağına ve özellikle de disiplin ve ahlakla ilgili görüşlerin aşılanma potansiyeli barındırdığına inanıyordu. Herbart pedagojisinin merkezi hedefleri itaat ve dikkattir. Nasıl ki fabrika üretimiyle birlikte işçilerin gösterebildikleri dikkat aralığı hakkında daha kesin bilgiye ihtiyaç duyulmuşsa, başka bir disiplin kurumu olarak okul sınıflarının yönetilmesi için de benzer bilgiler gerekmişti.[14] Her iki durumda da öznenin zaman içinde ölçülebilir ve ayarlanabilir olması gerekiyordu.

1820'lerde art-imgelerle ilgili niceliksel incelemeler Avrupa çapında çok çeşitli bilim dallarının konusuydu. Almanya'da çalışan Çek Jan Purkinje, art-imgelerin dayanıklılığı ve değiştirilmesi konusunda Goethe'nin çalışmalarını sürdürdü: Hangi koşullar altında ne kadar sürüyorlardı, ne gibi değişimler geçiriyorlardı?[15] Bir sonraki psikolog ve psikofizikçi kuşağında, fizyolojik olanla anlıksal olan arasındaki eşik, bilimsel uygulamaların birincil nesnelerinden biri haline geldiğinde, Purkinje'nin deneysel araştırmaları ve Herbart'ın matematik yöntemleri bir araya getirildi. Goethe'nin genelde yaptığı şekilde art-imgeleri bedende duyumsandıkları süreler açısından kaydetmek yerine, bunları gözün uyarılmasının niceliksel olarak tespit edilmesinin bir parçası olarak inceleyenlerin ilki Purkinje olmuştu.[16] Art-imgelerin farklı türlerini ilk kez resmi olarak Purkinje sınıflandırdı; bunlarla ilgili çizim-

14. Bkz. Nikolas Rose, "The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration", *Ideology and Consciousness 5*, Bahar 1979, s. 5-170 ve Didier Deleule ve François Guéry, *Le corps productif*, Paris, 1973, s. 72-89.

15. Purkinje Latince yazıyordu ve Çekçe'ye başkaları tarafından çevrildi. İngilizce çevirisi için bkz. "Visual Phenomena", 1823, çev. H. R. John, William S. Sahakian, *History of Psychology: A Source Book in Systematic Psychology*, Itasca, III., 1968, s. 101-8 içinde; ve "Contributions to Physiology of Vision", çev. Charles Wheatstone, *Journal of the Royal Institution* I, 1830, s. 101-17, *Brewster and Wheatstone on Vision*, Nicholas Wade (haz.), Londra, 1983, s. 248-62 içinde yeniden basılmıştır.

16. Goethe art-imgenin öznelliği hakkında çok çarpıcı bir açıklamada bulunurken dikkatli erkek gözünün fizyolojisi ile işlevinin bellek ve arzudan ayrı olmadığını ortaya koymuştur: "Akşama doğru bir Wirtshaus'a (Alman pub'ı) ayak bastığımda ve bakımlı, açık tenli, kara saçlı ve kıpkırmızı elbiseli bir kız odaya girdiğinde, belirli bir uzaklıkta, kısmen gölgede duran kıza dikkatle baktım. Daha sonrasında benden uzaklaştığında karşımdaki duvarda parlak bir ışıkla çevrelenmiş kara bir yüz gördüm ve çok net görünen biçimin giysisi güzel bir deniz yeşiliydi." *Theory of Colours*, s. 22. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Farbenlehre*, Gedenkausgabe, cilt 16, s. 39.



Jan Purkinje, *Afterimages*, 1823.

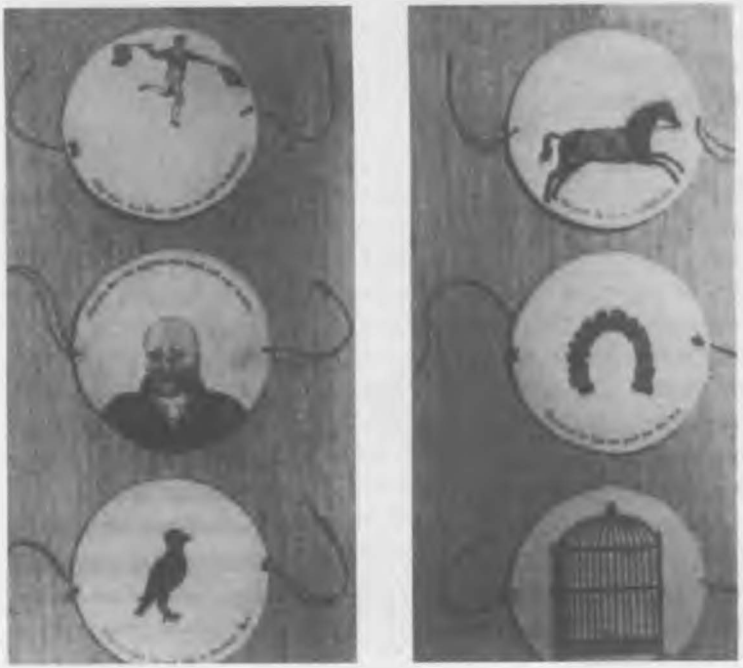
leri, öznel görme fenomeninin paradoksal nesnelliğini çarpıcı bir biçimde göstermektedir. Orijinal çizimleri renkli görebilseydik sezgisel ile deneysel olan, "gerçek" ile soyut olanın hiç görülmedik çakışması hakkında daha canlı bir izlenim edinmiş olurduk.

Her ne kadar göreli olarak çok kesin sonuçlar vermeyen aletlerle çalışmış olsa da Purkinje gözün ne kadar sürede yorulduğunu, gözbebeğinin genişlemesinin ve daralmasının ne kadar sürdüğünü saptamış ve göz devinimlerinin gücünü ölçmüştür. Purkinje için gözün fiziksel yüzeyinin kendisi istatistiki bilgi sağlayabilecek bir alan haline gelmişti: Gözle temas edilen yere göre renk değişimlerinin nasıl değiştiğini göstererek retinayı bölümlere ayırdı, görünür alanın kapsamını betimledi, doğrudan görmeyle dolaylı olan arasındaki ayrımı niteliksel olarak saptadı ve kör nokta hakkında çok kapsamlı açıklamalarda bulundu.[17] On yedinci ve 18. yüzyılda kırılma sistemlerinin şeffaflığıyla ilgili diyoptrik söyleminin yerini, gözün farklı farklı etki ve özellikler gösteren bölgelerden oluşan üretken bir alan olarak ölçülmesi aldı.

Art-imgeler hakkında 1820'lerin ortalarında başlayan incelemeler, ilgili çok sayıda optik aygıt ve tekniğin keşfedilmesine zemin hazırlamıştır. Başlangıçta yalnızca optik gözlem amacıyla kullanılan bu aygıt ve teknikler, çok kısa bir süre içinde popüler eğlence biçimlerine dönüştüler. Bunların hepsini birbirine bağlayan kavrayış, algının anlık bir şey olmadığı ve göz ile nesnenin birbirinden ayrı olduğu kavrayışıydı. Art-imgeler hakkında yapılan araştırmalar, duyumlar çok sık aralıklarla algılandığında bir tür harmanlama ya da birleşmenin gerçekleştiğini ve böylece görme sırasında geçen süre sayesinde görmenin değiştirilebildiği ve denetlenebildiğini ortaya koymuştur.

İlk aygıtlardan biri Londra'da 1825'te Dr. John Paris tarafından tanıtılan *thaumatrope* (sözcük anlamıyla, "mucize çevirici") olmuştur. Bu her iki tarafında birer çizim yer alan ve yanlardan iplikler tutturulmuş küçük, daire biçimli bir diskti ve bu disk ipliklerin elle çekilmesiyle döndürülebiliyordu. Örneğin bir yüzünde kuş resmi, diğer yüzünde kafes resmi olan bir disk döndürüldüğünde, kafes içinde bir kuş imgesi üretiliyordu. Başka bir diskte ise bir yüzde kel bir adamın portresi,

17. Purkinje'nin 1823'te insan öznelerini üretmeye ve düzene sokmaya yönelik başka bir teknik olarak parmak izleri için bir sınıflandırma sistemi ortaya koyan ilk bilim adamı olduğuna da dikkat çekilmelidir. Bkz. Vlasilav Krutz, "Purkinje, Jan Evangelista", *Dictionary of Scientific Biography*, New York, 1975, cilt 11, s. 213-7.



"Thaumatrope'lar", yaklaşık 1825.

diğer yüzde bir peruk görülüyordu. Paris, art-imge ile kendi aygıtının işleyişi arasındaki ilişkiyi şu kelimelerle açıklıyor:

> Bir nesnenin imgesi, gözün arka kısmında yer alan retina ya da optik sinir üzerinde belirdiğinde, göz bu nesneyi görür; ve deneylerle, anlığın algıladığı izlenimin, görüntü kaybolduktan sonra saniyenin sekizde biri kadar daha kalıcı olduğu kanıtlanmıştır... Thaumatrope işte bu optik ilkeye dayanır; imgenin retina üzerinde oluşturduğu izlenim, ki bu diskin bir yüzünde belirir, diskin öbür yüzünde resmedilen imge göze görünür hale geldiğinde henüz silinmemiştir; sonuç olarak diskin her iki tarafını da aynı anda görürsünüz.[18]

18. Bkz. John A. Paris, *Philosophy in Sport Made Science in Earnest; Being an Attempt to Illustrate the First Principle of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports*, Londra, 1827, cilt 3, s. 13-5.

Benzer fenomenler, daha önceki yüzyıllarda madeni bir para çevrildiğinde ve iki yüzü de aynı anda görülebildiğinde gözlemlenmişti; ama şimdi ilk kez bilimsel bir açıklama veriliyordu *ve* ilk kez yalnızca halkı eğlendirmek amacıyla satılmak üzere bir aygıt üretiliyordu. Söz konusu "felsefi oyuncağın" basitliği, imgesinin üretilmiş olduğunu ve yanılsamaya dayandığını açıkça gösterdiği gibi, algı ile nesnesi arasındaki kopukluğu da ortaya koyuyordu.

İngiliz matematikçi ve ilk kelime hazinesi sözlüğünün yazarı Peter Mark Roget da 1825'te bir çitin dikey çubukları arasından görülen tren tekerlekleriyle ilgili gözlemlerini yayımladı. Roget bu koşullar altında oluşan yanılsamaya dikkat çekiyordu; tekerleklerin ispitleri ya hiç hareket etmiyor ya da geriye doğru dönüyormuş gibi görünüyordu. "İspitlerin görüntüsünde yaşanan yanılsama her bir ispite ait farklı parçaların aynı anda görünmesinden kaynaklanıyor olmalıydı... tek bir çizginin farklı kısımları dikey çubuklar arasından göründüğünde retinada farklı farklı tekerlek imgeleri oluşturuyordu."[19] Roget bu gözlemlerinden hareketle, gözlemcinin bir ara ekranın arkasına yerleştirilmesi ve art-imgelerin zamansal özelliklerinin kullanılmasıyla, farklı farklı hareket etkilerinin yaratılabileceği sonucuna varmıştır. Fizikçi Michael Faraday benzer fenomenleri, özellikle de hızla dönmelerine karşın yavaş yavaş hareket ediyormuş gibi görünen tekerlekleri araştırmıştır. Elektromanyetik indüksiyonu keşfettiği 1831 yılında, sonradan Faraday tekerleği olarak anılacak kendi aygıtını üretir; bu tekerlek aynı eksen üzerine yerleştirilen, ispitlere ya da parmaklara sahip iki tekerlekten oluşmaktadır. İki tekerleğin ispitleri arasındaki ilişki, bakan kişinin gözüne göre değiştirildiğinde, gözden uzak olan tekerleğin görünen hareketlerini değiştirmek mümkün oluyordu. Böylece zamansallık deneyiminin kendisi bir dizi dış teknik manipülasyona açık hale getirilmişti.

1820'lerin sonunda Belçikalı bilim adamı Josaph Plateu da art-imgelerle ilgili çok sayıda deney yapmıştır ve bu deneylerinin bazılarını, uzun süreler boyunca doğrudan güneş ışığında baktığı için göz nurunu kaybetme pahasına gerçekleştirmiştir. 1828'e gelindiğinde bir Newton renk tekerleğiyle çalışmış, art-imgelerin süresinin ve niteliğinin, uyarının yoğunluğu, rengi, zamanı ve yönüne bağlı olarak değiştiğini kanıt-

19. Peer Mark Roget, "Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through vertical apertures", *Philosophical Transaction of the Royal Society*, 115, 1825, s. 135.

lamıştır. Aynı zamanda bu tür duyumların ortalama süresini de hesaplamıştı: saniyenin üçte biri kadar. Ancak daha da önemlisi araştırmasının, art-imgelerin eşit bir biçimde kaybolmadığını, yok olmadan önce çok sayıda pozitif ve negatif durumdan geçtiğini düşünen Goethe ve diğerlerinin bu doğrultudaki spekülasyonlarını doğrularmış gibi görünmesidir. "Görmenin sürekliliği" kuramının, en etkili tanımlarından birini yapmıştır.

> Biçim ve konum açısından belli bir sıra içinde birbirinden farklılaşan birçok nesne birbiri arkasından yeterince yakın ve çok kısa aralıklarla göze gösterildiklerinde retina üzerinde ürettikleri izlenimler hiç karışmadan birbirleriyle harmanlanacaktır ve kişi tek bir nesnenin yavaş yavaş biçimini ve konumunu değiştirdiğine inanacaktır.[20]

1830'ların başlarında Plateau kendi çalışmalarının ve Roget, Faraday ve diğerlerinin çalışmalarının sonucu olarak *fenakitiskop*'u (sözlük anlamıyla "aldatan görüş") yapmıştı. Fenakitiskop en basit biçiminde sekiz ya da on altı bölüme ayrılmış bir diskten oluşuyordu. Bu bölümlerin her birinde küçük bir yarık ile bir hareket dizisindeki belirli bir konumu temsil eden bir figür yer alıyordu. Figürlerin çizildiği taraf bir aynaya tutuluyor, disk dönerken bakan kişi hiç kıpırdamıyordu. Bir delik gözün önünden geçtiğinde kişi çok kısa bir süre için disk üzerindeki figürü görüyordu. Aynı etki her bir yarık için söz konusuydu. Retinadaki süreklilik yüzünden imgelerden oluşan dizi, gözün önünde kesintisiz bir hareket gibi görünüyordu. 1833'lere gelindiğinde Londra'da bu aletin çeşitli modelleri sürülmüştü piyasaya. 1834'te benzer iki aygıt ortaya çıktı: Alman matematikçi Stampfer tarafından bulunan *stroboscope* ve William G. Horner'a ait *zootrope*, yani "yaşam tekerleği". "Yaşam tekerleği" döner bir silindirdi ve çevresini saran birkaç kişi aynı anda simüle edilen bir eylemi, çoğu zaman dansçıların, hokkabazların, boksörlerin ve akrobatların birbirini takip eden hareketlerini izleyebiliyorlardı.

Bu tür aygıtlar ve mucitlerin ayrıntılı bilgisi ve geçmişi neredeyse tümüyle sinema tarihi açısından ele alınmış olmakla birlikte çok sayıda kaynakta belgelenmiştir.[21] Filmle ilgili çalışmalar bu aygıtları, yüzyılın

20. *Joseph Plateu, Dissertation sur quelques propriétés des impressions*, Mayıs 1829'da Liege'de verilen doktora tezi. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, cilt 1: *L'invention du cinéma*, Paris, 1948, s. 25 içinde anılmıştır.

21. Çok çeşitli yapıtlara bakılabilir: C. W. Ceram, *Archaeology of the Cinema*,



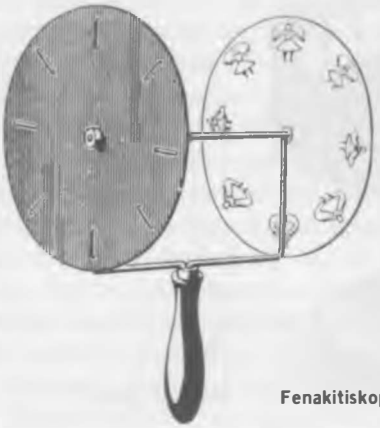
Fenakitiskop

sonunda hâkim olacak tek bir biçime götüren evrimsel teknolojik gelişimin ilk biçimleri olarak ele alır. Bunların en temel özellikleri, henüz sinema olamamış olmaları, dolayısıyla olgunlaşmamış, yetersiz bir biçimde tasarlanmış biçimler olmalarıydı. 1830'ların bu makineleriyle sinema arasında bir bağlantı olduğu aşikâr; ne var ki çoğu zaman önceki aygıtlardaki özelliklerin yadsındığı ya da gizlendiği, altüst olma ve karşıtlığın diyalektik bir ilişkisi söz konusuydu. Aynı zamanda 19. yüzyıla ait tüm optik aygıtları, giderek daha yüksek bir gerçekliğe benzeme standardına ulaşmaya çalışan belli belirsiz kolektif bir gelişmenin içinde, birbirine eşit görerek yan yana değerlendiren bir eğilim de vardır. Ancak böyle bir yaklaşım da çoğu zaman her bir aygıtın kavramsal ve tarihsel tekilliğini ıskalamaktadır.

New York, 1965; Michael Chanan, *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Londra, 1980, özellikle s. 54-65; Jean-Louis Comolli, "Technique et idéologie", *Cahiers du cinema* no. 229, Mayıs-Haziran 1971, s. 4-21; Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris, 1967, cilt 1, s. 21-7; Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, cilt 1, s. 15-43; Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Bloomington, 1985, s. 9-32 ve Leo Sauvage, *L'affaire Lumiere: Enquête sur les origines du cinéma*, Paris, 1985, s. 29-48. Başka bir soykütüğü modeli için bkz. Gilles Deleuze, *Cinema I: the Movement-Image*, Minneapolis, 1986, s. 4-5.



Fenakitiskop, yaklaşık 1830.



Fenakitiskop

"Görmenin sürekliliği" kavramının hareketin yarattığı yanılsamanın bir açıklaması olarak ampirik bir hakikate sahip olup olmadığı önemli değildir burada.[22] Önemli olan, bu kavramın bir açıklama olarak iş görmesine izin veren koşul ve durumlar, ve varsaydığı tarihsel özne/gözlemcidir. Görmenin sürekliliği fikri iki farklı araştırma türüyle ilintilidir. İlki, araştırma konusunun gözlemcinin kendi retinasında değişen koşullar olduğu (ya da olduğuna inanıldığı) ve ilk önce Goethe'nin, ardından Purkinje, Plateau, Fechner ve diğerlerinin yaptığı gibi kendi kendini gözleme türüydü. Diğer kaynak ise çoğu zaman yeni hareket biçimlerinin, özellikle de yüksek hızda seyreden mekanikleştirilmiş tekerleklerin tesadüfi bir biçimde gözlemlenmesiydi. Hem Purjinke hem de Roget görüşlerinin bir kısmını hareket halindeki tren tekerleklerinin görünüşünden ya da çok hızla hareket eden bir trende görü-

22. Bazı güncel araştırmalarda "görmenin sürekliliği" miti tartışılmıştır. Pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde bu tartışmalarda imgelerin birleşmesi ya da harmanlanması konusunda 19. yüzyılda verilen bilgilerin, hareket yanılsamasının algılanmasını açıklamak için yetersiz olduğunun günümüz nörofizyolojik incelemelerinde ortaya konmuş olduğu belirtilir. Bkz. Joseph ve Barbara Anderson, "Motion Perception in Motion Pictures", ve Bill Nichols ve Susan J. Lederman, "Flicker and Motion in Films", her iki yayın da *The Cinematic Apparatus*, Teresa de Lauretis ve Stephen Heath (haz.), Londra, 1980, s. 76-95 ve 96-105 içindedir.



Zootrope, 1830.

len ve aralarında düzenli boşluklar bulunan biçimlerden elde etmişlerdir.[23] Faraday deneylerini bir fabrika gezisinin ertesinde yaptığını belirtir: "Messrs. Maltby'nin etkileyici kurşun fabrikalarını gezerken, bana iki dişli gösterildi; bunlar o kadar büyük bir hızla hareket ediyorlardı ki göz... dişlilerden birinin diğerinin arkasında kalacağı bir konuma yerleştiğinde, dişliler yavaş yavaş tek bir yöne doğru hareket ediyormuşçasına, anında gölgeli ama belirgin bir görüntü oluşuyordu."[24] Art-imgeler hakkında yapılan incelemede olduğu gibi hız ve makine hareketleriyle ilgili yeni deneyimler de, görüntülerle bunların dışsal nedenleri arasında giderek açılan bir mesafenin varlığına işaret ediyordu.

Fenakitiskop, "teknolojinin insan sinir sistemini karmaşık bir eğitime tabi kıldığını" iddia eden Walter Benjamin'i haklı çıkarıyordu. Yi-

23. Bkz. Nietzsche, *Human, All Too Human*, çev. R. J. Hollingdale, 1878; Cambridge, 1986, s. 132 (Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2003): "Yaşamın akıl almaz bir biçimde hızlanması sonucunda anlık ve göz, yarım kalan ya da yanlış olan bir görme'ye ve karar verme'ye alışır ve herkes, ülkeyi ve halkı yalnızca trenden izlediği kadarıyla tanıyan yolculara benzer." Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Menschliches, Allzumenschliches* KSA, cilt 2, s. 231. Tren yolculuğunun kültürel etkisi ve "algısal şoku" için bkz. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*, çev. Anselm Hollo, New York, 1979, özellikle s. 145-60.

24. Chanan, *The Dream that Kicks* içinde anılmıştır, s. 61.

ne de yeni endüstriyel tekniklerin, yeni bir gözlemci türünün biçimlendirilmesi ya da belirlenmesinde birincil rol oynadığını söylemek yanlış olur.[25] Fenakitiskop popüler bir eğlence tarzı, giderek büyüyen kentli orta sınıf tarafından boş zamanlar için satın alınan bir maldı kuşkusuz; ancak aynı zamanda öznel görme hakkında yapılan ampirik incelemeler için Purkinje, Plateau ve başkalarının kullandığı bilimsel aygıtların formatıyla da koşutluk sergilemekteydi. Yani yeni bir kitlenin yanıltıcı "gerçeklik" imgelerini tükettiği biçim, gözlemci hakkında bilgi toplamak için kullanılan aygıtlarla eşbiçimliydi. Aslında gözlemci için fenakitiskopun gerekli kıldığı fiziksel konum, üç tarzın bir arada yaşandığı bir durumdur: Bireysel beden hem bir izleyici, hem ampirik araştırma ve gözlemin öznesi, hem de makine üretiminin öğesiydi. Foucault'nun gösteri ve gözlem arasında getirdiği karşıtlık burada artık ayakta kalamaz, iki ayrı model birbirinin üstüne kapanarak çöker. On dokuzuncu yüzyılda gözlemcinin üretimi, yeni disiplin ve düzenleme usulleriyle çakışmıştır. Yukarıda belirtilen her tarzda beden, dönen ve düzenli bir biçimde hareket eden tekerlekli parçalara dahil edilir ve aynı zamanda bunları işleten konumundadır. Üretimde zaman ve devinimin akılcı bir biçimde örgütlenmesine yol açan ihtiyaçlar, aynı zamanda sosyal yaşamın farklı alanlarını da kuşatmışlardır. Bu alanların çoğuna gözün yetileri hakkında bilgi edinme ve gözü düzene sokma ihtiyacı hâkimdi.

1820'lerin başlarında Louis J. M. Daguerre'in bugünkü biçimini kazandırdığı *diorama*, gözlemcinin değişen konumunu teyit eden başka bir fenomendir. 1790'larda ilk kez görülen durağan panorama resminin tersine *diorama*, *hareketsiz* bir gözlemcinin mekanik bir cihazın içine yerleştirilmesine ve optik deneyimin önceden tasarlanan zamansal seyrine dayanır.[26] Dairesel ya da yarı dairesel panorama resmi, pers-

25. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 126.

26. Panorama ile diorama arasındaki ilişki konusunda önemli bir inceleme için bkz. Eric de Kuyper ve Emile Poppe, "Voir et regarder", *Communications 34*, 1981, s. 85-96. Bu konudaki diğer eserler şunlardır: Stephan Oettermann, *Das Panorama*, Münih, 1980; Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, Münih, 1970; Helmut ve Alison Gernsheim, *L. J. M: Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, 1968; Dolf Sternberger, *Panorama of the 19th Century*, çev. Joachim Neugroschel, New York, 1977, s. 7-16, 184-9; John Barnes, *Precursors of the Cinema: Peepshows, Panorama and Dioramas*, St. Ives, 1967; ve W. Neite, "The Cologne Diorama", *History of Photography 3*, sayı 2, Nisan 1979, s. 105-9.

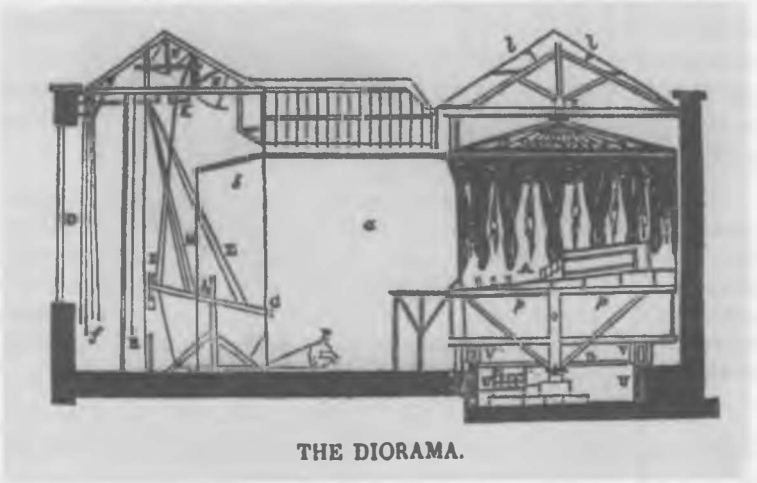
pektif resminin merkezileştirilmiş bakış açısından ya da *camera obscura*'dan açık bir kopuşu ima ediyordu; izleyici hareketli olduğu için birçok noktada bulunabiliyordu. Yapıtın tamamını görebilmek için hiç değilse başı (ve gözleri) çevirmek gerekiyordu. Multimedya dioraması ise gözlemcinin bu özerkliğini ortadan kaldırdı ve izleyicileri çoğu zaman yavaş yavaş hareket eden ve farklı sahne ve kayıp giden ışık efektlerinin bakılmasına olanak tanıyan dairesel bir platform üzerine yerleştirdi. Fenakitiskop ya da zootrope'da olduğu gibi diorama da hareketli tekerlekler üzerinde duran bir makineydi ve gözlemci bu makinenin bir öğesini oluşturmaktaydı. Marx için 19. yüzyılın en büyük teknik buluşlarından biri bedenin, "az sayıdaki temel hareket biçimlerine"[27] uyarlanabilir hale getirilmesiydi. Ne var ki gözlemcinin modernleştirilmesi, gözün rasyonelleştirilmiş hareket biçimlerine uyarlanmasını beraberinde getirdiyse, bu tür bir değişiklik, optik deneyimin sabit bir referans noktasından giderek daha fazla soyutlanmasıyla çakışmış ve ancak bu soyutlama sayesinde mümkün olabilmiştir. Dolayısıyla 19. yüzyılda modernizasyonun bir özelliği, görmenin, *camera obscura*'nın esnek olmayan temsil sisteminden "koparılıp çıkartılmasıydı".

1815'te Sir David Brewster'in icat ettiği *kaleydoskop** da dikkate alınmalıdır. Baudelaire ve sonrasında Proust'un ortaya attığı tüm parıltılı olanaklarıyla kaleydoskop, belirli bir düzene sokulmuş resimleri bir sıra içinde yineleyen fenakitiskopun katı ve disiplinli yapısından çok uzaktı. Baudelaire için kaleydoskop, modernitenin kendisiyle çakışmaktaydı; "evrensel yaşama âşık olanın" hedefi, "bilince sahip bir kaleydoskop" haline gelmekti. Onun metninde kaleydoskop, resimdeki ikonsallığın parçalanması ve kalıcı olanın imha edilmesi yoluyla bölünmez bir öznelliğin çözülmesini ve arzunun kayıp giden, dayanıksız düzenlemeler içinde dağılmasını simgeliyordu.

Oysa 1840'larda yazan Marx ve Engels'e göre kaleydoskop çok farklı bir işlevi yerine getiriyordu. Baudelaire'i baştan çıkaran o çoğulluk hali, onlar için yalnızca bir hile, aynalarla yapılan bir hokkabazlıktı. Kaleydoskop yeni bir şey üretmek bir yana, yalnızca tek bir imgeyi yineleyip duruyordu. *Alman İdeolojisi* içinde Saint-Simon'a saldırırken

* Bir tarafı buzlu camla kapatılan madeni veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynalar aracılığıyla boru içine konulmuş ufak cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu şekilleri gösteren alet. (ç.n.)

27. Karl Marx, *Capital*, cilt I, s. 374.



Londra Diorama'sı, 1823.

"kaleydoskop görüntüsünün tamamen kendi yansımalarından" oluştuğuna dikkat çekmekteydiler.[28] Marx ve Engels'e göre Saint-Simon okurunu bir fikirden başka bir fikre doğru götürüyormuş gibi görünürken aslında tüm yapıtı boyunca aynı pozisyonu korumaktadır. Marx ve Engels'in kaleydoskopun teknik yapısı hakkında ne kadar fikir sahibi olduklarını bilmiyoruz gerçi ama Saint-Simon'un metnini değerlendirirken bu aygıtın çok temel bir özelliğine işaret ettikleri açık. Kaleydoskop kendisine bakan kişiye simetrik bir yineleme sunar. Saint-Simon'dan yaptıkları alıntıları karşılıklı iki sütun halinde sunan Marx ve Engels, onun bu "kendini yansıtma" manevrasını çok açık bir biçimde sergilerler. Kaleydoskopun temel yapısı iki kutupluydu ve çelişkili bir biçimde o karakteristik titreşen çözülme etkisi, tek bir ikili yansıtma düzeni sayesinde üretiliyordu (Tüpün uzunluğu boyunca yerleştirilmiş altmış derece açıyla, ya da dik açıya tamamlanan herhangi bir açıyla duran iki düz aynadan oluşmuştu.) Değişmeyen simetrik formatın dönmesiyle birlikte ayrışma ve çoğalma görüntüsü oluşturuluyordu.

28. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW, Berlin: 1959, cilt 3 içinde s. 465. İngilizcesi: *The German Ideology*, R. Pascal (haz.), New York, 1963, s. 109-11.

Sir David Brewster için kaleydoskopu yapma gerekçesi üretkenlik ve verimlilikti. Sanatın endüstriyel bir paradigmaya göre yeniden oluşturulmasına yarayan mekanik bir araç olarak değerlendiriyordu bu aygıtı. Ona göre doğada ve görsel sanatlarda simetri güzelliğin temelini oluşturduğu için, "basit biçimlerin ters yüz edilmesi ve çoğaltılması"nı sağlayan kaleydoskop sanatsal üretime son derece uygundu.

> Bu şekilde oluşturulan tasarımların doğası ve bunlar oluşturulurken uygulanması gereken yöntemler hakkında daha fazla düşünürsek, kaleydoskopun en üst makine sınıfı konumuna girdiğini ve aynı zamanda kişilerin daha az çaba göstermelerini de sağladığını görürüz. Gerçekten de insandaki yetilerin işleyişini aşan çok az makine vardır. Binlerce sanatçının bir yıl boyunca bulamayacağını bir saat içinde yaratacaktır ve eşi bulunmaz bir hızla çalışırken, güzellik ve kesinlikten de ödün vermemektedir.[29]

Brewster'in sonsuz seri üretimi kuşkusuz Baudelaire'in "bilince sahip bir kaleydoskop" olarak tasarladığı jönünden (*dandy*) çok uzak görünmektedir. Ne var ki Brewster'in endüstri çılgınlığı için gereken soyutlama, Baudelaire'in kaleydoskopu "yaşamın kendisinin çoğulluğunun ve tüm öğelerinin titreşen zarafetinin"[30] kinetik deneyimi için bir model olarak sunmasını sağlayan aynı modernleşme güçleriyle olanaklı kılınmıştır.

Fotoğrafın dışında, 19. yüzyılda en önemli imge üretimi aygıtı *stereoskop*'tu.[31] Stereoskopun ne kadar yaygın olduğu ve on yıllar boyunca fotoğrafla üretilen imgelere temelde stereoskopla bakıldığı kolayca unutulmaktadır. Bu biçim de, kendi tarihi boyunca başka bir fenomenle, bu durumda fotoğrafla birlikte değerlendirilmiştir. Ancak giriş kısmında da belirttiğim gibi, bu aletin kavramsal yapısı ve icat edilişinin tarihsel koşulları fotoğraftan tamamen bağımsızdı. Hareket yanılsaması yaratan optik aygıtlardan tamamen ayrı bir yerde durmakla beraber stereoskop da söz konusu aygıtların ima ettiği gibi, gözlemciyle ilgili aynı yeniden örgütlenmenin, bilgi ile iktidar arasındaki aynı ilişkilerin bir parçasıydı.

Bu bağlamda birincil derecede önemli olan, stereoskopun sosyokültürel alana dağıtılmasıyla yaşanan etkilerinden çok, teknik ve ku-

29. Sir David Brewster, *The Kaleidoscope: Its History, Theory, and Construction*, 1819; tıpkı basım Londra, 1958, s. 134-6.

30. Charles Baudelaire, "Le peinture de la vie moderne", *Oeuvres Complètes*, Paris, 1961, s. 1161 içinde. Aynı cilt içinde Baudelaire'in stereoskop ve fenakitiskop ile ilgili 1853 tarihli denemesi için bkz. "Morale du joujou", s. 524-30.



Kaleydoskop. 19. yüzyıl ortası.



Kaleydoskop içindeki aynaların konumu.

ramsal ilkelerinin geliştirildiği dönemdir. Aygıtın Kuzey Amerika ve Avrupa'da ticari olarak yaygınlaşması 1850'den sonradır.[32] Stereoskopun kökenleri, 1820'ler ve 1830'larda öznel görme hakkında yapılan incelemelerle ve daha genelinde, tartıştığımız 19. yüzyıl fizyolojisi alanıyla iç içedir. İcat edilmesiyle en yakından ilişkilendirilen iki kişi Charles Wheatstone ve Sir David Brewster, optik yanılsamalar, renk kuramı, art-imgeler ve başka görsel fenomenler hakkında çok kapsamlı yazılar yazmışlardı. Aslında Wheatstone, Purkinje'nin 1823'te art-imgeler ve öznel görme hakkında yazdığı doçentlik tezini çeviren kişidir ve bu İngilizce çeviri 1830'da yayımlanmıştır. Brewster birkaç yıl sonra optik aygıtlar ve öznel görme hakkında yapılmış araştırmaları özetlemiştir.

Stereoskop 19. yüzyılın başında uzanım algılanması hakkında yapılan ve sonuca bağlanmayan tartışmalardan ayrı düşünülemez. Uzam içkin bir biçim miydi, yoksa doğum sonrasında öğrenmeyle tanınan bir şey miydi? Molyneux problemi çok farklı çözümlerle farklı bir yüzyıla aktarılmıştı. Ne var ki 19. yüzyılı meşgul eden sorun aslında daha önce hiç bu kadar merkezi bir önem taşımamıştı. İki gözden kaynaklanan farklılık ve her bir gözün az da olsa farklı bir imge gördüğüne dair kanıt gerektirmeyen olgu, antik dönemden beri bilinmekteydi. Ancak 1830'lara gelindiğinde bilimciler için gören bedeni temelde iki göze dayalı bir görmeye sahip bir yapı olarak tanımlamak, her bir gözdeki optik eksenin açısal farklılığını tam olarak saptamak ve bu farklılığın fizyolojik temelini belirlemek son derece önemli bir mesele haline gelmiştir. Araştırmacıların yanıtlamak için didinip durdukları soru şuydu: Bir gözlemci her bir göz ile farklı bir imgeyi algılıyorsa, bunlar *nasıl* tek ya da tektip olarak yaşantılanmaktadır? Bu soru 1800'den önce de soruluyordu. Ancak o zamanlar salt meraktan kaynaklanırken şimdi artık merkezi bir sorun haline gelmişti. Yüzyıllarca iki alternatif açıklama sunulmuştu. Bunlardan biri, belirli bir zamanda tek bir gözle gördü-

31. Stereoskop hakkında çok az ciddi kültürel ya da tarihsel çalışma mevcuttur. Aydınlatıcı olabilecek bazı yapıtlar şunlar: Edward W. Earle, *Points of View: The Steorograph in America: A Cultural History*, Rochester, 1979; A. T. Gill, "Early Stereoscopes", *The Photographic Journal 109*, 1969, s. 545-99, 606-14, 641-51; Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal 42*, Kış 1982, s. 311-9.

32. London Stereoscopic Company, kuruluşundan hemen iki yıl sonra 1856'da tek başına yarım milyondan fazla aygıt satmıştı. Bkz. Helmut ve Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Londra, 1969, s. 191.



On dokuzuncu yüzyılda, mercekler, Laterna Magica ve stereoskoplu bir iç mekân.

ğümüzün dışında hiçbir şey görmediğimizi ileri sürmekteydi; diğeri ise Kepler'in dile getirdiği yansıtma kuramıydı ve Kepler'in 1750 gibi geç bir tarihte ortaya attığı bu kurama göre her göz nesneyi kendi gerçek konumuna yerleştiriyordu.[33] Ne var ki 19. yüzyılda artık görsel alanın bütünlüğünü böyle kolay yoldan doğrulamak mümkün değildi.

33. Örneğin bkz. William Porterfield, *A Treatise on the Eye, the Manner and Phenomena of Vision*, Edinburgh, 1759, s. 285.

1820'lerin sonunda fizyolojistler, gözün arkasında retinadan çıkıp beyne giden ve her bir gözün retinasında yer alan sinirlerin beynin ilgili yarısına giderken kesiştiği optik noktanın yapısı hakkında anatomik kanıt arıyorlardı.[34] Ancak bu tür fizyolojik kanıtlar o zaman henüz pek ikna edici olamıyordu. Wheatstone çıkarımlarına 1833'te, gözlerin aynı noktaya yoğunlaşması sonucu her gözdeki eksen açısının birbirinden kaç derece farklılaştığını başarılı bir biçimde hesaplayabildiğinde ulaşmıştı. Ona göre insan organizması çoğu durumda retinadaki farklılığı tek bir bütünsel imgede sentezleyebilme yetisine sahipti. Bu durum bizim bugün durduğumuz noktadan son derece aşikârmış gibi görünse de Wheatstone'un çalışmaları iki gözlü bedenle ilgili eski açıklamalarda (ya da ilgisizlikte) çok temel bir kırılma yaratmıştır.

Stereoskop biçimi, Wheatstone'un bazı ilk bulgularıyla ilintilidir: Araştırması göze göreli olarak yakın tutulan nesneler karşısında edinilen görsel deneyimle ilgiliydi.

> Bir nesneye, kendisine bakan her iki gözün optik ekseni birbirine neredeyse paralel olacak kadar uzaktan bakıldığında, nesnenin her iki gözün ayrı ayrı gördüğü perspektif yansımaları ve her iki göze görünüşü, nesne tek bir göz tarafından görüldüğündeki durumla aynıdır.[35]

Ama Wheatstone asıl bununla değil, nesnelerin, optik eksenleri *farklı* açılara sahip olacak kadar gözlemciye yakın olduğu durumlarla ilgilenmekteydi.

> Nesne, kendisinin görülebilmesi için optik eksenlerin birbirine yaklaşmasını gerektirecek kadar gözlere yakın tutulduğunda... her göz bunun farklı bir perspektif yansımasını görür ve optik eksenler birbirine yaklaştıkça bu perspektifler birbirine giderek daha az benzer.[36]

Dolayısıyla fiziksel yakınlık durumunda iki göze dayalı görme, farklılığı uzlaştıran, iki farklı görüntüyü birmiş gibi gösteren bir işleyişi üstlenmektedir. Stereoskopu, 1830'larda fenakistiskop gibi başka aygıtlarla ilintilendiren de bu durumdur. Stereoskopun "gerçekçiliği", al-

34. Bkz. R. L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 3. basım, New York, 1979, s. 45.

35. Charles Wheatstone, "Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On some Remarkable, and Hitherto Unobserved Phenomena of Binocular Vision", *Brewster ve Wheatstone on Vision* içinde, Nicholas J. Wade (haz.), Londra, 1983, s. 65.

36. Wheatstone, "Contributions to the Physiology of Vision", s. 65.

gısal deneyimin temelde farklılıkların kavranması olduğunu varsayar. Gözlemciyle nesne arasındaki ilişki özdeşlik temelinde değildir; ayrı ya da birbirinden uzaklaşan imgelerin yaşantılanması söz konusudur. Helmholtz'un etkili epistemolojisi bu tür "farklılıklara dayanan bir varsayıma" yaslanmaktaydı.[37] Hem Wheatstone hem de Brewster, stereoskopta görülen resimlerin zamanla birleştiğini ve birleşmelerinin de aslında güvenilir olamayacağını belirtmişlerdir. Brewster'e göre,

> Derinlik iki farklı resmin basit bir biçimde birleştirilmesi ya da üst üste yerleşmesiyle elde edilmemektedir. Her bir gözün nesnenin üzerine çevrilmesiyle iki resim üst üste gelir, ancak derinlik, iki resimdeki benzer noktaları *sırasıyla* hızlı bir biçimde birleştiren optik eksenlerin oyununun bir ürünüdür... Resimler birleşmiş gibi görünse de derinlik her resimde bulunan ve gözlemciyle aralarındaki farklı uzaklıklara karşılık gelen benzer noktalara göre kendilerini *sırasıyla* değiştiren ve bu noktaları birleştiren optik eksenlerin oyunu sayesinde oluşur.[38]

Böylece Brewster aslında stereoskopik bir imgenin hiçbir zaman oluşmadığını ve yaratılanın bir sihir olduğunu, gözlemcinin iki farklı imge arasındaki farklılığı deneyimlemesiyle elde edildiğini teyit etmiş olur.

Wheatstone'un stereoskopu tasarlarken amacı, bir baskı ya da çizimin sergilenmesi için yeni bir yolun bulunması değil, fiziksel bir nesne ya da sahnenin gerçek varlığının simüle edilmesiydi. Resmin yalnızca çok uzaktan bakılan nesnelerin imgelerinin temsili için uygun bir biçim olduğunu iddia eder. Bakan bir kişiye bir manzara gösterildiğinde "yanılsamayı bozan koşullar dışında", görüntünün gerçek olduğu fikrine kapılmak mümkündür. Tarihte o ana kadar herhangi bir sanatçının *yakındaki* katı bir nesneyi sadık bir biçimde temsil edemediğini açıklar.

> Tablo ve nesneye her iki gözle bakıldığında, tabloda retinaya iki benzer nesne yansıtılırken, katı nesnede resimler farklıdır; bu yüzden de her iki durumda duyum organlarında yaratılan izlenimler arasında ve dolayısıyla anlıkta olu-

37. Hermann von Helmholtz, *Die Thatsachen der Wahrnehmung*, s. 29 "...görme alanımızla ilgili bilgimizi, göz hareket ederken imgelerin gözlemlenmesiyle elde etmek mümkündür; ancak bunun için retina üzerinde nitelik bakımından aynı olan duyumlar arasında bir şekilde algılanabilen ve retina üzerindeki değişik yerler arasındaki farklılıklara karşılık gelen farklılıklar meydana gelmelidir."

38. Sir David Brewster, *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction*, Londra, 1856, s. 53 (vurgu yazara aittir).

şan algılar arasında çok temel bir farklılık vardır; bu nedenle tabloyu katı nesnelerle karıştırmamak gerekir.[39]

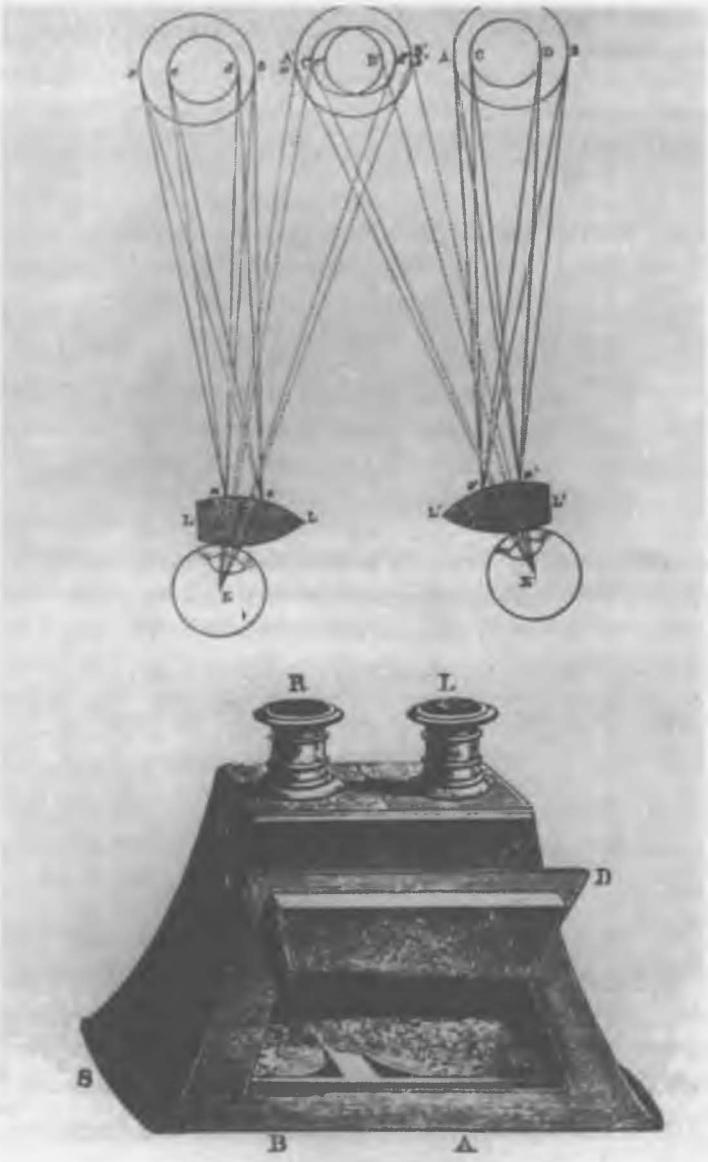
Dolayısıyla yapmaya çalıştığı şey, stereoskop imgesiyle nesne arasında tam bir eşdeğerlik sağlamaktı. Stereoskopun icadı yalnızca tablonun değil, Wheatstone'un özel ilgi alanına giren dioramanın da yetersizliklerini giderecekti. Ona göre diorama resim tekniklerine fazlasıyla bağlı kalmıştı. Bu tekniklerde bir yanıltma etkisi yaratmak için ancak uzak nesneler gösterilebiliyordu. Buna karşın stereoskop, nesnenin bakan kişiye yaklaşmasıyla yaratılan etkinin "canlılığını" artıran ve optik eksenlerin birbirine yaklaşmasıyla üç boyutlu katılık izlenimini güçlendiren bir biçimdi. Dolayısıyla stereoskopla arzu edilen etki yalnızca benzerlik etkisi değildi; amaç *dokunulabileceği* izlenimini yaratmaktı. Ne var ki söz konusu dokunur olma hali, Diderot'nun hiçbir zaman hayal edemeyeceği gibi tamamen görsel bir deneyime dönüştürülmüştü. Diderot'nun *Lettres sur les Aveugles*'de görme ve dokunma arasında belirlediği "karşılıklı yardım" artık işlemiyordu. Görme hakkında incelemeler yapan bilgili bir kişi olarak Helmholtz bile 1850'lerde şunları yazabiliyordu:

> Stereoskop fotoğrafları doğaya o kadar yakın ve cismin biçimlerini gösterirken o kadar canlı ki, örneğin binalar gibi stereoskop resimlerinden tanıdığımız bazı nesnelerin karşısında sonradan gerçekten durduğumuzda, tanımadığımız ya da çok az tanıdığımız nesnelerin önünde duruyormuş gibi hissetmeyiz. Resmedilen nesnelerin gerçeklerine baktığımızda en azından biçimsel oranlar bakımından halihazırda edinmiş olduklarımızın ötesinde, yeni ve daha kesin bir kavrayışa ulaşmayız.[40]

On dokuzuncu yüzyılda başka hiçbir temsil biçimi, gerçek olanla optik olanı bu kadar yan yana getirmemişti. Stereoskopun 19. yüzyılda kendisine bakan kişiye nasıl göründüğünü hiçbir zaman bilemeyeceğimiz gibi, stereoskopun "doğal görme" ile eşdeğer görülebileceği bir konumu geri kazanmamız da mümkün değildir. Helmholtz'un bir ev resminin, "bu evi daha önce görmüş" hissine kapılmamıza neden olacak kadar gerçek olabileceğine ilişkin inancında bile bize "garip" gelen bir

39. Charles Wheatstone, "Contributions to the Physiology of Vision", *Brewster and Wheatstone on Vision* içinde, s. 66.

40. Helmholtz, *Physiological Optics*, cilt 3, s. 303. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Handbuch der physiologischen Optik*, 3. basım, Hamburg/Leipzig, 1810, cilt 3, s. 253.



David Brewster, stereoskop, 1849.

şey vardır. Stereoskopun etkisini burada basılı bir kâğıt üzerinde yeniden üretmenin mümkün olmayacağı aşikâr olduğu için, bu tür iddialara konu olan bu yanılsamanın doğasını yakından irdelemek, söz konusu aygıtın merceklerinden bakmak gerekir.

İlk olarak stereoskopta yaşanan "gerçeklik etkisinin" son derece değişken olduğunu vurgulamalıyız. Bazı stereoskop imgeleri hiç üç boyutlu etki yaratmıyordu ya da bu etki çok sınırlıydı: örneğin evlerden oluşan bir cephenin önündeki boş meydan görüntüsü ya da aralarda görülen bir iki öğeyle beraber uzak bir manzara. Aynı zamanda giderek silikleşen merkezi bir noktaya doğru uzanan bir yol ya da demiryolu hattı gibi perspektifsel uzanımların standart olarak gösterildiği temsiller çok sınırlı ölçüde derinlik izlenimi vermekteydiler. Belirgin bir stereoskop etkisi, resimde ön planda ya da ortalarda yer alan nesnelere ya da göze çarpan biçimlere bağlıdır; yani imgede optik eksenlerin birleşme açısının önemli ölçüde değişmesini gerektirecek yeterli sayıda nokta bulunmalıdır. Dolayısıyla stereoskop imgesinin en yoğun yaşandığı durum, nesnelerle dolu bir uzam, 19. yüzyılda burjuvaların boşluk korkusunu simgeleyen bir malzeme bolluğuyla çakışmaktadır; biblolarla dolup taşan iç mekânları, heykellerle dolu müzeleri ve kalabalık şehir manzaralarını gösteren çok sayıda stereoskop kartı vardır.

Ancak bu tür imgelerdeki derinlik, tablo ya da fotoğraftakinden çok farklıdır. "Önünde olma" ve "arkasında olma" duygusu çok belirgindir ve böylelikle imge geri geri çekilen satıhların birbirini izleyen sırasına göre örgütlenmiş gibi görünmektedir. Gerçekten de stereoskop imgesinin temel örgütlenmesi *satıhsaldır*.[41] Tek tek öğeleri yassı, bize daha yakın ya da daha uzak şematik biçimler olarak algılarız. Ne var ki bu nesneler (satıhlar) arasındaki uzam deneyimi, derece derece artan ve önceden tahmin edilebilen bir geri çekilme olarak yaşanmaz; biçimleri ayıran uzaklıkta daha çok baş döndürücü bir belirsizlik söz konusudur. Resmin ortasında yer alan nesne ve figürlerin garip bir biçimde cisimsiz görünmeleriyle karşılaştırıldığında bunları çevreleyen, mutlak düzeyde hava içermeyen uzam, rahatsız edici biçimde dokunulabilir bir uzamdır. Düz yüzeyleri ve gerçekten yayılan uzamı yanılsamacı bir sahne içinde sentezleyen klasik sahne tasarımı ile stereoskop arasında ilk bakışta bazı benzerlikler vardır. Ancak tiyatro uzamı hâlâ perspektife dayalıdır, çünkü bir sahne üzerindeki oyuncuların hareketleri ge-

41. Bkz. Kraus, "Photography's Discursive Spaces", s. 313.



Stereoskop, kullanım sırasında. On dokuzuncu yüzyıl.

nellikle noktalar arasındaki ilişkileri rasyonelleştirir.

Stereoskop imgesinde ise optik dayanak noktalarının bilinen işleyişi sekteye uğrar. Normalde hacim etkisi yaratan ışık ya da gölgelerden oluşmakla beraber bazı satıhlar ve yüzeyler yassı olarak algılanır; ön plandaki bir çit gibi normalde iki boyutlu okunacak başka satıhlar da uzamı saldırgan bir biçimde işgal ediyormuş gibi görünür. Bu yüzden de stereoskopun üç boyutluluğu birleştirici bir mantığa ya da düzene sahip değildir. Perspektif, homojen ve metrik olma potansiyeli taşıyan bir uzamı ima ederken, stereoskop ayrı ayrı öğelerden oluşan, temelde birleştirilmemiş ve toplama bir alanı açığa çıkarır. Gözlerimiz imgenin üzerinde dolaşırken hiçbir zaman tüm alanın üç boyutluluğunu kavrayamaz; üç boyutluluk yalnızca ayrı ayrı alanlar üzerinde bölgesel olarak algılanır. Bir fotoğraf ya da tabloya baktığımızda gözlerimiz tek bir birleşme açısında kalır ve böylece imge yüzeyine optik bir bütünlük kazandırılmış olur. Ne var ki stereoskop imgesi okunduğunda ya da tarandığında, optik birleşmelerin derecesindeki farklılıklar toplanır ve böylece tek bir imge içindeki farklı yoğunluk alanlarından oluşan, perspektifsel bir kırk parçalı kumaş etkisi ortaya çıkar. Gözlerimiz bu imgenin derinliklerine doğru, sürekli değişen, sebatsız bir yol izler: Üç boyutluluğun bölgesel kuşaklarından oluşan bir montajdır söz konusu olan; bu kuşaklar sanrısal bir netlik içine gömülmekle beraber, birlikte ele alındıklarında hiçbir zaman homojen bir alan içinde yan yana gelemezler. Barok perspektif kullanma sanatını (*scenography*) ya da Canaletto ve Bellotto'nun kent manzaralarını üreten şeyle kesinlikle iletişime girmeyen bir dünyadır bu. Stereoskop imgelerinin yarattığı büyülenmenin bir kısmı içlerindeki düzensizlikten, tutarlılığını bozan kırılmalardan kaynaklanır. Stereoskopun, Gilles Deleuze'ün Alman matematikçi Georg Riemann'a (1826-1866) atıfla "Riemann uzamı" diye adlandırdığı şeyi oluşturduğu söylenebilir. "Bir Rieman uzamında her mahal Öklid uzamındaki küçük bir şerit gibidir, ancak bir mahal ile diğeri arasındaki bağlantı tanımlanmamıştır... dolayısıyla Riemann uzamı en genel haliyle, yan yana getirilen ama birbirlerine bağlanmayan parçalardan oluşmuş şekilsiz bir toplamdır."[42]

On dokuzuncu yüzyıla ait bir dizi tablo da stereoskop imgesinin bu özelliklerini sergiler. Courbet'nin, sık sık dile getirildiği gibi gruplar ve satıhlarda süreksizlik sergilediği *Köyün Hanımları* (1851) tablo-

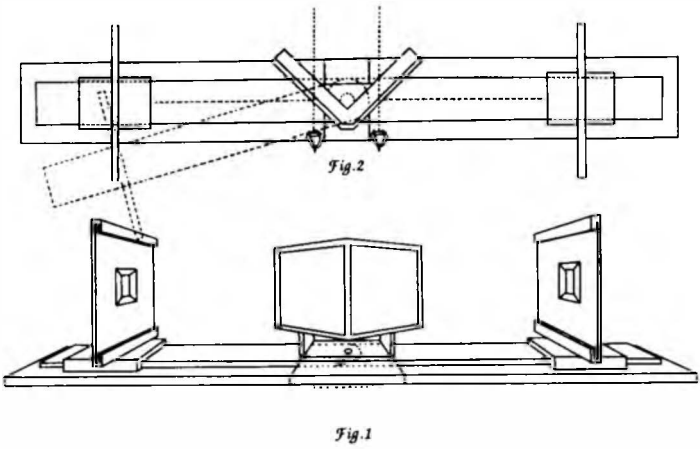
42. Gillez Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 485.

su stereoskopun yığınsal uzamına işaret eder; *Toplantı* (*Günaydın Bay Courbet*) (1854) tablosu için de aynı şey geçerlidir. Manet'nin *Maximillian'ın İdamı* (1867), *Uluslararası Serginin Görüntüsü* (1867) ve özellikle Seurat'nın *La Grande Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası* (1884-86) tabloları da uzamsal tutarlılığın bölgesel ve kopuk alanlarından, biçim verilmiş derinlik ve şematik yassılıktan parça parça oluşturulmuştur. Çok sayıda örnek verilebilir; hatta belki Wilhelm von Köbell'in, insanı tedirgin edecek kadar aydınlık ve ön plan ile uzaktaki arka plan arasında ani geçişlerin yaşandığı manzara tablolarına kadar geriye gidilebilir. Söz konusu iki biçim arasında *herhangi* bir şekilde bir nedensellik ilişkisi olduğunu iddia etmiyorum kesinlikle; söylediklerimden yola çıkan birinin Courbet'nin bir stereoskopu olup olmadığını saptamaya çalışması beni kesinlikle dehşete düşürürdü. Benim söylediğim, *hem* stereoskop "gerçekçiliğinin" *hem* de bazı ressamlardaki "arayışların", optik açıdan yeniden yapılandırılan bu uzamın çıkmasına izin veren, gözlemcinin çok daha geniş kapsamlı dönüşümüne eşit derecede bağlı olduğudur. Stereoskop ile Cézanne arasında tahmin edebileceğimizden çok daha fazla ortak nokta vardır. Resim ve özellikle de erken modernizm, 19. yüzyılda görmenin yenilenmesinde çok büyük rol oynamamıştır.

Bir temsil aracı olarak stereoskop, doğası gereği kelimenin tam anlamıyla *müstehcendir*. *Camera obscura*'nın temelde teatral düzenine içkin olan, bakan kişi ile nesnesi arasındaki *sahnesel* ilişki altüst edilmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi stereoskopun işler olabilmesi, bakan kişiye en yakın nesnenin görsel öncelliğine ve göz ile imge arasında hiçbir aracının bulunmamasına bağlıdır.[43] Walter Benjamin'in modernitenin görsel kültüründe saptadığı en temel şey gerçekleşmişti: "Nesneye en yakından, bir imge içinde, hatta imgenin kopyası içinde sahip olma ihtiyacı kendini her gün daha fazla hissettirmektedir."[44] Stereoskopun 19. yüzyılda erotik ve pornografik görüntülerle eşanlamlı hale gelmesi bir tesadüf değildir. Wheatstone'un daha en baştan amaçladığı dokunabilme etkisi, çok kısa bir süre içinde, gözle sahip olmanın kitlesel

43. Bkz. Florence de Mèredieu, "De l'obscénité photographique", *Traverses 29*, Ekim 1983, s. 86-94.

44. Walter Benjamin, "A Small History of Photography", *One Way Street* içinde, çev. Edmund Jephcott ve Kingley Shorter, Londra, 1979, s. 240-57. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: "Kleine Geschichte der Photographie", *W. B. Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., 1980, cilt II, I. s. 379 içinde.



Charles Wheatstone stereoskopunun işleyiş diyagramı.

bir biçimine dönüştü. Stereoskopun pornografiyle yakından ilişkilendirilmesinin, görsel bir tüketim tarzı olarak toplum tarafından terk edilmesinde kısmen de olsa rol oynadığı ileri sürülmüştür. Yüzyılın bitiminde aygıtın satışları yavaş yavaş düşer çünkü "edepsiz" bir içerikle anılır olmuştur. Her ne kadar stereoskopun çöküş nedenleri başka olsa da –ki birazdan açıklayacağım bunu– dokunulabilir bir üç boyutluluğun simüle edilmesi, kabul edilebilir bir gerçeklik benzeşiminin sınırlarında dolaşıp durur.[45]

Fotoğraf, tek bir göze göre düzenlenen uzamla ve geometrik perspektifle ikircikli (ve yüzeysel) bir ilişkiyi korumuşsa da, stereoskopun kendinden önceki bu biçimlerle ilişkisi, uzlaşım üzerinden değil, yadsıma üzerindendi. Charles Wheatstone 1838'de şu soruyu soruyordu: "Her bir göze, nesnenin kendisi yerine, o göze göründüğü haliyle düz bir yüzeye yansıması eşzamanlı olarak gösterilse, görsel etki nasıl olurdu?" Stereoskop izleyicisi ne bir kopyanın özdeşliğini ne de bir pencere çerçevesiyle güvenceye alınan tutarlılığı görebilir. Daha ziyade, ha-

45. Yirminci yüzyılda seyircinin üç boyutlu filmler ve holografi karşısındaki çelişkili tutumu, bu tür tekniklerin süregiden sorunlu doğasına işaret eder. Christian Metz, her iki tarafta da gerçeklik etkisinin azalmaya yüz tuttuğu en uygun nokta fikrini tartışır: *Film Language*, New York, 1974, s. 3-15.

lihazırda kopyalanmış ve birbirinin aynısı olmayan iki modele bölünmüş bir dünyanın teknik olarak yeniden oluşturulmasıyla karşı karşıyadır; bu iki model, daha sonra bir bütünlük içinde ya da dokunulabilir olarak algılanmalarıyla ilgili her tür deneyimi öncelemektedir. Gözlemciyle görsel temsil arasındaki ilişki radikal bir biçimde yeniden konumlandırılmıştır. Merkezsiz kılınmış gözlemcinin kurumsallaştırılması ve stereoskopun dışarıdaki bir referans noktasıyla bağı koparılmış bu dağınık ve çoğaltılmış göstergesi, o yüzyılda daha sonra resim alanında gerçekleşenle karşılaştırıldığında, klasik gözlemcide çok daha büyük bir kırılma yaşandığı görülecektir. Stereoskop, "bakış noktasının" yıkıldığına işaret eder – oysa yüzyıllar boyunca bu "bakış noktası"nın etrafında gözlemciye ve onun baktığı nesneye karşılıklı olarak çeşitli anlamlar verilmişti. Bu tür bir gözlem tekniğinde artık perspektif olanaklı değildir. Gözlemci ile imge arasındaki ilişki, artık uzamda yer aldığı belirli bir konumla ilintili olarak niceliği saptanan bir nesneyle kurulan bir ilişki gibi değildir. Daha çok, konumlarıyla gözlemcinin bedeninin anatomik yapısını simüle eden, birbirine benzemeyen iki imgeyle ilişki kurulmaktadır.

Stereoskopun işaret ettiği kırılmayı tam anlamıyla değerlendirebilmek için "Wheatstone stereoskopu" diye adlandırılan orijinal aygıtı incelemek gerekir. Bu aygıtla imgeleri görebilmek için bakan kişi gözlerini doğrudan, birbirlerine göre doksan derecelik açılarla yerleştirilmiş iki düz aynanın önüne yerleştirirdi. Görülecek imgeler gözlemcinin her iki yanında bulunan yivler içine oturtulur ve böylece birbirlerinden tamamen ayrılmış olurlardı. 1840'ların sonunda bulunan Brewster stereoskopunun ya da 1861'de bulunan meşhur Holmes göstericisinin aksine Wheatstone modeli, algılanan stereoskop imgesinin üst üste gelen yapısını, deneyim ile nedeni arasındaki kopukluğu çok açık sergiliyordu. Daha sonraki modellerde bakan kişi "orada dışarıda" bir şeye doğru baktığını sanıyordu. Oysa Wheatstone modeli yaşanan deneyimin sanrısal ve yapma doğasını gizlemiyordu. Roland Barthes'ın "göndermesel yanılsama"[46] diye adlandırdığı şeyi desteklemiyordu. "Orada dışarıda" hiçbir şey yoktu. Kabartma ya da derinlik yanılsaması böylece öznel bir olay haline geliyordu ve cihaza bağlanan gözlemci, bir sentezin ya da birbiri içinde erimenin aracı oluyordu.

46. Bkz. Roland Barthes, "The Reality Effect", *The Rustle of Language* içinde, çev. Richard Howard, New York, 1986, s. 141-8.

Fenakistiskop ve yansıtma yapmayan başka optik aygıtlarda olduğu gibi stereoskopta da gözlemcinin bedenen hemen bitişikte yer alması ve hareketsiz kalması gerekiyordu. Göz ile optik cihaz arasındaki ilişkinin 19. yüzyılda tadil edilmesinin bir parçasıdır bu aygıtlar. On yedinci ve 18. yüzyıllarda bu ilişki temelde metaforik bir ilişkiydi: Göz ile *camera obscura* ya da göz ile teleskop ya da mikroskop, kavramsal bir benzerlik içinde müttefiktiler; burada henüz ideal bir gözün otoritesine meydan okunmuyordu.[47] On dokuzuncu yüzyıldan itibaren göz ile optik cihaz arasındaki ilişki metonomik bir nitelik kazanmıştır: Her ikisi de artık farklı yetiler ve özelliklerle beraber aynı işlem sathı üzerinde yan yana bitişik halde yer alan aletler haline gelmişlerdi.[48] Birinin kısıtları ya da eksiklikleri, diğerinin yetileriyle kapatılabilirdi. Optik cihaz, Marx'ın aletler için tarif ettiğine benzer bir değişimden geçmiştir: "Asıl alet insandan mekanizmaya aktarıldığında, makine basit bir aletin yerine geçer."[49] Bu anlamda 17. ve 18. yüzyıllarda *peep show*'lar (dikiz gösterileri), Claude camları ve baskı izleme kutuları gibi başka optik cihazlar da alet statüsündeydi. Marx'ın açıkladığı gibi el zanaatlarına dayalı daha eski işlerde zanaatçı "aletten yararlanırdı"; yani alet ile insan öznesinin içkin güçleri arasında metaforik bir ilişki bulunuyordu.[50] Fabrikada ise Marx'a göre makine, insana bir parçanın başka bir parçaya karşılık geldiği yekpare bir yapıyı, değiştirilebilir olmayı dayatarak insandan yararlanmaktaydı. Marx, insan öznesinin yeni metonomik bir statü edindiğine işaret ediyordu açıkça: "İnsan, üzerinde çalıştığı nesneyi bir alet yardımıyla etkilemekten ziyade yalnız-

47. Galileo, Kepler ve başkalarında bir metafor olarak teleskop için bkz. Timothy J. Riess, *The Discourse of Modernism*, Ithaca, 1980, s. 25-9.

48. "Metonomide fenomenler zımnen, birbirleriyle olan ilişkilerini parça-ile-parça ilişkisi kipinde taşıyormuş gibi kavranırlar, bu ilişki temelinde bir fenomen diğer fenomenin bir parçasının veçhe ya da işlev statüsüne *indirgenmesine* neden olabilir." Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, 1973, s. 35.

49. Karl Marx, *Capital*, cilt I, çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, New York, s. 374. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Das Kapital*, MEW, cilt 23, s. 394 (Türkçesi: *Kapital*, çev. Mehmet Selik, Ankara, 1974, Odak Yayınevi).

50. Marx, *Capital*, cilt I, s. 422. J. D. Bernal, teleskop ile mikroskopta bulunan aletsel yetilerin 17. ve 18. yüzyıllarda temelde hiç gelişmeden olduğu gibi kaldığına dikkat çeker. Mikroskop 19. yüzyıla kadar "bilim ve uygulama açısından bir değer taşımaktan çok felsefi açıdan eğlendirici ve eğitsel bir nitelik taşıyordu". *Science in History*, cilt 2: *The Scientific and Industrial Revolutions*, Cambridge, Mass., 1971, s. 464-9.



Stereograf imalatı. Paris, 1850'ler.

ca itici kuvvet konumunda makineyi etkiliyorsa, böylece insan kasındaki itici kuvvetin kılık değiştirmesi tesadüfi bir hal alır ve aynı şekilde rüzgâr, su ya da buhar biçimini de alabilir."[51] Georges Canguilhem, faydacılık fikrini insanın alet yapan biri olarak tanımlanmasından çıkaran 18. yüzyıldaki faydacılık anlayışı ile 19. yüzyıl insan bilimlerindeki aletsellik anlayışı arasında çok önemli bir ayrıma işaret eder; 19. yüzyılın anlayışı "zımni bir önermeye" dayanır: "insanın doğasında alet olmak vardır, insanın görevi olması gereken yere yerleştirilmek ve işe koşturulmaktır."[52] Her ne kadar "işe koşturulmak" ifadesi optik aygıtlarla ilgili bir tartışmada pek uygun görünmese de, stereoskop ve fenakitiskopun görünürdeki edilgen gözlemcisi, bazı özel fizyolojik yetiler sayesinde, gerçekliğe benzeyen biçimlerin bir üreticisi haline getirilmiştir. Ve gözlemcinin üretip durduğu şey, yassı stereo kartların kasvet verici koşut imgelerinin, hiç çaba harcamadan düş kırıcı bir derinlik hayaletine dönüştürülüp durmasıdır. İmgelerin içerdiği şey, hiç durmak bilmeyen bir rutin içinde bir karttan diğerine geçmekten ve aynı etkiyi mekanik olarak defalarca üretmekten çok daha az önemliydi. Ve kitlesel ölçekte üretilen tek düze kartlar, her seferinde "gerçekliğin" zorunlu ve baştan çıkarıcı görüntülerine dönüşüyordu.

1830 ve 1840'lardaki optik aygıtların temel özelliklerinden biri, işleyiş yapılarının ve zorunlu kıldıkları bağlılık biçiminin gizlenmemesidir. Her ne kadar bunlarla "gerçek olana" erişmek mümkün olsa da, gerçek olanın mekanik bir üretimden başka bir şey olduğunu iddia etmiyorlardı. Ürettikleri optik deneyimlerin, aygıt içinde kullanılan imgelerden ayrı olduğu aşikârdı. Yarattıkları yanılsamanın niteliği ne kadar "canlı" olsa da, hem beden ile makine arasındaki işlevsel etkileşime

51. Marx, *Capital*, cilt I, s. 375. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: Marx, *Das Kapital* s. 396.

52. Georges Canguilhem, "Qu'est-ce que la psychologie", *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, 1983, s. 378. Aynı zamanda bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 490: "On dokuzuncu yüzyılda ikili bir gelişim söz konusudur: İş için fiziksel-bilimsel bir kavram (ağırlık-yükseklik, kuvvet-yer değiştirme) ve emek kuvveti ya da soyut emek için sosyoekonomik bir kavram (tüm işlere uygulanabilecek homojen soyut bir nicelik ve çoğaltılabilir ve bölünebilir olmak) geliştirildi. Fizik ile sosyoloji arasında çok güçlü bir bağ vardı: Toplum, işin ölçülmesi için ekonomik bir standart sağlarken, fizik bunun için 'mekanik bir dolaşım' sağlamıştı... İş Modelini her etkinliğe dayat, her eylemi olanaklı ya da sanal işe çevir, serbest eylemi kontrol altına al ya da yalnızca iş kavramına göndermeyle mümkün olabilen 'boş vakte' havale et (ki aynı kapıya çıkar)."

hem de dışarıdaki nesnelere göndermede bulunmaktan kaçınmıyorlardı. Böylece zaman içinde fenakitiskop ve stereoskopun ortadan kaybolması, çalkantısız bir buluşlar ve teknik iyileştirmeler sürecinin bir parçası olarak yaşanmadı; sadece söz konusu erken biçimler güncel ihtiyaç ve kullanımlara yeterince uygun olmaktan çıkmışlardı artık.

Gereksiz hale gelmelerinin nedeni yeterince "fantazmagorik" olmayışlarıydı – Adorno, Benjamin ve başkaları 1850'den sonra ortaya çıkan temsil biçimlerini betimlemek için bu kavramı kullanırlar. Fantazmagori, 1790'lar ve 1800'lerin başında özel bir Laterna Magica performans türü için kullanılan bir isimdi. Burada izleyicilerin fenerlerin farkına varmaması için projeksiyon arkaya doğru yapılıyordu. Adorno bu sözcüğü şu anlamda kullanmıştır:

> Üretimin, ürünün görünmesiyle gizlenmesi... Ürünün kesintisiz görüntüsü Varoluş statüsünü talep eder. Görüntünün tamamlanması aynı zamanda, kendine özgü tarzda bir gerçeklik olma iddiası taşıyan sanat yapıtının yanıltıcı özelliğinin de tamamlanmasıdır, ki bu sanat yapıtı mutlak görünümün alanında kendini ortaya koyarken bir kopya olma halinden de vazgeçmez.[53]

Ancak David Brewster'in kaleydoskop ve stereoskopla başarmak istediği, makinenin nasıl işlediğini açığa çıkarmak ya da gizemini ortadan kaldırmaktı. On dokuzuncu yüzyılda bilimsel görüşler yaygınlaştıkça fantazmagorik etkiler yaratma olanağının da ortadan kalkacağını düşünüyordu iyimser bir şekilde; medeniyet tarihini, yanılsama ve görüntüler yaratan teknolojilerin gelişimiyle koşut değerlendiriyordu.[54] İskoçyalı bir Kalvinist olan Brewster'e göre barbarlığın, tiranlığın ve mülkiyetin korunup varlığını sürdürmesi, optik ve ses hakkında edinilen bilgilerin gizli tutulmasına, rahiplerin ve daha üst tabakaların hükümranlıklarını sürdürmelerine yarayan sırlara dayanıyordu. Ne var ki

53. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, çev. Rodney Livingstone, Londra: 1981, s. 85. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Versuch über Wagner* s. 107. Adorno ve fantazmagori hakkında bkz. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, 1986, s. 34-42. Aynı zamanda bkz. Rolf Tiedemann, "Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk", *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* içinde, Gary Smith (haz.), Cambridge, Mass., 1988, s. 276-9. Orijinal fantazmagorinin teknik ve kültürel tarihi hakkında bkz. Terry Castle, "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie", *Critical Inquiry 15*, Güz, 1988, s. 26-61; Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Oxford, 1981; ve Martin Quigley, Jr., *Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures*, s. 75-9.

54. Sir David Brewster, *Letters on Natural Magic*, New York, 1832, s. 15-21.



Holmes stereoskopu, 1870.



Stereoskop, 1870.



Fantazmagorik efekt: On dokuzuncu yüzyıl ortasında tiyatro performansı.

ima etmekle yetindiği ve demokratikleşmeyi ve yanılsama tekniklerinin kitlelere yayılmasını öngören programı, eski iktidar modelini tek tek insan öznelere aktarmaktan öteye geçmedi; böylece her gözlemci aynı zamanda hem büyücü hem de büyüyle gözü boyanmış biri durumuna dönüştürülmüş oldu.

Hatta daha sonra Holmes stereoskopunda bile "üretim işleminin gizlenmesi" tamamen gerçekleşemedi.[55] Stereoskopta cihazla fiziksel bir etkileşime girmek kaçınılmazdı ve bu durum giderek daha az kabul görüyordu; ayrıca stereoskop imgesinin bileşik, sentetik doğasını tamamen gizlemek hiçbir zaman mümkün değildi. Açık bir biçimde oransızlık ilkesine, "iki gözlü" bir bedene ve çifter imgelerden oluşan stereoskop kartının aşikâr ikili referansından kaynaklanan yanılsamaya dayanan bir aygıtın yerini, göndermeye dayalı yanılsamasını kendinden önceki hiçbir biçimin yapamadığı kadar gizleyen bir biçim almıştır. Fotoğraf, stereoskopu aynı zamanda bir görsel tüketim tarzı olarak da ye-

55. Bu aygıtın mucidi Oliver Wendell Holmes icadını şurada tarif eder: "The Stereoscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly* 2. No. 20, Haziran, 1859, s. 738-48.

nilgiye uğrattı, çünkü *camera obscura*'nın "özgür" öznesinin hâlâ mümkün olduğuna dair kurgusal inancı yeniden yarattı ve sürdürdü. Fotoğraflar eski" natüralist" görsel kodların bir devamı gibi görünüyordu. Ancak bunun tek nedeni söz konusu kodların başat özelliklerinin dar bir teknik olanaklar alanıyla sınırlandırılmış olmasıdır (yani objektif kapağının hızı ve merceğin açılıp kapanması, zamanın geçtiğini gizliyor ve odaklanılan nesneleri kaydediyordu).[56] Ancak fotoğraf, tek bir bakış noktasıyla birbirine bağlanan gözlemci ve *camera obscura* arasındaki ayrılmazlığı ortadan kaldırmış ve böylece yeni kamerayı, izleyiciden temelde bağımsız bir cihaz haline getirmiş olsa da hâlâ gözlemci ve dünya arasındaki saydam ve bedensiz bir aracı gibi gösteriyordu kendini. Gösterinin önceki tarihi *ile* modernizmin "saf algısı", tamamen cisimleşen bir gözlemcinin yeni keşfedilen alanı içine gömülü olsa da, her ikisinin nihai zaferi, bedenin, nabız atışlarının ve fantazmalarının görmenin temeli olarak yadsınmasına bağlıydı.[57]

56. Mubridge ve Marey'in 19. yüzyıldaki "natüralist" temsil kodları üzerindeki yıkıcı etkisi için bkz. Noël Burch, "Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein", *Afterimage 8-9*, Bahar 1981, s. 4-21.

57. Modernizm, görme ve beden sorunu için Rosalind Krauss'un yeni yazılarına bakınız: "Antivision", *October 36*, Bahar 1986, s. 147-54; "The Blink of an Eye", *The States of Theory: History, Art and Critical Discourse* içinde, David Caroll (haz.), New York, 1990, s. 174-99 ve "The Impulse to See", *Vision and Visuality* içinde, Hal Foster (haz.), Seattle, 1988, s. 51-75.

V

GÖRSEL SOYUTLAMA

... on dokuzuncu yüzyıl, modern çağda şimdiye kadar geçen yüzyılların içinde en karanlık olanıdır.

– Martin Heidegger

Sanatın büyüsünden konuşmak safsatadır, çünkü sanat büyü dönemine geri dönmeye karşı alerjiktir. Max Weber'in dünyanın büyüsünün bozulması olarak adlandırdığı süreçteki bir ânı oluşturur. Sanat rasyonelleştirmeyle iç içe geçmiştir, tüm araçları ve üretim yöntemleri de bu bağlantınoktasından türemiştir.

– Theodor Adorno

Her ne kadar *camera obscura* 17. yüzyılda "özgür", özel (*private*) ve bireyselleştirilmiş bir öznenin tanımlanmasına yardımcı olması bakımından daha erken bir modernitenin bir parçasını oluşturmuşsa da, *camera obscura*'nın bir gözlemci koşulu için model olarak çökmesi de modernleşme sürecinin bir parçasıdır. 1800'lerin başında *camera obscura*'nın katılığı, doğrusal optik sistemi, sabit konumu, algı ve nesneyi özdeşleştirmesi, artık hızla değişen kültürel ve siyasi koşullar için yeterince esnek ve hareketli değildi. On yedinci ve 18. yüzyıllarda sanatçılar kuşkusuz *camera obscura*'nın koyduğu kısıtlamaların ve görmeyi rasyonelleştiren başka tekniklerin dışına çıkabilmek için çaba göstermiş, fakat daima sınırlı bir deney alanı içinde kalmışlardı. *Camera*'nın meşru modeli ancak 19. yüzyılın başlarında yitirmiştir başat otoritesini. Görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz artık "gerçek bir dünyayı" teyit etmemektedir.

Goethe, Schopenhauer, Ruskin, Turner ve başka birçoklarının çalışmaları, 1840'lara gelindiğinde artık algı sürecinin kendisinin çeşitli biçimlerde görmenin birincil nesnesi haline geldiğini gösterir. Çünkü tam da bu süreç, *camera obscura*'nın işleyişiyle hep gizli tutulmuştu.

Camera obscura tarzı algı modelinin çöküşü hiçbir yerde Turner'ın son yapıtlarında olduğu kadar açık bir biçimde görülmez. Öyle ki, nereden çıktığını bilemeyiz ama 1830'ların sonundaki ve 1840'lardaki tabloları, sabit duran ışık kaynağının geri dönülmez biçimde kaybedildiğinin, ışık ışınlarından oluşan koninin çözüldüğünün ve gözlemciyle optik deneyimin yaşandığı yer arasındaki uzaklığın ortadan kalktığının işaretlerini verir. Bir Turner tablosuna baktığımızda imge hemen ve bir bütün olarak algılanmaz, bunun yerine kaçınılmaz bir geçicilikle karşılaşırız. Bu yüzden de Lawrence Gowing, Turner'ın "her biri kendi rengini olduğu kadar diğerlerinin her biriyle karışan rengini de katarak sonuçta her girintiye nüfuz eden, her yerde yansıtılan sonsuz çeşitlilikte yüzey ve malzemeden gelen sınırsız sayıdaki yansıma dizileri vasıtasıyla, ışığın belirsiz bir biçimde aktarılması ve dağıtılması"[1] ile ilgilendiğini söylemektedir. Leonardo'nun, önceki üç yüzyıl boyunca başat geometrik optik dalına karşıt bir pratik oluşturan *sfumato*'su, Turner'da aniden ve karşı konulmaz bir biçimde zafere ulaşır. Ne var ki nesneler arasındaki boşluğa kazandırdığı tözsellik ve biçimlerin tamlığına ve özdeşliğine meydan okuması, yeni bir fizikle, enerji alanlarının ve termodinamiğin bilimiyle çakışmaktadır.[2]

Gözlemcinin Turner'ın işaret ettiği yeni konumu belki de en iyi, güneşle kurduğu o ünlü ilişki bağlamında tartışılabilir.[3] Nasıl ki klasik mekanik anlayışının tarif ettiği güneşin yerini, ısı, zaman, ölüm ve entropiyle ilgili yeni kavramlar almışsa, *camera obscura*'nın varsaydığı güneş de (yani insan gözüne yalnızca dolaylı olarak yeniden sunulan güneş), yeni sanatçı-gözlemcinin konumu tarafından dönüşüme uğratılmıştı.[4] Daha önce gözlemciyi güneşin tehlikeli parlaklığından uzak-

1. Lawrence Gowling, *Turner: Imagination and Reality*, New York, 1966, s. 21.

2. Turner'ın Newton ve Öklid'in uzam ve biçim modellerinden kopuşu şu yapıtlarda tartışılır: Karl Kroeber, "Romantic Historicism: The Temporal Sublime", *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, Karl Kroeber ve William Walling (haz.), New Haven, 1978, s. 163-5 içinde ve Michel Serres, "Turner traduit Carnot" *La traduction*, Paris, 1974, s. 233-42 içinde.

3. Turner'ın güneşle kurduğu ilişki şu yapıtlarda tartışılır: Ronald Paulson, "Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses", *Images of Romanticism*, s. 167-88; Jack Lindsay, *Turner: His Life and Work*, New York, 1966, s. 210 ve 213; Martin D. Paley, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven, 1985, s. 143-70.

4. Söz konusu yeni kavramların kültürel etkileri için bkz. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, 1984, s. 300-5.

laştırmış ve koruyagelmiş tüm aracılar Turner'da ortadan kalkar. Kepler ve Newton gibi örnek kişiler, güneş ya da yaydığı ışık hakkında bilgi edinmeye çalışırken, doğrudan güneşe bakmamak için *camera obscura*'yı kullanmışlardı. Descartes'ın *La dioptrique* adlı yapıtında, daha önce de tartışıldığı gibi, göz kamaşmasının yol açtığı deliliğe ve mantıksızlığa karşı korunmak için kullanılan bir biçimdi *camera*.[5]

Gelgelelim, Turner bakan kişiyi doğrudan güneşle karşı karşıya getirdiğinde, tam da *camera obscura*'nın sağlamaya çalıştığı temsil olanağının kendisi dağılıp gidecektir. Güneşle ilgili takıntısı "görmeyle" ilgiliydi; yapıtında görme konusunda retinanın işleyişini merkezi bir konuma oturttu; oysa *camera obscura*'nın reddettiği ya da bastırmaya çalıştığı şey tam da görmenin bedene bağlı olarak gerçekleşmesiydi. Turner'ın son büyük tablolarından birinde, 1843'e ait *Işık ve Renk (Goethe' nin Kuramı) – Tufandan Sonraki Sabah* başlıklı tablosunda eski temsil modelinin çöküşü tamamlanmıştır: Turner'ın önceki imgelerinin çoğunda hâkim olan güneş görüntüsü, artık göz ile güneşin sentezidir.[6] Bir yandan yalnızca körleştirici olabilecek ve hiçbir zaman görülemeyen bir parlaklığın imkânsız imgesidir, ancak aynı zamanda yutup yok eden bir aydınlığın art-imgesine de benzer. Bu tablonun ve aynı döneme ait başka tabloların dairesel yapısı güneşin biçimine öykünüyorsa da bunlar aynı zamanda gözbebeğine ve art-imgenin ortaya çıktığı alana da karşılık gelir. Art-imge vasıtasıyla güneş bedene ait kılınır ve aslında beden güneşin etkilerinin kaynağı haline gelir. Belki de bu anlamda Turner güneşlerinin birer otoportre olduğu da söylenebilir.[7]

Yine de 19. yüzyılda güneşle görsel bir ilişki kuran tek kişi değil-

5. Bkz. Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, çev. Richard Howard, New York, 1973, s. 108: "Göz kamaşması, güneşli bir günün ortasındaki gecedir, ışığın parlaklığında aşırı olanın tam da bağrında hüküm süren karanlıktır. Gözü kamaşan akıl, gözlerini güneşe açar ve *hiçbir şey* görmez, yani görmemektedir..." (Türkçesi: *Deliliğin Tarihi*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul, 1992, İmge).

6. Goethe'nin fizyolojik optiğinin Turner'ı ne kadar etkilediği kesinleşmemiştir. Turner'ın tamamlayıcı renklerin fiziksel gücünün kesinlikle farkında olduğunu Gerald E. Finley teyit eder: "Turner: An Early Experiment with Colour Theory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute 30*, 1967, s. 357-66. Aynı zamanda bkz. John Gage, "Turner's Annotated Books: Goethe's 'Theory of Colours' ", *Turners Studies 4*, Kış 1982, s. 34-52.

7. Turner güneşlerinin otoportreler olduğu iddiası Paulson, "Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses", s. 182 ve Lindsay, *Turner*, s. 213 içinde ortaya atılır.



J. M. W. Turner, *Işık ve Renk (Goethe'nin Kuramı) – Tufandan Sonraki Sabah*, 1843.

di Turner. Bu araştırmada anılan üç bilim adamı, Sir David Brewster, Joseph Plateau ve Gustav Fechner'in üçü de art-imgelerle ilgili araştırmalar yaparken, güneşe doğrudan baktıkları için görme yetilerini sakatlamışlardı.[8] Fenakitiskopun mucidi Plateau görme yetisini tamamen kaybetmişti. Her ne kadar bilimciler olarak ulaşmak istedikleri hedefler Turner'ınkilerden çok farklı olsa da, daha önemli bir seviyede anı-

8. Turner'ın Brewster ile kişisel ilişkisi şu yapıtlarda tartışılır: J. A. Fineberg, *The Life of J. M. W. Turner R. A.* 2. basım, Oxford, 1966, s. 277; Lindsay, *Turner*, s. 206; Gerald E. Finely, "Turner's Colour and Optics: A New Route in 1822", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute 36*, 1973, s. 388.

lan bu kişilerin de bedenin "görsel" yetilerinin keşfini paylaşıyor oldukları anlamına gelir bu; onların söz konusu araştırmalarının garip yoğunluğunun ve coşkularının farkına varmazsak önemlerini tam kavrayamayız. Bu çalışmaların çoğunda doğrudan güneşe bakılır, güneş ışınının bedeni dağlaması, açıkça onun düzenini altüst etmesi sayesinde akkor haline gelen rengin çoğalması sağlanırdı. Bu bilim adamları görmenin ne kadar bedensel olduğunu kesif bir biçimde yaşamışlardır. Çalışmalarıyla bedenin hem renk olaylarının yaşandığı yer hem de onların üreticisi olduğunu fark etmekle kalmadılar, bu keşifleriyle soyut optik bir deneyimi de düşünebilme imkânı buldular. Yani dış dünyadaki nesneleri temsil etmeyen ya da bunlara göndermede bulunmayan bir görmeydi söz konusu olan. Ve her üçünün yapıtı da, teknolojik buluş olsun, ampirik bilimsel inceleme olsun, görmenin mekanikleştirilmesi ve formelleştirilmesiyle ilgiliydi.

Her ne kadar Brewster ya da Plateau gibi bir optik aygıt bulmamış olsa da Gustav Fechner'in kariyeri, Turner'ınkiyle yan yana konulduğunda en ilginç olandır.[9] Fechner, 19. yüzyılda düşünce tarihinin dayandığı birçok gelenekselleşmiş ikiliği birleştirmiştir. Standart açıklamalarda bir tür bölünmüş kişilikten dem vurulur. Bir yandan Oken ile Schelling'in *Naturphilosophie*'sine (doğa felsefesi) ve Spinozacı bir panteizme gömülmüş mistik bir romantik gibi görünüyordu.[10] Öte yandan, sonrasında Wilhelm Wundt ve Ernst Mach'ın çalışmaları için vazgeçilmez olan, tamamen deneye dayalı ve niceliksel bir psikolojinin kurucusuydu ve böylece algıya dayalı ve psişik deneyimin kapsamlı bir biçimde ölçülebilir birimlere indirgenmesi için kuramsal temelleri sağlamıştı. Ne var ki söz konusu iki boyut Fechner'de hep iç içe geçmiştir.[11] 1830'ların sonundaki coşkulu ve en nihayetinde ıstırap verici gü-

9. Fechner'in bilimsel psikoloji tarihinde ufuk açan konumu için örneğin bkz. E. G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, New York, 1950, s. 275-96. Duyumların ölçümüne ilişkin ilkelerin genel olarak ifadesi için bkz. Fechner, *Elements of Psychophysics*, çev. Helmut E. Adler, New York, 1966, s. 38-58; *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, 1860, cilt 1, s. 48-75.

10. Fechner'in "mistik" yazıları için bkz. *Religion of a Scientist: Selections from Gustav Theodor Fechner*, Walter Lowrie (haz. ve çev.), New York, 1946, s. 9-81 içinde Walter Lowrie'nin yazdığı *Giriş* kısmı. Aynı zamanda bkz. Fechner, *Life After Death*, çev. Mary Wadsworth, New York, 1943. Spinoza'nın Müller ve Fechner'in yapıtlarıyla bağıntısı için bkz. Walter Bernard, "Spinoza's Influence on the Rise of Specific Psychology", *Journal of History of the Behavioral Sciences 8*, Nisan 1972, s. 208-15.



J. M. W. Turner, *Güneşte Duran Melek*, 1846.

neş deneyimi, Turner'ın yaşadığı deneyimde olduğu ölçüde birincil derecede önemliydi.[12] Fechner'in güneş takıntısı daha 1825'te nüfuz etmişti görme hakkında yazdığı edebi metinlere:

11. Örneğin bkz. William R. Woodward, "Fechner's Panpsychism: A Scientific Solution to the Mind-Body Problem", *Journal of the History of Behavioral Sciences 8*, Kasım 1972, s. 367-86.

12. Fechner'in 1840-1843 arasında yaşadığı düşünülen kriz ve art-imge deneylerinden kaynaklanan fiziksel ve zihinsel sorunları yeğeni tarafından ayrıntılı olarak anlatılır: Johannes Emil Kuntze, *Gustav Theodor Fechner: Ein deutschen Gelehrtenleben*, Leipzig, 1892, s. 105-38. İki göze dayalı görme hakkındaki incelemeler için gerekli olan kesin cetvel okumaları yüzünden ciddi göz sorunları yaşamıştır.

Kendi gözümüzü bile, yeryüzümüzde güneşin bir varlığı olarak görmemiz mümkündür. Güneş ışınlarından ve bu ışınların içinde yaşıyor ve bu yüzden de güneşteki kardeşlerinin biçimine sahip... Ne var ki daha yüksek yaratıklar oldukları için melek diye adlandırdığım güneş varlıkları, en yüce iç gelişime sahip, özgürleşmiş gözlerdir; ancak bunlar da hâlâ aynı türe göre biçimlendirilmişlerdir. Nasıl ki hava bizim bir öğemizse, onlarınki de ışıktır...[13]

Işık yayan, özerk bir görmeye, aydınlık ve parlak bir göze ilişkin olarak yapılan bu erken açıklama, Plotinusvari ve Turner'm da ilişkilendirilebileceği bir gözlemci modelinin 19. yüzyılda, daha kapsamlı bir biçimde ortaya çıkışının bir parçasıdır.[14] 1846'da Turner, *The Angel Standing in the Sun* (Güneşte Duran Melek) isimli bir tablo yaptı. Bu tablo, 1843 tarihli *Light and Colour* (Işık ve Renk) tablosunun boyutunda, kare şeklinde bir tuval üzerine yapılmıştır ve biçimsel yapısı yine ısrarla daireseldir. Her iki tabloda da Turner'ın bilinen girdabı, altın ışıktan oluşan saf küresel bir çevrintiye dönüşmüştür: Göz ve güneş, ben ve yüce olan, özne ve nesne yayılan ışınlar biçiminde iç içe geçmiştir.

İkinci yapıtın merkezinde yukarıya doğru kılıcını kaldırmış kanatlı bir melek figürü yer alır. Ancak Turner'ın bu simgeyi kullanması, bu tür imgelerin romantik ya da Milton geleneğine ilişkin bağlarını göstermekten çok, *camera obscura* paradigmasına uzaklığının dışavurumudur. Fechner'de olduğu gibi Turner için de dünyada bir karşılığı bulun-

13. Gustav Theodor Fechner, "On the Comparative Anatomy of Angels", çev. Marilynn Marshall, *Journal of the History of the Behavioral Sciences 5*, sayı 1, 1969, s. 39-58. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Vergleichende Anatomie der Engel*, G. T. F., *Kleine Schriften*, 2. basım, Leipzig, 1913, s. 138.

14. Goethe, optiğini anlatırken giriş kısmında Plotinus'a çok öncelikli bir yer vermiştir:

"Burada [...] eski bir gizemcinin sözleri aklımıza gelir; bunları Almanca dizelerle şu şekilde ifade etmek mümkündür: 'Göz, güneşimsi olmasaydı, / Işığı nasıl algılayabilirdik? / İçimizde Tanrının kendi gücü yaşamasaydı, / Tanrısal olan bizi nasıl heyecanlandırabilirdi?'

"Işık ile göz arasındaki bu doğrudan yakınlığı kimse inkâr etmeyecektir... Gözde uyuyan bir ışığın bulunduğunu ve dışarıdan ya da içeriden gelen en küçük uyarı karşısında canlanabildiğini söylemek daha anlaşılır olacaktır." *Farbenlehre*, Gedenkausgabe, cilt 16, s. 20; İngilizcesi: *Theory of Colours*, s. liii. Heidegger Goethe'nin bu paragrafını şurada tartışır: *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit*, M. H. Gesamtausgabe, Frankfurt a. M., 1988, Bölüm II, cilt 42, s. 96 içinde; İngilizcesi: *Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*, çev. Joan Stambaugh, Athens, Ohio, 1985, s. 54-56. Plotinus ve onun sanat kuramı tarihiyle ilişkisi için bkz. Eric Alliez ve Michel Feher, "Reflections of a Soul", *Zone 4*, 1989, s. 46-84.

mayan bir nesne olarak meleğe başvurulması, yaşadığı yoğun optik deneyimin sanrısal soyutluğunu temsil etmek için alışılagelmiş araçların yetersiz olduğuna ilişkin bir göstergedir. Turner için melek kendi algısal özerkliğinin simgesel bir biçimde tanınması, görmenin temelsiz olduğuna ilişkin yüceltici bir açıklamadır. Ve işte bu anlamda Turner'ın yapıtının yüce olduğu söylenebilir: Resmi, kendi temsil olanaklarını aşan deneyimle, hiçbir nesnenin onun kavrayışı için yeterli olmamasıyla ilgilidir.[15]

Ancak Turner'm yapıtı, göreli soyutluk ve fizyolojik algılamanın özerkliği sayesinde olanaklı kılınan yeni dillerin, etkilerin ve biçimlerin dile getirilmesinde yapılabilecek deneylerin ve yeniliğin kapsamını ima ediyorsa, Fechner'in algısal deneyimi dönemsel olarak biçimlendirmesi de, bununla ilgili bir temsil krizinden kaynaklanır. Turner'ın sanatı gibi Fechner'in yapıtı da, *camera obscura*'ya içkin ikiliklerin, algılayıcı ve dünya arasındaki bölünmenin çöküşüyle olanaklı kılınan coşku ve hezeyan üstünde yükselir. Fechner, anlık ile madde arasında iç içe geçen bir bağlantı olduğundan kesinlikle emindi: Bunlar aynı gerçekliğin oluşturulmasına yarayan farklı yollardı yalnızca. Ulaşmak istediği ve yıllarca aradığı şey, içerideki duyusal deneyimle dünyadaki olaylar arasında kesin bir ilişki kurmak, söz konusu iki alanı aynı işlemler alanının içine yerleştirmekti. Başlangıçtaki amacı her ne olursa olsun çalışmalarının sonunda vardığı noktada algı ve gözlemci, ampirik yolla kesinlikle saptanabilen ve teknolojik müdahaleye açık hale gelen bir yere yerleştirilmişti.

Gelgelelim, fiziki varlığı olmayan psişik duygulanımların çoğulluğu olarak duyumun kendisini rasyonelleştirmek mümkün değildi – yani ampirik açıdan yalıtılabilir bir kendilik olarak duyuma inceleme, manipülasyon, çoğaltma ve ölçüm amacıyla ulaşılamazdı. Ancak duyu-

15. Yüce terimini kullanma biçimim, Jean-François Lyotard'ın yapıtına gönderme yapar. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Brian Massumi, Minneapolis, 1984, s. 77-9: "Hangi çağda ortaya çıkarsa çıksın modernite, inancı sarsmadan, gerçekliğin "gerçekliğinin olmadığını" keşfetmeden, başka gerçeklikler yaratmadan varlığını sürdüremez... Özellikle de yücenin estetiğinde, modern sanatın (edebiyat dahil) ivme kazandığını, avangard mantığının da öncüllerini bulduğunu düşünüyorum. Yücenin duyarlılığı... bir öznenin yetileri, yani bir şeyi kavrama yetisi ile bir şeyi "sunma" yetisi arasındaki karşıtlıktan gelişir". Aynı zamanda bkz. Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum 22*, Nisan 1984, s. 36-43.

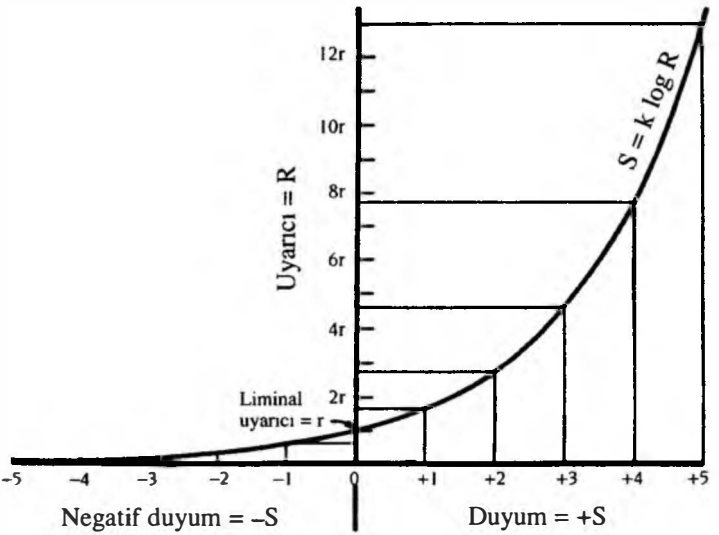
mun bilimsel açıdan denetlenmesi ve yönetilmesi mümkün değilken, tüm fiziksel uyarıcılar için mümkündü bunlar. Dolayısıyla Fechner, dışsal uyarıların ölçülmesi yoluyla duyumu rasyonelleştirmeye çalıştı. Herbart, anlığı ölçme konusunda başarısız olmuşken, Fechner duyumları üreten uyarılar üzerinden duyumların niceliksel olarak saptanmasını başardı. Duyum ile uyarı arasında işlevsel bir ilişkiyi ifade edebilen ve Fechner Yasası ya da Weber Yasası diye adlandırılan matematiksel bir denkleme ulaşmıştı.[16] Böyle bir denklemle *camera obscura*'nın içerisi/dışarısı ayrımı ortadan kalkar ve gözlemcinin yeni bir biçimde sürece katılması olanaklı kılınır. Öznellik ilk kez niceliksel olarak saptanabilmiş oluyordu. İşte Fechner'in "Gallilevari" başarısı da budur – daha önce ölçülemeyen bir şeyi ölçülebilir hale getirmiştir.[17]

Fechner'in araştırması sayesinde duyum ile duyumun dışsal nedeni arasındaki ilişkinin keyfi ya da kopuk olduğu anlaşıldı ki Müller'in sinir enerjileriyle ilgili çalışmaları buna zaten açıklık getirmişti.[18] Örneğin ışıkla ilgili bir duyumun, fiziksel uyarı yoğunluğunun arttığı hızda artmadığını keşfetmiştir. Böylece duyudaki artışlar ile uyarıdaki artışlar arasında tahmin edilebilir olmakla beraber orantısal olmayan bir bağıntı olduğu sonucuna varmıştır. Duyumlar için ölçülebilir birimlerin elde edilmesi, insan algısını hesaplanabilir ve üretken hale getirmeye izin veren niceliksel artışların saptanması, Fechner'in yapıtında merkezi bir önem taşıyordu. Bunlar duyum eşiğinden, insandaki duyu aparatının (sensoryum) fark edemediği bir uyaranda, en küçük duyumun

16. Bu denklem, Fechner'in hocası Emst Weber'in anısına böyle adlandırılmaktadır. Weber'in 1838 ve 1846 arasında dokunma duyusuyla ilgili çalışması, Fechner'in önerileri için temel oluşturmuştur. Foucault, Weber'in 1840'lardaki çalışmalarının, birçok alanda ortaya çıkan davranış teknolojisi ve "normalliğin gözlem altına alınması" ile çakıştığını belirtir. *Discipline and Punish*, s. 294-6 (Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992).

17. Bkz. Harald Høffding, *History of Modern Philosophy*, cilt 2, New York, 1955, s. 529: "Fechner ile Spinoza arasındaki tek farklılık Fechner'in varoluşun iki tarafı arasında matematiksel olarak işlevsel bir bağıntı keşfetmek için çabalamış olmasıdır."

18. "Bir uyaran aynı biçimde uygulandığında bile bir özne ya da organ tarafından, başka bir özne ya da organa göre daha güçlü veya daha zayıf bir biçimde algılanabileceği gibi, aynı özne ya da organ tarafından farklı zamanlarda daha güçlü ya da daha zayıf bir biçimde de algılanabilir. Bunun tersine, farklı büyüklükteki uyaranlar belli koşullar altında eşit düzeyde algılanabilir." Fechner, *Elements of Psychophysics*, s. 38. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Elemente der Psychoshysik*, s. 45.



Fechner Yasası: S = k *log* R.

oluşturulması için gereken farklılaşma miktarından türetiliyordu. Söz konusu birimler çokça tartışılan "algılanabilen en küçük farklılıklardır." Dolayısıyla insan algısı farklı yoğunluklara sahip büyüklüklerden oluşan bir sıra haline gelmişti. Fechner'in art-imgelerle yaptığı deneyler de algıdaki zamansallığın kaçınılmaz olduğunu göstermişti; bir gözlemcinin duyumları her zaman önceki uyaran sırasına bağlıydı. Ancak buradaki parçalara bölünmüş zamansallık, Turner'ın ima ettiğinden ya da Fechner'in başlattığı bilimsel projeyi daha sonrasında tamamlamaya çalışan Bergson ve diğerlerinin deneyim tarzından çok farklıydı. Fechner 1840'larda deneylerini yaparken, George Boole'un da mantık işlemlerini cebirinkilerle çakıştırması ve böylece "düşüncenin yasalarını" formüle etmeye çalışması ilginçtir. Ne var ki Foucault'nun vurguladığı gibi, matematikleştirme ya da niceliksel saptama önemli olmakla birlikte 19. yüzyılda beşeri bilimlerdeki en temel mesele değildi.[19] Önemli olan, beden ve bedensel işlevlerin gerçekleştirilme biçimleri hakkın-

19. Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 349-51.

da edinilen bilgi ışığında insan öznesinin yeni iktidar düzenlemelerine nasıl uyumlu kılınacağıydı: işçi, öğrenci, asker, tüketici, hasta, suçlu olarak beden. Görmeyi ölçmek gerçekten de mümkün olabilir, ama Fechner denklemlerinin asıl önemi belki de homojenleştirici etkileridir: Bunlar sayesinde algılayan kişiyi yönetmek, tepkilerini önceden tahmin etmek, üretken kılmak ve her şeyin üstünde rasyonelleştirmenin tüm diğer alanlarıyla uyumlu hale getirmek mümkün olmuştu.[20]

Fechner'in algıyı formalleştirmesi sonucunda görmenin neyi kapsadığı önemli değildi artık. Görme ve başka duyular soyut ve takas edilebilen büyüklükler olarak tarif edilebiliyordu. Görme daha önce *niteliklerin* algılandığı bir deneyim olarak kavranırken (Goethe optiğinde olduğu gibi), şimdi artık niceliksel farklılıklarla ilgili bir mesele haline, daha güçlü ya da daha zayıf bir duyusal deneyim meselesi haline gelmişti. Ne var ki algıya bu şekilde yeni bir değer biçilmesi, cebirsel homojenleştirilmesi vasıtasıyla duyulardaki niteliğin silinmesi, modernleşmenin çok temel bir parçasıdır.

Fechner psikofiziğinin merkezinde enerjinin korunması kanunu yatar; böylece organizmaların olduğu *gibi* organik olmayan doğanın da aynı güçler tarafından yönetildiği vurgulanır. İnsan özneyi şöyle betimler Fechner: "Aslında ilişkiler karmaşık bir mekanizmanın bağlandığı bir buhar makinesindeki gibidir... Tek fark bizim organik makinemiz-

20. "Normalleştirme gücü bir bakıma homojenlik dayatır; ancak boşlukları ölçülebilir, seviyeleri saptanabilir, özel durumları sabitlenebilir ve farklılıkları birbirine uyumlu kılarak yararlanılabilir hale getirmesiyle de bireyselleştirmektedir. Formel eşitliğin olduğu bir sistem içinde norm gücünün nasıl işlediğini anlamak çok kolaydır; çünkü homojenliğin kural olduğu bir durumda norm, yararlı bir zorunluluk ve ölçümün sonucu olarak, bireysel farklılıkların tüm nüanslarını da ortaya koyar." Michel Foucault, *Discipline and Punish*, s. 184. Foucault'nun "homojenleşme" kavrayışı, Georges Bataille'in yapıtındaki kullanımını anımsatır: "Homojenleşme burada birimlerin oranlı olmasını ve bu oranlılığın farkında olunduğunu gösterir: İnsanlar arasındaki ilişkiler, tanımlanabilir kişi ve durumların olası özdeşliğinin bilincine dayalı sabit kurallara indirgenerek ayakta tutulur... Ortak bileşen, sosyal homojenliğin ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan etkinliğin temeli paradır; yani kolektif etkinliğin farklı farklı ürünlerinin hesaplanabilir bir eşdeğeridir. Para her tür çalışmanın ölçütüdür ve insanı ölçülebilir ürünün bir işlevi haline getirir. Homojen toplumun muhakemesine göre herkes ürettiği şey kadar değerlidir; yani o artık kendisi için bir varlık olmayı sürdüremez: Kolektif üretimin ölçülebilir sınırlar içinde düzenlenen bir işlevinden başka bir şey değildir (ki bu onun varlığını, kendisinin dışında başka bir şeyin varlığına dönüştürür.)" Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, çev. Allan Stoekl, Minneapolis, 1985, s. 137-8.

de makinistin dışarıda değil, makinenin içinde oturmasıdır."[21] Fechner bu noktada tek başına değildi kesinlikle. Helmholtz'un iki gözden kaynaklanan farklılık da dahil insan görmesi hakkındaki çalışmaları, hayvan ısısı ve solunumuna duyduğu asıl ilgisinden ve yaşayan bir varlığın nasıl işlediğini kesin fizyo-kimyasal kavramlarla betimleme tutkusundan kaynaklanmıştır. Hem Helmholtz'un hem de Fechner'in bir varlığı, deneylerle doğrulanabilen yasalara göre bir kas kullanımı, yanma ve ısının açığa çıkarılma süreci vasıtasıyla çalışan, üreten ve *gören* biri olarak betimlemeleri termodinamiğe dayanır.[22] Her ne kadar Fechner'in en önemli mirası, davranışçılığın hâkimiyeti ile şartlandırma ve denetimle ilgili çok sayıda işlem olsa da, psikofiziğiyle ilk başta algılayan kişinin içerisini, doldurulmuş ve birleştirilmiş tek bir alan haline getirmek için çılgınca bir uğraş verdiğini görmek de son derece önemli. Bu alanın her bir parçası aynı itme ve çekme kuvvetleriyle titreşir; sonsuz bir doğada –aynı Turner'daki gibi– yaşam ve ölüm birincil enerjinin yalnızca farklı durumlarıdır. Ne var ki modern iktidar biçimleri, içeriye ait bir alan olarak özne ile dünya arasına niteliksel ayrım getiren sınırların dağılmasıyla ortaya çıkmıştır. Modernleşme, öznenin kendini geri çekebileceği bu son alanın da rasyonelleştirilmesini talep etmiştir ve Foucault'nun da açıkça gösterdiği gibi, 19. yüzyılda "psiko-" ön ekiyle başlayan tüm bilim dalları, öznelliğin stratejik bir biçimde ele geçirilmesinin parçasıdır.[23]

21. Fechner, *Elements of Psychophsics*, s. 35. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Elemente der Psychophysik*, s. 42.

22. Fechner, *Elements of Psychophsics*, s. 33-33: "Bununla bağlantılı olarak, bir sistemin kinetik enerjisi potansiyel enerjiyi azaltmadan artabilir ve potansiyel enerjiyi artırmadan azalabilir, tabii sistemin başka bir parçasında kinetik enerjinin aynı anda azalması ya da artması kaydıyla... Buna karşın bir sistemin bir parçasındaki canlı kuvvet, bir parçadan diğer parçaya aktarılmak suretiyle sistemin başka bir parçasında orantılı ve eşzamanlı azaldığı ve arttığı sürece, sistemin başka bir parçasındaki potansiyel kuvvet azalmadan büyüyebilir ve bu kuvvet artmadan da küçülebilir... Hem dışarıdaki bir görüntüye tamamen yoğunlaşmak hem de derin düşüncelere dalmak mümkün değildir. Aynı anda hem dikkatli bir biçimde görmek hem de duymak mümkün değildir. Bir şey hakkında daha dikkatli düşünebilmek için başka bir şeyden soyutlanmamız gerekir... Ancak onlar (olgular) bir öncekiyle o kadar bağlantılıdır ki kuvvetin korunduğuna ilişkin yasanın, salt psiko-fiziksel bir oyuna genişletildiğini görmemek mümkün değildir." Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Elemente der Psychophysik*, s. 35, 39.

23. Foucault, *Discipline and Punish*, s. 193. Freud'un Fechner'in "ekonomik bakış açısı"na duyduğu hayranlık çok iyi bilinmektedir. Ama çok daha genel bir se-

Ne var ki Fechner'in duyuyu rasyonelleştirmesi yalnızca davranış ve dikkatle ilgili belirli teknolojilerin gelişmesine yol açmakla kalmamıştır, bu aynı zamanda tüm sosyal alanın ve onun içinde de insan duyu aparatının konumunun yeniden biçimlendirildiğine ilişkin bir gösterge olmuştur. Sonrasında 19. yüzyılda Georg Simmel, Fechner formülasyonlarının, değişim değerlerinin hâkimiyetindeki ekonomik ve kültürel bir alan ile duyusal deneyimin nasıl yan yana geldiğini ve hatta nasıl çakıştığını açıkça ifade eden araçlar olduğunu saptamıştır. Simmel değişim değerlerinin fiziksel uyarıların nicelikleriyle eşdeğerli olduğunu göstermek için Fechner'den kalkarak gayri resmi bir hesap tarzı türetmiştir. "Para, olası her türlü duygunun bir uyaranı olarak işlemektedir," diye yazıyordu, "çünkü paranın hiçbir nitelik, hiçbir özellik taşımayan karakteri herhangi bir duyguyla arasına o kadar büyük bir uzaklık koyar ki, duyguların hepsiyle kurduğu ilişki az çok eşit olmaktadır."[24] Simmel'in modernlikle ilgili açıklamalarında gözlemci, değerlerin akışı ve amansız hareketliliği içinde bir birim olarak kavranabilir ancak: "Bu özellikleri taşıyan para, doğası gereği tarihsel ve psikolojik alanlar içinde modern bilimdeki bilgi edinme ve temsil etme –niteliksel saptamaların niceliksel olanlara indirgenmesi– eğilimi için mükemmel bir temsilcidir."[25]

Camera obscura'nın iki yüzyıl boyunca sabit kıldığı "gerçek dünya", Nietzschevari bir ifadeyle, artık en yararlı ya da en değerli olan dünya değildi. Turner, Fechner ve varislerini ortaya çıkaran modernite, bu tür bir dünyanın hakikatine ve değişmez kimliklerine ihtiyaç duymuyordu artık. Hem söylemde hem uygulamada, bedenin yeni işlevlerine ve birbirinden farklı olmayan ve birbirlerine dönüştürülebilen gösterge ve imgelerin giderek çoğalmasına uyum sağlayabilmesi için uyarlanabilir, özerk ve üretken bir gözlemci gerekliydi. Modernleşme görmeyi bölgesizleştirdi ve yeni bir değer biçti ona.

Bu kitapta görmenin 1840'larda ne kadar radikal bir biçimde yeni-

viyede, psikanalizin de bilinçdışının "içindeki" muhteviyatı, muğlak olmakla birlikte, dilsel olarak biçimlendirilebilen bir alana yerleştirmek amacını güden başka bir operasyon olduğu söylenebilir.

24. Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, s. 277. Alıntı Almanca aslından çevrilmiştir: *Philosophie des Geldes*, G. S., Gesammelte Werke içinde, 7. basım, Berlin, 1977, cilt 1, s. 278. Fechner yasalarının Simmel tarafından kapsamlı bir biçimde yeniden tanımlanışı için bkz. s. 262-71 (Almanca s. 272-81).

25. Georg Simmel, *a.g.e.* s. 291.

den yapılandırıldığı hakkında bir fikir vermeye çalıştım. Eğer görme ve modernite ile uğraşıyorsak, ilk önce 1870'lerin ve 1880'lerin modern resmini değil, daha önceki onyılları incelememiz gerekir. Yeni bir gözlemci türü o zaman oluşturuldu; bu yeni gözlemciyi tablolarda ya da baskılarda görmek mümkün değil. Bize hep gözlemcinin ardında her zaman görünür izler bıraktığı, yani gözlemcinin imgelerle kurduğu ilişki üzerinden tanımlanabileceği öğretilmiştir. Ancak burada, aynı zamanda başka, daha gri pratiklerde ve söylemlerde şekillenen bir gözlemci söz konusudur ve bunun muazzam mirası da 20. yüzyıldaki imge endüstrisi ve gösteriler olacaktır. Görme konusunda yansız ve görünmez bir terim olan beden artık gözlemci hakkında bilgi edinilen katman haline gelmiştir. Görmenin bu elle tutulur pusluluğu ve bedensel yoğunluğu o kadar ani bir biçimde bakış alanının içine girdi ki, neden olduğu tüm sonuçları ve etkileri anında kavramak mümkün olmadı. Ancak görme bir kez yeniden gözlemcinin öznelliği içinde konumlandırıldığında, iç içe geçen iki yol açıldı. Bu yollardan biri, görmenin, modernizmde ve başka yerlerde yeni iktidara getirilmiş olan bedenden türetilen hâkimiyetini ve özerkliğini olumlayan çeşitli saptamalara doğru götürüyordu. Öteki ise görsel beden hakkında elde edilen bilgi doğrultusunda gözlemcinin giderek daha fazla standartlaştırılmasına ve düzenlenmesine, görmenin soyutlanma ve formelleştirilmesine dayanan iktidar biçimlerine götürüyordu. Kuşkusuz önemli olan, bu yolların görmeyle ilgili çeşitli somut eylemlerin gerçekleştiği sayısız yerel alanın ortasında, aynı sosyal bölge üzerinde sürekli olarak nasıl kesiştiği ve çoğu zaman nasıl çakıştığıdır.

Kaynakça

1900 Öncesi

Ampère, André-Marie, *Philosophie des deux Ampères*, J. Barthélemy-Saint-Hilaire (haz.), Paris: Didier, 1866.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1961.

Bergson, Henri, *Matter and Memory* (1896), çev. W. S. Palmer ve N. M. Paul, New York: Zone Books, 1988.

Berkeley, George, *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, A. A. Luce ve T. E. Jessop (haz.), Londra: Thomas Nelson, 1948.

Bichat, Xavier, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800), 3. basım, Paris: Brosson, Gabon, 1805.

Blake, William, *Complete Writings*, Geoffrey Keynes (haz.), Londra: Oxford Univ. Press, 1966.

Brewster, Sir David, *Brewster and Wheatstone on Vision*, Nicholas J. Wade (haz.), Londra: Academic, 1983.

—— *The Kaleidoscope: Its History, Theory and Construction*, Londra: John Murray, 1858.

—— *Letters on Natural Magic*, New York: J. J. Harper, 1832.

—— *The Stereoscope: Its History, Theory and Construction with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, Londra: John Murray, 1856.

Condillac, Etienne, *Oeuvres philosophiques de Condillac*, Georges LeRoy (haz.), Paris: Presses Universitaires de France, 1947-1951.

Descartes, René, *Oeuvres philosophiques*, Ferdinand Alquié (haz.), 3 cilt, Paris: Garnier, 1963-73.

—— *The Philosophical Writings of Descartes*, 2 cilt, çev. John Cottingham, Robert Stoothoff ve Dugald Murdoch, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.

Diderot, Denis, *Oeuvres esthètiques*, Paul Vernière (haz.), Paris: Garnier, 1968.

—— *Oeuvres philosophiques*, Paul Vernière (haz.), Paris: Garnier, 1964.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1750-70.

Engels, Friedrich ve Karl Marx, *The German Ideology*, R. Pascal (haz.), New York: International, 1947; Türkçesi: *Alman İdeolojisi*, çev. Ahmet Kardam ve Sevim Belli, Ankara: Sol, 1992.

Fechner, Gustav Theodor, *Elemente der Psychophysik*, 2 cilt, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860.

—— *Elements of Psychophysics*, Davis H. Howes (haz.), çev. Helmut E. Adler, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

—— *Life After Death,* çev. Mary C. Wadsworth ve Eugene Jolas, New York: Pantheon, 1943.
—— *Religion of a Scientist: Selections From Gustav Th. Fechner,* haz. ve çev. Walter Lowrie, New York: Pantheon, 1946.
Flourens, Pierre, *Recherches expérimentales sur les propriétés et les fonctions du système nerveux dans les animaux vertébrés,* Paris: Crouvost, 1824.
Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams* (1899), çev. James Strachey, New York: Basic Books, 1955; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu I-II*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 1996.
Goethe, Johann Wolfgang von, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gesprache,* Ernst Beutler (haz.), Zürih, 1949.
—— *Theory of Colours,* çev. Charles Eastlake (1840), Cambridge, Mass. MIT Press, 1970.
Hall, Marshall, *Memoirs on the Nervous System,* Londra: Sherwood, Gilbert and Piper, 1837.
Harris, John, *Lexicon Technicum: or a Universal English Dictionary of Arts and Sciences,* Londra: D. Brown, 1704.
Harris, Joseph, *A Treatise of Optics: Containing Elements of the Science,* Londra: B. White, 1775.
Hegel, G. W. F., *The Phenomenology of Mind,* çev. J. B. Baillie, New York: Harper and Row, 1967; Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1993.
Helmholtz, Hermann von, *Handbook of Physiological Optics,* 3 cilt, çev. George T. Ladd, New York: Dover, 1962.
—— *On the Sensation of Tone,* çev. Alexander Ellis, New York: Dover, 1954.
—— *Popular Scientific Lectures,* Morris Kline (haz.), New York: Dover, 1962.
Herbart, Johann Friedrich, *Psychologie als Wissenschaft,* 2 cilt, Königsberg: August Unzer, 1825.
—— *A Textbook in Psychology: An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics,* çev. Margaret K. Smith, New York: Appleton, 1891.
Hobbes, Thomas, *Leviathan,* Michael Oakeshott (haz.), Oxford: Basil Blackwell, 1957; Türkçesi: *Leviathan,* çev. Semih Lim, İstanbul: YKY, 2001.
Holmes, Oliver Wendell, "The Stereoscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly* 3, no. 20 (Haziran 1859), s. 738-48.
Hume David, *An Inquiry Concerning Human Understanding,* Charles Hendel (haz.), Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1955.
Hutton, Charles, *A Mathematical and Philosophical Dictionary,* 2 cilt, Londra: J. Davis, 1796.
Janet, Paul, "Schopenhauer et la physiologie française: Cabanis et Bichat", *Revue des deux mondes* 39 (1880), s. 35-9.
Jombert, Charles-Antoine, *Méthode pour apprendre le dessein,* Paris, 1755.
Kant, Immanuel, *Critique of Judgement,* çev. J. H. Bernard, New York: Hafner, 1951.
—— *Critique of Pure Reason,* çev. Norman Kemp Smith, New York: St. Mar-

tin's, 1965; Türkçesi: *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1993.

Kircher, Athanasius, *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, 1646.

Kuntze, Johannes Emil, *Gustav Fechner: Ein deutsches Gelehrtenleben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892.

Leibniz, Gottfried Wilhelm von, *Monadology and Other Philosophical Essays*, çev. Paul Schrecker ve Anne Martin Schrecker, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.

—— *New Essays on Human Understanding*, çev. Peter Remnant ve Jonathan Bennett, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Alexander Campbell Fraser (haz.), 2 cilt, 1894; yeniden basımı: New York: Dover, 1959; Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı, 1996.

Mach, Ernst, *Contributions to the Analysis of Sensations* (1885), çev. C. M. Williams, La Salle, Ill.: Open Court, 1890.

Maine de Biran, "Considérations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques", *Oeuvres de Maine de Biran* içinde, cilt 13, P. Tisserand (haz.), Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

—— *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, P. Tisserand (haz.), Paris: Presse Universitaires de France, 1993.

Marx, Karl, *Kapital*, 3 cilt, çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, New York: International, 1967; Türkçesi: *Kapital*, çev. Doç. Dr. Mehmet Selik, Ankara: Odak, 1974.

—— *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, çev. Martin Milligan, New York: International, 1968; Türkçesi: *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim, 2000.

—— *Grundrisse*, çev. Martin Nicolaus, New York: Random House, 1973; Türkçesi: *Grundrisse I-II*, çev. Arif Gelen, Ankara: Sol, 2003.

Molyneux, William, *Dioptrica nova. A treatise of dioptricks, in two parts*, Londra: B. Tooke, 1692.

Müller, Johannes, *Elements of Physiology*, 2 cilt, çev. William Baly, Londra: Taylor and Walton, 1848.

—— *Handbuch des Physiologie des Menschen*, Coblenz: J. Hölscher, 1838.

—— *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes*, Leipzig: C. Cnobloch, 1826.

Newton, Sir Isaac, *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, 4. basım, Londra, 1730; yeniden basımı: New York: Dover, 1952.

Nietzsche, Friedrich, *Genealogy of Morals*, çev. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1968; Türkçesi: *Ahlakın Soykütüğü Üstüne Bir Kavga Yazısı*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Yorum Kitapları, 2001.

—— *Human, All Too Human*, çev. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986; Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2003.

—— *The Will To Power,* çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1968; Türkçesi: *Güç İstenci,* çev. Sedat Umran, İstanbul: Birey, 2002.

Paris, John A., *Philosophy in Sport Made Science in Earnest, Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of the Popular Toys and Sports,* cilt 3, Londra: Thornburn, 1827.

Porta, Giambattista della, *Natural Magick,* Londra: Young and Speed, 1658. Orijinal baskısı: *Magiae naturalis,* Naples, 1558.

Porterfield, William, *A Treatise on the Eye, the Manner and Phenomena of Vision,* Edinburgh: Hamilton and Balfour, 1759.

Purkinje, Jan, "Visual Phenomena", *History of Psychology: A Source Book in Systematic Psychology* içinde, William Sahakian (haz.), çev. H. R. John, Itasca, Ill.: F. E. Peacock, 1968.

Reid, Thomas, *Essays on the Powers of the Human Mind,* 3 cilt, Edinburgh: Bell & Bradfute, 1819.

Ribot, Théodule, *La psychologie d'attention,* Paris: F. Alcan, 1889.

Roget, Peter Mark, "Explanations of an Optical Deception in the Appearance of the Spokes of a Wheel...", *Philosophical Transactions of the Royal Society* 115 (1825), s. 131-40.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin,* E. T. Cook (haz.), Londra: George Allen, 1903-1912.

Schelling, F. W. J., *The Ages of the World,* çev. Fredrick de Wolfe Bolman, New York: Columbia Univ. Press, 1942.

Schopenhauer, Arthur, *Parerga and Paralipomena,* çev. E. F. J. Payne, 2 cilt, Oxford: Clarendon, 1974.

—— *Sämtliche Werke,* 16 cilt, Paul Deussen (haz.), Münih: Piper, 1911-42.

—— *Textes sur la vue et sur les couleurs,* çev. Maurice Elie, Paris: J. Vrin, 1986.

—— *The World as Will and Representation,* 2 cilt, çev. E. F. J. Payne, New York: Dover, 1958.

The Spectator, Donald F. Bond (haz.), 5 cilt, Oxford: Oxford Univ. Press, 1965.

Wheatstone, Charles, *Brewster and Wheatstone on Vision,* Nicholas J. Wade (haz.), Londra: Academic, 1983.

1900 Sonrası

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* Londra: Oxford Univ. Press, 1953.

Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory,* çev. C. Lenhardt, Londra: RKP, 1984.

—— *In Search of Wagner,* çev. Rodney Livingstone, Londra: Verso, 1981.

—— *Minima Moralia,* çev. Edmund Jephcott, Londra: Verso, 1974; Türkçesi: *Minima Moralia,* çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1998.

Alliez, Eric ve Michel Feher, "Reflections of a Soul", *Zone* 4 (1989), s. 46-84.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

—— *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988.

Anderson, Barbara ve Joseph, "Motion Perception in Motion Pictures", *The Cinematic Apparatus* içinde, Teresa de Lauretis (haz.), Londra: Macmillan, 1980, s. 76-95.

Aumont, Jacques, "Le point de vue", *Communications* 38 (1983), s. 3-29.

Barker, Francis, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, New York: Methuen, 1984.

Barnes, John, *Precursors of the Cinema: Peepshows, Panoramas and Dioramas*, St. Ives, Cornwall: Barnes Museum of Cinematography, 1967.

Barnouw, Erik, *The Magician and the Cinema*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1981.

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981; Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 2000.

—— *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.

—— *The Rustle of Language*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1986.

Batailla, Georges, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, çev. Alan Stoekl, Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1985.

Baudrillard, Jean, *La societé de consommation*, Paris: Gallimard, 1970; Türkçesi: *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı, 1997.

—— *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris: Gallimard, 1972.

—— *Simulations*, New York: Semiotexte, 1983; Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı, 2003.

Baudry, Jean, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Apparatus* içinde, Theresa Hak Kyung Cha (haz.), New York: Tanam, 1980.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn, Londra: NLB, 1973; Türkçesi: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1995.

—— *Illuminations*, çev. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969; Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1990.

—— *One Way Street*, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: NLB, 1979; Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Duran, İstanbul: YKY, 1999.

—— *Das Passagen-Werk*, 2 cilt, Frankfurt: Suhrkamp, 1982; Türkçesi: *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1995.

—— *Reflections*, çev. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Bergson, Henri, *Creative Evolution* (1907), çev. Arthur Mitchell, New York: Random House, 1944.

Bernal, J. D., *Science in History,* cilt 2, *The Scientific and Industrial Revolutions,* 1954; yeniden basımı: Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

Bernard, Walter, "Spinoza's Influence on the Rise of Scientific Psychology", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 8 (Nisan 1972), s. 208-15.

Blumenberg, Hans, *Legitimacy of the Modern Age,* çev. Robert M. Wallace, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Boring, Edwin G., *A History of Experimental Psychology,* New York: Appleton-Century-Crofts, 1950.

Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime,* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Buchwald, Jed Z., *The Rise of the Wave Theory of Light: Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1989.

Buck-Morss, Susan, "The Flaneur, The Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* 39 (Fall 1986), s. 99-140.

Buddemier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert,* Münih: H. Fink, 1970.

Burch, Noel, "Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein", *Afterimage* 8-9 (Spring 1981), s. 4-23.

Canguilhem, Georges, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences,* Paris: J. Vrin, 1983.

—— *The Normal and the Pathological,* çev. Carolyn R. Fawcett, New York: Zone Books, 1989.

Cantor, G. N., *Optics After Newton,* Manchester: Manchester Univ. Press, 1983.

Cassirer, Ernst, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy,* çev. Mario Domandi, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1972.

—— *The Philosophy of the Enlightenment* (1932), çev. Fritz C. A. Koelln ve James P. Petlegrove, Princeton: Princeton Univ. Press, 1951.

—— *Rousseau, Kant, and Goethe,* çev. James Gutman, John Herman Randall, Jr. ve Paul Oskar Kristeller, Princeton: Princeton Univ. Press, 1945.

Castle, Terry, "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie", *Critical Inquiry* 15 (Autumn 1988), s. 26-61.

Ceram, C. W., *Archaeology of the Cinema,* New York: Harcourt, Brace and World, 1965.

Chanan, Michael, *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain,* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1980.

Changeux, Jean-Pierre, *Neuronal Man: The Biology of Mind,* çev: Lawrence Garey, New York: Oxford Univ. Press, 1985.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers,* Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.

Clarke, Edwin ve L. S. Jacyna, *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts,* Berkeley: Univ. of California Press, 1987.

Comolli, Jean-Louis, "Machines of the Visible", *The Cinematic Apparatus* için-

de, Teresa de Lauretis (haz.), Londra: Macmillan, 1980.
—— "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma* 229 (May-Haziran 1971), s. 4-21.
Constable, W. G. ve J. G. Links, *Canaletto*, 2 cilt, Oxford: Clarendon, 1976.
Corboz, André, *Canaletto: Una Venezia immaginaria*, 2 cilt, Milan: Electra, 1985.
Crary, Jonathan, "Eclipse of the Spectacle", *Art After Modernism: Rethinking Representation* içinde, Brian Wallis (haz.), Boston: David Godine, 1984, s. 283-94.
—— "Spectacle, Attention, Counter-Memory", *October* 50 (Güz 1988), s. 97-107.
Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris: Flammarion, 1988.
Danto, Arthur, "The Representational Character of Ideas and the Problem of the External World", *Descartes: Critical and Interpretive Essays* içinde, Michael Hooker (haz.), Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978.
Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, çev. Donald Nicholson-Smith, New York: Swerve Editions, 1990; Türkçesi: *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı, 1996.
De Landa, Manuel, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone Books, 1990.
Deleule, Didier ve François Guéry, *Le corps productif*, Paris: Mame, 1972.
Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
—— *Foucault*, çev. Seán Hand, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
—— *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris: Minuit, 1988.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, çev. Mark Seem, Robert Hurley ve Helen Lane, New York: Viking, 1978.
—— *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Brian Massumi, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987; Türkçesi: *Kapitalizm ve Şizofreni I. Göçebebilim İncelemesi*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, 1990; *Savaş Makinesi, Kapitalizm ve Şizofreni II. Kapatma Aygıtı*, çev. Ali Akay, Bağlam, 1993.
de Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Oxford Univ. Press, 1974.
Dijksterhuis, E.-J. (haz.), *Descartes et le cartésianism hollandais: Etudes et documents*, Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
Dreyfus, Hubert ve Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Hermeneutics and Structuralism*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982.
Dunkel, Harold B., *Herbart and Herbartism: An Educational Ghost Story*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970.
Earle, Edward W., *Points of View: The Stereoscope in America: A Cultural History*, Rochester: Visual Studies Workshop, 1979.
Eder, Josef Maira, *History of Photography*, çev. Edward Epstein, New York: Dover, 1945; 1932'de yapılan 4. baskının yeniden basımı.

Escoubas, Eliane, "L'oeil (du) teinturier", *Critique* 37, no. 418 (Mart 1982), s. 231-42.

Feyerabend, Paul, *Against Method,* Londra: Verso, 1975; Türkçesi: *Yönteme Karşı,* çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı, 1999.

—— *Problems of Empiricism,* 2 cilt, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Fineberg, J. A., *The Life of J. M. W. Turner R. A.,* 2. basım, Oxford: Oxford Univ. Press, 1966.

Fink, Daniel, A., "Vermeer's Use of *Camera Obscura*: A Comparative Study", *Art Bulletin* 53, no. 4 (December 1971), s. 493-505.

Finley, Gerald E., "Turner: An Early Experiment with Colour Theory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 30 (1967), s. 357-66.

—— "Turner's Colour and Optics: A New Route in 1822", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 36 (1973), s. 385-90.

Fontenay, Elisabeth de, *Diderot: Reason and Resonance,* çev.: Jeffrey Mehlman, New York: Braziller, 1982.

Forbes, Eric G., "Goethe's Vision of Science", *Common Denominators in Art and Science* içinde, Martin Pollock (haz.), Aberdeen: Aberdeen Univ. Press, 1983, s. 9-15.

Foucault, Michel, *The Birt of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception,* çev. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon, 1975; Türkçesi: *Kliniğin Doğuşu,* çev. İnci Malak Uysal, İstanbul: Epos, 2001.

—— *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* çev. Alan Sheridan, New York: Pantheon, 1979; Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu,* çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992.

—— *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason,* çev. Richard Howard, New York: Pantheon, 1973; Türkçesi: *Deliliğin Tarihi,* çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992.

—— *The Order of Things,* New York: Pantheon, 1973.

—— *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977,* Colin Gordon (haz.), New York: Pantheon, 1980.

Frankel, Edward, "Corpuscular Optics and the Wave Theory of Light: The Science and Politics of a Revolution in Physics", *Social Studies of Science* 6 (1976), s. 141-84.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot,* Berkeley: Univ. of California Press, 1980.

Fritzsche, Hellmuth Alwill, *Bernardo Belotto genannt Canaletto,* Magdeburg: August Hopfer, 1936.

Gage, John, "Turner's Annotated Books: Goethe's 'Theory of Colour'", *Turner Studies* 4 (Kış 1982), s. 34-52.

Garin, Eugenio, *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance,* çev. Peter Munz, New York: Harper and Row, 1965.

Gearhart, Suzanne, *Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment,* Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.

Gerlach, Joachim, "Über neurologische Erkenntniskritik", *Schopenhauer-*

Jahrbuch 53 (1972), s. 393-401.
Gensheim, Helmut ve Alison, *The History of Photography*, 2. basım, Londra: Thames and Hudson, 1969.
—— *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover, 1968.
Gill, A. T., "Early Stereoscopes", *The Photographic Journal* 109 (1969), s. 546-99, 606-14, 641-51.
Gioseffi, Decio, *Canaletto: Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Instituto de Storia dell' Arte Antica e Moderna, no. 91, Univ. of Trieste, 1959.
Gliozzi, Mario, "L'invenzione della camera oscura", *Archivo di Storia Della Scienza*, cilt xiv, no. 2 (Nisan-Haziran 1932), s. 221-9.
Gowing, Lawrence, *Turner: Imagination and Reality*, New York: Museum of Modern Art, 1966.
—— *Vermeer*, 1952; yeniden basımı: New York: Harper and Row, 1970.
Gregory, R. L., *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 3. basım, New York: McGraw-Hill, 1979.
Guillaume, Marc, *Eloge du désordre*, Paris: Gallimard, 1978.
Hacaen, Henri, ve G. Lanteri-Laura, *Evolutions des connaissances et des doctrines sur les localisations cérébrales*, Paris: Desclée de Brouwer, 1977.
Hacking, Ian, *Representing and Intervening: Introductory Topics in Scientific Tradition and Change*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1979.
Haigh, Elizabeth Luckha, *Xavier Bichat and the Medical Theory of the Eighteenth Century*, Londra: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1984.
Hallyn, Fernand, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, çev. Donald Leslie, New York: Zone Books, 1990.
Harman, P. M., *Energy, Force, and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.
Harries, Karsten, "Descartes, Perspective and the Angelic Eye", *Yale French Studies* 49 (1973), s. 28-42.
Heidegger, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev. William Lovitt, New York: Harper and Row, 1977.
—— *Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*, çev. Joan Stambaugh, Athens, Ohio: Ohio Univ. Press, 1985.
Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps: essai sur l'ontologie biranienne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
Hess, Gunter, "Panorama und Denkmal: Erinnerung als Denkform Zwischen Vormarz und Grunderzeit", *Literatur in der sozialen Bewegung: Aufsatze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert* içinde, Gunter Hantzschel ve George Jager (haz.), Tubingen: Max Niemeyer, 1977.
Høffding, Harald, *History of Modern Philosophy*, 2 cilt, New York: Macmillan, 1955.
Horkheimer, Max ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, çev. John Cumming, New York: Seabury, 1972.

Husserl, Edmund, *The Crisis of European Science and Transcendental Phenomenology,* çev. David Carr, Evanston: Northwestern Univ. Press, 1970.

Huxley, Aldous, *Themes and Variations,* Londra: Chatto and Windus, 1950.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernizm,* Bloomington: Univ. of Indiana Press, 1986.

Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman,* çev. Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.

Jameson, Fredric, *The Ideologies of History: Essays 1971-1986,* 2 cilt, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988.

—— *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.

Jay, Martin, "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and Visuality* içinde, Hal Foster (haz.), Seattle: Bay Press, 1988.

Junod, Phillipe, *Transparence et opacité: Essai sur les fondaments théoriques de l'art moderne,* Lozan: L'Age d'Homme, 1975.

Kofman, Sarah, *Camera obscura de l'idéologie,* Paris: Galilée, 1973.

Köller, Gottfried, *Das Leben des Biologen Johannes Müller,* Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1958.

Krauss, Rosalind, "Antivision", *October* 36 (Bahar 1986), s. 147-54.

—— "The Blink of an Eye", *The States of Theory: History, Art, and Critical Discourse* içinde, David Caroll (haz.), New York: Columbia Univ. Press, 1990.

—— "The Impulse to See", *Vision and Visuality* içinde, Hal Foster (haz.), Seattle: Bay Press, 1988.

—— "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal* 42, no. 4 (Kış 1982), s. 311-9.

Kroeber, Karl, "Romantic Historicism: The Temporal Sublime", *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities* içinde, Karl Kroeber ve William Walling (haz.), New Haven: Yale Univ. Press, 1978.

Kuhn, Thomas S., *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1977; Türkçesi: *Asal Gerilim,* çev. Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı, 1994.

—— *The Structure of Scientific Revolutions,* 2. basım, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970; Türkçesi: *Bilimsel Devrimlerin Yapısı,* çev. Nilüfer Kuyaş, İstanbul: Alan, 2000.

Kuyper, Eric de ve Emile Poppe, "Voir et regarder", *Communications* 34 (1981), s. 85-96.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* çev. Alan Sheridan, New York: Norton, 1978.

Lauxtermann, P. F. H., "Five Decisive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color", *Studies in the History and Philosophy of Science* 18, no. 3 (1987), s. 271-91.

Leary, David, E., "The Historical Foundations of Herbart's Mathematization of Psychology", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 16, (1980), s. 150-63.

—— "The Philosophical Development of the Conception of Psychology in Germany, 1780-1850", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 14 (1978), s. 113-21.

Leclerc, Hélène, "La scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne", *Histoire des spectacles* içinde, Guy Dumur (haz.), Paris: Gallimard, 1965, s. 581-624.

Lenoble, Robert, *Histoire de l'idée de nature,* Paris: Editions Michel Albin, 1969.

Lindberg, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

Lindsay, Jack, *Turner: His Life and Work,* New York: Harper and Row, 1966.

Löwith, Karl, *From Hegel to Nietzsche: The Revolution in Nineteenth-Century Thought,* çev. D.E. Green, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

Lukács, Georg, *History and Class Consciousness,* çev. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971; Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci,* çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1998.

Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure,* Paris: Klincksieck, 1978.

—— *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,* çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984; Türkçesi: *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor,* çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi, 2000.

—— "The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum* 22 (Nisan 1984), s. 36-43.

Magnus, Rudolf, *Goethe as a Scientist,* 1906, çev. Heinz Norden, New York: Henry Schuman, 1949.

Mandelbaum, Maurice, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought,* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1971.

—— "The Physiological Orientation of Schopenhauer's Epistemology", *Schopenhauer: His Philosophical Achievement* içinde, Michael Fox (haz.), Sussex: Harvester, 1980.

Marin, Louis, *Portrait of the King,* çev. Martha Houle, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988.

Markovits, Francine, "Diderot, Mérian, et l'aveugle", *Sur le problème de Molyneux* içinde, J. B. Mérian, Paris: Flammarion, 1984.

Mayor, A. Hyatt, "The Photographic Eye", *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, no. 1 (Yaz 1946), s. 15-26.

Mehlman, Jeffrey, *Cataract: A Study in Diderot,* Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1979.

Meredieu, Florence de, "De l'obscenité photographique", *Traverses* 29 (1983), s. 86-94.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception,* yay. haz. James M. Edie, Evansville, Ill.: Northwestern Univ. Press, 1964.

Metz, Christian, *Film Language,* çev. Michael Taylor, New York: Oxford Univ. Press, 1974.

Meyerson, Emile, *Identity and Reality,* çev. Kate Lowenberg, New York: Dover, 1962.

Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986.
Mitry, Jean, *Histoire du cinéma,* 2 cilt, Paris: Editions Universitaires, 1967.
Morgan, M. J., *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception,* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977.
Neale, Steve, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour,* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985.
Neite, W., "The Cologne Diorama", *History of Photography* 3 (Nisan 1979), s. 105-9.
Nichols, Bill ve Susan J. Lederman, "Flicker and Motion in Film", *The Cinematic Apparatus* içinde, Teresa de Lauretis ve Stephen Heath (haz.), Londra: Macmillan, 1980, s. 96-105.
Nisbet, H. B., *Goethe and the Scientific Tradition,* Londra: Univ. of London Press, 1972.
Oettermann, Stephen, *Das Panorama,* Münih: Syndikat, 1980.
Ostwald, Wilhelm, *Goethe, Schopenhauer, und die Farbenlehre,* Leipzig: Verlag Unesma, 1931.
Panofsky, Erwin, "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vortrage der Bibliothek Warburg* (1924-25), s. 258-330.
Paulson, Ronald, "Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses", *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities* içinde, Karl Kroeber ve William Walling (haz.), New Haven: Yale Univ. Press, 1978.
Petrysak, Nicholas G., "Tabula Rasa: Its Origins and Implications", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 17 (1981), s. 15-27.
Podro, Michael, *The Critical Historians of Art,* New Haven: Yale Univ. Press, 1982.
—— *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand,* Oxford: Oxford Univ. Press, 1972.
Pomian, Krzysztof, *L'ordre du temps,* Paris: Gallimard, 1984.
Prigogine, Ilya ve Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos,* New York: Bantam, 1984.
Quigley, Martin, *Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures,* Washington, D.C.: Georgetown Univ. Press, 1948.
Quintavalle, Arturo, "The Philosophical Context of Riegl's 'Stilfragen'", *On the Methodology of Architectural History* içinde, Demetri Porphyrios (haz.), New York: St. Martin's, 1981.
Rabinow, Paul, *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
Rajchman, John, "Foucault's Art of Seeing", *October* 44 (Bahar 1988), s. 89-117.
Reiss, Timothy J., *The Discourse of Modernism,* Ithaca, New York: Cornwell Univ. Press, 1982.
Ricoeur, Paul, *The Conflict of Interpretations,* çev. Don Idhe, Evanston: Northwestern Univ. Press, 1974.
Rienstra, Miller H., "Giovanni Battista della Porta and Renaissance Science",

doktora tezi, Univ. of Michigan, 1963.
Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton: Princeton Univ. Press, 1979.
Rose, Nikolas, "The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration", *Ideology and Consciousness* 5 (Bahar 1979), s. 5-70.
Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma,* 6 cilt, 1948; yeniden basımı: Paris: Denoel, 1973.
Sarduy, Severo, *Barroco,* Paris: Seuil, 1975.
Sartre, Jean-Paul, *The Family Idiot: Gustave Flaubert 1821-1857,* çev. Carol Cosman, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.
Sauvage, Leo, *L'affaire Lumière: Enquête sur les origines du cinéma,* Paris: Lherminier, 1985.
Schivelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century,* çev. Anselm Hollo, New York: Urizen, 1979.
Schulz, Juergen, "Jacopo de'Barbari's View of Venice: Map Making and Moralized Geography Before the Year 1500", *Art Bulletin* 60 (1978), s. 425-74.
Schwarz, Heinrich, *Art and Photography: Forerunners and Influences,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1985.
Sekula, Alan, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983,* Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
Sepper, Dennis L., *Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color,* Cambridge: Univ. of Cambridge Press, 1988.
Serres, Michel, *La communication,* Paris: Minuit, 1969.
—— *La système de Leibniz et ses modelès mathématiques,* Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
—— *La traduction,* Paris: Minuit, 1974.
Seymour, Charles Jr., "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura", *Art Bulletin* 46, no. 3 (Eylül 1964), s. 323-31.
Silliman, R. H., "Fresnel and the Emergence of Physics as a Discipline", *Historical Studies in the Physical Sciences* 4 (1974), s. 137-62.
Simmel, Georg, *The Philosophy of Money,* çev. Tom Bottomore ve David Frisby, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Simon, Gérard, "A propos de la théorie de la perception visuelle chez Kepler et Descartes", *Proceedings of XIIIth International Congress of the History of Science* içinde, cilt 6, Moskova: Editions Naouka, 1974, s. 237-45.
—— *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité,* Paris: Seuil, 1988.
Snyder, Joel, "Picturing Vision", *Critical Inquiry* 6 (Bahar 1980), s. 499-526.
Sternberger, Dolf, *Panorama of the Nineteenth Century,* New York: Urizen, 1977.
Tagg, John, "The Currency of Photography", *Thinking Photography* içinde, Victor Burgin (haz.), Londra: Macmillan, 1982.
Temkin, Oswei, "The Philosophical Background of Magendie's Physiology", *Bulletin of the History of Medicine* 20 (1946), s. 10-27.
Tiedemann, Rolf, "Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-

Werk", *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* içinde, Gary Smith (haz.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Toulmin, Stephen, "The Inwardness of Mental Life", *Critical Inquiry* (Güz 1979), s. 1-16.

Turbayne, Colin Murray, *The Myth of Metaphor*, New Haven: Yale Univ. Press, 1962.

Vartanian, Aram, *Diderot and Descartes: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1953.

Vattimo, Gianni, *The End of Modernity*, çev. Jon R. Snyder, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1988; Türkçesi: *Modernliğin Sonu*, çev. Şehabettin Yalçın, İstanbul: İz, 1999.

Virilio, Paul, *L'horizon négatif*, Paris: Galilée, 1984.

Wells, George A., "Goethe's Qualitative Optics", *The Journal of the History of Ideas* 32 (1971), s. 617-26.

Wheelock, Arthur K., "Constantijn Huygens and Early Attitudes Toward the Camera Obscura", *History of Photography* 1, no. 2 (Nisan 1977), s. 93-101.

—— *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, New York: Garland, 1977.

—— *Vermeer*, New York: Abrams, 1988.

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1973.

Wolman, Benjamin B., "The Historical Role of Johann Friedrich Herbart", *Historical Roots of Contemporary Psychology* içinde, Benjamin B. Wolman (haz.), New York: Harper and Row, 1968, s. 29-46.

Woodward, William R., "Fechner's Panpsychism: A Scientific Solution to the Mind-Body Problem", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 8 (Ekim 1972), s. 367-86.

—— "Hermann Lotze's Critique of Johannes Müller's Doctrine of Specific Sense", *Medical History* 19, no. 2 (Nisan 1975), s. 147-57.

Worringer, Wilhelm, *Abstraction and Empathy*, çev. Michael Bullock, New York: International Universities Press, 1948; Türkçesi: *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi, 1985.

Yolton, John W., *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.

Young, Robert M., *Mind, Brain, and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, Oxford: Clarendon, 1970.

Jonathan Crary
Gözlemcinin Teknikleri

"Görmeye ilişkin sorular her zaman bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgili olmuştur. Bu kitabın büyük bir bölümünde bir yanda insan bedeni, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünü on dokuzuncu yüzyılın başlarında nasıl yeniden tanımladığını ve bu yeni statüyle modernizm arasındaki ilişkiyi inceliyorum...

"Neden yeni bir tarih? Sanat tarihi insan algısının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında ortaya çıkan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı delilleri değil mi? İşte benim bu incelemem, tam tersine, görme tarihinin (eğer böyle bir şey mümkünse), temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunuyor. Bu kitabın hedefi sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da yalıtılabilir bir 'algı' kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmek. Çünkü gözlemci sorunu, aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz."

— Jonathan Crary

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-443-1

9 789753 424431

Metis Yayınları
www.metiskitap.com