

FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR: KAVRAMSAL TAVIR PERSPEKTİFİNDE SOYUT ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMİ¹

ABSTRACTIONS IN PHOTOGRAPHIC ART: THE SEMIOLOGY OF ABSTRACT MEANING IN
PERSPECTIVE OF CONCEPTUAL ATTITUDE

Öğr. Gör. İmran UZUN

Bayburt Üniversitesi

imranuzun@bayburt.edu.tr

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3733-4915>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Uzun, İ. (2020). Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar: Kavramsal Tavir Perspektifinde Soyut Anlamın Göstergebilimi. *Sanat Dergisi*, (35), 109-122.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Fotoğraf sanatındaki aşkın düşüncüyü 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 tavırla kavramsal tavrın işbirliğinde yükselen yeni bir fotoğrafik görme biçiminin somut çıktıları üzerinden soyut düşüncüyü anlatmak ve göstergelerin taşıdıkları anlamları soyutlayıcı bir müdahale ve yaratıcı eylemle kurmaktır. Bu bağlamda, İmran Uzun fotoğraf antolojisinden 4 fotoğraf birer deneme olarak seçilmiş ve 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 anlatması bakımından önemlidir. 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.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Soyutlama, Göstergebilim, Fenomenoloji, Empresyonizm

Abstract

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 İmran 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.

Key words: Photograph, Abstraction, Transcendence, Phenomenology, Impressionism

¹ Bu çalışma, 'Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar' isimli Sanatta Yeterlik Tezinden uyarlanmıştır.

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 boşluktur. Bu boşluğa katkı sunması beklenen çalışma örnekleri, aynı zamanda sanatın orijinindeki soyutlama, kavramsal arayış ve olgusal olmayı 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 yeni bir bakış açısı kazandırılacaktır.

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 açıklımının tespit edildiği arkaik zamanlardan günümüze değin 'gerçekliğin', 'varlığın' ve tezat bir 'yokluğun' sorusuna yönelen felsefi düşününce, 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/yansıma perdesini kaldıran ve somut gösterenlerin ardındaki 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 yapısının şimdiliği, somutluğu, buradılığı 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 karşılaşılmaktadır. 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 edeceğidir. 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 Akılın Eleştirisi'nde tartıştığı 'sentetik a priori mümkün müdür?' sorunsalı, sanatçının aşkın sanat eylemleri ile gerçekliği keşfetme çabasında bir referans olmaktadır. Çünkü deneye/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 düşünceyi/bilinci merkeze alan yaklaşımların ana eksenini, belirlenimci/determinist bir hattı takip etmektedir. Marks (1978), Ekonomi Politiğin 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 terkihi ile soyutladığı anlamlar dünyasının keşfi, daha çok maddeler ötesi/aşkın bir soyut anlamın varlığı varsayımına dayanmaktadır.

Fotoğraf, sanatın bir uzvu olarak araçsallaşan top-

lumun yeni üretim ilişkilerinden ve sanatın dolaysal bir teknik şahsiyete bürünmesinden sonra değerini kazanan üretkenlik alanıdır. Resimle başdaşan 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) taşısın da fotoğrafın gerçekliğin olgusal ve soyut manada temsil edildiği 'kurucu' bir yüzü de vardır. Nitekim fotoğrafın somut çıktısı olan görsel kompozisyon, gelişigüzel bir yansıma, 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 hikayesini içermekte ve bu hikaye sabit görüntünün okuyucu zihinlerinde canlandığı, hareketlendiği ve diğer olaylarla bağlar oluştuğu 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 (1993: 9-42), 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 önemini 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 yapılar da işleyiş aksaklıkları meydana gelmektedir. Fotoğraf, 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 düşünülen somut ve soyut, olgular dünyasındaki deneysel birlikteliklerini fo-

toğraf gibi sanatların analitik katılımları ile açık etmekte ve soyut olanın somutun görüngülerinin maskeleyici uzamı içerisindeki varlığını 'gözler' önüne sermektedir.

Bu çalışma, görsel estetik ve fotoğraf kültürünün ekseninde dijital bir kaymanın yaşandığı ve salt görüntünün bir istisna; 'efektli/yazılımlarla manipüle edilmiş' görüntünün ise esas kabul edildiği bir sanat estetiğine geçiş sürecinde, salt görüntüden yana tavır alarak soyutlamanın kavramsal dünyasını keşfetmeye yönelik bir duruş sergilemektedir. Bu bakımdan çalışmanın en temel varsayımları; fotoğraf sanat eserlerindeki salt görüntülerin soyut kavramlara işaret ettiği ve onları yeniden anlamlandırdığı; salt görüntüyü korumanın asıl soyutluğu ve sanatın aurasını anlamının arı yollarını açacağıdır. Bunun yanında, çalışma için örneklem alınan fotoğrafların, soyutlama açısından araştırmayı doyuracak sarıh bileşenleri barındırdığı ve sanatsal nitelikler taşıdıkları da varsayılmaktadır.

Dijital teknolojilerin yaygınlaştırdığı yazılım kültüründe, CGI (Computer Generated Imagery/Bilgisayar Üretimli Görselfleme) teknolojileri, bir taraftan geleneksel görüntü estetiği ve fotoğrafçılık pratiklerini, diğer taraftan ise sanatın aurasını tehdit eden bir pozisyona yerleşmiştir. Soyutlamanın özel efekt teknolojileri kullanılarak oluşturulmaya çabaladığı bir 'Kadife Devrim' çağında, salt/mutlak göstergenin ardındaki soyutu yakalamak sanatın kökenlerine karşı da bir ödev olarak kabul edilmektedir. Çünkü mekanik ve dijital yeniden üretim teknikleri, gerçekliğin aurasını imha ederek, sanat yapıtının 'şimdilik', 'biriciklik' ve 'buradalık' vasıflarını zedelemiştir (Benjamin, 2000: 55). Sanatın bir defaya mahsus sayılan ontolojik durumu, sayısı belirsiz kopya ve dijital müdahale varyasyonu içerisinde özünü yitirmeye başlamıştır. Öz kaybının soyutlama gibi bir yanılığa sebep olmaması adına, gerçekliğin momentindeki 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. Fiske'nin (1996: 36), araç kategorizasyonunda başvurduğu sunumsal, temsili ve mekanik araçlar nosyonu, üretimin tarzi ile birlikte, üretilenin niteliğini de tayin etmektedir. Temsili bir araç olarak fotoğraf makinesi, sanatçının baktığı dünyaya açılan bir pencere olarak, her ne kadar yazılımlarla modellenile bile salt görüntünün korunması, sanatın soyut yüzünden söz edebilmeyi mümkün kılmaktadır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle bu çalışmanın amacı, Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un (araştırmacı) soyutlama yaklaşımı ile fotoğrafladığı eserlerdeki somut-soyut

ilişkisini semiyotik/göstergebilimsel açıdan okumak ve salt görüntü estetiğinden doğan gerçekliğin soyut/kavramsal boyutlarını açığa çıkarmaktır. Bu amaçla, somut göstergelerle anlatılan soyutlayıcı hikâyenin bilişsel ve toplumsal ilişki boyutu, doğal bir akışla tartışılacaktır. Efektin kullanılmadığı fotoğraf örnekleri, sanatçının tikel soyutlama dünyasını anlamaya yardımcı olacaktır.

Araştırma amaçları çerçevesinde şu sorulara yanıt aranacaktır;

- Somut ve soyut arasındaki diyalektik ilişkiye fotoğrafın sembolik göstergelerinde nasıl ulaşılır?
- Soyutlama pratiği içeren fotoğraflarda anlam nasıl inşa edilir?
- Olgusal göstergelerin taşıdıkları düz/doğrudan anlam ile sanatçının aktarmak istediği soyut/dolaysal/ikincil anlam arasındaki bağ nasıl kurulur?

Bu çalışmayı önemli kılan husus, fotoğrafta soyutlama eğiliminin; sıradan fotoğrafçılık deneyiminden farklı bir kulvarda sanata işaret ettiği mesajını akademik miceda 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.

Çalışmanın yer alacağı müstakil 'Fotoğraf Sanatı' literatürü incelendiğinde, araştırmacıların akademik ve sanatsal çözüm tandanslarının metinsellik ve estetik (Tatar, 2018); yeni iletişim teknolojileri ve dijitalleşme (Akin, 2018; Tozoğlu, 2017); teknik (Ünlü, 2017; Sevim, 2017, Uzun, 2014); kuramsal yaklaşımlar (Açıkaya-Çeçen, 2015; Kurum, 2009) ve mesleki uygulamalar (Er, 2009) gibi çeşitli kategoriler altında toparlandığı görülmektedir. Çok sayıda çalışmanın odaklandığı husus ve alana sundukları katkıların bu çalışma içerisinde kuramsal anlamda karşılık bulduğu varittir. Ancak bu çalışmanın diğerlerinden farklı olarak söylediği ve çözüm aradığı sanatsal problem, soyutlayıcı yaklaşımın somut çıktılar bazında sorgulanması, pratiklerinin irdelenmesi ve anlam inşasının çözümlenmesi raddelerinde ortaya çıkmaktadır. Türkiye özelindeki müstakil literatürde fotoğraf sanatının soyut suretleri üzerinde düşünülenlerin yetersiz durması, alandaki boşluğu telafi edecek bir uğraşmayı gerekli kılmaktadır. Fotoğraf sanatı, dijitalleşme sorunsalı bağlamında giderek araçsal aksiyonlar içinde tartışılırken, kuramın açıklayıcı ve tarif edici taraflarının somut-soyut dikotomisinde açıklanması konunun tartışıldığı sathın zenginliğini arttıracaktır. Çalışmanın bu yönüyle oldukça kuramsal duran ve bir o kadar da sahadan,

yani pratikten beslenen tarafları vardır. Çünkü bu çalışma fotoğraf sanatını; teknik, teknoloji, meslek, kuram, estetik v.b. birçok argümandan esin alarak tartışmakta ve çok kipli (multi modal) bir okuma pratiğini, disiplinlerin müşterek faydasına sunmaktadır.

1. Fotoğrafta Anlam ve Soyutluk İlişkisi

Arkaik prototipten post-modern insana kadar, öznel ve nesnel ilişkilerin odağındaki doğa ve doğa dolayımı 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 dışı 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 pratiği 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 gerçekleştirdiği ve tekilliğini inşa ettiği iki taraflı bir eylemdir. Çünkü anlam, anlamlandırılan ile anlamlanan arasındaki karşılaşma ve anlamlandırmanın yaratıcılığı ile doğrudan ilişkisi olan bir tasarıdır. Anlamın failer arasında üretildiği toplumsal düzlemde münzehir bakıldığında, nesnelere anlam yükleme işinin ileri etkileşim boyutlarında cereyan ettiği iddia edilebilir. Nitekim bireyin sahip olduğu 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 olduğu görsel evrenin sembolik konuşmalara izin verdiği gerçeğini akla getirir. Fotoğrafın gösterdiği nesnellüğün insandan bağımsız düşünülmemeyen bir anlam sinerjisi ve çağrıştırdığı kavramlar söz konusudur.

Barthes'in semboller ve göstergeler evrenine ilişkin düşüncelerinin merkezinde, anlamın ikircikli yapısı ve inşacı tutumun feyiz aldığı toplumsal yapılar önemli bir yer tutar. Bu nedenle insanın topluluk içinde ya da yalnız başınayken meşgul olduğu salt davranış, anlamlandırmadır. Çünkü düzensiz ve ilişkisi kestirilemeyen olgular dünyası, insanın sembolik tasniflerini ve anlamsal imlemelerini ge-

rekli 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 anlamlamadır. Farklı türdeki belirlemelerin (ekonomik, tarihi ve tinsel) yanı sıra, olguların yeni bir niteliği, yani anlamı öngörülmemelidir. Anlamın çoğul ve fiili yapısı, mevcut anlamların diğerleriyle kesiştiği sembolik uzlaşmaları da zorunlu kılar. Çünkü evrenin muhatap olunan görünen yüzünde olup bitenlerin öngörülmesi, yalnızca bir anlamlamaya tabidir. Göstergebilimsel düşüncenin oluşum evresindeki temel gayret, Saussure'ün de üzerinde durduğu 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 nesneleri 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 bağlantı, anlamlamasının '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. Anlamlamasının soyutlama ile iç içe olan yönü, nesnelerin kendilerinden bağımsız bir soyutluğun ya da kavramın sembolik biçimde açığa çıkarılma anıdır. Nesnenin somut katılığına, kırılabilirliğine ve geçirgen olmayan yapısına karşılık soyutun esnek, saydam ve çok yönlü kavramsalılığı 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 nesnel 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. Nesnel gerçekten de bir işe yarar fakat bilgileri de iletir. İnsanın nesneyle ilişkisinde ise nesnenin kullanımını aşan bir anlam söz konusudur. Fotoğraf, nesnelerin kullanım biçimlerinden çok daha fazlasını ima eden ve nesnelerin 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).

Anlamın inşasına dair felsefi bir sanat pratiği olan soyut fotoğraf, literatüre deneyeş 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 imkânlarına 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 yapıtıdan beri süregelen görsel manipülasyon, fotoğrafta soyutlamanın yaygın örneklerinden biridir (Çoban ve Kı-

yar, 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 çözümlendiği fotoğraflarda, doğal biçimselliğe yönelik insan müdahalesi yalnızca düşünsel boyutta bırakılmış ve nesnelerin görünümünde oynama yapılmamıştır.

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 sayıtlı, 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.

2. Yöntem

Bu araştırmanın evrenini, Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un (araştırmacı) soyutlama yaklaşımı ile fotoğrafı yaptığı eserler oluşturmaktadır. Geniş bir arşiv ve bazı eserlerin negatiflerinin tab edilememesi sorunu nedeniyle çalışma evreni 500 fotoğrafı hedef evren ile sınırlandırılmıştır. Hedef evren havuzundaki fotoğraflar, güncelliğin yakalanması ve sanatçının uzun bir süredir dijital fotoğraf makineleri ile çalışmasından dolayı 'dijital tabanlıdır'.

Araştırmanın semiyotik çözümlemenin uygulanacağı örneklem birimlerinin seçilmesinde ise, olasılıksız örneklem türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterleri uygulanmıştır. Sanatçının perspektifi ve sanatsal ilgi alanı gereği yüzey, su, kar ve buz materyallerinden sembolik anlam üretme çabası, örnekleme seçimi ve kategorileştirme işleminde belirleyici olmuştur. Her bir kategori için farklı somut göstergeler ve sembolik soyutlamalar içeren birer fotoğraf seçilerek örnekleme grubu oluşturulmuştur. Toplamda 4 fotoğraftan oluşan örnekleme grubunda çe-

şitliliğin sağlanması, farklı soyutlamaların vurgulanması, doğal ve yapay gösterge dağılımının yakalanması, sınırlı ve sınırsız espas dengesinin kurulması gibi bir çok kıstas baz alınmıştır. Ayrıca fotoğrafların geneli temsil etme ve estetik açıdan öne çıkma parametreleri de dikkate alınmıştır.

Araştırmada kullanılan örneklem birimleri, görsel açıdan hiçbir özel efekt hamlesi içermemektedir. Bu durumun sebebi, gerçeğin mutlak varlığı ile manipüle edilen 'post truth/hakikat ötesi' varlık arasında net bir ayırım yapmaktır. Dijital müdahale ile çarpıtma ve ekleme yapılan fotoğraflar, soyut anlamın karşılığı bulunmayan/gerçekte var olmayan bir görüntü ile kurulduğu yanlışlara sebep olmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan eser fotoğraftan çok illüstrasyon olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın gayesi ise, fotoğraf sanatının salt amensüsünü muhafaza ederek, somutun otantik özünü korumak ve soyutun sarıh durumunu insansı dokunuşlardan kurtarmaktır. Bu sınırlama, çalışma örnekleminde elde edilecek bulguları, efekt nitelikli fotoğrafların örneklem alındığı çalışmalardan ayırmakta ve fotoğraf sanatının aslına sadık kalınmaktadır.

Nitel veri yapılandırma esaslarına göre tasarlanan bu çalışma, keşfedici araştırma özellikleri taşımaktadır. Bu kapsamda, verilerin toplanması, işlenmesi ve çözümlenmesi aşamalarında nitel olarak tasnif edilen bulgular, taşıdıkları soyut kavramların keşfedilmesine katkı sunmuştur.

Araştırmanın veri toplama ve analiz prensipleri Roland Barthes'in semiyotik/göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak çözümlenmektedir. Post-yapısalcı bir kavrayışla, anlamın sembolik göstergelerin diyalektik birlikteliği ile kurulduğunu savunan Barthes, görünen göstergelerin taşıdıkları düz anlamın yanı sıra güçlü/soyut bir yan anlam barındırdığı argümanına sırtını dayamaktadır. Özellikle Fransız sömürgelerini ve popüler kültür argümanlarını konu alan yapıt çözümlenmeleriyle göstergebilimsel paradigmanın sınırlarını genişleten ve Saussure ile Pierce'den birkaç adım ötede duran Barthes, dilin ve görsel kompozisyonun sembolik tasvirlerinin esasında başka türden anlamları açığa çıkaracağı varsayımı ile hareket etmektedir. Nihayetinde göstergebilim, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerine kurulmaktadır. Gösterenler düzlemi anlatımı, gösterilenler düzlemi ise anlamsal içeriği oluşturmaktadır (Barthes, 1993: 41). Göstergebilime düz anlam-yan anlam, gösteren-gösterilen-gösterge ilişkisi ve anlamın antagonistik inşası gibi bakış açılarını kazandıran Barthes'in bilimsel mirası, bu çalışmada örneklem alınan fotoğraf eserlerinin çözümlenmesi için bir izlek oluşturmaktadır. Çünkü göstergebilimsel çözümlenme,

doğrudan doğruya sadece göstergeler ile değil, anlamla, göstergelerin anlamlarıyla ve anlamın üretilmesiyle ilgilenen bir etkinliktir (Rifat, 2001: 156). Gösteren, kendi taşıdığı anlam dışında bir anlama işaret eden sembolik nesne iken, gösterilen ise gösterenin kastettiği anlamı barındıran kavramsal odaktır. Örnek vermek gerekirse, bir fotoğrafta yer alan ağaçlar 'gösteren' olarak ilk bakışta/düz anlamıyla 'doğa' fikrine parmak basıyor gibi görünse de içeriğin tasarımına bağlı olarak 'özgürlük, kardeşlik, yalnızlık' gibi anlamları kurguluyor olma potansiyeli taşımaktadır. Bu nedenle hiçbir gösteren-gösterilen ilişkisi salt bir düz anlam taşımaz. Yan anlam denilen 'esas soyut kavram', fotoğrafta soyutlamanın istikametini de belirlemektedir.

Göstergebilimsel yaklaşımda anlamın zıtlıklar yoluyla kurulduğu savı (savaş-barış, siyah-beyaz, ölüm-yaşam v.b.), soyut-somut zıtlığını temel alan soyutlama yaklaşımı açısından önem arz etmektedir. Çünkü somut gösterenin bir zıt tümleyeni olarak soyut, sanatçının kavramsal çatışmalar yoluyla esas olana ulaşma işinin nihai güzergahı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, anlam çözümlenmesi yapılırken, gösterek-gösterilen ilişkisinin yanı sıra kurucu zıtlık prensiplerine de bakılacaktır.

Çalışma kapsamında, göstergebilimsel çözümlenme şablonuna uygun bir şekilde deşifre edilen fotoğrafların verileri not edilmekte ve soyutu kuran kodlar bir araya getirilmektedir. Kategori başlıkları altında, somut göstergeler ve soyut imgelerin ilişkisi ile inşa edilen anlam, göstergebilimsel yönden anlatılmaktadır.

3. Bulgular ve Yorum

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

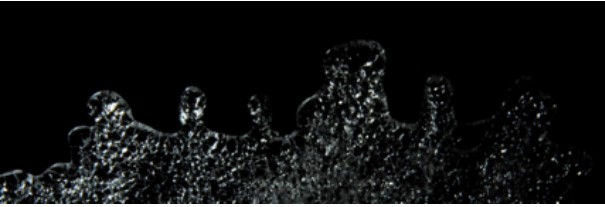
a. Buz Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

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 görünüşler arz eder. Fotoğrafik görme ile keşfedilen bu biçimler, buzun soğukluğu, renk değerleri ve ışıkla uyumu gözetilerek kavramsal anlamların üretil-

mesine katkı sunar.

Sanatçı buz üzerinden giriştiği fotoğraflık 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 1.'de cam yüzey üzerindeki buzlanmanın yarattığı soyut anlama dair derin izler taşıyan bir temsil yer almaktadır.



Fotoğraf 1. Karanlığın Soğuk Benizli Adamları

Genel Betimleme

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

Anlatı Yapısı

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 kullanımı 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 'kabalıkların' 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 sistematiği işletilmiştir.

Fotoğraftaki zaman ve mekân 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 mekânda 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 mekânlarla baş kurarak sosyalleşen bireylerin, doğayla kurdukları bağı yitirmeleri sonucunda mekânın 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 mütemedi yabancılaşmasını temsil eden soyut kompozisyon, buzun kavramsal spektrumundan anlatılmaktadır.

Renkler

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 düşünlere 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.

Anlamlandırma

Roland Barthes'in göstergebiliminde şiddetle değiştiği 'anlamlandırmanın' ön şartı olan gösteren-gösterilen ilişkisi ve dizgenin kurulum izleğinde başvurulan kavramsal zıtlıklardan yola çıkılarak fotoğrafıdaki soyutun keşfini içeren bir çözümlemeye gidilmiştir.

Tablo 1. Fotoğrafıdaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
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. Fotoğrafıdaki 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 benzeyiş gösterdiği biçimsiz insan suretleri, soyut olarak kitlesel bunalımları simgeleyen bir dekorla birlikte açığa çıkmaktadır. Aynı bağlamda buzun somut karşılıklarından biri olarak fotoğrafıdaki 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.

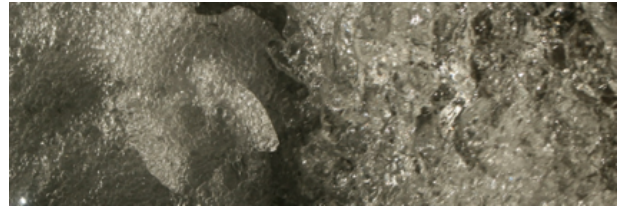
Tablo 2. Fotoğrafıdaki temel kavramsal zıtlıklar

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

Fotoğrafıdaki 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 uğraşında, 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.

b. Su Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

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 görünüşlerin 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 2. Çarpışmadaki Vuslat

Genel Betimleme

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 fotoğrafıdaki bir tarafta ışık kırılmaları görülürken diğer tarafta akışa direnen formlar oluşmaktadır.

Anlatı Yapısı

Fotoğrafın mekânsal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırsız espas tekniği kullanılmış ve mekân algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılıktan arındırılmıştır. Evrensel mekândaki zamansızlık mefhumunu yansıtmak ve içsel çatışkı vurgusunu desteklemek amacıyla zamansal

bir karmaşa ve karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Renkler

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.

Anlamlandırma

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 3. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
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.

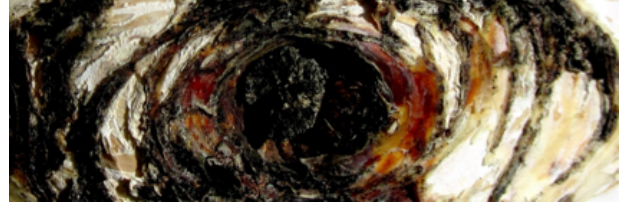
Tablo 3. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Netlik	Fluluk
Form	Belirsizlik
Durağanlık	Akışkanlık

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

c. Yüze Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Deneimleri

Çözümlemenin bu bölümünde, yüze çalışmalardan elde edilen soyutlayıcı göstergelerin okuması yapılmaktadır. Toplamda on iki fotoğraf arasından seçilen dört tanesi gösterebilimsel metotla çözümlenmiş ve yüzeylede meydana gelen doğal biçimlenişlerin soyut kavramları üretme biçimleri incelenmiştir.



Fotoğraf 3. Platon'un Mağarası

Genel Betimleme

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.

Anlatı Yapısı

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

Renkler

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.

Anlamlandırma

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

Tablo 5. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

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 6. Fotoğraftaki temel kavramsal zıtlıklar

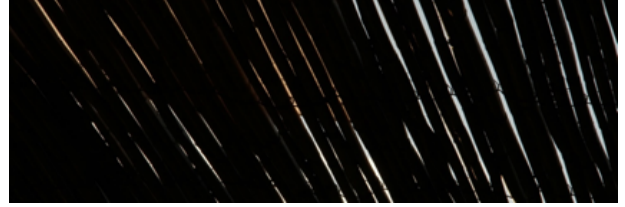
Güç	Güçsüzlük
Esaret	Mücadele
Sınır	Sınırsızlık

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 kırmaması ve yarı açıklık hissi veren izlenimde her şeye rağmen sınırsızlığı simgelemektedir.

d. Işık Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

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 varoluşaldır 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 gösterebilsel açıdan çözümlenerek ışığın soyut anlamlandırma etkisine bakılacaktır. Işık, şeylerin dünyasını anlamının yollarını keşsettirirken, ışığın kendisinin bir 'şey' olarak nasıl soyutlanabildiği konusu maddenin aşıldığı ve belli belirsiz bir anlamın anlaşılmasına 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

ilişkinsini 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 4.** Metaforik Yırtılma: Meteorların Yayılım Ateşi

Genel Betimleme

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.

Anlatı Yapısı

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. Bir 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 mekânsızdır. Bu zamansızlık ve mekansızlık, belli bir kozmik durumdan münezzehtutulmak 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.

Renkler

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.

Anlamlandırma

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

Tablo 7. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
Karşı tente	Evren	Sonsuzluk
Işık	Meteor	Öldürücü Şiddet
Işık	Yön	Belirsizlik

Evrende olup bitenleri anlamaya çalışan rasyonel ve bilimsel akıl, çoğu zaman teorik düşünceler üretmek yaşananlara bir anlam yüklemeye çalışır. Ancak temel olarak bir meteorun takip ettiği istikameti determine etmek imkânsızdır. Çünkü evrende ne olup biteceğine karar veren mekanizma insanüstüdür ve kavrayış kalıplarını yanıltan parametreler üretir. Meteorun evrensel yolculuğunu temsil eden ışık, sonunun ne olacağını kestirdiğini sanan bilişsele bir yanığı 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 8. Fotoğraftaki temel kavramsal zıtlıklar

Işık	Karanlık
Yön	Yönsüzlük
Hız	Durağanlık

Zıtlığın oluşturduğu ve kendini anlatabilme yetisine kavuştuğu soyut katmanda, ışığın hızlılığına ayak uyduramayan bir durağanlık içindeki insanın, onu bir lamba tuşunda hapsedebildiği yanlışlığına 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 zıtlışmanın şiddete gösterdiği refleksi, ışığın hızıyla ölçmeye çabalar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sanatçının bu metindeki soyut fotoğraf antolojisinde görülen soyutlayıcı tavır, Natüralist tavır ile Kavramsal Tavrın müstereğini 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 'doğaüstü', yani 'insanüstü' bir müdahalenin yaratıcı konumu anlaşılmalıdır. Hakikatin 'fenomenler/görüngüler' kozmolojisinden farklı olarak 'görünmeyende' olduğu fikri, nesnelere sanat üzerindeki deterministik etkilerini de sönmüştür. Artık kavramların nesnelere vardır ve doğanın görünümüleri düşünselin 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 yabancılaşma, ehlileşmesi gereken tehditler kadar, insanın keşfini bekleyen bir yabancılaşma 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. Doğayla bu yönüyle insana, kendi dışında olan oluş ve bozulmaların duygulanımını sağlar. Özdeşleşimden çok daha fazlası olan bu durum, kendine dışarıdan seslenişe benzer ve insan bir vadideki haykırışlarının ekosunda kendi yansımalarını nasıl keşfediyorsa, benzer bir öz yokluğunun 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 varlığı

ğini alt etme ve bedensel sınırlarının dışına taşarak kendini doğanın soyut dünyasında yaratıcı kılmaya 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, onların özgül ağırlığını diğerlerinden ayırıştırır ve kendi onların tasarlayarak doğayı kendi suretine büründürür. Neticesinde temsil, temsil edilenin kendisi, hatta daha da ileride temsil edenin de ta kendisidir.

Aristoteles'in 'oluş ve bozulmuş' üzerinden kavramsal-laştırdığı 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 deşildir. Çünkü deşişimin 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 bozulmuş 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 biçimlenişi 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 bozulmuşlar 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 üretmez. 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. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 397459).
- Akın, A. (2018). Yeni iletişim ortamlarının etkisiyle, tasarım sürecinde fotoğraf sanatının rolü. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 490630).
- Ayan, G. (2016). Tüketim kültürü bağlamında kimlik inşasının sosyal medyada kullanımı: Instagram örneği. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 437000).
- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel serüven. (Mehmet R. ve Sema R., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi..
- Benjamin, W. (2000) Pasajlar. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 22-34.
- Çoban, İ. ve Kıyar, N. (2015). Yaratıcı fotoğrafçılıkta geleneksel, dijital ve interaktif dönem. Ulakbilge, 3(5), 31-46.
- Er, M. H. (2009). Mimari fotoğrafçılıkta fotoğraf sanatı açısından Erzurum ve yöresi tarihi eserleri. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 241741).
- Fiske, J. (1996). İletişim çalışmalarına giriş. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Habermas, J. (1993). İdeoloji olarak teknik ve bilim. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Hegel, F. (2016). Tinin görüngübilimi. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.
- Kant, İ. (1999). Pratik aklın eleştirisi. (Ü. Gökberk v.d., Çev.). İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kurum, O. (2009). Lütfi Özkök'ün fotoğraf sanatı anlayışı. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 261426).
- Marx, K. (1978). Ekonomi politiğin eleştirisine katkı. (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol.

Özderin, S. (2013). Deneysel araştırmalar açısından fotoğrafik görüntülerde soyut. Ulakbilge, 1(2), 49-70.

Özel-Sağlamtimur, Z. (2016). Somuttan soyuta fotoğrafta biçim, içerik 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.

Rifat, M. (2001). Homo Semioticus ve genel göstergebilim sorunları. İstanbul: Om.

Sevim, S. (2017). Fotoğraf sanatında kullanılan teknik ve yöntemlerin resim sanatına etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 469364).

Tatar, O. (2018). Fotoğraf sanatında hipermetin ve değişen estetik anlayışı. (Doktora Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 492034).

Tozoğlu, E. (2017). Sosyal medyanın fotoğraf sanatı üzerine etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 460008).

Uzun, İ. (2015). Işığın fotoğraf sanatındaki öneminin incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 385383).

Ünlü, R. (2017). Fotoğraf sanatında güneş baskı tekniğinin resimsel açıdan uygulama biçimi. (Sanatta Yeterlik Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 474433).

Ziss, A. (2011). Estetik. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz.