

DENEYSEL ARAŐTIRMALAR AÇISINDAN FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜLERDE SOYUT

Süleyman ÖZDERİN
Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
selekant (at) gmail.com

ÖZET

Deneysel Araştırmalar Açısından Fotoğrafik Görüntülerde Soyut adlı bu makale, “soyut sanatın” resim alanında keşfettiği değerlerin, fotoğraf tekniği üzerindeki yansımalarını “eleştirel bağlamda” incelemeyi amaçlamaktadır. Sanat alanındaki deneysel araştırmalar, soyut düşüncelerin karşılığı olan görüntü biçimlerinin fotoğraf tekniği üzerinde de uygulanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla asıl işlevi içeriksel araştırmaları analiz etmek olan modern sanatın deneyselleşmesi, bu anlamda fotoğrafa aktarılan “soyut” yansımaların “tarihi süreçte” bir bütün olarak değerlendirilmesini gerektirir. Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak makalede üzerinde durulan eleştiride, bu olanakların yarattığı sayısız görüntü çeşitliliğinin, soyutun içerikle ilgili analitik yapısına uyup uymadığı konusunda karşılaştırmalı bir görüş ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Ayrıca konunun ana boyutları dışında deneysel fotoğrafın ülkemizdeki gelişim durumundan bahsedilerek, makalenin teması çerçevesinde, “fotoğrafik görüntülerde soyut”la ilgili dijital ortamda üretilmiş “tumdengelimli” gösterge içeriğine dayanan “özgün” örneklerden bir kesit sergilenecektir.

Anahtar Kelimeler : Deneysel, Modern, Soyut, İçerik, Biçim, Fotoğrafik

Özderin, S. (2013). Deneysel Araştırmalar Açısından Fotoğrafik Görüntülerde Soyut.
Ulakbilge, 1 (2), s.49-70.

ABSTRACT IN PHOTOGRAPHIC IMAGES IN TERMS OF EXPERIMENTAL RESEARCHES

ABSTRACT

This article named “Abstract in Photographic Images in terms of Experimental Researches” aims to examine the reflections of values over the photography technique that are exposed by “abstract art” in photography in “critical context”. Experimental researches which are in art area, lead to application of image shapes, which are corresponding to abstract ideas, over photography technique. Therefore, experimentation of modern art, whose main function is analyzing of contextual researches, developing in this sense required the evaluation of “abstract” reflections transferred to the photograph as a whole in the “historical process”. Following from the explanations above, it is tried to be presented a comparative opinion on the issue whether the image of modern art are in conformity with the analytical structure of the abstract related with the content. Furthermore, it is mentioned experimental photography state of development in Turkey besides its main dimensions and a profile shall be displayed from “original” samples depending on “deductive” indicator content produced in digital environment related with “abstract in photographic images” within the framework of article subject.

Keywords: Expreimental, Modern, Abstract, Content, Form, Photographic

Giriş: Modern Sanat Çağdaşlaşma ve Deneysel Sürec

Kültür tarihi boyunca “sanatın yaşam kaynağı” evrensel bir “değişim” gereksiniminin bilinen en büyük nedenlerinden birisi olmuştur. Yüzyılımıza gelinceye kadar sanatın geçirdiği evreler kendi çağı bakımından, gerçekleştiği dönemde her zaman yeni ve keşfe değer olanı temsil etmiştir. Bu nedenle yenilik, değişim ve dönüşüm eyleminin temel gereksinimi olarak, yaşamın dolayısıyla sanatın bitmek tükenmek bilmeyen ana kaynağını oluşturur. Değişim gereksinimlerinin kültür fenomenleri açısından sorgulanması, sanatın ana kaynağı olan değerlerin modernleşme ve çağdaşlaşma süreci içerisinde kavramsal olarak oldukça yoğun bir biçimde gelişmesini sağlamıştır. Kültürlerin yarattığı kavramlar, fenomenlerin, kültürleri ve kavramları eleştirme gücü ile birlikte ele alınarak, özellikle çağdaşlaşma sürecinde daha çoğulcu bir anlayışla temsil edilmiştir. Bu anlamda kavramların gelişme süreci hiç bir dönemde 20. yüzyılda olduğu kadar hızlı ve çalkantılı bir anlayışla gerçekleşmemiştir. Doğayla bağlarını koparan sanat yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor”(İbşiroğlu,1993:16). Bu açıdan 20. yüzyıl, sanatın deneysel olarak uygulandığı “modern” yansımalarla “postmodernizmin” temellerini klasikleştirilen çok önemli bir zaman dilimidir. Dolayısıyla bu gelişmeler doğrultusunda oluşan alt ve üst yapı ilişkileri, modernizmi, postmodernizmin bir alt basamağı yaparak; modern, postmodern ve çağdaş sanat üçgenini hala devam eden bir arayış biçiminde 21. yüzyılın temeline yerleştirmiştir. “20 ve 21. yüzyıl Hasan Bülent Kahraman’ın deyimiyle görsellik yüzyılıdır”(Kahraman,2005:15).

Bu üçlü tarihi dizgede; eskiden çağdaş sanat olarak nitelenen modern sanat kavrayışı çağdaş sanattan ayrılmış, çağdaşlık ve modernlik birbirini izleyen deneysel farklılıklar olarak algılanmıştır. Çünkü bir çok alanda olduğu gibi sanat tarihi de değişimini daimi olarak sürdüren bir organizma biçiminde çalışmaktadır. İşte bu gelişmelerin modern, postmodern ve çağdaş sanat bağlamında oluşturduğu kavramsal-kültürel katmanlar, sanatın anlamının ve amacının çok daha farklı yönlerde irdelenmesine neden olmuş ve deneysel araştırmalara daha fazla girilmesine yol açmıştır. İşte bu noktada sanatsal araştırmaların temelini neye dayandığını tam olarak anlamak, beraberinde bir çok bilgi alanının bu süreci nasıl etkilediğini ve günümüze nasıl taşıdığını incelemeyi gerektirmektedir. Bu nedenle Gombrich’in deyimiyle öncelikli olarak “modern sanat; biçim ve kalıpların, yeni birleştirimleri için son derece etkin bir deney alanı olmuştur“(Gombrich,1984:445).

Soyut sanatın keşfedilmeye başladığı dönemlerden itibaren kavramsal olgular bilgi değeri açısından oldukça önem kazanmaya başlayarak sanatın teorik yönünü pratik yönünün temeline yerleştirme ilkesinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Modernleşme sürecinde sanat bir bilgi objesi olarak, “insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma, sanat dünyasını da belirler”(Tunalı,1989: 117). Dolayısıyla bu bilgi alanlarının önemi düşünüldüğünde; deneysel sanat araştırmaları konusunda, sanatın deneysel eğilimleriyle, deneysel uygulamalarının bir “yöntem bilim” olarak ele alınması gerektiği ortaya çıkmıştır. Bu gereksinim, yukarıda belirtildiği gibi; her ikisi de deneysel olsa da modern ve postmodern sanat arasında “çağdaşlığa geçiş” noktasını ayırmaktadır.

Deneysel düşünceler adına bir çok yaklaşım bir çok yönden ele alınarak, uygulamada süreçsel bir araştırmanın ve buna bağlı olarak da, süreçsel bir sonucun bir sanat faaliyeti olarak planlanması hedef alınır. Fakat; deneyselliğin araştırılması ya da uygulanmasıyla ilgili genel geçer kriterler mutlaka çağdaş sanat sınırlarının başladığı yere kadar uzanmak zorunda değildir. Tersine, modern sanatın kapsamı içine girebilecek bir problem ya da görüşün yeniden yapılandırılmasıyla da ilgili olabilir. Burada önemli olan “idea” yeni bir yaklaşımın, daha önce pek ifade edilmeyen bir düşüncenin ve özellikle eleştirinin deneysel olarak ortaya koyulmasıyla ilgilidir.

Deneysel sanat çalışmaları konusunda bu önemli ayrıntıdan hareket ederek, soyutluğun fotoğrafik görüntülerde incelenmesi postmodern dönemde aslında modern sanatın öncülüğünde temellenmiştir. “Soyut sanat, biri Kazimir Malevich’e, diğeri Wassily Kandinsky’e dayandırılabilir iki ana yönden gelişmiştir. Malevich yönünde; zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim görülürken, Kandinsky yönünde ise; içgüdülere bağlı duygusal ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır”(Antmet,2008:80). Kandinsky içgüdüsel gereksinimlerle ortaya koyduğu soyutluk anlayışını “Sanatta Ruhsallık adlı eserinde temellendirir”(Kandinsky, çev.Ekinci,2001:14). Soyut sanat üzerine ilk çalışmaları yapan bu sanatçılar soyutun ilk kaynak özelliklerini tespit etmişlerdir. Bu konuda çeşitli üretim süreçlerini zenginleştiren sanatçılar vasıtasıyla “1920’li yıllara doğru gelinen süreçte Avrupa sanatında soyutun, sanatta modernleşmenin en belirgin değişim araçlarından biri olduğu görülmektedir”(Özderin,2011:50).

Modernizmin öncülünün temelinde toplumsal değişim parametreleri yer alır. “Modernlik salt değişim de değildir; akılcı, bilimsel teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir. Bu bölümler ise; siyaset ekonomi, aile yaşamı, din ve özellikle de sanattır”(Tourane,2008:23). Normalde dış dünyaya ait olan olayları bilgi, belge,

anı ve haber olarak yansıtma işlevi ön planda olan fotoğraf, soyutlukla ilgili denemelerinin kaynağını elbette soyut sanattan, soyut resimden alır. Bu ilke, soyutluğun fotoğrafik görüntülerde farklı bir bakış açısıyla ele alınarak zenginleştirilmesi açısından son derece önemlidir.

Soyutun kendisi ve onun gerçeğe birleştiği her aşaması, nesneyi tanımlayamayan izleyici için adeta bir boy ölçüşme olabilir; izleyicinin soyut fotoğrafı algılayabilmesi için empatisini, tepkilerini, fantazi ve mantığını, yani bütün algılamasını yeniden düzenlemesi gerekebilir. Soyut bir görüntünün değerlendirilmesindeyse, değerlendirenin tarafsız olması ve gördüğü yüzeyin altını kazıyarak düşüncelerini dile getirmesi ayrı bir önem taşır(Erişim,Yıldız,SoyutFotoğraf, www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=150,262,0,0,1,0-55k, 20 Ocak, 2012, s. 14:00).

Modern sanat tarihi sürecinde fotoğrafik görüntülerde soyutun deneysel bir araştırma olarak uygulanması, bilindiği gibi, kübizm sonrası, soyutla ilgilenen sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu sanatçılar resim kökenli olduklarından dolayı fotoğrafik soyutluk anlayışları da yine resimsel bakış açısını yansıtan ama; fotoğraf imkanlarına göre biçimlenen sonuçları ifade etmektedir. Bir başka deyişle

fotoğrafların eleştirel olarak algılanışı bu anlamda çağdaş sanata o denli egemendir ki; fotoğraflar genellikle fotoğraf olarak görülmez. Ancak bir noktayı belirtmek gerekir: Postmodern çağda fotoğrafın görsel sanatlar içindeki konumu ile daha önceki yıllarda edindiği konum arasındaki fark, fotoğraf makinesinin sanatçılar tarafından yaygın şekilde benimsenmesinden değil, fotoğrafların mevcut sanatsal pratiklerde oynadığı özgül rollerden kaynaklanır(Rochlitz, 2002:189,193).

Fakat buraya kadar fotoğrafik uygulamalar, deneysel sanatın etkinlik alanı içerisine alınsa da onun bir sanat eseri sayılıp sayılmayacağı konusunda, Alman estetikçi ve düşünür Walter Benjamin'e göre ciddi "bir "aura" sorunu da yaşanmaktadır. Benjamin'in belirttiği "aura sorunu ontolojik bir kategori değil tarihsel bir kategoridir. El ürünü yapının sahip olup, mekanik yoldan üretilmiş yapının sahip olmadığı bir şey değildir. Bazı fotoğrafların bir aurası vardır buna karşılık Rembrant'ın bir resmi bile mekanik çoğaltma çağında aurasını yitirmektedir"(Crimp,çev.Kemal,2002:121,129). Yani burada kopyanın kopyasının yarattığı değersizlik sorunu söz konusu olmaktadır. Yine Benjamin'e Çoğaltma teknikleriyle gelen bu soruna karşı aurası olan fotoğraflar, çoğunlukla "sanayileşmeden önceki ilk on yıla ait olan uygulamalardan oluşmaktadır"(Rochlitz,2002:189).

Gelişme: MODERN ETKENLER VE DENEYSEL FOTOĞRAFIN TARİHİ SÜRECİ

Bütünlük algılayışının kübizme birlikte parçalanışı, biçim araştırmaların sanatın en önemli sorunlarında biri olduğunu göstermiştir. Picasso tanıdık biçimleri parçalayıp yeni bütünlükler ortaya koyarken, yeni bütünlüklerin tanıdık parçalanmalar olması gerekmediğini savunan başta Kandinsky olmak üzere, Klee, Braque, Delenuay gibi sanatçılar da tersine, tanıdık olmayan biçimlerin parçalanmış bütünlüklerini aramaya çalışmışlardır. Kübizm konusunda önemli bir ayrıntıdan bahsetmek gerekirse; “kübist ressamlar yoğun bir biçimde Batı sanat dünyasının en zorlu bilmecesiyile uğraşmışlardır”(Vickery,çev.Kafaoğlu,2000:168).

Fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiler Susan Sontag’a göre rekabetten çok iç birliğine dayanır” (Sontag,1993:155). Bu anlamda resim ve fotoğrafın ve resmin birbirlerine karşı rekabete tabi tutulması yanlıştır ki, “fotoğrafın bir an’a ait görüntüyü kaydetmesiyle, resmetme süreci arasındaki fark her iki alanın da kendi yollarında ilerlemesi anlamına gelmektedir”(Giderer,2003:88). Karanlık kutu ve ışık ilişkisiyle gerçekleştirilen fotoğrafik görüntü, teknolojinin fotoğrafa kattığı yeniliklere rağmen fotoğraftaki deneysel temelin ilk “klasik” adını oluşturmaktadır. “Deneysel Fotoğrafın sınırları tam olarak belirlenirse de 19. yüzyılın başlarında sanatsal bir akım olarak Amerika’da başlayıp, Orta Avrupa’ya yayılmıştır”(Gezgin,1997:3,8). Fotoğraf konusundaki deneysel araştırmalar, soyut sanatın Amerikadaki gelişimine paraleldir. Bu anlamda “New York İspanyol, Fransız, Alman, Rus ve Güney Amerikalı sanatçıların oluşturduğu kozmopolit mülteciler topluluğunun buluştuğu bir merkez olmuştur”(Baraz, 1998: 5). Bu bağlamda Amerika’da çağdaş resim ekollerinin gelişmesinde Marcel Duchamp, Hans Hofmann ve Josef Albers gibi sanatçılar öncülük etti”¹. Fotoğraf üzerine yansıyan bu etkiler, klasik baskı teknikleriyle başlamış ve teknolojik yeniliklerle değişmiştir. Dolayısıyla

Tüm plastik sanatlarda olduğu gibi, fotoğrafın de varlığını sürdürebilmesi için yeni anlatım olanaklarına kavuşması, kendine özgü görsel dilini zenginleştirmesi gerekir. Deneysel yaklaşım fotoğrafın fiziksel ve kimyasal sınırları içinde önceden belirlenmiş geleneksel sürecin dışına çıkan, bağımlılığı ve zorunluluğu yıkmaya çaba gösteren, geçmişi bugünü ve yarını aynı anda yaşayan bir anlatım biçimidir. Deneysel fotoğrafın yaptığı şey ise; o imgeye bakışımızda başka yollar öne sürmek, hatta bunları keşfetmeyi önermektir. Bu bağlamda deneysel fotoğrafla izleyiciye sonsuz olanaklar sunulur; görüntülerde içerik ve biçim açasından alışılmış yatay, dikey dışında, her yönden okunmaya aılım gösterilir(Gezgin,1997:3,8).

¹ Yahşi Baraz, “Dünya Sanatında Soyut”, Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi, sayı 41, Ocak 1998, İstanbul, s. 5.

Bu anlamda fotoğrafik görüntülerin kendi içerik ve biçim yaklaşımı, görüntü niteliğinin gerektirdiği ölçekte olmak zorundadır. “Görüntü yüzeyinin üstündeki biçim mimarisi fotoğrafta grafiğin dökümüdür. Sanat söyleminde bir fotoğraf, siyah–beyaz ya da renkli olarak ortaya çıksa bile sonuçta desenler, lekeler noktalar olarak biçimlenir ve izleyicinin görsel çözümlemesine bırakılır”(Çizgen,1998:117). Fotoğrafın icadından itibaren, klasik çekim anlayışının değiştirilmesiyle görüntüye yeni olanaklar sunulması deneysel sürecin en önemli unsuru olarak görülür. Bilindiği gibi, fotoğrafın uygulanmasından sonraki dönemde 1835 yılında William Henry Fox Talbot “photogenic drawing” (fotoğrafik desenler) adıyla dantel ve botanik örneklerini ışığa karşı duyarlaştırdığı kağıdın üzerine koyarak görüntü alması, deneysel uygulamaların ilk modelini oluşturur. (Foto-1) Talbot daha sonraki çalışmalarında Sir John Herschel’in önerisiyle hyposülfite (sodyum-tyosülfite) kullanarak görüntüyü kâğıda kalıcı olarak aktarmayı başarmıştır.

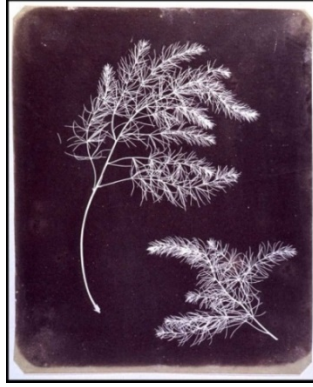


Foto-1, William Henry Fox Talbot,
Fotoğrafik Desenler.

Ayrıca “fotoğraf makinesini kesinlikle kişisel olmaması nedeniyle çekici olan yeni bir dil olarak düşünmüştü, çünkü “o” doğal bir görüntüydü, yani yalnızca ışığın aracılığı ile ressamın kaleminin her hangi bir yardımı olmadan yaratılan bir görüntüyü saptıyordu” (Sontag,1993:102). Fotoğrafın mekanik icadını takip eden sürece bağlı olarak 1900’lü yıllardaki modern gelişmelerde, resimsel soyutun en yetkin araştırmacılarında biri olan Laszlo Moholy Nagy’nin fotoplastik adını verdiği soyut öncesi uygulamaları, deneysel fotoğrafın farklı tekniklerde elde edilmesinin “diğer önemli örnekleri” arasındadır. (Foto-2) 1915 doğumlu, “fotoform” hareketini kuran ve fotoğraf anlayışını Bauhaus’da geliştiren Alman fotoğrafçı Otto Steiner’de Man Ray çizgisine yakın bir deneysel fotoğraf görüşüne sahiptir. (Foto-3)



Foto- 2, Laszlo Moholy Nagy, İsimli, 1925-1927.

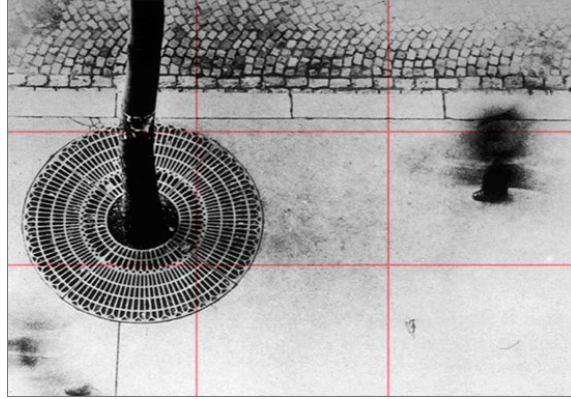


Foto- 3, Otto Steiner, 1951.

Başlangıçta belli bir kurama dayanmadan “oyun” olarak kullanılan deneysel fotoğraf, teknolojik gelişmeler doğrultusunda verilen örneklerle: Fütürist akımın içerisinde şekillenmiş olan vortisizm’in temsilcilerinden fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn’un “schadograph”larında, 1920’li yıllarda Christian Schad’ın "schadograf" larında, dadaist ve sürrealist Man Ray’in "rayogram"larında, Bauhaus okulundan Moholy-Nagy'nin "fotogram"larında kendisini hissettirir”(Gezgin,1997:3,8). Sanatçıların araştırmalarının sonucu olan “foto-gramlar” temelde aynı ya da benzer yöntemlerle uygulansa da, elde edilen sonuçlarda farklı soyut yapılanmalar görülür. Bunlar arasında Alvin Langdon Coburn’un çalışmaları, fotoğrafik görüntülerde soyuta biraz daha farklı anlamlar yüklemiştir.“1882 yılında Amerika’da doğan Alvin Langdon Coburn 1899’da Edward Steichen ile tanışana kadar amatör bir fotoğrafçıydı. 1904’de portre çalışmalarını geliştirmek için Londra’ya gitti. Deneysel çalışmaları Fütürist nitelikler içinde vortograflar olarak adlandıran Coburn Londra’ya gittiğinde kendilerine “vortisist” adını veren bir kaç sanatçı ile yeni bir grup kurdu. Grup üyeleri fütürist manifestoda yer alan enerji şiddet ve makine değerlerini eserlerine soyut bir biçimde aktararak vortisizmi hız ve yeniliğin ifade ettiği soyutluk olarak niteleyerek bunları bildirimlerinde yayınlamışlardır. Coburn’un vortograf olarak adlandırdığı unsurlar; “vortoskop” adındaki aynalarla kaplı üçgen bir tünelden yansıyan kristallerin oluşturduğu soyut görüntülerin fotoğraf çekimleridir”(Erişim, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAPcoburn.htm>, 21 Şubat, 2012, s. 14:00). (Foto-4)



Foto- 4, Alvin Langdon Coburn, Vortograph



Foto- 5, Christian Schad, Shadograf, 1918

Coborn'un soyut görüntüleri kendine özgü yöntemlerle keşfetmesinden sonra, dada grubu üyelerinden biri olan Alman ressam Christian Schad da 1920'li yıllarda, aslında bir fotogram yöntemi olan shadograflarını yapmak için kitap ve gazete kağıtları kullanmıştır. (Foto-5) Schad 'ın Zurich'de yaptığı bu çalışmalar dönemin genel arayışlarındaki benzerlikleri yansıtmakla birlikte fotograma uygulanan ilk soyut yaklaşımdır. Schad 1915'de Münih'e gittiğinde henüz tanınmıyordu, dada hareketini destekleyen yazar ve edebiyatçı Walter Serner, Shad'ı sanat çevrelerine tanıtmıştır. Münih Akademisinde resim eğitimi alan sanatçı 1916'da dada hareketine katılmak için Genova'ya gitti. Schad figüratif resimle ilgilenmesine rağmen dada hareketi ve fotoğrafa duyduğu ilgiyle soyut resim konusunda da bir takım denemelerde bulunmuştur. Sadograf tekniğindeki kompozisyonları tamamen resimsel düzenleme özellikleri taşımaktadır. Shadograflarında uyguladığı teknik Man Ray ve Moholy Nagy'nin kompozisyon anlayışına yakındır.



Foto- 6,- Man Ray, Rayogram, 1924.

Deneysel araştırmalarda, fotoğrafik görüntülerde soyutluğu irdeleyen sanatçıların en önemlilerinden biri de, gerçek adı Emanuel Radnitsky olan Man Ray'dir. Foto-6'da Man Ray'a ait bir rayogram görölmektedir. 20 Yüzyılın önemli fotoğrafçı ve ressamlarından sayılmasının yanı sıra tasarımcı, heykeltıraş, film yapımcısı ve yazar olarak da bilinir. Man Ray'ın soyuta olan ilgisi, temelde tasarımdan kaynaklanan biçimci eğilimlerinin ağır basmasına dayanır. Sanat ve tasarım arasında yoğunlaşan bu ilgi, sanatçı tarafından resimde denendiği kadar fotoğraf tekniği üzerine de aktarılmak istenmiştir. Man Ray

Fotoğraflarında uyguladığı rayogram tekniğinin yanı sıra filmin geliştirilme aşamasında ışıklandırılmasına dayanan solarizasyon işlemine de kullanır. Sanatçının rayogram tekniği, Christian Shad'ın shadogramlarından daha karmaşıktır. Çünkü Man Ray bu kompozisyonlarında hareket eden bir ışık kaynağını bir çizim elemanı olarak kullanmıştır(Bektaş,1992:54).

Man Ray'ın soyutu biçimlendirme anlayışında var-olan yapısalcı kaygılar daha etkili kompozisyonlar ortaya çıkarmasını sağladığından dolayı, foto-teknikle birlikte solarizasyon uygulamalar Schad'ın yaklaşımından daha etkili sonuçlar vermiştir. "Man Ray rayogram ve solarizasyon teknikleri ile elde ettiği görüntüleri bastığı zaman fotoğraflarda yepyeni bir duygusal etkinin olduğunu fark eder ve bu işlemi gerçek ile hayal gücünün birleşmesi şeklinde yorumlar. 1930'ların ilk yıllarında gerçeküstü eserler veren sanatçıların sergilerine katılır. "Fotoğraf Sanat Değildir" isimli ilk kitabı 1937'de yayınlanır. Çalışmaları için "sadece mümkün olduğu kadar özgür olmaya çalışırım." diyerek üretim sürecini ve bunun kendisi için anlamını açıkça dile getirir. Man Ray estetikten ideolojiye kadar bütün kısıtlamalara karşı bağımsızlığını güçlü kişiliği ile korumayı başarır. Deneysel araştırmalar bakımından Man Ray'ın sanata bakışını belki de řu cümlesi ile özetlemek olanaklıdır: "Eğer mükemmeliyet ya da orjinallik arasında bir seğim yapmak zorunda kalsaydım, orjinali seğerdim"(Erişim, Kayıhan, Man Ray, <http://www.formatd.net/metafor/galeri/20204manray.htm> 2 Mart, 2012, s. 17:00). Bu cümleden de anlaşıldığı gibi; Man Ray sanatsal deneyim süreçlerine çok özel bir değer vermiştir.

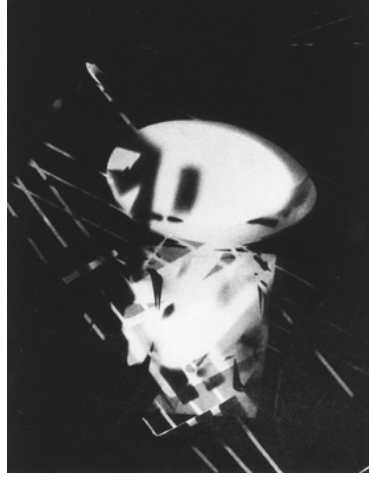


Foto-7, Laszlo Moholy-Nagy, Fotogram,1925.

Fotoğraf konusundaki deneysel araştırmalarda en belirleyici ve en baskın tavır Macar ressam ve fotoğrafçı Laslo Moholy Nagy'nin çalışmalarında görülür. Moholy Nagy "1919'da Malevich, Naum Gabo ve El Lissitzky'nin açtığı bir sergide konstrüktivizmi keşfetmiştir. Bunun üzerine konstrüktivist anlayışı hızla geliştiren sanatçı 1923'de Bauhaus'da hazırlık kursunda öğretmen olarak Johannes Itten'in yerine geçti. Bu dönemi "yeni vizyon" deyiimiyle tanımlayan sanatçı, fotoğrafla dış dünyayı görme yolunun, insan gözünden daha yaratıcı olduğunu ifade etmiştir. Moholy-Nagy, fotoğrafçılığı o zamana kadar yerleşmiş olan Alfred Stieglitz, Paul Strand ve Edward Weston gibi Amerikan fotoğrafçılığının üç ustasının "modern fotoğraf" anlayışını, yapıtlarındaki bireysel esine dayanan, dışavurumcu, kişinin konuya yaklaşımından kaynaklanan net ve açık fotoğraf örnekleri yerine, "zaman-ışık-mekan" üçlüsünün ilişkileriyle ilgileniyor, dışavurumculuğun karşısına da deneyselliği çıkarıyordu" (Erişim, Özdemir, Bauhaus Okulu ve Fotoğraf Sanatı, <http://www.grafikerler.net/bauhaus-okulu-ve-fotograf-sanati-t19006.html> 2 Mart, 2012, s. 16.00). (Foto-7) Moholy Nagy'nin fotogramları deneysel çalışmalarda soyutun uygulanması konusunda Bauhaus sanat ve tasarım ortamını etkileyecek çok önemli bir öncülük görevi üstlenmiştir. Bauhaus çevrelerinde yetişen diğer öğrenciler için bu örnekler oldukça yönlendirici olmuştur. Deneysel fotoğraf her ne kadar fotoğrafik tekniğin ilk bulunuşundan itibaren varlığını gösterse de, Bauhaus ortamında daha da geliştirilerek yeni bakış açıları kazandırılmıştır. Soyut görüntülerin fotoğraf üzerinde aranması deneysel fotoğraf içinde yer alan bir uygulamadan ibarettir. "Modernizmin etkisiyle, resmin soyuta doğru yön değiştirmesi gerçeği mükemmel bir biçimde yakaladığını öne süren ve fotoğrafın en can alıcı özelliğinin gerçeği kopyalamak olduğunu söyleyen fotoğrafçıların da aynı yöne kaymaları remin bir intikamıdır"(Barthes,1992:39). Bu etkileşim içerisinde deneysel fotoğraf özellikle Bauhaus sonrası dönemde daha farklı bir alan olarak algılanmaya başlamıştır.

Weimar Cumhuriyeti'nin sonunu hazırlayan politik kriz ve devamında patlayan İkinci Dünya Savaşı tüm Avrupa'yı sarsar. Avrupa'nın politik ve ekonomik istikrarsızlığı, sanatçıları genellikle Amerika'ya göçe zorlar. Böylece "Yeni Bauhaus" Amerika'da bir çok yüksek okulda yapılanmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da, "subjektif fotoğraf" kavramını ortaya atan Otto Steiner 'in öncülüğünde yeni bir sayfa açılır. Batı da 1945 yılı sonrasında sanat eğitimi veren sanatsal bir disiplin olarak giren deneysel fotoğraf, 1968 Avrupa'sında akademi ve yüksek okul düzeyinde yaygınlık gösterir(Gezgin,1997:3,8).

Deneysel Fotoğrafta Teknoloji Çağdaş Uygulamalar ve Fotoğrafik Soyutta Eleştiri

Günümüzde teknolojik gelişmelerin fotoğrafı giderek dijital ortama taşınması nedeniyle, fotoğrafik yöntemlerde bir takım uygulamalar bilgisayar destekli arayışlara aktarılmıştır. “1996 yılından itibaren yaygınlaşan dijital fotoğrafçılık, geleceğin fotoğrafçılığı olarak görülmektedir. Her şeyin dijital sisteme dönüştüğü günümüzde görüntülerin de dijitalle kaydedilmesi vazgeçilmez bir gerekçe olarak kabul edilebilir” (Erişim <http://www.ifod.org>, 2 Mart, 2009, s. 13:00).

Özellikle baskı teknolojilerindeki gelişmeler, insanların çevre duyarlılıkları, fotoğraf teknolojisinde de dijital kullanımı kabul ettirmiştir. Bilgisayar teknolojisinin görüntü dünyasında yarattığı olanaklar fotoğrafın deneysel bakış açısına sunduğu bir çok seçenek, aynı zamanda deneysellik konusunda bir çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar fotoğrafa müdahalenin fotoğrafın kurduğu geleneğe pek de uymamasıyla ilgili eleştirilerden kaynaklanmaktadır. Söz konusu eleştiriler her ne kadar teknolojik müdahalenin fotoğrafın doğasını bozduğunu dile getirirse de, fotoğrafla çeşitli boyutlarda ilgilenen bir çok kişi bilgisayar destekli ortamlarda bu müdahale tekniklerini büyük bir ilgiyle denemiştir. Ayrıca teknolojik imkanlardan fotoğrafın yararlanması gerektiğini savunan çevreler de, bunun teknolojik bir yenilik olmadığını, müdahalenin zaten çağına göre her dönemde fotoğrafın yapay doğasında bulunan asıl özellik olduğunu ileri sürmektedirler. “Ünlü Amerikalı klasik fotoğrafçı Edward Steichen, Alfred Stieglitz'in çıkardığı “Camera Work“ dergisinde 1903 yılındaki yazısında

Aslında her fotoğraf başından sonuna kadar gerçekliğin sahte bir müdahalesini yansıtır” demektedir. Fotoğraf tarihine aşina olan herkesin az çok bilebileceği gibi, müdahale fotoğraf tekniğinin kendi içindedir. Optik kültürün getirdiği katı mekan anlayışı bir yana, fotoğraf çekimi ve banyosu sırasında verilen kararların tümü gerçeğe müdahalenin farklı aşamaları olarak algılanabilir(Topçuoğlu,2003:125).

Fotoğrafçılıkta gerçeklik kavramı, dijital fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile daha fazla tartışılır olmuştur. Gerçeklikle ilgili görüntülerin değişkenlik oranı arttıkça gerçekliğin kavranış boyutu da aynı oranda değişmiştir. Yani dijital uygulamaların getirdiği olanaklar yeni gerçekçilik alternatifleri yaratmıştır. “Dijital teknoloji her alanda olduğu gibi sanatsal uygulama alanlarında da etkisini göstermekle kalmayıp değişim sürecini kendi egemenliği altına almaktadır. Bu teknoloji artık görsel sanatların tümünde yaygın ve etkin bir biçimde kullanılmaktadır”(Erişim [http://: www.ifod.com](http://www.ifod.com), 2 Mart, 2012, s.13:00). Geleneksel tekniklerle kıyaslandığında, bilgisayar ortamında üretilen dijital görüntüler, gerçekliğin değiştirilmesi konusunda kimi zaman geleneksel yöntemlerin sunmadığı olanakları sağlayabilmektedir. Hatta dijital ortamda çok iyi çekim yapabilen makineler geleneksel yöntemle elde edilen fotoğrafları aratmayacak derecede iyi bir kapasiteye de sahip olabilmektedir.

Fotoğrafta deneysel amaçlı olarak 20. yüzyılın başından beri biçimi bozuma uğratma, sonradan renklendirme, değişik zaman ve yerlerde çekilen görüntüleri üst üste getirme teknikleri kullanılmaktadır. Bilgisayar ise bu ortamı genişletmiş, seçenekleri çeşitlendirmiş, uygulamaya kendine özgü bir esneklik ve işlerlik kazandırmıştır. Estetize edilmiş gerçek anlamda bir metin, yapıt ya da dil, hangi teknikle ortaya çıkarılırsa çıkarılsın o bir yaratıcılık ürünüdür. Günümüzde görsel imajların duyuş, düşünüş ve yorum bileşkesi bilgisayar terminallerinin süzgecinden geçirilerek bir dil geliştirilmek istenmektedir. Bilgisayar teknolojisi çağdaş sanat uygulamasına yeni bir boyut getirmiş, temel mantığı değiştirmemiştir(Erişim, [http://: www.ifod.org](http://www.ifod.org), 2 Mart, 2012, s. 13:00).

1990’lı yıllardan sonra bu imkanların ortaya çıkışıyla, fotoğrafla ilgili deneysel uygulamalar konuya tamamen yanlış yaklaşımların ortaya çıkmasına da, aynı zamanda imkan sağlamıştır. Yukarıda özetlenmeye çalışıldığı biçimiyle, deneysel serüven içerisinde, soyutun fotoğrafik görüntülerde aranması sanatın plastik kriterlerine uyan etkileşimli bir süreci izlemiştir. Fakat “dijital teknolojiyle desteklenen fotoğraf” uygulamalarında ya da görüntünün “fotoğrafik efektlerle dijitalleştirilmesinde”, modern sanatın soyutlaşma kriterleri, dijital uygulamalardaki dekoratif imkânlar nedeniyle büyük oranda yozlaştırılarak, temelden yanlış eğilimlerle kullanılmıştır. Çünkü dijital yeniliklerle donatılan grafik-bilgisayar programlar fotoğrafik görüntülerde, illüstratif yönlerin çok çok daha ön plana çıkarılması amacıyla da tasarlanmıştır. (Foto- 8)

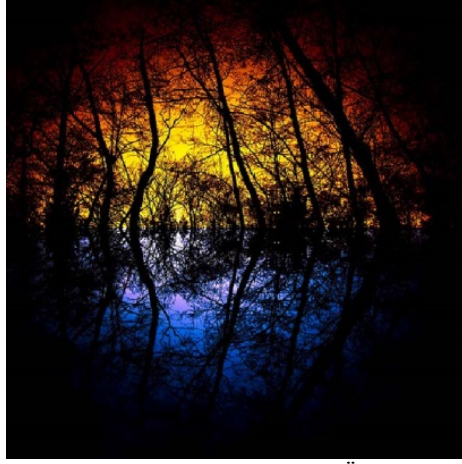


Foto-8, Fotoğrafik Soyutta Olumsuz Örneklerden Biri,
(www.lifeundefinedphoto.wordpress.com)

Örneğin Foto-8’de görüldüğü gibi ağaç dallarının suya yansıyan görüntüsünün renk ve kompozisyon olarak düzenlenmesi; konu açısından “ilgisi bile olmadığı halde” “soyut” olarak nitelendirilmiştir. Bu ve benzeri “eğilimlerle” oluşturulan diğer binlerce farklı fotoğraf uygulamalarında da aynı düşünce, aynı yaklaşım biçimi söz konusu olmakla birlikte, görüntülerde bulunan şıklaştırılmış, “kitsch”, “dekoratif”, “hazır” bir takım süs”sel görüntü unsurlarının, soyutun oluşum parametreleriyle uzaktan veya yakından herhangi bir bağlantısının olmadığı gayet açıktır. Bu anlamda Foto-9’da da “dijital ortamda oluşturulmuş görüntüde”, soyutun yapısal ve dokusal niteliklerinden birine “ulaşıldığı”, ortaya çıkan bu “dekoratif” yapının “soyut” olduğu “sanılmakta”, söylenmektedir. Oysa bu görüntüde varolan tek şey dekoratif dokudan ve bir kaç helozonik hareketten başka hiç bir özellik yoktur. Soyutun yapısal parametreleri, bırakın görüntünün sistemik yapısını, dokusunun dahi dekoratif “süs”sel her hangi bir” im” taşımasını öngörmez.



Foto-9, Fotoğrafik Soyutta Olumsuz Örneklerden Biri (www.yaprakforum.com)

Yukarıda eleştirildiği biçimiyle soyutun yapısal parametrelerini temsil etmeyen bu uygulamaların dışında, Foto-10’da görüldüğü gibi daha başarılı nitelikleri yakalayan fotoğrafik ya da dijital uygulamalar da mevcuttur. Bu olumlu çalışmada her şeyden önce

görüntünün temel kurgusu; soyutun kuruluş biçimlerinden biri olan “asimetrik oluşumların” “tündengelimli” bütünlükler olarak betimlenmesine dayanmaktadır. Ayrıca dijital efektlerin fotoğrafik görüntüye dair dokusal bir takım etkiler yaratması, soyutun tündengelimli bir yapı olarak algılanmasına olumlu katkılar sağlamıştır. Bu anlamda değerlendirildiği gibi; güncel teknolojik gelişmelerin kullanıldığı dijital yapıtlar da olsa fotoğrafik görüntü temeline dayanan bütün uygulamalarda, olması gereken nitelikler sanatın “soyutu” belirlediği asal kriterlere ilke bakımından uymak zorundadır. Teknolojinin sağladığı “hiper” olanaklar hiç bir zaman sanatın değer yargıları dışına çıkarılamayacak kriterleri dekoratif ve kitsch özelliklerde olmaya zorlayamayacaktır.



Foto-10, Fotoğrafik Soyutta Olumsuz Örneklerden Biri, (www.fotosearch.com)

Yukarıdaki açıklamalardan da özetle anlaşılacağı gibi; fotoğrafik görüntülerde soyutun yapısıyla ilgili örnekler birbirinden oldukça farklı sonuçlar ortaya koymaktadır.

Deneysel fotoğrafta çağdaş uygulamalar arasında ülkemizde de önemli gelişmeler olmaktadır. Türkiye’de, geleneksel fotoğraf deneysel çıkışını 1980 yılı başında yapar. 1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlanma çabalarında, geleneksel kapıları kıran alternatif bir çizginin olduğu dönemdir. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni kuramlara gereksinim duyan bu anlayış; 1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, sosyal gerçekçi fotoğrafın klişeleri arasında sıkışıp kalan düşünceye tepki olarak doğdu. Böylece 1980 öncesinin betimlemeye dayanan "belgesel fotoğraf" ile, yaşamsal boyutu farklı bir anlayışla irdeleyen "deneysel fotoğraf" arasında, bugün de varlığını sürdüren bir duvar yükselmiş oluyordu(Erişim, Gezgin, www.fotografya.gen.tr/issue-4/deneysel.html-41k, 2, Mart, 2012, s. 13:00).

Betimlemeye dayanan belgesel ve deneysel fotoğraf arasındaki tercih farkı elbette Türkiye içinde var-olan gelişim yetersizliğini göstermekle birlikte, teknolojik gelişmelerinde geç dönemde transfer edilmesi bu gelişim yetersizliğin nedenleri arasındadır fakat; gelişim yetersizliği sadece teknolojiye bağlı değildir.

Son 15 yıl ulusal çerçevede deneysel anlayışa gittikçe artan bir ilginin oluşmasına ve geniş bir kitle tarafından kabul görmesine karşın, diğer sanatların hızlı değişimine paralellik sağlayamayacak kadar yavaş gelişim gösteriyor. Bunun önemli bir kaç nedeni var: Birincisi fotoğrafın toplumsal ve sanatsal işlevini yerine getirebilmesi için gerekli ön koşullardan en önemlisi olan eğitimin kurumlaşması, öncelikle birinci sırayı alması gerekirken geciktirilmiştir. İkincisi: Deneysel fotoğraf ile ilgilenenlerin teknolojik bilgi depolama yönünde ısrar etmesidir. Üçüncüsü: Belki de en önemli neden, sanatçı kişiliğin yeşermesine zemin hazırlayacak ortamın henüz oluşturulamamış olmasıdır. Deneysel fotoğraf ve Öteki Biçimleri genel tanımı içinde fotoğraf, çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olduğuna göre; 1980'den günümüze, gerek kuram ve gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir. Birinci düzlemde fotoğraf, nesnel görüntünün nesnelliğini aşarak, aracın tüm teknik; estetik, semantik ve pragmatik olanaklarını kullanır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstract expresyonism) düzlemdir. İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin tümüyle aşıldığı konsepte dayalı kavramsal düzlemdir. Burada amaç fotoğrafa ulaşmak değil; onu, yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır. Üçüncü boyut araştırmaları, mekan düzenlemeleri, foto-enstelasyonları bu düzlemde değerlendirilir. Bu düzlemi kullananların fotoğraf dışından ve genellikle resim ve heykel kökenli olmaları, ülkemiz koşullarında ayrıca çok da şaşırtıcı değildir(Erişim, Ahmet Öner Gezgin, Deneysel Fotoğrafın Tarihi Süreci<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/deneysel.html>, 7 Mart 2012, s. 12:00).

Dijital Denemeler Fotografik Görüntülerde Soyut

Gelişme bölümünde ortaya koyulan saptamalardan hareket edilerek, dijital fotoğrafla paralel olarak gelişen dijital sanat uygulamalarıyla elde edilen soyut görüntüler merkezi yapısal oluşuma göre planlanmıştır. Yüzey boyut ve biçim arasındaki oluşumlar görüntüsel bir gösterge tasarımı olan soyutun analitik biçim açılımını ortaya koyarlar. Fotografik görüntüler de dahil olmak üzere biçimlerin oluşumunda, soyutun sınırlanacağı yüzeyin analizi, biçimin algılanma değerlerindeki tasarıya bağlı tercihlere dayanır. Bir nevi biçimbilimsel analiz soyutun yapılışındaki tercihlere göre çeşitlenir. Analitik biçim dilinde yer alan bütün tercihler belli başlı iki yaklaşım temeline oturtulur. Bu temeller tüm-den-gelim ve tüme-varım kuramlarına dayanır. Soyutlamanın tersine salt soyutta tüm-den gelen bütünler ya da yapılar daha yoğun olarak kullanılır. Buna karşın soyutlamayı daha çok ilgilendirdiği için tüme-varım teorisi çerçevesinde yapılan görüntüler, ancak yeniden biçimlendirilerek soyut sınırların içine girebilir. Foto-. 11 ve 12 de görüldüğü gibi biçimin yüzeydeki

dağılımında elde edilen farklı sonuçlar tümenden-gelimli yaklaşımın olasılıkları arasından seçilir.



Foto-11-12, Süleyman Özderin, Fotoğrafik Görüntülerde Soyut, 12,5x17cm. 2008

Bu dijital uygulamalarda, katmanlaşarak elde edilen görüntüler 2. ve 3. derecede yabancılaştırılma işlemlerine tabii tutularak, tümenden-gelim yönteminin iç ve dış yapı ilişkilerinin yüzdeler oranlarına göre biçimlendirilmiştir. Bu yüzdeler oranlarında iç ve dış yapı ilişkileri çözülürken sadece miktarı ilgilendiren “toplamalar” göz önüne alınmamış, bununla beraber orantıya girebilecek biçim hareketleri de toplam sonuca göre yeni bir “tümenden-gelim” kimliği yaratmıştır. Bir düşünme yöntemi olarak

Tümdengelim; tümelden tikeli ve genelden özeli çıkaran usamlama yöntemidir. Tümdengelim, doğru olan ya da doğru olduğu sanılan önermelerden zorunlu olarak çıkan yeni önermeler türetir. Öncüller doğruysa sonuç da mantıksal bir zorunlulukla doğrudur. Zihnin kanunlardan, kurallara örneklere, olaylara inerek yeni bir yargıda bulunmasıdır(Erişim,Hançerlioğlu, [www.msxlabs.org/forum /felsefe/ 8954-tumdengelim.html](http://www.msxlabs.org/forum/felsefe/8954-tumdengelim.html), 7 Mart, 2012, s. 13:00).

Burada ifade edildiği gibi, doğru olan önermelerin görsel ifadelerle temsil edilmesi, görsel ifadelerin de doğru önermeler türünde bir takım anlamlara katılması planlanır.

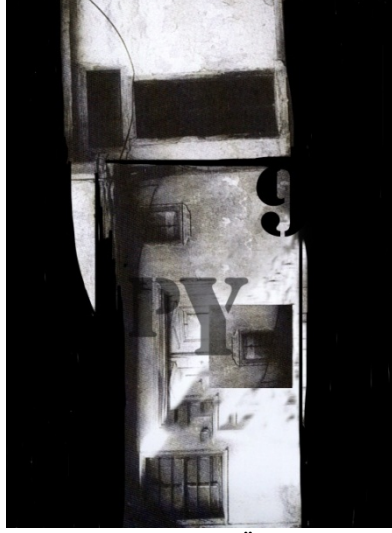


Foto-13-14, Süleyman Özderin, Fotoğrafik Görüntülerde Soyut, 12,5x17cm. 2008.

Tümden gelim yönteminde görsel önermenin yapısı geneli itibarıyla kendi iç yapısından meydana gelebileceği gibi, (foto 14) kendi iç yapısı olmaksızın da ortaya koyulabilir. (Foto-13) Genel yapı konusunda tümden-gelim

Tümevarımın tersine, genel ilkelerden özel durumlara inen bir akıl yürütme şeklidir. Burada her hangi bir genelleme (kanun, kural) ele alınır, sonra bundan yola çıkıp özele (olaya, örneğe) inilerek, yeni bir yargıya (görsel sanatlarda yeni bir biçime) varılır. Tümdengelim, bir ya da birden çok öncülden mantık kanunlarına göre, bir sonuçlama ispatlayış ya da çıkarsayış işlemidir. Tümdengelimle varılan bir sonuçlamada, neticeler öncüllerde saklıdır, mantıksal analiz metotlarıyla çıkarsanmaları icap eder. Tümdengelimde temelinde “bütün için doğru olan, parçaları için de doğrudur” ilkesi yatar(Erişim, www.msxlab.org/forum/felsefe/8954-tumdengelim.html, 7 Mart, 2012, s.14 :00).

Bu ilke nedeniyle yukarıda söz edilen anlamda bir tümden-gelimli bütünde iç yapı gizli ve açık şekilde oluşabilir. Özellikle gizli bütünlüklerde görünmeyen bir iç yapı, o bütünü bütün haline getiren birleşimlerden meydana gelir ama; burada birleşimin bir iç yapı bağlantısı olduğu hiç bir zaman unutulmamalıdır. Soyutun görüntü biçimlerinin tamamı, tümdengelim bir aksiyomdur.

Aksiyom denen şey, tanımı gereği kanıtlanmaksızın doğru kabul edilen önermedir. Kısaca, bu yöntemde, sonuçtaki çıkarımlar yeni bilgi üretmezler. Çünkü bunlar öncüllerde örtük olarak vardır. Ayrıca akılla bulunan ve “mutlak doğru” diye kabul gören önermeler farklı geometrilerin ortaya çıkışı ile sarsılmış ve “mutlak doğru” kavramı yeniden değerlendirilmeye alınmıştır(Erişim,[www.bilgininadresi.net /Madde/32394/](http://www.bilgininadresi.net/Madde/32394/) Tümdengelim, 7 Mart, 2012, s.14 :00).

Soyutun yapısında var-olan aksiyom kendi bütünlüğü çözülmüş ve doğru bir sisteme oturtulmuş bir aksiyomdur. Yukarıda özetle; tümenden-gelim mantığı ve soyutun bu mantıkla olan ilişkisinden söz edilmeye çalışılmıştır. Soyut ve tümenden-gelim arasındaki ilişkiler biçimsel oluşumun her formu için geçerlidir, dolayısıyla makaledeki Foto.-15,16,17,18’de de soyut oluşumun yapısıyla ilgili aynı eleştirel mantık ve yaklaşım kullanılmıştır.



Foto-15-16, Süleyman Özderin, Fotoğrafik Görüntülerde Soyut, 12,5x17cm. 2008

Yukarıda özetle; tümenden-gelim mantığı ve soyutun bu mantıkla olan ilişkisinden söz edilmeye çalışılmıştır. Soyut ve tümenden-gelim arasındaki ilişkiler biçimsel oluşumun her formu için geçerlidir, dolayısıyla makaledeki Foto-15,16,’da da soyut oluşumun yapısıyla ilgili aynı eleştirel mantık ve yaklaşım kullanılmıştır.

Sonuç:

Eleştirel referanslar açısından deneysel uygulamaların fotoğrafik görüntülerde araştırılması, ilke olarak modern sanatın gelişim çizgisindeki akım ve hareketlere göre temellendirilmiştir. Makalenin giriş ve gelişme bölümlerinde görüldüğü gibi; modern sanatın temellerini oluşturan yapıtları ortaya koyan sanatçıların eserlerinde var-olan soyut yapılanma, fotoğrafik görüntülerdeki biçimsel yaklaşımın öncü hareketleri olarak kabul edilmiştir. Bu temel anlayıştan hareket edilerek sanatın soyutu algılayışına yansıyan değişimler, modern süreçte olduğu gibi, postmodern süreçte de post değişimlerle fotoğrafik görüntülere yansımıştır. Çağdaş sanatın modern kriterlerinin postmodern süreçte de temel alınmasına rağmen; söz konusu sürecinin bu değişim parametreleri özellikle 1990’lı yıllardan sonra, fotoğraf tekniklerinin teknolojik desteklerle yön değiştirmesine karşı sadece olumlu sonuçlar

vermemiş, makalede üzerinde durulan “içerik eleştirileri” açısından dijitalleşmenin getirdiği dekoratif ve kitsch unsurlar, modern sanatla belirlenen soyut ilkelere, özellikle uymamıştır.

Dolayısıyla soyutun, bir tür deneysel uygulama olarak fotoğrafik görüntülerde araştırılması, bu anlamda verilen “olumlu örnekler dışında”, “akademik içerikler olmaksızın” fotoğrafik yaklaşımların soyut görüntüleri nedensiz bir biçimde spekülative işlemlere tabii tutamayacağı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Fotoğraf konusundaki bu spekülative başıboşluk, soyut yapılanma adına ortaya koyulan son derece önemli bir saptamadır. Bu anlamda, dijital sanatın; teknolojik imkanları pervasız bir biçimde başka unsurlarla allayıp pullaması, sanatın soyutu algılama kriterleri bakımından, etiğe dayalı “kimlik” sorunları yaratmaktadır. Bu tür kimlik sorunları daha çok figüratif dijital çalışmalarda yaşanmasına rağmen, soyut olduğu iddia edilen görüntülerde de, tamamen kitsch ve dekoratif yansımalar öne sürülmektedir. Öyleyse özünde dekoratif nitelikler taşıyan dijital uygulamaların yansıması olan fotoğrafik görüntülerin, soyut göstergelerin oluşum sistemlerine uygun olabilecek bir takım yapılar yakalayabilmesi, çağdaş güncelliğin postmodern faktörleri kullanarak, gerçek anlamda uzun vadeli bir meşruluk yakalayamayacağını bir tür “postmodern” tutarsızlık olarak göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 1. basım, Ankara, Sel Yayıncılık 399, Sanat Kitapları 1, 2008
- Baraz Yahşi, “Dünya Sanatında Soyut”, *Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi*, sayı 41, Ocak 1998, İstanbul, s. 2-7.
- Dilek, Bektaş, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 11, 1992
- Douglas, Crimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”. çev. Atakay Kemal, İstanbul, *Sanatdünyamız*, 84, 121-129., 2002
- Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, 1. Basım, Ankara, Ütopya Yayınları 94, 2003
- Gültekin, Çizgen, *Işık Çağı Fotoğraf Çağı*, İstanbul, Kelaynak Yayınları, 1998
- Gombrich H. Ernst, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994
- İbşiroğlu, Nazan, Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1993
- Kahraman Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005
- Kandinsky Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* çev. Ekinci Gülin, Altıkırkbeş Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001
- Özderin Süleyman, *Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, Ankara
- Sontag Susan, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1993
- Roland, Barthes, *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1992
- Topçuoğlu, Nazif, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2003
- Tunalı İsmail, *Felsefe Işığında Modern Resim*, 3. basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989
- Vickery, Joanna, çev. Kafaoğlu Asuman Büke, “Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat”, *P Sanat Dergisi*, sayı 16, Kasım 2000, s. 168-185.

İnternet Kaynakları:

- Erişim, Yıldız, Soyut Fotoğraf, www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=150,262,0,0,1,0-55k, 20 Ocak, 2012, s. 14:00
- Erişim, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAPcoburn.htm>, 21 Şubat, 2012, s. 14:00
- Erişim, Kayıhan, Man Ray, <http://www.formatd.net/metafor/galeri/20204manray.htm>, 2 Mart, 2012, s. 17:00
- Erişim, Özdemir, Bauhaus Okulu ve Fotoğraf Sanatı, <http://www.grafikerler.net/bauhaus-okulu-ve-fotograf-sanati-t19006.html>, 2 Mart, 2012, s. 16.00

Erişim <http://www.ifod.org>, 2 Mart, 2009, s. 13:00

Erişim <http://www.ifod.com>, 2 Mart, 2012, s.13:00

Erişim, Gezgin, www.fotografya.gen.tr/issue-4/deneysel.html-41k, 2, Mart, 2012, s. 13:00

Erişim, Ahmet Öner Gezgin, Deneysel Fotoğrafın Tarihi Süreci <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/deneysel.html>, 7 Mart 2012, s. 12:00

Erişim, Hançerlioğlu, [www.msxlabs.org/forum /felsefe/ 8954-tumdengelim.html](http://www.msxlabs.org/forum/felsefe/8954-tumdengelim.html), 7 Mart, 2012, s. 13:00

Erişim, Hançerlioğlu, [www.msxlabs.org/forum /felsefe/ 8954-tumdengelim.html](http://www.msxlabs.org/forum/felsefe/8954-tumdengelim.html), 7 Mart, 2012, s. 13:00

Erişim, www.msxlabs.org/forum/felsefe/8954-tumdengelim.html, 7 Mart, 2012, s.14 :00

Erişim, [www. bilgininadresi.net /Madde/32394/ Tumdengelim](http://www.bilgininadresi.net/Madde/32394/Tumdengelim), 7 Mart, 2012, s.14 :00