



**T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA VE RESİMLE ETKİLEŞİMİ**

**Zeynep Seda OĞURTANI**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans  
İstanbul, 2014**



**T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA VE RESİMLE ETKİLEŞİMİ**

**Zeynep Seda OĞURTANI**

**Danışman  
Prof. Dr. Kaya ÖZSEZGİN**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans  
İstanbul, 2014**

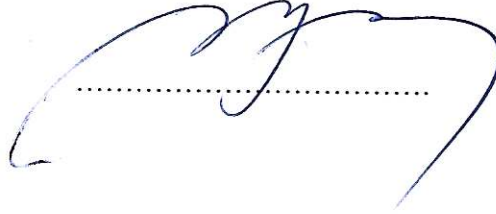
T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA VE RESİMLE ETKİLEŞİMİ**

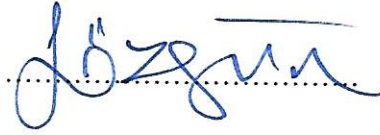
Zeynep Seda OĞURTANI

ONAY:

Prof. Kaya ÖZSEZGİN  
(Danışman)



Prof. Ferhat ÖZGÜR  
(Üye)



Yrd. Doç. Hakan ÖZER  
(Üye)



TEZ ONAY TARİHİ: 22.09.2014

İÇİNDEKİLER .....	i
RESİM LİSTESİ.....	ii
ÖNSÖZ .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖZET .....	vii
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. FOTOĞRAFIN BELİRLEYİCİ ÖZELLİKLERİ.....</b>	<b>4</b>
<b>3. SOYUT, SOYUTLAMA ve</b>	
<b>FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA KAVRAMLARI .....</b>	<b>8</b>
<b>4. FOTOĞRAFİK SOYUTLAMANIN GELİŞİMİ.....</b>	<b>19</b>
<b>5. FOTOĞRAFIN RESMİN SOYUTLAŞMASINA ETKİSİ.....</b>	<b>37</b>
<b>6. SOYUT FOTOĞRAF VE RESİMLE ETKİLEŞİMİ.....</b>	<b>41</b>
6.1. Sanat Akımları İçinde Soyut Fotoğraf ve Resimle Etkileşimi.....	41
6.1.1. Empresyonizm .....	41
6.1.2. Kübizm.....	42
6.1.3. Fütürizm .....	44
6.1.4. Vortisizm .....	47
6.1.5. Dadaizm.....	48
6.1.6. Konstrüktivizm.....	50
6.1.7. Sürrealizm.....	52
6.2. Çağdaş Resim Sanatında Sayısal Görüntü ve Soyutlama.....	54
<b>7. TÜRK SANAT TARİHİNDE FOTOĞRAFİK SOYUTLAMANIN YERİ.....</b>	<b>59</b>
<b>8. ZEYNEP SEDA OĞURTAN’NIN</b>	
<b>FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA ANLAYIŞI.....</b>	<b>76</b>
<b>9. SONUÇ .....</b>	<b>91</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>93</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>98</b>

## RESİM LİSTESİ

- Resim 4.1. Joseph Nicéphore Niépce, “View from the Window at Le Gras”, 1827
- Resim 4.2. Edward Weston, “Nude”, 1934, (<http://www.edward-weston.com/>)
- Resim 4.3. Edward Weston, Pepper, 1930, (<http://www.edward-weston.com/>)
- Resim 4.4. Alvin Langdon Coburn, “Vortograph of Ezra Pound”, 1917, (Rexer, 2013)
- Resim 4.5. Christian Schad, “Schadograph”, 1919, (<http://goo.gl/O2ozBX>)
- Resim 4.6. Man Ray “Dust Breeding”, 1920 (Rexer, 2013)
- Resim 4.7. Toni Schneiders " Karussell ", 1950 (<http://goo.gl/Kmjush>)
- Resim 4.8. Toni Schneiders " Waves in the Sand", 1967 (<http://goo.gl/Kmjush>)
- Resim 4.9. Ludwig Windstosser “Schallplatte”, 1955 (<http://goo.gl/T7K7Lf>)
- Resim 4.10. Ludwig Windstosser "Pilgerwalzwerk im Röhrenwerk Rath", 1960 (<http://goo.gl/1S2eIM>)
- Resim 4.11 Peter Keetman, 1953 (<http://goo.gl/WWn0wq>)
- Resim 4.12 Peter Keetman, 1952 (<http://goo.gl/WWn0wq>)
- Resim 4.13 Minor White, “Untitled (San Francisco)”, 1959 (Rexer, 2013)
- Resim 4.14 Minor White, “Moon and Wall Encrustations”, 1964 (Rexer, 2013)
- Resim 4.15 Ernst Haas, “La Suerte De Capa”, 1956 (<http://goo.gl/Hy9S90>)
- Resim 4.16 Robert Rauschenberg, “Japanese Sky”, 1988 (<http://www.sothebys.com>)
- Resim 4.17 Gaston Bertini, “Looking at something that does not exist as if it did”, 2000 (<http://www.gastonbertin.com>)
- Resim 4.18 Gaston Bertini, “Looking at something that does not exist as if it did”, 2000 (<http://www.gastonbertin.com>)
- Resim 4.19 Gaston Bertini, “Looking at something that does not exist as if it did”, 2000 (<http://www.gastonbertin.com>)
- Resim 4.20 Andreas Gefeller “Untitles (Academy of Arts, R217)”, 2009 (<http://www.andreasgefeller.com/>)
- Resim 4.21 Andreas Gefeller “Untitles (Leaves)”, 2007 (<http://www.andreasgefeller.com/>)
- Resim 5.1. Eadward Muybridge “The Horse in Motion”, 1872 (Gombrich, 2009)
- Resim 5.2 Théodore Géricault, “The Derby of Epsom”, 1821 (Gombrich, 2009)

- Resim 6.1.2.1. David Hockney, “Mother, Bradford, Yorkshire, 4<sup>th</sup> May 1982”, 1982 (<http://goo.gl/Y91qAP>)
- Resim 6.1.3.1 Marcel Duchamp, “Nude Descending a Staircase”, 1912 (<http://goo.gl/1WGSCI>)
- Resim 6.1.3.2 Marcel Duchamp, “Sad Young Man on a Train”, 1911 (<http://goo.gl/1Ix3Za>)
- Resim 6.1.3.3 Giacomo Balla, “Dynamism of a Dog on a Least” 1912, (<http://goo.gl/wRc1kD>)
- Resim 6.1.4.1 Alvin Langdon Coburn, “Vortograph”, 1917 (Rexer, 2013)
- Resim 6.1.5.1 Raoul Hausmann “The Art Critic”, 1919 , (Farina ve Muraro, 2010)
- Resim 6.1.5.2 Hannah Höch, ‘Cut with the Kitchen Knife’, 1919 (Farina ve Muraro, 2010)
- Resim 6.1.5.3 Man Ray, Rayograph, 1926 (Rexer, 2013)
- Resim 6.1.6.1 André Kertész, “Distortion No.166”, 1933 (<http://goo.gl/iBMgAh>)
- Resim 6.1.6.2 André Kertész, “Distortion No.40”, 1933 ( <http://goo.gl/rQNlxs>)
- Resim 6.1.7.1 Oscar Dominguez, “Untitled” 1937 (<http://goo.gl/KkYXSc>)
- Resim 6.2.1 Miha Strukelj, “Virtual Cockpit”, 1999 (<http://www.miha-strukelj.com/>)
- Resim 6.2.2. Peter Zimmermann, “Untitled”, 2008 (<http://www.peterzimmermann.com/>)
- Resim 6.2.3 Dan Hays, “Colorado Impression”, 2001 (<http://goo.gl/1XK75S>)
- Resim 7.1. Baha Gelenbevi, (Ak, 2001)
- Resim 7.2 Turhan Doyran, (Ak, 2001)
- Resim 7.3 Şakir Eczacıbaşı, (Antepli, 2005b)
- Resim 7.4 Teoman Madra, 2012 (<http://goo.gl/a7bpqW> ve Madra, 2014)
- Resim 7.5 Teoman Madra, 1970 (<http://goo.gl/a7bpqW> ve Madra, 2014)
- Resim 7.6 İbrahim Demirel, “Boşluğun Sesi”( <http://www.ibrahimdemirel.com/>)
- Resim7.7 İbrahim Demirel, “Doku ve Ritim” ( <http://www.ibrahimdemirel.com/>)
- Resim7.8 İbrahim Demirel, “Işıkların Dansı” ( <http://www.ibrahimdemirel.com/>)
- Resim 7.9 Tuğrul Çakar, “Başkalaştırılmış Fotoğraflar” 1990-1991 (<http://tugrulcakar.com> ve Çakar, 2014)
- Resim 7.10 Tuğrul Çakar, “Başkalaştırılmış Fotoğraflar” 1990-1991 (<http://tugrulcakar.com> ve Çakar, 2014)

Resim 7.11 Şahin Kaygun, “Untitled 113”, 1984 (<http://www.elipsisgallery.com>)

Resim 7.12 Şahin Kaygun “Fantasya”, 1984 (<http://www.elipsisgallery.com>)

Resim 7.13 Şahin Kaygun, “Hazin Günbatışlarındadır Sevgiler Şimdi”, 1987, (<http://www.elipsisgallery.com>)

Resim 7.14 Uğur Okçu, “Kırda Piknik” (<http://goo.gl/iUFPyj>, 2014)

Resim 7.15 Burcu Orhon, “İsimsiz”, 2009 (<http://burcuorhon.com/>)

Resim 7.16 İlker Canikligil, “Fazla Kulelerde Harika Bir Akşam”, 2013 (<http://goo.gl/yfvFjC>)

Resim 8.1 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.2 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.3 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.4 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.5 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.6 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.7 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.8 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2014, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.9 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2014, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.10 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.11 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf

Resim 8.12 Zeynep Seda Oğurtanı, İsimsiz, 2014, Sayısal Fotoğraf

## ÖNSÖZ

Fotoğrafın sanat olup olmadığı, fotoğrafın resmin yerini alıp alamayacağı tartışmaları çok eskilerde kalmış, çağdaş sanatta resim ile fotoğraf iç içe geçmiştir. Fotoğraf ile resmin aynı mecalarda yer alabilmesi yaratma sürecinde sanatçıya sınırsız imkanlar sağlamıştır. Man Ray'in "fotoğraflanamayanın resmini çizerim, resmetmek istemediğim şeylerin ise fotoğrafını çekerim" sözleri bu yaratma sürecindeki sanatçının kendini ifade etme aracı olarak farklı tekniklere ve teknolojilere ihtiyacını dile getirir.

Zaman zaman da sanatçılar, fotoğraflarında resimsel etki, resimlerinde ise fotoğrafik etki yaratmışlardır. Fotoğrafik soyutlama çalışmalarım da resimsel etki arayışlarım beni bu tez çalışmasını yapmaya sevketmiştir.

Fotoğraf ile resim eğitimlerimi birleştirdiğim fotoğrafik soyutlama çalışmalarım konusundaki bu eser metni üzerinde çalışmama imkan sağlayan değerli hocam Prof. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN'e, tez çalışmamda danışmanım olmayı kabul eden ve her türlü destek ve yardımını sunan değerli hocam Prof. Dr. Kaya ÖZSEZGİN'e, araştırmalarım görüşleriyle yön veren sayın Prof. Yusuf Murat ŞEN'e , fotoğrafçılık eğitimimde büyük emeği bulunan değerli hocam Prof. Dr. Levend KILIÇ'a ve Yeditepe Üniversitesindeki değerli tüm hocalarıma ayrı ayrı teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmalarım maddi manevi hiçbir desteğini esirgemeyen değerli eşim Dr. Cenk OĞURTANI'ya ve aileme ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Zeynep Seda OĞURTANI

Ekim, 2014



## ABSTRACT

Photography, since the invention of it, has been influenced by the art of painting; and the art of painting has found its way in accordance with the technical and contextual aspects of photography. In the beginning, the painters benefited from the photography during the portrayal of reality, but later, they left this task to the photography itself and began making abstract paintings which were demonstrated by their own subjective and individual unreal experiences . By the way, progressivist photographers have produced pictorial photographs to put the photography into the field of art ,and they have tried to sever the limiting connections with the reality and the thing and tried to put forward the form and aesthetic elements of images in the frame.

While painting and photography were continuing to follow the other and to be influenced from each other, there has been ongoing discussions about photography itself. Important studies have been published, especially in the field of abstract, abstraction, reality, perception and perception phenomenology.

European and American photographers, under the influence of periodic socio-cultural and political reasons, turned to photographic abstraction. Photographic abstraction has found a formal and a contextual place among these art movements: Impressionism, Cubism, Futurism, Vorticism, Dadaism, Constructivism and Surrealism.

In this study, scanning method is used, defining characteristics of photography have been theorized / proved; abstract, abstraction, concepts of reality and perception are discussed in the context of painting and photography. In the process of photo and image abstraction, how they affect each other and the placement of abstraction in art movements have been attempted to identify/determinate. The historical development of photographic abstraction has been researched and important Turkish artists who make photographic abstraction in their art works are included with their sample images in this study.

**Keywords:** Photography, Abstract Photography, Abstract, Abstraction, Aesthetics, Painting, Abstract Painting

## ÖZET

Fotoğraf, icadından itibaren resim sanatından etkilenmiş, resim sanatı da fotoğrafın teknik ve içeriksel gelişimi doğrultusunda kendisine yön bulmuştur. Önceleri gerçekliğin resmedilmesinde fotoğraftan faydalanan ressamalar, sonraları gerçekliğin resmedilmesi görevini fotoğrafa bırakarak, öznel, bireysel deneyimlerini ortaya koyan, gerçeklikle örtüşmesi gerekmeyen soyut resimler yapmaya başladılar. İlerici fotoğrafçılar fotoğrafı sanatın alanına sokmaya çalışarak resimsel fotoğraflar ürettiler; fotoğrafın gerçeklikle ve nesneyle olan sınırlayıcı bağlarını koparmaya, görüntüde formu ve estetik unsurları öne çıkarmaya çalıştılar.

Resmin ve fotoğrafın birbirlerini takip eden ve birbirlerinden etkilenen gelişimleri devam ederken, fotoğrafla ilgili düşünsel tartışmalar da süregeldi. Özellikle soyut, soyutlama, gerçeklik, algı, algı fenomenolojisi konularında önemli eserler yayınlandı.

Avrupa ve Amerika’da fotoğraf sanatçıları, dönemsel sosyo-kültürel ve siyasal sebeplerin de etkisi ile fotoğrafik soyutlamalara yöneldiler. Fotoğrafik soyutlama, Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Vortisizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm akımları içerisinde biçimsel ve içeriksel olarak kendisine yer bulmuştur.

Tarama yöntemi ile yapılan bu çalışmada, fotoğrafın belirleyici özellikleri ortaya koyularak, soyut, soyutlama, gerçeklik ve algı kavramları, resim ve fotoğraf bağlamında ele alınmıştır. Fotoğraf ve resmin soyutlamaya varan süreçlerinde birbirlerini nasıl etkiledikleri ve sanat akımları içerisinde soyut fotoğrafın yeri tesbit edilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafik soyutlamanın tarihsel gelişimi araştırılmış, Türk sanatında fotoğrafik soyutlamaları ile önemli eserler üreten sanatçılara, eserlerinden örneklerle birlikte yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Soyut Fotoğraf, Soyut, Soyutlama, Estetik, Resim, Soyut Resim

## 1. GİRİŞ

Fotoğraf ve kuram ilişkisi önemli çağdaş tartışmalardan birisidir. Kuram, bir olguyu ya da durumu açıklamak için kullanılır. Fizik, iktisat, sosyoloji, sanat kuramları gibi fotoğraf kuramından söz edilemez. Fotoğraf, teknolojik olarak fizik ve kimya bilimiyle ilgilidir. Fotoğrafın teknik yönü, fizik ve kimya biliminin kuramlarına dayanarak, kuramsal olarak açıklanabilirken, fotoğrafçı ve fotoğrafa konu olan insan veya nesne açısından bakıldığında ise, insanı konu alan bilim dalları ile fotoğrafı kuramsal olarak açıklamak mümkündür. Victor Burgin (d.1941) “Fotoğraf Üzerine Düşünürken” (1982) adlı çalışmasında gelişmiş bir fotoğraf kuramı olmadığını söyler. Burgin’e göre, kendine özgü fotoğraf kuramından söz edemeyiz ancak, fotoğrafa kuramsal olarak yaklaşmak mümkündür. (Kılıç, 2011)

Fotoğraf, pozitivist yaklaşımın ortaya koyduğu yeni ve sosyal bilim ayrımı içinde bir kaydetme aracı olarak deneysel ortamın içinde değerlendirilir. Bu bağlam içinde fotoğrafın akademik sorgulamasında, bilimsel, sosyal bilimler ve estetik alanlarıyla ilgili farklı yaklaşımlar söz konusudur. Yani fotoğrafı bu yaklaşımlar ile incelemek mümkündür. (Kılıç, 2011)

Film eleştirmeni André Bazin (1918-1958) “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi” (1979) adlı çalışmasında, sanatta gerçekçilik ve görüntünün gerçekliliğini irdelerken fotoğraf üzerinde yoğunlaşmıştır. Fotoğrafı kuramsal olarak, sanat, felsefe ve psikoloji bilimlerinden yararlanarak incelemiştir. (Kılıç, 2011)

Ayrıca fotoğraf görsel bir iletişim aracıdır. Fotoğrafın gerçekliği temsil etmesi, tanıklık yapma özelliği önemli vurgu alanlarıdır. Bu yüzden fotoğraf görsel estetik kurallarından da ayrı düşünülemez. (Kılıç, 2011)

Bu çalışmanın konusunu oluşturan fotoğrafik soyutlama ve resimle olan ilişkisini ortaya koyabilmek için de tarihsel, felsefi, teknik ve estetik kuramlardan yararlanılmıştır. Araştırmalarda tarama yöntemi kullanılmıştır. Yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, telif ve çeviri kitaplardan, yabancı kitaplardan, dergi ve makalelerden faydalanılmış, Yüksek Öğrenim Kurumu Tez Merkezindeki tezler araştırılmıştır. Ayrıca internet kaynaklarından

da faydalanılmış ancak kaynak olarak gösterilebilecek niteliklere sahip olmayan internet siteleri referans alınmamıştır.

**İkinci** bölümde, el ve kol gücü ile resmetme tekniklerinden farklı olan fotoğrafın belirleyici özellikleri saptanmaya çalışılmıştır.

**Üçüncü** bölümde, ‘soyut’ ve ‘soyutlama’ kavramlarına yer verilmiş, her iki kavramın anlam farklılığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Soyut ve soyutlama kavramlarıyla birlikte bu kavramların nesne ve gerçeklikle olan ilişkileri ve algı konusu resim ve fotoğraf sanatları karşılaştırılarak ele alınmıştır. Soyut ve soyutlama kavramlarının gerçeklikle ve nesneyle ilişkisini ortaya koyan felsefi kuramlar doğrultusunda fotoğraf sanatında bu kavramların nasıl anlamlandırıldığı araştırılmıştır. Fotoğrafın nesne ile olan ayrılmaz bağı sebebi ile ‘fotoğrafik soyutlama’ teriminin kullanılması daha uygun bulunmuşken, fotoğrafik soyutlama eylemi sonucunda ortaya çıkan sanat yapıtının niteliğiyle birlikte adlandırılmasında ‘soyut fotoğraf’ terimi kullanılmıştır.

**Dördüncü** bölümde, fotoğraf tarihi içerisinde fotoğrafik soyutlamanın tarihsel gelişimi saptanmaya çalışılmıştır. Bu saptama oluşturulurken fotoğraf sanatçısının bilinçli bir soyut form oluşturma amacı taşıyıp taşımadığı dikkate alınmıştır. Fotoğrafik soyutlama çabasında olan fotoğrafçılara başlıca eserlerinden örneklerle birlikte yer verilmiştir. Ayrıca sanatçıları fotoğrafik soyutlamaya iten sebepler, dönemsel sosyo-kültürel ve siyasal ortam bağlamında da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Beşinci** bölümde, fotoğrafın resim sanatındaki soyutlaşmaya etkileri araştırılmış; fotoğrafın ortaya çıkması ile ressamın soyut resime yönelmesi arasındaki sebep sonuç ilişkisi ortaya konulmuştur.

**Altıncı** bölümde, fotoğrafik soyutlamanın belirgin bir şekilde yer bulduğu ve resim sanatıyla belirgin bir şekilde iletişim kurduğu bazı sanat akımlarına ayrıntılı biçimde yer verilirken, biçimsel ve içeriksel ilişkilerin kurulmadığı akımlardan söz edilmemiştir.

**Yedinci** bölümde, Türk Sanat Tarihinde fotoğrafik soyutlamanın yeri belirlenmeye çalışılmış, fotoğraflarında soyut görüntüler elde etmeye çalışan Türk fotoğrafçılarına

kronolojik sıra ile yer verilmiştir. Bu sanatçılar konu bütünlüğünün korunması amacı ile sadece fotoğrafik soyutlama çalışmaları doğrultusunda ele alınmıştır.

**Sekizinci** bölümde, fotoğrafik soyutlamalarında resimsel etkiler elde etmeye çalışan sanatçı Zeynep Seda OĞURTANI'nın fotoğraflarına yer verilmiş ve çalışmaları, teknik ve estetik yönden ele alınmıştır.

## 2. FOTOĞRAFIN BELİRLEYİCİ ÖZELLİKLERİ

Fotoğraf doğrudan teknoloji ile ilgilidir. Fotoğraf elde edebilmek için karmaşık teknik süreçler gerekir. Fotoğraf gibi diğer resmetme teknikleri de teknoloji ile ilgilidir. İ.Ö.30.000 tarihinde mağara duvarına yapılan resimlerde dahi bir teknoloji kullanılmıştır. Çizerek, boyayarak ya da kazıyarak yapılan bu resimlerde, çizmek ve kazımak için fosilleşmiş maddeler ve kaya parçaları; boyamak için renk veren doğal malzemeler ve killeri kullanılmıştır. Yüzey üzerine resmederken kullanılan kalemler, fırçalar, kesici ve oyucu araçlar ise farklı teknolojilerdir. (Kılıç, 2011)

Yüzey üzerine resmetmek denildiğinde, insan eli ve el marifeti ile kullanılan teknolojiler söz konusudur. Çizerek, boyayarak ve kazıyarak resmetme tekniklerinde insan eli kullandığı teknolojileri yönlendirir. Oysa fotoğraf teknolojisi çok farklıdır. Fotoğraf aygıtı yani fotoğraf makinesi ile üretilir. Fotoğraf makinesi bir alet değil, mekanik sistemlerden oluşan bir makinedir. Fotoğrafın karmaşık teknolojisi bu makine ile başlar. Fotoğraf makinesi mekanik bir teknoloji olarak fotoğrafçının gözünün önünde yer alır ve elle yönlendirilerek de kendiliğinden yüzey üzerine resmeder. Fotoğraf makinesi resmetmeyi, insan elinin gücünden kurtarmıştır. (Kılıç, 2011)

İletişim kurucusu Marshall McLuhan (1911-1980) “İletişim Araçlarını Anlama” (1964) adlı çalışmasında iletişim araçlarının insan uzuvlarının uzantısı olduğunu öne sürmüştür. Demiryolunun ayaklarımızın, telefonun konuşma sistemimizin teknolojik bir uzantısı olduğu gibi fotoğraf makinesi de insan gözünün bir uzantısıdır. Fotoğraf makinesi ve onun gelişen teknolojisi ile insan yakın çevresindeki ya da uzağındaki nesnelere, hatta çıplak gözle göremediği nesnelere görmekle kalmamış onları yüzey üzerine resmetmeye de başlamıştır. (Kılıç, 2011)

*“László Moholy-Nagy (1895-1946) özellikle sanatçıların, insan zihnini doğal olmayan bir şekilde uyarıcı mekanik aletlerin kısırlaştırıcılığından korktuklarını söylerken, sanatçıların mekanik aygıtların sanatı taşıyacağından korktuklarını da vurgular. Moholy-Nagy, “Bu korku temelsizdir.” derken, sanatın asıl yani temel gereklerinin mekanik ve teknik aygıtlar olduğunu belirtir.”* (Kılıç, 2011)

Fotoğraf makinesi bir tür fenere benzer. Fener ne tarafa yöneltilirse o bölgeyi aydınlatır. Fener ışığı, var olan nesnelere görülebilir hale getirir. Fotoğraf makinesi optikle bakar. Optik, fener gibi neyi gösterirse fotoğrafçı onu yüzey üzerine kaydeder. Fotoğrafçının fotoğraf makinesinden bakışı optiğin verdiğiyle sınırlıdır. Çıplak gözle görülenden farklı olan bu görme biçimine ‘optik bakış’ denir. (Kılıç, 2011)

*“Dönemin düşünürlerinden Walter Benjamin, fotoğrafı yeni bir görme biçimi olarak değerlendirir. Bu görme biçimi Benjamin’e göre optik-biliçdışı bir olgudur. Geleneksel bakıştan farklı olan fotoğraf, makine yoluyla yeni bir görme biçimi olan optik bakışı yaratmıştır.”* (Kılıç, 2011)

Fotoğrafın ortaya çıktığı ve yaygınlaşmaya başladığı dönem ‘modernleşme’ olarak adlandırılır. Modernleşmenin sanatla ilişkisi ise modernizmdir. Modernizm klasik olanı reddeder. Bu anlamda fotoğraf da modernizmi temsil eder. (Kılıç, 2011)

*“László Moholy-Nagy’e göre yüzyıllardan beri ressamlar tarafından beynimize kazınmış olan geleneksel yapı sona erecektir. Modernleşmenin oluşturduğu değişim, 1970’lerden başlayarak 1980’lerden sonra yeni bir döneme girmiştir. Bu yeni dönem postmodernizmdir. (...) Postmodernizmde toplumsal yaşamda zaman ve mekan algılaması değişmiştir. Sanat eseri ya da bir metin üretilirken sıkı ilişki düzeni koparılmıştır. Bunun yerine yeni ilişkiler kurulmuştur. Fotoğraf açısından gerçek önemli bir durum değildir. Kurgusal yapı, simülasyonlar, kopyalayarak çoğaltmada önemlidir.”* (Kılıç, 2011)

Fotoğraf ilk bulunduğu günden beri bir “çoğaltım teknolojisi”dir. Her fotoğraf, o fotoğrafa konu olan nesnelere görüntülerinin kağıt üzerinde yeniden üretilerek çoğaltılmasıdır. Fotoğrafın teknolojisi değişip gelişmesine rağmen çoğaltma aracı olma özelliği değişmemiştir. (Kılıç, 2007)

Fotoğrafın bir diğer özelliği de “anı ebedileştirmesi”dir. Fotoğraf, yaşamın içinden, bir kez daha yaşanması olanaksız bir anı çekip alarak sonsuzlaştırır. Fotoğrafi çeken kişi bunu yaparken de çevresinde gördüklerini kendine göre seçer. (Kılıç, 2007)

Bir fotoğrafta gördüklerimiz, o fotoğrafı çeken kişinin seçtikleridir. Fotoğraf çeken kişi, çevresinde gördükleri içinden bir bölümü seçer, ayırır ve o seçip ayırdığı şeyin fotoğrafını çeker. Her fotoğraf yaşam içinde “seçilen detay”ı temsil eder. Bu seçilen detay bir anın detayıdır. (Kılıç, 2007)

Fotoğraf “mekanı ve zamanı farklılaştırır”. Optiğin ve karanlık odanın ya da sayısal fotoğraf işleme tekniklerinin sağladıklarıyla fotoğraf gerçek mekanı farklılaştırır ve kendi zaman boyutunu yaratır. Bir nesnenin fotoğrafını çeken kişi, bilerek ya da bilmeyerek nesneyi fotoğrafta gerçeğinden farklı bir mekan boyutuyla sunar. Bir fotoğraf içinde yer alan her nesne, fiziksel gerçeğinden farklı olarak görülür. Nesnelere fotoğrafta yeni bir mekan boyutuyla ortaya çıkar, bunu fotoğrafı çeken kişi belirler. Fotoğraf kendi zaman boyutunu da yaratır. Her fotoğrafta hissedilen zaman o fotoğrafın çekildiği zaman değil, fotoğrafçının hissettirdiği zamandır. (Kılıç, 2007 ve 2009)

Fotoğraf ister sanatsal, ister belgesel kaygılarla çekilmiş olsun değişmeyen yargı şudur: “İyi fotoğraf, kötü fotoğraf”. İyi fotoğraf elde edebilmek için üç temel konuyu bilmek gerekir. Bunlar “teknik, ışık ve görmek”tir. Fotoğrafı çekilecek olan konunun iyi fotoğraflanması, bu temel bilgilerin iyi uygulanmasına bağlıdır.

Fotoğraf, bir makinenin ürünü olduğu için, fotoğraf çeken kişi ilk önce teknik bir süreçle karşılaşır. Bu teknik süreç, fotoğraf makinesiyle başlayıp, karanlık oda ya da sayısal fotoğraf işleme teknikleri ile devam eder. (Kılıç,2007)

Fotoğraf, ışıkla resmetme tekniğidir. Işık fotoğrafın yapısal ögesidir. Bir nesnenin fotoğrafının çekilebilmesi için o nesnenin üzerinden yansıyan bir ışığın olması gerekir.

İyi fotoğraf elde edebilmenin üçüncü temel konusunun “görmek” olduğunu söylemiştik. Görmek ile bakmak farklı anlamlar taşırlar. Her insan gözleri açık kaldığı süre içinde sürekli bakar. Fakat buradan, bakılan her şeyin, her anın görüldüğü anlamı çıkmaz. Görmek farkına varmaktır. Bakmak fiziksel bir eylem, görmek ise kültürel bir olgudur. Fotoğrafçılık açısından görmek denildiğinde anlamlı bir göz anlaşılır. Görmek fiziksel bir süreç sonucunda ortaya çıkmasına rağmen tamamen zihinsel bir süreçtir. Bir fotoğrafın iyi



fotoğraf olabilmesi için fotoğrafçının anlamlı bir gözle görmesi, tekniği ortamın ışığı ile birleştirebilmesi gerekir. (Kılıç, 2007 ve 2009)

### 3. SOYUT, SOYUTLAMA ve FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA KAVRAMLARI

‘Soyut’ kelimesinin Türl Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığı şu şekilde geçmektedir: “Varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı, abstre.” ‘Soyutlama’ ise şu şekilde tanımlanır: “Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikle ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon.”

‘Soyut’, nesnelerin, olayların, olguların kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfattır. Bütünün bilgisi anlamına gelen ‘somut’un karşıtı olarak kullanılır ve sınırlı, eksik, bütünleşmemiş bilgi anlamına gelir. ‘Soyut’, konusunu nesnel gerçeklikten alır; nesnel gerçekliğin belli bir parçasını düşüncede yansıtır. Piet Mondrian da “Soyut sanat, şeylerin doğal görünümüne karşıdır ama genel olarak bilindiği gibi doğaya karşı değildir” der. (Keser, 2009)

‘Soyutlama’ ise biçim bozmadır. Ele alınan konunun biçimsel olarak gerçekliğinden uzaklaştırılmasıdır. Soyutlama işlemi soyutla somut arasında bir yerdedir, nesnel gerçeklikle bağını tamamen koparmaz. *Nesnenin gerçekliğine ilişkin belirtiler yakalamak olasıdır.* ‘Soyutlama’ başka bir tanıma göre de, *deneyimin içeriğindeki bir öğeyi yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden yalıtarak tek başına düşünme eylemidir. Bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini ele alma işlemi; gerçekte ayrılmayanı düşüncede ayırmaktır.* (Keser, 2009)

Resim sanatında değiştirme ve yeniden organize etme gereksinimi ‘soyut’ ve ‘soyutlama’ eğilimleriyle gerçekleştirilir. Bu anlamda ortaya konulan görsel uygulamaların yarattığı niteliklere ‘soyut’ ya da ‘soyutlama’ adı verilir. Soyutun biçimlendirme araçları hiç bir somut ilgiyi kendisine biçimlendirme nesnesi olarak seçmez; oysa soyutlamanın biçimlendirme nesnesi somut olanın kendisinden hareket eder. (Özderin, 2003)

Soyutlama, nesne ve doğa görüntülerini temel alan, doğa ve nesne görüntülerinin yorumlanmasına dayanan görsel bir tasvir işlemidir. Soyutlama eğiliminin temelinde nesne ve doğa biçimlerinin yapı ve görüntü özelliklerinin değiştirilmesi istemi yatmaktadır.

Soyutlamanın resimsel tasviri görüntü özelliklerinin, yapılarının yeniden ele alınarak değiştirilmesi esasına dayanır. (Özderin, 2003)

Soyutlamanın temelinde kendisinden hareket edilecek bir materyal olma anlayışı yatar. Biçim verici tinsellik bu anlayıştan hareket ederek resimsel yorumu ortaya koyar. Soyutlamada yapı ve görüntü özellikleri değiştirilirken elde edilecek bütün sonuçlar, kendisinden hareket edilen doğa biçimi ya da nesnenin esas nitelikleriyle ilgili bir takım belirti ve bilgileri taşımak zorundadır. Resmedilen biçim, resmedilenin varolan yapısının bir yansıması veya yorumu olarak kompozisyon haline çevrilir. Dolayısıyla bu kompozisyonun biçimi, kendisine materyal olarak edindiği nesnenin biçim temelini doğrudan üstlenir. Yani bilinmeyen bir gösterge unsurunun zihinsel, biçimsel uğraşlarla yeniden yaratılması gibi bir olasılık söz konusu değildir. (Özderin, 2003)

Bilinmeyen biliniyor, görünmeyen görülür hale getirilmesinde harcanan yaratıcı biçimlendirmenin çabası daha çok soyutun, hiç bir somut ilgiyi kendisine biçimlendirme nesnesi olarak seçmediği biçim anlayışında ortaya çıkar. Soyut ve soyutlama arasındaki temel fark budur. (Özderin, 2003)

‘Soyut sanat’, ‘abstre sanat’ olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. ‘Non-objektif’ ya da ‘non-figüratif’ sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008)

Soyut sanatın nesne ile ilişkisini Wilhelm Worringer’in “Soyutlama ve Özdeşleşim” isimli kitabında bulabiliriz. Worringer, tüm sanat yaratmaları için iki kavram tanımlar. Bu kavramlar iki temel içtepiyi ve iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı ‘özdeşleşim’ (Einfühlung) içtepisi, diğeri de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışının dayandığı ‘soyutlama’ (Abstraktion) içtepisidir. Özdeşleşim kavramı ile doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat usullerini açıklar. Özdeşleşimde insan, kendi varlığının dışında bulunan objelere

yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Bu süreç içinde yani, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından estetik haz doğar. (Tunalı, 2008)

Minor White, *“Fotoğrafçının yaratırken... fotoğraf ararkenki ruh hali, boş bir kağıda benzer. Fotoğrafçı kendini, baktığı her şeye yansıtır, daha çok bilmek ve kendini daha iyi hissetmek için baktığı her şeyle özdeşleşir.”* (Sontag, 2005) derken, fotoğrafta özdeşleşim kavramını dile getirmiştir.

Worringer, özdeşleşim kavramını Theodor Lipps'ten almıştır fakat Lipps'in tüm sanat yaratmalarına uyguladığı özdeşleşim içtepesinin, sadece natüralist sanat yaratmalarına uygulanacağını söyler. Anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleşim kavramı ile açıklanamazlar, ancak 'soyut' kavramı ile açıklanabilirler. Bu durumda soyut sanat kavramı özdeşleşim ile açıklanamadığına göre soyut sanatı açıklayacak başka bir kavrama gereksinme vardır. Bu kavramı Worringer 'soyutlama' içtepesinde bulur. (Tunalı, 2008)

Buna göre iki içtepe vardır: Özdeşleşim ve soyutlama içtepleri. Bunlara karşılık olan da iki üslup vardır: Natüralizm ve soyut üslup. Natüralist üslup ile özdeşleşim arasında, insan süjesi ile doğa varlığı arasında kurulan mutlu bir ilgi olduğundan bahsettik. Soyutlama içtepesi açısından insan ile doğa arasında nasıl bir ilginin olduğu sorusu karşısında Tunalı bu ilginin kaynağının insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğun ve tinsel korkunun yeraldığını söyler. İnsan, huzuru sanat ve sanat eserlerinde bulur ancak sanatta huzur ve güven bulma olanağı, artık özdeşleşimde olduğu gibi dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir; tersine her bir nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu huzur noktası keyfi ve tesadüfi olan her şeyi sanatta 'mutlak' değerlere götürmekle elde edilir. Bu mutlak değerler, gerçek yaşamın dışında soyut biçimler dünyasında, soyut sanatta kavranabilir.

İnsanı bu kavrayışa ulaştıran nedenleri ise şöyle açıklar: İlkel toplumlarda insanlar, dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik karşısında, evren hakkındaki

bilgilerinin yetersizliğinden ötürü duydukları korku nedeniyle güvenilecek, huzur dolu bir yer ararlar. Bu huzur noktasını da soyut sanatta bulurlar. Soyut sanat biçimlerinde buldukları bu değişmez, mutlak düzen, onları empirik dünyanın değişmelerinden ve belirsizliklerinden kaçıp, soyut sanatın değişmez biçimlerinde huzur duymaya götürür. (Tunalı, 2008)

İlkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar evren hakkında yeterince bilgi sahibi oldukları için başka nedenden soyut sanata giderler. Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni felsefi bir kavram olan 'kendiliğinden şey' kavramında bulur. *"İnsan zekası binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu yeniden uyanır. Ama, daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, 'içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını' maja'nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olan şeyi (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır."* Bu yitiklik ve çaresizlikten kurtulmak için mutlak, kendi başına varlığa ulaşmak ister. Bunun olanağını da soyut sanatta bulur. (Tunalı, 2008)

Worringer soyut sanatı bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklar. Soyutlama içtepisi ilkelde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürürken, uygar insanda bu içtepi, bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Buna göre soyut sanat özü gereği metafizik bir sanattır. (Tunalı, 2008)

Sanat ve film kuramcısı aynı zamanda da algı psikoloğu olan Rudolf Arnheim (1904-2007) geleneksel düşünceye göre soyutlamanın "doğrudan deneyimsel bir geri çekilme" olduğunu söyler: *"Geleneksel düşünceye göre soyutlama, doğrudan deneyimden bir geri çekilmedir. Bu görüş, algı ile düşünme arasında bir ikilik olduğunu varsayar: İnsan sadece tikelleri algılar, fakat genellikler halinde düşünür ve bu yüzden de, düşünmek için zihnin algısal malzemedan temizlenmesi gerekir. Soyutlamanın bu işlevi yerine getirdiği varsayılmaktadır."* (Arnheim, 2012)

Bu yaklaşım karşısında, algı ve düşünmenin birbirleri olmadan yapamayacaklarına dikkat çeker. Soyutlamanın algı ve düşünme arasındaki bir halka olduğunu; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliği olduğunu söyler ve Kant'a değinir: Soyutlama olmadan görme yetisi kördür, görme yetisi olmadan soyutlama boştur. Soyutlamanın doğrudan deneyimden bir geri çekilmeyi gerektirdiği yönündeki kavrayış, üretken düşünmenin gerçeklikle ilgili tavrının yanlış sunulmasına yol açmaktadır. Tümüyle soyut düşünme yeteneği göstermek için, içinde bulunduğumuz hayat koşullarına aldırılmamız, karşı gelmemiz, ters düşmemiz gerekir. (Arnheim, 2012)

Soyutlamayı geri çekilme olarak tanımlamanın, felsefecilerin, bilimcilerin ve sanatçıların pratiklerine yanlış bir açıklama getirmek anlamına geldiğini savunur. Worringer'in soyut sanat üsluplarını, dış gerçeklikten bir kaçış ifadesi olarak tanımlama çabasını bu savunusuna örnek gösterir. *“Worringer'in değerli katkısı, Mısır, arkaik Grek, Afrika ya da Doğu'nun eski sanat üsluplarının ve daha doğrusu modern Avrupa sanatının, doğayı betimlemeye yönelik kusurlu çabalar olarak görülmesini reddetmekti. Worringer bu üsluplara kendilerine özgü olumlu bir estetik amaç atfetmişti. Fakat bu çok yaralı atf, biri doğalcı sanata varan, doğaya karşı güvenli bir yaklaşım, diğeryise stilize sanatın basitleştirilmiş şekillerine varan, doğanın ürkütücü irrasyonelliğinden kaçış arasındaki ayrıma dayanıyordu. Yani Worringer sanatsal biçimin soyut niteliğini bir geri çekilme tavrına bağlamıştı. Soyutlama, duyuların sunduğu ve doğalcı sanatın bağrına bastığı karmaşıklaktan koruyan bir sığınağa dönüşmüştü.”* sözleriyle Worringer'in yaklaşımına değinerek, bu yaklaşımın soyutlamayı içeren sanat ile içermeyen sanat arasında zararlı bir kuramsal bölünmeye yol açtığını söyler. Worringer'in, soyutlamayı meşru bir sanat aracı olarak tesis etmesine kaşın, doğayla ilişkisi ne olursa olsun, herhangi bir sanat açısından soyutlamanın vazgeçilmez olduğunu görmeyi başaramadığını belirtir. (Arnheim, 2012)

*“Zira estetik üzerine yapılan tartışmalar sanatın amacının “deneyimlerimizin önemli bir bölümünü gerçek yaşamdan ayırarak tam bir uyum içerisinde soyutlamak” olduğuna işaret etmiştir.”* (Buyan, 2013)

Worringer'in “Soyutlama ve Özdeşleyim” adlı doktora tezinin 1906'da, Picasso'nun “Avignonlu Kızlar” resminin de 1907'de peş peşe doğması gibi, çağdaş soyut sanatın

temsilcisi ve kuramcısı Wassily Kandinsky'nin soyut sanat üzerine düşüncelerini geliştirdiği “Sanatta Tinsellik Üzerine” ile fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl'in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği “Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler” adlı kitabının aynı yıllar içinde yayınlanması da (1912-1913) rastlantıdan ötedir. (Tunalı, 2008)

Husserl'in fenomenoloji felsefesine göre, karşımızda durduğunu söylediğimiz fiziksel nesne ve ona ilişkin bilgilerimiz, o nesneden duyularımız aracılığıyla bize verilen şeyler değil, bilincimizin o nesneyi o şekilde kurmasıdır. Bu açıdan, bilinç bir ‘nesne görevi’ yapmakta, kendisini nesneymiş gibi sunmaktadır. Bilincin bir nesneye yönelmesi ise, aslında bizzat, kendisine yönelmesi demektir. Husserl bizim dışımızda var olan, gözlerimizle gördüğümüz nesnelere dünyasını inkar etmez fakat onlara ilişkin bilgilerin mutlaklığından şüphe duyar. (Tunalı, 2008)

Soyut, soyutlama kavramlarını açıkladıktan ve soyutlamanın nesneyle olan ilişkisini ortaya koyduktan sonra fotoğrafik soyutlamanın tanımını yapabiliriz.

*“Bir fotoğraf gerçeklikten bir biçimde soyutlanmışsa –çıkış ya da uzaklaşmışsa- soyut diye tanımlanabilir. (Fotoğrafçılığın tümüyle bir soyutlama süreci olduğu konusunda bir felsefi tartışma vardır). Soyut fotoğrafın iki biçimi ayırt edilir: temsili olmayan soyutlama ve gerçekçi soyutlama. Temsili olmayan görüntüler yalnızca renk ya da geometriye dayanır; hatta bunlar mercek kullanmadan da elde edilebilir ve bir fotoğraf aracının (örneğin bir fotogramın ya da ışığa duyarlı kağıdın) doğrudan işlenmesinin ürünü olabilir. Gerçekçi soyutlama ise gerçek dünyadaki nesne ve yerlerin fotoğrafla alışılmadık bir biçimde temsil edilmesidir. Fotoğrafa kaynak olan şey genellikle tanınmayacak haldedir.”* (Präkel,2012)

Fotoğrafik soyutlama, görüntünün gerçeklikten soyutlanmasına dayanıyorsa, fotoğrafın ‘gerçeklik’ ile olan ilgisinin de ortaya konulması gerekir.

*“‘Gerçek’, ideal, koşullu, potansiyel ya da mümkün olana karşıt olarak, fiili, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir var oluşa sahip olan; kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay veya fanteziye karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan*

*için kullanılan nitelemedir. ‘Gerçeklik’ ise en genel anlamı içinde dış dünyada nesnel bir var oluşa sahip olan valıkların tümü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan herşeydir.” Yani günlük kullanımdaki anlamıyla “var olan herşey” gerçekliktir. (Cevizci, 2012)*

‘Gerçek’, ‘gerçeklik’ ve ‘hakiki’, ‘hakikat’ anlamları birbirleriyle sıklıkla karıştırılırlar, oysa ki birbirlerinden farklı anlamları vardır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır. Hakikat (doğruluk) ise gerçeğin bilinçteki yansımasıdır, dilde olan bir doğruluk fonksiyonudur; gerçekten var olanı olduğu şekliyle ifade eden önerme ya da bilginin bir özelliğidir. (Cevizci, 2012)

*İnsan valığının kendisini çevreleyen, dış dünyadan duyu organları aracılığıyla edindiği malumata ise “algı” denir.” (Cevizci, 2012)*

Gerçekler, fotoğraf çekene göre farklılık gösterir. Merceğin önündeki gerçek, arkasındakinin gerçeğinden daha gerçektir. Mercek, önündeki fotoğraflarda kendi gerçeğini ararken, arkasındaki de kendi gerçekliğini arar. Burada önemli olan kameranın ne kadar gelişmiş olduğu değil, fotoğrafçıyı harekete geçiren içsel tepisi ve içinde bulunduğu etkilenme ortamıdır. Bu ressamlar için de böyledir. Picasso’ya, neden nesnelere oldukları gibi çizmediğini soranlara; Picasso “Zaten nesnelere oldukları gibi değillerdir.” cevabını vermiştir. (Ökten, 2012)

*“Gözlerimiz en baskın duyu organlarımızdır. Dış dünyayla etkileşim içeren işlerimizin çoğunu gözlerimiz yoluyla yaparız. Beynimizin yarısından fazlası görsel işlemlere ayrılmıştır. (...) Tüm bu işlevlerin yardımıyla görsel sistemimizin yarattığı algı o kadar güçlüdür ki, pürüzsüz ve lekesiz bir pencereden dışarı baktığımızı sanırız. Oysa tüm yanılsamaların en büyüğü budur: ne gözlerimiz dışarıya açılan bir pencere, ne de gördüğümüz şey, gerçek dünyanın kendisidir; gördüğümüz dünya yalnızca gerçek dünyanın görsel sistemimiz tarafından yaratılmış olan bir görüntüsüdür.” (Alıcı, 2013)*

Elbette bizim dışımızda gerçek bir dünya vardır. Ancak gerçek sandığımız şey, bu dünyadan bize ulaşan dolaylı bilgilerdir. Örneğin önümüzde duran bir nesneye baktığımızda gördüğümüz şey, nesnenin kendisi değil, beynimiz tarafından yaratılan



görüntüsüdür. Yani algı beyinde oluşur ve algılanan şey de nesnenin kendisi değil, bu nesneden gelen bilgilere dayanarak, beynin kendi oluşturduğu bir simülasyondur. Beyin bu simülasyonu oluşturmak için sadece gözlerden değil, tüm duyu organlarından gelen bilgilerden ve hatta belleğinde depoladığı deneyimlerinden yararlanır. (Alicı, 2013)

Bu noktada resim ile algı ilişkisini ortaya koyabilmek için Maurice Merleau-Ponty'nin, felsefesiyle resim sanatı üzerine görüşlerinin çakıştığı bir felsefe metni olan “Göz ve Tin” adlı eserine bakmak gerekir. Maurice Merleau-Ponty'nin sanat kuramı algı fenomenolojisi olarak bilinir. Ona göre resim sanatı güzellikle ilgili değil, hakikatle ilgilidir. Hakikati görüşe sunarak hakikat hakkında bilgi verir. Resim şeylerin özlerinin görünüşüne götürür bizi. Ona göre resim taklit değildir, resim bilimin yaptığı gibi şeyleri bilince sunmaz; resim şeyleri dolaysız bedensel olarak algı dünyasında oldukları haliyle bize sunar. (Taşdelen ve Yazıcı, 2012)

*“Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden bu ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür. Dikkatsiz izleyiciye perspektif hatalar varmış izlenimi verirler; oysa dikkatle bakanlara duyumsattıkları dünya, iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakışımızın uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünyadır.”* (Merleau-Ponty, 2010)

*“Ağaçların kokusunu resmedebilmek gerek derdi Cézanne. (...) Şeyler karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesnelere değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur. (...) Nesnelere ilişkimiz mesafeli değildir, her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, tatlı olur, düşmanca olur, bize karşı koyar...); tersi de geçerlidir, bu nesnelere sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların simgeleri gibi yaşarlar içimizde.*

*İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana.(...) Ressam şeylerin “haresini” yansıtmalı derken Cézanne’ın demek istediği de budur.” ( Merleau-Ponty, 2010)*

*“İnsanla şeyler arasında mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı saf bir zeka gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alıkoyan başdöndürücü bir içli dışlılık var.” ( Merleau-Ponty, 2010)*

*“Göz, dünyayı görür, ve dünyada tablo olmak için eksik olanı, ve palette tablonun beklediği rengi; ve bitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür, ve başkalarının tablolarını, başkalarının başka eksikliklere yanıtlarını görür. Bir dilin ya da yalnızca o dilin sözcük dağacığının ve söz kuruluşlarının olası kullanımlarının sınırlayıcı bir envanteri yapılamayacağı gibi, görünürü sınırlayıcı bir envanter de yapılamaz. Kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri verendir. Hangi uygarlıkta doğarsa doğsun, hangi inançlarla, hangi konularla, hangi düşüncelerle, hangi törenlerle çevrelense çevrelensin ve başka bir şeye adanmış görüldüğünde bile, Lascaux’dan günümüze dek, saf ya da saf değil, figüratif ya da değil, görünürlüğün bilmecesinden başka bir şey değildir resmin kutsadığı.*

*Burada söylediğimiz, belli bir şeye varıyor: Ressamın dünyası görünür –sadece görünür- bir dünyadır, neredeyse çılgın bir dünya, çünkü tamdır, ancak kısmi olmakla beraber.” (Merleau-Ponty, 2012)*

*“Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmanın bütün bu nesnelere tam olarak gerçek varlıklar değildir: Onların, hayaletler gibi, yalnızca görsel bir varoluşu bulunur. Hatta onlar alışlagelmiş görüşün eşiğindedirler ancak, alışlageldiği şekilde görülmemektedirler. Ressamın bakışı onlara, aniden bir şeyin, ve bu şeyin, olmasını sağlamak için, bu dünya tilsimini meydana getirmek için, bize görünürü göstermek için nasıl etkili olduklarını sormaktadır.” (Merleau-Ponty, 2012)*

Fotoğraf ile resmi karşılaştırdığımızda, fotoğrafın resim karşısındaki gücü onun gerçeklik ile kurduğu ilişkisindedir. Fotoğraf makinesi ile yapılan iş, gerçeklikle hayal gücünü

birleştirir. Fotoğraf, zengin bir anlatım dili olmasının yanı sıra geręeklięi de ortaya koyar. “Fotoğraf geręeęin mekanik aracılık ile yeniden sunumudur” dense de, fotoğraf geręekleri kaydederken, fotoğrafı çeken kişinin alt yapı birikiminin sonucu olan, kişisel görüşü de kadrajın içindedir. (Ertan, 2009)

Resim ve fotoğraf, farklı tekniklerin uygulanması sonucunda ortaya çıkan sanatsal nesnelere ve kompozisyonu oluşturan unsurlar her ikisinin de ortak noktasıdır. Yani kompozisyonu oluşturan renk, leke, çizgi gibi unsurlar hem fotoğrafta hem de resimde yer alır. Doğaya ilişkin nesnel geręeęe ait yaratmalarda, resim uygulaması ile fotoğraf uygulamasında farklı teknikler kullanılarak ortaya çıkan biçimler, uygulanan tekniğe bağlı olarak farklılıklar gösterse de her ikisinde de soyuta ulaşmanın temel gereği hayalleri zorlamaktır. Fakat fotoğrafın teknik zorunluluğu gereği objektifin önünde nesnel geręekliklerin olması gerekir. Ancak soyut fotoğrafta nesnel geręeklięe ilişkin hatırlatıcı hiçbir Şeyin olmaması gerekmektedir. Bu durum nesnellikten kaçış olarak değerlendirilebilir. Soyut yaklaşımı tercih eden fotoğrafçı, vizörün arkasına geçtiğinde kadrajın içerisinde, kompozisyon, leke ya da renk hangi değeri belirlediyse onu üretmeye çalışır. Bu çalışması sırasında nesnel geręeklikten hareket eder. Fotoğrafçı her ne kadar nesnel geręeklięe bağlı olsa da, kullandığı teknikle soyut görüntüler oluşturur. Soyut fotoğraflara bakıldığında herhangi bir mesaj ya da imgenin varlığından söz edilemez. Soyut fotoğraflarda esas olan, renk, biçim, denge gibi unsurların oluşturduğu kompozisyonur dolayısıyla fotoğrafa bakan kişi “ne anlatmaya çalışılmış” sorusuna asla yanıt bulamaz. (Özand, 2013)

“Fotoğraf ile resmi karşılaştırdığımızda, fotoğrafın resim karşısındaki gücü onun geręeklik ile kurduğu ilişkisindedir.” denilmişti. Aslında bu ilişki fotoğrafik soyutlama söz konusu olduğunda beraberinde çelişkiler de getirir. Sanat açasından soyutlamanın vazgeçilmez olduğunu savunan Arnheim, film sanatını tarif ederken onu gözlerimiz ile algıladığımız geręeklik ile karşılaştırır. Filme sanatsal kaynaklarını sağlayan Şey algıladığımız geręeklikle olan farklılıklarıdır. Arnheim’ın ortaya koyduğu bu farklılıkların temel prensiplerinde; fotoğrafı sanat yapan soyutlama prensiplerini de bulabiliriz:

*“Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması prensibinde, peliküldeki görüntünün aslında gerçeğin iki boyutlu izdüşümünden ibaret olduğu gerçeğinden hareketle, gerçekte üç boyutlu olan cisimlerin iki boyutlu bir yüzeye yansıtılması sırasında kaybedilen derinlik bilgisi vurgulanmaktadır. Buna göre bir cismi doğru tanımlayabilmek için onun “ayırıcı niteliğini” görüyor olmak gerekir.”* (Erdikmen, 2013) İki boyutlu bir yüzeyde bir nesneyi tanımlayabilmek için ideal bir açı vardır. Fotoğraf makinesinin bu ideal açıyla yerleştirilmesiyle bir nesne tanınabilir olur ya da farklı bir deyişle, fotoğraf makinesinin bakış açısına göre nesne gerçeklikten koparılabilir.

“Azalan derinlik hissi prensibi, filmde üç boyut hissini azalmasına karşın tamamen yok olmamasına dayanır.” (Erdikmen, 2013) Mesafe, nesnelerin büyük ya da küçük görünmeleri açısından önemli bir ölçüttür. Görsel bir düzenlemede yakın olan nesnelere büyük, uzak olan nesnelere ise daha küçük olarak yer alır. Büyüklük-küçüklük karşılaştırması ile derinlik algısı yönlendirilebilir. (Altunay, 2009)

*“Renklerin yokluğu ve ışıklandırma prensibine göre siyah-beyaz film otomatik olarak gerçekliği stilize eder.”* Bir fotoğraf siyah-beyaz olarak çekildiğinde, renkler gerçeklikten ayrıştırıldığı için aslında soyut bir görüntü oluşur. (Erdikmen, 2013)

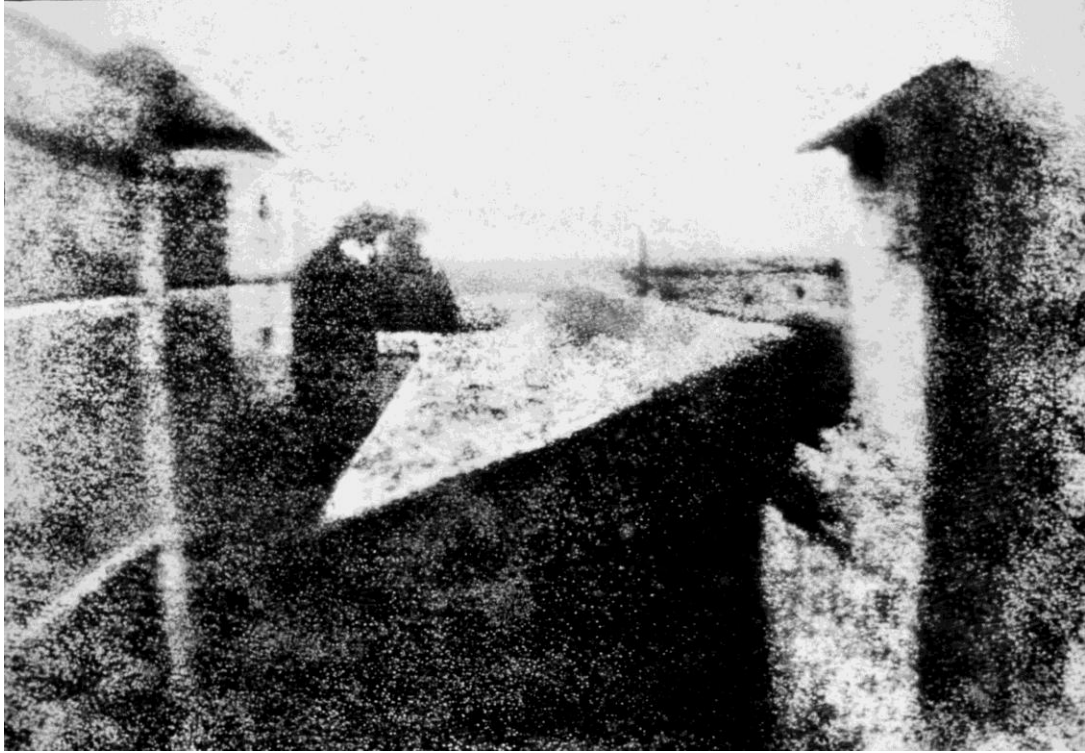
Arnheim’in diğer bir prensibi olan görüntünün sınırlandırılması ve nesneye olan uzaklık prensibi yani kadrajın sınırlayıcı etkisi ise, fotoğrafçıyı, gerçeğin sınırsızlığından seçmeler yapmaya zorlar. Fotoğraf makinesinin nesneye olan uzaklığı bu etkiyi artırır.

Arnheim’a göre, “mekanik yeniden üretimin bittiği, anlatım koşullarının nesneyi biçimlendirmeye hizmet ettiği yerde sanat başlar.” Fotoğrafın sanat olabilmesi için de doğayı mükemmel kopyalamanın peşinde koşmaması gerekir. (Erdikmen, 2013)

#### 4. FOTOĞRAFİK SOYUTLAMANIN GELİŞİMİ

Fotoğraf tarihinde, “soyut” olarak nitelendirilebilecek fotoğraflar iki ayrı açıdan incelenebilir. Bunlardan ilkinde, fotoğrafçının soyut fotoğraf ortaya çıkarma amacı yoktur. Tam tersine, görüntüyü en mükemmel ve gerçekçi haliyle yüzey üzerine kaydetme amacı vardır. Fakat kullanılan teknik sebebi ile ortaya çıkan fotoğraf, aslında soyut fotoğraftır. Diğerinde ise fotoğrafçının amacı, soyut fotoğraf yaratmaktır. Bu amaç ile çalışmalarını sürdürür, teknikler geliştirir ve sonuçta da “Soyut Fotoğraf” ortaya çıkarır.

Fotoğrafçının, soyut fotoğraf oluşturma niyetinde olup olmadığı dikkate alınmadığında, sadece kullanılan teknik sonucunda ortaya çıkan görüntünün “soyut fotoğraf” olarak tanımlanabiliyor olması baz alındığında, 1830’lar gibi erken dönemlerde soyut fotoğraf örnekleri bulunabilir. (Roger, 2005)



Resim 4.1. J.N.Niépce, “View from the Window at Le Gras”, 1827

Helyografi, 20.3 x 16.5 cm

Örneğin, Joseph Nicéphore Niépce'in (1765-1833), 1827 yılında, Le Gras köyünden birkaç binayı resmettiği ve ilk fotoğraf olarak kabul edilen helyografi levhasında, teknik yetersizlik sebebi ile soyut bir görüntü ortaya çıkmıştır (Kılıç vd., 2011). 20.3 x 16.5 cm boyutlarındaki bu helyografi levha, karanlık kutu içinde 8 saat pozlanmıştır, bu sebeple nesnelere net olarak belli değildir. Görüntü siyah ve beyazdan oluşur, gri tonları çok azdır; ışıklı alanlar beyaz bir leke, gölgede kalan alanlar ise siyah bir leke olarak görülür. (Kılıç, 2008). İlk fotoğraf olarak kabul edilen bu helyografi levha, tüm bu özelliklerinden ötürü aslında soyut bir görüntü ortaya çıkarmıştır. Fakat burada Niépce'in asıl amacı soyut bir fotoğraf elde etmek değil, görüntüyü gerçeğe en yakın haliyle ve en mükemmel şekliyle yüzey üzerine aktarabilmektir.

Erken dönemlerde görülen soyut fotoğraflar, daha iyi görüntü oluşturmak için uygulanması gereken tekniklerin ilkelerini ortaya koymak için bir görsel araştırma görevini üstlenmiştir. Yine erken dönem soyut fotoğraflarına örnek olarak, William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) kontak baskıları ve Étienne-Jules Marey'in (1830-1904) kronofotografaları verilebilir. (Roger, 2005)

Fakat, fotoğrafta bilinçli bir soyut form oluşturma 20.yüzyılın erken dönemlerine rastlar. Soyut fotoğraf, fotoğrafın belgesel yönüne karşı bir tepki ortaya koyar. Estetiğin içerikten, fotoğraf içindeki uyum ve dengenin de gerçeklikten daha önemli olduğu 1880'lerden 1930'lara kadar etkili olan "Pictorializm (Resimselcilik)" akımı ABD'de ortaya çıkar. Pictorialist'ler fotoğrafın kendi kuralları olduğunu ve güzel sanatların bir dalı olduğunu savunmuşlardır. (Urcan, 2010)

Amerika'da 1902'de Pictorialist akımın fotoğrafçılarından etkilenen Foto-Secession grubu kuruldu. Alfred Stieglitz'in kurucusu olduğu bu grupta, Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence Hudson White ve Alvin Langdon Coburn gibi sanatçılar yer aldı. (Urcan, 2010)

Alfred Stieglitz, “fotoğraflar fotoğraflara benzer” diyerek özetlediği ısrarcı görüşüyle, gerçekçi fotoğrafların soyut hale gelmelerini olanaklı kıldı. Stieglitz’in bu soyut sanata kayışı, Camera Works<sup>1</sup> abonelerini ve izleyici halkı çok şaşırttı.

Empresyonist ve soyut resimlere hayranlığını dile getiren Stieglitz, fotoğraflarıyla soyut resimlerdekilere benzer duygular uyandırmayı amaçlıyordu. Çalışmalarının çoğunda non-figüratif temalar vardır. Bu fotoğraflarda kompozisyonu oluşturan elemanlar, fiziksel varlığı olmayan kontrastlar, dokular ve biçimler gibi görünürler. Bütün fotoğrafları içsel düşüncelerini ifade eder. Stieglitz, “Fotoğraflarım içsel bir ihtiyaçtan; bir ruh deneyimi ihtiyacından doğmuştur.” der.

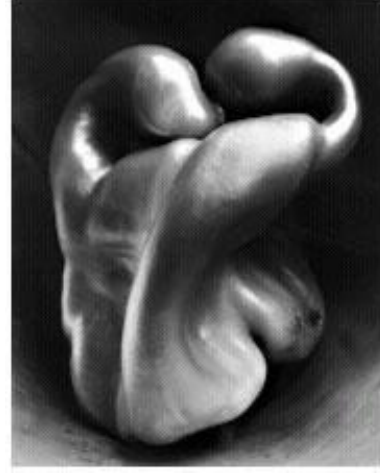
Aynı dönemde, fotoğrafın estetik olanaklarını zorlayarak kendisine özgü teknikler geliştiren önemli bir Amerikalı fotoğrafçı da Edward Weston’dur (1886-1958). Fotoğraf alanında yüksek öğrenim gören Weston, resimsel uslubu ile ürettiği portrelerle büyük başarı elde etti. 1920’lerde New York’da Stieglitz ile tanıştı. Daha keskin detaylar içeren, ancak soyut geometriye sahip fotoğraflar ilgisini çekmeye başladı. Sonraki yıllarda ona büyük ün sağlayan, fotoğraf tarihine damgasını vuran, kusursuz görüntülerden oluşan, yakın plan doğal formlar, çöller ve nü çalışmalarını üretti. Amacı çıplak gözle görülen herhangi bir formu, fotoğrafa özgü görsel dille yeni baştan yorumlamak, onu görünenin ötesine taşımaktı. (Kılıç vd. 2011)

---

<sup>1</sup> Camera Works: Alfred Stieglitz tarafından kurulan ve 1903-1917 tarihleri arasında yayınlanan, içinde yüksek baskı nitelikte fotogravürlerin yer aldığı ve fotoğrafın bir sanat olduğu iddiasını taşıyan, yılda dört kez yayınlanan fotoğraf dergisi. İlk sanat fotoğrafı dergisi. (Kılıç vd. 2011)



Resim 4.2. E. Weston, “Nude”, 1934  
Jelatin-gümüş baskı, 8.89 x 11.43 cm

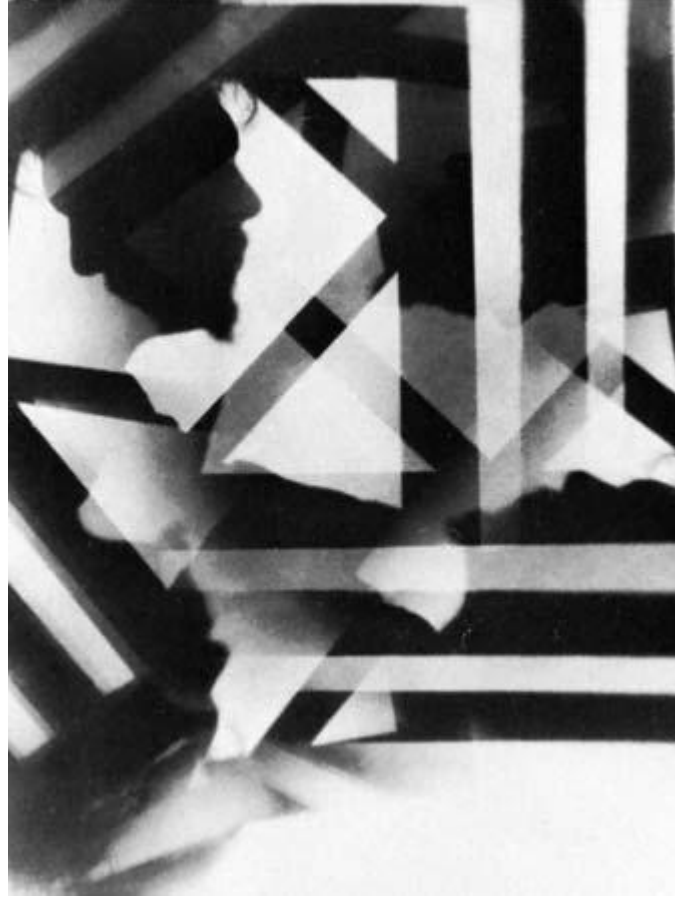


Resim 4.3. E. Weston, “Pepper”, 1930  
Jelatin-gümüş baskı, 24 x 19 cm

“Soyut Fotoğraf” kavramı ilk defa, soyut fotoğrafın babası kabul edilen Alvin Langdon Coburn’ın (1882-1966), 1916 tarihli “The Future of Pictorial Photography” adlı makalesinde geçer. Coburn bu makalesinde, nesnenin kendisine atıfta bulunan fotoğraflar yerine, nesnenin görüntüsünün altında yatan form ve yapıyı ortaya çıkaran ve fotoğrafın kendisinin sanat nesnesi haline geldiği bir sergi önerisinde bulunmuştur. Bu sergi gerçekleştirilmemiştir. Fakat Coburn, vortograflarıyla fotoğrafta sanatsal yeni formlar oluşturmaya devam etmiştir. (Roger, 2005)

Coburn’un çalışmaları, sembolik hareketlerden etkilendikçe soyuta doğru kaymıştır. Kurucusu şair Ezra Pound olan “Vortisistler (Vorticists)” gurubuna katılmıştır. “Ezra Pound Vortografi (Vortograph of Ezra Pound)” ve “İnşaat Halindeki Liverpool Katedrali (Liverpool Cathedral under Construction)” fotoğrafları vortograf tekniğiyle yaptığı soyut fotoğraflardır. (Mulligan,2011)





Resim 4.4. A.L.Coburn, “Vortograph of Ezra Pound”, 1917

Jelatin-gümüş baskı, 20.4 x 15.4 cm

Coburn’un, onsekiz tanesini Şubat 1917’de “London Camera Clup” da gösterime soktuğu, kamera ile nesne arasında üç tane aynanın yer aldığı bir cihaz ile oluşturduğu “vortograf (vortograph)” soyut fotoğrafları büyük sansasyona neden oldu. (Lenman,2005)

Soyut fotoğrafların yer aldığı ilk halka açık sergi, Erwin Quedenfeldt’in (1869-1948) “Doğal Biçimlerden Simetrik Desenler (Symmetrical Patterns from Natural Forms)” ismiyle 1914’de Köln’de yapıldı. (Roger, 2005)



Resim 4.5. C.Schad, “Schadograph”, 1919

Jelatin-gümüş baskı, 8.3 x 6 cm

1918’de Christian Schad (1894-1982) fotogramı geliştirdi ve buna “Schadograph” adını verdi. Fotogramı, Man Ray, El Lissitzky, Franz Roh ve László Moholy-Nagy gibi sanatçılar da yeni bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. 20.yüzyılın ilk yarısında, solarizasyon, çoklu pozlama, fotomontaj ve brülaj gibi teknikler de önem kazanmıştır. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Yapısalcılık (Constructivism) akımları içinde bu teknikler yer bulmuşlardır ve soyut fotoğrafın bir sanat formu olarak kendisini göstermesine yardımcı olmuşlardır. Soyut Fotoğraf 1930’larda uluslararası bir tarz olarak tanındı. Bunda yeni bir gerçeklik arayan Modernizm akımının da etkisi olmuştur. (Roger, 2005)

Man Ray'in 1920 yılında yaptığı Large Glass (Geniş Cam) adlı fotoğraf çalışması, yeni fotoğraf anlayışının habercisi niteliğindedir. Bu çalışma, Marcel Duchamp'ın bir cam parçası üzerine yaptığı ve bir çeşit teknik çizim olan eserinin fotoğraflanmasıyla oluşturulmuştur. Marcel Duchamp'ın bu eseri yıllardır stüdyosunda bir köşede beklemiştir. Camın üzerindeki toz ve temizlemek istenilirken kullanılan pamuktan kalan parçalar, fotoğraflandığında, tam olarak ne olduğu anlaşılamayan, uçaktan çekilmiş manzara görüntüsünü andıran, soyut bir fotoğraf ortaya çıkmıştır. Man Ray'in, filmi pozlandırırken makineyi hareket ettirmesi, objektife jel sürerek farklı etkilerin peşine düşmesi, fotoğraftaki farklı arayışlarını gösterir. (Uzun, 2007)



Resim 4.6. M. Ray "Dust Breeding", 1920

Jelatin-gümüş baskı, 23.9 x 30.4 cm

*"Man Ray, nesnelere niteliklerini yansıtmakla hiç ilgilenmemiş, fotoğrafı betimleyici bir araç olarak görmemiştir. Man Ray'in fotoğrafla olan ilişkisi adeta şiirsel bir boyuttadır. Konstrüktif (yapısalcı) bir dünyanın aynen yansıtılması yerine, ışık ve gölge arasında gidip gelen, kendi iç dünyasının izlerini taşıyan, kendine has bir dünyanın izlerini bulma peşindeydi."* (Uzun, 2007)

Man Ray, on dokuzuncu yüzyılın makine kullanmadan görüntüyü kaydetme yöntemi olan fotoğraf tekniğiyle çalışmalar yaptı. Nesnelere ışığa duyarlı kağıt üzerine yerleştirip ışığa tutarak, nesnelere kağıdın üzerine bıraktıkları lekeler elde etti ve bunlara “rayogram” adını verdi. Man Ray’ın rayograf çalışmalarındaki amacı nesnelere farklı bir görünüş vermektir. Duyarlı fotoğraf kağıdı üzerine koyduğu nesnelere bildikleri tanıdık nesnelere olsa ortaya çıkan rayogramlardaki görüntüler bilinmeyen yabancı bir dünyaya aittir. (Uzun, 2007)

Man Ray, kendi adını verdiği rayograf tekniğinin öncüsü olduğunu düşünüyordu. Fakat, bu tekniği kullanan bir sanatçı olan Christian Schad’ın (1894-1982) çalışmalarının, Man Ray’ın yakın bir arkadaşının koleksiyonunda yer alması, Ray’ın Schad’ın bu fotogramlarından yararlanmış olabileceğini düşündürür. (Uzun, 2007)

20. yüzyılın ikinci yarısında, yeni teorik yaklaşımlar ve teknolojik gelişmeler, soyut fotoğrafın imkanlarını genişletmiştir. 1945’den sonra Batı Almanya’da deneysel fotoğrafçılık gelişim gösterdi. (Roger, 2005)

Savaş sonrası Alman fotoğrafçılarından bir kısmı, savaşın şehirlerdeki tahribatını ve yıkımını belgelemişlerdir. Önemli bir kısmı ise, fotoğraflarında savaşı konu almayı reddetmişlerdir. Bu fotoğrafçılardan bir kısmı doğa konulu fotoğraflara yönelirken, bir kısım genç fotoğrafçılar da fotoğrafta soyutlamaya yönelmişlerdir. 1949’da Otto Steinert (1915-1978), soyut fotoğrafçılığın yaratıcı potansiyelini araştırmak için, Peter Keetman (1916-2005), Siegfried Lauterwasser (1913-2000), Toni Schneiders (1920-2006), Ludwig Windstosser (1921-1983)’in de aralarında bulunduğu genç Alman fotoğrafçılarından oluşan “Fotoform” gurubunu kurdu. Fotoform ya da “Öznel Fotoğrafçılık (Subjective Photography)”, Batı Alman fotoğrafçılığı için kullanılan terimlerdir. Fotoform grubu fotoğrafçılarına göre, fotoğrafta, gerçekliğin objektif görüntüsünün verilmesi gerekmez, ortamdaki tüm yaratıcı faktörler ve olasılıklar kullanılarak sanatsal fotoğraflar ortaya çıkarılır ve fotoğrafın, fotoğraflanan objeyi temsil etmesi beklenmez. Fotoform grubu fotoğrafçıları diğer Savaş Sonrası Alman Fotoğrafçılarından ayıran temel fark, fotoğraflarında savaş tahribatıyla ilgili hiçbir imajın olmamasıdır. Fotoform grubu savaşın deneyimlerine karşı modern sanatsal bir tepkidir. Öznel fotoğraf ve Fotoform, dönemin

tipik sosyal içerikli fotoğraflarının tersine saf biçimcilik ve estetiği ön plana çıkardığı için eleştiri almıştır. (Warren, 2006)

Fotoform grubu fotoğraflarının kökeni 1920'lerdeki "Neues Sehen (New Vision)" hareketindeki deneysel fotoğraflara dayanır. Tarz ve içerik bakımından da 1950'lerin resimlerine özellikle de Amerikan Soyut Dışavurumculukla benzerlik gösterir.

Grup ilk sergisini 1951'de Köln'de açmıştır. Bu sergideki başarı "Alman fotoğrafçılığında patlayıcı bir güç" olarak tanımlanmıştır. Otto Steinert öncülüğünde geliştirilen bu fotoğraf akımı kabul görüp dünyaya yayıldıktan sonra 1991'e kadar adı "Öznel Fotoğrafçılık" olarak adlandırılmıştır. Fotoform Grubu, 1950'lerin modernizminin çekirdeğini oluşturur. (Warren, 2006)

Fotoform grubu üyesi Toni Schneiders için doğa temel ilham kaynağıdır. Schneiders, karla kaplı ağaçların zarif dalları ya da buz tutmuş göl üzeyinde oluşan hava kabacıkları gibi doğanın şans eseri oluşmuş temel formlarıyla ilgilenmiştir. Doğal yapıların detayları, yansımalar ve gölgeler resimsel dilinini karakteristiği olmuştur. Fotoğraflarının büyük ölçüde soyut nitelikler taşıması yanında, temsili görüntüye de bağlı kalmıştır. Resimlerinde, mikro ve makro, soyut ve temsili olan karşıt bakış açılarını birleştirmiştir. Telefon kulübeleri, tren yolları, kesilmiş ağaç kütüklerinin halkaları, bambu sııkları, gibi aşına olunan objeler, O'nun fotoğraflarında gizemli ve gerçeküstü görüntülere dönüşmüştür. Schneiders, güneş baskı (solarization) ve çoklu pozlama (multiple exposures) tekniklerini kullanmıştır.



Resim 4.7. T. Schneiders "Karussell", 1950,  
Jelatin-gümüş baskı, 40 x 30 cm

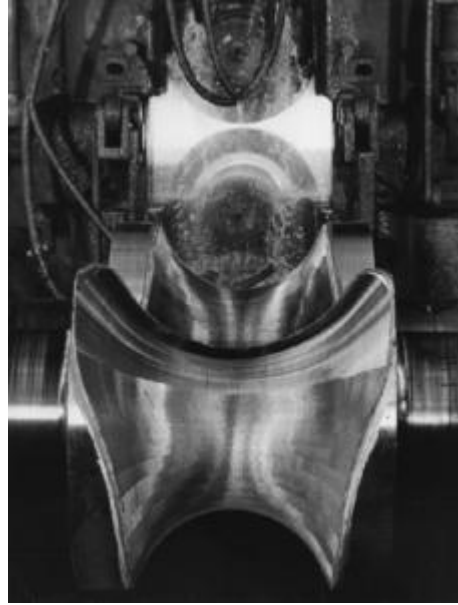


Resim 4.8.T. Schneiders "Waves in the  
Sand", 1967, Jelatin-gümüş baskı, 29.8x 24 cm

Ludwig Windstosser, savaş sonrası Alman endüstrisinin ayağa kalkışını fotoğraflamıştır.  
(Warren, 2006)



Resim 4.9. L. Windstosser, "Schallplatte", 1955,  
Jelatin-gümüş baskı, 28.9 x 22.1 cm



Resim 4.10. L. Windstosser, "Pilgerwalzwerk  
im Röhrenwerk Rath", 1960,  
Jelatin-gümüş baskı, 23.3 x 17.6 cm

Fotoform grubunun en önemli temsilcilerinden birisi de Peter Keetman'dır. Keetman, kendisinden sonraki tüm fotoğrafçıları etkilmiştir.



Resim 4.11 P. Keetman, 1953



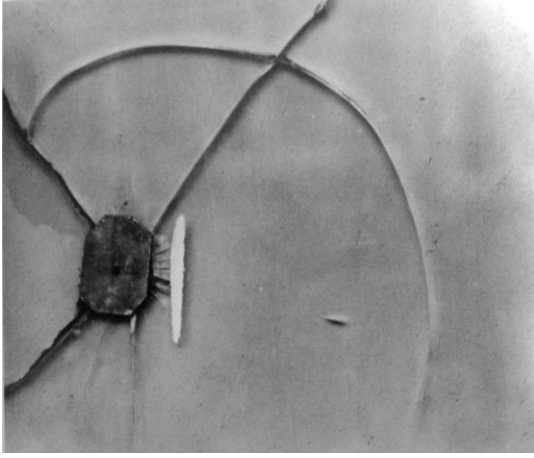
Resim 4.12 P. Keetman, 1952

“Öznel Fotoğrafçılık (Subjective Photography)” yanlılarından olan Steinert, fotoğrafçılıkta nesnelliği bir yanılsama olarak görmüştür. Steinert'e göre, fotoğraf bir kişinin iç dünyasının ifadesidir. Bu öznel, plastik değerlerle, grafik manipülasyonlarla ve 1920'lerin Bauhause fotoğrafçılığındaki gibi formlarla ifade bulur. (Peres, 2007)

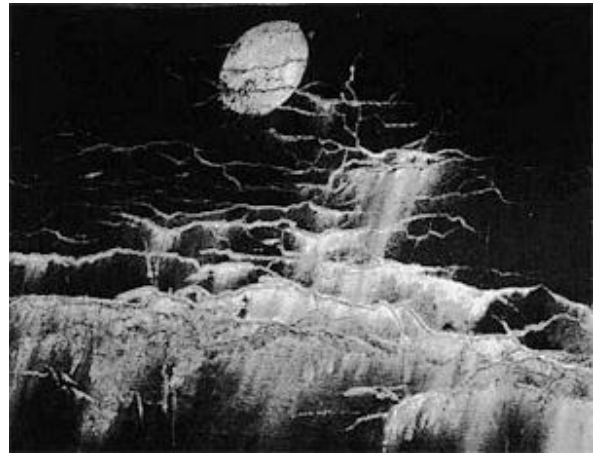
II. Dünya Savaşı öncesi dönemde sanatın merkezi Avrupaydı. Savaş sırasında bir çok sanatçı Avrupa'dan Amerika'ya kaçtı. Savaş sonrasında bu sanatçılardan bir kısmı geri dönerken bir kısmı da Amerika'da yaşamlarını sürdürmeye devam ettiler. Bu durum sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına neden oldu. Savaş sonrası dönemde fotoğrafçılık Amerika'da üç ayrı anlayışta devam etti. İlki olan 'Fiziksel anlayış'ı benimseyen Amerikalı fotoğrafçılar ışık ve biçimle oynayarak deneysel çalışmalar yaptılar. İkincisi 'Stilistik anlayış'ı benimseyenler, doğrudan fotoğrafçılığı sürdürdüler. Üçüncüsü olan 'Sosyal' ya da 'Hümanist' anlayışı benimseyenler ise fotoğraflarında sosyal mesaj vermeyi amaçlıyorlardı. (Waren, 2006)

Günlük sıradan nesnelere ışığı kullanarak özel kılan Minor White (1908-1976), savaş sonrası dönemin en önde gelen Amerikalı fotoğrafçılarından. Editörlüğünü yaptığı Aperture dergisinin kurucusudur. White'ın biçimsel ve gizemli imajları 1950'lerin 1960'ların fotoğrafçılığında yükselen bir sübjektivizm başlatmıştır. (Waren, 2006)

Minor White'a göre, savaş sonrası dönemde fotoğrafçılık, görsel biçimleri duyular üstü bir şeye çevirme yolu olmuştur. Kendi deyimiyle buna 'suprasensual'der. Ona göre fotoğraf bir 'serap'tır (mirage), kamera ise bir 'başkalaştırma makinesi'dir (metamorphosing machine). White, fotoğrafçılığı mistik ve tinsel bir eylem olarak görmüştür. (Waren, 2006)



Resim 4.13 M. White, "Untitled (San Francisco)" 1959, Jelatin-gümüş baskı, 15.8 x 18.8 cm



Resim 4.14 M. White, "Moon and Wall Encrustations", 1964, Jelatin-gümüş baskı, 22.9 x 30.2 cm

20. yüzyılın renkli fotoğrafçılık alanında en yenilikçi sanatçısı Ernst Haas'dır (1921-1986). Avusturya asıllı Amerikalı fotoğrafçı, sıradan objeleri, gündelik olayları sembolik ve şiirsel tınılar içeren, nadir güzellikteki görsellere çevirmiştir. Yıllarca çalışmaları başka fotoğrafçılara esin kaynağı olmuştur ve hatta taklit edilmiştir. Bu konuda kendisinin herhangi bir endişesi bulunmamakla beraber, kendisinden sonra gelen fotoğrafçılara kendi özgün yollarını keşfetmelerini öğütlemiştir. (Waren, 2006)



Life dergisinin teklifini reddederek Henri Cartier-Bresson gibi önemli fotoğrafçılarla tanışmasını sağlayacak olan Magnum'a katılmıştır. Haas'a göre iki çeşit fotoğrafçı vardır. Birisi, derginin istediği fotoğrafları çeken, diğeri ise kendi istediği fotoğrafları çeken. Kendisinin ikinci grup fotoğrafçılar arasında yer aldığını belirtip, Life dergisinin teklifini reddetmesinin sebebini de bu şekilde açıklar. (Waren, 2006)

Erken dönem New York fotoğrafları benzeri görülmemiş renk kullanımlarıyla dikat çekti ve Life dergisinin 24 sayfasında yer aldı. İspanya'daki boğa güreşleri üzerine yaptığı "hareket" (motion) temalı çalışma, 1950'lerde görmenin yeni bir yolu olarak takdir edildi. 1962 yılında ilk kişisel renkli fotoğraf sergisini New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açmıştır. Hareket temalı çalışmaları ile ilgili, devinimsel bir hareketi statik bir anda ifade etmenin sınırlayıcı yetersizliğinden söz eder. Bu çalışmasında seyircinin dördüncü boyutun güzelliğini hissedebilmesini sağlamayı amaçladığını ve bunun da tek bir andan ziyade, anların arasında ifade edilebileceğini söyler. (Waren, 2006)

1965'de kalıcı olarak New York'a taşındıktan sonra, fotoğraf üzerine çeşitli workshop ve seminerler düzenledi. 1970 ve 1980'lerde çalışmalarını yeni bir tarzda görselleştirmek için çeşitli işitsel, görsel ekipmanlar kullandı. Tek bir slayt projektörü kullanmak yerine iki ayrı projektör kullanarak, birbiri içinde çözülen üst üste bindirilmiş görseller oluşturdu ve arkada da müzik yer aldı. (Waren, 2006)

Ernst Haas'ın tüm çalışmaları 1971 yılında basılan The Creation isimli kitabında yer aldı. Amerika'dan Japonya'ya, portreden manzara'ya ilgilenmediği hiçbir yer ve konu kalmadı. Çoğu zaman kendi tarzında deneysel çalışmalar yapmıştır. Çalışmaları Portland Sanat Müzesinde yer alır. (Waren, 2006)



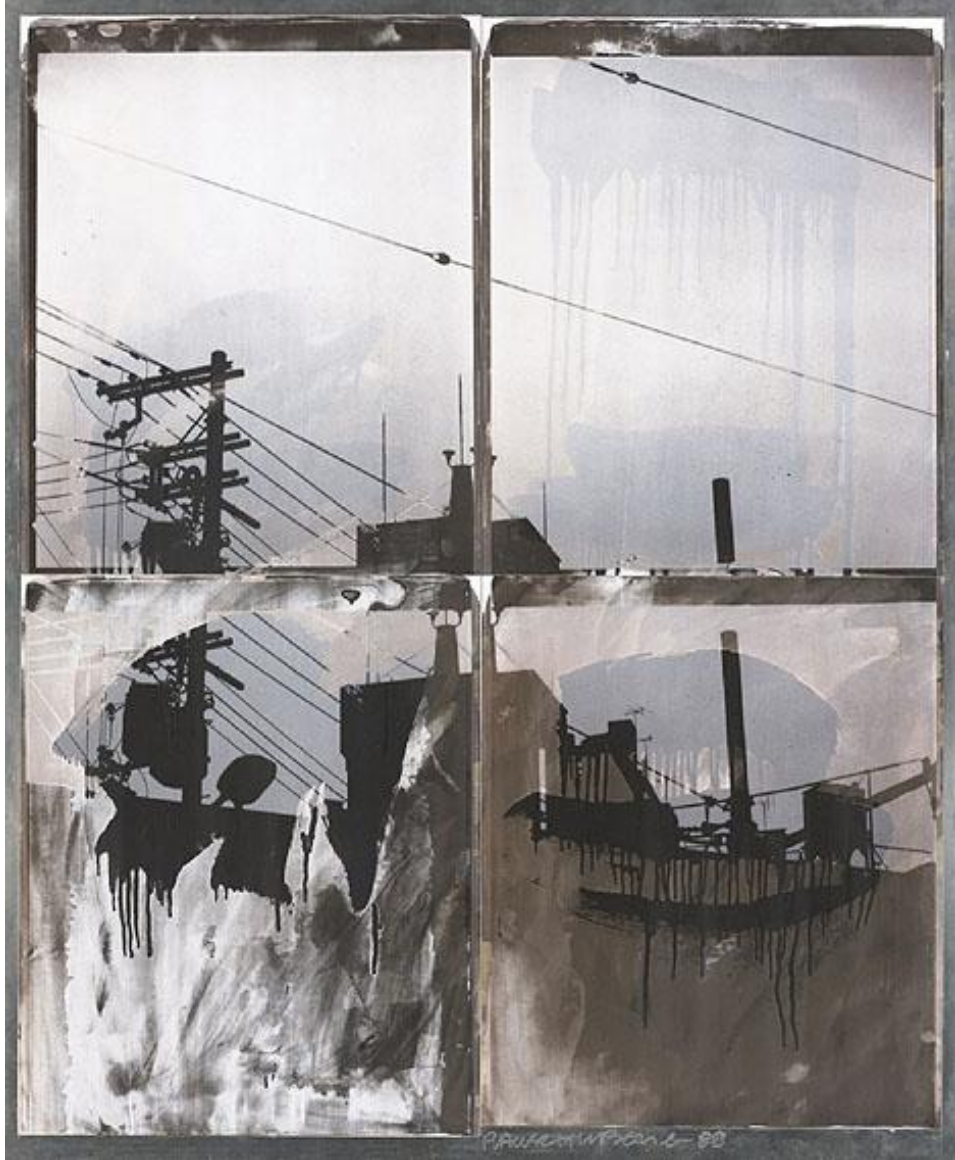
Resim 4.15 E. Haas, “La Suerte De Capa”, 1956

Kromojenik baskı, 43.5 x 66 cm

Dünya çapında bir ressam, heykeltıraş, baskı resim ustası ve performans sanatçısı olarak tanınan Amerika’lı sanatçı Robert Rauschenberg (1925-2008) aynı zamanda bir fotoğrafçıydı. Sütüdyosuna büyük format bir Polaroid fotoğraf makinesi ısmarladığında, Polaroid teknisyeni John Reuter kendisine Polapan film kağıtlarının, geliştirici ürünün müdahalesini sonlandırmak için kimyasal sıvamaya neden ihtiyaç duyulduğunu açıklar. Rauschenberg bu işlemin yapılmaması durumunda ne olabileceğini sorduğunda Reuter, ağarmaya uğrayan kimyasalla sıvanmamış yamalar oluşabileceğini söyler. Olumsuzluk gibi görülen bu etkiden etkilenen Rauschenberg, aşırı geliştirilmiş Polaroidlerle denemeler yapmaya başlar. Aldığı sonuçları yeterli bulmayan Rauschenberg, Polaroidi çamaşır suyuyla boyayarak ağartır. “Ağartıcı” serisi denilen bu görseller sanatçının yenilikçi yaklaşımını ortaya koyar. Rauschenberg, Polaroid fotoğrafları ressamalara özgü tavrıyla tuvale dönüştürmüştür. (Higgins, 2014)

“Japonya Semaları” (Japanese Sky) isimli çalışmasında kompozisyon o kadar parçalanmış, o kadar kafa karıştırıcıdır ki, izleyicinin anlaması için büyük çaba sarfetmesi gerekir. Rauschenberg, “Meziyet, birşeyleri altüst etmek” diyerek bilinçli bir biçimde filmi kaydırıp

gökyüzünü dört parçaya ayırarak kadrarlar. Daha sonra çamaşır suyuyla fotoğrafın yüzeyini boyayarak detayları siler. Sonuçta elde edilen görsel, gerçeklik ile soyutlama arasındaki gerilimi irdeler. (Higgins, 2014)



Resim 4.16 R. Rauschenberg, “Japanese Sky”, 1988

Polaroid polapan baskı, 131.4 x 107.3 cm

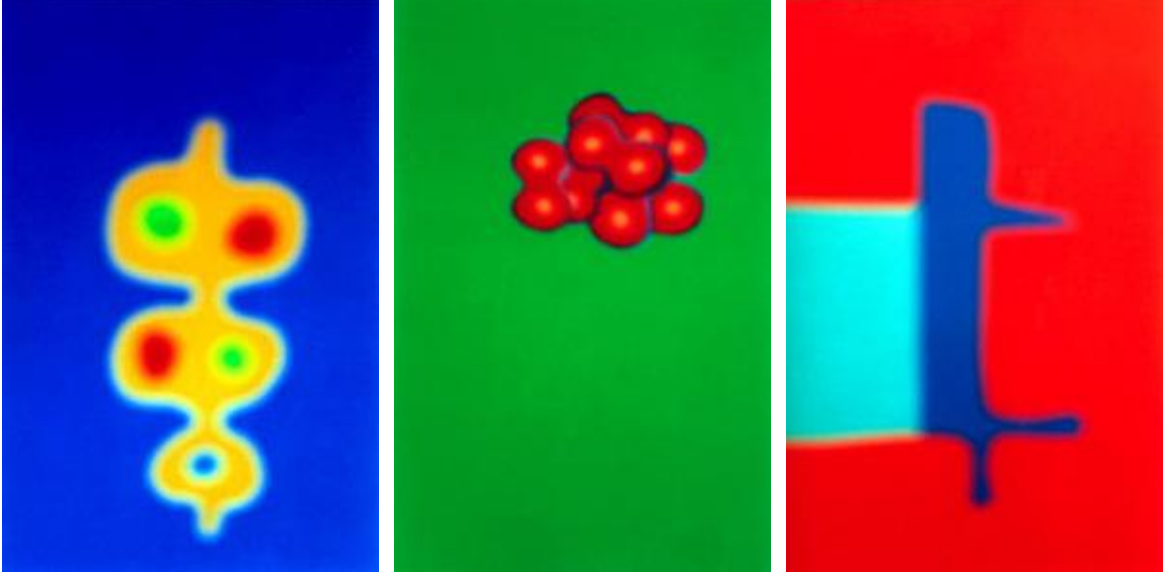
1960'larda bilgisayarların devreye girmesiyle birlikte fotoğrafta soyutlamada farklı bir yaklaşım görülür. Fotoğrafçı ve sanat tarihçi olan Gottfried JAGER (d.1937) tarafından Üretici Fotoğraf (Generative Photography) konsepti ortaya çıkar. Kilian BREIER

(d.1931)'in luminogramları, Pierre Cordier'in şemigramları bu konsept içinde gelişmiştir. Sayısal teknoloji, soyut fotoğraftaki olasılıkları çok artırmıştır. Manyetik rezonans görüntüleme teknikleri ve tarayıcı elektron mikroskopunun gelişimiyle birlikte, kafatasının içi, virüsler, bakteriler gibi daha önce göremediğimiz dünyalar görülebilir hale gelmiştir. (Roger, 2005) Kıızıl ötesi, mor ötesi, gamma ışınları gibi görünenin ötesindeki frekanslar görünebilir olmuş; bu yolla çeşitli türden frekans değerinde olan görüntüler fotoğrafın kapsamı içine girmiştir. (Kınlı, 2011)

Çağdaş sanatçılar fotoğrafı, kontrolsüz bir şekilde gerçeklikten kopararak başarılı soyutlamalar üretirken gizemli yöntemler kullanmışlardır.

Barselona'da yaşayan Fransa doğumlu Gaston Bertin (d.1965), Henri Cartier-Bresson gibi efsanelerden esinlenerek, fotoğrafçılığa, sokak fotoğrafçısı olarak başlamıştır. Fakat New York'da öğrenciliği sırasında öğretmenin, 'kökenin fotoğrafı'nı çekmelerini istemesiyle fotoğrafın soyut dünyasına adım atmıştır. Bir yumurtayı spreylenmiş boyayla kobalt mavisine boyayarak, onu kırmızı bir arka planın önüne koymuştur. Malzemenin yüzey dokusunun etkisini ortadan kaldırmak için, fotoğraf makinesinin netleme düzeneğiyle oynayarak oluşturduğu görüntüleri incelemiştir. Vizörden bakarak netliği değiştirdikçe, nesnenin gerçeklik içindeki dayanak noktasından uzaklaşmaya ve basit şekillere, renk tonlarına ayırışıp maddesel özelliklerini kaybediyormuş gibi görünmeye başladığını fark etmiştir. Bertin, ürettiği Mavi Yumurta'yı (1989) "figüratif olmayan fotoğraf yolculuğumun miladı" olarak tanımlar. (Higgins, 2014)

*"Yıllar geçtikçe Bertin, farklı kağıt türlerini içeren geniş bir koleksiyon oluşturdu. Makas ve tutkal gibi basit araçları kullanarak, kağıtları renkleriyle, ölçeğiyle ve şekliyle oynanabilen, üç boyutlu, el yapımı kolajlara dönüştürdü. Yüzeylerinin maddeselliklerini yok edecek şekilde netliklerini bozdu. Net alan derinliğini de daraltarak, doğal ışık altında kurgunun fotoğraflarını çekti. Eski görseller tarafından bilgilendirilmiş yeni görseller, kağıt heykeller ve fotoğrafik izleri kademeli ama anlamlı bir evrim geçirir gibi yavaş yavaş değişiyordu."* (Higgins, 2014)



Resim 4.17-18-19 G. Bertini, “Looking at something that does not exist as if it did”, 2000

Birbirinin içine geçmiş ana renk düzlemleri Piet Modrian’ın yapıtlarını anımsatır. Serinin genel başlığı olan “Varolmayan Bir Şeye Sanki Varmış Gibi Bakmak”, izleyiciyi gerçekliğin, eğer bir yerde varsa, nerede yalan söylediğini sormaya yöneltir. Bertin’in görsellerinin kökleri resim ve heykele uzanır fakat fotoğraf ona kavramsal bir güç katar. (Higgins, 2014)

Düsseldorf doğumlu Andreas Gefeller’in (d.1970) tekniği ise nesnellikten beslenir ve kapsayıcı olmayı hedefler. Ancak yapıtları estetik açıdan Soyut Dışavurumculukla ortak yönler içerir. Boya damlamaları ve zemindeki lekeler, Jackson Pollack’un radikal yaklaşımını çağırıştırır.

Gefeller, fotoğraf makinesini yerden 1,5 metre yükseklikte durmaya yarayan bir düzeneğe bağlar. Yapıtları, aylarca çekilen binden fazla fotoğraftan oluşur. Kendisi çalışma tekniğini bir tarayıcıya benzetir ve “Zeminde yürüyorum ve her adımda bir fotoğraf çekiyorum” der. Daha sonra odanın büyük ölçekli kompozitini yapmak için bu görselleri bilgisayarda birleştirir. (Higgins, 2014)

Meyve bahçelerinin, havuzların, otoparkların, fotoğraflarından oluşan “Süpervizyonlar” serisi uzay görüntülerinde bulunan garip perspektifleri çağırıştırır. Kompozitlerini

oluştururken fotoğraflara müdahale etmediği için, ilginç bir paradoks yaratan sanatçı, “Bir yandan bu tam bir belgesel. Gerçekte olmayan bir bakış açısından çekim yaptığım için bir yandan da bu yapıt bir kurgu.” der. Bunların ötesinde insanlardan uzak durması ve perspektif, görüntüye bir soyutlama katar. (Higgins, 2014)



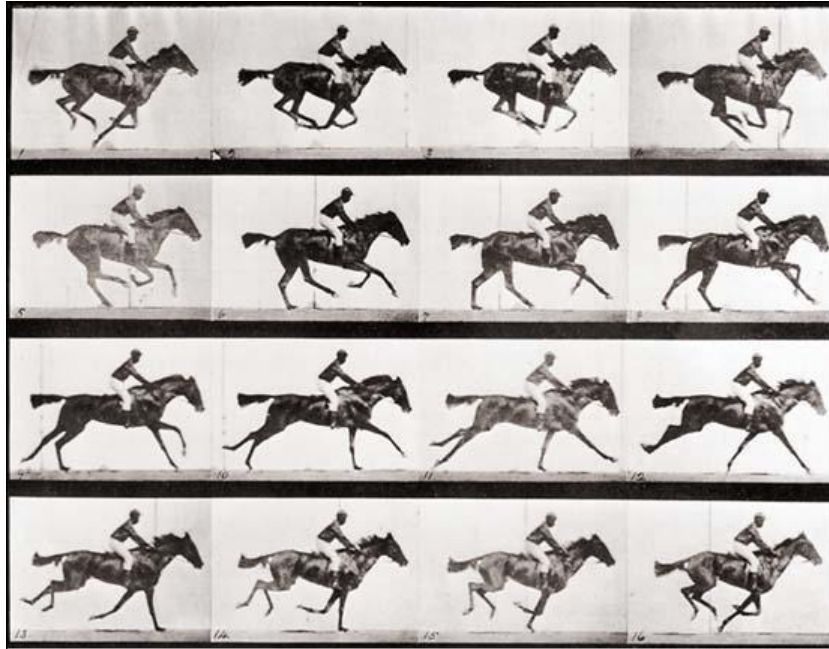
Resim 4.20- A. Gefeller “Untitled (Academy of Arts, R217)” 2009, Lightjet baskı, 110 x 88 cm



Resim 4.21 A. Gefeller “Untitled (Leaves)” 2007, Lightjet baskı, 125 x 125 cm

## 5. FOTOĞRAFIN RESMİN SOYUTLAŞMASINA ETKİSİ

Fotoğraf, icadından itibaren resme rakip görülmüştür. Zaten, Joseph Nicéphore Niépce’i (1765-1833), fotoğrafın icadına yönelik çalışmalara iten sebep de buydu; resmetme yeteneği olmadığından, yüzey üzerine çizerek resmetmeye alternatif olabilecek mekanik bir araçla bunu başarabilme arzusu. 1837 yılında Daugerre’in buluşu olan Dagerreyotip (Daguerreotype) ile başlayıp gelişen süreçte fotoğrafın teknik olarak resmetme becerisi kusursuzlaşmıştır, hızlanmış ve ucuzlaşmıştır. Fotoğraf, nesnel gerçekliği, en yetenekli ressamların tuval üzerinde yapabildiğinden çok daha kusursuz biçimde resmedebiliyordu. Öyle ki, gündelik hayatta farkedilmeyen, gerçek zannedilen yanılgılar fotoğrafla farkedilmiştir. Örneğin, koşan bir atın hareketinin nasıl olduğu, ancak hızlı fotoğraf çekim tekniklerinin gelişmesi sonucu öğrenilmiştir. 1872’de Eadweard Muybridge’in “Dörtünlü Koşan Atlar” isimli art arda çekilmiş fotoğraf dizisi çalışmasına kadar, ne çeşitli müsabakalarda atları izleyen seyirciler ne de çeşitli kompozisyonlarda atları resmeden ressamlar bunu farketmişlerdi. Gerçekliği resmetme konusunda fotoğrafın becerisi ve güvenilirliği ressamların elinden çıkan resimlere göre tartışmasız biçimde başarılıydı.



Resim 5.1. E. Muybridge “The Horse in Motion”, 1872



Resim 5.2 T. Géricault, “The Derby of Epsom”, 1821

Tuval üzeri yağlıboya, 92 x 122,5 cm

Brik 1926’da yayımlanan makalesinde, fotoğrafın keskinlik, hız ve ucuzluk özelliğinden dolayı, fotoğrafçıların ressamlar karşısında avantajlı olduklarına değinip, bu çekişmeyi şu şekilde ifade eder:

*“Fotoğraf resmi bir kenara itiyor. Resim direniyor ve teslim olmamaya kararlı. Yüz yıl önce kameranın icat edilmesiyle başlayan ve fotoğraf resmi günlük yaşamdaki yerinden tümüyle attığı zaman sona erecek olan savaşı böyle yorumlamak gerekir. Fotoğrafçıların sloganı şuydu: keskinlik, hız, ucuzluk. Onların üstünlükleri bunlardı. Burada ressamlarla rekabet edebiliyorlardı. Özellikle de portre örneğinde. En yetenekli ressam bile kameranın yapabileceği kadar sadık bir reproduksiyon yapamaz. En hızlı ressam bile birkaç dakikada portre yapamaz. En ucuz resim bile en pahalı fotoğraftan daha pahalıdır. Portrelerin ardından manzaralara giriştiler, reproduksiyonlar, tür resimleri. Hepsinin reklamı da aynıydı: keskinlik, hız, ucuzluk. Ressamlar tehlikeyi farketti. Fotoğrafın başarısı devasaydı. Acil önlem alınması gerekiyordu. Bir karşı saldırı başlatıldı.”*

Resmin fotoğrafa olan tek üstünlüğü renkli olmasıydı. Bu da resmin bir nesneyi fotoğrafa göre daha sadık çoğalttığı anlamına geliyordu. Ressamlar tüketiciyi bu şekilde ikna etmeye çalışıyorlardı. Fakat resim gerçek renkleri aktaramaz, sadece doğada gördüğümüz rengi



kopyalayabilir. Bir ressamın kullandığı renkli medya gözlerimiz üzerinde, nesnelere farklı renkler veren ışık ışınlarından farklı bir etki bırakır. Ressam paletin dar sınırlarından öteye geçemez. Bir resme nesnenin gerçeklikte sahip olduğu o renkleri veremez. Fotoğraf ise renksiz olmasına rağmen en azından bir nesneyi ona yanlış renkler vererek çarpıtmaz. Bu da hafife alınmaması gereken bir üstünlük olarak görülüyordu. (Brik, 2011)

İlerici ressamlar, ressamca renklendirme ilkelerinin gerçekliğinkilerle özdeş olmadığını kavrayınca, “Kesinlik başlıca hedef değildir” dediler. Onlara göre, ressamın hedefi bir nesneyi olduğu gibi göstermek değil, onu ressama has yasalara göre yeniden yaratmaktır. “Bir nesnenin nasıl görüldüğünden bize ne?” dediler ve bu işi fotoğrafçılara bırakıp, içinde doğanın konu olmadığı, sadece düşünceler için bir başlangıç itkisi olduğu resimler yapmaya koyuldular. (Brik, 2011)

Gerçekliği değiştirmek, ressamın görevi olarak görüldü. Aksi takdirde kötü bir kopyacı olurdu. Yaşam bir resimde temsil edilemezdi, onun tuval üzerinde yeniden yaratılması gerekiyordu. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Empresyonizm, Kübizm, Süprematizm gibi resim kuram ve ekollerinin arkasındaki fikir budur. (Brik, 2011)

Gerçek, çağların dünya görüşlerine göre doğruluk kazanmaktadır. Sanat, çağın kendi toplumu içinde bulunduğu yeni gerçeklere göre yapılmaktadır. Gerçeklerin bünyesindeki öğeler değiştiği gibi, sanatın bünyesindeki öğeler de sürekli değişmektedir. Biçim ve rengi nesne görüntüsünün sınırları içinde saptayan fotoğraf makinesinin yakaladığı gerçeklik, sanatçının saptadığı gerçek olamıyordu. Bu nedenle ressamlar, kendine ait olacak sanatsal gerçekler peşinde koştu. (Turani,2009)

XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini üstlendi. Gombrich, bu durumun sanatçılar için Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe olduğunu söyler. Nasıl ki Protestan bölgelerindeki ressamlar en büyük gelir kaynakları olan sunak resimleri yapma işini kaybettilerse, fotoğraf makinelerinin gelişmesiyle de özellikle portre ressamları önemli gelir kaynaklarını kaybetmiş oldular. Fotoğrafın bulunmasından önce hemen hemen herkes, en azından hayatlarında bir kez portresini yaptırıyordu. Fakat artık hemen hiçkimse bu eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden ressamlar, fotoğrafın

giremeyeceği alanları araştırmaya başladılar. Böylece fotoğraf modern sanatı bugünkü yerine getiren bir etken oldu. (Gombrich, 2009 S:524)

## **6. SOYUT FOTOĞRAF VE RESİMLE ETKİLEŞİMİ**

Susan Sontag'a göre fotoğraf, doğduğu andan itibaren resimle karşılıklı bir ilişki içine girmiş; ancak bu alışverişten her zaman fotoğraf karlı çıkmıştır. (Yılmaz, 2013) Sontag'a göre, ressamların fotoğraflardan yararlanmaları şaşkıncı bulunmazken, fotoğrafçıların resamlardan yardım almaları pek akıllara gelmez. Oysa fotoğraflar bir nesne olarak resme dahil edilebilirken (kolajlar gibi), makinenin oluşturduğu fotoğrafik görüntü de resmin konusu olabilir.

Gombrich ise, ressam ve fotoğrafçı arasında sağlanacak bir uzlaşmanın önem kazanacağını öngörür. 19. yüzyıl ressamları fotoğraftan önemli ölçüde yararlanmışlardır. Günümüzde de fotoğraf, ilginç ve orijinal etkiler oluşturmak amacıyla yaygın biçimde kullanılmaktadır.

### **6.1. Sanat Akımları İçinde Soyut Fotoğraf ve Resimle Etkileşimi**

#### **6.1.1. Empresyonizm**

Empresyonizm (izlenimcilik), 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan bir akımdır. Empresyonizm, doğadaki unsurların kişinin içinde yarattığı izlenimleri, duyguları yansıtmayı amaçlar. Empresyonist sanatçılar doğayı olduğu gibi yansıtmazlar. (Urcan, 2010)

Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonizmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinesi ile, rastlantısal görünüşlerin ve sıradışı açıların güzelliği farkedildi. (Gombrich, 2009)

Fotoğraf, resamlara gerçeğin onların düşündüklerinden farklı olduğunu gösterdi. Nesnelerin görünüşlerinin ışıkla sürekli değiştiği gerçeğini fotoğraf sayesinde fark ettiler. Ağaç yaprakları arasından geçen ışığın fotoğrafta yarattığı halelenme etkisi, fotoğrafın netsizlik etkisi ve hareket netsizliğinden kaynaklanan etkiler izlenimcileri etkilemiştir. Artık nesnenin detayları onları ilgilendirmiyordu ve nesneye ait detayları resmetmiyorlardı. (Şen, 2000)

Muybridge'in Animal Locomotion isimli insan ve hayvan hareketlerini görüntüleyen seri fotoğrafları, resamlara hareketin yüzyıllardır resmettiklerinden çok farklı olduğunu gösterdi. *“Muybridge'in fotoğrafları, gerçeğin gözle algılanamayan açılarını kaydederek, görünen gerçeğin göreceliğini saptamış ve bilinen gerçeklik kavramını yok etmiştir.”* İzlenimci ressam Edgar Degas (1834-1917), Muybridge'in fotoğraflarından etkilenmiş ve bu fotoğraflardan faydalanan eskizler çizmiştir. Degas ile resme anlık görüntü (snapshot) girmiş oldu. (Şen, 2000)

Yakın çekim, olağan dışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, at yarışı görüntülerinin çekimi, hızla geçen anı yakalayan fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamı vermiş, ışığın ve yansımaların, ani etkileri, Empresyonist sanatçıların, nasnelere bakış biçimini değiştirmiştir. (Gök, 2010)

Empresyonist dönem içindeki pictorialist fotoğrafçılar gökdelenler, otomobiller gibi çağdaş konuları işledikleri gibi, fotogram, sürrealizm ve soyutlama doğrultusunda da etkileyici görsel efektler oluşturmuşlardır. (Şen, 2000).

### **6.1.2. Kübizm**

20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan kübizm özünde soyut bir sanat anlayışı taşır. Kübistlerin sanat anlayışı, doğayı ve nesnelere duyusal görünüşlerinden sıyrarak onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktır. Nesnelere duyusal görünüşlerinden kurtarılınca geriye sadece biçim kalmaktadır. Cezanne ile başlayan ve “analitik kübizm” denilen bu biçimsel yöntem Picasso ve Braque'da olgunlaşır. (Urcan, 2010)

*“Klasik perspektifi parçalayan ve objeye analitik bir anlayışla yaklaşan kübistler, geniş açılı objektiflerle yapılan perspektif bozukluklarından etkilenmişlerdir.*

*Kübistlerin 1915 öncesi resimleri ile kronofotograf benzerlik taşırlar. Biçimlerin üst üste binmesi, hacim ilişkilerindeki iki anlamlılık, fotoğraftaki üst üste veya seri çekim özelliklerine yakındır.”* (Kaya, 2006)

Kübist sanatçıların, 20. yüzyıl başlarındaki teknolojik gelişmelerden etkilendikleri ve nesneye bakış biçimlerini fotoğraf makinesinin geliştirdiği tekniklerin görselliğiyle zenginleştirdikleri görülür. (Çakmakçı, 2007)

László Moholy-Nagy'nin, Bauhaus öğretileri kapsamında yayınladığı “The New Vision (Yeni Bakış Açısı)” da Kübizm'in fotoğrafla olan ilişkisini açıklamış, fotoğraf tekniğinin ve ruhunun doğrudan veya dolaylı olarak Kübizm'i etkilediğini dile getirmiştir. Moholy-Nagy, “*Kübizm'in yüksek değerleri inceleme bazında fotoğrafa faydası dokundu, fotoğraf da buna karşılık olarak on yıllık bir Kübist deneyimden sonra kendi yetki alanının olasılıklarını uyandırır.*” sözleriyle Kübizm ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi ele alır. Ayrıca Picasso da, bazı abartılı perspektife sahip fotoğraflardan yararlandığını bizzat açıklamıştır. Picasso'nun Fisherman (1908) ve “By The Sea” (1920) isimli resimlerinde geniş açılı merceklerin deformasyonu kullanılmıştır. (Şen, 2000)

Kübistler, nesneyi analiz etmek ve değişik açılardan yaklaşıldığını düşündürmek için, parçalamalara gitmişlerdir. Bu da fotoğrafın bilinçli biçim bozmalarından yararlandığını göstermektedir. Kübistler , fotoğrafın görselliğini başkalaştırıp tuvale aktarmanın yanı sıra, onun kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle tuvalin üzerinde bir materyal olarak kullanımında da ilktirler. (Çakmakçı, 2007)

Çağdaş sanatçılar da fotoğrafı kullanarak, daha önce sadece ressamlara özel sayılan değişik etkiler elde ettiler. David Hockney (d.1937) fotoğraf makinesini kullanarak, Picasso'nun kübist resimlerini andıran çoğaltılmış imgeler oluşturdu. Sanatçının yaptığı annesinin portresi, değişik açılardan çekilmiş fotoğraflardan oluşur ve başın hareketini vermektedir. (Gombrich, 2009)



Resim 6.1.2.1. David Hockney, “Mother, Bradford, Yorkshire, 4<sup>th</sup> May 1982”, 1982

Kompozit polaroid baskı, 140 x 58.8 cm

### 6.1.3. Fütürizm

Fütürizm (Gelecekçilik), 20 Şubat 1909’da, Paris’de, İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944)’nin Le Figaro Gazetesinde yayınlanan bildirgesi ile doğmuştur. Marinetti’nin bildirgesi, siyasi birliğini yeni sağlamış olan ve savaşa hazırlanan

İtalya'yı, bilim, sanat, kültür, siyasi, ekonomik...vb. bakımlardan ön saflarda görmek arzusuyla İtalyan ulusuna sesleniş niteliğindedir. (Yılmaz, 2013)

Marinetti'nin çağrısını duyan gençler, konularını kent yaşamından, teknolojik ortamlardan seçiyorlardı fakat "hız"ı tam olarak nasıl yansıtacaklarını bilmiyorlardı. Bu konuda, Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey'in ardışık fotoğrafları ile, Henri-Louis Bergson'un gerçekçilik ve zaman konusundaki görüşlerine yöneldiler. Bir eylemin belli anlarına ilişkin görüntüleri üst üste bindirmeyi, böylece geleneksel betimlemeden uzaklaşmayı denediler. (Yılmaz, 2013)

Marcel Duchamp'ın (1887-1968) Marey'in etkisinde kalarak yaptığı "Trendeki Hüzünlü Genç Adam" (1911) adlı tablosu hareketi konu alan ilk resimdir. Burada hem trenin hareketi hem de vagonun koridorunda dolaşmakta olan adamın hareketi konu alınmıştır. Duchamp, daha ünlü olan resmi "Merdivenden İnen Çıplak"da (1912) da aynı yöntemi kullanmıştır. (Şen, 2000)



Resim 6.1.3.1 M. Duchamp  
"Nude Descending a Staircase ", 1912  
Tuval üzeri yağlıboya, 147 x 89 cm



Resim 6.1.3.2 M. Duchamp  
"Sad Young Man on a Train", 1911  
Tuval üzeri yağlıboya, 100 x 73 cm

Kübist'ler konularına genellikle rahatlıkla durup inceleyebilecekleri durağan objeleri seçerken, Fütüristler ise tam tersini yaptılar, kendilerine hareketi konu edindiler. (Şen, 2000)

Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Giacomo Balla (1871-1958), bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan “kronofotograf” tekniğinin hareketi çözümleyişinden yararlanmayı amaçlıyordu. “Kemancının Eli” tablosundaki her şey, bir kronofotografda olduğu gibidir (Lynton, 2009). O'nun amacı da hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmekti. Hareket eden bir cismi belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamaya çalışıyordu (Şen, 2000). Balla'nın “Balkondaki Kız”(1912), “Devinim Yolları” (1913) ve “Dinamik Seanslar” (1913) isimli çalışmaları da fotoğraf ile resim arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir. (Kaya, 2006)



Resim 6.1.3.3 Giacomo Balla, “Dynamism of a Dog on a Leash” 1912

Tuval üzeri yağlıboya, 89.9 x 109.9 cm



Fütürist fotoğrafçı Bragaglia'dan günümüze, "Fotodinamizm" adına birkaç fotoğraf kalmıştır. O'nun amacı da Balla gibi hareketin karmaşıklığını ve ritmini resimlerinde anlatabilmektir. (Şen, 2000)

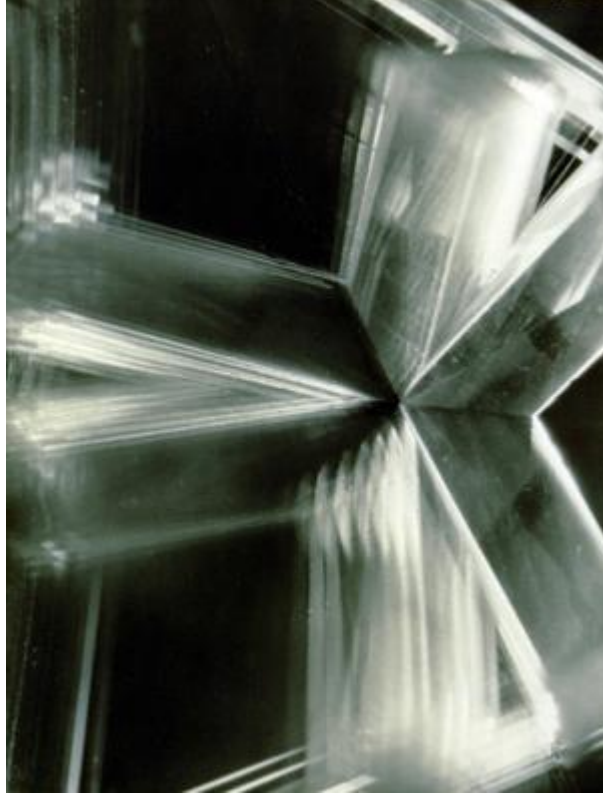
Fotoğraf tarihçisi ve sanat eleştirmeni Beaumont Newhall'a (1908-1993) göre "Merdivenden İnen Çıplak" tablosunu yaparken, Parisli entelektüeller ve sanat çevreleri, yüksek hızda kaydedilmiş fotoğrafik çalışmalar ve üst üste pozlanarak yapılmış hareket gözlem deneylerinden bir hayli etkilenmişlerdir. Fütürist işlerden en tanınanı "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" sıradan bir uzun pozlama ve planlama tekniği ile çekilebilecek bir fotoğraftan yararlanılarak yapılmıştır ve salt hareketin güzelliği anlatılmaya çalışılmıştır. (Bilgisiren, 2005)

#### **6.1.4. Vortisizm**

Vortisizm 1912-1915 yılları arasında İngiltere'de gelişen edebiyat ve sanat hareketidir. (<http://goo.gl/ZhPIvN>) İlk kez modern, multimedya metodlarını kullanan ve soyutlamayı esas alan bir harekettir. İsmi Ezra Pound tarafından verilen Vortisizmin önemli temsilcileri William Roberts, Edward Wodsworth, Frederich Etchels, Cuthbert Hamilton, Lawrence Atkinson'dur. (Gök, 2010)

Vortisizm, Fütürizm ve Kübizmden etkilenmiştir. Temel geometrik biçimler yaratma, sert köşeler ve çapraz çizgilerin hakim olduğu kompozisyonlar temel özelliğidir. (Gök, 2010)

Fotoğrafta ilk soyutlama çalışmalarını yapan fotoğrafçılardan Alvin Langdon Coburn'un kübizmin etkisinin görüldüğü fotoğraflarına Ezra Pound "vortograf" adını vermiştir. Coburn'un vortagrafları Vortisizmin önemli temsilcileridir. (Dizdaroğlu, 2012)



Resim 6.1.4.1 A. L. Coburn, “Vortograph”, 1917  
Jelatin-gümüş baskı, (20.7 x 15.6 cm)

### 6.1.5. Dadaizm

Dadaizm, 1. Dünya Savaşı sıralarında ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1916 yılında aralarında Tristan Tzara (1869-1963), Hans Arp (1886-1966), Marcel Janco (1895-1984), Richard Hülsenbeck (1892-1974) ve Hugo Ball'ın (1886-1927) aralarında bulunduğu sanatçı ve savaş karşıtları Zürih'de toplanarak, düşüncelerini dünyaya duyurmuşlar ve “Dada” ismini benimsemişlerdir.

*“Savaşın getirdiği umutsuzluk ve çaresizlik hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olmadığına dayanan bir felsefe oluşturmuştur. Bunun sonucu, yaşamdaki ve sanattaki entelektüel*

*katılık protesto edilmiş, alışılagelmiş estetik değerlere, sanata ve dine karşı çıkmıştır. Var olan düzen reddedilerek yapılarda mantık aranmamaya başlanmıştır.” (Dizdaroğlu, 2012)*

Kolaj ve fotomontajlar dadaist akım içinde gelişen yeni tekniklerdir. Dadaist fotoğrafçılar, yarı soyut ve soyut görüntüler yaratmak için optik bozmalar, solarizasyon, fotogram gibi teknikler kullanmışlardır. (Kınlı, 2011)

Hannah Hoeh, Raoul Hausmann (1886–1971), George Grosz (1893–1959) ve John Heartfield (1891–1968) çalışmalarını gazetelerden kestikleri kağıtlarla oluşturmuşlardır.



Resim 6.1.5.1 R. Hausmann, ‘The Art Critic’, 1919, Kolaj, 31.8 x 25.4 cm



Resim 6.1.5.2 H. Hoeh, ‘Cut with the Kitchen Knife’, 1919, .Kolaj, 114 x 90 cm

Man Ray’ın 1925-30 arasındaki fotogramları dadaist akım içinde değerlendirilebilecek soyut çalışmalardır (Kaya, 2006). Dadaist düşünce, sıradan objelerin asıl kimliklerini kaybedip, yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanır. Ray’ın çalışmaları da ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi, bozulması üzerinedir. (Kanburoğlu, 2007)



Resim 6.1.5.3 M. Ray, Rayograph, 1926

Jelatin-gümüş baskı, 26.7 x 21.5 cm

### **6.1.6. Konstrüktivizm**

Konstrüktivizm (Yapısalcılık), 1914'de Rusya'da resim, heykel ve mimariyi etkileyen sanat akımıdır. Tatlin'in önderliğinde mimariye uygulanmaya çalışılmış fakat tasarımdan

öteye gidememiştir. Konstrüktivizm resim ve heykelde daha çok gelişme göstermiştir. (Gök, 2010)

Fotoğrafik soyutlamada önemli konstrüktivist fotoğrafçılar arasında Alexander Rodchenko (1891-1956), André Kertész (1894-1985) ve Bill Brandt (1904-1983) sayılabilir. (Dizdaroğlu, 2012)

Macar fotoğrafçı André Kertész'in 1933 yılında yaptığı "Distortions" serisi, aynalardan ve değişik yüzeylerden yansıyan görüntülerin deneysel çalışmalarından oluşmuştur. "Distortions" çıplak kadın vücutlarının soyutlamalarından oluşan ikiyüz fotoğrafı içerir. (<http://goo.gl/M8c3Zl>)



Resim 6.1.6.1 A. Kertész, "Distortion No.166", 1933, Jelatin-gümüş baskı, 24.4 x 17.1 cm

Resim 6.1.6.2 A. Kertész, "Distortion No.40", 1933, Jelatin-gümüş baskı, 18 x 23.5 cm

Konstrüktivizmin önemli temsilcisi ve 1923-1928 yılları arasında Bauhaus okulunda dersler veren László Moholy-Nagy (1895-1946) deneysel çalışmaları ile fotoğrafik soyutlamada önemli bir yere sahiptir. Moholy-Nagy, öğrencilerine dergilerden kesilen

fotoğraflardan, havadan çekilmiş yüksek hızlı analitik görüntülere, yalın fotoğraftan müdahale edilmiş çekimlere kadar her türlü görüntüyle kolajlar yapmalarını öğütlemiştir. (Kulaksız, 2010)

Moholy-Nagy'nin çalışmalarında ana malzemenin ışık olduğu söylenebilir. Man Ray'in rayogramları gibi, kamerasız şekilde fotoğraf kağıdına nesnenin doğrudan pozlandırılarak görüntüsünü oluşturduğu grafiksel anlatımlarda farklı yorum ve duyarlılık gözlemlenir.

Moholy-Nagy, 1936 yılında yayınladığı makalesinde, “Fotoğrafik Görüşün Sekiz Varyasyonu” adı altında fotoğrafik görüşünü özetlemiştir:

- Soyut görme, “biçimlerin duyarkat üzerine saptanması” (Fotogram)
- Nesnel görme- Olduğu gibi görüntüleme (Habercilik)
- Hızlı görme- Hareketli nesnelerin yüksek enstantane ile durdurulması
- Yavaş görme- Düşük enstantane yardımıyla nesnelerin yer değiştirmesini saptama
- Artırılmış Görme- Filtreler yardımıyla görme, Makro-mikro fotoğraf
- Ötesini Görme- X ray ışınları, kızılötesi, röntgen ışınları ile görüntünün saptanması
- Eş zamanlı görme, Üstüste görme- (Fotomontaj, kolaj)
- Deformasyona uğramış görme, (Kulaksız, 2010).

Moholy-Nagy'nin “görme” üzerine yapmış olduğu bu saptaması, bugün de geçerliliğini korumaktadır.

### **6.1.7. Sürrealizm**

Sürrealizm, Avrupa'da 20. yüzyıl başlarında gelişmiştir. 1924 yılında “Manifeste du Surrealisme”i (Gerçeküstücülük Manifestosu) hazırlayan şair André Breton'a göre Sürrealizm, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. (Urcan, 2010)

Sürrealizm, bilinç altında yer alan hayallere ve fantazilere dayanan gerçeküstü görüntülerin, ayrıntılarıyla ifade edilmeye çalışılmasıdır. Bu ifadelendirme biçimi fotoğrafı

en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneği ile sağlanan inandırıcılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fantaziler gerçekmiş gibi algılanır. (Kanburoğlu, 2007)

Sürrealizmin düşünsel yapısı ele alındığında nesnelere dünyasından söz etmek bir çelişki gibi görünebilir. Özellikle de bu sürrealist düşünce fotoğraf ile ilişkilendirildiğinde bu çelişki daha da fazlalaşabilir. Çünkü fotoğraf nesnelere dünyasının temsil aracı iken sürrealist düşüncenin nesnelere “nesnelere dünyasının” nesnelere değildir. (Uzun, 2007)

André Breton, sürrealist manifestosunda, “gerçek nesnelere gerçek biçimi” karşısında duyduğu tiksintiyi ve nesnelere dünyasının, somut, elle tutulabilirliğine rağmen sürrealist düşüncedeki düşlerin, imgelemin temsili konusunda yetersizliğini ortaya koyar. Bu bakışa sahip Breton’un, gerçek dünyanın gerçek nesnelere ile oluşan fotoğrafa ilk başlarda sıcak bakmaz. Fakat sonraları, tüm sürrealist uygulamalar ve yayınlarda fotoğraf sıklıkla kullanılır. (Uzun, 2007)

Sürrealizm’de iki farklı eğilim gelişmiştir. İlki “Abstract Surrealism (Soyut Gerçeküstü)” ruh çözümüne dayanır ve bilinçaltındaki duygular simgelerle betimlenir. Ernst’in frontajları, Oscar Dominguez’in (1906-1957) dekalkomanileri bu gruba girer. Diğerisi ise “Veristic Surrealism (Doğrucu Gerçeküstücülük)”dür. Bu eğilimde ayrıntılı biçimde betimlenen nesnelere rüyaları anımsatan ortamların içinde yer alır. Dali, Margritte, Tanguy gibi sanatçıların eserleri bu yöndedir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008)



Resim 6.1.7.1 O. Dominguez, “Untitled” 1937, Kağıt üzeri dekalkomani (güaş baskı), 16.6 x 24.9cm

Dadaist sanatçı Max Ernst sürrealist resmin köklerinin bir kısmının dadadan, bir kısmının da metafizik resimden beslenmesi sebebiyle sürrealist bir sanatçı olarak görülmüştür. Resimlerinde fotoğraf makinesinin oluşturduğu hava akımlarından, sallanan bir teknedeki tuval üstüne sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemler kullanmıştır. (Işık, 1996)

Sürrealist akımdan etkilenen Man Ray, fotoğraf ve dadanın oluşturduğu kolaj dili ile sürrealizmin de dilini oluşturmuştur. (Çakmakçı, 2007) Fotoğraf alanında en önemli sürrealist fotoğraflar üreten fotoğraf sanatçıları Man Ray ve László Moholy-Nagy, geliştirdikleri rayograf, fotogram ve solarizasyon gibi teknikler ile soyut içerikli ve gerçeküstü fotoğraflar üretmişlerdir. (Kınlı, 2011)

## **6.2. Çağdaş Resim Sanatında Sayısal Görüntü ve Soyutlama**

Gelişen teknoloji çağında, bilgisayarlar her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendilerine geniş kullanım alanı bulmuştur. Sayısal fotoğraftaki piksellerden oluşan görüntünün, fotoğraf işleme yazılımlarıyla çok kısa bir süre içinde formunun, renginin, biçiminin değiştirebilmesi, kolajlar yapılabilmesi sanatçılara sonsuz olanaklar sağlamıştır.

Sayısal fotoğrafların çözünürlüğü düşürülerek görüntü netliği kaybedilir. Bu işlem gerçekleştirilirken bilgisayar kontrast alanları vurgular ve rengi indirger ya da bloklama artefaktı olarak bilinen tesadüfi etkilerden dolayı piksel seviyesinde görsel ilginçlik oluşturarak soyut formlar oluşturur. Bu süreç empresyonizmdeki kısıtlı bir renk paleti ile bir resmin en kısa sürede oluşturulması sürecine benzer. Bu benzerliğe Georges Seurat'ın (1859-1891) "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası (Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte)" isimli resmindeki noktasal boyama biçiminin piksellerden oluşan sayısal görüntüye olan biçimsel benzerliği örnek olabilir. (Tanyıldız, 2008)

Robert Rauschenberg ve Andy Warhol (1928-1987), foto mekanik süreçte fotoğrafta ortaya çıkan gürültüleri (noise) vurgulayarak, düşük kaliteli fotoğrafları serigrafî tekniği ile yeniden üretmişlerdir. Gerhard Richter (d.1932) bulunmuş fotoğrafları toplar ve



bulanıklaştırarak resmin dili içerisine yerleştirir, onların atmosferik potansiyelini öne çıkarır. (Tanyıldız, 2008)

Sayısal fotoğrafçılık sayesinde fotoğraf ile resim arasındaki ilişki daha iç içe girmiş, daha tamamlayıcı olmuştur. Fotoğraf manipülasyon yazılımlarındaki “suluboya”, “film greni” gibi efekt filtreleri fotoğraf ve resim arasında başka bir bağlantı daha oluşturmaktadır. Manipülasyon yazılımlarında oluşturulan fotoğrafı resimselleştirme süreci baskı yoluyla tuvale de taşınır. (Hays, 2014)

Sayısal çağda, sanatın doğası melezleşmekte, fotoğraf ve resim arasındaki geleneksel sınırlar ve farklılıklar ortadan kalkmaktadır. İçinde bulunduğumuz bu çağda, bilgisayar teknolojilerinin sağladığı sofistike imkanlara rağmen el yapımından doğan resim çekiciliğinden birşey kaybetmemektedir. Resim, şifrelenmiş medyalar çağımız üzerine bireysel perspektifler sunmaktadır. Resim, sürekli çoğalan görüntülerin yarattığı ortamdan etkilenmekte ve 21. yüzyılda vizyonun kendi doğasının nasıl bir değişim geçirdiğini gözler önüne sermektedir.

Slovenyalı ressam **Miha Strukelj** (d.1973), insan iç organları ve fotoğraf taramalarını, basından görüntüleri ve bilgisayar oyunlarından aldığı sanal savaş görüntülerini resmeder. Resimlerinin konusu sayısal ve sanal teknolojilerle şekil değiştiren bir dünyaya imgeler ve simulacra ile iç içe geçmiş bir gerçekliğe ait olan görüntülerdir. Aslında tüm bu görüntüler aynı seviyede bulunmaktadır, örneğin kimse bilgisayar oyunundan alınmış bir görüntü ile gerçek bir savaşı resmeden bir görüntü arasındaki farkı anlayamaz. (Tanyıldız, 2008)



Resim 6.2.1 M. Strukelj, “Virtual Cockpit”, 1999, Tuval üzeri yağlıboya, 100x120 cm

Sanatçının bir kaza geçirdikten sonra kendi kafasının taramalarından oluşan görüntü, tamamen estetik bir tasarımın nesnesi haline gelmiştir. Strukelj, sıklıkla sayısal resimlerden, özellikle de onların mozaik yapılarından yararlanmış, bunları görsel olarak çekici, resimsel etkiler elde etmek için kullanmıştır. (Tanyıldız, 2008)

Alman sanatçı **Peter Zimmermann** (1956), modern resim geleneklerini sayısal teknolojinin objektifi ile inceler. Çeşitli bilgisayar filtreleri kullanarak imgeleri noktacı ve soyut anlatımcı grafiksel stratejiler ile biraz da post-modern ironi uyandırmak üzere yeniden yapılandırır. Dökülen plastik reçinelerin amorf şekilleri ile yarattığı resimleri bilgisayar sayesinde oluşan yeni estetik duyarlılığı yansıtır. (Tanyıldız, 2008)

*“Plastik’in yeni kompozisyonunu oluşturmak için Zimmerman Alman sanat kitabının ön kapağını tarayıp, sonra bu dijital dosyayı Adobe Photoshop’daki bir seri filtreye tabi tutarak mozaik benzeri desenlere ayırdı, “blur” (flulaşma) uyguladı ve konturlarını, örtüşen renklerde şekillere eşledi. Zimmermann’a göre kaynak imgeleri genelde konu ile ilgisizdir; ilgilendiği asıl amaç, çeşitli manipülasyonların sonucu olarak ortaya çıkabilen soyutluktur. Ancak, Kitabın başlığı hem sanat tarihinin konusuna hem de Zimmermann’ın kendi çalışmasının fiziksel yapısına gönderme yapmaktadır.”* (Tanyıldız, 2008)

Zimmermann sayısal dosyaları doğrudan tuvale yansıtır ardından kendi geliştirdiği bir teknik olan renklendirilmiş akrilik reçinenin sayısız katmanı ile çerçeveler. Geçirgen plastik katmanların altındaki beyaz tuvalden kırılarak yansıyan ışık titreşimli renkler oluşturur. Bir dizi teknik ve kavramsal süreç sonunda Zimmermann, vitray geleneğini bilgisayar penceresinin çağdaş teknolojisi ile ilişkilendirir. (Tanyıldız, 2008)



Resim 6.2.2. P. Zimmermann, “Untitled”, 2008, Tuval üzeri epoksi reçine, 90x70 cm

İngiliz sanatçı Dan Hays (d.1966), sayısal olarak manipüle edilmiş imgeleri resimlerinin ana teması olarak kullanır. Resmin, süreci ve el yapımından kaynaklanan biçimsel yanlarını teknoloji ile bağlar; özellikle de fotoğraf ve fotoğrafın, doğa görüntülerini algılayışımız üzerindeki etkilerine odaklanır. (Tanyıldız, 2008)

Dan Hays, düşük çözünürlüklü fotoğrafların her bir pikselini eliyle tuvale aktararak resmederken sayısal süreç tekniklerini fırçası ile taklit etmeye çalışır. Kaynak olarak kullandığı malzemeyi, deformasyona uğratarak pikseli bir görüntü elde eder. Bu görüntüyü resme aktararak aynı anda hem soyut hem de gerçekçi bir görüntü elde eder. “Colorado Etkilenimleri (Impressions of Colorado)” serisi Cezanne’ın St. Victoire Dağı resimlerine gönderme yapar. (Tanyıldız, 2008)



Resim 6.2.3 D. Hays, "Colorado Impression", 2001, Tuval üzeri yağlıboya, 152x203 cm

## 7. TÜRK SANAT TARİHİNDE FOTOĞRAFİK SOYUTLAMAMANIN YERİ

*“Ülkemizde fotoğraf, Batı’ya göre toplumsal koşullarımız nedeniyle değişik derinlik ve hızda gelişmektedir. Cumhuriyetin ilk kırk yılında çok az sayıda kimse sanatın ayırıcı ölçütü kopyadan yorumla geçme, “rastlantısallığı aşan bilinç düzeyi”ni yakalama yolunda çağdaş anlamda uğraş vermektedir.”*

*“Baha Gelenbevi (1907-1984), tarihimizde yaşamdan alınan sahneleri yorumlayan, ‘an fotoğrafı’ geleneğinin dışında kalan, nesnesiz soyut fotoğraflarıyla gür bir ses olarak yerini almıştır. Gelenbevi’nin yaşamı ve iç dünyasını tam anlamıyla özgür bir biçimde belirleme çabasının altında, kendi kabuğu içinde yaşayan birinin çevresindeki insanların ördüğü ‘gerçeklik’ ağını delme, düzeni yadsıma, sıradanlığı avucunda defter kağıdı gibi buruşturarak bir tarafa atma duygusu vardır. Gelenbevi’nin fotoğrafına egemen olan devrimin gramerinde üç sözcük vardır; soyut anlamda çizgi, ara tonlar ve leke. ” (Ak, 2001)*

Paris Valébré Enstitüsünde tarım mühendisliği diploması alan Gelenbevi, Paris’te kaldığı 15 yılının sekiz yılını sinema alanında çalışarak geçirmiştir. Yurda döndükten sonraki onbeş yılda dokuz filmin yönetmenliğini yapmıştır. Sinema çalışmalarına paralel olarak fotoğraf çalışmalarında da bulunmuştur. İlki 1939 yılında Eminönü Halkevi’nde olmak üzere, ondört kişisel sergi açmış, birçok karma sergiye de katılmıştır. (Ak, 2001)

*"Yeni Fotograf" dergisinde yayınlanan bir yazısında "Yalnız içgüdü veya özel yetenekle fotoğrafta sanat yapmak olanaksızdır. Fotoğrafta sanat yapmak için birtakım gereksinmelerin bir asgari müstereke vardırılması kadar bilinçle, bilinçdışı içeriklerin estetik dizaynını bireysel olarak gerçekleştirme gücüne erişmiş olmak ilk şarttır" diyerek fotoğraf hakkındaki görüşlerini belirtir. (<http://goo.gl/zWDBLI>, 2014)*

Prof. Zeki Faik İzer, 1962 yılında yayınlanan Ayhan Babacan’ın “Fotograf” dergisine Baha Gelenbevi için şu satırları yazmıştır:

*“Artık nadir bulunan en eski bir İstanbul ailesinin bütün ananelerini en ince ve zarif bir şekilde modern dünya anlayışı ile birleştiren bu kibar ve çelebi insan, güzel sanatların*

*hemen bütün kollarını yakından tanır, sever ve yaşar. Fakat bütün hayatı, itikatları, zevkleri ve araştırmaları şu küçücük kameranın merkezlik yaptığı dairenin etrafında toplanmıştır... Kendisini, eserlerinin benzeyişinden değil lakin gösterdiği çeşitli ve zengin araştırmaları bakımından Man Ray'e benzeteceğim. Fotoğraf dünyasına Picasso'nun, Klee'nin yanında bir elinde fırça bir elinde kamerasıyla giren bu Macar asıllı Amerikalı gibi mütemadiyen denemelerini genişleterek "görünmeyen anı", "sezilmeyeni" tesbite uğraştı. Memleketimizin ve garbın plastik sanat hareketlerini onun kadar yakından izleyenlerimizin çokluğundan bahsedemeyiz sanırım. Kameranın çocuğu sinemayı ne kadar iyi biliyorsa, tiyatromuzu ve garp tiyatrosunu da o kadar iyi tanır."* (Ak, 2001)

O günlerdeki yaygın deyimiyile "serbest ifade arayışı" Gelenbevi'nin fotoğraf anlayışına etki etmiştir. Beyoğlu Sanat Galerisinde açtığı 1963 yılındaki "Fotoğrafı Enformel" ve 1966 yılındaki "Fotoğraf ve Ötesi" adlı sergiler bu anlayışın ürünlerini içermektedir. Gelenbevi'nin "Serbest İfade" başlığı altında yaptığı, fotoğrafik malzeme ile yaratılmış düşünsel-soyut bir armoni, "idealize edilmiş nesnelliğe karşı geliştirilmiş içsel ritmi yansıtan mutlak görsel denge arayışıdır." (Ak, 2001)

Baha Gelenbevi, FIAP ünvanına sahip ilk Türk fotoğrafçıdır (Bölük, 2009). Bu kuruluşun en yüksek ünvanı olan "Honoraire Excellence" ünvanını almıştır. (Özsezgin, 1994)



Resim 7.1. B. Gelenbevi

Uluslararası bir sanatçı olan **Turhan Doyran (d.1926)** hem bir şair hem de fotoğrafçıdır. Yurtiçi ve yurtdışında şiir kitapları ve oyunları yayınlanmış, fotoğrafları sergilenmiştir. Doyran'ın gerçekleştirdiği özel grafik düzenlemeleri, fotoğrafik buluş ve yaratışlar mantığıyla yaklaştığı fotoğrafların “tram”lanmasıdır. Her kare en az 10-15 işlem sonrasında sonuca varmıştır. Solarizasyon tekniğini kullanmıştır. Filmlerini seri halinde negatif-pozitif yapıp, yeniden birleştirerek yeni özellikler oluşturmaya çalışmıştır. Birçok farklı tekniği kullanarak benzersiz, özgün bir anlatım tekniği arayışı içinde olmuştur. Özellikle renkli çalışmalarında fotoğrafın sınırını zorlayarak, nasıl değiştirebileceğini, derinlik ve anlam kazanacağını gösterme çabası içinde olmuştur. (Ak, 2001)

Çalışmalarıyla ilgili şunları söylemiştir: *“Bir fotoğraf üzerine, seçtikten, çektikten sonra, on, elli, yüz elli işlemle aradığımı bulduğum olduğu gibi, en kısa uygulamalarla onu bitirip baskıyla da yetinebilirim. Ancak baskı da benim olmalıdır. Fotoğraf çekicisinden, klişesiz, doğrudan doğruya kağıt üzerine, film üzerine basarak oluşturduğum yapıtları, bir tür ‘Photo-peinture’ü, ilk sergilerimde göstermiş ve sürekli bunları yinelemiştir. Tabii bu, ayrı bir akımın örnekeridir.”*(Ak, 2001)



Resim 7.2 T. Doyran

Türk Sanatına önemli katkılarda bulunan **Şakir Eczacıbaşı (1929-2010)**, fotoğraf sanatıyla ilk kez 1960'larda ilgilenmeye başlamıştır. *“İlk sergisini 1977 yılında açmış, kendine özgü yorumu ile yurt içi ve yurt dışında açtığı sergilerin yanı sıra her yıl farklı bir konuda hazırladığı Eczacıbaşı fotoğraf yıllıkları ile tanınmıştır. Eczacıbaşı, renklerin ve biçimlerin cisimsellik duygusunu belirleyici konturları ve figürlerin formlarını oldukça yumuşatarak hatta belki kaybederek onların bir renk gibi algılanmasını sağlar.”* (Ertan, 2009)

Eczacıbaşı, fotoğrafçılıkta her türlü akımı izlemiştir. Fotoğraflarında denge, ritim, proporsiyon, belirginlik, yorum, seçme gücü, soyutlama gibi unsurlar kendini gösterir. Fotoğraflarında tekstür önemli bir öğedir. Nüvit Özdoğru, Eczacıbaşı'nın fotoğraflarının bu yönünü resim sanatında Levni, Utrillo ve Mark Tobey ile karşılaştırır ve *“ ‘tekstür’ derken ana konuyu ikinci plana itmeyen, tersine onu görsel ve duyuşal olarak desteklemeyi bilen bir sanatçıdır”* der. (<http://goo.gl/UxmF6S>, 2014)

Tahir Ün, Eczacıbaşı'nın fotoğraflarının resimselliği hakkında Abidin Dino'nun Milliyet Sanat Dergisinde çıkan bir yazısına değinir: *“ ‘tablo’ sözünü, sadece fotoğrafların güzelliğini ya da yetkinliğini anlatmak için kullanmadım Fotoğraftan çıkıp resme doğru alınan bu yolda çağdaş resim sanatının düşünsel çabasını izlemek mümkün. (...) Eczacıbaşı'nın fotoğraflarında söz konusu olan ‘önce resmin düşünülüşü, sonra o resme fotoğraf tekniği ile ulaşılması’dır.”* (Ün, 2014)

Eczacıbaşı ‘an fotoğrafı’ ile başlayıp, son dönem çalışmalarında soyutlamaya doğru kaymıştır. Fakat fotoğraflarının konuları yine an fotoğrafçıların tercih ettiği konular gibidir. İnsanı, insanın çevresiyle ilişkisini, davranışlarını konu alır fakat durağanlığın dışına çıkarak fotoğraflara hareketlilik ve kinetik getirmek ister. Soyutlama yaparken hareket netsizliği tekniğini kullanmıştır. Kendisi, bu uslubunu resimdeki “Action painting” akımına benzeter ve sanatı ‘istediğine doğru bir şeydir’ diye tanımlar. Ona göre bir ressam da bir fotoğrafçı da aklında tasarladığı, olmasını istediği son aşamaya varamaz. (Çetin, 1999)

Eczacıbaşı'nın son dönem çalışmalarında göze görünen gerçeklerin iç dinamiği sergilenmektedir. Bunlar, renk cümbüşü içindeki soyutlamalarla aklın sınırlarını zorlar. Her



bir yapıtı biçimin, çerçeve ve çizginin, görsel düzenin, simetrisinin ötesine yönelerek duyuların egemen olduğu ve kendini hep yenileyen bir gizemli yaşantı yaratır. Talat Halman, Eczacıbaşı'nın özgünlüğünü, yaratıcı bakış açısını, fotoğraflarına “Şakirotipler” diyerek vurgular. (Antepli, 2005b)



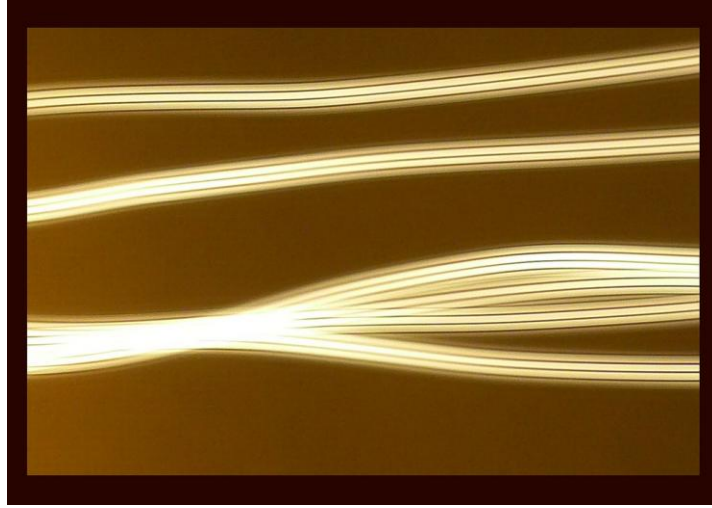
Resim 7.3 Ş. Eczacıbaşı

Fotoğrafik soyutlama denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri de **Teoman Madra (d.1931)**, 'dır. Bir çok deneysel fotoğrafçının soyut fotoğraf çalışmaları olmuştur, fakat Teoman Madra'nın doğrudan soyut fotoğrafla ilgilenmiş olması, onu diğer fotoğrafçılardan ayırır.

Fotoğraf ve multimedya sanatçısı olan Teoman Madra soyut fotoğraflarından oluşan ilk sergisini 1964 yılında Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisinde gerçekleştirdi. Video ve

bilgisayar teknolojilerini kullanarak m¼zik eŖlięinde multimedya ortamları ve enstelasyonları yaratan ilk sanatçılardan biridir. (<http://goo.gl/zUniaV>, 2014)

Madra, rastlantısal kurgu ¼zerine olan alıŖmalarında teknolojiyi sanatla birleŖtirir. Fotoğrafları ¼zerinde bilgisayar programıyla alıŖarak yeni g¼r¼nt¼ler oluŖturur. (<http://goo.gl/IQooYI>, 2014)



Resim 7.4 T. Madra, 2012



Resim 7.5 T. Madra, 1970

**Maggie Danon (d.1933)**, 1962 yılında Kristine Saleri ile resim derslerine başlamış, 1984 yılında ise fotoğrafa yönelmiştir . *“Sanatıma bir sıfat vermek gerekmez. Yaptığım resmin, heykelin, fotoğrafın verdiği muhteşem zevkleri birleştirip hür bir sanat oluşturdum. Fırça, spatula, çamur, alçı, fotoğraf makinası, bilgisayar hepsi cansız birer alet. İç çünyamı görüntülemek için bu aletlerden yararlanıyorum. Somut veya soyut bu eserlere sıfat vermek gerekiyor.”* Sözleriyle sanatını tanımlayan Danon, kamerayı ve bilgisayarı bir resim fırçası gibi kullanarak somut ve soyut yaratıcı eserler yaratan bir sanatçıdır. (<http://goo.gl/zCGAVL>, 2014)

Fotoğrafik soyutlamaya makro fotoğrafçılıkla başlamış, 1985’de ilk makro fotoğraf sergisini açmıştır.1989 yılında Şahin Kaygun’un etkisi altında oluşturduğu polaroid çalışmalarından ve şiirlerden oluşan “Ripples” isimli albümü oluşturmuştur. 1992’deki “Freedom” albümü ise duplicate makine ile çalıştığı fotoğraflardan oluşur. Bu görüntüler “sandviç” tekniği denilen birden fazla diyanın üstüste fotoğraflarının çekilmesi ile oluşturulmuştur. (Özdal, 2009)

**İbrahim Demirel (d.1941)**, fotoğrafın sanat alanındaki söylemini belli başlıklar altında toplar. Bu fotoğraf serilerinde, daha önceki çalışmalarında olduğu gibi, toplumsal çözümler, ülkenin ekonomik, sosyo-kültürel perspektifinin gerçekçi bir üslupla yansıtma arayışından çok fotoğrafın sanat alanına eğilir. Gültekin Çizgen, Önder Şenyapılı’nın bir yazısında Demirel hakkında söylediklerine dikkat çeker. *“Doğadaki, yaşanan çevredeki, gerçek yaşamdaki varolan estetiği saptıyor objektifi ile. Giderek yeniden yaratıyor.”* (Antepli, 2005a)

İbrahim Demirel’in birçok fotoğraf serilerinde soyut fotoğraflar da yer alır. “Boşluğun Sesi” serisi içinde, yalın ve geometrik bir dille fotoğrafik soyutlamalar yaratılmıştır. “Doku ve Ritim” serisinde detay çekim teknikleriyle dokunun oluşturduğu soyut görüntülerden oluşan fotoğraflar da yer alır. “Işıkların Dansı” serisi ise ışık hareketlerinin oluşturduğu soyut fotoğraflardan oluşur. “Islak Aynalar”, “Tek Ağaçlar”, “Devingenlik”, “Glissando” serilerinde de fotoğrafik soyutlamalar yer alır.

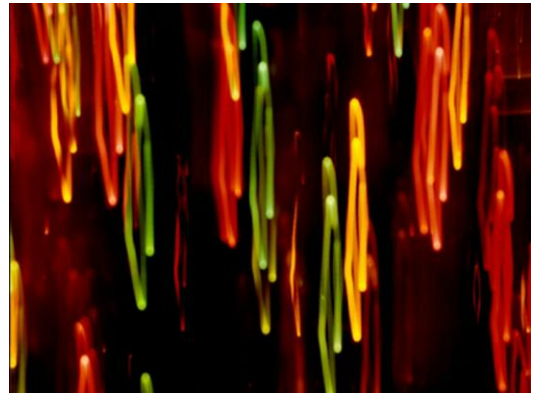
“Doku ve Ritim” isimli sergisinde yer alan çalışmalarında, fotoğraf sanatını salt bir görüntüleme aracı olarak değerlendirme sınırlılığında kurtularak, soyut görsel elde etmek amacı taşıdığı göze çarpar. Kaya Özsezgin’in tabiri ile, “İbrahim Demirel, doğaya ve oradaki gerçekliklere, doku ve ritim ilişkilerini merkeze alan bir kompozisyon düzeni açısından yaklaşıyor, sıradan bir bakışın algulamakta zorlanacağı görsel elemanların avcılığına çıkıyor. Fotoğrafın görüntü avcılığı olduğu yolundaki yorumla bütünleşen bir bakış açısı değil bu; böyle bir “sıradanlığı” aştığı gibi, fotoğrafı resme yaklaştıran ve onunla görsellik bağlamında ilişkisini pekiştiren bir etkinlik düzeyini öngörüyor. Burada soyutçu imge kavramının devreye girdiğini görmekteyiz.” (Özsezgin, 2009)



Resim 7.6. İ. Demirel, “Boşluğun Sesi”



Resim 7.7 İ. Demirel, “Doku ve Ritim”



Resim 7.8 İ. Demirel, “Işıkların Dansı”

**Tuğrul Çakar** (d.1946)'da fotoğraf serilerinin içinde soyut fotoğraflara yer açan bir sanatçıdır. Çakar, fotoğrafın teknoloji olduğunu, sanata yaklaşabilmesinin, sanat eğitiminden nasipsiz fotoğrafçılarla olamayacağını, bunun ancak vizörün arkasında bir sanatçının varlığı ile mümkün olabileceğini söyler. Fotoğrafta sanat söz konusu olduğunda, aranması gerekenin, fotoğraf sanatçısı değil sanatçı olması gerektiğine inandığını belirtir. (Antepli, 2004)

Orhan Cem Çetin, Tuğrul Çakar'ın fotoğraf sanatıyla ilgili şöyle yorumda bulunur: “Tuğrul Çakar, fotoğrafın en eski yöntemlerini en yenilikçi projelerinde kullanabilir. Fotoğraflarında ne kadar soyuta, deneysel yönelirse yönelsin, ortaya çıkan iş daima fotoğrafın özünden, hayatın kendisinden beslenir ve bunların bariz izlerini taşır.” (Antepli, 2004)

Çakar'ın 1985-1995 yılları arasında ürettiği “Başkalaştırılmış Fotoğraflar” isimli seri fotoğraflara üretim sürecinde görüntülere çeşitli teknik yöntemlerle müdahale edilerek son şekilleri verilmiştir. (<http://goo.gl/18aiGJ>)



Resim 7.9 T. Çakar, “Başkalaştırılmış Fotoğraflar”, Diapozitif bindirme,  
1990-1991, 50 x 70 cm



Resim 7.10 T. Çakar, “Başkalaştırılmış Fotoğraflar”, Diapozitif bindirme,  
1990-1991, 50 x 70 cm

Resim 7.9 ve Resim 7.10’da yer alan fotoğraflar sayısal teknoloji öncesi, diapozitif görüntüler üst üste bindirilerek yeniden çekim ile tek fotoğraf haline getirilmişlerdir. (Çakar, 2014)

Deneysel fotoğrafın önde gelen isimlerinden olan **Şahin Kaygun (1951-1992)**, değişik fotoğraf teknikleriyle üretmiş olduğu dışavurumcu çalışmalarıyla öne çıkar. (Bölük, 2009)

Kurucuları arasında yer aldığı Fotoğraf Sanatçıları Derneği’nin (FOTOS) “yalnızlık” temasıyla açtığı karma sergiye “Asker Fotoğrafları” ile katılmıştır. Kalabalıklar içinde bile insanın yalnızlığına gönderme yapan bu fotoğraflarda belgesel yönü ağırlıklı olsa da biçimsel kaygıların öne çıktığı görülür. “İşçi Fotoğrafları” ve “Anadolu Fotoğrafları” da bu tarzda üretilmiş çalışmalarıdır. (Bölük, 2009)

Seyit Ali Ak, sanatçının baskıcı bir kültürden arınmış, içsel ve düşünce yanı ağır basan çalışmalarının 1980 yılında katıldığı Salzburg Uluslararası Yaz Akademisinden sonra başladığını ifade eder. 1982 yılında Ankara’da açtığı sergideki fotoğraflarda anlam yüklü semboller göze çarpar. Ölümve yaşamın iç içe işlendiği bu çalışmalarda ölümle ihtirasın çelişmesine vurgu yaptığı görülür. (Bölük, 2009)

Değişik teknikler denemekten çekinmeyen Kaygun'un, 1984 yılında açtığı polaroid fotoğraf sergisi ve "Eski Zaman Denizlerinde" adlı "foto-pentür" çalışmaları büyük ses getirmiş ve fotoğraf camiasında oldukça tartışılmıştır. Yeni bir denemeye giriştiği polaroid fotoğraflara müdahale ederek resimsel etkiler elde etmeye çalışmıştır. (Kaya, 2006) ABD'den gelen Polaroid Firması Genel Başkan Yardımcısı K. Eichorn, polaroid filmin luşum aşamasında Kaygun'un çizgi ve renklerle yapmış olduğu müdahaleleri "polaroid üzerine yapılmış önemli sanatsal katkılar" olarak değerlendirir. (Bölük, 2009)



Resim 7.11 Ş. Kaygun, "Untitled 113", 1984, Polaroid, 9 x 11 cm

"Sanatların bileşimi" ilkesine göre, fotoğrafla resmi, görsel planda eşitleştiren, kaynaştıran yeni bir teknik denedi. British Museum'dan çektiği fotoğrafları resim yüzeyleri üzerine monte ederek fotoğraf aracılığıyla "foto-pentür" çalışmaları yaptı. Şahin Kaygun'un sanatında, sanatsal eylemin bütünsel bir planda ele alındığı, görsellik sorununun bu plan çerçevesinde çözümlendiği görülür. (Kaya, 2006)

Kaygun'un foto-pentürleri, bütünüyle fotoğraf teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Kullanılan görsel öğelerin büyük bir bölümü, insan gövdeleri, oyuncak bebekler, deniz

kabukları, heykeller fotoğrafik görünümdeledir. Çünkü teknik olarak fotoğraf sanatının, doğrudan çekim basım süreciyle gerçekleştirilmiştir. Foto-pentürleri, fotoğrafın taşıdığı sınırsız anlatım olanaklarının sistemli bir biçimde deşilip,araştırılması sonucu ortaya çıkan işlerdir. (Özdemir, 2014)



Resim 7.12 Ş. Kaygun, “Fantasya”, 1984, 25 x 25 cm

“Eski Zaman Denizlerinde” ismini verdiği fotoğraf dizisi “fotoğraf üzerine resim” ya da “resim üzerine fotoğraf” yaptığı foto-pentür çalışmalarından oluşur. Resimle fotoğrafın bir birini tamamlayan unsurlar olarak kullanıldığı bu çalışmaların resim mi yoksa fotoğraf mı olduğu bir süre sanat camiasında tartışma konusu olmuştur. Beyhan Özdemir, bu konuda şu yorumda bulunur: “*Kaygun’un yapıtları için “fotoğraf mı yoksa resim mi?” gibi soru sormak ve tartışmak gereksiz ve çok yanlıştır. Çünkü sanatın değişik dallarını içiçe, uyumlu bir demet olarak sunan bu işi büyük bir tutkuyla her türlü kolaylıktan kaçarak, kendisini her an sorgulamadan çekinmeden, özenle, özveriyle yapan birinin yaratıcılığını tartışmak çok yanlış ve o sanatçıya bir haksızlıktır.*”





Resim 7.13 Ş. Kaygun, “Hazin Günbatışlarındadır Sevgiler Şimdi”, 1987, Foto-pentür, 35 x 50 cm

Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” serisi için şunları söyler: “*Eski Zaman Denizlerinde*” adını verdiğim seri, insanın her dönemindeki saygınlığına, üretimine ve ilişkilerine yönelik bir saygının ürünüdür. Tarih öncesi bir dönemde insanların ortaya koyduğu idoller, kabartmalar, garip, fantastik bir takım figürlere, onların dünyalarını bize taşıyan yapıtlara fotografik bir açıdan aklıştım. Onlar bu ürünleri ortaya koyarken neler düşündüler bilemiyoruz. Ancak, bu tür çalışmaya başladığında sizde oluşmaya başlayan bazı öyküler var. Ben bu öyküleri ortaya çıkarmak istedim. Onları bir müzenin soğuk salonlarında fotoğrafladım. Dolayısıyla ana mekanların nasıl olduğunu bilmiyorum. Ama onların bu soğuk mekanda olmamaları gerektiğini biliyorum. Bunlara, kendimce yakıştırdığım mekanlar oluşturmaya başladım. Ben düz anlatımları sevmiyorum. İnsanlara gizleri olan öyküler anlatmaktan hoşlanıyorum. Değişik zamanlarda değişik yorumlar getiren yapıyı arıyorum.” (<http://goo.gl/g9XsyL>, 2014)

Kaya Özsezgin, “Bizimle Konuşan Fotoğraflar” başlıklı yazısında Kaygun’un doğayla ilişkisine değinir ve “O, daha çok doğanın ve görüntünün özündeki şiiri yakalayıp, fotoğraf aracılığıyla yansıtmak istiyor. Hemen belirtelim ki bu şiir, fotoğraf sanatımızın

*geleneğinde pek de denenmemiş olan bir şiiirdir. Görselliğin tüm olanaklarına açık olmak ister; doğanın bu olanakları içinde sakladığı bir “an”ı kollar. Figür onda başlıbaşına bir amaç gibi görünmez. Figür ancak bir “insan” olabildiği ölçüde onun objektifine konu olur. Bir yüzü, bir bakışı, bir beden hareketini, iç dünyasının dışa vuran bir yankısı gibi ele almayı sever. Bu yönüyle, belki daha çok anlatımcıdır.” diye bahseder. (Ertan, 2009)*

Kaygun yenilikçi sanat anlayışını şu sözleriyle ifade eder: *“Benim için sanat evrenseldir, dünyanın ortak dilidir. O yüzden yerel renkler beni ilgilendirmiyor. Ben ulusal değerlerden yola çıkarak film yapacaksam, tiyatrolar ille de ulusal tiyatro yapacaklarsa biz Hacivat ve Karagöz’den, Ortaoyunu’ndan, mehter takımından ileri gidemeyiz.” (Özdemir, 2014)*

Fotoğrafın sağladığı imkanlar içerisinde değişik teknik arayışlarında olan bir başka fotoğraf sanatçısı da **Uğur Okçu**’dur. 1990 yılında fotoğraf çekmeye başlayan Uğur Okçu, fotoğraf makinesinin mekanik kısmında değişiklikler yaparak oluşturduğu “Scanograph” adını verdiği fotoğraf tekniğini geliştirmiştir. Teknik değişiklikler yaptığı bu fotoğraf makinesine Scanograph (grafik tarama) adıyla Türk Patent Enstitüsünden Faydalı Model Patenti almıştır. Okçu, Minolta X700 marka fotoğraf makinesinin içindeki film yürütme dişlilerini aşındırarak, pelükül akışını fotogram olarak değil, bütünsel olarak sağlamıştır. Böylece filmi istediği gibi kendi denetiminde sararak, pozlayabilmekte aynı zamanda da yeniden yeniden çevirerek surimpressionlar gerçekleştirmiştir. Sonuçta hareket izleniminin saptandığı soyut görseller oluşturmuştur. (<http://goo.gl/iUFPyj>, 2014)

Scanograph tekniği ile fotoğraf makinesinin mekanizması olağan fotoğrafik görüntü çekme prosesinin dışında işlerlik kazanmıştır. 35 mm film kullanıldığı halde, 24x36 mm’lik fotogram standardı aşılmış, görüntü boyutları bütün bir duyarkat kurdelesine yayılmıştır. Bu uygulamalar tipik avangard kuramı çağrıştıran tavırlardır. Sanatçı kendisini ifade etmek için teknolojik bir araç olan fotoğraf makinesini kullanmakta ama ilgili tüm endüstriyel standartları altüst ederek, kendi kişisel estetiğini kurmaktadır. (<http://goo.gl/iUFPyj>, 2014)

Okçu, scanograph tekniği ile oluşturduğu fotoğraflardan oluşan ilk sergisini 14 Kasım 1995’de İFSAK 11. İstanbul Fotoğraf Günlerinde gerçekleştirmiştir. (<http://goo.gl/iUFPyj>, 2014)



Resim 7.14 U. Okçu, “Kırda Piknik”

Grafik eğitiminden sonra fotoğraf denemelerine ağırlık veren **Hüseyin Özdemir**'in (d.1947) sanatı, makro fotoğrafçılık teknikleriyle üst üste bindirdiği görüntülerle fotoğrafik doğa soyutlamalarına varmıştır. (Özdemir, 2000)

Soyut dışavuruncu ve piktoryalist fotoğraflarının yanısıra çok katmanlı kurgu fotoğraflarıyla tanınan **Burcu Orhon** (d.1980) deneysel fotoğraf, otoportre, portre, foto-roportaj, doğa ve şehir fotoğrafı alanlarında da örnekler vermiştir. Sanatçı, fotoğrafı salt bir gerçeklik ya da ifade biçimi olarak görmekten çok ona yeni anlamlar kazandırabileceği bir alan olarak görür. İmgenin Gölgesinde Bir An, Cazın Nabzı, Zamanın Yüzü, isimli sergilerinde yer alan soyut fotoğraflar, Orhon'un fotoğraf anlayışını gözler önüne serer. (<http://burcuorhon.com/>, 2014) Bu fotoğraflarda fotoğrafa özgü gerçeklik terk edilerek görüntü, çok renkli resimsel soyut bir hal alır. Sami Kısaoğlu, sanatçının 'Cazın Nabzı' isimli sergisine ilgili; *“Cazın anlık görüntüsünü, fotoğraf makinesi aracılığıyla dondurarak kayıt altına alan bu kareler, bir anlamda ışığın ses ile olan dansının görüntüye dönüşmüş hali olarak da görülebilir. Baktığımız fotoğraflardaki renksel soyutlamalar ve türlü ışık oyunları, sahnede olanın anlık bir soyutlanmasını sunarken, o anki gerçekliğin dönüştürülerek yeni bir boyuta taşınmasına neden olur.”* yorumunda bulunur. (Orhon, 2011)



Resim 7.15 B. Orhon, “İsimsiz”, 2009

20 Aralık 2023-18 Ocak 2014 tarihleri arasında, “Art On İstanbul Zorlu Center PSM” de **İlker Canıklıgil**’in şehirleşme ve kent olgusu üzerinde durduğu “More is Less” isimli önemli bir fotoğraf sergisi; sanatçının on adet büyük boy fotoğrafı ve 4K teknolojisiyle hazırladığı video çalışması ile yer aldı. Canıklıgil sergisinin içeriğini şu sözlerle açıklar: *“Sergideki fotoğraflar bugününün dünyasının çoğaltılmış, bozulmuş, manipülasyona uğramış, bir kaç kademe daha ileri götürülmüş halleri. Buna rağmen fotoğraflara baktığınızda garip şekilde aslında bu aşırılıkların bile sizi hiç şaşırtmadığını görebilirsiniz. İşte More is Less / Çok Aslında Azdır bu durumu fotoğraflarla anlatıyor ama bu işlere klasik anlamda “fotoğraf” demek de zor. İlk bakışta gerçekmiş gibi görünmelerine karşılık bu görüntüler (bilinen anlamıyla) fotoğraf olmaktan çok fotoğraf üzerine soyutlamalar olarak görülebilir.”* (İlker Canıklıgil’in yorumuyla “More is Less”, 2013)



Resim 7.16 İ. Canıklıgil, “Fazla Kulelerde Harika Bir Akşam”, 2013, Pleksiglas üzeri pigment baskı, 150 x 170 cm, 100 x 114 cm

## 8. ZEYNEP SEDA OĞURTANI'NIN FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA ANLAYIŞI

Özgünlük ve biriciklik bir yapıtı sanat yapıtı vasfına taşıyan temel değerler olarak kabul edilir. 1850'lerde Dagerreyotipin yaygınlaşmasıyla birlikte bu yöntemi sanatsal kaygılarla kullanmak isteyen ressam olmuştur. Dagerreyotipin netliği, görüntüde ayrıntıyı vermesi, kendine özgü netleri ve en önemlisi de tek olması sanatçıların ilgisini çekmiştir. Fransa ve İngiltere'de önceden ressam olan birçok sanatçı, fotoğrafın sanatsal yönüyle ilgilenmişlerdir. Gustave Le Gray (1820-1884), 1850'lerin başında fotoğrafla ilgili şunları söylemiştir: *“Kendi payıma tuttuğum dilek, fotoğrafın sanayi ve ticaret alanlarına açılacağına, sanat alanına girmesidir. Onun tek gerçek yeri sanat alanıdır ve ben fotoğrafı hep bu yönde ilerletmeye çalışacağım.”* (Kılıç vd. 2011)

Bu yıllarda yapılan tartışmalarda, fotoğrafın doğayı taklit etmesi ve sanatın gerçeklik duygusunun fiziksel gerçekliği aynen taklit etmesi değil, his ve duygu katmasının önemi üzerinde durulmuştur. Bu nedenle sanatçıların fotoğrafını çektiği konuya kendince yorum getirilmesinin gerekliliği tartışılmıştır. (Kılıç vd. 2011)

Fotoğrafın güzel sanatlar alanına girmesine karşı çıkanlar ise bunu üç nedene dayandırıyorlar. Bu karşı çıkışın ilk nedeni fotoğrafçının görüntü oluşturmada bir aygıt kullanıyor olmasıdır. Oysa güzel sanatlar alanında bir eser üreten sanatçı kendi özgür iradesini kullanarak eserini ortaya çıkarır. İkincisi, fotoğrafın günlük yaşamdaki sıradan şeylere hizmet ediyor olmasıdır. Oysa ki, sanatın esas olarak sanat için yapılıyor olması gerekir. Üçüncü itiraz ise, fotoğrafın çoğaltılabilir olmasıdır. Oysa ki sanat eserlerinin temel özelliği biricik olmalarıdır. (Kılıç vd. 2011)

Tüm bu itirazlara rağmen, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), Henry Peach Robinson (1830-1901), Julia Margaret Cameron (1815-1879) gibi fotoğrafçılar, çeşitli teknikler kullanarak resimsel fotoğraflar üretmişlerdir.

Alfred Stieglitz, 1899 yılında yayımlanan ve fotoğrafın sanatın oramındaki durumunu destekleyen yazısında fotoğrafçılığı üç sınıfa ayırır; *“Günümüz fotoğraf dünyasında kabul görmüş üç sınıf vardır: sadece fotoğraf çekmiş olmak için fotoğraf çekenler, tamamen teknik çalışanlar ve sanatsal fotoğraf çalışanlar. İlk grup istenmeyen dışında hiçbir şey*

getirmez. İkinci grup, yıllarca çalışmanın sonucunda iyi bir teknik edinmiş olur. Son grup ise, yıllarca biriktirilen teknik bilgiden sonra sanatçının duygu ve düşüncelerini ortaya çıkarır. Bu son sınıftaki fotoğrafçılar, hayatlarının en iyi yıllarını çalışmaya adanmış ve genel bir izleyici, onların çalışmalarına baktığında sanatsal fotoğraf yapmanın çok kolay birşey olmadığını, yıllar boyunca verilmiş bir emek ve içgüdü sonucu olduğunu anlar.” der ve P. H. Emerson’un “Naturalistic Photography” isimli çalışmasında söylediklerine yer verir: “Fotoğraf, insanların fikirlerini anlatabileceği bir sanat dalı olarak adlandırılmaktadır. Bu aynen onun mekanik bir işlem olarak adlandırılması gibidir. Buradaki asıl paradoks ise halkın dediği gibi fotoğrafın bir el ürünü olmadığıdır. Aslında bize göre fotoğraf, oldukça fazla el ve beyin gücü gerektirir. Belki de bu yüzden o klasik anlamda bir sanat değildir. Ressamlar, konuşmak için teknik öğrenirler ve resim yaparken de fikir ürettiklerini sanırlar, fotoğrafta ise sanat konuşmak oldukça ciddi bir “fikir üretme” aşamasıdır. Teknik açıdan sanatçı yeterli olduğu halde, enerjisinin çoğunu “fikir üretme”ye ayırır. Buradaki asıl nokta, “senin ne söylemen gerektiği ve bunu nasıl söylediğindir.” (Kılıç vd. 2011)

“Resim sanatında uzmanlık sahası değişmez biçimde bir resmin kendi bütünlüğü içerisinde bir külliyatla, ekoller ve ikonografik geleneklerle organik ilişki kurulmasını gerektirirken, fotoğrafta bir kişinin bütün çektiklerinin mutlaka üslup açısından içsel bir tutarlılığa sahip olması ihtiyacı duyulmaz ve tek bir fotoğrafçının fotoğraf ekolleriyle olan ilişkisi çok daha yüzeyde kalan bir ilişkidir.” (Sontag, 2005) Zeynep Seda Oğurtanı’nın fotoğrafik soyutlama anlayışını ele alırken de bu konu göz önünde bulundurulmalıdır.

Zeynep Seda Oğurtanı için fotoğraf, belleğini, kimliğini ve bilincini oluşturan evrenin kendisi tarafından nasıl algılandığını gösterebilmenin bir yoludur. Fotoğrafladığı fiziksel nesne ve nesneye ait bilgiler, o nesneden duyuları aracılığıyla kendisine verilen şeyler değil, bilincinin o nesneyi o şekilde kurmasıdır. Oğurtanı, gözleriyle gördüğü nesnelere dünyasını inkar etmez fakat onlara ilişkin bilgilerin mutlaklığından şüphe duyar ve nesneye ait kendi öznel bilgilerini soyut fotoğraflarında dile getirir. Objektifin önündeki gerçeği, sensör üzerine resmettikten sonra, sayısal işleme programlarındaki temel fotoğraf ayarları

ile bilincindeki gerçekliğe yaklaştırmaya çalışır. Sonuçta sanatçının öznel geçekliğini yansıtan fakat nesnel gerçeklikle bağları koparılmış soyut görüntüler ortaya çıkar.

Bir çok insan için soyut fotoğraf oluşturmak kolay gibi görünür; sonsuz olasılıklar arasından istenildiği kadar soyutlama yapılabilmemiş gibi gelir. Fakat estetik unsurları barındıran bir görüntü oluşturabilmek için bu sonsuz gibi görülen olasılıkların ne kadar sınırlandırıcı olduğu fark edilir. Fotoğraf makinesinin bakaçından görülen kareler, fotoğrafik estetik unsurları her zaman içermez. Fotoğrafçı, bir ressam gibi canının istediği unsurları yüzeye resmedip istemediklerini resmetmeme şansına sahip değildir. Çalışma alanı son derece geniş, ilham verici, kendini ifade etmeye uygun olsa da, her zaman fazla sayıda soyut fotoğraflar oluşturabilme imkanı doğmaz. Çalışırken deklanşöre basma sayısı her ne kadar fazla olsa da, bu sınırlayıcı sebeplerden ötürü, birbirinden çok da farklı olmayan fotoğraflar ortaya çıkar. Fakat bu benzerlik sadece Oğurtanı'nın çektiği fotoğraflar arasında söz konusudur.

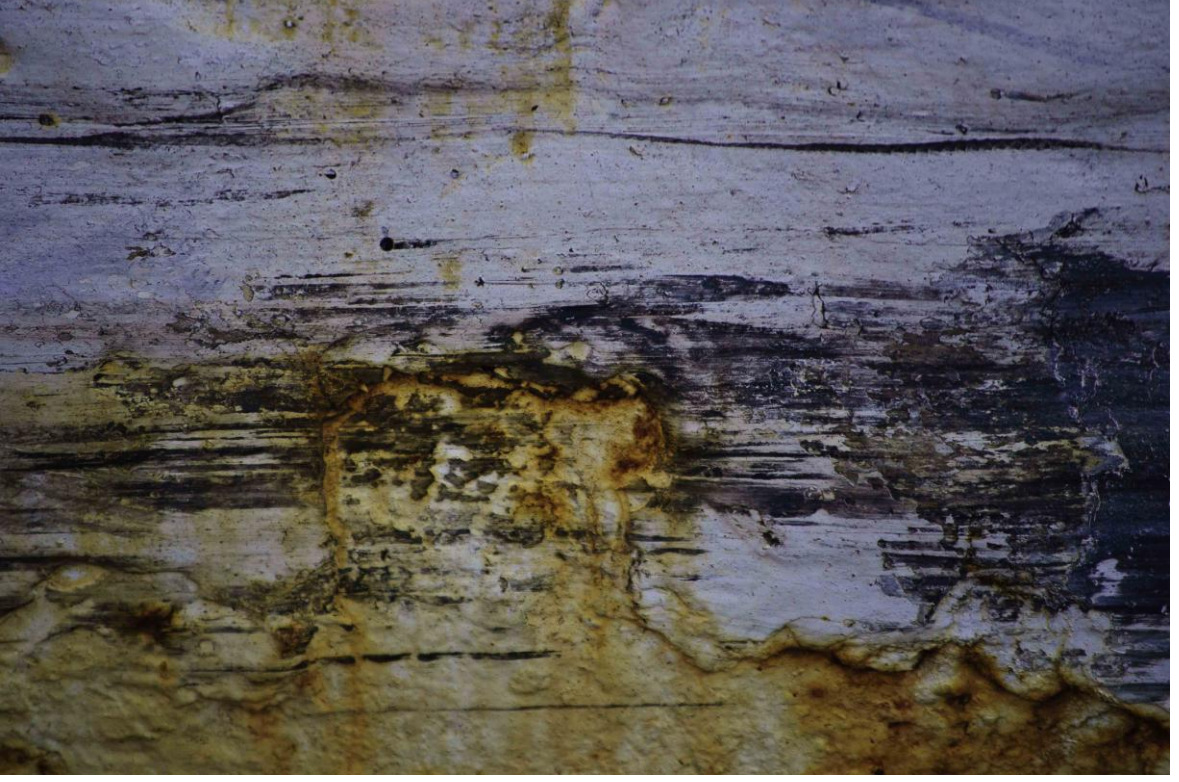
Oğurtanı'nın fotoğrafik soyutlama anlayışının, görsel estetik bağlamında ele alındığında renk ve dokuya dayandığı görülür. Doygun renkler, fırça darbelerini andıran yüksek kontrast, fotoğraflarda resimsel etkiler oluşturur. Nesnenin rengi de dokusu da, görme duyumuz ile ışık koşullarına göre farklı algılanan özellikleridir. Her ikisinin de mutlak gerçeklikleri görme duyusu ile algılanamazlar. Işığın şiddetine, eğimine göre rengi de dokuyu da (yüksek kontrastlı ya da düşük kontrastlı) farklı algılarız. Sanatçı, objektifin gördüğü gerçek görüntüyü, temel fotoğraf ayarlamaları ile kendi algısal gerçekliğine yaklaştırarak soyutlar. Renk, doku ve yapısal özelliklerin ön plana çıkmasını sağlayarak soyutluluk hissini kuvvetlendirir.

Oğurtanı'nın sayısal fotoğraf tekniklerini kullandığı fotoğrafik soyutlama süreci, sıra dışı bakış açıları geliştirdiği detay çekimlerle başlıyor. Görüntüyü, sayısal fotoğraf işleme programlarını kullanarak, temel fotoğraf ayarlamalarıyla ilk bakışta nesnenin kimliğini ele vermeyecek şekilde soyutluyor. Sanatçının, teknik bilgi birikimi ile kendi duygu ve düşüncelerini ifade ettiği özgün soyut fotoğrafları; Stieglitz'in tanımı yaptığı sanatsal fotoğraflara ait özgün bir örnek oluşturur.





Resim 10.1 Z. S. Oğurtanı, “İsimsiz”, 2013, Sayısal Fotoğraf



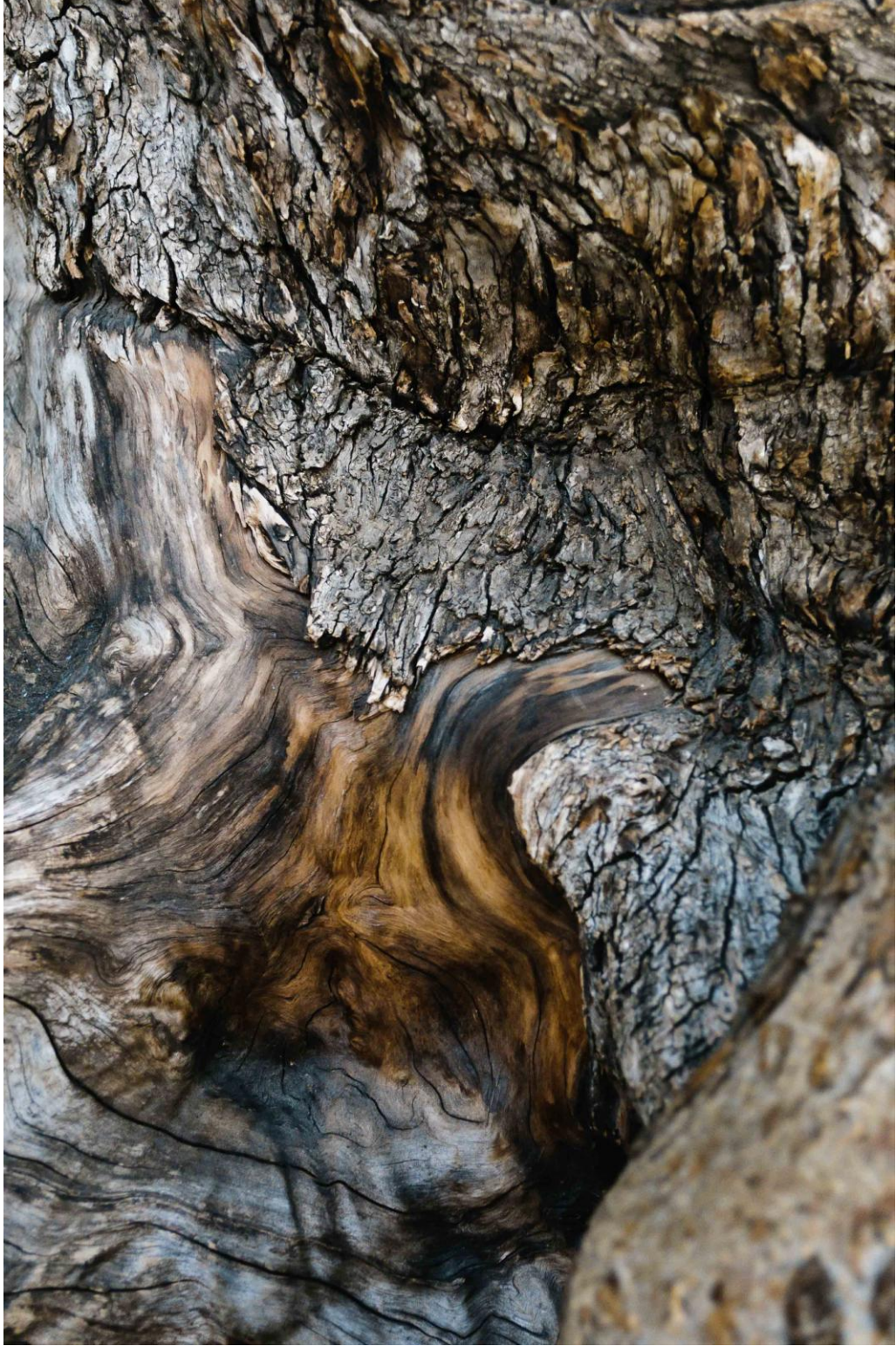
Resim 10.2 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.3 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.4 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.5 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.6 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.7 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.8 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2014, Sayısal Fotoğraf





Resim 10.9 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2014, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.10 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2012, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.11 Z. S. Oğurtanı, İsimsiz, 2013, Sayısal Fotoğraf



Resim 10.12 Z. S. Oğurtanı, İsimlessiz, 2014, Sayısal Fotoğraf

## 11. SONUÇ

Fotoğraf ile resim her zaman birbirlerine öykünmüşler, birbirlerinden etkilenmişlerdir. Bu öykünme ve etkilenme her iki alanda da sanatsal yaratımlar için olumlu sonuçlar doğurmuştur. Fotoğraf ve resmin birbirinden etkilenmesi her iki alandaki soyutlama arayışlarında da kendini göstermiştir. Tuval üzerinde fotoğraftan faydalanarak, fotoğrafta da resimsel öğelerden yararlanarak, sanatçılar farklı teknikler geliştirmiş, özgün yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. Fotoğraf ile resim o kadar iç içe girmiştir ki, resim gibi fotoğraflar fotoğraf gibi resimler üretilmiştir.

Önce resim, fotoğrafın başardığı doğayı kusursuz taklitten kaçınarak soyutlaşma yoluna girmiş, ardından da fotoğraf sanatçıları, soyut görüntüler yaratma çabasına girişmişlerdir. Sanat alanında, soyut fotoğraf ile kendini ifade etme imkanı bulan sanatçılar, fotoğrafın nesnel gerçeklikle bağlarını koparmaya çalışmış, fotoğraflarında resmin dilini kullanarak görsel estetik unsurların ön plana çıktığı soyutlamalar yaratmışlardır.

Soyut fotoğraf ve soyut resim, teknik olarak birbirlerinden tamamen farklı olmalarına rağmen sonuçta yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntünün nesnel gerçeklikle herhangi bir bağlarının olmaması yönünden ortak noktada buluşurlar. Buna karşılık tuval üzerinde ya da fotoğraf kağıdı üzerinde bulunan soyut iki görüntünün arasındaki en büyük farklılık, izleyici ile buluştuklarında anlaşılır: Soyut bir resim karşısındaki izleyici öncelikle bir estetik tutum sergiler ve estetik bir yargıya varır. Oysa ki soyut fotoğrafa bakan izleyicinin öncelikli düşüncesi fotoğrafı çekilen nesnenin gerçekte ne olduğudur. Hiçbir ressam soyut resmi için izleyiciden “Bu neyin resmi?” sorusunu duymazken, fotoğrafçı fotoğrafik soyutlaması karşısında en çok, “Bu neyin fotoğrafı?” sorusunu duyar. Soyut fotoğrafın -her ne kadar görüntüde nesnel gerçeklikle bağlar koparılmış olsa da- nesneyle ayrılmaz ilişkisi, soyut resimle aralarındaki en büyük farktır.

Günümüzde, insanlık tarihi boyunca hiç olmadığı kadar çok görsel uyarana karşı karşıyayız. Sayısal fotoğraf makinelerinin ve mobil cihazların gelişimi, fotoğraf üretimini artırırken internetin gelişmesi ise fotoğrafların yayılabilirliğini artırmıştır. Bu sayede günde yüzlerce hatta binlerce fotoğrafa bakar olduk. Ayrıca internet, bilgiye ulaşım kolaylığı da

sağladı. Fotoğrafa ilgili kişilerce, bu imkanlardan faydalanarak oldukça fazla sayıda fotoğraf üretilmesinin yanı sıra bu fotoğrafların çoğunun birbirinin neredeyse aynısı sayılabilecek, özgünlükten uzak olduklarını da söylemek mümkün. Bu fotoğraf üretimi enflasyonu karşısında fotoğrafik soyutlama sanatçıya öznel bir alan sağlar. Sanatçı, fotoğrafik soyutlamanın kendine has dili ile, öznel duygu ve düşüncelerini özgün bir yaratıcılıkla ifade imkanı bulur.

Sayısal fotoğrafçılığın gelişmesiyle, karanlık odanın yerini bilgisayarlar ve fotoğraf işleme yazılımları almıştır. Gelişen bilgisayar teknolojisi fotoğraf sanatçıları için yeni imkanlar sağlamaya devam edecek ve fotoğrafik soyutlama, modernist ve Avant-Garde özelliğini her zaman koruyacaktır.

## KAYNAKÇA

### KİTAP / MAKALE / TEZ

- Ak, S. A. (2001), *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960, Remzi Kitabevi, İstanbul*
- Alıcı, T., (2013), *Gerçek Bir Yanılsama Bilinç*, Metis Yayınları, İstanbul
- Altunay, A., Durmaz, B., Kılıç, L., Savaş, H., (2009), *Görsel Estetik*, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.
- Antepli, Ş. (Ed.), (2004), *Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi No: 9 Tuğrul Çakar*, Antartist Yayıncılık, İstanbul
- Antepli, Ş. (Ed.), (2005a), *Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi No: 17 İbrahim Demirel*, Antartist Yayıncılık, İstanbul
- Antepli, Ş. (Ed.), (2005b), *Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi No: 12 Şakir Eczacıbaşı*, Antartist Yayıncılık, İstanbul
- Arnheim, R., (2012), *Görsel Düşünme*, (Çev. Ögdül, R.), Metis Yayınları, İstanbul
- Bilgisiren, O., (2005), *Fotoğrafta Zaman ve Hareket*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Bölük, G., (2009), *İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul
- Brik, O. (2011). *Fotoğrafa Karşı Resim*. Harrison, C., Wood, P. (Ed.). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen fikirler Antolojisi (507-510). Gürses, S. (Çev.). Küre Yayınları, İstanbul
- Buyan, B. (2013). *Hugo Münsterberg'in Yaşamı*, Özarslan, E. (Ed.). Sinema Kuramları 1 (19-34). Say Yayınları, İstanbul
- Cevizci, A., (2012), *Felsefe*, Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir
- Çakmakçı, M., (2007), *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Dizdaroğlu, T. (2012) *Alternatif Fotoğraf*, Sokak Kitapları Yayıncılık, İstanbul
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt (2008)*, Yem Yayın, İstanbul
- Erdikmen, A. (2013). *Rudolf Julius Arnheim*, Özarslan, E. (Ed.). Sinema Kuramları 1 (35-49). Say Yayınları, İstanbul
- Ertan, G., (2009), *Dünden Bugüne Fotoğraf*, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul

- Farina, V. M., Muraro, A. (2010), *777 Works of Modern Art*, Scala Group S.p.A., Çin
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi, İstanbul
- Gök, K., (2010), *Fotoğraf Sanatında Resimsellik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Higgins, J., (2014), *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, Hayalperest Yayınevi, Çin
- Işık, M. (1996), *Fotoğrafın Günümüz Sanatında Kullanımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun
- Kanburoğlu, Ö.,(2007), *A'dan Z'ye Fotoğraf*, Say Yayınları, İstanbul
- Kaya, G., (2006), *Türk Resim Sanatında Fotoğraf-Resim Etkileşimi ve Atatürk Portreleri*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Keser, N., (2009), *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayın Evi, Ankara
- Kılıç, L., (2007), *Fotoğrafa Başlarken*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kılıç, L., (2008), *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kılıç, L.,(2009), *Temel Fotoğrafçılık*, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.
- Kılıç, L., (2011), *Fotoğraf Kültürü*, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.
- Kılıç, L., Kanburoğlu, Ö., Gökten, Ç., Çetin, O.C., (2011), *Fotoğraf Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.
- Kınlı, N., (2011), *Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
- Kulaksız, C., (2010), *Teknolojinin Fotoğrafta Yaratmış Olduğu Görsel Dönüşüm*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Lynton, L., (2009), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Merleau-Ponty, M., (2010), *Algılanan Dünya*, (Çev. Aygün, Ö.) Metis Yayınları, İstanbul (Eserin Orijinali 1948'de yayınlandı)
- Merleau-Ponty, M., (2012), *Göz ve Tin*,(Çev. Soysal, A.) Metis Yayınları, İstanbul (Eserin Orijinali 1964'de yayınlandı)



- Mulligan, T. ve Wooters, D. (Ed.), (2011), *A History of Photography*, Taschen GmbH, Çin
- Orhon, B., (2011), *Cazın Nabzı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul
- Ökten, A.İ., (2012), *Fotoğrafik Görüntüde Gerçeklik*, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi, Sayı:146
- Özdal, I., (2009), *Kadın Fotoğrafçılarla Fotoğraf Üzerine*, İmaj Matbaacılık, İzmir
- Özdemir, H., (2000), *Hüseyin Özdemir Experiments*, Elit Ofset, İstanbul
- Özderin, S., (2003), *Soyut Resimde İçerik ve Biçim*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Özsezgin, K., (1994), *Türk Plastik Sanatçıları-Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Özsezgin, K., (2009), *Yorum ve Anlam*, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul
- Peres, M.R. (Ed.), (2007), *Focal Encyclopedia of Photography*, Fourth Edition, Çin
- Präkel, D., (2012), *Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü*, (Çev. Hepdinçler, H., Özkal, S.), Ömür Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- Rexer, L., (2013), *The Edge of Vision*, Aperture Foundation, Çin
- Sontag, S., (2005), *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Akınhay, O.), Agora Kitaplığı, İstanbul
- Şen, Y. M., (2000), *Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde kimlik Arayışı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
- Tanyıldız, B., (2008), *Çağdas Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetigi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Taşdelen, D., Yazıcı, A. (2012), *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.
- Tunalı, İ., (2008), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, A., (2009), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Türkçe Sözlük, (2011) Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Urcan, E., (2010), *Çağdaş Batı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı Üzerine Bir Araştırma*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Uzun, E., C., (2007), *Dönemin Sanat akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Warren, L. (Ed.), (2006), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Taylor&Francis Group, New York

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

## **SÜRELİ YAYINLAR**

İlker Canıklıgil'in yorumuyla "More is Less". (2013, Aralık 9), Hürriyet Gazetesi (<http://goo.gl/lxBpdk>)

## **İNTERNET**

### **Yazarsız Alıntılar**

<http://goo.gl/ZhPIvN> erişim: 15.05.2014)

<http://goo.gl/M8c3Zl> (erişim 23.05.2014)

<http://goo.gl/zUniaV> (Erişim: 29.05.2014)

<http://goo.gl/lQooYI> (Erişim: 29.05.2014)

<http://goo.gl/18aiGJ> (Erişim: 30.05.2014)

<http://goo.gl/zWDBLI> (Erişim: 31.05.2014)

<http://goo.gl/g9XsyL> (Erişim: 01.06.2014)

<http://goo.gl/zCGAVL> (Erişim: 07.06.2014)

<http://goo.gl/iUFPyj> (Erişim: 10.06.2014)

<http://burcuorhon.com/> (Erişim: 03.07.2014)

## **Makale ve Yayınlar**

Çetin, O. C., (1999), *Şakir Eczacıbaşı ile Şakir Eczacıbaşı Hakkında*, (Erişim Tarihi: 14.06.2014), <http://goo.gl/gIYaZr>

Hays, D., *Painting in the Light of Digital Reproduction*, (Erişim Tarihi: 21.08.2014)  
<http://goo.gl/vwyyX6>

Lenman,R., (2005) *Vortograph*, (ErişimTarihi: 27.09.2013), <http://goo.gl/60ebvv>

Özand, G.(2013), *Soyut Resimden Soyut Fotoğrafa*, (Erişim Tarihi: 16.07.2014),  
<http://goo.gl/pwjbWm>

Özdemir, B., *Türk Fotoğraf Sanatında Bir Ekol: Şahin Kaygun*, (Erişim Tarihi: 01.06.2014)  
<http://goo.gl/S0gSRN>

Özdoğru, N., *Şakir Eczacıbaşı'ndan İzlenimler*, (Erişim Tarihi: 14.06.2014),  
<http://goo.gl/UxmF6S>

Roger, M., (2005), *Abstract and Experimental Photography*, (Erişim Tarihi: 18.09.2013)  
<http://goo.gl/LZ6jae>

Ün, T., *Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi*, (Erişim Tarihi: 06.06.2014), <http://goo.gl/hrLMh1>

## **KİŞİSEL GÖRÜŞMELER**

Madra, T., (2014), Kişisel görüşme

Çakar, T., (2014), Elektronik ortamda yazışma

## ÖZGEÇMİŞ

**Zeynep Seda OĞURTANI**

### **İLETİŞİM BİLGİLERİ**

Bağdat Cad. Mustafa Mazhar Bey Sok. 10/2 Kadıköy-İstanbul

Cep Tel. 0536 588 51 09

E.mail. [zsedadincay@yahoo.com](mailto:zsedadincay@yahoo.com)

### **DOĞUM TARİHİ – YERİ**

09.05.1977, İstanbul

### **EĞİTİMİ :**

2011 - ..... : Anadolu Üniversitesi, A.Ö.F.

Felsefe

2010 - ..... : Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

2009 –2011 : Anadolu Üniversitesi, A.Ö.F.

Görsel-işitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü

Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Programı

2004 –2007 : Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi

İktisat

1995 - 1997 : İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu  
Avrupa Topluluğu

1991 –1994 : Üsküdar Kız Lisesi

## **SEMPOZYUM VE SERGİLER:**

- 15-17 Ekim 2014 SERES'14 (III. Uluslararası Seramik Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi), Jürili sergi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir
- 2012 Yeditepe'de Zaman III – EKAV Art Gallery - İstanbul
- 12 – 15 Temmuz 2012 International Art Colony – Priştina- Kosova
- 10 – 17 Temmuz 2012 Fabrikartgrup Çağdaş Sanatlar Girişimi - Nevşehir
- 8 – 23 Aralık 2011 II. Uluslararası Günümüz Sanatçıları Küçük Formatlı İşler Sergisi, PrimoPiano Living Gallery, Lecce-İtalya
- 17-21 Ekim 2011 Gazi Üniversitesi, 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu “Resim Sanatına Rakip Görülen Fotoğrafın Tuval Resmine Etkileri” konulu bildiri sunumu, Gazi Üniversitesi, Ankara
- 10-12 Ekim 2011 SERES'11 (II. Uluslararası Seramik Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi), Jürili sergi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir
- 22-30 Mart 2010 Şirket-i Hayriye Sanat Galerisi “Doğadan İzlenimler” Karma Resim Sergisi, Kadıköy-İstanbul