T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANA SANAT DALI

FOTOĞRAFTA GÖRME DUYUSUNUN ZAMAN ALGISINA ETKİSİ: IAN TREHERNE VE EVGEN BAVCAR ÖRNEKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

EMİNE BAŞAK TAKAR

İstanbul, 2026

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANA SANAT DALI

FOTOĞRAFTA GÖRME DUYUSUNUN ZAMAN ALGISINA ETKİSİ: IAN TREHERNE VE EVGEN BAVCAR ÖRNEKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Emine Başak TAKAR

Danışman: DOÇ. DR. Bülent Ümit ERUTKU

İstanbul, 2026

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Emine Başak TAKAR

Ana Sanat Dalı : Fotoğraf

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi – Haziran 2026

Anahtar Kelimeler : Görme bozukluğu, fotoğraf, algı, beden, zaman, bulanıklık, biyopolitik gözetim, yapay zekâ, görsel kültür

ÖZET

Çalışma, görme bozukluğu odağında fotoğraf pratiğini incelemektedir. Amaç, görme ve görüntü üretimi kavramlarını nörobiyolojik, fenomenolojik, kültürel ve politik boyutlarıyla yeniden değerlendirmektir. Fotoğraf, çoğu zaman optik merkezli bir algı rejimi içinde tanımlanmaktadır. Görme kusuruna sahip bireylerin üretimleri ise algının bedensel, zamansal ve çok duyulu yapısını görünür kılmaktadır. Görme bozukluğu, teknik bir eksiklik olarak ele alınmamakta ve fotografik yaratıcılığı dönüştüren eleştirel bir eşik olarak yorumlanmaktadır. Araştırmanın kuramsal zemini, Eagleman, Libet ve Roseboom'un algısal gecikmeye ilişkin nörobiyolojik bulgularına dayanmaktadır. Bergson'un durée kavramı, Deleuze'ün zaman-imge yaklaşımı, Merleau-Ponty'nin bedensel yerleşiklik düşüncesi, Derrida'nın différance kavramı, Virilio'nun hız eleştirisi ve Stiegler'in prostetik hafıza kuramı, tartışmanın kavramsal altyapısını oluşturmaktadır. Kuramsal yapı, Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in üretimleri odağında değerlendirilmektedir. Uzun pozlama, kasıtlı bulanıklık, ışık-boyama, kinestetik konumlanma ve işitsel-dokunsal yönelimler, algının zamansal gecikmesini estetik bir deneyime dönüştüren başlıca unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Araştırma bulguları, görme kusurlu fotoğraf pratiğinin hız ideolojisine karşı yavaşlayan, yoğunlaşan ve bedensel deneyimi öne çıkaran bir bakış rejimi ürettiğini göstermektedir. Düşük çözünürlük, bulanıklık ve tanınamazlık gibi özellikler,

biyopolitik gözetim tartışmaları açısından farklı bir mahremiyet alanı da açmaktadır. Yapay zekâ temelli sentetik görüntü üretimleriyle karşılaştırıldığında, görme engelli fotoğrafçıların beden temelli pratikleri, deneyim, hafıza ve duyusal yönelim üzerinden şekillenen alternatif bir görsel üretim alanı sunmaktadır. Çalışma, görme bozukluğunun fotoğraf pratiğinde yetersizlik kavramı üzerinden ele alınamayacağını ve bu durumun fotografik üretim süreçlerini algısal, bedensel ve zamansal açılardan dönüştürdüğünü göstermektedir.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname **:** Emine Başak TAKAR

Main Art Discipline **:** Photography

Thesis Advisor **:** Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU

Thesis Type and Date **:** Master's Thesis - June 2026

Keywords **:**Visual impairment, photography, perception, embodiment, time, blur, biopolitical surveillance, artificial intelligence, visual culture

ABSTRACT

This study examines photographic practice in the context of visual impairment. The aim is to re-evaluate the concepts of vision and image production from neurobiological, phenomenological, cultural, and political perspectives. Photography is often defined within an optically centered perceptual regime. However, the works of individuals with visual impairments reveal the bodily, temporal, and multisensory aspects of perception. Visual impairment is not treated as a technical deficiency but rather interpreted as a critical threshold that transforms photographic creativity. The theoretical foundation of the research is based on the neurobiological findings of Eagleman, Libet, and Roseboom regarding perceptual delay. Bergson's concept of durée, Deleuze's time-image approach, Merleau-Ponty's idea of bodily rootedness, Derrida's concept of différance, Virilio's critique of speed, and Stiegler's theory of prosthetic memory form the conceptual infrastructure of the discussion. The theoretical framework is evaluated focusing on the works of Evgen Bavčar and Ian Treherne. Long exposure, deliberate blurring, light-painting, kinesthetic positioning, and auditory-tactile orientations stand out as the main elements that transform the temporal delay of perception into an aesthetic experience. Research findings show that the photographic practice of visually impaired photographers produces a gaze regime that slows down, intensifies, and emphasizes bodily experience in opposition to the ideology of

speed. Features such as low resolution, blurring, and unrecognizability also open up a different realm of privacy in terms of biopolitical surveillance discussions. Compared to AI-based synthetic image productions, the body-based practices of visually impaired photographers offer an alternative visual production space shaped through experience, memory, and sensory orientation. The study demonstrates that visual impairment cannot be addressed through the concept of disability in photographic practice and that this situation transforms photographic production processes from perceptual, bodily, and temporal perspectives.

ÖNSÖZ

Kendi görme kusurum, zaman algımı derinden etkilemiştir. Görsel belirsizlikler, zamanın akışını kesintiye uğratmış ve anların sürekliliğini bozmuştur. Ancak fotoğraf, bu belirsizlikleri anlamlandırma ve zamanın akışını yeniden yapılandırma konusunda bana yardımcı olmuştur. Fotoğraf çekme süreci, sadece bir görüntü oluşturma değil, aynı zamanda zamanı sabitleme ve deneyimleme aracı hâline gelmiştir. Fotoğraf çektiğimde, çevremdeki sesler, dokular ve hareketler, kompozisyonumu belirlemede rehber olmuştur. Bu duyusal ipuçları, zamanın akışını yeniden yapılandırmamı ve anları daha net bir şekilde deneyimlememi sağlamıştır. Fotoğraf, görsel belirsizliklerime rağmen, zamanın akışını yeniden yakalama ve deneyimleme konusunda bana yeni bir perspektif sunmuştur. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, akademik yönlendirmeleri, yapıcı eleştirileri ve manevi desteğiyle sürece katkı sağlayan tez danışmanım Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU'ya ve sabırla yanımda olan, desteklerini her zaman hissettiren aileme çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2026 Emine Başak TAKAR

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET I
ABSTRACT III
ÖNSÖZ V
İÇİNDEKİLER VI
ÇİZELGE LİSTESİ VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ IX

1. GİRİŞ 1

2. LİTERATÜR VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Görme, Görsel Algı, Zaman ve Fotoğraf İlişkisi 8
2.1.1. Algı 16
2.1.2. Görsel Algı Kavramı 17
2.1.3. Zaman ve Zaman Algısı 19
2.1.4. Görüntü Varlık İlişkisi- Görüntünün Hermeneutiği 46
2.1.5. Fotoğraf ve Bellek İlişkisi 50
2.1.6. Görme Kusuruyla Fotoğraf Üretmek 53
2.2. Konuya İlişkin Akademik Çalışmalar 54

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli 57
3.2. Veri Toplama Biçimi 57
3.3. Eser Seçme Kriterleri 57
3.4. Analiz Yöntemi 58

4. BULGULAR VE ANALİZ

4.1. Ian Treherne'nin İncelenmesi 59
4.2. Evgen Bavčar'ın İncelenmesi 69
4.3. Karşılaştırmalı Değerlendirme 81

5. SONUÇ 84

KAYNAKÇA 91

EKLER 108

Ek 1: Bulanıklık, Sessizlik, Zaman..... 108

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 1: Görme Kusurları 9

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: *Vasileostrovskaya Metro Station (Crowd 1)* (Titarenko, 1993)…….....43

Şekil 2: *Somalie (Le Foulard) (*Laurence Leblanc, 2004).....45

Şekil 3: *Jacqueline Lackenby* (Treherne, 2025) 60

Şekil 4: *Nina Tame* (Treherne, 2025) 61

Şekil 5: *John Citrone* (Treherne, 2021).....62

Şekil 6: *Oliver Wicks* (Treherne, 2025) 63

Şekil 7: *Zeta* (Treherne, 2022).....65

Şekil 8: *Alex Lee* (Treherne, 2021) 66

Şekil 9: *David Simmonds* (Treherne, 2021).....67

Şekil 10: *Venezia (Le Carnaval de Venise)* (Bavčar, 1992) 70

Şekil 11: *Le Concert Caché* (Bavčar, 1988).....71

Şekil 13: *Portrait de Femme* (Bavčar, 1990).....73

Şekil 14: *Le Tir Contre le Temps* (Bavčar, 1990).....74

Şekil 15: *Ouro Preto (Le Théâtre)* (Bavčar, 1994).....78

Şekil 16: *Ludwigsburg* (Bavčar, 2014).....79

Şekil 17: *Ludwigsburg* (Bavčar, 2014).....80

Şekil 18: *Bulanıklık, Sessizlik, Zaman* (Takar, 2012)…….110

1. GİRİŞ

Zaman, bilim, felsefe, sanat, psikoloji ve nörobilim gibi farklı disiplinlerde farklı biçimlerde ele alınan çok katmanlı bir olgudur (Whitrow, 1988, s. 15). Antik düşünceden modern fiziğe uzanan tartışmalar, zamanın ölçülebilir bir olgu olmanın ötesinde deneyimlenen bir süreç olduğunu göstermektedir. Newton, zamanın evrensel ve sabit bir hızda aktığını öne sürerken, Einstein zamanın gözlemciye ve bağlama göre değişebileceğini ortaya koymuştur (Einstein, 1916/2001, s. 13). Rovelli, zamanın olaylar arasındaki ilişkiler üzerinden anlam kazandığını belirtmektedir (Rovelli, 2018, s. 45). Bu yaklaşımlar, zamanın öznel ve ilişkisel bir deneyim alanı olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Zamanın öznel boyutu, algı süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Bireyin çevreyi algılama biçimi, zamanın akışını deneyimleme biçimini etkileyebilmektedir. Görme duyusu, çevre ile kurulan ilişkinin temel bileşenlerinden biridir. Görsel algıda meydana gelen değişimler zaman deneyimini dönüştürebilmekte; görme bozukluğuna sahip bireylerde zaman algısının farklı hızlarda ve biçimlerde yaşanabildiği görülmektedir (Battistin, Battistin ve Gori, 2019, s. 45). Görme yetisindeki kayıp ya da bozulma, çevresel uyaranların daha sınırlı ve daha düşük ayrıntıyla algılanmasına yol açarak zamanın öznel olarak genişlemesi ya da daralması sonucunu doğurabilmektedir (Battistin vd., 2019, s. 47).

Fotoğraf, zamanın algılanma ve temsil edilme biçimlerini görünür kılan bir üretim alanıdır. Bir anın kaydedilmesini sağlayan teknik bir araç olmasının yanında, öznel zaman deneyiminin ifade edilmesine imkân tanımaktadır. Görme bozukluğu yaşayan fotoğrafçıların üretimleri, görme ile zaman arasındaki ilişkinin bedensel, duyusal ve estetik boyutlarını ortaya koymaktadır. Görsel netlik, belirsizlik, gecikme, bulanıklık ve bedensel yönelim gibi unsurlar, zaman deneyiminin ifade edilmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu çalışma, görme duyusundaki değişimlerin zaman algısını nasıl etkilediğini ve bu etkinin fotoğraf pratiğinde nasıl karşılık bulduğunu, Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in üretimleri üzerinden incelemektedir.

Zamanın bireysel deneyimle şekillenen bir olgu olarak ele alınması, algısal sistemlerin zaman deneyimi üzerindeki etkisinin araştırılmasını gerekli kılmaktadır. Görme duyusu, algı süreçlerinde belirleyici bir role sahiptir ve görsel algıdaki değişimler zaman deneyimini dönüştürebilmektedir. Görme bozukluğuna sahip bireyler üzerine yapılan çalışmalar, zaman algısının farklı hızlarda ve biçimlerde deneyimlenebildiğini göstermektedir (Battistin, Battistin ve Gori, 2019, s. 45). Zamanın algılanan hızı, çevresel uyaranların işlenme kapasitesiyle ilişkilidir. Görme yetisindeki kayıp ya da bozulma, çevrenin daha sınırlı ve daha az ayrıntıyla algılanmasına yol açmakta; bu durum zamanın öznel olarak genişlemesine ya da daralmasına neden olabilmektedir (Battistin vd., 2019, s. 47). Alanyazında görme bozukluğu, algı ve beden ilişkisine dair çalışmalar bulunmasına karşın, görme duyusundaki değişimlerin zaman algısına fotoğraf pratiği içinden nasıl yansıdığına odaklanan araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir.

Araştırma, alanyazındaki bu eksiklikten hareketle şekillenmiş olup; disiplinler arası bir yaklaşımla görme duyusunun bireyin zaman algısı üzerindeki etkilerini felsefi, bilimsel ve sanatsal düzlemlerde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, kişisel deneyimden hareketle görme duyusunun zamanın öznel akışını nasıl etkilediğini analiz etmek ve fotoğrafın öznel zamanı nasıl temsil ettiğini ortaya koymaktır. Araştırma, bir yandan görme duyusu ile zaman algısı arasındaki ilişkiyi kuramsal olarak tartışmayı, bir yandan da Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in üretimleri üzerinden ilişkinin fotoğraftaki yansımalarını çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu hedefler doğrultusunda çalışmada; görme duyusunda bozukluk yaşayan bireylerde zaman algısının nasıl değiştiği, görme bozukluğu yaşayan fotoğrafçıların zamanı fotografik dil içinde hangi estetik ve teknik araçlarla temsil ettiği ve Evgen Bavčar ile Ian Treherne'in fotoğraflarında zaman, görme kaybı ve bedensel deneyim arasındaki ilişkinin nasıl görünür hale geldiği sorularına yanıt aranmaktadır.

- Görme duyusunda bozukluk yaşayan bireylerde zaman algısı nasıl değişmektedir?
- Görme bozukluğu yaşayan fotoğrafçılar, zamanı fotografik dil içinde hangi estetik ve teknik araçlarla temsil etmektedir?

- Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in fotoğraflarında zaman, görme kaybı ve bedensel deneyim arasındaki ilişki nasıl görünür hale gelmektedir?

Belirlenen bu sorular ekseninde, zamanın algısal, bilişsel ve varoluşsal boyutlarının birlikte ele alınması literatüre çok yönlü bir katkı sunar. Görme duyusundaki değişimlerin zaman algısını nasıl dönüştürdüğünü incelemek, nörobilim ve fenomenoloji arasında köprü kurar. Fotoğrafın zaman deneyimini nasıl temsil ettiği sorusu ise sanatsal üretim ile algı süreçleri arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Yaklaşım, disiplinler arası yeni tartışma alanlarının oluşmasına katkı sağlar. Çalışma, fotoğrafın görmeye dayalı klasik tanımını yeniden düşünmeye açması bakımından da önem taşımaktadır. Ayrıca görme bozukluğunu eksiklik söylemi yerine estetik ve eleştirel bir üretim zemini olarak değerlendirmesi, araştırmanın özgün katkılarından birini oluşturmaktadır.

Söz konusu teorik zemini çözümlemek amacıyla bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülmüştür. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in fotoğrafları, kuramsal altyapı ile ilişkilendirilerek yorumlayıcı biçimde analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde görme kaybı, zaman algısı ve fotoğraf ilişkisi sanatçıların üretimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışma, görme duyusundaki değişimlerin bireysel zaman algısı üzerindeki etkilerini inceleyecek şekilde yapılandırılmış ve dönüşümü fotoğraf pratiği üzerinden ele almıştır. Bu doğrultuda araştırma, görsel algı kaybı ya da bozukluğu yaşayan bireylerin deneyimleri ile sınırlıdır ve diğer duyular kapsam dışında bırakılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları, kişisel deneyim ve seçili fotoğraf örnekleri ile belirlenmiştir. Geniş örneklem yerine görme kaybı yaşamış iki sanatçının üretimleri incelenmiştir. Farklı görme düzeylerine ve estetik yaklaşımlara sahip olan Fransız-Sloven sanatçı Evgen Bavčar ve İngiliz sanatçı Ian Treherne çalışmaya amaçlı örnekleme yöntemi ile dahil edilmiştir. Çalışma, incelenen iki fotoğrafçının belirli dönem eserleri ile sınırlıdır; dolayısıyla elde edilen bulgular seçilen örnekler üzerinden değerlendirilmiştir ve tüm görme bozukluğu deneyimlerine genellenemez.

Araştırmanın odak noktası, görme deneyimindeki dönüşümlerin bireyin zamanı algılama ve anlamlandırma biçimini nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Bu nedenle çalışmanın kuramsal çerçevesinde, görmeyi yalnızca fizyolojik bir süreç olarak değil, beden, algı ve dünya arasındaki ilişkinin temel unsurlarından biri olarak ele alan yaklaşımlar önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Maurice Merleau-Ponty'nin görme ve algı üzerine geliştirdiği düşünceler, araştırmanın kavramsal zeminini destekleyen temel kaynaklardan biri olarak değerlendirilebilir.

Göz ve Tin adlı çalışmada Merleau-Ponty, bilim ile sanat arasındaki ayrımı ele alır. Sanatın dünyaya yönelttiği doğrudan bakışa odaklanır. Sanatçının dünyayı beden aracılığıyla kavrayıp aktarma süreci vurgulanır. Metnin merkezinde algı, dünyada olma durumu ve beden yer alır. Beden, hem gören hem de görünen bir varlık olarak tanımlanır. Merleau-Ponty, dünyanın görsel bir yapı taşıdığını ve görmenin algı içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu belirtir (Merleau-Ponty, 1964, s. 115). Öznenin dünyaya katılımı görme aracılığıyla gerçekleşir. Dünya, deneyim alanında çevreleyici bir yapı kazanır (Merleau-Ponty, 2012, s. 59).

Beden hem gören hem görünürdür. Kendi görme yetisini deneyimleyebilir. Bu durum, bedenin kendisini gören, dokunan ve hisseden bir varlık olarak kurulmasını sağlar (Merleau-Ponty, 2012, s. 33–34). Görünürlük bedensel varoluşla birlikte ortaya çıkar. Çift yönlü bir yapı taşır. Öznenin dünyaya yerleşmesiyle dünya da öznenin deneyimi içinde konumlanır.

Beden, görüş ve hareket birlikte işler (Merleau-Ponty, 2012, s. 32). Görüş durağan değildir. Hareketle ortaya çıkan dinamik bir deneyimdir. Gözün hareketi farklı perspektifler üretir. Dünya bu hareket içinde algılanır. Görüşün konumsal niteliği algının değişkenliğini belirler. Görme sistemi bütünüyle kavranamaz. Deneyim üzerinden anlam üretmeye devam eder. Beden dışarıdan tam olarak görülemez. Çevre, görme aracılığıyla deneyime dâhil edilir. Aynada görülen göz bile bütünüyle görünür değildir. Bu durum görmenin hem sınırlı hem üretken yapısını gösterir.

Görme süreci, görünür ile görünmezin birlikte var olduğu bir yapı içerir. Kör nokta eksiklik değildir. Yapısal bir özelliktir. Görme, görünmeyeni de kapsar. Bu durum, Merleau-Ponty'nin görünür ile görünmez arasındaki ilişkiye verdiği önemi açıklar. Görüş, bedenin bir parçası olarak dünyayı alımlar (Merleau-Ponty, 2012, s. 59). Göz, bedensel ve zihinsel boyutları bir araya getirir (Merleau-Ponty, 2012, s. 74).

Beden ve görüş karşılıklı olarak birbirini açımlar. Görülen, beden aracılığıyla deneyimlenir. Algı bu süreçte mekânsal bir nitelik kazanır. Hareket, görüşün devamıdır (Merleau-Ponty, 2012, s. 33). Görme bedeni harekete yönlendirir. Beden, algının pasif aracı değildir. Doğrudan öznesidir (Merleau-Ponty, 2012, s. 59). Görme ve dokunma beden aracılığıyla gerçekleşir. Beden dünya ile ilişki kurmanın aracıdır. Görüş, bedende ortaya çıkan işaretleri anlamlandırır (Merleau-Ponty, 2012, s. 48). Düşünce görmeden bağımsız değildir. Görme, bedensel deneyimle birlikte ortaya çıkar ve düşünceyi yönlendirir (Merleau-Ponty, 2012, s. 55).

Merleau-Ponty'ye göre fenomenoloji görmeyi merkeze alır. Görme, dünyayı anlamanın temel yollarından biridir. Dünya ile kurulan ilişki öncelikle görme üzerinden kurulur. Algı bu ilişki içinde şekillenir. Amaç, beden merkezli bir fenomenoloji geliştirmektir. Bu yaklaşım fenomenolojik düzeyden ontolojik düzeye yönelir. *Algının Fenomenolojisi*'nde beden, felsefi incelemenin merkezine yerleştirilir. Tin ile kurulan ilişki bu çerçevede yeniden ele alınır.

Heidegger'in "varlığın anlamı nedir?" sorusu, Merleau-Ponty'de de merkezi bir problem olarak yer alır. Merleau-Ponty, varlığın sanat aracılığıyla açığa çıkarılabileceğini ileri sürer. Sanatçı, dünyayı görünür kılarak bu soruyu yeniden düşünce alanına taşır. Bilgi ve kültür, algının üzerini örten katmanlar oluşturur. Merleau-Ponty, algıyı bu örtülerden arındırmayı amaçlar. Nesneler, aşinalıkları nedeniyle bakışı sorgulatır ve algının kendisine yöneltir (Merleau-Ponty, 2014, s.59).

Görme, dünya ile kurulan doğrudan bir temas biçimidir. Bu temas sanatçılar tarafından daha açık biçimde ortaya konur. Beden, dünyaya erişimin temelidir. Ressam, bu

bedensel ilişkiyi üretimine dâhil eder. Cézanne'ın "Ağaçların kokusunu resmedebilmek gerek" ifadesi, niteliklerin şeylerin bütünlüğü içinde kavrandığını gösterir (Merleau-Ponty, 2014, s.30–31). Ressam, nesnelerin yalnızca görünüşünü değil, onlarla kurduğu bedensel ilişkiyi de resme taşır.

Sanatçıyı ayıran unsur, dünya ile kurduğu bu özgül ilişkidir. Ressam, algının doğrudanlığını görünür kılar. Merleau-Ponty, ressamı "her şeye bakma hakkı olan tek kişi" olarak tanımlar. Bu bilginin göz ve el aracılığıyla kurulduğunu belirtir (Merleau-Ponty, 2012, s.30–31). Ressam, bedeni aracılığıyla dünyayı resme dönüştürür. Bu nedenle her teknik aynı zamanda bedensel bir tekniktir (Merleau-Ponty, 2012, s.32, s.43). Resim, görünmeyeni görünür kılar. Görüş süreklilik taşıyan bir oluş hâlidir (Merleau-Ponty, 2012, s.42). Fenomenoloji de benzer biçimde kesinlik iddiası taşımayan bir açıklık alanı sunar.

Modern resimde çizgi, renk ve form arasındaki ayrımlar yeniden düşünülür. Klee ve Kandinsky bu dönüşümün örnekleridir. Desen ve renk ayrılmaz. Cézanne'ın ifadesiyle "İnsan renk sürdüğü ölçüde desen çizer" (Merleau-Ponty, 2014, s.21–22). Derinlik, yalnızca mekânsal bir özellik değildir. Varlıkla kurulan bir ilişki biçimidir (Merleau-Ponty, 2012, s.51). Resim, görünür ile görünmez arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır. Ressam tabloya dışarıdan bakmaz. Onunla birlikte görür (Merleau-Ponty, 2012, s.36). Görmek, uzaktan bir sahip olma biçimidir ve resim bu ilişkiyi genişletir (Merleau-Ponty, 2012, s.39).

Geç dönem düşüncesinde Merleau-Ponty, fenomenolojiyi ten ontolojisine yöneltir. Ten, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi kuran alandır. Gören ile görülen karşıtlık içinde değil, karşılıklılık ve tersine çevrilebilirlik içinde ele alınır (Direk, 2017, s.181–185). Bu yapı, gören ve görünenin birbirini kuşatmasını sağlar (Direk, 2017, s.222). Cézanne'ın resimleri bu ilişkinin örneklerini sunar. Görüş süreklilik taşıyan bir oluş olarak belirir. Resim, görünür ile görünmez arasındaki gerilimi açığa çıkarır (Direk, 2017, s.226–227). Bu nedenle resim tamamlanmış bir ürün değil, devam eden bir süreçtir.

Merleau-Ponty'ye göre sanat taklit değildir. Kendi gerçekliğini kurar (Merleau-Ponty, 2014, s.62). Sanat, beden ile düşünce arasında bir kesişim alanı oluşturur. Görünürlük ve düşünce bu alan içinde yeniden değerlendirilir. Klasik ikilikler aşılır (Direk, 2017).

Platon'a göre resim ve diğer sanat biçimleri doğanın taklididir. Bu nedenle hakikate ulaşma sürecinde ikincil bir konumda yer alır. Bu yaklaşım, hakikatin akıl yoluyla kavranabileceği düşüncesine dayanır. Sanatın rolü sınırlıdır. Zamanla sanat anlayışı değişmiştir. Sanat kimi yaklaşımlarda hakikatin kendisi, kimi yaklaşımlarda hakikati araştırma yolu olarak ele alınmıştır. Tartışmalar sürmektedir.

Merleau-Ponty, bu tartışmalara bedensel bir perspektif getirir. Sanatı taklit olarak değerlendirmez. Resim, dünyanın kopyası değildir. Kendi başına varlık kazanan bir yapıdır. Ressamın amacı, nesnenin zihinsel karşılığını üretmek değildir. Tuval üzerinde tutarlı bir görünüm oluşturmaktır (Merleau-Ponty, 2014, s.62). Bu anlayışta sanat, dünyaya eklemlenen yeni bir varlık alanı oluşturur. Nesnelere yeni anlamlar kazandırır.

Sanat farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Onu düşünsel bir etkinlik olarak görenler olduğu gibi öğretici bir işlev yükleyen yaklaşımlar da bulunur. Sanatsal üretimi anlamsız bulan görüşler de mevcuttur. Merleau-Ponty bu yaklaşımların karşısında beden ile düşünce arasında bir ilişki kurar. Sanat yalnızca düşünsel ya da yalnızca duyusal değildir. Beden ile düşünce arasındaki etkileşim alanıdır.

Merleau-Ponty'de görünürlük ve düşünce resim üzerinden yeniden değerlendirilir. Resim, görünür olan ile düşünsel olan arasındaki ilişkiyi sorgulama imkânı sunar (Direk, 2017). Bu yaklaşım klasik ikilikleri aşar. Sanat, bedensel deneyim ile düşünsel üretim arasındaki geçişkenliği görünür kılan bir alan olarak konumlanır.

Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca görsel bir temsil olmadığını, bedenle kurulan algısal ilişkinin bir ürünü olduğunu göstermektedir. Bu nedenle fotoğraf incelemelerinde kadraj, bakış ve bedenin konumlanışı, algının oluşumunu belirleyen unsurlar olarak ele alınacaktır.

2. LİTERATÜR VE KURAMSAL ÇERÇEVE

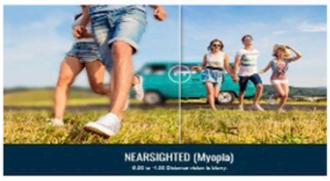
2.1. Görme, Görsel Algı, Zaman ve Fotoğraf İlişkisi

İnsan gözü, görsel bilgiyi algılamaya yönelik son derece karmaşık ama düzenli bir yapıya sahiptir. Göz, ışığı bir araç gibi işleyerek onu elektriksel sinyallere dönüştüren biyolojik bir sistemdir.

Işık ilk olarak saydam kornea tabakasından geçer; burada belirli bir oranda kırılarak gözbebeğine yönlendirilir. Gözbebeğinden geçen ışık, merceğe ulaşır ve mercek tarafından retina üzerine odaklanır. Retina tabakası üzerinde bulunan çubuk ve koni hücreleri, ışık enerjisini kimyasal sinyallere dönüştürerek görsel bilgiyi işler. Çubuk hücreleri düşük ışık düzeylerinde çalışarak loş ortamlarda görmeyi sağlar, koni hücreleri ise renkli ve detaylı görüntülerin algılanmasından sorumludur (Purves vd., 2018, s.241). Bu hücrelerin oluşturduğu elektriksel sinyaller, optik sinir aracılığıyla beynin görsel korteksine iletilir ve sonuçta görme deneyimi ortaya bu şekilde çıkar. Gözün bu işleyişinde en kritik adımlardan biri ışığın doğru şekilde kırılmasıdır (Bear, Connors ve Paradiso, 2016, s.284).

Farklı yoğunluktaki ortamlardan geçen ışığın yön değiştirmesi, göz merceğinin görüntüyü net bir şekilde retinaya odaklamasını sağlar. Gözlük ya da kontakt lens gibi düzeltici araçlar da bu prensip doğrultusunda işlev görür (Moore vd., 2019, s.112). Ancak kırılma sürecinde meydana gelen sapmalar -örneğin; miyopi, hipermetropi ya da astigmatizm- görüntünün retina üzerine doğru odaklanmasını engelleyebilir (Bear, Connors ve Paradiso, 2016, s.216). Bu da bireyin çevresini bulanık algılamasına yol açar.

Çizelge 1: Görme Kusurları

		
Normal Görme	Miyop Görme Kusuru ile Görme	Hipermetrop Görme Kusuru ile Görme

Kaynak: https://ion.vspdirect.com/vision-simulator-2?_ion_target=embed-1.0

Görsel korteks, birbirleriyle iş birliği içinde çalışan çok sayıda beyin bölgesinden oluşan dinamik bir ağ yapısıdır. Primer görsel korteks temel işlemleri gerçekleştirirken; diğer yüksek düzey bölgeler hareket, yüz tanıma ve mekânsal farkındalık gibi işlevlerden sorumludur (Eagleman, 2015, s.3). Görsel sistem bu şekilde yalnızca görüntüyü değil, görüntüye dair bağlamsal ve zamansal bilgileri de entegre ederek bir anlam üretir. Özellikle retina üzerine düşen ışığın kimyasal ve elektriksel sinyallere dönüşmesiyle başlayan bu süreç, bir görsel deneyime dönüşene dek birkaç milisaniyelik bir zaman farkı içerir. Eagleman, bu farkın beynin gerçekliği aslında sürekli gecikmeli olarak algıladığını gösterdiğini ifade eder (Eagleman, 2015, s. 61).

Biyolojik düzlemdeki bu zamansal gecikme ve algısal kurgu, görmenin fiziksel dünyadaki nesnel girdisiyle doğrudan ilişkilidir. Nitekim ışık, elektromanyetik spektrumun görünür bölgesinde yer alan ve hem dalga hem de parçacık özellikleri sergileyen bir enerji formudur. Bu çift yapılı doğa, görmenin fiziksel temelini oluşturur; fotonlar, enerji taşıyan temel parçacıklar olarak retina üzerindeki fotoreseptör hücreleri uyarır ve bu uyarılar beynin görsel merkezlerinde görsel deneyime dönüştürülür (Purves vd., 2018, s. 133). Doğrusal bir biçimde yayılan ışık, çevresindeki maddelerle kırılma, yansıma ve soğurma gibi çeşitli fiziksel etkileşimler gerçekleştirir (Halliday, Resnick ve Walker, 2014, s. 25). Işığın bir ortamdan diğerine geçişinde ilerleme doğrultusu ve yönünün değişmesin kırılma olarak tanımlanır. Bu olay görüntü oluşumunda temel bir rol oynar.

Dolayısıyla ışık, yalnızca fiziksel bir olgu olmakla kalmaz, aynı zamanda insan gözünün yalnızca yoğunluğa değil, dalga boyuna ve yönüne de duyarlı yapısı nedeniyle görme eyleminin gerçekleşebilmesi için vazgeçilmez bir ön koşuldur (Purves vd., 2018, s.112). Işığın bu doğrusal ve fiziksel davranışı, İslam bilim tarihinin önemli figürlerinden İbnü'l-Heysem'in teorileriyle tarihsel bir kırılma yaşamıştır. İbnü'l-Heysem'e göre ışık, doğrusal yollar izleyerek gözümüze ulaşır ve görüş, gözden çıkan ışınlarla değil, nesnelerden yansıyan ışıkla gerçekleşir; bu görüş görme olayının nesneden göze doğru gerçekleştiğini ileri sürmesi bakımından devrim niteliğindedir (Lindberg, 1976, s.58). David C. Lindberg'e göre, İbnü'l-Heysem'in deney ve gözleme dayalı bu yaklaşımı, optik olayları geometrik olarak modelleyerek görmeyi felsefi bir mesele olmaktan çıkarıp sistematik bir bilimsel araştırmanın nesnesi haline getirmiştir (Lindberg, 1976/1981, s.58).

Bu bilimsel miras, modern fizikte görme olayının kuantum doğasını ve makroskopik sınırlarını kavramamıza olanak tanır. Görmenin kuantum doğası, özellikle düşük ışık koşullarında çubuk hücrelerinin tek bir fotonu bile algılayabilmesinden kaynaklanır ve foton düzeyindeki uyarımlar bilinçli görsel deneyimlerin yapı taşlarını oluşturur (Hecht, 2002; Barlow, 1956, s.634; Hecht vd., 1942, s. 634; Kolb vd., 2007, s. 112). Ancak fizik yasalarının görme üzerindeki etkisi yalnızca ışığın davranışıyla sınırlı değildir; kornea, lens ve vitreus sıvısı gibi iç ortamların farklı kırılma indisleri ışığın hızını değiştirerek görüntünün netliğini doğrudan etkiler. Yaşla birlikte lensin esnekliğinde meydana gelen azalma (presbiyopi) gibi sapmalar ise ışığın doğru şekilde odaklanamamasına, görsel keskinliğin düşmesine ve zamanla mekânsal çözümlemenin zayıflamasına neden olur (Purves vd., 2018, s. 321).

Fizikte fotonun taşıdığı temel enerji $E = hf$ formülü ile açıklanır; burada E enerjiyi, h Planck sabitini ve f ise frekansı ifade ederek görsel algının temelindeki mekanizmayı belirler (Tipler ve Mosca, 2008). Daha yüksek frekansa sahip mavi ışık, kırmızı ışıktan daha yüksek bir enerji seviyesine sahiptir ve görsel sistemde bu farklılıklar, retina üzerindeki üç tür koni hücresinin (kısa, orta, uzun) dalga boylarına duyarlılığı sayesinde renksel ayrım olarak algılanır (Kolb vd., 2007, s.45).

Optik sistemlerin bu biyolojik işleyişi ve ışığın fiziği sürecin temelini oluştururken; görsel algının zihinsel organizasyonu, görmenin bilimsel boyutları kadar felsefi, toplumsal ve kültürel katmanlarının da incelenmesini zorunlu kılar. Bu bağlamda görme, yalnızca retinada başlayan bir biyolojik tepki değil; aynı zamanda bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi, zaman ve mekân algısını şekillendiren temel bir bilinç aracıdır. Felsefi gelenekte René Descartes ve George Berkeley'in görme teorileri, bu sürecin bilgi kuramı ve ontoloji bağlamındaki konumunu ortaya koyar. Descartes, görmeyi mekanik bir süreç olarak ele alırken, aynı zamanda zihinsel bir temsil problemi olarak değerlendirmiştir. *La Dioptrique* adlı eserinde,

"Gözlerimiz doğrudan objeleri algılamazlar; bunun yerine ışığın etkisiyle göze yansıyan imgeler zihinde anlam kazanır" (Descartes, 1637/2001, s. 85) diyerek görsel algının zihinsel işlemlemeyle tamamlandığını ifade etmiştir. Duyularından şüphe ederek yalnızca akıl yoluyla açık ve seçik bilgiye ulaşılabileceğini savunan Descartes'ın (1641/1999) bu şüpheciliği, beynin yalnızca gelen sinyalleri değil, onların olası anlamlarını da inşa ettiğini belirten çağdaş nörobilimle (Eagleman, 2015, s.97) örtüşür. Bu temsil problematiği, fiziksel sınırlılıkların zihinsel yorumlama sürecindeki etkilerini anlamada önemli bir çerçeve sunar; böylece bir görme kusuru, yalnızca optik düzeyde bir bozukluk değil, zihinsel temsil mekanizmasındaki farklılıklarla şekillenen özgün bir deneyim alanı olarak anlam kazanır.

Descartes'ın mekanik temsil modeline karşın George Berkeley, görsel algıyı tamamen deneyimsel ve idealist bir temele oturtur. Berkeley'in felsefesinin merkezinde yer alan "Esse est percipi" (var olmak algılanmaktır) ilkesi, fiziksel dünyanın zihinden bağımsız bir gerçeklik içermediğini ve yalnızca algılayan bir bilinç tarafından varlık kazandığını ileri sürer (Berkeley, 1709/2020, s. 45). *A New Theory of Vision* adlı eserinde Berkeley, uzaklık, büyüklük ve konum gibi uzamsal özelliklerin doğrudan görsel olarak algılanamayacağını, bunların ancak zaman içinde dokunma ve hareket deneyimleri yoluyla öğrenildiğini savunur (Berkeley, 1709/2020, s.12-15). Berkeley'in bu deneyim ve öğrenmeye dayalı algı modeli, görme olgusuna dinamik bir adaptasyon süreci olarak yeni bir boyut kazandırır. Bu perspektiften bakıldığında görme deneyimi, fiziksel bir eksiklik (görme kusuru) üzerinden

değil; yaşam boyunca mekânsal pratikler, dokunsal etkileşimler ve öğrenmeler aracılığıyla inşa edilen aktif bir süreç olarak temellenir.

Görmenin bireysel ve deneyimsel bir süreç olduğunu savunan Berkeleyci yaklaşım, çağdaş kuramda görsel deneyimin toplumsal, kültürel ve politik çerçevede nasıl şekillendiği tartışmasına evrilir. Kevin Robins (1996, s.37), görsel kültür üzerine yaptığı çalışmalarda modern toplumda görmenin artık tarafsız bir algı biçimi olmadığını, aksine kültürel kodlar ve politik iktidar yapıları tarafından yönlendirilen bir mekanizma haline geldiğini ifade eder (Robins, 1996, s. 21). Medya aracılığıyla biçimlendirilen normlar kimin görünür kılınacağını, hangi imgelerin meşru sayılacağını belirler. Robins'in, "Bugün görülen şeyler aslında öğretilen ve yönlendirilen şeylerdir" (1996, s. 35) ifadesi, görme biçimlerinin biyolojik temellerinin ötesinde ideolojik ve estetik yapılar tarafından inşa edildiğini gösterir. Bu durum, görme kusurlarının sosyal ortamlarda nasıl algılandığı veya hangi durumlarda görünür/görünmez kılındığı sorusunu da doğrudan kültürel iktidar ilişkilerine bağlar.

Bireysel görsel deneyimlerin daha geniş sosyal ve politik bağlamlar içindeki bu inşası, sanat tarihi boyunca görme biçimlerinin geçirdiği estetik ve teknik dönüşümlerde de izlenebilir. John Berger'e (1972, s.7) göre de "görme, dünyayla kurulan en temel ilişki biçimidir" ve doğrudan, saf bir duyusal edim olarak görülen şey dahi aslında kültürel alışkanlıklarla, inanç sistemleriyle ve zihinsel beklentilerle yoğrulmuştur (Berger, 1972, s.9). Berger (1972, s.8) bu ilişkinin ideolojik boyutuna dikkat çekerek, klasik sanatın bakışı sabitleyip izleyiciyi edilgenleştirdiğini ve görmenin her zaman ideolojik bir seçim olduğunu vurgular. Özellikle kadın bedeninin sanatta ve medyadaki temsili üzerinden yapılan analizlerde, tarih boyunca kadının "bakılan" konumuna yerleştirildiği, izleyicinin ise erkek olarak varsayıldığı görülür. Bu durum, Laura Mulvey'nin (1975) geliştirdiği ve klasik sinemada kadının erotize edilmiş bir görsel nesne, izleyicinin ise erkek özne olarak kurgulandığını belirten "erkek bakışı" (male gaze) kuramıyla ve Briony Pollock'un (1988) feminist sanat tarihi analizleriyle örtüşür. Berger'in (1972, s.47) ifadesiyle, "Kadınlar nasıl göründüklerini sürekli olarak izlemek üzere toplumsallaştırılmışlardır" ve bu durum bakışın egemenliği altındaki iktidar ilişkilerini yapılandırır.

Jacques Rancière'nin (2004, s.12) "duyusal paylaşım" (le partage du sensible) kavramı tam bu noktada açıklayıcı bir zemin sunar: kimlerin görünür kılınabileceğini ve kimlerin görünmez kalacağını belirleyen estetik düzenlemeler, aynı zamanda politik olanı ve öznelik biçimlerini de inşa eder. Bu estetik-politik paylaşım, günümüz dijital platformlarında beden temsillerinin algoritmalar tarafından yönlendirilmiş bakış biçimleriyle yeniden üretilmesine ve izleyici konumlarının algoritmik normlara göre belirlenmesine evrilmiştir (Striphas, 2015, s.397). Dolayısıyla Mulvey'nin kuramsallaştırdığı erkek bakışı, günümüzde teknolojik ve ağ yapılı bir rejim olarak dijital gözlemlenebilirlik biçimlerine dönüşmüştür.

Görsel algı sürecinin bu çok katmanlı yapısı, Jonathan Crary'nin analizleriyle teknik ve epistemolojik bir boyut kazanır. Crary'ye (1990, s.24) göre 19. yüzyıldan itibaren görme, bilimsel bilgi üretiminin merkezine yerleştirilmiş ve optik aygıtlar aracılığıyla yeniden yapılandırılmıştır: "Göz artık yalnızca bir gözlem aracı değil, aynı zamanda üretim, disiplin ve kontrol mekanizmalarının bir parçasıdır." Stereoskop, takometre ve fotoğraf makinesi gibi aygıtlar gözlemcinin yerini teknik olarak koşullandırılmış, programlanmış bir özneye bırakmasına neden olmuş ve görmeyi Foucaultcu anlamda birey üzerinde işleyen bir disiplin mekanizması haline getirmiştir (Crary, 1990, s.25).

Bu durum, 15. yüzyıl Rönesans perspektifinin rasyonel öznesinden radikal bir kopuşu ifade eder. Erwin Panofsky'nin ifadesiyle, lineer perspektif yalnızca mekânsal derinliğin optik olarak yansıtılması değil, öznenin dünyaya merkezden bakan, sabit ve rasyonel bir konumda yer aldığını varsayan bir "simgesel biçim"dir (Panofsky, 1927/1991, s. 129). Perspektifin sunduğu bu düzenlenmiş bakış açısı, dünyanın tek bir merkezden nesnel olarak kavranabileceği varsayımına dayanarak öznenin merkeziyetçiliğini pekiştiren bir bilgi yapısı üretir (Panofsky, 1991, s. 67; Kemp, 1990, s.10). Buna karşılık Crary (1990), modern dönemde görmenin bu merkeziyetçiliğe karşı yeniden düzenlendiğini, görsel alanın artık sabit bir gerçekliğin aynası olmadığını ve "modern görmenin, aynı anda hem izleyenin hem de izlenenin sürekli yeniden konumlandırıldığı bir yapı" (s. 24) olduğunu belirtir. Panofsky'nin temsil estetiği görmeyi bilginin düzenlenmesi olarak ele alırken, Crary görmeyi bir denetim, disiplin ve özne üretme pratiği olarak yorumlar.

Panofsky'nin sabit rasyonel öznesi ile Crary'nin disipline edilmiş teknolojik öznesi karşısında, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı, algıyı bedensel bir yerleşiklik ve dünyaya yönelmiş varoluşsal bir katılım biçimi olarak yeniden konumlandırır. Merleau-Ponty'ye göre göz, dünyaya yönelmiş pasif bir araç değil, dünyayla kurulan dolaysız ve bedensel bir ilişkidir (1964, s. 22). Algı, bedenin dünya içinde yer alma biçimidir; "Bedenim dünyayla ilişki kuran genel bir varılıktır" (Merleau-Ponty, 1962, s. 203) derken görme edimini zamansal ve fenomenolojik bir yerleşiklik olarak tanımlar. Merleau-Ponty'nin "algılayan beden" kavramı, modern görsel yapılarda bastırılmış olan çoklu, devingen ve zamansal görme biçimlerini görünür kılar (Merleau-Ponty, 1964, s.15).

Bu varoluşsal algı modeli, sanatsal ifadesini Paul Cézanne'ın resim pratiğinde bulur. Cézanne nesneleri sabit bir merkezden değil, bedenin dünyayla kurduğu hareketli, çok yönlü ve devingen bir deneyim alanından yeniden kurar; böylece tek bakış açısının yerine çoğulcu bir algılama biçimi geçer (Merleau-Ponty, 1964, s.15, s.18; Panofsky, 1927/1991, s. 67). Merleau-Ponty'nin (1964, s. 15) Cézanne'ın bakışında belirttiği gibi "görmenin bir yüzeyden değil, derinlikten gelmesi", bu derinliğin yalnızca optik bir mesafe değil, bedenin zamansal sürekliliği ve çevreyle kurduğu çoklu temasların bir ifadesi olduğunu gösterir.

Görsel deneyimin bedensel ve mekânsal koşullar içindeki bu bütünleşmesi, James J. Gibson'ın (1979) çevresel algı kuramıyla somutlaşır. Gibson'a göre görsel algı yalnızca bireyin içsel bir süreci değil, mekânın sunduğu yönlendirmelerle şekillenen etkileşimsel bir deneyimdir. Mekânın sunduğu "eylem olanakları" (Affordances; Gibson, 1979, s.127), bedenin nasıl hareket edeceğini ve neyin nasıl algılanacağını belirler. Bu olanaklar, algılayan varlığın yetileri, amaçları ve geçmiş deneyimleriyle birlikte anlam kazanır; Don Norman (1999) ise bu kavramı bilişsel ve kültürel kodlarla genişleterek affordance'ı bağlamsal bir algı alanı haline getirir.

Benzer şekilde Edward S. Casey (2000), mekânsal belleğin görsel algıyla kurduğu sıkı ilişkiye dikkat çeker. Casey'ye göre görme, yalnızca o anki fiziksel uyaranlara verilen

anlık bir tepki değil, geçmişte yaşanmış mekânsal deneyimlerin bellekte bıraktığı izlerin yeniden canlanmasıdır:

"Bellek yalnızca geçmişin temsili değil, bedenin geçmiş mekânlarda yer alma biçiminin bugün de yeniden canlanmasıdır" (Casey, 2000, s. 197).

Bu durum özellikle görme kusurlarının deneyimlenmesinde belirginleşir; tanıdık mekânlarda mekânsal bellek sayesinde duyusal güvenlik duygusu ve algı sürekliliği taşınırken, yabancı ortamlarda görsel belirsizlik ve risk artar. Merleau-Ponty de (1962/2005, s. 115) mekânı "bedenin yönelimleriyle örülen bir dünya" olarak tanımlayarak, algının nesnelerin dışsal düzenlenişiyle değil, bedenin mekân içinde kurduğu ilişkisel yapılarla anlam kazandığını ve "algının, bir şeyin orada olduğunu bilmek değil, onunla orada olmak" (1962, s. 251) anlamına geldiğini ortaya koyar.

Bu doğrultuda görme edimi, yalnızca anlık bir 'şimdi'ye ait duyusal refleks olmaktan çıkarak; geçmiş deneyimlerin, mekânsal belleğin ve geleceğe yönelik beklentilerin iç içe geçtiği zamansal bir oluş sürecine dönüşür (Merleau-Ponty, 1962, s. 347). Zaman, ardışık anların ölçüldüğü lineer bir süre değil, bedenin dünyayla kurduğu ilişki içinde yaşanan devingen bir varoluş biçimidir. Sanat, görme üzerinden bilgi, zaman ve özne üretimine müdahil olarak zamanı hem sabitler hem akıtır hem arşivler hem de dönüştürür.

Özellikle fotoğraf gibi medyumlar, geçmişin şimdideki izlerini taşıma ve zamanı mekânsal olarak sabitleme işleviyle görsel belleğin bu zamansal doğasına ışık tutar. Roland Barthes (1980, s.96), fotoğrafın "bana olduğumu düşündüğüm şeyin ölümünü göstermesi" yoluyla insana radikal bir zamansal çöküş yaşattığını ifade eder. Gelinen noktada görme; gözün nesneye klasik fizik ve kuantum düzeyindeki yöneliminden başlayarak zihinsel temsillere, kültürel iktidar mekanizmalarına, bedensel eylem olanaklarına ve en nihayetinde fotoğrafın zamanı donduran tanıklığına uzanan, zaman ve mekânın kesişiminde örülmüş çok katmanlı, süreklilik arz eden bir varoluş deneyimidir.

2.1.1. Algı

Duyum ve algı kavramları anlam bakımından birbirine yakın olsa da duyum, çeşitli uyaranlara yönelik basit farkındalık düzeyinde ortaya çıkan fiziksel ve fizyolojik mesajlar şeklinde açıklanmaktadır. Duyum sürecinde herhangi bir örgütleme, birleştirme ya da uyaran seçimi bulunmamaktadır. Evrenle ilişki kurma sürecinde başlangıç aşamasını duyum oluştururken algı, söz konusu sürecin ikinci basamağını meydana getirmektedir. Algı kavramına ilişkin güncel alanyazında farklı tanım ve kuramlar yer almaktadır. Algı çoğunlukla farkında olma, düzenleme ve yorumlama aşamalarını kapsayan bir süreç olarak ele alınmaktadır. Görme, işitme, dokunma, koku alma ve tat alma yoluyla çevreden gelen sinyaller algının temelini oluşturmaktadır (Lindsay ve Noeman, 2013). Duyum, ilk tespitin ardından algısal farkındalık ve nesnelerin anlamlandırılması sürecini desteklemektedir. Günlük yaşamdan bilinen bir örnekte mutfağa yönelindiğinde hissedilen pişmiş tarçınlı ruloların kokusu, reseptörler aracılığıyla gerçekleşen duyumsal bir girdiyi ifade etmektedir. Algı aşamasında ise söz konusu koku, geçmiş deneyimlerle ilişkilendirilerek tatil zamanlarında aile bireylerinin bir araya geldiği dönemlerde pişirilen ekmek kokusuna benzetilebilmektedir.

Algısal sürecin işleyişine ilişkin olarak Goldstein, her duyunun yedi aşamalı bir yapı üzerinden gerçekleştiğini belirtmektedir. Görsel sistem örneğinde göz, çevresel uyaran niteliği taşıyan nesneye yönelmekte ve nesneye çarpan ışık yansıtılarak dönüştürülmekte ya da değişime uğramaktadır. Korneadan giren ışık enerjisi, görsel reseptörler aracılığıyla işlenerek elektrik enerjisine çevrilmekte ve transdüksiyon süreci sonucunda nesnenin elektriksel temsili oluşmaktadır. Ortaya çıkan sinyaller, gözün arka bölümünden başlayarak nöronların bulunduğu beyne iletilmekte ve burada nöral işleme aşaması gerçekleşmektedir. Her duyudan elde edilen sinyaller, beynin ilgili loblarına yönlendirilerek bilinçli deneyim haline dönüşmektedir. Bu aşamada nesne algılanmakta ve ardından tanınmaktadır. Algılama, nesnenin bilinç düzeyinde fark edilmesini ifade ederken tanıma, nesnenin belirli bir kategori içerisinde sınıflandırılması anlamına gelmektedir. Algı ve tanıma süreçlerinin ardından eylem aşaması ortaya çıkmakta ve bireyin nesneyle etkileşime geçmesini içeren davranışsal

tepkiler gelişmektedir. Özellikle motor faaliyetlerin devreye girdiği bu süreç, algısal döngünün son basamağını oluşturmaktadır (Goldstein, 2019, s.5-10).

Algısal süreçlerin açıklanmasında psikologlar, aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya işleme yaklaşımları arasında bir ayrım yapmaktadır. Aşağıdan yukarıya işleme, dış çevreden gelen uyarıcılarla başlamakta ve söz konusu uyarıcılar duyu alıcıları aracılığıyla beyne taşınmaktadır. Önceden deneyimlenmemiş ya da bilişsel olarak yapılandırılmamış durumlarda uyarıcıların algılanmasında etkili olan bu süreç, duyusal verilerin algılanmasından başlayarak anlamlandırılmasına kadar ilerlemektedir. Duyuların algılayabildiği girdilerle başlayan analiz, bilginin retinadan ilgili kortikal alanlara tek yönlü aktarılmasıyla karakterize edilmektedir (Cherry, 2025). Yukarıdan aşağıya işleme yaklaşımında ise bireyin daha önce edindiği bilgiler devreye girmekte ve algıyı yönlendirmektedir. Nesne görüldükten sonra kenar ve renk özellikleri ayırt edilmekte, uzun süreli bellekte yer alan diğer biçimlerle karşılaştırma yapılmakta ve son aşamada nesneye dilsel bir etiket atanmaktadır (Riener, 2019, s.4-5).

2.1.2. Görsel Algı Kavramı

Görsel algı, bireyin çevresinden gelen görsel uyaranları seçme, düzenleme ve anlamlandırma sürecini ifade etmektedir. İnsan çevresiyle kurduğu ilişkiyi büyük ölçüde görme duyusu aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Edinilen görsel veriler bilişsel süreçlerde değerlendirilir ve anlamlı bir bütün hâline getirilir. Görsel algı yalnızca fizyolojik bir görme eylemi değil, aynı zamanda yorumlama, bağ kurma ve anlam üretme süreçlerini kapsayan bilişsel bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir.

Görsel sanatlar alanında bir sanat eserinin ortaya çıkış süreci incelendiğinde, zihinsel etkinliğin ve algısal süreçlerin belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Sanatçı, çevresinden aldığı görsel uyaranları algılamakta, yorumlamakta ve yeniden düzenleyerek özgün bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Benzer şekilde izleyici de sanat eserini yalnızca görmekle kalmamakta; sahip olduğu deneyim, entelektüel donanım ve duygusal birikimi

doğrultusunda eseri anlamlandırmaktadır. Bu durum, görsel algının hem sanatsal üretimin hem de estetik deneyimin temel bileşenlerinden biri olduğunu göstermektedir.

Algı yoluyla düşünce üretilemediği durumlarda bireyin çevresini anlamlandırması, kendini ifade etmesi ve iletişim kurması güçleşmektedir. Sanatsal üretim süreci de büyük ölçüde algısal verilerin işlenmesine dayanmaktadır. Bir sanat eseri, duyusal uyaranların belirli bir düzen içerisinde yapılandırılmasıyla biçimlenmekte; izleyici ise söz konusu yapıyı algısal süreçleri aracılığıyla çözümlemektedir. Algının yeterince uyarılmadığı durumlarda çevreye ya da sanat eserine yönelik derinlikli bir bakış geliştirmek mümkün olmamaktadır.

Görsel algı, görsel uyaranların yorumlanmasını sağlayan bilişsel bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç, çevresel gereksinimlere uyum sağlamak, nesneleri tanımak, mekânsal ilişkileri kavramak ve problem çözmek amacıyla görsel bilginin zihinsel düzeyde işlenmesini kapsamaktadır. Öğrenme, bellek, dikkat ve karar verme gibi bilişsel işlevler görsel algıyla doğrudan ilişkilidir. Görsel algı süreçlerinde yaşanan güçlükler, bireyin görsel sembolleri tanıma, yorumlama ve organize etme becerilerini olumsuz yönde etkileyebilmektedir (Kurtz, 2006, s. 33).

Görsel algının sağlıklı biçimde gerçekleşebilmesi için dikkatin belirli uyaranlar üzerinde yoğunlaştırılması gerekmektedir. Türk Dil Kurumu'na (2026) göre dikkat, duygu ve düşüncelerin belirli bir nokta üzerinde toplanmasıdır. Algı ve dikkat birbirini tamamlayan süreçler olarak işlev görmekte; bireyin çevresindeki sayısız uyaran arasından belirli unsurları seçebilmesini mümkün kılmaktadır. Dikkatin yöneldiği nesne ya da olaylar daha ayrıntılı biçimde algılanırken, diğer uyaranlar geri planda kalmaktadır. Bu nedenle algısal deneyimin niteliği, büyük ölçüde dikkat süreçleri tarafından belirlenmektedir.

Gestalt psikologları görsel algının, parçaların tek tek algılanmasından ziyade bütünsel örüntülerin kavranmasıyla gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşıma göre bireyler çevrelerinde karşılaştıkları görsel uyaranları bağımsız parçalar şeklinde değil, anlamlı bütünler olarak algılamaktadır. Arnheim (1974), görsel algının yalnızca nesnelerin fiziksel özelliklerini değerlendiren mekanik bir süreç olmadığını; aynı zamanda duygusal,

estetik ve ifade edici boyutlar içerdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda algı, yalnızca dış dünyayı tanımaya değil, aynı zamanda ona anlam yüklemeye de olanak sağlamaktadır.

Görsel sanatlar eğitimi ve estetik deneyim sürecinde bireylerin görsel algılarını harekete geçiren, düşünme süreçlerini destekleyen ve dikkatlerini ayrıntılara yönlendiren uygulamalar büyük önem taşımaktadır. Görme eyleminin anlamlı bir deneyime dönüşebilmesi için bireyin yalnızca bakması değil, gördüğünü yorumlaması ve onunla ilişki kurması gerekmektedir. Görsel algıyı derinleştiren uygulamalar, bireyin çevresine ve sanat eserlerine yönelik farkındalığını artırmakta; estetik duyarlılığın, yaratıcı düşüncenin ve eleştirel değerlendirme becerilerinin gelişimine katkı sağlamaktadır (Ateş ve Yılmaz, 2024, s. 1579-1580).

2.1.3. Zaman ve Zaman Algısı

Zaman kavramı, fizik tarihinde en köklü ve en tartışmalı olgulardan biri olarak öne çıkar. Klasik mekaniğin kurucusu Isaac Newton, zamanın evrendeki olaylardan bağımsız, kendi başına var olan bir mutlak yapı olduğunu öne sürer. Newton'a göre zaman "doğası gereği, kendinde ve dışsal hiçbir şeye bağlı olmadan akar" (Newton, 1999, s. 408). Bu yaklaşımda zaman, tüm fiziksel süreçlerden ayrıdır; değişmez, evrensel ve doğrusal bir çizgide ilerler. Herhangi bir gözlemcinin konumuna ya da hareketine bağlı olmaksızın herkes için aynı şekilde işler.

Bu mutlak zaman tasarımı, klasik determinizmin temel dayanaklarından biridir. Evrenin mekanik bir düzen içinde işlediği düşüncesi, olayların kesinlik ve tekrar edilebilirlik ilkesiyle açıklanmasına olanak tanır. Böylece zaman, yalnızca doğa olaylarının ölçülebilir bir arka planı değil, aynı zamanda bilgi üretiminin nesnel bir zemini haline gelir (Greene, 2004, s. 33). Newtoncu evren tasarımında zaman, tıpkı bir sahne gibi tüm olayların üzerinde geliştiği durağan bir düzlemdir.

Sanat açısından düşünüldüğünde bu anlayış, temsiliyetin yapısını da biçimlendirmiştir. Kronolojik anlatılar, ardışık dizilimler ve olayların zamansal çizgilerle

betimlenmesi, Newtoncu zaman fikrinin görsel izdüşümleri olarak okunabilir. Sanat yapıtında "an"ın dondurulması ve zamana dair doğrusal bir perspektif sunulması, bu fiziksel modelin kültürel yansımalarını taşır (Rovelli, 2018, s.10).

Albert Einstein'ın 1905 yılında geliştirdiği özel görelilik kuramı ise zamanın mutlak ve evrensel olduğu yönündeki Newtonyen yaklaşıma köklü bir itiraz getirir. Bu kurama göre zaman, gözlemcinin hareket durumuna bağlı olarak farklı hızlarda ilerleyebilir; başka bir deyişle zaman, mutlak değil, görecelidir. Einstein (1920, s.26), bu durumu "eşzamanlılık, yalnızca belirli bir gözlem çerçevesi içinde anlam kazanır" diyerek ifade eder. Böylece zaman, evrensel bir akış değil, hareket halindeki sistemlere göre değişken bir olgu haline gelir.

Özel görelilik kuramı yalnızca eşzamanlılığın göreliliğini değil, zamanın fiziksel bir ölçüt olarak esneyebilirliğini de ortaya koyar. Bu durum özellikle yüksek hızlarda veya güçlü yerçekimi alanlarında zamanın "yavaşlaması" (time dilation) şeklinde gözlemlenebilir. Einstein'ın bu yaklaşımı, zamanın artık evrenin dışında ve ona hükmeden bir varlık olmadığını, tam tersine fiziksel süreçlerin içinde, onlarla birlikte şekillenen bir bileşen olduğunu gösterir (Greene, 2004, s.37). Dolayısıyla Einstein'ın yaklaşımı, Newton'un zamana dışsal, evrensel ve değişmez bir yapı atfeden modeline karşıt olarak, zamanın fiziksel süreçlere içkinliğini vurgular (Einstein, 1920).

Bu bilimsel paradigma, yalnızca fiziği değil; zamanla kurduğumuz kültürel ve estetik ilişkileri de dönüştürmüştür. Bu bağlamda görsel sanatlarda tek bir "an"a sabitlenmiş temsil yerine, zamanın kırıldığı, çoğullaştığı ya da eşzamanlılıkla çözüldüğü yapılar öne çıkar. Rovelli'ye (2018, s. 65) göre, zaman "artık bir çizgi değil, olaylar arasındaki ilişkilerin örgüsüdür".

Bu yaklaşım, Bergson'un süre (*durée*) kavramıyla da derin bir paralellik taşır. Bergson'a göre zaman, homojen ve ölçülebilir bir akıştan ziyade, bilinçte yaşanan kesintisiz ve nicelenemez bir deneyimdir. Eşzamanlılık, onun düşüncesinde yalnızca fiziksel bir ölçüt değil; çoklu bilinç katmanlarının iç içe geçmesidir. Bergson (1910, s. 47), "gerçek zaman,

ruhun içinden aktığı sürekliliktir" diyerek, zamanı zihinsel bir akış ve deneyim alanı olarak tanımlar. Bu bakış açısı, Einstein'ın fiziksel bağlamda tanımladığı zamanın göreliliğini, insan deneyiminin öznel ve dinamik yapısıyla tamamlar. Böylece fizikte olduğu gibi felsefe düzleminde de zaman, sabit bir ölçüt olmaktan çıkar; algılanan, yaşanan ve temsil edilen çok katmanlı bir yapıya dönüşür.

Bu çok katmanlı zaman anlayışı, özellikle Bergson'un süre kavramı ile Einstein'ın görelilik kuramı arasında kurulan teorik geçişlerde daha da anlam kazanır. Zamanın hem fiziksel süreçlere bağlı olarak değişebilir oluşu (Einstein) hem de bilinç akışı içinde kesintisiz bir deneyim olarak yaşanması (Bergson), zamanın yalnızca ölçümsel değil, deneyimsel bir olgu olduğunu ortaya koyar. Einstein'ın eşzamanlılığın göreliliğine yaptığı vurgu, nesnel zamanın çerçevesini çizerken; Bergson'un "gerçek zaman" olarak tanımladığı süre, öznenin yaşantı düzeyinde akan zamana odaklanır (Bergson, 1910, s. 47; Einstein, 1920, s. 26). Bu bağlamda görsel temsilin zamansallığı da çift katmanlı bir yapıya bürünür: Hem fiziksel evrende geçen zamanın görselleştirilmesi hem de bilinç düzeyinde hissedilen sürekliliğin sanatsal ifadesi. Zaman artık yalnızca ölçülen değil, duyulan; yalnızca gösterilen değil, yaşatılan bir boyut kazanır.

Einstein ile Bergson arasındaki zaman anlayışı farkı, bu çok katmanlı yapının felsefi ve bilimsel temellerini karşı karşıya getirir (Canales, 2015). 1922 yılında Paris'te yapılan ünlü tartışmada Bergson, Einstein'ın görelilik kuramındaki zamanı, yalnızca saatle ölçülen dışsal bir zaman olarak eleştirmiştir. Ona göre bu yaklaşım, sürenin öznel ve içsel doğasını ihmal etmektedir. Einstein ise bilimsel kuramların nesnellik gerektirdiğini savunarak, bireysel deneyimin zamana dair kesinlik sağlayamayacağını ileri sürmüştür (Canales, 2015). Bu tartışma, zamanın hem ölçülebilir fiziksel bir kategori hem de hissedilen deneyimsel bir akış olarak iki yönlü doğasını ortaya koyar.

Bergson'un süre anlayışı, zamanın anlara bölünemeyecek bir bütünlük olduğunu vurgularken; Einstein'ın modeli, zamanı parçalara ayrılabilen ve sistemler arasında karşılaştırılabilen bir büyüklük olarak işler. Bu iki yaklaşımın çatıştığı noktada ise zamanın

görsel temsili hem süreklilik hem de ayrışma hem içsel akış hem de dışsal ölçüm olarak çoklu anlam katmanlarına ulaşır. Sanatta ve görsel anlatımda bu fark, bazen bir olayın zamansal olarak bölünmüş anlarla sunulmasında, bazen de tek bir sahnede geçmişin, şimdinin ve geleceğin eşzamanlı olarak temsil edilmesinde kendini gösterir.

Bu bilimsel ve felsefi dönüşümün edebi düzeydeki yansımalarından biri, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında gözlemlenir. Proust (1913/2006), zamanın izlerinin bellekte nasıl yeniden şekillendiğini göstermek üzere, "geçmişin ancak şimdi içinde tekrar belirdiği ölçüde gerçek olduğunu" vurgular (s. 58). Bergson'un süre anlayışıyla paralel olarak, Proust da zamanı fiziksel olarak ölçülebilir bir akıştan ziyade, bireysel bilinçte deneyimlenen öznel bir süreklilik olarak ele alır. Onun anlatısında zaman, geçmişin ani çağrışımlarla şimdiye sızdığı, doğrusal olmayan bir bilinç akışı biçiminde kurgulanır. Örneğin anlatıcının, bir akşam yemeği sırasında büyükannesinin eldivenlerini eline aldığında geçmişe dair duygusal bir yoğunlukla karşı karşıya kalması, belleğin zamansal süreksizliğini değil, iç içe geçmiş sürekliliğini ortaya koyar (Proust, 2006, s. 312). Bu yaklaşım, zamanı sadece dışsal bir ölçüm değil, içsel bir yaşantı ve hafıza süreci olarak kavramsallaştırır.

Marcel karakterinin zamanla ilişkisi, geçmişin şimdiye sızması ya da geleceğe dair hislerin anımsamalarla örülmesi gibi çok katmanlı bir yapıda gelişir. Bir anıya dönüşen bir yürüyüş ya da bir cümlede donmuş bir bakış, zamansal çizgiyi doğrusal olmaktan çıkarır. Bu durum, yalnızca bireyin algısında değil, anlatının biçiminde de zamanın göreli oluşunu ortaya koyar. Deleuze'ün (1994, s.58) işaret ettiği gibi, Proust'un yapıtında zaman, bir anın kendisinde değil, o anın yeniden kurulumundaki farklılaşmada anlam kazanır.

Marcel'in zaman deneyimi yalnızca belleğin içsel yapısıyla değil, duyular aracılığıyla da biçimlenir. Özellikle tat ve koku duyuları, bilinç düzeyinin denetiminden bağımsız olarak geçmişi şimdiye taşır. Marcel'in "bu tat bana başka bir şeyin, belki de çocukluğumun tadını getiriyor" sözü (Proust, 2006, s. 46), zamanın ölçümsel olmaktan ziyade bedensel ve duygusal olarak yaşandığını gösterir. Zaman artık dışsal bir kronoloji

değil, duyusal çağrışımlarla etkinleşen bir hafıza örgüsüdür. Proust'un anlatımında, zamanın akışı, karakterin bilinçdışı duyumsamalarıyla eşzamanlı ve çoklu bir yapıya dönüşür.

Zamanın Marcel tarafından deneyimlenme biçimi, aynı zamanda bilinç ve bilinçdışı süreçler arasındaki geçişliliği de görünür kılar. Zihnin rasyonel kontrolünün dışında gelişen anımsamalar, zamanın yönünü ve işleyişini kesintiye uğratarak yeni bir zamansal yapı yaratır. Bu, Proust'un yalnızca bireysel hafızayı, zamanın kendi doğasını da sorgulamasına olanak verir. Anlatıcının belleği, hatıraları yalnızca canlandırmaz; onları yeniden biçimlendirerek şimdiyle yeniden harmanlar. Bu yeniden kurulum, geçmişin değişmez bir veri değil, her hatırlanışta yeniden yaratılan bir yapı olduğunu ima eder (Terdiman, 1993, s. 33).

Dolayısıyla Marcel'in zamanla kurduğu ilişki, Einstein'ın fiziksel kuramıyla paralel şekilde, zamanın gözlemciye bağlı olduğunu estetik düzeyde destekler. Zaman, yalnızca ölçülen değildir. Marcel'in deneyiminde olduğu gibi, anımsanan, dönüştürülen ve yeniden kurulan bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle Proust'un romanı, hem bireysel hafızanın hem de zamanın parçalı, esnek ve çoklu doğasına edebi bir tanıklıktır.

Bergson'un süre anlayışı, zamanın fenomenolojik boyutunu öne çıkarırken, izleyici ya da özne merkezli bir zamansallık düşüncesini temellendirir. Bu yaklaşım, bireysel farkındalık düzeyinde de kolektif bellekte de karşılığını bulur. Anılar, duyular ve sezgisel çağrışımlar aracılığıyla organize edilen süre, her bireyde özgün bir biçim kazanır. Bu nedenle Bergson'un süre kavramı, sadece bireysel olduğu kadar kültürel ve estetik zaman kavrayışlarının da teorik zeminlerinden birini oluşturur.

Bu bağlamda Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında deneyimlediğimiz zaman kurgusu, Bergson'un süre kavramını edebi düzeyde görünür kılar. Marcel'in geçmişe dair anıları duyusal tetiklenmelerle bilinç akışında yeniden beliren sürekliliklere dayanır. Tıpkı Bergson'un belirttiği gibi, "geçmiş yalnızca hatırlanmaz, şimdiyle birlikte yeniden yaşanır" (Bergson, 2001, s. 130). Marcel'in belleği, Bergson'un süresine uygun biçimde, zamansal homojenlikten uzak, katmanlı ve içkin bir zaman dokusu

yaratır. Böylece edebi anlatı, felsefi düşüncenin duyusal ve sezgisel izdüşümünü somutlaştırır.

Bergson'un süre felsefesi yalnızca sezgisel bir zamansallık anlayışı önermekle kalmaz, aynı zamanda Batı düşüncesindeki analitik-zihinsel zaman kavrayışına da eleştirel bir alternatif sunar. Ona göre entelektüel kavrayış, zamanı nesnel ve bölünebilir olarak tasnif eder; ancak bu yaklaşım, zamanın yaşantılanan doğasını ıskalar. Bu nedenle Bergson, hakiki zamanın yalnızca sezgi yoluyla kavranabileceğini, çünkü sezginin sürekliliği, hareketi ve dönüşümü kesintiye uğratmadan deneyimlemeye olanak tanıdığını ileri sürer (Bergson, 1946, s. 160). Bu sezgisel bilgi biçimi, rasyonel analize indirgenemeyecek bir tür iç görüye dayanır.

Bergson ayrıca zamanın mekânlaştırılması fikrine şiddetle karşı çıkar. *Yaratıcı Evrim* (1907) adlı eserinde, mekânın doğası gereği homojen olduğunu, oysa sürenin heterojen ve değişken olduğunu vurgular. Mekân, dış dünyaya ait kategorilerle düşünürken; süre, iç yaşantının akışkan ve bireysel doğasına işaret eder (Bergson, 1907/1998, s. 11). Bu nedenle fiziksel zaman ölçümleri, yaşamın öznel ritmini ve bilinç akışını temsil edemez. Öznel zaman, doğası gereği her anı bir öncekinden farklılaştırır; bu değişkenlik süreyi benzersiz kılar.

Marcel karakteri, Bergson'un karşı çıktığı bu mekânlaştırılmış zamanla doğrudan çatışır. Marcel'in geçmişe dönüşleri, sabit bir zaman çizgisi üzerinde ilerlemek yerine, bellek akışı içinde düzensiz, sezgisel ve duygusal olarak yerleşir. Bergson'un "gerçek zaman ancak yaşanabilir, sezgiyle kavranabilir" (Bergson, 2001, s. 135) düşüncesi, Marcel'in hatırlama anlarında cisimleşir. Romanın anlatıcısı için zaman duyusal uyarımlarla tetiklenen bilinç akışında açığa çıkan bir derinliktir. Bu bağlamda Marcel'in anlatımı, Bergson'un sezgisel bilgi tanımı ile uyumludur; çünkü karakterin zaman deneyimi sezgisel olarak yeniden kurulur. Marcel'in madeleine kekiyle birlikte açığa çıkan anılar şimdiye yayılan bir yaşantının parçası haline gelir. Böylece roman, Bergson'un süresel zaman anlayışını estetik ve anlatısal düzeyde işler hale getirir.

Bu bağlamda Bergson'un süresi kronolojik zamana karşıt bir kuram olduğu kadar modern bireyin zamana karşı konumlanışını da felsefi düzeyde ele alan bir tasarımdır. Zaman artık yalnızca ölçülen değil; yaşanan, hissedilen ve dönüşen bir olgudur. Sanatın deneyimsel niteliğiyle buluştuğunda, bu anlayış zamanın temsiliyet biçimlerinde yeni olanaklar doğurur. Süre, anlatının formunu ve estetik yapısını da belirleyen temel bir unsura dönüşür.

Heidegger'e göre zaman, insanın varlıkla olan en temel ilişkisinin yapısal koşuludur. *Varlık ve Zaman* (1927) adlı eserinde, zaman, nesneler arasındaki dışsal bir ilişki olmaktan çıkar; insanın (Dasein) dünyayla olan anlamlı ilişkisinin temelidir (Heidegger, 1962, s.374). İnsan (Dasein), varoluşunu zaman aracılığıyla anlar ve kurar. Bu nedenle zaman, varlığın kendisiyle iç içe geçmiş ontolojik bir kategoridir.

Heidegger'in zaman anlayışı, Bergson'un süre kavramıyla benzer biçimde çizgisel olmayan bir yapı önerir; ancak bu yapının temelini bilinç akışı değil, varoluşun yapısal dinamikleri oluşturur. Bergson'da zaman sezgiyle kavranan bir içkinlikken, Heidegger'de zamansallık, geleceğe dönüklük (Zukunft), geçmişin yeniden yorumlanışı (Gewesenheit) ve şimdideki varoluş (Gegenwart) biçiminde üçlü bir yapı olarak düşünülür. Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde, Dasein'ın zaman içinde varoluşsal olarak kurulduğunu ve bu üç yönelimin onun temel yapısını oluşturduğunu belirtir (Heidegger, 1927/2001, s. 374).

Bu üçlü yapı, İnsanın (Dasein'ın) "tasarı" halinde varoluşunu kurduğu temel zamansal çerçeveyi oluşturur (Heidegger, 1962, s. 374). Zaman, bu anlamda, varlığın kendini anlamlandırma sürecinde açığa çıkan bir koşuldur ve varoluşun temel bileşenidir.

Her ne kadar her iki filozof da zamanın nesnel ölçümlerle sınırlandırılamayacağını savunsa da Bergson zamanın doğrudan sezgiyle hissedilebileceğini ileri sürerken, Heidegger zamanın yalnızca varoluşsal analiz yoluyla anlaşılabileceğini iddia eder. Heidegger, "zamanın kökensel anlamı, Dasein'ın temporalliğidir" diyerek, zamanın bir fenomen olmasının yanı sıra varoluşun asli bir boyutu olduğunu da belirtir (Heidegger, 1962, s. 19). Bu noktada Heidegger'in zaman anlayışı, insanın ölümlülüğüyle, kaygısıyla ve geleceğe

dönük oluşuyla yakından bağlantılıdır. Zaman burada yalnızca bir geçiş değil, varlığın kendi olanaklarına doğru yönelişini mümkün kılan dinamik bir açılımdır (Inwood, 2000, s. 214).

Bu düşünceler ışığında, sanat ve anlatı alanlarında da zamanın yalnızca deneyimsel bir akış değildir, aynı zamanda anlam üretiminin ve varoluşsal konumlanışın da bir bileşeni olarak ortaya çıkar. Heidegger'in zamansallığı varlığın dünyada yer alış biçimidir. Bu bağlamda Proust'un anlatı yapısında duyusal ve sezgisel süreyle şekillenen zamansal katmanlar, Heidegger'in zamansallık kavramıyla karşılaştırıldığında, varoluşun kendini zamana açarak kurduğu anlamlı bir alan haline gelir. Marcel'in bireysel zaman deneyimi, öznel belleğin hareketine dayanırken; Dasein'ın zamansallığı, ontolojik bir yapıya işaret eder. Proust'ta zaman yeniden hatırlanırken kurulur; Heidegger'de ise zaman, varlığın koşulu olarak, ontolojik bir açılımla her an yeniden inşa edilir.

Bu noktada zamanın yalnızca deneyimlenen ya da varoluşsal olarak kurulan bir yapı değil, aynı zamanda görsel olarak algılanan ve temsiller aracılığıyla yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu düşünmek gerekir. Merleau-Ponty için algı, bedenin dünyayla kurduğu dinamik ilişkinin bir sonucudur ve bu ilişki zamansal bir temele dayanır. Ona göre görme edimi, bedenin dünyaya yönelmiş varlığıyla birlikte anlam kazanır (Merleau-Ponty, 1962, s.205). Görsel algı, geçmiş deneyimlerin şimdiki zamandaki izdüşümüyle şekillenir; bu nedenle her görme edimi aynı zamanda zamansal bir yorumlamadır. Merleau-Ponty, algının 'verili' olmadığını, bilincin sürekli olarak zamansal bir akış içinde anlamlandırma süreciyle işlediğini vurgular.

Özellikle "Göz ve Tin" metninde, sanatçının görme biçimini zamanın yapısıyla özdeşleştirir: Sanatçı, şeylerin dışsal görünüşünden çok, onların zaman içinde açılan varlıklarını yakalamaya çalışır (Merleau-Ponty, 1964, s.32). Dolayısıyla zaman, algılayış biçimimizde de kurucu bir öğe olarak yer alır ve zamanın temsiller aracılığıyla yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu düşünmek gerekir. Maurice Merleau-Ponty görmenin bedensel ve zamansal bir yönelme olduğunu vurgular. Ona göre "görmek, zaman içinde yer almak ve anlam üretmektir" (Merleau-Ponty, 1964, s. 170). Bu görüş, görsel algının da zamanla iç içe

geçmiş bir bilinç hâli olduğunu öne sürer. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı bağlamında görsel deneyim süreklilik taşıyan bir oluş biçimidir. Dolayısıyla zaman, algılayış biçimimizde de kurucu bir öğe olarak yer alır.

Bu kuruculuk, özellikle görsel algı ve sinir sisteminin işleyişi arasındaki ilişkide kendini daha belirgin şekilde ortaya koyar. David Eagleman'ın çalışmalarında zaman, sabit bir dışsal ölçüt olmaktan çıkarak, beynin duyusal verileri işleme hızına ve bağlamsal yorumuna göre değişkenlik gösteren bir içsel yapı hâline gelir. Eagleman (2011, s.146), zamanın bir tür nörolojik illüzyon olduğunu, beynin farklı duyu girdilerini senkronize etme sürecinde zaman hissini oluşturduğunu ileri sürer. Özellikle hızlı akan, tehdit içeren ya da duygusal olarak yüklü anlarda, zaman algısı genişleyebilir; çünkü beyin o anda daha fazla bilgiyi daha kısa sürede işlemektedir. Eagleman bu durumu "bilincin ağır çekimi" (2011, s.146) olarak adlandırır: olaylar nesnel olarak aynı sürede gerçekleşirken, kişi onları daha yavaş ve ayrıntılı biçimde deneyimler.

Bu yaklaşım, görsel sahnelerin zamansal olarak nasıl kodlandığını ve yorumlandığını anlamak açısından büyük önem taşır. Eagleman'ın deneylerinde, hareketli görsel diziler ya da tekrarlayan uyaranlar zaman algısında sapmalara neden olur. Örneğin, aynı uyarıcının ilk kez sunulduğunda daha uzun sürdüğü hissi -bir tür zaman genişlemesi- beynin o veriyi işlemek için daha fazla çaba göstermesinden kaynaklanır (Eagleman, 2009, s.133). Böylece zaman, bilişsel olarak da esnek ve bağlamsal bir yapıya sahip olur. Görme, bu çerçevede yalnızca optik bir işlev değil, zamanın beyinde örüldüğü bir süreç hâline gelir. Eagleman zamanın duyu verileriyle sürekli yeniden kalibre edilen bir sistem olduğunu savunur (Eagleman, 2011, s.146). Algı sistemimiz, çevresel uyaranların yoğunluğu, sıklığı ve anlamıyla birlikte zamanı esnetebilir ya da sıkıştırabilir. Özellikle ani tehdit durumlarında -örneğin bir kaza anında- zamanın yavaşladığına dair yaygın hissiyat, sinir sisteminin bilgi işleme hızının artmasından kaynaklanır. Eagleman, bu tür durumlarda beynin daha fazla ayrıntıyı daha kısa sürede işlediğini ve bunun öznel olarak zamanın "genişlemesi" biçiminde yaşandığını belirtir. Zaman, sinirsel eşgüdümün ve dikkat yoğunluğunun sonucudur. Aynı şekilde, ritmik veya tekrarlayan görsel uyarılar da zamanın daha hızlı geçtiği hissini

doğurabilir. Bu çerçevede Eagleman'ın yaklaşımı, görsel zaman algısının deneyimsel olduğu kadar nörolojik olarak da biçimlendirildiğini ortaya koyar. Zaman, beynin o olayları nasıl işlediğiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla zaman algısı, öznel olduğu kadar sinirsel bir inşadır. Özellikle hızlı hareket eden görsel sahnelerde zamanın genişlemiş gibi algılanması, algının zamanla nasıl dinamik bir ilişki kurduğunu gösterir. Arnheim ise görsel algının kendisinin bir düşünce biçimi olduğunu ve biçimlerin zaman içinde kavrandığını ileri sürer. Ona göre görsel algı, yalnızca pasif bir alımlama süreci değil, aktif bir yorumlama ve yapılandırma etkinliğidir. Bu süreçte zaman, algısal anlamın oluştuğu hız, yön ve yoğunlukla da doğrudan ilişkilidir. Arnheim (1969, s.38), "görsel düzenlemelerin zaman içinde kavranışı, algının biçimi yapılandırma sürecinin parçasıdır" diyerek, görmenin mekânsal ve zamansal bir örgütlenme içerdiğini belirtir. Özellikle sanat yapıtlarında kompozisyonun okunma yönü, figür-arka plan ilişkisi ve ritmik tekrarlar, izleyicinin zamansal yönelimini belirler. Bu bağlamda, bir görselin anlamı 'ne' gösterdiği kadar, 'ne kadar sürede' ve 'nasıl bir sırayla' gösterdiğinde de kurulur. Arnheim'ın görsel düşünme kuramı, zamanın estetik deneyimde anlamın kurucu bir boyutu olduğunu gösterir. Bu noktada, zamansal farkındalık biçimin algılanış sürecinde de etkili hale gelir (Arnheim, 1969, s.38).

Bu düşünsel süreklilik içinde, görmenin zamansallığına dair kavramsal alan hem bedensel hem bilişsel hem de estetik olarak genişletilmiş olur. Zaman, algının dokusu, görsel olanın anlam kazanma ritmidir.

Görsel algı, uzamsal formlar ile aynı zamanda sürekliliği, değişimi ve ardışıklığı da içererek zamana doğrudan bağlı bir yapıda işler. Eagleman'a (2011, s.46) göre beyin, görsel verileri senkronize hale getirmek için sürekli olarak bir tür zaman düzeltmesi uygular. Bu düzeltme süreci, farklı duyu kanallarından gelen bilgilerin uyum içinde algılanabilmesi için gereklidir. Örneğin, görsel ve işitsel uyaranlar arasında doğal bir zaman farkı vardır; fakat beyin bu farkı dengeleyerek bütünlüklü bir "şimdi" deneyimi yaratır. Eagleman, bu durumu "gerçeklik penceresi" (Eagleman, 2011, s. 46) olarak tanımlar: Beyin, yaklaşık 80 milisaniyelik bir süreyi içine alan bu pencere boyunca gelen bilgileri bir araya getirir ve gecikmeli de olsa bunları tek bir an gibi sunar. Eagleman'ın ifadesiyle: "Bilinç, fiziksel

dünyanın gerisinde kalır. Hiçbir zaman ‘an’ı yaşamazsınız; her zaman biraz geçmişte yaşarsınız. ‘Şu anda’ olduğunuzu düşünürsünüz, ama beyniniz aldığı bilgileri bir araya getirerek bir anlatı kurar. Siz olup bitenin farkına vardığınızda, o çoktan olmuştur” (Eagleman, 2011, s. 47). Bu nedenle, algıladığımız 'şimdi' aslında geçmişin kısa bir kesitidir; bilinç, sürekli olarak çoktan yaşanmış bir zamanın içine yerleşir.

Görsel algının zamansallığı, yalnızca dışsal olayların sırasını kavramamıza yardımcı olmakla kalmaz; aynı zamanda zamanın öznel olarak nasıl deneyimlendiğini de doğrudan biçimlendirir. Görme edimi olayların oluş sırasını, süresini ve hareketliliğini algılamamıza olanak tanır. Bu bağlamda, hareket eden bir cismin takibi ya da sabit bir görüntüye odaklanma süresi, zamanın bilinç düzeyinde farklı şekillerde hissedilmesine neden olur.

Özellikle dikkat gerektiren, beklenmedik ya da belirsiz görsel uyaranlar, zihinsel kaynakların daha yoğun kullanımını tetiklediğinden, sübjektif zamanın uzadığı bir deneyime yol açabilir. Wittmann’a göre, bu tür bilişsel yüklenmeler sırasında zamanın daha yavaş aktığı hissi, beynin uyarana yönelik işlem süresinin artmasından kaynaklanır: “Dikkat odaklandığında ve bilişsel yük arttığında, belirli bir olaya ayrılan sinirsel işlem miktarının artması nedeniyle zaman yavaşlamış gibi görünür” (2016, s. 87). Öte yandan, alışıldık ve net görsel imgelerle karşılaşma durumunda, bu bilişsel süreçler daha az zaman alır ve zaman daha hızlı geçiyor gibi algılanır. Bu tür gözlemler, görsel algının zamanla kurduğu ilişkinin bağlama, uyarana ve dikkatin yoğunluğuna göre şekillenen dinamik bir yapı arz ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla görsel zaman deneyimi hem nörofizyolojik hem de fenomenolojik düzeyde geçirgen, uyarlanabilir ve öznel olarak biçimlenen bir süreçtir.

Görmenin zamansal doğasının bir başka boyutu da algısal sürekliliktir. Görsel sistem, biyolojik olarak kesintili çalışan bir yapıya sahip olsa da zihinsel süreçler bu kesintileri bilinç düzeyinde bir bütünlük hâline getirir. Göz, dış dünyadan gelen kopuk ve kesikli imgeleri almasına rağmen, zihin bu verileri süreklilik yanılsaması yaratacak biçimde işler. Bu süreklilik, fizyolojik olduğu gibi kültürel ve bilişsel düzeyde de inşa edilen bir algı biçimidir. Özellikle sinema örneği bu durumun en açık göstergesidir: saniyede 24 karelik

kesintili imgeler ardışık biçimde sunulduğunda, zihin bunu sürekli bir hareket olarak algılar. Crary'ye (1999, s.17) göre bu süreklilik deneyimi, modern görsel kültürün hem teknik hem de algısal bir temeli hâline gelmiştir. Ona göre dikkat, zaman ve algı arasındaki ilişki, moderniteyle birlikte görsel deneyimin merkezine yerleşmiş ve bu da zamanın temsili kadar zamanın deneyimlenme biçimini de dönüştürmüştür. Dolayısıyla görsel algı, anlık imgelerin zamansal bağlamını da üretir; bu da görsel sürekliliğin, zamansal sürekliliğin bilişsel temel taşlarından biri olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda Gilles Deleuze'ün sinema teorisi, görsel süreklilik ve zamansallık tartışmasına felsefi bir derinlik kazandırır. Deleuze, *Zaman-İmge* adlı eserinde klasik anlatı sinemasının ardışık, nedensel yapısını "hareket-imge" olarak tanımlar ve bu yapının izleyiciye zamansal süreklilik hissi verdiğini belirtir. Ancak modern sinemada bu yapı çözülür; neden-sonuç bağları zayıflar, olaylar zamansal doğrusal yapıdan çıkar ve "zaman-imge" ortaya çıkar. Zaman-imge, olayların kendisinden ziyade zamanın bizzat kendisinin deneyimlenmesini sağlar. Deleuze'e göre bu durum, izleyiciyi anlatının lineer akışından çıkararak zamanın farklı katmanlarını sezgisel olarak deneyimlemeye yöneltir (Deleuze, 1991, s.15). Zaman-imge, yalnızca olayların sırasını göstermez; zamanın bizzat kendisini düşünmeye açar. Deleuze için bu, Bergson'un 'durée' (süre) kavramıyla doğrudan ilişkilidir: süre, içsel bir akıştır ve zamanın parçalara ayrılamayan bir bütünlüğü vardır. Zaman-imge bu süreyi görünür kılar. Görsel olan artık yalnızca nesneleri temsil etmez; onların içinden akan zamanı, kopuklukları, sıçramaları, geriye dönüşleri ve bekleyişleri de temsil eder. Bu yönüyle Deleuze'ün yaklaşımı, görsel algının zamansal doğasına ilişkin felsefi bir açılım sunar. Zaman artık içsel, yoğun, çok katmanlı ve bazen de yönsüz bir akıştır. Böylece izleyici yalnızca bir anlatının izleyicisi değil, zamanın düşünsel ve algısal katmanlarında dolaşan bir bilinç hâline gelir.

Deleuze, bu yaklaşımıyla sinemanın yalnızca bir temsil biçimi olmadığını, aynı zamanda zamanın düşünsel yapısını kuran bir aygıt olduğunu öne sürer. Zaman-imge, bu bağlamda felsefi bir düşünme aracıdır. Deleuze'e göre modern sinema, kendi başına bir düşünce alanı hâline geldiği bir evreyi temsil eder. Bu nedenle görsel süreklilik, zamanın

düşünsel olanaklarını açığa çıkaran bir fenomen olarak değerlendirilmelidir. Deleuze'ün bu yaklaşımı, zamanın doğrudan deneyimlenmesiyle ilgili daha köklü bir felsefi tartışmanın sinema aracılığıyla güncel bir tezahürüdür. Özellikle Bergson'un zamana dair ortaya koyduğu içkin süre (durée) kavramı, Deleuze'ün zaman-imge teorisinin zeminini oluşturur. Deleuze, Bergson'un süre anlayışını, zamanın kendisini taşıyan bir varlık biçimi olarak yeniden yorumlar. Zaman artık ardışık bir akıştan ibaret değildir; iç içe geçmiş, geri dönen, bazen de askıya alınan bir yoğunluk hâlini alır. Bu nedenle Deleuze'ün sinema felsefesi, zamanın aynı zamanda düşünülür ve yaşanır bir varlık biçimi olduğunu öne sürer. Bu yaklaşım, izleyicinin zamansal bilinç düzleminde de katılımcı hâle geldiği bir izleme biçimini tarif eder. Böylece sinema, görsel süreklilik illüzyonunun ötesine geçerek zamanın algısal, bedensel ve düşünsel düzeyde yeniden inşa edildiği bir alan hâline gelir.

Deleuze'ün zaman-imge kuramı, zamanın nasıl algılandığına ve deneyimlendiğine ilişkin daha geniş bir felsefi sorgulamayı da beraberinde getirir. Bu yaklaşım, izleyicinin zamana dair algısının aktif bir oluş hâli olduğunu öne sürer. Deleuze için zaman, sinema aracılığıyla yalnızca temsil edilmez; aynı zamanda yapısal olarak yeniden kurulabilir. Bu yeniden kurulum, anlatı içindeki olayların sıralamasını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin bilinç akışıyla doğrudan ilişkilidir. Zaman-imge, izleyiciye yalnızca bir olayın "ne zaman" gerçekleştiğini düşündürmez; "zamanın ne olduğu"nu da sorgulatır. Bu yönüyle Deleuze'ün teorisi, görsel süreklilik algısının ötesine geçerek, zamansal bilinçle görsel algının nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Sinema, bu bağlamda hareketin yokluğunun ve bekleyişin de zaman deneyimine nasıl katkı sunduğunu görünür kılar.

Bu çerçevede, "şimdi" bilinci de görsel deneyimin bir ürünü olarak düşünülebilir. "Şimdi", ne yalnızca bir anın kendisidir ne de tümüyle geçmiş ya da gelecekten bağımsızdır. Husserl'in zaman bilinci kuramı, her "şimdi"nin hem geçmişin izlerini taşıdığı hem de geleceği önceden sezdiği bir yapı olduğunu öne sürer. Husserl'e göre bilinç, bir 'asıl şimdi' (Urimpression), bir 'retansiyon' (geçmişin izleri) ve bir 'protansiyon'dan (geleceğin beklentisi) oluşur (Husserl, 1905/2020, s. 75). Bu üçlü yapı, zamanın bilinçte kesintisiz bir akış olarak tecrübe edilmesini sağlar. Bu görüş, görsel algının da benzer şekilde ardışık

imgeleri yalnızca arka arkaya dizmekle kalmayıp, onları anlamlı bir akış içinde deneyimlememizi sağladığını gösterir.

Merleau-Ponty ise "şimdi" bilincini bedensel bir yerleşiklik hali olarak ele alır. Görme, bedenin dünyayla kurduğu ilişkide zamansal bir açıklık yaratır. Ona göre her algı, geçmiş deneyimlerin ve gelecek beklentilerinin bir aradalığı içinde yaşanır; dolayısıyla görsel "şimdi", hem önceki imgelerin tortusunu hem de henüz oluşmamış olanın çağrısını taşır. Bu nedenle görsel algı, yaşayan bir süre olarak düşünülmelidir. Bu görüş, nörobilimsel araştırmalarla da desteklenmektedir. Örneğin, göz bebeği genişlemesinin bilişsel dikkat düzeyiyle birlikte artması ve bu durumun sübjektif zaman algısını etkiliyor olması, görsel dikkatin zamanın uzamış olarak deneyimlenmesine neden olabileceğini göstermektedir (Wang vd., 2018). Aynı şekilde, görsel zaman algısının hareket, parlaklık ya da değişim gibi farklı duyusal kanallar üzerinden işlenmesi, 'tekil bir zaman' değil, bağlamsal olarak değişen zamansal deneyimler yarattığını ortaya koymaktadır (Johnston, 2020, s. 48). de görsel deneyimin bir ürünü olarak düşünülebilir. "Şimdi", ne yalnızca bir anın kendisidir ne de tümüyle geçmiş ya da gelecekten bağımsızdır. Görsel algı, ardışık anlar arasında köprü kurarak zamanı bir akış olarak deneyimlememizi sağlar. Ancak bu akış, nörolojik olarak daima birkaç yüz milisaniye gecikmeli işler; yani algıladığımız "şimdi", yapısal olarak geçmişin bir izdüşümüdür (Libet, 1985, s. 629). Libet'in deneylerinde, katılımcılara belirli bir anda parmaklarını oynatmaları istenirken, bu eyleme ne zaman karar verdiklerini söylemeleri de istenmiştir. Sonuçlar, bilinçli kararın beyinde gözlemlenen motor hazırlık potansiyelinden yaklaşık 300 milisaniye sonra oluştuğunu göstermiştir. Bu, bilinçli farkındalığın aslında fizyolojik süreçlerin ardından geldiğine işaret eder. Yani birey, eylemin başladığı andan ziyade çoktan başlatılmış bir sürecin ortasında "şimdi"nin bilincine varır. Bu bulgu, görsel algı gibi zamana içkin duyusal süreçlerin de benzer şekilde gecikmeli işlediğini düşündürür. Görsel "şimdi"nin nörofizyolojik olarak çoktan geride kalmış bir olayın bilinçte yeniden kurulması olduğu görüşü, zaman algısının temelinde yatan yapaylığı gözler önüne serer. Bu durum, zamanın yalnızca deneyimlenen bir olgu değil, aynı zamanda görsel olarak inşa edilen bir kurgu olduğunu ortaya koyar.

Arnheim'in *Görsel Düşünme* (Visual Thinking) eseri, görsel algının zamansal boyutuna derin bir katkı sunar. Arnheim (2004), görmenin algısal bir düzen ve zaman içinde inşa edilen bir yapı olduğunu belirtir: "Görme, hiçbir zaman yalnızca bir anlık izlenim değildir; formlar, oranlar, ilişkiler zamana yayılan bir çözümleme sürecinde kurulur" (Arnheim, 2004, s. 58). Bu düşünce, Eagleman'ın gerçeklik penceresi yaklaşımıyla örtüşür; çünkü her ikisi de beynin kesintili verileri bir bütünlükte organize ettiğini gösterir. Arnheim sanat eserlerinin izleyicinin bakışını yönlendirmek için düzenlendiğini ve bu düzenlemenin izleyiciyi zamansal bir algısal yolculuğa çıkardığını söyler (Arnheim, 2004, s. 112). Örneğin bir tablodaki kompozisyon, çizgilerin ritmi, renklerin dağılımı, odak noktaları izleyicinin dikkatini bir sırayla yönlendirerek akış yaratır. Bu nedenle sanat, izleyici için statik değil, dinamik bir algısal deneyimdir (Arnheim, 2004, s. 117). Arnheim'a göre her bakış, eserin zamansal olarak yeniden kurulmasıdır (s. 120). Bu yaklaşım, Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla paraleldir: imge yalnızca bir anı temsil etmez, zamanın akışını ve sürekliliğini de taşır. Böylece Arnheim'ın görüşü, görsel algının zamansal doğasının hem nörobilimsel hem fenomenolojik hem de estetik düzeyde anlaşılmasına katkı sağlar. Bu katmanlı anlayış, fotoğraf, sinema ve plastik sanatlarda zamansal algının kurguya nasıl dönüştüğünü de açıklar.

Görsel algının zamansallığı üzerine yapılan tartışmalar, yalnızca "şimdi"nin algılanışına değil, bu algının bellekte nasıl işlendiğine ve dönüştüğüne de uzanır. Eagleman'a (2011) göre dikkat ve yoğunlaşma düzeyi zaman algısını doğrudan etkiler; dikkat kesildiğimiz anlar, beynin daha fazla işlem gücü kullanmasına neden olur ve bu da sübjektif olarak zamanın yavaşlamış gibi hissedilmesine yol açar. Eagleman bu durumu, zaman algısının zihinsel odaklanma düzeyinden etkilendiği bir yapı olarak açıklar: "Zaman algınız, beyin hücrelerinizin bir olayı ne kadar ayrıntılı işlediğine göre değişir" (2011, s. 67). Bu tür deneyimlerde, zamanın akışı uzuyormuş gibi hissedilir çünkü zihinsel kaynaklar tek bir uyarana yoğunlaşır ve o an daha ayrıntılı olarak işlenir. Eagleman, bu durumu "beynin zaman üzerine yaptığı işlem miktarının artışı" olarak tanımlar ve bunun yalnızca algısal değil, bilişsel bir yeniden yapılandırma süreci olduğuna dikkat çeker (2011, s. 68).

Bu tür yoğun dikkat anlarında yaşanan zaman genişlemesi, anlık bilinçle sınırlı kalmaz; belleğe kaydedilirken de iz bırakır. Beynin daha yüksek çözünürlükle işlediği bu anılar, daha sonra hatırlandığında sıradan anılara kıyasla daha net, daha canlı ve daha uzun süreli olarak deneyimlenir (Eagleman, 2011, s. 69). Bu nedenle, dikkat yoğunluğu ile zamanın algılanışı arasındaki bağ, belleğin yapısal biçimlenişini de etkiler. Özellikle travma, yoğun sevinç veya beklenmedik bir görsel uyaran gibi olaylarda, zamanın yavaşladığı hissiyle birlikte belleğin bu anları daha ayrıntılı işlemesi arasında paralellik bulunur. Dolayısıyla zamanın dikkat ve işlem yüküne göre bükülebilir doğası, belleğin de sabit değil, dinamik ve bağlamsal bir yapı taşıdığını ortaya koyar. Bu noktada Crary'nin (1999) dikkat ekonomisine dair çalışması önem kazanır; Crary, modern görsel kültürde dikkat ve algı düzeylerinin bireysel olduğu kadar yapısal olarak da dönüştüğünü savunur. "Gözlemci artık yalnızca görsel uyarıların pasif bir alıcısı değil, dikkat disiplininin eğitilmiş bir öznesidir" (Crary, 1999, s. 13). Dikkatin yönlendirilişi, belleğin nasıl biçimlendiğini belirleyen temel etkenlerden biridir. Crary'ye göre görme, disipline edilen bir dikkat pratiğidir; bu da hatırlamanın ve unutmanın toplumsal koşullarını da içine alır.

Benzer biçimde, Barthes'ın (1981) *Camera Lucida* adlı eserinde tanımladığı punctum kavramı, görsel belleğin zamansal ve duygusal boyutuna işaret eder. Barthes'a göre bazı imgeler, rastlantısal ama yoğun bir şekilde duyguyu harekete geçirerek, bellekte çapa işlevi görür. "Bir fotoğraf beni delip geçen, bana dokunan bir noktaya sahip olabilir: işte bu noktaya punctum derim" (Barthes, 2016, s. 47). Bu tür imgeler, görsel ve zamansal olarak keskinleşir ve bellekte geçmişi şimdiki zamana taşıyan bir etki yaratır. Böylece Barthes ve Crary üzerinden düşünüldüğünde, belleğin görsel imgelerle kurduğu ilişki kültürel ve duygusal olarak katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu çok katmanlılık, imgeyi yalnızca bir temsil aracı olmaktan çıkararak, zamanın duygusal ve bilişsel dokusunu taşıyan bir izlek hâline getirir. Tam da bu noktada, görsel bellekte yer eden imgenin yapısı, belleğin nasıl çalıştığına ve zamanı nasıl dönüştürdüğüne dair temel bir sorunsalı açığa çıkarır.

Bellek ile imge arasındaki ilişki bu noktada kritik hâle gelir. İmge, bir nesnenin görsel temsili olmasının yanı sıra zihinsel, duygusal ve zamansal bir iz olarak da

düşünülmelidir. Bir imge bellekte tutulduğunda, bu tutum pasif bir saklama işlemi değil; imgelerin bağlamsal, duygusal ve kavramsal olarak yeniden işlenmesi sürecidir. Görsel bellek, geçmişteki bir görüntüyü olduğu gibi çağırmaz; o görüntüye dair anı, dikkat anındaki yoğunluk, duygusal durum ve izleyen deneyimlerle birlikte yeniden şekillenir. Bu nedenle imgeler, bellekte yalnızca iz bırakmakla kalmaz; hatırlanma anında yeniden kurulan, her seferinde farklı anlam potansiyelleri taşıyan yapılardır. İmge, bu anlamda, zamanla birlikte evrilen bir düşünce dokusudur. Nitekim Kosslyn (1994, s.292), görsel imgelemin yalnızca görsel korteksle aynı zamanda frontal ve parietal bölgelerde de aktifleştiğini; bunun da görsel belleğin bilişsel kontrol ve yeniden yapılandırma süreçleriyle ilişkili olduğunu belirtir. fMRI çalışmalarında bu bölgelerin hem imgelem hem de hatırlama sırasında eş zamanlı olarak çalıştığı görülmüştür. Bu bulgular, zihnin bir görüntüyü saklamakla kalmadığını, aynı zamanda yeniden yaratma kapasitesine de sahip olduğunu gösterir. Bartolomeo'ya (2008, s. 107) göre, "görsel imgeleme ve hatırlama, büyük ölçüde örtüşen sinirsel mekanizmalara dayanır"; bu da imgelerin bellekte sadece depolanmadığını, aynı zamanda yeniden inşa edildiğini gösterir. Görsel bellekteki bu yeniden inşa süreci, özellikle duygusal ve dikkat gerektiren deneyimlerde daha belirgin hâle gelir. İmgelem sırasında aktif olan kortikal bölgelerin, geçmiş görsel deneyimlerin hatırlanmasında da devreye girmesi, belleğin yalnızca pasif bir kayıt cihazı gibi çalışmadığını, tersine deneyimi yeniden kuran yaratıcı bir işlev gördüğünü ortaya koyar. Bu sinirsel örtüşme, hatırlamanın her seferinde bir tür yeniden görme, yeniden kurgulama eylemi olduğunu düşündürür. Dolayısıyla bellekteki imgeler, bireysel, duygusal ve algısal faktörlere göre biçimlenen dinamik oluşumlardır. Tüm bu tartışmalar, zamanın yapısal bir unsuru olduğunu gösterir. Bu bakış açısı özellikle fenomenolojik düşüncede belirginleşir. Bu, özellikle görsel belleğin zamana içkin doğasını, her hatırlayışta yeniden kurulma eğiliminde olan bir yapı olarak düşünmeyi gerektirir.

Bu bağlamda, bir imge hatırladığımız anda da zamanla yeniden örülür. Görsel bellek, zamansal sürekliliği sağlayan bilişsel bir zemin olarak, yalnızca geçmişi taşımaz; aynı zamanda geçmişi şimdiye doğru yeniden düzenler. Böylece imge hem bir zaman tortusu hem de zamanın yeniden üretildiği bir yüzey hâline gelir.

Husserl'in retansiyon ve protansiyon kavramları, bellekteki imgesel sürekliliğin de nasıl işlediğini anlamamıza katkı sağlar. Retansiyon, geçmişin şu anla birlikte taşınmasıyken; protansiyon, geleceğin beklentisiyle şimdiye sızmasıdır. Bu iki yapı, şimdinin yalnızca bir anlık kesit değil, geçmişin izleri ve geleceğin olasılıklarıyla yoğrulmuş bir süreklilik alanı olduğunu ortaya koyar (Husserl, 1991). Dolayısıyla görsel bellekteki bir imge, gelecek beklentileriyle de biçimlenmiş zamansal bir yapıdır. Merleau-Ponty'nin algı felsefesi ise, bedensel deneyimin bellekteki imgeyi nasıl dönüştürdüğünü vurgular. Ona göre imge bedensel olarak yerleşik bir yaşantıdır; görme her zaman bedenin uzamda konumlanmasıyla birlikte işler ve bu konumlanma bellekteki imgelerin algılanışını da belirler (Merleau-Ponty, 1962, s. 23). Görsel imgelem bu bağlamda sadece zihinsel ve bedensel bir hatırlamadır. Bir görüntüyü görmek ve onu hatırlamak arasındaki fark sadece görsel değildir; zamanın o görüntüye ne kattığı, ondan ne eksilttiği de önemlidir. Bu nedenle görsel bellek, zamanı durağan bir şekilde arşivlemez; zamanın kendisi gibi dinamik, geçişli ve yeniden yazılabilir bir yapıya sahiptir. Tıpkı bir imgenin her bakışta yeni bir çağrışım üretmesi gibi, zaman da bellekte her hatırlayışta yeniden biçimlenir.

Mekân ve zaman, yalnızca fiziksel ve algısal düzeyde birbirine sıkıca bağlı deneyim alanlarıdır. İnsan, yalnızca mekânda var olmaz; mekânı deneyimleyerek zamanı hisseder. Görsel algı, bu bağlamda mekânsal düzenin zaman içinde çözümlenmesidir. Her bakış, bir yönelimi, bir süreyi ve bir geçişi içerir. Merleau-Ponty'nin bedenlenmiş algı kuramında bu durum açıkça belirgindir. Ona göre, algı yalnızca duyusal verilerin pasif bir biçimde alınması değildir; bedenin dünyada yer alış biçimi, yönelimi ve hareketiyle şekillenen etkin bir süreçtir. "Dünya içinde varoluşumuzun ilk biçimi bedenimiz aracılığıyla gerçekleşir" (Merleau-Ponty, 1962, s. 94). Bedenin mekânla kurduğu ilişki, görsel algının zamanla bütünleşen yapısını ortaya koyar. Özellikle 'bakış'ın yönelimi hem fiziksel hem de zamansal bir eylemdir; çünkü her yöneliş, geçmiş deneyimlerin sürekliliğini taşıyan ve geleceğe dair beklentileri kapsayan bir zamansal bağlamda gerçekleşir (Merleau-Ponty, 1962, s. 78). Bu yönelim, zamanla bütünleşen bir akış hâlindedir; bedenin hareketiyle değişen perspektif, aynı zamanda zamanı da yeniden biçimlendirir. Bu nedenle mekân, deneyimlenen bir zaman dokusudur. Zamanı duyumsamak, çoğu zaman belirli bir mekânda bulunma hâliyle iç içe

geçer; çünkü mekân, yaşantıların, beklentilerin ve hatıraların kaydedildiği bir yüzeydir. Mekânsal görme, bu yüzeyin süre içinde yeniden okunmasıdır. Örneğin, bir odaya her girişte gözün belirli bir köşeye yönelmesi, zaman içinde o köşeye yüklenmiş anlamların bellekte yeniden çağrılmasıdır. Bedenin mekânla kurduğu süreklilik, zamanın da katmanlı biçimde yaşanmasına olanak tanır. Bu nedenle, her görsel yönelim, yalnızca şimdiye değil, aynı zamanda geçmişin birikimlerine ve geleceğe dair beklentilere de açılır. Mekânsal farkındalık, bu bağlamda zamansal bir hafıza pratiğine dönüşür. Marcel Proust'un belleğe dair yazdıkları da bu geçişkenliği edebi düzlemde ortaya koyar. Özellikle bir mekâna özgü nesneler veya kokular aracılığıyla tetiklenen ani hatırlama anları, zamanın yeniden yaşanmasıdır. "Geçmiş, kendini ancak bir nesne ya da bir mekân aracılığıyla şimdiye sunabilir" diyen Proust, görsel belleğin zamansal boyutunu duyumsal bir deneyimle bütünleştirir (Proust, 1913/2006, s. 56). Bu tür ani hatırlama anları, bilinçli belleğin ötesinde işleyen, bedensel ve duyusal çağrışımların belleği yapılandırdığı daha derin bir düzleme işaret eder. Nitekim hipokampus hem mekânsal navigasyon hem de epizodik bellek için kritik bir bölge olarak, zamanın ve mekânın birlikte kodlandığı nörobiyolojik bir merkez işlevi görür (Eichenbaum, 2013). Dolayısıyla, görsel algının mekânsal ve zamansal boyutları, bellekte şimdi ve geleceğin de yeniden kurgulanmasına aracılık eder. Bu geçişkenlik, görsel belleğin nasıl işlediğini anlamada temel bir çerçeve sunar.

Görsel bellek, deneyimlerin zamansal olarak yeniden örülmesi sürecidir. Bu süreçte, zihinsel imgelerin bellekteki temsili sürekli güncellenen ve değişen bir yapıdadır. Bartolomeo'ya göre, görsel imgelem ve hatırlama süreçleri aynı sinirsel devreleri kullanır; bu da imgelerin yalnızca saklanmadığını, aynı zamanda yeniden inşa edildiğini gösterir (2008, s. 215). Görsel belleğin bu yeniden inşa kapasitesi, kişisel deneyimlerin duygulanımsal tonuyla birleşerek imgeleri geçmişten koparmadan yeniden kurgular. Bu, özellikle travma, yoğun sevinç veya nostalji gibi duygusal durumlarda belirginleşir. Belirli imgeler, yaşandığı mekânın ve duygusal yoğunluğun etkisiyle daha net ve anlamlı hatırlanır. Görsel belleğin bağlamsal ve duygusal katmanlara açık bu yapısı, kültürel bir hafızanın da oluşmasına zemin hazırlar. Crary'nin (1999) dikkat ekonomisi bağlamında ileri sürdüğü gibi, belleğin neyi tutacağı ya da unutacağı, görsel rejimlerin ve ideolojik yönlendirmelerin etkisi

altındadır. İmge, bu anlamda bir ‘zaman taşıyıcısı’na dönüşür; yalnızca geçmişi, şimdi ve geleceği biçimlendiren aktif bir yapıdır. Görsel imgelemin, hatırlamaya, yeniden kurmaya ve dönüştürmeye olanak tanıyan bu işleyişi, yaratıcı ve yorumlayıcı doğasını gözler önüne serer.

Görsel algı, yalnızca bir nesnenin formunu, konumunu ve onunla ilişkili zamansal dinamikleri içerir. Ancak bu algı, her zaman net ve tutarlı değildir; özellikle görsel detayların yitimi ya da imgelerin bulanıklaşması, zamanın deneyimlenişini doğrudan etkiler. Düşük çözünürlüklü ya da hareket halindeki görüntülerde netlikten uzaklaşan formlar, zihinsel olarak “şimdi”ye tutunmayı zorlaştırır. Görsel sistemin yüksek zamansal çözünürlük kapasitesi, belirsiz ya da düşük kontrastlı imgelerde devre dışı kalır; bu da dikkat dağınıklığına ve sübjektif zamanın uzadığına dair algılara neden olabilir. Roseboom ve arkadaşlarının (2019) deneysel çalışmaları, bireylerin bulanık veya belirsiz görsel uyaranlara maruz kaldıklarında zamanın daha uzun sürdüğünü hissettiklerini ortaya koymuştur. Bu çalışmada, görsel karmaşıklık ya da belirsizlik düzeyi arttıkça, katılımcıların süre tahminlerinin sistematik olarak uzadığı gözlemlenmiştir. Araştırmacılar, bu etkinin altında yatan mekanizmanın, beynin daha fazla işlem süresi gerektiren uyaranlara verdiği nörokognitif yanıtlar olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla, görsel netlikteki azalma algısal ve zamansal deneyimi de doğrudan şekillendiren bir faktördür (Roseboom vd., 2019, s. 3–5).

Bachelard’ın (1994) *Mekânın Poetikası*’nda vurguladığı gibi, insan algısı iç dünyada yankılanan imgeler dizisine dayanır. Ona göre mekân ve zaman, zihinde katmanlı biçimde birikir; bu katmanlar hem fiziksel hem de zamanda duygusal ve çağrışımsal yoğunluklarla örülüdür (s. 22). Görsel belirsizlik bu bağlamda optik problem olmasının yanı sıra hayal gücünün zamansal yapılarla kurduğu ilişkinin bozulmasıdır. Bachelard, imgelerin netliğinin yanı sıra çağrışımsal yoğunluğunun da zamansal deneyimi biçimlendirdiğini öne sürer. Net bir görüntü, çoğu zaman anı sabitlerken; bulanık imge, zamana yayılmış çoklu anlam katmanlarını çağırır. Bu bağlamda, bulanık imgeler zamansal olarak da sınırları gevşetilmiş, bellekte bir yankı gibi süzülen tortular yaratır. Görsel netlikten yoksun sahneler,

zamanın çizgisel yapısını bozar; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında keskin sınırlar oluşturmak yerine, bu katmanlar arasında akışkan bir dolaşıma neden olur. Böylece netlikten uzak sahneler, zamanı sabitlemek yerine esnetir, dağıtır ya da bir anın içinde kıstırır ve bu durum, görsel algının zamanla kurduğu ilişkinin hem estetik hem de bilişsel yönünü yeniden tanımlar.

Nörobilimsel çalışmalar da bu estetik ve fenomenolojik gözlemi destekler niteliktedir. Eagleman (2011), düşük çözünürlüklü ya da alışılmadık görsel uyaranların daha uzun süreli dikkat gerektirdiğini ve bu nedenle sübjektif zamanın uzadığına dair güçlü bir illüzyon yarattığını belirtir (s. 71). Zihin, bu tür uyaranları anlamlandırmak için daha fazla işlem süresi talep eder; bu da zamanın parçalı, genişleyen veya yoğunlaşan biçimlerde deneyimlenmesine yol açar.

Görsel bulanıklık zaman algısının yapısal biçimlenişinde etkili olan çok katmanlı bir estetik, nörobilimsel ve fenomenolojik olgudur. Bu olgu, zamanın deneyimlenmesinin yalnızca kronolojik olmasıyla birlikte algısal, kültürel ve zihinsel yapılarla örüldüğünü ortaya koyar.

Zamansal deneyimin bu katmanlı doğası, temsilin kendisiyle olan ilişkisini de yeniden düşünmeyi gerektirir. Bu düşünce hattı, özellikle Bachelard'ın hayal gücüne dair içsel ve çağrışımsal mekân anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde daha da anlamlı hâle gelir. Görsel belirsizliğin zamansal deneyimi nasıl şekillendirdiğini tartışırken, imgelerin algılanışıyla birlikte onların temsil işlevi de sorgulanır hâle gelir. Derrida'nın *différance* kavramıyla önerdiği gibi, her temsil hem bir gecikmeye hem de bir farklılığa dayanır; bu hem anlamın hem de zamanın doğasıyla ilgilidir (Derrida, 1972). Bu bağlamda, bulanık imgeler yalnızca görsel düzeyde netlikten yoksun değil; aynı zamanda temsilin zamansal kaymasının, yani anlamın hiçbir zaman tam olarak şimdide sabitlenememesinin de bir yansımasıdır.

Derrida'nın *La Voix et le Phénomène* (1967) adlı eserinde ortaya koyduğu gibi, her iz (*trace*) geleceğe yönelik bir beklentidir. Derrida şöyle der: "İz ne tamamen mevcuttur ne

de tamamen yok; o, her zaman bir başka izi çağırır ve anlam asla tek bir anın içinden doğmaz" (Derrida, 1967, s. 85). Bu çift yönlü yapı, zamanın doğrusal olmayan yapısına işaret eder. Dolayısıyla, görsel belirsizlik yalnızca geçmişin bulanıklığı değil; aynı zamanda geleceğin belirsizliğidir. Temsil, bu bağlamda hiçbir zaman tamamlanamaz; her imge, bir başka imgeye, her anlam bir başka anlama doğru ötelenir.

Ayrıca *Positions* (1972) adlı söyleşi metninde Derrida, "différance yalnızca zamanın ertelenişi değil, aynı zamanda anlamın sabitlenememesidir; her gösteren, bir başkasının bekleyişi içindedir" diyerek anlamın sürekli ötelenişini hem zamansal hem yapısal bir sorun olarak tanımlar (Derrida, 1972, s. 27). Zaman bu yapıda artık ertelenmiş anlamların alanı hâline gelir. Görsel bulanıklık, bu anlamda, bakışın sınırları ile birlikte anlamın ve varoluşun da ertelenmişliğini cisimleştirir. Böylece görsel belirsizlikten doğan bu kırılgan zaman katmanı, bizi artık zamanın ve temsilin eşiğinde dolaştırır.

Görme engelli bireylerde zaman algısı, bilinçte yeniden örgütlenen bir deneyimdir. Yapılan araştırmalar, görme yetisinin kaybının bireylerin zaman algısında bozulmalara yol açabileceğini göstermektedir. Örneğin, görme engelli çocukların işitsel zaman aralıklarını değerlendirme becerilerinde sapmalar gözlemlenmiştir (Battistin ve ark., 2019, s. 8). Bu durum, görsel girdilerin eksikliğinin zamanın algılanmasında belirsizlik hissini artırabileceğini ve bu belirsizliğin zamansal algının yavaşlamasına veya genişlemesine neden olabileceğini düşündürmektedir.

Henri Bergson'un *"süre"* (la durée) kavramı, bu bağlamda açıklayıcı bir çerçeve sunar. Bergson'a göre zaman, kesintisiz ve bilinç temelli bir akıştır; mekanik ölçümlerle tam olarak kavranamaz (Bergson, 2014, s. 100). Görme eksikliği, bireyi dış uyaranlardan çok içsel yaşantılara yöneltir; bu yönelim, Bergson'un 'süre' kavramına uygun şekilde zamanın sürekli ve öznel olarak deneyimlenmesine yol açar. Benzer biçimde, görme duyusunun zayıflaması veya kaybı, bireyi geçmiş deneyimlere ve duyusal belleğe daha sıkı bir biçimde bağlayarak zamanın bilinçte yeniden kurgulanmasına neden olur (Tapınç, 2014, s. 172).

Böylece fotoğraf görsel üretim aracı olmakla birlikte zamanla kurulan içsel bir diyaloğun dışavurumu hâline gelir.

Fotoğrafın mucidi Nicéphore Niépce'ten modern dijital imajlara uzanan uzun tarihi boyunca "netlik", hem teknik bir ideal hem de gerçekliğin değişmez göstergesi olarak öğretilmiştir. Diyafram açıklığı, enstantane hızı, mercek kalitesi gibi parametreler, fotoğrafı gözle algılanan dünyaya en yakın kılma gayretiyle sürekli geliştirilmiş; keskinlik, fotografik hakikatin kanıtı sayılmıştır. Oysa bulanıklık, tam da bu refleksi bozarak görüntü-zaman ilişkisini baştan kurmaktadır. Henri Bergson'un süre (durée) kavramı, hareketi kesintisiz akış olarak düşünmeye zorlaması, bulanıklık yaratmakla birlikte, süreyi tek karede tortulaştırır (Bergson, 1907, s. 128). Gilles Deleuze'ün zaman-imgesi de benzer biçimde, net olmayan alanı geçmiş-şimdi-gelecek zincirini çözebilen bir düşünce hacmine dönüştürür (Deleuze, 1989, s. 42). 19. yüzyıl sonu Piktoryalistleri, Julia Margaret Cameron, Clarence H. White ve Heinrich Kühn yumuşak odakla tuval benzeri yüzeyler üretirken, uzun poz süreleri sayesinde fotoğrafın durağan an fetişini kırmışlardır. Cameron'un portrelerindeki çiçeksi bulanıklık, poz süresini estetik göstermeye dönük olup, sanatçının ifadesiyle, *"modelin kımıldamasından doğan yumuşaklık izleyiciye zamanın sızmasının aktarılmasıdır*" (Cameron, 1867, s. 11).

Fotoğraf tarihinin ilk yıllarında, teknik bir başarı ölçütü olarak benimsenen netlik, zamanın tek bir anını donduran bir garantiydi (Rosenblum, 1984, s. 15). Bununla birlikte, Piktoryalist akımın temsilcileri, özellikle Julia Margaret Cameron'ın portrelerinde uyguladığı uzun pozlama ve diffüz filtreleme teknikleri, yüz hatlarını adeta sisli bir perdede yüzdürerek anın kesintisiz akışını kadraja taşımayı denediler (Buckland, 1999, s. 45). Cameron'ın portrelerindeki yumuşak odak, netlik eksikliğini zamansal bir katman olarak okuma eylemiydi, izleyicide tek bir "an" duygusunun ötesinde iç içe geçmiş çoklu anılara göz kırpan bir etkendi. Clarence H. White ve Heinrich Kühn gibi Piktoryalistler de yumuşaklıkla şekillenen dokular aracılığıyla görüntüdeki durağanlığı parçalayarak resimsel bir atmosfer yarattılar (Rosenblum, 1984, s. 207).

19. yüzyıl sonlarında fotoğraf, henüz teknik açıdan emekleme dönemindeydi; ışığa duyarlılık sınırlı, poz süreleri uzundu ve objektifler modern anlamda keskinlik üretemiyordu. Bu teknik sınırlılıklar, dönemin baskı teknikleriyle birleştiğinde, ortaya çıkan görüntülerin piktoryal resim estetiğine yakınsaması kaçınılmazdı. Özellikle gum bichromate, platin baskı ve cyanotype gibi alternatif süreçler, yüksek çözünürlükten çok yüzey dokusu ve tonal zenginliğe odaklanıyordu. Fotoğrafın bu resimsel doğası, aynı zamanda dönemin sanatsal anlayışıyla da örtüşüyordu; empresyonist resmin bulanık sınırları ve ışık oyunları, piktoryalist fotoğrafın estetik dayanağı hâline geldi.

Piktoryalistler, bu teknik kısıtları bilinçli bir estetik tercihe dönüştürdüler. Netlik, o dönem için teknik bir meziyet olarak görülse de Piktoryalistler fotoğrafın sanatla kuracağı ilişkiyi optik doğruluk üzerinden değil, duygusal ve zamansal izlenim üzerinden inşa etmeye çalıştılar. Bu bağlamda, netlik yerine yumuşak odak, difüz filtreler ve uzun pozlama süreleri tercih edildi. Net olmayan görüntüler seçilmiş bir anlatım biçimiydi. Bu tercih, dönemin resim sanatının da benzer şekilde detaydan çok izlenime ve atmosfere yönelmiş olmasıyla örtüşmekteydi. Sonuç olarak, teknik yetersizlikler ile estetik tercihler arasında kurulan bu uyum, fotoğrafın tarihsel gelişiminde netlik ve bulanıklık kavramlarına ilişkin önemli bir tartışma alanı ortaya koymuştur.

Böylece bulanıklık, bellek ve algının kendisini su yüzüne çıkaran zamansal bir harita haline geldi.



Şekil 1: *Vasileostrovskaya Metro Station (Crowd 1)* (Titarenko, 1993)

Yirminci yüzyılın kent manzaraları, modernizmin ritmik sürüklenmesini belgeleme motivasyonuyla bulanıklığı farklı biçimlerde kucakladı. Brassaï, Paris'in gece fotoğraflarında uzun pozlamayla ışık kaynaklarını çizgiler hâlinde uzatarak kentin titreşen ritmini görünür kıldı (Batchen, 1997, s. 150). Lambaların ve farların izleri, siluetlerin ötesinde bir "hareket akışı" yaratarak zamanın çizgisel öyküsünü kırdı. Londra sisini belgelemede Bill Brandt'ın düşük enstantane ve küçük diyafram açıklığı ikilisi de benzer bir etki doğurdu; Brandt, net olmayan siluetlerin ardında şehrin hem durağanlığını hem de devingenliğini bir arada taşıyan ruh hâllerini fotoğrafına yansıttı (Rosenblum, 1984, s. 371). Bu yaklaşımlar, fotoğrafçının netlikten vazgeçerek zamanın kendisini imgeleyen bir medyum olarak hareket etmesini sağladı.

Renkli fotoğrafın öncülerinden Ernst Haas, Motion (1954) serisinde pan tekniğini kullanarak hareketli objeleri çizgisel bulanıklıklara dönüştürdü; koşan at, dans eden figür ve akan su, tek karede üst üste binen zamansal izler olarak belirdi (Haas, 1954, s. 7). Bu yaklaşım, sinema ve fotoğraf arasındaki sınırı bulanıklaştırmakla kalmadı, aynı zamanda fotoğrafı anın durağan bir kesiti olmaktan çıkarıp sinematik bir akış parçasına dönüştürdü.

İlerleyen dönemde Hiroshi Sugimoto, Seascapes (1980'ler) dizisinde dört ila sekiz saatlik pozlamalar yaparak dalgaların devingen tabiatını sabırla kayıt altına aldı; dalganın sürekli hareketi, pürüzsüz bir boşlukta zamansız bir cisime dönüşerek izleyicide süre ve sonsuzluk hissini uyandırdı (Sugimoto, 2000, s. 12). Michael Wesely ise Berlin'in Potsdamer Platz inşaat alanını 26 aya yayılan pozlamalarla belgeleyerek mimarinin ve mevsim döngülerinin izlerini tek bir negatife sığdırdı; bu kümülatif zaman yaklaşımı, fotoğrafı mekanik bir kronometreye dönüştürdü (Wesely, 1999, s. 3).

Görsel zamanın katmanlarını estetik bir dilde ifade etmede netsizlik de önemli bir araç oldu. Uta Barth, ev içi sahneleri odak yerine rastlantısal alanlara odaklanarak çektiği dizilerinde; perdelerin, mobilyaların ve duvarların bulanık lekelerini, izleyicinin bakış süresiyle şekillenen bir "zaman haritası" olarak sundu (Barth, 2000, s. 14). Burada bulanıklık, teknik bir tercihten ibaret değildi; izleyiciye odak noktasını erteleyerek algının süresini ve yönünü görünür kılan bir strateji olarak kullanılmıştır. Henri Bergson'un durée kavramı, zamanı kesintisiz bir akış olarak tanımlarken fotoğrafı yalnızca bir an'ın belleğe kaydedilmesi olmaktan çıkardı; bulanıklık, Bergsoncu süreyi imgesel bir form olarak somutlaştırdı (Bergson, 1991, s. 128). Gilles Deleuze de bulanıklığı zaman-imgenin bir türü olarak değerlendirerek fotoğrafın imgelemde hareketi yalnızca neden-sonuç dizisiyle değil, zamanın algısal katmanlarıyla da sunabileceğini savundu (Deleuze, 1986, s. 42). Paul Virilio'nun hız felsefesi ise netlikle hız arasında doğan çelişkiyi görsel kaza olarak tanımlarken, bulanıklığı riskin ve ivmenin görsel izine dönüştürmüştür (Virilio, 1986, s. 17).

Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi, zaman-mekân ilişkisinin somatik bir deneyim olduğunu vurgular; görünen bulanıklık, bedenin dünyayla kurduğu sürekli diyalogun izdüşümüdür (Merleau-Ponty, 2012, s. 162). Uzak tarihsel örneklerden güncel pratiğe uzanan bu süreç, bulanıklığın fotoğrafı "an"dan çıkarıp zamansal bir çokkatmanlılık alanına dönüştürme potansiyelini net biçimde ortaya koyar. Nitekim, netlikten uzaklaşma ve zaman ilişkisi bağlamında Laurence Leblanc (2018) "görmediğimizi görmeye çalışmak" teması altında FLAIR galerisindeki sergi, Arles'te Jean-Philippe Cazier 2 Temmuz 2018 tarihindeverdiği bir röportajda Jean-Philippe Cazier 'in "*Fotoğraflarınızda genellikle*

bulanıklık ve hareket kullanıyorsunuz. Genellikle kusur olarak kabul edilen şeyleri bir araya getiren bu fotoğraf çekme yöntemine nasıl ulaştınız? Ayrıca bunu yapmayı sevdiğinizi fark ediyorum, genellikle kusur olarak değerlendirilebilecek şeyleri estetik olarak kullanıyorsunuz: bulanıklık, hareket, yetersiz pozlama, vb." ifadeleriyle yönelttiği soruya şu şekilde yanıt vermiştir: *"Bulanıklık, fenomenlerin geçiciliğini tam olarak ortaya koyar. Hiçbir şey sabit değildir, her şey hareket halindedir. Ayrıca yüzeyin ötesine geçmek, hemen gördüğümüz şeyde durmamakla ilgilidir. Hindistan'da ağlayan bir çocuk gördüğünüzde, genellikle bir mesafe oluşur: ağlayan siz değil, diğer kişidir. Görüntü bulanıklaştığında, bu mesafe azalır. (...)"* (Cazier, J. P., 2018).



Şekil 2: *Somalie (Le Foulard)* (*L*aurence Leblanc, 2004)

Leblanc (2018)'ın deyimi ile fotoğrafa zaman ekleme kasıtlı olarak üretilen bir netlikten uzaklaşma örneğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla kısmen fotoğrafın bozulması, netlikten uzaklaşan kusur, sanatı yani fotoğrafı gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Şekil 2'de

görülen Leblanc eserinde iki kadın figüründen birinin duvara gizlenmesi kasıtlı olarak kadının duvar renginde giydirilmiş olması ile ilişkili olmayıp o anlık tesadüfü yakalama çabasıdır. Sanatçının fotoğrafa zaman ekleme olarak tanımladığı netlikten uzaklaşma kadınlar arası mesafeyi de azaltmaktadır. Böylelikle fotoğraf yaşamın akışında anın donması kalıbından uzaklaşmakta, donmuş görüntüyü hareketli hale getirmektedir.

Görme yetisini kısmen veya tamamen yitiren fotoğrafçılar da bu estetiği pratiklerine dahil ederek bulanıklığı yaratıcı bir olanak olarak kullanmışlardır. Tammy Ruggles'ın çalışmaları, multisensory palimpsest kavramını somutlaştırır; görme engellilerin fotoğraf pratiklerinde ses, dokunma ve hafıza metaforları bulanık imgelerle iç içe geçerek algının zaman-mekân sınırlarını taşır (Pink, 2015, s. 68). Bruce Hall, su altındaki yüzeyi %5 görme oranıyla çekip dijital yakınlaştırma ile görünürlüğe kavuşturduğu detaylarda, çekim anı ile izleme anı arasındaki "zamansal geriye dönüşümü" sorgular (Hall, 2021, s. 27). Bu yaklaşımlar, görme engelli fotoğrafçılar için bulanıklığın zaman ve duyular arası bir estetik strateji hamlesi olarak yer bulmaktadır.

2.1.4. Görüntü Varlık İlişkisi- Görüntünün Hermeneutiği

Görüntü ile düşünce arasındaki paralellik, birçok açıdan mimari bir edimle ilişkilendirilmektedir. Wittgenstein, felsefi etkinliğin büyük ölçüde mimarlık pratiğine benzediğini, bu sürecin daha çok kişinin kendi kavrayışı üzerinde yürüttüğü bir çalışma olduğunu ifade etmektedir. Kendi anlayışı üzerinde yoğunlaşan öznenin, varolanların nasıl göründüğünü ve onlardan ne beklendiğini açığa çıkardığı belirtilmektedir (Wittgenstein, 2009, s. 142). Bu çerçevede tasvire yönelen bir düşünme biçimi olan fenomenoloji, esasen varlığın ortaya çıkma tarzlarını incelemektedir. Şey, kendisini bir varlıkta sabitleştirirken o varlığın içinde saydamlaşmakta ve cisimsel bir nitelik kazanmaktadır. Böylelikle fenomenoloji, varlığa yöneltilmiş bir aydınlatma işlevi üstlenerek nesnenin görünür hale gelmesine aracılık etmekte, varlıkta gizli kalan katmanları açmakta ve düşünceyi görünür kılmaktadır. Görüntü, imaj aracılığıyla inşa edilmektedir. Güncel bağlamda imajlar, duyu deneyimlerinin, düşünsel süreçlerin, ideolojik yapıların ve duygulanımların temel kaynağını

oluşturmaktadır. Farklı imaj türleri üzerinden düşünsel etkinlikler gerçekleşirken, hayal gücünü harekete geçiren sözel imajlar ve zihinsel imgeler, dilin kullanımına elverişli bir zemin hazırlamaktadır (Ellul, 2004, s. 25).

Fenomenoloji ile görme arasındaki ilişki bağlamında, fenomenoloji eidetik bir bilim olarak özün sezgisel yolla kavranabilmesini araştırmaktadır. Sezgi kavramı, Bergson'un yaklaşımından farklı biçimde, yaşanan geçiciliğin içsel deneyimine vurgu yapmaktadır. Görüngübilimsel indirgeme ya da yaygın kullanımıyla epoché, Latince reducere kavramına dayanmakta ve varlık ile anlamın kaynağını mümkün kılan süreci ifade etmektedir. Paranteze alma yöntemi, ampirik gerçeklik alanını ve gündelik sezgisel tutum olarak tanımlanan doğal bakışı geri plana almakta, bilinçte kalan yapıları titizlikle betimlemektedir. Fenomenologlar, söz konusu yöntem aracılığıyla gerçekliğin daha temel düzeylerine ulaşmayı amaçlayan yollar üzerinde durmaktadır (Levin, 1993, s. 144). Süreç boyunca nesne ve sembol, gösterge olarak farklı varlık düzeylerinde ele alınmaktadır. Bazin, göstergenin ontolojik yapısını Veronika anlatısı üzerinden açıklamaktadır. İncil'de aktarıldığı üzere Veronika, çarmıha götürülen İsa'nın yüzünü bir bezle silmekte ve bu bez üzerinde suretin kaldığı ifade edilmektedir. Anlatıda yer alan mendil, nesne ile simge arasındaki sınırı aşarak doğrudan İsa'nın yüzüyle özdeşleşmektedir (Wollen, 2004, s. 112).

Fenomenoloji, göstergenin özüne içkin yapının incelenmesinde eidetik indirgemeyi kullanmakta ve fenomenolojik estetikte duyguların betimlenmesini sujenin merkeziliği üzerinden ele almaktadır. Fenomenolojik estetiğin önde gelen isimlerinden Theodor Lipps, estetik hazzı, öznenin kendisi dışındaki bir nesnede kendi etkinliğinden haz alması olarak tanımlamaktadır. Sanat, bu bağlamda bireyin kendi etkinliğinden haz duymasını mümkün kılan bir araç niteliği taşımaktadır. Böylelikle estetik incelemenin odağı nesneden uzaklaşarak estetik duygulanım ve estetik etkinlik alanına yönelmektedir (Tunalı, 2004, s. 48). Fenomenolojinin "şeylerin kendisine dönelim" ilkesi, nesnenin araştırılmasını ve nesnenin kendisini sujeye sunma biçimlerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Bu yaklaşımla birlikte iç, dış ve arayüzey gibi nesnenin sınırlarını belirleyen kavramlar da tartışma alanına dâhil edilmektedir.

Varlıkbilimin nesneye ilişkin yaklaşımı, fenomenolojiyle birlikte farklı bir görünüme bürünmektedir. Hartmann, ortaya çıkan yaklaşımı yeni ontoloji olarak adlandırmakta ve söz konusu anlayışın yeni bir görme ve betimleme yöntemi sunduğunu vurgulamaktadır. Bilgi ilişkisindeki aşkınlığın fenomen olarak ciddiyetle ele alınması gerektiğini savunan Hartmann'a göre, nesnenin varlığına dair tartışma bilme ediminin sınırlarını aşmakta ve yeni ontolojik alan açılmaktadır. Yeni ontoloji, klasik varlıkbilimin kendi içine kapalı yapısını aşmayı hedeflemektedir (Hartmann, 1998, s. 7). Nesnenin tasarımlaştırılması etrafında yürütülen tartışmalar, nesnenin ne olduğu sorusundan ziyade nasıl var olduğu meselesine yönelik aşkın bir kavrayış sunmaktadır. Varlığın görüntü aracılığıyla ortaya konulmasında farklı varlık katmanları etkili olmaktadır. Bu nedenle bir nesnenin yatay ve dikey varlık düzeyleri, geometrik varlık tabakalarına karşılık gelmektedir. René Guénon, haç sembolünde yer alan yatay ve dikey uzamları varlığın boyutları olarak yorumlamakta ve haçı, varlık katmanlarının iç içe geçtiği evrensel bir simge olarak değerlendirmektedir (Guénon, 2001, s. 7–12).

Guénon, özün farklı boyutlarını yatay düzlemle, varoluş hallerinin hiyerarşik düzenini ise dikey eksenle ilişkilendirmektedir. Metafizik, bu boyutların aşkınlaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yatay ve dikey genişlemelerin sınırsız olduğunu ifade eden Guénon, geometrik bir benzetmeyle sonsuzluğu yarıçapı sınırsız bir daire üzerinden açıklamaktadır; bu durumda dairenin düz bir çizgiye dönüşmesi söz konusu olmaktadır (Guénon, 2008, s. 51–52). Guénon ve Blake, varlığın geometrik kurgusuna ilişkin görsel sembollerin önemini vurgulamaları bakımından ortak bir zeminde buluşmaktadır. Varlığın inşası tanrısal bir edime dönüşürken, simetri, geometri ve matematik Apollonik düzenin göstergeleri halini almaktadır.

Tarihsel süreçte görüntü, soyut düşüncelerin ve inanç sistemlerinin somutlaşmış biçimi olarak değerlendirilmekte ve belirli dönemlerde kutsal bir anlam alanına işaret etmektedir. Bu nedenle "imaj nedir" sorusu tarih boyunca önemini korumuştur. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Bizans'ta imparatorluk ile patriarşi arasındaki çekişme kapsamında putkırıcılar ve ikonaseviciler arasında yaşanan çatışmalar, ikonların kullanımı

ve doğası etrafında şekillenmiştir. Söz konusu çatışmalar, sembollerin anlamı ve dini ritüellerdeki işlevi üzerine yürütülen tartışmaları görünür kılmaktadır. Böylece imaj, işaret türü olmanın ötesine geçerek tarihsel bir özneye dönüşmekte ve görüntüyü üretenin dünya tasavvurunu yansıtan bir yaratım alanı oluşturmaktadır (Mitchell, 1987, s. 9). İkonakırıcılara göre kutsal tasvirler, simgesel sınırları aşarak kutsallığın merkezine yerleşmiş ve inanç alanını ikon alanına indirgemiştir. Görüntü ile düşünme arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. İnsanın imajinasyona dayalı düşünme biçimi, farklı disiplinlerde çeşitli imgelem süreçlerinin gelişmesine yol açmıştır. Simgeleştirme ve kavramların cisimleştirilmesi, güzel sanatlarla sınırlı kalmayıp felsefi düşünme alanında da geçerlilik kazanmaktadır. Bu doğrultuda imgenin soyağacı, farklı entelektüel alanların merkeze aldığı imgelem türlerini kapsamaktadır. Zihinsel imgeler psikoloji ve epistemolojiyle; optik imgeler fizik, mimarlık ve görsel sanatlarla; sözel imgeler edebiyat eleştirisiyle, sezgisel imgeler ise psikolojiden nörolojiye uzanan disiplinlerarası alanlarla ilişkilendirilmektedir (Mitchell, 1987, s. 10).

Düşünmenin görme eksenine yönelmesi, önemli bir zihinsel dönüşüme işaret etmektedir. Rönesans ile on dokuzuncu yüzyıl arasında Avrupa düşüncesinin resimden yansıtıcı yüzeye, temsilden sunuma ve düşünceden imaja yöneldiğini ifade eden Nancy, bu süreçte ontolojiden fenomenolojiye, var olandan görünene, biçimden biçimlendirmeye doğru bir geçiş yaşandığını belirtmektedir (Nancy, 2005, s. 80). Böylelikle yanılsamaya dayalı görüntü yerini gerçekliğin görüntüsüne bırakmaktadır. Özün forma dönüşmesi ve temsile dair örneklerin belirginleştiği alanlardan biri mitik düşüncedir. Mitoloji, kozmik olayları ve temel varoluş durumlarını konu edinen zaman öncesi anlatılar olarak tanımlanmaktadır. And'a göre mitoloji, arkaik toplumların varlık anlayışını yansıtmaktadır ve kutsal bilgi niteliği taşıyarak gerçeğin varoluş biçimini dile getirmektedir (And, 2010, s. 26–27). Mitik anlatılarda varoluşun kaynağı tanrısal enerji olarak kavranmakta ve anlatılar insan davranışlarına örnek oluşturmaktadır. Mitik düşüncede nesnenin adı, sembolüne ve doğrudan kendisine dönüşmektedir. Bu yaklaşımda kopya varlık ile ilk örnek arasındaki ayrım ortadan kalkmakta ve sembol, varlığın kendisiyle özdeşleşmektedir (Cassirer, 2005, s. 74–77). Söz

konusu durum, mitik düşüncede temsiliyet ile gerçeklik arasındaki sınırın geçersizleştiğini ortaya koymaktadır.

Varlık ile görüntü arasındaki ilişki bağlamında Heidegger, varlığı temaların kurulması ve yakalanması süreci olarak değerlendirmektedir. Varoluş, her zaman varlığın varoluşu olarak ele alınmakta ve fenomenolojik yaklaşım, şeyin kendisinin varlığına yönelmektedir. Bu çerçevede varlığın kendini kurma biçimi, ondaki tematik yapının açığa çıkarılması anlamına gelmektedir (Heidegger, 1988, s. 21). Varlığın görünür hale gelmesi, özün maskelenmesi süreciyle ilişkilendirilmektedir. Maske metaforu, ontolojik anlamın biçimsel bir görünüme indirgenmesini ifade etmekte ve varlığın görüntüyle ilişkisini düşünmeye çağırmaktadır. Görüntü ve fotoğraf, ontik nitelikleri gereği mekân, zaman ve geometrik boyutları iki boyutlu bir düzleme indirgemektedir. Bazin, fotoğrafın nesnel yapısı ile resmin biricikliği arasında belirgin bir fark bulunduğunu vurgulamaktadır. İlk kez cansız bir aygıt, nesnenin biricikliği ile yeniden üretilebilirliği arasına girmiş ve dünya imgesi insan müdahalesi olmaksızın otomatik biçimde oluşmuştur (Bazin, 2005, s. 13). Bu durum, fotoğrafı varlık ile yokluk arasında konumlanan ve büyüsel bir nitelik kazanan bir görüntü türü haline getirmektedir.

2.1.5. Fotoğraf ve Bellek İlişkisi

Fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren kanıt değeri taşıyan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Görgü tanıklığına dayanmayan ya da dolaylı yollardan aktarılan bir olay, fotoğraf aracılığıyla desteklendiğinde gerçekliğe daha fazla yaklaşmaktadır (Sontag, 2011, s. 25). Estetik değerleri somut bir zemine aktarma ve anı sabitleme işlevlerinin yanında fotoğraf, toplumsal gerçekliklerin görünür hale gelmesini de sağlamaktadır. Tarihsel bir olayın görsel kayıtlarla aktarılması, bireyler ve toplumlar üzerinde daha derin ve kalıcı etkiler oluşturmaktadır. Sözlü iletişimden yazılı iletişime geçişle birlikte bilginin sürekliliği amaçlanmıştır. Fotoğrafın icadıyla görsel belgeler, olayları kanıtlayan nesnel araçlar konumuna yerleşmiştir. Bireyler çeşitli olaylara kuşkuyla yaklaşabilse de söz konusu olaya ait bir fotoğraf sunulduğunda bu kuşkular büyük ölçüde giderilmektedir (Sontag, 2011, s. 5).

Fotoğrafın belge niteliği kazanmasının önemli sonuçlarından biri, geçmişe ait tarihsel ve toplumsal olayların görsel kayıtlar üzerinden doğrulanabilir hale gelmesidir (Becker, 2006, s. 46). Fotoğrafın kanıt olarak kullanılması, her görüntünün gerçeği olduğu gibi aktardığı anlamına gelmemektedir. Toplumsal yapı, fotoğrafların belirli anlamlar üretmesini talep ederken bu anlamların rahatsız edici düzeye ulaşmamasını da beklemektedir. Bu doğrultuda fotoğraflar, anlamı yumuşatan bir maske işlevi üstlenmektedir (Barthes, 2016, s. 50). Barthes'ın maske kavramsallaştırması, fotoğraftaki kimi anlamların bilinçli biçimde örtülmesini ifade etmektedir (Price, 2014, s. 151). Sontag'a göre olay anına tanıklık hissi uyandıran amatör fotoğraflar, kurgulanmış görüntülere kıyasla izleyicide daha yoğun empati ve merhamet duyguları uyandırmaktadır (Sontag, 2004, s. 26–27).

Fotoğrafların izleyici üzerinde yarattığı etkiler bireysel farklılıklar göstermektedir. Barthes, her fotoğrafın kendine özgü bir studium ve punctum barındırdığını ileri sürmektedir. Studium, fotoğrafın kültürel ve bilişsel düzlemde okunmasını ifade ederken; punctum, izleyiciyi kişisel düzeyde etkileyen ve duygusal bir yarılma yaratan unsuru tanımlamaktadır (Barthes, 2016, s. 39–41; s. 58). Fotoğrafın hatırlatma işlevinin belirginleştiği alanlardan biri post-mortem fotoğraflardır. Ölmüş bireylerin fotoğraflanması pratiği, Daguerreotype'ın yaygınlaşmasıyla birlikte görünürlük kazanmıştır. Bu tür fotoğraflar, bireylere ölümlülüğü hatırlatan imgeler olarak değerlendirilmektedir. Ruby, on dokuzuncu yüzyılda post-mortem fotoğrafların farklı üsluplarla üretildiğini ve bu üslupların kültürel kodlarla ilişkili olduğunu belirtmektedir (Ruby, 1999, s. 63). Fotoğrafın icadı, belleği ağırlıklı olarak görsel bir yapıya dönüştürmüştür. Benjamin'e göre geçmişte tarih, vakanüvisler aracılığıyla aktarılırken fotoğraf sayesinde bireyler tarihsel olayları doğrudan görseller üzerinden takip edebilir hale gelmiştir (Benjamin, 2012, s. 88). Güncel bağlamda fotoğraflar, bireysel ve toplumsal belleğin biçimlenmesinde etkin rol oynamaktadır. Sosyal ağlarda dolaşıma giren fotoğraflar, kültürel ve tarihsel belleğin canlı tutulmasını ve kuşaklar arasında aktarılmasını mümkün kılmaktadır (Şendeniz, 2015, s. 27).

Dijitalleşme, hatırlama ve unutma süreçlerini doğrudan dönüştürmektedir. Bireylerin kişisel hafızaları yerine teknolojik araçlara yönelmesi ve yoğun enformasyon

akışı, belleğin zayıflamasına neden olmaktadır (Eyrek, 2020, s. 171). Dijital ortamda verilerin sınırsız biçimde depolanabilmesi, ilk aşamada sorunsuz bir hatırlama yöntemi olarak algılanmaktadır. Ancak sürekli yeni verilerin üretilmesi, hatırlama edimini güçleştirmektedir. Zamanın hızla akıp gittiği bu bağlamda unutma yaygınlaşmakta ve hatırlama bilinçli bir çaba gerektiren eyleme dönüşmektedir. Connerton, teknolojik gelişmelerle dijital araçların yoğun bilgi birikiminin mekânları haline geldiğini, ancak bu yoğunluğun aynı zamanda unutmayı beslediğini ifade etmektedir (Connerton, 2018, s. 90).

Modern dönemde bireyin teknoloji aracılığıyla hem hatırlama hem de unutma süreçlerini deneyimlediğini belirten Karaarslan, saatlerin sorumlulukları hatırlatan araçlara dönüştüğünü vurgulamaktadır (Karaarslan, 2019, s. 134). Hatırlama ve unutmanın teknolojiyle hız kazanması, modern çağın bellek üzerindeki etkisini açık biçimde ortaya koymaktadır. Günlük yaşamın akışkan yapısı içinde yaşananların hatırlanmasında en etkili araç fotoğraflar olarak öne çıkmaktadır. Fotoğraflar, şimdinin silinmesini engellerken geçmişin yeniden çağrılmasını mümkün kılmaktadır. Fotoğrafın kanıt değeri taşıması, her durumda doğruluğu aktardığı anlamını taşımamaktadır. Fotoğraf, belirli bir ana tanıklık etmekte; bu anın kurmaca ya da gerçek olup olmadığına ilişkin sorgulama üretmemektedir (Dora, 2003, s. 113). Görüntüde yer alan anın gerçekliği, fotoğrafçının ideolojik konumu ve dünyayı algılama biçimiyle ilişkilidir (Matara, 2013, s. 150). Bu durum, fotoğrafın güvenilirliği üzerine tartışmaları beraberinde getirmekte ve belleğin yeniden inşasında fotoğrafın ideolojik etkisini görünür kılmaktadır.

Zamanı parçalara ayırarak anları zamansızlaştıran fotoğraflar, geçmişin geleceğe aktarılmasında etkili olmaktadır. Benjamin'e göre geçmiş, kısa bir an için durdurulabilmekte ve bu duraksamayı mümkün kılan temel araç fotoğraftır (Benjamin, 2020, s. 39). Belge niteliği taşıyan fotoğraf, bireysel, kültürel ve toplumsal belleği doğrudan etkilemektedir. Saybaşılı, fotoğrafta belirleyici olan unsurun fotoğrafı çeken ya da fotoğrafta yer alan nesne değil, yeniden üretilen anlam olduğunu vurgulamaktadır (Saybaşılı, 2006, s. 35). Fotoğraf, bireysel, kolektif ve kültürel belleği yeniden kurarken ideolojik yapılara da maruz kalmaktadır. Karadağ'a göre iktidar, kolektif belleği yönlendirerek toplumların geçmişe dair

neyi hatırlayıp neyi unutacağına müdahale edebilmektedir (Karadağ, 2016, s. 123). İcadından itibaren fotoğraf, geçmişi geleceğe aktarma, yaşanmışlıkları kanıtlama ve anıları sabitleme işlevleri üstlenmiştir. Fotoğrafın anlam çerçevesi, hangi bağlamda kullanıldığıyla belirlenmektedir (Price, 2014, s. 11). Bu doğrultuda fotoğraf çeşitli türlere ayrılmakta; çalışmanın odak noktasını ise vernakular fotoğraf oluşturmaktadır.

2.1.6. Görme Kusuruyla Fotoğraf Üretmek

Gerçek dünya ile onun fotografik görüntüsü arasındaki ilişki sonsuz derecede karmaşıktır. Burada, belirli bir yapaylığı olmayan açıkla-düşün üzerine, sanatsal bir çağrışımla, yalnızca ortama özgü kısıtlamalar ve olasılıklarla tanımlanan bir fotoğrafçılık, gölge ve maddenin görsel zenginliğini araştırır, dünyayla, şeylerle ve varlıklarla meditatif ve sessiz bir ilişki benimsemekte, görüntünün doğası sorusunu sormaktadır. Bu tutum onu, bazen daha gerçekçi, bazen daha plastik olan diğer birçok akımdan ayırmaktadır. Hayal etmenin, yani fotografik imgeler yaratmanın sevinci, konu, bakış açısı, çerçeve ve perspektif, an ve/veya ışık, baskı, format, yoğunluk, kontrast, renk vb. seçimiyle sınırlı olabilir. Bu tutum, 1980'lerde Jean-Claude Lemagny tarafından" yaratıcı fotoğrafçılık" adıyla adlandırılmıştır. (Legmany,1994) O zamandan bu yana evrim geçirmiş, ancak asıl mesele gerçekliği mümkün olduğunca kesin ve nesnel bir şekilde, onu manipüle etmeden yeniden üretmektir. Fotografik gerçekçiliğe uyma, tehlikeleri, öngörülemeyen olayları, kazaları kabul etme kararı, aynı zamanda keşfedilen, ortaya çıkarılan ve fotoğrafın görünmeyeni şimdiki zamana taşıdığı nihai bir görüntüyü kabul etme veya reddetme olanağı da sağlamaktadır. "Sanat görünür olanı yeniden üretmez, görünür kılar" (Klee, P. 1968). Bir fotoğraf, onun ortaya çıktığı nesneye bakıldığı gibi görülmemesi gerekliliğini de doğurmaktadır. Bu sebeple, görme kusuru ile fotograf üretmek tam olarak yeni kusurlu ve yaratıcılığın kabulü anlamına da gelmektedir.

Fotoğrafçılık zamanla birçok uygulama doğurmuştur, ancak somutun belirli ayrıntılarına diğer tüm sanatlardan daha fazla tabi olmaya çalışan içsel bir fotoğrafçılık tanımını da gündeme getirmek gerekmektedir. Bu tanımda, fotoğrafçılık, görüntünün

zorlanmasıyla değil, kısıtlanmasıyla çalışmaktadır. Rastgeleliğe zorla boyun eğmesinde, bazen çizimden daha fazla hayal gücüne sahip olmasıyla açıklanmaktadır. Dolayısıyla, bakışın film veya dijital olması önemli değildir. Çünkü fotoğrafçılık, kompozisyona olduğu gibi yorumlamaya da uygun olarak kabul edilmektedir. Pierre de Fenoyl'un da dediği gibi, " *Fotoğrafı çekmezsiniz, onu alırsınız."* (Fenoyl ve Fondation Nationale de la Photographie, 1990). Bu bağlamda görmeden üretim yapma, görerek üretim yapan Leblanc'ın kompozisyon kuruluşunda rastgelelikten değil kısmen kazanın kabulünden doğmaktadır. Ancak bu kaza bu kez kasıtlı olarak zaman ekleme kavramından uzaklaşmakta ancak doğal zaman algısını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte fotoğrafçılık mütevazı bir süreç içerisinde, resimden ayrılmaktadır. Çünkü ressam yavaşlığa mahkûmdur ve sayım yerine yoğunlaşmayı seçmeye zorlanmaktadır, ancak fotografçılıkta gören biri için her şey aniden çerçeveye girmekte, görmeyen biri için ise herşey sezilerek üretilebilmektedir.

2.2. Konuya İlişkin Akademik Çalışmalar

Baroni'nin (2020) yürüttüğü çalışmada, görme engelli fotoğrafçı ve düşünür Evgen Bavcar'ın dört otoportresi incelenmiş ve "kör fotoğrafçı" kimliğinin nasıl kurgulandığı çözümlenmiştir. *Memória do Brasil* adlı eserde yer alan ilk otoportre üzerinden gerçekleştirilen değerlendirme, yapıtın manifesto niteliği taşıdığı yönünde bir varsayım geliştirilmesini sağlamıştır. Söz konusu fotoğraflar "images-stain" kavramı kapsamında ele alınmış ve izleyicinin görme engelli bir birey tarafından üretilmiş imgelerle karşılaşırken kendi görsel kabullerini sorgulamak durumunda kaldığı ileri sürülmüştür. Görünürlük ile sınırda konumlanan üretimler, körlüğe ilişkin yerleşik yargıları tartışmaya açan eleştirel bir alan üretmektedir

Jayant vd.'nin (2011) gerçekleştirdiği araştırmada, görme engelli bireylerin fotoğraf çekme motivasyonlarının anı kaydetme, deneyim paylaşma ve sanatsal ifade geliştirme gibi amaçlarla örtüştüğü belirtilmiştir. Bilgisayarlı görü teknolojileri ve insan destekli hizmetler aracılığıyla çevresel geri bildirim sağlanabilmektedir ve etkili sonuçlar elde edilebilmesi için yüksek kaliteli görüntüler gerekmektedir. Geniş katılımlı anket çalışması, kamera kullanım

pratiklerini ortaya koymuştur. EasySnap uygulaması, sesli geri bildirim sağlayarak daha nitelikli fotoğraflar üretilmesine katkı sunmuştur. Portre odaklı kullanım için geliştirilen PortraitFramer uygulaması ile gerçekleştirilen deneysel çalışmalarda, katılımcıların sistemi kısa sürede etkin biçimde kullanabildiği saptanmıştır.

Lee vd.'nin (2019) çalışmasında, görme engelli bireyler için fotoğrafçılığın nesne tanıma ve uzaktan destek alma süreçlerinde önemli bir araç olduğu vurgulanmıştır. Kullanıcı tarafından eğitilebilen nesne tanıma sistemleri kapsamında, gerçek zamanlı geri bildirim sağlayan bir yaklaşım önerilmiştir. Derin öğrenme temelli model, nesnenin kadraj içindeki konumunu belirleyerek sesli ve dokunsal geri bildirim üretmektedir. Yapılan kullanıcı deneylerinde, elde edilen fotoğrafların büyük çoğunluğunun hedef nesneyi içerdiği belirlenmiştir. Deneyimsiz kullanıcıların dahi sistemi etkin biçimde kullanabildiği ve geri bildirime güven duyduğu gözlemlenmiştir. Analizler, geri bildirim kalitesinin artmasının nesnenin bütün olarak görüntüye dahil edilmesiyle ilişkili olduğunu göstermektedir.

Bruno ve Cicchini'nin (2016) çalışmasında, görsel zaman algısının tekil bir mekanizma tarafından yönetildiği yönündeki klasik yaklaşım sorgulanmıştır. Bulgular, farklı zamanlama mekanizmalarının görsel alan boyunca dağıldığını ve belirli süre aralıklarına duyarlı kanalların bulunduğunu göstermektedir. Göz hareketlerinin algılanan zaman üzerinde bozulmalara neden olduğu ve aynı konumda sunulan zaman aralıklarının dikkat gerektirmeksizin işlenebildiği belirlenmiştir. Elde edilen veriler, zaman algısının uzamsal bileşenlerden bağımsız olduğu varsayımıyla çelişmektedir ve farklı sinirsel bölgelerde işleyen çoklu mekanizmaların varlığını desteklemektedir.

Cantarella vd'nin (2024) yürüttüğü araştırmada, zaman bilgisinin beyinde sürekli olarak işlendiği ve duyusal kanallar arasındaki etkileşimin nasıl dengelendiğinin incelendiği belirtilmiştir. Genç yetişkinler üzerinde gerçekleştirilen deneylerde, işitsel ve görsel zaman algısı karşılaştırılmıştır. Bulgular, işitsel modalitede zamanın daha yüksek hassasiyetle algılandığını ve genellikle daha uzun değerlendirildiğini göstermiştir. Duyusal girdilerin geçici olarak sınırlandırılmasının zaman algısı üzerinde anlamlı bir etkisi bulunmamıştır.

Çocukların geçici görsel kısıtlama sonrasında zaman tahmininde daha başarılı olduğu belirlenmiştir. Sonuçlar, yaş ilerledikçe duyular arası kalibrasyon süreçlerinin geliştiğini ve duyusal yoksunluğun avantaj sağlamadığını ortaya koymaktadır.

İncelenen çalışmalar, görme engelli bireylerin fotoğraf üretim süreçleri, teknolojik destek mekanizmaları, sanatsal temsilleri ve zaman algısının duyusal temelleri üzerine önemli veriler sunmaktadır. Bununla birlikte, görme duyusundaki değişimlerin bireysel zaman algısı üzerindeki etkilerinin fotoğraf üretimi bağlamında ele alındığı çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu araştırma, söz konusu alanlar arasında ilişki kurarak görme, zaman ve fotoğraf arasındaki etkileşimi sanatçı deneyimleri ve fotoğrafik üretimler üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, mevcut literatürde birbirinden bağımsız ele alınan kuramsal ve uygulamalı yaklaşımları ortak bir tartışma zemini içinde bir araya getirmeyi hedeflemektedir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, nitel araştırma modeli çerçevesinde hazırlanmıştır. Nitel araştırma, bireylerin deneyimlerini, algı biçimlerini ve anlam üretme süreçlerini derinlemesine incelemeye olanak sağlayan bir yaklaşımdır. Çalışmada, görme duyusundaki değişimlerin zaman algısına ve fotoğraf üretimine nasıl yansıdığı, sayısal verilerden çok yorumlayıcı ve bağlamsal bir çerçevede ele alınmıştır. Bu doğrultuda araştırma, görme bozukluğu, zaman algısı ve fotoğraf ilişkisini, seçilen sanatçıların eserleri üzerinden açıklamayı amaçlayan nitel bir inceleme olarak kurgulanmıştır.

3.2. Veri Toplama Biçimi

Araştırmanın verileri, doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Bu kapsamda, araştırma konusu ile ilişkili akademik kaynaklar, kitaplar, makaleler, kataloglar, röportajlar ve sanatçılara ilişkin yazılı/görsel belgeler incelenmiştir. Bunun yanı sıra, araştırmanın örneklem kümesini oluşturan Ian Treherne ve Evgen Bavčar'a ait fotoğraf eserleri veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Böylece çalışma kuramsal literatürden ve sanatçıların üretimlerinden elde edilen veriler doğrultusunda yapılandırılmıştır.

3.3. Eser Seçme Kriterleri

Araştırmada incelenen eserler amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırma problemine en fazla katkı sağlayacak örneklerin belirlenmesine dayanmaktadır. Bu doğrultuda seçilen eserlerde şu ölçütler dikkate alınmıştır: görme bozukluğu deneyimini görünür kılması, zaman algısının estetik ve biçimsel olarak izlenebilmesine imkân tanıması, sanatçıların konu açısından temsil gücünün yüksek olması ve belirli seri ya da dönemler içinde tutarlı bir üretim anlayışı sunması. Ian Treherne ve Evgen Bavčar'ın seçilmesinin temel nedeni, her iki sanatçının da farklı görme düzeyleri ve özgün üretim biçimleri aracılığıyla görme, beden, mekân ve zaman ilişkisini güçlü biçimde yansıtmasıdır.

3.4. Analiz Yöntemi

Araştırmada elde edilen veriler, görsel analiz, betimsel analiz ve karşılaştırmalı yorumlayıcı analiz yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Görsel analiz kapsamında seçilen fotoğraflarda bulanıklık, ışık kullanımı, kadraj, hareket etkisi, mekânsal kurgu, figür yerleşimi ve zaman hissi oluşturan görsel unsurlar incelenmiştir. Betimsel analiz yoluyla eserlerin içerik özellikleri sistematik biçimde tanımlanmış; karşılaştırmalı yorumlayıcı analiz ile Ian Treherne ve Evgen Bavčar'ın üretimleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuştur. Böylece görme bozukluğunun fotoğraf üretiminde nasıl estetik bir dile dönüştüğü ve zaman algısının hangi görsel stratejiler aracılığıyla temsil edildiği analiz edilmiştir.

4. BULGULAR VE ANALİZ

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesinde geliştirilen görme duyusu, görsel algı, zaman deneyimi ve fotoğraf ilişkisi; amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in yapıtları üzerinden çözümlenmektedir. Nitel araştırma yaklaşımı ve yorumlayıcı analiz yöntemi doğrultusunda şekillenen incelemeler; görme bozukluğunun fotografik dil içindeki estetik ve teknik yansımalarını, zamanın bedende ve mekânda bıraktığı izleri ve bu pratiklerin görme-merkezli klasik fotoğraf kuramına getirdiği eleştirileri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Sanatçıların yapıtları; kendi ifadeleri, teknik yönelimleri ve eserlerindeki zamansal katmanlar ekseninde, alanyazındaki felsefi, sosyolojik ve fenomenolojik kuramlarla eklemlenerek iki ana başlık altında analiz edilmiştir.

4.1. Ian Treherne'nin İncelenmesi

Ian Treherne'in portre fotoğrafları, görsel deneyimi temsil edilen yüzler üzerinden kurmakla yetinmeyip algının zamansal örgütlenişini merkeze almaktadır. Zaman, bu çalışmalarda fotoğrafın sabitlediği tekil bir an olarak belirmemekte; bulanıklık, ışığın dağılımı ve bedensel titreşimler aracılığıyla uzayan, geciken ve kararsızlaşan bir deneyim alanı olarak yapılandırılmaktadır (Şekil 3).



Şekil 3: *Jacqueline Lackenby* (Treherne, 2025)

Sanatçının görme bozukluğuna bağlı biçimde geliştirdiği fotografik pratik, görsel algının süreksiz ve gecikmeli yapısını görünür kılmıştır. Kasıtlı bulanıklıkla üretilen portrelerde yüz hatları belirginliğini yitirerek tanımlanabilir bir kimlik statüsünden uzaklaşmaktadır. Saçların yüzü kısmen örtmesi, bakışın keskin bir odak noktasında toplanmaması ve konturların çözülmesi, algının tamamlama yönelimini sürekli ertelemektedir (Şekil 3). Bu erteleme, algının gecikmeli işleyişini açığa çıkarmakta; izleyicinin gördüğünü anında kavrayamamasıyla görüntü zamana yayılmaktadır. Böylece fotoğraf, bakışın hızını düşüren bir zamansal direnç alanı üretmektedir.

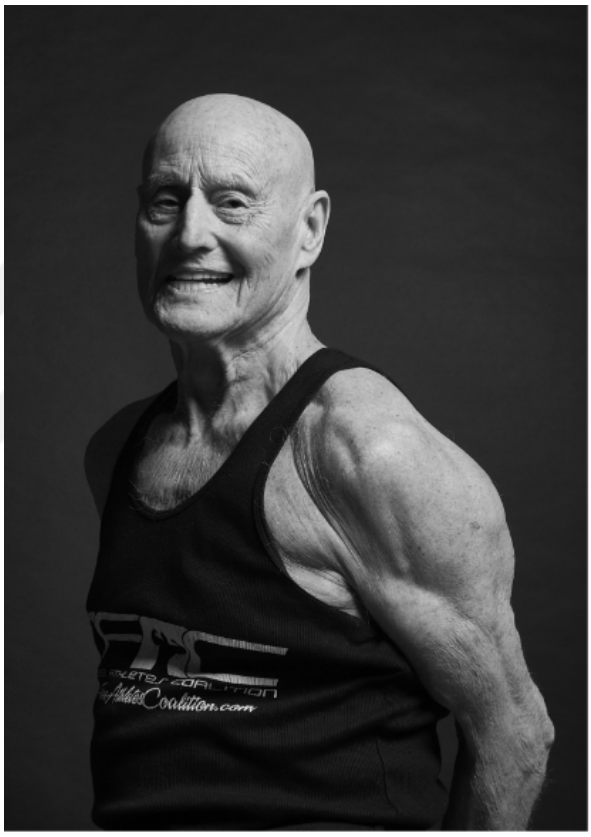


Şekil 4: *Nina Tame* (Treherne, 2025)

Şekil 4'te yer alan portre, Treherne'in görme deneyimini yalnızca optik bir bozukluk üzerinden değil, algının zamansal yapısı üzerinden ele aldığını göstermektedir. Sanatçı portre fotoğrafçılığında yaygın olarak amaçlanan kimlik belirginliğini geri plana iterken, izleyiciyi görüntünün tamamlanmamış yapısıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Böylece fotoğraf, görsel bilginin tek bakışta edinilebilen sabit bir veri olmadığını; zamana yayılan, zihinsel katılım gerektiren dinamik bir algı süreci içerisinde anlam kazandığını ortaya koymaktadır.

Fotoğrafta arka plandaki geometrik yüzeylerin görece okunabilirliğini korumasına karşın figürün belirsizleşmesi, görsel dikkatin seçici niteliğini görünür kılmaktadır. Bu karşıtlık, algının tüm görsel alanı eşzamanlı ve aynı açıklıkta işlemediğini; odaklanma, bellek ve beklenti gibi bilişsel süreçlerin görsel deneyimi sürekli yeniden yapılandırdığını düşündürmektedir. İzleyici, figürün yüzünü seçebilmek amacıyla görüntü üzerinde daha uzun süre kalmakta, böylece görme eylemi anlık bir kavrayış olmaktan çıkarak zamansal bir çözümleme sürecine dönüşmektedir. Bu yönüyle eser, zamanın yalnızca fotoğrafın üretildiği ana ait bir unsur olmadığını, aynı zamanda izleme deneyiminin ayrılmaz bir bileşeni olduğunu göstermektedir. Belirsizlik, eksiklik ve odak kaybı, fotoğrafın estetik tercihleri

olmanın ötesinde, görsel algının süreklilik içerisinde şekillenen yapısını görünür kılan araçlar hâline gelmektedir. Treherne, bu yaklaşımıyla görmeyi kesinlik ve açıklık üzerinden tanımlayan geleneksel temsil anlayışından uzaklaşarak, zaman, algı ve deneyim arasındaki ilişkinin fotoğraf aracılığıyla yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır.



Şekil 5: *John Citrone* (Treherne, 2021)

Treherne'in portrelerinde ışık kullanımı, klasik portre fotoğrafçılığı geleneğiyle ilişkilendirilebilecek bir yaklaşım sergilemektedir. Sert ışık ve gölge karşıtlıkları, yüzün biçimsel özelliklerini ve ifadelerini belirginleştirerek portreye dramatik bir etki kazandırmaktadır (Şekil 5). Bu kullanım, sanatçının görme bozukluğuna rağmen geleneksel fotoğrafik anlatım araçlarından yararlanabildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Fotoğraf, teknik açıdan tanınabilir ve okunabilir bir portre sunarken, sanatçının görme

deneyimi ile fotoğraf üretimi arasındaki ilişkinin yalnızca biçimsel tercihler üzerinden değerlendirilemeyeceğini de ortaya koymaktadır.



Şekil 6: *Oliver Wicks* (Treherne, 2025)

İzleyici, görüntüyü anlamlandırmak için beklemekte, geri dönmekte ve bakışını yeniden düzenlemektedir. Netliğin bilinçli biçimde sınırlandığı bu portreler, görsel kültürde egemen olan tanınabilirlik ve hızlı okuma rejimine eleştirel bir mesafe almaktadır. Yüzlerin kolayca sınıflandırılamaması, biyopolitik gözetim bağlamında görsel veriye indirgenen kimlik anlayışını geçersiz kılmaktadır. Düşük çözünürlük ve bulanıklık, bir eksiklik olarak sunulmamış; görsel mahremiyet üreten zamansal bir stratejiye dönüştürülmüştür.

Treherne'in fotoğrafları, görme kusurunun yol açtığı algısal gecikmeyi estetik bir imkân alanına taşımaktadır. Zaman, bu çalışmalarda ne bütünüyle dondurulmuş ne de

doğrusal bir akış içinde sunulmuştur. Aksine beslemiştir. Ian Treherne, görme ile fotoğraf bağlantısına dair görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir. “Benim adım Ian Treherne. Usher sendromu tip 2 ile doğduğumdan kör ve sağırım ve bu engelli model Olivia Deane fotoğrafını Canon 7D kamera ve 17mm-40mm lens kullanarak çektim. Özellikle siyah beyaz bir görüntü görmenin hissini her zaman sevmişimdir, çünkü monokrom tonlar zamansızlık hissi verir. 15 yaşındayken doktorlar görme yeteneğimi kaybettiğimi söylediler, bu yıkıcı bir darbeydi. Korku ve aciliyet beni ele geçirdi ve mümkün olduğunca çok şey görme ve yapma ihtiyacı hissettim. Azim, cesaret ve kararlılıkla fotoğrafçı olma hayalimin peşinden gittim. Deneme yanılma yoluyla öğrendim, kendime ve Nadar gibi yüzyılın büyük fotoğraf sanatçılarına öğrettim. Kör olmak hem gerçek anlamda hem de mecazi anlamda zorlu bir yolculuktur. Kendimi savunmasız hissediyorum ve bir insan olarak tanınmak, hayata ve topluma katılmak için diğerlerinden daha çok çalışmam gerekiyor.” İfadesini kullanmaktadır (Treherne, 2024).



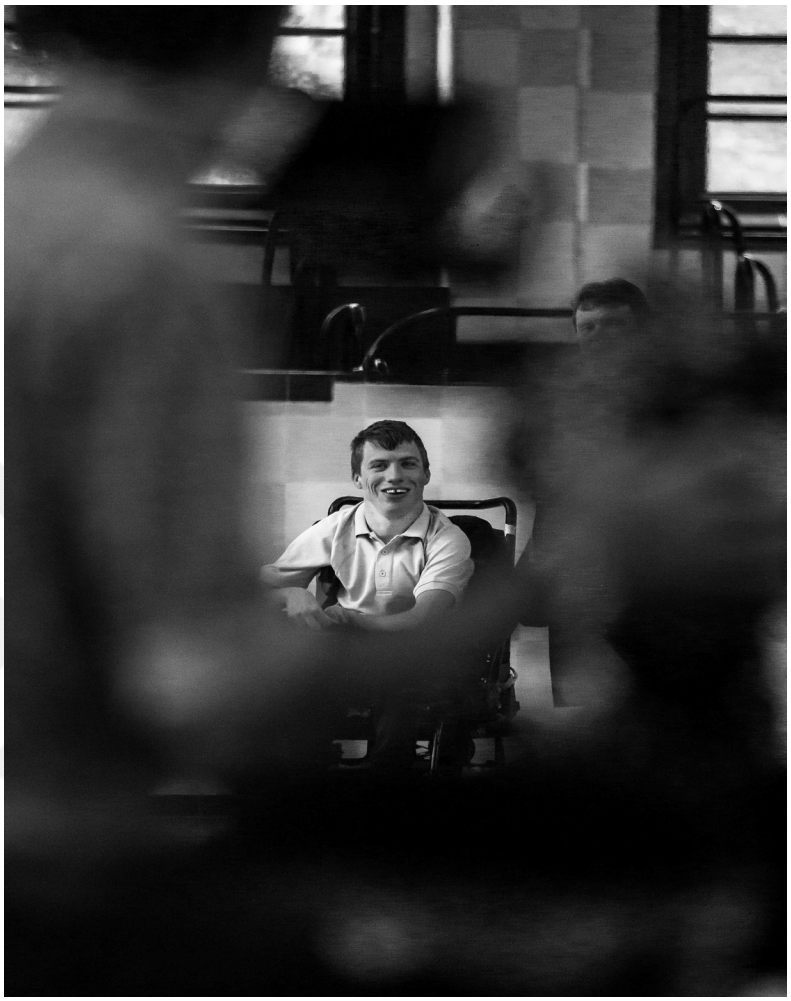
Şekil 7: *Zeta* (Treherne, 2022)

Şekil 7'de görüldüğü üzere Treherne'nin fotoğraf tarzı özellikle siyah-beyaz portrelerde kendini gösterir. Işık, gölge, doku ve atmosfer gibi unsurlar onun için yalnızca estetik öğeler değil, aynı zamanda deneyimlediği sessiz ve görsel olarak sınırlı dünyanın bir tercümesidir. Treherne'in röportajlarında da dile getirdiği üzere, sinema, müzik ve edebiyattan beslenen estetik yaklaşımı, izleyicide duygusal derinlik uyandıran görseller üretmesini sağlamıştır. (Treherne, 2020; Treherne, 2022)



Şekil 8: *Alex Lee* (Treherne, 2021)

Fotoğraflarında çoğunlukla insan yüzlerine, hikâyesi olan mekânlara ve dramatik anlatıma yer verir. Ian Treherne, birçok uluslararası markayla ve sanat organizasyonuyla çalışmıştır. Apple, Canon UK, Channel 4 Paralympics gibi önemli kuruluşlarla yaptığı iş birlikleri onun teknik başarısını ve vizyonunu ortaya koyar. Bununla birlikte, yalnızca sanatçı kimliğiyle değil, engellilik temsiline yönelik çalışmalarıyla da dikkat çeker. Engellilik hakkında farkındalık yaratmak, klişeleri yıkmak ve kapsayıcı bir sanat dili geliştirmek onun temel amaçları arasında yer alır. Kendisini "kör fotoğrafçı" olarak tanımlaması da bu çerçevede bir meydan okuma niteliği taşır; çünkü bu tanımla birlikte insanların engelli bireylere dair önyargılarını sarsmayı hedeflemektedir.



Şekil 9: *David Simmonds* (Treherne, 2021)

Şekil 9'da yer alan görselde Treherne, 2021 Paralimpik Oyunları için Channel 4'ün kampanyasında görev almıştır. Bu projede, yüzücü Ellie Simmonds ve atlet Kadeena Cox gibi paralimpik sporcuların portrelerini çekmiştir. Treherne, yüksek kontrastlı siyah-beyaz tekniklerle sporcuların güç ve kararlılığını vurgulamıştır. Portrelerde, sporcuların ifadeleri ve duruşlarıyla onların hikâyeleri ve mücadeleleri ön plana çıkarılmıştır.

Ian Treherne'in fotoğrafa yaklaşımı, doğrudan onun yaşam deneyimlerinden ve görme engeliyle şekillenmiş duyusal algısından beslenmektedir. "Sanatçı olarak doğduğuma inanıyorum" ifadesiyle, sanatı bir edinim değil, doğuştan gelen bir nitelik olarak tanımlar.

Bu bakış, fotoğrafı teknik bir beceriden ziyade içsel bir dışavurum biçimi olarak konumlandırır (Treherne, 2020).

Görme yetisini tamamen yitirmeden önce dünyayı mümkün olduğunca içselleştirmek isteyen Treherne, “Her şey çok karanlık olmadan önce mümkün olduğunca çok şey görmem gerektiğini kendime söyledim” diyerek, fotoğrafın onun için hatırlama ve zamana karşı koyma aracına dönüştüğünü vurgular (Treherne, 2021). Bu yönüyle, görsel üretim bir tür duyusal ve duygusal arşiv işlevi taşımaktadır.

Treherne, fotoğrafçılığın kişisel gelişimi üzerinde büyük etkisi olduğunu ifade eder: “Fotoğrafçılık benim için birçok kapıyı açtı. Kör bir insan olarak ortaya çıkmama yardımcı oldu” sözleriyle sanatın yalnızca estetik değil; aynı zamanda özgüven geliştirici ve kamusal görünürlük sağlayıcı bir araç olduğunu belirtir (Treherne, 2021). Fotoğraf, bireysel ifade ile sosyal tanınırlığı kesiştiren bir eylem alanı sunar.

Toplumsal algılara dair gözlemlerini “İnsanlar kör bir fotoğrafçı olduğumu öğrendiklerinde genellikle biraz şaşkın ve kafaları karışık oluyor” şeklinde ifade eden Treherne, engelli bireylerin sanat üretimi yapabileceği fikrinin toplumda yeterince yer bulmadığını ima eder (Treherne, 2021). Bu bağlamda fotoğraf, yalnızca görsel bir üretim değil; aynı zamanda algı dönüştürücü bir araçtır.

Kendi yaşadığı ayrımcılığı “Bastonumu görüyorlar ve benden kaçmak için hemen yolun karşısına geçiyorlar” sözleriyle açıklayan sanatçı, toplumun görme engellilere yüklediği anlamlara dair eleştirisini dile getirir (Treherne, 2021). Fotoğraf bu anlamda, yanlış sembolleri yeniden çerçeveleme ve görünürlüğü yeniden kurma potansiyeli taşır.

Treherne’in ifadesi olan “Kör insanlar normal insanlardır. Hepimiz farklıyız”, engelli bireylerin tek tip bir kategoriye indirgenemeyeceğini ve bireysel çeşitliliğin altının çizilmesi gerektiğini ortaya koyar (Treherne, 2021). Onun sanatı, bu çeşitliliğin temsiline imkân verir.

Sanatçının yaşadığı psikolojik süreç de yaratım pratiğine etki etmiştir. “Kendimi birçok şeyi yapmaktan alıkoydum ve bu beni gerçekten kötü ve depresif hissettirdi” diyerek, içsel ve toplumsal baskıların onu nasıl sınırlandırdığını anlatır. Ancak fotoğraf, bu sınırlamaların aşılabildiği ve bireyin kendini yeniden kurabildiği bir alan sunar (Treherne, 2017).

Treherne, sanatının dönüştürücü gücünü şu sözlerle dile getirir: “Fotoğrafçılığım için minnettar olmamın sebebi ... körlüğü daha fazla gündeme getirmemi sağladı” (Treherne, 2021). Bu cümle, onun için sanatın yalnızca bireysel değil; toplumsal bir iletişim ve farkındalık aracına dönüştüğünü gösterir.

Başlangıçta görme engelini açıklamaktan kaçındığını ifade eden Treherne, “Uzun bir süre, insanlara kör olduğumu söylemedim” diyerek, kimlik kabul sürecinin zorluklarına dikkat çeker. (Treherne, 2021). Fotoğraf bu sürecin aşılması ve bireysel varoluşun kamusal alanda görünür kılınmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda, “Hayatın... kelimenin tam anlamıyla insanlarla bağlantı kurmakla ilgili olduğunu fark ettim” diyen Treherne, fotoğrafın yalnızca bir teknik değil; aynı zamanda sosyal bağ kurma aracına dönüştüğünü ifade eder (Treherne, 2021). Özellikle portre çalışmaları bu bağlantıyı güçlendirme işlevi üstlenmektedir.

4.2. Evgen Bavčar’ın İncelenmesi

Slovenya vatandaşlığına geçmiş bir Fransız vatandaşı olan Bavcar, henüz 12 yaşındayken sekiz ay gibi bir süre içinde görme yetisini kademeli olarak kaybetmiştir. Göz kusuru, sol gözünü zedeleyen bir düşme ve daha sonra sağ gözünü yaralayan bir mayın patlaması sonucu meydana gelmiştir. Bavcar tamamen görme yetisini kaybettiğinde, 16 yaşında fotoğrafçı olarak kariyerine başlamıştır (“Evgen Bavcar: O que há entre o fotógrafo e a fotografia?”. 2020). Bavcar, zaman ve mesafe bağlamını şöyle ifade etmektedir:

“Narcisos boğuldu çünkü kendisi ile görüntü arasında su olduğunu anlamadı. Benimle görüntü arasında dünya olduğunu, başkalarının sözleri olduğunu, büyük bir mesafe

olduğunu biliyorum. Sahip olduğum gerçek görüntüler arasında. Slovenya anılarımdan 40 yıllık aşılmaz bir mesafe var" ("Evgen Bavcar: O que há entre o fotógrafo e a fotografia?. 2020.)



Şekil 10: *Venezia (Le Carnaval de Venise)* (Bavčar, 1992)

"Görmek" görmekten çok daha fazlası olduğunda adlı çalışmasında Evcan, kendisi ile modeli arasındaki mesafenin ölçümünü Şekil 10'da görüldüğü gibi fotoğraflamıştır. Çünkü Bavcar, Bir röportajında, fotoğraf çekme sürecinde şu teknikleri ve stratejileri kullandığını belirtmiştir[1]: Asistanın yönlendirmesiyle ve kolunu uzatıp kişinin yüzüne dokunarak mesafe ölçmesi, bedensel hafızaya dayalı bir mekânsal farkındalık oluşturmaktadır. Yani Şekil 10'da fotografçı tam olarak bu ölçümü işlemiştir. Bununla birlikte Bavcar, teknik yardım olarak, kamerasında bir sensör yardımıyla renk ölçümü

[1] Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=asw7HsANFPg içinde 2.43 Erişim : 10.05.2025

yaptığını ifade etmektedir. Bavcar'a göre, görsel olmayan bir algıyla kompozisyon oluşturduğunun bir göstergesidir Bavcar ayrıca, ceketinde taşıdığı küçük, yuvarlak bir aynayla insanların kendilerini görmesine olanak tanıdığını belirtmektedir. Bu ayna hem çekim öncesi etkileşimi kolaylaştırıyor hem de öznel deneyimi güçlendirmektedir. Bavčar'ın çalışmaları, günümüzde dijital manipülasyon araçlarıyla kolayca üretilebilecek görsel efektleri içeriyor olsa da sanatçı bu süreci bilinçli olarak manuel yollarla yürütmektedir. Özellikle ışıkla çizim, poz süresi kontrolü ve mekânsal ölçüm gibi aşamalar, dijital bir müdahale yerine bedensel ve deneyimsel araçlarla gerçekleştirilmektedir. Bu tercih, Bavčar'ın estetik anlayışının yalnızca görselliğe değil, üretim sürecine dair etik bir tavır da içerdiğini göstermektedir.



Şekil 11: *Le Concert Caché* (Bavčar, 1988)

Bavčar'ın fotoğraf anlayışı, sadece nesnel gerçekliği yakalamaktan ibaret olmayıp, karanlıkta dahi zihninde bir "fotografik yerleştirme" yapabildiğini ifade etmektedir. Sanatçı, otobiyografik ve kuramsal nitelikteki çalışmalarında, çektiği bir portrede kişinin nasıl görünmesini hayal ederek bunu teknikle birleştirdiğini açıkça vurgulamaktadır (Bavčar, 1992). Bu da fotoğrafın deklanşöre basılmadan çok önce zihinde yaratıldığı bir sanatsal bakış açısını öne çıkarmaktadır.

Bavcar'ın körlük sürecinin kronolojisi (sekiz ayda görme kaybı) sadece biyografik bir bilgi değil; aynı zamanda üretim tarzının ve dünyayı kavrayış biçiminin ontolojik temelini oluşturur. Körlük burada bir eksiklikten ziyade, görsel algının dönüşümüne imkân veren bir algı paradigması olarak sunulur. Bu bağlamda körlük, Bavcar'a göre, e"pistemolojik bir kırılma noktasıdır ve görmeye dayalı bilgi üretimi terk edilmez, dönüşmektedir. Ayrıca, Bacvar'a göre, kör bir bireyin, görsel sanat üretmesi, gören gözün sanatsal üretim için olmazsa olmaz olduğu varsayımını bozduğundan, normatif algı eleştirisidir. Dolayısıyla körlük, görememe değil, "farklı şekilde görebilme" biçimidir.[2]



Şekil 12: *Véronique* (Bavčar, 1992)

Bavcar, kendisiyle yapılan bir söyleşide, gözleri görmeyen bir fotoğrafçı olarak dış dünyadaki özneleri zihninde nasıl konumlandırdığını ve fotoğrafı çekmeden önce imgenin kafasında bir yerleştirme olarak nasıl hazır olduğunu ifade etmiştir (Bavčar, 1998, s. 45).". Dolayısıyla O'na göre, görselliğin yokluğunda başka duyuların devreye girdiğini ve sanatsal üretimin, Kinestetik hafıza, Uzaysal sezgi, Duyusal kombinasyonlarla ilgisi bulunmaktadır.

[2] Bkz. Aynı youtube röportajı içinde akış dakika 3.04

Şekil 12’de görüldüğü üzere, fotoğraf, gözetleyen göz yerine, algılayan bir beden ve kurgulayan bir zihin bulunmaktadır. Yani burada bedenin yerine geçen zihinsel bir görme eylemi söz konusudur. Bu, fotoğrafçılığın sadece optik değil, bilişsel bir süreç olduğunu da kanıtlamaktadır. Bavčar’ın, "fotoğraf kişinin zihninde kurulur" ifadesi, görsel sanatların ontolojisine dair radikal bir iddia barındırır: Görüntü, yalnızca optik gerçeklikle ilişkili değildir; tahayyül ile de üretilebilir. Bu bağlamda, Bavcar’a göre fotoğraf;

-Temsil değil tahayyül ürünüdür.

-Kaydedilmiş gerçeklik değil, zihinsel kompozisyondur.

-Sahici olan, bastırılmış kare değil; zihinde kalan izdir.

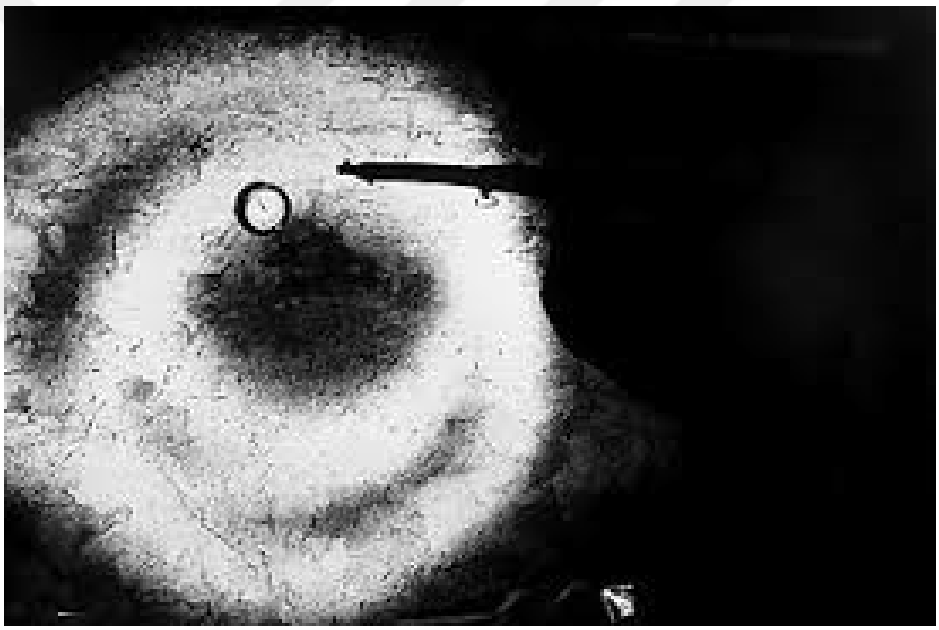
Bu yaklaşım, fotoğrafın belgesel niteliğini değil, anımsama ve hayal gücüyle kurulan anlamını ön plana çıkarmaktadır. Bavčar’ın üretimi, Susan Sontag’ın “fotoğrafın görsel şiddeti”ne karşıt olarak, görmeyerek bile "daha gerçek" görüntüler yaratılabileceğini ortaya koymaktadır.



Şekil 13: *Portrait de Femme* (Bavčar, 1990)

Şekil 13’te görülen portresinde Bavcar, görmediği halde çektiği portrelerde, “kişinin nasıl olması gerektiğini hayal ettiği” biçimde bir görüntü kurguladığını dile getirmesi (video

içinde 2:22–2:36 dk. aralığı), bu görselde de benzer biçimde ışıkla yapılan soyut bir anlatıya dönüşmüştür. Figür belirgindir ama tanımlanamaz; portre vardır ama sabit bir kişiliğe karşılık gelmez. Bu da izleyiciyi yalnızca gören değil, aynı zamanda anlam kuran bir özneye dönüştürür. Bavčar'ın kamera yüksekliğini her zaman yüz hizasında tutması, bu soyut görüntüdeki figür yerleşimini de açıklamaya yardımcı olur: Görmeyen bir fotoğrafçının dahi klasik kadraj kurallarını sezgisel olarak koruduğu bu anlayış, görselliğin bedensel bir alışkanlık olarak içselleştirilebileceğini göstermektedir (video içinde 3:37–3:45 dk. aralığı).[3]



Şekil 14: *Le Tir Contre le Temps* (Bavčar, 1990)

Evgen Bavcar'ın körlük süreci ve fotoğraf pratiği bağlamında inşa ettiği estetik yaklaşım, görsel temsiliyetin sınırlarını sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir çerçeve sunar. Bavčar'ın sekiz ay süren görme kaybı sürecini anlatırken kullandığı ifadeler, görme eylemini yalnızca optik bir işlev olarak değil, zihinsel bir üretim süreci olarak konumlandırdığını açıkça ortaya koyar (video içinde 1:19–1:46 dk. aralığı). Kör bir birey olarak fotoğraf

[3] İlgili video dipnot 10. Dakika ayrınları parantez içinde kullanılmıştır.

çekmeye başlaması, görsel algının salt görmeye indirgenemezliğine güçlü bir itiraz niteliğindedir. Göndermiş olduğun fotoğraftaki bulanıklık, ışık izleri ve figüratif parçalanma, tam da Bavčar'ın "bir yere gidemese bile o fotoğrafı bastırabileceği" ifadesiyle özdeşleşir (video içinde 1:42–1:44 dk. aralığı). Şekil 5., 6 ve 7.'de görüldüğü gibi, görüntünün mekanik olarak değil, zihinsel olarak inşa edildiği bu estetik, ışığın nesneyi görünür kılmak için değil, hissi bir iz bırakmak için kullanıldığına işaret etmektedir.[4]

Fotoğraftaki ışık izlerinin düzensizliği, Bavčar'ın *"fotoğrafın kâğıda basılmadan da zihinde yaratılabileceğini"* savunduğu anlayışıyla birleşir (video içinde 6:09–6:15 dk. aralığı).[5] Bu noktada görseldeki ışık yalnızca teknik bir unsur değil; belleğin, duygunun ve sezginin taşıyıcısıdır. Bu, Bavčar'ın "bazı görüntülerin kameralar tarafından yakalanmadan da var olabileceği" yönündeki eleştirisiyle de bütünlük kazanır (video içinde 4:12–4:18 dk. aralığı). Dolayısıyla, bu kareyi anlamak için göze değil, zihne, sezgiye ve çağrışıma başvurmak gerekir. Bavčar'ın günümüz görsel kültürüne yönelttiği eleştiri, bu görüntüdeki estetik tercihlerle somutlaşır. Sosyal medya ve dijital platformlarda maruz kalınan görsel enflasyonun "önemli olan görselleri görünmez kıldığı" yönündeki ifadesi (video içinde 4:02–4:07 dk. aralığı), bu soyut ve yavaş görüntüye bir tür direniş alanı yaratır.

Evgen Bavčar'ın fotoğrafa yaklaşımı, onun görme engeliyle şekillenen özgün sanatsal dünyasını yansıtmaktadır. Fotoğrafı yalnızca görsel bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda zihinsel ve sezgisel bir deneyim olarak kurgulayan Bavčar, bu yönüyle geleneksel fotoğraf anlayışından ayrılmaktadır. Bir röportajında, *"Benim işim görünür dünya ile görünmez dünyayı yeniden bir araya getirmek"* ifadesini kullanarak, fotoğrafın yalnızca optik bir temsil olmadığını, aynı zamanda görünmeyen, sezgisel alanlarla da bağ kuran bir anlatım biçimi olduğunu vurgular (Bavčar, 2005). Bu anlayış, onun için körlüğü sadece bir eksiklik değil; farklı bir üretim biçiminin temeli olarak görmesini sağlamaktadır.

[4] Aynı video dipnot 10 ilgili dakika aralığı parantez içinde verilmiştir.
[5] Aynı video dipnot 10 ilgili dakika aralığı parantez içinde verilmiştir.

Bavčar, *"Fotoğraf bana, var olan metodlardan ayrılarak, gören ile görmeyen arasındaki algılama farklılıklarını gösterme me yardımcı oluyor"* diyerek, fotoğrafın gören gözün estetik beklentilerinden bağımsız olarak, deneyimsel bir çeşitlilik sunduğunu belirtir (Bavčar, 2005). Onun üretimi, gözün tanıklığına değil, zihnin inşasına dayanır. Böylece, fotoğraf, algısal farkların görünür kılındığı kavramsal bir yüzeye dönüşür.

Sanatçının üretim süreci de bu zihinsel yapıyı destekleyecek biçimde yapılandırılmıştır. Bavčar, *"Çekim yapmadan önce, yapacağım her fotoğraf önceden kafamda net olarak çizilmiş olmalı"* diyerek, zihinsel imgelerin önceliğini vurgular. Onun için fotoğraf bir anı yakalamaktan çok, zihinsel bir tasarımı görsel hâle getirme sürecidir. Bu yönüyle, spontane çekimlerden çok düşünsel hazırlığa dayalı bir estetik strateji izlemektedir.

Mekânsal yer algısını beden üzerinden kuran Bavčar, *"Kamerayı ağız seviyemde tutarım"* diyerek, optik ekseni vücudunun farklı bölümleriyle dengelediğini açıklar (Bavčar, 2005). Görme duyusundan yoksun olması, onu bedenin diğer duyularına yöneltmiş ve bu durum kadraj kurulumuna özgün bir boyut kazandırmıştır. Aynı şekilde, *"Otomatik odaklama bana yardımcı olur, fakat kendim de kontrol edebilirim: Basitçe, ellerimi kullanırım"* diyerek, teknik araçlarla dokunsal sezgiyi birleştirdiğini ifade eder. Bu yaklaşım, fotoğraf makinesini yalnızca bir araç olarak görmekte; asıl belirleyici unsurun bedensel sezgi olduğunun altını çizmektedir.

Fotoğraf çekim süreci, Bavčar için yönlendirme değil, içsel sezgiye bırakılma hâlidir. *"Sonrasında ise kendimi arzuladığım o imgeye bırakırım"* ifadesiyle, kontrol edici değil; sezgisel bir üretim biçimi benimsediğini belirtir. Bu anlayışta, imgeyi kuran sanatçı değil, sanatçının sezgisine açılan bir yaratım süreci vardır.

Bavčar, fotoğrafı klasik anlamda bir gerçeklik temsili olarak değil, zihinsel bir simülasyon olarak değerlendirir. *"Kendimi fotoğrafı gerçeğin bir zaman dilimi olarak saymayan kişilere daha yakın hissediyorum"* diyerek, belgesele değil; temsile yöneldiğini belirtir (Bavčar, 2005). Onun sanatı, zamanın tek bir anını dondurmaktan ziyade, çok katmanlı bir temsil düzlemi yaratır.

Bu temsiliyet anlayışı, fotoğrafın plastik sanatlarla ilişkisini de açığa çıkarır. *"Daha çok kavramsal bir yapı, resim dilinin sentetik bir formu olarak algılıyorum"* ve *"Fotoğrafta seçmiş olduğum yön, belgesellikten çok kavramsallık"* ifadeleri, Bavčar'ın sanatını çoklu anlam katmanlarına açan disiplinlerarası bir düzleme yerleştirir (Bavčar, 2005). Böylece onun sanatı, görme ediminin ötesine geçerek edebiyat, felsefe ve resim gibi alanlarla eklemlenen bir düşünsel üretime dönüşmektedir.

Evgen Bavčar'ın fotoğrafları, görsel deneyimi optik algının sınırlarının dışına taşıyarak zamansal, bedensel ve belleksel bir düzlemde yeniden yapılandırmaktadır. Tam görme kaybı yaşayan bir fotoğrafçı açısından fotoğraf, görünenin kaydı olmaktan ziyade zaman içerisinde bedensel olarak kurulan bir deneyimin izini taşımaktadır (Şekil 15). İmgelerde zaman, fotoğrafın sabitlediği tekil bir an ya da dışsal bir kronoloji biçiminde işlememekte; ışık, hareket ve bellek aracılığıyla uzatılmış bir süre olarak belirmektedir.



Şekil 15: *Ouro Preto (Le Théâtre)* (Bavčar, 1994)

Uzun pozlama ve ışık izleri, bu fotoğraflarda algının gecikmeli yapısını doğrudan görünür kılmaktadır (Şekil 15). Işık, durağan bir nesneyi aydınlatan araç olmaktan çıkarak zaman içinde devinen, iz bırakan ve mekânı dönüştüren bir öğe hâline gelmektedir. Görüntü, tek bir anda kavranamamakta; zamana yayılarak katmanlanmakta ve izleyiciyi beklemeye zorlamaktadır. Bu süreçte ışık, zamansal akışla özdeşleşen akışkan ve belirsiz bir nitelik kazanmaktadır.

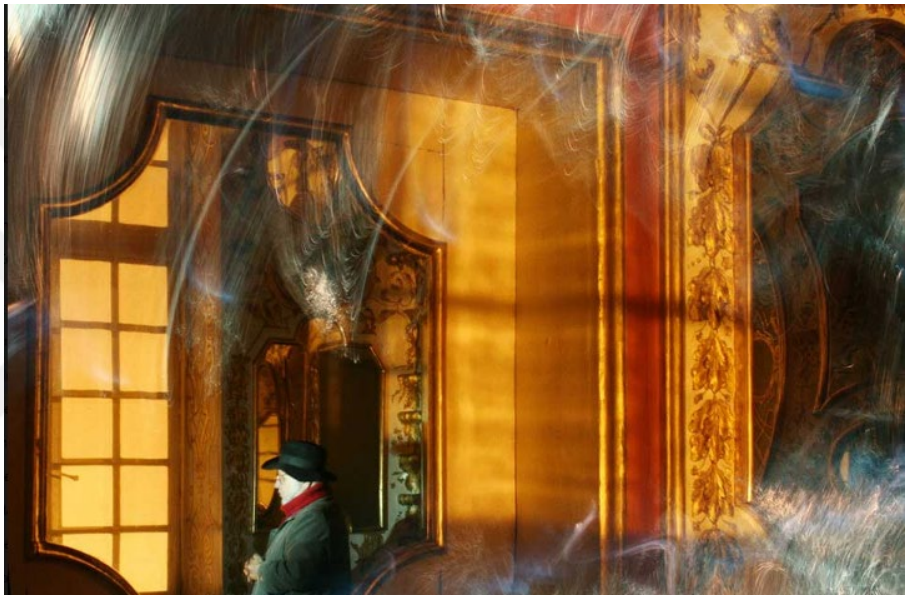


Şekil 16: *Ludwigsburg* (Bavčar, 2014)

Mekân içinde küçük ölçekli ve tekil biçimde konumlanan figürlerin yer aldığı kompozisyonlarda bedenin zamansal varlığı belirginleşmektedir (Şekil 16). Kilise içi sahnelerde ya da mimari yapılarda görülen figürler, merkezî bir özne olarak konumlanmamakta; çevreyle kurulan zamansal ilişkinin parçası hâline gelmektedir. Figür ile mekân arasındaki ölçek farkı, bireysel varoluşun zamansal kırılganlığını görünür kılmaktadır. Beden, sabitlenmiş bir varlık olarak sunulmak yerine zamanla birlikte var olan, geçici ve kırılgan bir oluş olarak ortaya çıkmaktadır.

Görmenin yerine geçen dokunsal yönelim, imgelerde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Su yüzeyine uzanan bir el, piyano tuşlarına değen parmaklar ya da karanlık

mekânlarda bedeni yönlendiren jestler, algının bedensel zamansallığını açığa çıkarmaktadır (Şekil 16). Fotoğrafta durağan biçimde temsil edilen bu temas anları, izleyici açısından hareketin ve sürecin sürdüğünü ima etmektedir. Böylelikle fotoğraf, geçmişte yaşanmış bir temasın kaydı olmaktan uzaklaşarak her bakışta yeniden deneyimlenen zamansal bir karşılaşma niteliği kazanmaktadır.



Şekil 17: *Ludwigsburg* (Bavčar, 2014)

Renkli ve siyah-beyaz çalışmalarda kullanılan bulanıklık, Treherne'in portrelerinden farklı biçimde daha kozmik ve mekânsal bir zamansallık üretmektedir. Bulanıklık, kimliği gizleyen bir strateji olarak işlev görmemekte; mekân ile zamanın iç içe geçmesini sağlayan görsel bir katman oluşturmaktadır. Işık izleri, dumanı andıran biçimler ve çözülen konturlar, görüntünün sınırlarını belirsizleştirmekte; zamanın bölünmüş anlar halinde değil, süreklilik taşıyan bir akış olarak deneyimlenmesine imkân tanımaktadır. Bellek, bu fotoğraflarda zaman algısının kurucu unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Görüntüler, doğrudan görülen bir gerçekliğin temsiline karşılık gelmemekte; hatırlanan, tahayyül edilen ve bedensel olarak yeniden kurulan mekânlara işaret etmektedir. Bu yönüyle fotoğraf, görsel bir belgeden çok belleğin zamansal bir uzantısı hâline gelmektedir.

Fotoğrafın ontolojik zemini, görme edimi üzerinden kurulmak yerine hatırlama ve dokunma süreçleri aracılığıyla şekillenmektedir.

Fotografik pratikte görme kaybı, bir yoksunluk alanı olarak ele alınmamakta; zamanla kurulan alternatif bir ilişki biçimi olarak değerlendirilmektedir. Zaman, imgelerde hızla tüketilen ya da netlik aracılığıyla sabitlenen bir olgu olarak belirmemekte; ışık, beden ve bellek yoluyla yavaşlayan, uzayan ve her bakışta yeniden kurulan bir deneyim alanına dönüşmektedir. Bu doğrultuda ortaya çıkan imgeler, fotoğrafın görsel merkezciliğine karşı zamansal ve bedensel temelli bir algı rejimi önermektedir.

4. 3. Karşılaştırmalı Değerlendirme

Ian Treherne ve Evgen Bavčar'ın fotoğraf pratikleri, görme kusurunun fotoğrafla kurulan ilişkiyi dönüştürme biçimlerini farklı ancak birbirini tamamlayan yönleriyle ortaya koymaktadır. Her iki sanatçı da fotoğrafı sadece teknik bir temsil aracı olarak değerlendirmemekte; onu deneyimin, belleğin, algının ve öznel varoluşun aktarımına imkân tanıyan bir ifade alanı olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf, her iki sanatçı için de yalnızca görübtüyü kayıt altına alan bir araç değil, anlam üretme, kimlik inşa etme ve dünyayla ilişkilenme biçimi hâline gelmektedir.

Sanatsal üretimlerinin temelinde yer alan ortak noktalardan biri, görme ve körlük kavramlarına ilişkin yerleşik kabulleri sorgulamalarıdır. Bavčar, "kör biri nasıl fotoğraf çeker?" sorusunu daha çok sanatın ontolojik ve estetik sınırları üzerinden ele alırken, Treherne bu soruyu toplumsal temsiller, önyargılar ve dışlayıcı normlar üzerinden tartışmaktadır. Her iki sanatçı da görme kusurunu üretimin önünde bir engel olarak değil, alternatif algı biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlayan yaratıcı bir eşik olarak kabul etmektedir.

Toplumsal düzeyde yaşadıkları deneyimler de ortaklıklar göstermektedir. Bavčar teknik destekten yararlanmasına rağmen sanatsal öznelliğini korurken, Treherne görme engelli bireylere yönelik toplumsal önyargıları ve dışlayıcı tutumları doğrudan ifade

etmektedir. Bu bakımdan sanat, her iki sanatçı için de yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda kimlik inşa etme ve görünürlük kazanma aracı hâline gelmektedir. Bavčar görünmeyeni görünür kılmaya yönelirken, Treherne görme engelli kimliğini kamusal alanda yeniden tanımlamaya çalışmaktadır.

Bununla birlikte iki sanatçının üretim anlayışlarında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bavčar'ın yaklaşımı daha felsefi ve kavramsal bir temele dayanmakta; fotoğrafı zihinde kurulan imgelerin dışavurumu olarak ele almaktadır. Treherne ise daha deneyimsel, duygusal ve iletişim odaklı bir tutum sergilemektedir. Onun pratiğinde insanlarla bağ kurma, kişisel deneyimi paylaşma ve toplumsal farkındalık oluşturma isteği daha belirgin biçimde hissedilmektedir. Teknik yaklaşımlar bakımından da farklılıklar görülmektedir. Bavčar planlı ve sistematik bir üretim modeli benimserken, Treherne daha sezgisel ve özeğitimci bir süreç izlemektedir. Körlükle kurdukları ilişki de bu farklılaşmayı desteklemektedir. Bavčar körlüğü dönüştürücü bir yaratım kaynağı olarak sahiplenirken, Treherne zaman zaman zorlayıcı ve mücadele gerektiren bir deneyim olarak tanımlamaktadır.

Bu farklı yönelimler, zamanın fotoğraf içinde nasıl kurulduğuna da yansımaktadır. Treherne'in portrelerinde zaman çoğunlukla yüz, beden ve kişisel deneyim üzerinden görünür hâle gelmektedir. Fotoğraflar, bireysel yaşantının ve toplumsal görünürlüğün izlerini taşımakta; zamanın gündelik deneyim içindeki akışına işaret etmektedir. Bavčar'ın üretiminde ise zaman, daha çok bellek, mekân, ışık ve zihinsel imgelem üzerinden örgütlenmektedir. Uzun pozlama, ışık izleri ve kurgulanmış sahneler, zamanı tek bir ana sabitlemek yerine süreklilik içinde düşünmeye yöneltmektedir. Böylece Treherne'in pratiği deneyimlenen zamanın bireysel ve toplumsal boyutlarını öne çıkarırken, Bavčar'ın üretimi zamanın belleksel, düşünsel ve varoluşsal katmanlarını görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak her iki sanatçı da fotoğrafın optik merkeze dayalı geleneksel temsil anlayışını sorgulamakta ve görmenin yalnızca göz aracılığıyla gerçekleşen bir süreç olmadığını göstermektedir. Treherne ve Bavčar'ın çalışmaları, zaman, beden, bellek ve algı

arasındaki ilişkinin fotoğraf aracılığıyla yeniden düşünülmesine olanak sağlamakta; görme kusurunun sanatsal üretimde tek biçimli sonuçlar doğurmadığını, aksine çoğul ve zengin ifade biçimlerine kaynaklık edebildiğini ortaya koymaktadır.

5. SONUÇ

Fotoğrafın görme bozukluğu bağlamında incelenmesi, teknikte karşılaşılan engelleri aşma stratejilerinin saptanmasıyla sınırlı kalmamakta ve görme ediminin nörobiyolojik, fenomenolojik, kültürel ve politik katmanlarını çok yönlü biçimde tartışmaya açmaktadır.

Çalışmanın başlangıç noktasında, görme kusurunun nörobiyolojik altyapısına ilişkin veriler değerlendirilmiştir. Eagleman'ın kabaca seksen milisaniyelik gerçeklik penceresi, Libet'in karar-eylem gecikmesi ve Roseboom'un bulanık uyaran deneyleri, algının zaten doğal olarak gecikmeli işlendiğini göstermektedir. Bulgular, fotoğrafın deklanşör gecikmesiyle kesişmekte ve görme kusurunun kronolojik anlamda eksiklik olarak değil, algının evrensel boşluklarını görünür kılan bir büyüteç olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir. Bergson'un durée kavramı, nörolojik gecikmeyi kesintisiz bir psikolojik akışa tercüme etmekte ve Deleuze'ün zaman-imge çözümlemesi, ardışık olmayan, geri dönen ve sıçrayan zaman tahayyülünü sinematografik düzlemde somutlaştırmaktadır. Görme bozukluğuna sahip fotoğrafçılar, uzun pozlu ışık-boyama, bulanıklığı atmosfer unsuru hâline getirme ve kinestetik konumlama gibi tekniklerle süre-ötesi akışı imgeleştirmektedir. Böylece nörobiyolojik gerçeklik, estetik pratikte bedensel bir deneyim olarak yeniden görünür hâle gelmektedir.

Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in sanat üretimleri, bireysel deneyimlerine ve görme engeliyle kurdukları ilişkiye bağlı olarak özgün biçimlerde şekillenmektedir. Her iki sanatçının üretiminde ortak bazı tematik eksenler dikkat çekmektedir. İlk olarak, ikisi de körlük durumunu dışlayan bir yerden hareket etmemekte ve sanatsal üretimlerinin temel bileşenlerinden biri olarak ele almaktadır. Bavčar, kör olduktan sonra fotoğrafla bilinçli biçimde ilişki kurarak pratiği felsefi bir arayışa dönüştürmektedir. Treherne ise görme yetisi azalmadan önce başladığı fotoğrafçılığı, körlük ilerledikçe yeni bir anlam alanına taşımaktadır. Biri için sanat bir başlangıç alanı, diğeri için dönüşüm aracıdır. İki sanatçının da fotoğrafı optik gerçekliğin kaydı olarak kurmadığı, zihinsel ve deneyimsel bir anlatım düzlemi olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bavčar zihinsel imgeleri görünür kılmayı

hedeflerken Treherne kişisel deneyimlerini paylaşma ve toplumsal farkındalık yaratma amacı taşımaktadır. Görmeyen bireylerin fotoğraf çekebileceği fikri üzerine kurulan toplumsal kabullere iki sanatçı da üretimleriyle karşı çıkmakta ve estetikten felsefeye uzanan bir düzlemde algıları dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Kör bireylerin toplumsal dışlanmışlıklarına dair izler, iki sanatçının yaşam öyküsünde de yer bulmaktadır. Bavčar teknik yardımlardan yararlansa da sanatsal öznelliğini korumakta ve Treherne bastonu dolayısıyla dışlandığını açıkça dile getirmektedir. Ortak deneyim, sanat üretiminde kimlik kurma süreçlerine doğrudan yansımaktadır. Bavčar görünmeyeni görünür kılmaya yönelirken Treherne kör kimliğini kamusal alana taşımanın yollarından biri olarak fotoğrafı kullanmaktadır.

İki sanatçının üretim anlayışında belirgin farklılıklar da bulunmaktadır. Bavčar'ın yaklaşımı daha felsefi ve kavramsal bir temele yaslanmaktadır. Fotoğrafı zihinde kurulan soyut imgeler aracılığıyla inşa etmektedir. Treherne ise deneyimsel ve iletişim temelli bir çizgide ilerlemektedir. Treherne'in sanat pratiğinde insanlarla bağ kurma arzusu daha belirgindir. Teknik yaklaşımlar bakımından da ayrışma görülmektedir. Bavčar sistematik yöntemler, yardımcı kişi, ayna ve ışık sensörü gibi araçlarla disiplinli bir süreç yürütürken Treherne daha sezgisel ve otodidakt bir yöntemle, deneme-yanılma üzerinden ilerlemektedir. Fark, teknik düzeyle sınırlı kalmamakta ve sanatsal öznellik bakımından da ayrım yaratmaktadır. Körlükle kurdukları ilişki de farklılaşmaktadır. Bavčar körlüğü dönüştürücü bir yaratım kaynağı olarak görürken Treherne zaman zaman engelleyici ve depresif etkiler doğurduğunu ifade etmektedir. Treherne'in süreci, kimliğin inşasında toplumsal kabullenişin zorluklarına daha fazla işaret etmektedir. Körlüğünü uzun süre gizlediğini ifade eden Treherne'in yönelimi, Bavčar'ın başından itibaren körlüğü sanatına entegre eden tavrıyla karşıtlık oluşturmaktadır.

Örneklem kümesi, Evgen Bavčar ve Ian Treherne gibi farklı görme düzeylerine, farklı coğrafyalara ve farklı teknik tercihlere sahip iki sanatçının eserleriyle oluşturulmuştur. Ortak noktaları, optik eksikliği duyusal zenginlik lehine dönüştüren yaratıcı yöntemler geliştirmeleridir. Eckert'in dakikalar süren ışık çizimleri, baston vuruşunun ritmine göre mekânı heykelsi bir yapıya dönüştürmekte; Soberats'ın hayaleti andıran beden hatları, yas

sürecini uzatılmış bir poz metaforuna çevirmekte; Hall'ın sualtını dar bir periferiyle tarayıp dijital yakınlaştırmayla tamamladığı görüntüler, görme kaybını iyileştirici bir hibrit gözlem modeline dönüştürmektedir. Treherne ise siyah-beyaz kontrastı kullanarak retina pigmentosadaki gece körlüğünü estetik bir vignette etkisine tercüme etmektedir. Örnekler, görme kusurunun bastırılması gereken bir eksiklik olarak değil, fotografik yaratıcılığı tetikleyen bir sınır eşiği olarak değerlendirilmesini desteklemektedir.

Merleau-Ponty'nin bedensel yerleşiklik kavramı, görme engelli sanatçıların mekânı baston, ses, dokunma ve hafıza yoluyla haritalandırma pratikleriyle birleşmektedir. Merleau-Ponty'nin bedeni algının ilk dayanağı olarak tanımlaması, Bavčar'ın yüz hizasında tutulan kamerayla mesafe ölçümünü, Eckert'in karanlıkta ışığı işitsel topoğrafyaya dönüştürmesini ve Ruggles'ın işitsel ipuçlarıyla kompozisyon kurmasını kuramsal zemine oturtmaktadır. Derrida'nın différance önerisi, görsel temsilin her zaman ertelenmiş bir anlam taşıdığı fikrini güçlendirmekte ve görme kusurunun yarattığı duyusal boşlukların her fotoğraf karesinde gecikmiş bir anlam salınımı doğurduğunu göstermektedir. Fotoğrafın sabit bir anı işaret etmediği, zamansal bir deferans alanı kurduğu ve görme kusurlu pratiklerde en açık hâliyle ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Virilio'nun dromolojik kaza tezi, yüksek hızlı kamera teknolojisinin görünmez mikro titreşimlere yol açtığını savunurken, görme engelli fotoğrafçıların kasıtlı bulanıklık tercihleriyle diyalektik bir zıtlık kurmaktadır. Yavaş poz, hız ideolojisine karşı estetik bir fren mekanizması işlevi görmektedir. Crary'nin dikkat ekonomisi eleştirisi, görme bozukluğuyla üretilen yavaş bakış karelerinde tüketim yönelimli görsel akışa karşı bir direniş modeli sunmaktadır. Stiegler'in prostetik hafıza kavramı da akıllı telefon bildirimlerinin nostalji otomasyonuna dönüştüğü bir ortamda, görme kusurlu sanatçıların kolektif belleğe beden temelli alternatifler taşıdığını göstermektedir.

Biyopolitik gözetim tartışmalarında fotoğrafın rolü incelenirken, yüz tanıma veritabanlarının görme engelliler için paradoksal bir alan yarattığı görülmektedir. Kör bir fotoğrafçının düşük çözünürlüklü, bulanık ya da ışık izli kareleri, biyometrik algoritmalar

açısından tanınamaz veriler üreterek gözetim mekanizmasını aşabilmektedir. Böylece görme kusuru estetik ve istem dışı bir mahremiyet zırhına dönüşmekte, Tagg'in iktidar-arşiv tartışması işlevini tersine çeviren bir örnekle yeniden düşünülmektedir. Yapay zekâ temelli sentetik fotoğrafçılık çağında da Ritchin'in post-fotoğraflık kavramsallaştırması doğrultusunda, görme bozukluğu yaşayan fotoğrafçıların öznel temelli pratiği, verisiz üretim modeline karşı etik bir manifesto niteliği taşımaktadır.

Araştırma soruları açısından değerlendirildiğinde, görme duyusunda meydana gelen bozulmaların bireysel zaman algısını dönüştürdüğü anlaşılmaktadır. İncelenen kuramsal kaynaklar ve sanatçı örnekleri, zamanın görsel verinin niteliğine, algısal yoğunluğa, bedensel yönelime ve çevresel etkileşime bağlı olarak farklı biçimlerde deneyimlendiğini ortaya koymaktadır. Görme kaybı ya da görme bozukluğu yaşayan bireylerde zaman, daha yavaş, daha parçalı, daha içsel ya da daha yoğun bir akış olarak deneyimlendiği söylenebilir. Fotoğraf üretimi de deneyimi görünür kılan estetik bir alana dönüşmektedir. Araştırmanın bir diğer sorusu olan fotografik temsil araçları açısından bakıldığında, görme bozukluğu yaşayan fotoğrafçıların zamanı uzun pozlama, bulanıklık, yüksek kontrast, ışıkla çizim, bedensel konumlanma ve hafızaya dayalı kadraj kurma gibi teknik ve estetik yollarla ifade ettikleri gözlemlenmektedir. Zaman, eserlerde kronolojik bir süre olarak aktarılmamakta, algısal gecikme, anımsama, sezgi, ritim ve bedensel deneyim üzerinden yeniden kurulmaktadır. Böylelikle fotografik dil, optik netliğe dayalı klasik temsil anlayışından uzaklaşmakta ve zamanın öznel yapısını taşıyan anlatım biçimlerine açılmaktadır. Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in üretimleri birlikte değerlendirildiğinde, zaman, görme kaybı ve bedensel deneyim arasındaki ilişkinin iki farklı yönelim üzerinden görünür olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bavčar'ın üretiminde zihinsel imge, kavramsal kurgu ve varlık sorgusu öne çıkarken Treherne'in üretiminde gündelik deneyim, kişisel tanıklık, toplumsal görünürlük ve duyusal uyum süreçleri dikkat çekmektedir. Ayrım, görme kaybının sanatsal üretimde tek biçimli bir sonuç doğurmadığını ve her sanatçının estetik yönelimleri, yaşam öyküsü ve bedensel deneyimi doğrultusunda farklı temsil biçimleri geliştirdiğini göstermektedir.

Araştırmanın amacı doğrultusunda ulaşılan temel sonuç, görme duyusundaki değişimin zamanın öznel akışını dönüştürdüğü ve fotoğrafın dönüşümü görünür kılan güçlü bir temsil alanı sunduğudur. Çalışma, görme ve zaman arasındaki ilişkiyi felsefi, bilimsel ve sanatsal düzlemlerde birlikte düşünerek, fotoğrafın anı kaydeden teknik bir araç olmanın ötesine geçtiğini göstermektedir. Fotoğraf, burada, zamanın bedensel olarak hissedilen, zihinsel olarak kurulan ve estetik olarak dönüştürülen yapısını açığa çıkaran bir ifade alanı niteliği kazanmaktadır. Yöntem açısından değerlendirildiğinde, nitel araştırma yaklaşımı ve amaçlı örnekleme doğrultusunda seçilen Evgen Bavčar ve Ian Treherne'in fotoğraflarının yorumlayıcı biçimde incelenmesi, araştırma sorularına derinlikli yanıtlar üretilmesini sağlamıştır. Sanatçıların görme deneyimleri ile eserleri arasında kurulan ilişki, zaman algısının soyut bir kavram olarak kalmadığını ve doğrudan sanatsal biçime dönüştüğünü göstermiştir. Yorumlayıcı analiz süreci, kuramsal altyapı ile görsel üretim arasındaki geçişleri görünür hâle getirmiştir.

Araştırmanın kapsamı ve sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda, elde edilen bulgular seçilen iki sanatçının belirli üretimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Sonuçlar, görme bozukluğu yaşayan tüm bireylerin ya da tüm fotoğrafçıların deneyimlerini kapsayan genellemeler olarak okunmamalıdır. İnceleme, belirli örnekler üzerinden derinleşen bir yorum alanı sunmaktadır ve farklı görme düzeylerine, farklı kültürel çevrelere ve farklı üretim biçimlerine sahip sanatçılarla genişletildiğinde yeni açılımlar sağlayabilir. Çalışmanın özgün katkılarından biri, fotoğrafın görmeye dayalı klasik tanımını yeniden değerlendirmeye açmasıdır. Görme bozukluğu, araştırmada eksiklik ya da yetersizlik söylemi içinde ele alınmamış, yaratıcı üretimi dönüştüren estetik ve düşünsel bir eşik olarak yorumlanmıştır. Yaklaşım, optik merkezli fotoğraf anlayışına eleştirel bir katkı sunmakta ve fotografik üretimin çok duyulu, bedensel ve zamansal niteliğini öne çıkarmaktadır. Böylece görme kavramı, nörobiyolojik işleyiş, fenomenolojik deneyim ve sanatsal temsil arasında kurulan çok katmanlı bir alan içinde yeniden düşünülmektedir.

Nihai noktada ulaşılan sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

1. Görme kusuru, fotoğraf pratiğinde üretim kısıtı olarak değil, yaratıcı eşiğin katalizörü olarak işlev görmektedir. Optik eksiklik, kinestetik, işitsel ve dokunsal duyuların fotografik kompozisyona entegrasyonunu teşvik etmektedir.

2. Fotoğraf tekniğindeki poz süresi, diyafram ve netlik parametreleri, nörolojik gecikme fenomeniyle birlikte düşünüldüğünde zaman deneyimini yeniden örgütlemektedir. Uzun poz direnci, hız ideolojisine karşı eleştirel bir strateji sunmaktadır.

3. Kuramsal çerçevede Bergson, Merleau-Ponty, Derrida, Virilio ve Stiegler gibi isimlerin önerileri, görme kusurlu üretimlerde ampirik karşılık bulmaktadır ve literatür ile uygulama arasında güçlü bir ilişki kurulmaktadır.

4. Biyopolitik gözetim çağında düşük çözünürlük ve bulanıklık, beklenmedik biçimde mahremiyeti koruyan estetik bir kalkana dönüşmektedir. Durum, Tagg, Noble ve Azoulay'ın eleştirilerini güncellemekte ve zenginleştirmektedir.

5. Yapay zekâ temelli fotoğraf üretimi, görme engelli fotoğrafçıların beden temelli yöntemleriyle karşılaştırıldığında veri destekli görme ile duyu destekli görme arasındaki etik sınırları görünür kılmaktadır.

İleride yapılacak araştırmalar açısından, işitsel, dokunsal ve çok duyulu zaman deneyimlerini merkeze alan çalışmaların geliştirilmesi önem taşımaktadır. Farklı ülkelerden, farklı görme düzeylerinden ve farklı sanatsal mecralardan üretim yapan sanatçılarla karşılaştırmalı incelemeler yürütülmesi de alan yazına yeni katkılar sağlayabilir. Fotoğraf eğitimi, görsel kültür çalışmaları ve engellilik araştırmaları arasında kurulacak ortak çalışmalar, görme, zaman ve temsil ilişkisini daha geniş bir tartışma alanına taşıyabilir. Fotoğraf pedagojisi alanında da görme bozukluğunu engelli eğitimi başlığı altında daraltmak yerine, ana akım programlarda duyular arası deneyime dayalı teknik atölyelerin yaygınlaştırılması gerekmektedir. Çalışma, görme bozukluğu ile fotoğrafçılık ilişkisini ele

almanın sanatsal ifadeyi çoğullaştırdığını ve görme kavramının nörobiyolojik, fenomenolojik ve sosyo-politik boyutlarını yeniden tanımlamak açısından gerekli olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, F. (1984). Piaget'ye göre çocukta mekân kavramının gelişimi. *Mimarlık, 22*(9), 31–33.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası.* İstanbul: YKY.

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.

Arnheim, R. (2004). *Görsel düşünme* (S. Önal, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1969)

Ateş, A., & Yılmaz, M. (2024). Sanat eğitiminde görsel algının geliştirilmesine yönelik bir yöntem önerisi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 22*(2), 1577–1600. https://doi.org/10.37217/tebd.1486038

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.

Baroni, R. F. (2020). Evgen Bavčar: Self-portraits and the "images-stain". *GIS – Gesture, Image and Sound – Anthropology Journal, 5*(1). https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163196

Barthes, R. (2016). *Işık odası: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Turgut, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1980)

Barthes, R. (2016). *Aydınlık oda: Fotoğraf üzerine notlar* (C. Candan, Çev.). Can Yayınları.

Bartolomeo, P. (2008). The neural correlates of visual mental imagery: An ongoing debate. *Cortex, 44*(2), 107–108.

Batchen, G. (1999). *Burning with Desire: The conception of Photography*. MIT Press.

Battistin, L., Battistin, M., & Gori, M. (2019). Temporal judgments in visually impaired children: A time-bisection study. *Research in Developmental Disabilities, 93*, 102–110.

Battistin, T., Mioni, G., Schoch, V., & Bisiacchi, P. S. (2019). Comparison of temporal judgments in sighted and visually impaired children. *Research in Developmental Disabilities, 95*, 103499.

Bavčar, E. (1998). The absolute voyeur: An interview with Evgen Bavčar. *The UNESCO Courier, 51*(12), 44–47.

Bavčar, E. (2013). *About*. Evgen Bavčar. http://www.evgenbavcar.com/about

Bazin, A. (2005). *What is cinema? Vol. I* (H. Gray, Trans.). University of California Press.

Bear, M. F., Connors, B. W., & Paradiso, M. A. (2016). *Neuroscience: Exploring the brain* (4th ed.). Wolters Kluwer.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.

Benjamin, A. (2005). *Art's Philosophical Work*. Rowman & Littlefield.

Berger, J. (2020). *Görme biçimleri* (Y. Alakom, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1972)

Bergson, H. (2014). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness*. Routledge. (Original work published 1889)

Bergson, H. (2020). *Zaman ve özgür irade* (Ö. Akınhay, Çev.). Say Yayınları. (Orijinal eser 1889)

Berkeley, G. (2020). *A new theory of vision* (Original work published 1709). Project Gutenberg. https://www.gutenberg.org/ebooks/4723

Bilgiç, D. E., & Şahin, E. B. (2021). Evaluation of coffeehouse spaces' interior design through phenomenological and ocular-centered methods. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi, 23*, 769–780. https://doi.org/10.31590/ejosat.879248

Brownlee, J. (2006, December 19). *Evgen Bavcar, the blind photographer*. WIRED. https://www.wired.com/2006/12/evgen-bavcar-th/

Bruno, A., & Cicchini, G. M. (2016). Multiple channels of visual time perception. *Current Opinion in Behavioral Sciences, 8*, 131–139.

Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso.

Canales, J. (2015). *The physicist and the philosopher: Einstein, Bergson, and the debate that changed our understanding of time*. Princeton University Press.

Canoğlu, S., & Geçimli, M. (2020). Çocuk ve mekân algısı üzerine bir uygulama. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 5*(10), 227–237.

Cantarella, G., Mioni, G., & Bisiacchi, P. S. (2024). Young adults and multisensory time perception: Visual and auditory pathways in comparison. *Attention, Perception, & Psychophysics, 86*(4), 1386–1399.

Carlton, L. G. (1981). Visual information: The control of aiming movements. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology, 33*(1), 87–93.

Casey, E. S. (2000). *Remembering: A phenomenological study* (2nd ed.). Indiana University Press.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik formlar felsefesi II: Mitik düşünme*. (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.

Cazier, Jean Pierre *Laurence Leblanc : « essayer de voir ce que l'on ne voit pas » (Exposition Galerie FLAIR, Arles)*. Diacritik. (02.07.2018). https://diacritik.com/2018/07/02/laurence-leblanc-essayer-de-voir-ce-que-lon-ne-voit-pas-exposition-galerie-flair-arles/

Certeau, M. de (1980). *L'invention du quotidien* I. Gallimard.

Cherry, K. (2025). *How bottom-up processing works?* Verywell Mind. https://www.verywellmind.com/bottom-up-processing-and-perception-4584296

Chion, M. (1994). La Voix au cinéma. Cahiers du cinéma.

Civelek, B. (2018). *Okul öncesi çocuklarda (3 ve 5 yaş) hareketin bilginin duyusal kaynaklarını ayırt etme ve kaynak belleğine etkisi* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Crary, J. (2010). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.). Metis Yayınları.

Crary, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso.

Crary, J. (2016). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernlik* (A. Kurdoğlu, Çev.). Otonom Yayıncılık. (Orijinal eser 1990)

Çukur, D. ve E. G. Delice. (2011). Erken çocukluk döneminde görsel algı gelişimine uygun mekan tasarımı. *Aile ve Toplum, 7*(24), 25–36.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1985)

Deleuze, G. (2018). *Zaman-İmge* (A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1985)

Deleuze, G. (2019). *Proust ve Göstergeler* (İ. Ergüden, Çev.). Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eser 1964)

Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Seuil.

Descartes, R. (2000). *Yöntem üzerine konuşma* (A. Cevizci, Çev.). Say Yayınları. (Orijinal eser 1637)

Descartes, R. (2001). *Discourse on the method; Optics; Geometry; and Meteorology* (P. J. Olscamp, Trans.). Hackett Publishing Company. (Original work published 1637)

Direk, Z. (2017). *Dünyanın teni*. Metis Yayınları.

Durak, E. Ş. (2023). *Bilişsel yaklaşım*. TÜBİTAK Ansiklopedi. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/bilissel_yaklasim

Eagleman, D. (2017). *Beyin: Senin hikâyen* (D. Pesen, Çev.). Domingo Yayınevi. (Orijinal eser 2015)

Eagleman, D. (2017*). Bilincin gizli hayatı* (S. Kardaş, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2011)

Eagleman, D. M. (2008). Human time perception and its illusions. *Current Opinion in Neurobiology*, 18(2), 131–136. https://doi.org/10.1016/j.conb.2008.11.004

Eagleman, D. M., & Pariyadath, V. (2015). Time perception as a tool: Contextual modulation emerges by integrating feedforward and feedback processes in visual cortex. *Frontiers in Psychology*, 6, Article 521.

Eagleman, R. (1999). *Meditations on first philosophy* (J. Cottingham, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1641)

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics* (1979 Midland ed.). Indiana University Press.

Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality* (W. Weaver, Çev.). Harcourt.

Edie, J. M. (1980). The meaning and development of Merleau-Ponty's concept of structure. *Research in Phenomenology, 10*, 39–57.

Einstein, A. (2001). *Relativity: The special and general theory* (R. W. Lawson, Trans.). Routledge Classics. (Original work published 1916)

Ellul, J. (2004). *Sözün düşüşü*. (H. Arslan, Çev.). Paradigma Yayınları.

Embree, L. (1980). Merleau-Ponty's examination of Gestalt psychology. *Research in Phenomenology, 10*, 89–121.

Erişti, S. D., B. Uluuysal ve M. Dindar. (2013). Görsel algı kuramlarına dayalı etkileşimli bir öğretim ortamı tasarımı ve ortama ilişkin öğrenci görüşleri. *Anadolu Journal of Educational Sciences International, 3*(1).

Eyrek, A. (2020). *Ekran bellek: Kültür endüstrisinde bellek yitimi*. Doruk Yayımcılık.

Eyüpoğlu, S. (1962). Yaratıcılık ve çocuk. *Tıpta Yenilikler (7)*.

Fenoyl, P. de, & Fondation Nationale de la Photographie. (1990). *Pierre de Fenoyl: Chronophotographies*. Pastel & Musée de l'Elysée. https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000796815464576

Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography* (A. Mathews, Çev.). Reaktion Books.

Foultier, A. P. (2015). *Recasting objective thought: The venture of expression in Merleau-Ponty's philosophy* [Doctoral dissertation, Stockholm University, Department of Philosophy].

Freeland, C. (2008). Photographs and icons. S. Walden (Ed.) içinde, *Photography and philosophy: Essays on the pencil of nature*. Blackwell Publishing Ltd.

Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window*. MIT Press.

Gebotys, R. J., & Cupchik, G. C. (1989). Perception and production in children's art. *Visual Arts Research, 15*(2), 55–67.

Gibson, J. J. (1991). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.

Gibson, J. J. (2015). *Görsel algıya ekolojik yaklaşım* (S. Çelik, Çev.). Doruk Yayıncılık. (Orijinal eser 1979)

Goldstein, E. B. (2019). *Duyum ve algı* (9. bs.) (G. Malkoç & F. G. Kardeş, Çev.). Nobel Akademik Yayıncılık.

Greene, B. (2004). *The fabric of the cosmos: Space, time, and the texture of reality*. Vintage Books.

Guénon, R. (2001). *The symbolism of the cross*. (A. Macnab, Trans.). Luzac Company.

Guénon, R. (2008). *Varlığın mertebeleri*. (V. Yalsızuaçanlar, Çev.). Etkileşim Yayınları.

Gunthert, A. (2008). *Photographie et temporalité*. Images re-vues, Hors-série 1, 1-16.

Güçlü, A., E. Uzun, S. Uzun ve Ü. H. Yolsal. (2003). *Felsefe sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.

Günden, T. S. (2019). Çocuk gelişimi kuramları. S. Erdoğan (Ed.) içinde, *Çocuk gelişiminde alan çalışmaları* (ss. 74–98). Anadolu Üniversitesi.

Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. Garden City Doubleday.

Halliday, D., Resnick, R., & Walker, J. (2014). *Fundamentals of physics* (10th ed.). Wiley.

Hansen, M. B. N. (2015). *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. University of Chicago Press.

Hartmann, N. (1998). *Ontolojinin ışığında bilgi*. (H. Tepe, Çev.). Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Hecht, S., Shlaer, S., & Pirenne, M. H. (1942). Energy, quanta, and vision. *The Journal of General Physiology, 25*(6), 819–840.

Hecht, S., Shlaer, S., & Pirenne, M. H. (1942). Energy, quanta, and vision. *The Journal of General Physiology,25* (6), 819–840.

Heidegger, M. (1988). *The basic problems of phenomenology*. (A. Hofstadter, Trans.). Indiana University Press.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman*. (Çev. K. Tekin & H. İ. Ertürk). Agora Kitaplığı.

Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.). Notos.

Huitt, W. ve J. Hummel. (2003). Piaget's theory of cognitive development. *Educational Psychology Interactive, 3*(2), 1–5.

Husserl, E. (2020). *İç zaman bilinci üzerine dersler* (M. B. Yıldırım, Çev.). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal eser 1905)

Inwood, M. (2000). *A Heidegger dictionary*. Wiley-Blackwell.

Jaekl, P. ve L. Harris. (2010). Space constancy vs shape constancy. *Seeing and Perceiving, 23*(5), 385–399.

Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Univ of California Press.

Jayant, C., Ji, H., White, S., & Bigham, J. P. (2011, October). Supporting blind photography. In *The proceedings of the 13th international ACM SIGACCESS conference on computers and accessibility* (pp. 203–210).

Johnston, A. (2020). A temporal basis for time perception. *Current Opinion in Behavioral Sciences, 40*, 47–53. https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2020.03.001

Kahvecioğlu, H. L. (1998). *Mimarlıkta imaj: Mekânsal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model* [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. FBE-Yapı Bilimleri Lisansüstü Programı Dijital Arşivi.

Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal hafıza*. Ketebe Yayınları.

Karadağ, Ç. (2016). *Kamera bakışı*. Öteki Yayınevi.

Kemp, M. (1990). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.

Klee, P. (1968). *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. Univ of California Press.

Kolb, H., Fernandez, E., & Nelson, R. (2007). Retina: Yapı ve işlev. *Webvision: The Organization of the Retina and Visual System*. University of Utah Health Sciences Center.

Korkala, P. Y., E. J. Järvinen, K. V. V. Fieandt ve L. J. West. (2024). Space perception. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/science/space-perception

Kosslyn, S. M. (1994). *Image and brain: The resolution of the imagery debate*. MIT Press.

Krauss, R. (1977). Notes on the Index. *October, 3*, 68-81.

Krauss, R. E. (2009). “Fotoğraf”ı yeniden keşfetmek. M. Karagöz (Yay. Haz.) içinde, *Fotoğraf neyi anlatır*. Hayalbaz Kitap.

Kurtz, E. A. (2006). *Visual perception problems in children with AD/HD, autism, and other learning disabilities: A guide for parents and professionals*. Jessica Kingsley Publishers.

Land, M. F. (1981). Gözdeki görüntü oluşumuna optik katkılar. *Progress in Sensory Physiology, 1*, 231–256.

Lee, K., Hong, J., Pimento, S., Jarjue, E., & Kacorri, H. (2019). Revisiting blind photography in the context of teachable object recognizers. In *Proceedings of the 21st International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility* (pp. 83–95).

Lefebvre, H. (1974). *The production of space*. Basil Blackwell Ltd., Oxford; Basil Blackwell, Inc., Cambridge, Massachusetts.

Levin, D. M. (Ed.). (1993*). Modernity and the hegemony of vision*. University of California Press.

Libet, B. (2004). *Mind time: The temporal experience of consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Libet, B., Gleason, C. A., Wright, E. W., & Pearl, D. K. (1983). Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). *Brain, 106*(3), 623–642.

Lindberg, D. C. (1981). *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler (Rev. ed.)*. University of Chicago Press.

Lindsay, P. H. ve D. A. Norman. (2013). *Human information processing: An introduction to psychology*. Academic Press.

Lippard, L. R. ve J. Chandler. (1999). The dematerialization of art. A. Alberro ve B. Stimson (Ed.) içinde, *Conceptual art: A critical anthology*. MIT Press.

Matara, B. (2013). 80'den günümüze Türk fotoğraf sanatına genel bir bakış. C. Aydemir (Der.) içinde, *Fotoğraf neyi anlatır*. Hayalperest Yayınevi.

Mayeli, M. (2019). Neurophysiology of visual perception. N. Rezaei ve A. Saghazadeh (Ed.) içinde, *Biophysics and neurophysiology of the sixth sense*. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-10620-1_2

Maynard, P. (1997). *The Engine of Visualization*. Cornell University Press.

Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Algının önceliği* (T. Yücel, Çev.). İmge Kitabevi. (Orijinal eser 1964)

Merleau-Ponty, M. (2014). *Algı fenomenolojisi* (B. Çavuş & K. Atay, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1962)

Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya*. (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017). *Göz ve Tin* (A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1964)

Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, text, ideology*. The University of Chicago Press.

Moore, B., Freeman, W., & Sanchez, R. (2019). *Principles of corrective optics and lens design*. Optical Press.

Morris, C. G. P. (2018). *Merleau-Ponty's developmental ontology*. Northwestern University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16 (3), 6–18.Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6–18.

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.

Nancy, J.-L. (2005). *The ground of the image*. (J. Fort, Trans.). Fordham University Press.

Nayak, A. K. (2015). Effect of hand-eye coordination on motor coordinative ability of tribal adolescents. *International Journal of Physical Education, Sports and Health, 2*(2), 328–330.

Newton, I. (1999). *The Principia: Mathematical principles of natural philosophy* (I. B. Cohen & A. Whitman, Trans.). University of California Press. (Orijinal eser 1687)

Noble, S. U. (2018). *Algorithms of Oppression*. NYU Press.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli.

Norman, D. A. (2017). *Gündelik şeylerin tasarımı* (A. Yücesan Durgun, Çev.). Domingo Yayınevi. (Orijinal eser 1999)

Pakpahan, F. H. ve M. Saragih. (2022). Jean Piaget'in bilişsel gelişim teorisi. *Journal of Applied s (JoAL), 2*(2), 55–60.

Pallasmaa, J. (2022). *Tenin gözleri* (A. U. Kılıç, Çev.). YEM Yayınları.

Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form* (C. S. Wood & J. Wood, Trans.). Zone Books. (Original work published 1927)

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography (2. bs.)*. Sage.

Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.

Price, M. (2014). *Fotoğraf: Çerçevedeki gizem* (A. Koş & K. Koş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Proust, M. (2006). *Kayıp zamanın izinde: Swann'ların tarafı*. (Çev. R. Turhan). YKY. (Orijinal eser 1913'te yayımlanmıştır)

Purves, D., Augustine, G. J., Fitzpatrick, D., Hall, W. C., LaMantia, A.-S., Mooney, R. D., & White, L. E. (2018). *Neuroscience (6th ed.)*. Oxford University Press.

Rancière, J. (2007). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

Rancière, J. (2010). *Estetiğin politikası* (A. Batur, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 2004)

Riener, C. (2019). New approaches and debates on top-down perceptual processing. *Teaching of Psychology, 46*(3), 267–272. https://doi.org/10.1177/0098628319853943

Ritchin, F. (2020). *Bending the Frame II*. Aperture.

Robins, K. (1996). *Into the image: Culture and politics in the field of vision*. Routledge.

Rosner, J. (1993). *Helping children overcome learning difficulties*. Walker and Company.

Rovelli, C. (2018). *Zamanın düzeni*. (T. Esmer, Çev.). Alfa Yayınları.

Ruby, J. (1999). *Secure the shadow: Death and photography in America*. MIT Press.

Ruggles, T. (2021). *BlindSight* by Tammy Ruggles. Kindle Edition.

Ruggles, T. (2021). *The Secret Photographer.* PhotoVoice. (05.06.2025)

Russell, B. (1912). *The problems of the philosophy*. Oxford University Press.

Saybaşılı, N. (2006). Fotoğraftaki "hayalet". *Toplumbilim Dergisi, Fotoğraf Özel Sayısı*, No: 19, 35–38.

Schneck, C. M. (2009). Görsel algı. J. C. Jane Case-Smith içinde, *Occupational Therapy Intervention: Performance Areas* (ss. 1–31). St. Louis, Missouri: 373–403.

Schor, M. ve S. Bee. (2000). Figure/ground. M. Schor içinde, *M/E/A/N/I/N/G: An anthology of artists' writings, theory, and criticism* (ss. 18–27). Duke University Press.

Sepp, H. R. (2010). Photography. L. Embree (Ed.) içinde, *Handbook of phenomenological aesthetics* (ss. 259–263). Springer.

Solnit, R. (2014). *Men Explain Things to Me*. Haymarket.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Picador.

Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak.* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Sontag, S. (2005). *Fotoğraf üzerine.* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Spiegelberg, H. (2021). *Fenomenolojik hareket: Tarihsel bir giriş*. (S. Bayazit, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Stengers, I. (2018). *Another Science Is Possible*. Polity.

Stiegler, B. (2010). *For a New Critique of Political Economy*. Polity.

Striphas, T. (2015). *Algorithmic culture. European Journal of Cultural Studies, 18*(4–5), 395–412. https://doi.org/10.1177/1367549415577392

Süme, S., & Turan, E. (2015). Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması. *Sanat-Tasarım Dergisi, 1(6)*, 27-32.

Şendeniz, Ö. (2015). Bakmak, biriktirmek, paylaşmak: Fotoğraf, bellek ve sosyal medya ilişkisi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 5(2)*, 21–31.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* Macmillan.

Tapınç, M. (2014). Perception and time-experience in Merleau-Ponty and Bergson. Kaygı. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (23)*, 163-184.

Terdiman, R. (1993). *Present past: Modernity and the memory crisis.* Cornell University Press.

Tipler, P. A., & Mosca, G. (2008). *Fizik: Bilim ve doğa yasaları* (5. baskı). Freeman Yayınevi.

Titarenko, A. (1993). *City of shadows* [Fotoğraf]. Alexey Titatenko. https://www.alexeytitarenko.com

Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron.* Mouton.

Trachtenberg, A. (1992). Likeness as identity: Reflections on the Daguerrean mystique. G. Clarke (Ed.) içinde, *The portrait in photography.* University of Washington Press.

Treherne, I. (2026). *About.* https://iantreherne.co.uk/about

Tsai, C. L., P. H. Wilson ve S. K. Wu. (2008). Role of visual–perceptual skills (non-motor) in children with developmental coordination disorder. *Human Movement Science, 27(4)*, 649–664.

Tuğrul, B., N. Aral, S. Erkan ve İ. Etikan. (2012). Altı yaşındaki çocukların görsel algılama düzeylerine Frosting gelişimsel görsel algı eğitim programının etkisinin incelenmesi. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 36*, 193–211.

Tunalı, İ. (2004). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2026). *Dikkat.* https://sozluk.gov.tr/?kelime=dikkat adresinden alındı.

Virilio, P. (1997). *Open Sky* (J. Rose, Çev.). Verso.

VSP Vision Care. (t.y.). *Vision simulator*. https://ion.vspdirect.com/vision-simulator-2?_ion_target=embed-1.0.

Wang, Y., Zhang, Y., Wang, J., & Cui, J. (2018). Pupil dilation is sensitive to time perception. *Frontiers in Psychology, 9*, Article 174. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00174

Welsh, T. (2006). From Gestalt to structure: Maurice Merleau-Ponty's early analysis of the human sciences. *Theory & Psychology, sy 16*, 527–551.

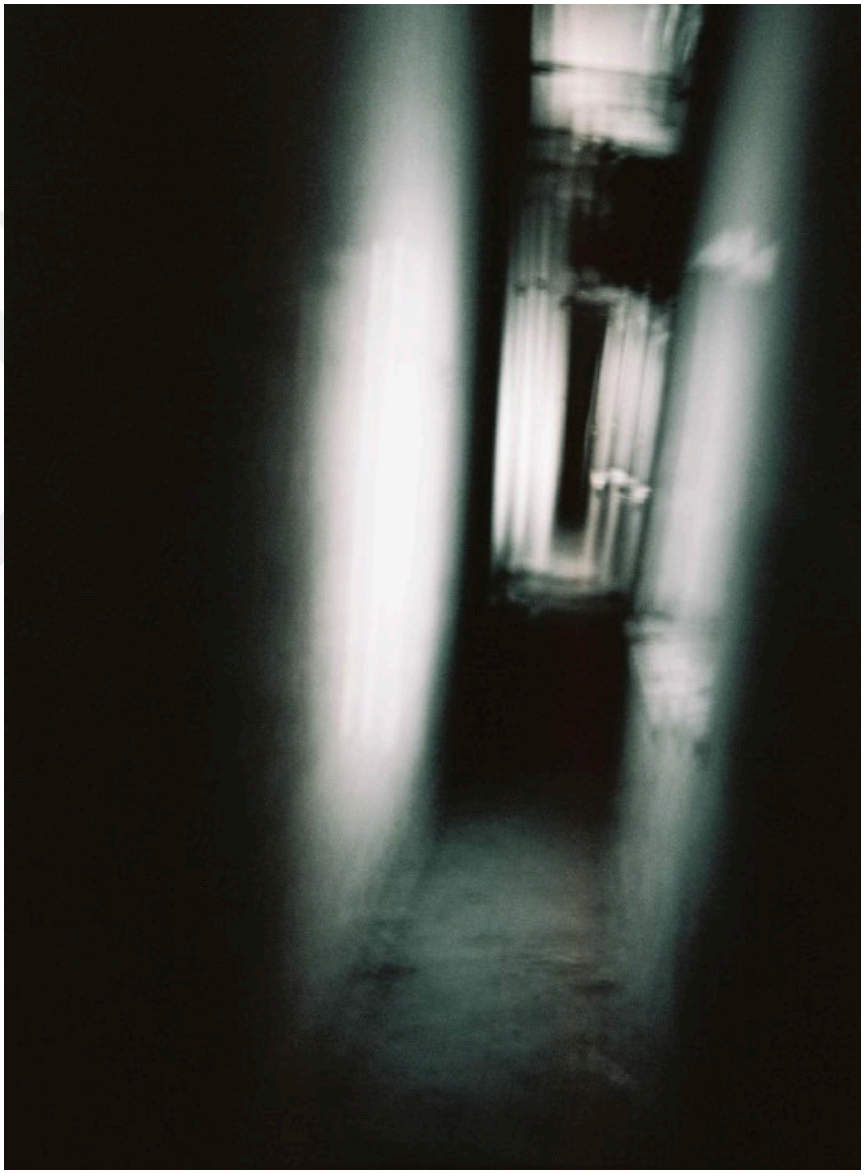
Whitrow, G. J. (1988). *Time in history: Views of time from prehistory to the present day.* Oxford University Press.

Wittgenstein, L. (2009). *Kesinlik üstüne + kültür ve değer.* (D. Şahiner, Çev.). Metis Yayınları.

Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam.* (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.). Metis Yayınları.

EKLER

Ek 1: Bulanıklık, Sessizlik, Zaman



Şekil 18: *Bulanıklık, Sessizlik, Zaman* (Takar, 2012)

Ek 1'de görülen ve görme engelli bir fotoğrafçı olarak benim tarafımdan çekilmiş fotoğrafta ilk bakışta bir koridoru anımsatan dikine uzanımlı bir mekânı, aynı zamanda

zamanın ve mekânın bulanık bir izdüşümünü sunmaktadır. Keskin çizgiler yerine akıp gitmiş formlar, netlikten uzaklaşmanın ve sürekliliğin imgede nasıl somutlaştığını göstermektedir.

André Gunthert'in figür zamanı = görüntü zamanı denkliğini hatırlarsak, bu eşitleme anıtnı bulanıklaştırıldığında da geçerli olur: fotoğrafın klasik dondurulmuş anı, buradaki bulanık poz ile aksine sürekliliğin izlerini taşıması amacıyla kompozisyonladım. Bulanıklık, zamanın –Birago Diop'un dediği gibi– titreyen ağaçtaki süreklilik gibi, sabit bir dilim yerine akışın katmanlı izdüşümünü yaratmaya çalıştığımı belirtmeliyim. Görüntünün sessizliğe daveti, Chion'un uzun poz fotoğraflarındaki duyulmayan gürültünün imgesel izini anımsatmasına atıf yapmak için düşündüm. Bu karanlık koridorda, ışığın akışkan lekeler duymadığımız ayak seslerini hayalimde canlandırmamı sağladı. Bulanıklık, bedeni mekâna çivilenen bir yerleşiklik değil, mekânla iç içe geçmiş bir hareketlilik sunması bağlamında eklendi. Kameranın titremesiyle elde ettiğim imge, fotoğrafçının kaslarındaki motor gerilimi, nefes ritmi ve mekândaki sıcaklık farkları gibi görünmez zaman izlerini görünür kılmasıyla Merleau-Ponty'nin bedensel yerleşikliği ile düşünüldü. Bu görsel çalışmam, görüntüdeki akışkan çizgiler, Bergson'un aralıksız süresini çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda Lefebvre'nin gündelik mekânın görsel metronomu uyarınca, bulanıklık zamansal bir efekti vurgulandı.

Todorov'un olay eşiği ve Mbembe'nin necropoliticsi bağlamında görsel çalışmam, an'ın kırılma noktasını, koridorun net olmayan formu, anlatı-öncesi bir kronometreyi sunması için düşünüldü. Öte yandan karanlık tonlar, ölüm ve aralıklarla dolu bir necropolitik atmosfer yaratımı için Treherne'in mekân, yaşayan bütünlüğün değil, varoluşun boşluklarının dile gelmesi biçimindeki ifadesi ile düşündüm ve bu tonların birlikteğini sağladım. Neticede bulanıklık, sessizlik ve mekânın belirsizliği, yalnızca görüntüde değil, izleyicide de bir zaman-mekân deneyimi yaratması kompozisyonu yönüyle Bavcar'ın ve Tonlama lekeleme yönüyle Ian Treherne'nin iz düşümlerini elde etmeye çalıştım ancak iki sanatçıdan da farklı olarak, yüz veya porte değil gerçekten yolculuk, dar geçiş ve sadece asılı bir ışığın yansımasıyla bir mekan yarattım.