

**FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR**

**İmran UZUN**

**Resim Anabilim Dalı  
Sanatta Yeterlik Eser Metni  
Doç. Dr. Muhammet TATAR  
2019  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANABİLİM DALI**

**İmran UZUN**

**FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR**

**SANATTA YETERLİK ESER METNİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Doç. Dr. Muhammet TATAR**

**ERZURUM – 2019**

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>VII</b>
<b>FOTOĞRAFLAR DİZİNİ</b> .....	<b>VIII</b>
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	<b>X</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>XII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****SOMUT, SOYUT VE SOYUTLAMA**

<b>1.1. SOMUT</b> .....	<b>8</b>
1.1.1. Kavramsal Olarak Somut .....	10
<b>1.2. SOYUT</b> .....	<b>11</b>
1.2.1. Soyutlama .....	12
1.2.2. Kavram Olarak Soyut .....	13
1.2.3. Kavram Olarak Soyutlama .....	13
1.2.4. Sanatsal Biçim Dili Olarak Soyut .....	14
1.2.5. Sanatsal Biçim Dili Olarak Soyutlama.....	17

**İKİNCİ BÖLÜM****ALGI VE GÖRSEL ALGI SÜRECİ**

<b>2.1. ALGININ ÖZNELİĞİ VE GÖRSEL BELİRSİZLİK ALGISI</b> .....	<b>22</b>
---	-----------

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****SANATSAL BİR BİÇİM DİLİ OLARAK FOTOĞRAF**

<b>3.1. FOTOĞRAF-GERÇEKLIK İLİŞKİSİ</b> .....	<b>32</b>
3.1.1. Gerçeği Kaydeden Fotoğraf .....	38
3.1.2. Gerçeği Dönüştüren Fotoğraf.....	41
<b>3.2. FOTOĞRAFTA ANLAM VE SOYUTLUK</b> .....	<b>44</b>

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA ÖRNEKLERİ VE GÖSTERGEBİLİMSEL**  
**ÇÖZÜMLEMELER**

<b>5.1. BUZ ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ.....</b>	<b>57</b>
<b>5.2. SU ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ.....</b>	<b>74</b>
<b>5.3. YÜZEY ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ.....</b>	<b>85</b>
<b>5.4. IŞIK ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ.....</b>	<b>95</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>108</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>111</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>117</b>

**ÖZET****SANATTA YETERLİK ESER METNİ  
FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR****İmran UZUN****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Muhammet TATAR****2019, 117 Sayfa****Jüri: Doç. Dr. Muhammet TATAR****Prof. Mehmet KAVUKCU****Doç. Dr. Devabil KARA****Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY****Dr. Öğr.Üyesi Fatih KARİP**

Fotoğraf sanatındaki aşkın düşünceyi irdeleyen bu çalışma, soyut kavramların üretilmesinde gerçekliğin fenomenolojik gösterenlerinden faydalanan denemelerden ve bu denemeleri göstergebilimsel yaklaşımla deşifre eden bilimsel uğraşından meydana gelmektedir. Fotoğraf sanatının maddeye içkinliğinin tartışıldığı post-modern dönemde, hakikatin nesnel özelliklerini yitirdiği varsayımını konuşan post-truth çağ sanatçıları soyutun maddesel aşkınlık formu olarak izlenimlere hükmettiği önermesini irdelemekte isteklidir. Bu çalışma, empresyonist sanatsal bakışın biçimlendirdiği soyutlama kavrayışını uzun süreli bir pratikte derleyen soyutlama denemeleriyle ilgili alanyazına katkı sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı, klasik natüralist tavrıla kavramsal tavrın işbirliğinde yükselen yeni bir fotoğrafik görme biçiminin somut çıktıları üzerinden soyut düşünceyi anlatmak ve göstergelerin taşıdıkları anlamları soyutlayıcı bir müdahale ve yaratıcı eylemle kurmaktır. Bu bağlamda, İmran Uzun fotoğraf antolojisinden 48 fotoğraf birer deneme olarak seçilmiş ve bunlardan 16 tanesi çalışma amaçları doğrultusunda Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Yüzey, buz, su ve ışık temalarında soyutlanan fotoğrafik göstergelerin taşıdıkları yan anlamları deşifre eden bu yaklaşım, görünenin ardındaki kavramsal ve aşkın gerçeklikle kurulan araçsal ilişkiyi, fotoğrafın konumundan anlamaya çalışmaktadır. Çalışma, fotoğraf üzerine yazılan, çizilen, söylenen ve diğer birçok yolla kayıt altına alınan

düşüncelere katkı sunması ve soyut düşüncenin aşkınlığını somutun içkinliğindeki keşiflerle anlatmayı hedeflemektedir. Çalışmanın sonuçları, hakikatle kurulan deneysel ilişkilerin belirli bir kavramsal çıkarım üretmedikçe yavan kaldığını, anlam mefhumunun nesnel değil nesnelere ötesi fenomenolojik bir tavırla ideal biçime erişeceğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmayı önemli kılan husus, fotoğrafta soyutlama eğiliminin; sıradan fotoğrafçılık deneyiminden farklı bir kulvarda sanata işaret ettiği mesajını akademik mecrada tartışması ve ilgili literatüre güncel fotoğraf sanatı örnekleri ile katkı sunmasıdır. Bir diğer önem parametresi ise, görüntülerin göstergebilimsel bir kompozisyon ile materyal açısından zenginlik içermesi ve salt görüntü estetiğini koruyan/efeksiz bir yaklaşımın benimsenmesidir. Çalışma sonuçları bu nedenle fotoğraf sanatına ilişkin müstakil üretkenlik alanına ve ilgili araştırmacılara referans sunacaktır.

Sanatçının bu metindeki soyut fotoğraf antolojisinde görülen soyutlayıcı tavır, Natüralist tavır ile Kavramsal Tavrın müşteregini yansıtmaktadır. Natüralist Tavır Aristoteles'in 'mimesis' önermesine bağlı kalarak doğayı taklit etmek ve nesnel hakikatin gösterdiklerine göre bir dünya tasavvuru kurmakla yakından ilintilidir. Rönesans'a ve hatta modernist sanata da ilham olan bu görüş, tarihsel materyalist felsefenin bir yakıt olarak kullandığı ve temel argümanlarını biçimlendirdiği rasyonel tavırla iç içedir. İnsan, bir parçası ve uzvu olduğu doğayı yalnızca davranışlarında değil, sanat yaklaşımında da taklit eder ve doğanın verdiklerine sadık kalarak, aşkınlığın reddini öneren bir forma kendini hazırlar. Bu noktada içkinlik önem kazanır ve doğadaki görünümünün 'yaratılışın' ya da 'oluşun' en saf ve yalın halleri olduğu gerçeği bir varsayım olarak sanat akımlarında tekrar edilir. Kavramsal tavrıda ise, nesnelere ve doğanın nesnelere biçimlenişinde 'doğaüstü', yani 'insanüstü' bir müdahalenin yaratıcı konumu anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Soyutlama, Aşkınlık, Fenomenoloji, Empresyonizm

**ABSTRACT**  
**PROFICIENCY IN ART WORD TEXT**  
**ABSTRACTIONS IN PHOTOGRAPHIC ART**

**İmran UZUN**

**Advisor: Assoc. Prof. Muhammet TATAR**

**2019, 117 Pages**

**Jury: Assoc. Prof. Muhammet TATAR**

**Prof. Mehmet KAVUKCU**

**Assoc. Prof. Devabil KARA**

**Assoc. Prof. Ayça ALPER AKÇAY**

**Assist. Prof. Fatih KARİP**

This study, which examines the transcendental thought in the art of photography, consists of essays utilizing the phenomenological manifestations of reality in the production of abstract concepts and the scientific endeavors that decipher these essays with a semiotic approach. In the post-modern era, when the immanence of the art of photography to matter is discussed, post-truth era artists, who speak of the assumption that truth loses objective features, are eager to examine the proposition that abstract dominates impressions as a form of material transcendence. This study aims to contribute to the literature on abstraction experiments which compiles the concept of abstraction formed by impressionist artistic point of view in a long term practice. The aim of the study is to explain abstract thought through the concrete outputs of a new photographic form of vision rising in cooperation with the classical naturalist attitude and conceptual attitude and to construct the meanings of the indicators with an abstract intervention and creative action. In this context, 48 photographs from Imran Uzun photographic anthology were selected as essays and 16 of them were analyzed according to Roland Barthes' semiotic approach for the purposes of the study. This approach, which decipheres the connotations of photographic indicators abstracted on surface, ice, water and light themes, tries to understand the instrumental relationship established with the conceptual and transcendental reality behind the visible from the position of the photograph. The study is important in that it contributes to the thoughts written, drawn, sung, and recorded in many other ways on photography and tells the transcendence of abstract thought through

discoveries in the immanence of the concrete. The results of the study show that the experimental relationships established with the truth remain uninspired unless they produce a specific conceptual inference, and that the notion of meaning will reach the ideal form with a phenomenological but not objective object.

What makes this study important is that the abstraction tendency in photography; discussing the message that it points to art in a different way from ordinary photography experience and contributing to the relevant literature with contemporary photographic art examples. Another important parameter is that the images contain a semiotic composition and material richness and adopt a non-effect approach that preserves the visual aesthetics. The results of the study will therefore provide reference to the field of individual productivity in the art of photography and to the relevant researchers.

The abstract attitude of the artist in the abstract anthology of photography in this text reflects the commonality of Naturalist and Conceptual Attitude. The naturalist attitude is closely related to imitating nature by adhering to Aristotle's proposition 'mimesis ve and to construct a world imagination based on what the objective truth shows. Inspired by the Renaissance and even modernist art, this view is intertwined with the rational attitude that historical materialist philosophy uses as a fuel and shapes its basic arguments. Human imitates the nature of which he is a part and limb not only in his behaviors, but also in the art approach and prepares himself for a form that proposes the rejection of transcendence while remaining true to what nature gives. At this point, immanence becomes important and the fact that appearances in nature are the purest and simplest forms of 'creation' or 'being' is repeated in art movements as an assumption. In the conceptual attitude, the creative position of a supernatural ', ie' superhuman intervention in the shaping of objects and objects of nature is understood.

**Key Words:** Photograph, Abstraction, Transcendence, Phenomenology, Impressionism



**RESİMLER DİZİNİ**

Resim 1. Experiment on a Bird in an Air Pump, Joseph Wright, National Gallery  
London, 1768.....24



## FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1. Francis Bruguiere'nin Fotoğrafta Soyutlama Denemesi .....	53
Fotoğraf 2. Alvin Langdon Cabur'un Fotoğrafta Soyutlama Denemesi .....	53
Fotoğraf 3. Christian Schad'ın 'Schadograph' Denemesi .....	54
Fotoğraf 4. Man Ray'in 'Rayograph' Denemesi .....	54
Fotoğraf 5. Özand Gönülal'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri .....	55
Fotoğraf 6. Ali Rıza Akalın'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri-1 .....	56
Fotoğraf 7. Ali Rıza Akalın'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri-2 .....	56
Fotoğraf 8. Karanlığın Soğuk Benizli Adamları .....	58
Fotoğraf 9. Eşitsizliğe Ateş Tutanlar ve Yanarak Isıtanlar .....	61
Fotoğraf 10. Altın Maskeli Yüzsüzlük .....	64
Fotoğraf 11. Büyük Doğuş Nebulası .....	67
Fotoğraf 12. Kar Tanesi Neslin Kelebek Kırılğanlığı .....	70
Fotoğraf 13. Soğuk Fragmanlar: Marjinal Ayrışmanın Göksel Sureti .....	71
Fotoğraf 14. Soğuk Fragmanlar 2: Marjinal Ayrışmanın Yersel Sureti .....	71
Fotoğraf 15. Kordan İltica ve 'Ante Portas' Yabancı .....	71
Fotoğraf 16. Negatif Yeşilin Pozitif Beyazı .....	72
Fotoğraf 17. Kuruya Sıra Getiremeyen Yangın .....	72
Fotoğraf 18. Çöldeki Rüya .....	73
Fotoğraf 19. Isırgan Yosunlar .....	73
Fotoğraf 20. Çarpışmadaki Vuslat .....	74
Fotoğraf 21. Göz Göze Gelmenin Şaşkınlığı .....	76
Fotoğraf 22. Suyun Biyografik Solungaçları .....	78
Fotoğraf 23. Akışkan Kanatlar .....	80
Fotoğraf 24. Ejderhanın Son Nefesi .....	82
Fotoğraf 25. Islak Basamaklar .....	82
Fotoğraf 26. Şiddet ile Hiddet Hattında Müdafaa .....	83
Fotoğraf 27. Ebruli .....	83
Fotoğraf 28. Parçalı Bulutlu .....	83
Fotoğraf 29. Kaotik Sağanak .....	84
Fotoğraf 30. Albino Kaplan .....	84

Fotoğraf 31. Larvalara Yakılan Ağıt.....	84
Fotoğraf 32. Platon'un Mağarası.....	85
Fotoğraf 33. Fark Edilmeyen Var Oluş.....	87
Fotoğraf 34. Ters Yüz Edilmiş İzdüşümler.....	88
Fotoğraf 35. Ejder 3200 Performans Yüzey Detay.....	90
Fotoğraf 36. Yüzebilim Fragmanlar 1: Morötesi Yayvanlık.....	92
Fotoğraf 37. Yüzebilim Fragmanlar 2: Ters Eksen.....	92
Fotoğraf 38. Yüzebilim Fragmanlar 3: Sıra Dağlar.....	93
Fotoğraf 39. Yüzebilim Fragmanlar 4: Alerjik Yeşil.....	93
Fotoğraf 40. Yüzebilim Fragmanlar 5: Sudaki Ayak İzleri.....	93
Fotoğraf 41. Yüzebilim Fragmanlar 6: Yatay Pencereleşme.....	94
Fotoğraf 42. Yüzebilim Fragmanlar 7: Sarmaşık Ruhlar.....	94
Fotoğraf 43. Ejder 3200 Performans Yüzey Detay 2.....	95
Fotoğraf 44. Metaforik Yırtılma: Meteorların Yayılım Ateşi.....	96
Fotoğraf 45. Gün Yüzü Yaşam Öncésinin Tekil Yolculuğu.....	99
Fotoğraf 46. Ay'da Gökyüzü.....	101
Fotoğraf 47. Işıyan İmgelem.....	103
Fotoğraf 48. Patlayış ve Saçılma.....	104
Fotoğraf 49. Sosyal Ağ Otobanları.....	105
Fotoğraf 50. Işıldayan Kentler ve Kent Olmayanlar.....	105
Fotoğraf 51. Solucan Deliği.....	106
Fotoğraf 52. Kitlesele Miyop.....	106
Fotoğraf 53. Umutsuzluğun Saç Kırıkları.....	107

## TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	60
Tablo 2. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	60
Tablo 3. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	63
Tablo 4. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	63
Tablo 5. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	66
Tablo 6. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	66
Tablo 7. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	68
Tablo 8. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	69
Tablo 9. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	75
Tablo 10. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	75
Tablo 11. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	77
Tablo 12. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	77
Tablo 13. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	79
Tablo 14. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	80
Tablo 15. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	81
Tablo 16. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	81
Tablo 17. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	86
Tablo 18. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	86
Tablo 19. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	88
Tablo 20. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	88
Tablo 21. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	89
Tablo 22. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	90
Tablo 23. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	91
Tablo 24. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	92
Tablo 25. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	97
Tablo 26. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	98
Tablo 27. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	100
Tablo 28. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	100
Tablo 29. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	102
Tablo 30. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar .....	102
Tablo 31. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi .....	104

Tablo 32. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar ..... 104



## ÖNSÖZ

Otuz yıllık fotoğraf serüvenimi akademik sermayeye dönüştürebilmem için öncelikle bana akademinin kapısını aralayan sevgili büyüğüm, abim, hocam, Prof. Dr. sayın Turgut GÖĞEBAKAN'ı teşekkür ve saygıyla anarak, sonrasında yine bu aşamaları sağlıklı yürümemde, sanat ve eğitim anlamında bana desteklerini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU'ya, danışman hocam Doç. Dr. Muhammed TATAR'a, sanatta yeterliliğimde bana öncülük eden sayın jüri üyelerine teşekkür ederim. Bu çalışmaların hazırlanmasında akademik, sosyal, kültürel birikimlerini banimle paylaşmaktan hiçbir zaman tereddüt etmeyen Öğrt. Gör. Sayın Savaş KESKİN kardeşime özellikle teşekkürlerimi bir borç bilirim. Bu süreçte yanımda olan ve desteğini bir an bile eksik hissetmediğim eşim Özlem Ünal UZUN'a, teşekkür ederim. Öğrt.Gör. Ahmet Nadir ÖZKUL'a, Öğrt. Gör. Murat KADEŞ'e, Öğrt.Gör.Yavuz Kaan KONUK'a, Öğrt.Gör. İsmail BİRLİK'e ve Bayburt Üniversitesi'nde görev yaptığım bu dönemde çalışmalarımda bana destek olan akademik personele teşekkür ederim. Çalışmalarımı hızlandırmam konusunda sesini hep kulağımda hissettiğim sevgili kardeşim Öğrt. Gör. Sayın Erdoğan GÖĞEBAKAN'a, dostum Erkan OKANLI'ya, Prof. Dr. Vecihi AKSAKAL'a ayrıca teşekkür ederim. Sonuna yaklaştığım bu dönemde yanımda olan ve benimle zaman geçirme konusunda özveride bulunan oğlum Yiğitalp UZUN'a sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmanın gelişmesinde literatürde daha önceden yapılan çalışmalar ışığında bana ilham olan fotoğraf sanatçılarına saygılarımı sunarım.

**Erzurum – 2019**

**İmran UZUN**

## GİRİŞ

Bu çalışmada, soyutlama yaklaşımı içeren fotoğraf örneklerinden hareketle, sanatta somut-soyut dikotomisi irdelenmekte, somut göstergelerle kurulan soyut/kavramsal anlatılar tahlil edilmektedir. Bu nedenle çalışmanın sorun olarak eğildiği mesele, fotoğraf sanatında soyutlama çalışmaları alanındaki gözle görülür boşluktur. Bu boşluğa katkı sunması beklenen çalışma örnekleri, aynı zamanda sanatın orijinindeki soyutlama, kavramsal arayış ve olgusal olmayanı olgular diliyle anlatma gayretlerine dair örnek sunmaktadır. Çalışma örneklerinin semiyotik çerçeveleri dâhilinde, somut ve soyut arasındaki ilişkinin tahvil edici tarafları, anlamı kuran birliktelikleri, uzlaşmaları ve çatışmaları okunarak, soyutlama literatürüne yenilikçi bakış açısıyla katkı sunacaktır.

Sanat kavrayışı, somut ve soyut birlikteliğinden neşet eden çatışma ya da uzlaşmaların ortaklaşa inşa ettiği bir bilincin, ‘yansımayı’ ve ‘yansıtmayı’ esas alan içgörü ya da dışavurum hareketleri ile var olmaktadır. Sanat, insanlık tarihinin kendisi kadar eski bir uğraşı olarak, gerçeğin salt fenomenleri ile temas halinde bulunan insanın, tikel varlığının ve özbenliği dışında kalan toplumsal ve evrensel alanı anlamlı kılma ya da yeniden anlamlandırma pratiklerinin saiklerinden biridir. Somut ve soyut olmak üzere iki farklı suretin karşı konulamaz diyalektik ilişkisinde, sembolik ya da olgusal biçimde duyumlanan deneysel gerçekliğin yanı sıra; objelerin ardında ve ötesinde aşkın olarak konumlanan, bireyin nesnel eylemlerine sirayet eden soyut gerçekliğin arandığı, keşfedildiği ve yaratıldığı sanatsal yaklaşıma parantez açmak gerekir. Düşünme meşguliyetinin anlık bir refleks olmaktan çıkıp, sistemli ve teorik katmanlara açılımının tespit edildiği arkaik zamanlardan günümüze değin ‘gerçekliğin’, ‘varlığın’ ve tezat bir ‘yokluğun’ sorusuna yönelen felsefi düşünce, insanın kendi iç dünyasını temsil ettiği sanatın pratik ve kavramsal karakterini şekle sokmuştur. İlk Çağ düşünürlerinin bir sorunsal olarak yanıt aradığı ‘Arkhe’, kökenlerin keşfi ve varlığın özündeki mutlak öznenin, insani varoluşun neresinden anlaşılabilceği behisine açılan çok boyutlu bir kapı olarak sanatın veçhesini de belirlemiştir. Varlık esasısın, görünen varlığı ve tözsel varlığı arasında anlamaya yönelik bir mücadelenin yaşandığı sanat, ‘Arkhe’ prensibi gereği gerçekliğin yalnızca somut göstergelerden ibaret olmadığı bir dünyanın örüldüğü, yaratılmakta olduğu ve estetik kaygılarla telafi edildiği, bir tarafı tamamıyla gerçek, diğer

tarafı ise gerçeklikten otonom ve düşlemsel/metaforik bir sapma gösteren algılama ve ifade etme biçimidir.

Evrenin ve insanın özünde somut görünenin dışında ve ötesinde mutlak bir Töz/Tin olduğu iddiası, ezoterik düşünmenin yönünü dışa açarak tersyüz eden sanatsal ifadeleştirmeyi/eylemliliği, kopya etme/yansıtma perdesini kaldıran ve somut gösterenlerin ardındakini içsel dolayımında yeniden yaratma arzularından beslenen imgesel eylemlilikle bütünleştirmiştir. Gerçeğin manipülasyonu gibi duran sanat esasında, sanatçının mutlak göstergelere ve sembollere karşı soyut modifikasyonu ya da duyuşsal olanın sınırlarını kırarak asıl olana ‘geçiş/kanal’ yarattığı sembolik bir penceredir. Bu nedenle bir sanat yapıtının şimdiliği, somutluğu, buradalığı kadar zamandan, somuttan ve mekandan bağımsız bir yapısı ya da yapısızlığı da vardır.

Sokrates, Platon/Eflatun, Kant ve Hegel’in ‘soyut’ olan üzerine düşündüklerine bakıldığında, somut fragmanların bir görüngü olduğu fikri ile karşılaşmaktadır. Hegel’in bu durumu anlattığı ‘Tin’in Fenomenolojisi/Görüngübilimi’ adlı yapıtında anlatmak istediği şey (2016); ‘Geist’in / Töz’ün / Tin’in’ somut tezahürlerinin ve cismani formasyonlarının aslında, kendine yabancılaşan bir soyutluğun, yokoluşa mahkumiyeti ve somut varlığın sınırlarını aşmayı hedefleyen müstakbel bir kavuşma anının mutlaka tecelli edeceğiştir. Bu görüş eskatolojik olmakla birlikte, Platon’un ‘görüngü’ fikrini temsil eden ve ileriye taşıyan bir düşünseli beslemesi açısından önemlidir. Nitekim Kant’ın (1999) deneysel gerçekliğe ilişkin ‘*a posteriori*’ kavramsallaştırmasının karşısında duran ve deneysel olmayan ‘*a priori*’, transendental/aşkın bir tecrübe ile keşfedilmeye açık durmaktadır. Kant’ın ‘Pratik Aklın Eleştirisi’nde tartıştığı ‘*sentetik a priori* mümkün müdür?’ sorunsalı, sanatçının aşkın sanat eylemleri ile gerçekliği keşfetme çabasında bir referans olmaktadır. Çünkü deneyle/tecrübeye dayanmayan aşkın bilginin, yani Töz’ün bilgisinin karşılığı olan *a priori*, sanatçının deneyimlenmemiş ve deneyimlenmesi mümkün olmayan yaratıcı dünyasında temsil edilmekte, aranmakta ve temas etmenin yolları sınanmaktadır. Neticesinde deneyim, kimi yaklaşımlara göre kendinden varoluşa sahip iken soyutluğu ve düşüncüyü/bilinci merkeze alan yaklaşımların ana eksenini, belirlenimci/determinist bir hattı takip etmektedir. Marks (1978), Ekonomi Politiginin Eleştirisine Katkı kitabının önsözünde özetlediği ‘Tarihsel Materyalizm’ görüşünde, ‘İdealist’ felsefe ve sanata karşı; bilincin maddi/olgusal dünya ile kurulan toplumsal ilişkilerle biçimlendiği ve düşünselin ardında maddi pratiklerin, yani praksisin



aranması gerektiği savı her ne kadar etkili dursa da ekonomi politik çalışmalar için işlevselliğini koruyan bu görüş, sanatın soyut karakterinde karşılıksız kalabilmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, fotoğrafın somut göstergelerin terkibi ile soyutladığı anlamlar dünyasının keşfi, daha çok maddeler ötesi/aşkın bir soyut anlamın varlığı varsayımına dayanmaktadır.

Fotoğraf, sanatın bir uzvu olarak araçsallaşan toplumun yeni üretim ilişkilerinden ve sanatın dolaysal bir teknik şahsiyete bürünmesinden sonra değerini kazanan üretkenlik alanıdır. Resimle bağdaşan birçok görsel kodu nedeniyle devam aksiyonu gibi görünse de fotoğrafın birçok yönden şahsına özgü sanatsal özelliği vardır. Sanatsal fotoğrafı, sıradan bir fotoğraf ya da resimden ayıran temel nüans, kullanılan göstergeler ile yeni bir anlamı 'yeniden kurmak', var olanın düzenine müdahale ederek yeni bir varlık sahası açmaktır. Bunun için görünen nesnel/düz anlamın kırıldığı fotoğraf düzleminde sanatçının gördüğü, gördüklerine anlam kattığı ve gösterdiği soyutluklar söz konusudur. Birçok kişinin fotoğraf albümlerinde ya da dijital galerilerinde bulunan görüntüler, sıradan bir koleksiyon ya da kronolojik dokümantasyon olma özelliği (Ayan, 2016: 84) taşısa da fotoğrafın gerçekliğin olgusal ve soyut manada temsil edildiği 'kurucu' bir yüzü de vardır. Nitekim fotoğrafın somut çıktısı olan görsel kompozisyon, gelişigüzel bir yansıtma, belgeleme ya da vakanüvislikten farklı olarak sanatçısının hermenötik gerçeklik tasavvurlarını içermektedir. Bu tasavvur, sanatın ilgili kişi ya da kişilerine tarihsel ve artsüremsel bir 'hikaye' anlatmaktadır. Fotoğraf yoluyla tanıklık edilen olay, olgu ya da durumun bir şeyler anlatma gayesi, gerçekliğin birebir ya da kurgusal hikâyesini içermekte ve bu hikaye sabit görüntünün okuyucu zihinlerinde canlandığı, hareketlendiği ve diğer olaylarla bağlamlar oluşturduğu dinamik bir sinerjiye dönüşmektedir.

Fotoğraf sanatı, araçsal bir dolayımına işaret ettiği için rasyonel akıl ve teknik ile iç içedir. Habermas bu noktada, teknik ile donatılan rasyonel aklın, tekniğin sınırları kestirilmeden ve pratikteki kopmaların önüne geçilmeden noksan kalacağını savunmaktadır. Ona göre; (Habermas, 1993: 39-42), toplumların kurucu eylemleri üç kategoride ifade edilebilir: rasyonel, iletişimsel ve araçsal. Teknik ilerleme ile birlikte gündelik hayatı ve üretim ilişkilerini (sanat dahil olmak üzere) dönüştüren ve yeni bir rasyonel şuurun kamusallaşmasını tetikleyen determinist aksiyonlar, fotoğraf sanatının resim karşısındaki ehemmiyetini üst perdelere yükseltmiştir. Çünkü toplumun bir mantık

ve değerler sistemi etrafındaki konuşlanışını ifade eden rasyonel eylemler, iletişimsel ve araçsal eylemlerle bir bütündür ve araçsal eylemin teknik boyutlarını mas edemeyen yapılarda işleyiş aksaklıkları meydana gelmektedir. Fotoęraf, araçsal eylemi iletişimsel eylemle bütünleyen, aynı zamanda toplumun rasyonel tabanda sürekli yeniden kurulmasına aracılık eden belgesel ve sanatsal bir dildir. Bu dil, mekanik aksamın olgularla olan ilişkisinden soyut evrenlere açılan kodlar sistemini aktif hale getirmektedir. Kavramsal olarak birlikte dūřünülen somut ve soyut, olgular dūnyasındaki deneysel birlikteliklerini fotoğraf gibi sanatların analitik katılımları ile açık etmekte ve soyut olanın somutun görüngülerinin maskeleyici uzamı içerisindeki varlığını ‘gözler’ önüne sermektedir.

Bu çalışmada, soyutlayıcı bir bilincin baktığı olgular evreni zamanında alınan/kayıtlanan fotoğraf örnekleri, yukarıda özetlenen problematik çerçeveden hareketle incelenmektedir. Bir belge/doküman olarak fotoğraf ve sanat olarak fotoğraf arasındaki ayrımın geniş çaplı tartışmalara konu edildiği ‘yeni’ görsel kültürde, sanatın bir popüler kültür uzvu olarak aurasını/özünü kaybettiği sayıtı, çalışmanın problematik ilgisini teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra fotoğraf konulu yayın literatüründe, soyutlama yaklaşımı ile ilgili bir boşluğun tespiti önemle belirtilmelidir. Bu nedenle çalışma, güncel fotoğraf sanatçılarında nasıl bir soyutlama eğilimi olduğu ve bu eğilimin semiyotik kurgusunun nasıl yapıldığı probleminden hareketle hazırlanmıştır. Çalışma boyunca, ilgili probleme yanıt sunacağı hesaplanan örnekler seçilerek kuramsal ve sanatsal açıdan soyut-somut ilişkisi denkleminde açıklanmıştır.

Çalışmada, 30 yılı aşkın süredir aktif fotoğrafçılık yapan ve mesleki pratiğini son 10 yıldır ise soyut sanat rotasına aktaran İmran Uzun’un soyutlama çalışmalarına odaklanılmaktadır. Çalışma evreni kabul edilen İmran Uzun antolojisinden, amaçlı örnekleme yapılarak seçilen 48 fotoğraf, sanatçının sanat eğilimleri çerçevesinde özgün tipolojisine uygun olarak seçilmiş ve geneli temsil etme amacıyla hareket edilmiştir. Yüzey, ışık-gölge, su, buz fenomenlerini soyut anlamlama çalışmalarında kullanan Uzun, sanatsal yönelimi ve soyutlama paradigmasını; ‘Bir gözüm hep dışarıdaydı’ ifadesiyle açıklamaktadır. Görme eylemini bireyin i dūnyası ile nesnel dūnya arasındaki keşişim ve karşılaşma olarak yorumlayan Uzun, görme anıyla birlikte değişimin ve sentezin kaçınılmaz olduğunu savunmaktadır. Çünkü görme gerekleşiği zaman, dışarıda olan içeriye girmeye çabalarken, içerideki imgeler ise dışarıya çıkmaya çabalamaktadır.

Doğaya karşı ilgisini ve iç görülerini nesnelere arama hikayesini fotoğraf sanatıyla tanışmasına ve akademik birikiminin artmasına bağlayan Uzun, fotoğrafik görmenin kendine mesleki ve sanatsal açıdan birçok değer kattığını belirtmektedir. Uzun'a göre, fotoğrafladığı nesnelere soyutluğu, onun iç dünyasının mutfağında yoğurduğu ve kendini anlatabildiği çok yapılabir katmandır. Çünkü doğada düzensiz ve birer 'şey' olarak duran nesnelere, bir insanın anlamsal bakışıyla belli bir dile sahip olma ve insansal bir şeyler anlatmaktadır. Doğayı insanlaştırmak ve bireyselleştirmek parolasının kendisine ilham olduğunu her fırsatta dile getiren Uzun, oluş ile görünüş arasında bir fark koyarak, gösterenlerin göstermekle yükümlü oldukları anlama müdahale etmenin hazzıyla ve kendini doğada daha fazla keşfedebilmenin arzusuyla çalıştığını söylemektedir. Bu çalışmada seçilen fotoğrafların anlamsal boyuta çözümlenmesi, soyutlama pratiğine örnek teşkil etmekle birlikte sanatçının iç dünyasını anlamaya da kılavuzluk edecektir. Çünkü soyutlama pratiği, sanat, felsefe, mesleki bilgi ve tasavvufu doğrudan bağları bulunan, içsel çatışmaların doğa tarafından uzlaştırıldığı ve bireyin tikelliğini teknik ve sanatsal bir dile evrenselleştirdiği epey gözenekli bir deneyimdir.

Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen 48 fotoğraf, Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak çözümlenecektir. Somut gösterenlerin soyut kavramlara işaret ettiği varsayımıyla hazırlanan bu çalışmada, fotoğraflardaki nesne estalasyonlarının hangi soyut anlamları taşıdığı incelenecektir. Barthes'e göre görsel öğelerin birbirleriyle ilişki kurması neticesinde düz ve yan anlam oluşmaktadır. Bu oluşum, fotoğrafta iki düzlemin varlığına işaret eder. Dizisel/düz anlam olarak adlandırılan birinci boyutta nesnelere seçilir. Diğer düzlemi ifade eden dizimsel/ yan anlamda ise seçilen nesnelere anlamlandırılarak bir bütüne ulaşılır (Karaman, 2017: 31). Fotoğraf sanatı, nesnelere dünyasında ilk anda meydana gelen düz anlamların yanı sıra nesnelere yüklenen soyut yan anlamları da üretir. Bu noktadan hareketle, İmran Uzun fotoğraf soyutlamalarında, 'gösterenler' olarak nesnelere düz anlamları ve 'gösterilenler' olarak soyut yan anlamlar açığa çıkarılacaktır. Neticesinde göstergebilim bir anlam meselesidir ve somut sembollerin yüklendikleri ve üretmekle yükümlü oldukları anlamların keşfi ile ilgilenir. Somut ve soyut arasında diyalektik bir farklılık olduğu düşünüldüğünde, göstergebilimin bir çözümlenme metodu olarak önemi belirginleşmektedir. Çünkü göstergebilimde anlam, zıtlık ve çatışma üzerine kurulmaktadır. Nesnelere taşıdıkları anlamlar arasındaki kontrast, egemen anlamın

kodlandığı düzeyi kurmaktadır. Bu çalışmada, gösteren-gösterilen ilişkisinin yanı sıra fotoğraflardaki zıtlık düzeyleri de çözümlenecektir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOMUT, SOYUT VE SOYUTLAMA

İnsanlığın tüm şartlarını, koşullarını ve manevra alanlarını kuşatan olgular dünyası, tikel ve tümel hadiselerin özüne sinmiş olan bir diyalektiği sürekli canlı tutmaktadır. Olguların tecrübe edilen/deneysel sureti ve kavramsal düşünmenin yol açtığı aşkınlık tefekkürü, somut-soyut antagonizmasının farklı evrelerinde sürekli hissedilmektedir. Somut ve soyut arasındaki ilişkinin kurulma biçimleri, doğanın soyutlanması ya da düşüncelerin fetişist bir metalaşma girdabına sokulması gibi iki farklı uçta kendini göstermektedir. Bir meta olarak somut ile düşünsel somut ya da aşkın bir kavram olarak soyut ile imgesel soyut arasında çizilen ince bilişsel çizgi, fotoğraf sanatını da içine alan çok yönlü bir okuma pratiğine anlam kazandırmaktadır.

İnsan ve doğa ilişkisinde, doğanın materyal morfolojisine karşılık katıksız düşüncenin/soyutun arayışında olan toplumsal şuur, belirlenimci/indirgemeci yaklaşımlar etrafında biçim almaktadır. Sokrates'ten ilhamla Hegel'e kadar uzanan idealist felsefenin, somut olanı soyutun bir görüngüsü ve belirleneni olarak tanımlama çabası, materyalist felsefede ters yüz edilmekte, alaşağı bırakılmakta ve düşünselin her daim ve her koşul altında somut olanın idaresinde olduğu fikri ile bir savaşım yaşanmaktadır. Marks'ın Tarihsel Materyalizm görüşü çerçevesinde ideolojiyi/bilinci, yani soyutlama yetisini, toplumun maddi uğraşları ve üretim ilişkilerinin bir görüngüsü olarak açıklama biçimi, Meta Fetişizmi olarak terminolojiye dökülen çarpık somutlama uğraşısını öne çıkarmaktadır. Marks metanın fetiş karakterini, maddi varlıklarda olmayan bir takım özellikleri, onların cismani yapılarına eklemeye olarak açıklamaktadır (Aslan, 2017: 161). Bir bakıma somutun sahip olmadığı bir özelliğin, her zaman varmışçasına isnat edildiği soyut bir yanılgıdır. Ancak tüm bu tartışmaların odağında somut ve soyutun temas ettiği, etkileştiği ve insan şuurunu denetlediği kesişme ve çatışma alanlarının varlığı, sanatı, felsefeyi, bilimi ve dini sistemleri sürekli beslemiştir.

Somit ve soyut üzerinde gelişen somutlama ve soyutlama muamelesi, somuttan yola çıkarak soyuta, soyutu referans alarak somuta ulaşma gayretlerinin algısal ve deneysel ürünleridir. Neticede somut ve soyut, hem insan bilincinin dışında hem de içinde var olanlar kategorisinde kabul görmektedir. Bu yüzden bilişsel kuşatılmışlık düşününü,

aşkınlık perdesinden yorumlayan soyutlamacı yaklaşımlar, aşkınlık metaforunu, somuta içkinliğin karşıtı olarak argümana dönüştürmektedir. İnsanın dışında tanımsız ve değerler sisteminden bağımsız duran somut ve soyut, en iyi hali ile otonom zemine indirgenerek, bilişselin sınırları içerisinde tarif edilmeye, karılmaya, çıkarsama ve yorumlamalara katkı vermeye kadar birçok bakımdan kullanılmaktadır. Somut ve soyutun olgusal ya da olgusal olmayan ağırlıklarından uzak bir çıkarımla; somut düşünme (concrete mindset) ve soyut düşünme (abstract mindset) (Alper, 2017: 7-9) arasında bir ayrıma gidilebilir. Fotoğraf sanatı, olguları gözleme biçimlerini doğrudan somut çıktılarla açıklarken, arka planında bir düşünme yetisi barındırır. Sanatçının somut ya da soyut düşünme yaklaşımı, olgular yoluyla soyutlamayı ya da somutun en saltık halini sunmayı gerektirebilir. Fotoğraf her ne kadar ‘obje’ktif görünse de ‘sübjektif’ bir düşünme tarzının ürünüdür. Fotoğrafta konumlanan objelerin somut suretleri ile soyutlayıcı ve özdeşleyici bir pratiğin kurulması yeğlenebilir. Nitekim objelerin somutluk valansları, sembolik olarak bir tanımla açıklanmak zorunda değildir. Somutun varlığı, tanımsız bir görsel dizgenin soyut tanımla doldurulma anını simgeleyebilir.

Somut ve soyut ilişkisinin dayandığı postulat, doğrusal ve toto lojik bir önermeye değil, aksine çelişkiye ve negatif diyalektiğe dayanmaktadır. Hızır’a göre (Hızır, 1948: 154) denge, doğruya dayalı olamaz. Mutlak somut ya da mutlak soyut yoktur. Hegel’in (2016) tinsel somut yaklaşımına sırtını dayayan bu sav, mutlak somutun olanaksızlığı ile sonluluğunu bağdaştırmaktadır. Somutun mutlak sonluluğunun, soyutla bütünleşmeyi esas alan mutlak sonsuz bir tarafı da her zaman saklı tutulmaktadır.

Bu bölüm çatısı altında, somutun özgül varlığı ve sanatsal anlamı; soyutun kavramsal yapısı ile sanatsal açıdan yorumlanması ve soyutlayıcı yaklaşımın teoriği sistematik olarak ve kuramsal tartışmalarla açıklanacaktır. Fotoğraf sanatının görsel ağırlıklı deneysel yönü, somut ve soyutun ekseriyetle görme ve düşünme biçimleriyle açıklanmasını gerektirmektedir. Bu nedenle bölüm içerisindeki tali açıklamalar, genel kuramsal çatıyı fotoğraf özelinde yaymayı amaçlamaktadır.

## 1.1. SOMUT

Somutun tam anlamıyla ‘ne’ olduğu tartışması, felsefenin, bilimin ve sanatın kafa yorduğu müstakil bir uğraştır. Bu uğraşı en biçimsel haliyle somutun, mental/algusal ve

hissel/duyusal ya da mekânsal ve nedensel bir tesir (Nedjadrassul, 2017: 1) olarak var olduğu gerçeğini sunmaktadır. Somut olan, bir tek hal ve biçimde, biricik olarak ya da yeknesak bir durumsallık sergilemez. Somutun fenomenolojik tarafı, bir taraftan duyusallığı, diğer taraftan ise algısallığı ile ilintili bir işlev ortaya koymaktadır. Deneysel somut duyular yoluyla açıklanabilir ve bunun birçok bilişsel tezahürü vardır. Bu çalışmada, somutun duyusal alımlanışı ve algısal yeniden üretiminin derinliklerine inilmekte ve bu algısal işlemin soyutlama pratiği ile ilişkisine odaklanılmaktadır.

Somut olanın her şeyden önce görsel açıdan sembolik bir değeri vardır. Sözel simgeler ise çoğu zaman doğadaki olgusal somutu farklı bir biçimde ve özgesel olarak yeniden kurmaktadır (Paivio ve Csapo, 1969: 280-282). Somutun doğadaki varlığı, simgeler yoluyla bilince aktarılarak yeniden görselleştirilmektedir. Bu izlek, görsel-sembol-görselleştirme süreci şeklinde gerçekleşmektedir. Somutun olgusal varlığına duyusal/görsel tanıklık, bir sembol aracılığıyla onu algısal nesneye dönüştürmekte, zihinsel pratiğin dışlileri arasından yeni bir görsel somut yaratılmaktadır. Bu somut, salt haliyle var olan bilinç dışı somuttan farklı olarak oldukça sembolik ve insansıdır/algısalıdır. Bunun da ötesinde görsel somutun algısal boyutunda, yani imgeleminde yaratılan yeni somut, bazı durumlarda özüne muhalefet uygulayarak muarız anlamlar üretebilmektedir. Somut sanatsal olarak, insan tarafından yaratıldığı için esnek yapılı, müdahaleye açık ve açılacak bir 'şey'dir.

Somutun algısal üretimine ilişkin teorik bir önerme ortaya koyan Clark ve Paivio (Clark ve Paivio, 1991: 150-155), ikili kodlama teorisi (dual coding theory) adı altında, somutun görsel ve sözel ilişkisinden hareketle zihne kodlandığını savunmaktadır. Sözel semboller, doğadaki somutun karşılıklarını içeren anlamları bilişsele aktarmakta, görsel canlandırma yoluyla sembolün yapısındaki kod açılmaları somuta ulaşılmaktadır. Sembolik bu yaklaşım, Mead'in (1934), Sembolik Etkileşimcilik Teorisi ile (Symbolic Interactionism Theory) bağıntılıdır. Doğadaki ve insan yaşamındaki her şeyin sembolik açıdan karşılık geldiği bir anlam vardır. Algılama, iletişim ve paylaşım sembollerle idare edilmektedir. Sembole dönüştürülen her kod, karşılıklı etkileşimin, üretimin ve algılamanın anahtarıdır. Bu nedenle somut üzerinde konuşulurken, kastedilen şey çoğu zaman semboller ve onların algısal karşılıklarıdır.

Hançeroğlu'na göre kelime anlamı olarak somut; hem duyularla kavranan bütünsel gerçeği, hem de bu gerçeğin insan bilincinde gerçekleşen hakikatini dile getiren bir kavramdır (Hançeroğlu, 1994: 376). Buradan yola çıktığımızda insan ve nesne ilişkisini sorgulaya biliriz. İnsanın evrende var olan nesnelere üzerinden başlattığı ilişki nesnenin insan için hayati bir önem taşıdığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde nesnenin de insan ile değer kazandığı nesneyi kendi duyu ve görsel hafızasıyla yeniden şekillendirdiği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, soyutu somuttan ayıran en belirgin özelliklerin başında görsel algı sürecini konumlandırabiliriz. İnsan hafızasının %85'ini oluşturan görsel hafıza, bireyin bakış açısına ve tinsel yaklaşımına göre doğada veya evrende ilk algılanmadaki somut objeyi mevcut gerçekliğinden kopararak sanatsal bir nesneye büründürürken soyutlamaktadır. Yani, özünden alıp, başka bir öze, yeniye büründürmektedir.

### **1.1.1. Kavramsal Olarak Somut**

Somut veya soyut, varlığı kabul edilen, insanla bir şekilde bağı olan her şey sanatçı bilgi nesnesini oluşturabilir (Yetişken, 1991: 40-41). İnsanın ilişki kurabildiği her varlık veya kavram, nesne olma özelliği taşıması bağlamında düşünürsek, sanatçı bir faaliyet gerçekleştirmeyi düşündüğünde nesneye olan ihtiyaç karşımıza çıkar. Somut olandan ayırıştırma veya yeni bir yaratı yapmadan Platon'un dediği sanat asıl olanın taklidinden veya taklidin taklidinden öteye gitmeyecektir.

Nesnenin bütün sanat disiplinlerinde var olduğu realitesi Alman düşünür Geiger (2015: 36) tarafından "Estetik Anlayışı" adlı eserinde şöyle dile getirilir. "Bütün sanatlar malzemeye oynanmış birer oyun, nesnelere öznel bir biçimlenmesidir." Sanatçının kendi sanatsal yaratımını oluşturması süresinde nesne, farklı görünümlere bürünerek her seferinde kendine başka anlam, görev ve işlevsellik kazandırılarak tüm sanat tarihi boyunca işlevselliğini sürdürmektedir.

Sanatta imge, nesnel ile öznelin organik bütünlüğünden doğar. İmgenin nesnelliği diyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelde ise, sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri. Nesnel yapıtta yeniden- üretilen gerçekteki olayları, yaşam tablolarını, karakterleri, çatışmaları, durumları, insanoğlunun manevi evrenini, kısaca sanatçının bilinci dışında varlık gösteren her şeyi kuşatır. Öznel



ise sanatçının duyguları ve düşünceleriyle, tasarımılanan olayların karşısında takındığı tavırla, bunlara özel bakış tarzıyla ve bunları değerlendirmesiyle ilgilidir. Her sanatsal imge yalnızca belli yaşam parçalarının yansması değildir; yanı sıra bir anlamda sanatçının bir çeşit kendi portresidir de. İmgenin ötesinde yaratıcıyı buluruz her zaman. Öznellik sanatçıdaki özgünlüğünün ölçüsünü gösterir (Ziss, 1984: 90).

Buradan yola çıkarak sanatsal yöntem, gerçek olayların, olguların seçiminde bir araya getirilmesinde sanatçının kendi bakış açısıyla ele aldığı objeyi var olanın ötesinde farklı uslu ve yöntemler kullanarak elde ettiği sanat eserini somut bir nesneye dönüştürdüğünü görüyoruz. Bir biçimi çözümlmek, objenin göz tarafından devingen durumda ki halinden onu anlaşılabilir bir nesneye dönüştürerek somutlaştırmasıdır. Nesne üzerinde ki yeni anlamlar oluşturulan yeni biçimlerle izleyiciyi başka yönlere çeker. Objeleri salt imgesel olarak ele almaktan ziyade görsel olarak da ele alınmasını amaçlar. Sanatçının gözlemlediklerini, duyularını, algılamalarını kendi yorum ve seçiciliğiyle iki boyutlu yüzeylere dönüştürme biçimidir. Somut sanat, sanat tarihinde izm'lerin değişim dönüşüm ve farklı bir anlayış, sanatın kendini yenilemesi serüveninde doğrudan empresyonist bir bakış açısıyla tual veya farklı yüzeyler üzerine sanatçının kendi dünyasından da katkılarıyla bir aktarım, kare, dikdörtgen veya daha farklı formlarda bir çerçeveye gördüklerini aktarma durumu olarak da nitelendirebiliriz.

## 1.2. SOYUT

Bir felsefe terimi olarak soyut, soyutlama yoluyla elde edilen, varlığı ancak nesnede gerçekleşen olarak tanımlanmaktadır. Varlığı duyular ile algılanamayan, anlaşılması, kavranması daha zor olana da gönderme yapan bir sözcüktür. Gerçek sanat, soyuttur. Dış dünyanın nesnelere sanatla taklit etme karşısında iki olanak vardır. Birincisi, her tür öznelğin ortadan kaldırılmasıyla, maddi mutlak değerine erişme ile gerçekleşir. İkincisi ise, soyut biçime yaklaştırmakla bir tür ölümsüzleştirme olanağıdır. Her iki çözüm, aynı eylemde birleşebilir onları birbirinden ayırmak güçleşebilir.

Soyut sanat, sanatçının iç yaratımına ya da sadece kendisine göndermede bulunan, tinsel bir hakikati olan ve sonlu olanda kendini açan mutlağın, görmekten de çok düşünmeye davet eden, bizlerle mücadele eden, bizleri zorlayan bir tür zihinsel egzersiz gibi düşünölmelidir (Çelikkan, 2018: 11).

Soyut demek, hissedilir biçimlerden yola çıkarak ve bu biçimleri bir anlamda arındırarak inşa edilmiş demektir. Örneğin çemberden daireye geçilirken, aynı zamanda da doğanın biçimsel teşviklerinin toplamından geometrik arketiplerine geçilir. Bu örneği açarsak, perspektifçi mantık içinde bir küre halini alan bu çember örneğinin burada daire tarzında ifade bulması, burada tuvalin düzlemselliğiyle eş-doğallıktadır. Perspektifin soyutlama sürecinin düşmanı olduğu ama aynı zamanda soyutlamanın yada ideleştirmenin de tablonun düz yüzeyine bağlı olduğu, böyle bir yüzey üzerinde dünyanın en uygun ifadesi olduğu fikriyle karşılaşırız (Bonfand, 2015: 14).

Kandinsky'ye göre "soyut", bir çizim süreci sonunda dünyadan kaynaklanan şeyin ifadesi değildir; belirir, tekil belirirler, burada bir tablodan, dolayısıyla birinci derece bir belirirten yola çıkarak yol açtıkları göz kamaşmasıdır (Bonfand, 2015: 16).

### 1.2.1. Soyutlama

Soyutlama, sözlük anlamı ile bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit anlamına gelen felsefi bir terimdir. İngilizce "abstraction", Latince "abstractio" "abstrahere" sözcüklerinden köken alır, çekip çıkarmak, soymak, ayırmak anlamlarını taşır (TDK sözlük). Biçimi, rengi, boyutları özdekten ayırıp düşünme, gerçekte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma eylemi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda, sözcük anlamı ile olumsuzluk ifade etmektedir. Edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamına geldiği için soyutlama, uzaklaştırmaya işaret eder (Arnheim, 2009, s. 176). Sözcüğün kökeni negatif çağrışımlara götürür.

Somut ve soyut terimleri karşıt anlamlı sözcükler olmadıkları gibi birbirlerinin dışlayan bir gönderme de yapmazlar. Somutluk, fiziksel ya da zihinsel tüm şeylerin bir özelliğidir ve bu şeylerin birçoğu, soyutlamalar olarak da kullanılabilir (Arnheim, 2009: 179).

Her sanat eseri kendi içinde muhakkak bir soyutlama pratiği taşır. Sanatçı sanat eserinden estetik bir haz taşınması kaygısıyla nesnelere veya objelere kendi yarattığı içerisinde olduğundan daha farklı göstererek soyutlama, indirgeme veya abartma ihtiyacı duya bilmektedir. Fotoğraf sanatıyla soyut sanatın buluştuğu noktada "görmenin", eyleme geçtiğini, bakmaktan sıyrıldığını görüyoruz. Kandinsky'ye göre; "Soyutlama, bu

ikinci derece “görme”dir, bir görmenin görmesidir”; dolayısıyla sanatçı varın içerisindeki başka bir varı arar ve Kandinsky’nin “bir görmenin görmesidir” sözünün de soyutlanmasıdır, var’ın içerisindeki sonsuz var’ların mikro organizmalara kadar küçülen var’ların devamlılığıdır. Her soyut eser sanatçısının sonsuzluk içerisindeki bir fark edilişin görüntüsüdür.

### 1.2.2. Kavram Olarak Soyut

Nesnel olmayan, figüratif olmayan gibi söylemlerin karşılığı olarak soyut sözcüğü kullanılmaktadır. Aslında, geometrik bir imge de, bir yüz veya manzara imgesi kadar bir nesne ya da figürdür. Figür, geometricilerin, ele aldıkları soyutlamaları adlandırırken kullandıkları bir sıfat olarak düşünülebilir (Paul Wood, 2016: 416). Soyut bir resim, aynı zamanda, çok pozitif bir şekilde somut resimdir, ilgiyi kendi fiziksel yüzeyine bir günbatımı ya da portre tuvalinden çok daha güçlü bir şekilde çeker. Soyut sözcüğünün sanat eserleri ile ilgili kullanımı da kendi içinde konunun özünden ayrılması zor bir kararsızlığı ve karmaşıklığı yansıtmaktadır. Doğal nesnelere olan benzerlik, renk, çizgi, ışık, gölge gibi estetik değerleri bütünüyle yok etmese de saflığını bozabilir. Bu nedenle, sanat eserinde bütünüyle doğaya benzerlik ortadan kaldırılabilir (Paul Wood, 2016: 416).

Her sanat eseri daha öncede bahsettiğimiz gibi bir görsel bilgi nesnesine, nesnesine dayanır. Sanatçı görsel olarak objeyi evrende algıladığının ötesinde, bir başka anlam kazandırmak ve varın içerisindeki yeni varlık olarak yapılandırma, form ve biçim (eidos) kazandırmak için deneysel çalışmalarla eserin izlenebilirliğine katkı sağlar. Bu yeni varlık nesneyi kendi öz kimliğinden arındırma, soyutlamadır. Soyut sanat eseri kendi gerçekliğinin ötesinde yeni bir gerçekliğe taşırken, anlamı eidetik(öze yönelik) bir bakışla sofistike bir yapıya taşır.

### 1.2.3. Kavram Olarak Soyutlama

Estetik veri olarak soyutlama kavramını ilk ortaya atan Worringer’dir. “Abstraction et Einfühlung” -Soyutlama ve Özdeşleşim-adlı metni 1908 yılında Münih’te yayımlanmıştır. Özdeşleşim, insan ile çevresindeki dünya arasındaki bir birliktelik durumunu belirtir. İnsan ile dış dünya arasındaki tam bir güven ilişkisidir. Soyutlama ise tersine, dış dünyanın kışkırttığı insanda ortaya çıkan büyük bir içsel kaygının sonucudur

(Bonfand, 2015: 10). Duyarlılık, erişilmez olan ile ilişkilendirilir. Bu nedenle sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek olan soyut biçimdir. Soyutlama, kaygı ile bağlantılıdır. Worringer'e göre, sanatsal güdü, dünya algısının karmaşıklığı içindeki dinginlik olasılığı olarak soyutlamanın peşindedir. Bu güdü dünya algısı karşısında insana uygun anlatım sürecidir (Worringer, 2017: 75). Soyutlama ve özdeşleşim, sanat duyarlılığının iki kutbu gibi görülse de, geçekte sanat tarihi, her iki eğilimin sürekli devam eden karşılaşması ile doludur.

Aşırı doğruculuk olarak bilinen kurama göre, soyut düşünce, temelde yapay ve güçtür ve doğal düşünce somut deneyimlerle bağlantılıdır, fakat soyutlama doğal olmasaydı, kimse bulup çıkaramazdı. İnsanın ilkel repertuarında soyut düşüncenin etkinleştirilmiş biçiminin köken aldığı düşünsel bir yetinin var olması gerekir (Yılmaz, 2009: 232).

Soyutlama, bilimsel düşünce ile çok daha iyi anlaşılabilen bir süreçtir. Hem sanat, hem de bilim, güçlü simgeler yaratmak ve soyut unsurları ortaya çıkarmak eğilimindedirler. Ancak, sezgisel çıkış noktaları ve kullandıkları yöntemler birbirinden farklıdır (Yılmaz, 2009: 237). Bilim genel, sanat ise özeldir. Bilim, genel anlamdan soyutlamaya, sanat, genel anlamın katkısı olmadan, çağrışımsal anlatıma yönelir. Sanat yapıtı bir simgedir, sanatçı, simgeyi oluşturur. Simge oluşturma, soyutlamayı gerektirir. Sanat yapıtlarının anlamları, duyular aracılığı ile imgesel olarak kavranır. Buna yönelik olarak sanat, araç olarak kullandığı somut malzemedен simgesel olanı etkin bir biçimde soyutlar. Soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki vazgeçilmez halkadır. Soyutlama olmadan görme yetisi, görme yetisi olmadan soyutlama anlamlı değildir (Arnheim, 2009: 213). Gerçek anlamda soyutlama, sanat yapıtları ve bilim üzerine düşünmekten doğan ve yalnızca bilim üzerine kafa yorma aracılığıyla anlaşılabilir göreceli olarak büyük bir etkinliktir (Yılmaz, 2009: 237).

#### **1.2.4. Sanatsal Biçim Dili Olarak Soyut**

Soyut sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde şu şekilde tanımlanmaktadır: “Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler. Non-objektif (nesnel olmayan) ve non-figüratif sözcükleriyle de

tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda elde edilen asıl nesneyi çağrıştıracak için soyut yerine soyutlama terimini kullanmak yerinde olacaktır” (Eczacıbaşı, 1997: 1689).

Yirminci yüzyılda, toplumsal hareketlilik artmış, yeni sanatsal formlar ortaya çıkmış, soyutlama ve soyut sanat özel bir ilgi görmüştür. Soyut sanat faaliyeti, bir mücadeleyi beraberinde getirmiş, insanın önemi ve eşitlikçi değerler üzerine söylemler geliştirmiş, yeni bir yaratım sürecini tetiklemiştir. Sanatçının kendi kişisel kimliğini ve duruşunu özgürce ortaya koymasına olanak sağlamıştır. Soyut sanatın ortaya çıkışı, bazı geleneksel eğilimlerden kopuşu beraberinde getirmiştir. Klasik anlamda, nesneden ve sanatın gerçekliğin tasarımı olduğu algısından giderek uzaklaşmıştır (Çelikkan, 2018: 35).

Son elli yılda, soyut sanat eğilimi, tarihsel olarak, her ikisi de empresyonizmden doğan iki ana akıma ayrılabilir. İlk akım, Cezanne ve Seurat’ın sanat ve kuramlarından kaynak alır. Kübizm ve çeşitli geometrik ve konstrüktivist akımlar ile şekillenir. İkinci akım ise başlıca kaynağını Gauguin ve çevresinin eserleri ve kuramlarından alır. Matisse’in fauvizmi, Kandinski’nin soyut ekspresyonizmi ile gelişir. Zaman içinde, gerçeküstücülükle bağlantılı soyut sanatın önde gelenleri ile yeniden şekillenir (Paul Wood, 2016: 417).

Soyut sanat, yüzeysellikten arınmış, aşkın bir anlam arayışı ile Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee gibi sanatçıların, görünen biçimin ötesinde üst bir gerçeklik saklı olduğuna, güzelliğin içsel bir bakış ile görülmesi gerektiğine inancı ile şekillenmiştir (Çelikkan, 2018: 38).

Soyut sanat ve realistiğin mantıksal karşıtlığı soyut sanat üzerine yazmada ortak olan, resmin doğası hakkındaki iki varsayım üzerine en yeni değişim dayanakları Barr tarafından açıklanmaktadır ki temsil şeylerin bir pasif gösterimidir ve bundan dolayı temelde sanat dışıdır ve öte yandan soyut sanat ise nesnelere ve dayandıkları içsel yasalar tarafından şekillendirilemeyen saf bir estetik etkinliktir. Bu görüşler tamamen tek taraflıdır ve bir temsilin ne olduğuyla ilgili yanlış bir fikre dayanmaktadır. Anlatıldığı şekliyle pasif fotoğrafik temsil yoktur. Gerçekte nasıl görünürlerse görünsünler nesnelere hatta fotoğrafların tüm gösterimleri değerlerden, yöntemlerden ve bir şekilde

resmi şekillendiren ve genelde içeriğini belirleyen görüş noktalarından ilerlerler (Çelikkan, 2018: 33).

Fotoğrafın beslenme arka planı, bütün sanat disiplinlerinde olduğu gibi daha baskın bir şekilde doğadır. Doğanın sonsuzluğu fotoğrafın da sonsuzluğu anlamına gelmektedir. Fotoğraf soyutlamalarında doğada hep var olan, izlenimcisi tarafından yorumlanacak, sanatçının tinsel arayışlarında var edeceği anı somuttan alarak yeni anlamlar kazandırarak izleyicisinin dikkatini yeniden nesneye çekmek ve nesnel kopuşun oluşturduğu yeni soyuta yöneltmektir. Fotoğraf sanatçısı burada gerçekliğe hiçbir müdahalede bulunmadan, aradığı kendi gerçekliğini resmetme peşindedir.

Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür-kılmak ister. Paul Klee'in söylediği gibi: "Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu 'görünür kılınacak' şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel-soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut-düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur (Tunalı, 1983: 137).

Soyut sanat, doğası gereği tinselliğe yönelir. İç görüsel bir sezgi ile nesneyi, insanı ve evreni görür. Soyut sanatçılar, ruha dokunma, ruhsal bir resim yaratma içgüdüleri ile hareket etmişlerdir. Soyut sanat, bir yanıyla bilimsel gelişmeleri izlemiş, diğer yanıyla dini kaynaklardan beslenmiş, soyut sanatçılar, farklı doğaldaki kaynakları kullanmışlardır (Çelikkan, 2018: 57).

Dora Vallier'in saptadığı gibi Worringer, uygarlıklar boyunca tanrıların ezici gücünün ve de tersinin, yani bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsizliğinin insanı gerçekten saptırdığı anlar olduğunu gözlemler: Duyarlılık erişilmez olanın esiri kaldığından, sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek tek şey yalnızca soyut biçimdir (Bonfand, 2015: 11).

Kandinsky'ye göre "soyut", bir çizim süreci sonunda dünyadan kaynaklanan şeyin ifadesi değildir; belirgindir, tekel belirgindir, burada bir tablodan, dolayısıyla birinci derece bir belirginden yola çıkarak yol açtıkları göz kamaşmasıdır (Bonfand, 2015: 16).

### 1.2.5. Sanatsal Biçim Dili Olarak Soyutlama

Çağın başında Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *özdeşleyim* (Einfühlung) içtepiyi, öbür de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı '*Soyutlama* (Abstraktion)' içtepidir. Özdeşleyim kavramını, Theodor Lipps'den alan Worringer, bununla; doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister (Tunalı, 1983: 140).

Worringer soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepiyi ilkelde bilinçsiz bir mekanizm ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü kendiliğinden-şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik-yasal biçimlerde ulaşır (Tunalı, 1983: 142).

Uzam, insanı yanılmasına sevk eder ve modern sanat, uzam ve zamanla bağlarını kopararak soyutlama yöntemini kullanır. Soyut ya da soyutlama işlevi, mekân, zaman ve bunların tümünü kapsayan evreni geride bırakır ve düşüncenin kendisine yönelir (Çelikkan,2018,S.23). Bu nedenle soyut ve soyutlama terimleri, geride bırakılması gerekenleri temsil eder ve negatif çağrışımlara götürür. Geride bırakma, sürüklenme, alıp götürme bağlamında ele alındığında, tüm sanatlar bir dereceye kadar soyuttur. Her geri çekilme, bir gerçekliğe ve sonsuz olanın sonlu olanda açılımına olanak tanır.

Modern sanatın dili soyutlamaya yatkın olsa da, sanatta soyutlamanın kökenleri insanlığın ilkel dönemlerine dayanır. İlkel insan, kendi yaratımı olan aletlerin niteliklerini genellemiştir. Bu yaratma vasıtasıyla, soyutlama sürecini açmıştır. İlk insanların simge ve semboller ile soyutlamaları, bilgi paylaşımına olanak sağlamaktaydı. İnsanlığın ilk soyutlama örneklerinden sonra, modern sanat dönemindeki soyutlamalara kadar geçen süreçte bilgi ve bilinç durumu ne kadar ilerleme göstermiş olsa da, insanların duygu

durumları, korkuları, tedirginlikleri her dönemde benzerlikler göstermektedir. Korkular, güvensizlik duyguları ile başa çıkmada, soyutlama faaliyetleri, yeni, bir dünya yaratabilme aracı olmuştur. İlkel kültürler döneminde bile doğal objeler, soyut biçime yaklaşan deforme şekilde gösterilmiş, Worringer, taklit sanatından önce soyut sanatın var olduğunu iddia etmiştir. Herhangi bir sanat dalında, şekilselliğin geri planda tutulması, zihinsel yapı ve düşünme gücünün açık bir göstergesidir ve insanın yaratıcı dünyasını ortaya koymaktadır (Çelikkan, 2018: 27).

Soyutlama, temel anlamda, resim sanatında çizmek fiili ile ilişkilendirilmektedir. Bazı karakteristik özellikler ortadan kaldırılırken bazıları da öne çıkarılır ve biçimin temsili hali en verimli şekilde kullanılmış olur (Göksay, 2014). Bu form, temsil ettiği nesnel gerçeklikle ilişkisinde farklı yorumlara açık pencereler açar. Soyutlanan nesnel gerçeklik, yeni bir anlatım dili olarak kullanılır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### ALGI VE GÖRSEL ALGI SÜRECİ

Görsel algı, sadece insan gözünün fizyolojik işleyişi ile sınırlı ve herkes için aynı anlamları yaratan bir süreç değildir. Aynı olayı birçok kişi farklı algılayabileceği gibi farklı olayların da aynı ya da benzer olaylar olarak algılanması mümkündür. İnsan algısı fiziksel bir ölçüm aleti gibi her durumda aynı sonucu veren tek boyutlu bir şekilde işlemez. Bu durum algı sürecinin nesnel değil, öznel bir süreç olduğunu açıklar. Algı süreci, algılanan duruma ve algılayan kişiye göre değişiklikler göstermektedir. Görsel kodların algılayan kişiye bağlı olarak gösterdiği değişimleri, kişiye ait beklentiler, kişinin ilgi alanları, kişiye ait gereksinimler, kişinin sahip olduğu inançlar ve kişinin daha önce yaşadığı deneyimlerden öğrendikleri olarak sıralanabilir

Biraz dikkat edersek, görmek olarak adlandırdığımız olayın, gördüklerimiz hakkındaki bilgilerimize (ya da inançlarımıza) göre şekillendirildiğini ve renklendirildiğini anlarız. Gördüğümüzle bildiğimiz arasında bir uyumsuzluk olduğunda bunu anlamak daha da kolaydır. Görme yanılgısına düştüğümüz olmuştur. Örneğin kimi vakit, küçük bir nesne, gözlerimize yakın konulduğunda, ufuktaki bir dağ gibi kocaman görünebilir ya da rüzgârda uçan bir kâğıt parçasını bir kuş zannettiğimiz olmuştur. Yanılgının farkına vardığımız an ise, artık o nesneyi eskiden gözümüze görüldüğü şekliyle göremeyiz. Eğer söz konusu nesneyi resmetmemiz gerekseydi, yanılgımızı fark ettikten önce ve sonraki halleri için farklı biçimler ve renkler kullanırdık (Gombrich, 2015: 562).

Algı, psikoloji ve bilişsel bilimlerde duyuşsal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelir. Çevremizle algılarımız aracılığı ile ilişki kurarız. Görme ve işitme, bireyin uzaktaki nesnelere algılama yoludur (Derman, 2010: 27). Algı, duyu organlarının fiziksel uyarılmasıyla oluşan sinir sistemindeki sinyallerden oluşur. Bireyin algıladığı aslında, nesnenin kendi varlığından çok onun oluşturduğu duyuşsal veriler olarak yorumlanabilir. Nesnelere hakkında bireyin duyu organları aracılığı ile edinilen verileri algı olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, görme gözün retinasına düşen ışıkla, işitme kulağa gelen ses ile oluşur. Algı bu sinyallerin sadece pasif bir şekilde alınması değildir. Fizyolojik, psikolojik ve fiziksel unsurlar, algılama sürecinin ayrılmaz

birer parçasıdır. Öğrenme, dikkat, hafıza ve beklenti ile şekillenebilir. Algı, bu yukarıdan aşağıya etkileri kapsadığı gibi duyuşal girdinin aşağıdan yukarıya işlenmesini de içerir. Aşağıdan yukarıya işlemler, basitçe, düşük seviye bilgi kullanılarak daha yüksek seviyede bilginin (örneğin şekiller ile nesne tanımada) oluşturulmasıdır. Yukarıdan aşağıya işlemler ile kastedilen, kişinin kavram ve beklentilerinin algıyı etkilemesidir.

Algılama, algı ve onun yorumunu birlikte içerir. Bilinç duyu organları yoluyla edinilen bilgileri, ipuçları olarak değerlendirerek, bir yorumlama sürecine tabi tutar, algılara yansıtımda bulunur, onları sınıflar, yeniden düzenler. Sinir sisteminin karmaşık işlemlerine dayanır, ancak bilinçli farkındalığın dışında gerçekleştiği için çoğu zaman kişilere zahmetsizce gerçekleşir gibi gelir. Algılama hiçbir zaman anlık değildir. Deneyim ve birikimlerin eşlik ettiği yorumlama süreci ile belli bir durumdaki bilgilenme sürecinin önemli bir aşamasını oluşturur. Gerçekleştiği bağlam ve algılayanın deneyimleri doğrultusunda, değişik bilgi birikimi ve yargılar ortasında doğar ve şekil alır. Bilinçaltı da bu süreçte etkili olur. Aynı olayı birçok kişi farklı algılayabileceği gibi farklı olayların da aynı ya da benzer olaylar olarak algılanması mümkündür. İnsan algısı fiziksel bir ölçüm aleti gibi her durumda aynı sonucu veren tek boyutlu bir şekilde işlemez. Bu durum algı sürecinin nesnel değil, öznel bir süreç olduğunu açıklar. Algı süreci, algılanan duruma ve algılayan kişiye göre değişiklikler göstermektedir. Algılama, seçicidir, bireyseldir, uyarıların ötesine geçerek duyuşal verilerle kaynaşır, yaratıcıdır, sürekli (Derman, 2010: 29-36).

Görsel algı, çevredeki cisimler tarafından yansıtılan görünür spektrumdaki ışığı kullanarak, çevreleyen ortamı yorumlama yeteneğidir. Beynin, gözlerin gördüklerini anlama yeteneğini ifade eder. Görsel algı da, sadece insan gözünün fizyolojik işleyişi ile sınırlı ve herkes için aynı anlamları yaratan bir süreç değildir. Görme, işlev olarak basit ancak yapı bakımından karmaşık bir süreçtir. Görsel algı için, özelleşmiş çok sayıda beyin bölümünü ve görmenin farklı alt bileşenlerini kullanılır. Diğer duyu ve algılama süreçlerinde de olduğu gibi, bilişsel bir sürecin varlığı söz konusudur. Görsel kodların, algılayan kişiye bağlı olarak gösterdiği değişimleri, kişiye ait beklentiler, kişinin ilgi alanları, kişiye ait gereksinimler, kişinin sahip olduğu inançlar ve kişinin daha önce yaşadığı deneyimlerden öğrendikleri olarak sıralayabiliriz. Görerek algılayan bireyin görme süreci, bir fotoğraf makinesi gibi değildir. İmgeye ilk tepkimiz ne kadar otomatik

olursa olsun, imgeyi birebir okuma, asla edilgen bir uğraş değildir. Birey, algılayan, yaşayan bir varlıktır (Derman, 2010: 29-36).

Görsel imgelerin duygu, heyecanlarımızı uyarma gücü, Antik Çağ'dan bu yana gözlenmiştir. Yalnız imgeler değil, belli çizgi ve renk düzenlemeleri de duyularımız ve dolayısıyla duygularımızı etkileme potansiyeline sahiptir (Gombrich, 2014: 138-161). Gerçekliğin algılanmasında tüm duyumlar birlikte iş görürler ve birbirlerini denetlerler, ancak temel algı görsel algıdır. Horatius, "Şiir Sanatı" adlı eserinde, sahnenin etkisini, sözel anlatının etkisiyle karşılaştırdığında, "kulak göze göre zihni daha yavaş uyarır" der. Görme işlevleri normal olduğunda, bilinç düzeyindeki davranışlarımızın büyük bölümü için görsel algılarımız belirleyici öge olmaktadır (Derman, 2010: 29-36).

Nesnelerin algılanabilir özellikleri ve kendi özellikleri arasındaki ayırım, bu nesnelerin değişik zamanlarda farklı olarak algılanmalarına da yol açmaktadır. Görsel nesneler, en azından perspektif yüzünden değişikliğe uğrar ve farklı şekillerde algılanabilirler. Görünür boyut ve biçimleri, nesnelerin ve algılayanın konumuna göre farklılaşır. Ancak farklılaşan tüm algılar, yine algısal ipuçları sayesinde bilinç katında dengelenir ve nesnelerin kalıcı, bilinen özelliklerine göre düzeltilir. Bireyin içinde yaşadığı kültürel ortam, algılarının bir başka belirleyicisidir. Toplumsal gerçekliğin, bireysel gerçekliği etkilemesi bununla ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak, gerçekliğin bir anlamda yeniden sunumunu oluşturan algılar, algılananın fiziksel özellikleri, algılayanın fizyolojik, psikolojik, kültürel özellikleri ile bu algıların içinde gerçekleştiği ortamın toplumsal, kültürel özellikleri ile biçimlenmektedir. Tüm bunlar, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin farklı kişilerce farklı değerlendirilmesine yol açmaktadır. Gerçeklik hakkında edinilen bilgiler, nesnelerin algılanabilir özellikleri ile bu özelliklerin çok sayıda farklı etmenler ile her bireyin zihninde değişik şekillerde yorumlanması sonucunda toplanmaktadır (Derman, 2010: 29-36).

Sanatçılar, düşünürler, fizik bilimciler, psikoloji ile ilgilenen bilim insanları, çok uzun yıllardır insanın görsel dünyasını belirlemeye ve anlamaya çalıştılar. Son yıllarda, sanat ve bilim arasında giderek artan düzeyde, disiplinler arası önemli etkinlikler görüldü, birçok bilim insanı sanatın nasıl yapıldığına ve takdir edildiğine dair yeni bilgiler edinmek için kendi alanlarındaki bilgi ve yöntemleri uyguladılar (Pepperel 2011). Bazı bilim insanları, fikirlerini ve yaklaşımlarını paylaşmak için sanat tarihçileriyle yakın işbirliği

içinde çalışmaya başladılar. Bu yeni işbirlikçi ruhu motive eden etmenlerden biri, bilim insanları tarafından araştırılan, insan beyninin nasıl çalıştığı konusunda, sanatçıların da bazı keşiflerde bulduklarının anlaşılması oldu. Özellikle görsel işlemlere yönelik başta ressamlar olmak üzere birçok sanatçının nörolojik bilimler alanına katkı verdikleri konuşulmaya başlandı. Yüzyıllar boyunca, sanatçıların, yoğun olarak, dünyanın algılanma şekli üzerinde çalışmakta oldukları göz önüne alındığında, örneğin nesnelere, rengi, formu veya derinliği algılayışımız ile ilgili bazı yolları anlamış olmaları sürpriz değildir. Gözlemleri aracılığıyla, sanatçılar, tüm dünyada, müzelerde ve galerilerde sayısız sanat eserinde, bulgularının kalıcı bir kaydını bıraktılar. Tüm bu biriktirilmiş sanatsal bilgileri açmak, algı ve biliş konusunu bilimsel olarak anlayışımız ile bağdaştırmak görevi, uçsuz bucaksız ve aynı ölçüde muazzamdır. Bu nedenle sanat ve bilimin işbirliği içinde çalışması, kültürler arası ve metodolojik büyük zorlukla rağmen memnuniyetle karşılanmaktadır.

## **2.1. ALGININ ÖZNELİĞİ VE GÖRSEL BELİRSİZLİK ALGISI**

Her algısal deneyimin bir nesnel ve öznel bir tarafı vardır. Duyum ve duyguları temsil eden öznel yönü ve anatomik ve fizyolojik süreçler ile gelişen nesnel yanı olarak iki kısım şeklinde düşünebiliriz. Görsel sanatı işleyen araç olan görsel sistem, görsel sistemimize akan çok büyük miktarda veriyi filtrelemeyi, düzenlemeyi ve sıralamayı hedeflemektedir (Aviv 2014). Görsel işlemenin erken aşamalarında, görsel işlev alanı, ışık noktaları, çizgiler, kenarlar, basit formlar, renkler, hareket gibi temel bileşenlerine dönüştürülür. Daha sonraki aşamalarda ise, sistem bu bileşenleri karmaşık formlara ve nesnelere dönüştürür: hareketli bir araba, gözlerini kırpan yüz, bir dansçının parmak uçlarında dönmesi gibi. Bu sürekli devam eden süreçler, dünya hakkında bilgi sahibi olmamızı, hızlı ve etkili genellemeler yapmamızı ve kararlar almamızı sağlamaktadır.

Eski Yunan'da ve Rönesans Avrupası'nda, sanatçılar, birkaç kuşak boyunca, imgelerini görülür dünyaya adım adım yaklaştırmaya tam bir benzerliğe ulaşmaya çalışmışlardır. Birçok eleştirmenin bu başarıya duydukları hayranlık, günümüzde eski coşkusunu yitirmiştir. Antikçağ dünyası, sanatın evrimini temel olarak teknik bir ilerleme gibi taklit etme, "mimesis" becerisine egemen olma gibi görüyordu. Sanat yoluyla gerçekliğe egemen olma süreci, hızı değişerek, en azında 19. yüzyıla kadar sürmüş ve izlenimcilerin verdikleri savaşlar, görsel keşif konusu üzerine verilmiştir (Gombrich,

2014: 138-161). Günlük nesnelere işlenmesinin aksine, görsel sanatlar, günlük yaşamımız boyunca görsel sisteme uygulanan işlevsel kısıtlamalardan arındırılmıştır. Sanat, nesnelere ve sahneyi organize etmek ve temsil etmek için yeni yollar bulmakla meşgul olmaktadır. Sanatçılar, tasvir edilen nesnelere işlevsel olmayan çeşitli şekillerde temsil etmek ve ayırtırmak için serbesttirler.

Görsel belirsizlik, izleyiciye, kolay ya da anında tanınmaya olanak vermeyen, görünüşte anlamlı bir görsel uyaran sunulduğunda ortaya çıkan algısal bir deneyimdir (Pepperel, 2006). Bu tür bir görüntü ile yüzleşme, neyin tasvir edildiğini belirleme ihtiyacı uyandırır ve bu yüzden bilmeceyi çözmek için ek dikkat gösterilir. Belirsiz görüntülerin cazibesi, izleyicilerini şaşırtmak, kafalarını karıştırmak için kapasitelerini sıklıkla kullanan sanatçıların dikkatinden kaçmadı. Sanatta tanımlanamayan imgeler ile ilgili ilk çalışmada, Gamboni (Gamboni, 2002), sanat tarihine derinlemesine uzanan eserlerde, sanatçıların kasıtlı olarak resimleri içine değişik öğeler veya parçalar koyma yolu ile izleyicilerinin gördüklerini tanımlama kapasitelerini zorlama yollarını araştırarak, belirsizliğin kullanımının izinlerini aradı.

On sekizinci yüzyılın sonlarında Joseph Wright tarafından yapılan Bir Hava Pompası içindeki Bir Kuş Üzerinde Deney “Experiment on a Bird in an Air Pump” (National Gallery London, 1768) adlı bir çalışmada bunun ünlü bir örneği bulundu. Resimde, oksijen yoksunluğunun bir kuş üzerindeki etkisinin bilimsel bir gösterimi betimlenmektedir ve ana hatlarıyla kusursuz bir netlik ile sunulmaktadır. Bununla birlikte, sahnenin ön kısmında belirgin bir şekilde konumlandırılmış, arkadan aydınlatmalı bir kavanozda yüzen değişik bir nesne görülmektedir. Resim ilk sergilendiğinden beri insanlar bu nesnenin ne olduğunu merak ettiler. Görünüm, bir kuşun iskeleti, bir kafatası, salamura hale getirilmiş bir organ olarak çeşitli şekillerde yorumlanmıştır, ancak yine de evrensel olarak kabul edilmiş bir yorum yoktur (Schupbach, 1989: 340-369). Genel olarak, sanatçının izleyicilere daha fazla ilgi alanı yaratmak için nesnenin kasıtlı olarak tasarladığı varsayılmıştır.



Resim 1. Derbyli Joseph Wright, “Experiment on a Bird in an Air Pump”, 1768, T.Ü.Y.B., 183X244cm, National Gallery London.

Görsel belirsizliğin sanatsal olanaklarından yararlanmak için sınırları daha fazla zorlamış bir sanatçı, 19. yüzyılın erken dönemlerinde romantik akımları izlemiş, atmosferik ortam manzaraları ve deniz manzaraları ile ünlü İngiliz ressam J.M.W. Turner'dir. Şimdi çok ünlü olmasına rağmen Turner, yaşamı boyunca, okunaksız ve belirsiz görülen işler ürettiği için sık sık ağır eleştirilere uğradı. O dönemde Turner'ın, herkese açık bir şekilde sergilediği ve en yüksek sesle eleştirilen işlerinin şu an bize gayet açık ve belirgin görünüyormuş olması ilginçtir. Böyle bir resme, başka bir sanatçı, “hayal edilmesi gereken o kadar çok şey kalmıştı ki, kömür ateşine bakmak ya da eski bir duvara bakmak gibiydi, birçok farklı ve tanımlanmamış formdan değişik hayal ürünleri çıkarılabilirdi” şeklinde yorum yapmıştı. Eleştirmenler, Turner'ın halka açık göstermediği 1830'larda yapılmış Büyük Evin İçi: Çizim Odası “Interior of a Great House: The Drawing Room”, East Cowes Kalesi “East Cowes Castle” gibi eserlerinden bazılarını görmüş ve çok şaşırılmışlardı. Hala resimlerin konusu tam olarak anlayamamıştı, hatta yakından incelendiğinde bile, bir kısmı dışında, betimlenen nesnelere anlam çıkarmak

mümkün olmamaktadır. Onu bu tür işler üretmeye zorlayan Turner'in zihninde ve daha tanınabilir eserlerini dahi anlayabilmek için mücadele veren halkın zihninde neler olduğunu bilmek güçtür. Bununla birlikte, bugün biliyoruz ki, Claude Monet, ilk kez 30 yaşında iken Londra'ya gittiğinde, Turner'in eserlerini görmüş ve ondan etkilenmiştir. Monet daha sonra, 1872'de, Turner'dan etkilenerek, İzlenim, Gündoğumu "Impression, Sunrise" adlı eserini yapmış, 1874'de sergilenen eser, empresyonizm akımına adını vermiştir. Le Havre Limanı'nın sisin içindeki bu oldukça kabataslak görüntülenmesi, özellikle çağdaşı bir eleştirmeni kızdırmış, resimdeki belirsizliği küçümsemiş "Bu kanvas ne gösteriyor" şeklinde alaycı sorusunu sormuştur. Aslında, Monet'nin resmin işlevi konusunda ilgilendiği, dünyanın görünümünü gizlemek değil, içtenlikle, doğrulukla betimlemektir. Farklı bir deyişle, orada gözlerinin önünde duran ile ilgili ne bildiğini değil, ne gördüğünü yansıtmak istedi. Kendisinin 1890'larda Rouen Katedrali'nden yaptığı birçok manzaradan biri gibi bir tablo, katedralin duvarlarının kendisinin bu duvarlardan yansıttığı ışıktan daha çok betimlenmesi değildir. İzleyici olarak bize kalmış olan, Monet'nin dönemindeki sanatçılar arasında popüler olan görme teorilerine göre, katedralin ışık formundaki desenini, kendi kavramsal kaynaklarımızı kullanarak okumaktır (Pepperel, 2011).

İlerleyen yıllarda Avrupa sanatına soyutlama kavramını getirerek itibar kazanacak olan Rus sanatçı Wassily Kandinsky, 1895'te Moskova Galerisi'nde, Monet'nin güneşte saman yığınlarını betimleyen resim serilerinden birini gördü. Resmin ne olduğunu anlayamadı, daha sonra şöyle anlattı: "Ve aniden ilk kez bir resim gördüm. Katalog, bir samanlık (ya da daha doğrusu bir tahıl yığını) olduğu konusunda bana bilgi veriyordu. Tanıyamadım ve şaşkınlıkla, hayret içinde, resmin beni sadece yakaladığını değil, aynı zamanda hafızamı da kaçınılmaz köklü bir şekilde etkilediğini fark ettim. Resim bir masal gücü ve görkemi gösterdi ve bilinçsiz de olsa, nesnelere resmin içinde temel bir unsur olarak gözden düştü" (Parsons and Gale, 1992: 255).

Benzer bir deneyim Kandinsky'nin Hatıraları'nda "Reminiscences" bir pasajda anlatılmaktadır. Gece karanlığında atölyesine döndüğünde, duvara dayalı duran "içinden bir ışık yayılan tarif edilemez derecede güzel bir resim" gördüğünde hayret etti. İçinde sadece formları ve renkleri ayırt edebiliyordu ve anlaşılabilir hiçbir nesneyi göremiyordu. Aslında, nesnesini tanıyamadığı kendi izlenimsel resimlerinden biriydi. Kandinsky, nesnesiz görüntülerin dikkat çekici bir algısal yanıt uyandırma potansiyeli olduğunu fark

etti. Daha sonra, bu anlayışın ifade edilebileceği görsel bir dili geliştirmek için yıllarını harcadı. Çağdaş sanatçılar arasında Gerhard Richter, oldukça farklı stillerde çalıştığı için biraz sıra dışıdır (Pepperel, 2011).

Hem kesin olarak işlenmiş fotoğrafa benzeyen resimler, hem de nerdeyse tesadüf eseri kazıma işlemi ile üretilmiş daha büyük soyut çalışmaları ile tanınır ve nihai etkiyi boya ve araçlar arasındaki öngörülemeyen etkileşime bırakır. Ancak geleneksel anlayış içinde gerçekçi ya da soyut olarak görülmektense, temsili olmayan anlayışta, Richter'in çalışmaları, burada anlatılan şekilde belirsiz olarak daha iyi anlaşılabilir. Sanatçının üretmeye çalıştığı şey, izleyiciyi gördüklerini denemek ve çözmek için çeken bir belirsizlik duygusudur. Richter kendisi bu konuda çok açıktır ve şunu söyler: “Yorumlanabilir ve anlam içeren resimler kötü resimlerdir. Öte yandan iyi bir resim, sınırsız görüş çeşitliliği içerir, çünkü anlamından ve isminden yoksundur. Bize, tek bir anlamın veya görüşün ortaya çıkmasını engelleyen tüm değişik anlamların içindekini ve sonsuz çeşitliliği gösterir.” Bu değişimde sanat eleştirmeni Robert Storr, belirsiz algı kuramı ile ilgili fikrini şöyle açıklıyor: Tabloda bir masaya veya başka şeylere benzeyen bir şeyden kaçınmaya çalışıyorum, böyle olduğu zaman görebileceğiniz tek şey bu nesne (Storr, 2003).

Sonuç olarak imajları deşifre etmeyi zorlaştıran sanatçılar, bunu sadece kasıtlı olarak gizlemek veya izleyicilerini şaşırtmak için yapmamaktadırlar. Aynı zamanda bazı görüntülerin görsel sistem ile nasıl etkileştiğini ve dünyayı nasıl anlamlandırdığımızı keşfederek görme ve algı üzerinde çalışan bilim insanları gibi davranmaktadırlar. Genelde sanat, özelde ise soyut sanat, beynimizi gerçekliğin egemenliğinden kurtarmakta, içsel durumlarının içinde akmasına izin vermekte, yeni duygusal ve bilişsel birliktelikler yaratmakta ve başka türlü erişilmesi daha zor olan beyin durumlarını aktive etmektedir (Aviv, 2014). Bu süreç, izleyicinin beyninin henüz keşfedilmemiş iç bölgelerinin keşfedilmesini sağladığı için, görünüşe göre faydalı ve değerlidir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANATSAL BİR BİÇİM DİLİ OLARAK FOTOĞRAF

Habermas, insanlığı ve dolaylı olarak tarihsel cepheyi kuran eylemlilik türlerini teknik ve ideoloji hattında değerlendirdiği, ‘İdeoloji olarak Teknik ve Bilim’ (1993) isimli yapıtında, rasyonel eylemin kendinden türeyen iletişimsel ve araçsal eylemlerin, tarihsel akışa yön ve biçim verdiğini savunmaktadır. Fotoğrafı bu anlamda, teknik ve iletişimin iç içe geçtiği mekanik aksamli bir yaratıcı eylem olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Ancak sanatın o zamana dek hiç olmadığı haliyle bir araçsal dolayım ile icra edilmesi, fotoğrafın teknik yönlerine ithafen süregelen tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Çünkü fotoğrafta kurulan kompozisyon, mekanik bir işleme süreci gibi görüldüğünde, fotoğrafın yalnızca kayıtlayıcı bir araç olduğu sonucuna varılabilir. Ancak olgular dünyası ile kurulan ‘bakış’ ve ‘gözlem’ ilişkisinin araçsal bir düzlemde geçerek anlam katmanlara yaydığı yeniden yaratım izleği dikkate alındığında ise, bir sanatın karşı konulamaz cazibesi ile yüzleşilmektedir. Bu ikiliği tartışan Levoy’a göre (2011), güzel sanatlar seçkinde yalnızca küçük bir yer talep eden fotoğrafın, alegori ve süregelen yaşam olmak üzere iki türü vardır. Süregelen yaşamı kayıt altına almanın tarihsel birikim ve vakanüvislik değerleri olduğu yadsınamaz bir gerçeklik iken, semboller dili ile yeni anlamlara ufuk açmanın alegorik bir sanatsal uğraşı ile doğrudan ilintisi vardır. Bu nedenle fotoğraflayan ile fotoğraflanan arasındaki ilişkiler, fotoğrafa tanıklık edenler ve fotoğrafın kavramsal çerçevesinin de dâhil olduğu çok yönlü bir okuma pratiği ile anlaşılabilir. Dolambaçlı ve kompleks gibi görünen bu sanatsal mukayesenin ardında, fotoğrafın oldukça basit ve saf bir duruşu vardır. Fotoğraf, nesnelere ya da nesnelere üstünün fotoğrafı olarak oldukça basit bir sunum ve yine oldukça karmaşık bir anlamsal birliktelik ya da çelişkileri kendinde saklı tutar.

Fotoğrafın anlatsal konumu yüzeysel bir kayıtlama ve zamanla ilişkisi bağlamına indirgenemez. Fotoğrafı mekanik bir kopyalama, tarih yazma ve anların kayıt altına alındığı bir dokümantasyon süreci olarak sınırlandırmak, fotoğrafın diliyle tarihi kıran, bükten ve zamanın bağlı koşullarından kurtararak evrensel ebediliğe armağan eden yapıtlara karşı geniş çaplı bir haksızlık olarak addedilmelidir. Çünkü fotoğraf yapıtının dili, yalnızca içeriğindeki objelerin taşıdığı düz anlamlar ile düşünülemez. Fotoğraf bu anlamda zamana ve mekana içkin gibi görünürken, art alanında zamansızlığın ve

mekansızlığın hükmünü kurar. Deleuze, araçsal eylemin sanatsal yönlerini tasvir ederken, sinema ve fotoğrafın da dahil olduğu mekanik kategorilerin varlığı anlamlandırmada geleneksel sanatlar kadar aşkın ve efektif olduğu görüşünü dile getirir. Ona göre (2013: 78-80) fotoğraf ve sinema, mekân ve zamandan soyutladığı olgusal olanı, yersiz-yurtsuz ve zamansız bırakır. Sürekli değişmekte olan ve dünyasal zamana tabi olgusal konumlanışı, bir yerinden yakalamak ve bir daha hiç olamayacağı haliyle onu aslından koparmak, zamanın kendisiyle doğrudan bir hesaplaşmadır. Anın binlerce farklı fraksiyonunu yakalayıp kaydetmenin, sürüp gitmekte olan yaşamışlığı diri ve canlı tutma gibi heyecanlı bir tarafı vardır. Bu yüzden Sontag'ın deyişiyle (1993), bir şeyi ve anı fotoğraflamak; ona sahip olmaktır. Çünkü fotoğraf sanatçısının sonsuz bakışlar anından bir anın kendisine ait olan parçasını çekip alması, ona sahip olması demektir. Sanatçı, kendi anını dilini konuşarak tarihe bir şeyler anlatır ve tarihi, sözlü anlatıların retoriğinden görsel dilin retoriğine aktarır. Görsel dilin retoriğindeki fark ise, sözcüklerin abartılı dünyasında var olmayan oldukça bilişsel bir yorumlamadır. Çünkü geçmişi kuran bugünler konjonktürünün yorum perspektifi, görsel delillerin koruduğu anlamları tarihin hiçbir evresinde söz kadar esnetemez ya da çarpıtamaz. Fotoğraf dili, gerçek zamanın durağan görüntüsünden zamanlar arası pencereler açan ve yapıtı inceleyen kişiyi, sanatçının zamansız mekânının katmanlarına çağırın bir serüvene kapı aralar (Brash, 1983: 113-118). Fotoğrafın retoriği, durağan bir görüntünün statik olgusal düzenini, dinamik semboller ve anlamlar yoluyla tarihin her evresinde kurulan canlı bir ilişkiler diline dönüştürür. Fotoğrafi incelemek, sanatçının anlattıklarının üzerine bir şeyler katarak, retorikteki canlılığı bir yerinden kavrayıp anlamın yaşamsal döngüsünü takip etmekle eşdeğerdir. Nitekim fotoğraf, her yönüyle canlılık içerir. Fotoğraf dilinin eklektik yapısı, şimdinin ebedi tekrarlarla kendini sürekli yeniden kurduğu etkileşim ve empati sarmalında büyümekte, genişlemekte ve yeni anlamlar üretmektedir.

Fotoğraf ve sinemanın sanatsal bir dili olup olmadığı tartışmalarına müdahil olan ve sanatsallık cephesinde saf tutan Arnheim, filmin sanat dilini konuştuğu 'Film as Art/Sanat Olarak Film' kitabında, Filozof Cavell ise felsefi söylemlerinde fotoğrafın mekanik özelliklerinin yanıltıcı olmaması gerektiğini salık vermektedir. Fotoğraf, olguların temsil edildiği bir görüngüler evreni olarak arzu ve tatminin dolayladığı bir görsel temsil içermektedir. Natürel görünümün ardında dahi, salt bir kopya değil; insanın yaratıcı bilgisi, arzuları ve duygularıyla izole ettiği imgesel bir sanat pratiği vardır

(Snyder ve Allen, 1975: 144-145). Nihayetinde natüralist yaklaşımda bile kurgusal mekaniğin domine ettiği bir üslubun varlığından söz edilebilir. Bu üslup, vizörle bakılan olgular dünyasının nasıl görüntüleneceği, ışık ve renk dengesinin anlamsal karşılığının nasıl hesaplanacağı, fotoğrafçının duruş yeri ve refleksleri ile doğallığı korumak adına nasıl bir katkıda bulunacağı üzerine farklı yaklaşımlar ve tekniklerle genişleyen bir konsepttir (Worringer, 2017: 37-39). Fotoğraf sanatının dilini de belirleyen üslup, görüntüden ilhamla ve bizatihi görüntünün kendisi ile konuşmak isteyen fotoğrafçının, sanatın gerçekleştiği zaman ve birikim stoklarına karşı duruşunu da yeterince içermektedir. Bu nedenle bir fotoğraf, asla yalnızca bir fotoğraf değildir. Fotoğraf dili, kayıt eden göz ile tanık olan göz arasındaki gerçekçi ve yansımacı bir temastan ziyade, insana özgü semboller ve özdeşleşim hissine hitap eden sanatsal bir jargonu tümcelelemektedir. Eco'nun (1989) 'Açık Sanat Yapıtı' kategorisinde incelediği, yoruma açık bu temsil dili, görünen olgular düzeni ve espandan alınan evrensel bir duyum ya da algı değildir. Doğadan ve objelerden soyutlanan bu dil, sanatçının objelerin simgesel ve sembolik anlamlarını kompoze ederek konuştuğu görsel kodlarla yapılır. Açık yapıta bakan gözlerin her biri farklı bir anlamın izini sürer. Bu dolayda, sanat yapıtı sanatçıya ait olmakla birlikte, taşıdığı anlamın çeşitliliği nedeniyle sanatçıya has olarak kabul edilemez. Anlamlar, herkesin üzerine bir şeyler söylediği kolektif bir sanat dilinin parçalarına yayılarak, insanlığın ortak değerlerine evrilir.

Eco'nun sanat yapıtının yorumsallığı üzerine sarf ettiği göstergebilimsel düşünceleri, Barthes'ın fotoğraf üzerine düşüncelerini kavramsallaştırdığı 'Camera Lucida' adlı eserinde paylaştığı *Studium* ve *Punctum* kavramlarıyla ortak çizgede okunabilir. Barthes'e göre; (2008: 41-43), bir fotoğrafın seyredene sunduğu kompost anlamlılığı açıklamaya çabalamak ve semiyotik kodları çözümleyerek anlam üretmek işi, geniş kapsamlı bir girişim olarak *Studium*'dur. İlk bakışta, fotoğrafın semiyotik dünyasındaki bu geniş arayışa yönelen gözler, bir dedektif misali anlamların izlerini takip eder. Düz anlam ve yan anlam çatışmasının ya da karmaşasının yarattığı gerilim, *Studium* ile birlikte ortaya çıkar. *Punctum* ise, sebebi açıklanmayacak şekilde, fotoğrafta baskın anlamdan kopuk ve tamamıyla öznel bir alımlamadır. *Punctum*, açıklanacak bir durum değildir ki, açıklamaya kalkışma hareketi ile birlikte *Studium* açığa çıkar. Örneğin, bir savaş fotoğrafındaki iki asker arasındaki öldürücü mücadelenin yer aldığı kompozisyonda, yerde duran bir taşla dikkat etmek ve fotoğrafı bu taşla anlamlandırmak

*Punctum*'a işaret eder. Nitekim Barthes de iki çocuğun konumlandırıldığı tarihsel bir fotoğrafta, çocuğun çarpık dişlerinin kendisini çok etkilediğini ve bunu açıklayamadığını ifade etmektedir. *Studium* ile *Punctum*'un birlikteliğini içeren fotoğraflarda anlamın daha yoğun ve keskin olduğunu düşünen Barthes, bazı fotoğraflara anlam verilemeyecek kadar ayrıcalıklı bakılmasını *Punctum*'a bağlamaktadır (Barthes, 2008: 59). Eco ve Barthes'in semiyotik gözle baktıkları fotoğraf dilinde, birçok anlamı kesiştiren ve oldukça subjektif olan bir sonucu keşfetmeleri; fotoğrafın mekanik bir dille sınırlandırılmayacağına açıkça kanıt sunar. Fotoğrafın keşfedilmeyi bekleyen soyut ve sanatsal dili ise doğurgan bir yapıdadır.

Fotoğrafın araçsal/mekanik yönü, sanat dilinden daha çok araçsal bir dilin konuşulduğu argümanlarının dayanak noktasını oluşturur. Sanat yapıtının 'aurası'nı ifade eden, şimdiliği, buradalığı ve biricikliği gibi niteliksel özelliklerin yeniden üretim teknikleriyle bozulduğuna dikkat çeken Frankfurt Okulu teorisyeni Benjamin (2000: 55), kitlesel üretime meyilli yapıtların sanatsal kökenlerinden kopacağı ve bir kereye mahsus varlık durumunun parçalanacağını savunmaktadır. Fotoğrafın kopya edilebilir niteliği, eserin çok sayıda baskı yoluyla dağıtımına imkân tanırsa bile, popüler kültür kitleselliği ile fotoğraf dilini bir tutmak yanılığa sebep olacaktır. Çünkü Da Vinci'nin meşhur Mona Lisa yapıtının her eve girmesi ve kopyalarının aslından daha sofistike durması, biricikliğe ve organik gerçekliğe karşı bir aşınmayı beraberinde getirebilir. Ancak fotoğraf sanatının, doğrudan insana dayalı ve teknik olmayan sanatlardan farkı; görüntüler düzlemine sentaktik müdahale yerine semantik müdahalede bulunmaktan ileri gelmektedir. Bir fotoğraf sanatçısı, nesnelerin biçimsel tözüne değiştirici temaslarda bulunmayı tercih etmeyerek, var olan görünümle anlamı üretir ve bunu araçsal boyutta gerçekleştirir. Fiske'nin (1996) araçları sınıflandırırken alanyazına armağan ettiği, sunumsal, temsili ve mekanik araçlar kavramsallaştırması, fotoğrafın sanatsal değerini anlamaya yardımcı olacaktır. Temsil gücü ve mekanik özellikleri nedeniyle hem temsili hem de mekanik araçlar sınıfına giren fotoğraf, farklı türleri birbiri içinde temsil edebilme kabiliyeti taşımaktadır. Bu nedenle fotoğraf gerçekliğinin, biriciklik ya da buradalık kaygılarından bağımsız bir varlığı söz konusudur. Araç ile insan birlikteliğinin bir mahsulü olan fotoğraf, resim sanatından farklı bir konumda anlaşılmalıdır. Çünkü bir ressamın dokunduğu tuvaldeki sanatın biricikliği, yeniden üretime karşı olanaksız bir yapıda iken, fotoğrafın sonsuz kez çoğaltılmaya ve çoğaltıldıkça yeni anlamlarla yüklenmeye açık bir

yüzü vardır. Bu nedenle fotoğraf, resmi temsil edebilme yetkinliğinde iken, resim ise ancak eklettik bir eserde fotoğrafla birliktelik kurabilir, onu içerebilir.

Wicks'in (1989), 'Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf' isimli makalesinde söyleme döktüğü yaklaşım, fotoğraf dilinin araçsallığın yanı sıra sanatsallık taşıdığını anlatmaktadır. Çünkü temsil her şeyden önce bir baştan yaratmadır. Temsili, bir 'durum tanımı' olarak açıklayan Hall'in deyimiyile (Hall, 1999: 88), temsile konu olan gerçeklik, olguların basitçe yansıtıldığı ve verili göstergelerden oluşan bir kopya değildir. Temsil, gerçekliğin dolaylanarak ve durumlarının yeniden tanımlanarak kurulduğu yaratım eylemidir. Temsildeki dolaylama, soyutlamayla birlikte anlamlıdır. Gerçekliği, olduğu halden bambaşka ve zıt bir halde de tanımlamaya imkân tanıyan temsilleştirme, fotoğraf dilinin yaratıcı gücünü yansıtmaktadır. Fotoğraftaki bir bardak nesnesi, yalnızca bir bardağın kopya edilmiş görünümünden ibaret değildir. Bir bardağın fotoğrafı, bir bardak olarak yeniden tanımlanan bir bardağı içerir. Bu tanımlamadaki bardak ile fotoğraftan bağımsız bir obje olarak bardak arasında, fotoğrafın semiyotik kodları bağlamında ciddi farklılıklar vardır. Artık, fotoğrafçının ve fotoğrafa bakanların ortak dillerinde soyutlanan anlamlar vasıtasıyla bardağın olgusal gerçekliğinin aşıldığı kavramsal bir etkileşim söz konusudur. Çünkü fotoğraf dilinde doğrudan atfa yer verilmez. Fotoğraf sonsuz sarmalda anlamı kuran karmaşık bir dille soyutlanmaktadır. Gösterilen şeyin bir bardak olması, gösterilmek istenen gerçekliğin bardaktan tamamen bağımsız bir anlamla kurulmasına engel değildir. Bir bardağın olgusal bedeninde anlatılmak istenen olgular üstü anlam, çoğu zaman bardağın kırılğan yapısını ve işlevlerini görünmez kılar. Bir fotoğraftaki bardak, kendisiyle hiçbir ilintisi bulunmayan oldukça insani bir mesaj verebilir. Bu durumda kestirilen mesajın, bardakla doğrudan ilişkisi olduğu ve aynı zamanda bardağın fotoğraf dışındaki gerçekliğiyle hiçbir ilişkisi olmadığı denklemi kurulabilir.

Temsil kuramını yapısal dil teorilerine paralel yönde kuran ve anlamı, dilin yapısal hareketliliği içerisinde üretilen sembolik bir temsil olarak gören Hall'e göre (Hall, 1997: 5), temsil edilenlerin dil ile doğrudan bağı vardır. Temsil, dil ve anlamın ortaklığında kurulmaktadır. Fotoğrafın temsil gücü, sanat dilini paylaşanların 'Kara Kutularında/Camera Obscura', karşılıklı görsel konuşmalarla inşa ettikleri başı ve sonu belirsiz bir tecrübedir. Başı ve sonu belli olmayan bu dil, deklanşöre basıldığı kayıt anından, sonsuz yorumlara ve genişlemeye uzanır. Fotoğrafın dili evrenseldir ve sözel olmayan bir sembolik düzen içerir. Görsel kültürün yükseldiği ve gözün egemenliğini

tesis ettiği dijital çağda, fotoğraf dilini konuşan insanların sayısı giderek artmış ve Instagram ya da Youtube gibi görsel kompozisyonların üretildiği sosyal alanların kullanım örüntüleri büyümüşür. Artık yazılı ifadeler olmadan, yalnızca görsel kurgular ve sofistike sunumlar üzerinden anlaşılan uluslar üstü bir cemiyet biçimi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde fotoğrafın görsel kodlarının anlattığı hikayelerin sanatsal yönünden uzaklaştığı varsayımı kuvvetlense dahi, soyutlayıcı pratiğın sanatla olan yakınlığı da yadsınamaz düzeydedir. Çünkü temsilin karakteri, kendisi dışında olana işaret eden bir anlamın üretimi ile ilgilenir. Fotoğrafta üretilen anlam ne olursa olsun, sanatın biçim dilini her zaman potansiyelinde taşır.

Fotoğraf dili, görsel retorik kadar ürettiğı sanatsal söylemle de anlamlıdır. Çünkü olgusal evren, onu anlamlandıran gözün noksanlığında yalnızca ‘şey’lerden oluşur. Tanımsız ve ne olduğı bilinmeyen bu ‘şey’ler kolektifi, fotoğraf ya da diğeri sanatların, bilimin ve felsefenin dili ile anlamlandırılır. Foucault ( 1994: 188) bu anlamda yapıları ‘şey’lerin dilsel tasvirleri olarak değerlendirir. Evrenin içerdiği ‘şey’lerin anlamla yüklü olduğuna karşıt olarak gelişen bu görüş, dilsel yapılar ve söylem ilişkisinin evreni anlamlı bir bütünlükle okuma fırsatı verdiğini savunmaktadır. Fotoğrafta yer alan göstergeler, insani unsurlardan bağımsız düşünöldüğünde yalnızca birer ‘şey’dir. Şey’lere anlam kazandıran, fotoğrafın dili, fotoğrafının katkısı ve fotoğrafa bakanların yorumlamalarıdır. Nitekim bir sanat olarak fotoğraf, yapısal anlam kurguları sayesinde birçok ‘şey’in özündeki kavramsal anlama ulaşmaya aracılık etmektedir.

### **3.1. FOTOĞRAF-GERÇEKLIK İLİŞKİSİ**

Fotoğrafı, gerçeklik bağlamında diğeri görsel sanatlardan ayıran yönü, gerçeğı temsil ederken kullandığı göstergelerin görünömleri ve taşıdıkları anlamın organik gerçekliğın algılanışına benzer biçimde kurulmasıdır. Çünkü fotoğrafın, gerçek objeleri ‘salt’ ve ‘olduğı’ gibi düşünölen bir temsil ile aktarması, mimetik ve yansıtmacı bir eyleme işaret etmektedir. Görölen gerçeklik ile fotoğrafta görölen gerçeklik arasındaki farkın belirsizliğı, resim sanatında söz konusu olan hayal gücü ve yaratıcılık pratiğinden farklı bir ilişkiyi kurmaktadır. Fotoğrafta, gerçeğın somut göstergelerine yer verilerek esasında pek de somut olmayan bir üst gerçeklik modellenmektedir. Organik gerçeğı yakın görünüşlerin algılanmasında duyumsanan ‘gerçekmiş gibi’ hissi, hakikat ile görüngöler arasında bir ayırım yapmayı gerektirir. Çünkü gerçeklik birçok tarz ve yorumla

yeniden kurulabilen, esnetilebilen ve aslıyla bağları yok sayılabilen akışkan bir motiftir. Daha ilerisinde, post-modern çağda imajlarla kurulma davranışları sergileyen gerçeklik kodları, sonsuz gerçekliği tek bir fotoğraf karesinde üretebilmenin yollarını açmıştır. Keyes (2004) 'Post-Truth/Hakikat Sonrası' çağ olarak tanımladığı dünyada, fotoğrafın gerçekliğe delil sunma işlevlerinin dönüştüğünü ve hakikatler sisteminin duygular ve inançlar yoluyla manipüle edilmiş gösterenlere bağlandığını savunmaktadır. Fotoğrafın salt görüntü ve dokümantasyon oluşturma gayesinin tersine döndüğü bu çağın gerçeklik boyutundaki etkisi, çoğu zaman 'göründüğü gibi' olmayanın anlamını içermektedir. Görünenlerin göründükleri gibi olmadıkları bu yeni evrede fotoğraf, göründükleri gibi olmayanların birbirleri üzerindeki etkilerini kontrol eden bir güçtür. Çünkü görünen gerçeklik asıl olanın yerine ikame edilecek boyutlara ulaşmıştır.

Baudrillard'ın 'Simülasyon' kuramı çerçevesinde tartıştığı imajlar ve gerçeklik ilişkisi, fotoğrafın da şiddetli temas anlarına konu edildiği bir eleştirel çarpışmada şekillenir. Baudrillard (1998), gerçeğin göstergelerine sahip olduğu halde gerçek olmayan diye tanımladığı simülakrlar, meta-anlamlar taşıyarak insanların fantazmalarını besleyen hiper-gerçekliklere, yani simülasyonlara aracılık etmektedir. Fotoğrafın gerçeklik temsillerini, bir simülakrlar dünyası olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü fotoğrafta kompozisyonu kurulan göstergeler, gerçeğin suretlerini ve semptomlarını taşımalarına karşın, başka gerçeklikleri çağrıştırmaktadır. Bu durum, somutun varlığında açığa çıkan soyut sanat izlenimlerinin de içerildiği çok katmanlı bir temsilin işlediğini göstermektedir.

Fotoğrafın gerçekliğini ölçümlerken ya da fenomenlerin dünyasını düşünürken, kayda ve kopyalamaya indirgenen bir okumaya takılı kalmamak gerekir. Çünkü fotoğraf yalnızca gerçekliği kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda nesnelerin görünme biçimlerinin de ölçütüdür ve gerçekliği kökten değiştirir (Sontag, 1993: 101). Fotoğrafın sanatsallığını ifade eden nokta, kayıt altına alınan görseller evrenini yönlendirebilme ve anlamı kırarak yönünü değiştirme kudretinde saklıdır. Nesnelerin görünme biçimlerinin verdiği anlam, fotoğrafın teknik ve semantik retorisi kullanılarak özünden ayrıştırılabilir. Fotoğraf gerçekliği ile kurulan özdeşleyim bağı, nesnelere üstüdür ve bir eserde anlatılanlar çoğu zaman nesnelerin sınırlarına aşkındır. Bu nedenle bir fotoğrafın gerçekliği, içerdiği olgusal dünyanın gösterenleri ile açıklanamaz. Fotoğrafı özgün kılan detay, sanatçının olgulara yüklediği öznelliğini bir anlam olarak eserinde keşfetmesi ve yorumlayıcıların

bakışlarına sunmasıdır. Fotoğrafın nesnelliği her ne kadar insandan bağımsız gibi dursa da aslında bir hayli öznedir. Sanatçının kendini yansıttığı ve olgular üzerinden düşlemlerini kurgulayabildiği bir gerçeklik uzamı olan fotoğraf mekanı, yine sanatçının kendini soyutladığı zamansallığının da uğrak yeridir. Bu yersiz-yurtsuzluğun ve eş zamansızlığın dokusunda, gerçekliğin sanatçı dolayımında yaratıldığı bir mutfağın armonisi vardır.

Fotoğraf gerçekliği her şeyden önce, tekniğin özneliği ve tikel bir amaca hizmet etmek üzere kullanılması fikriyle açıklanabilir. Çünkü fotoğrafın sanatsallığı, teknik ile iç içedir. Vilem'e göre (2009: 11-12), ontolojik bakımdan geleneksel görüntüler görüngüleri kastederken, teknik görüntüler kavramlara gönderme yapar. Fotoğraf bir teknik görüntüdür, çünkü aygıt/aparat kullanılarak elde edilmektedir. Fenomenler dünyasındaki mekanik bir gezinme ve bir şeyleri çekip alarak kendine ayırmadır. Bu nedenle fotoğrafı duvar ya da tuvale nakşedilen resimlerden ayıran kavramsal bir yönün varlığı söz konusudur. Çünkü resim bir yansıma ve olgusal olanın 'renkli gölgelerinin' aktarıldığı bir sanat iken, fotoğraf ise olguların kavramsal yönlerinin düğümlendiği ve çözüldüğü bir sanattır. İnsan ile doğa arasındaki koşulsuz bütünleşmenin ve organik aktarımın karakterinde bulunan kavramsallık, fotoğraf makinesinin teknik aracılığında yeniden vuku bulur. Kavramların felsefi boyutunu aşkınlık düşüncesine bağlı kılmak ya da nesnel bir hakikat arayışında olmak arasındaki ince modernist çizgi, tekniğin insanın bir uzantısı olarak doğayı kavrayabildiği fotoğraflama süreçlerinde giderek öznelleşir. Makinenin işlevleri böylece insansı nitelikler kazanır ve gerçekliğin öznel bakışına uzanan bu meşguliyette, tekniğin protez olma özellikleri de çözünür. Geriye kalan ise, fotoğrafın tam anlamıyla kestirilemeyecek kadar karmaşık, ancak gerçeğe ikizi kadar benzeyen basit yapısallığıdır.

Fotoğraf gerçekliği, kodlamanın yapıldığı işlem katmanı kadar, kodların açıldığı ve yeniden yorumlandığı algı katmanı ile ilintilidir. Görsel düşünme eyleminin teknik ve somut bir müdahale ile çıktıya dönüştüğü eser, ters işletilen bir yönde ve yine görsel düşünme faaliyetleriyle bireye aktarılan bir anlam taşımaktadır. Görsel düşünme Arnheim'in bakışıyla (2009: 53-58), optik yanılgılara açık bir eylem olarak kameranın prensiplerine bağlanabilir. Fotoğraftaki durumsallığa algısal yetilerle bağlam kurulmakta ve simgelerin karşılık geldiği anlamlar zihinde kodlanır. Fotoğraftaki algısallık, nesnel dünya ve hakikatler sistemiyle kurulan bilişsel ilişkiye parmak basar.



Descartes'in 'Cogito, Ergo Sum!', yani 'Düşünüyorum, Öyleyse Varım!' deyişiyle kastettiği ontolojik düşünsellik, gizlemlili bir anlamın yanı sıra dış dünyayı anlamlandırma ve dolaylama pratiklerine de bağlıdır. Varlığı anlamlandıran düşünce sistematığının görsel boyutunda oluşan algılar, hakikate ilişkin rasyonel ya da duygusal kabullerin dayanaklarını teşkil etmektedir. Fotoğraf dünyası bu nedenle yüzünü döndüğü dış dünyanın nesnellüğünden ziyade, sanatçının içsel düşüncelerine yönelmeyi kasteder. İçerideki düşünceyi dış dünyanın gerçekliğinde aramak, bulmak ya da onu yaratmak, görsel düşünmenin ve algılamamanın bir illüzyonu olabilme potansiyeli taşımaktadır.

Fotoğraf algısalılığının özneleri konumundaki fotoğraflayan ve yorumlayan arasındaki ilişki, aynı dilin konuşulduğu ve benzer hakikatlerin arayışını çevreleyen bir bağlamda gerçekleşir. Görsel düşünmenin dilin yapısına kadar indiği ve sembolleri denetlediği empati ve diyalog rejiminde, gözün egemenliği gerçekliği de tesiri altına almaktadır. Neticesinde nesnel dünyanın algılanmasında birincil referans duygusu olan göz, görsel düşünme eyleminin reseptörüdür. Gerçekliğin alımlanması ve canlandırılmasında gözün aracılık ettiği ilişkiler ağı, yeni bir gözün sürece eklemlenmesiyle birlikte yeniden dolaylanmaktadır. Vertov'un 'Kamera Göz' önermesi bu noktada önemlidir. Çünkü teknikle kurulan yakın temaslar, görsel düşünmenin araçsal yönlerini de söz konusu hale getirmiştir. Fotoğraf makinesi artık basit bir kayıtlayıcı olmanın ötesinde, görsel düşünmeyi sağlayan gözün uzantısı ve protezidir. Bu nedenle dış dünyayı algılamak için çoğu zaman bir teknik aparatın yardımına ihtiyaç duyulmaktadır.

Fotoğrafın olgusal kodlarla ördüğü gerçekliğin, somut ve soyut suretlerini algının bir kerte ilerisine taşınarak arzulara ulaştığı bir maslahattan söz etmekte fayda vardır. Zizek (2005: 73-75), gerçeğin, pek de gerçek bir tarafı olmadığına ilişkin felsefesini, arzular üretimine ve benliğin çelişkilerine dayandırmaktadır. Ona göre gerçeğin ne olduğuna ilişkin cevap arzularda ve arzunun şiddetini belirleyen sinthomlarda saklıdır. İnsanın gerçeği arzulanan, öyle olması yeğlenen şeydir. Çünkü nesnelere kurulan ilişkinin fetiş karakterine de parmak basan bu durum, bir arzunun tatmininden daha çok onun yeniden yaratılmasıyla bağdaştır. Nesnelere hakikati, özneliği su götürmez bir arzu stratejisi ile biçimlenir. Nesnelere kurulan ilişkide arzunun sönümlenmesi ya da arzuların yetersiz kalması, bir endişeye dönüşebilmektedir. Fotoğraf sanatında arzuların soyut birer imge olmakla birlikte, nesnelere görünümünü de tayin eden somut tarafları

bulunmaktadır. Fotoğraf gerçekliği, arzulanan gerçekliği pekiştirebildiği gibi onu sarsmayı ve gerilim yaratmayı da amaçlayabilmektedir. Bu nedenle soyut yoğunluklu fotoğraflarda ortaya çıkan güçlü çatışmalar, istençlerin birbirleriyle mücadelesi ve arzu menşeli anlamların çarpışması ile açıklanabilir. Sanatçı, bireysel ve toplumsal varlığının arzularını, nesnel dünyanın kendisine uyarlayamadığı noktalarda fotoğrafın opsiyonlarını daha fazla kullanma yolunu seçmektedir. Çünkü fotoğraf aracılığıyla bakılan dünyayı özünden ayıran bir arzu çizgisi vardır ve fotoğrafın hakikati bu çizgideki farklılaşmayla birlikte düşünülmelidir. Gerçek ile gerçeklik arasındaki farklılaşma, Lacan'ın yapısal dilbilim ve psikanaliz çalışmalarında daha fazla belirgindir. Zizek'e ilham olan bu çalışmalar, gerçekliğin, gerçekten bağımsız bir bilinçdışı olarak imgesel ve simgesel düzeylerde kurulduğunu göstermektedir. Gerçeklik esas olarak gerçeğin kendisi değil, insan eliyle yaratılmış etkisidir. Fotoğrafın gerçekliği, taşıdığı nesnel hakikatler ile değil bıraktığı etkinin kapsamı ile eşdeğerdir.

Çağların değişimine paralel olarak toplumsal değiş tokuşlara nüfuz eden iletişim altyapısındaki dönüşüm de hesaba katıldığında, fotoğraf gerçekliğinin dijitalleşmeden ayrı tutulması mümkün değildir. Çünkü analog devirden dijital devre geçişle birlikte, fotoğraf pratiğinin gerçeği kurma biçimlerinde de köklü farklılıklar ortaya çıkmıştır. Dijitalliğin esnek ve kodlu yapısı, fotoğraf sanatının çekim, basım, çoğaltma ve dağıtım süreçlerinin yeniden düzenlenmesine neden olmuştur. Dijital çağda yenilenen medyanın, iletişim altyapısının ve sanatın türevleri arasında yer alan fotoğraf, müdahaleye daha fazla çık olan melez bir üretim alanına dahil olmuştur. Yeni dijital sistem, metin ve görsel tasarımları, fotoğraf, illüstrasyon, bilgisayarda ekleme-çıkarma-yaratma ve yeni baskı biçimlerini kapsayan çok geniş bir yelpazeyi barındırmaktadır (Manovich, 2006a: 5). Bilgisayar aracılı iletişim sistemlerine entegre olan fotoğraf, canlı görüntünün önemini giderek yitirdiği ve yazılım programları tarafından manipüle edilen bir setin gölgesinde sanatsal özelliklerinde yenilenmeye gitmiştir. Çünkü dijital olarak kayıtlanan görüntülerdeki gerçeklik etkisi, canlı-esas görüntünün aslına sadık kalma zorunluluğu bulunmaksızın çeşitli kesme-ekleme-çıkarma ya da renklendirme (Color Correction) ayarları yardımıyla bilgisayar ortamında kurgulanabilmektedir. Bu yeniden kurgu süreci, sanatçıyla birlikte fotoğraf makinesinin ve doğal olarak da fotoğraf sanatının yeteneklerini bilgisayara devretmektedir. Öyle ki yeni medyanın kopyalama ve değişkenlik özellikleri sayesinde çok sayıda fotoğraf parçası bir araya getirilerek yeni bir

kompozisyon üretilebilmekte, aynı görüntü farklı fotoğraflara eklenerek organik görünümler elde edilmektedir. Bu durumda gerçekliğin sorgulanabilir boyutları daha fazla belirginleşmektedir.

Fotoğraf sanatının özündeki değişimlerin çok fazla gerilime neden olmaması, soğurulan gerçeklik etkisi, post-modernizm ve soyutlaşan toplumsal formlar arasındaki ilişkinin yanı sıra görsel estetiğin ekseninde yaşanan kaymayla da açıklanabilir. Çünkü dijital kültürün birçok özelliğinin aksine görsel kültürdeki değişimin çok fazla eleştirilmemesi, bir Kadife Devrim olarak nitelenebilir (Manovich, 2006: 1). Toplulukları tedirgin etmeyen ve endişeye mahal vermeyen bu kaymadan sonra, efekt görüntülerin yazılım programları tarafından üretilip servis edildiği bir kültürel düzenek hasıl olmuştur. Instagram ve benzeri fotoğraf odaklı sosyal medyalarda, efekt kültürünün belirgin izlerine rastlanabilir. George Meliés'in görsel kültüre kazandırdığı özel efektler (Manovich, 2001: 176-178), artık fotoğraf pratiğinin de rutinleri arasındadır. Fotoğraf sanatının salt görüntü ihtiyacına bakılmadan görsel efektlere yönlendirilen ilgiler, gerçekliği daha sorgulanabilir hale getirirken, sorgulanmamasının sebebi Kadife Devrim ile açıklanabilir. Milenyum çağını saran bu dijital devrimin sonrasında salt görüntü bir tercih ve istisna meselesiyken, efekt ve melez görüntüler ise normlaşmıştır (Manovich, 2007: 1). Bu nedenle fotoğraf sanatçılarının da içinde bulunduğu geniş kitleler, görüntüler üzerinde renk ve biçim oynamalarını doğal karşılamaktadır. Hatta bazı sanat akımları doğrudan doğruya manipülasyonu temel almaktadır. Gerçekliğin salt gösterenleri üzerinden soyutlama yapmaktan farklı bir durum olan manipülasyon, gerçeğin salt olmayan gösterenlerini yaratma ve kullanma işidir.

Günümüzde görsel üretim süreçlerinin merkezinde yer alan bilgisayarlaşma, CGI (Computer Generated Imagery/Bilgisayar Üretilmiş Görselleştirme) teknolojilerinin kullanımını giderek arttırmaktadır. Birçok fotoğraf sanatçısı, tıpkı sektör profesyonelleri ya da amatör fotoğrafçılar gibi vektör tabanlı görüntüler için Illustrator, piksel tabanlılar için Photoshop, 3D modelleme ve animasyon için Wavefront, görsel efekt ve 2D modelleme içinse After Effect programlarını (Manovich, 1998: 3) kullanmaktadır.

### 3.1.1. Gerçeği Kaydeden Fotoğraf

Görmek ve anımsamak yerine, görmek ve yeniden görmek sistematığı, tanıklığın yaratacağı dinamizmi ve hakikat algısını yönetir. Hakikati olduğu gibi, tüm gösterenleriyle yeniden karşılamak, yaşanılan ana paydaş olmak ve tarihin eyleyicileri arasında konumlanmak için eşsiz bir fırsattır. Çünkü bir fotoğrafa bakmak, yalnızca görmeye dayalı bir eylem değildir; aynı zamanda seslerin, kokuların ve dokunuşların sezildiği simülatif bir deneyimdir. Görmenin doldurduğu tanıklık eylemi, seslerin ve diğer duyuumsal detayların canlandırılmasına ve diğer tecrübelerden devşirilerek anımsanmasına gerçekçi bir hava katar. Sözel anlatıların ve edebi metinlerin hayal gücü, fotoğrafta sahici bir katılım sinerjisine evrilir. En nihayetinde, görülen şeyin bir gerçek olduğu fikri sürekli hatırlanır ve hayal kurucu mekanizma fotoğraf kadrajının geriye kalanına ya da fotoğraflama anının öncesi ve sonrasına yönelik mesai harcar.

Fotoğrafın icadı ile birlikte, ‘kayıt altına almanın yarışı’ ve kaydetmenin kahramanlığı ortaya çıkar. Anı yaşarken sağlanan doyumdan çok daha fazlasına götüren kayıt altına alma dürtüsü, o ana sahip olmak için yarışan kitlelerin nihai mücadelesidir. ‘Görmenin Kahramanlığı’, herkesin kendi hesabına gözlem yaptığı ve ‘oradaydım’ mesajının fotoğraflara yüklendiği garip bir çalışma etkinliği modeli yarattı (Sontag, 1993: 103). Anı yaşayanların ‘uygun anı’ bekledikleri bu etkinlik, profesyonel fotoğrafçılardan sosyal medya pratisyenlerine kadar herkesi saran akıldışı bir trend ve bir tür viral kültür olarak yorumlanabilir. Mobilize kameralar, sosyal medyada ‘kahramanlık’ icat etmek isteyenlerin kendi hesaplarına giriştikleri kayıtlama işlemlerini sonsuz kez çoğaltmıştır. Bu sebeple her ortamda ve anda elindeki akıllı telefon ile bir şeyleri fotoğraflayan insan tipleri artık garipsenmemektedir. Olağanüstü bir olayı görmek için toplananlar, ‘ekranlarından’ seyretmektedir ve görmekten daha önemli olanı göstermektedir.

Kayıtlamanın toplumun her hücresinde bir yarışa dönüştüğü çağda, fotoğrafın ehemmiyeti de her geçen gün büyümektedir. Sarı’nın (2006: 184-187) Bernhard’dan atıfla çözümlenmeye çalıştığı ben merkezli hikaye anlatıcılığının normaldışılığı, görme söz konusu olduğunda sözcüklerin yersizliğini anlatır. Çünkü görmenin gerçekleştiği yerde, konuşmalar azalır ve görmenin büyüyle anlaşmalar artar. Görsel kültürde yazının girerek daha mütevazı alanlara sıkışması ve görüntü alanlarının genişlemesi, bu fotoğrafik görme anlarının yükselişiyle ilgilidir. Sembolik bir hafıza olarak da

düşünülmesi mümkün olan dilsel birikim, fotoğrafın kaydettiği görüntüler karşısında suskunluğa bürünebilir. Anlaşmanın görsel semboller aracılığıyla dolduğu alanların genişlemesi, görüntü kayıtlarına duyulan ihtiyaçları da aynı oranda genişletir. Bu nedenle fotoğraflarla anlaşan ve anlaşabilmek için sürekli yeni fotoğraflar kayıtlayan kitleler oluşmaya başlar.

Yaşanılan zamanın akışkanlığına karşılık tarih oluşturma isteği, insanlığın en önemli uğraşlarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle yaşamış olmak ya da tecrübe etmekten daha önemlisi, yaşanmışlığı belgeleyen kayıtları tutmak ve onu muhafaza etmektir. Tarihi muhafaza etmek çoğu zaman onu kurmak ve eylemekten daha fazla uğraşı gerektirmiştir. Çünkü yaşanılan şeyler, tarihsel kayıtlardaki anlatılarla birlikte söylem katmanına aktarılmış ve anlama hükmedenlerin gücü ile yeniden yazılmıştır. Gerçeği kayıt altına almanın teknik ve yöntemlerinden biri olan fotoğrafta da benzer bir durum söz konusudur. Yaklaşık iki yüzyıl önce fotoğrafçıların bir eser çıkarması tam bir maceraya işaret ediyordu. Fotoğraf çekildikten sonra laboratuvarında görüntüyü işlemek çok daha fazla zaman alıyordu. Kayıt ortaya çıktıktan sonra, yaşamının delili elde ediliyordu (Bellone, 2010: 88). Çünkü delillerin olmadığı tarih anlatıları her daim bir tevatür olmanın ötesine geçemez. Halk söylencelerini destansı mitlere dönüştüren sözel pratik, fotoğrafın gerçekçiliği karşısında kendi içine kıvrılmak zorunda bırakılmıştır. Çünkü fotoğraf, dilin zihinlerde canlandırdığı imgesel resimlere karşılık olguların konumlanışını duyuşsal bir düzleme yaymıştır. Sözcüklerle resmedilen tarih, kendini gösterme kabiliyetini ancak fotoğrafla sergilemiştir.

Fotoğraflama, bir an çerçevesinde vuku bulan kozmolojik olaylar arasından insansal seçimler yapmaktır. Nitekim fotoğrafın özelliği, kaydettiği hadiseye içkin bir hadisedir. Ana özgülü bu durumda açığa çıkan ileti hadisenin kedisıyla doğrudan ilişkili değildir, ancak ondan bağımsız da düşünülemez. Nihayetinde çekim inisiyatifi, 'Bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar verdim' gibi bir deşifreye açıklanabilir (Berger, 2018: 36). Kaydetme kararı, fotoğrafın zamansallığındaki tüm kaydedilmemiş olanları da içine alan bir anlamla genişler. Tarihsel belge olma niteliği, tarihin karanlık bölgelerine eldeki görüntülerden yola çıkarak ulaşmaya olanak sağlar. Fotoğrafta gösterilen anın seçkinliği, çoğu zaman gerçekliği yanıltabilir. Fotoğraf anı, genel anlar silsilesini yansıtmakta başarısız olduğu anda tarihi çarpıtır ve kaydedilen gerçeklik bir anlam olarak doğru aktarılamaz. Bu nedenle fotoğrafın taşıdığı ikincil ve soyut anlamların

dışında, ana bağımlı olma halinden kaynaklanan bir tahrif potansiyelini de yüklenme durumu söz konusudur.

Fotoğrafın ‘belge’ özellikleri, gerçek zaman ve mekan ilişkisine ilave olarak fotoğrafın zaman ve mekan sınıflamalarına bağlıdır. Çünkü mekan ve zamanın gözlenişi, içeriden ve dışarıdan sonsuz varyasyon içerir. Fotoğrafın mekansallığı ise, fotoğrafçının taşıdığı aygıtın teknik sınırlarına göre değişir. Fotoğraflanan bir anın içerdiği olgusal kompozisyon, yalnızca kozmolojik mekanı göstermez. Fotoğraf makinesinin reseptörleri, lensi, teknik ayarları ve mekanı gösterme biçimleriyle yeniden yaratılır. Örneğin bir balıkgözü lensle çekilen fotoğraflarda görülen mekan, asıl mekandan farklı olarak fotoğraf makinesinin yarattığı mekandır. Bu mekan, fotoğraf zamanı içerisinde seçilen bir bakış açısının ürünüdür. Fotoğrafik nesnelere ve ilişkili oldukları mekan-zaman katmanları, fotoğrafın mekan-zaman katmanlarında yer alan birer detaydır (Flusser, 2008: 33-34). Fotoğraflanma anıyla birlikte mekânsal sınıflar arasında geçişler ve yer değiştirmeler yaşanır. Mekana bakılan yerin değişmesi, görülen mekânsal ve zamansal özelliklerin de değişeceği ve yeni bir mekan kurulacağı anlamına gelir. Bir fotoğrafta yakalanan yıldırım, aynı mekanın başka bir açıdan ve farklı lenslerle yapılan çekimlerinde görünmez ve mekanın algılanışı da baştan sonra değişebilir. Özetle, fotoğraf zamanı ve mekanı, asıl mekan ve zamanın okuyucu zihnine nasıl yerleşeceğine ve anımsanacağına karar verir.

Fotoğrafın mekânsal özelliğini belirleyen ‘kadro’, uzay zamanın fotoğraf düzlemine yansıtacağı görme çerçevesini ifade eder. Bu bakımdan bir nesneyi içine alan çerçevenin neleri kapsadığı ya da dışarıda bıraktığı, hangi yakınlıkla nerelere odaklandığı ve nesnelere nerelerini gösterdiği gibi farklı meşgaleler fotoğraf mekansallığının gerçeklikle olan ilişkisini ortaya koyar. Kör Alan ve Dekadrajlar isimli kitabında kadrajlamanın gerçeklik açısından deterministik önemini tartışan Bontizer (2017: 188), çekim planlarının görüntünün özünde bir başkalaşım yarattığını söyler. Fotoğraf da yakın plan gibi bir zorunluluğun söz konusu olmadığı açıkken, sinemanın ise ruhunu yakın planla yakalayan bir sanat olduğu görüşünü Epstein’den atıfla açıklayan Bontizer, aynı gerçekliğin farklı yorumlamalara sebebiyet vermesinin planlar ve kadrajlar arasındaki farktan kaynaklandığını savunur. Fotoğrafın mekanının ışık, renk, kadraj-dekadraj, kör alan, gölge gibi çok sayıda bileşenin yoğunluğuna göre aslından farklılaşan, bir başka deyişle başkalaşan bir tarafı vardır. Gerçekliğin modern düşüncedeki olgusal ve nesnel

boyutuna ek olarak tamamıyla algısal bir durum olduğu hesaba katıldığında, tek bir noktadan mekânsal ve zamansal görmeyi becerebilen insanın, fotoğrafik görmenin sunduğu çeşitlilikle birlikte gerçeklik algısı da değişim gösterir. Kayıt işlemi bu bakımdan birebir kopyalama/mimesis yaklaşımının sığ bakışına oturtulamaz. Fotoğraf, nesnelere kayıtlamadan önceki bakışla değiştirmeye başlar ve bir daha hiç olmayacakları bir mod ile saklı tutar. Gerçeği kaydeden bir aygıt ya da sanat olarak fotoğraf, hakikatin özerk alanlardan idare edildiği kuşkucu ve müdahaleci bir deneyimdir. Çünkü gerçeklikten alınıp yalıtılan ve kayıta bekletilen görüntü, temsil ettiği gerçeğin neleri doğurabileceğinin kaygısı tutulmadan, sanatçının gözlerinden okunur.

### 3.1.2. Gerçeği Dönüştüren Fotoğraf

“Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma merkez olarak alınır anlaşılabilir” ( May, 2018: 95). Yaratıcı eylemin doğasını ‘karşılaşma’ ekseninde bir öznel bir etkileşim olarak düşünen ve bu ön şartı kuramsal bir önermeye dönüştüren May, öznel nesnel karşılarındaki dönüştürücü hikmetini öncelikle temas etmeye bağlar ve temasın uyandırdığı bilişselin kişiyi gerilimlere ve uzlaşmalara götürdüğünü bildirir. May’a göre (2018: 96), yaratıcı edimin incelenmesinde iki zıt kutbun karşılaşmasını, yani öznel ve nesnel tarafların arasındaki algısal kesişmeyi hesaplamak gerekir. Çünkü öznelğin tarifini tutan kişiyi tanımlamak ve sınırlarını imlemek kolay gözükürken, nesnel dünyanın gerçekliğini anlamak ve onu anlatmaya çalışmak bir o kadar zorlaşır. Bu nedenle nesnel tecrübenin ardında bir ikilem ve diyalektik bulunur. Varlık ve yoklu gibi felsefi bir denklemle sanata uyarlanan karşılaşma ikilemi, sorgulamayı, anlamı ve yaratıcılığı beraberinde getirir. Gerçekten de fotoğraf sanatçısının karşılaştığı nesnel dünyaya karşı pasif kalmasını engelleyen bir teknik gücü vardır. Doğayı anlamak için fotoğraf makinesini kullanan sanatçı, kendisinde anlam uyandıran görüngünün şematik biçimselliğinden bir anlam türetir ve onu yeniden yaratmaya başlar. Ağaçla karşı karşıya kalan sanatçının büyülenme anı, ağacın kendisinden menkul bir enerjiye bağlı olmadığı gibi, fotoğrafta gösterilen ağacın enerjisi de ağacın kendisinden çok fotoğraflama edimine bağlıdır. Çünkü karşılaşmanın gerçekleştiği anda, fotoğrafçıyı derinden etkileyen ve onda uyanan anlam, fotoğrafta da sezilebilir. Bu durum, Musa’nın Sina Çölü’nde yanan bir çalı formunda ‘karşılaştığı’ Tanrısallık anlatısıyla bağdaşabilir (Mısır’dan Çıkış: 3). Bir ateşi gündelik hayat şartlarında görmenin sıradanlığına rağmen dağda kendiliğinden yanan ve

sönmeyen bir çalı, Musa'nın ayaklarının bağınyı çözecek kadar etkilidir. O an itibariyle Eski Ahit'te sözle resmedilen bu olayın fotoğraflanabilme ihtimali hesaba katılırsa, eserde görülen şeyin yalnızca bir ateş ve adam olmayacağı da açıktır. Çünkü ateş ve adam arasındaki gerilim, fotoğrafçının nesnel hakikati kendi anlamlarıyla çerçevelediği ve yeniden yarattığı bir hikâyede temsil edilecektir. Fotoğrafçının yaratıcılığı için ön şart 'görmek'tir. Görmek, hangi anlamlara kapı açacağı kestirilemeyen bir karşılaşmadır. Görülen bir oluş ya da durumsallık, karşılaşma anındaki anlamsal yoğunlukla birlikte dolaylanır. Fotoğraf makinesi, fotoğrafçının gördüğüne tanıklık ve rehberlik eder. Görme/karşılaşma anındaki etki, yalnızca o ana ait olmakla kalmayıp başkalarında da benzer etkiyi yaratmak adına kamusallaşır ve karşılaşmaların sayısı artar. Bir fotoğrafın içerdiği anlamın soyutluğu karşılaşma anının hissi yoğunluğuyla iç içedir. Fotoğrafa baktıkça karşılaşma anı sürekli yeniden ve farklı anlamlarla kurulur. Artık olgunun nesnelliği geçersizdir ve öznelliğin kuşattığı olgusal yaratıcılık geçerlidir. Fotoğrafta görülen hakikat ise, içerdiği olgulardan bağımsız bir öznelliğin hakikatidir.

Fotoğrafın tarihsel zaman içerisindeki dönüşümü, fotoğrafçıların bakış açısına da çeşitlilik kazandırır. Sontag'a göre (1993: 101-103), ilk dönem fotoğrafçıları, fotoğraf makinesini bir kopya makinesiymiş gibi addetmişlerdir ve onlara göre insanın görevi fotoğraf makinesini işletmek iken görme işi makineler tarafından yapılmaktaydı. Fotoğrafçının zeki ancak müdahalede bulunmayan bir müşahit olduğu fikri, onun bir şair değil yazıcı olduğu kabulünü beraberinde getiriyordu. Fakat herkesin aynı şekilde fotoğraf çekmediğinin anlaşılması pek uzun sürmedi ve fotoğraf makinesinin sunduğu görüntünün kişiselliği yeni bir kabul biçimi olarak öne çıktı. Çünkü fotoğraf yalnızca dünyaya ilişkin görsel bir kanıt değildi, aynı zamanda görülen dünyanın birer değerlendirilmesi ve yorumlanışıydı. Böylece görmek denilen edimin basit ve bölünmez bir etkinlik değil, icra edicinin kurucu olduğu yeni bir etkinlik, yani fotoğrafik görme olduğu fark edildi.

Fotoğrafın yaratıcılıkla doğrudan bağlarının keşfi, anlamın taşıdığı kodları da öznel bir zemine yaymaktadır. Çünkü fotoğrafik görme, gözün nesne ile ilişkisini denetleyen teknik ve mekanik bir yaratıcılıktır. Gözle görülenin, makineyle görülenden farklı bir görsel şölen sunması, fotoğrafçılardan beklenen temel meziyetler arasında sayılmaktadır (Sontag, 1993: 103). Oluş ile fotoğrafik görünüş arasındaki farkı yaratmayı beceren fotoğrafçılar, sıradan şipşakçılardan farklı olarak yaratıcılığın gözlemlendiği



özellikleriyle ön plana çıkar. Çünkü onlar, görünen dünyanın, görüldüğü hallerine kendilerinden bir şeyler katabilmeyi başaran ve nesnelere algılanışını idare edebilen kimselerdir. Makineler ise, onların nesnelere soyutlama becerilerine hizmet eden görme uzuvlarının birer uzantısı ve sanatsal protezleridir. Nesnenin doğasına müdahale etmeden bir anlam yaratma işi, fotoğrafın zorlayıcılığını da mevzubahis yapmaktadır. Çünkü fotoğraf makinesinin nesneyle kurduğu yakın ilişki, sanatçının özelliğiyle kesilmediği sürece salt bir kopyanın ötesine geçmek epeyce zordur. Fotoğraf makinesi nesnelere hakikatle fotoğrafçı arasındaki kanal gibi görünürken, sanatın ortaya çıkması için fotoğrafçının makine ile nesnelere dünyası arasında bir kanal olması ve doğrusallığı kırması beklenir. Ancak bu sayede, sıradan bir karşılaşma, anlamlar üreten sanatsal bir etkinliğe dönüşebilir.

Fotoğraf, görme yoluyla tanıklık edilen bir anın anlatısını kurmaktadır. Sözel anlatılar gibi, fotoğrafın da ifadeleştirme kalıpları vardır. Bu kalıplar, 'şeyler' evreninin insanlar arasında anlam odaklı bir paylaşım ve etkileşime dönüşmesi için gereken kodları barındırır. İfadenin en kayda değer faydası kaybolması muhtemel düşünceleri bir kalıp içerisinde kaydetmek değildir, sanatı kendi eserlerini yeniden okumaya eğilim göstermez ve büyük eserler daha sonra çıkarılacak büyük anlamı daha ilk bakışta okuyucuna/izleyicisine verir. İfadeleştirme başarılı olduğunda yalnızca okuyucu ve sanatçı arasındaki ilişkinin bir hatırlatıcı işlevi görmesi beklenemez, mevcut ifade imlemesi eserin özünde bir şeyleri yeniden var eder ve yeniden canlandırır. Okurun/izleyicinin içine yeni bir anlam yerleştirir ve bu anlam bir organizmanın devamlılığını sağlama rolünü üstlenir. Böylece ifadeleştirilen 'şey'in imgesel dönüşümü tayin edilir (Merleau-Ponty, 2016: 256-257).

Fotoğraf gerçekliği, nesnelere görüldükleri gibi sunarken görünenlerden çıkarılabilecek anlamlara karşı daima açıktır, esnektir ve akışkandır. Bu nedenle fotoğraf karesinde yer alan somutların, doğrudan görünmeyen bazı anlamlara direkt ya da indirekt atıflarda bulunarak başka anlamları doğurabildiği iddia edilebilir. Berger'e göre (2018: 37-38) fotoğraf, görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğasına sadık kalarak görünmeyene de işaret eder. Sürekliliği olan bir akış zamanındaki seçili anı alır ve yalıtarak onu akıştan koparır. Zamanın kırıldığı bu anda, bir anıştırmanın ötesine geçerek, nesnenin biçimselliğinden ziyade zamansallığını söz konusu hale getirir. Nitekim resimde

dünya yorumlanırken, fotoğrafta ise eserin zamansal yanlılığı yorumlanır. Resim için görme ön şartı aranmazken, fotoğraf ise bir ana tanıklık etmekten çıkagelir.

Deleuze, görüntünün felsefesini yaparken kendi özgül alanını ‘Aşkın Ampirizm’ olarak tanımlar. Felsefenin ritmik sorunsalları bağlamında tartışılan ve Kant’ın ‘Transendental’ olarak kavramlaştırdığı aşkınlık durumu, ‘Vecd’ kavrayışıyla İslam tasavvufunda da sıklıkla tartışılan oldukça tinsel ve öznel bir durumdur ve içkinlikle yakından ilintilidir. Deleuze ise aşkınlığı görgüllük/ampiriklik çerçevesinde olgularla kurulan ilişkiye ve düşüncenin ötesine taşır. Çünkü aşkınlığın bireyin nesnel yönlerini de olgunlaştırmakla doğrusal bağlarını kurar. Aşkın Ampirizm görüşü, benzeşleri gibi özne, aşkınlık ve içkinlik düzleminde kurulur (Colebrook, 2013: 97-100). Fotoğrafi aşkınlığın bir aracısı olarak görmek, Deleuze’un ampirik yaklaşımına uygundur. Çünkü nesnelere görgüllüğü bağlamında sanatçının olgular dünyası üzerinden özsel dönüşümü tatbik etmesi beklenebilir. Fotoğraflama ampirik bir eylem olarak sanatçının nesnel gerçekliği dönüştürdüğü ve dönüşen gerçeklik üzerinden iç dünyasının dışa vurduğu bir aşkınlık eylemi sayılabilir. Görme ve algılama genel hatlarıyla içsel bir vaka olarak görülürken, fotoğraflama ise iç dünyanın nesnel dünyasına taşması ve aşkınlıktır. Çünkü sanatçı kendini dış dünyanın nesnelinde açıklar ve ampirik bir deneysellikte imgelerini yoklar. Bu yoklama işleminde, fotoğraftaki gerçekliğin taşıdığı nesnel gerçeklikten, kişinin hakikatine uzanan geniş bir anlam skalası kurgulanır. Görme eylemi, anlamının yanı sıra anlatmanın sınırlarını aşarak yeniden somutlaşır. Bir özne olan fotoğraf sanatçısı, ressamdan farklı olarak olgulara doğrudan müdahale etmez, ancak olguların nesnel düzenini ve kozmolojik özelliklerini yaparak özelleştirir. Böylece ampirik bir dönüşüm meydana gelir.

### **3.2. FOTOĞRAFTA ANLAM VE SOYUTLUK**

Arkaik prototipten post-modern insana kadar, öznel ve nesnel ilişkilerin odağındaki doğa ve doğa dolaylı bireysellik, bir tür anlamın merakını içermektedir. Doğayı insanlaştırma eğiliminin zirve yaptığı Hümanizmanın post-modern öğretilerini benimseyen insan, kendini merkez alarak evrenin keşfine çıkmaktadır. Bu nedenle fotoğraf çekme pratiğinin, ‘objektif’ odağında gerçekleşen bir dışa açılma ya da dışavurum olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Bilme ve tahakkuk etme ediminin ardında, ‘şeyler’ evreni içerisinde olgular arası bir anlamı kurma ve kendine pay çıkarma macerasının izleri sürülebilir. Doğada ve kendinde var olan bilincin, kendi için ya da diğerleri için oluşturmaya çabaladığı ilişkiyel anlamın merkezine ise yaratıcılığın sembolik değeri oturtulabilir. Çünkü anlam insana mahsus bir yükleme pratiğı olarak, doğadan ve diğerlerinden bağımsız olarak üretilen, yaratılması gereken bir gizemi de kendinde taşır. Anlamanın ve anlatmanın kilidindeki bir mutabakata ve ayrışmalara aracılık eden kavramsallaştırma, anlamın yalnızca somut bir pratik ya da ideolojik bir konsept olmanın sınırlarını aşarak, failin kendini gerçekleştirdiğı ve tekiliğini inşa ettiğı iki taraflı bir eylemdir. Çünkü anlam, anlamlandırılan ile anlamlanan arasındaki karşılaşma ve anlamlandırmanın yaratıcılığı ile doğrudan ilişkisi olan bir tasarıdır. Anlamın failer arasında üretildiğı toplumsal düzlemden münezzeht bakıldığında, nesnelere anlam yükleme işinin ileri etkileşim boyutlarında cereyan ettiğı iddia edilebilir. Nitekim bireyin sahip olduğı semboller, nesnelere sahip oldukları düz anlamın yeteneklerini müdahaleye açık hale getirir. Bir nesnenin, yalnızca bir nesne olma davranışının kırıldığı ve kodlamaya açık bırakıldığı anlamlandırma, fotoğrafın göstermekle yükümlü olduğı görsel evrenin sembolik konuşmalara izin verdiğı gerçeğini akla getirir. Fotoğrafın gösterdiği nesnelliğın insandan bağımsız düşünölemeyen bir anlam sinerjisi ve çağrıştırdığı kavramlar söz konusudur.

Barthes’in semboller ve göstergeler evrenine ilişkin düşünlerinin merkezinde, anlamın ikircikli yapısı ve inşacı tutumun feyiz aldığı toplumsal yapılar önemli bir yer tutar. Bu nedenle insanın topluluk içinde ya da yalnız başmayken meşgul olduğı salt davranış, anlamlandırmadır. Çünkü düzensiz ve ilişkisi kestirilemeyen olgular dünyası, insanın sembolik tasniflerini ve anlamsal imlemelerini gerekli kılan karmaşıklığı içerir. Barthes’e göre (1993: 154), önemli olan husus, görünüşte düzensiz duran çok büyük olaylar kümesini bir sınıflandırma ilkesi çerçevesinde bütünleyebilmektir. Bu ilkeyi sağlaması beklenen temel katalizör ise anlamlandırma. Farklı türdeki belirlemelerin (ekonomik, tarihi ve tinsel) yanı sıra, olguların yeni bir niteliğı, yani anlamı öngörölmelidir. Anlamın çoğul ve fiili yapısı, mevcut anlamların diğerleriyle kesiştiğı sembolik uzlaşmaları da zorunlu kılar. Çünkü evrenin muhatap olunan görünen yüzünde olup bitenlerin öngörölmesi, yalnızca bir anlamlandırmaya tabidir. Göstergebilimsel düşüncenin oluşum evresindeki temel gayret, Saussure’un de üzerinde durduğı şekliyle, toplum içindeki göstergelerin yaşamsal fonksiyonlarını incelemek ve dolayısıyla

nesnelerin anlamsal dizgelerini yeniden oluşturmakla ilgilidir. Fotoğraf sanatı, toplumsal yaşamın içinde ve dışında kalan nesnelerin yaşamlarını, bir anlamın yeniden inşasına odaklayarak evrenin algılanma biçimlerini de dönüştürür. Çünkü nesnelerin salt olgusal parametrelerinin sembolik karışmalarla farklı hücrelere aktarıldığı anlamlamada, fotoğrafta görülen nesnenin oldukça insansı bir tarafı olduğu söylenebilir. Doğayı anlamlamak için yalnızca biyolojik özellikleriyle yetinmeyen insan, fotoğraf gibi teknik uzuvların nimetlerinden de faydalanmaktadır. Ancak her ne olursa olsun, modern dünyada düşünme biçimi, pek de çizgisel olmayan bir anlamlamadan ibarettir (Barthes, 1993: 155). Fotoğraf, tam olarak bu düşünme problematiğine uygun bir mekanik yardımcıdır. Çünkü bireyin düşünsel eylemleri, araçlarla bütünleşmesinin bir sonucu olarak makinelere aktarılmaktadır. Birey, kendini ve nesnelere fotoğraf üzerinden düşünmekte, yani anlamaktadır. Bu sebeple fotoğrafa yansıyan görüntü bir dış dünya tasviri değil, somut göstergeleri kullanarak kendini yeniden inşa eden bir düşüncedir. Fotoğraf ise düşüncenin izlenimlerini, dışavurumlarını, sürreal aşkınlıklarını kendinde toplayan geniş çaplı bir anlamlama edimidir.

Fotoğrafın bireye teknik boyutlarda yardımcı olduğu anlamlama, en temelde gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasıdır. Çünkü gösteren ve gösterilen ilişkisinden müteşekkil bir sembol olan gösterge, kendi dışında bir anlama karşılık gelir. Bir gösterenle karşılaşıldığında, görsel ya da ses odaklı bir duyumun algıladığı doğrusal yansımadan daha çok dolaysal bir kurgu devreye girer. Bir başka deyişle, gösterenin neye işaret ettiği, gösterilenin ne anlama geldiğine ilişkin bir zihinsel faaliyet başlar. Anlama sürecini başlatan bu zihinsel bağıntı, anlamamanın 'düzanlam' ve 'yananlam' türevlerini meydana getirir (Çağlar, 2012: 26). Fotoğrafta görülen bir çocuk ve kadın göstergelerinin düzanlamlarının dışında, annelik üzerine yananamlar üretmek en güçlü olasılıktır. Çünkü anlam belirtmek nesnelerin yalnızca bilgileri taşıdığı düşüncesini kuşkulu kılarak, göstergelerden oluşan yapılandırılmış dizgeler, yani özellikle farklılık, karşıtlık ve aykırılık dizgeleri örüntülediği fikrine zemin kurar (Barthes, 1993: 164). Fotoğraftaki soyutluğun beslendiği sembolik durum, göstergelerin karakterinde gömülü olan kavramsal çatışmadır. Bir tür diyalektiğin ve antagonizmanın varlığından söz etmek gerekirse, barışı simgeleyen tüm göstergeler aynı oranda savaşın zıtlığını ve çatışmanın uzlaşmış hallerini de gizil anlamlar olarak saklar. Anlamamanın soyutlama ile iç içe olan yönü, nesnelerin kendilerinden bağımsız bir soyutluğun ya da kavramın sembolik

biçimde açığa çıkarılma anıdır. Nesnenin somut katılığına, kırılğanlığına ve geçirgen olmayan yapısına karşılık soyutun esnek, saydam ve çok yönlü kavramsallığı ikame edilir. Somut nesnenin yıkıcılığına soyut birleştiricilik anlamları kodlanabilir. Bu kodlama, fotoğrafçının duruma bakışına ve anlam üretme potansiyeline bağlı olarak değişkenlik gösterir. Barthes'e göre (1993: 165), nesne görülmesi beklenen şeydir ve düşünen özne tarafından düşünülen şeydir. Özetle çoğu durumda nesnelere herhangi bir şeydir ve nesnenin yananamlarının neler olabileceği anlaşılmadıkça, bu durumun kişiye verdiği hiçbir şey yoktur. Bu nedenle nesne güçlü bir yananlam öbeği taşır. Çünkü kısa sürede ve insan gözünde insandışı olan ve biraz da insana karşı bir varoluşla insanlığa karşı direnen bir şeyin görünümü ya da varlığının izlerini barındırır. Nesnelere gerçekten de bir işe yarar fakat bilgileri de iletir. İnsanın nesneyle ilişkisinde ise nesnenin kullanımını aşan bir anlam söz konusudur. Fotoğraf, nesnelere kullanım biçimlerinden çok daha fazlasını ima eden ve nesnelere anlamlar taşıdıkları bir görsel kompozisyonudur. Fotoğrafta görülen bir bardak, çoğu zaman su içmek için kullanılan bir gereç olmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Su içilen bir gereç olduğunu unutturan anlam ise, fotoğrafın kurucu anlamlarının baskınlığında soyutlanan düşüncedir.

Soyut sanat ile birlikte pozitivist gelişimler gösteren kavrayışın, bireysel olarak sorgulayan, tartışan, araştıran bir sanatta yaratma safhasına girmesiyle birlikte dışavurumcu soyutlama anlayışları, yalnızca biçim ve içerik arasındaki temel bağlara takılı kalmamıştır (Öztütüncü ve Özkartal, 2015: 94). Soyut fotoğrafta, bir nesnenin zaman, mekan ve işlevinden soyutlanarak kayda alınması ve anlamlanması mevzubahistir. Elde edilen görüntünün nesnel gerçeklikle doğrudan bağı inkar edilemez, ancak bu bağlantı biçimsel güzelliğin estetiğini ve özün imgesel kavramlarını yansıtmaktadır. Biçimlerin kompozisyonu şekil değiştirdikçe kişide bıraktığı duygusal etki ve algısal karşılıklar da değişime uğrar. Bir fotoğrafın anlamı ve bakan kişilerde oluşturduğu etki, genel hatlarıyla biçimsel, yani göstergebilimsel düzenlemeye bağlıdır (Özel-Sağlamtimur, 2016: 11). Göstergelerin taşıdığı biçimselliğin soyutlamada önemli katkıları olduğu görülmesine karşın, anlamı yalnızca biçimselliğe indirgemek doğru sayılmaz. Çünkü sentaktik biçimsellik kadar içeriği oluşturan anlamın semantik özellikleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Biçimin sunduğu estetik, içerikte yoğunlaşan anlamın ilişkiselliğini ve kurulma tarzlarını da yansıtır. Nihayetinde biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu miktarda, içerikten de yoksundur; biçimle içerik

ayrıştırılmaz bir bütünlük içinde bulunurlar. Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu koşulsuz birleşme her ikisinin birbirleriyle ve birbirleri için var oldukları kanısını güçlü kılar (Ziss, 2011: 18).

Anlamanın inşasına dair felsefi bir sanat pratiği olan soyut fotoğraf, literatüre deneysel fotoğrafçılık çalışmalarıyla girmiştir. Soyutu belirgin bir biçim müdahalesi eşliğinde yorumlayan deneysel fotoğrafçılığın ilk örneklerini sunan Alvin Langdon Coburn, Christian Schad, Man Ray ve Moholy-Nagy gibi öncü sanatçılar (Gezgin'den akt. Özderin, 2013: 56), soyutlayıcı akımın yerleşmesine de katkı sunarak fotoğrafın sanatsal yönünü belirginleştirmiştir. Modern sanat evrelerinde fotoğrafik görüntülerde soyutun deneysel bir çalışma ve kişisel denemeler olarak uygulanması, Kübizm akımıyla birlikte soyuta yönelen sanatçılar eliyle gerçekleştirilmiştir. Bu sanatçılar resim kökenli oldukları için fotoğrafik soyutluk anlayışlarında belirgin bir resimsel bakış açısı sezilir. Ancak fotoğraf imkanlarına göre yeni bir tarz geliştirmişlerdir. Bu dönemde fotoğrafa yönelik eleştirel bakış o kadar ileri boyutlara çıkmıştır ki, fotoğraflar genellikle niteliklerini kaybetmekle eleştirilir (Özderin, 2013: 53). Çünkü mekanik ve dijital yeniden üretim teknikleri, gerçekliğin aurasını imha ederek, sanat yapıtının 'şimdilik', 'biriciklik' ve 'buradalık' vasıflarını zedelemiştir. Sanatın bir defaya mahsus sayılan ontolojik durumu, sayısı belirsiz kopya ve dijital müdahale varyasyonu içerisinde özünü yitirmeye başlamıştır (Benjamin, 2000: 55). Öz kaybının soyutlama gibi bir yanılgıya sebep olmaması adına, gerçekliğin eksenindeki somut olgunun, hiçbir efektif müdahale olmaksızın fotoğraflandığı ve soyutun göstergelerin aşkın anlamlarıyla canlandığı bir çaba canlı tutulmaktadır. Çünkü mekanik özelliklerini dijital sisteme devreden fotoğraf sanatında, eserin sanatsal değerlerinin yitimi gibi bir tehdit her zaman vardır.

Güncel fotoğraf sanatındaki minimal ve yüzey soyutlamalarının yanı sıra bir hayli yükselişte olan görsel manipülasyon teknikleri de önemini arttırmaktadır. Oscar Rejlander'in 'Hayatın İki Yüzü (1857)' adlı kurgusal yapıtından beri süregelen görsel manipülasyon, fotoğrafta soyutlamanın yaygın örneklerinden biridir (Çoban ve Kıyar, 2015: 34). Ancak bu araştırmada, fotoğrafın dokusuna görsel müdahalede bulunulmadan alınan görüntülerin soyutlanması söz konusudur. Dijital fotoğrafçılığın ve yazılım programlarının yaygınlaşmasının bir sonucu olarak çeşitli montaj, keşke, biçme ve ekleme seçeneklerinin yanı sıra, biçimselliğe doğrudan müdahale etmeyi olanaklı kılan tekniklerin soyutlama sanatındaki baskınlığına karşılık, doğanın sunduğu biçimselliği

koruyan bir natüralist akım da azımsanmayacak düzeydedir. Bu araştırmanın çözümlediği fotoğraflarda, doğal biçimselliğe yönelik insan müdahalesi yalnızca düşünsel boyutta bırakılmış ve nesnelerin görünümünde oynama yapılmamıştır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA ÖRNEKLERİ VE GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMELER

Hegel'in sanat yorumlamasına göre sanatçının ruhu maddeye sokulur ve maddeyi kendine benzetir. Bu yaratıcı ruh, heykelde ve mimaride maddeye duyduğu bağımlılığı had safhada yaşarken, resimde maddenin biçimlenişlerine hakim, edebiyatta ve müzikte ise maddeden bağımsızlığın doruklarını yoklayan bir hal içerisinde. Burada bahse konu maddeye bağımlılık fotoğrafta da geçerli kabul edilebilir. Fotoğraf kendi doğası gereği bir maddeden beslenir. Ancak sanatçının çalışmalarında maddeye bağımlılığın boyutu değiştirilmektedir. Maddenin bütünü izlendiği bir süreçten gelerek yüzey üzerinden yeni anlamlar ve temsiller üretmektedir. Fotoğrafi 'F'(fotoğraf) kodundan 'S'(sanat) koduna dönüştürme denemelerini uzun yıllar boyunca sürdüren ve günümüz yüzyılında tartışılan sanatsal nitelik konusunda göstergebilimsel bir metotla çözümlenmeler yapan sanatçı, Barthes'in 'punctum/ayrıntı, sivrilik' kavramından yola çıkarak bütün çalışmalarında bu tür arayışlara girmiştir. Bir fotoğraf çoğu zaman 'sözde' olmayan ve kalmayan güçlü bir anlamın dilini konuşur. Tanıklık edilen anın bilişseldeki yansıması, bir söz eylemiyle tasvir edilir. Ancak fotoğrafla kayıtlanan durumlarda hakikatin kendi hakkında konuşabilmesinin önü açılır ve sözün hükmünü yitirdiği 'sessiz' bir konuşma gerçekleşir. Punctum denilen soyut kavrayış, madde tarafından kendi kendini kurmak üzere bir özne olarak çağrılan sanatçının, kontrolünde olmayan bir dil tarafından uyarılması, göze batması ve algının derinliklerindeki bilinç dışı savrukluğu yer yer tırmalayarak yarması; bir bakıma hiçlikten maddesel forma geçmesidir. İmgelem ve düşleyişin soyutla kurduğu bağı düşünerek anlamak çoğu zaman sanatçının kendisiyle baş başa kaldığı bir içe kıvrılıştır. Fotoğraf ise, sanatçının özgür düşleyişinin, kendinde olmayan bir maddesel biçimlenişle ideale ulaşması ve soyutun yeniden inşasıdır. İdealist felsefenin tüm ontolojik algoritmalarını kendinde barındıran bu tavır, maddelerin yalnızca şeyler olmadığı varsayışının öznel bir temasıyla birlikte yarattığı 'soyut patlamadır'. Evrenin maddesel oluşumunu açıklamakta kullanılan Big Bang/Büyük Patlama teorisinin sonralığa dair açıklamaları oldukça yaygın bir bilgiyken, önceliğin sınırsızlığında saptanması güç soyutluğun, maddenin somut suretlerinde dışarı taşıdığı ve madde tarafından baskı altında tutulan formel gerçekliğin, sanatçı tarafından maddeden yordanan



soyut aşkınlığa boyun eğdiği ifade edilmelidir. Kendi içindeki aşkın soyutluğu fotoğrafın maddesel içkinliği yoluyla deneyimleyen sanatçı, var olmanın maddesel ölçütlerini ve görünümünün modernist biçimlerini değil ondan ötede olanı aramayı ve o ‘anın’ diğerlerinin olağanlığından soyut kopuşunu yakalamayı amaçlamaktadır. Böylece maddeye içkin ve bir hayli aşkın olan soyutluğun varlığını keşfetmenin, a posteriori kapsamındaki anlamın a priori niteliklerine temas etmekle eşdeğer olduğunun bilincini sanatına yansıtmaktadır.

Sanatçının daha önceki fotoğraf çalışmaları uzun yıllar boyunca değişik albümler ve sergilerle isimlendirilerek çalışmalar dijital ortamda arşivlenmiştir. Empresyonist bir yaklaşımla fotoğrafın geleneksel ve otantik formlarını yapı bozuma uğratmadan oluşturduğu antolojisi, onu soyutlamaya götüren süreçte binlerce fotoğraf karesinden telkinle soyutlayıcı karakterini keşfetmeye başlamıştır. Çalışmalarını insan öznesinden uzak, natüralist bir yaklaşımla sürdürmüştür. Nesnelere yeniden isimlendirilerek, kendine has bir terminoloji ve fotoğrafik dil olarak onları gruplandırmıştır.

Örneklendirmek gerekirse;

“**Sonsuzluktan Bırakılan İzler**” antolojisinde, doğanın kendini yenilediği, yeniden yarattığı döngünün içerisindeki varlığını fotoğraf olarak yağmur, kar taneleri ve dolu gibi nesnelere çalışarak çözümlenmeler bölümünde örneklendirilmiştir.

“**Hep Sessizdiler**” antolojisinde kentlerin kaosunun içerisinde, özellikle Cumhuriyet Dönemi mezarlıklarını izleyerek ve binlerce mezar içerisindeki sessizliği fotoğraflayarak çalışmalarında “an”ı şahit tutmamaya özen göstermiştir. Fotoğraflar sessizdir ve kafanın içinde, yeri tam olarak kestirilemeyen ulu bir konumda insanın en büyük dogmalarına ve tabularına yönelen klişe ikmalleri kesecek kadar coşku ve şiddet üretir. Fotoğrafın sessizliği karşısında sessiz kalmak oldukça zordur ve bir fotoğraftaki sarsıcı anlam kişiyi kendi kendisiyle baş başa kalmaya ve iç seslerin çatışmasında soyut haykırırlara zorlar. Fotoğrafa kayıtsız kalınmaz. Ölümün sessizliği içinde barındırdığı çaresizliğin ve huzurun kavramsal zıtlıklarıyla kafanın içindeki bir güve gibidir. Fotoğraf bu yönüyle bir mezarlık kadar heterotopyadır. Foucault mezarlıkları, kentsel yaşamın dışında kalan ve “başkalık” nitelikleri üreten izole mekanlar olarak görür. Mezarlıkların içerisinde olup biten ile dışarısında olup bitenler arasındaki fark sessizlikle somutlanabilir. Fotoğraftaki sessizlik ise, mezar taşlarında ölüme yazılan ağıtların görsel

dilini anlatabilir. Daha önemlisi, Ölümle birlikte hasıl olan sessizlik, fotoğrafa her bakışta yeniden canlanır. Çünkü mezarlıktaki sessizlik bir zıtlık değil, yok oluşturmaz. Fotoğraf ise bu sessizliği görselde canlandırarak yeniden bir çatışmaya ve zıtlığa dönüştürür. Bir fotoğraf karesindeki ölüm, tüm “canlılığıyla” bakanın karşısında durmaktadır.

“**Doğunun Yat Limanları**” antolojisinde yine şehirden kendini soyutlayarak özellikle fotoğraf denemelerini gece yarısından sonra çalışmaya özen göstermiş, kentleri yüksekten ve sınırsız bir espas içerisinde izleyerek mevcut ışıkların oluşturduğu görsel izlenimde gece yarısından sonra çalıştığı için insanların aslında uyuduğu bir limanın soyutluğunu tasvir etmiştir.

“**Tıraşsız Heykeller**” antolojisinde değişik kentlerdeki elektrik direklerinin yontulamamış, ehlileşmemiş ve sivilleşmemiş hallerini, yani nesnelerin kendisini gösterdiğiyle yetinmeyerek, onu yeniden kendi görmek istediği gibi biçimlendirerek; biçimi ışık, açıklık ve koyuluk değerleriyle ilişki kurmaya ‘zorlayarak’ farklı bir bakış açısıyla oluşturmaktadır.

“**Doğadan Portreler**” antolojisinde doğanın kendi varoluş biçiminden izlenimleri ve aradığını bulma çabasıyla oluşturduğu silüetler, nesnelerin üzerinde kendini yeniden var eden kar, buz, kaya parçalarını ışık yoluyla yeni formlara dönüştürülmüştür. Bu çalışmalar bazen rölyef, bazen heykel görünümlü çalışmalardır.

“**Karışık Kareler Değişik Kafalar**” antolojisinde güncel yaşam dinamiklerinden bir poşet tutacından, bir buz parçasından, ayçiçeğinin yüzey ayrıntılarından, ağaç dalındaki bir naylon parçasının rüzgar esintisinin oluşturduğu yüzey üzerindeki görünürlüğü, klasik fotoğraf anlayışı dışında yorumlamıştır.

Sanatçının bunlara benzer, fotoğrafı dil yoluyla yeniden anlamlandırıldığı birçok albüm çalışması vardır. Bütün bu çalışmalar ve denemeler ışığında fotoğraf gerçeğinin ışık ve renk olgularını da göz ardı etmeden çalışmalarına devam etmiştir. Fotoğrafta eksi değer olarak nitelendirilen gren’i çalışmalarında ön plana çıkarmıştır. Uzun pozlama ve yüksek ASA ile çalışmasının sonucu olarak yüzeydeki genel belirsizliği resimsel bir bulanıklık/fluluk içerisinde değerlendirerek, görmek istediği veya gösterme için çaba sarf ettiği simgelerden/ kompozisyonlardan, altın oran gözetmediği ve resimsel etki aradığı eserlerinde doğal perspektif kurallarının da zaman zaman dışına çıkmıştır.

Gönülal'a göre (2019: 1), Kandinsky'nin "anlık fark edişi" ile başlayan soyut fotoğraf eğilimi, Francis Bruguiere ve Alvin Langdon Cabur'un çalışmaları ile ününü kazanmış, Türkiye'de ise 1980'li yılların başından itibaren Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Adnan Aytaç, Ali Rıza Akalın ve Tuğrul Çakar'ın çalışmalarında temsil edilmiştir. Sanatta hakim olan Naturalist Tavrıdan Kavramsal Tavra geçişi simgeleyen bu dönemde, olgusal gerçekliğin soyut izdüşümleri üzerinden yeni bir sanatsal ekol yaratmanın yordamları aranmıştır. Sanatçının kendini ve kendini saran doğayı anlamaya çalışırken, nesnelerin gösterdiklerinin ardında aşkın bir anlam taşıyabildiği fikri, naturanın "şey" olma özelliklerinin insansı bir edimle doldurulması ve anlamın başkalaşması anlamını da beraberinde getirir. Aşağıdaki görsellerde, yukarıda bahsedilen sanatçıların farklı tekniklerle ortaya çıkardıkları soyutlama deneyiminden örnekler sunulmaktadır.



Fotoğraf 1. Francis Bruguiere'nin Fotoğrafta Soyutlama Denemesi.



Fotoğraf 2. Alvin Langdon Cabur'un Fotoğrafta Soyutlama Denemesi.

Fotoğrafta soyutlama pratiğinin öncül sanatsal girişimlerini literatüre sunan Bruguiere ve Alvin Langdon Cabur'un antolojisine bakıldığında, Kübist ve Dadaist sanat formunun aktarıldığı bir biçimsel dil görülür. Bu dil, fotoğrafta somut olarak gösterilen nesnellğin, kolej denemeleriyle orijinal biçimselliğini yitirmesi ve özgün bir öznel

formla yeniden biçimlendirilmesi sürecinde kodlanır. Sanatçılar, fotoğraf ile resim arasındaki bağın örüldüğü sinik kod yapılandırma katmanında biçime müdahale ederek gerçekliğin algısal etkilerini ve nesnel ile kurulan ilişkide özneliğin baskın belirlenimini arttırır. Bu tip soyutlama pratiğine hakim olan kavramsal tavır, fotoğrafta temsil edilen görselin biçimsel bütünlüğüne karşı bir yapıbozumcu girişimdir. Derrida'nın yapıbozum metaforunu sanata uyarlayan bu dilin en önemli özelliği yıkılan ya da biçiminden edilen nesnel gerçekliğin yerine yeni bir biçimsel inşada bulunmasıdır. Nesnenin formunu doğrudan değiştirme olanaklarını oldukça nispi sınırlar içerisinde kullanabilen insanın, görünümlere/imajlara hükmedebildiği bu sanatsal form, gerçek ile gerçekdışılık, içkinlikle aşkınlık arasında bir yerlerde kendi otonomisini üretebilmesiyle diğerlerinden ayrılır ve bağımsız düşünülür.

Aşağıdaki Fotoğraf 3. ve Fotoğraf 4.'de fotoğrafta soyutlamanın ışık ve teknik kullanımı ile birlikte inşasını gösteren sanatsal örneklere yer verilmektedir.



Fotoğraf 3. Christian Schad'ın 'Schadograph' Denemesi.

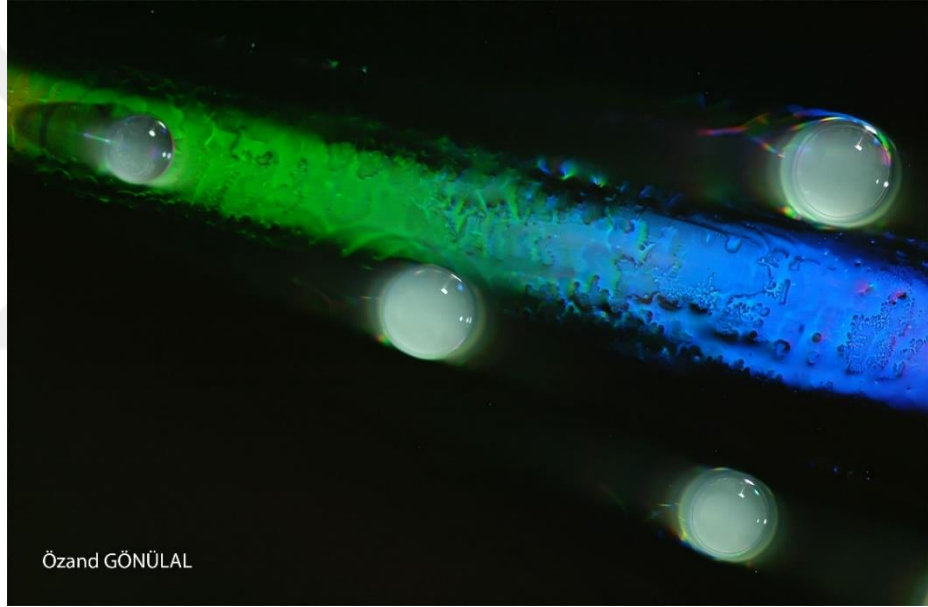


Fotoğraf 4. Man Ray'in 'Rayograph' Denemesi.

Fotoğrafın bir sanat olarak zikredilmesinin en önemli erken dönem çabalarını sergileyen Schad ve Ray, soyutlamanın ışık ve araçsal teknik menşei denemelerini göstermiştir. Işığın biçim ve gerçeklik üzerindeki etkisini hesaba katan bu soyurlayıcı zırh, fotoğrafta animist ve tinsel bağdaşıklığı nesnelere koleksiyonuna eklemeyerek bir anlatı oluşturmaktadır. Siyah beyaz ya da sepya renk skalalarında gerçekleşen soyutlama, renkten arındırılmış nesnel üzerindeki 'gerçek dışı' ya da 'gerçek üstü' kavramsal ilk müdahale olarak yorumlanabilir. Bu müdahale, ışığın yüzey üzerindeki izdüşümlerini

manipüle ederek, ışık yoluyla biçim alan nesnenin formatif değişimini gerçekleştirir. Artık fotoğraftaki nesnel açık seçik değildir. Bu görünen nesnel-özel kargaşasının farklı katmanlarına dağılan alt metinsel kodlar, soyutun somuttan çekip alındığı bir ayrışmanın gerilimini de barındırır. Çönlü anlam artık düz olma özelliklerine yenilerini katarak 'gerçekte' olduğundan çok farklı bir surette kendini var eder. Işık, varlığın başat belirleyicisi olarak nesnenin görünümünü olduğu gibi vermez, sanatçının olmasını yeğlediği gibi verir. Eldeki eseri fotoğraf olarak tanımlarken, geleneksel sıfatını öncekilere ekleyip yeni bir şeyler oluşmakta olduğunu fark etmek gerekir.

Aşağıdaki Fotoğraf 5'de ise bu sanatsal ve bilimsel metnin soyutlayıcı eğilimde yakın durduğu biçimsel örneğe yer verilmektedir.



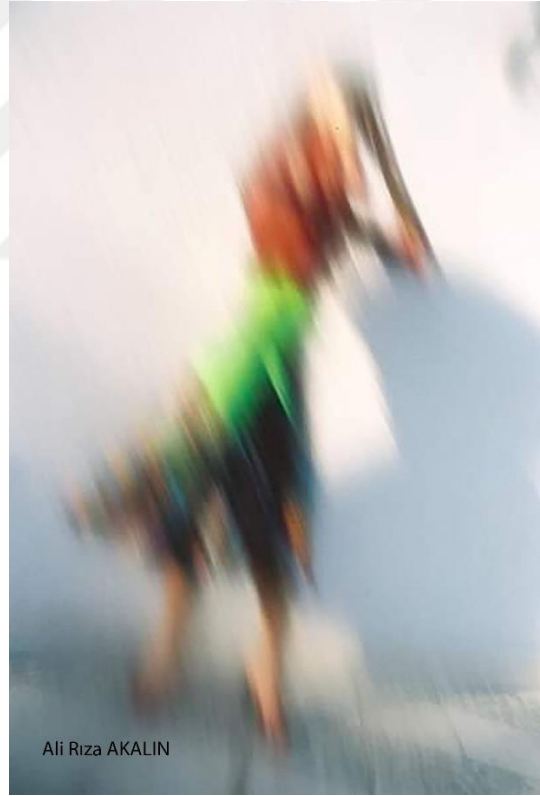
Fotoğraf 5. Özand Gönülal'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri.

Özand Gönülal tarafından fotoğraflanan yukarıdaki denemede, fotoğrafın nesneliliği ile resim arasında doğrusal işbirlikleri kurulur. Nesne-ışık-gölge ve ek olarak renk müdahalelerini içeren bu pratikte, resim sanatının fotoğraftaki melez eklemleri gösterilir. Genellikle karanlık espas üzerine ışık-yüzey çalışmaları ile öne çıkan tarzda, resimin kompozisyon içindeki varlığını simgeleyen ve gösteren bir renk müdahalesi/boyama faaliyeti de anlatıya konumlandırılır.

Aşağıdaki Fotoğraf 6 ve Fotoğraf 7'de ise pozlama tekniğinin ve araçsal kullanımın örneği olduğu bir pratikten denemeler verilmektedir.



Fotoğraf 6. Ali Rıza Akalın'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri-1.



Fotoğraf 7. Ali Rıza Akalın'ın Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri-2.

Fotoğrafın biçimselliği üzerinden soyutlama pratiğinde, aracın teknik özelliklerinden faydalanan bu biçimde, uzun pozlamanın ve optik kaydırmanın farklı varyasyonları kullanılarak bir anlatı yapısı kurgulanır. Doğal ve mevcut ışığın farklı

saatlerdeki nesnel yansımalarını araçsal müdahale ile dönüştüren sanatçı, görsel manipülasyon ile fotoğrafa soyut nitelikler yükler.

Sanatçı bu metindeki soyut çalışmalarında yukarıdaki örneklerdeki gibi fotoğraf gerçeğini bozarak, kolaj yaparak -ki bu soyutlamalar genelde örneklerine bakıldığında daha çok kübist çalışmalar gibi durmaktadır- dijital manipülasyonlarla, fotoğraf baskı ve farklı çekim teknikleriyle değil, salt geleneksel gerçeklik ilkesiyle fotoğrafta ritim, denge, renk, ışık ve zaman zaman kompozisyonlar da oluşturarak büyük oranda natüralist soyutlamalara gitmiştir. Sanatçının natüralist soyutlamayı tercih etmesinin sebebi, doğayı insanüstü bir form, organik biçimleniş ya da inorganik bedenlenme olarak görerek, doğada bir aşkınlık duygusunu tatmin etmeyi seçmesidir. Bu çalışmalarda sanatçı kendi soyutunu, insanın elinin değmediği, ilişki kurmadığı bir doğal form üzerinden ortaya koymaktır. Sanatçı aslında soyutlamalarında kendine özgü anlamları doğaya atfeder, doğaya yükler. Böylece sanatçı bu doğallığı kendi anlam ve düşünce dünyasında görmek istediği gibi fotoğraflar.

### **5.1. BUZ ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ**

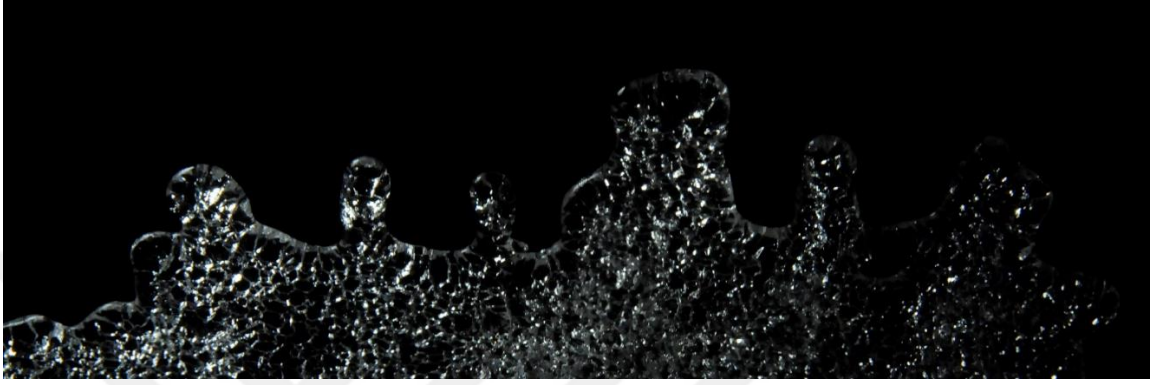
Bu alt başlık çerçevesinde sanatçının buzun maddesel görünümüyle oluşturduğu sanatsal anlamı soyutlamaya yönelik denemeler yer almaktadır. Toplamda on iki adet fotoğrafın yer aldığı denemeler içerisinde dört tanesi, geneli temsilen göstergebilimsel analize tabi tutulmuştur.

Buz, maddesel özellikleri nedeniyle yapay ya da doğal olabilme nitelikleri sergilemektedir. Yapay olarak biçimlendirilen buzun heykel değeri varken, kar yağışı ve iklimdeki hava koşulları nedeniyle oluşan buzun soyut değeri daha yüksektir. Çünkü yüzeylerde doğa tarafından biçimlenen buzun, kısa ömrü ve sürekli değişim halindeki yapısına bağlı olarak aldığı form, yalnızca kısa anlara özgüdür ve çoğu zaman soyut bir temsili içerdiğinden habersizce fotoğrafik görünüm arz eder. Fotoğrafik görme ile keşfedilen bu biçimler, buzun soğukluğu, renk değerleri ve ışıkla uyumu gözetilerek kavramsal anlamların üretilmesine katkı sunar.

Sanatçı buz üzerinden giriştiği fotoğrafik soyutlama denemelerinde, kar yağışı ve soğuk hava ile birlikte açığa çıkan yüzey buzlanmasının, sıcak-soğuk çatışması arasındaki varoluşsal mücadelesini yansıtan bir yaklaşım benimsenmiştir. İnsan

unsurunun müdahalelerini asgari düzeyde tutan bu soyutlama deneyimi, buzun bir ara form olarak temsil ettiği yaşamsal döngüyü anlatması ve bunun da ötesinde resmedebilme kabiliyeti taşıması açısından önemlidir.

Aşağıdaki Fotoğraf 8’de cam yüzey üzerindeki buzlanmanın yarattığı soyut anlama dair derin izler taşıyan bir temsil yer almaktadır.



Fotoğraf 8. Karanlığın Soğuk Benizli Adamları.

Sınırlı espas kullanılarak üretilen kompozisyonun derinliğini sağlamak için, cam yüzeyin alt tabakalarında biriken buzların kristalize görünüşleri yer almaktadır. Fotoğraf alanı alt ve üst yüzey arasında bölen kontrast, siyah ve beyaz dengesi açısından eşit bir temsil sağlamaktadır.

Kompozisyonda konumlandırılan nesne olarak buzun ışıklandırılmasında ve renklenmesinde yapay ışık kullanılmıştır. Lirik bir soyutlama örneği olarak değerlendirilen kompozisyonda, karanlığı temsil eden cam yüzey, art alanındaki evrensel sonsuzluğu kendinde toplayan saydam ve geçirgen bir his durumunu özetlemektedir. İnsanın kendine ve yaşamsal paydaşlarına yabancılaşmasını simgeleyen kitlesel birliktelik duygusu, buz kütesinin iç içe geçmesindeki sinerji koşulu ile sağlanmış; karanlığı simgeleyen siyah vurgusu üstte konumlandırılarak, bireylerin kitlesel yaşamına çökelen karamsarlık ve kasvetin baskınlığı tasvir edilmiştir. Buz kitlelerinin temsil ettiği insan yığınlarındaki amorf çizgi kullanımını ise, kitleselleşme ve benzeyişlerin daralttığı kişisel özgünlük ve benlik kavramlarına vurgu yapmak üzere bilinçli bir seçim olarak fotoğraftaki konumunu kazanmıştır. Homojenlik, kitle kültürü ve tek tipleşmenin kişinin içsel dünyasındaki anlamsızlığı tetiklediği bir anlam silsilesinden beslenen anlatı yapısı, içsel ve toplumsal yabancılaşmayı “kalabalıkların” suretsiz duran karşılaşma ve yön



kazanımlarından referans alarak kendini tamamlamaktadır. Anlatı yapısındaki yabancılaşma ve benzeşme kontrastına vurgu yapmak üzere iki zıt rengin derinlikli kodlarına başvurulmuştur. Kitleselleşmenin soğukluğunu da kendinde barındıran bir öge olan buz yansıması, birbirlerinden habersiz duran ancak simülatif amaçlar çerçevesinde toplumsal gerçeklerini kurmaya çabalayan ‘uygar kayıtsızlara’ da kuvvetli atıflar içermektedir. Çünkü kentleşmenin doruğa çıktığı ve kentliliğe bağlı geleneksel kopuşların had safhada kendini gösterdiği bir uygarlaşma seyrinde, kişilerin birbirlerine karşı kayıtsızlıklarını ve duygusal yorgunluklarını da göz ardı etmeyen bir anlatı sistematigi işletilmiştir.

Fotoğraftaki zaman ve mekan algısı istençli olarak belirsiz bırakılmıştır. Çünkü kentler karşı konulamaz biçimde kendi tarihlerini üretirken, kentliliğin ise müstakil bir tarihi yoktur. Kentsel yığınların kasvetini her zaman diliminde ve mekanda üretebilme potansiyeli taşıması, sorunsalın temsil edildiği zamansızlığı ve mekansızlığı da sanatsal bir anlatım diline dönüştürmektedir. Karanlığın bir zamansal belirteç olarak gece vaktine işaret ediyor gibi görünmesi, gündüzleri de kapsayan içsel kararmayı yeterince barındırmaktadır. Üstelik kentsel mekanlarla bağ kurarak sosyalleşen bireylerin, doğayla kurdukları bağı yitirmeleri sonucunda mekanın da bir önemi kalmamıştır. Nitekim dijital platformlarda çevrimiçi yaşayarak yersiz-yurtsuzluğu ve mekansızlığı bir telafiye dönüştüren ‘bedensiz’ insanın, benlik çatışmalarını ve izlenim denetimini de tasvir etme yeterliğindeki kompozisyon, mekanlar üstüdür ve zamana içkin değildir. Bireyin zamansızca zuhur eden evhamını ve mütemadi yabancılaşmasını temsil eden soyut kompozisyon, buzun kavramsal spektrumundan anlatılmaktadır.

Renkler yalnızca ışık ve madde yüzey etkileşmesinin aktardığı doğal bir olay değildir. Her renk, bireyin iç dünyasında kurmakta olduğu kasti ya da tesadüfi anlamların içeriğini doldurmaya yardımcı olur. Renklerin psikolojik araştırmalarla saptanan etkilerinden yola çıkarak kompozisyonda belirlenen kontrast, bu alandaki en yaygın renkler olan siyah ve beyaz dengesi ile sağlanmıştır. Çatışmanın zıtlık içeren ikircikli yapısı ve birleşmenin yıkıcı tavrına parmak basan siyah-beyaz çatışması, felsefi düşünlerde iyilik-kötülük, karanlık-aydınlık ve özgürlük-tutsaklık gibi çok kipli temaların kurulumuna elverişli yapıdadır. Fotoğraftaki siyah baskınlığı kitle olmanın kasvetine bağlı olarak ortaya çıkan ruhsal ağırlığı, beyaz ise insanın varlığını simgeleyen yaşam örüntülerinin direnişini simgelemektedir. Varlığı yokluktan ayırmak için kullanılan

keskin anlam, siyah ve beyaz arasındaki koşullanma ve görünmeyen sınırların ikili zıtlığı ile ilişkili düşünülmüştür.

Roland Barthes'in göstergebiliminde şiddetle değindiği "anlamlamanın" ön şartı olan gösteren-gösterilen ilişkisi ve dizgenin kurulum izleğinde başvuru kavramsal zıtlıklardan yola çıkılarak fotoğraftaki soyutun keşfini içeren bir çözümlemeye gidilmiştir.

Tablo 1. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Siyah Renk	Karanlık	Kasvet ve Karamsarlık
Buz	İnsan Yığınları	Kitlesel Bunalım
Buz	Soğuk	Uygar Kayıtsızlık/İlişkisizlik

Fotoğrafta siyahın tonlarında temsil edilen somut bir gösterilen olan karanlık, soyut anlamın kurgulandığı kavramsal düzeyde kasvet, içe kıvrılış, bunalım, yabancılaşma ve karamsarlık duygularını temsil etmektedir. Fotoğraftaki bir diğer somutluk olarak buz ise hem bir insani oluşuma hem de insanların toplumsal ve bireysel varlıkları arasındaki çatışmanın eksenini çizen ilişkilerdeki sorunsala işaret etmektedir. Buz formunun benzeş gösterdiği biçimsiz insan suretleri, soyut olarak kitlesel bunalımları simgeleyen bir dekorla birlikte açığa çıkmaktadır. Aynı bağlamda buzun somut karşılıklarından biri olarak fotoğrafta duyumsanmayan, ancak kendini deneyimlenmiş bir durumsallık olarak kanıtlayan soğukluk hissi, kitlelerin kasvete sürükleyen kayıtsızlığına ve birlikte yaşamının kentsel kompozitlerine duyulan güvensizliğin ve tekinsizliğin ortamına vurgu yapmaktadır.

Tablo 2. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Kitlesellik	Bireysellik
Varlık	Yokluk
Kasvet/Bunalım	Mutluluk/Özgürleşim
Soğuk Bağ	Sıcak Bağ
Kayıtsızlık	İlgililik
Yabancılaşma	Yakınlaşma

Fotoğraftaki anlamı kuran temel zıtlıklar, kitle olmak ile birey olmak arasındaki ince çizgide çözülen bir uzlaşmayı ve çatışmayı birlikte barındırmaktadır. Varlığın ve yokluğun birlikte hissedildiği ve birbirinden ayırt edilemediği uygarlaşma uğrağında, kişiler arası bağların esnekliğinde soğuyan bir toplum modeli inşa edilmektedir. Milyonlarca insanın sürekli etkileşerek birbirinden uzaklaştığı ve kayıtsızlaştığı toplumlarda, bireyin kendi yaşamını kuran tikel varlığına karşı kayıtsızlığını ve yabancılaşmasını da beraberinde getirir. Buna karşılık yakınlaşma ise bireyin arzuladığı ancak elde etmek için çabalamaktan çekindiği güçlü bir tereddüttür.



Fotoğraf 9. Eşitsizliğe Ateş Tutanlar ve Yanarak Isıtımlar.

Fotoğraftaki kompozisyon, cam yüzeyine yansıyan sokak lambasının yüzeyde kümelenen buz kontura belirginlik ve suret kazandırmasıyla kurulmuştur. Fotoğrafta doğal ışıksızlık ve yapay ışık birlikte kullanılmıştır. Tek somut öge olarak buzun, zamdaki tutunuşunu tamamlayan ışık ve ışıksızlık durumu, soldaki yoğunluktan sağa doğru horizontal ya da diyagonal olarak tabir edilen bir geçiş sağlamaktadır. Işığın sağ kısımda etkisini yitirmesiyle birlikte, buzun temsil vurgusu fotoğrafın solunda belirginleşmektedir.

Fotoğraftaki yapay ışık ve buz ilişkisi, buzun insan suretleri ve ateş figürüyle iç içe geçerek anlam kazandığı bir soyutlama oluşturmaktadır. Ortak bir amaç etrafında bir araya gelen insanların kendileri gerçekleştirme gücünü yükseltmesi fotoğrafın sol bölümündeki baskınlıkla temsil edilirken, sağa doğru gidişte, yani ateşi temsil eden sokak lambası silüetinden uzaklaştıkça etkisini yitirmekte ve bireyin toplumsal aidiyetinin silikleşmesine vurgu yapmaktadır. Buzdaki belli belirsiz insan figürleri, toplum içerisinde benliğini tam anlamıyla sergileyemeyen kişilik yitimi argümanına değinmektedir.

Toplumları ortak bir dünya görüşü etrafında bütünleştiren inanç sistemleri, kimlerin sosyal sermayesini arttıracığının ölçüsünü ve yönlerini tayin etmektedir. İnanç merkezlerine yakın duran kişilerin toplumsal nimetlerden istifade etmede ve kendini gerçekleştirmedeki başarısı, bu merkezlerden uzakta duran kişilerin dezavantajlı ve madun kimliklere kısıtılmasına neden olmaktadır. Işığın anlatısal konumu, buzun sembolik temsil gücüyle birleşerek anlatıyı modellemektedir.

Fotoğraftaki zaman sembolik bir tasvir olduğu için, gece vakti üzerinden yokluğa uzanan bir rota izlemektedir. Zaman belirsizdir ve mekan olarak inanç sistemleriyle yakın ilişki içindeki tüm yerleri simgeler. İnanç sistemlerinden kasıt din değildir. Toplumların kurucu anlatılarıyla biçimlenen inançlar, ideolojiler ve algılama türevleri birer inanç kategorisi olarak düşünülmüştür. İnanç sistemi olarak ideolojiler ve güç ilişkileri yerlere özgü değildir. Tüm bireyler arasındaki zamansal konuşlanma, tüm yerlerde sinik bir şekilde vardır ve mekanlar üstü bir formdan kişilikleri idare etmektedir.

Fotoğrafta nispi kontrast uygulanarak siyahın karşısındaki renkler sıcak tonlardan, kırmızı ve turuncu arasındaki skaladan seçilmiştir. Kırmızı ve turuncu renkler yaşamı, enerjiyi, bolluğu ve gücü simgelerken, siyah ise yokluğu ve yoksunluğu simgelemekte, yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi, toplumsal varoluşlar ve yokoluşları belirleyen inanç ve güç ilişkilerine gönderme yaparak tasvir etmektedir.

Fotoğrafta sembolik birer gösterge olarak kullanılan buz, ışık, yüzey arasındaki ilişki, anlamın kurulduğu üçgenin toplumsal açılarını ve açılım izleklerini göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü açılar arasındaki ilişkinin yoğunluğuna göre daralan ve genişleyen bir hal sergileyen güç ilişkisi, soyut anlamlar ve simgesel mücadeleler örneğinde hayal edilmiştir.

Tablo 3. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

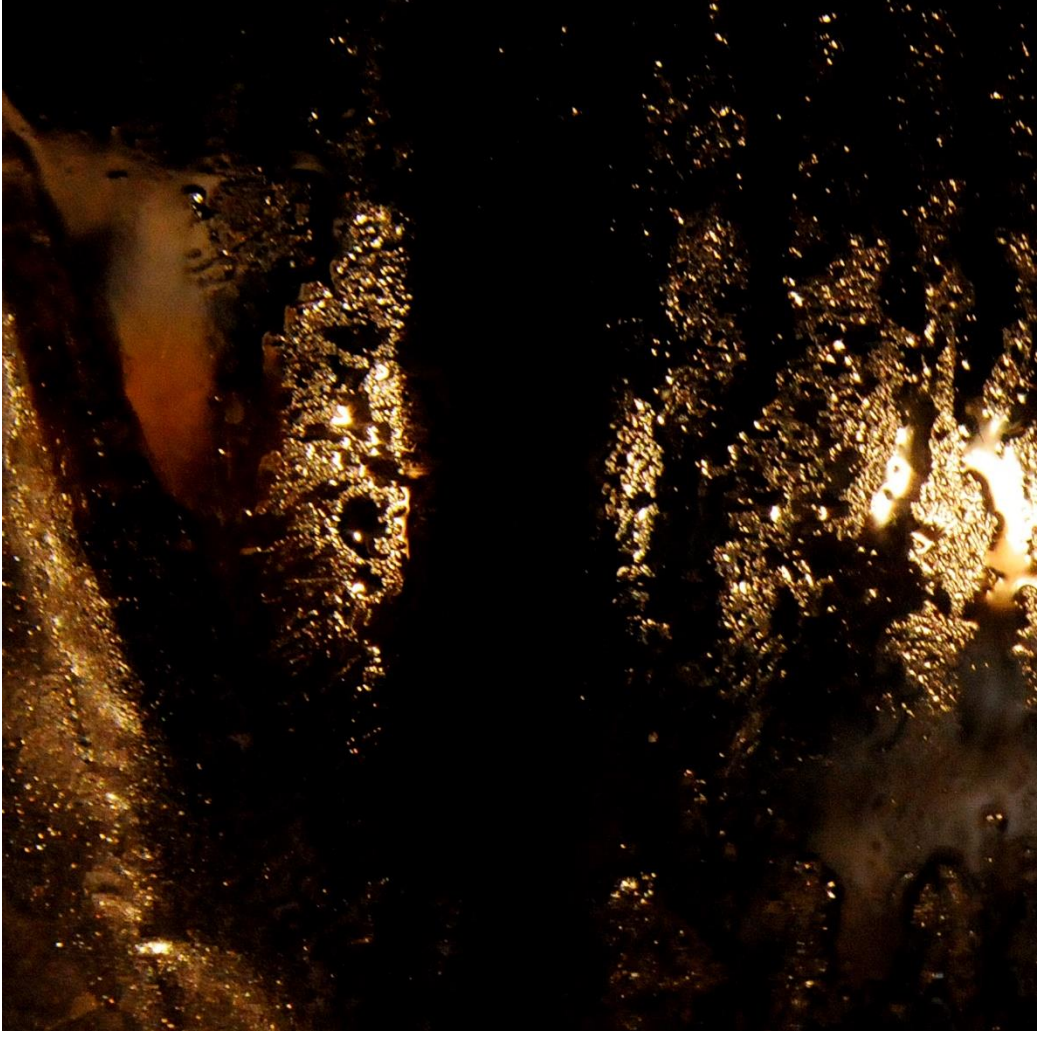
Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Siyah Renk	Karanlık	Toplumsal Yokluk/madunluk
Buz	İnsan ve Toplum	Toplumsal varlık/sosyal kimlik
Buz	Ateş	İnanç sistemleri/ideoloji/güç

Fotoğrafta soyut olarak temsil edilen toplum modeli, sınıflı toplum modellerine gönderme yapmakta ve merkezi inanç sistemlerinin toplumun ideal bireylerini yaratmadaki işlevlerini vurgulamaktadır. Fotoğraftaki karanlık, biyolojik yokluğu ya da ölümü değil, toplumdaki dışlanmayı, ötekileşmeyi ve nimetlerden daha az faydalanan lümpen kişiliği simgelerken, buzun temsil ettiği ateş figürü ise inanç sistemlerine ve güce yakın durmayı simgelemektedir. Sistem adamı olmanın toplumsal boyutları, buz ve ateş dikotomisinden ilhamla soyutlanmıştır.

Tablo 4. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Güç	Güçsüzlük
Güçlü	Güçsüz
Varlık	Yokluk
İmkan	İmkansızlık
Kendini gerçekleştirme	Kendini gerçekleştirilememe
Sınıfsal Eşitlik	Sınıfsal Eşitsizlik

Fotoğrafta sembolik tasvirle gösterilmek istenen soyut düşünce, sınıflı toplum yapılarının merkezi üreteçleri ile toplumsal varlık arasındaki çatışmayı ve antagonizmayı çözümlenmekten geçmektedir. Bu nedenle fotoğrafta bir çatışma olarak sunulan renk kullanımları, gücün kimin lehine ve nasıl çalışacağını da anlatan bir muarız anlamlar setidir.



Fotoğraf 10. Altın Maskeli Yüzsüzlük.

Cam üzerindeki buz kristallerine sokak lambası ışığı yansıtılarak üretilen kompozisyon, sağ ve sol yüzeyinde buz yoğunluklu alanlar, ortasında ise ışısız alan barındırmaktadır. Fotoğraftaki soyut anlamın akışkanlığına katkı sunmak üzere ortamda ısı ayarlaması yapılmış ve cam üzerindeki buzun kısmen erimesi sağlanmıştır. Su ile buz arası bir formda temsil edilen kompozisyon, keskinliği yararak anlamlar arasındaki geçişleri yumuşatmıştır.

Fotoğraftaki soyutun yaratılış fazlarında, gösteri toplumlarının kişiliği yutan sahteliğine karşı eleştirel bir denge yaratma amacı güdülmüştür. Tüm toplumu saran ve kültürel performansları gösteri kisvesinde sarmalayan ‘rol’ kültürü, kişilerin hiç olmadıkları bir gösterişin budalalığına soyunmasını ve debdebeli bir benlik sunumunun gereklerini karşılayamayarak kendi maskesinin altında ezilmesini beraberinde getirmiştir.

Benlik sunumuna ilişkin kuramlarda belirtildiği gibi, sahne önü davranışları sahne arkası davranışlardan kesin çizgilerle ayıran performans ve gösteri kültürü, bireylerin ‘imajlar’ yoluyla kendilerini soyutladığı imgeler üretmektedir. Kanaat toplumlarında nesnel hakikatin yerini alan imaj, oluş ile görünüş arasındaki farkın açıldığı durumlarda, bireyin gösteriş ve tüketim motivasyonu yükselmektedir. Fotoğrafta anlatılmak istenen, ideal birey olamamanın bunalımını yaşayan bireyin, onu ideal birey gibi gösteren maskesi tarafından başkalaşmaya zorlanması ve buna bağlı semptomlar olarak beliren mutsuzluk duygusunun yoğunluğudur. Fotoğraftaki ışık dengesi, altın rengi yaldızıyla karanlıkta parlayan ‘rol çekiciliğini’ yansıtmakta, birey ise bu çekiciliğin ardında kimliksiz ve tanımsız bir detaylar zincirine dönüşmektedir. Buzun aynı anda hem maskeyi, hem de insanın görünmezliğini temsil etmesi ikili kodlanan bir anlamın sentezidir. Maskede bile kendini gösteren ‘üzgünlük’ ifadesi fotoğraftaki anlatının gücünü göstermektedir. Çünkü maskelerde gösterilen mutluluk, bireyin kendini ele vermesi durumunda inandırıcılığını yitirmektedir. Özellikle sosyal medya hesaplarındaki paylaşım kültürünü hedef alan bu anlatı, ideal tipler ardında yok sayılan ve görmezden gelinen öz benliğin, bir gün mutlaka kendi iç ekseninde bir kayma yaratarak imajları bozacağına vurgu yapmaktadır.

Fotoğraftaki zaman ve mekan konusunda belirsizlik vardır. Sokak lambası güneşi temsil ederken gündüzü göstermekte, ancak fotoğraftaki baskın karanlık ise aynı anda bir gecenin yaşandığına işaret etmektedir. Atmosfersiz bir kişilik sergisinin temsil edildiği anlatıda, güneşim kendi varlığı dışında aydınlattığı tek yer maskenin kendisidir. Altın maskenin değeri ve çekiciliği güneşle özdeşleşirken, insanın varlığı ise karanlıkta kalanlardandır.

Fotoğraftaki soyutluk, siyahın içine çeken tonlara karşılık altın sarısı renklerin çeşitli yoğunluklardaki dağılımıyla bir çatışmaya ortam hazırlamaktadır. Sarı rengin uyarıcı özellikleri, geçiciliği simgelemesi ve anlık coşkuları barındırması, karanlık karşısındaki tüketilebilir imajların karakterine sadıktır. Altın sarısı rengin maske yüzeyi ve ışık bölümünde en parlak düzeye ulaşması, insan ögesinde ise etkisini yitirmesinin, imajların esas hakikatin önüne geçtiği post-truth (hakikat sonrası) çağ ile anlamsal birlikteliği vardır. Çünkü imajlar, ideal gerçek tahayyüllerine duyulan ve tatmin edilemeyen başkalaşım arzusunun kesişim noktalarında ve yüksek çekicilikle kendini gösterir.

Fotoğraftaki anlamı kuran gösteren gösterilen ilişkisi, bireyin ideal görünümünü ve izlenimini yönetmek adına girdiği hiç olmadık rol performansları tarafından maskelenen benliği ile popülerleşme arzusunun yarattığı imaj diktasının onu sürüklediği mutsuzluk ve bunalımlar soyutluğu yer almaktadır. Zıtlıklar ise, bireyin kendi gerçekliğine yönelme ve imajlar tarafından yutulma arasındaki kararsızlığı ve çıkmazları arasında kurulmaktadır.

Tablo 5. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Siyah Renk	Karanlık	Kişilik Kaybı/Anlam Yitimi
Buz	İnsan sureti	Benlik/karakter
Buz	maske	Benlik İmajları
Sokak lambası	Güneş	Popülerleşme güdüsü
Buz	Asık Yüzlü Maske	Çıkmaz/Bunalım

Fotoğraftaki soyut temsil, karanlıkla aydınlığın diyalektiğinde kendini arayan insanın, hayranlıkla ve gönüllülük esaslarıyla takındığı imajlar tarafından idare edilmesini göstermektedir. Buz figürü insan ve onun imajları arasındaki bağlantının soyut yönlerini anlatmakta kullanılmıştır. Popülerleşme arzusunun bireyi sürüklediği başkalaşım halinin 'Araf'ta olmakla' ya da 'marjinalleşmekle' doğrudan gösterge bağları kurulmuştur.

Tablo 6. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Karanlık	Aydınlık
İmaj	Gerçek
Hüzün	Mutluluk
Benlik	Toplumsallık
Kanaat	Hakikat

Fotoğraftaki soyutluğun barındırdığı zıtlıklar, benliğin kendini arzuladığı imajlar katmanı ve gerçekliğin sevimsiz hallerinin çatışmasında birikmektedir. Benliğin ideal formunu benlik dışındaki bir sahtelikle kurmayı amaçlayan ve görünümü idare ederek kendiliği inkar eden bireyin, altından çekiciliği barındıran imajlar tarafından dışlandığı ve amaçladığı mutluluğa erişemediği vurgusu önemsenmektedir.





Fotoğraf 11. Büyük Doğuş Nebulası.

Fotoğrafta, cam yüzey üzerinde yoğun olarak biriken buz ögesinin, yapay ışığı kısmen yansıtma ve yüzeyde parlamalar oluşturma yoluyla kompoze edilen bir anlatım vardır. Fotoğrafın merkezindeki bulutsu ışık görünümü veren sokak lambası etkisinin kenar yüzlerini karanlık ve ışık yansımaları sarmaktadır. Buzun yapay ışıkla birlikte kendini gösterdiği ve sakladığı alanlar arasındaki kontrast, farklı tasvirleri aynı espasta toplamıştır. Sınırlı espas kontrolü ile sınırsız bir espas temsili yakalamak için çabalanmıştır.

Evrenin oluşumuna ilişkin yaygın kabul gören ‘Big Bang/Büyük Patlama’ teorisi, nebula oluşumlarındaki doğuş olaylarının birbirini tetikleyerek genişlediği varsayımıyla hareket etmektedir. Bu fotoğraftaki soyut anlatı, evrenin doğurganlığını ve büyük doğuşları simgeleyen bir nebula formunu yansıtmak ve kaotik varoluşun gizemli gözenerlerini resme yakın bir dilde buluşturmaktır. Nebula olarak tasvir edilen bulutsu

görünümün aynı zamanda döllenmeye hazır bir yumurta ile benzeş olması, doğuşun insansı suretlerini de fotoğraftaki soyutun anlatı sathına dahil etmiştir. Yıldızların meni olarak düşünülmesiyle birlikte, evrensel doğumun insani doğumla ortak yönlerinin keşfi amaçlanmıştır.

Fotoğraftaki zaman ve mekan oldukça göreceli, kozmolojik ve değişkendir. Zamanı bildiren ‘gündüz’, ‘gece’ ‘saat’ ya da tarih gibi kavramların geçerliğini ve ardışıklığını görelî olarak sürekli başka formlara devrettiği evrende, mekanlar üstü bir mekan ve mekanların çok daha ötesinde büyüyen bir maddesizlik ortamı vardır. Yaşamın maddeyle sınırlanmadığı evrenselliği temsil eden fotoğrafta, maddenin boşluktaki konumu ve boşluğun içerisindeki hiçlikten doğan madde karmaşasına bir atıf vardır.

Fotoğrafta siyah ve beyaz renkler arasındaki ontolojik çatışma, melez bir form olan gri renk kullanımı ile yumuşatılmış ve uzlaşî yaratılmıştır. Diyalektik prensiplerine göre tez (beyaz)-anti tez (siyah)-sentez (gri) formülasyonunun uygulandığı renk skalasında, yaşam denilen mefhumun aslında varlık ve yokluk arasındaki müzakere ve uzlaşmadan kaynaklandığı mesajı verilmektedir. Ancak doğuş öncesi yokluğu simgelemek için siyahın baskın tonları kullanılmıştır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi, yokluktan varlığa geçişin evrensel ve insani boyutlarını soyut olarak tasvir etmekte kullanılmıştır. Zıtlıklar ise, doğum ile ölüm arasındaki yaşamsal mücadelenin sıcak anlarını niteleyen bir sıfatlar dili olarak düşünülmüştür.

Tablo 7. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Siyah Renk	Evrensel Boşluk	Maddesiz Varoluş/Ana Rahmi
Buz	Evren	Büyük Doğuş
Buz	Yumurta	Doğurganlık
Işık yansımaları	Yıldızlar	Kaotik Yaşam/Sperm
Sokak Lambası	Nebula	Büyük Doğurganlık

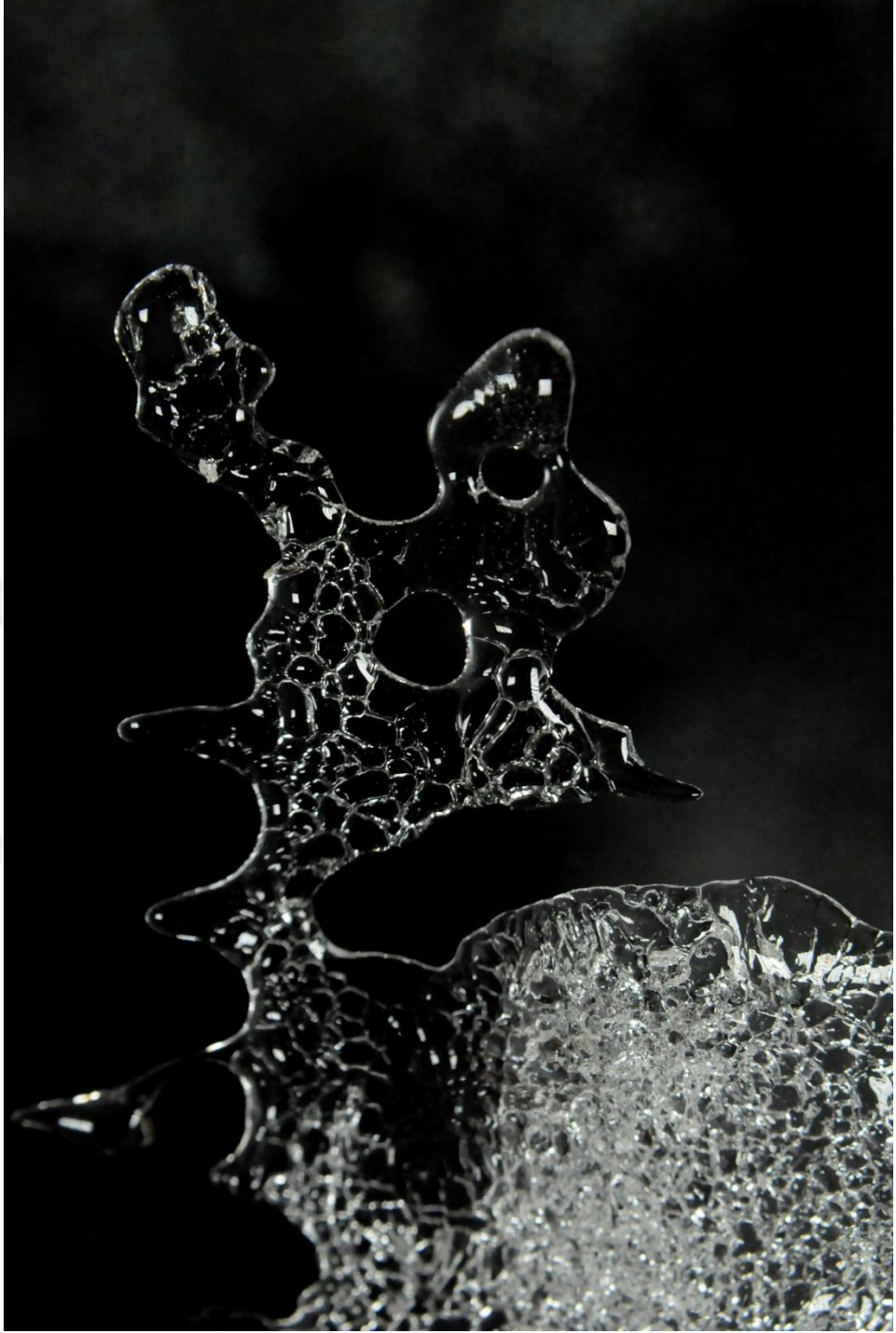
Gösterenler evrensel ve insani benzerliğe gönderme yaparken, somut gösterilenlerin taşıdıkları anlam doğuşu simgelemektedir.

Tablo 8. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Varoluş	Yokoluş
Doğum	Ölüm
Doğurgan	Kısır
Kaos	Düzen
Maddi	Maddi Olmayan

Fotoğrafın anlatmakla mükellef olduğu soyutluk, varoluş ve yokoluş arasındaki aksta meydana gelen kavramlar kargaşasında bir düzen oluşturmayı hedeflemektedir. Yaşamı hayret uyandıran mükemmelliğini sunan kaos, düzen mekanizmaları ve yaşam prodüksiyonları tarafından terbiye edilerek varoluşu zenginleştirmektedir. Fotoğraftaki temsil, ölümün kol gezişine karşılık büyük doğuşların direnişini sembolize etmektedir. Çünkü ölüm evrenin olağan durumsallığıdır. Yaşam için büyük bir çaba ve varoluşsal krizler gerekir. Bu nedenle doğmak için öncelikle yokluğu alt etmek gerekir. Fotoğraftaki soyutluk, yokluğu alt ederek büyüyen ve devasa doğumlarla yaşam üreten doğurganlık mekanizmalarını çatışmalar merkezinde işlemiştir.

Sanatçının yukarıdaki çözümler bağlamında buz üzerinden soyutladığı fotoğraf örnekleri aşağıdaki sıralama ile sunulmuş ve çözümsel düşüncüleri mevzubahis göstergebilimsel okumaların referansı ile okuyucu ilgisine bırakılmıştır.



Fotoğraf 12. Kar Tanesi Neslin Kelebek Kırılmalığı.



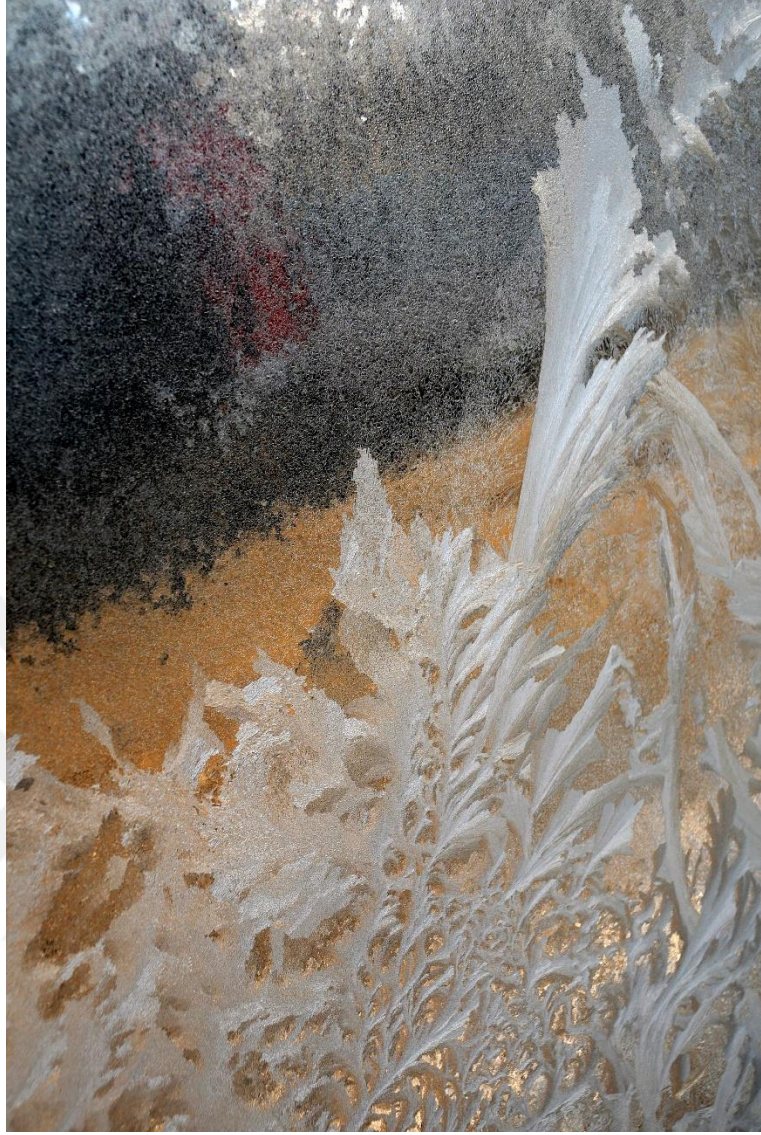
Fotoğraf 13. Soğuk Fragmanlar: Marjinal Ayrışmanın Göksel Sureti.



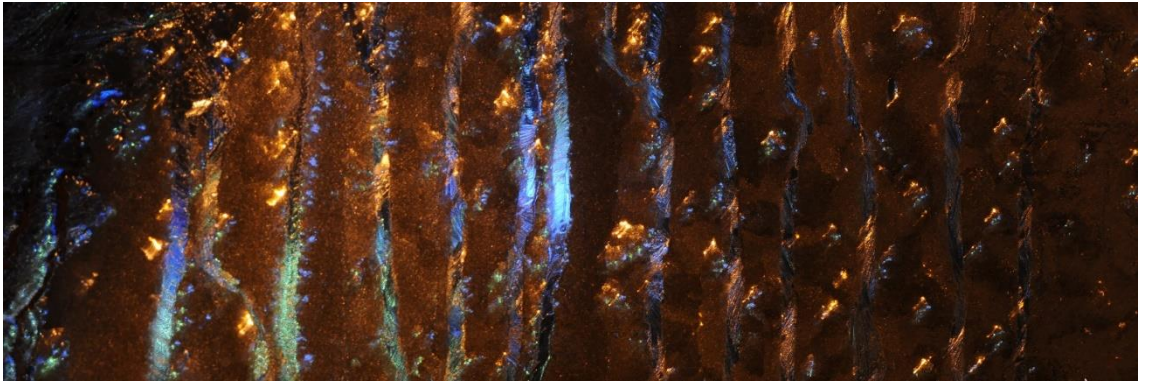
Fotoğraf 14. Soğuk Fragmanlar 2: Marjinal Ayrışmanın Yersel Sureti.



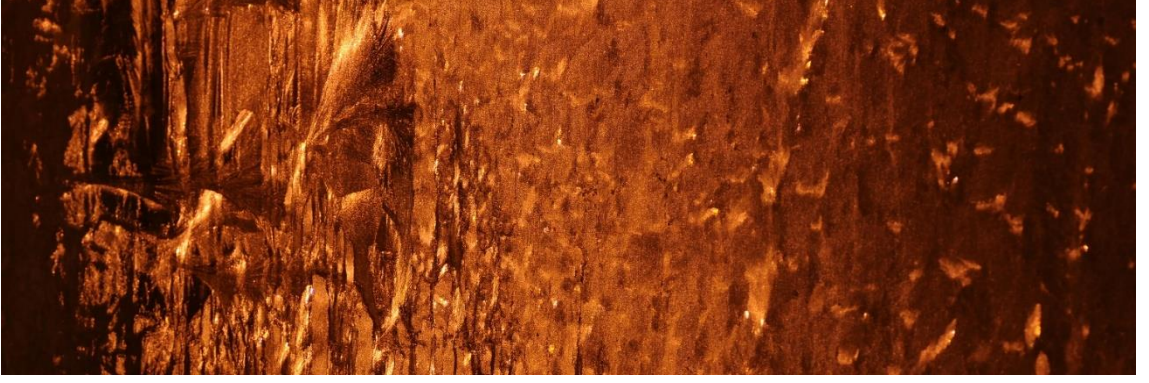
Fotoğraf 15. Kordan İltica ve 'Ante Portas' Yabancı.



Fotoğraf 16. Negatif Yeşilin Pozitif Beyazı.



Fotoğraf 17. Kuruya Sıra Getiremeyen Yangın.



Fotoğraf 18. Çöldeki Rüya.



Fotoğraf 19. Isırgan Yosunlar.

## 5.2. SU ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ

Buzun hammaddesi olarak doğadaki yaşamın neredeyse kaynağı sayılan su, soyut anlamların temsiline olanaklı yapısı nedeniyle birçok sanatçının ilgisini celp etmektedir. Bu alt bölüm kapsamında çözümlenen fotoğraflarda su üstü yüzeye yansıyan ışık ve maddesel görünümlerin soyutlayıcı gözle yeniden yorumlanması ve izlenime dönüştürülmesi söz konusudur. Toplamda on iki adet su üzerinden soyutlanmış fotoğrafın bulunduğu bu çözümleme kategorisinde dört fotoğrafın göstergebilimsel okumaları yapılmış, diğer fotoğrafların alımlanışı için okuyucuya sanatçı merkezli bir izlek oluşturulmuştur.



Fotoğraf 20. Çarpışmadaki Vuslat.

Fotoğraf tam kare içerisinde iki ayrı görüntünün bulunduğu anı göstermektedir. Suyun döküldüğü an ile döküldüğü yerde ki buluşma anı, hız, hareket ve şiddetin buluşması olarak betimlenmiştir. Hayatın devinimi içerisinde görünen net ve net olmayan fotoğrafta bir tarafta ışık kırılmaları görülürken diğer tarafta akışa direnen formlar oluşmaktadır.

Fotoğrafın mekansal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırsız espas tekniği kullanılmış ve mekan algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılıktan arındırılmıştır. Evrensel mekandaki zamansızlık mefhumunu yansıtmak ve içsel çatışkı vurgusunu desteklemek amacıyla zamansal bir karmaşa ve karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Doğal ışıkta yani gün ışığında çekilen fotoğrafta renk olarak beyazın sadeliği kendini gösterirken, akışkanlığın olduğu bölümde ışık kırılmalarından kaynaklanan renk skalası zayıf olmakla beraber hissedilmektedir. Sonsuzun rengini temsil eden gri ve beyaz



birbirine zıtlık oluşturmaktadır. Işığın şiddetiyle oluşan açıklık koyuluk değerleri de fotoğrafta soyut anlamı oluşturan simgesel formlar kazandırmaktadır.

Fotoğraftaki soyutlama, somut gösteren-gösterilen ilişkisi ve soyut gösterilenin inşası ile tamamlanmaktadır. Çatışmanın anlatıldığı fotoğrafta, uzlaşmanın dinginliğine yer verilmesi, anlamın bu boyutunu kurmayı hedef kitlenin yorumlama pratiklerine bırakmaktadır. Barthes'ın punctum'u (ayrıntısı) burada belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

Tablo 9. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

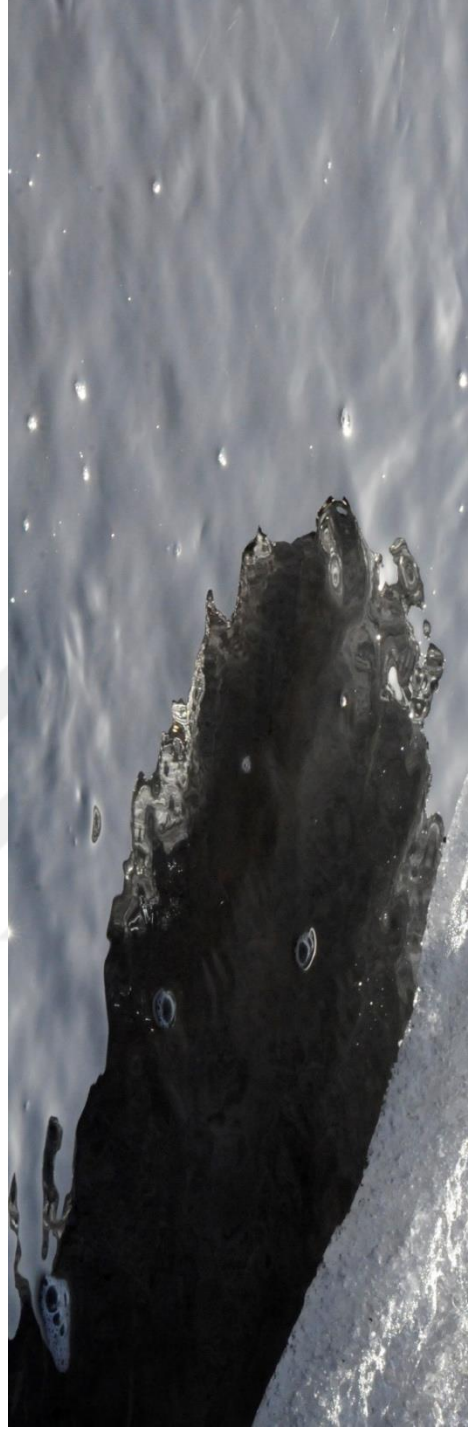
Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Su	İki kutup	Ayrışma/Farklılık
Su köpüğü	Hız/ Şiddet/Çarpışma	Çatışma
Suyun birleşim anı	Vuslat	Birleşme arzusu

Durağan yapı, soğuk bir gösteren olarak, çatışmanın puslu havasına ve belirsizliğe işaret eden güçlü bir içsel engelleme mekanizmasının soyut varlığını bildirmektedir.

Tablo 10. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Netlik	Fluluk
Form	Belirsizlik
Durağanlık	Akışkanlık

Fotoğrafta verilmek istenen doğanın sonsuz kudreti ve sınırlayıcı eli karşısında, insanoğlunun en kudretli olduğu anın bile etkin bir geçerliği yoktur. Doğa sürekli kendini yenilerken aslında aynı zamanda kendi içerisinde fotoğraflarda da izlenildiği gibi sürekli kendini soyutlar.



Fotoğraf 21. Güz Güz Gelmenin Şaşkınlığı.

Fotoğraf su yüzeyinin altında kalan gölge ve dalgalanmalardan oluşan bir görsel izlenim. Kıyıda birikmiş bir buz parçasının suyun yüzeyine düşerken bir silüet oluşturduğu gölgenin içerisinde hava kabarcıklarından oluşan gerçekte var olmayan bir karşılaşma anını sanatçısıyla göz göze getirmiştir.

Soyutlamanın uygulandığı fotoğrafın anlatısı, içsel çatışmayı yansıtan bir kavramsal kontrast ile kurulmaktadır. Doğal ışığın anlamsal boyutuyla yapılandırılan anlatı, siyah ile beyaz arasındaki metaforik spektrumu, alegorik bir içsel çatışma ile özdeşleştirmektedir. Obje konumlandırması ve detaylar, kompozisyondaki çatışma vurgularını anlamlı kılacak halde terkip edilmiştir. Buz hatlarının sivri bir biçimde girintilendirilmesi, yüzeyde ki amansız mücadeleyi gösteren bir detaydır.

Fotoğraf doğal ışıkla çekildiği için renklerin siyah, beyaz ve grinin tonlarını barındırmaktadır. Siyahın baskın olduğu bölümlerde ayrıntıda gizli formlar göze çarpmaktadır. Keskin hatlarda ki beyazın oluşturduğu figürlerde fotoğrafa ayrıca anlam yüklemektedir.

Göstergebilim, anlamın; gösteren-gösterilen ilişkileri ile birlikte, göstergelerdeki anlamların karşıtlığı üzerinden kurulduğu fikrini temel almaktadır. Bu nedenle, görseldeki soyut anlamlandırma, iki temel orijin çerçevesinde çözümlenecektir.

Tablo 11. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Su Yüzey	İnsan yüzü	Kişilik/ Benlik
Su kabarcığı	İnsan gözleri	Şaşkınlık
Buzlu Alan	Bulut	Bilişsel Çatışma/Engel

Fotoğraftaki soyutlama, somut gösteren-gösterilen ilişkisi ve soyut gösterilenin inşası ile tamamlanmaktadır. Kişinin iç dünyasındaki var olma mücadelesinin lirik boyutlarını, yapay bir ortamdaki metaforik anlatı ile soyutlayan fotoğraf, görünenden yola çıkarak, kavramsal bir benzeşim aksı çizmektedir

Tablo 12. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Şaşkınlık	Kararlılık
Korku	Cesaret
Çatışma	Uyum

İnsanın içsel çatışması ve onu bir dehliz sarmalında sürekli izlemeye zorlayan şaşkınlık kararlılık arayışlarının doğasını yansıtan fotoğrafta, çatışmanın özü ile anlamın zıtlığı arasında sıkışan bağlantılar açıkça verilmektedir. Çatışmanın rahatsız edici estetiği, hedef kitlenin zıtlık kavramsallaştırmasında, fotoğraf yoluyla, aslında kararlılığın sembolik tasvirleri de örtük biçimde yaratılmaktadır.



Fotoğraf 22. Suyun Biyografik Solungaçları.

Fotoğraftaki somut göstergeler dizisi, doğal gün ışığı altındaki berrak su tabakası ve desenli kayaç zemin üzerindeki yüzey gölgelerinden oluşmaktadır. Sudaki gölgenin özelliği, ayrı bir maddeden değil, suyun kendi yüzeyindeki ışık direnci ve kırılmalarından oluşmasıdır. Suyun dalgalanışına göre hizalanan ışığın fotoğraftaki görsel hareketliliği, soyut tasvire aksiyon kazandırmakta ve maddeye canlılık özellikleri kazandırmaktadır.

Suyun bir kütle olarak ışığa karşı direncini betimleyen yüzey gölgeleri, nesnenin kendi üstünde oluşturduğu ‘bağlı gölge’ kategorisinde değerlendirilebilir. Bir iç yansıma ve içgörü olarak bireyin kendiyi kurduğu organik ilişkilere atıfta bulunan bu durum, doğayla bütünleşen varlığın kendi koşullarını yaratması ve benzeşmesi olarak kodlanabilir. Doğayı kendine benzetme ya da doğaya benzeme arayışındaki insanın her iki durumda da yeniden biçimlenmesi kaçınılmazdır. Su yüzeyindeki kabarcıkların yaşamı simgelediği anlatıda, iç içe geçmiş balık suretlerinin içinde buldukları suyla kaynaşarak biçimlerini kaybetmeleri ve suyun bir uzvuna dönüşmeleri anlatılmaktadır. Yaşamın doğa ile iç içe olması, insanın da doğaya ait olduğu anlamına gelir. Bu nedenle insan yaşayabilmek için doğanın parçası olmak zorundadır. İnsan doğayı kendi suretinde dönüştürmeye başladığında kendine yabancılaşmaktadır. İnsanın doğa içindeki varlığı ise biyografik bir kimliklenmedir ve doğa insana kim olduğunu gösteren bir kılavuzdur.

‘İnsan, insanın kurdudur’ derken açıklanan ilişki sistematığı, ‘İnsan, doğanın kurdudur’ olarak da düşünülebilir. Ancak doğanın insan üstündeki salt hükmü yalnızca yaşam ve ölüm değildir. Doğa insana yaşam biçimini de verir. Suda yaşamak için balık olmak, uçmak için kanada sahip olmak gerekir. Doğa ve ardındaki tinsel güç, biyografik olarak kimlerin uçacağına ve sürüneceğine dair türsel bir karar verir.

Fotoğraftaki zaman, gün ışığının etkisini yitirmeye başladığı bir andır. Mekan ise doğal bir oluşumdur. Varlık-zaman bu temsilde natüralist bağlamda kullanılmıştır.

Fotoğrafta kullanılan renkler doğayı çağrıştıran kahverengi, sarı ve siyah yoğunluğundan oluşmaktadır. Bu yoğunluk toprağı simgeleyerek, suyun renksizliği ile birlikte yaşamı ve doğurganlığı içermektedir.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi doğa ve insan arasındaki ontolojik ilişkiye gönderme yaparken, zıtlıkları kuran kodlar ise doğanın dışsallığı ve insanın içsellığı, yapaylaşma ve doğallaşma, doğayla yakınlaşma ve kendinden uzaklaşma kavramlarıyla kurulur.

Tablo 13. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Su Yüzey	Doğa	Yaşam
Su kabarcığı	Nefes	Yaşam
Kaya Desenleri	Balık	İnsan

Suyun bir ortam olarak sunduğu yaşam, suyun dışında yaşamak isteyen balıklar açısından öldürücüdür. Doğadan uzaklaşan insanın da böylesine bir yitime doğru karşı konulamaz güzergahı fotoğrafa soyut olarak yansımaktadır. Kimliksiz yaşamak mümkün olmadığı için, solungaç demek kimlik demektir. İnsanın kimliği, aldığı nefesten daha etkili bir yaşamsal fonksiyon olabilir. Kimlik kimi zaman yaşatıcı, kimi zamansa öldürücüdür. Bu nedenle kimliğin doğayla mesafesine göre değişen bir biyografik oluşum söz konusudur.

Tablo 14. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Doğa	Kent
Doğal	Yapay
Kimlik	Kimliksizlik
Uyum	Çatışma
Toplumsal Varoluş	Doğal Varoluş

İnsanın kendini kurgulama biçimleri, toplumla kurduğu ilişkiyi yoğunlaştırdığında farklı bir kimlik; doğayla kurduğu ilişkileri arttırdığında ise çok daha farklı bir kimlik ortaya çıkar. Doğanın bir yaban olarak kent yaşamından ve insan kimliğinden uzaklaştırılması ya da en iyi ihtimalle yapay doğa kandırmacaları (kent parklar) ile biçimlendirilmiş deneyimler üretilmesi, doğayla bütünleşmenin engelleridir. Bu nedenle insan, doğa tarafından biçimlenme ve doğayı biçimlendirme kararı arasında oldukça riskli bir teşebbüstedir. Fotoğrafta yumuşak ve pastel tonların hakim olduğu soyut anlatıda, bütünleşmenin yarattığı huzur ve uyum sinerjisini yansıtılmak istenmiştir.



Fotoğraf 23. Akışkan Kanatlar.

Çağlayan bir su formunun anaför yarattığı anı yansıtan fotoğrafta, suyun saydamlığı ardındaki doğal görünümle anaför alanlarındaki görüntüsel oluşum arasında biçimsel bir fark tanımlanmıştır. Anaförün biçimsel yoğunluğu fotoğrafın üst tarafında, durgunluğun saydamlığı ise alt tarafta konumlandırılmıştır. Oluşturulmak istenen ‘kanat açan şahin’ görünümü, suyun yüzeyindeki hareket farklılıkları ile yakalanmıştır.

Özgürlüğün zor koşulları ve mücadelecî karakterini anlatmak için başvuru olan soyutlama yaklaşımı, bir şahinin yırtıcı kişiliği ve gücüyle özdeşleştirilmiştir. Özgürlük

ile uçmak arasında bağıntılar kuran anlatıda, suyun mukavemetine kendi özgül ağırlığı ile karşı koyan şahinin gücü gösterilmiştir.

Doğal gün ışığından faydalanan anlatı, mekanlar arasında bir yer değişmece oluşturmuştur. Gökyüzü, suyun hüküm sürdüğü mekanda ve suyun oluşturduğu biçimler kullanılarak mekânsal niteliklerini kazanmıştır.

Anlatıda kullanılan yeşil, mavi ve beyaz tonlar, özgürlük vurgusu taşımaktadır. Özgürlüğün göksel taraflarını simgeleyen açık mavi renk yoğunluğu, suyun ışığı yansıtması nedeniyle doğallık özelliklerini korumaktadır. Gökyüzü, su üzerindeki yansımasıyla kendini yeniden kurmuş ve başkalaşan formlara dağılarak biçimlerle iç içe geçmiştir.

Fotoğraftaki göstergelerin genel temasında yer alan özgürlük vurgusu, suyun farklı biçimlenişleri sayesinde anlatılmıştır. Gösterenler-gösterilenler ilişkisinde somut göstergelerin soyut karşılıkları özgürlüğün karakterini açıklayan ayrıntılar olarak düşünülmüştür.

Tablo 15. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Su Yüzey	Şahin	İnsan
Su Yüzey	Kanat	Özgürleşmek
Su Yüzey	Gökyüzü	Özgürlüğün Doruğu

Özgürleşmenin yarattığı sebesti duygusunu asırlar boyunca arayan ve köleliğe başkaldırı gösteren insan, özgürleşmenin kendi kendine oluşmayacağı koşulunu bilerek her daim mücadele etmiştir. Bu mücadelenin farklı fazlarda gerçekleşiyor olmasının akışkanlığı göz önünde bulundurulduğunda, özgürlük için ödenen bedel ve harcanan eforun her bünyede farklı etkiler yaratması kaçınılmazdır.

Tablo 16. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Özgürlük	Tutsaklık
Mücadele	Kabulleniş
Özgürleşmek	Tutsaklaşmak

Fotoğrafin soyut kavramsal çatışması, özgürlük vurgusunun çağrıştırdığı karşıtlıklara gizil atıflar yapılarak anlaşılmalıdır. Özgürleşmeye giden yolda mücadele etmekten kaçınan insan için koşulsuz son olarak bir tutsaklaşma ve kabulleniş sonucu ortaya çıkmaktadır. Özgürleşme sürecinde ise kanat çırpıkça ve özgürlük hissini arttırdıkça gücün doruklarını yoklamak ve ihtişamlı bir kuşun zarafetine sahip olmak en güçlü önerme olarak görünmektedir.

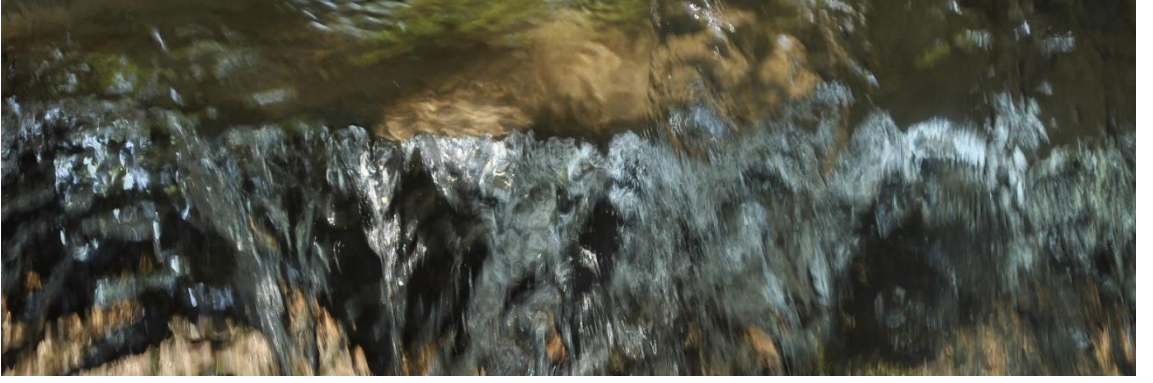


Fotoğraf 24. Ejderhannın Son Nefesi.

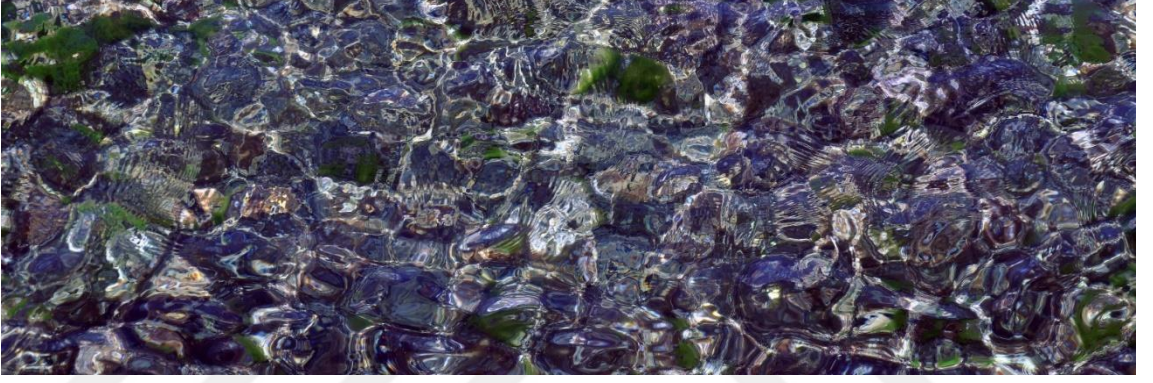


Fotoğraf 25. Islak Basamaklar.





Fotoğraf 26. Şiddet ile Hiddet Hattında Müdafaa.



Fotoğraf 27. Ebruli.



Fotoğraf 28. Parçalı Bulutlu.



Fotoğraf 29. Kaotik Sağanak.



Fotoğraf 30. Albino Kaplan.



Fotoğraf 31. Larvalara Yakılan Ağıt.

### 5.3. YÜZEY ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ

Çözümlemenin bu bölümünde, yüzey çalışmalarından elde edilen soyutlayıcı göstergelerin okuması yapılmaktadır. Toplamda on iki fotoğraf arasından seçilen dört tanesi göstergebilimsel metotla çözümlenmiş ve yüzeylerde meydana gelen doğal biçimlenişlerin soyut kavramları üretme biçimleri incelenmiştir.



Fotoğraf 32. Platon'un Mağarası.

Fotoğrafı oluşturan ana görüntü aslında bir ağaç gövdesindeki oyuktan oluşmaktadır. Oyuğun merkezinde bulunan yarı aralık gibi görünen göz bebeğini de anımsatan görüntü bir mağaranın ağzından geriye itilmiş aralanmış bir algı sunmaktadır. Merkezin sağındaki aralık bir arka boşluk hissi verirken Platon'un mağarasında ki dışarıyı göremeyen insanların bakışlarıyla mağaranın dış dünyasını gölgelerinden algılayan bir dış gerçeklik olduğunu tasavvur ederler.

Fotoğrafın mekansal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırlı espas tekniği kullanılmış ve mekan algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılık oluşturulmuştur. Sembolik düzeydeki anlatıda, obje konumlandırması ve kıvrımlı detaylar, kompozisyondaki çatışma vurgularını anlamlı kılacak halde terkip edilmiştir. Fotoğraf özgürleşmeyi tahayyül eden, ancak özgür olmanın sonsuz belirsizliği içerisinde uzaklara gidememe tereddütü yaşayan insanın, kendi ‘kıyı’ alanında özgürlük oyunları oynamasını ve tutsaklıklarından pek fazla uzaklaşamamasını anlatmaktadır.

Fotoğraftaki renk yoğunluğu ve geçişler beyazın sağdan sola akışında sert ve yumuşak geçişlerle kendini var etmesi siyah sarmalına direnerek mağara çıkışı olarak betimlediğimiz bölümdeki kırmızının siyahla buluşması özgürlük için bir bedeli ve kanı simgeleyebilir. Merkezdeki sarı ve kırmızının direnişinden sonra geçişlerin yumuşadığı beyazlık insanın her zaman özgürlük için mücadelesinin zor da olsa aydınlığa beyaza ulaştığını anlatmaktadır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 17. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Soyut Gösterilen
Ağaç oyuğu	Mağara
Derinlik/ Bilinmezlik	Esaret
Zor Yüzey Geçişler	Kaotik varoluş

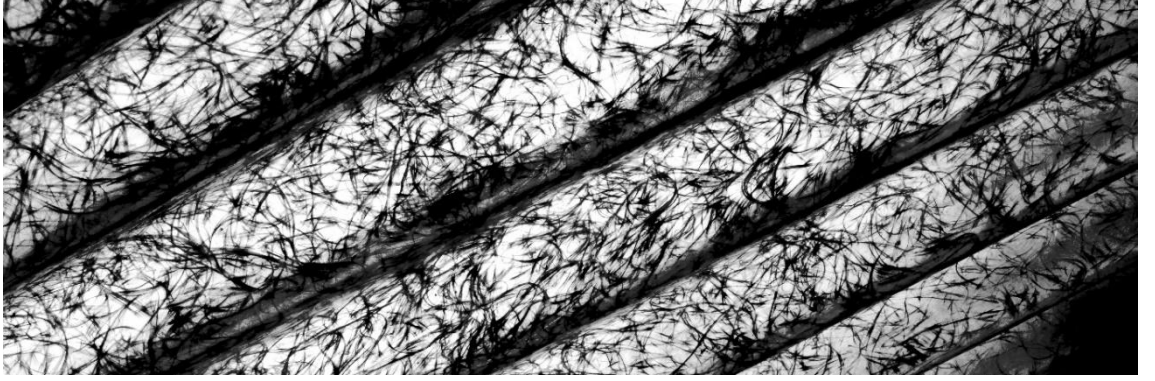
Fotoğraftaki gösterenler, iki boyutlu yüzeyde dıştan içeriye doğru derinleşen alıkonulma ve bu esaretin sonsuzluk hissine doğa tarafından vurgu yapılmaktadır.

Tablo 18. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Güç	Güçsüzlük
Esaret	Mücadele
Sınır	Sınırsızlık

Fotoğrafta güç güçsüzlük karşıtlığında ele alınmaktadır. Güçlü olanın güçsüz olanı esaret altına alması esaret altında ki topluluğun mücadeleden vaz geçmeyerek

Platon'un mağara ağzındaki arlığın sınırı kırması ve yarı açıklık hissi veren izlenimde her şeye rağmen sınırsızlığı simgelemektedir.



Fotoğraf 33. Fark Edilmeyen Var Oluş.

İnsanoğlunun kendini doğanın olumsuzluklarından korumak için oluşturduğu şeffaf bir sundurma üzerine dökülüp savrulan çam iğnelerinin yoğunlukta olduğu fotoğraf renksiz bir görüntü oluşturmaktadır. Korunma amaçlı olduğundan dolayı fark edilmeyen nesnelerin birbiri üzerindeki varlıklarının fotoğraf olarak değerlendirildiğinde plastik ve görsel sanatların içerisinde var olduğu formlar ve izlenimler sunmaktadır. Bir mücadelenin soyut göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Fotoğrafta oluşan diyagonal keskinlikler, birbirini takip eden sıralanışlar üzerinde var olan ve kendi desenlerini çizgilerini var eden başka bir nesnenin oluşturduğu estetik duruşlar, insanın var olandan ve kendini rahatsız edenden kendini sakınması, koruması olarak konumlandırılmış bir düzlem üzerindeki kargaşa, mücadele anlatılmaya çalışılırken nesneyi kendi benliğinden uzaklaştıran bir soyutlamaya gidilmiştir.

Gün ışığından faydalanılan fotoğraf çekiminde nesnelerin konumlandırıldığı durum itibarıyla herhangi bir renk skalası oluşmazken siyahla beyazın amansız var olma mücadelesini görüyoruz. Bu iki renk kendi kendilerini var ederken resimsel bir görüntüyü oluşturulduğu açıklık koyuluk değerleriyle belli belirsiz dizilimleri yerleşimlerle desen ağırlığını da kazandırmaktadır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel karşıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 19. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Yüzey	Çam iğneleri	Kaos/ Belirsizlik
Çatı/Sundurma	Gökyüzü	Ayrılış/Köklerden Kopuş
Çatıdaki Işık	Gök Kubbe	Özgürlüğün Belirsizliği/Ürkütücülüğü

Fotoğrafta nesnelere ve mekân, görünen gerçekliğin ardında kalan zayıf bir teşebbüse ışık tutmaktadır. Özgür olmanın sonsuz arzusu ile gövdesinden kopan, toprakla buluşmayı hedefleyen nesne, sonsuzluğu kestirilemeyen sınırlar arasında kalarak, doğal gösterenler ile anlatılmaktadır.

Tablo 20. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Özgürlük	Tutsaklık
Dönüşmek	Araf'ta Kalmak
Dağılmak	Birleşmek

Özgürlük beklentisiyle gövdeden ayrılan iğneler, çatı üzerinde beklenmedik bir tutsaklıkla karşı karşıya kalmaktadır. Toprağa düşerek dönüşme hedeflenirken Araf'ta kalarak dalından kopup dağılırken sınırlı bir espas üzerinde birleşmeler görülmektedir. Bu bir biri üzerindeki birleşmeler yüzeyde soyut yeni anlamlar oluşturmaktadır.



Fotoğraf 34. Ters Yüz Edilmiş İzdüşümler.

Fotoğrafta, bir su yüzeyine yansıyan doğa ile, suyun üzerinde yansıyan yoğunlukta bir çınar ağacı bulunmaktadır. Fotoğrafın sağ üst kısmında konumlandırılan bulut huzmeleri, özgürlüğün ufku, doğa yönünde genişletilmiştir. Doğal ışıkla oluşturulan

görüntüde renk ve leke değerlerinden soyutlanan obje, yüzey üzerinde yeni anlamlar üretmektedir.

Fotoğrafın mekanı, detay perspektif gereği sınırlı espas düzenlemesi ile sağlanmıştır. Yerleştirmede, doğal su yüzeyi ve bu yüzeyi tamamlayan doğal figürlere yer verilmiştir. Işığın farklı skalalardaki muhtelif görünümüleri ile kurgulanan zamansal düzlem ise, gündüzü göstermekle birlikte, gölge yapılarından dolayı net bir şekilde ifade edilememektedir. Doğada özgür olmanın ürkütücü serencamı, doğal ışık-gölge geçişlerine başvurularak aktarılmıştır. Işığın berraklığı, özgürlüğün sonsuzluğuna doğru ilerledikçe, yerini ürkütücü gölge geçişlerine bırakmaktadır. Bu gölgeleme taktiği, fotoğrafta verilmek istenen mesajı bütünlemesi açısından önemlidir.

Fotoğrafta renkler ters izdüşümü oluşturulurken kendi doğal renklerinden de yer yer soyutlanmıştır. Yeşilin keskin fark edilişi yüzey üzerinde siyaha dönüşürken fotoğrafta yoğun olan bölgelerde bir karmaşıklık içerisinde yeni simgeler oluşturmaktadır. Beyaz, mavi ve gri renk yansımaları eseri daha izlenilebilir kılmaktadır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 21. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

<b>Somut Gösteren</b>	<b>Somut Gösterilen</b>	<b>Soyut Gösterilen</b>
Su Yüzeyi	Gökyüzü	Sonsuzluk
Ağaç/Bulut	Dallar/Yapraklar	Biçimler/Formlar
Suda Nesne Yansımaları	Gökyüzü Olayları	Belirsizlik/Ürkütücülük
Su Dalgalanmaları	Gökyüzü Olayları	Tedirginlik/Sarsıntı

Suya yansıyan doğa, insanın özgür yanının doğa karşısındaki güçsüzlüğüne de soyut atıflar yapmaktadır. Gerçeğiyle izdüşümü arasındaki farklılığı görüntünün oluşumundaki renk zayıflıkları ve kayboluşları, belli belirsizlikler izleyiciye ürkütücü bir soyutlama sunmaktadır. Su dalgalanmalarının sağ üst köşede oluşturduğu insansı figür var olmayan gerçeğin izdüşümünü sergilemektedir.

Tablo 22. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Gerçeklik	Yokluk
Düşüş	Buluşma
Uzak	Yakın

Kıyıda olma hali ile soyutlaştıran fotoğrafta, uzak-yakın karşıtlığı ilk soyut anlam olarak öne çıkmaktadır. Gerçeklik -yokluk karşıtlığı yansıyan ana nesnenin renksizliği olarak öne çıkarken, yüzeye düşen doğanın izdüşümü yeni soyut anlamlarla buluşmuştur.



Fotoğraf 35. Ejder 3200 Performans Yüzey Detay.

Sanatçının, özgürlüğü düşünme ve yüksek rakımın hakim olduğu zirvede soğuğa, fırtınaya rağmen Mehmet Kavukçu'nun Ejder 3200 de gerçekleştirdiği bir



performansından alıntılanmıştır. Sanat eylemini dönüştürerek yeniden yüzey üzerindeki ışık, renk, doku, ritim, renk geçişlerindeki denge ve nesnenin yeni bir nesneyle birleşiminden soyutlanan, bir fotoğraf karesi olarak değerlendirmek gerekir. Doğanın direnişine rağmen gerçekleştirilen sanat eyleminde empresyonist bir sanat anlayışıyla fotoğraf karesinin yüzeydeki izlenimlerini betimlemektedir.

Fotoğrafın çekildiği yer, geniş bir ovaya kurulu olan Palandöken Dağlarının Zirvesidir. Zamansal kesitin ise, dağlarda erimek üzere olan kardan dolayı İlkbahar mevsimini olduğunu söyleyebiliriz.. Bu performans gündelik zamanın, içerisinde şehrin karmaşıklığından uzaklaşan sanatçının yüzeyle yüzleşmesi ,maddeyle nesnenin, uzamda doğanın elverdiği imkanlar dahilinde var oluşunun an dan soyutlanarak fotoğraflanmasıdır. Sanatçının tinsel dışavurumu fotoğraflanmaktadır.

Fotoğrafta zengin bir renk skalası görülmektedir. Yüzeyde birbirinin üzerinde çalışılan renklerin doğal ışık kaynağının avantajlarını da kullanarak var olma çabası görülmektedir. Akışkan haldeki boyanın açık renk ve hareketli oluşu kendini dışa vurmaktadır. Aynı şekilde fotoğrafın sol üst köşesinde ki mavinin tonu da en öndeki kadar iddialı görünmektedir.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 23. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

<b>Somut Gösteren</b>	<b>Soyut Gösterilen</b>
Boya/ Yüzey	Sanat/ Performans
Kat Geçişler	Tin'in Direnişi
Dağlar	Doğanın Sınırlayıcı Eli
Eser	Çarpışma/Buluşma/Dönüşme

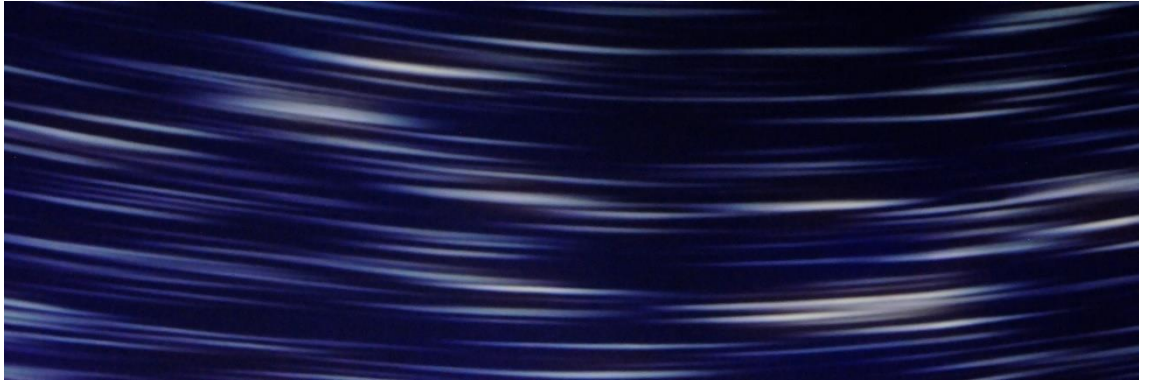
Fotoğrafta gösterenler, yüzeyle boyanın bir sanat eylemine dönüştürülmesi, sanatçı tarafından Tinsel den Tözsele ulaşma anındaki zamana karşı tekrarlanışlar kat geçişleri olarak, dağlar doğanın sınırlayıcı elini temsil ederken aynı zamanda sanatçısının kendi iç dinamiklerinde bir arınma, katarsisini yaşarken , akışkan olan boyayla durağan

nesnenin, sert yüzeyle yumuşak bir akışkanın birbiriyle çarpışma anı soyutlanarak fotoğraflanmaktadır.

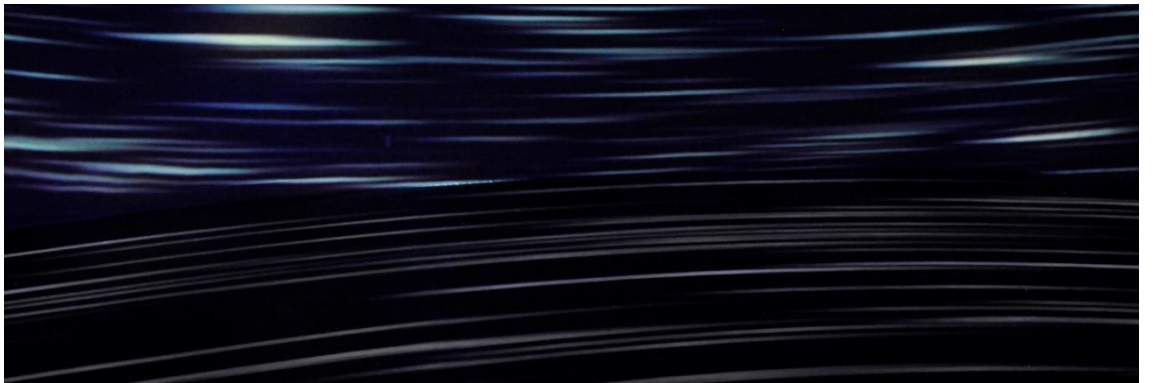
Tablo 24. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Doğa	Yükseklik
Eylem	Performans
Sınırsızlık	Sınır

Doğa ile birlikte değil de doğaya rağmen olmaya başladığı andan itibaren, amansız bir çatışma, düşüş ve sınırla yüzleşilmektedir. Fotoğraftaki anlamsal karşıtlıklar, doğa karşısındaki çatışmanın, yalnızca doğa ile bütünleşerek aşılabileceği ve asıl yükselişin bu bütünleşme sinerjisi ile mümkün olacağı mesajını da soyut bir kanaldan aktarmaktadır.



Fotoğraf 36. Yüzebilim Fragmanlar 1: Morötesi Yayvanlık.



Fotoğraf 37. Yüzebilim Fragmanlar 2: Ters Eksen.



Fotoğraf 38. Yüzezbilim Fragmanlar 3: Sıra Dağlar.



Fotoğraf 39. Yüzezbilim Fragmanlar 4: Alerjik Yeşil.



Fotoğraf 40. Yüzezbilim Fragmanlar 5: Sudaki Ayak İzleri.



Fotoğraf 41. Yüzezbilim Fragmanlar 6: Yatay Pencereleşme.



Fotoğraf 42. Yüzezbilim Fragmanlar 7: Sarmaşık Ruhlar.

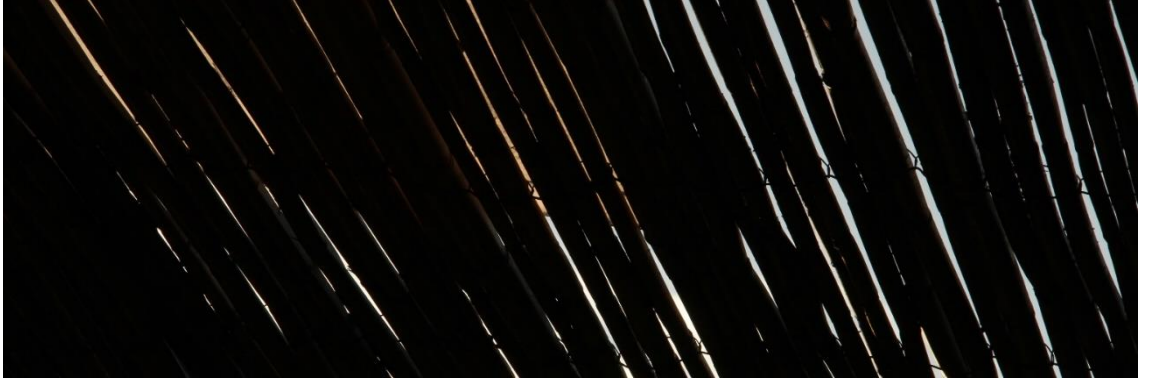


Fotoğraf 43. Ejder 3200 Performans Yüzey Detay 2.

#### 5.4. IŞIK ÜZERİNDEN FOTOĞRAFTA SOYUTLAMA DENEMELERİ

Işığın maddesel form ve görme üzerindeki etkisi, varoluşun gizemini tanıklığa açık seçik hale getirir. Evrenin sınırlarını kendinde barındıran ışık, maddenin algılanışından formatif değerine kadar birçok yönden varoluşsaldır ve görme eyleminde anlamın üretimine doğrudan katkı sunar. Gözün fizyolojisinde ışığa duyulan bağlılık, maddelerin suretlerini bağıl kılar ve ancak ışığın kendini bahsettiği kadarıyla bellek oluşabilir. Önceki bölümlerdeki çözümlenmelerde ışığın aydınlatıcı bir form olarak yapay ve doğal halleriyle kullanıldığı fotoğraflardaki soyut inşası irdelenmiştir. Bu alt bölüm çatısı altında ise ışığın kendi başına soyut görünümler üreterek soyutu kavradığı fotoğraf denemeleri

irdelenecektir. Toplamda on iki fotoğraf arasından dört tanesi göstergebilimsel açıdan çözümlenerek ışığın soyut anlamlama etkisine bakılacaktır. Işık, şeylerin dünyasını anlamının yollarını kesiştirirken, ışığın kendisinin bir ‘şey’ olarak nasıl soyutlanabildiği konusu maddenin aşıldığı ve belli belirsiz bir anlamın anlaşılmaya ihtiyaç duyduğu yeni bir katmana geçildiğinin habercisidir. Işık, görmenin ön koşulu olduğu gibi, ışığı görmenin ön koşul olduğu bir soyutlama perspektifi behis edilmektedir. Çünkü ışık çoğu zaman kendi formundan ödün vermeden maddesel bakıştan geriye kalan şeydir. Işık bazen iki maddenin aralığından sızan, bazen de bir delikten bakılınca kendini boşlukta salınmış halde bulan bir içsel bakışta parlayan şeydir. Işık maddeyle ilişkisini onun üzerinde ya da onun dışında kurabilir. Bu bölüm kapsamında, ışığın maddesel boşlukta kaldığı vakit nasıl bir soyut salınım gösterdiği düşünülmüş ve onun şahsına münhasır bir deneme seçkisi oluşturulmuştur.



Fotoğraf 44. Metaforik Yırılma: Meteorların Yayılım Ateşi.

Fotoğraf, kargılardan yapılan bir tentenin zamanla oluşan yıpranmışlıklarından sızan gün ışığının oluşturduğu metaforik anlamı içermektedir. Fotoğraftaki karanlık, gün ışığının yalıtıldığı bir pozlama tekniği ile yakalanırken, ışığın salınımı serbest bırakılmıştır.

Fotoğraftaki anlatı, boşlukta duran ışığın uzun pozlama etkisi yaratarak bir keskinlik ve yayılım hissi vermesini amaçlamaktadır. Fotoğraftaki soyut mesaj ise, kozmik boşlukta kaotik bir istikamet izleyen göktaşlarının şiddetli yol alışlarının yaratacağı tedirginlik ve ürkütücülüktür. Bit meteorla aynı hızda ilerliyor olmanın ve hedefsizliğin yaratacağı anlamsal sarsıntı, bireyi sabit bir karedeki ışık hızına ortak etmekte ve soyut anlamın keskinliği karşısında sorgulamaya itmektedir. Işık kullanılarak, fotoğrafta olmayan bir olayın temsili hedeflenmiştir. Meteor görsel bir temsil olarak

fotoğrafta değildir, ancak ışığın çizgiselliği bir nesnenin hareketini düşündürmekte ve iki uçlu doğrusallık arasında kurulan istikamet yönü kestirilememektedir. Işığın bir metafor olarak evrenin kendi üzerindeki şiddet denemeleri olabileceği fikri üzerine de giden fotoğraf, soyutun caydırıcı saldırganlığını ve rahatsız edici tavrını da kavramsal anlatıya dahil etmektedir.

Fotoğraf, taşıdığı soyut anlamın doğası itibarıyla zamansız ve mekansızdır. Bu zamansızlık ve mekansızlık, belli bir kozmik durumdan münezzeh tutulmak anlamında değil, her an her yerde gerçekleşebilme ihtimali nedeniyle söz konusudur. Evrenin kaotik hiddeti, belli yerlere ve zamanlara özgü değildir, olağanlığı yırtan bu olağan dışı durum çoğu zaman tanrısal bir hikmetle birlikte düşünülür.

Fotoğraftaki renk kullanımı, ışığın varlığını yokluğundan ayırmak için siyah ve beyaz tonlarının tercihiyle oluşmuştur. Işığın olmayışının en somut tezahürü olan siyah, varlığının en fazla deneyimlenen türlerinden biri olan beyazla ahenk kurmaktadır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi kozmik bir soyutlamaya atıfta bulunması nedeniyle soyut çağrışımların yoğun olduğu bir kurucu misyon üstlenir. Fotoğrafın karşıtlıkları ise kaotik şiddet ve hızın, boğucu bir durağanlık ve güvende hissetme dürtüsüyle ittifak kurduğu karşılıklı savaşım belirlemektedir.

Tablo 25. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somit Gösteren	Somit Gösterilen	Soyut Gösterilen
Kargı Tente	Evren	Sonsuzluk
Işık	Meteor	Öldürücü Şiddet
Işık	Yön	Belirsizlik

Evrende olup bitenleri anlamaya çalışan rasyonel ve bilimsel akıl, çoğu zaman teorik düşünceler üretmekle yaşananlara bir anlam yüklemeye çalışır. Ancak temel olarak bir meteorun takip ettiği istikameti determine etmek imkansızdır. Çünkü evrende ne olup biteceğine karar veren mekanizma insanüstüdür ve kavrayış kalıplarını yanılta parametreler üretir. Meteorun evrensel yolculuğunu temsil eden ışık, sonunun ne olacağını kestirdiğini sanan bilişlele bir yanılga da armağan edebilir. Çünkü meteorları yalnızca düşen varlıklar olarak değerlendirme yanlışlığı, sonu açık bırakılan bu fotoğrafta

telkin edici bir taktiktir. Çünkü meteorların yönü ve nihai istikameti kadar, fotoğraftaki soyutluğun içerdiği anlam da belirsiz ve çoklu yapıdadır.

Tablo 26. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Işık	Karanlık
Yön	Yönsüzlük
Hız	Durağanlık

Zıtlığın oluştuğu ve kendini anlatabilme yetisine kavuştuğu soyut katmanda, ışığın hızlılığına ayak uyduramayan bir durağanlık içindeki insanın, onu bir lamba tuşunda hapsedebildiği yanılgısına da gönderme yapmaktadır. Yürüdüğü yönü ışığın konumundan belirleyen insanın, ışığın yönsüzlüğü hakkında içine dalmak istemeyeceği buhran, birçok kez anlaşılmayı bekleyen güçlü bir paradokstur. Bu fotoğrafın soyut paradoksu ise, zıtlığın ve zıtlaşmanın şiddete gösterdiği refleksi, ışığın hızıyla ölçmeye çabalar.





Fotoğraf 45. Gün Yüzü Yaşam Öncesinin Tekil Yolculuğu.

Fotoğraf, bir tren yolu tünelinin karanlık noktasından çekilen tünel ağzını ve raylarda yansıyan ışığı göstererek soyutlama yapmaktadır. Tünel ağzı ve iki ray fotoğrafın genelini çevreleyen siyah yüzeyin üst ve orta kısmında konumlandırılmıştır.

Fotoğrafın soyut anlatım açısından benimsediği birçok farklı noktanın alaşımı söz konusudur. Fotoğrafta öncelikle anne rahmi içerisinde doğumun gerçekleşeceği ana doğru ilerleyen bir yolculuk söz konusudur. Tekil ve kimsesiz olan yolculuğun sonucunu ilan etmeye hazırlanan gün yüzü yaşam, bir evreden diğerine geçişi ve diğerlerinin eşlik ettiği çoğul bir serüveni simgelemektedir. Raylardaki kavis ise, tekil yolculukların doğrusal olmadığını ve yer yer sarp deneyimlere gebe olduğunu açıklamak için tercih edilmiştir. Fotoğraftaki bir diğer soyut anlatı konu ise, tek yumurta ikizliğinin kesişim anıdır. Çünkü yaşamı simgeleyen anaçlığın fotoğraftaki göstergesi olan yumurta, iki farklı spermle döllenmeye ramak kala fotoğraflanmış gibi durmaktadır. Rayların bir

kuyruk görevi üstlendiği ikincil anlatıda, yaşam öncesi tekil yolculuk vurgusu aynı kuvvettedir. Çünkü Milyonlarca sperm hücresi birlikte hareket eder gibi görünürken aslında her biri yalnızdır ve gün yüzü yaşam sonrası birlikteliğe hak kazanmak için yarışmaktadır.

Fotoğrafta işlenen soyut yaşam temasını kuvvetlendirmek amacıyla, yaşam ve ölüm arasındaki farkı temsil eden siyah ve beyaz renk kullanımları tercih edilmiştir. Nitekim bu renkler, fotoğrafın doğal ambiyansında ortam tarafından sunulan organik renklerdir.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi, yaşama vurgu yapan kodlar kullanılarak soyutlanmaktadır. Fotoğraftaki soyutun karşıt değerleri de yine aynı bağlamda, yaşam-ölüm ve doğum-ölüm kavramlarından ilhamla oluşmaktadır.

Tablo 27. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösterilen
Tünel Ağızı	Rahim Ağızı	Yaşam
Tünel	Rahim	Doğum Öncesi Yaşam
Raylar	Yol	Yaşam serüveni
Raylar	Sperm	Yaşam Başlangıcı
Tünel Ağızı	Yumurta	Yaşam

Yaşamın bir evreler bütünü olduğu düşünüldüğünde, başlangıç dönemlerini doğum anı ile sınırlandırmak yersizdir. Çünkü yaşam, doğum öncesinde başlayan ve doğum evresinde başka bir form kazanan koşullanılmış ilerleyiştir. Bir tünel ve ray gösteren kümesi ile doğum öncesi akışı temsil etmek, fotoğraftaki soyutlamanın sanatsal mantığını göstermektedir. Bu mantık, yaşamı ve yaşanmışlığı cansız nesnelere ve onların kullanım biçimlerine bağlı olarak şekillenen çağrışımları hedef alan metaforik bir mantıktır.

Tablo 28. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Doğum	Ölüm
Yaşam	Ölüm
Doğum Öncesi	Doğum Sonrası
Tekillik	Çoğulluk

Fotoğrafta gösterilmek istenen yaşam, karşıtı olan ölümle birlikte anlamlıdır ve yaşayan her şey ölümü düşündürmektedir. Ölümün sonlanışına karşılık yaşamın başlangıcından kaynaklanan bir farkla meydana okunur. Yaşam toplum içerisinde aile, arkadaşlık ve cemiyet bağları ile çoğullaşsa da aslında oldukça tekil ve bireysel bir yolculuktur. Fotoğrafın soyut anlamı da bu tekilliği kurgulamak ve bir form diliyle anlatmak üzerinedir.



Fotoğraf 46. Ay'da Gökyüzü .

Fotoğraf, su yüzeyine yansıyan güneş ışıklarının parçalanması ve güneşin doğrudan yansıdığı alanla oluşturulmuştur. Alt kısımda az miktarda bırakılan kaya görüntüsü, kozmik görüntü vermesi için bir gezegen yüzeyi olarak düşünülmüştür.

Fotoğrafta kullanılan doğal gün ışığı, su üzerinde bir evren tasviri yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Sudaki ışık kırılmaları yıldızları, güneş yansıması güneşin kendisini, kaya yüzey ise ay yüzeyini temsil etmektedir.

Fotoğrafta evrensel bir görünü sağlamak amacıyla siyah, beyaz, sarı ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Renkler arasındaki birlik, karanlık ve ışık ilişkisinden beslenmektedir.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisinde soyutlanan evrensel tasvir, aşağıdaki tablolarda çözümlenmektedir.

Tablo 29. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

<b>Somut Gösteren</b>	<b>Soyut Gösterilen</b>
Güneş Yansıması	Güneş
Su	Evren
Işık yansımaları	Yıldızlar
Kaya Yüzey	Ay

Fotoğrafta kurulan soyutluk, mimetik tarzda ışığın maddesel yüzeydeki çeşitli formları kullanılarak kompoze edilmiştir.

Tablo 30. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Madde	Yokluk
Karanlık	Işık

Fotoğraftaki mimetik soyutlama, kavramsal bir düşünceden daha çok soyut benzetmeler içerdiği için ışığın zıtlıkları maddesel ve karanlıkla ilgili bir formasyonla ilintilendirilmiştir.



Fotoğraf 47. Işıyan İmgelem.

Fotoğrafta kullanılan betimsel perspektif, gece vakti yağın karın yapay ışıkla aydınlatılması yöntemiyle oluşmuştur. Uzun pozlama yapılarak kar tanelerine çizgisel ve lirik soyut karakter kazandırılmıştır.

Fotoğrafta birer içsel ve ezotetik imge olarak düşünülen kar hareketliliği, ışığın yansıtılması ile birlikte ışık hüviyetine bürünmüş, bireyin içsel bunalımları ve çağlayan düşünce sistemindeki karmaşayı betimlemekte kullanılmıştır.

İçsel çatışmayı simgelemek için fotoğrafta siyah ve beyaz kontrastı kullanılmıştır.

Fotoğraftaki göstergeler bütünü, ışığın elektromanyetik sinyaller olarak çalıştığı beyinsel aktiviteler ve imge oluşturma süreçlerine odaklanmaktadır. Zıtlık kurulumu ise düşüncenin imgesel yapısı ve muhayyile arasındaki varoluşsal krizlerden ilham almaktadır.

Tablo 31. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi.

Somut Gösteren	Soyut Gösterilen
Kar	İçsel Çatışma/yoğunluk
Işık	İmgelem
Karanlık	Varoluşsal Kriz

İnsanın kendini sorgularken ve imgesel düşünürken içinde bulunduğu kriz ve anlaşmazlık anlarını anlatan soyut fotoğraf, karanlıkların ve aydınlanmacı düşüncenin aralığında anlamını kurar.

Tablo 32. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar.

Karanlık	Aydınlık
Çatışma	Uzlaşma
İmgelem	Gerçek

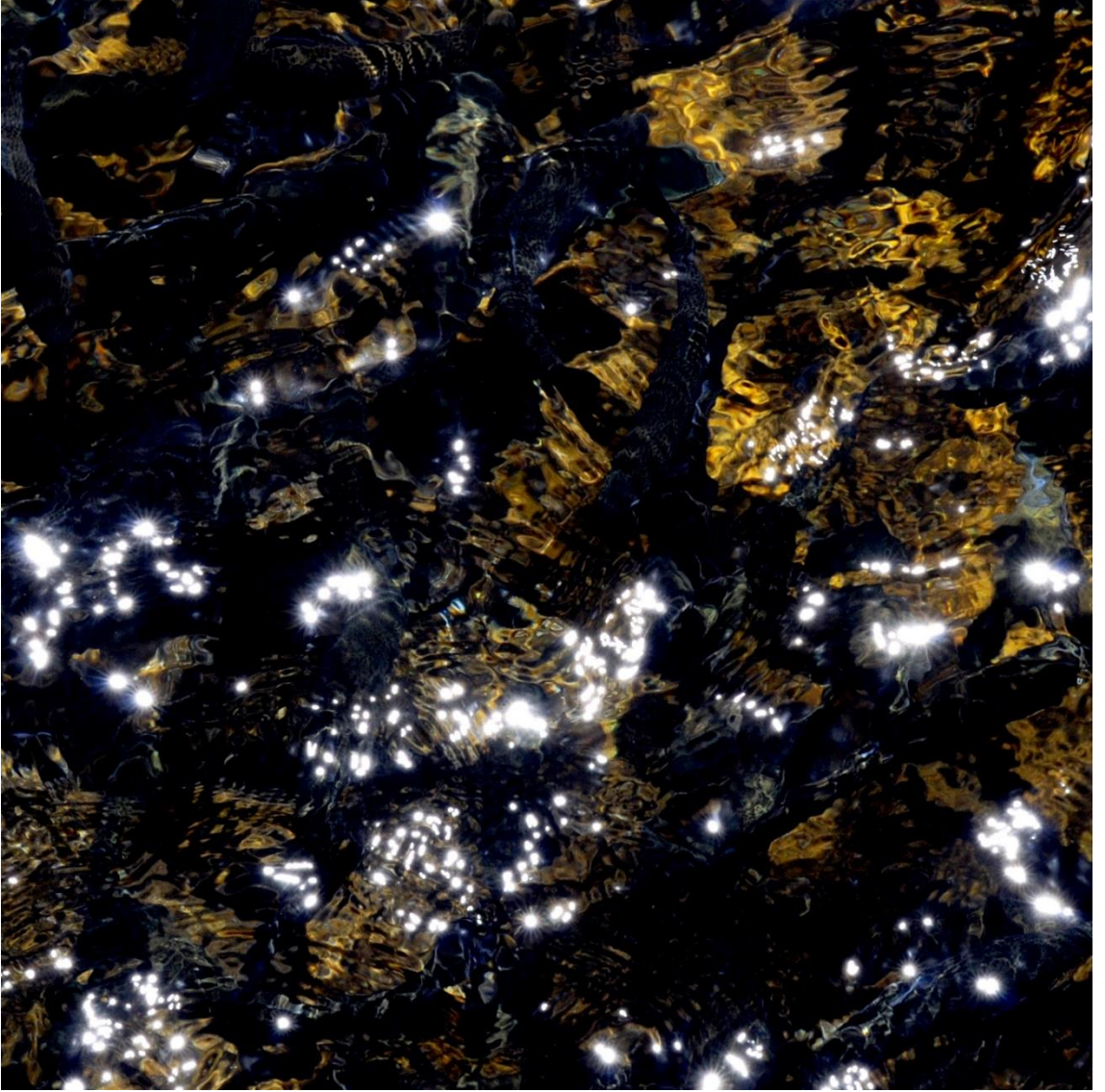
İnsanın içinde olduğu ve yoğurulduğu gerçeklik koşullarıyla kurduğu imgesel bağlantı, çoğu zaman müdahale edilemeyen bir çatışmanın fitilini ateşler. Ancak bazı durumlarda imgelemin uzlaşmaya doğru hareket ettiği ve ılımlı bir davranış sergilediği de görülür. Nitekim uzlaşma ile çatışma arasındaki kontrast, karanlık ve aydınlıklar silsilesi arasındaki belirgin zıtlıkla da kurulabilir.



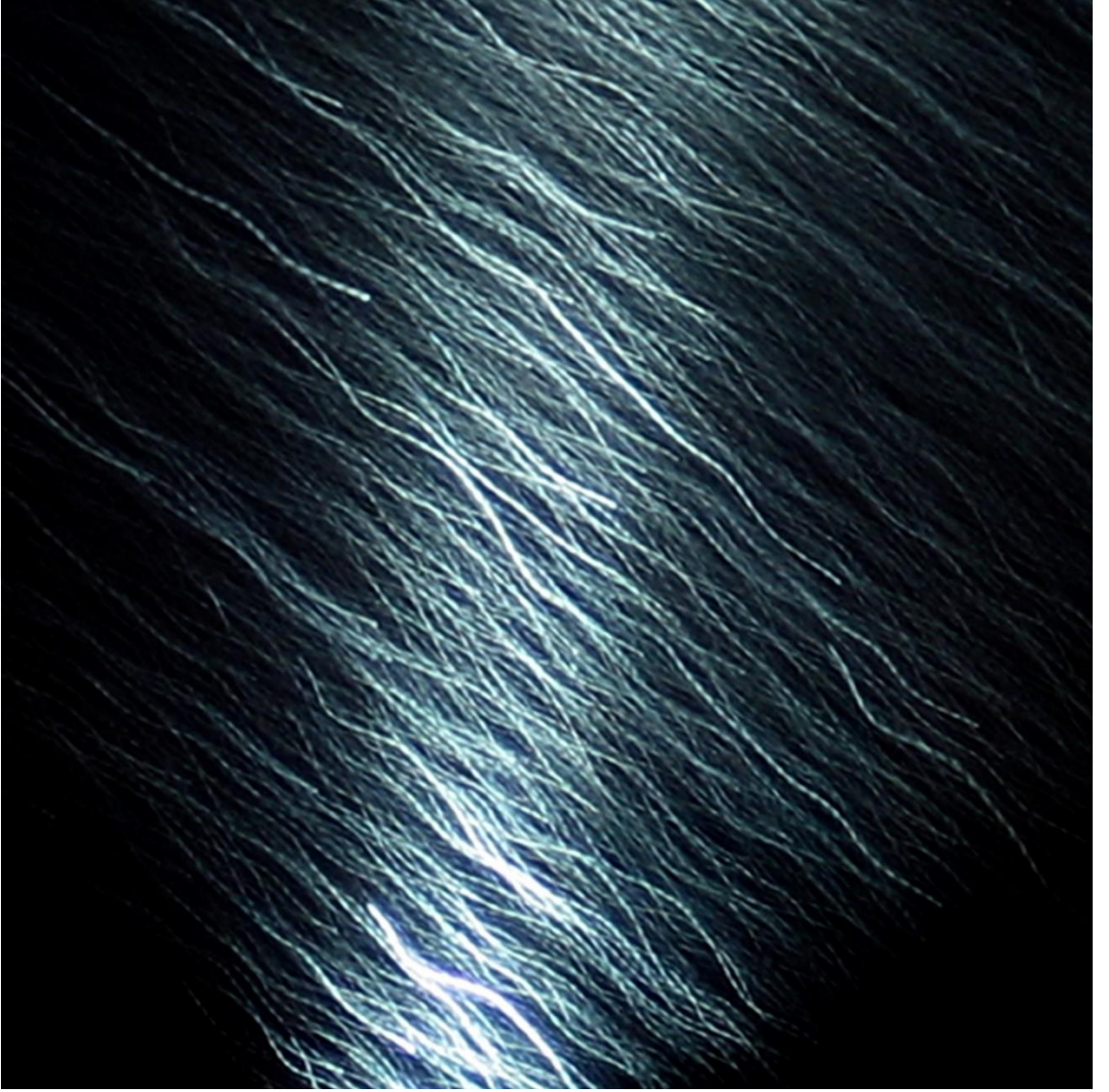
Fotoğraf 48. Patlayış ve Saçılma.



Fotoğraf 49. Sosyal Ağ Otobanları.



Fotoğraf 50. Işıldayan Kentler ve Kent Olmayanlar.

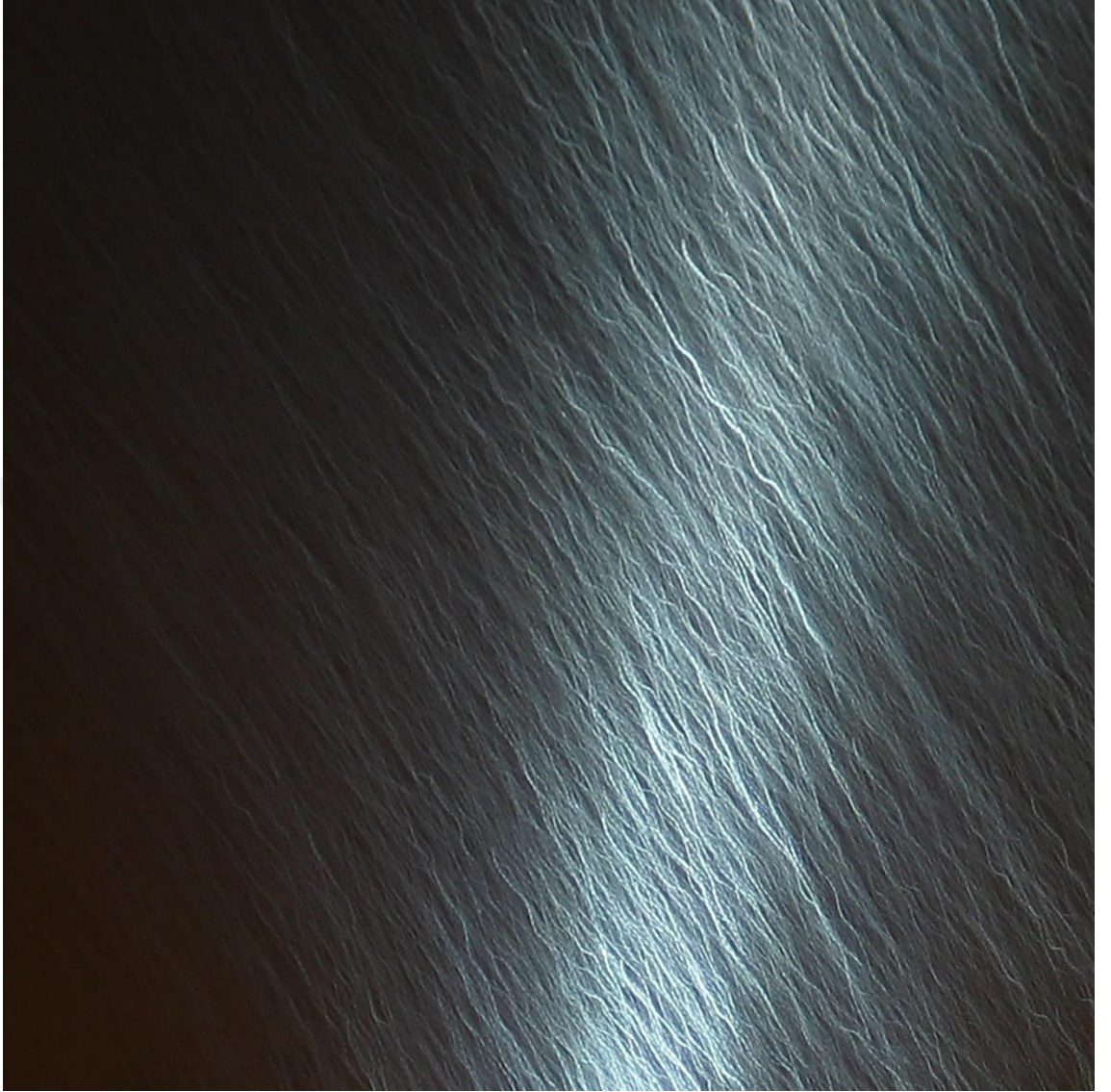


Fotoğraf 51. Solucan Deliği.



Fotoğraf 52. Kitlesel Miyop.





Fotoğraf 53. Umutsuzluğun Saç Kırıkları.

## SONUÇ

Sanatçının bu metindeki soyut fotoğraf antolojisinde görülen soyutlayıcı tavır, Natüralist tavır ile Kavramsal Tavrın müşteregini yansıtmaktadır. Natüralist Tavır Aristoteles'in 'mimesis' önermesine bağlı kalarak doğayı taklit etmek ve nesnel hakikatin gösterdiklerine göre bir dünya tasavvuru kurmakla yakından ilintilidir. Rönesans'a ve hatta modernist sanata da ilham olan bu görüş, tarihsel materyalist felsefenin bir yakıt olarak kullandığı ve temel argümanlarını biçimlendirdiği rasyonel tavrı iç içedir. İnsan, bir parçası ve uzvu olduğu doğayı yalnızca davranışlarında değil, sanat yaklaşımında da taklit eder ve doğanın verdiklerine sadık kalarak, aşkınlığın reddini öneren bir forma kendini hazırlar. Bu noktada içkinlik önem kazanır ve doğadaki görünümünün 'yaratılışın' ya da 'oluşun' en saf ve yalın halleri olduğu gerçeği bir varsayım olarak sanat akımlarında tekrar edilir. Kavramsal tavrıda ise, nesnelere ve doğanın nesnelere biçimlenişinde 'doğüstü', yani 'insanüstü' bir müdahalenin yaratıcı konumu anlaşılmaktadır. Hakikatin 'fenomenler/görüngüler' kozmolojisinden farklı olarak 'görünmeyende' olduğu fikri, nesnelere sanat üzerindeki deterministik etkilerini de sönümlendirir. Artık kavramların nesnelere vardır ve doğanın görünümü düşüncenin kavramsal altyapısına göre yeniden yorumlanır. Bu metinde, sanatçının kavramsal tavrını doğa üstünden gerçekleştirme yaklaşımı görülmektedir. İnsanın müdahil olduğu yapay doğa, bir başka ifadeyle insanlaşan doğa, çoğu zaman yabancılaşan emek zincirinin bir halkasıdır ve insanın kendini yansıtmadığı gibi doğayı da tam anlamıyla göstermez. Oysa antik düşünceden beri süregelen doğa fikri, uygarlaşmamış ve insanın varlık gösterisi sunmadığı bir 'yaban' ortamıdır. Bu yabanlık, ehlileşmesi gereken tehditler kadar, insanın keşfini bekleyen bir yabancılığı ve uzaklığı da niteler. İnsanın doğayla kurduğu ilişki, tinsel bir form üretme uğraşısının sınırlarını aşarak, soyut anlamlar yoluyla yakınlaşmalara, fark edişlere, keşiflere ve yaratıcılığa evrilir. İnsan, kendini hiç olmadığı ve ait hissetmediği bir yerde yeniden bulur ve eliyle biçimlendiremediği gerçeklikte ideal düşüncelerini kimliklendirir. Doğa bu yönüyle insana, kendi dışında olan oluş ve bozuluşların duygulanımını sağlar. Özdeşleymiden çok daha fazlası olan bu durum, kendine dışarıdan seslenişe benzer ve insan bir vadideki haykırıışlarının ekosunda kendi yansımalarını nasıl keşfediyorsa, benzer bir öz yoklayışın da fotoğrafta yaratılması mucize olarak nitelendirilemez. Bu nedenle sanatçı için doğanın natüralist varlığı, insandan bağımsız ve dışarıda olan bir biçimlenme değildir. Yapıtlarındaki kavramsal

tavrını, kendini hiç olmadığı bir yerde arama çabalarının sonucuna ve vahametine emanet eder. Bu hareket onun için doğada bulamadığı varlığını alt etme ve bedensel sınırlarının dışına taşarak kendini doğanın soyut dünyasında yaratıcı kılma edimidir. Bir ayna gibi karşısında duran doğa, ona olduğu yerde durmaktan fazlasını vererek, yansıdığı yerlerde de olabilmenin deneyimini isnat eder. Sanatçı doğada gördüğü kendiliğini biriktirir, anların özgül ağırlığını diğerlerinden ayırıştırır ve kendi anlarını tasarlayarak doğayı kendi suretine büründürür. Neticesinde temsil, temsil edilenin kendisi, hatta daha da ileride temsil edenin de ta kendisidir.

Aristoteles'in 'oluş ve bozuluş' üzerinden kavramsallaştırdığı değişim mefhumu, maddelerin zamansal sıralanışın ardışıklığında sürekli bir biçimden diğerine geçiş yaptığını ve aşkınlığında bu yeniden biçimlenmenin üst formunda kendi özünde sürekli yaratıldığını savunur. Aşkın olma düşüncesi her daim ideal forma geçiş değildir. Çünkü değişimin yörüngesinde akan biçimleniş, bazen daha ideal bir hale, bazen ise ideal halden bozulmaya doğru seyrüsefer eder. Bozulma da aşkınlığın içerisinde kendi ideal sonunu ve yenilenişi, başkalaşımı, ötekileşmeyi göze alan tereddütsüz ve mutlak soyutluktur. Çünkü oluş ve bozuluş döngüsü, diğer tüm anların kurduğu tarihsel bloğa eşit mesafede bulunan ve kendini pek de özel olarak kurma becerisi göstermeyen bir anın, sanatçı tarafından özelleştirildiği ve zamanı yok sayarak kendi tarihini kurduğu bir kopuşun katalizörüdür. Fotoğraftaki an, diğerlerine hiç benzemeyen bir andır ve bu anın diğerlerini alt ederek yükselen bir biçimleniş vardır. Üstelik fotoğrafın çekildiği zamandan ileriye doğru gidildikçe, eserdeki soyutlama anının kendini 'şimdi'nin konumundan sürekli yeniden ve ideal tipte biçimlendireceği görülür. Sanatçı doğrudan yaratıcı eylemle katkı sunmadığı natüralist biçimlenme ve öz biçimlenmesine karşı koymak adına, fotoğraftaki soyutluğa sığdırabildiği aşkınlığını ideal biçimlenişe sürükler. Kendini ideal bir özne olarak yeniden biçimlendirir ve doğa üzerinde hüküm kazanır. Çünkü anlamın doğasına karşı zafer elde etmek, doğadaki oluş ve bozuluşlar kronolojisine de varlığını hissettirir.

Bu bilimsel metindeki örnekler özelinde sanatçı, maddeyi öz benliğini referans alarak soyutlar. Maddeyi adlandırılmış olan kimliğinden kopararak, herhangi bir müdahalede bulunmadan sadece yeni anlamlar yükleyerek kendi varlığının içinde yeni bir kimlik kazandırır. Bu da sanatçının nesneye kendi tinsel bakışıdır. Bu bakış açısı aslında fotoğrafın sadece kendisiyle birlikte var olduğu o andır. Sanatçının çalışmalarını diğer örneklerden ayıran en önemli özellik ise, insan merkezli ve salt ışıkla soyutlamalar

yolunu izlememiş olması ve çalışmalarına başka kişileri şahit tutmayarak o biricikliği kendi içinde yaşaması ve fotoğrafıyla buluştuğu an olmasıdır.

Doğa ve soyut, kendi hakkında konuşamaz ve kendinden menkul anlamlar üretemez. Doğayı ve soyutluğu savunmak ve yeniden kurmak gerekir. Soyutun taşıdığı enerji, maddenin algısal baskınlığı ve somutlar hiyerarşisinde görünmez kalabilir. Fotoğraf ise somutlar hiyerarşisini yaran bir bakışın soyutu savunduğu, onu kurduğu ve anlatmayı başarabildiği bir ‘solucan deliği’ görevi üstlenir. Bu solucan deliği, somut gösterenler düzlemindeki sonsuz mesafeler arasında soyut yolculuklar yaparak zamanı aşmayı ve göreceli anlamın kendini gizlediği kodları deşifre etmeyi yeğleyen sanatçının objektifidir.



## KAYNAKÇA

- Ağılkaya-Çeçen, H. (2015). *Fotoğraf Sanatında Sürrealizm ve Kurgusal Yapı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanat ABD.
- Akın, A. (2018). *Yeni İletişim Ortamlarının Etkisiyle, Tasarım Sürecinde Fotoğraf Sanatının Rolü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar ABD.
- Alper, S. (2017). "Somut ve Soyut Düşünme Nedir? Ahlaki ve Siyasi Tutumlara Olan Etkileri Nelerdir?". *Pivolka*. 7 (25), 7-9.
- Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. Çev: Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslan, Vedat, U. (2017). "Toplumsalın Yitik Öznesi ya da Metanın Fetiş Karakteri". *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. Bahar (23), 159-178.
- Aviv V. (2014). What does the brain tell us about abstract art? *Frontiers in Human Neuroscience*, 85(8), 1-4.
- Ayan, G. (2016). *Tüketim Kültürü Bağlamında Kimlik İnşasının Sosyal Medyada Kullanımı: Instagram Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD. Ankara.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet R. ve Sema R. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2008). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998). *Simulakrlar ve Simülasyon*. Çev: Oğuz Adanır. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Bellone, R. (2010). *Fotoğraf*. Çev. İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Benjamin, W. (2000). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2018). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. Haz. Geoff Dyer. Çev. Beril Eyüboğlu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonfand, A. (2015) *Soyut Sanat*. Dost Kitabevi.

- Bontinzer, P. (2017). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev: İzzet Yasar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brash, E. (1983). *The Art of Prohography*. Revised Edition. Virginia: Time-Life Books.
- Clark, J., and Paivio, A. (1991). "Dual Coding Theory and Education". *Educational Psychology Review*, 3 (3), 149-210.
- Çağlar, B. (2012). "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim". *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 3 (2), 22-34.
- Çelikkan, Ş.G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felfesi* 1. Baskı. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi
- Çoban, İ. ve Kıyar, N. (2015). "Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Geleneksel, Dijital ve İnteraktif Dönem". *Ulakbilge*. 3 (5), 31-46.
- Deleuze, G. (2013). *Claire Colebrook*. Çev. Cem Soydemir. 3. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Dere, F. (2000). Ed. *Nöroanatomi*. Adana: Nobel Tıp Kitabevi,
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul. Hayalbaz Kitap .
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Trans. Anna Concogni. USA. Harvard University Press.
- Encyclopedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica Inc."receptor." Oxford Dictionary of English 2e, Oxford University Press, 2003.
- Er, M. H. (2009). *Mimari Fotoğrafçılıkta Fotoğraf Sanatı Açısından Erzurum ve Yöresi Tarihi Eserleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf ASD.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Flusser, V. (2008). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. Çev. İhsan Derman. İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitapevi.

- Gamboni, D. (2002). *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books,
- Gombrich EH. (2014). *İmge ve Göz. Görsel Temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler*. Çeviren: Kemal Atakay. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich EH. (2015). *Sanatın Öyküsü*. Çev.Erol Erduran- Ömer Erduran. İstanbul Remzi Kitabevi
- Habermas, J. (1993). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas, J. (1993). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*. Çev: Mustafa Tüzel. İstanbul YKY Yayınları.
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation. Representations. Cultural Representations and Signifying* (in). Ed. Stuart Hall. London: Sage Publications. 13-74.
- Hall, S. (1999). *İdeolojinin Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. Medya, İktidar, İdeoloji*. Der. Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 77-126.
- Hançerlioğlu, O. (1994 ). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, F. (2016). *Tinin Görüngübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hızır, N. (1948). “Kavram İncelemeleri II: Soyut ve Somut Kavramları Üzerine”. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 6 (3), 153-155.
- Kant, İ. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. Çev. Ülker Gökberk v.d. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Karaman, E. (2017). “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergibilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 34, 25-36.
- Keyes, R. (2004). *Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: St. Martin’s Press.
- Kurum, O. (2009). *Lütfi Özkök’ün Fotoğraf Sanatı Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf ASD.

- Levoy, M. S. (2011). History of Prohography as Art. <https://graphics.stanford.edu/courses/cs178/lectures/history3-art-06may14.pdf> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 08.02.2019.
- Manovich, L. (1998) "Database as A Symbolic Form". <http://manovich.net/index.php/projects/database-as-a-symbolic-form> adresinden ulaşıldı. (Erişim Tarihi: 16.02.2019).
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, L. (2006a) "After Effect, or Velvet Revolution (Part: 2)". <http://manovich.net/index.php/projects/after-effects-part-2> adresinden ulaşıldı. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
- Manovich, L. (2006b) "What Is New Media?". (in) *The New Media Theory Reader*. (Ed) Robert Hassan and Julian Thomas. Berkshire: Open University Press.
- Manovich, L. (2007). "Understanding Hybrid Media". <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media> adresinden ulaşıldı. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
- Marleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Marx, K. (1978). *Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı*. Çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları.
- May, R. (2018). *Yaratma Cesareti*. Çev: Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mead, G. H. (1934) *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mısır'dan Çıkış (2019). Eski Ahit. <https://incil.info/kitap/exo/3> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 30.03.2019.
- Nedjadrul, D. (2017). *Abstract and Concrete Concepts According to Word Association*. Master Thesis for Graduate Program in Psychology of the University of Western Ontario. Canada.
- Özderin, S. (2013). "Deneysel Araştırmalar Açısından Fotoğrafik Görüntülerde Soyut". *Ulakbilge*, 1 (2), 49-70.



- Özel-Sağlamtimur, Z. (2016). “Somuttan Soyuta Fotoğrafta Biçim, İçerik ve Öz”. *Kontrast Dergi*. 50, 20-11.
- Öztütüncü, S. ve Özkartal, M. (2015). “Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 8 (15), 92-103.
- Paivio, A., and Csapo, K. (1969). “Concrete Image and Verbal Memory Codes”. *Journal of Experimental Psychology*, 80 (2), 279-285.
- Panagiotaropoulos TI, Kapoor V, Logothetis NK. (2014). *Subjective visual perception: from local processing to emergent phenomena of brain activity*. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*. 369(1641), 20130534.
- Parsons, T, Gale, I. (1992). *Post-impressionism, The Rise of Modern Art 1880–1920*. London: Studio editions,
- Pepperel R. (2011). “Connecting art and the brain: an artist’s perspective on visual indeterminacy”. *Frontiers in Human Neuroscience*, 84(5), 1-12.
- Ramamurthy, M., Lakshminarayanan V. (2015). *Human Vision and Perception. Handbook of Advanced Lighting Technology*. Switzerland: Springer International Publishing
- Rifat, M. (2001). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Om Yayınları.
- Sarı, A. (2006). *Sanat ve Normaldışılık*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları
- Schupbach, W. (1989). A select iconography of animal experiment, in *Vivisection in Historical Perspective*, ed. N. Rupke. 340–360,
- Seeing without objects: visual indeterminacy and art. Pepperell, R. *Leonardo* 2006; 39, 394–400.
- Sevim, S. (2017). *Fotoğraf Sanatında Kullanılan Teknik ve Yöntemlerin Resim Sanatına Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar ABD. Ankara.
- Snyder, J. and Allen, Neil W. (1975). “Photography, Vision and Representation”. *Chicago Journals*. 2 (1), 143-169.

- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Storr, R. (2003). *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*. New York: Museum of Modern Art.
- Tatar, O. (2018). *Fotoğraf Sanatında Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema ABD.
- Tozoğlu, E. (2017). *Sosyal Medyanın Fotoğraf Sanatı Üzerindeki Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf ve Video ASD.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul Remzi Kitabevi.
- Uzun, İ. (2015). *Işığın Fotoğraf Sanatındaki Öneminin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf ASD.
- Ünlü, R. (2017). *Fotoğraf Sanatında Güneş Baskı Tekniğinin Resimsel Açısından Uygulama Biçimi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım ABD.
- Vilem, F. (2009). *Bir Fotoğraf Feslefesine Doğru*. Çev: İhsan Derman. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Wicks, R. (1989). Photography as A Representational Art. *British Journal of Aesthetics*. 29 (1).
- Wood, C.H.P. (2016). *Sanat ve Kuram*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Ziss, A. (2011). *Estetik*. Çev: Yakup Şahan. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	İmran UZUN
Doğum Yeri ve Tarihi	Pasinler 1971
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Sahne Sanatları Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Footğrafçılık Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	imranuzun@bayburt.edu.tr
<b>Tarih</b>	