bir fotoğraf felsefesine doğru

Vilem Flusser



HA
YA
LB
AZ

10 TL

>Hayalbaz Kitap 3
>Fotoğraf 3

BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNE DOĞRU

HA
YA
LB
AZ

Başka bir hayat mümkün!

Vilem Flusser, 1920 yılında Prag'da doğdu. Felsefi ve bilimsel çalışmalarına paralelel olarak, 1961 yılına kadar elektrik tarnsformatörleri üreten bir fabrikanın yöneticiliğini yaptı. Dilbilim ve felsefe alanındaki ilk makaleleri, Sublemento Literario do Estado de Sao Paulo dergisinde yayınlandı. 1962 yılında Brezilya Felsefe Ensitüsü üyeliğine seçildi ve Faap (İletişim ve İnsani Bilimler Okulu) tarafından iletişim felsefesi alanında profesörlük ünvanı aldı.

Yapıtları:
Linque a Realidade 1963, A Historia do Diabo1965, Da Religiosidade 1967, La Force du Quotidien 1972, Le Monde Codifie 1972, The New Television 1977, Pos-Historia 1982, Für Eine Philosophie der Fotografie 1983.

Prof. Dr. İhsan Derman, 1960 yılında Ankara'da da doğdu. 1981 yılında A.Ü İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve TV bölümünü bitirdi. 1988'de fotoğraf alanında doktora derecesi aldı. Yurtiçi ve yurtdışında fotoğraf sergileri açtı. Halen Bilgi Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü'nde, bölüm başkanı olarak görev yapmaktadır.

Kitaplar:
Hareket Halinde: 1968-2001 Fotoğrafik Seyahat Projesi 86/01, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004.
İstanbul: City of Memories and Hopes , İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004.
Fotoğraf ve Gerçeklik, (3.baskı) Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Makaleler:
"Sayısal Teknolojiler ve Basın Fotoğrafının Doğruluk Değeri", *Yeni Türkiye Dergisi*, No. 12, İstanbul, 1997; "Fotoğrafik Çerçevenin Saydamlığı", *Gösteri*, İstanbul, 1995, "Fotoğraf ve Fetişizm", *25. Kare*, İstanbul, Bahar, 1993.

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRMENİN NOTU v

GİRİŞ NOTU 1
GÖRÜNTÜ 3
TEKNİK GÖRÜNTÜ 11
AYGIT 19
FOTOĞRAFLAMA DAVRANIŞI 33
FOTOĞRAF 43
FOTOĞRAFIN DAĞITIMI 53
FOTOĞRAFIN ALIMLANMASI 63
FOTOĞRAFİK EVREN 73
FOTOĞRAFİK EVRENDE ALIŞKANLIK 75
BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNİN GEREKLİLİĞİ 87

TERİMLER SÖZLÜĞÜ 95

© 2009, Hayalbaz Kitap
Fotoğraf: 3

BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNE DOĞRU

VILEM FLUSSER

Çeviren: İhsan Derman

Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz
Kapak Tasarımı: Hürel Çobanoğlu
Kapak Fotoğrafı: Uygar Özel

1. Baskı: Nisan 2009 1000 adet
Sertifika No: 13756
ISBN: 978-605-60600-0-7

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalbaz Kitap'a aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

© 1983 European Photography Andreas Müller - Pohle
European Photography, P.O. Box 3043, D - 3400 Göttingent Germany

Baskı ve Cilt:
Kitap Matbaacılık
(0212) 482 99 10

Genel Dağıtım:
Yorum Sanat Yayınevi
(0212) 286 17 51 - 276 32 11

Hayalbaz Kitap Nazmiye Şahin
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk.
No: 3/A Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20 - 21

ÇEVİRMENİN NOTU

Bu kitap, fotoğraf konusuna genel bakışın dışında önemli farklı görüşler getirmektedir. Vilem Flusser içinde bulunduğumuz kültürel krizi ve bu krizin neden olmaya başladığı insani ve toplumsal yapı değişikliğinin anlaşılmasında, fotoğrafın estetik, bilimsel ve politik boyutlarının incelenmesinin, işlevsel bir başlangıç noktası oluşturacağına inanmaktadır. Bu nedenle, yapıtta metin kültüründen görüntü kültürüne, tarihin doğrusallığından büyü dünyasının çift boyutluluğuna, sanayi toplumundan sanayi-sonrası topluma geçiş süreçlerini incelemektedir. Bu görüş, fotoğrafın birçok düşünür tarafından bugüne kadar çizilmiş sınırlarını aşmakta ve onu, içinde bulunduğumuz kültürel geçiş döneminin anlaşıl-

masına kaynaklık edebilecek öncelikli bir ortam olarak değerlendirmektedir.

Ancak konu ile ilgili temel kaynakların bile henüz Türkçe'ye çevrilmiş olmaması, bu çalışmanın bilimsel ve güncel bağlamda yerli yerine oturmasını engellemektedir. Aynca orjinal metindeki bazı sözcüklere yazar tarafından felsefi düzlemde farklı anlamlar yüklenmesi (örneğin; "information" ve "to inform" fiiline bilgi iletme anlamı dışında biçim değişikliğine neden olma yönünde yorumlar katılmıştır. Nesneye ait bilginin değiştiği oranda biçim değişikliğine de neden olunacağı veya nesnenin biçimindeki bir değişikliğin, nesneye ait bilgileri de değiştireceği türünden varsayımlara bağlı anlamlar geliştirilmiştir) metnin Türkçe'ye aktarılmasını da yer yer sorunlu hale getirmiştir. Bu zorluk Terimler Sözlüğü gibi bir bolümün eklenmesiyle bir ölçüde giderilmeye çalışılmıştır.

"Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru", Vilem Flusser'in Türkçeye çevrilen ilk kitabı olmasının yanısıra, fotoğrafı örnek alan ancak bu özel boyutun dışında medyaya ilişkin önemli ipuçları vermesiyle, farklı ve yeni yaklaşım biçimleri için öncül bir nitelik üstlenmektedir.

GİRİŞ NOTU

Bu yazı, insan uygarlığının başlangıcından bu yana iki dönüm noktasına tanık olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bunlardan ilki, yaklaşık olarak MÖ ikibinin ikinci yansına rastgelen "doğrusal yazının (linear writing) bulunuşu"dur. ikincisi ise, bizim de bugün şahit olduğumuz "teknik görüntülerin icadı"dır. Uygarlık süreci içinde çok eski zamanlarda diğer bazı dönüm noktalarının yaşanmış olduğu da bir gerçektir, ancak bunların gözlemimiz dışında kalmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu varsayım uygarlığın - insan varlığının - temel bir yapısal değişiklik süreci yaşadığına dair şüpheden kaynaklanmaktadır. Yazının amacı da bu şüpheci girişime elle tutulur bir nitelik kazandırmaktır.

Çalışmanın varsayımsal doğasını korumak için, ilgili konular için diğer kaynaklardan alıntı yapmaktan kaçındım. Bu nedenle kaynakça da yoktur. Bunun yerine, metin içinde geçen bazı terimleri açıklayacağım umduğum bir sözlük verilmiştir. Sözlükteki açıklamaların genel geçerliliği yoktur, kendi kendilerine ve metin içinde üstlendikleri anlamlara yöneliktirler. Ancak burada sunulan yansıtma ve analiz doğrultusundan daha farklı yönlere ulaşmak isteyen okuyucular için işlevsel birer varsayım durumundadırlar.

Bunlara göre çalışma, geniş boyutlu bir tez savunusundan çok, fotoğraf konusundaki tartışmalara felsefi düzlemde bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

GÖRÜNTÜ

Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Birçok hallerde, "dışarıda" olan bir şeyi gösterirler. Zaman ve mekan ile ilgili dört boyutu soyutlayarak, iki boyutlu bir düzleme indirger ve bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanılırlar. "Dışardan" alınan ve zaman/mekan düzeyinde yapılan bu soyutlama ve sözkönusu soyutlamanın tekrar "dışarıya" yansıtılması gibi bir kapasite "görüntüleştirme" (imagination) olarak tanımlanabilir. Tanımlamadan kasıt, görüntü üretebilme ve deşifre edebilme, fenomenleri iki-boyutlu semboller halinde kodlama ve sonra bu türden sembollerin kodlarını açma özelliğidir.

Görüntülerin anlamı onların yüzeylerinde yatmaktadır. İlk bakışta algılanabilir. Ancak bu aşamada ele geçiri-

len anlam yüzeyseldir. Eğer sözkonusu anlamın derinliklerine inmek istiyorsak, bakışımızı görüntü yüzeyinde gezdirmemiz ve soyutlanmış boyuttan tekrar biraraya getirmemiz gerekecektir. Gözlerin görüntü yüzeyindeki bu hareketine "tarama" denir. Bu hareketin karmaşıklığına görüntünün yapısı ve onu alımlayanın niyeti etki etmektedir. Dolayısıyla sözkonusu tarama eyleminin asıl amacı olan görüntünün anlamının açıklanması, iki farklı niyetin sentezi olarak ortaya çıkmaktadır; biri görüntünün kendisinde belirgin olan niyet, diğeri de alımlayanın niyeti. Böylece, görüntüler, örneğin, sayılar gibi sembol-kompleksleri "doğrudan" göstermezler ama sembol-komplekslerinin yan anlamlarını içerirler: görüntüler yorum için yer bırakırlar.

Tarayıcı bakış görüntü yüzeyi üzerinde dolaştıkça, görüntü öğelerini birbiri ardına kavrar: aralarında bir zaman ilişkisi kurar. Daha önce zaten görülmüş bir öğeye yeniden döner ve böylece "önce"yi "sonra"ya dönüştürür. Taramayla yeniden kurulan zaman boyutu, sonsuza giden bir döngüye aittir. Bakış, aynı imge öğesine tekrar tekrar dönebilir ve o öğeyi imgenin anlamının merkezi haline getirebilir. Tarama imgenin öğeleri arasında anlamlı ilişkiler kurar. Tarama yoluyla yeniden kurulan mekansal boyutlar, bir öğenin diğer bir görüntü öğesinin anlamını belirlediği ve aynı zamanda kendi anlamının da başka öğeler tarafından belirlendiği anlamlı bir ilişkiler bütününün doğmasına neden olur.

Görüntülerden yeniden kurgulanan zaman ve mekan daha çok, her öğenin kendini tekrarlayabildiği ve anlamlı

bir bütünün parçası bulunduğu "büyü" dünyasına aittir. Büyü dünyası, hiçbir şeyin kendini tekrarlayamadığı ve her şeyin kendinden önce gelenin bir "sonucu" ve kendinden sonra gelenin "nedeni" olduğu "tarihsel doğrusallıktan yapısal bakımdan çok farklıdır. Örneğin; tarihsel dünya içinde, güneşin doğuşu horozun ötüşünün bir nedeni sayılırken, büyü dünyasında güneşin doğuşu horozun ötüşünün bir nedeni sayıldığı kadar horozun ötüşü de, güneşin doğuşunun bir nedeni sayılır. Bu anlamda görüntülerin büyüsel anlamları olduğu söylenebilir.

Görüntülerin deşifre edilmesi amaçlandığında onların büyüsel özellikleri de kesinlikle göz önünde bulundurulmalıdır. Onları "dondurulmuş olay"lar olarak görmek yanlıştır. Aksine görüntüler, olayların "durum"lara çevrilmesidir, olayların yerini görünümlerle tutarlar. Görüntülerin büyüsel güçleri, onların yüzey yapılarından, içsel çelişkilerinden ve barındırdıkları diyalektik özelliklerden kaynaklanmaktadır.

Görüntüler, insan ve dünyası arasındaki dolayımlarıdır (mediatioris). İnsan, bağımsız olarak "vardır" bu insanın dünyaya erişiminin dolaylı olması demektir: Görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı birbirine yaklaştırırken araya girerler. Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken, birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da "yenidensunmuş" olurlar. Böylelikle, insan kendi ürettiği görüntülenin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye

başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak, içinde yaşanılan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamı' na dönüşerek, "görüntüsel" bir hal alır. Görüntülerin işlevlerinin barındırdığı bu "ters-işlerlilik" özelliği, "putperestlik" (idplatry) olarak bile tanımlanabilir. Günümüzde her yerde hazır ve nazır olan görüntüler artık gerçekliğin birer belirleyicileri olarak, insan için, içinde yaşanılacak olan görüntüsel bir senaryo yaratırlar. Dolayısıyla burada bir isyan gözardı edilmektedir. Şöyle ki; insanoğlu artık içinde yaşadığı dünyaya bir açıklama getirmeyi umduğu görüntüler arasında yolunu aramak zorunda kalmıştır. Kendi ürettiği görüntüleri deşifre etmek yerine onların bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Sonuç olarak, yaratılan "görüntüleştirme" amacı bir tür "yanılsamaya" dönüşmüştür.

İmge iletiminin içsel diyalektiğinin bu kadar kritik bir duruma girmesi yeni değildir. İnsanoğlu daha M.Ö.2000 yıllarında kendi görüntülerine yabancılaşmıştı. O zaman da yine insan, bu görüntülerin ardında yatan gerçek niyeti araştırmaya yönelmişti. Bunun için dünya ve kendi arasına koyduğu perdeyi yırtmaya kalktı. Yöntemi, görüntü öğelerini tekrar düzene koymak ve birbirine denk getirmekti. "Doğrusal yazı"yı buldu. Bunu yaparken de, büyünün döngüsel zamanını tarihin dağrusal zamanına dönüştürdü. Bu aşamada, kelimenin tam anlamıyla tarih ve "tarihsel bilinç" yaratılmış oldu. O günden bu yana tarihsel bilinç, büyüsel bilinç ile mücadeleye girmiştir. Görüntülere karşı girişilmiş bu mücadelenin en belirgin aşamalarına

Yahudi peygamberlerde, Yunan düşünürlerinde, özellikle Platon'da rastlanmaktadır.

Tarihsel bilincin büyüye, dolayısıyla metinlerin de görüntülere karşı verdiği mücadele tarih içinde sürekli gündeme gelmiştir. Yazının bulunmasından sonra "kavramsallaştırma" (conceptualization) olarak nitelenen yeni bir kapasite de doğdu. Bu, yüzeylerden satırların soyutlanarak elde edilmesi, dolayısıyla metinlerin üretilip deşifre edilebilmesini kapsayan bir nitelikti; Kavramsal düşünce, görüntüsel düşünceden daha soyut bir yapıydı. Çünkü kavramsal düşünce görüngülerden, doğrusallık dışındaki tüm boyutları soyutlayabiliyordu. Yazının bulunuşuyla insan dünyadan bir adım daha uzaklaştı. Metinler, dünyadan çok yırtıp attıkları görüntüleri kastetmektedir. Metinleri deşifre etmek demek, onların ne tür görüntüleri kastettiklerini açığa çıkarmak demektir. Metinlerin amacının görüntüleri açıklamak olduğu veya görüntü öğelerini ve düşünceleri, kavramlar oluşturacak biçimde yeniden kodlamak olduğu söylenebilir. Dolayısıyla metinler, görüntülerin meta-kod'larıdır.

Metin ve görüntü arasındaki mücadele, yine kendi aralarındaki ilişki sorununu gündeme getirmektedir. Aynı zamanda bu tarihin en önemli sorunudur. Orta Çağda sözkonusu sorun, metinlere sadık Hıristiyanlıkla, inkarcıların putperestliği arasındaki mücadele görünümünde ortaya çıkmıştı. Günümüzde ise aynı mücadele, metinsel bilimler (textual sciences) ve imgelemsel ideolojiler (imaginary ideologies) arasında sürmektedir. Bu aslında diyalektik bir savaşımdır. Hıristiyanlık, putperestlikle müca-

dele ettiğinde görüntüleri özümsemiş ve kendisi de putperestleşmiştir. Bunun gibi, ideolojilere karşı mücadele veren bilim de, görüntüleri özümsedikçe giderek ideolojik bir yapıya bürünmektedir. Bu diyalektiğin açıklaması kısaca şudur; metinler görüntüleri açıklarken, kendi anlamlarını açığa kavuştururken yine görselleşmektedirler. Böylelikle, kavramsal düşünce büyüsel düşünce ile mücadeleye girdiğinde, büyüsel düşünce bu konudaki kavramların açıklık kazanması için yine kavramsal düşüncenin içine kaçınılmaz olarak sızmaktadır. Bu diyalektik süreç içinde sonuç olarak her iki taraf da, birbirine etki etmektedir. Böylelikle metinler daha görüntüsel, görüntüler ise daha kavramsal hale gelmektedir. Bu süreç, en yüksek derecede görüntüleme bilimsel metinlerde bile görülünceye kadar ilerler ve bilgisayarlar tarafından üretilen görüntülerde yüksek derecede kavramsallaştırma görülebilir. Sonuç olarak, asıl kod hiyerarşisi altüst olur ve -kökeninde imgelerin meta-kodları olan- metinler artık kendi meta-kodları için görüntülere sahip olabilir.

Bununla birlikte, bu diyalektik için söylenecek daha çok şey vardır. Yazı da görüntüler gibi, insan ve dünyası arasına giren bir araç olduğu için, yine aynı içsel diyalektiği barındırır. Yazı yalnızca görüntülerle çelişmeyip ayrıca kendisi içsel bir çelişki barındırır. Yazı, insan ve görüntüler arasında açıklayıcı bir işlev üstlenmiştir. Bundan ötürü de, insan ve görüntüler arasına girerler. Dünyayı insan için saydam hale getirecekken onu saklarlar. Böyle olunca da, insanoğlu metinleri açıklayamaz, anlamlarını tekrar kurgulayamaz hale gelmektedir. Metin-

ler akıl almaz ölçüde gelişmekte ve insan da kendi ürettiği metinlerin bir işlevi haline dönüşmektedir. Sonuç olarak, tıpkı putperestliğin yarattığı yanılsamayı oluşturan bir "metinperestlik" de geliştirilmiş olur. Hıristiyanlık ve Marxizm, sözkonusu metinperestliğe uygun birer örnek olarak verilebilir. Bu yaklaşımlarla, metinler açıklanması amaçlanan dünyaya deşifre edilmeden yansıtılmaktadır. Dolayısıyla insan kendini, edineceği deneyimlerde, elde edeceği bilgilerde, yapacağı değerlendirmelerde hep metinlerin bir işlevi olarak konumlanır hale getirmektedir. Metinlerin görüntüsel olmayan özelliklerine uygun olarak verilebilecek en çarpıcı örnekler, bilimsel söylem (discourse) içeren metinlerdir. Bilimsel evrenin, -ki bu da tüm betimsel metinlerin anlamının toplamına eşittir- görselleşebileceği düşünülmez. Bilimsel evrene ait birtakım şeyleri zihinde canlandırmaya çalıştığımızda büyük olasılıkla yanlış bir kodaçımının kurbanı oluruz, izafiyet kuramındaki birtakım denklemlerin anlamını görselleştirmeye kalkan biri zaten bu denklemlerin ne ile ilgili olduğunu bilmiyordur. Son aşamada, bütün kavramların anlamları düşüncelerde yatar, buna göre de bilim'in evreni tamamen "boş"tur.

Metinperestlik, 19. yy'da çok kritik bir aşamaya gelmiştir. Bu en açık anlamda tarih'in sonu demekti. Bu anlamda tarih, görüntülerin kavramlara dönüştürülmesi, görüntülerin açıklanması, gelişen kavramsallaşma anlamına geliyordu. Ancak metinlerin görselleştirilemediği bir dönemde herhangi bir açıklamadan da sözedilemez ve tarih de etkinliğini yitirir.

Tam bu kritik dönemde teknik görüntüler icad edilmiştir. Ve tekrar metinler görsel olarak açıklanabilmiş, tarih de içinde bulunduğu güç durumdan kurtarılmıştır.

TEKNİK GÖRÜNTÜ

Teknik görüntüler bir "aygıt" (apparatus) tarafından üretilen görüntülerdir. Aygıtların da, uygulanmış bilimsel metinlerin bir sonucu olması, teknik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirmektedir. Bu nedenden ötürü, teknik görüntülerin ontolojik ve tarihsel konumu, geleneksel görüntülerden çok farklıdır. Tarihsel açıdan, geleneksel görüntüler, ortaya çıkışını gelişkin metinlere borçlu olan teknik görüntülere oranla onbinlerce yıl öncelik taşırlar. Ontolojik açıdan ise, geleneksel görüntüler birinci derecede soyutlamalar olarak görülebilir, çünkü onlar içinde yaşanılan dünyadan doğrudan soyutlama yoluyla alınmışlardır. Buna göre, teknik görüntüler üçüncü derecede soyutlamalar olarak ka-

bul edilir. Nedeni de, onların yaşanılan dünyadan soyutlama yolu ile elde edilmiş görüntülerden yine aynı yöntemle ortaya çıkanlan metinlerin (bilimsel) bir sonucu olduğudur. Aynı şekilde yine tarihsel açıdan geleneksel görüntüler "tarih öncesine ait" (prehistorical) olarak nitelenirken, teknik görüntüler de, "tarih sonrasına ait" (post-historical) olarak nitelenir. Ontolojik açıdan, geleneksel görüntüler "görüngüleri" kastederken, teknik görüntüler de "kavramları" kastetmektedir. Teknik görüntüleri deşifre etmek onların konumlarının okunmasını gerektirmektedir.

Teknik görüntüleri deşifre etmek zordur, çünkü onların görünümleri böyle bir sürece gerek sınadığı sanısını yaratır. Bir parmak izinde anlam, eylemin nedeni (parmak), görüntü de sonucu (iz) sayılırsa, teknik görüntülerin anlamının da yüzeyde kendiliğinden oluştuğu düşünülür. Teknik görüntülerde işaret edilen dünyanın, kendilerinin varoluş nedeni olduğuna inanılır. Ayrıca teknik görüntüler, kendi varlıklarını anlamlarına bağlayan, kesintisiz en son nedensel ilişki halkası olarak görülür. Şöyle ki; içinde yaşanılan dünya, güneş ışığını ve diğer ışınları yansıtır, bu yansıyan ışık yine ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedildiği zaman (optik, kimyasal ve mekanik birtakım süreçler sonunda) "teknik görüntü" oluşur. Bu tür görüntülerin, varlıklarını gerçeklikle aynı düzlemde sürdürdükleri sanılır. Teknik görüntülere bakıldığında, onlar deşifre edilmesi gereken bir simgeler bütünü olmaktan çok, kastettikleri dünyanın birer arazı sayılırlar ve anlamlarının da dolaylı olarak algılanabileceği sanılır.

Teknik görüntülerin bu nesnel ve simgesel olmayan özellikleri, onları izleyenlerde bir pencereden dünyayı seyrettikleri izlenimini yaratır. İzleyen, onlara kendi gözlerine güvendiği kadar güvenir. Çoğunlukla eleştirdiği nokta ise, görüntünün kendisi veya üretim biçiminden çok, dünyanın sözkonusu pencereden nasıl gözüktüğü, eşdeyişle, kullanılan "bakış" ile ilgilidir. Bu yaklaşım, günümüzde olduğu gibi, teknik görüntülerin metinlerin yerini almaya başladığı birçağda çok tehlikelidir.

Aslında eleştirel olmayan bu yaklaşım tehlikelidir çünkü, teknik görüntülerin "nesnelliği" bir yanılgıdır. Gerçekte onlar bir görüntüdürler ve-bu yüzden de simgeseldirler. Üstelik, geleneksel görüntülerden daha soyut bir simgeler bütünüdürler. Önce de değinildiği gibi, metinlerin metakod'larıdırlar ve kastettikleri genellikle metislerdir, ancak çok dolaylı olarak dünyayı kastederler. Teknik görüntüler varlıklarını çok yeni bir görüntüleştirme (imagination) biçimine borçludurlar. Bu, metinlerin içerdiği kavramların görüntü olarak kodlanmasını gerektiren bir süreçtir. Dolayısıyla, teknik görüntülerle kastedilen, dünya hakkındaki kavramların tekrar kodlandığıdır.

Geleneksel görüntüler sözkonusu olduğunda, simgelerle uğraştığımızı kolaylıkla söyleyebiliriz. Örneğin; ressam bu tür görüntüler ve anlamları arasına giren bir unsurdur. Ressam zihnindeki görüntü simgelerini, fırça aracılığıyla/boyaları herhangi bir yüzey üzerine sürerek aktarır. Bu tür görünyü deşifre etmek istediğimizde ressamın zihnindeki; kodlama sürecine uygun olarak bir kod-açımı'na gitmeniz gerekir. Fakat teknik görüntüler sözkonusu oldu-

ğunda süreç bu kadar basit değildir. Burada da görüntü ve anlamı arasında birtakım unsurların girdiği doğrudur. Örneğin kamera ve onu kullanan kişi. Ancak teknik görüntülerin üretilmesinde kullanılan aygıt'ı kullanan kişinin aslında görüntü ve anlamının arasına girdiği söylenemez. Aksine; anlamın bu unsura bir taraftan girdi olarak girdiği, diğer taraftan da yine çıktı olarak çıktığı söylenebilir. Ancak unsur ile ilgili bu geçiş gizlidir. Unsur kara-kutudur. Teknik görüntülerin kodlanma süreci bu kara kutu içinde geçmektedir. Ve teknik görüntüleri konu alan her eleştirinin amacının bu kutunun içinin aydınlanmasına yönelik olması gerekir. Eleştiriler bunu yapamadığı sürece teknik görüntüler konusunda cahil kalmaya mahkûmuz.

Ancak bütün bunlara karşın, teknik görüntüler konusunda bu aşamada da birtakım fikirler yürütülebilir. Örneğin teknik görüntüler birer pencere değil, yalnızca görüntüdürler. Her şeyi, durum'lara dönüştürerek, büyü yayarlar, bu özellik de onları alımlayanlar tarafından tekrar içinde yaşanılan dünyaya yansıtılır. Teknik görüntülerin barındırdığı büyüsel özellikleri ile ilgili örnekler kolaylıkla görülebilir; yaşama nasıl büyüsellik kattıkları, her şeyi nasıl onların bir işlevi olarak yaşadığımız, nasıl onların birer işlevi olarak bilip, değerlendirip, davrandığımız. Dolayısıyla, bu aşamada sözkonusu büyüselliğin ne tür olduğunun sorulması önemlidir.

Teknik görüntülerin içerdiği büyüsellik, geleneksel görüntülere ait olandan çok farklıdır. Bir televizyon ekranı veya sinema perdesi karşısında duyduğumuz çekicilik, mağara resimleri veya Etrüsk mezar freskleri karşısında

duyduğumuz çekicilikten çok farklıdır. Televizyon ve sinema varlıklarını, mağara resimlerinden ve Etrüsk freskelerinden çok daha farklı bir gerçeklik düzeyinde sürdürürler. Eski büyüler, tarih öncesine aittir. Eşdeyişle tarihsel bilinçten önce yer alırlar. Ancak yeni büyüler, tarih sonrasına aittir ve tarihsel bilincin yerini almışlardır. Eski büyüler dünyayı değiştirmeyi amaçlarken, yeni büyüler dünya ile ilgili kavramlarımızı değiştirmeyi amaçlamaktadırlar. Dolayısıyla bu konuda ikincil düzeyde, daha soyut bir büyüsellik ile uğraştığımız söylenebilir.

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

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

M.Ö. 2000 yıllarında, görüntülerin büyüselliğini önlemek için doğrusal yazı bulunmuştur. Ancak o zamanlar bu amacın farkına varıldığı söylenemez. Teknik görüntülerin ilki olarak 19.yy'da icad edilen fotoğraf, mucidlerinin henüz farkında olmamalarına rağmen, metinlere yeni-

den büyüsellik katma amacı taşıyordu. Dolayısıyla, fotoğrafın ortaya çıkışı da, yazının bulunuşu gibi tarih içinde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Nasıl yazının bulunuşu ile putperestliğe karşı bir savaşım başlatılmışsa, fotoğrafın bulunuşu ile de metinperestliğe karşı bir mücadele başlatılmış oluyordu.

XIX. yüzyılda durum şuydu: Yazılı basının icadı ve zorunlu eğitim hareketi nedeniyle herkes ister istemez okuryazar olmuştu. Bunun sonucu olarak gelişen tarihsel bilinç, o zamana değin "büyüsel" olarak yaşamış bir toplumsal sınıf olan köylülerin içine sızarak, "tarihsel" olarak yaşamaya başladığı söylenebilecek "proleterya" sınıfını doğurdu. Şu gazete, kitap ve bildiri gibi ucuz metinlerle gerçekleşmişti. Her tür metin ucuzdu ve bu ucuzluk, ucuz bir tarihsel bilincin dolayısıyla yine ucuz kavramsal düşüncelerin gelişmesine neden oldu. Bu da beraberinde iki ayrı gelişmeyi getirdi; bunlardan ilki, geleneksel görüntülerin, sözkonusu metin seli yüzünden müze ve galeriler gibi artık gettolara da sığınmasıydı. Toplum genelinde deşifre edilemedikleri için de büyüsel bir nitelik kazandılar ve güncel yaşam üzerindeki etkilerini yitirdiler. Diğeri ise, ucuz kavramsal düşüncelerin yeterli olmayacağı büyüsel metinlerin kendilerini alımlayabilecek seçkin bir sınıfın oluşmasıydı (örneğin, bilimsel yazın. vb.) Böylelikle uygarlık üçe bölünmüş oldu. İlki, geleneksel görüntülerle beslenen ve kavramlarla zenginleşen "güzel sanatlar" idi. Diğeri ise büyüsel metinlerle beslenen bilim ve teknoloji idi. Sonuncusu ise, ucuz metinlerle beslenen kitlelerdi. Uygarlığın bu anlatılan dikiş yerlerinden patlamasını ön-

lemek amacıyla teknik görüntülerin tüm toplum için geçerli sayılabilecek genel bir kodlama biçiminin gerekliliğinden dolayı icad edildikleri de düşünülebilir.

Teknik görüntüler, ilk olarak görüntüleri tekrar güncel yaşamın içine sokmak; ikinci olarak büyüsel metinlerin görüntüleştirilebilnlelerini sağlamak; üçüncü olarak da ucuz metinlerde saklı olan büyüselliği bilinç düzeyine çıkarma amacını içermekteydi. Ayrıca, sanat, bilim ve politikada genel olarak kabul edimiş değerlere uygun ortak bir payda sağlanacağı düşünülüyordu. Aynı anda "güzel", "gerçek" ve "iyi" olarak, bilim, sanat ve politika alanındaki krizin üstesinden gelinebileceği, genelgeçer bir kod biçimini oluşturuyordu.

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

Teknik görüntülerin işlevlerini böyle sürdürmelerinin nedeni herhangi bir akışı engelleyen bir "baraj"a benzemelerindendir. Teknik görüntüler tarafından yerleri alı-

nan geleneksel görüntüler de, sonsuz sayıda yenidensunulacak bir biçime dönüşmektedirler (Örneğin; resim sanatına ilişkin afişler vb). Aynı şekilde bilimsel metinler de, teknik görüntüler tarafından kodları değiştirilerek büyüsel özellikler kazanırlar (örneğin; Einstein'ın denklemlerini görüntüleştirmeyi sağlayacak modeller gibi). Bunlar gibi teknik görüntüler ile etkileşen ucuz metinlerin (gazete, dergi makaleleri, bildiriler, ucuz romanlar, vb.) barındırdığı içsel ideoloji ve büyüsellik, yeniden kodlanarak, teknik görüntülere ait bir büyüselliğe dönüşmektedir (örneğin; foto-romanlarda olduğu gibi). Böylelikle teknik görüntüler yüzeydeki tarihi yok ederek, onun yerine ebedi ve döngüsel bir toplumsal hafıza yaratırlar.

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

AYGIT

Teknik görüntüler, aygıt tarafından üretilirler. Aygıtın nitelikleri ilk bakışta, bir fotoğraf makinasının özelliklerine benzetilebilir ve sözkonusu makina incelendiğinde de, embriyonik aşamadaki bir aygıtın özellikleri hakkında fikir sahibi olunabilir. Bu anlamda fotoğraf makinası, tekelleşen idari aygıt veya gözümüzden kaçan elektronik aygıt çipleri gibi, günümüz ve yakın geleceğin büyük ölçüde belirleyicisi sayılan aygıtların bir prototipi olarak görülebilir. Kameranın incelenmesi, aygıt kavramının anlaşılabilmesi için bir basamak oluşturur. Ancak bu inceleme, aygıtın anlamı konusunda bir takım ortak düşüncelere varılmadıkça olanaksızdır.

Latince kökenli olan "apparatus" sözcüğü, "hazırlamak" anlamına gelen "apparare"den türetilmiştir. Latin-

cede aynı zamanda "praeparare" fiili de bulunmaktadır. Ancak fark yalnızca "ad" ve "prae" takılarındadır. "Apparare" sözcüğünün ingilizce'deki en yaygın karşılığı "hazır duruma getirmek"tir. Bu anlamda apparatus (aygıt) kendini bir şeye hazırlayan nesne durumundadır. Fotoğraf makinası kendini görüntü kaydetmek için hazırlar. Bir şeyin beklenmesi gibi gerekli olan özellik, ancak aygıt etimolojik açıdan incelendiğinde açıklık kazanabilir.

Ancak, yalnızca etimoloji bu tanımlama için yeterli değildir. Aynı zamanda aygıtın ontolojik konumu, gerçeklik düzeyi ve varlığı da hesaba katılmalıdır. Aygıtların üretilmiş" (pro-duced) nesneler olduğuna hiç şüphe yoktur. Fakat bunlar aynı zamanda doğadan, bizim bulunduğumuz düzeye ulaşan (con-duced) nesnelerdir. Bu tür nesnelerin tümüne "kültür" denilebilir. Aygıt, kültürün bir parçasıdır ve incelendiklerinde de sözkonusu kültür kendiliğinden ortaya çıkar. Kimi zaman aygıt terimi doğal görüngüler için de kullanılır. Örneğin; hayvanların sindirim aygıtları vb. Ancak bu sözcüğün metaforik kullanımından başka bir şey değildir. Bu anlamda, eğer kültürümüzde aygıt varolmasaydı, sözcük hayvan organları yerine de kullanılmazdı. O halde aygıt kültürel bir nesnedir.

Kısaca, bir toplumda iki tür kültürel nesne olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki tüketilen nesnelerdir diğeri ise, bu nesneleri üreten nesnelerdir. Her iki tür nesne de işlevsel, yararlı ve toplumsal açıdan değerlidir. Bu aslında doğa ve kültür bilimleri arasındaki ayrımdır. Kültür bilimleri, nesnelerin ardındaki niyetleri (üretim amaçları,

vb.) araştırır. Kültür bilimleri, doğa bilimlerinin sorduğu "neden" sorusunun yanında aynı zamanda "niçin" sorusunu da sorar. Bu ölçütlere göre fotoğraf makinası da, fotoğraf üretimi ardındaki niyeti gizlemektedir. Ancak aygıt'ı bir alet (tool) olarak gördüğümüzde bazı şüpheler ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki; bir fotografik görüntü, "ayakkabı" veya "elma" gibi bir tüketim nesnesi mi, yoksa bir "makas" veya "iğne" gibi üretim aleti midir?

Aletler, sözkonusu üretim süreci içerisinde, nesneleri doğada bulunduğu konumdan alarak, bizim bulunduğumuz yaşam düzeyine ulaştırırlar. Bunu yaparken de, sürece tabi olan nesnenin özgün biçimini değiştirerek (inform) yeni bir biçime dönüştürürler. Kısaca aletlerin nesnelerin biçimini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Yeni biçime kavuşan nesneler artık doğallıklarını yitirerek, kültürel nesne durumuna dönüşürler. Biçimlendirici (üpormative) ve üretici olan bu aşamaya kısaca "çalışmak" (to work), eylelemin sonucunda ortaya çıkana ise "çalışma" (a work) denir. Örneğin; elma gibi bazı çalışmaların tabi tutulduğu üretim süreci, ayakkabı gibi bir nesnenin üretim sürecine oranla daha az biçimlendiricidir. Ayakkabı gibi bir nesnenin, üretim aşamasının başlangıcı hayvan derisi biçiminde bulunuşuna dayanır. Böylelikle, makas bir elma için az biçimlendirici bir alet sayılırken, bir iğne ayakkabı için hayli biçimlendirici bir alet durumundadır. Şöyle ki; bir elmanın ağaç dalındaki görünümü ile tabaktaki biçimi arasında pek âz fark bulunurken, hayvan derisinin iğne gibi bir alet yardımıyla ayakkabı haline dönüşümü arasındaki fark daha büyüktür. Bunun gibi bir fotoğraf görüntüsü de

taşıdığı biçimsel değerler yüzünden iğne türünden bir alet olarak değerlendirilebilir mi?

Aletler, dişler, eller, kollar, bacaklar gibi insan uzuvlarının birer uzamışıdırlar. Doğadan nesneleri insanın tek başına yapabileceğinden daha kolay alırlar, afetler şekil olarak da uzantısı oldukları uzuvlara benzerler. Örneğin; parmağın oka, çekicin yumruğa benzemesi gibi. Aletlerin "ampirik benzetimler" oldukları da söylenebilir. Sanayi Devrimi ile sözkonusu aletler de bir değişime uğrayarak "teknik" özellikler kazanmışlardır. Daha verimli hale gelmişler, fiyatları artmış, ürettikleri ucuzlamış ve çeşitlenmiştir. Bu tür aletlere artık "makina" denmektedir. Buna göre, gelişen optik kuramlardan yararlandığı ve göz gibi insani bir uzvu taklit ettiğinden ötürü fotoğraf kamerası, bir makina sayılabilir mi?

Aletler makina olunca, insan ile olan ilişkileri de tersine dönmüştür. Şöyle ki; sanayi devrimi öncesi insan aletler tarafından çevrelenmişken, sanayi devrimi sonrası makinalar insanlar tarafından çevrelenmiştir. Bu tam "devrim" anlamını karşılayan bir değişmedir. Sanayi devrimi öncesi, insanlar sabit, aletler değişken öğeler olarak sayılırken, sanayi devrimi sonrası makina sabit öğe insanlar değişken olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Önceleri, aletler insanın bir işlevi olarak çalışırken, sonraları insanlar makinaların birer işlevi olarak çalışmaya başlamışlardır. Bu, fotoğraf makinası sözkonusu olduğunda da geçerli midir?

Sanayi devrimi ile birlikte sözkonusu makinaların boyutlarında bir büyüme, fiyatlarında da bir artış görülme-

siyle birlikte, bu tür makinalara sahip olanların sayısı da gün geçtikçe azalmıştır. Böylelikle, toplumsal bir bölünme gerçekleşmiştir. Bunlardan ilki, makinaların hesabına çalıştıkları "kapitalistlerdir, diğerleri de kapitalistlerin hesabına çalışan makinaların birer işlevi olarak işgören "proleter" lerdir. Bu olgu, fotoğraf makinası için de geçerli midir? Eşdeyişle, bir "foto-proleter"den veya bir "foto-kapitalist"den sözedilebilir mi?

Bütün bunlar işlevsel ve olumlu sorulardır, ancak aygıtın asıl özellikleri ile ilgili olmaktan uzaktırlar. Buraya kadar anlatılanlardan aygıtların, üretime tabi tuttukları nesneler için biçimsel değişikliğe neden olduktan ve bu değişiklik sonucu yeni bilgi üretimini sonuçladıkları, insanların onların yalnızca bir işlevi olarak davrandıkları, bunun gibi insani bir uzvun uzantısı olarak kendi üretimlerindeki gerçek amaç ve niyeti de gizledikleri ortaya çıkmaktadır. Ancak bunların hiçbiri aslolan özellik değildir. Aygıt sözkonusu olduğunda en önemli özellik "otomasyon"dur. Bütün bu sorular gerçek sınai bir bağlamdan kaynaklandığından asıl noktayı gözardı etmektedirler. Aygıtlar sanayinin bir ürünü olmalarına karşın sanayi-sonrası bir yapıya işaret ederler. Bundan dolayıdır ki, aygıt sözkonusu olduğunda, Marksizm gibi sınai bir çözümleme geçersiz sayılır. Eğer amacımız aygıt'ın anlaşılması ve tanımlanması ise, yeni bazı sınıflamaların da geliştirilmesi gerekir.

Sanayi toplumu sözkonusu olduğunda en temel sınıflama "iş"tir. Makinalar gibi aletler de iş yaparlar; eşdeyişle doğadan nesneleri alarak onların biçimlerini değiştirirler ve böylece de içinde yaşanılan dünyayı değiştirmiş

olurlar. Ancak aygıtlar aynı anlamda iş görmezler. Aygıtın amacı dünyayı değiştirmek değil, dünyanın anlamını değiştirmektir. Bu bakımdan da, niyetlerinin simgesel olduğunu söylenebilir. Fotoğrafçının sınai anlamda bir iş yaptığı söylenemez ve bundan ötürü de fotoğrafçının bir "işçi" olarak nitelenmesi doğru değildir. Bunun gibi, günümüzde çoğunluğun bir aygıt ile doğrudan ilişkisinden sözedilebilmesine karşın bu insanların "proleterya" olarak tanımlanmaları da yanlış olacaktır. Bundan ötürü, kültür eleştirisi konusundaki sınıflamalarımızı yeniden gözden geçirmemiz gerekmektedir.

Fotoğrafçının sınai anlamda bir iş yaptığını söyleyememize karşın, simgeleri üretmek bunları bazı süreçlere tabi tutmak ve depolamak gibi eylemlerde bulunduğunu da yadsıyamayız. Yazarlar, ressamlar, besteciler, memurlar ve muhasebeciler gibi kimseler, buna benzer işleri yerine getirmişlerdir. Benzer süreç içinde, metinler, resimler, müzik besteleri, bütçe ve projeler gibi nesneler meydana getirmişlerdir ancak bunların tüketimi farklı olmuştur. Bilgi desteği olarak görülen bu çalışmalar, okunarak, dinlenerek, çalınarak veya hesaba katılıp, üzerlerinde karar verilerek tüketilen nesnelerdir. Bunlar kendi başlarına varolmak yerine bir mecranın parçalarını oluşturmuşlardır. Günümüzde genellikle, sözkonusu süreç aygıt tarafından yerine getirilmektedir. Aygıt bilgi desteğini daha geniş, hızlı, ayrıntılı ve kesin bir şekilde yerine getirerek işleri programlar ve denetler. Birçok kimsede, aygıtın bu programlama ve denetleme işlerindeki yan hizmetleri yerine getirirler. Aygıtın icadından önceki dönemlerde sözkonu-

su süreç, "hizmetler", "zihinsel" ve "üçüncü sektör" olarak tanımlanıp çevresel olarak nitelenirdi. Bu işlemler şimdi merkeziteştiğinden, kültür hakkında gelecekte yapılabilecek olan herhangi bir eleştirinin "iş" sınıflamasından çok, "bilgi" (information) sınıflaması üzerine yapılanması gerekliliği doğmaktadır.

Aynı açıdan fotoğraf makinası veya genelde her türlü aygıtın simge üretme amacına yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Aygıt kendi içinde barındırdığı kurallara göre simgesel yüzeyler üretir. Fotoğraf makinası, fotoğraf üretimi için programlanmıştır ve üretilen her fotoğraf da programlanmış yeteneklerin somutlaşmış bir görünümüdür. Bu yetenekler çok geniş ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir. Ayrıca bir fotoğraf makinası, aynı fotoğrafı neredeyse sonsuz sayıda tekrar üretebilir. Ancak bu pek ilginç değildir çünkü bu tür görüntüler bilgilendirici olmaktan çok gereksiz fazlalıklardır. Amacımıza yönelik olarak, daha çok, bilgi üreten fotoğraflarla ilgiliyiz.

Her yeni fotoğraf ile aygıt programının gizli yeteneklerinden biri ortaya çıkar. Aygıtın evreni de bu somutlaşmış yetenek ile her defasında zenginleşir. Fotoğrafçının amacı sözkonusu aygıt programının tamamının tüketimi eşdeyişle, fotoğraf makinasının yeteneklerinin tümünün ortaya çıkarılmasıdır. Ancak sözkonusu program son derece zengin ve geniş olanakları kapsamaktadır. Fotoğrafçının çabası da, aygıt programındaki gizli yeteneklerin ortaya çıkartılması doğrultusundadır. Fotoğrafçı aygıtı eline aldığında onu evirir, çevirir, inceler, içinden bakar. Makina

içinden dünyaya baktığında onu ilgilendiren aslında yeni bilgiler üretmesine olanak tanıyan aygıt programıdır. İlgisi aygıt üzerinde yoğunlaşır, objektifin önündeki dünya sözkonusu yeteneklerin ortaya çıkarılması için gerekli bir bahane durumundadır.

Sözkonusu süreç satranç oyununa benzetilebilir. Satranç oyuncusu da sürekli oyun kurallarının elverdiği yeni taktikler, yeni hamleler peşinde koşar. Satranç oyuncusu, satranç taşları ile, fotoğrafçı da fotoğraf makinası ile oynar. Dolayısıyla makine bir alet olmaktan çok bir oyuncak, fotoğrafçı da bir işçiden çok bir oyuncu yapan insan'dan (homo-faber) çok oynayan insan (homoludens)] durumundadır. Ancak fotoğrafçı oyunu oyuncağı ile birlikte oynamaktan çok ona karşı oynamaktadır. Oyuncağın içinde gizli olanları açığa çıkarmak için çaba harcar. Sanayi öncesi toplumlardaki esnaf, aletler ile çevriliydi, sanayi toplumunda ise, makinalar insanlarla çevrilmiştir. Ancak fotoğrafçı ve aygıt içice, çözülmesi güç bir bütün oluşturmaktadır. Bu insanın ne sabit, ne de değişken bir öğe olduğu fakat aygıt ile işlevsel bir bütün oluşturduğu yeni türde bir ilişki biçimidir. Bundan dolayıdır ki; daha çok fotoğrafçının aygıtın bir "işleten"i (functionnaire) olarak anılması gerekir.

Oyunun çabuk sona ermemesi için aygıt programının zengin olması gerekir. Aygıtın/oyunun yeteneklerinin onu işletenin üstesinden gelebileceğinden daha kapsamlı olması gerekir. Bir başka deyişle aygıt programının, işletenden daha yeterli olması gerekir. Fotoğraf makinası hiçbir fotoğrafçının düşleyemeyeceği kadar değişik görüntü

üretme kapasitesine sahiptir, iyi programlanmış bir fotoğraf makinası hiçbir fotoğrafçının veya tüm fotoğrafçıların üstesinden gelemeyeceği kadar geniş olanaklara sahiptir. Bu anlamda tam anlamıyla bir karanlık kutudur.

Fotoğrafçıyı cezbeden de bu kutunun karanlığı, gizemi, bilinmezliğidir. Bunun karşısında fotoğrafçının kendini kaybettiği ancak istediği takdirde de egemenlik kurabileceği bir gerçektir. Sözkonusu karanlık kutuyu beslemek için gerekli girdilerin ne olduğunu ve bunların da fotografik görüntüler olarak birer çıktıya dönüşeceğini bilir. Fotoğrafçının karanlık kutunun içinde olup bitenleri bilmesine karşın, aygıtın onun istediklerini yerine getirdiği de doğrudur. Bu aygıtın temel özelliklerinden biridir. Şöyle ki; işleten aygıtın ancak dışsal özelliklerine hükmederek ona yön verebilir, bunu yaparken de, her zaman bilinmeyen bazı içsel özelliklerin egemenliği altındadır. Başka bir deyişle, işleten her zaman, hiçbir zaman tamamıyla usta olamayacağı bir oyunu oynamaktadır. Kafka.

Söylenenlerden, kasıt aygıtın programının simgelerden oluştuğudur. Aygıtı işletmek, sözkonusu simgelerle oynamak, onları biraraya getirmektir. Bu konuda tarih-dışı (anakronistik) bir örnek daha açıklayıcı olabilir, şöyle ki; yazar bir aygıt olarak kabul edilebilecek olan "dil"in işleticisi sayılır. Çünkü simge sayılabilecek sözcükleri biraraya getirerek oyun oynamaktadır. Amacı, belli kurallardan oluşan dil programını tüketerek, yazın dünyasını zenginleştirmektir. Örneğin, sıradışılık niteliği dil'in tam bir aygıt olarak kabul edilememesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü dil, hiçbir insani uzvun uzantısı değildir ve her-

hangi bir bilimsel kuramdan yararlanılarak da üretilmemiştir. Bütün bunlara rağmen günümüzde yazarların yerini alan kelime işlemciler sayesinde dil de bir aygıt gibi kullanılabilmektedir. Yazar sözcüklerle oynarken, beyaz bir kağıdın üzerinde çizdiği her harf ile değişikliğe (inform/yeni bir biçime) neden olur. Kelime işlemciler de aynı süreci, rastlantısal ve otomatik olarak gerçekleştirirler. Sonuç olarak da, bir yazarın neden olduğu biçimsel değişikliğe/bilgi üretimine neden olurlar.

Yazarlar veya kelime işlemciler tarafından oynanan oyunlardan çok daha değişik oyun oynayabilen aygıtlar da vardır. Yazarlar veya kelime işlemcilerin kağıt üzerinde meydana getirdikleri her türlü şeklin ses olarak bilinen karşılıkları mevcuttur ve bu yüzden de "durağan" olarak nitelenebilecek bir değişime neden olurlar. Diğer aygıtların, sürece tabi tuttukları nesnelere karşılık olarak verdikleri simgelerin anlamı bazı hareketlerdir (örneğin, çalışmaya ait hareketler). Nesneler de bu sözkonusu simgeleri açımlayarak, programın öngördüğü biçimde davranırlar. Bu değişim "dinamik", değişime tabi olan nesne de "zeki alet" (intelligenttool) olarak nitelenir. Bunlar insani işgücünün yerini alarak, bireylere oyun oynamak için daha fazla zaman ayırma olanağı sağlarlar.

Bu anlamda fotoğraf makinası, insanın oyun özgürlüğünü simgelerken, aynı zamanda sürecin robotlaşmasına da işaret eder. Fotoğraf makinası kendiliğinden resim üretebildiği için "zeki alet" sayılabilir. Fotoğratçı dikkatini bir ressam gibi fırçası üzerinde yoğunlaştırması gerekmez. Aksine bütün ilgisini makina ile oynadığı oyun üzerinde

toplayabilir. Görüntünün bir düzlem üzerine kaydedilmesi işi aygıt tarafından üstlenilmiştir. Bu yüzden fotoğrafçı aygıtın daha çok oyuncaksı özellikleri ile ilgilenir.

Buna göre aygıtın en az iç içe iki programa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, aygıtın kendi kendine görüntü üretmesini sağlayan programdır. Diğeri ise, fotoğrafçının yine aygıtla dilediğince oynayabilmesini sağlayan programdır. Aygıtı programlayan fotoğraf sanayi, bu sanayiyi programlayan genel sınai yapı ve sözkonusu yapıyı programlayan sosyo-ekonomik oluşum tarafından geliştirilmiş diğer programlar ise, bunların da altında gizlenmiştir. Bundan dolayıdır ki, hiçbir zaman nihai bir aygıt için nihai bir programdan da sözedilemez. Çünkü her programın üzerinden meta-program vardır ve programlar hiyerarşisi yukarıya doğru açık uçludur.

Her program, kendinden önce gelen bir meta-programa göre işler. Bir programın programralayayıcıları, kendilerinden önceki bir meta-program için "işleten" durumdadırlar. Böyle olunca da, hiçbir zaman bir aygıt gerçek sahibinden eşdeyişle onu kendi özel amaçları doğrultusunda programlayabilen bir kimseden sözedilemez. Aygıt bir makina değildir. Fotoğraf makinası fotoğraf sanayi, fotoğraf sanayi de endüstriyel yapı, o da sosyo-ekonomik düzen işler. Dolayısıyla, aygıta kimin sahip olduğu sorusu yanlış bir sorudur. Sorulması gereken, aygıtın kimin tarafından programlandığı ve bu programın da kimin tarafından tüketildiğidir.

Aygıt mülkiyetinin aldatıcı bir kavram olduğunu gösterir bir başka neden daha vardır. Genelde aygıtlar, mülki-

yetine sahip olduğumuz dayanıklı mallar türünden nesnelerdir. Fotoğraf makinası, metal, cam, plastik gibi maddelerden yapılmış fiziksel bir yapıya, sahiptir. Ancak satrancı bir oyun haline getiren onun taşlarının tahtadan yapılmış olmasından çok kurallarıdır. Dolayısıyla, bir fotoğraf makinası satın alırken ödenen para onun fiziksel yapısının bir karşılığı olmaktan çok, fotoğraf görüntüsü üretmeye yarayan programının maddi bir karşılığıdır. Günümüzde aygıtın maddi değerinin ne kadar azaldığını ve buna karşılık yazılımın (software) değer kazandığını rahatlıkla gözleyebiliriz. Politik aygıta bakarak, tüm sanayi sonrası toplumların özellikleri hakkında fikir edinilebilir. Şöyle ki, sözkonusu toplumlarda değeri elinde bulunduranlar, maddi varlıkların mülkiyetine sahip olanlardan çok program denetimini ellerinde tutanlardır. Bu da sonuç olarak, değerlerin değerlendirilmesi türünden simgelerdir.

Gücü elinde bulunduranlar artık mülkiyet sahiplerinden çok programlayıcılar ve uygulayıcılarıdır. Simgelerimi oynamak günümüzde bir güç belirtisi haline gelmiştir ve bu da hiyerarşik bir oyundur. Fotoğrafı çeken kimse, o fotoğrafları izleyenlere oranla daha güçlüdür. Çünkü bir anlamda onların davranışlarını programlamaktadır. Aynı şekilde de, aygıt fotoğrafçıya oranla daha üstün bir konumdadır çünkü kendi programıyla onun davranışlarını yönlendirmektedir. Toplumsal gücün nesneden simgeye kayması, "enformasyon toplumunun" (information society) ve "enformasyon emperyalizmi"nin en belirgin göstergesidir. Bu tür toplumlara örnek olarak Japonya göste-

rilebilir. Sözkonusu ülke zengin hammadde kaynaklarına ve enerjiye sahip olmamasına karşın, programlama, veri işleme (data processing), bilişim ve simgeler gibi güçleri elinde bulundurmaktadır.

Buraya kadar aygıt hakkında yapılan açıklamalar, onunla oynayanın bile içini göremeyeceği kadar karanlık ve karmaşık bir oyuncak olduğunu ortaya koymaktadır. Oyun, aygıtın programındaki kurallara uygun olarak simgeleri biraraya getirmektir. Sözkonusu bu program da kendinden yukarıdaki bir meta-program tarafından oluşturulmuştur. Tamamen otomatik bir aygıtın sözkonusu oyunu/işletimi yerine getirmesi için herhangi bir insan müdahalesine gerek yoktur. Ancak günümüzdeki aygıtların çalışabilmesi için işleten/oynayan olarak hâlâ insan unsuruna gerek vardır. Aygıt beyin sürecini benzetileme amacıyla geliştirilmiştir (aygıtı icad edenlerin kartezyen bir düşünce biçiminden yararlanmış olduklarını daha ilerde göreceğiz). Aygıtın üretimine çok çeşitli bilimsel kuramlar uyarlanmıştır. Sonuç olarak, aygıtın insan düşüncesini taklit eden ve düşünürken de oynayan bilimsel bir kara kutu olduğu söylenebilir.

Fotoğraf makinası göreli olarak daha basit ve saydam bir aygıt, fotoğrafçı ise basit bir "işleten" durumundadır. Ancak bu ikili, sanayi sonrası özellikleri çok belirgin olarak yansıtmaktadır. Aygıt/fotoğrafçı yapısının işleyişi sanayi sonrası varoluşun anlaşılabilmesi için uygun bir başlangıçtır.

FOTOĞRAFLAMA DAVRANIŞI

Bir kişiyi elinde fotoğraf makinasıyla (veya fotoğraf makinasını işleten'i ile) gördüğümüzde, bir tür avlanma davranışına tanık oluruz. Bunlar paleolitik çağda tundrada avlanan bir kimsenin hareketleridir. Fark ise, fotoğrafçının oyununu çalılıklar yerine; yoğun bir kültürel nesneler ormanında sürdürmesidir: Onun avlanma davranışlarını da belirleyen bu içinde bulunduğu yapay ortamdır. Kültürel nesneler veya içinde bulunulan kültürel durum, sözkonusu davranışların bir belirleyicisidir ve -tez olarak da- oluşturulan görüntüler açımlanabildiğinde ortaya çıkar.

Fotografik orman, kültürel nesnelerden, eşdeyişle, belli bir niyet sonucu yerleştirilmiş nesnelerden oluşur. Bu nes-

neler fotoğrafçı ve oyunu araşma girerek, onun avını göresini engeller. Fotografik avlanma sözkonusu çeşitli kültüel niyetler çerçevesinde gerçekleşir.Fotoğrafçının amacı, kendini içinde bulunduğu kültürel durumdan sıyırarak, "kayıtsızca" (unconditionally) avını yakalamaktır. Bu da, fotografik (fotoğraflama davranışı belki denilebilir) sürek'in (photographic path) Batı uygarlığında, Japonya'da veya herhangi bir "az gelişmiş" ülkedeki biçimsel farkın nedenidir. Bu kültürel durumların her fotografik görüntüde en azından tuzağa düşürülmüş engeller olarak "olumsuzmuş" gibi görülebilmesi gerekir. "Belge" ve "röportaj" fotoğrafçılığında oynanan oyunun konusu zaten başlı başına kültürel durumdur. Bunun dışında kalan görüntülerdeki kültürel durumun da fotoğraf eleştirisi tarafından açımlanması gerekir. Kültürel durum'un yapısı görüntülenen nesnelerden çok fotoğrafçının davranışlarında gizlidir.

Ancak bir fotoğraf görüntüsüne bakarak, onu çeken fotoğrafçının içinde bulunduğu kültürel durum hakkında karara varmak neredeyse imkansız bir iştir. Çünkü fotoğrafta görülenler, aygıtın (fotoğraf, makinasının) sınıflamalarıdır. Bu sınıflamalar kültürel durumun üzerini bir ağ gibi örterek, ancak açık bıraktıkları yerlerden geçenleri görmemize izin verirler. Bu aslında her sanayi sonrası işlevin bir özelliğidir. Aygıt kendi sınıflamalarını kültürel durum'a empoze ederek, onu süreç içinde süzgeçten geçirir. Dolayısıyla bir çok kültürel durum (kabaca, "batılı", "Japon" veya "az gelişmiş ülke" dediğimiz örneklerde olduğu üzere) arka planda kalır. Bunun sonucu ise, aygıtın yarattığı tekdüze bir kitle kültürüdür, ister Batıda; ister Ja-

ponya'da isterse az gelişmiş bir ülkede olsun, heryerde, her şey aynı sınıflamalara göre "çekilir", aynı ağdan süzülür ve Kant da böylece kaçınılmaz hale gelir.

Aygıt tamamen otomatik hale gelmedikçe sınıflamaları, müdahale edilebilecek dışsal özellikler olarak yapılanır. Bunlar fotografik zaman-mekan sınıflamalarıdır. Bunlar ne Newton'a, ne de Einstein'a özgüdür. Zaman ve mekanın belli bölümlere ayrılmış birimleridir. Bunlar oynanacak oyuna göre biraraya getirilmiş görüş açılarıdır ve "fotografik nesne" de, bu fotografik zaman ve mekanın ortasında yer alır. Örneğin, belli bir konu için çok yakın, yakın, orta ve genel ölçek sağlayabilecek veya kuşbakışı, balıkgözü ya da çocuk perspektifi etkisi yaratabilecek mekan bölgeleri vardır. Bunun gibi, gözlerin uzunca bir zamandan beri tam açık olduğu veya gözucuyla süzülen, ironik bakışlar için uygun mekan bölgeleri de bulunur. Veya yıldırım hızı/kaçamak bakışlara, serinkânlı, uzun süreli seyirler ve meditasyonlar için derin düşüncelere dalmış bakışlara uygun zaman bölgeleri de vardır. Bunlar fotoğraf çekme davranışının içinde gerçekleştiği zaman ve mekanın yapısını oluştururlar.

Fotoğrafçı avlanırken sözkonusu olabilecek bir zaman-mekan sınıflamasından bir diğerine yer değiştirir. Bu hareketi sırasında da türlü mekan ve zaman sınıflamalarını, birbirleri ile kaynaştırır. Bu av oyunu, sözkonusu zaman ve mekan sınıflamalarını biraraya getirmekten ibarettir. Bir fotoğrafa baktığımızda da en azından anlık olarak açıkça görülebilen, fotoğrafçının içinde bulunduğu kültürel ortamdan çok bu oyunun yapısıdır.

Fotoğrafı çeken kimse makina sınıflamalarının bazı bileşkelerini de seçer. Örneğin, avını alttan ve yıldırım hızıyla yakalamak için sözkonusu sınıflamalara müdahale eder. Fotoğrafçının bir seçim özgürlüğü varmış ve makinanın da tamamen onun isteklerine boyun eğmiş gibi gözükmesine karşın, aslında bu seçenekler makinanın sınıflamalarıyla sınırlı olduğundan, sözkonusu olan da programlı bir özgürlüktür. Fotoğraf makinası, yine makina programına göre işleyen fotoğrafçının niyetleri doğrultusunda iş görür. Fotoğrafçı daha önce programlanmamış birtakım yeni makina sınıflamaları da geliştirebilir. Ancak böylelikle kişi fotoğraf çekme davranışından çok, fotoğraf sanayi meta-programı içinde veya "kendi makinanı kendin yap" türünden bir süreç içinde eşdeyişle, makinaların programlandığı aşamada kendini' konumlandırmış demektir. Başka bir deyişle, fotoğraf çekme davranışı içinde, makinanın fotoğrafçının istekleri doğrultusunda, fotoğrafçının ise, makina programının çizdiği sınırlar içinde hareket ettiği söylenebilir.

Fotoğrafçının ve fotoğraf makinasının işlevlerinin içerirliği "fotografik nesne"nin seçiminde de rahatlıkla gözlenebilir. Fotoğrafçı, bir sineği, bir yüzü, Wilson çemberindeki atomik parçanın izini, bir yıldız kümesini veya aynada kendi görüntüsüne kadar her şeyi çekebilir. Aslında yalnız fotoğraflanabilirleri, eşdeyişle, makina programının izin verdiklerini çekebilir. Makina programının elverdiği "fotoğraflanabilir"ler, öncelikli durumlardır. Fotoğrafçı neyi çekerse çeksin, onu bir durum'a dönüştürmesi gerekir. Makina programı ile uyumlu olduğu takdirde

"nesne/konu" seçiminde fotoğrafı çekecek olan özgürdür.

Fotoğrafçı sınıflamaların seçiminde kendi estetik, epistemolojik veya sosyo-politik ölçütlerini uyguladığını sanabilir. Bunun gibi sanatsal, bilimsel veya politik görüntüler yaratacağına ve makinanın ise, bu süreç içinde yalnızca bir alet olduğuna da inanabilir. Ancak kendisinin aygıtdışı olarak yorumladığı sınıflamalar, yaklaşık olarak makina programı tarafından da kapsanmaktadır. Program dahilindeki bu sınıflamaların fotoğrafçı tarafından seçiminde, fotoğrafçının makinayı "yönlendirmesi" gerekir. Bu aslında "teknik" ve "kavramsal" bir davranıştır (doğrusal düşüncenin açık seçik, belirgin bir unsuru olarak kavram). Fotoğraf makinasının sanatsal, bilimsel veya politik görüntüler için yönlendirilmesi sözkonusu olduğunda, fotoğrafçının "sanat", "bilim" ve "politika" gibi kavramlara ne atfettiğinin yine kendisi tarafından anlaşılmış olması gerekir. Bundan sonra da, sözkonusu kavramların makina programına uygun bir biçime dönüştürülmesi gerekir. Dolayısıyla hiçbir zaman naif, anlaşılamamış bir fotoğraflama davranışından sözedilemez. Fotoğraf, kavramların bir görüntüsüdür. Böylelikle, fotoğrafçıların aygıt-dışı olarak değerlendirdikleri ölçütler de aslında makina programının çeşitliliğinin bir parçasıdır.

Sözkonusu çeşitlilik neredeyse tüketilemeyecek kadar sınırsızdır. Hiçbir fotoğrafçı olası bütün fotoğrafları çekebilmeyi düşünemez. Makinanın hayal gücü bir fotoğrafçınınkinden veya diğer tüm fotoğrafçıların hayal gücünden daha geniştir. Bu fotoğraf oyununun aslıdır. Makinanın hayal gücü içinde yeterince ayrıntılı olarak incelenmiş bö-

lümler de bulunmaktadır. Bu bölümler içinde gerçekleştirilen fotoğraflar, alışılmış, gereksiz ve yeni bilgiler iletmeyen görüntülerdir. Önce de değinildiği gibi, bu tür görüntüler tartışma kapsamımız dışında kalmaktadır. Bu çalışmada kastedildiği anlamıyla "fotoğraf çekme", makina programı dahilinde önceden keşfedilmemiş olanakların ortaya çıkarılması, başka bir deyişle, daha önceleri görülmemiş, yeni bilgiler ileten, imkansız görüntüler yaratmaktır.

Temel olarak fotoğrafçı (burada kastedildiği anlamda), önceleri varolmayan bazı durumlar geliştirmek istemektedir. Sözkonusu durumlar "oradaki" dış dünyada hazır olarak beklememektedir. İçinde yaşanan dünya yalnızca mümkün olmayan durumların yaratılması/kurulması için bir bahane niteliğindedir. Fotoğrafçı bunları "orada" (içinde yaşanılan dünya) değil, makina programının olanakları içinde arar. Bu anlamda, fotoğrafın idealizm ve gerçekçilik arasındaki geleneksel ayrımın üstesinden geldiği de söylenebilir. Şöyle ki; "gerçek" olan ne "orada" içinde yaşanılan dünya, ne de makina programının barındırdığı kavramlardır. Asıl "gerçek" olan, oluşan görüntünün kendisidir. Dünya ve makina programı, fotoğrafların gerçekleştirilmesi için gerekli verilerdir. Fotoğraf görüntüsünde gerçekleşen olanaklardır. Sonuç olarak elde edilen anlam vektörünün ters-işlerliğidir. Buna göre "gerçek" olan işaret edilen değil, bilgi, simge gibi anlamlı olandır. Anlam vektörünün bu ters işlerliği, aygıta ve genelde de sanayi-sonrası döneme ait her türlü özelliğin belirleyicisidir.

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

Fotoğrafçı, sözkonusu engellerden biriyle karşılaştığında, çekeceği "nesne"ye göre belli bir konuma geldiğini anlar. Makina da bu konumda ona sonsuz değişik görüş açıları arasından seçim yapma olanağını tanır. Burada yine fotoğrafçı nesneye göre konumunun doğurduğu görüş açılarının çeşitliliğini ve eşitliğini farkeder. Sonuç olarak da fotoğrafı çeken, önemli olanın, bu görüş açılarından birinin diğerine tercih edilmesi değil, mümkün olan en fazla görüş açısının gerçekleştirilmesi olduğunu anlar. Bu anlamda seçimi niteliksel değil, nicelikseldir. "vivre le plus, non pas le mieux." (iyi değil, fazla yaşa)

Görüngüye mümkün olduğu kadar çeşitli görüş açılarından yaklaşmayı amaçlayan fotoğraflama davranışı, bu yönleriyle "fenomenolojik duraksama" (ancak bu tür bir

duraksamanın çekirdeği, makina programının zaten içinde gizlidir) sayılır. Sözkonusu duraksamaya etki eden iki unsur vardır: Bunlardan ilki, fotoğraflamanın ideoloji karşıtı bir davranış oluşudur, ideoloji, diğerlerine göre tek ve belli bir görüşün kabuledilmesidir. Bazı fotoğrafçıların belli bir ideolojiye bağlı olarak çalışmalarını sürdürdüklerini sanmalarına karşın, aslında gerçekleşen ideoloji-sonrası (post-ideological) bir davranıştır. İkinci olarak da, fotoğrafın bir programa bağlı eylem olmasıdır. Bu her tür sanayi-sonrası eylem için geçerlidir. Programa bağlı ve anti-ideolojik olduğundan fenomenolojik bir eylem sayılır. Bundan ötürüdür ki; "kitle kültürü ile ideolojikieştirme" veya "kitle fotoğrafı ile ideolojikleştirme" gibi sözler yanlıştır.

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

Fotoğrafçı sözkonusu öğütme sürecinden kaçarak, film kurgucusuna benzer bir tavırla seriyi oluşturan fotoğraf-

lar arasından bir seçim yapabilir. Bu durumda da davranışının kuantize (zerreciklerden oluştuğu) olduğu varsayılabilir. Seçimini, seçik ve belirgin yüzeyler arasından yapmak zorundadır. Görünürde aygıt-sonrası olarak nitelenebilecek sürece ait bu davranışta da, aygıta ait her şeyde olduğu gibi, kuantize ve atomize edilmiş özellikler belirgindir.

Özet olarak fotoğraflama davranışı, fotoğrafçının ve makinanın tek ve bölünmez bir işlev haline geldiği, bir tür avlanma'ya benzetilebilir. Bu davranış, önceleri hiç görülmemiş, ihtimal dışı yeni bilgilerin arayışını içeren bir süreçtir. Davranışın yapısı kuantaldır. Bir tür duraksama olarak kabul edilebilecek bu davranış, noktasal tereddüt ve yine noktasal kararlardan oluşur. Bilginin anlamını değil, bilginin kendisini "gerçek" olarak değerlendiren, ideoloji-sonrası (post-ideological), sanayi-sonrası programlı bir davranışdır. Bu yalnız fotografik davranış için geçerli olmaktan çok, ister devlet başkanı, ister banka memuru olsun, her tür işletenin her tür davranışı için geçerlidir.

Fotografik davranışın sonuçları çevremizi her yönden kuşatan fotoğraflardır. Dolayısıyla, fotoğraflama davranışının anlaşılması, varlıklarını aynı anda farklı düzeylerde sürdüren sözkonusu bu yüzeyler için, bir giriş niteliğindedir.

FOTOĞRAF

Fotoğraflar varoluşlarını, albümler, dergiler, kitaplar, vitrinler, afişler, teneke kutular, kağıt ambalajlar, kutular ve kartpostallar gibi çok değişik düzeylerde sürdürürler. Bunun anlamı nedir? Buraya kadar söylenenlerden de anlaşılacağı gibi bütün bu görüntüler, bir programın içerdiği kavramlardır ve amaçları da toplumun büyüsel davranışlarını programlamaktır. Fakat naif bir gözlemci için bu fotoğrafların anlamı çok başkadır. Ona göre sözkonusu görüntüler, "oradaki" dünyaya ilişkin durumların belirli yüzeyler üzerine kendiliğinden bıraktıkları izlerdir. Daha da sıkıştırıldığında bu naif gözlemci, sözkonusu durumların izlerini belli görüş açılarından yüzey üzerine yansıttıklarını öne sürecektir ve bunu da bir sorun olarak görmeyecek-

tir. Buna göre de "fotoğraf felsefesi" hakkındaki her görüş onun için gereksiz bir zihin jimnastiğinden öteye geçemeyecektir.

Naif gözlemcimiz fotoğraflar aracılığıyla dünyaya baktığını sanarak, "orada" bulunan dünya ile fotoğrafları eşdeğerde tutar. Bu da kendi içinde gelişmemiş bir fotoğraf felsefesini oluşturur. Ancak bu iddia daha fazla korunabilir mi? Naif gözlemci fotoğraf evreninde renkli ve siyah-beyaz durumlarla karşılaşır, ancak "orada"ki dünyada da bu durumların karşılığı var mıdır? Eğer yoksa, fotoğraf evreni ve içinde yaşanılan dünya arasında ne tür bir ilişki vardır? Bütün bu bu sorulara naif gözlemci kendini önlemeye çalıştığı fotoğraf felsefesi ile karşı karşıya bulur.

Siyah-ve-beyaz, "ideal durumlar"ın sınırları olduğu için, "orada"ki dünyada siyah-beyaz durumlara da rastlanmaz. Siyah, ışığın yokluğu, beyaz ise, tam olarak varlığıdır. Örneğin, siyah ve beyaz, optik kuramların "kavramları"dır. Siyah ve beyaz durumlar kuramsal olduklarından, içinde yaşanılan dünyaya da ait değillerdir. Buna karşın siyah-beyaz fotoğraflarla heryerde karşılaşılabilir. Bunlar optik kuramların içerdiği kavramların görüntülerirdir, bu yüzden kökenleri de bir kuram'a dayanır.

Siyah-ve-beyaz ne yazık ki, "orada"ki dünyada bulunmazlar. Eğer varolsaydılar, içinde yaşanılan dünya da mantıksal olarak analiz edilebilir hale gelirdi. Eğer dünyayı siyahlar ve beyazlar olarak görebilseydik, o zaman her şey ya siyah, ya beyaz veya bu ikisinin karışımı olacaktı. Bunun sakıncası da, renkli bir dünya yerine gri bir dünyaya sahip olacağımızdır. Gri kuramın rengidir. Dünya bu

biçimde kuramsal olarak analiz edildiğinde onun tekrar sentezini yapmak olası değildir. Siyah-beyaz fotoğraflar bu olguca çok belirgin olarak sergilerler: Gridirler, dolayısıyla kuramların görüntüleridir.

Fotoğrafın icadından çok önce, insanlar, içinde yaşadıkları dünyayı siyah ve beyaz olarak hayal ederlerdi. Bu fotografik Manikieizme iki örnek verilebilir: Yargılar evreninden "doğru" ve "yanlış" soyutlanır, daha sonra bu soyutlamanın üzerine Özdeşlik, Farklılık ve Dışlanan üçüncü ile birlikte Aristo mantığı kurulur. Her yargının belirli bir mantıksal çözümlemeyle sıfıra indirilebileceğine ve hiçbir şeyin tamamen doğru veya tamamen yanlış olmamasına karşın, bu mantık çağdaş bilimin temellerini atacak ve bu bilimde "iş görecek"tir. İkinci örnek ise eylemler evreninden "iyi" ve "kötü"nün soyutlanarak, bu sınırlılıklardan dinsel politik ideolojiler kurulmasıdır. Mantıksal bir çözümleme sonucu her eylemin bir kukla hareketi olarak nitelenebileceğine ve hiçbir şeyin tamamen "iyi" veya tamamen "kötü" olmamasına karşın, sözkonusu soyutlamalar üzerine kurulan toplumsal yapı da işlemektedir. Siyah ve beyaz fotoğraflar da, kameradan soyutlanmış olmalarına karşın aynı türden Manikieizmdir.

Fotoğraflar bir optik kuramını görüntüye dönüştürerek, sözkonusu kurama büyüsellik katarlar. "Siyah" ve "beyaz" denilen kuramsal kavramları durumlara kodlarlar. Siyah-beyaz fotoğraflar kuramsal düşüncenin büyüleridir ve kuramsal söylemin doğrusallığını yüzeylere dönüştürürler. Bu aslında, fotoğrafların güzelliğidir; bu güzellik daha çok kavramlar evrenine aittir. Birçok fotoğraf-

çı, fotoğrafın gerçek anlamı olan kavramlar evrenini daha iyi "ifşa ettikleri" için siyah-beyaz fotoğrafları renklilere tercih ederler.

İlk fotoğraflar siyah-beyazdı ve varlıklarını da onlardan soyutlanarak meydana geldikleri optik kuramlara borçluydular. Kimya gibi diğer bir kuramın gelişimi de renkli fotoğrafları mümkün kıldı. Bu görüntüler, ilk fotoğraf örneklerinin dünyadan eksilttiği rengi yine iade ettiler. Fakat renkli fotoğraflar da en az siyah-beyaz olanlar kadar kuramsaldır. Örneğin bir fotoğraf görüntüsündeki çimenin "yeşil"i, kimyasal kuramdaki "yeşil" (çıkarımsal renge karşı toplamsal vb.) kavramının karşılığıdır. Fotoğraf makinası (veya içine beslenen film) "yeşil" kavramını, "yeşil"in görüntüsüne dönüştürmek için programlanmıştır. Doğal olarak da, fotografik "yeşil" ve "orada"ki çimenin yeşili arasında dolaylı ve döngüsel bir ilişki vardı. Çünkü "yeşil" kavramı, "orada"ki dünyanın görüntüsüne dayanır. Ancak fotografik "yeşil" ve "orada"ki (gerçek) yeşil arasında, gerçek çimen ve siyah-beyaz fotoğraftaki "gri" çimen arasındakine oranlar daha karmaşık bir dizi kodlama süreci sözkonusudur. Renkli bir fotoğraftaki çimen görüntüsü siyah-beyaz bir fotoğraftaki çimen görüntüsüne oranla daha soyut bir görüntüdür. Bu nedenle, renkli fotoğrafların siyah-beyaz olanlardan daha yüksek bir soyutlama düzeyine sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda siyah-beyaz fotoğraflar, renklilere oranla daha somut ve "doğru"durlar. Başka bir deyişle, fotoğrafın renkleri gerçeğe yaklaştıkça daha fazla yalan söyler hale gelmektedir. Çünkü kökenleri olan kuramları daha iyi gizleyebilmektedirler.

Fotoğrafın renkleri için geçerli olanlar aynı zamanda görüntünün diğer öğeleri hakkında da geçerlidir. Bunların tümü hiç istisnasız, yüzeyler üzerinde kendiliğinden iz bıraktığını iddia eden "orada"ki dünyaya ait kavramların kodlanmış biçimleridir. Eğer fotoğrafları soyut kavramlara işaret eden bir simgeler bütünü veya simgesel durumlar olarak kodlanmış söylemler olarak göstermek istiyorsak, yahut programlanmış kavramlar olarak fotoğrafların anlamını açığa çıkarmak istiyorsak, o zaman sözü edilen iddianın kesinlikle deşifre edilmesi gerekmektedir.

Öncelikle "deşifre" ile ne kastedildiği ortaya konmalıdır. Latin harfleri ile kodlanmış bir metni açımlarken aslında yaptığım nedir? Örneğin, konuşulan dilin alışılmış sesleri olarak haflerin anlamını mı açımlıyorum? Harflerin meydana getirdiği sözcüklerin anlamını mı açımlıyorum? Yoksa sözcüklerin oluşturduğu cümleleri veya biraz daha ileri giderek yazarın niyeti ve kültürel bağlamını mı araştırıyorum? Bir fotoğrafı deşifre ettiğimde ne yapıyorum? Örneğin, kimyasal kuram söyleminin alışılmış bir kavramı olarak "yeşil"in anlamını mı deşifre ediyorum? Yoksa Latince metinde olduğu gibi, bu kez de fotoğrafçının niyetlerinin ve kültürel bağlamının mı araştırılması gerekiyor? Sözkonusu iletiyi tam olarak açımladığıma ne zaman inanacağım?

Böyle konunca, açımlama sorunun doyurucu bir çözümü olmadığı kolaylıkla görülebilir. Bu açıdan, bakıldığında açımlama, dipsiz bir kuyudur; açımlanan her düzey kendi altında açımlanması gereken daha derin bir başka düzeyi de birlikte açığa çıkarır. Bu anlamda her simge,

kültürel ittifak okyanusunda yüzen bir aysbergin yalnızca görünen ucudur. Bu simge tam anlamıyla açımlanabilseydi, sözkonusu simgenin ait olduğu kültür, geçmişi ve bugünü ile birlikte tamamen açığa çıkardı. Daha "köktenci" bir ifadeyle, belirli bir iletiye yönelik her eleştiri, külltürün kendisine yönelik genel bir eleştiriye dönüşebilir.

Fotoğraf sözkonusu olduğunda, sonsuz sayıdaki indirgenme uçurumundan kaçınılabilir. Fotoğraftaki, "fotoğraf makinası/fotoğrafçı" bütününün içinde oluşan kodlama niyetlerinin deşifre edilmesi aslında yeterli olabilir. Bu niyetler açımlandığında, fotoğrafın kendisinin de deşifre edildiği düşünülebilir. Bu süreç için gerekli varsayım, fotoğrafçının niyetleri ve makina programı arasındaki ayrımın bilinmesi gerekliliğidir. Ancak bu unsurlar birbirinden ayrılamazlar, neredeyse lehimlidirler. Fakat en azından kuramsal olarak, deşifre etme amacıyla fotoğrafçının niyeti ve makina programı ayrı ayrı değerlendirilmelidir.

Fotoğrafçının niyeti, özüne indirgendiğinde, sözkonusu niyetin fotoğrafçının dünya hakkındaki kavramlarının görüntüler olarak kodlanması olduğu ortaya çıkar. Fotoğrafçının niyeti de, bu amaçlar doğrultusunda makinasını kullanmaktır. Üçüncü olarak da niyeti, oluşturduğu görüntüleri diğer kimselere göstererek bunların kendinden başkaları için de deneyim, bilgi, değer ve eylem modelleri haline gelmelerini sağlamaktır. Dördüncü olarak da niyeti, sözkonusu modelleri mümkün olduğu kadar uzun bir süre muhafaza etmektir. Sonuç olarak fotoğrafçının niyetinin, fotoğraf ortamının diğer kimseler üzerinde yaratacağı biçim değişikliğiyle (inform), anılarda ölümsüzleş-

mek olduğu söylenebilir. Fotoğrafçı açısından bakıldığında fotografiye etki eden kendi kavramları ve bu kavramlardan doğan düşgücüdür. Makina programı da ona bu amaçları doğrultusunda hizmet eder.

Fotoğraf makinasının programı da özüne indirgendiğinde bu kez şu bulgularla karşılaşırız: ilkin sözkonusu programın niyeti, kendi içindeki yetenekleri görüntüler olarak kodlamaktır. İkinci olarak da, bu amaç doğrultusunda bir fotoğrafçıyı kullanma niyetindedir (eğer uydu fotoğraf makinaları gibi tamamıyla otomatik değilse). Üçüncü niyeti ise, üretilen görüntülerin, toplum içinde aygıtın özelliklerinin gelişimini sonuçlayacak bir geribesleme yaratacak şekilde dağıtılmasıdır. Dördüncü niyeti, daha iyi fotoğraflar üretmektir. Sonuç olarak da, makina programının niyeti, kendi yeteneklerini gerçekleştirmek ve toplumu da kendi programının sürekli gelişimini sağlayacak bir geribesleme kaynağı olarak kullanmaktır. Makina programının gerisinde, fotoğraf endüstrisi programı, daha büyük endüstriyel programlar, sosyo-ekonomik programlar vb. yapılanmıştır. Tüm bu programlar hiyerarşisinin eğilimi sözkonusu toplumun davranışını aygıt programlarının gelecekteki kendiliğinden ve sürekli gelişimini sağlayacak biçimde programlamaktır. Her fotoğrafta gözlemlenebilen ve asıl deşifre edilmesi gereken de, sözkonusu bu eğilimdir.

Fotoğrafçı ve makina programının niyetlerinin karşılaştırılması iki olgunun biraraya geldiği ve ayrıştığı noktaları kolaylıkla sergiler. Fotoğrafçı ve makinanm işbirliği sözkonusu çakışan noktaları oluştururken, olguların bir-

birlerine karşı işledikleri durumlar da, ayrıştıkları noktaları belirlemektedir. Her fotoğraf başlı başına bu işbirliği ve çekişmeyi sergilemektedir. Buna göre de, deşifre etmenin amacı, birleşen ve ayrışan noktalar arasındaki ilişkinin açımlanmasına yönelik olmalıdır. Bu başarıldığında fotoğrafın da "deşifre edildiği" söylenebilir.

Dolayısıyla eleştirmenin herhangi bir fotoğraf hakkında sorması gereken şudur: Fotoğrafçı kendi amaçları doğrultusunda fotoğraf makinasından ne ölçüde ve hangi yöntemle yararlanmıştır? Ve fotoğraf makinası, fotoğrafçının amaçlarını saptırmada hangi yöntemlerle, ne kadar başarılı olmuştur? Bu ölçütlere göre en başarılı fotoğraflar, fotoğrafçının kendi niyetleri doğrultusunda makina programının üstesinden geldiği eşdeyişle, aygıtın insan niyetinin hükmüne boyun eğdiği çalışmalardır. Doğaldır ki, insan ruhunun aygıt programına karşı kazandığı zaferin sonuçladığı "iyi" fotoğraflar da vardır. Ancak fotoğraf evreninin tümü gözönünde bulundurulduğunda aygıt programının yalnızca kendi işlerliği için insani niyetleri saptırdığını kolaylıkla görebiliriz. İnsanın aygıt üzerinde kurmaya çalıştığı egemenlik çabasının nerede, ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ve aygıtın bu egemenlik çabasına nasıl karşı koyduğunun açıklanması fotoğraf eleştirisinin asıl amacı olmalıdır. Ancak, genel olarak henüz böyle bir foto-eleştirel noktaya gelmiş değiliz; nedenleri daha sonra açıklanacaktır.

Bu bölümün başlığının "Fotoğraf" olmasına karşın, fotoğrafları diğer teknik görüntülerden ayıran boyutlara henüz değinilmedi. Bu eksikliğin nedeni, sözkonusu bölüm-

de daha çok fotoğrafların anlamlı bir biçimde deşifre edilmesinin amaç edinilmiş olmasıdır. Bir sonraki bölüm ise sözü edilen açığı kapatacaktır.

Sonuç olarak fotoğraflar, diğer teknik görüntüler gibi, fotoğrafçının niyeti ve makina programında bulunan bazı kavramların, durumlar olarak kodlanmasıdır. Bu da fotoğraf eleştirisinin her fotoğraftaki kodlama sürecinin açımlanmasına yönelik olması gerektiğini göstermektedir. Fotoğrafçı kendi kavramlarını fotoğrafta ve fotoğraf yoluyla gerçekleştirerek, bunların diğer kimseler için birer model oluşturmasını sağlayacak ölçüde biçim değişikliğine neden olarak anılarda ölümsüzleştirir. Fotoğraf makinası kendi programındaki kavramları kodlar ve oluşturduğu görüntüler aracılığıyla kendi programının sürekli gelişimini sağlayacak geri beslemeyi oluşturmak amacıyla toplumu programlar. Fotoğraf eleştirisi, fotoğraftaki sözkonusu niyetleri açığa çıkardığındada, fotografik iletiyi deşifre etmiş sayılır. Fotoğraf eleştirisi bu başarıya ulaşamadığı sürece, "orada"ki dünyaya ait durumların "kendiliğinden" oluşturduğu sanılan görüntüler olarak deşifre edilememiş bir biçimde kalırlar. Fotoğraflar eleştirel olmayan bu durumda bırakılırlarsa, kendi amaçları doğrultusunda işlemeyi sürdürürler: Toplumu büyüsel birtakım davranışlara programlayarak, aygıtın işlevleri hizmetinde kalmasına devam ederler.

FOTOĞRAFIN DAĞITIMI

Fotoğrafların dağıtımı düşünüldüğünde, onları diğer teknik görüntülerden ayıran farklılıklar daha belirgin hale gelmektedir. Fotoğraflar, reprodüksiyon yöntemiyle dağıtılmayı bekleyen sessiz yüzeylerdir. Elden ele geçirilen yaprakçıklar olduklarından, dağıtımları da herhangi bir teknik aygıt gerektirmez. Saklanmaları için de, gelişmiş teknik bilgi bankaları yerine, yalnız dosya halinde korunacakları birkaç çekmece yeterlidir. Fotoğraf dağıtımının kendine özgü sorunları incelenmeden önce; genel olarak bilgi dağıtımı hakkında yeterince fikir sahibi olmamız gerekir.

Bir sistem olarak kabul edildiğinde doğa, ikinci termodinamik ilkesine göre, bilginin gelişerek ayrımlaştığı bir

örnek niteliğindedir. İnsan, sözkonusu bu entropiye elde ettiği, depoladığı, aktardığı ve (bunda da diğer tüm organize malardan farklılık göstermektedir) amaçlı olarak ürettiği bilgilerle karşı koyar. Özel olarak insani ve doğal olmayan bu yetenek, "biçimi değiştirilmiş nesneler"den (informed objects) oluşan "kültür"ü sonuçlayan "ruh"tur.

"İletişim" olarak tanımlanabilen bilgi eyletim (manipülasyon) işlemi başlıca iki aşamadan oluşur: İlk aşama üretim, ikincisi ise, sözkonusu bilgilerin depolanması için hafızalara dağıtımıdır. Birinci bölüm "diyalog", ikincisi de "söylem" olarak adlandırılmaktadır. Diyalog sırasında eldeki bilgiler yeni bilgi oluşturacak biçimde düzenlenir, bütünleştirilir. Bu süreç "içsel diyalog" olarak tanımlanabilecek tek bir hafıza içinde gerçekleşir. Söylem ise, diyalog yoluyla üretilen bilginin dağıtıldığı aşamadır.

Temel olarak, dört tür söylem yönteminden sözedilebilir: ilkinde tiyatroda olduğu gibi, yayıcı, etrafında yarım daire olarak biçimlenmiş alımlayıcılar tarafından çevrelenmiştir. İkincisinde ise yayıcı, askerlikteki rütbeler arasında olduğu gibi bir takım verici veya "geciktirici"ler kullanabilir. Üçüncü yöntemde yayıcı, bilimsel söylemde olduğu gibi, bilgisine, aktarımdan önce de yeni bilgiler katacak olan çeşitli diyaloglar biçiminde dağıtır. Dördüncü yöntemde de yayıcı, radyo dalgalarında olduğu gibi, bilgisini boşluğa aktarır. Açıklanan her yöntem farklı bir kültürel durum yaratır; birincisinde "sorumluluk", ikincisinde "otorite", üçüncüsünde "gelişim", dördüncüsünde de, "kitleselleştirme" olduğu gibi. Fotoğrafların dağılımı dördüncü yöntemi kapsamaktadır.

Fotoğraflarla sözkonusu dialojik yönden ilgilenilebilir. Fotoğrafların üzerine yeni bilgilerin doğmasını sonuçlayacak bıyık veya açık saçık simgeler de çizilebilir, ancak bu tür uygulayımlar fotografik programın dışında kalır. Fotoğraflar, kendi programlarında diyalog içeren video ve sentetik görüntüler haricindeki diğer teknik görüntülerin de sözkonusu olduğu gibi, bilgi "ışınlaması" olarak kullanılmak üzere programlanmışlardır.

Fotoğraf, günümüzde her ne kadar elektromanyetik bir ortama aktarılma eğilimi gözlenebiliyorsa da, şimdilik yalnızca bir tür yaprakçıktır. Fotoğraflar arkaik olarak bir kâğıt yüzeyine bağlı kaldığı sürece, arkaik olarak da dağıtımları devam edecektir. Bir fotoğraf, film projektörleri veya tv. ekranı gibi gereçlerden bağımsızdır. Maddi yüzeye bu arkaik bağımlılık, Etrüsk mezar freskleri veya mağara resimleri gibi eski görüntülerin duvarlara karşı olan bağımlılığını akla getirmektedir. Ancak, fotoğrafların bu "nesnelliği" bir yanılsamadır. Eğer yukarıda sözü edilen eski görüntülerin dağıtılması isteniyorsa, bunların sahiplerinin değiştirilmesi gerekir. Örneğin; sözkonusu mağaraların veya mezarların alınıp satılması veya askeri olarak işgal edilmesi gerekir. Bunlar "özgün" olarak nitelenebilecek değerli ve biricik nesnelerdir. Ancak fotoğraflar, reprodüksiyon yoluyla dağıtılırlar. Fotoğraf makinası ilk aşamada, daha sonra dağıtılacak olan birçok baskının eşdeyişle, stereotipin meydana getirilmesini sağlayacak olan negatifi yani prototipi üretir. Fotoğraf sözkonusu olduğunda "özgün" sözcüğü anlamsızdır. Bir nesne veya şey olarak bakıldığında fotoğraf, değersiz bir yaprakçıktır.

Fotoğraf elektromanyetize edilmediği sürece, sanayi-sonrası nesne'nin ilksel bir örneği olarak kalacaktır. Maddîlik ve şeysellik özelliğine karşın, fotoğrafın değeri, onun nesne oluşundan çok taşıdığı bilgilerle ilintilidir. Genelde sanayi-sonrasını belirleyen en temel özellik değerli olanın nesne değil, bilgi oluşudur. Mülkiyet ve nesnelerin adil olarak dağılımı (kapitalizm veya sosyalizm) sorunu ufka doğru kaybolmakta ve kültür içindeki yerini programlama ve bilgi dağıtımı (enformasyonizm) sorunlarına bırakmaktadır. Artık önemli olan bir çift ayakkabıya daha veya yeni bir mobilyaya sahip olmak değil, yurtdışına bir yolculuk daha yapmak veya çocuğunuzu bir okula daha göndermektir. Bu değerlerin değerlendirilmesidir (transvaluation). Fotoğraflar elektromanyetize edilmedikçe, endüstriyel nesneler ve katıksız bilgi arasında bir bağ oluşturmaya devam edeceklerdir.

Bilgi taşıdıklarından ötürü endüstriyel nesneler değerlidir. Bir ayakkabı veya mobilya parçası da "biçimlendirilmiş nesne"ler olduklarından eşdeyişle, artık deri, metal ve tahta için doğal biçimlerde bulunmadıklarından ötürü değerlidirler. Ancak bu durumlarda bilgi, nesnenin içinde ayrılamayacak kadar gizlidir. Sözkonusu bilgi ancak o nesne eskitildiğinde eşdeyişle, tüketildiğinde yok olur. Dolayısıyla bu tür nesneler, nesne oldukları sürece değerlidirler. Ancak fotoğraflarda bilgi yüzeydedir ve bir yüzeyden diğerine de aktarılabilir. Bu nedenden ötürüdür ki, fotoğraflar "şeylik"liğin ve mülkiyet düşüncesinin çöküşünü serginler. Fotoğrafa sahip olan değil, fotoğraf üzerindeki bilgiyi üreten kişi daha güçlü konumdadır. Bir

başka deyişle, gücü elinde bulunduran fotoğrafa sahip olan kimse değil, bilginin programlayıcısıdır. Bu neo-emperyalistik bir güçtür. Fotografik afişin hiçbir değeri yoktur: Sahibi de yoktur, rüzgardan yırtıldığında da onu gerçekleştirmiş olan halkla ilişkiler ajansının gücünde bir azalma meydana gelmez, çünkü tahrib olanın yerine aynısını tekrar üretebilir. Bu olgu da, bizim geleneksel ekonomik, politik, etik, epistemolojik ve estetik değerlerimizi gözden geçirerek yeniden değerlendirmemizi zorunlu kılmaktadır.

Elektromanyetik fotoğraflar, film ve televizyon şeyliğin değer kaybını kağıt üzerindeki arkaik fotoğraflar gibi gösterememektedirler. Gelişmiş teknik görüntülerde, bilginin maddî desteği ortadan kalkmıştır. Elektromanyetik fotoğraflar istenildiğinde bütünleştirilip düzenlenerek, alımlayan tarafından katıksız bilgi olarak müdahale edilebilirler. Bu "enformasyon toplumu"na özgüdür. Arkaik fotoğraflar sözkonusu olduğunda, elimizde gerçek, maddî bir şey tuttuğumuz doğrudur. Yaprakçık görünümündeki bu nesne gün geçtikçe daha değersizleşmekte ve aşağılanır duruma gelmektedir.

Klasik fotoğrafta, diğer baskı türleri yanında hâlâ fotografik orijinal niteliğinden ötürü dergi ve gazetedeki fotoğraflardan çok daha değerli olan gümüş baskılar da vardır. Buna karşın, kağıt fotoğraf, nesnenin değer kaybının yanısıra bilginin değer kazanışını belirgin bir şekilde sergilemektedir.

Günümüzde fotoğrafın yaprakçık biçimini sürdürmesine ve elden ele arkaik bir dağıtımı olmasına karşın, söz-

konusu bu fotografik dağıtım için çok geniş ve karmaşık bir aygıt ortaya çıkmıştır. Bu aygıtlar fotoğraf makinasının çıktısına bağlanarak, dışarıya akan görüntüleri emer ve binlerce kanaldan toplumun heryanına akacak biçimde sonsuza kadar yenidensunarlar. Fotoğrafların dağıtımını gerçekleştiren bu aygıt da diğer aygıtlar gibi programa sahiptir; bu program, toplumu belli davranışlara programlayarak aygıt için bir geribesleme oluşmasını sağlar. Programın özelliği, türlü karmaşık aygıtlarla fotoğrafın değişik kanallara bölmesidir: aygıt fotoğrafları kanalize etmektedir.

Kuramsal olarak, her tür bilgi üç sınıfta toplanabilir; bunlardan ilki, "A, A'dır" gibi, belirtici türdedir, ikincisi, "A, A olmalıdır" gibi, buyruk niteliğindeki sınıflamadır. Üçüncüsü ise, "A'nın, A olduğunu varsayın" gibi, istek bildiren bilgi sınıflamasıdır. Bu üç türün klasik biçimi de, gösteren bilgiler için "doğruluk", buyruk türündeki bilgiler için "iyilik", istek türündeki bilgi sınıflaması için de "güzellik" durumundadır. Ancak bu kuramsal sınıflama her tür somut bilgiye uyarlanamamaktadır. Çünkü, her bilimsel gösterenin politik ve estetik boyutları olduğu gibi, her politik buyruğun da bilimsel ve estetik yönleri ve her istek türündeki bilginin de (sanat yapıtı), bilimsel ve politik boyutları vardır. Bu uygulanabilirlik güçlüğüne karşın, dağıtım aygıtı, fotoğrafları sözkonusu sınıflamalara böler.

Buna göre, bildiren fotoğraflar (örneğin; bilimsel dergiler veya haber dergileri vb.) için ayrı kanallar, buyuran fotoğraflar (örneğin; politik veya ticari ilişkiler için kullanılan afişler vb.) için ayrı kanallar olduğu gibi, aynı zaman-

da sanatsal fotoğraflar (örneğin; galeriler veya sanat dergileri vb.) için de ayrı kanallar vardır. Sözkonusu fotoğraf dağıtım kanalları içinde ayrıca, bazı fotoğrafların kanaldan kanala geçişini de olanaklı kılacak vanalar bulunmaktadır. Şöyle ki; aya inişi gösteren herhangi bir fotoğraf, bir astronomi dergisinden herhangi bir yerdeki Amerikan büyükelçisinin odasının duvarına, buradan da belli bir marka sigaranın reklam afişine, oradan da bir sanat galerisine doğru yer değiştirebilir. Burada anlaşılması gereken esas nokta, değişen her kanalla birlikte fotoğrafın anlamının da değiştiğidir. Açıklanan örnekte olduğu gibi, bilimsel bir anlamdan politik bir anlama, ondan da ticari, ticari olandan da sanatsal bir anlama dönüşüm sözkonusudur. Böylelikle fotoğrafların dağıtımının mekanik bir aşama olmadığı, bir kodlama süreci olduğu rahatça söylenebilir. Fotoğrafın alımlayan için ifade ettiği anlam da, bu dağıtım aygıtı tarafından belirlenmiş olur.

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

Dolayısıyla, fotoğrafçının aygıt içindeki döngüsel özelliği kanal düzeyinde de sözkonusudur. Örneğin; fotoğraf-

çı geniş bir okuyucu kitlesi olduğu ve bu iş için para aldığından ötürü belli bir gazete için fotoğraf üretir. Bunu yaparken de, ortam olarak gazeteyi kullandığına inanabilir. Ancak gazete de, makalelerine eşlik eden sözkonusu fotoğraflarla okuyucularını daha iyi programladığını düşünebilir. Bundan dolayıdır ki, fotoğrafçı bir işletendir. Fotoğrafçı yalnızca gazete programına uygun fotoğrafların yayınlanacağını bildiğinden, gazete sansüründen kurtulma amacıyla kendi estetik, politik ve epistemolojik yargılarını gizlice fotoğraflarına zerketmeye çalışır. Gazete de fotoğrafçının bu yıkıcı niyetlerinin farkına varmasına karşın, programının zenginleşmesinin sonuçlayacağı kârdan dolayı sözkonusu fotoğrafları yayınlar. Gazete için geçerli olanlar fotoğrafların diğer dağıtım kanalları için de geçerlidir. Dağıtılan her fotoğraf, eleştirmenin dağıtım kanalı ve fotoğrafçı arasındaki çabayı tekrar kurmasını sonuçlar. Bu nedenden ötürü fotoğraflar dramatik görüntülerdir.

Olağan fotoğraf eleştirisinin, herhangi bir fotoğraf sözkonusu olduğunda, fotoğrafçının niyetleri ve dağıtım kanalı programı arasındaki dramatik döngüye değinmemesi ürkütücü bir olgudur. Genellikle fotoğraf eleştirisi, bilimsel kanalların bilimsel fotoğrafların, politik kanalların politik fotoğrafların, sanatsal kanalların da sanatsal fotoğrafların dağıtımında bulunduğu varsayımından yola çıkar. Bu varsayım, kanalı, alımlayan için görülemez hale getirdiğinden, eleştirmeni de kanalın bir işleteni durumuna sokmaktadır. Çoğunlukla da, fotoğrafın anlamının asıl belirleyicisinin dağıtım kanalı olduğunu unutur. Böylelikle, eleştirmen de kanalın, kendini görünmez hale getirme

eğilimine yardımcı olmuş olur. Bu anlamda eleştirmen de kanalla, fotoğrafçının gizli niyetlerine karşı işbirliği yapar. Aslında bu olumsuz anlamda bir işbirliğidir. Çünkü, bu aygıtın insani niyetlere karşı kazandığı zafer için yapılan bir yardımlaşmadır. "trahison des clercs". Ayrıca sanayi-sonrası toplumdaki entelektüellerin durumuna ilişkin belirgin bir özelliktir. Eleştirmen tabii ki, fotoğraf hakkında sanki o fotoğrafın dağıtım kanalı kendiliğinden bu sorulara cevap vermiyormuşcasına "Fotoğraf bir sanat mıdır?" veya "Politik fotoğraf nedir?"'türünden sorular sorabilir. Ancak farkında olmadan bu soruları, otomatik, programlı ve kanalize edilmiş kodlama sürecini gizlemek ve daha etkili kılmak için sormaktadır.

Sonuç olarak, fotoğraflar, çok geniş programlı bir dağıtım aygıtının "kitleselleştirme" kanallarıyla yeniden sunularak dağıtılan sessiz yaprakçıklardır. Onların gerçek değeri maddeselliklerinden çok, yenidensunulabilecek derecede eğreti olarak üzerlerinde taşıdıkları bilgilerdir. Onlar daha çok, ilgiyi nesneden bilgiye kaydıran ve mülkiyeti artık işlevsiz bir sınıflama haline getiren, sanayi-sonrası topluma ait savaş bildirimleridir. Dağıtım kanalları, mecralar, fotoğrafların asıl anlamının kodlayıcılandırlar. Bu kodlama süreci, fotoğrafçı ve dağıtım aygıtı arasındaki mücadeleyi kapsayan bir süreçtir. Olağan fotoğraf eleştirmeni sözkonusu mecraları fotoğrafik iletiyi alımlayan için görülmez hale getirmektedir. Normal bir eleştirmenin bu davranışı, fotoğrafların hiç de eleştirel olmayan bir biçimde alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Bu da toplumda, aygıt programı için geri-besleme niteliğinde

olan büyüsel davranış değişikliğini sonuçlamaktadır. Bütün bunlar fotoğrafların nasıl alımlandığı incelendiğinde daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

FOTOĞRAFIN ALIMLANMASI

Herkesin yazma bilip, o veya bu türde metinler üretebildiği gibi, günümüzde hemen herkes bir fotoğraf makinasına sahiptir ve onu kullanır. Yazıyı bilen biri çok doğaldır ki, aynı zamanda okuyabilir de. Ancak her fotoğraf çekebilenin sözkonusu görüntüleri açımlayabileceği düşünülemez. Eğer amatör bir fotoğrafçının, fotoğraf terimlerine göre neden cahil sayılabileceğinin anlaşılması isteniyorsa, ilkin fotoğrafın demokratikleşme sürecinin genelde de, demokrasi kavramının aydınlatılması gerekmektedir.

Fotoğraf makinaları, bir reklamcılık aygıtı tarafından fotoğraf makinası satın almaya programlanan kişiler tarafından satın alınırlar. Makina kendi başına "en son model", daha ucuz, daha küçük, daha otomatik ve önceki

modellere oranla daha verimli olma eğilimindedir. Buraya kadar söylenenlere göreli olarak, fotoğraf makinası modellerinin sözkonusu gelişimini sonuçlayanlar, çektikleri fotoğraflarla fotoğraf endüstrisine geribesleme oluşturanlardır. Endüstri, satın alıcıların davranışlarına yönelik makina testlerini içeren basından olduğu kadar, fotoğraf çekenlerin davranışlarından da kendi programını geliştirmeyi kendiliğinden öğrenir. Bu sanayi-sonrası gelişimin esasıdır. Her tür aygıt toplumsal geribeslemeyle kendini geliştirir: Demokrasi.

Fotoğraf makinalarının, karmaşık bilimsel ve teknik ilkelere göre üretilmiş olmalarına karşın kullanımları oldukça kolaydır. Yapısal açıdan karmaşık, işlev bakımından basit oyuncaklardır. Bu açıdan yapısal bakımdan basit ancak işlevsel açıdan karmaşık olan satranç oyununun tam tersidirler. Satrancın kurallarını öğrenmek basit, ancak oynaması zordur. Ancak fotoğraf makinasını elinde tutan her kişi, deklanşöre bastığında neden olacağı karmaşık süreçlere ait hiçbir bilgiye sahip olmadan kusursuz fotoğraflar üretebilir.

Anı fotoğrafı çekenler, gerçek fotoğrafçılardan sözkonusu oyuncağın karmaşıklığından zevk aldıkları için farklılık gösterirler. Amatör fotoğrafçı, bir satranç oyuncusu veya gerçek fotoğrafçı gibi gerçek bilgi, olanaksız olan veya yeni hamleler peşinde koşmaz, aksine otomatikleşen makina işlemleri içinde kendi işlevini gittikçe azaltır. Onun için görünmez olan bu otomasyon yine kendisini sarhoş eder. Amatör fotoğraf dernekleri, fotoğraf makinasının akıl almaz karmaşıklığı karşısında sarhoş olunan

başka bir deyişle, "kafa çekilen" yerlerdir. Sanayi sonrası esrarkeşliktir.

Fotoğraf makinası, sahibinin (veya sahiplendiğinin) sürekli fotoğraf çekmesini ve gereksiz görüntüler üretmesini ister. Bu fotoğrafmani benzerliğin veya aynılığın tekrarı ve sonsuz sayıda yenidensunumu - kişi fotoğraf makinasından mahrum edildiğinde kendisini kör hissedeceği noktaya kadar ulaşır: Uyuşturucu alışkanlığı. Bu tür fotoğrafçı bir fotoğraf makinası veya makina programı aracılığıyla bakmadıkça içinde yaşadığı dünyayı göremez. Fotoğraf makinasını aşacağına, onun obur işlevi tarafından yutulur. Makinanın otomatik deklanşörünün bir uzantısı haline gelir. Davranışı, fotoğraf makinasının otomatik bir işlevidir.

Bu delilik bilinçsiz görüntülerin sabit ve sürekli akışını doğurur. Bu görüntüler de, otomatik işlevlerin depolandığı bir makina hafızasını oluşturur. Bir amatörün fotoğraf albümüne baktığımızda gördüklerimiz, belli bir kişinin deneyimleri, bilgisi ve değerleri değil, makinanın yine kendi otomatik işlevleri tarafından gerçekleştirilmiş yetenekleridir. Örneğin; bir İtalya seyahati, fotoğrafı çeken kişinin makine tarafından çekim için baştan çıkarıldığı yerlerin ve an'ların deposu haline dönüşmüştür. Sözkonusu görüntüleri içeren albüm, makinanın bulunduğu yerleri ve o yerlerde ne yaptığını göstermektedir. Bu her "belgesel fotoğraf için geçerlidir. Anı fotoğrafı çeken herkes gibi belgeseleci de, her zaman olduğu gibi her yeni görüntüyü çekmek ister. Bu metindeki anlamıyla "gerçek fotoğrafçı", satranç oyuncusu gibi yeni bakış açılarıyla görmek ve do-

layısıyla yeni ve daha biçimlendirici (informative) durumlar üretmek ister. Başlangıcından bugüne kadar fotoğrafın gelişimi, bilgi kavramının da birlikte bilinçlilik kazandığı bir süreç olmuştur. Aynı görüş açısı ve aynı yöntemlerle yeni görüntüler aramakla başlayan bu süreç içinde şimdi sürekli yeni yöntemler aranmaktadır. Anı fotoğrafı çekenler ve belgeselciler, bilişimin içerdiklerinden habersizdirler. Ürettikleri yeni bilgiler değil yalnız makina hafızalarıdır. Bunu en etkili biçimde yerine getirdiklerinde de daha çok, aygıtın insana karşı kazandığı zaferi belgeler duruma gelmektedirler.

Yazı yazanın ortografi ve dilbilgisi kuralları bilmesi gerektiğine karşın, fotoğrafı çekenin yalnızca makinanın talimatlarına uyması yeterlidir. Aygıta yeni teknolojiler uygulandığında sözkonusu talimatlar da gittikçe basitleşmektedir. Bu, bir kez daha sanayi-sonrası çağda demokrasinin esasını oluşturmaktadır. Aynı şekilde de, anı fotoğrafı çeken herhangi bir kimsenin ürettiklerini açımlayamamasının da bir nedenidir. Bu kişi ürettiklerini dünyaya ait kendiliğinden oluşan görüntüler olarak değerlendirir. Bu da, fotoğraf çekenlerin sayısı artıkça, üretilen görüntüleri daha az açımlayabilecekleri gibi bir paradoksun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Herkes fotoğrafın nasıl çekileceğini bildiğine inandığından, hiçkimse fotoğrafların açımlanmasının da gerektiğine inanmamaktadır.

Çok doğaldır ki, iş bu kadarla da kalmamaktadır. Bizi neredeyse boğacak derecede kuşatan fotoğraflar, bir gazete aracılığıyla, hiçbir kayba neden olmayacak şekilde yırtılıp kaybolacak veya çarşıdan alınan balığın paketlenece-

ği yaprakçıklar olarak alımlanırlar. Kısacası, fotoğrafları istediğimiz gibi kullanabiliriz. Bu bir örnekle açıklanabilir; bir sinema salonu veya televizyon ekranında Lübnan'daki savaşa ait görüntüler izlediğimizde, bunları yalnızca izlemek dışında bir şey yapamayacağımızı biliriz. Ancak aynı konuya ait resimlerle gazetede karşılaştığımızda bunları yırtıp saklayabileceğimizi, arkadaşlarımıza gönderebileceğimizi, buruşturup atabileceğimizi veya hakkında bir makale yazabileceğimizi de biliriz. Böylelikle sözkonusu görüntülere karşı tepkide bulunduğumuzu hissetmiş oluruz. Fotoğrafların kalıcı maddeselliği, tarihsel olarak onlarla birlikte davranabileceğimizi gösterir. Ancak gerçekle bunlar yalnızca törensel davranışlardır.

Göz, Lübnan'daki savaşı gösteren bir fotografik görüntü yüzeyindeki birtakım öğeler arasında büyüsel ilişkiler kurulmasına neden olacak taramalar yapar. Ancak bunlar tarihsel ilişkiler değildir. Görüntüye baktığımızda, Lübnan'daki tarihsel veya belli bir sonucu ve nedeni olan süreçlerin değil, yalnızca fotoğraftaki birtakım büyüsel ilişkilerin farkına varırız. Sözkonusu fotoğrafın, Lübnan'daki savaşın neden ve sonuçlarını bidiren kavramları içeren ve doğrusal yapıya sahip olan, bir gazete makalesine eşlik ettiğini varsayın. Makaleyi okuduğumuzda bunu fotoğraf üzerinden gerçekleştiririz. Makale, fotoğrafı açıklamaz ancak, fotoğraf makaleyi tasvir eder. Görüntü ve metin arasındaki bu ters ilişki, sanayi-sonrası çağın bir özelliğidir ve her tür tarihsel eylemi olanaksız kılmaktadır.

Geçmişte metinler görüntüleri açıklıyordu, şimdi tersine fotoğraflar gazete makalesini görüntüleştirmektedir.

Romen harfleri Mukaddes Kitabın metinlerine hizmet etmiştir; fotoğraf da gazete makalesine yine büyüsellik kazandırmaktadır. Geçmişte metinler egemen iken, şimdi görüntüler egemen duruma gelmiştir. Teknik görüntülerin egemenlik kazandığı bir durumda, bu konudaki okumazyazmazlık yeni anlamlar üstlenmektedir. Eskiden cahil metinlerle kodlanmış kültür dışında tutulurdu, günümüzde ise, cahil görüntülerle kodlanmış kültürün her aşamasında yer alabilir. Gelecekte görüntüler metinleri kendilerinin birer işlevi durumuna getirmeyi başarırlarsa, yalnızca eğitilmiş küçük bir azınlığın yazabileceği yaygın bir okumazyazmazlık oluşacağı beklenebilir. Bugün de aynı doğrultuda bir eğilim sözkonusudur: Günümüzde Birleşik Devletler'de "Johnny okuyamıyor" gibi ve diğer "gelişen ülkeler"de de, çocuklara görüntülerle öğretilmeğe barındığından beri cehalete karşı girişilmiş savaştan da vazgeçilmiş oluyordu.

Lübnan'daki savaş hakkında gösterdiğimiz tepki tarihsel bir eylem olmaktan çok büyüsel bir tören niteliğindedir. Fotoğrafı kesip almak, birisine yollamak veya buruşturup atmak, hep iletisine karşı gösterilen törensel davranışlardır. İleti, bir öğenin diğerinin anlamını belirlediği buna karşın kendi anlamının da başka öğeler tarafından belirlendiği durumdur. Buna göre sözkonusu ileti, her öğenin kendi varisinin vârisi olduğu bir durumu ortaya çıkarır. Böyle bir durumda, her şey anlamla yüklü olarak "tanrılarla dolu"dur. Her şey ya iyi, ya da kötüdür. Tanklar kötü, çocuklar iyidir. Âteşler içindeki Beyrut cehennem, beyaz önlüklü doktorlar meleklerdir. Bazıları gizli

anlamlarla yüklü, "emperyalizm", "siyonizm" ve "terörizm" gibi adları olan bu gizil güçler, fotoğrafın yüzeyinde dolaşırlar. Fotoğrafı tanımlanamaz bir iklime sahip kılan ve bizi büyüleyerek törensel davranışlarımızı programlayan güçlerin çoğu, isimsizdir.

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

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

Gerçekte fotoğraflar, taşıdıkları iletilere şimdi törensel tepki gösteren alımlâyanlar için davranış modelleri haline

gelmişlerdir. Alıntılayan bunu fotoğrafın yüzeyinde dolaşan canalıcı güçleri yatıştırma amacıyla gerçekleştirmektedir. İkinci bir örnek bu söylenenleri daha belirgin hale getirebilir.

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

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

alamaz, Lübnan savaşı hakkında herhangi bir görüşe sahip olamaz, kağıtları dosyalayamaz, formları dolduramaz, tatile çıkamaz veya emekli olamaz. Kısacası, daha başka nasıl işleyebilir? Fotoğraflar tam anlamıyla bu eleştirel yeteneğin bastırılmasına eşdeyişle, işlev'e hizmet ederler.

Her şeye karşın bu eleştirel yetenek hâlâ mevcuttur ve fotoğrafların saydamlaştırılması yönünde hareketlilik kazanabilir. Lübnan savaşının fotoğrafı, gazete programı olduğu kadar gazeteyi programlayan politik parti için de saydamlaşabilir. Bunun gibi diş fırçası fotoğrafı da, reklam yapanın programı olduğu kadar reklam ajansını programlayan endüstri için de saydam hale gelebilir. "Emperyalizm", "siyonizin" ve "diş çürükleri" gibi gizil güçler, belli birtakım programların içindeki kavramlar olarak da gösterilirler. Ancak görüntülerin büyüselliğini yıkmaya çalışan böyle bir çaba başarıya ulaşamaz çünkü, kendisi büyüsellik kazanarak "işlevsel" hale gelir.

Sözkonusu ikinci derecedeki putperestliğe karşı Frankfurt okulunun "kültür eleştirisi"nin yol açtığı etkileyici bir örnek verilebilir. Bu kimseler, görüntülerin arkasında diğer bütün programları programlayan ve ihaneti sonuçlayan daha da gizli insanüstü güçlerin varlığının (örneğin, kapitalizm) farkına varmışlardır. Bu yorumcular programlamanın aptalca ve kendiliğinden gelişen bilinçsizce bir süreç olduğunu kabul edememektedirler. Kötü ruhları kovma eğilimleri aslında daha fazla sayıda korkulanı ortaya çıkartmakta ve süreci aptallaştırmaktadır.

Sonuç olarak fotoğraflar, herkes tarafından yapılabilen ve istendiğinde herkesin karşılaşabileceği aşağılanan nes-

neler durumundadırlar. Ancak gerçekte fotoğraflar bizle karşılaşırlar ve bizi aygıtın gelişimini sağlayacak geribeslemeyi oluşturan birtakım törenselleşmiş davranışlara programlarlar. Fotoğraflar işlemenin (functioning) saçmalığını unutmamız için eleştirel bilincimizi bastırırlar. Halen işlediğimiz için de, bu bastırmaya şükretmemiz gerekir. Dolayısıyla fotoğraflar, etrafımızda fotografik evren biçiminde bizi çevreleyen bir büyüsel daire oluştururlar. Kırmamız gereken de, bu dairedir.

FOTOGRAFİK EVREN

Fotografik evrenin canlıları olan bizler, fotoğraflara alışmışızdır. Bu alışkanlık onların sürekli çevremizde olduğunu farkedebilmemizi engeller; alışkanlık, onları gizlemektedir. Bilgilendirici olan değişmedir; alışkanlık gereksizliktir. Hergün kapımıza yeni bir gazete gelmesine ve her hafta bina duvarlarında veya mağaza vitrinlerinde yeni afişlerle karşılaşmamıza rağmen, gereksiz fotoğraflarla çevrelenmiş durumdayız. Alışkanlık ve gereksiz hale gelen de zaten bu istikrarlı değişimdir. Gereksiz bir fotoğraf, gereksiz başka bir fotoğrafın yerini almaktadır. Alışkanlık ve gereksiz hale gelen, değişmenin kendisidir. Böylelikle, bilgilendirici olmaktan çıkan ve sıradanlaşan da artık "gelişme"dir. Bu durumda ancak bilgi verici, olağandışı ve

sürükleyici olan ani bir hareketsizliktir, hergün kahvaltı masasında aynı gazete, her hafta vitrinde aynı afiş gibi. Bizi artık etkileyecek ve şaşırtacak da budur. Sürekli ve istikrarlı olarak birbirlerinin yerini alan fotoğraflar, yalnızca yeni olduklarından ötürü, programa göre gereksizdirler. Bunlar fotografik programın yeteneklerinin otomatik olarak gerçekleştirilmeleridir. Bu, fotografik evrenin fotoğrafçıya karşı koyuş biçimidir; sözkonusu gereksiz fotoğraflar seline nasıl gerçekten bilgilendirici fotoğraflarla karşı gelineceği.

Fotografik evrende alışkanlık haline gelen yalnızca bu istikrarlı değişme değildir; aynı oranda alışkanlık haline gelen de, sözkonusu görüntülerin yol açtığı renkliliktir. Bu damalı çevremizin, örneğin büyükbabalarımızı ne kadar şaşırtabileceğinin bilincinde değiliz. 19 yüzyılın dünyası gridir. Duvarlar, gazeteler, kitaplar, gömlekler, aletler ve neredeyse her şey siyah ve beyaz arasında titreşerek basılı materyale özgü grilikte erimişti. Günümüzde her şey gökkuşağı renklerinde, artık sağır olan kulaklara bağırmaktadır. Gözlerimiz aracılığıyla farkında olmadan bilincimize ve oradan da bilinçaltı, bölgelere ulaşan bu görsel çevre kirlenmesine alışmış durumdayız. Ancak sözkonusu bölgelere de etki ettiğinden, davranışlarımızı programlar hale gelmiştir.

FOTOGRAFİK EVRENDE ALIŞKANLIK

Farkı ancak renkliliğimizi ortaçağ toplumları ve Batılı olmayan toplumlarla karşılaştırdığımızda ortaya çıkarabiliriz. Ortaçağlarda ve "egzotik" kültürlerde renkler, mitler tarafından biçimlendirilen büyüsel simgelerdir. Örneğin, ortaçağlarda "kırmızı", "cehennem taraflıdan yok edilmek" gibi bir anlam taşımaktaydı. Bizim için ise, trafik ışıklarındaki kırmızı büyüsel açıdan bir tehlike belirtisidir. Ancak sözkonusu renk, içimize programlanmış olduğundan tam olarak ne yaptığımızın bilincinde olmadan frene basarız. Fotografik evrene özgü ve rengin neden olduğu bu bilinçaltı programlama, törensel otomatik davranışlarımızı gösterir.

Fotografik evrenin bukalemunu andırır özelliği, sürekli değişen damalı renkliliği, epidermik bir görüngü eşde-

yişle, bir deri hastalığı niteliğindedir. Fotografik evrenin daha derindeki parçacık biçimindeki yapısına delalet eder. Bu evren görünümünü ve renklerini sürekli değiştirerek, her taş parçasının farklı renkteki diğer bir taş parçasına yerini bıraktığı mozaiğe benzer. Fotografik evren böyle taş parçacıklarından, "kuanta"dan oluşur. Ve bu evren hesaplanabilir (ealculus=çakıl taşı), atomik, demokrat bir evrendir; bir bilmecedir.

Fotografik evrenin bu kuantik yapısı şaşırtmamalıdır. Çünkü sözkonusu evren daha önce değinilen fotografik davranışın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Böyle olduğu halde fotografik evrene daha dikkatli baktığımızda, fotoğraflarla ilgili her şeyin belirleyici özeliği olan sözkonusu parçacıklardan oluşan yapıya ait derinlerde yatan nedenleri keşfedebiliriz. Atomik ve noktasal olan bu yapının genelde aygıta ait her şeye özgü olduğunu da açığa çıkarabiliriz. Aygıtın boşlukta süzüldüğü sanılan işlevlerinin (televizyon ve sinema görüntüleri gibi) yapısı da aslında, parçacıklardan oluşur. Bunun gibi aygıtın evreni de, görünen her dalgaya benzer işlevin aslında taneciklerden oluştuğu görülen her sürecin de aslında ardışık aşamalardan oluşan, parçacıkları ve noktasal durumları içeren bir evrendir. Bunun nedeni de şudur; aygıtlar düşünceyi taklit eden oyuncaklardır. Düşünürken oynayan oyuncaklardır. Ancak aygıtlar, insanın düşünce sürecini fizyolojik ve psikolojik anlamda veya içe dönük olarak taklit etmez. Düşünceyi kartezyen modele uygun olarak taklit eder. Descartes'in kastettiği anlamda düşünce, açık seçik ve belirgin öğeler (kavramlar), düşünmek ise, yine Descartes'in

ele aldığı anlamda, sözkonusu öğelerin bir abaküsteki boncuklar gibi biraraya getirilmesi ile oluşan düzenleme olarak ele alınır. Her kavram, uzayıp giden "oradaki" dünya üzerindeki bir nokta anlamındadır. Eğer dünya üzerindeki her noktaya bir kavram uygularsak, düşünce o zaman sınırsız bilgiye ulaşır. Düşünce süreçleri, "oradaki" her tür süreci simgesel olarak denetleyebileceğinden sınırsız ölçüde yeterli hale gelirler. Ancak uzayıp giden somut dünyadaki noktalar aralarında boşluk bulunmadan bütünleşmekteyken, düşünce sözkonusu olduğunda kavramlar birbirlerinden boşluklarla ayrılırlar. Oradaki dünyanın büyük bir bölümü de, sözkonusu aralıklardan kaçıp gider. Descartes düşünce ağının bu yetersizliğinin, Tanrı ve analitik geometri ile giderilebileceğine inanıyordu ancak, ümitleri gerçekleşmedi.

Descartes'in başarısızlığa uğradığı yerlerde de Kartezyen düşüncenin taklidi olan aygıt, başarı sağladı. Bunlar, kendi evrenleri sözkonusu olduğunda sınırsız yeteneğe ve bilgiye sahiptirler. Bu tür evrenlerde her nokta, her öğe, aygıt programındaki başka bir öğe veya kavram ile ilişkilidir. Bu olgu, bilgisayarlar ve evrenleri sözkonusu olduğunda rahatlıkla gözlenebilir. Aynı şekilde, fotografi ve fotografik evrende de ortaya çıkar. Her fotoğrafa, fotoğraf makinasındaki açık seçik ve belirgin bir öğe karşılık gelir. Her fotoğraf da, makina programındaki öğeler arasındaki belli ilişkilere denk düşer. Evren ve program arasında, program üzerindeki bir noktanın belli bir fotoğrafa, bir fotoğrafın da program üzerindeki belli bir noktaya karşılık geldiği çift yönlü, tek anlamlı bir ilişki sözkonusudur. Bu

haliyle aygıtın kendi evreni içindeki yeteneği ve bilgisi sınırsızdır. Ancak aygıt, bu sınırsız bilgisinin ve yeteneğinin bedelini ödemek durumundadır; bu da, anlam vektörünün ters işlerliğidir. Artık Kartezyen modelde olduğunun aksine, kavramlar "oradaki" dünyayı kastetmektedir, aygıtın içindeki programın belirlediği bir evrendir. Fotoğrafları kasteden program değildir. Fotoğraflar programın içindeki öğeleri (örneğin; kavramlar) kastetmektedir. Böyle olunca da, aygıtın sınırsız yeteneği ve bilgisi saçma hale gelir; çünkü aygıt, ancak sözkonusu güç ve bilgiye izin vermek için programlanmış bir evren içinde her şeyi bilir ve her şeyi yapabilir.

Tartışmanın bu aşamasında, son olarak program kavramının tanımının yapılması gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda, program işlevleri ve insan niyetleri arasındaki çabanın tümünü oluşturan program ve insan müdahalesi/ parantez içine alınmalıdır. Burada tanımlanması gereken otomatik bir programdır. Kaza ve şans üzerine yapılanmış bir ilişkiler oyunudur. Program için basit bir örnek zar oyunudur, t'den 6'ya kadar olan öğeler, hiçbir hareketin tek başına görülemeyeceği fakat, her altıncı hareketin 1 olması gerektiği biçimde birbirleriyle ilişkilidir. Başka bir söyleşiyle, program içindeki bütün ilişkiler uzun dönemde olasıdır, ancak her tek, tamamıyla şansa bağlıdır. Örneğin, atom savaşı herhangi bir aygıtın programı içinde var ise, programın varolduğu süre içinde kesinlikle herhangi bir noktada, en azından kaza olarak gerçekleşecek demektir. Aygıtın düşünebildiği, yalnızca bu aptalca ve alt insansı (sub human) anlamda sözkonusudur. Ve ancak bu an-

lamda aygıt kendi evreni içinde sınırsız bilgi ile yeteneğe sahiptir.

Günümüzde bizi çevrelediği kadarıyla ve ilişkiler oyununda gerçekleştiği biçimiyle fotografik evren, belli bir durumu nokta nokta oluşturan makina programının içerdiği zenginliklerin, şansa dayalı olarak gerçekleştirilmesidir. Diğer zenginlikler de gelecekte, şansa bağlı olarak ortaya çıkacaktır. Bu, fotografik evrenin neden istikrarlı bir değişim içinde olduğunun ve neden gereksiz fotoğrafların yerini istikrarlı bir biçimde yeni gereksiz fotoğrafların aldığının bir göstergesidir. Fotografik evrendeki her verili durum, ilişkiler oyunundaki bir takım hamlelere, nokta nokta, fotoğraf fotoğraf karşılık gelmektedir. Fotografik evrendeki fotoğraflar, gereksiz gerekliliktir (necessity redundant). Eğer bir fotoğrafçı kasten fotografik programa karşı oynuyorsa ve bilgilendirici fotoğraflar üretiyorsa, fotografik evrenin sınırlarını aşarak ilişkiler oyununda bulunmayan durumlar yaratıyor demektir.

Bu da şu sonuçları doğurmaktadır: ilk olarak, fotografik evredir ilişkiler oyununun ürünüdür. İkinci olarak, oyun otomatiktir. Hiçbir belirli stratejiye boyun eğmez. Üçüncü Olarak, fotografik evren, herbirinin program içindeki belli bir noktayı kastettiği fotoğraflardan oluşur. Dördüncü olarak da, her fotoğraf alıcısı için davranış modeli oluşturacak bir yüzeydir, görüntüdür. Sonuç olarak fotografik evrenin, sözkonusu ilişkiler oyununun bir işlevi olan geribesleme davranışı için toplumu programladığı söylenebilir. Bunu direten bir gereklilikten dolayı gerçekleştirir, ancak her an tesadüftür (örneğin; otomatik) ve program-

ladığı davranış da büyüseldir. Bu yolla fotografik evren toplumu programlayarak, satranç adamları, işletenler ve zarlar toplumuna dönüştürür.

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

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

Sözkonusu otomaton davranışları şimdi, banka gişelerinde, bürolarda fabrikalarda, süpermarketlerde veya spor karşılaşmaları ve dans biçimleri olarak gözleyebiliriz. Bilimsel metinlere, şiire, müzik bestelerine, mimariye ve politik stratejilere çok yakından baktığımızda, sözkonusu staccato yapıyı düşünce süreçlerinde de gözleyebiliriz. Buna göre, kültür meselesine eleştirel bakışın amaçlarından biri, deneyim, bilgi, değerlendirme eylemin nasıl

mozaik türü açık seçik ve belirgin öğelerden oluştuğunun incelenmesi ve bu öğelerin kültürümüze ait her görüngüde ortaya çıkartılabilmesidir. Böyle bir kültür eleştirisi, fotoğrafın icadı sonucu, tarihte belirlenen nokta ile; tüm kültürel görüngülerin; doğrusal yapılarının boşlukta süzülmesini programlı birleştirmenin staccato yapısı ile tutmaya başlamışlardır. Bu eleştiri, deneyim, bilgi ve değerlendirmenin ilk sanayi devriminden doğan mekanik yapısına bir geri dönüşü sergilemekten çok, tüm aygıtlara özgü sibernetik yapıya doğru bir gelişimi göstermektedir. Böyle bir eleştiri, arzu, duygu ve içsel düşüncelerimizden dışsal davranışlarımıza kadar tüm varoluşumuzun otomatikleşmesine neden olan aygıtların atasının, fotoğraf makinası olduğunu gösterir.

Aygıt üstüne daha fazla gidip, eleştirdiğimizde, fotografik evrenin fotoğraf makinaları ve dağıtım aygıtının bir ürünü olduğunu ortaya çıkarırız. Daha derinlere inersek, sanayi, tanıtım, halkla ilişkiler, politika, ekonomi, sosyal yapılar ve yönetim kurumları türünden aygıtları keşfederiz. Bu aygıtların her biri, daha da otomatikleşme ve diğer aygıtlara sibernetik olarak bağlanma eğilimindedir. Her aygıt bir diğerinin programı üzerinden beslenir. 'Böylelikle aygıtlar bütünü, birçok karanlık kutudan oluşmuş bir karanlık kutuya dönüşür. Buna rağmen insan ürünüdür. Sözkonusu kutuyu 19. ve 20. yüzyıllar arasında ilk üreten de, bugünkü gelişimini ve yaygınlaşmasını sağlayan da insandır. Bundan ötürüdür ki, aygıt eleştirisinde, ilk aşamada aygıtı üretmiş ve hâlâ üreten insan zihniyeti üzerinde yoğunlaşılması doğaldır.

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

Böyle bir incelemeyi sürdürdüğümüzde, fotoğrafların, denetleyicilerinin gizli kârlarının açığa çıkartılması doğrultusunda açımlanmaları gerekmektedir. Örneğin; Kodak hisse sahiplerinin kârları, reklam ajanslarının sahipleri, başka bir deyişle, sanayi kurumunun arkasında ipleri ellerinde tutan tüm insanlar ve sonuçta da tüm sanayi, askeri ve ideolojik yapının çıkarları. Bir kimse sözü geçen bu çıkar yapısına ilişkin bulgu elde edebildiğinde tek bir fo-

toğrafa ve tüm olarak fotografik evrene deşifre edilmiş gözüyle bakabilir.

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

Aygıtların sahipleri konusunda konuşmaya hiç gerek yoktur. Aygıt kendi kendine, insan karar ve müdahalesinden bağımsız olarak işlediğinden, onlara hiçkimse sahip olamaz. Buna karşın, insan kararları aygıt kararlarının temelinde verilmektedir. İnsan kararları buharlaşarak, işlevsel kararlar biçiminde bozulmaya uğramışlardır. Aygıtın, insan zihniyetine hizmet vermek amacıyla üretilmiş ve programlanmış olmasına karşın, insan zihniyeti, ikinci ve üçüncü nesil aygıtların gerisinde kalmıştır. Ancak aygıt artık, kendilerini otomatik olarak geliştirmek ve daimi kıl-

mak amacına yönelik olarak, yalnızca kendileri için (otomatik olarak) işlerler. Aygıt eleştirisinin asıl konusu, bu kasıtsız, aptalca ve işlevsel otomasyondur.

Yukarıda açaklanan insani eleştirel yaklaşım, sözkonusu aygıt sorununa çok doğal olarak karşı çıkacaktır. Örneğin, bu basit makinalara, insanüstü ve insan görünümünde tanrılar olarak esrarengiz nitelikler atfetmek, aygıtın arkarsında, pusudaki insan zihniyetini gizlemektedir. Böyle bir karşı çıkış yanlıştır. Her şeye karşın aygıtlar insan görünümündeki tanrılardır, çünkü böyle olmaları için üretilmişlerdir, hiçbir biçimde insanüstü değillerdir. Buradaki tanımları onları, alt-insan (sub-human), soluk ve kesinlikle aptal olduklarından ötürü de, insan kararlarını gereksiz hale getiren yine insan düşücesinin basit taklitleri olarak gösteriş eğilimindedir. Böylelikle, aygıtların pusudaki tehlikelerini, sözkonusu insancıl eleştirel yaklaşım gizlemektedir. Tersine, burada öne sürülen eleştirel yaklaşımların amacı, aygıtın aptalca, denetlenilmez ve kasıtsız bir biçimde işleyişinin oluşturduğu korkunç olguyu gözler önüne sererek, aygıtı tekrar ihsan zihniyetine tâbi tutmaktır.

Sonuç olarak, fotografik evrenin, ilişkiler oyununu yansıtan bir ayna olduğu sürekli değişen açık seçik ve belirgin yüzeylerden oluşmuş damalı bir bilmeceye benzediği belirtilebilir. Sözkonusu yüzeylerden herbiri aygıt programındaki belli bir öğeye denk düşmektedir. Fotografik evren, insan zihniyetinde bağımsız olarak ve kendiliğinden, alıcılarını büyüsel ve işlevsel davranışlar doğrultusunda programlar.

Fotografik program içine dahil olmayan, biçimlendirici fotoğraflar üretmeye çalışan fotoğrafçılar, otomatik programlama oyununun içini görmeye çalışan eleştirmenler ve aygıt egemenliğindeki dünyada insan zihniyetine yer açmaya çalışan herkes otomatik programlama karşısında mücadele vermektedir. Ancak aygıt, tüm bu karşı çıkış çabalarını bağımsızlık adına özümseyerek, programları geliştirmek için onların programlarıyla da işbirliği yapar. Fotoğraf felsefesinin amacı, insan ve aygıt arasındaki mücadeleyi fotoğraf alanında ortaya çıkararak sözkonusu karşıtlığa olası bir çözüm aramaktır.

Böyle bir fotoğraf felsefesinin amacında başarılı olmasının yalnızca fotoğraf alanı için değil, genel olarak tüm sanayi-sonrası toplum için önemli olduğu görüşü bu çalışmayı destekler bir varsayımdır. Fotografik evren, en tehlikeli ve tek aygıt evreni değildir. Bundan sonraki bölümde, fotografik evrenin, sanayi-sonrası varoluşun bir modeli sayılabileceğini bu yüzden de, sözkonusu fotoğraf felsefesinin, konusu insan varlığının bugünü ve geleceği olan her felsefe için bir çıkış noktası oluşturacağı görüşü açıklanmaktadır.

BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNİN GEREKLİLİĞİ

Tüm bu girişimin amacı, görüntü, aygıt, program ve enformasyon gibi (fotografiye esas olan) bazı temel kavramların incelenmesidir. Bu kavramlar, her fotoğraf felsefesinin yapısını oluşturmalı ve fotoğrafların görünürdeki işlevi bilgilendirmek olan bir programla çalışan aygıt tarafından üretilmiş ve dağıtılmış görüntüler olarak tanımlanmalarını sağlamalıdırlar. Bu kavramların her biri; görüntünün büyüyü, aygıtın otomasyon ve oyunu, programın şans ve gerekliliği, bilişimin de simge ve ihtimal dışı olanı ifade ettiği gibi, farklı kavramlara karşılık oluşturmaktadır. Ancak o zaman fotoğraflar hakkındaki tanımlamamızı genişletebiliriz. Fotoğraflar, zorunluluğun biçimlediği ve şansa dayalı bir

oyuna göre çalışan, programlanmış, otomatik bir aygıt tarafından üretilirler ve aynı yollarla dağıtılırlar. Onlar büyüsel durumların görüntüleridir ve simgeleri de, alıcılarında ihtimal dışı davranıştan geliştirirler.

Burada yapılan tanımın felsefe için tuhaf bir avantajı vardır çünkü, kabul edilemez. İnsanı bağımsız bir öğe olarak dışarıda bıraktığından, hatalı olduğunu kanıtlamamız için bizi tartışmaya davet eder. Çelişki yaratır. Çelişki (diyalektik) felsefenin zıplama tahtalarından biridir. Bu da tanımın fotoğraf felsefesi için yeterli bir çıkış noktası oluşturmasının nedenidir.

Temel kavramlarımızı -görüntü, aygıt, program ve bilişim- gözden geçirdiğimizde hepsinin sonsuz döngü açısından aynı temele dayandığını görürüz. Görüntüler, gözün üzerlerinde durmadan dolaşarak başlangıç noktasına tekrar geri döndüğü yüzeylerdir. Aygıtlar da, sürekli aynı hareketleri gerçekleştiren oyuncaklardır. Programlar da, aynı öğeleri sürekli tekrar birleştiren oyunlardır. Bilişim ise, olasılık yönündeki eğilimden doğan, olası olmayan bileşkelerdir ve tekrar tekrar bu noktaya dönerler. Biz bu sözkonusu dört kavramla, artık hiçbir şeyin kendini tekrarlamadığı ve her şeyin bir nedeni sonucu olduğu doğrusal tarihsel bağlamın dışında buluruz kendimizi. Artık içinde bulunduğumuz alan, nedensel açıklamalardan çok işlevsel açıklamalara gerek duymaktadır. Cassirer'in "Ey sevgili ruh, dinlen, dinlen" dediği gibi, sözkonusu neden arayışından kurtulmamız gerekir. Fotoğrafı konu alan her felsefenin, bu görüngünün tarihdışı ve tarih-sonrası özelliklerini de göz önünde bulundurması gerekmektedir.

Şimdi bile birçok alanda, tarih-sonrası nedenselliğe anlık olarak dönüş yapmak durumundayız. Örnek olarak kozmolojiyi ele alalım. Evreni, olası olmayan bileşimlerin şansa dayalı olarak tekrarlandığı ancak gereklilik nedeniyle olasılık yönündeki genel eğilime geri dönüşün zorunluluk kazandığı ve olasılık bileşimleri doğrultusunda artan bir eğilimin sözkonusu olduğu sistem olarak ele alırız. Böylelikle evren bizim için anlık olarak, girdi olarak özgün bilgilere sahip ve zorunluluktan ötürü sözkonusu bilgilerin de tesadüfe dayalı olarak gerçekleştirilmeleri ve böylece sonuna kadar da tüketilmesi (termik ölüm) doğrultusunda programlanmış bir aygıt durumundadır. Kozmoloji de, evrenin yenidensunumu için yaratılmış bir görüntüdür. Dolayısıyla sözkonusu dört kavramımız -görüntü, aygıt, program ve bilişim- işlevsel bir açıklama durumunda olan kozmolojik nedenselliğin yerini tutarlar.

Aynı türden nedensellik psikoloji, biyoloji, dilbilim, sibernetik ve bilişim gibi alanlarda da varlığını sürdürür. Bütün bu alanlarda, hayali, işlevsel, programlı ve bilişimsel yoldan neden bulunuz. Burada uğraştığımız varsayım, fotografik sınıflamalarla düşündüğümüz için, tartışmayı sözkonusu nedenlere bağladığımız gibi bir sonucu ortaya çıkartır, çünkü fotografik evren bizi bu türden düşünmeye programlamıştır.

İlk bakışta abartılı gibi gözüken bu varsayımın gerçekte çok iyi bilindiği kolaylıkla anlaşılabilir. İnsan kendini örnek alarak aletler üretir ancak daha sonra bu aletleri kendisi, toplumu ve "oradaki" dünya için örnek alır. Bu insanın kendi aletlerine yabancılaşmasının varsayımıdır.

Örneğin, 18.yüzyılda insan kendi bedenini model alarak makinalar icat etmiştir. Daha sonra durum tersine dönerek, insan kendi ürettiği makinaları yine kendisi, toplumu ve "oradaki" dünya için örnek alır hale gelmiştir. Dolayısıyla, 18. yy'da makinalar felsefe, antropoloji, politika, sanat, bilim gibi alanların, eşdeyişle "mekanizm"in bir eleştirisi olabilirdi. Bugün de aynı şey fotoğraf felsefesi için söylenebilir. Fotoğraf felsefesi de, bütün antropolojik, politik, estetik ve bilimsel boyutlarıyla "işlevselciliğin"in bir eleştirisi olmalıdır.

Ancak iş bu kadar basit değildir, çünkü fotoğraf makina gibi bir alet değil, iskambil veya satranç gibi bir oyundur. Fotoğrafı ele aldığınızda, yalnızca model olarak aldığımız aletin yerine bir başkasını koymuyoruz, aynı zamanda bir model yerine başka bir model de koyuyoruz. Dolayısıyla fotografik sınıflamalar çerçevesinde geliştirmeye başladığımız neden arayışının bu noktaya getirdiği varsayım, düşüncemizin artık yapısal bir değişmeye uğradığını ileri sürmektedir. Burada karşılaşılan klasik bir yabancılaşma sorunu olmaktan çok, elimizde hiçbir tarihi örneği olmayan varoluşsal bir devrimdir. Burada karşılaşılan, kabaca, özgürlük sorununun (yeni bir bağlamda) tekrar ele alınması esasıdır. Fotoğraf felsefesinin de yönelmesi gereken doğrultu budur.

Bunda yeni olan bir şey yoktur, çünkü her felsefenin son aşamada uğraşması gereken konu özgürlüktür. Doğrusallığın tarihsel bağlamında sorun kendini şöyle göstermiştir: Eğer her şeyin bir nedeni olmuşsa, her şeyin bir etkisi olacaksa ve her şey koşullanmışsa, insanın özgürlüğü için ge-

riye ne kalmıştır? Bu sorunun tüm yanıtları tek bir paydaya indirgendiğinde; nedenler olabildiğince karmaşık, sonuçlar önceden kestirilemeyecek derecede zor olduğundan insan (sınırlandırılmış varlık) koşullanmamış gözükür. Ancak içinde bulunduğumuz yeni bağlamdan ötürü, sözkonusu özgürlük sorununa farklı yaklaşmamız gerekmektedir. Her şey şansa bağlı olarak ortaya çıkıyor ve hiçliğe doğru gidiyorsa, insanın özgürlüğü için geriye kalan nedir? Fotoğraf felsefesi, sözkonusu özgürlük sorununa bu saçmasapan hava içinde yanıt aramak durumundadır.

Bugün ne tür olursa olsun, herhangi bir aygıtın yaşamımızı aptal bir otomasyon doğrultusunda nasıl programladığına veya iş'in nasıl insan elinden alınıp aygıta devredildiğine yahut da çoğunluğu oluşturan "üçüncü sektör"de çalışanların nasıl vakitlerini boş simgelerle oynamakla geçirdiğine açıkça tanık oluyoruz. Bunun gibi varoluşsal ilgimiz nesneler dünyasından simgeler dünyasına, değerlerimiz neselerden bilişime nasıl kaymıştır. Düşüncelerimiz, arzularımız, duygularımız, eylemlerimiz, otomaton yapılan var olarak nasıl kabul etmeye başlamıştır. Yaşamanın anlamı giderek aygıtları besleme ve aygıtlar tarafından beslenme anlamına nasıl dönüşmektedir. Kısacası, etrafımızda her şeyin gittikçe ne kadar saçmalaştığını görebiliriz. Tüm bunlara göre insanın özgürlüğü için geriye kalan nedir?

Sözkonusu soruya yanıtı olabilecek kişiler bulunduğunu keşfederiz: Bu yazı içinde kastedildiği anlamda fotoğrafçılar. Onlar en azından, aygıt geleceğini günümüzde yaşayan insanlardır. Davranışları kamera işlevleri tarafın-

dan programlanmaktadır. Simgelerle oynamaktadırlar "üçüncü sektör"de istihdam edilirler. Bilişimle ilgilenirler. Kalıtsal değerleri olmayan nesneler üretirler. Bütün bunlara karşın yaptıklarının saçma olduğunu değil, özgürlük tarafından biçimlendirildiğine inanırlar. Dolayısıyla, bir fotoğraf felsefesinin amacı, sözkonusu fotoğrafçıları özgürlükleri konuşup da sorgulamak ve özgürlük arayışlarını incelemek olmalıdır.

Bu çalışmanın amacı da budur ve sorgulamam sırasında bazı sorulara yanıtlar da alınmıştır: Bunlardan ilki aygıtın aptallığını açığa çıkarabilme olasılığıdır. İkincisi ise, aygıt programına insan niyetlerinin şıringalanabileceği olasılığıdır. Üçüncüsü ise, aygıtı öngörülemeyen, ihtimaldışı ve bilgilendirici bir şeylerin üretimine zorlamaktır. Dördüncüsü ise, aygıt ve ürünlerinin, ilgi odağının genel olarak konudan bilgiye kayacağı biçimde elde tutmaktı. Şonuç olarak, fotoğrafçılar özgürlüğün tesadüf ve gerekliliğin insan niyetlerine etki ettiği bir strateji olduğunu söylemektedir. Başka bir deyişle özgürlük, "aygıta karşı oyanama"ya eşittir.

Fotoğrafçılar kendiliğinden değil ancak felsefi incelemenin baskısı altında bu yanıtı vermektedirler. Anlık yanıtlar istendiğinde, geleneksel olmayan yöntemlerle geleneksel görüntüler ürettiklerini veya bilime katkıda bulunduklarını yahut da politik görevler üstlenmiş olduklarını söyleyebilirler. Eğer fotoğraf tarihi konusunda veya fotoğrafçıların yaptıkları hakkında söylediklerini okuduğumuzda fotoğrafın icadından bugüne hiçbir şeyin değişmediği konusunda genel bir kanının gelişmiş olduğunu far-

kederiz. Bu yargıya göre, diğer tarih konularının varolduğu gibi, bir fotoğraf tarihinin de varlığını kabullenmek dışında her şeyin fotoğrafın icadından önce olduğu gibi süregeldiği varsayılır. Fotoğrafçıların, kendilerinin de neden oldukları tarih-sonrası bir bağlamda yaşamalarına karşın, "ikinci sanayi devrimi"nin de (ilk olarak kendini kamerada gösterdiği üzere) yanlarından geçip gittiği de açıktır.

Yalnızca bu yazıda kastedilen anlamdaki deneysel fotoğrafçılar, kendilerine ne olduğunun farkındadırlar. Onlar ana sorunlarının görüntü, aygıt, program ve bilişim gibi kavramlar olduğunun bilincindedirler. Aygıtın içinden bazı durumlara uzanmak istediklerinin ve aygıt programı dahilinde olmayan bazı şeyleri görüntüleştirmek istediklerinin farkındadırlar. Yaptıklarının her boyutunu kavrayamasalar bile, aygıta karşı oynadıklarının farkındadırlar. Eylemleri sözkonusu olduğunda, aygıt bağlamında "özgürlük" sorusuna yanıt verebilecek kadar bilinçli değillerdir.

Fotoğrafı bilinç düzeyine çıkarmak için bir fotoğraf felsefesine gerek vardır. Bunu yapmak, fotoğraf, sanayi-sonrası bağlam için bir model oluşturacağı için de gereklidir. Böylelikle, fotoğraf felsefesinin amacının fotoğrafta insan özgürlüğü için bir yer kalmadığını, dolayısıyla otomatikleşmiş, programlayan ve programlanmış aygıt sözkonusu olduğunda da insan özgürlüğü için hiç yer kalmadığını göstermek olmalıdır. Bu yapıldıktan sonra da, aygıta karşın insan özgürlüğünün nasıl yaratılması gerektiğinin tartışılması gerekir. Fotoğraf felsefesinin amacı, aygıtın egemen olduğu bir dünyada özgürlük olasılıklarının incelen-

mesi olmalıdır. Ölümün kazai gerekliliği altında hüküm süren insan yaşamına nasıl anlam kazandırılması gerektiği de düşünülmelidir. Böyle bir felsefeye gerek vardır çünkü bu bizim tanık olabildiğimiz en son devrimdir.

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Alet -> İnsan uzvunu taklit ederek iş gören yapı.

Aygıt -> Düşünceyi taklit eden oyuncak.

Ayin -> Büyüsel varoluşa uygun davranış.

Belirti (Semptom)-> Anlamın ortaya çıkış nedeni olan işaret.

Bildirişim -> Olası olmayan bileşke.

Bildirme -> 1. olası olmayan bileşkeler üretme, 2. bunları nesnelere uygulama.

Birinci ve İkinci Sektörler -> Nesnelerin üretildiği ve biçimlendirildiği alanlar.

Büyü -> Ebedi döngü dünyası içinde varolma.

Çeviri -> Bir koddan diğerine hareket dolayısıyla bir evrenden diğerine sıçrama.

Değer -> Olmuş olması gereken.

Deşifre Etme -> Bir sembolün anlamını gösterme.

Durum -> Öğelerin kendilerinin değil, aralarındaki ilişkinin anlamlı olduğu bileşke.

Endüstri Toplumu -> İnsanların çoğunlukla makinalarla çalıştığı bir toplum.

Entropi -> Olası bileşkelere doğru artan eğilim.

Evren -> 1. varolan kod bileşkelerinin tümü 2. bu bileşkelerin ortaya çıkardığı anlamların tümü.

Fotoğraf-> Aygıt tarafından üretilen ve dağıtılan yaprakçık biçimindeki görüntü.

Fotoğrafçı -> Makina pogramının kapsamadığı bilgilerle fotoğraf üretmeye çalışan kimse.

Gerçeklik -> Ölüme kadar önümüze çıkan her şey.

Görüntü -> Meydana getiren öğelerin sihirsel bir ilişki içinde bulunduğu anlamlı yüzey.

Görüntüleştirme -> Görüntü üretme ve açımlama yeteneği.

Hafıza -> Bilgilerin depolandığı yer.

Harf -> Yazılı işaret.

İş -> Nesneleri üreten ve biçimlendiren eylem.

İşaret -> Başka görüngülere atıfta bulunan görüngü.

İşleten -> Birlikte ve onun bir işlevi olarak aygıtla oynayan kimse.

Kavram -> Metnin temel öğesi.

Kavramsallaştırma -> Metin üretme ve açımlama yetisi.

Kod -> Kurallara bağlı imgeler dizgesi.

Kültürel Nesne -> Biçimlendirilmiş nesne.

Makina -> Bilimsel bir kuram yardımıyla insan uzvunu taklit eden alet.

Metin-> Yazılı işaretler dizisi.

Metinperestlik -> Yazılı işaretler tarafından kastedilen kavramları açımlama yetersizliği, böylelikle metin'e tapınma.

Nesne -> Önümüzde engel oluşturan şey.

Oyuncak -> Oyun oynanan nesne.

Oynamak -> Amacı kendisi olan eylem.

Otomat -> Şansa dayalı olarak hareket eden bir program uyarınca işleyen aygıt.

Program -> Açık ve belirgin öğeleri olan bileşkeler oyunu.

Putperestlik -> Görüntü öğelerinin kastettikleri anlamı ortaya çıkarma konusundaki yetersizlik, dolayısıyla görüntüye tapma.

Sanayi - Sonrası Toplum -> insanların çoğunun üçüncü sektörde çalıştığı toplum.

Sıradanlık -> Tekrarlanan bilgi akışı dolayısıyla olası hale gelen.

Simge -> Bilinçli ve bilinçsizce sıradanlaşan işaret.

Tarama -> Bir durumu açımlayan dairesel hareket.

Tarih -> Kavramlara dönüştürülen düşüncelerin doğrusal gelişimi.

Tarih Sonrası -> Kavramların yeniden düşüncelere çevirimi.

Teknik Görüntü '-> Aygıt tarafından üretilen görüntüler.

Üçüncü Sektör -> Bilginin üretildiği alan.

Üretim -> Birşeyi doğadan kültüre aktaran süreç.

Flusser için fotoğraf bir aygıttır, cihazdır.
Kameraya basit bir araçmış gibi bakamazsınız -tıpkı bir fotoğrafı herhangi bir ürün, hatta genel olarak meta diye kabul etmekle yetinemeyeceğiniz gibi. Belki birtakım fenomenolojik mülahazalar devreye sokularak bu konuda birtakım şık şeyler söylenebilir: foto kameranın fotoğrafçıyı gizleyen, saklayan, görünmemesini sağlayan bir peçe olduğu gibisinden...
Ancak Flusser'in çok ünlü bu metni, fotoğrafın "teknik" bir imaj olarak oluşturduğu aygıt üzerine çok şeyler anlatıyor: Flusser fotoğrafı bir aygıt olarak tanımlamasını kapitalizmle, seri üretimin yaygınlaşmasıyla yüzleştirerek gerçekleştirmiyor. Ya da diyelim ki hemen böyle bir kolaycılığa sapmıyor.
Temsili imaj ile "teknik" imaj dediği şey arasında belli bir farkı gözeterek başlıyor...
Fotoğraf felsefesinin amacı,
insan ve aygıt arasındaki mücadeleyi fotoğraf alanında ortaya çıkararak,
sözkonusu karşılığa olası bir çözüm aramaktır.



HA YA LB AZ
Hayalbaz Kitap
>Fotoğraf 3
ISBN 978-605-60600-1-4
9 786056 060014