



SEFER ÖRÇEN



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



FELSEFE
ANABİLİMDALI

YÜKSEK
LİSANS
TEZİ

GÖRSEL DÜŞÜNME İLE SOYUT
FOTOĞRAFIN İRDELENMESİ

SEFER ÖRÇEN

FELSEFE
ANABİLİM DALI

ŞUBAT 2025

ŞUBAT 2025

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ESTİTÜSÜ
FELSEFE ANA BİLİM DALI

GÖRSEL DÜŞÜNME İLE SOYUT FOTOĞRAFIN İRDELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
SEFER ÖRÇEN

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ BURÇAK İSMET

VAN, 2025

KABUL VE ONAY

<p>Sefer ÖRÇEN tarafından hazırlanan “Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğrafın İrdelenmesi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.</p>	
<p>Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Burçak İSMET Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum</p>
<p>Başkan: Prof. Dr. Ahmet EYİM Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum</p>
<p>Üye: Prof. Dr. Eren RIZVANOĞLU Demokrasi Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum</p>
<p>Üye: Dr. Öğr. Üyesi Burçak İSMET Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum</p>
<p>Yedek Üye: Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>
<p>Yedek Üye: Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>
<p>Tez Savunma Tarihi:</p>	03.02.2025
<p>Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum.</p> <p>.....</p> <p>Doç. Dr. Ercan ÇALIŞ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü</p>	

ETİK BEYAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. (14.02.2025)

(İmza)

Sefer Örçen

Yüksek Lisans Tezi

Sefer Örçen

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Şubat 2025

GÖRSEL DÜŞÜNME İLE SOYUT FOTOĞRAFIN İRDELENMESİ

ÖZET

Görme ediminin öncülüğünde “Görsel Düşünme”, onun en önemli kavramlarından olan ‘Görsel Algıda Zekâ’ nın algı, imge ile düşünceye devinimi belirleyiciliğinde kişinin sezgisel ve zihinsel bilme yetileriyle bütünleşik olarak gerçekleşmektedir. “Görsel Düşünme” üzerine yapılan çalışmalarda Rudolf Arnheim’in aynı adla bilinen eseri önemli bir başvuru odağı olmuştur. “Görsel Düşünme” perspektifinde gören ile görülenin ilişkisi bütünlüğünde anlamlandırma ve düşünce üretimi, salt nesneden olguya ya da bağlamlarına ya da her ikisine de bağlı olmayı gerekli kılmaktadır. Tezde özellikle üzerinde durulan “Soyut Fotoğraf” kavramı; fotoğraf olgusu üzerine yapılan çalışmalarla oluşturulan bilişim içinde fotoğrafın görme kültürü ilişkisi ve onun temel özellikleriyle şekillenen bir yapıda anlam kazanan durumuyla ayrıntılandırılarak ortaya konulmuştur. Bu yaklaşım ile “Soyut Fotoğraf” ın soyut sanat içindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Amaçlandığı üzere; “Görsel Düşünme” nin “Soyut Fotoğraf” la tanımlandığı zeminde ilişkilendirilmesi, görme duyusunun yol göstericiliğinde algı-imge-düşünce ekseninde irdelenmesine olanak sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Algı, İmge, Görsel Düşünme, Görsel Algıda Zekâ, Soyut Fotoğraf

Sayfa sayısı: vi + 119

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Burçak İSMET

M.Sc. Thesis

Sefer Örcen

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

February, 2025

EXAMINING ABSTRACT PHOTOGRAPHY THROUGH VISUAL THINKING

ABSTRACT

Under the leadership of the act of seeing, “Visual Thinking” is realized in an integrated manner with the intuitive and mental knowledge abilities of the person in the determination of the movement of perception and image and thought with one of its most important concepts, ‘Intelligence in Visual Perception’. In the studies conducted on “Visual Thinking”, Rudolf Arnheim’s work known by the same name has been an important reference point. In the perspective of “Visual Thinking”, the relationship between the seer and the seen, the meaning-making and thought production in its integrity necessitates being dependent on the object or the phenomenon or both. In this thesis, it has been presented in detail with the situation that gains meaning in a structure shaped by the relationship between photography and visual culture and its basic features within the informatics created by studies on the phenomenon of photography. With this approach, the place of "Abstract Photography" in abstract art has been tried to be determined. As aimed; Associating “Visual Thinking” with “Abstract Photography” on the ground where it is defined has enabled it to be examined on the perception-image-thought axis under the guidance of the sense of sight.

Keywords: Abstract Photography, Image, Intelligence in Visual Perception, Perception, Visual Thinking

Quantity of Page: vi + 119

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Burçak İSMET

İÇİNDEKİLER

İçindekiler

KABUL VE ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	i
ABSTRACT	i
GİRİŞ	1
1. GÖRSEL DÜŞÜNME	4
1.1. Görsel Düşünmenin Kökeni Üzerine	6
1.2. Algı, İmge, Simge	12
1.2.1. Algı.....	12
1.2.2. İmge.....	16
1.2.3. Simge.....	21
1.3. Görsel Algıda Zekâ	23
2. FOTOĞRAF ÜZERİNE	34
2.1. Fotoğraf, Görme ve Görme Kültürü.....	34
2.2. Fotoğrafın Temel Kavramları	38
2.2.1. Fotoğraf ve Görüntü	38
2.2.2. Fotoğraf ve Gerçeklik	46
2.2.3. Fotoğrafın Anlamı	51
2.3. Soyut Sanat ve Soyut Fotoğraf.....	65
2.3.1. Soyut Sanat	66
2.3.2. Soyut Fotoğraf.....	69

Görsel 1: Çınar Ağacı Gövdesinde Kavlanma Sonucu Oluşmuş Desenli Yüzey.....	89
Görsel 2: Görsel 1'deki Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Soyut Fotoğraf.....	90
Görsel 3: Fliegende Blätter'in 23 Ekim 1892 tarihli sayısından " Kaninchen und Ente " (Tavşan ve Ördek).....	94
Görsel 4: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	100
Görsel 5: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	100
Görsel 6: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	101
Görsel 7: Çam Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	102
Görsel 8: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	103
Görsel 9: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf	104
Görsel 10: Görsel 9'daki Yüzeyden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf. Duvarlardan Görmek.....	104
Görsel 11: Duvarlardan Görmek' Portfolyosuna Ait Soyut Fotoğraf.....	105
Görsel 12: 'Sudan Öyküleri' Portfolyosuna Ait Soyut Fotoğraf.....	105
Görsel 13: 'Işık Öyküleri' Portfolyosundan Soyut Fotoğraf.....	106

ÖNSÖZ

“Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğrafın İrdelenmesi” tezi, başlığından da anlaşılacağı gibi görsel sanatların bir ürünü olan soyut fotoğrafa felsefi bir yaklaşımı öngörmektedir. Tezde, ‘Görsel Düşünme’ denildiğinde ön plana düşen; zihin, insan, doğa, estetik, sanat ve fotoğraf ile olan etkinlikler felsefi temelde ele alınmıştır. Bu öngörü ile sunulan tez çalışması, fotoğrafın özelinde ‘Soyut Fotoğraf’ olgusuna olabildiğince bakabilmek ve onu irdeleyebilmek amacıyla yapılmıştır. Araştırma aşamasında ‘Soyut Fotoğraf’ üzerine yapılmış olan çalışmaların çoğunluğunun görsel sergilemelere yönelik ve içerik bakımından sınırlı olduğu görülmüştür. Tez metninde de anlaşılacağı üzere, ‘Görsel Düşünme’ konusunda Rudolf Arnheim’in aynı adlı eseri temel alınmıştır (Arnheim, 2021). Bunun yanında özellikle ‘Soyut Fotoğraf’ ile Çerkez Karadağ’ın fotoğraf konusundaki çalışmalarından yararlanılmıştır (Karadağ, 2004a, 2004b, 2016).

Tezin Felsefe Anabilim Dalında yapılmasına karşılık, aynı zamanda ‘Güzel Sanatlar’ kapsamı içinde ‘Soyut Fotoğraf’ konusunda bir tez çalışması olarak ta nitelendirilebilir. Tezin üçüncü bölümünde portfolyolarımdan seçtiğim dokuz fotoğraf için farklı meslek gruplarından yedi kişinin düşünce ve yorumları alınmış ve değerlendirilerek irdelemeye katılmış olması teze özgünlük kattığı düşüncesindeyim. Her kişi görsel düşünme yetisi bağlamında soyut fotoğrafın üretilmesinden yorumuna kadar kendisine özgü bir arayüz kullanılarak bu işi yapabilmektedir. Bu tez çalışması, ‘Soyut Fotoğraf’ olgusunu fotoğrafın bir sanat olduğu düşünce birlikteliğine taşıdığı söylenebilir.

Tez çalışması sürecinde; düşündüğüm tez konumu destekleyerek yanımda olan danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Burçak İsmet’e, lisansüstü eğitimim boyunca bilgi ve düşüncelerinden yararlandığım öğretim üyelerine, savunma sınavı jürimde yer almayı kabul eden Sayın Prof. Dr. Ahmet Eyim ve Sayın Prof. Dr. Eren Rızvanoğlu’na, tezimle ilgili görüş ve önerilerini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Yaşar Bilge’ye, tezin hazırlanması aşamasındaki katkıları için Sayın Dr. Öğr. Üyesi Türker Yakupoğlu ve Sayın Araş. Gör. Mehmet Şerif’e candan teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Günümüzde görsel düşünmeden söz edildiğinde, yaşamda karşılaşılan sorunlara çözüm aramak için analitik düşünerek yaratıcı olmayı amaçlayıp üretim süreçlerinde başarılı olma hedefi güdülmüştür. Böylelikle farklı disiplinlerde işbirliği gözetilerek daha bütünlükçü bir yaklaşımla yaşamı kolaylaştırmak konusunda görsel düşünme bir odak noktası olarak görülmüştür. Bu kavrama, alışlagelmiş durumuyla 'ne, neden, kim, ne zaman, nasıl' sorgulayarak düşünceler sentezleyip daha somutu görebilmek için farklı konularda iletişim sağlamak için başvurulmuştur. Onun sayesinde karmaşık düşünceleri parçalara ayırıp anlamlandırmaya çalışarak sonuçta bir analiz ile yeni düşüncelerin oluşmasına olanak sağlanması, yenilik sunma, birlikte üretme ve düşünmeye temel oluşturma gibi beklentiler gündeme getirilmiştir. Görsel düşünmeden yararlanma konusunda rol oynayan dinamikler içinde, öncelikle temel bir düşünceden odaklanmayla ilişkilendirilecek ayrıntılardan kaçınılarak, kendi edimlerini tanımlayıcı çizgi, desen ve yazı karakterlerini gözetmek belirleyici olmaktadır.

Kişinin görmek ediminde başlangıçta nesnelere kurulmuş olan ilişki algılamayla devam etmekte ve imgelere dönüşüm aşamasında zihinsel etkileşim ile bellekte depolanma sürecini izleyerek kişiye özgü bilgi birikimi ya da enformasyon oluşmaktadır. Sonrasında yeni bir görme sürecinde bu enformasyon işlenerek yola devam edilmektedir. Tezin ilk bölümü 'Görsel Düşünme' üzerine yazılmıştır. Bu bölümde metinde ayrıntılı bir şekilde sözü edilen Rudolf Arnheim'in *Görsel Düşünme* adlı eseri bir bakıma başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır (Arnheim, 2021). Düşünmeye giden yolda algının belirleyiciliğinde seçmeden soyutlamaya giden bir dizi işlemlerin daima gündemde olması zihinsel edimlerin motor gücünü oluşturmuştur. Bu devinim, görsel düşünmenin 'Görsel Algıda Zekâ' olarak bilinen kavramının üzerinde durulmasını gerektirmiştir. Bununla birlikte bu kavramın içinde yer alan; bağlamı çekip çıkarmak ve korumak, şeklin soyutlanması, kalıcılık ve değişim, ilişkilerin yapı içinde görülmesi, eşleşmeler, algının ayırım gözetmesi ve karşılaştırması, benzerlikleri görmek, algıların tamamlanması, içeriği görmek vb. gibi konular tezin ortaya konulmasında amaç ve hedef olarak belirlenen temel öğeler olarak yer almıştır. Bunların zorunlulukla gözetilmesiyle; bir nesnenin imgesi değişiminde gözlemci, bunu nesneye ya da bağlamına ya da her ikisine bağlı olmasını bilme

durumunda olacaktır. Tezde açıklandığı üzere, görsel düşünmenin kökeni üzerine sorgulamalarda Antik Grek ve Ortaçağ'da 'tümeller tartışması' olarak bilinen ve tümellerin ne gerçeklikte ne de zihinde bir gerçekliğe ve varoluşuna sahip olmadıklarını savunan 'Nominalist' düşünce eğilimli oluşu, sonraki yüzyıllar için de belirleyiciliğini korumuştur. Üzerinde ayrıntılı olarak durulması gereken 'Algı, İmge ve Simge' konu başlığıyla ortaya konulanlar, tezi ana odağına taşımıştır. 'Görsel Algıda Zekâ' kavramı kapsamında; bilme yetisi ve algının ilişkilendirilmesi, görmenin seçiciliğiyle hedefe odaklanma, derinlik algısına erişim, şekillere yönelim ile onları kavramsallaştırmak ve bütünleştirmek, parçaları bütünleyerek şekillerin soyutlanması, imgelerin işleviyle soyutlamaya bakış, sezgisel ve zihinsel bilme, geçmişten şimdiye değişim ve dönüşüm seyri ile sanat ve düşünme konuları tez bütünlüğü içinde ele alınmıştır.

Tezin ana temasının önemli diğer bileşeni olan 'Fotoğraf Üzerine' başlıklı ikinci bölümde soyut fotoğrafa ilişkin veriler bir şekilde ayrıntılandırılarak ortaya konulmuştur. Bu bölümde değinilen 'Fotoğraf, Görme ve Görme kültürü' ile fotoğraf ve görüntü, fotoğraf ve gerçek/gerçeklik, fotoğrafın anlamının anlatılmaya çalışılarak ilişkilendirildiği 'Fotoğrafın Temel Kavramları' alt bölümlerinde önemli ölçüde Çerkez Karadağ'ın çalışmalarından yararlanılmıştır (Karadağ, 2004a, 2004b, 2016). Bununla birlikte ikinci bölüm içinde, soyut sanat ve soyut fotoğrafa 'Soyut Sanat ve Soyut Fotoğraf' alt bölümünde olabildiğince değinilmiştir. 'Fotoğraf Üzerine' bölümünde fotoğraf üzerine olabildiğince ayrıntıya girilmesi, tezin ana konularından birisi olan soyut fotoğrafı anlamak ve irdelemek için temel oluşturmuştur.

Görsel düşünme ile soyut fotoğrafın irdelenmesinin yapıldığı 'Görsel Düşünme ve Soyut Fotoğraf' başlıklı üçüncü bölümde; görsel düşünme bağlamında soyut fotoğrafa bir yaklaşım yapılarak; algı ve imge ilişkisinde soyut fotoğrafın irdelenmesiyle 'Soyut Fotoğraf Okuma Rehberi' oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bölümün sonunda; dokuz fotoğrafın farklı uğraşlara sahip yedi kişinin düşünce ve yorumları bağlamında görüşleri değerlendirilerek tezin öngörüsü içinde irdelemeye katılmıştır.

"Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğrafın İrdelenmesi" tezi; sonuçları bakımından görsel düşünme odağında bir felsefe tezi olmasının yanı sıra, soyut fotoğrafın 'fotoğraf

felsefesi' kapsamında yerini alabilmesini ve fotoğrafın bir sanat olduğunu vurgulayan bir düşünce ürünü olarak değerlendirilmesi konusunda katkı sağlayacak nitelikte olduğu düşünülmüştür.



1. GÖRSEL DÜŞÜNME

Tezin konusu bakımından felsefi temelde görsel düşünme denildiğinde, öncelikle nesnelere gözlemlenmesi/görülmesi üzerinde durmak gerekir. Algının gerçekleşmesi ve beyinde algıların imgelere dönüşmesiyle bunların bellekte depolanmasından söz edilmektedir. Algının temel malzemesini oluşturan bilişsel işlemlerin öncülüğünde, işlenmemiş ham algı verilerinin kavramlara dönüştürülmesiyle birlikte düşünme olgusunda bilişsel malzeme algısal olmaktan çıkarak düşünsel işlemlere uygun bir duruma gelmektedir. Bu dinamiğin içinde düşüncenin, algıların imgelere dönüşmesi koşutluğuyla ortaya çıkmasında üç olgu önemli rol oynamıştır. Bunlar; ‘kavramların soyutluğu, görsel karakterlerden arınma, düşüncelerin görülenleri ya da görülenlerin de düşünceleri etkilemesi’ olarak sıralanabilir.

Görsel düşünme metodolojisinde “bakmak-görmek-düşlemek-göstermek” ekseninde, yinelenen bir düşünme sistematığı ve kavramlara giden bir yolun izlenmesi belirleyici olmaktadır. Ortaya çıkan işleyişin temeli bakımından; enformasyon ve onun işlenmesinden söz edilebilir. Enformasyondan anlaşılan, konularla ilgili olarak ‘nesne-algı-imge’ yoluyla bilginin depolanması olup, bellekte birikim odaklı enformasyonun işlenmesiyle, görmek eyleminde nesne ya da nesne dizisinin karşılaştırılması yapılabilmektedir.

Yukardaki açıklamalar çerçevesinde, öncelikle Rudolf Arnheim’in *Görsel Düşünme* adlı eserinin ön planda yer alması doğru bir yaklaşım olacaktır (Arnheim, 2021). Bu eserde yazar; düşünme denilen bilişsel işlemlerin algının esas malzemeleri olduğunun yanı sıra; ayrıntılı inceleme, seçme, esası kavrama, sadeleştirme, soyutlama, analiz/sentez, tamamlama, düzeltme, kıyaslama, problem çözmenin yanı sıra birleştirme, ayırma, bağlama oturtma gibi gündemde olan işlemlerin üzerinde durmaktadır. Aynı zamanda, algı sırasında sürüp giden gelişime ‘düşünme’ denilmesi yeğlenen bu eserde, ‘görsel algı’ ile ‘görsel düşünme’ aynı şey olarak belirtilmiştir. Doğal olarak görme ile düşünme arasındaki geleneksel ayrım yapma gerekliliğinde insan öznesini, hayvanlardan ayrı tutmak gerecektir. Arnheim, *Görsel Düşünme* eserinde yer alan bir bileşen olan ‘Görsel Algıda Zekâ’ kavramının üzerinde durmaktadır. Bu kavramda, görsel algının zihnin bir faaliyeti olması ve görme

duyusunun seçici iş görmesi yanında; şekilleri algılamanın, basitlikleri ve genelliklerinden dolayı görsel kavramlar olarak adlandırılabilen biçim kategorilerinin uygulanmasına dayandırmanın gerekliliğinden söz edilmektedir. Bununla birlikte algılamaya, problem çözümünü içermesi gibi bir görev de yüklenmektedir. Zekâ içeren başka faaliyetlerin olduğu gibi, görmenin temel bir özelliği olarak etkin seçiciliğinden hareketle dikkat edilmesi gereken en temel seçimin çevredeki değişimlere yönelik olması ifade edilmektedir.

Algılama ve düşünmenin ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği bir süreci gördüğünden söz eden Arnheim; deneyimleriyle algı ve görme hakkında duyuların ortamı anlamayı sağlamasına ilişkin işleyiş biçiminin, düşünme psikolojisinin tanımladığı işlemlerin aynısı olduğu görüşündedir. O, gerçekten de üretken düşüncenin imge dağarcığında gerçekleştiği görüşünden oldukça etkilenmiştir. Bilimsel düşüncede bilgi alanlarında işin ustası olma yetkinliğiyle, sorgulayıcı ve şüpheci bir yüzleşmenin devrede olduğundan söz edilmektedir. Bu yaklaşım içinde sanatçılar ve teorik çalışma yapanlar, duyuların ve aklın yeniden birleşmesine gelen süreci merakla izlemişlerdir. Felsefe ya da bilimde üretken düşünme, imgelerin şekillendirilmesiyle özdeşleştirildiğinde, akıl yürütmeden kuramlara ve imgelemenin duyusal biçimden çıkarılışına kadar geçen dönemlere takılıp kalmıştır. Bunun aşılabilmesi için, keşif ve icatlardaki belirleyici düşünsel faaliyetlere başvurmanın çözüm olacağı düşünülmüştür.

Görsel düşünmede üzerinde durulması gereken önemli konular arasında, gözün seçiciliği ve bir hedefe sabitlenmesi dikkat çekmektedir. Bu konulara ilişkin ayrıntılı açıklamalara ilerleyen anlatımlarda yer verilecektir. Bununla birlikte 'Görsel Algıda Zekâ' kavramı içinde tezin amaç ve hedefi olarak belirlenen temel unsurları; bağlamı çekip çıkarmak ve korumak, şeklin soyutlanması, kalıcılık ve değişim, ilişkilerin yapı içinde görülmesi, eşleşmeler, algının ayırım gözetmesi ve karşılaştırması, benzerlikleri görmek, algıların tamamlanması, içeriği görmek vb. gibi konulara da ayrıca değinilecektir. Bu konulara yaklaşıldığında, bir nesnenin imgesi değiştiğinde, gözlemcinin bu değişimin nesnenin kendisine mi yoksa bağlama mı ya da her ikisine de mi bağlı olduğunu bilmek zorunluluğu ortaya çıkacaktır, bu gözetilmediği durumda gözlemci ne nesneyi ne de çevresindekileri anlayacak durumda olması vurgulanmaktadır (Arnheim, 2021).

1.1. Görsel Düşünmenin Kökeni Üzerine

Görme duyusu temelinde görsel düşüncenin kavramsal köklerinin nereye kadar indiğine yönelik konuların ortaya konulması ve değerlendirilmesinde Arnheim, görsel algıyı bilmeye dayalı bir etkinlik olarak ele almıştır. 18. Yüzyıl felsefesi, algılamadan estetiğe değişim için, sanatlara olan yönelimin duyuların irdelenmesiyle kazanılmış olduğu vurgusunun belirleyiciliğini ön planda tutmuştur. Görsel düşünme için görme duyusuyla koşullanmış olarak zihnin gerçekten yaratıcı yönlerine odaklanma gerekliliği de ortaya çıkmıştır. Onun kökeninin araştırılmasına yönelik Antik Grek ve Orta Çağ'daki ontolojik ve epistemolojik eksende sorgulamasının yapılması açıklayıcı olacaktır. Burada ortaya çıkan en önemli konu 'tikeller-tümeller sorunu' olmuş ve buna odaklı olarak sürdürülen tartışma, Antik Grek çağında Platon ve Aristoteles düşüncelerinin belirleyiciliğinde Orta Çağ'da Realizm ve Nominalizm yaklaşımlarıyla boyut kazanarak görsel düşünmenin kökeni olarak ele alınmıştır (Örçen ve İsmet, 2024)

Antik Grek çağının Platon ve Aristoteles felsefelerine bakıldığında, özellikle tümellerin kavramsal oluşumuna ilişkin bir incelemeye gidilebilir. Buradaki sorun, insanın iç dünyasındaki soyut kavramlar ile dışındaki somut nesnelere arasındaki ilişkinin niteliği olmuştur. Bu çerçevede, soyut ve evrensel olan zihin kavramı ve tasarımlarla, zihnin dışındaki nesnel, somut ve tikel varlıkların gerçekliğinin sorgulaması yapılmıştır. Tümeller kavramının Orta Çağ'ın skolastik felsefesine olan katkısı yadsınamaz. Ortaya çıkan Nominalizm (Adcılık) sürecinde tümeller kavramının tikel nesnelere olan ilişkisine dair yapılan tartışmalarla konu aydınlığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Antik Grek felsefesinde Platon'un ideaları gündemde olmuştur. Platon'un idealar öğretisinde; birinci özellikler nesnelere (tikellere), ikinci özellikler ise formlara (tümellere) atfedilmiş ve tümeller bilgisinin idealara ait olduğu ileri sürülmüştür. Diğer yandan bu konulara ilişkin olarak Aristoteles ise, tümellerin varlığının özneliği düşüncesiyle onların nesnelere birlikte ele alınmasının doğru olacağından söz etmiştir. Bu iki anlayış dikkate alındığında; gerek zihinde gerekse dış dünyada tümellerin varlığını kabul etme durumu, dış dünya ile ilişkilendirilecek bir uygunluğu göstermektedir. Böylece dış dünyadaki objeler, zihinde keşfedilmiş evrensel formlara bürünmüştür. Aristoteles'in bu anlayışına karşı olarak Platon,

ideaların varlıklarından şüphe edilemeyeceğini, nesnelere ise aslında var olmayıp ve zihindekilerle aynı durumda olduklarından söz etmiştir. Bu yaklaşıma göre, tümeller sayesinde tikeller varlıklarını sürdürebilmektedir. Ayrıca Platon, tümellerin mantık, zaman ve metafizik açısından tikellerden daha önce var olduklarını öne sürerek, nesnelere bütününde bir gerçeklikten söz edilemeyeceğini, ancak ilişkiler bakımından bazı temel ortak noktaların ele alınabileceğini ifade etmiştir.

Platon'un diyaloglarında, gayet farklı ve tedirgin biçimde olsa da kendini dışı vuran belirsiz yan yana duran iki yaklaşımdan söz edilebilir. İlk olarak, nesnel varoluşun kararlı kendiliğine mantıksal bir yöntemle yaklaşım ifade edilmiştir. Bu yaklaşımda ortak özellik olarak 'doğrudan görmeye dayalı inanç' söz konusudur. İkinci yaklaşımın devreye girmesinde yeraltı mağarası konusunda açıklanan duruma atıf yapılmaktadır. Öngörülen senaryoda ilk olarak gelip geçen gölgeleri gören yüzleşmeye başlamaları (anımsama öğretisi) anlatılmaktadır. Aslında Platon'un sözünü ettiği 'deneyimden gelen bilme' ile anlatmak istediği şey, gözünü hakikate dikmek olmuştur. Bu durum, sadece zihnin görebildiği, elle tutulamayan, öze ruhun kılavuzluk ettiği yönüyle belirtilmektedir. Platon, duyuşal imgeleri en geniş genellemelerden elle tutulur tikellere doğru ilerleyen hiyerarşiyi tümüyle dışında bırakacak şekilde hareket etmiştir. Platon'un düşüncelerine yaklaşacak şekilde 'Menon' diyalogunda Sokrates, her türlü araştırma ve öğrenmenin anımsamadan başka bir şey olmadığına, ölümsüzlüğe ve defalarca doğmuş olması anlamında ruha gönderme yapmıştır (Platon, 2018). Sokrates, 'Phaidon' diyalogunda duyulara güvenme tehlikesine karşı uyarıda bulunarak, akıl gözünün yitirilmesinden söz eder. Bunu da bir algı biçimini korumak için diğer algı biçiminden vazgeçme olarak açıklamıştır (Platon, 2010). Platon'a karşı Aristoteles, duyuşal deneyimle ilgili tek tek örneklerin toplanmasıyla kazanılan tavır için tümevarım kavramını ortaya atmıştır. Hayvanların duyuşal deneyimleri 'sistemikleştirme gücü' ile donatılmış olması, kendi duyularıyla neler algılayabildikleri konusunda bunların bazı türlerde var oluşundan söz eder. Aristoteles'e göre sistemikleştirme yeni bir düzenin oluşması durumuna gelinceye kadar sürmekte, bu durumuyla ilerleyen tümevarım sayesinde soyutlama yaparak daha yüksek cinsler kavrayışına ulaşabilmektedir. Aristoteles, tözün tekil nesnelere başka bir yerde bulunmadığını kabul eden ilk düşünür olmuş, tekil varoluşların ötesinde hiçbir şeyin var olmadığına dair bilginin temelini atmıştır.

Ona göre, algılanabilir bir nesnenin ortaya çıkması için bir tümelin, ortamı ya da tözü etkilemesi gerekir, yoksa kendi içinde şekilsiz ve atıl olacaktır (Örçen ve İsmet, 2024: 35).

Tümeller tartışmasının bir gösterge olması durumuyla Platon'un tümelleri nesnelere önceliğinde araması, 'Realizm' adı verilen yeni bir kavramı doğurmuştur. Realizm, ontolojik ve epistemolojik olmak üzere iki şekilde tanımlanmıştır. Tümelleri ve genel kavramları kendisine konu edinen her şey, Platon'un 'Güzellik' ideasında olduğu gibi ontolojik realizmin kapsamı içinde ele alınmıştır. Epistemolojik realizmde, dış dünyadaki varoluşların gerçekliği kabulü vardır ve bu durum idealizm ile zıt kavramları içermektedir. Geline nokta tümellere döndüğünde; Aristoteles, Platon'dan ayrılarak tümellerin kendi başlarına varlıkları bulunmadığını, buna karşın tikellerin içinde yerleşik olduklarını söylemiş ve bütün gerçekliğin (ide-form, madde ve hareket vb.) bu varlıklardan oluştuğunu ifade etmiştir. Yine Platon'dan farklı olarak Aristoteles, gerçek denilen alanın belirsiz bir alan olmadığı ve nesnelere dünyasının da gölgelerden ibaret olmadığını vurgulamıştır (Topaloğlu, 2005: 55 aktaran Kahveci, 2021: 365). Bilginin olanaklı olma durumunu araştıran ve bunu oluş dünyasının dışında konumlandıran Aristoteles, nesnelere, madde ve formlardan oluşan tözlerin dış dünyadaki birlikteliğini savunmuştur. Aristoteles'in '*Birinci Analitikler*' kitabında ortaya koyduğu gibi tümeller nitelemesi bir bakıma 'Nominalizm' in ortaya çıkışına da temel oluşturmuştur (Kahveci, 2021: 365). Stoacılar, nesnelere belirleyiciliği görüşünde olup, onların kavramlar olarak anlam ifade eden söylenenlerden başka şey olmadığı konusunda birleşmişlerdir. Epikürcüler'de Stoacılar'a benzer biçimde nesnelere kavramlar olarak birer ses olduğu görüşünü savunmuşlardır (Topaloğlu, 2005: 55 aktaran Kahveci, 2021: 365).

Buraya kadar anlatılardan, tümellerin nesnelere gibi var olmadıkları odağına yaklaşarak, onların yer, zaman arayışıyla kendilerine erişilmesi bakımından belirsizliklerine gönderme yapılabilir. Bununla birlikte Platon felsefesinin geleceğe taşınmasında onun izleyicisi durumunda ve yeni Platoncu kimliğiyle gündeme gelen bir düşünür olarak Porphyrios'un (M.S 233-305) görüşleri arasında tümeller konusu önemli bir yer tutmuştur. Onun tümellere bakışı, Orta Çağ'a damgasını vuracak bir şekilde Antik Grek misyonu içinde ortaya koyduğu eserlerde geliştirdiği düşüncelerle yönlendirici olmuştur. Aristoteles'in '*Kategoriler Öğretisine Giriş*' ile Porphyrios'un

'Isagoge' adlı eserlerinde gelecek çağlara ışık tutacak zihin - bilgi ilişkisi kapsamında ortaya konulanlar oldukça önemlidir. Antik Grek çağındaki başlangıcıyla birlikte akılları kurcalayan bir soru yalın bir şekilde dile getirilmiştir. Söz konusu olan 'Tümeller gerçek midir değil midir?' sorusuyla bu noktada bir yanıtın aranması, geleceğe yönelik olarak düşüncenin ve bilimin de gelişimini belirleyecek nitelikte olmuştur. Porphyrios, Aristoteles'in '*Kategoriler*' adlı eserinde yaptığı incelemelerle yönlendirici temel terimler ve aralarındaki ilişkiler bütününde; örneğin; cins, tür, özellik, ilinek, ayırım gibi tümeller tartışmasının terminolojisi üzerinde durmuştur (Altunya ve Yeşil, 2016: 94-95).

Diğer yandan bir başka düşünür Boethius (M.S 447-524), sözü edilen Aristoteles ve Porphyrios'un ortaya koymuş olduğu görüşlere dayanarak tümeller tartışmasına katılmıştır. O, Porphyrios'un belirlediği sorulara, tümellerin fizik nesnelere ortak olması ancak deneyimlerle akıl süzgecinden geçerek soyutlanması sonucunda verilecek bir yanıtın bulunmasının doğru olacağından söz etmiştir. Orta Çağ'daki tümellerin niteliği üzerine söylenenlerin bir bakıma Hristiyanlık dini ideolojisine yön veren Yeni Platonculuk'un önemli aktörlerinden olan Plotinos'un izlediği yolda tümel olanın bilgisinin asıl olduğu düşüncesinin yerleşmiş olması dikkat çekicidir. Çağın önemli düşünürlerinden olan Augustinus (M.S 354-430) düşüncesinde ön plandaki en önemli figür olarak Tanrı'nın anlaşılmasıyla ve onun gerçekliğinin tartışılmaz olmasıyla, Hristiyan felsefesinde tümel varlığın anlamı kesinlikle Tanrı ile örtüşmüştür (Kahveci, 2021: 367).

Orta Çağ felsefesinde tümeller tartışmasında üç farklı yaklaşımdan söz etmek olanaklıdır (Gökberk, 1993: 163). Bunlardan ilki olan 'Katı Kavram Realizmi' nin Orta Çağ'da başlıca temsilcileri Saint Augustinus ve Aziz Anselmus (M.S 1033-1109) tur. Platon felsefesiyle temellenmiş olan bu yaklaşım, tümellerin tikelden ve insan zihninden bağımsız olarak bir gerçekliğinin olduğunu savunmuştur. İkinci yaklaşım olan 'İlimli Kavram Realizmi', Orta Çağ'daki başlıca temsilcileri Petrus Abelardus (1079-1142), Albertus Magnus (1193-1280), Aziz Thomas Aquinas'ın (1225-1274) savunduğu, Aristoteles felsefesinin tümellerin gerçek olmasına rağmen tikellerden ayrı bir varoluşa sahip olmaması düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Üçüncü yaklaşım olan Nominalizm (Adcılık); realizmin tam karşıtı olarak tümellerin ne gerçeklikte ne de zihinde bir gerçekliğe ve varoluşa sahip olmadıkları düşüncesini savunmuştur ve Orta

Çağ'daki başlıca temsilcileri Roscelinus (1050-1125) ve Ockhamlı William (1285-1347) dır (Kahveci, 2021: 368).

14. Yüzyıla gelindiğinde Nominalizm akımın yükseldiği dönemde ortaya çıkan düşünür Ockhamlı William'la birlikte Platoncu düşünceden arınarak Aristoteles mantığını düşünce sistematığında yerleştirmeyi amaçlayan bir görüş dinamiği oluşturulmaya çalışılmıştır.

Yeni Çağ'a aktarılacağı yönüyle vurgusunu yapmak gerekirse, Orta Çağ'ın Nominalizm'ine göre tümel kavramların sadece zihinsel bir tasarım olup gerçekliğinin olmaması, asıl ve tek var olanın da tekiler olması; bu anlatıları bütünler biçimde cins, tür ve nesnelere ne olduğunu ortaya koyan formlar özelliğinde ama kendileri birer öz veya varlık olmadıkları düşüncesi oluşmuştur (Cevizci, 2001: 321-324).

İşin gerçeği olarak Ockhamlı William, önemli bir konuya açıklık getirmiştir. O, "*Varlıklar gereksiz yere çoğaltılmamalıdır*" düşüncesiyle tümelerin varlığını felsefesindeki o meşhur usturasıyla kesip atmıştır. Ockham'ın usturası bilim tarihinde önemli bir yere sahiptir, '*Eğer iki hipotez yarışıyor en basit olan tercih edilmelidir*' önermesiyle bilimin temel ilkelerinden biri olan 'basitlik' ilkesini ortaya koymuştur. Daha sonra Albertus Magnus, tümeler sorununda gelinen noktada, üç temel kategoriye önererek bir sınıflandırmaya gitmiştir; 'nesneden önce (skolastiğin ilk dönemi)', 'nesnenin içinde (skolastiğin yükseliş dönemi)' ve 'nesneden sonra (skolastiğin son dönemi)' olarak bir bakıma skolastik felsefenin gelişmesine atıf yapılan üç durumdan söz etmiştir. Bu durumlardan ilki Platoncu, ikincisi Aristotelesçi ve üçüncüsü de Nominalist tümel anlayışıyla örtüşür niteliktedir (Gökberk, 1993: 63).

Diğer yandan Skolastikler, 11. ve 12. yüzyılda ortaya çıkan tümeler tartışmasını felsefede yeniden doğuşun ilk belirtisi olarak değerlendirmiştir. Bu yaklaşım ile felsefi sorgulamalarda hem din hem din dışı ortamların çok önem verdiği Aristoteles mantığı belirleyici olmuştur. Bu yüzyıllarda, sermayeciliğin feodallikten ve yeni felsefi kavrayışın da skolastik felsefeden doğmaya başladığını söylemek olanaklıdır. Denilebilir ki, Rönesans ve Bilimsel Devrim ile Yeni Çağ'a aktarılan bilimsel Nominalizm sayesinde, bilgi arayışında güvenilir bir bilginin aracı olarak gözlem ve deneyle tek tek nesnelere (tikelleri) inceleme gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu durum, Doğa bilimlerinin doğuşunu hızlandırmıştır. Ockhamlı William'la birlikte

Nominalizm, Rönesans ve Reform zamanına kadar etkisini sürdürmüş ve kilisenin dünyayla ilgili bağlarını koparmış, bir anlamda skolastik düşüncenin sonunu hazırlamıştır (Topaloğlu, 2005: 61-62 aktaran Kahveci, 2021: 372).

Tarihsel süreci içinde aktarıldığı üzere Antik Grek'ten Orta Çağ'a gelinen geniş perspektifte ontolojik ve epistemolojik bağlamda ele alınan ve temel oluşturan 'tümeller tartışması' ile Nominalizm sayesinde bilgi arayışında güvenilir bir bilginin aracı olarak gözlem ve deneyle tek tek nesnelere (tikelleri) inceleme gerekliliğinin ortaya konulması, görsel düşünmenin ilk sorgulamalarına zemin oluşturmuştur. Bu varılan durum çerçevesinde, görme duyusunun doğadaki nesnelere olan ilişkisinde oynadığı önemli rol, insanın düşünen bir varlık olarak algılarıyla doğadan çıkarsadıklarını yaşantı dünyasında kullanımıyla anlamlandırıldığı imgelere dönüştürmesi ve onları tümeller deposu içinde yani zihinde anlamlandırarak düşünme zenginliğini oluşturması, insani seremoni bakımından oldukça önemlidir. İlk insanın yeryüzünde var olduğunu kanıtlaması, milyonlarca yıllık bir serüven sonunda gerçekleşmiştir. Yine ilk insanın her şeyin başlangıcını görmesi ve içgüdülerinin şekillenmesi, paleoantropologların onların kalıtlarını incelemeleri sonucunda yaptıkları yorumları sayesinde öğrenilmiştir. Fazla ayrıntıya girmeden, insanın insan olabilmesi için geçirdiği dönemlerle ilkel toplum yapısından tarım devrimine ve geçirdiği uygarlıklar manzumesine, değişim ve dönüşüm zincirine tutunarak düşünebilen bir varlığa ulaşmasındaki "ne, ne zaman, nerede ve nasıl" öğrenmek için Eski Çağ'ın Antik Grek dönemine odaklanılmıştır. Batının, fiziksel ile zihinsel olan arasındaki farkı ortaya koyan ayırmadan yararlanması, algılanan dünyanın gerçekte var olanla farklılığının olması, insan için önemli bir dönüm noktasını oluşturmuştur (Örçen ve İsmet, 2024: 37).

Sözü edilen Platon'un idealizmini modern düşünceye sokma çabalarını Arnheim, bilme isteğindeki insanı anlamayı engeller bir duruma getireceğinden söz etmiştir. Bunun yanında, Aristoteles'in tümevarım yöntemiyle soyutlama yapabilmeye olanak sağlaması, kapsam bakımından daha geniş kavramlara ulaşılmasını sağlamıştır. Aristoteles, bir nesnenin gerçekliğini hakiki ve kalıcı doğasının olmasına bağlamıştır. Algılama ile akıl yürütme karşıtlığını kavramış olan Grek filozofları öğretilerinin Batı düşüncesinde yer alması ve uygulanması konusunun yeterli bir şekilde benimsendiğini söylemek olanaklı gözükmektedir. Duyusal akıl ve akıl yürütme, birbirine gereksinimi

olan, ama ilke bakımından birbirinden farklı olarak kurulmuştur. Daha önce yeryüzündeki hayatın ötesine yerleştirilmiş olan düzen ve hakikat âlemi, şimdi ise iç dünya coğrafyasındaki duyular âleminin ötesine yerleştirilmiş durumdadır (Arnheim, 2021: 26-27).

Sonuç olarak denilebilir ki, Antik Grek'ten Orta Çağ'a ayrıntıyla üzerinde durulan 'Görsel Düşünme Alfabetesi' olarak nitelendirilebilecek tümeller tartışması, Orta Çağ'da yaşadığı çalkantılı bir dönem sonrasında Yeni Çağ'da durulmaya yüz tutmuş ve Modern Çağ'da anlam kazanması sürecine değin farklı kuramlarla şekillenmesinin yarattığı ortamların açıklanmasına önemli katkı sağlamıştır.

1.2. Algı, İmge, Simg

Görsel düşünme ile ilgili bazı kavramlar arasında yer alan 'Algı', 'İmge' ve 'Simg' den özellikle söz etmek gerekir. Geniş sayılabilecek tanımsal anlatımlarla bu kavramlara değinilerek yeri geldiğinde de metin içinde ayrıntılandırılacaktır.

1.2.1. Algı

Görmek edimi, kişinin yaşantı dünyasında birçok psikolojik halinde sürdürdüğü gerçeklikle umduklarıyla olabildiğine karşılaşmasına olanak sağlamıştır. Bu olanları yargılamak, karara varmak ve örtüştürmek hep yapılagelmiştir.

Görmenin bakmakla ilgili olduğu yanıyla, çizilen sınırlar içinde yaşamın ve kurulan düşlerin çerçevesinde düşüncelerin ve inanılanların görülen nesnelere üzerinde etkisi olduğu düşünülebilir. İzlenilen sırada, öncelikle bakılan şeylerin görülmesi, nesnelere ilişkilendirilmesi ve sonuçta anlamlandırılması süreçlerinden söz edilmektedir. Bu işleyiş içinde, gözler ve beyin bir şekilde uyum içinde görevlerini sürdürmektedir. Böylece, görme biçimlerinde kişisel edimlerin belirleyici olduğu söylenebilir (Gök, 2016: 103-104).

Algı üzerine düşünceler kapsamında, özellikle ön planda olan psikolojide algı sisteminin yapısı, oluşumu, fiziksel uyarının algıdaki rolü, algısal süreçten sonra ortaya çıkan bilginin niteliği ve özellikleri bakımından farklı görüşler ve kuramlar ortaya konulmuştur. Bu kuram ve yaklaşımların bağlamında algı için düşünceler, tarihsel süreç içinde (tarih ve düşünürleriyle birlikte) ele alınırsa; algının, Antik Grek'te (MÖ.470 ler) nesnenin varlığının gözdeki kopyası olması, 'Yapısalcı' görüşle

(1690) (Locke, Berkeley, Hume) algının duyusal verilere dayandırılması, ‘Gestalt’ psikolojisinde (1923) (Werheimer, Koffka, Köhler) algının insanın belleğinde oluşmuş zihinsel şemalar yardımıyla gerçekleşmesi, ‘Ekolojik’ yaklaşımla (1950) (J. James Gibson) algının aktif ve dinamik bir süreç bağlamında çevresel ışık tayflarıyla bilgi toplama olgusu olduğu, ‘Yapılandırıcılık’ yaklaşımında (1856) (Herman von Helmholtz, Richard Gregory, Ittelson) algının geçmiş deneyim ve zihindeki izleriyle yapılandırıcı bir olgu olduğu, ‘Bilişimsel’ teorilerde (1957) (David Marr) algının farklı birimlerdeki işlemler olarak bir bilgisayar modeli olarak düşünülmüş olması; ‘Nöropsikolojik’ yaklaşımla (1829) (Müller, Adrian, Hubbel and Wiesel) algının nöropsikolojik etkinliklere dayanan beyin ve zihnin ortak işlemi olması anlamında belirlemelere yer verilmiştir (Kayapa, 2010: 6-7).

Yukarıda izlendiği üzere, algının kayıtlı şemalarla yapılandırıcı bir olgu olması yanı sıra, duyular vasıtasıyla bir uyarıcı ya da nesnenin ne olduğu hakkında anlamlandırmaya yönelik işlem olduğu söylenebilir. Aslında bunu, bilişsel bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Algı ile edinilen bilginin aktif bir süreç içinde enine boyuna işlenmesi gerekmektedir. Duyular denildiğinde, beş duyunun devrede olmasına karşın, konu gereği görme duygusunu temel alıp görsel algıdan söz edilecektir. Görsel algıyı, ışık aktarımlarının gözlerimize ulaşmasıyla bir tayf ediminde renklerin, elektromanyetik dalgaların ya da diğer fiziksel gerçeklerin ilk haliyle olduğu gibi görülüp birbirini izleyen süreklilikle değişmesi olarak açıklamak olanaklıdır.

Algının gerçekleşmesi için; algılamak edimi içinde oldukça zengin bilgi dağarcığından bir şekilde süzerek, dikkatle görerek, deneyimler ve gereksinimler sonucunda bir seçimin yapılması gereklidir. Algılanacak olanın seçiminden sonra, anlamlandırma yapılabilmesi için görülenlerin toplanması ile genel bir kaniya varılabilmektedir. Denilebilir ki algı edimi geneldir, uyarıcı özelliklerine göre ayrı ayrı sınıflandırılmaz. Algıda rasgelelik yoktur ve belli ölçütlere dayanmaktadır. Algı süreci, seçme ve düzenleme sonrasında görülenlerin anlam kazanmasıyla tamamlanmaktadır. Fiziksel nesnelere doğrudan algılanması, nesnelere değişik gözlemcilerle görünüş biçimlerinin ışığa bağlı oluşu, gözlemcinin konumu ya da sinir sisteminin durumu gibi farklı koşullardaki aynı gözlemciye değişik görünmeleri, bunların dışsal etmenlere nedensel olarak bağlı oluşundan kaynaklanmaktadır. Algıda kişinin kendine özgü deneyimlerine göre bir değişimden söz edilebileceği, diğer yandan da dıştaki nesnel

dünyanın kişisel yorumlarından oluştuğu söylenebilir. İzlenen çevrenin görsel algısının anlamlı bütünler haline gelmesi; değişmezlik, düzenleme, derinlik ve yanılsamalar gibi özelliklerle sınınanarak gerçekleşmektedir. Algı yanılsamalarının nedeni, duyumların zihindeki yanlış yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Bu yorumlamalarda nesnelere fiziki varlıkları ile kişinin psikolojisi arasında ilişkilendirme belirleyici olmaktadır. Görme biçimlerine bağlı olarak daha sonra, imgenin algılanış ve değerlendirilmesi anlam kazanmaktadır.

1.2.1.1. *Algının Fenomenolojisi*

Öncelikle 'Fenomenoloji' nin ne olduğuna değinmek yerinde olacaktır. Fenomenolojide genel felsefede olduğu gibi nesnenin özne tarafından algılandığı yönüyle görülmesiyle, nesnelere tekçe olarak ele alınması bakımından yasalara bağlı olmadan varlıkları rastlantısal olarak ortaya çıkan şeyler üzerinde durulmaktadır. Burada kullanılan araştırma konusu özlerdir, ancak bu özü görenin bilinç olduğunu söylemek gerekir. Daha belirgin deyişle fenomenoloji, algının ya da bilincin özünün betimlenmesini kendi konusu yapmıştır. Pozitif bilimin bakış açısının karşısında fenomenoloji, şeyleri duyular ve algılarla betimleyip birinci tekile getirerek pozitif bilimden ayırmış, ancak bunu kişiselleştirmemiştir.

Fenomenoloji bir akım ve bir yöntem olarak ele alındığında, Merleau-Ponty bu akımın içerisinde bedene ve algıya yönelmiştir. Algı fenomenolojisiyle özlere inceleleyen Merleau-Ponty, öze yönelmeyi amaç değil yalnızca bir araç olarak düşünmüş ve insanın dünyayla olan ilişkisinde özlere yönelmenin öneminden söz etmiştir. Böylelikle Ponty, Husserl'in 'şeylerin kendisine dönme' eyleminde fenomenolojide bir şeyi ya da bir canlıyı herhangi bir durumuyla değil, bütünü içinde algılarını algı, yargılarını yargı ve duygularını da duygu olarak ele almıştır (Öktem, 2005). Bu durum, matematiğin sayılardan, geometrinin şekillerden söz etmesine benzer özelliktedir. Merleau-Ponty, özne ve nesne ayrımının algıda ortaya çıkışını '*Algının Fenomenolojisi*' eserinde 'algının kendisine dönme' olarak açıklamıştır. Husserl'deki betimlemenin, Merleau-Ponty fenomenolojisinde de var olduğundan söz edilmiştir. Merleau-Ponty, her türlü betimleyici psikolojinin de fenomenoloji olarak adlandırılabilirliğini söylemiştir. Ona göre fenomenoloji yönteminin kaynağı Gestalt psikolojisidir. Bu bakımdan Merleau-Ponty'nin algıyı merkeze odaklayarak geliştirdiği fenomenolojisini anlayabilmek için Gestalt psikolojisine bakmak

gerekmektedir (Şahin, 2020: 31-33). Gestalt psikolojisinde olayların bütünlüğünden kalkarak, parçaların toplamından daha çok algılandığı bir bütün üzerinde çalışılmıştır. Buna göre Husserl, dokunma duyusunu eylemle ilişkisi bakımından düşünürken, Merleau-Ponty gestaltçı bir yaklaşımla şekil ile zemin ayrımı üzerinden hareket etmiştir. Geleneksel psikoloji ve Gestalt psikolojisi arasındaki fark gözetildiğinde, geçmişteki deneyimlerde yaşanan anılar ve onların ne oldukları geleneksellik açısından geçerlidir. Gestalt psikolojisinde nesnenin algı içindeki özel yapısı nedeniyle belirgin olduğundan söz edilmektedir (Merleau-Ponty, 2017: 26). Merleau-Ponty'ye göre Gestalt, öğelerin daha geniş bütünlere eklenerek bağlı hale getirildiği duyuşal alana ait kendinden bir düzenlemedir. Algı denilen şey, nitelikli parçalardan oluşan bir bütünlük değil, birbirinden ayrı nesnel bütünlüğün algısıdır. Bu yaklaşımla bir nesnenin anlamı, geçmişin bilgisiyle kazanılandan daha çok, algı içerisinde kazandığı bir zemindeki yapısıyla belirginleşmektedir. Daha doğru bir deyişle, parçalar bütünden önce var olmayıp niteliklerini bütünlüğün yapısından almaktadır (San, 2017: 67-68).

Algıyı, duyularımızın bir bileşkesi gibi kabul eden son anlayışa uygun düşecek şekilde görülenleri 'görsel algı' ile sınırlamak konusunda, önce algının yatkınlıklarına sonra sınırlılıklarına, en son da sapma ya da yanılıklarına bakmak doğru olacaktır. Duyular arasında bir bilgi aktarımında 'görsel-işitsel' öğretim yolunun etkili olduğu kabul edilmiştir. Bu gereklilik, algılamamanın daha etkili oluşunu getirecektir. Örneğin; 'Kadife sesli şarkıcı Nat King Cole' betimlemesinde görsel ve dokunsal bir nesne olan 'kadife' desteğinin yapılması, yine Gombrich kaynaklı 'soğuk renkler' ve 'tatlı ezgiler' betimlemesi, görme engeli olan bireylerin gürültü diye kabul edilen cisimlerden gelen yankıları değerlendirerek yollarını bulmasının yanısıra Braille Alfabeti'ni kullanarak metinden aynı anlamı çıkarmalarından söz edilebilir. Bu yaklaşım, farklı duyularla aynı algıya varılabileceği ve bunun da 'geçişlilik' olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, 'gözün gördükleri neredeyse her seferinde dokunma duyusu diline çevrilmiştir' vurgusu, algıdaki geçişlilik olarak ele alınmıştır. Tek bakışta varlığı algılanabilecek cisim sayısının sınırlı oluşuna, sınırlılık denilebileceğiyle birlikte, kapasite sorunu olarak da bakılabilmesi düşündürücü olmaktadır (Aktan, 2012: 23).

Kişisel ve bağlamdan kaynaklanan faktörlerin de algıyı etkilemiş olması yönüyle, olasılıkla zihinsel yatkınlık üzerinde durulması da gereklidir. Algının

seçicilik özelliği, algılamada dikkat çeken bir özelliktir. Örneğin; bir birleşimde birçok kara nokta içinde yer alan kırmızının öne çıkmasından, ABD patentli bir gönderme olarak beyazlar arasındaki bir zencinin kalabalıkta dikkat çekecek olmasından söz edilebilir. Algıda seçicilik konusunda, kişisel faktörler arasında yer alan ‘sistemli kategorileştirme’ denilen, kültürden ve eğitimden gelen bir seçicilik de vardır. Ayrıca, koşulları ne kadar benzer de olsa, iki kişinin somut bir cisim algılamasında bile birebir aynılık yoktur, yani iki zihin birbirinin tümüyle aynı olmadığından bunu anlamlandırmak olanaklıdır. Bu durumda, algılarken seçicilik ve sistemli kategorilere ayırmaya yatkınlığın, insanların ortak bir yanı olarak kabul edilmesinden söz edilebilir. Özellikle karmaşık fiziksel ve sosyal ortamlarda, zihnin soyutlayarak ve ilişkilendirerek de algılamaya çalıştığı düşünülmektedir. Görsel malzemeye dayalı zekâ testlerindeki problemler gibi; söz gelimi düz bakıldığında bir insan surati, tersine çevrildiğinde bir ağacın var olduğu algısından söz edilebilir (Aktan, 2012: 24-25).

1.2.2. İmge

‘İmge’ ye sözcük anlamıyla yaklaşırsa Türk Dil Kurumu'na göre; 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey (düş, hülya), 2. Duyu organlarının, dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri (imaj), 3. Duyularla alınan ve bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne (hayal, imaj ve olaylar) olarak tanımlanmıştır. * ‘İmge, duyular tarafından nesne ya da uyarıcıdan aktarılan bir şekilde tasarımılanan şeydir’ tümcesiyle daha bütünleyici bir tanıma ulaşılabilir. Bir deyişle de dış maddi dünyadan yine maddi olan duyular tarafından algılanan bu imgelere ‘duyusal algı’ da denilmektedir. İmgeler, zihinde öznel bilinç tarafından bilgi veya kavrama dönüştürülene kadar algı ile örtüşerek nesnel olma özelliklerini korumaktadırlar. Dış maddi dünyanın varlık biçimleri ve olguları, insan zihni tarafından kendi öznel bilinci ve sezgileri ile yaratılmamış ve çıkarılmamıştır. Örneğin, nesnel doğada karşılığı olmayan halk arasında söylencelerde bir varlığı büründürülmüş ‘öcü’ nün resminin çizilmesi istense, büyük olasılıkla çirkin, görünüşü acayip bir

* <https://sozluk.gov.tr/>

yaratık şekli ortaya çıkacaktır. Gerçekte böyle bir varlık olmadığı için tanımlanmış ortak özellikleri olmayan bir şekil ile karşılaşmış olunacaktır (Şenel, 2024:106).

İmgeler sayesinde düşünebilmenin, duyumsamanın, görmenin ve bilişin görselleşmesine erişilebilir. İmge, duyu organlarından alınarak düşünceye doğru yönlendirilmektedir. İmgeye, soyut olmasıyla bir kavram, anlam ve içerik vurgusu da yapılabilir. İmgeye, duyu organları ile algılanmış ve duyumsanmış varlığın veya deneyimin zihindeki görüntüsü ya da düşünsel temsili olarak bakılabilir. İmgenin algılanışı ve değerlendirilmesi, görme biçimine bağlı olarak sunumuyla kullanımlarında dilsel olmaktan daha geniş bir anlatıma olanak vermektedir. Belirgin ve yoruma açık olmamasıyla imge, ilişkilendiği nesnenin varlığı ile kendisi arasında olduğu bir alanda düşünülebilir. İmgenin bu alan içindeki düşünselliği varsayılmazsa, ilişkilendiği varlığın tanımlanmasında güçlükler yaşanacaktır. İmge bu yapıyla, sanatsal üretim için oldukça önemlidir. Böylelikle imge; algı ve düşüncenin ilişkilendirildiği bir potada anlamlandırmaya zemin hazırlamıştır (Küçüköner, 2005: 76-78).

İmgeler, insanın üretiminin sonucu olarak bir amaca temsil etmek için oluşturulmuştur. İmgeleri anlamlarına göre, zihne ve algıya dayalı olarak ayırmak olanaklıdır. Bellek ya da düş yoluyla geçmiş görsel etkinliklerden gelen imgeler zihinle ilişkili olanlardır. Görsel etkiyle oluşturulmuş olanlar ise algısal imgeler olarak nitelendirilirler. Algısal imgelerin ortaya konulmasında ilk mağara resimlerden günümüze kadar gelen algısal imgeler; resim, fotoğraf, sinema, televizyon, dijital ve internet görselleri olarak örneklenebilir. İmgelerin tasarım ve görsel sanatlarla ilgili oldukça önemli yeri vardır. İmgenin yeniden yaratılmış ve yeniden üretilmiş görünümü de vardır. İmgeler ilk ortaya çıktıkları andan başlayarak farklı görüşlerle birlikte yeniden anlam kazanırlar ve değişime uğrayarak yapılanırlar. Bir imgenin algılanışında ve değerlendirilişinde görme biçimleri oldukça önemli rol oynamaktadır. Diğer bir deyişle, temelde imgeler aynı kalmakla birlikte değişen şey görme biçimi olmaktadır. İmgede belirleyici tavır edimi içinde özelliklerinin ortaya çıkması, yaratıcılığı gün yüzüne çıkarma da oldukça etkin rol oynamaktadır. Bu bağlamda imgeye verilmiş olan değer, gerçekliğin zihinsel olarak yeniden kurulmuş olması

yönüyle bir yeni olgudur. Bu bakımdan imge için nesnel olmanın öznel bir tasarımı olduğu da söylenebilir. İmge zihinde korunabilmektedir, ondan uzaklaşırsa kaybolmaya yüz tutar. İmgeye görüntü denilmesi, zihnimizde canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsü olarak ele alınmasındandır. İmge, bir sürecin sonucu olduğu için insan belleğinde kalıcı bir nitelik kazanmış ve diğer belleklere aktarılmış ve aynı olaylar zamanla başka kuşaklar tarafından benzer imgelerin oluşumuna neden olmuştur.

Antik Grek'ten bugüne imgeler üzerine yapılan sorgulamalar; onların kökeni, niteliği, varlıksallığı konusunda farklı sorulara özellikle felsefe bakışlı cevaplar üretilmesine olanak sağlamıştır. Antik Grek'te Platon'un 'gerçekliğin yansımından başka bir şey değildir' dediği imge; Epiküros ve Demokritos'ta 'maddesel yani nesneden kaynaklanan bir benzer şey' durumuyla nesnenin biçimini ve özgün karakterini koruyarak zihinde oluşan görüntüsü, Lucretius'un işaret ettiği gibi 'şeylerin ince yüzeyi ya da derisi' gibi düşünülmesi ve neo-Platonik gelenekle beraber bir 'ikon', 'zihin-ime' veya 'maske' ya da aydınlanma sonrası daha çok bir 'sembol' olarak nitelendirilmiştir (Şiray, 2019: 550).

Descartes imgeyi, dışsal cisimler tarafından meydana getirilmiş, duyular ve sınırlar aracılığıyla beyin içinde izler bırakan görüntü olarak ele almıştır. 17. Yüzyıl büyük metafizikçilerinden Leibniz, bu kavramı duyular temelinde anlarla ifade eden ilk filozof olmuştur. Hume, insanın bilme yetisini imgeye fikirlerin bütününe indirgemek isteyerek yaklaşmış, ona göre duyulan izlenimin yalnızca bir kopyası olarak nitelendirmiştir. Sartre, incelemeleri sonucunda Descartes, Leibniz ve Hume'un imge anlayışlarının aynı olduğunu, ancak imgenin düşünce ile ilişkisi konusunda ayrıldıklarını ifade etmiştir. 19. Yüzyıla kadar yansıma kuramı içinde değerlendirilen imge, bu yüzyılda maddesel olmaktan çıkarak anlara indekslenerek yaşamın bir parçası olmuştur. Günümüzde herhangi bir yüzey üzerinden yansıyan imgeler, artık gerçeğinden daha canlı, daha parlak ve daha ideal bir dünyayı temsil etmektedir. 19. Yüzyılda felsefecilerin çoğunluğu, imge için bir kopya, değiştirilemeyen, hareketsiz bir resim tanımını da yapmışlardır. 1903'ten beri yapılan deneylerle zihinsel imgelerin ne denli değişmeye yatkın olduğu gösterilmiş olmakla birlikte, somut olanların bile içinde belirsizlikleri barındırdıklarından söz edilmektedir. Tekrar vurgulamak gerekirse; değişen zaman, yaşam biçimi ve algılama, zihinsel imgelerde değişime

uğramıştır. İmgeler, kalıcı ve değişmez bir işlevselliği barındırmaz ve sürekli olarak, 'şimdiden' aktarımlara açık bir biçimde işlevlerini güncelleştirirler (Işıldak, 2008: 66).

İmge sözcüğü, gözlem ve soyutlamadan kökenlenmekle birlikte, onun en önemli özelliği arasında yaratıcılığa dayalı yorumunu yansıttığı bir iletim formu olmasıdır. Bu arada 'imaj' denilen olgu ile imgenin karıştırılmaması durumuyla imaja yorumsallığın gözetildiği kopyalama işlevine dayalı bir ileti formu özelliğinde bakılmaktadır. Aslında, imgelerin kazandığı anlamda gerçeklik içermesi, temsil etmeyle ya da kopyalarının ötesinde insanların kendilerini görselleştirmesiyle birlikte vardığı sonuçları aktarmalarına olanak sağlamıştır. İmgelere anlam verme ve irdelenmesinde öncelikle görselleri iyi değerlendirmek gerekmektedir. Bu konumda, görsel imgelerin ortaya çıktıkları zaman içindeki durumlarına ekonomik ve kültürel bakış açılarıyla yaklaşmak doğru olacaktır. Görsel algılama, ilişkili kurulacak şeylere yönelindiğinde alınacak bilgi çerçevesinde imgeyi görme edimiyle başlayarak sonrasında zihinsel ve kültürel edimlerle sağlanabilmektedir. İmgenin zihindeki tanınma serüveninde beyin devreye girerek daha önce enformasyonla biriktirilenleri karşılaştırarak anlamlandırmaya çalışarak görseli okuyabilmektedir (Fındıkçı, 2021: 451-452).

Günümüz teknolojisi içinde imgelerle etkileşim alanları, kitle iletişim araçları sayesinde daha fazla insana ulaşabilen imajlara dönüşerek fiziksel mekânların dışında sanal mekânlara kaymıştır. İmajı, kavramsal özelliğiyle enformasyon temelli bir kitle iletişim aracı olarak düşünmek te olanaklıdır. İmge bir gerçeklik ifadesi olarak fotoğraf ya da resimle örtüştüğü gibi, fiziksel olarak bir imaj biçiminde, edebiyat ve müzik alanında da karşımıza bir düş olarak çıkabilmektedir. Ona, ortaklaşa bir anlam yükleyerek ya da bireye özgü olarak anlamlandırılabilir ve bundan sonra değinilecek 'simge' nin kaynağı olan nesnenin zihindeki resmidir denilmesi doğru olacaktır.

John Berger'in yaklaşımıyla, her imge içinde bir görme biçiminin var olduğu, bunu yeniden yaratılmış aynı zamanda yeniden üretilmiş olan bir görüntü olarak ele almak olanaklı gözükmektedir. Örneğin; bir resim olarak pipo çizen Magritte'in bu çizimin hemen altına '*bu bir pipo değildir*' yazması, doğru bir anlam içermektedir. Şüphesiz ki bu resim bir pipo olmayıp, piponun bir görüntüsünden ibarettir. Nesnelere

kaplı bir dünyada yaşayıp onlarla ilişkilerin kurulmasının yanı sıra yine nesnelere olmadığında imgelere gereksinim duyarak yerlerinin onlarla doldurulmaya çalışılması kabullenilmiş bir gerçek olarak bireyi kuşatmış durumdadır (Gök, 2016: 108-109).

İmge kavramının felsefede ve özellikle de sanat felsefesinde kullanılan anlamlarına değinildiğinde; etimolojik olarak suret, hayalet ya da gerçeğe yakın benzerlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan imgenin anlamsal kullanımı için, bilincin bir betimlemesi yani zihnin psikolojik bir verisidir denilebilir. Edmund Husserl, algılama sayesinde şeylerin bilince sunulmasından söz etmektedir ve aynı zamanda imgeyi salt zihinsel bir görüntü olarak ele almaktadır Akılsal ve bilinçli bir eylem olarak zihinsel imge, düşüncenin bilinçte anlam bulduğu ve kendini tanıdığı biçimiyle tanımlanabilir. İmge nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkmaktadır. İmge gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir. Bergson'a göre imge, basitçe duyularla algılanan her şeydir. Bu yönüyle imge, bir aracılık görevi yapmaktadır ve algılanan duyularla sınıranan her şey iletici durumda olmaktadır. Bu yanı sıra da imge, iletişimde etki ve tepkiyi gözetmektedir. Bergson'un tanımını dikkate alarak Gilles Deleuze, sinema üzerinden okuyarak imgeyi hareket ve zaman ile ilişkilendirmiştir (Kaptan, 2022: 154-155).

İmge ile yaratma kavramları arasında örtüştürülerek ortaya konulan 'İmgelem' kavramı üzerinde de durmak gerekir. Bu kavram, imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi kapsamında bilinçle özdeşleştirilmektedir. 'Yaratıcı imgelem' olarak ta bu kavrama, imgeler arasında başkalarının göremediği ilişkileri görmek ya da ilişkileri başkalarından farklı olarak görmek durumuyla yaklaşılabılır. 'Yaratma' için düşünme ve bilme etkinliği, 'Yaratıcılık' için kişilerde veya bazen gruplarda, özgünlüğüyle, geçerlilik ve yararlılığıyla seçkinleşen yeni bir şeyi varlığa getirme yeteneğinden söz edilmektedir (Cevizli, 2002). Yaratıcılık, yaşam boyu kazanılan birikimlerin sonucu olan 'Yaratıcı imgelem' ile yeni ve özgün bir şekil kazanması sürecini belirtmektedir. Bireyde özgür bilinç örgütlenmesi, planlı ve sabırlı eğitimle olanaklıdır. Soru soran, tartışan, araştıran, bilginin tadına varan bireyler yaratıcı tavrın süreçlerini yaşayabilirler (Işıldak, 2008).

1.2.3. Simge

Simge kavramından zihnin dış maddi dünyadan aldığı nesnel algı olan imgeyi bilgiye yani zihinsel algıya dönüştürülmesi anlaşılır ve bilinç tarafından oluşturulur. Benzer deyişle, imgeler nesnel gerçekliğin insan zihninde yansması, simgeler de yansıyan bu imgeler dolayısıyla zihinde oluşan bilgilerdir. İmge ile simgenin yakın anlamlarda betimlenmesine karşılık, imge için duysal algı, simge için zihinsel algı ayrımı getirilebilir. İmge, bir biçim ve şekil özelliği taşıdığında simgeye dönüştüğünden söz edilir. Simgenin bellekte soyut olarak var olması, taşıdığı imge ile görselliği de ifade etmektedir. Simgeler, imgelerden farklı olarak süreleri dolunca tarihsel süreç içinde yerlerini başkalarına bırakmışlardır. Simgelere göre imgeler kendilerine yeni simgeler edinerek bazen insanı bilinçli eylemlerine yönlendirmiştir. İmge, simge, gösterge ya da sözcük arasındaki farkın temel olarak ne olduğu konusu düşünüldüğünde, nesnelere gönderme tarzı olarak 'benzeyiş' üzerinde birleşilebilir. İmge için madde ve aynı zamanda ortaya konan 'tez', simge için aynı zamanda bilinç olma durumuyla karşıt olarak 'antitez' nitelemesi yapılır. İkisinin diyalektik bütünlüğünden ise ortaya emek, üretim, simgesel özne anlamında 'sentez' çıkmaktadır. Örneğin, insanın birkaç milyon yıl önce yaşamış olan atalarının doğada buldukları el baltasına benzer şekildeki taş, imge yani tezdır. Aynı ataların sürekli olarak hazır el baltası şeklinde taş bulamadıkları zaman, herhangi bir taşı daha sert olan başka bir taşla yontarak el baltası haline dönüştürmek düşünceleri simgedir, yani antitezdır. Ortaya çıkan insan emeği ürün olan el baltası ise simgesel bir öznedir yani sentezdir.

Diyalektik düşünceye göre, imgeden simgeye geçiş, maddi yani özdeksel olandan, düşünsel yani bilinçsel olana geçiştir ve dönüşümdür. Düşünsel yani simgesel olan tasarım, yine özdeksel olan insan emeğiyle tekrar maddeye dönüşür. Ama simgesel tasarım idealist yaklaşımda her zaman özdeksel varlık ve kavramlara dönüşmeyebilir. Örneğin, idealist yaklaşımda insan beyni, somut imge olarak algıladığı at ve kuş varlıklarını zihninde birleştirerek, 'kanatlı at (pegasus)' ya da kelebek veya kuğu varlıklarını zihninde birleştirerek, somut olan genç kıza 'melek' veya 'peri' gibi soyut doğüstü varlık veya olgulara da ulaşabilir.

İdealist düşünce, diyalektik düşüncenin tersine, varlık ve bilginin oluşumunu; evrensel ruh, mutlak akıl gibi fizik ötesi simgelerden, nesnel varlık ve olgulara, oradan

da tekrar aşkın evrenlere, aynı fizik ötesi mutlak varlıklara ulaşmak şeklinde açıklamaktadır. İdealizme göre; tüm varlık ve olgular mutlak evrensel akıldan gelmişlerdir ve yine ona döneceklerdir. Bunun karşısında olan diyalektik maddeci görüşe göre; insanlığın öğrenme sürecini gerçekleştiren imgeler, nesnel ve somut gerçeklere uygun imgelerdir. İnsan, somut imgeleri öğrenmeden soyut imgeleri öğrenemez, daha sonra ise soyut imgeleri bilmeden somut imgeleri analiz edemez. Başlangıçta somut imgelerin algılanmasının kabulüyle, somut imgelerin soyut imgelere ve oradan da simgelere dönüşümlerinin doğruluğunu, yani doğanın gerçekleriyle uyuşup uyuşmadığını ancak pratikle sınamak olanaklıdır. Diğer bir deyişle insan düşünen bir özne olarak, uygulama yapmadan sadece aklıyla ilk bilgiye asla ulaşamaz. Ateşi tutmadan yakıcılığını, tadına bakmadan bazı bitkilerin çok acı veya zehirli olduğunu aklıyla bilemez ve önceden kestiremez. Bütün kuramların doğrulanmalarının ya da yanlışlanmalarının temelinde, uygulamalarıyla sınanmaları yatmaktadır. Önce bireysel, sonra toplumsal pratikten doğan bilgi yani simge; bireysel ve toplumsal bilince dönüşerek, nesnel gerçekliği dönüşüme uğratarak, doğayı insan gereksinimlerine uydurmak suretiyle insanın kendisini yeniden üretmesi hedefinde tekrar toplumsal pratikte kullanılmaktadır. Bu durum, somuttan soyuta, soyuttan da tekrar somuta ulaşılan maddi doğa döngüsü olarak anlaşılır (Şenel, 2024: 106-107).

İmgeden simgeye geçişi sağlayan duyumsal bilgiye değinmek yerinde olacaktır. Bilgilenme sürecinin insanlık tarihinde ilk önce nesnel gerçekliğin duyu organları aracılığıyla algılanmasıyla başlamış olduğu, duyular olmaksızın nesnel gerçeklik ile ilgili hiçbir bilgiye ve kurama ulaşamayacağı bilinmektedir. Gözle elektrik ışığının görülmesi ama elektriğin atom altı fiziksel yapısının görülemediği ve anlaşılabilmiş olması gibi duyu organlarıyla oluşturulan algı, şeylerin özünü, içyapısını, yasasını kavramak için yeterli değildir. İşleyen mekanizma, duyu organlarıyla nesnel doğadan algılanan imgelerin akılda işlenerek kavramlaştırılmasıyla yürümektedir. Duyularla nöro-fizyolojik elektrokimyasal süreçlerle zihne ulaştırılan imgeler, biyokimyasal süreçler ile ayıklanarak çözümleme (analiz) ve birleştirme (sentez) işlemlerinden geçirilerek soyut kavramlara dönüştürülmektedir. Kavramlar yargıların yargılar da akıl yürütmelerin önünü açarak kavramların, yargıların ve akıl yürütmelerin bu sıralı birliğinden, bilginin yani simgenin en yüksek biçimi olan 'varsayımlar' ve 'kuramlar' oluşturulmaktadır.

Varsayımların ve kuramların doğru olup olmadıkları, deneylerle, tekrarlarla, toplumsal pratikle sınanır ve doğrulanırlar. İnsanın bilgilenme süreci tarihsel ve toplumsal bir evrim sürecidir. İnsanların kendilerinin dışında bağımsız olarak var olan maddi evren, onların toplumsal olarak gerçekleştirdikleri teorik ve pratik etkinliklerin çıkış noktası ve konusudur. İnsanlar doğa olarak tanımladıkları maddi evreni felsefe, bilim, sanat, zanaat, din, ahlak vb. gibi çeşitli toplumsal bilinç olgularına dönüştürerek yeniden üretirler. Sonuç olarak denilebilir ki, insan düşüncesinde duyu organlarıyla iletilmemiş, hiçbir bilgi yoktur. Bütün doğaüstü (metafizik), ruhsal (spritüel) ve psikik bilgiler ve olgular yalnızca insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci, insan beyninin ürünü olması durumuyla doğumla başlayarak beyin ölümüyle son bulmakta ve kültürel aktarımla da toplumsallaşmaktadır.

1.3. Görsel Algıda Zekâ

Algı ile düşünce arasındaki bağlantının sistematik bir şekilde kurulması; bilme yetisinin kuramsal düşüncelere ulaşacak bütünsel bir süreç durumuna gelmesine, her düzeyde soyutlama içermesine, görsel düşünenleri soyutlamanın doğası ve anlamı konusunda ayrıntılı çalışma yapmasına yönlendirmiştir.

Görsel düşünmede, düşünmenin kökeni bakımından nesnenin görülmesi/gözlenmesi pratiğinden kalkarak imge odaklı dolayısıyla düşünce kavramının belirleyiciliğinde bir şeylere varmak söz konusudur. Bu işleyişte konu gereği insanın görme duyusunun yansıttığı algı ön plana çıkmaktadır. İnsanın düşünmesi, kavrama ve anlama yeteneği sonucunda yargıya varması ve çıkarımlarıyla bütünleşmesi zekâ kavramıyla ilgili olarak gündeme gelmiştir. Zekâ kavramından söz edilince, nesnenin izlencesindeki algı ile nasıl ilişkilendirilebileceği konusu üzerinde durulmuştur. Zekânın aslında bir düşünme sorunu olması varsayımıyla hareket ederek, düşünme ile örtüştürülebilecek algının temelini maddi kaynakların oluşturduğu ve bilişsel işlemlerin zihinsel edimlerle edinilen bir özellik olmadığı söylenebilir. Burada en önemli atıf, daha önce belirtildiği üzere “tümeller-tikeller” sorununa yapılabilir. Bilişsel işlemler denildiğinde ne anlaşılmalıdır? Bunlar; ayrıntılı inceleme, seçme, olanların kavranması, anlaşılır duruma getirme, soyutlama, bütünleştirme, düzeltme, analiz ve sentez, deneştirme, sorun çözümüleme olarak sıralanabilir. Şüphesiz bu işlemlerin bazılarını hayvan zihinleriyle örtüştürmek de olanaklıdır.

Bilişsellik diye türetilen bir bakıma ‘bilme yetisi’ denildiğinde ne anlaşılmalıdır? Burada öne çıkanlar arasında; enformasyonun algılarla alınması, biriktirilmesi, depolanması ve işlenmesi süreçlerinde ortaya konulan duyuşsal algı, bellek, düşünme, öğrenme gibi zihinsel işlemler yer almaktadır. Algılamayla birlikte süregiden işlemlerin ‘düşünme’ olarak kabul edilmesi, görsel algı ile görsel düşünmenin aynı olduğunu göstermektedir. Salt görme duyusu verilerine sahip olmakla dünyanın algılanması, algının gerçekliğinin bir ifadesi olarak düşünülebilir. İnsanın, sınırladığı alan içinde bakışını başlangıçta bir noktaya, ardından diğerine sabitleyerek sürdürdüğü doğadaki izlencesi görsel algı edimi içinde gerçekleşmektedir.

Algılarıyla kimilerinin hızla kimilerinin de yavaşça ortaya çıkan düşünceleri; alegorik devinim içinde sürekli doğrulanma ve değiştirilme, tamamlanma, düzeltilmeye yönelik yeniden değerlendirilme işlemlerine bağılı olarak anlam bulmaktadır. Bunun sonucunda, düşünmeyle birlikte işlenmemiş ham algı-verilerinin kavramlara dönüştürüldüğü andan itibaren bilişsel malzemenin algısal olmaktan çıktığı söylenebilir. Bu aşamada ortaya çıkan durum, kavramların soyutluğu sayesinde bilişsel malzemenin görsel karakterlerden arındırılması ve düşünsel işlemlere uygun hale gelmesidir. Algı ve düşüncenin uygulamada birbirini etkilediği kabulüyle; düşüncelerin görülenleri, görülenlerin de düşünceleri etkilemesi belirleyici olmaktadır. Diğer yandan, toplum içinde bir bireyin bir başkasını tanınmasını sağılayan tüm karmaşık süreçleri kapsayacak şekilde ele alınabilecek olan ‘kişii algısı’ söylemi önemli olmaktadır. Açıklanırsa, öznel olarak kişinin kendi duyularıyla farkına vardığı şeylerin yanı sıra, bir başkasının ilkeleri, alışkanlıkları, sahip olduğı şeyler ve eylemleri hakkında öğrendikleri kapsamında farklı bağlamlarda o kişii hakkında fikir yürütmeye kalkmasından söz edilebilir (Arnheim, 2021: 28-31).

Görsel düşünme yeteneğinin, bireylere göre değişebileceğı, bu değişimin onların bilgi birikimlerine ve deneyimlerine bağılı olarak belirlenebileceğı söylenebilir. Duyular önceliğinde görme ve işitme duyuları; şekiller, renkler, hareketler ve sesler, uzam ve zaman bakımından belirli ve oldukça karmaşık bir uyuma olanak vermektedirler. Zekâsal devinimler için ‘görme ve işitme’ oldukça zengin ortamlar oluştururlar. Konu gereğı üzerinde durulan görme duyusu; açıkça algılanan bir ileti ortamı sağılamasının yanı sıra, dış dünyanın nesnelere ve olayları hakkında tükenmek bilmeyen enformasyon sağılamasıyla da düşünmenin temel ögesini oluşturmaktadır.

Görsel düşünmede görmenin seçiciliğinde ön plana çıkan öğeler konusunda; kişinin ilgi alanlarına yönelimle birlikte neyi yapmak istediğinden, görme edimi içinde yaşadığı duygusal etkileşim ortamında kendi bilgi ve deneyimleriyle düşünme süreci içinde belirleyeceği önceliklere göre hareket etmesinden söz edilir. Görmenin seçiciliği kavramı, kişinin kendine özgü bakışıyla gerek yapıtlarını oluştururken gerekse sorunları çözerken yönelimleri sonucunda üretimlerinde yaratıcılığını ortaya koymasına olanak sağlamaktadır. Görmenin seçiciliği üzerine oluşturulan düşünceler; duyular arasındaki işleyişi daha iyi özümseyerek, onların salt bilme araçları olmadıkları, bunun yanı sıra canlıların yaşama tutunmasını sağlayan öğeler olarak evrimleşerek iş gördüklerini söylemek gerekir. Burada algının rolü içinde, amaçlılık ve seçicilik özelliğinin ön planda yer aldığı vurgusu yapılmalıdır.

Görmenin seçiciliği, gözdeki optik kayıt sürecinin büyük ölçüde edilgen olması nedeniyle, psiko-fiziksel süreci de tamamen kapsayacak şekilde ele alınmıştır. Etkin seçiciliğin zekâ içeren başka faaliyetlerin olduğu gibi görmenin de temel bir özelliği olması, çevredeki değişimlere yönelik belirleyiciliğini de olanaklı kılmaktadır. Görmenin işleyişi irdelendiğinde; bu eylem içinde olan bireyin kendi dışındakileri izleyebilmesi, göz hareketleriyle oldukça seçici davrandığını göstermektedir. Günümüzde gözdeki fotokimyasal süreçler, bilinçli algılama düzeyinde renkleri birkaç temel rengin çeşitlemeleri ve birleşimleri olarak görmeyi sağlayan soyutlamaya benzer bir biçimde ilerlemektedir.

Üzerinde durulması gereken önemli bir özellik te, fizyolojik açıdan görme duyusunun kaydettiği malzemeye kavramsal bir düzen dayatmasıdır. Şekiller ile ilgili görme dinamiklerinde hareket ile hareketsizlik, başlangıçta retinal düzeyde birbirinden kestirme bir yol ile ayrılaşmaktadır. Retinal alıcılar, neredeyse nokta büyüklüğündeki benek kümelerinde gerçekleşen değişimleri hesaplayabilmekte, sonuç olarak hareketin varlığını anlama işi de beyine düşmektedir. Diğer yandan, görme duyusunun yöneleceği hedeflerin seçimine yardım eden göz hareketleri irdelendiğinde, otomatizm ile kasıtlı tepki verme arası bir nitelik taşıyarak göz hareketleriyle görüş alanının en net görüşün sınırları içinde yer alacak şekilde yönlendirildiği anlaşılmaktadır (Arnheim, 2021: 37-38).

Görsel düşünmede görsel algıda zekâ ile bir hedefe sabitleme konusu, bir kişinin çevresel uyarıları nasıl değerlendirdiğini ve bu uyarılara nasıl tepki verdiğini anlamak için oldukça önemlidir. Bir kişinin görsel bilgiyi işleme ve bu bilgiyi kullanarak hedefe yönelik davranışlarını planlama ve uygulama yeteneğini belirten zekâsal süreci, özellikle problem çözme, karar verme ve hedeflere ulaşma gibi karmaşık bilişsel görevlerle ilişkilendirildiğinde olanaklı olabilmektedir. Gözün bir hedefe sabitlemesinin nasıl başarıldığı konusunda ortaya konulan düşüncelerde, bu işlemin uyarının görüş alanına dış merkezli olarak girmesi ve böylece görüş alanının merkezinin yeni ve yabancı bir merkezle karşı karşıya kalmasından söz edilmektedir. Bir bakıma zorla içeri girmiş dış dünya ile iç dünyanın düzeni arasındaki bu ilişki ancak gözyuvarının bir hareketi sayesinde iki merkez çakıştığında ortadan kalkmakta, böylelikle iç düzen dış düzene uyarlanarak dış düzenin ilgili parçası artık iç düzenin merkezine yerleşmiş olmaktadır. Gözün hedefe sabitlemesinde gerekli olan yeniden yapılandırmanın, algısal örüntünün yeniden düzenlenmesini gerektirmeyen bir odaklanma merkezi değişimi olduğu söylenebilir.

Gelinen noktada algı, kişinin dışında bulunan şeylerin doğrudan araştırılması, düşünme ise ilkece farklı olan bir görevle başlayan verilere dayalı bir düzeni değiştirme görevidir. Amaç, bu verili düzeni verili bir problemin çözülmesini sağlayacak hale getirmektir (Arnheim, 2021: 41).

Görmede net görüşün dar bir alanla sınırlı olması nedeniyle bir hedefin verili alanın tamamından seçilip ayrılması sınırlayıcı bir engel gibi görünse de, zihnin daha fazla enformasyona boğulup zor durumda kalmasını önlemektedir. Görsel algıda zekânın bir diğer yönü de, görsel derinliği ayırt etme konusunda aktif rol oynaması olduğudur. Derinlik algısı ile anlatılmak istenen, kişinin nesneye mesafe, boyut ve konumu bakımından doğru bir yaklaşım ile onu anlamlandırması olduğudur. Zekânın bu bağlamdaki rolü, derinlik algısını geliştirmeye ve ona sistematik olarak yaklaşarak katkıda bulunmaktır. Yüksek zekâ seviyesine sahip bireyler, çevrelerindeki nesnelere konumunu daha doğru bir şekilde değerlendirebilir ve bu bilgiyi hedeflerine ulaşmak için daha etkili stratejiler geliştirmek için kullanabilirler. Derinlik algısının gelişimi deneyimler, öğrenme ve beyin yeteneklerine bağlı olarak değişebilir. Derinlik algısıyla kişi, çevresel uyarıları daha etkin bir şekilde işleyerek anlamaya çalışmaktadır. Bu durum daha etkili ve başarılı görsel algı ve davranışları da beraberinde getirmektedir.

Daha önce sözünü edilen görmede seçicilik, derinlik boyutunda da geçerli olmaktadır. Sadece dar bir alana odaklanıldığında yakın planın görünüşü netse arka plan bulanıklaşmaktadır, bunun tersi için de aynı şeyi söylemek olanaklıdır. Görmede derinlik boyutuyla oldukça farklı nitelikte bilişsel faktörlere de katkıda bulunulabilir. Bu konuda, nesnelerin büyüklüğü değiştirilerek gözlemcinin gereksinimlerine uyarlanabilir. Gerçekte algı nesnesi, göze bütünüyle girmemektedir. Bu durum büyük bir nesnenin nasıl olup böyle bir işi başaracak kadar küçülebildiği sorusuna neden olmaktadır. Aslında, burada gözün aldığı şey nesnenin bir parçası değil nesnenin bir eşdeğeridir. İzdüşümsel imgenin büyüklüğü fiziksel nesnenin gözden uzaklığına bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu yüzden gözlemci, uygun mesafeyi seçerek imgeyi amacının gerektirdiği kadar büyütebilir ya da küçültebilir. Bir probleme uygun düşen alanı bulmak, çözümünü bulmakla neredeyse eşanlamlıdır. Düşünülecek durumun görüş alanı yanlış seçilirse, düşüncenin stratejisi temelinden engellenmiş olmaktadır. Bir nesne hakkında akıl yürütme denildiğinde bunun nesnenin algılanma tarzıyla başladığını ve yetersiz bir algının da düşünce zincirini tamamen altüst edebileceğini söylemek olanaklıdır (Arnheim, 2021: 42-43). Özetlenirse, kavram oluşturma başlangıcı şeklin algılanmasında yatmaktadır ve retinaya yansıyan optik imge fiziksel karşılığının mekanik açıdan eksiksiz bir kayıttır, fakat bu imgeye karşılık gelen görsel algı verisi bundan farklı bir kayıttır

Görsel algıda zekâ ile şekillerin ilişkilendirilmesi konusunda; kişilerin şekillere kavramsal olarak bakışı çerçevesinde gözlemledikleri nesnelerin ana özelliklerini betimleme, sınıflama ve anlamlandırma oldukça önemlidir. Yüksek zekâ seviyesine sahip bireyler, çevredeki şekillerin özelliklerini daha hızlı bir şekilde kavrayabilir ve bunu kullanarak sorunlarla baş edebilme olanağına sahip olabilirler. Görsel algıda zekâ ile şekillerin kavramsallaştırılması, öğrenme sürecinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bunu, kişilerin çocukluklarından başlayarak karşılaştıkları şekilleri deneyimleyerek tanıyabilmeleri konusunda görmek olanaklıdır.

Çoğunlukla ele alınan bir nesnenin tüm görsel yapısını anlamak gerekliliğinde, bilimci ya da sanatçı amacı açısından nesnenin görsel karakterini kavramak zorundadır. İlkesel olarak örüntünün tanınması en karmaşık ve fantastik biçimlere uygulanabilir, ama örüntü ne denli anlaşılabilir ise kavrayış ta o denli kolay olmaktadır. Doğanın gözlere sunduğu şekillerin ve şekil birleşimlerinin çoğu, insanın görme

duyusu tarafından düzenlenen harflerden, sayılardan ya da başka işaretlerden çok daha karmaşıklık sunmaktadır. Doğal koşullar altında ortaya çıkan karışıklıklardan birisi de, bir nesnenin tamamının görünmesini önleyecek şekilde bir başka nesneyle üst üste gelmesidir. Bu gibi bir durumda görme, görülebilir kısım ile yetinmek yerine, nesneyi tamamlamayı seçmektedir. Aynı şekilde, yüzeylerinin sadece ön kısmı doğrudan verilmiş olmasına karşın nesnelere çoğunlukla üç boyutlu olarak eksiksiz halde algılanırlar. Burada, bakan kişinin, görsel olmayan bilgi sayesinde, gerçekten gördüğü parçayı tamamlaması söz konusu değildir, ancak geçerli tamamlama algıda gerçekleşir (Arnheim, 2021: 51).

Görsel algıda zekâ kapsamında uyaranlarda görsel olarak eksik ya da parça özelliğindeki durumuna göre kişinin yetisine bağlı olarak nesnelere bütünlük sağlanarak algılanmasından söz edilir. Kişi, gözlemlediği nesneyi eksik ya da parçaları bütünlük için akıl yürütmeyle algılayabileceği gibi belirgin olmayan eksikliği edinmiş olduğu diğer bilgileri kullanarak olasılıkla tamamlama yoluna gidebilmektedir.

Görsel algıda özellikle zekâ ile ilişkilendirilecek bir konu da 'bağlamı çekip çıkarmak' tır. Buna ilişkin olarak zihin, dış dünyada karşılaştığı her şeyi kendi ortamında görerek ve onu bir deyişle törpüleyerek belki de daha anlaşılabilir hale getirmeye yönelik çabayla ortaya çıkan genel bilişsel problemle ilk karşılaşmasını yapmaktadır. Burada dikkat çeken durum, bir nesnenin imgesi değiştiğinde gözlemcinin bunun nesneden mi, bağlantının kurulmasından mı, ya da her ikisine de mi bağlı olduğunu bilmek zorunda olmasıdır. Bu bilişim olmadan gözlemci ne nesneyi ne de çevresindekileri anlayabilecektir. Görsel algıda zekâ kapsamında bir nesne ya da görsellik, içinde yer aldığı çevrede ilişkili olduğu diğer şeylere ait bilgileri özümseyerek algılayarak anlama yoluna gidilebilir. Bu izlenimle artık zihinde görevin yapılmış olduğuna dair düşünce yerleşik bir durum almıştır. Açıklandığı üzere, bilişsel değerlendirmeler sonucunda, zekâsal edimlerin belirleyiciliğinde bazı kişilerin görsel bilgileri daha derinlemesine sentezlemesi sonucunda bağlamı anlamlandırmak daha kolay olacaktır. Görsel bilgiyi işleme ve anlama sürecinde bireylerin benimsediği farklı yaklaşımları arasında vurgulanması gereken bazı öğeleri göz ardı etmemek gerekir. Bunların arasında; sistematik yaklaşımla görselliğin ayrıntılı incelenmesi,

gerektiğinde zamanı iyi kullanarak çok sayıda nesneyi birlikte tarayabilme ve yaratıcılığı kullanarak yeni bakış açılarını ortaya koymadan söz edilebilir.

Söz konusu bilişim ile varılacak önemli bir nokta, gözlem altındaki nesnenin bağlamından soyutlanmış olabilmesidir. Bunun için, temelde farklılık gösteren iki yolun izlenmesi öngörülmektedir. Bunlardan ilki; gözlemcinin nesneyi kendisi olarak ve kendi başına hareket ettiği haliyle elde etmek için, nesne tamamen yalıtılmış şekilde var oluyormuş gibi bağlamı soyup çıkarma yolunu seçebilir. Diğer de; gözlemcinin nesneyi, kendi ortamındaki yeri ve işlevinden dolayı uğradığı ve neden olduğu bütün değişimleri gözlemleyerek de öğrenmek isteyebilmesidir. Algı psikolojisinde genellikle kabul edilen görüş, zihnin ilk anlamdaki soyutlamayı amaçladığı ve gerçekleştirdiği yönündedir. Zihin bağlamın tüm etkilerini soyup çıkarmayı isteyerek ilerlemektedir. Retinal çeşitlenmelere ve çevresel etkilere rağmen zihindeki nesne imgesi yaklaşık olarak sabittir ve nesne özelliklerini korur. Aslında, pratik olarak sabit şeylerin yerinde olarak görülmesi gerekir ve bunun da nesnelere sadece kendi kendilerine değiştikleri zaman özellikle büyüklükleri bakımından atfedilmeleri doğru olacaktır. Biyolojik yönelmelerle nesnelere kendi kimliklerini korudukları yönüyle, izdüşümsel büyüklük ve boyutlarından hakiki ya da sabit büyüklüklerini soyutlarlar ve bu soyutlamadan da büyük ölçüde yarar sağlarlar (Arnheim, 2021: 53-54)

Şeklin soyutlanması, görsel algıda zihinsel edimlerin iş başında olduğu yönüyle belli bir süreç içinde sözü edilen görsel malzemenin özünü anlamak için yönlendirici olmaktadır. Soyutlama süreci bilişsel edimleri ve yaratıcılığı özendirir. Ana figür olarak algısal soyutlama, geleneksel mantıkta tanımlanan soyutlamadan birçok bakımdan farklı olabilmektedir. Algısal soyutlama, birkaç nesnenin ortak özelliklerinin belirlenmesiyle yapılmamaktadır. Algılamayı üç boyutlu uzamda şekillerle ilişkili olarak daha özgün bir bilişsel işleme yönelik olarak ele almak doğru olacaktır. Daha genel biçimiyle soyutlamanın ayırt edici niteliğini göstermek için iki gözleme başvurulabilir. İlkin, statik bir sapma olarak ele alınmadan izdüşümsel görüntü algısı (gölgeler gibi), nesneye özgü çağrışım anlamında kabul edilebilir. İkinci olarak, nesnenin hakiki şekliyle örtüşen şekilde görülen ve uzamdaki konumunun gözlemciye mantıksal gelen durumundan söz edilebilir.

Görüntü değişimleri temeldeki kalıcılığın rastlantısal olarak algılamalarına olanak sağlamaktadır. Bu durumda algı, sabitliği de değişimin gerçeklikten uzak görünüşü olarak ortaya koymaktadır. Windelband bir yazısında, görsel algıyı Antik Grek filozoflarının 'arkhe' kavramıyla benzeşen, yani maddi şeylerin çeşitliliğinin altında yatan, "*bu değişimlere maruz kalan, bütün şeylerin kaynaklandığı ve yeniden ona dönüştüğü*" dünya tözünün kanıtını sağlamış olduğu görüşünü ifade etmiştir. Bununla örtüşür şekilde algı, bütün şeylerin sürekli bir değişim akışı halinde buldukları olgusuna görsel kanıt da sunmuştur (Arnheim, 2021: 68-70).

Görsel düşünmede en önemli olan konulardan birisi de parçaları birleştirmek ve bütünlüğü sağlamak olarak görülmüştür. Bir nesne düşünöldüğünde onu bulduğu konum içinde görmenin yanında ilişkiler bütünü içinde bağdaşıklığın beraberinde görülmesi akla gelmektedir. Parçaları birleştirerek bütünlemek edimi kapsamında; ilişkilerin yapıya bağlı olarak ele alınması, eşleştirme yapılırken parçaların etkileşimleri, algının karşılaştırma yapması ve ayırlama özelliği, benzerlikleri görmek, zihinsel işlemler oldukça önemlidir. Parçaların birleştirilmesinde yapısallık açısından, algının bütünlüğünün korunması, görsel materyalin ne anlamı olduğu, parçaların bir araya getirilmesinde etkin ilişkilerin belirleyiciliği gözetilmektedir. Bir imgenin parçalarından oluşmasında homojenlik, algısal ilişkilerde rol oynayan önemli bir öğe olarak görölmektedir. Benzerlik kavramının da söz konusu ilişkilerde birleştirici yönünden söz edilebilir.

Bu öğelerin rolleri gözetildiğinde, bilişsel işlemlerin görselin algılamasında daha fazla zekâ gerektirdiği üzerinde durulmaktadır. Bir sanat yapıtında öğeler arasındaki benzerliklerin oynadığı role bakmanın yeterli olduğundan söz edilmektedir. Bu benzerliklerden çoğunlukla ressamın yararlanmaktadır. Benzerlikler için renkler arasındaki ilişkiler, özellikle kontrastlık özelliğiyle daha belirgin hale gelmektedir. Parçaların birleştirilmesinde bütünlüğü sağlayacak eşleştirme pratiğinde, uyumluluk ve algılanma süreç içinde birlikte işlemektedir. Bu süreçte, renk, şekil, birlikteliği gözetilen uyum belirleyici olmaktadır. Bu konulara tezin ikinci bölümünde ayrıca değinilecektir.

Kişi bir gözlemci olarak zekâsal yeteneğiyle benzerlikleri en iyi bir şekilde karşılaştırdığı öğelerde bulabilmektedir. Algıya daha geniş anlamda bakılırsa, zihinsel tasarım ve onun doğrudan duyuşal gözlemle olan ilişkisini de içermesi gerekliliğinden

söz edilmektedir. Jerome S. Bruner bir makalesinde, bütün algısal deneyimin ister istemez bir kategorileştirme sürecinin son ürünü olduğunu öne sürmüştür (Arnheim, 2021: 98).

Uzam ve zaman boyutlarında algıdaki birleştirilmeler bellekteki imgeler sayesinde bütünleştirilerek gerçekleştirilir. Bunlar olurken zihin, nesnelere kapsamları tarafından engellenmez, içleri ve dışlarıyla algılanır görünürler. Algı ile bellek arasındaki ilişki bakımından görülen şeylerin tanınması ön planda yer alır. Geçmişte kazanılmış olan görsel bilgi, görülen yerde ki nesneyi ya da edimi fark etmekle birlikte onu kapsamıyla şimdiye taşımaktadır.

Geçmişten şimdiye görsel düşünme devriminde değişim ve dönüşümler kapsamında; belleği güdüleyen etkileşimler, tanıma yapılmış algılar, nesnelere iç dünyalarına erişmek, algı ve bellek ilişkisinde tanıma öğeleri üzerinde durulması doğru olacaktır. Geçmişle ilişkilendirildiğinde bireyler göre değişim gösteren özellikteki belleği etkileyen öğeler içinde; zaman, bilginin korunması, duygu yoğunluğu, bilginin işlenmesi, sosyal kimlik ilişkileri ve yeniden yapılanma önemli yer tutmaktadır. Fark edilen bir şeyin zihnin tanıma edimlerinde algılama ve tanımanın ayrılmaz bir biçimde eklemlendiğinden söz edilebilir. Bir algı verisinin nesneyi açık biçimde tanımlaması ve uygun kategorinin bellekteki imgesini yeterince andırması koşullarında algı anlamlandırılmış olmaktadır. Her zaman belirli olan bir uyarının alınmadığı olabilir ki, bu durumda gözlemci, belleğinden seçerek farklı örüntüleri bulabilir. Bu durumda tanıdık nesnelere algılanması, gözlemcinin zihninde barındırdığı norm imgelerle ayrılmaz bir ilişki içinde olabilecektir.

Sözü edilen algı seremonilerinde neden belleğe gereksinim olduğunun açıklanmasında, Aristoteles'in bir sunum olmaksızın zihinsel etkinliğin mümkün olamayacağını vurgulamasıyla, kendisiyle birlikte birçok filozof ve psikologun düşünme ediminin dolaylı da olsa geneli dikkate almak gerekliliğinden söz edilebilir. Bu bağlamda görsel düşünme kapsamında zihinsel imgeler, yerlerine geçtikleri fiziksel nesnelere sadık kopyaları olarak tanımlanmışlardır. Grek felsefesinde Leucippus ve Demokritos Okulu öğretilerinde görme yetisi, görülen nesnelere sürekli olarak dışarı akan ve gözleri etkileyen, nesneyle aynı şekle sahip belli imgelerle ilişkilendirilmiştir. Okulun filozofları söz konusu imgeleri, asıl nesnelere bütün tamlığına sahip olan ruhta bellek imgeleri durumundaki kopyalar olarak

değerlendirmişlerdir. Kişi yaşamış olduğu duygular ve yaptıklarını geçmişte de yaşadıklarına benzer ilişkilendirmesi durumunda anımsayarak imgelerini yeni bir bakış açısıyla oluşturabilir. Ancak düşünce için bu imgelerin ‘zihinsel imge’ durumundaki sadık kopyaları olması olanaklı değildir. Aslında belleğin şeyleri bağlamlarının dışına çıkarabilmesi ve onları yalıtılmış halde gösterebilmesinden söz edilebilir. Bu bakış açısıyla imgelerin, tekilliği ve düşüncenin genelliğini engellemesi durumu gözetildiğinde zihnin bellekteki bir izi görülebilirlik eşliğinin üstüne çıkarma yetisinin bu durumun değişiminde nasıl bir rol oynayacağını ortaya konulması gerekecektir. Buna ilk yanıt, zihinsel imgelerin seçiciliğe olanak sağlaması olarak verilebilir. Böylelikle görsel olarak bir izleme, hiçbiri gerçek nesnenin elle tutulur bir parçası olmayan, temel dinamik özelliklerden oluşan bir yapıya indirgeme olanağı sağlanmış olacaktır. Böylece, düşünmenin doğrudan algılanan nesnelere uğraşabilmesiyle birlikte, nesnelere olmasa bile onların yerini imgelerin alması ve bu imgelerin de fiziksel dünyanın canlı kopyaları olmaması olarak açıklanabilecektir. Anlatılanlardan kalkarak; görsel sunumun değerinin oldukça önemli olduğu, algısal ve resimsel şekillerin sadece düşünce ürünlerinin ifadesi olmadıkları, düşünmenin de tamamen kendisi olduğu ve yaşamda görülenlerden sanatsal üretimlere kadar daimi olarak sürdürülebilir bir görsel yorumlama alanına uzandığı gerçeği kabul edilmelidir (Arnheim, 2021: 110-115).

Görsel düşünme ile algıyla düşüncenin birlikteliğinin kurulması bağlamında, görsel algıyla genelliklerin özümsemesi gerçekleşmektedir. Bu durum ile algının sağladığı temel üzerinde geniş uzamıyla zihin, belleğin geniş imgeler alanında faaliyet göstererek yaşantı dünyasını görsel kavramlar sistemi olarak örgütleme yapmaktadır. Doğanın bir tasarımcı tarafından üretilmemiş olması yönüyle insan, görselliğinin yalnızca fiziksel varlığıyla ilişkilendirilebilecek bir yan ürün olduğunu düşünmek durumundadır. Bu düşünceyle farklı gözlemlerle farklı biçimlerin kullanılması pratiğinin doğmuş olduğunu varsayarak, bunun sonucunda retinadaki izlerin farklı algılara yol açabilmesi olanaklı gözükmektedir.

Bir şekilde farklı gözlemcilerin neyi farklı gördüğü üzerine düşünüldüğünde, görme edimlerindeki kesinliğin soru işaretleri taşımasıyla belirsizliklerin olduğu ifade edilmiştir. Bu yapılanma içinde, sanata yönelmek konusunda insanın genel olarak kendisini ve yaşantı dünyasını anlama gereksiniminden kaynaklanan temel bir araç

olarak gördüğü söylenebilir. Daha önce de vurgulandığı üzere, bilişsel işlevlere dayanması bakımından sanatın da hizmet verdiği durumyla bilimle ilişkisinin ortak paydalarını araştırmak açıklayıcı olacaktır. Sonrasında, sanatın yaşamda daha anlaşılır bir duruma gelmesi için evrensel bir çaba içinde olma düşüncesini benimsemek gerekecektir. Bununla birlikte sanatı, görsel biçimde ele almakla psiko-eğitsel yaklaşım içinde üretken düşünmenin başlıca ortamı içine taşımak olanaklı hale gelmiştir. İnsan, sanat aracılığıyla tikel görünümün bütün zenginliğini özümseyerek, görünümde anlam verebileceği biçimler arayışında gördüklerine edimleriyle karşılık vermek istemindedir. Sanatlar manzumesi içinde imgenin söylemi geçerliliğini koruyarak bir bakıma kendini ifade etmektedir (Arnheim, 2021: 326-327).



2. FOTOĞRAF ÜZERİNE

Tezin içeriğinde bu bölümü oluşturan “Fotoğraf Üzerine” kapsamında; ‘Fotoğraf, Görme ve Görme Kültürü’, ‘Fotoğrafın Temel Kavramları’, ‘Soyut Sanat ve Soyut Fotoğraf’ alt başlıkları altında anlatımlara yer verilmiştir. Bu anlatımlara ilişkin olarak Çerkez Karadağ’ın fotoğraf ile ilişkilendirerek ‘Görme Kültürü’ yayın serisi kapsamında ortaya koyduklarından önemli ölçüde yararlanılmıştır (Karadağ, 2004a, 2004b, 2016). Bu bölümde fotoğraf üzerine olabildiğince ayrıntılandırılmış bilgi aktarımına, soyut fotoğrafı daha iyi anlamlandırabilmek ve uygulamalarını özümsemek için gereksinim duyulmuştur.

2.1. Fotoğraf, Görme ve Görme Kültürü

Fotoğraf ve görme/görme kültürü ilişkisi, modern toplumun önemli bir parçası durumunda gelişim göstermiştir. Fotoğraf, görsel iletişim aracı olarak insanların duygularını, deneyimlerini ve düşüncelerini ifade etmelerine olanak tanımıştır. Görme kültüründe fotoğrafın yaygın kullanımıyla ortaya çıkan bir dizi norm, değer ve uygulamalar belirleyici olmuştur.

Genel bir tanımlama içinde söylenebilir ki ‘Fotoğraf’, yaşamın her anında buluşulan, düşündüren ve gerçeklikle baş başa bırakan diğer yandan da bireyin kendisini tanımaya olanak veren ve de yaratıcılığını ortaya koyduğu bir uğraş olmuştur. Toplumda onaylandığı üzere fotoğrafın gündelik yaşamdaki işlerle olsun, sanatsal edimlerde üretilenlerle olsun, yaşantı dünyasında yadsınamayacak bir yeri vardır. İlk ortaya çıkışı ile birlikte, görüntü devrimi olarak nitelendirilebilecek durumuyla belgesel niteliğini korumaya çalışmış olan fotoğraf, bugüne gelindiğinde değişime uğrayarak, bir bakıma var olması sorgulanarak iletişimin sarmalında küreselleşerek istenilen amaçlara göre kullanılan bir araç haline getirilmiştir. Günümüzde sanal bir dünyanın figürü durumuyla fotoğraf, görüntü aktarımında yaşamın anlamını anlatmaktan çok, belli odakların denetiminde gerçeklerden uzaklaştırılarak bir düş dünyasında yaşama zorlayıcı konuma getirilmiştir. Sanal gerçekliğin kuşatması altında her görüntü, sorumluluğunun bilincinde olan bireylerin özgün düşünce edimlerini etkileyici durumda olmuştur.

Görme edimini bütünlüğü içinde baskın kılabilmek ve dinamik yapısını özümseyebilmek için yeni bir kavram olarak ‘Görme Kültürü’ oluşturulmuştur.

Küreselleşmenin ağırlığının hissettirildiği sorumluluk bilincinde olan toplum bireyleri çoğu şeyin farkındalığına vararak sorgulamalarını sürdürmektedirler. 21. Yüzyılın tekno-iletişim odaklı bilgi donanımı, internetle başlatılan her türlü sanal iletişim araçlarıyla dünya ölçeğinde servis edilmektedir. Görme kültürünün, yukarıdaki aktarımlarla elde edilenlerin sentezlendiği ortamı anlatan bir olgu olduğundan söz edilebilir. Fotoğrafın da önemli bir bileşen olarak yer aldığı bu yeni kültür içinde; görme, gösterilen ve görünen birlikteliği bireylere aktarılmaktadır. Bu öğeler içinde görme, algılamının bilince taşınarak anlam taşıyacağı duruma gelmesinde en önemli edim olarak geleceği de aydınlatacak özellikte bir olgu durumunu kazanmıştır. Görüntülerin farklı etkileşimlerle ilişkilenerak birçok şeyi anlatmasında ön plana çıkan konular; öyküler ve anılar, duygular ve ortam, düşünceler, bilgi ve iletişim, kültürel ve toplumsal anlatı, sanat ve estetiğin yanında sosyal ve politik yaklaşım olarak sıralanabilir. Böylelikle görüntüler, geniş bir perspektifte farklı mesajlar, duygular ve düşünceleri ifade etmek için güçlü bir araç olması durumuyla; renk, kompozisyon, içerik ve diğer görsel öğeler ile izleyiciye çeşitli şekillerle etkileşime girme ve anlam çıkarma fırsatı sunmaktadır.

Görme kültürü kapsamında fotoğraf gündeme getirildiğinde ilk akla gelen, görülenlerle iç dünyanın örtüşmesi bütünlüğü içinde gerçekleri görebilmeye olanak sağlayan bir sanatsal üretim olduğudur. Fotoğraf, zaman arayışı içinde tüm hareketliliği anlar olarak kayıt altına almakla, gören kişinin bir bakıma en büyük tanığı durumunda olmuştur. Bu tanıklığını görüntüden yansıyan simgelerle kanıtlayarak, bir şekilde yeni bir nesnel dünya oluşturmaya çalışmıştır. Aynı zamanda fotoğraf, yaşantı dünyasında gerçeklerle kurduğu ilişki bağlamında kendi diyalektik bütünlüğüyle işlevini yapmaya çalışmaktadır. Fotoğraf; doğası gereği anın kaydı olması, görüntünün belirleyiciliğiyle gerçeklerle yüzleşmesinin yanında, zaman içinde aynı yüzleşmeyi farklı formatlarda temsil etmesi durumuyla da yaratıcı bir sanat olarak değerlendirilebilir. Sözü edilen gerçekler, sanata dönüşmüş imgelerle ilişkilendirilerek ve sınanarak yaratıcılık niteliğine ulaşması koşutluğunda fotoğraf bir olgu olarak bireylerle buluşmaktadır. Fotoğraf olgusunun olmazsa olmazı durumundaki görme aygıtı kameranın ve ürünleri durumundaki fotoğrafların yardımıyla ulaşılan görüntülerin yaşamda önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Görme kültürünün somut göstergesi olma durumuyla fotoğraf, görsellikle düşünmeyi sağlayan ve geliştiren,

çağın en başta gelen iletişim öğelerinden birisi durumuna gelmiştir. (Karadağ, 2004a: 11-16).

Kültürler arasında önemli iletişim ve bütünleşmeler, görmeyi ve algılamayı bilince taşıyan bir aydınlanma biçimidir. Fotoğraf için, düşünme ve estetik tasarımını görünür yapma sanatı olduğundan da söz edilmektedir. Fotoğraf çekilirken seçilen her an için, düşünce, tasarım ve devinim temel alınmıştır. Buradaki asıl işlev, açıklayıcı niteliklere sahip görüntüler çerçevesinde fotoğrafçı için tarafsız ve bağımsız bir yargılama biçimini egemen kılmaktır.

Sanat fotoğrafı, gerçeğin sanatsal imgeye dönüştürülmesi ve yaratıcılığın gerçek olgularla sınanmasıyla tanımlanmıştır. Bununla birlikte sanat fotoğrafları, kendi düşündürücü edimleriyle ayrıştırılmış parçaların buluşturulduğu bir platformda işlenerek oluşturulmuştur. Fotoğraf üzerine daha derin anlamlara varabilmek ve görmeyi daha anlamlı kılmak için, kişi özelini ve imge oluşumlarını temel alan bir bilinç düzeyine sahip olunması gereği ortaya konulmuştur.

Görüntülerin mesaj iletebilme ile duygu ve düşüncelerin aktarım aracı olması bakımından bir dil oluşturabilirler. Bu dil için, evrensel iletişim aracı olması, duygusal ve düşünsel anlatım, öyküselleştirme, anlatısal derinlik, estetik ve sanatsal değerler ön planda ele alınabilir. Görsel anlatım için güçlü bir ifade biçimi olarak; duygular, yorumlama, anlatı zenginliği ve estetik edimler belirleyici olmaktadır. Kompozisyon oluşturma ve odaklanma, verilmek istenilen mesaj, anlatım ve görsel deneyimin etkisi altında fotoğraf bir çerçeve içinde sınırlandırılmıştır.

Gözlemleyen ya da görmeye çalışan bir birey, nesnelere oluşturduğu bir kompozisyonu niçin fotoğraflamak istemektedir? Bu soruya yanıt için ilk akla gelenler arasında; hoşlanmak, dikkatini çekmek ya da güzel bulmaktan söz edilebilir. Yaşam içinde arka planda bilinçte yer alan görüntüler bir bakıma seçilenlerle örtüşecektir. Fotoğrafçı ustalaştıkça gördüğü imgeleriyle yeni görünüm elde etmede deneyim kazanacaktır. Kamerasının tüm teknik donanımıyla bütünleşmiş fotoğrafçı, kaydettiği görüntüler içinde gerçek ve doğru olanı bulma çabası içinde olamayabilir. Bunun nedeni görüntüleme ortamında ışık, zaman içinde bakış açılarındaki yansıtılmanın değişim göstereceği olabilir. Fotoğrafçının bu değişim içinde daima özgürce ve zihinleri kurcalayan dinamik görüntüleri tercih edeceği söylenebilir.

Görüntülerdeki biçim ögesi, düşünceleri de etkileyerek yeni bakış açılarına yol açmaktadır. Fotoğrafın gereksinimlere göre üretilmesi amaçlandığında onun anlamı düşünülmeden bir çaba içinde olduğu, böyle bir girişimin fotoğrafın sanatsal içeriğini neredeyse yok edeceğinden söz edilmektedir. Fotoğrafçı ile izleyicinin birlikteliğinde eleştirilerle anlam ve değer kazanan fotoğraf gerçeği, günümüzde neredeyse öznel bir obje halinde insanları baskı altında tutma eğiliminde olmuştur.

Görüntülerin yaşantı dünyasından yansıyan belgeler özelliğinde fotoğrafta anlam bulmasının temelinde bilinçte yer alan enformasyonun işlenmesi yatmaktadır. Bununla birlikte fotoğraflar, fotoğrafçının da tanınmasına olanak sağlamaktadır. İzleyici, fotoğrafçının özelinde onun tarzını, görme biçimini ve özgünlüğünü fotoğraftan tanıyabilmektedir. Fotoğrafın görüntü alanı içine giren birçok nesne, buldukları ortam içinde bir bütün olarak değerlendirilip ve gerçekliği sınanarak yeni bir anlam kazanmıştır. Bilincin ve algıların kaynağı durumundaki görüntüler, görsel diyaloglarla bilgilerin aktarılmasına olanak sağlamaktadırlar.

Kayıtlanan fotoğrafın estetik ve düşünsel edimlerle anlamlandırılması süreci sonrasında fotoğraf izleyicisi fotoğraftaki anlatıyı değerlendirerek kendisini görüntünün içinde bulacaktır. Fotoğrafın değerini arttırmak için, onun izleyicisiyle birlikte olması neredeyse zorunlu hale gelmektedir. Fotoğrafın yaptığı, izleyicisini o şeyin bir temsiliyle veya yansımasıyla karşı karşıya getirmektir. Bu durumu, fotoğrafın gerçek dünyadan aldığı bir anı ya da sahneyi yakalanması ve bu işlemin de izleyicinin deneyimiyle yeniden yaşanması olarak tanımlamak olanaklıdır. Fotoğraf, gerçekliği temsil eden bir araç olarak onu inceleyen kişinin algılarına, deneyimlerine ve yorumlarına bağlı olarak değişim göstermektedir. Kişilerin farklı kültür ve deneyimlere sahip olması, herkesin aynı fotoğrafı aynı şekilde algılama veya yorumlama durumuna getirmemektedir.

Fotoğrafçının gördüğü, şeyler ya da nesnelere dünyasından algıladıkları onlarla birlikte kurulan iletişimle daha da anlam kazanmaktadır. Fotoğrafçının yaşadığı, kayıt altına aldığı nesneyi bir bakıma sahiplenerek oluşturduğu fotoğraf ile bütünleşmesidir. Anlaşılır nesnelere daha belirgin bir kompozisyon oluşturmak ve bunu algı zenginliğiyle fotoğrafa taşımak oldukça önemlidir. Görüldüğü üzere, nesnelere sahip

olduğu anlam genellikle sadece fiziksel özelliklerinden değil, aynı zamanda tarihsel, duygusal, sembolik ve işlevsel bağlamlarından da gelmektedir.

Her fotoğraf için kayıtlandığı an ile örtüşüp sonuçlanmış olduğundan söz edilebilir. Bu yaklaşım ile fotoğraf; anıların ortaya çıkışının, yaratıcı anlatımın, öykü anlatımının, yeni bir keşif ve araştırmanın ve de iletişim ile etkileşimin başlangıcı olarak ele alınabilir. Her fotoğrafın ya da fotoğraflarla oluşturulan bir yapının izleyicisi ile yüzleşmesi sonucunda ortaya çıkan eleştirilerin çokluğu, o yapının değerini düşürmeyip aksine daha güçlü kılmaktadır. Her yapıtta, üzerinde düşünülecek ve bir bakıma sorun ya da sorun yumağı olarak nitelendirilecek şeyler algılamalarla dile getirilecek ve bir şeyler açığa çıkartılacaktır. Theodor W. Adorno'nun "*Her sanat yapıtı işlenmemiş bir suçtur*" özdeyişini hatırlanırsa, sonuçta sanatçının her yapıtı ortak olacağı bir suç kabulüyle yeri geldiğinde fotoğraf sakıncalı bir konumda yargılanabilecek ve bunun sorumlusu da fotoğrafçı olacaktır (Karadağ, 2004a: 53-54).

2.2. Fotoğrafın Temel Kavramları

Fotoğrafın temel kavramları kapsamında, görüntüyü elde etmede rolleri bakımından ışık, renk, optik, kamera, konu, teknik ve izleyiciler önemli bileşenleri oluşturmaktadır. Bununla birlikte, fotoğraf ve gerçeklik ile görüntü olgusu ilişkilendirildiğinde; doğa, gerçeklik, an, zaman, bellek, deneyim kavramlarına değinmek yerinde olacaktır. Fotoğraf ve onun üretilmesi konusu ile fotoğrafçının ürününe yönelik en iyisini ortaya koyma düşüncelerinin ilişkilendirilerek değerlendirilmesi tez çalışmasına katkı sağlayacaktır.

2.2.1. Fotoğraf ve Görüntü

Görmenin olmazsa olmazı nitelemesiyle fotoğrafın en önemli öğelerinden olan ışık, bilinmeyenleri ortaya çıkarmada görmenin vazgeçilemeyecek yoldaşı olması nitelemesiyle algılanan gerçekliğin bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Öncelikle doğal ışığın yeğlendiği ortamlar, mimari ve fotoğraf sanatı için oldukça önemli olan ve yaratıcı bir iz bırakan özelliğe sahiptirler. Evrenin en önemli varlığı olarak, yönlenmesi ve denetimi olmayan ve de sayısız rastlantısallığa olanak sağlayan ışık, yaşamın gerçekliğine de anlam kazandırmaktadır. Işık ile uyum, insanın insanla anlaşması ve nesnenin de yaşamla kurduğu ilişkinin önemli bir göstergesi durumunda

olmuştur. Işık, Rönesans'ı etkileyen sanat akımlarından 'İzlenimcilik' için oldukça önemli bir öğedir. Fotoğrafçının ışığı bilinçli ve yaratıcı olarak kullanması, estetik edimli sanatsal fotoğraflar üretmesine olanak sağlamaktadır.

Renkler konusunda bilinenler arasında en belirgin özellik, doğanın renklerinin kendine özgü ve doğallığını korumuş olmalarıdır. Fotoğraflardaki renkler, fotoğraf makinelerinde uğradığı değişimler nedeniyle doğanın renklerinden uzaklaşmışlardır. Siyah beyaz fotoğrafların etkili görselliği, bu görüntülerin kendi gerçekliğiyle yansıtılmasında yatmaktadır. Işığın değişen karakteri renk özelinde gerçekliği de değiştirmektedir

Görme aygıtı objektiflere değinilirse; onların nesnelere hiçbir zaman oldukları gibi yansıtmadıklarının, ancak yeni görme biçimleriyle optik gerçeklikten söz edilebileceğinin üzerinde durmak gerekmektedir. Görüntüler için, görünen şeylerin değişime uğramış suretleri denilebilir. Yeni görme biçimlerinde gerçekdışılığın yaratılmasında merceklerin rolü de oldukça önemlidir. Farklı açılar sunan objektifler gerçeklik konusunda farklı görüşlere yol açmaktadırlar. Örneklenirse; geniş açılı objektiflerle, yarattıkları deformasyon etkileri sayesinde gerçeklerle ilgili değişik kompozisyonlar oluşturabilir.

Fotoğrafi çekme zamanı daha doğrusu karar verme anını belirleme konusunda fotoğrafçının düşüncesi sorulduğunda farklı yanıtlarla karşılaşılabilir. Bazıları bunu önemli görmeyip görüntü arayışında rasgeldiğinde kayıtlama edimi içinde olsa da, kendi deneyimlerini dikkate alarak bir yol izlemektedir. Fotoğrafın kayıt altına alındığı ana dönülürse, kameranın en uygun hale konuşturulmuş durumda deklanşöre dokunmakla, içinde bulunan duygu haliyle yaşama dokunma ve bir gerçekliğe adım atmadan söz edilmektedir. Şüphesiz bu durum, fotoğrafçının kendi öznelliğini dile getirmesidir. Bu edimiyle fotoğrafçı gerçek ile gerçek olmayan arasında gidip gelecektir. Kierkegaard'ın "*Birey gördüğü her şeye dokunmak ister*" deyişini anımsatır biçimde, bir şekilde dokunmanın da görmeyi daha anlamlı hale getirebileceğinden söz edilebilir (Karadağ, 2004a: 65-67).

Fotoğrafçının kendisini içine kattığı duygu bileşeni, fotoğrafını üretirken onu yönlendiren temel bir öğe olarak ele alınabilir. Fotoğrafçı, izleyicilere belirli duygusal tepkiler uyandırmak için kompozisyon, ışıklandırma, renk kullanımı ve diğer görsel

öğeleri ustalıklarla kullanmaktadır. Fotoğrafçı, duygularıyla derinlik ve etki yaratmak çabası içinde olmaktadır. Bu durum, bir portre fotoğrafında modelin ifadesinin izleyicide duygudaşlık uyandırması, bir manzara fotoğrafında huzur ya da hayranlık duygusu ve bir belgesel fotoğrafta da trajedi ya da endişe duygularının yaratılması gibi açıklanabilir.

Fotoğraf ve fotoğrafçı ilişkisi içinde günümüzdeki fotoğraf makinesinin çalışma mekanizması bağlamında onun atası durumundaki ilkel görüntü aracı olan 'Camera Obscura (Karanlık Oda)' anlamlı bir rol almıştır. Fotoğrafın olmazsa olmazı bu görüntü aracı nasıl çalışmaktadır? Bu işleyişin yanıtını vermek gerekirse; her tarafı kapalı, ışığın sızmadığı odanın beyaz kâğıt konulmuş bir duvarının ortasında açılmış olan iğne deliğinden girecek güneş ışığının kâğıdın üzerine yansması sonucu iğne deliğinin önündeki nesnelerin görüntüsünün karanlık kutu içinde ters olarak yansımından söz edilebilir. Özellikle manzara ve mimari resimlerde 17. ve 18. yüzyıl ressamaları, iyi bir perspektif ve doğru orantıyı elde edebilmek için bu yöntemi sık sık kullanmışlardır. Joseph Nicéphore Niépce'in çalışmaları Camera Obscura tekniği ile elde edilen görüntünün bir yüzeyde sabitlenebilmesine olanak sağlamıştır. 1816 yılında Niépce, ışığa duyarlı yüzey üzerine, çiftlik avlusunun negatif görüntüsünü düşürmeyi başarmış, uzunca bir süre sonra, ışığa duyarlı bir tür asfaltı, kurşun kalay karışımı plakanın üzerine sürerek pozitif görüntüyü elde etmiştir. Niépce, bu aygıt ile 1826 yılında "*Pencereden Görünüş*" adlı ilk fotoğrafı ile birlikte, 1827 yılında çektiği "*Kurulmuş Masa*" fotoğrafında yüzey üzerinde ara tonlamaları, yüksek ışıklı alanları ve gölgeleri gösterdiği başarılı görüntüleri gerçekleştirmiştir (Kılıç, 2008: 75).

Daha sonra aynı konu üstüne çalışan Louis Daguerre ile Niépce birlikte gelişmiş bir Camera Obscura modelini üretmişlerdir. Sonraki yıllarda Henry Fox Talbot, negatif görüntülerden pozitif görüntüler elde ederek fotoğrafları çoğaltmıştır. Günümüze kadar gelen süreç içinde fotoğraf makinesi gelişerek teknolojik bir ürün olarak satılmaya başlanmıştır. Bu sürecin rulo filmlerin Kodak adıyla ticarileşmesi ve renkli fotoğraf filmlerinin üretilmesiyle birlikte modern fotoğraf teknolojisinin temelleri atılarak, fotoğrafçılığın etki alanı genişlemiştir (İlkyaz ve Şahin, 2014: 161-162).

Yukarıda tarihsel serüveni özetlenmiş olan görmenin bir aracı durumundaki kamera, insanların dünyayı, anıları ve deneyimleri kaydetmelerine ve paylaşımlarına olanak tanınması ile çağın en önemli keşiflerinden olması yönüyle görsel ifadeyi genişletmiştir. Bu makine, insanların farklı bakış açılarını, deneyimlerini keşfetmelerini sağlayarak duygusal anlar ve önemli anıların kaydedilmesine olanak sağlamıştır. Ancak kameranın tek başına görmeyi yücelten bir araç olmadığı, insan gözü gibi işlev görmesiyle, insanların görme özgürlüğünün sınırlarını geliştirmesi bakımından yararlı olmuştur. Kameraların yaratıcı makineler olarak görülmesi ve fotoğrafçının ikinci plana itilmesi, onun fotoğrafı değiştiren ve dönüştüren bir bakıma yargılayan kişi olarak görülmemesi düşüncesi, fotoğrafın sanatsal ve estetik değerine vurulmuş bir darbe olarak nitelendirilmiştir. Bilinmektedir ki, görüntünün başında ona sanatsal ve teknik özellikleri gözeterak uygun kompozisyonlar oluşturan, yön veren ya da ortaya koyan fotoğrafçı bulunmaktadır. Kameranın fotoğraftaki rolü, onun donanımı gereği gören gözün oluşturduğu kompozisyonu yakalayarak düşündüğü içeriği kayıt altına almada fotoğrafçıya kolaylaştırıcı bir araç-gereç olduğudur. Kamerayla üretilen fotoğrafı izlerken hem fotoğrafçı hem de izleyicinin aynı şeyleri görmesi ve yorumlaması olanaklı değildir. İçsel farkındalık, duygudaşlık, anlayış ve hayal gücü odaklı insani edimler, görmeyi yücelten öğeler durumundadırlar.

Fotoğrafta konu seçimi üzerine neler söylenebilir? Bu soruya yanıt aramaya çalışılırsa, özellikle düşüncelerin vardığı yerde bir belirlemede bulunmak doğru olacaktır. Konu ne kadar önemli olacaksa da temel yaklaşım, fotoğraf olarak ortaya konulan görüntünün taşıdığı anlamla vardığı değerini ortaya konulmasıdır. Fotoğraf sadece konuyla sınırlı değildir; aynı zamanda fotoğrafçının bakış açısı, duyguları, deneyimleri ve hatta izleyiciyle olan etkileşimi gibi birçok faktörü de yansıtabilir. Bu faktörleri; çekme açısıyla şekillenen kompozisyon ve çerçeveleme, farklı duygulara seslenecek renk ve ışıklandırma, deneysel ve sanatsal yaklaşımlar, zamanın etkisi, izleyiciyle etkileşim olarak söylemek olanaklıdır.

Fotoğrafın konusu yalnızca görsel bir temsili değil, aynı zamanda fotoğrafçının dünya görüşünü, duygularını ve yaratıcı ifadesini de yansıtmaktadır. Ama konu ile sözü edilen yansıtılanlar örtüştürüldüğünde, fotoğraf olgusundan söz edilebilir. Fotoğrafı yeni bir bakışla ve yeni bir gerçeği yakalamış gibi görmek isteği, sanatsal bir üretim için yeterli olmamaktadır. Fotoğrafçı, farklı arayışlarla irdeleyerek ve kendine

özgü bir anlatım ile bunu yapabilecektir. Nesnelerin ve fotoğrafçının etkileşimi esas olarak görmenin özgünlüğünde sürdürülebilir bir durum içinde ele alınmalıdır. Yapılan iş gereği görülen ve algılanan şeylerin bir kadrajda işlemsel olarak somutlandığında, oluşan bu gerçeklik içinde istenilene ulaşılmış demektir. Seçilmiş olan konuya bakışlarla ortaya çıkan ilgi bütünlüğüyle, sözü edilen konunun dışavurumu sağlanmış olacaktır. Fotoğrafçının aracı olan kamera, gören kişinin denetimi altında olacaktır. Fotoğrafın en gerçekçi öykü özgünlüğünde olması, onun hem öykü anlatma hem de yaratma aracı olmasında yatmaktadır. Bir bakıma konu olgusunun görüntüye materyal oluşturması; fotoğrafçıyla birlikte doğal ortamdan uzaklaşıp bağımsız bir temsil özelliğini kazanmasıdır (Karadağ, 2004a: 85-87).

Fotoğraf, görüntüyü kameranın denetiminde teknik ve optik özelliklerin belirleyiciliğinde iletmektedir. Görülen şeyler, görmenin kendi mantığı içerisinde gerçeklik kazanmaktadır. Görme ediminin doğal alışkanlıkların kendine özgü bir sonucu olduğu söylenebilir. Daha iyi anlayabilmek ve algılayabilmek için görme duyusu belirleyici olacaktır. Fotoğraflar için tekniği iyi kullanmak ve geliştirmek zihnin beyinle iletişiminden ortaya çıkacaktır. Fotoğrafın ortaya çıkışından günümüze devamlılık gösteren teknik gelişmelerde önemli değişimler yaşanmıştır ve bu değişimlere ayak uydurulacak şekilde yaratıcı sanatsal ürünler ortaya konulabilmiştir. Gerçeğe yakınlığı tartışmalı birçok imgenin fotoğraf teknikleriyle ilişkili olarak gerçek anlamda sunulduğu da bilinmektedir. Teknik donanımın da etkisiyle gerçekleşen değişim ve dönüşümün, fotoğrafın yaratıcılığında onun kendi doğasına özgü bir seyir izlediğinden söz edilebilir.

Fotoğrafçılar, doğanın değer kavramını keşfedebilir ve ifade edebilirler. Doğa, fotoğrafçılar için sonsuz ilham kaynağı olmuş ve birçok fotoğrafçı doğanın güzelliklerini, karmaşıklıklarını ve derinliğini yakalamak için çalışmışlardır. Doğa, insanlar için sakinlik, dinginlik, ilham ve kendini ifade etme olanağı sağlamıştır. Fotoğrafçılar, doğanın bu değerlerini keşfederek ve onlara odaklanarak, fotoğraf eserlerinde doğanın gücünü ve önemini yansıtabilmişlerdir. Doğanın değeri sadece görsel olarak ifade edilebilecek bir şey olmayıp, aynı zamanda insanlar üzerinde duygusal ve zihinsel etkilere sahiptir. Fotoğrafçılar, doğanın bu derinliğini ve etkisini fotoğraflarında yakalamak için çeşitli teknikler kullanabilirler. Bu teknikler arasında manzara fotoğrafçılığı, makro fotoğrafçılık, doğal ışık kullanımı ve deneysel teknikler

gibi çeşitli yaklaşımlar yer almaktadır. Fotoğrafçılar, doğayı belgelemekle kalmayıp, aynı zamanda insanların doğa ile olan ilişkisini de anlatırlar. Doğanın korunması, sürdürülebilirliği ve değerinin vurgulanması gibi konular, birçok fotoğrafçının çalışmalarında odak noktası olmuştur. Doğanın güzelliklerini ve duyarlılığını paylaşarak fotoğrafçılar, doğanın değerini tanıtarak ve koruyarak önemli bir rol oynamışlardır. Doğa, aslında nesnel gerçeklik ile özdeşleşmiştir. Sanat için de, gerçeğin yorumlandığı yenilikler sunan bir evren nitelemesi yapılmaktadır. Bu evrende insan, doğanın estetik gerçekliğini özümsemek için duyularını harekete geçirmelidir. Bunu yapabilmek için de eğitilmiş bir göze gereksinim vardır.

Fotoğrafın görüntü etkinliğinde konuştuğu dil aynı zaman da doğanın kendine özgü dildir. Her fotoğraf bir müdahale olmadığı takdirde, doğayı görüldüğü gibi yansıtmaktadır. Görüntüler, ancak doğanın gerçekliklerinden soyutlandıkları anda sanatsal ve estetik niteliklere kavuşma olanağı elde ederler. Sanat, bir bakıma sanatçının doğadan ayrı düşme ve ondan bağımsız davranma eylemidir. Bu yönüyle bakıldığında insanın zaafı olan doğaya ve onun gücüne karşı eylemde bulunması ya da meydan okumasından söz edilir. Doğa her şeyiyle somuttur, fotoğrafın doğadan bir alıntı olduğu düşünülürse, her görüntü başlı başına bir soyutlamadır. Aynı zamanda görüntü, doğayı açıklamak için bir referans sayılabilir. Denilebilir ki her fotoğraf doğadan bağımsız olarak doğayı yansıtır. Eğer bir fotoğraf yoruma olanak sağlamıyorsa herhangi bir saptamadan başka şey olmayacaktır. Fotoğrafçının kendi doğasını somut şeylerden soyut imgelere ve düşüncelere bizzat kendisinin yaratmak istemesi, doğaya egemen olma çabasında yatmaktadır (Karadağ, 2004a: 107-109).

Fotoğraflar, sanatçının doğa ile ilişkisinde gördükleri ve yorumlamaları konusunda onunla mücadelesinde açıkça sergilenmiş olduğu görüntülerdir. Bu ifade, izleyicinin dikkatle gördüğü bir durumdur, bunun yansımaları da sanatçıyı yöneltilenlerle büyük oranda örtüşecektir. Fotoğrafçının ortaya koyduğu fotoğraflar, izleyici tarafından görülen ve görülmeyen yanlarıyla düşünsel temelde ilişkilendirilmektedir. Konuya nesnel gerçeklik açısından bakılırsa, bunu en kolay algılamanın görsellik olduğu söylenebilir. Bu gerçeklik, evrensel olgu olması bakımından izleyicinin de ilgisini oldukça çekmiştir. Fotoğraf bu açıdan izleyicinin süzgecinden geçtiğinde yaptığı eleştirilerle onu üreten sanatçısından daha inandırıcı olmaktadır. Fotoğraf ile gerçek arasındaki beraberlik, görüntü ile fotoğrafçı arasında

bir ilişkinin kurulmasına ve bunun irdelenmesine göre daha fazla güven duyulan bir durumdur. Fotoğrafın anlaşılır hale getirilmesinin baş koşulu, izleyicinin yapıt hakkında ölçülü ve anlaşılır bir eleştiri yapmasında yatmaktadır.

Fotoğraf ve izleyici ilişkisinde, izleyici görüntülerle karşı karşıya geldiğinde ilk olarak taraf tutmayan ya da yansız eğilimdedir, onları izlemeye başladığında görüntüden etkilendiği oranda aktif katılımcı haline gelmektedir. Aslında izleyiciler, farklı karşılaşmalarda farklı tutumlar izleyen ve çok bilinmeyenli davranış özelliği gösteren geniş bir topluluk olarak nitelendirilebilir. İzleyici, fotoğrafçının niyetini anlamasına yardımcı olabilir, aynı zamanda fotoğrafın arkasındaki öyküyü, niyeti ve mesajı keşfetme isteğini de ifade eder. Böylelikle, fotoğrafın sadece yüzeydeki görüntüsüyle değil, aynı zamanda fotoğrafçının bakış açısı, duyguları, düşünceleri ve amaçlarıyla birlikte görülmesi sağlanmış olmaktadır. Bununla birlikte, fotoğrafın neden çekildiğini anlamak, izleyiciye fotoğrafın derinliklerine inme ve daha anlamlı bir bağlantı kurma fırsatı vermektedir.

Fotoğraf için an, fotoğrafın çekildiği belirli bir zaman dilimini ifade etmektedir. Bir fotoğraf, anın dondurulmuş bir görüntüsü olup, fotoğrafın çekildiği andaki sahneden veya durumdan bir kesit alınmıştır. Fotoğraf, belirli bir anı, bir olayı veya bir durumu kaydederek, o andaki gerçekliği ve duyguyu yansıtmaktadır. Fotoğrafın an olarak tanımlanması, fotoğrafçının belirli bir zaman dilimindeki görsel ve duygusal unsurları yakalama yeteneğine vurgu yapar. Fotoğrafçı, çekim anında kompozisyonu oluşturur, ışıklandırmayı ayarlar ve çekim açısını belirlerken, belirli bir anın özelliklerini yakalamaya çalışır. Bir fotoğraf, çekildiği anın ötesinde, izleyicilere o andaki atmosferi, duyguyu ve anlamı iletebilir. Bu nedenle, bir fotoğraf sadece bir görüntüden daha fazlasını temsil edebilir; aynı zamanda, o anın ruhunu ve duygusunu da yansıtabilir. Fotoğraf, herhangi bir anın sureti olarak da ifade edilir. Bir fotoğraf, belirli bir anın belirli bir zamanda, belirli bir yerde kaydedilmiş bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Fotoğrafçı, fotoğrafı çekerken belirli bir zamanda, belirli bir durumda olan olayları veya sahneleri dondurur ve bu durumu bir görüntü olarak yakalar. Fotoğraf, anın dondurulmuş bir kesitidir ve o anın özelliklerini, atmosferini, duygularını ve detaylarını yansıtır.

Fotoğrafçı, fotoğrafı çekerken belirli bir anı seçer ve o anın özelliklerini yakalamaya çalışır. Işığın, kompozisyonun, renklerin ve diğer unsurların bir araya gelmesiyle, fotoğrafçı belirli bir anı belirli bir zamanda başarıyla ifade edebilir. Bir an, sürekli olarak akıp giden zamanın bir kesiti veya bir noktasıdır. Bir anın varlığı zamanın doğasına ve algılanmasına dayanmaktadır. Fotoğraflar doğası gereği hem izleyicinin hem de fotoğrafçıların katkılarıyla bütünlüğe ulaşırlar. İzleyici, fotoğrafçının baktığı noktada bulunmaz, ama onun baktığı yer de fotoğraf gerçekliğinden uzak değildir. Fotoğrafçı izlenimlerini anın gerçekliği içinde kesinleştirdiği için fotoğraf, tüm sanatlardan daha nesnel bir görme ve somutlaştırma yolu olarak görülebilir.

Felsefi boyutta ele alınabilecek biçimde an, doğada tekrarlanan bir tüketimi çağrıştırmaktadır. Yani görünüm, görüntüledikten sonra yok olmaya yazgılı yansımalarıdır. Bir bakış ile geçmiş zamanın malı olmuş ve onu temsil etmeye başlamış olma durumu fotoğrafçının anı ele geçirmesiyle neden bulmuştur. Yine fotoğrafçı, belli bir an içinde görüneni onun gerçekliğiyle sabitleştirmiştir. Bu durumda an yani bir zaman dilimi, belirgin ve anlaşılır bir öge olarak rol kazanmıştır. Genel olarak tanımıyla denilebilir ki an, kararlaştırılmış, seçilmiş ve kesinleştirilmiş en kısa zaman parçasıdır. Bir başka deyişle, an kesinliktir, belirginliktir ve hakkında karar verilmiş zamandır. Zaman- fotoğrafçı ilişkisinde zaman, hiçbir zaman fotoğrafçısını beklemez. Fotoğrafçı daima zamanın hakkından gelerek onu görmeyle buluşturan bir anlam çatısında bulunmayı amaçlamıştır. An, anlamın en fazla somutlaştığı zaman kesiti içinde oluşur. Fotoğrafçı öncelikle kamera penceresini kesinleştirir, her anı kendine yontarak taraflı duruma getirir ve görüntü film üzerine kaydedilir (Karadağ, 2004a: 123-127).

Fotoğraf çok kısa bir zaman dilimi içinde elde edilmesinden dolayı, hafife alınma önyargısına hedef olmuştur. Özellikle sanat fotoğrafları özgün niteliklerinin yanı sıra tarihsel belge olmaları özelliğiyle günümüzde başvuru en çekici görüntüler arasında yer almıştır. Zamanları ve mekânları sunan, bunlar hakkında görüş sahibi olunmasını sağlayan ve yeni görüşler ortaya koyma olanağına kavuşturduğu için fotoğraf, sadece somut gerçekliklerin sanatı olarak görülmemelidir. Görüntülerin en temel karakteristiği, gerçeklik ruhunun fotoğrafçı tarafından kimseye sormadan alınmasıdır.

Üzerinde durulan zaman kavramı, görüntüde iki şekilde açıklanabilir. İlki fotoğrafın çekilmiş olduğu zaman yani ‘çekim anı’, ikincisi nesnelerin kendi durumlarını yansıtan görüntü çerçevesinde ‘kalıcı olan zaman’ dır. Fotoğraf ile düşünceler ilişkilendirildiğinde, fotoğrafın saklanmayıp söylenmiş düşünceler olduğundan söz edilebilir. Bir düşünce uygun görüntülerle pekiştirildiğinde güçlü iletileri olan bir duruma gelmektedir. Sanat yapıtında düşüncenin yeri denildiğinde, düşüncenin bu yapıtta kapladığı yer olduğu nitelemesi yapılabilir (Karadağ, 2004a: 130-133).

2.2.2. Fotoğraf ve Gerçeklik

Fotoğraf ve görüntü kapsamında ele alınabilecek gerçeklik ilişkisi, fotoğrafın tarihsel süreç içinde gelişiminde 1850’lerden bugüne hem gerçeğin kopyacısı, hem de doğrudan yansıması olarak kabul görmüştür. Bir bakıma fotoğrafın bir yüzünün gerçeğe, bir yüzünün de imgelere açık olması onun anlamlı bulunmasını sağlamıştır. Sanatsal bir görüntüdeki gerçeğin sorgulanması, onun damıtılmış bir gerçek olduğunu ortaya koyabilmektedir. İzleyici, gerçeklik sorgulamasında gerçekten çok onun yerine konulan gerçeği irdelemektedir. Yine fotoğrafçı, fotoğrafının yanında durarak hem gerçeğe dayanmış olabilmesi, hem de onun değişmez olması düşüncesini değiştirmeye yönelmiştir. Ama sonuçta fotoğraf imgeleşmiş bir görünümdür.

“*Fotoğraf gerçeğin izidir*” sözünde anlam bulan gizemli özelliğiyle gerçek ile buluşmadan söz edilebilir. Bu ifade, fotoğrafın genellikle gerçekliği belgeleme ve temsil etme amacıyla kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir. Özünde gerçek; sınırsız, sonsuz, dönülmeyecek olan, çok boyutlu bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Sözü edilen gerçek, zamana ve zemine göre farklı algılanmaktadır. Bir tanımlama olarak değinilen ‘çıplak gerçeklik’ aslında çarpıtılmamış, yalın bir gerçekliktir. Sözü edilenlere dayanarak, yepyeni bir anlatım dilinin oluşturulmasının yararlı olacağı düşünülmüştür (Karadağ, 2004b: 116-118).

Fotoğraf, belirli bir anı, manzarayı, nesneyi veya durumu gerçek zamanlı olarak kaydederek, o anın gerçekliğini yansıtır. Ancak, fotoğrafın gerçeği temsil etme konusundaki rolü, fotoğrafçının niyetine, çekim koşullarına ve diğer faktörlere bağlı olarak değişebilir. Fotoğraf, nesnel bir bakış açısı sunabilirken, aynı zamanda

fotoğrafçının öznel yorumunu da yansıtabilir. Fotoğrafın keşfi, onun nesnel gerçeğin sanatı olduğu hakkında yaygın görüşün başlangıcı olmuştur. Teknolojinin büyük payıyla analogdan dijitale geçiş ile fotoğrafın özgür bir paylaşım ile geliştiğinden söz edilmektedir. Bakış ile yönelme durumundaki gerçeği duygusal süzgeçten geçirerek bir anlama kavuşturmak yolu seçilmiştir. Resimsel gerçeğin özü, fotoğrafçının bir görünüşü güçlü bir vurgulama ile bir görüntüde doğrulanmasında yatmaktadır.

Fotoğraf biçimci bir sanat olmayıp, gerçekliği bir kompozisyon içinde sabitleyip ona biçim kazandıran bir işlevi yerine getirmektedir. Aynı zamanda fotoğraf, nesnel görünüşleri sanatsal imgelere taşıırken gerçek ile bağlarını koparmaz. Fotoğrafın temel amacı, gerçeğin çeşitliliği ve zenginliğini alabildiğine sergilemektir. Gözün arayışları ne kadar eleştirel ise, aynı oranda da düzenlemeci ve gerçekçidir. Çekilen her fotoğraf, sonuç olarak resimsel bir temsil olarak nitelendirilir, gerçek böylelikle bir surete dönüştürülmüştür (Karadağ, 2016: 77-80).

İmgelerin nesnel karşılıkları çoğu zaman bir görüntüde dile gelirken, bazı fotoğraflarda da imgelerin karşılığına denk gelen bir gerçeklikle karşılaşılır. Bir bakıma imgeler ile gerçekler karşılaştırıldığında, iki kutup arasında fiziksel, düşünsel, ruhsal ve imgesel açıdan çok büyük ayrımlarla yüz yüze gelinmektedir. Bu amaçla fotoğrafçının nesnel bir gerçekten imgesel bir takım kompozisyonlar yaratmak için hem fotoğraf tekniğinin katkılarına başvurmak, hem de nesnelere ışıkla kurduğu buluşmalarında iyi bir düzenleme içinde olması gerekecektir.

Her dış gerçek bir şekilde iç dünya ile buluşacak bir boyutun içinde olmalıdır. Bu bağlamda fotoğrafçı, sürekli bir imgesel yorumlama içinde olacaktır. Soyut ve gerçeküstü kurgularla yeni görüntü tekniklerini de kullanarak gerçeği aşan bir yorum içinde resmedilmeden de söz edilebilir. Her görüntünün imge dünyasında bir karşılığının bulunduğu varsayımıyla hareket edilebilir. Dolayısıyla insanları bir görüntüye taşıyan şey, gerçek anlamda bir durumu yansıttıklarından çok, nesnel gerçeğin etken olduğu zihinsel bir aktiviteden başka bir şey değildir (Karadağ, 2016: 81-83).

Fotoğrafın gerçek olması konusu üzerinde düşünüldüğünde ön plana çıkan; 'Nesnelerin doğası gerçek midir?' sorusu, felsefi bir tartışma ve farklı düşüncelerde okunabilecek yönüyle ele alınabilir. Burada iki temel yaklaşım olarak, 'gerçeklik ve varlık' ile 'görüngüselcilik ve algı' öne çıkmaktadır. Gerçeklik ve varlık

yaklaşımında, nesnelerin varlığının insan algısından veya deneyiminden bağımsız olarak var olması anlaşılmaktadır. Bazı felsefi görüşlere göre, nesnelerin doğasının gerçek ve varlığının bağımsız olmasından söz edilebilir. Bu açıklamadaki gerçeklik aynı zamanda ontolojik gerçekliktir. Yine vurgulanırsa, nesnelerin doğası, fiziksel, somut ve bağımsız varlıklardır. Görüngüselcilik ve algı yaklaşımında, nesnelerin doğası tamamen insan algısıyla ilişkilidir ve gerçeklik bağlamında bağımsız bir varlık ifade etmemektedir. Bu kapsamda nesnelerin doğası, insan algısı ve deneyimi tarafından şekillendirilir. Bu görüşe göre, gerçeklik nesnelerin doğası değil, insan algısı tarafından oluşturulan bir kavramdır. Bununla birlikte yinelenmesi gerekir ki fotoğraf, gerçeği tam olarak yansıtmaz veya her zaman doğru bir temsil sunmaz. Fotoğrafçı, çekim açısı, ışıklandırma, kompozisyon ve diğer faktörler aracılığıyla fotoğrafta belirli bir anlam veya duygu iletebilir. Ayrıca, dijital düzenleme ve manipülasyon teknikleri de fotoğrafın gerçekliğini değiştirebilmekte veya sorgulanır hale getirebilmektedir.

Fotoğraf için yeni bir tanımlama, fotoğraf geçmiş ile gelecek arasında kalan gerçekliktir. Buradan bakışla fotoğrafın, bugünü olmayan geçmiş ile gelecek arasında mekik dokuyan dinamik bir sanat olduğu söylenebilir. Fotoğraf, geçmişte yaşanmış bir anıyı hatırlatırken, aynı zamanda gelecekteki nesiller için de bir iz bırakır. Dolayısıyla, fotoğraf, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi görmektedir. Fotoğrafın bu özelliği, insanların anılarını canlı tutmalarına, geçmişte yaşananları hatırlamalarına ve gelecek nesillere aktarmalarına yardımcı olur. Fotoğraflar, tarih ve kültürü koruma, anıları paylaşma ve kişisel veya toplumsal hafızayı canlı tutma gibi önemli rolleri de üstlenirler. Ancak, fotoğrafın geçmişi ve geleceği arasında kalan gerçeklik olması, fotoğrafın öznelliği ve yorumlanabilirliğini de birlikte düşünmeyi gerektirmektedir. Fotoğrafçı aslında görüntüye dönüştürülmüş bir gerçeklik ile gerçek dünyaya bir katkıda bulunmuştur. Fotoğraflar gerçeklere dayandırılmakla birlikte, ütopya yaratma eğilimlerini de korumaktadırlar. Bu durumla gerçeklik için; insan gözünün süzgecinden geçmiş, duygusal, düşünsel, algısal etkileşimleriyle kişiselleştirilmiş gerçek yaklaşımı doğru olacaktır (Karadağ, 2004b: 121-122).

İmge, gerçeklik ve fotoğraf ilişkisi irdelendiğinde; insanla ortaya çıkan ve var olan bir olgu olması nedeniyle doğal gerçeklik için, dış dünya-insan boyutunda ilişkilendirme gerekliliğinden söz edilebilir. İnsanın varoluşu düşünüldüğünde, onun

dışında bağımsız var olan somut ve nesnel bir gerçeklik düşüncesi içinde, çevresinde ilk karşılaştığı ortam doğa olmuştur. Bu ilişkiler içinde insan onunla uyum sağlamaya çalışmış, ona öykünmüş ve duygudaşlık içinde ilişkilerini sürdürmeye çalışmıştır. Bu durum; doğanın etkin, insanın ise edilgen rol üstlenmesi bütünlüğünde, tarihsellikle sanatsal değişim ilişkisi bakımından birçok farklı yorum ve uygulamaları ortaya çıkarmıştır. Böylelikle insan bilincinin sadece nesnel dünyayı yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda onu yaratmakta olduğu gerçeğinden söz edilebilir. Yaratıcılık niteliğiyle bakılırsa, insana dayalı bir gerçeklik olarak estetik olgusu da insani seremonide toplumsallık kazanmış bir yapıya ulaşmıştır. Bu düşünme dinamiği içinde varılan sonuç; özne ve nesne ilişkilerinin tamamı gerçeğin bütünü oluşturmaktadır. Bu duruma yalnız olayları değil, bireysel yaşantıları, düşleri, sezgileri, heyecanları, hayalleri de katmak doğru olacaktır.

Sanatın bireysel yaşantı dünyasının bir görüngüsü olmasıyla birlikte, toplumsallığın da yaratmış olduğu olanaklar çerçevesinde şekillendiğini söylemek gerekir. Sonuçta gerçeklik olgusunu diyalektik/anti diyalektik süreç içinde değerlendirmek doğru olacaktır. Bu sürecin; tarihsel, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik, yapısal değişim, dönüşüm ve gelişime koşut olarak belirlenmiş olduğu bilinmektedir. Böylelikle, gerçeği kendine konu alan her çalışma ve sanat yapıtı yeniden bir sunum olarak değerlendirilmelidir. Lukacs'ın gerçeği, öz ile onun görünüşü arasındaki diyalektiği kavrama gerekliliği içinde "*Yani gerçek sanat, her zaman insan yaşantısının bütünlüğünü onun devinimini, oluşumu ve evrimi içinde verir*" deyişini göz ardı etmemek gerekir (Lukacs, 1969). Fotoğrafın icadıyla gerçekçi düşüncenin değişimi, nesnel gerçeğin saptanmasında birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın gerçeği yaşanan gerçeklik içinde ancak kendi fiziksel özelliklerinde anlam bulmaktadır.

Bazı düşünürlerin fotoğraf ve gerçeklik konusundaki görüşlerine de değinmek yerinde olacaktır. Fotoğrafın oluşturduğu gerçeklik izlenimini doğasını ve sınırlarını irdelerken Roland Barthes: "*Bir fotoğrafa bakmak demek, o anda fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamaktadır*" demektedir (Gök, 2007: 114-115). Bu betimlemeden kalkarak, uzam-zamanın yeni bir kategorisi olan bilinç kaynaklı 'gerçek-dışı gerçeği' kavramından söz edilebilir. Farklı bir deyiş ile gerçeklik olgusunun bir an için yakalanma yanılması olarak değerlendirmek te açıklayıcı

olabilir. John Berger, her imgenin bir görme biçimini ifade ettiğini ve imgenin yeniden üretilmiş bir görüntü olarak ele alınmasının doğru olacağını söylemiştir. İmge ile gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini vurgulayan Baudrillard; ilk aşamada imgenin neredeyse gerçekliği aynen yansıttığını, ikinci aşamada ise gerçekliği farklı sunduğundan söz etmektedir. Üçüncü aşamada imgenin işlevinin görünüm yaratmak olduğu, dördüncü aşamada ise, imgenin artık bir görünüm olmaktan daha çok bir benzetim ve kendi kendinin gerçeği olduğunu açıklamaktadır (Baudrillard, 1995: 36). Yine Baudrillard'a göre; imge-gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde 'hipergerçeklik' in devreye gireceği, bundan sonra bireyin kendini bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını sorguya çekemeyeceği bir alan içinde bulacaktır. Fischer, gerçekliği yok edenin ne modern sanat ne de sanatçılar olduğunu, aslında bunu yapanın sistemin kendisi ile örtüştüğünden söz etmiştir. Gerçek ile düşsel olan arasındaki farkın ortadan kalktığı bir süreçte, yaşam ve bilinç arasındaki yaratıcı ilişkinin mekanik bir neden-sonuç ilişkisi içinde değil de diyalektik olarak değerlendirilmesi gerekir (Matarra, 2000).

1980-1985 yılları arasında fotoğraf üzerine çalışan birçok araştırmacı ve fotoğraf eleştirmenin incelemleri sonucunda temel alınabilecek ilişkileri; fotografik görüntü ile ona konu olan nesne, görüntü ile görüntünün oluşmasında devreye giren bireysellik olgusu, fotografik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasında olmak üzere açıklamıştır. Böyle bir ilişkiden söz edildiğinde; gerçeklik, algı, estetik kuramları, sanat felsefesi, yenidensunum (representation) gibi olguların ortaya çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte fotoğraf, görüntüsünün gerçeklikle olan sıkı bağları nedeniyle natüralist akımın içinde yer alan resim sanatına ilişkin yapıtlarla ilişkilendirilmiştir. Delacroix, Courbet, Eakins, Gauguin, Corot, Degas ve D.C. Rosetti gibi birçok ressam yapıtlarında fotoğraftan yararlanmışlardır. Ortaya çıkışında resim sanatının estetik kuralları içinde değerlendirilmiş olan fotoğraf, yaygınlaşma sürecine koşut olarak günümüzde resim gibi bir anlatım aracı durumuna gelmiştir. Bu gelişme, fotoğrafın kendi içinde iki ayrı yapılaşmasına neden olmuştur. Bunlardan ilki, ortamın asıl amacının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunanların geliştirdiği 'belgesel fotoğrafçılık' ve 'haber fotoğrafçılığı' nı ortaya çıkartan yaklaşımdır. Diğer ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşüdür. Bu yaklaşımlarla varılan bir sonuç olarak, hiçbir nesnenin değişik kişilerce

çekilen fotoğraflarının birbirinin aynısı olamayacağı ve dış gerçekliğe dayalı olarak oluşturulan fotografik görüntülerin, görüntülenen nesne ve olayların görünümünden çok, onu yorumlayan bir ortam olduğu kabul edilmiştir. Bu durum, normal görsel algı dışında, güçlü fotografik iletiler yaratmanın günümüzde de önkoşulu sayılan ‘fotografik görüş’ olgusunun kuramsal bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. 1930’lu yıllarda, fotoğraf yapıtlarının değerlendirilebileceği sağlam ölçütler geliştirilmiştir. Bu ölçütler arasında; kusursuz ışıklandırma, kompozisyon, konunun açık seçikliği, netlik ve baskı kalitesi ön planda tutulmuştur (Derman, 1993).

2.2.3. Fotoğrafın Anlamı

Fotoğrafın anlamı üzerine ya da ayrıntılandırılırsa derin anlamı üzerine düşünüldüğünde; birçok kavramın açıklığa kavuşturulmasına gereksinim vardır. Bu kavramlar; görüş gücü, görme biçimi, bakış açısı, görmek, düzenleme, anlam, imgelem gücü, duygular, esinleme, biçim, içerik, kurgulama, fotoğraf felsefesi, gizem, estetik, özgünlük, yaratıcılık, eleştiri, sanat fotoğrafı, portfolyo, yorumlama gibi sıralanabilir (Karadağ, 2004b). Daha çok soyut fotoğraf bağlamında yararlanılmak üzere, sözü edilen bu kavramlara olabildiğince yer verilmiştir.

Fotoğrafçının görme gücü kapsamında; fotoğraf, fotoğrafçı, görme ve görme kültürü ilişkisini ortaya koymak gerekecektir. Onun görüş alanına giren dış kaynaklı her olgu, duygularla ilişki içinde düşüncelerine temel oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Görünümler bakımından düşüncelerle örtüştüğünde fotoğraftan söz edilebileceği söylenebilir, ancak örtüşmediği zaman sıradan herhangi bir görüntü durumunda olacaktır. Görünümler karşısında her fotoğrafçı birçok farklı bakış açıları ile fotoğraf çekme olanağına sahiptir. Bu devinim içinde ortaya ‘fotografik görüş’ çıkmaktadır. Bu görüşün özelliği, görünenleri değişime uğratmak ve bu değişimle birlikte onların anlamlarını değiştirmektir. Her görüntünün bilinçle ilişkilmesi, gerçeğin algılanabilmesiyle doğru orantılı olarak ve gerçeğin yarattığı etkinin şiddetine bağlı olarak gelişecektir.

Algılamaya koşut olarak örtüştürülen görme biçimindeki amaç, bir anlamda görmenin nesnellliğini ortaya koyacaktır. Fotoğrafın, başlangıçta resim sanatının estetik geleneklerine bağlı olarak gelişmesi, konulan ayrıntılarla fotoğrafçıların fotoğrafa yeni bir görme biçimini getirmiştir. Bu görme dinamiğinden çıkarsanan

beklenti ve düşünceler, yapıtın içeriğiyle şekillenmiştir. Böylelikle fotoğrafik görüşün anlamlılığı bakımından, estetik ve düşünsel bir sunumun görüntü içinde somutlaşmasından söz edilir. Fotoğrafik görme, görmenin doğrulanması için gerçeğin görüntülerde kalıcı kılınmasıyla örtüşmektedir. Fotoğrafçının fotoğraf çekmesi, nesnelere kendi öznelliğine indirgeyerek görüş ve ilgilerinin bağdaşması ile örtüşmektedir. Fotoğrafçı izleyicilerle kendi algılamaları ölçüsünde tartışmaya girmektedir. Okumak görme, algılama ise görme biçimiyle benzeştirilebilir. Batı felsefesi görünen gerçeği inandırıcılığın başlıca yolu olarak kabul ederken, doğulu düşünce biçimine göre görme, daha çok duyguların dili olarak algılanarak kavranmaktadır. Görsel olarak her seçim, görme biçiminden kalkarak bakış açısını geçerli değer haline getirmektedir. Nesnelere görme biçimi, onlara yüklenen anlamları da sürekli değiştirir, yani imgesel yorumların nesnelere olarak anlam kazanırlar. Yaklaşım olarak, öylesine fotoğraf çekmeyen, fotoğraflardan fotoğraf yapan fotoğrafçıyı düşünmek doğru olacaktır (Karadağ, 2004b: 29-32).

Fotoğrafın amacı ve içeriğinde bakış açısı oldukça önemlidir. Bakış açısı, fotoğrafı çeken kişinin algısal, duygusal ve estetik tercihlerini yansıtan bir perspektif veya yaklaşımı ifade eder. Dolayısıyla, her fotoğrafın arkasındaki bakış açısı; fotoğrafın içeriğini, kompozisyonunu ve anlamını belirler durumdadır. Fotoğraf çekildiği anda, fotoğrafçının seçtiği bakış açısı, kadraj, ışıklandırma ve diğer teknik detaylar, fotoğrafın anlamını ve etkisini şekillendirir. Bir fotoğrafçı, farklı bakış açıları kullanarak aynı nesneyi veya sahneyi farklı şekillerde yorumlayabilir ve iletebilir. Örneğin, düşük bir açıdan çekilen bir fotoğraf, nesnenin büyüklüğünü vurgularken, yüksek bir açıdan çekilen bir fotoğraf, genel bir manzara veya bağlam sunabilir. İzleyiciler de fotoğrafları görsel, duygusal ve entelektüel bakış açılarından değerlendirirler. İzleyicilerin kendi yaşam deneyimleri, kültürel arka planları ve kişisel tercihleri, fotoğrafları yorumlama ve anlamlandırma biçimlerini etkiler. Dolayısıyla, bir fotoğrafın farklı izleyicilere farklı anlamlar yüklemesi olanaklıdır, çünkü herkes kendi bakış açısıyla fotoğrafa yaklaşmaktadır.

Bakmak ile görmek ayrımı bakımından; nesnelere dış görünüşüne yönelik gözlem durumuyla, bakmayı paylaşımına yönelik bir başlangıç olarak düşünmek ve aynı an içinde zamanı taramak olduğunu söylemek yerinde olur. Görmek denildiğinde zamanı ayrıştırmaktan, nesnelere özünü ve anlamını derinlemesine kavramaktan söz

edilir. İşleyiş bakımından, derinlemesine ilgi ile bilincin uyarıldığı ve bireysel bakış açısının sanatsal yorumlamaya uygun biçimlere taşındığı söylenebilir. Ama sonuç olarak aslında yansıtılan bu olgular, sanatçının sunduğu öznel bazı yargılardan öte başka bir şey değildir (Karadağ, 2004b: 34-36).

Önemli olan yanıyla sanatsal görme için, doğa ile ilinti kurulabilen ve doğadışı özelliklere sahip bilinçli bir etkinlik tanımı yapılabilir. Görme öğretilen bir kavramdır ve eğitim ile yetkinleştirilebilir. Göz, bilgiyi kesinleştiren, nesnelere ve görünen her şeyin anlamlandırılmasına katkılar sağlayan bir organ özelliğindedir. Görülenler; görme yeteneği, deneyimler, bilinç düzeyi ve sezgilerin senteziyle anlamlandırılır. ‘Bilgi mi görmeden önce gelir, yoksa görme denilen şey bilgi birikiminden bağımsız bir şey midir? ya da ‘içsel bir takım etkilenmelerle bazı şeyleri daha iyi görebilmek olanaklı mıdır?’ sorularına yanıt arayarak söz konusu sentez üzerinde düşünceleri yoğunlaştırmak olanaklı gözükmektedir. Geleceğin ve geçmişin fotoğraflarının çekilemeyecek olması üzerine düşünüldüğünde, şimdiye yönelik olarak fotoğraf için düşünce biçimini ve onunla buluşan estetik tasarımı bir çerçeve içinde görünür yapmak sanatı olarak görmek doğru olacaktır.

Fotoğraflar içinde sadece nesnelere değil insanın iç dünyasında karşılık bulan yansımalar da rol oynarlar. Düşünür Plinius, “*asıl görme ve gözlem organımız, ruhun kendisidir*” demiştir. Görmek süreklilik gösteren bir eylemdir ve daha çok psikolojinin sınırları içinde gerçek anlamını ortaya koymaktadır. Görmeyi bilincin eylemi ya da alışkanlığı haline getirmek, yaşamı her boyutuyla sorgulamak demektir. Görmede, öncelikle bir düşünceden beslenilir, devamında gizemli bir görüntü yaratıcılığa öncülük eder. Daha önce de vurgulandığı gibi görmeyi anlamlı kılan ya da daha da karmaşıklaştıran nedenler arasında genellikle içinde bulunan psikolojik koşulların etkili olduğu söylenebilir. Görmede sadece şimdiki zaman temel alınır. Aslında “*Görmek tüketmektir*” sözü çok şey ifade etmektedir ve görünenleri eskitmektir. Görüntülerdeki gerçekler, görünen değil görülmüş gerçeklerdir. Fotoğrafın görmenin en son sonucu olması durumuyla yansıtılan her gerçek, ancak bir yorumla buluştuğu zaman yeni bir anlam ve derinlik kazanmaktadır (Karadağ, 2004b: 39-46).

Gözün nesnelere ve olguları incelerken, seçimlerini ve ilgi çekici alanlarını daima merkeze alarak yaptığı ifade edilir. Anlamın değişken rotalar izlemesi nedeniyle

de farklı noktalara doğru yönelebilir. Konu karşısında fotoğrafçının üzerinde durduğu esas konu, nesnelar arasında bir farklılık yaratan veya güçlü bir kontrast oluşturan görsel ilişkilerin iyi değerlendirilmesidir. Bu ilişkilerdeki anlam dinamikleri, daima çözülmüş bir gerçekliği temel alarak fotoğrafik görmenin bütüncülüğü kadar, detaycı, seçici ve ayrıştırıcı bölümlemesine de eğilim göstermektedir.

Herkesin gördüğü şey, herkes için tam olarak aynı değildir. Fotoğraflar, önce görmeye ardından da ayrıştırıcı gözlemlere ve imgesel tasarıma dayanırlar. Fotoğrafçının görsel algısı, onun gözlerinin fiziksel özellikleri, beyin işleme süreçleri, deneyimleri ve duygusal durumları gibi birçok faktörden etkilenir. Bu nedenle, aynı nesneyi veya sahneyi gören herkes farklı bir algı deneyimi yaşayabilmektedir. Görsel algının farklılıklarını etkileyen bazı faktörler arasında; gözün fiziksel özellikleri, beyin işleme süreçleri, deneyimler ve önyargılar, duygusallık ön plandadır.

Fotoğraf, göreni ve izleyicisini anlamının çerçevesinde tutsak kılabilirdiği gibi, anlama süreci içinde sadece onda gösterilenleri değil aynı zamanda gösterilmeyenleri de düşünerek yorumlamaya katkıda bulunabilecek bir işleve sahiptir. Bir fotoğraf, belirli bir zaman dilimindeki kesiti yakalayıp izleyiciye belirli bir bakış açısı sunar. Bu bakış açısı, fotoğrafçının seçtiği kompozisyon, kadraj, ışıklandırma ve diğer unsurlar aracılığıyla iletilir. Fotoğraf, bize bir öykü anlatabilir veya belirli bir duyguyu iletebilir, ancak bu sadece bir parçadır ve fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini tam olarak anlamak için daha fazla bilgiye gereksinim duyulabilir.

Fotoğrafın içeriği ile anlamının daima yan yana olduğu ve birlikte yürüdüklerinden söz edilir. Fotoğrafların anlamı, onların net ve anlaşılır göstergeler olmasından çok, yorumlamaya olanak veren çok seçenekli açıları sergilemesinden kaynaklanmaktadır. Hiçbir fotoğraf, simgeleştirdiği nesnelari açık ve belirgin biçimde yansıtmaktan kendisini soyutlayamaz. Fotoğraf, nesnelarin anlamlarını bağımsız görüntülerde bütünleştiren bir seçenektir. Her görüntü, belirgin ve açık anlamı sahiplendiği oranda, belirsiz ve kapalı anlamı da sahiplenebilir. Görüntüdeki bu anlam karşıtlığı, onun farklı boyutlarıyla görülmesini sağlayan çok yönlü dinamizmini oluşturur. Bunun yanı sıra anlamsız görünen şeylere zorlama anlamlar yükleyerek ortaya süren fotoğrafçıların, bu eğilimlerinin bazı kesimler tarafından sanki kültürel ilerililikmiş gibi gösterilmesi de, ortamın niteliksizliğini arttıran nedenlerden biri

olarak görünmektedir. Fotoğrafçının yapıtı ele alındığında, o daima izleyici ile arasındaki ilişkide başrolü oynar durumdadır. İzleyici ile yapıt arasındaki bağ düşünüldüğünde, öncelikle bir çekicilik yaratmaktadır. Bundan sonra da, düşünsel temelde bir alışverişe zemini sağlar. Kesin yargılarla bir yapıtın sunulması, her zaman sunulan biçimiyle anlaşılabilir. Bazen aykırı anlam ve yorumlarla karşılaşmaktadır. Fotoğrafa atfedilen yine bir aforizma olarak; “*Fotoğraf, süreklilik gösteren zamanın ve devrim içinde bulunan olguların küçük bir kesitinin fotoğrafçı tarafından kutsanmasıdır*” sözleri oldukça anlamlıdır. Yoğun ve hızlı geçen bir zaman içinde olunması düşünüldüğünde, fotoğrafın varlık nedeni olan anın anlamı da sadece bir hiç olarak görülmektedir (Karadağ, 2004b: 49-55).

Fotoğrafta düzenleme, fotoğrafın orijinal halinden değişiklikler yapılması veya işlenmesi anlamına gelir. Bu düzenlemeler genellikle renk düzenlemeleri, ışık ayarlamaları, kırpma ve kesme gibi işlemleri içerir. Fotoğrafta yapılan düzenlemeler, fotoğrafın orijinalinden farklılık gösterir, bu nedenle bazı kişiler düzenlenmiş bir fotoğrafın orijinal kimliğini yitirdiğini düşünebilir. Örneğin, gazete veya dergi gibi haber yayımlarında, fotoğrafların genellikle minimum düzeyde düzenlenmiş olması beklenir ve bu düzenlemelerin fotoğrafın gerçekliğini bozmadığından emin olunmalıdır. Ancak, sanatsal veya yaratıcı amaçlı olarak yapılan düzenlemelerde, fotoğrafın orijinal kimliğinin korunması gerekmez. Bu durumda fotoğraf, fotoğrafçının yaratıcı ifadesini yansıtan bir araç olarak kullanılır. Düzenlemeler fotoğrafçının niyetine ve sanat anlayışına bağlı olarak özgürce yapılabilir.

Fotoğrafta düzenleme yapıldığında; fotoğrafın onaylanmış kimliğinden söz edilip edilemeyeceğine, kullanım amacına, düzenlemelerin niteliğine ve fotoğrafçının niyetine bağlı olarak ele alınabileceği söylenebilir.

Fotoğrafik göstergelerin anlamı, yorumlamaya açık sadelikte ve estetik yetkinlikle verilmelidir. Görüntü çerçevesi, edebi metinlerde olduğu gibi, okunma gücü yaratmayan çekici unsurlardan oluşturulmaktadır. Başarılı düzenleme, sanatçının görülenleri iyi kavradığı ve bu kavrayışı bir öneri şeklinde ortaya koyduğunu göstermektedir.

Her imge, diğer imgelerle olan ilişkisi ve etkileşimi yoluyla güç kazanabilir. Bir imgenin anlamı ve etkisi, o imgenin içeriği, bağlamı ve izleyiciyle ilişkisi gibi

faktörlerden etkilenir. Bu faktörler, imgenin diğer imgelerle olan ilişkisi yoluyla zenginleşir ve derinleşir. Örneğin, bir fotoğraf veya resim, sanatçının niyeti ve izleyicinin algılarıyla etkileşime girerek anlam kazanır. Bu etkileşim, izleyicinin o imgeleri daha önce gördüğü, onlar hakkında bilgi sahibi olduğu veya onlarla duygusal bir bağ kurduğu durumlarda daha da güçlenir. Her imgenin başka imgeden güç kazanması bağlamında fotoğrafın imgesel bir tasarımın gerçeğe buluşmasının görsel ifadesi olduğundan söz edilebilir. Buradan anlaşılacağı üzere her düşünce, gerçeğin eşliğinde yoruma açık tutulmaktadır. Fotoğraf aynı zamanda sezgilere geçerlilik kazandıran bir sanattır. Çünkü sezgiler, görmeyi kavramaya, onu da sanatsal yaratmaya yönlendiren bilinçaltı kaynaklarıdır. Gerçek olgular, aslında gerçek oldukları için değil, imgelem karşılıklarına uygun düştükleri için önemsenirler. Çünkü gerçekler de, imgeler gibi belleğimizde özgün biçimler kazanarak kendilerine yer bulan yansımalarıdır (Karadağ, 2004b: 59-61).

Duygular ile gerçeğin buluşma noktasında oluşmasına karşın, hiçbir fotoğraf duyguları hazırlayan ve harekete geçiren nedenleri yansıtmaya olanağına sahip değildir. Fotoğraf ile fotoğrafçının aslında aynı duygusal ortamın ürünü olduğu söylenebilir. Fotoğraf, görüntü ortamında sahip olduğu sınırsız sayıdaki nesne ile varlığını duyururken, fotoğrafçı da görüntü üzerindeki egemenliğini, tekniği ve duygularıyla kendisini kanıtlayarak psikolojik ve yaratıcı fonksiyonları ile görüntüyü egemen olmaktadır. Fotoğrafi duyguların hem gerçek karşısında, hem de gerçeklik içinde karşılık bulmasını aynı oranda kucaklayan bir sanat olarak değerlendirmek yerinde olur. Bu bakımdan, duyguların etkin ve egemen olduğu gerçek, daima tartışılan ve sorgulanan bir gerçektir. Duyguları, görmeyle birlikte güç kazanan ortak evrensel kazanımlar olarak görmek doğru olacaktır.

Fotoğrafçı yapıtını ortaya koyarken sanatçı doğası gereği esinlendiği şeyleri abartma eğilimindedir. Duygular, sözü edilen abartıyı pekiştirmede ve esinlemeyi bir sonuca taşımada eşsiz katkılar sunmaktadır. Esinleme için, bazen nesnelere karşılaşmakla, bazen iç dünya derinliklerindeki bir ışıltıyla dış dünyanın yüksek sesle dışavurumu denilebilir. Fotoğrafi düşünsel bir temel üzerine oturtmadan ve bir şekilde gerçek yaşama dayandırmadan, onun sanat iddiası taşımasından söz edilemez (Karadağ, 2004b: 67-68).

Fotoğraf için biçim ile içerik birbirinden ayrılmayan iki ögedir. Biçim denildiğinde fotoğrafın algılanmış olduğu dış gerçeklik, içerikte ise biçimin verdiği mesaj anlaşılmaktadır. Bu iki kavram fotoğrafın estetiği ve sözü edilen gerçekliği bakımından bir bütün olarak ele alınmalıdır. Biçim, bir bakıma da içeriği dile getirmektedir. Işık, doku, ölçü, nokta, çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelemesi, kütle ve hacim gibi öğeler aslında biçimi şekillendirirler. İçeriğin biçime dönüşmesi, soyut değerlerin somut hale gelmesidir. Klasik söylem ile somut için nesnel gerçekliğin bilgisinden, soyut için parçalarıyla şekillenen eksik bilgileri olan düşünceyle kavranan bir özü olan kompozisyondan söz edilmektedir.

Fotoğrafın içeriği için, gerçekte var olan belli olayların imgelerle yansıması demek te doğru olacaktır. İçerikte, fotoğrafın koşut bireyi olan izleyiciye anlatım için konu bildirilir. İçerik için öz, onu oluşturan düşünce olarak anlam bulmaktadır ve fotoğrafın yaratılma koşullarıyla ilişkilidir. Yaratılma koşulları ve onu yaratan sanatçının mekanik ve estetik amaçları bunu belirlemektedir.

Sanat görüşü denildiği zaman, sanatçının içinde bulunduğu nesnel ve toplumsal koşullar ile tekniğin bileşkesi hesaba katılmaktadır. Her içerik, yapıtta etkin ve göz alıcı yansımalar sunan görsel elemanlarla güç kazanır. İçerik yapıtın anlaşılmasını sağlayan dayanaklardan sadece birisidir. İçerik, sadece anlam aktarma yolu değil, aynı zamanda yapıtı dünya ile buluşturma ve onunla ilişkiye sokma yoludur. Biçimin içeriğine egemen olduğu hiçbir fotoğraf çarpıcı olamayacaktır. İçeriği zayıf, tekniği yetersiz ve yansıtıkları etkisiz bir fotoğraf, çekicilik niteliklerini yolun başında kaybetmiş durumdadır.

Görme yetkinliği bir sanatçının algılama ve kavrama ustalığıyla ölçülebilmektedir. Bu kavrayış aynı zamanda düşünme eylemini harekete geçirir ve yenilerinin doğuşunu tetikler. Bir kez daha vurgulanırsa, her fotoğraf tek başına bir öyküdür. Aynı zamanda fotoğraf görüntüleri, çağdaş mitler olarak da düşünülebilir ve onları düşselleştirirler. Mitler nesnel bir anlatıma yol gösterirler. Fotoğrafçının anlattığı öykü, izleyicinin anlattığı öyküyle koşut olmayabilir. Fotoğrafçı hem öykü yaratır, hem de anlatır. Diğer bir deyiş ile fotoğraf, öyküleri doğuran öykü olmakla birlikte, her insan da fotoğraflarda bir öyküye karşılık gelmektedir (Karadağ, 2004b: 69-71).

Kurgu, fotoğrafçının bilerek ve isteyerek sahneyi veya konuyu değiştirdiği ya da diğer kişilerin gördüklerini değiştirerek kullandığı bir süreç olarak ele alınmaktadır. Aynı zamanda nesnelere yerlerini değiştirmek, ışıklandırmayı ayarlamak, eklemeler yapmak veya çıkarımlar yapmak gibi çeşitli Şekillerde gerçekleştirilebilir. Fotoğraf kurgusu, sanatsal ifade, reklamcılık, moda veya belgesel fotoğrafçılık gibi alanlarda yaygın olarak çeşitli amaçlar için kullanılabilir. Fotoğrafın kurgulanması, etik sorunları da beraberinde getirebilir. Özellikle belgesel fotoğrafçılık gibi alanlarda, gerçekliği temsil etmek ve nesnel bir bakış sunmak önemlidir. Bu nedenle, kurgu, belirli bir bağlamda izleyiciyi yanıltabilecek veya gerçekliğin doğru temsilini engelleyebilecek Şekilde kullanılmamalıdır.

Kurgu, anlamın görüntü erevesi içinde biçim kazanmasıysa, görünümü görüntüde somutlaştırmak için başvurulan en kesin ve anlamlı yol olarak nitelendirilebilir. Fotoğraf kurgusu, nesnelere uyumlu beraberliği ile çekici görselliğinin bir bileşkesi durumunda olmalıdır. Herhangi bir konu görüntüye dönüşmüşse, bu iyi ya da kötü bir kurgunun yapıldığını aıklaşlar. Her fotoğrafın bu bağlamda birçok dönüşüme uğramış olduğundan söz edilebilir (Karadağ, 2004b: 73-74).

Fotoğrafın anlamı ile gizemi arasındaki ilişki üzerinde durulursa, öncelikle izleyiciyi içine çeken ve onu düşündüren bir deneyimin yaratılmış olduğundan söz edilebilir. Bir fotoğrafın anlamı denilirken, izleyiciye fotoğrafta gördüğü Şey hakkında açık bir mesajın iletilmiş olduğu veya belirli bir duygusal tepkinin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Öte yandan gizem, fotoğrafın izleyicide belirsizlik veya merak duygusu uyandırmasıdır. İzleyici, fotoğrafta ne olduğunu tam olarak anlayamaz veya fotoğrafta gördüğü Şeyin tam olarak ne olduğunu çözemez. Gizemli bir fotoğraf, izleyiciyi olayların veya sahnelerin ardındaki öyküyü veya anlamı aramaya yönlendirebilir. Fotoğrafta bulunan gizem, izleyicinin imgelem gücünü tetikleyebilir ve onu fotoğrafta anlatılan dünya hakkında kendi yorumunu yapmaya özendirir. Bu Şekilde gizem, fotoğrafın izleyici ile etkileşimini derinleştirebilir ve izleyicinin fotoğraf hakkında daha fazla düşünmesini sağlayabilir. Ancak, fotoğrafın anlamı ve gizemi arasındaki ilişki her zaman net olmayabilir. Bazı fotoğrafların anlamı açık ve belirgindir, ancak hala izleyicide bir gizem hissi uyandırabilir. Diğer taraftan, bazı

fotoğrafların anlamı belirsiz veya çok katmanlı olabilir, bu da izleyicide gizemli bir etki yaratabilir.

Fotoğrafın anlamı ile gizemi arasındaki denge, fotoğrafın etkisini artırabilir ve izleyiciyi daha fazla içine çekebilir. Bu denge, fotoğrafçının niyetine, izleyicinin algısına ve deneyimine bağlı olarak değişebilir. Ancak, fotoğrafın anlamı ve gizemi arasındaki bu ilişki, fotoğrafın izleyicide derin bir etki bırakmasına ve uzun süre akılda kalmasına yardımcı olabilir. Fotoğrafın en gizemli yanı, birbirine asla benzemeyen fakat birbiriyle benzerlik gösteren birçok özgün yaratma olanağı vermesidir. Öte yandan çoğaltmanın gizemi, doğal olarak yapıtların, duvarlarda, posterlerde, kitaplarda günümüzde sanal ortamda geniş bir şekilde hayat bulmasıdır. Aslında hiçbir fotoğrafçı, görünümlerin gizemini fotoğrafta çarpıcı bir biçimde kullanmaktan kaçınmaz. Bilindiği gibi gerçek, yalın ve duru bir nesnellığı, sanat ise dolambaçlı yoldan bir yanılısamayı aktarır. Sanat gerçeğin rolüne soyunursa, artık orada düşlere ve imgelere hiçbir gereksinme duyulmaz. Son çözümlemede, fotoğrafın anlamının, o fotoğrafın gizemiyle eşdeğer olduğu da düşünülebilir (Karadağ, 2004b: 75-77).

Fotoğrafın derin anlamına yaklaşım içinde fotoğraf felsefesi düşünsel zeminine bakmak gerekecektir. Fotoğrafın doğası, anlamı, değeri ve etkisi gibi konuların dile getirildiği fotoğraf felsefesi; fotoğrafın ne olduğu, nasıl çalıştığı ve insan deneyimine nasıl katkıda bulunduğu gibi temel sorulara yanıt aramayı amaçlamaktadır. Fotoğraf felsefesi; sanat, estetik ve teknoloji felsefeleriyle etkileşim içinde bulunmaktadır. Fotoğraf felsefesinden beklenen fotoğrafların ne olduğunu açıklamak olmayıp, açıklayıcı niteliklere sahip görüntüler alanında, fotoğrafçıyı devre dışı bırakan, bağımsız bir yargı biçimini egemen kılmaktır.

Bir sanatçının yaratıcı imgelemine ve benimsediği ideolojiyi yansıtmasının dışında, fotoğraf felsefesinin asıl işlevi görüntüleneni temel alarak, yeni bir görüş ortaya koymak bununla birlikte görselleştirilmiş gerçekleri de bir platforma taşımaktır. Bu platformda, görünen gerçeğin inandırıcılığın başlıca rolü olarak kabul edilmesiyle, metafizik inanç biçimlerinin baskılarından kurtarılması amaçlanmıştır (Karadağ, 2004b: 79-80).

Bir takım eksikliklerin sanatçı tarafından biçimlendirilmesi öznelliğinde tanımlanan 'sanat', insanın duyma ya da haz etme yetkinliğinin bir yapıt içinde

oluşmasının göstergesi durumunda olan ‘sanat estetiği’, haz duygusunun bazı eksikliklerinin ortaya çıkarılmasından söz edildiği ‘estetik’ kavramlarının da görmenin derin anlamına varmak konusunda önemli rolü olduğu yadsınamaz. Bazı belirlemeler üzerinde durulursa; zamanın estetiği yaratmadığı, ancak estetik anlayış sınırlarının zaman içinde büyüdüğü ve her çağda yeni boyutlara ulaşmış olduğundan söz edilebilir. Estetik için de, güzelliği çok bilinmeyenli bir denklem olarak görmüş olması, onun sadece hazları kapsamadığını ve bir ideal olarak görülmesi gerekliliğini belirtmesi dikkat çekici olmuştur. Bununla birlikte, fotoğrafın geleneksel görme biçimleriyle ya da geçmiş çağların estetik ölçüleri içinde görülmesi, onu bir takım doğmalara ve nesnel olmayan yorumlara bağımlı kılmıştır. Bir başka deyişle estetik, gerçeküstü bakışla mistik ve metafizik anlayışlarla ilişkilendirilmiştir.

Fotoğrafta özgünlük denildiğinde, fotoğrafçının kişisel tarzını ve yaratıcılığını yansıtan, belirli bir konuyu veya sahneyi özgün bir şekilde yakalayan ya da sunan bir fotoğrafın niteliği anlaşılmaktadır. Özgünlük, fotoğrafçının yetenek, deneyim ve görmesiyle birleşmektedir. Fotoğrafçı, çeşitli unsurları (kompozisyon, ışık, renk, kompozisyon vb.) bir araya getirerek benzersiz bir görüntü oluşturur. Özgün ve benzersiz bir fotoğraf, izleyiciyi etkileyici, çarpıcı veya düşündürücü bir deneyim sunarak izleyiciler üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Aynı zamanda özgün bir fotoğraf, fotoğrafçının kişisel tarzını ve yaratıcılığını yansıtarak, onun bakış açısını, teknik becerisi ve estetik anlayışını ortaya koyarak imzasını taşımaktadır. Özgün bir yapıt ortaya koymanın önkoşulu, yorumlamanın da özgün olması ve yapıtın kendinden öncekilerle benzerlik taşınamamasıdır. Sanatsal olarak özgünlüğe bakarsak; keşfetmek, yeniliği aramak ve yeniden yaratmayı benimsemeyi içinde barındırmaktadır. Özgün bakışta, sanatçı kendi gerçekliği içinde kendi doğrularını olumlamaktadır. Özgünlüğü yaratmak için, birtakım imgesel ve biçimsel değerlerin uç uca eklenmesiyle ve bir zincirin halkaları benzetmesiyle bir yaratıcılık tanımlamasına gidilebilir

Üretilen fotoğraf, yaratıcılık ve sezgi gücünün kucaklaması oranında fotoğrafçının çelişki dünyasını ve düşünsel kısırlığını da ortaya koymaktadır. Walter Benjamin’in, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretildiği bir çağda, gücünü yitiren şeyin yapıtın özel atmosferi olduğu vurgusu önemlidir. Yine George Simmel’in “*Öykünme, düşüncenin düşüncesizlikten olan çocuğudur*” deyişini de unutmamak gerekir. Aslına bakılırsa, fotoğraflarda yer alan her şeyin gerçeğe bir öykünme olduğu

da bilinen bir olgudur. Ancak bu öykünme, pratik olarak yaşamda da hiçbir değer ifade etmemektedir. Sonuçta denilebilir ki fotoğraf, hiçbir şeye öykünmez, ancak hayatı yorumlar durumdadır. Ayrıca denilebilir ki fotoğraf; gerçeği, görüneni ve doğayı kendine göre yorumlamaktadır. (Karadağ, 2004b: 95-98).

Her fotoğrafın bir otoportre olduğu nitelemesi doğru bir değerlendirmedir ve sanatçının otobiyografik yansıması olarak görülmelidir. Bu sözü edilen yansımalar, yapıtla ne kadar bütünleşirse o fotoğraf tartışmasız bir şekilde başarıya ulaşmış demektir. Bu yansıtılan sanal gerçeklik dünyası, bir bakıma nesnel gerçekliğin rolü ve fonksiyonlarıyla donatılmış demektir. Fotoğraf sanatı, fotoğrafçının kendi çıkmazlarını ve sorunlarını kendi yapıtı içinde anlaşılır kılma çabası içinde olduğunu göstermektedir.

Yukarıda da vurgulandığı üzere, ‘Fotoğraf bir sanat mıdır?’ sorusu sorulduğunda; yanıt olarak, fotoğrafın, görsel ifade ve duygusal anlatım için bir araç olarak kullanılması ve sanat eseri olarak kabul edilebilirliği göz önüne alınarak, ‘Fotoğraf bir sanattır’ yargısına varılabilir. Fotoğraf, çeşitli estetik ve teknik unsurları bir araya getirerek bir anı, bir duyguyu veya bir öyküyü anlatmak için kullanılabilir. Fotoğrafın bir sanat olarak kabul edilmesinde rolü olan faktörler arasında; yaratıcılık, estetik değer, ifade gücü, teknik yetenek ön planda yer almaktadır. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışmasında geline nokta, sanata yeni açılımlarda bulunma durumu anlam kazanmıştır. Fotoğrafın hem işlevsel hem de sanatsal yaklaşım içinde farklı bakış açılarıyla bir konum kazandığı söylenebilir. Bu konuda yapılan neredeyse bir yüzyılı kapsayan tartışmalarda, Macar ressam ve fotoğrafçı László Moholy-Nagy’nin “*Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartıştıkları, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu yanlış bir sorudur. Fotoğrafın resmin yerini alması söz konusu değildir, önemli olan bugün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektir*” sözleri oldukça açıklayıcıdır (Freund, 2008: 175 aktaran İlkyaz ve Şahin, 2014: 171).

Özellikle sanatla ilişkilendirildiğinde yönüyle eleştiri, bir bakıma söz konusu her yapıtın varlığına katılmak demektir. Yapılan her eleştiri ile sanat yapıtına ortak olmaktan söz edilebilir. Yapıtın izleyicileri oranında ortaklığı gündemdedir. Sanat eleştirisi yapmak aslında sonsuz bir arayışa girmektir. Fotoğrafın gerçek estetik ile yüz

yüze gelme durumu, duygusal görsel biçimlere taşınmanın dinamiğine bir katkının sağlanmasıdır.

Fotoğrafçıların ürettiği yapıtlarını konulaştırdığı bir bakıma varlık dosyaları anlamında ele alınacak olan portfolyoları, onların çalışmalarını sergileme ve potansiyel müşterilere sunma yollarından biridir. Bir portfolyo, fotoğrafçının tarzını, yeteneklerini ve tecrübelerini göstermekle birlikte profesyonel saygınlığını güçlendirebilir. Fotoğrafçı ve portfolyosu arasındaki ilişki içinde öne çıkan konular arasında; tanıtım ve pazarlama, profesyonel kimlik oluşturma, yeteneklerin gösterilmesi, iş fırsatlarına erişim sağlanması ile ilerleme ve gelişmeden söz edilebilir. Diğer yandan portfolyoda; hangi görünümün hangi özelliğinin cezbetmesi, sürpriz olarak görülen şeyler, bazı anların öyküleştirmeye uygunluğu bağlamında fotoğrafçı için bir ifade biçimi ve yaratıcılık alanı olarak en yaygın bir biçimde kabul gördüğü ortaya konulmaktadır.

Portfolyo denildiğinde; fotoğrafçının bakış açısı ve sanatsal görüşünün yansıtıldığı yapıtların biçimsel, öyküsel veya sanatına özgü bir kurguyla düzenlenmesinden söz edilir. Bu yapılırken de, sanat yapıtlarının sağlam bir temele oturtulması gerekir. Portfolyonun başarısı konusunda, bir kategorileşme bakımından benzer özellikteki fotoğrafların bir arada oluşunun yarattığı sıkıntıları yaşamak da dikkat çeken bir durum olarak görülmelidir (Karadağ, 2004b: 113-114).

Fotoğrafın yorumlanması konusuna gelindiğinde, öncelikle izleyiciye fotoğrafta görülenlerin ötesine geçme ve fotoğrafın iletmek istediği mesajları veya duyguları anlama fırsatı sunulması bakımından önemli bir aşamaya gelmiş olduğundan söz edilebilir. Fotoğrafın yorumlanması, izleyicinin fotoğrafı incelemesi ve görsel unsurları analiz etmesi ve de fotoğrafta gizli veya açık olan anlamları keşfetmesi sürecidir. Fotoğrafın yorumlanmasıyla ilgili bazı önemli noktalar arasında; görsel öğelerin analizi, iletinin anlaşılması, duygusal etkinin değerlendirilmesi, kültürel ve tarihsel bağlamın incelenmesi, kişisel yorumların eklenmesi yer almaktadır.

Fotoğraf sanatı kapsamında fotoğrafın yorumlanması için “*Her yorum duyguların derinliğine yolculuktur*” özdeyişiyle ilişkilendirilerek konuya değinmek yerinde olacaktır. Aslında fotoğrafın bir bildiri metni olması, bu bildirinin karşıtıyla birlikte bir öneriyi dikte ettirmeye çalışması pratiği içinde bir şeyler söylenebilir.

Fotoğrafların akıl süzgecinden geçirilerek neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmesi; onları gerçekdışlıkların da rol alabileceği tuzaklı bir kalıp içinde tutsak hale getirilmesi olduğunu düşünerek, fotoğrafı bir gerçeği olumlama, görmeyi de sonlandırma bakımından ele almak yerinde olacaktır. Her yorumda da gerçekle buluşma ve farklı ilişki kurma boyutlarını dikkate alarak, aynı zamanda gerçekliğin sınırlarının da oldukça genişletilmesi yoluna gidilmelidir.

Yorumcu, yapıtı sadece gördüğü biçimlerde algılamaz, genellikle onun yerine kendi düş dünyasında zenginleştirdiği yeni bir yapıt ortaya koymaktadır. Fotoğraf, gerçeği aşabilen yetkinliğe ulaştığında artık gerçeği yansıtmaz, gerçeğin yorumlanmış görüntüsünü yansıtır. Optik dönüşümlerle nesnelerin gerçekteki biçimlerini bozmak, bu nesneleri gerçek gibi görmemizin önünde engel oluşturmaz. Bu durumda göz, nesnelerin biçimleri bozulmuş olsa bile, onları kendi gerçeğiyle denestirmektedir. Nesneleri betimlemekle yapılan gözlemlerin ince ayar durumları; algılamayı düşünmeye, görünümü sanat yapıtına, çağrışımları da yoruma dönüştürme yeteneğine olanak vermektedir. Denilebilir ki, her fotoğraf gerçek ile gerçekdışılığa eşit oranda şans tanımaktadır. Fotoğrafi yorumlarken en az anlaşılır öğelerden başlayarak belirgin sembollere doğru bir seyir izlemek doğru yorumlama yapmak için geçerli bir yöntem olabilir. Anlaşılmaz öğeler, çoğu zaman anlaşılır nesnelere sayesinde keşfedilmişlerdir. Fotoğrafi kalıcı kılmak için, hem fotoğrafçının hem de izleyicisinin onu benimsemesi gerekir. Çekilmiş görüntü hiçbir zaman değişmeyecektir, ancak onu temel alan tüm yorumlar her zaman değişkenlik gösterirler.

Milan Kundera, “*Nesneler birbirlerine ne kadar yabancı ise, buluşmalarından doğan ışık da o ölçüde büyüleyicidir*” demektedir. Buradan çıkarsanan, nesnelere arasında kurulmuş olan birlikteliğin görsel evrenin vazgeçilmez sürekliliğini göstereceğidir. Açıklamalardan da anlaşılacağı üzere fotoğraf, ‘doğrudan’ ve ‘yorumlayarak’ olmak üzere iki anlatım biçimine dayanmaktadır: Görünenlerin oluşturduğu güzelliğin ve estetiğin kaygı olarak ortaya çıktığı fotoğraf dili, nesnelerin görüntü şeklinde biçim değiştirmesi ve imgelerin de biçimlerle ifade edilmesi üzerine kurulmuştur. Bellek, sınırsız sayıda görüntüyle dolu bir depo gibidir. Bu görüntüler, bir yandan algılamayı, diğer yandan da yorumlamayı harekete geçirmektedir. Bir büyük tümce de “*Fotoğraf yorumlanabilir, fakat anlatılamaz*” ile dikkat çekmektedir. Görme, tanımlamak ve görülen şeyler hakkında karar vermek olarak ele alınabilir. Bir

yandan da, çerçeve ya da kadraj ile sınırları çizmek olanaklıdır, ama imgeler işin içine girince, görüntülerde daima sınırsız açılımlardan söz edilebilir (Karadağ, 2004b: 130-134).

Bir fotoğrafın anlam çatısını oluşturmada, seçilen bir konu üzerinde karara varırken, fotoğrafçının her şeyden önce sezgisine ve içsel uyarılarına başvurması gerekir. Yeri geldiğinde vurgulandığı üzere, bir fotoğrafçının başarısı gerçeklikler karşısında imge yaratma başarısı ile ölçülebilmektedir. Fotoğrafçının özgün bakışı, sıradan bir konuyu albenili ve ilgi çekici bir hale getirebilir. Fotoğraf için zayıf ve etkisiz bir yorumlamaya maruz kalırsa güçsüz ve güdük olacağı düşünülmektedir. Bu arada, bir konunun yol açtığı psikolojik çıkarımlar ile fotoğrafçının konuya yönelmesinin içsel etmenleri, görüntünün varlıksal boyutu üzerinde oldukça önemlidir. Görüntüler için sözü edilen devinim içinde, daima karşıtlıklar yaratarak çelişki ve çatışmaları büyüten bir rol üstlenebilirler (Karadağ, 2016: 91-96).

Fotoğrafa gerçek niteliğini sağlayacak sanatsal ve artistik ölçütleri ve bu ölçütlerin fotoğrafta hangi göstergeler ve kompozisyon dinamikleri ile anlam bulduğunu iyi anlamak gerekir. Görsel ifadenin duyuların kontrolünü yaptığını, hayal gücünü, bilgi ve kültür düzeyini temel aldığını bilmek gerekliliği unutulmamalıdır. Bir görüntünün sanatsal olması için, üzerinde düşünülmesi, varlığının ve oluşumunun da fotoğrafçının izini taşıması gereklidir. Fotoğraf, nesnelerin kendisinden çok ortaya çıkan işbirliğine ve bunun izleyici üzerinden yaratacağı etkiye bir değer kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan fotoğrafın kitlesele bir sanat olması ve kitlelerin gerçeklik eğilimlerini arttırdığı oranda bilgilendirici ve yönlendirici olması onun bir araç olarak görülmesiyle değer kazandığını da ortaya koymaktadır.

Görüntü keskinliğini ön plana çıkaran, konunun geometrisi, çizgi ve yönlerin belirgin hedefi ve renkler arasında yaratılan güçlü bir karşıtlık ve uyum arayışıdır. Aynı zamanda biçim ve içerik bakımından bir kontrastlık tasarımı gibi bir algılamadan söz edilebilir. İçerik unsurları birbirini güçlendiren anımsatıcı ve romantik boyutlarının da bir kontrastlık oluşturduğunu söylemek gerekir. Ancak keskinleştirme konusunda anlama verilen önem ya da yükleme, zihinsel atmosferde ve zihnin derinliklerinde anlam kazanan bir eylemin ürünü olduğu gerçeğini de unutmamak gerekir.

Fotoğrafta anlamın daha açıkça ortaya konulmasında sadeliğin öneminden de söz edilmelidir. Sadeleştirme, görüntünün anlamını yok etmez, varlığını anlamla kaynaştıran görsel bir dilin oluşturmasına gerekçe yaratır. Görüntünün belirgin öğeleri, uyum ile uyumsuzluk dinamizminin yarattığı çatışma ile fotoğrafın sadeleştirilmesine olanak sağlamaktadır.

Bir kompozisyondaki artistik ve gerçeklik öğeleri arasındaki ahenkli bir işbirliği için ortaya konan uyumun, gerçek anlamda fotoğrafa dinginlik ve sakinliği sağladığından söz edilebilir. Bunu da görsel uyumu görsel dengeye koştur bir tür denge olarak görmek olanaklıdır. Bazı durumlar da çoğu zaman karşıtlıkların ve farklı amaç yönleri gösteren nesnelere arasındaki bağıntıların yarattığı düzensiz yapının da bir uyum ortaya koyduğuna tanık olunur. Bu, her zaman mantıklı, doğru ve olumlu bir ilişki anlamına da gelmemelidir. Göz, uyum arayışında nesnel gerçekten soyutlanmış bir takım düzenlemelere de odaklanmayı akılcı bulabilmektedir. Bunu da, uyumsuz bir düzenden uyum arayışına yönelerek gözün bir denge yaratması olarak açıklamak olanaklıdır. Fotoğrafçının doğayı alıntılama da, bir ölçüde görsel dengenin doğaya öykünerek gerçekleştirilmesini ortaya koymaktır.

Bir fotoğrafta ritim duygusu, mekanik olmaktan çok gerçekçi ve bir o kadar da ruhsal bir olgu olarak gözükebilir. Ritim yaratan görsel, her düzende nesnel dünyadan daha çok duygusal dünyayı harekete geçiren bir atmosfer yaratmaya uygundur. Ritim duygusunun doğayı ölçü alan kavramsal ve biçimci bir boyutu bulunmaktadır. Ritim, kompozisyon elemanları içinde ahenkli bir buluşma ve birlikteliği yaratan olgudur. Doğanın düzeninin güzellik algısının gelişip şekillenmesinde önemli bir rolünün olduğu tartışılmaz. Ritmik yerleştirmelerde ağırlıklı olarak geometri önemli bir yer tutmaktadır. Bu durumda, görüntülerde var olan olay ve biçimlerin oluşturduğu kompozisyonun kendi iç unsurlarına dönük denge ve uyumu ortaya koymasından söz edilebilir (Karadağ, 2016: 169-171).

2.3. Soyut Sanat ve Soyut Fotoğraf

Daha önceki bölümlerde tezin kapsamı içinde olabildiğince fotoğraf üzerine söylenebilecekler, gerekli seçkilerin vurgularıyla açıklamaya çalışılmıştır. Aslında bir şekilde fotoğrafın ilk ortaya çıkışından günümüze sanat odağında gelişimini ortaya koymak gerekliliği önem taşımaktadır. Bunu yaparken soyut sanatın ne olduğundan

kalkarak, ikinci bölüm içinde fotoğraf üzerine yapılan anlatılar dikkate alınarak tezin bir bakıma ana konularından olan soyut fotoğraf ile örtüştürülmüştür.

2.3.1. Soyut Sanat

Soyut sanatta gerçek yaşamın ötesindeki şekiller ve renkler, sanatçının yaratıcılığının sergilemesi amaçlandığından yapılmış olan soyut çalışmaların anlaşılması ya da algılanması kolay olmayacaktır. Bu çaba içinde bir irade belirlendiğinde düşünmek ve yorumlamak daima ön planda olacaktır. Soyut sanat, oluşturulan görüntülerde özellikle izleyiciyi duygudaşlık ve sanat edimli bağlantılar bütününde kendi içine çekmektedir. Sanatçıların üretimleri için, gerçek yaşamlarındaki görsel edimlerinden bağımsız ve belirlenmemiş sonsuz yaratma özgürlüğü içinde oluşmalarından söz edilebilir. Bu anlayışla üretilen fotoğraflarda, genelde fiziksel gerçekliklere gönderme yapılmadan, zihinsel bilgi, birikim, imgelem ve estetik öncelikli durumdadır. Böylelikle, fotoğraf sanatında var olanı yansıtmaya geleneği dışında, renk ve biçimsel bozulma, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj gibi çeşitli tekniklerle soyut sanat örnekleri ortaya çıkarılmıştır. İnsanda farklı çağrışımlar oluşturan, düşündürücü, kişiyi kendisine çeken fotoğraflar üretme çabasındaki fotoğrafçılar, gerçeğin dışında soyut içerikli çalışmalar üretmişlerdir.

İnsan, kendisiyle bütünleşik sanat edimlerine koşut tükenmek bilmeyen değişim ve dönüşüm sarmalında yaşam serüvenini sürdürmektedir. Sanatın kökenindeki değerler; modernleşme ve çağdaşlaşma sürecinde kavramsal olarak gelişerek oldukça yol almıştır. Kültürlerle içiçe oluşan bu kavramlar; somut, algılanabilir ve denenebilir olay ya da nesnelere tartışma ile eleştiri süzgecinden geçerek, özellikle çağdaşlaşma sürecinde daha çoğulcu anlayışlarla temsil olunmuştur. 20. Yüzyılın dinamizmi, sanatın modern yansımalarıyla postmodernizmin temellerini oluşturmuştur. Bu yüzyıldaki gelişmelerle ortaya çıkan alt ve üst yapı ilişkilerinin belirleyiciliğinde çağdaş sanat yaklaşımının egemenliği, 21. yüzyılda da varlığını sürdürmektedir. Soyut sanatın keşfedilmeye başladığı dönemlerden hareket ile kavramsal olgular, sanatın teori-pratik bütünlüğü içinde daima gündemde olmuştur. Soyutluğun fotoğrafik görüntülerde incelenmesi, postmodern dönemde modern sanatın öncülüğünde gerçekleşmiştir. İlk bakışta soyut sanatın; zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilimle Kazimir Malevic ve içgüdülere bağlı duygusal ve biomorfik bir

eğilimle de Wassily Kandinsky imzalı gelişmiş olduğu ifade edilmektedir (Antmen, 2008: 80). Soyutun ilk kaynak özelliklerini ortaya koyan resim ustaları tarafından 1920'li yıllara doğru Avrupa sanatında modernleşmenin en belirgin değişim süreci içinde ele alınmış olduğu görülmektedir. Normalde dış dünyaya ait olan olayların gerçekliği bağlamında fotoğraf, kaynağını soyut sanat ve soyut resimden almıştır. Soyutun her aşaması, nesneyi tanımlamakta güçlük çeken izleyicisini de kendine çekmiş, onun soyut fotoğrafı algılayabilmesi için duygudaşlığı, tepkileri, fantazi ve mantığı kapsamında algılama dinamiğini yeniden ele almasını gerektirmiştir.

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 anlayışlarına da yine resimsel bakış açısını yansıtan, fotoğraf gerçeğine göre biçimlenmeyi ifade etmişlerdir. Postmodern çağda fotoğrafın görsel sanatlar içindeki konumunun fotoğraf makinesinin yaygınlığından değil de, fotoğrafların sanata ilişkin var olan özgüllüğünden kaynakladığından söz edilmiştir. Fotoğraf konusundaki soyutluk kavramına yönelik deneysel araştırmalar da gündeme gelmiş ve soyut sanatın Amerika'daki gelişimine koşturucu olarak izlenmiştir. Amerika'da çağdaş resim ekollerinin gelişmesinde Marcel Duchamp, Hans Hofmann ve Josef Albers gibi sanatçılar öncülük etmiştir. Deneysel fotoğraf olgusu, imgeye yönelik farklı şeyler söylemekle yenilikleri ortaya koymak bakımından yararlı olmuştur.

Fotoğrafın plastik sanatlarla olan ilişkisinin sanatsal etkileşimi içinde birçok sanatçı fotoğraf odaklı çalışmalar üretmiştir. 20. Yüzyılda çeşitli sanat akımlarında fotomontaj, kolaj gibi teknikleri kullanmaya başlayan sanatçılar deneysel bir sürece girmişlerdir. Fotomontajın ilk örnekleri 'Fütürist' akımda verilmiş olsa da fotomontaj tekniğini en iyi kullanan 'Berlin Dada Grubu' olmuştur. 1. Dünya Savaşının kıyımını politik fotomontajlarıyla dile getirmeye çalışan Dada sanatçıları, kurgularında kışkırtıcı ve eleştirel tavır içinde olmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve medyanın önem kazanmasıyla 2. Dünya Savaşı sonrasında sanat ortamı adeta bir imgeler dünyası haline dönüşmüştür. Sanatçılar da bu imgelerden yararlanarak anlatım dillerini güçlendirmişlerdir (Marakoğlu, 2022: 609-610).

1900'lü yıllarda, resimsel soyutun en yetkin araştırıcılarında biri olan Laszlo Moholy Nagy'nin 'fotoplastik' adını verdiği soyut öncesi uygulamaları, deneysel fotoğrafın farklı tekniklerde elde edilenlerinin arasında yer almıştır. Alman fotoğrafçı Otto Steiner, Man Ray çizgisine yakın bir deneysel fotoğraf görüşüyle dikkat çekmiştir. Deneysel fotoğraf örnekleri; Fütürist akımın içerisinde şekillenmiş olan 'Vortisizm' in temsilcilerinden fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn'un ve 1920'li yıllarda Christian Schad'ın 'schadograf' larında, dadaist ve sürrealist Man Ray'in 'rayogram' larında, Bauhaus okulundan Moholy-Nagy'nin 'fotogram' larında varlığını hissettirmiştir (Sağlantimur Özel, 2016). Alvin Langdon Coburn'un çalışmaları, fotoğrafik görüntülerde soyuta biraz daha farklı anlamlar yükleyen eserler olarak görülebilir. Coburn'un vortografları; 'vortoskop' adındaki aynalarla kaplı üçgen bir tünelden yansıyan kristallerin oluşturduğu soyut görüntülerin fotoğraf çekimleri olarak bilinmektedir.

Fotoğrafik görüntülerde soyutluğu irdeleyen sanatçıların en önemlilerinden birisi de, gerçek adı Emanuel Radnitsky olan Man Ray'dir. Man Ray'in soyuta olan ilgisinin, temelde tasarımdan kaynaklanan biçimci eğilimleriyle ortaya çıktığından söz edilmiştir. Man Ray'in soyutu biçimlendirme anlayışındaki yapısalcı kaygıları, daha etkili kompozisyonları ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Fotoğraf konusundaki deneysel araştırmalarda en belirleyici tavrı Macar ressam ve fotoğrafçı Laslo Moholy Nagy göstermiştir. Moholy Nagy, 1919'da Malevich, Naum Gabo ve El Lissitzky'nin açtığı bir sergide; resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuş, genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutum olan 'konstrüktüvizm' anlayışını keşfetmiştir. Moholy Nagy'nin fotogramları, deneysel çalışmalarda soyutun uygulanması konusunda Bauhaus sanat ve tasarım ortamını etkileyecek çok önemli bir öncülük görevi üstlenmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da, 'öznel fotoğraf' kavramını ortaya atan Otto Steiner'in öncülüğünde yeni bir sayfa açılarak, Batı da 1945 yılı sonrasında sanat eğitimi veren sanatsal bir disiplin olarak fotoğraf, 1968 Avrupa'sında akademi ve yüksekokul düzeyinde yaygınlık göstermiştir (Sağlantimur Özel, 2016).

Fotoğrafik soyut ile ilgili bugünkü teknolojik gelişmelerin fotoğrafı giderek dijital ortama taşıması nedeniyle, 1996 yılından başlayarak dijital fotoğrafçılık yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlaşma ile görsellik; duyma, düşünüş ve yorum öğeleri

kapsamında bilgisayar kullanımıyla yeni bir boyuta doğru yönlendirilmiştir. Teknolojinin, dijitalleşmenin, sanayileşmenin yeniden üretim teknolojisinin büyük bir ivme ile yükselişi içinde fotoğrafı sanatsal ifade biçimleri içinde tek olarak ele almak yanlış bir değerlendirme olacaktır. Bu durumda fotoğrafı, hem özgül hali, hem de çoğaltılmış kopyalarıyla resim sanatının içerisindeki anlaşılır durumuyla, güçlü bir sanatsal anlatım biçimi olarak algılamak gerekir (Marakoğlu, 2022: 608).

Bununla birlikte görüntünün temel kurgusu irdelendiğinde; soyutun kuruluş biçimlerinden biri olan asimetrik oluşumların tündengelimli bütünlükler olarak tanımlanmasına dayandığı ifade edilmektedir. Soyut fotoğrafa bir gönderme olarak, boyut ve biçim arasındaki oluşumlar, görüntüye dayalı gösterge tasarımı olarak nitelenen soyutun analitik biçim açılımını ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Bu çerçevede analitik biçim seçeneklerinin, tündengelim ve tümevarım kuramlarının belirleyiciliğinde şekilleneceğinden söz edilmektedir. Bu belirleyicilikte, soyutlamayı daha çok ilgilendirdiği yönüyle, yine de tümevarım teorisi çerçevesinde yapılan görüntülerin yeniden biçimlendirilmek koşuluyla soyut sınırlarının içinde ele alınmasının uygun olacağı da vurgulanmaktadır. Bu bakışla, soyutun görüntü biçimlerinin bütünü, tündengelim bir aksiyom olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda, soyut ve tündengelim arasındaki ilişkilerin biçimsel oluşumun her formu için geçerli olabileceğinden söz edilmiştir (Özderin, 2013: 64-67).

2.3.2. Soyut Fotoğraf

Soyut fotoğraf çok katmanlı bir ortamı içermektedir. Aynı görüntü, birçok bireyin farklı zekâ durumları içinde algılama ve duyarlılığına bağlı olarak; konular, estetik duygular, kişisel anılara gönderme yapan anlamlar, evrensel semboller, hiciv ya da fantazi içeren farklı çağrışımlara neden olabilir. Fotoğrafçı böyle bir görüntüyü oluştururken, nesnel gerçekliğe hiç bir çağrışım yapmadan, renk uyumu ve dengenin yanı sıra tümüyle biçimi kullanarak hareket eder. Soyut fotoğraf için, yalnızca fotoğrafçısının öznel bir dışavurumu nitelemesi yapılmıştır. Bir bakıma fotoğrafın öyküsü olarak anlatılabilecek biçimde; ona konu olan nesneye düşen ışığın yansıyor, zamanın bir anında fotoğrafçının objektifinden geçerek filmin düzeyine düşüp onu değiştirmiş ve bir işlemin sonrasında da izlenen iki boyutlu yeni bir nesnenin içindeki denilebilecek son görüntüden söz edilmektedir. Bir nesnenin farklı durumları

görüldüğünde bu çeşitlilik, hayrete düşüren yanıyla zihindeki imgesinde anlam bulabilmektedir ya da bazen anlamlandırılmamaktadır. Basitçe anlatılmaya çalışılan bu tür fotoğraflarda, fotoğrafçı kendi iç dünyasından, zihninde oluşturduğu imgelerinden kaynaklanarak, yaptığı kurguyla, bir bakıma fotoğrafıyla kendini anlatmıştır. Bu sözü edilen fotoğrafa “Soyut Fotoğraf” denilmektedir. Soyut fotoğraf, soyut sanattan esinlenmektedir. Soyut fotoğrafın özel oluşu, çekildiği anda somut bir gerçekliğe dönüşmesiyle edinilen soyut düşüncenin sadece fotoğrafçısı ve onun bildiği izleyicisinin de yorumlayabileceği nesnel bir kurguyla ortaya konulmuş olmasıdır. Bu özellik, soyut fotoğrafı soyut resim ya da soyut yontudan ayırmaktadır. Çünkü hem resimde hem de yontuda, ressam ya da yontucunun kullandığı araçlarla, fotoğrafta fotoğrafçının kullandığı araçlar arasında çok temel bir fark var. Buna değinilirse; fotoğrafçının özgürlüğü sözü edilen sanatçılara göre daha sınırlı görülmektedir, çünkü o önündeki makinesine bakarak bir görüntülemeyi yapmak durumundadır. Onun peşinde olduğu şey, zihninde örtüşecek bir nesneyi yaratarak görüntülemektir. Soyut fotoğraf izleyicinin ilk sorduğu soru da, daha önce vurgulandığı üzere ‘Nasıl çektiniz?’ olmuştur. Artık bilinmektedir ki soyut fotoğraf gerçeği, onu çeken fotoğrafçının nesnel gerçeklikten uzak imgeleri yine nesnel bir gerçeklikle sunmak zorunluluğunda olmasıdır.

Soyut fotoğraf, doğada var olan nesnelere alışlagelmiş geleneksel görüntüsünün bir temsili (gözün ve algının yanılttığı kurgulanmış bir temsili) olmasıyla, gerçekte o nesneye yakından bakıldığında onun gerçek haliyle görülmesi ve algılanmasıdır. Soyut fotoğraf için ilk adım; örneğin, gördüğümüz bir elma ise onun elma olması durumu değil, şekli, dokusu, rengi, biçimi ve doğadaki tasarımıdır. Soyut fotoğrafta yalınlık, biçim, tekrarlama ve rengin esas alındığı bir tasarım söz konusudur. Günümüzdeki soyut fotoğraf, nesnelere tanımlanmasının gerekliliğinden söz etmemekte, onun için görüntü yaratma süreci ve görüntünün kendisi daima olmazsa olmaz durumundadır. Böylelikle görüntü, kendini bu süreç içinde var edecek, yeniden yaratılmış ve özgün, biricik bir sanat eserine dönüşecektir (Özdamar Akarçay, 2011: 1).

Soyut üzerine bazı kavramların açıklanması, tezin Görsel Düşünme bölümünde de değinildiği gibi soyut sanat ve fotoğraf için belirleyici olacaktır. Sözlük anlamıyla soyut, somutun karşıtı olarak, soyutlamayla elde edilen, varlığı duyularla

algılanamayan anlamını taşımaktadır. Materyalist felsefede somut, bütünü ve nesnel gerçekliğin bilgisini anlatır, soyutta ise eksik olan parçaların bilgisinden söz edilir. İdealist felsefede somut, duyularla kavranmıştır, soyut ise, sadece düşünceyle anlatılmıştır. 19. Yüzyılda soyut sanat, kısa öykülerin resimlenmesi için konusunun bütünüyle gerçekliğe öykünmek olduğu ve çok sayıda sanat yapıtlarının üretildiği bir zaman olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımda resim sanatı, soyutu sorgulayan ve bir bakıma reddeden bir karşı duruşu ortaya koymuştur (Yıldız, 2005: 61-62).

‘Soyut fotoğrafa ulaşmak için neler yapılmalıdır?’ sorusuna yanıt ararken; öncelikle soyuta varmak için düş gücünün zorlanmasından söz edilmektedir. Yine, fotoğrafçının iyi bir iç görüşü ve kararı, soyutu bulabilmek için yeterli olabilecektir. Bu yeterlilikle, bir görüşe ulaşmak için, bakma-görme eğitiminin üzerinde durulmalıdır. Bir arayış içinde deneyim kazanarak soyut fotoğraf üretmek için; iç görüş, sezgisel göz ve algı gözü olmak üzere bunlar bütünlenirse ‘akıl gözü’ kavramı içinde buluşulmaktadır. Bu kavram özüksendiğinde, soyutun anlamına varılmış ve üretim için yola çıkılmış demektir. Ardından düşlerin ürünü imgeleri ortaya çıkarmak, zihinde biçimlendirmek ya da zihinde nesnelere dönüştürmek, yeni görüntülere dönüştürmek gerekecektir. Bu çabalar içinde olmakla birlikte fotoğraf tekniğini gözetmek te yerinde olacaktır. Soyut fotoğrafçı, oluşturmak istediği imge ile ilgili biçimi gözetmekle birlikte varmak istediği kompozisyonu oluşturmak peşindedir. O, gerçekliğe yapmış olduğu değişim ve dönüşümlerle bambaşka bir fotoğrafa ulaşmanın hazzını yaşayacağı inancındadır. Soyut fotoğrafçı artık her gördüğü şeylerde anlam arayarak nesnelere gerçek kimliğinin yanısıra gizemini de açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Fotoğraf sanatında önemli yeri olan ölçeklendirme ya da ölçek kullanma, soyut fotoğrafta biçim ve anlam değiştirici olabilmektedir. Örneğin; bir uçakla giderken Everest tepesi çekilirse, bir yükselti görülecektir, aynı fotoğraf uzaydan çekilmiş olsa sadece bir noktadan söz edilecektir. Bu görüntülerde farklı duyguların seremonisi içinde birçok imgeden söz edilebilecektir. Bu aşamada bir sonuçtan söz edilirse, nasıl üretilirse üretilsin soyut fotoğrafta yer alan öğelerin doku, çizgi, tonlarıyla renk düzenliliği içinde anlam oluşturacak biçimlenmelerinden bir senteze ulaşılmış olacaktır. Soyut fotoğrafın izleyicisiyle olan ilişkisinde, onu üreten fotoğrafçısıyla karşılıklı iletişim durumunda olduğu söylenebilir. İzleyici soyut fotoğrafı algılamakla duygudaşlığını, tepkilerini, düşlemini ve mantığını kullanır. Soyut

bir görüntü değerlendirilirken tarafsız ve oldukça ayrıntılı bir irdeleme içinde olmak önemlidir (Yıldız, 2005: 62-63).

Romantizmden öykünerek Ressam Maurice Denis'in 1890'da söylediği *"Unutulmamalıdır ki resim, bir savaş atı, bir çıplak ya da bir tür anekdot olmadan önce, yalnızca renklerin belirli bir düzenlemeyle birleştirildiği düz bir yüzeydir"* ifadesi, soyut sanat için bir gönderme olarak düşünülebilir. 20. Yüzyıla damgasını vuran Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik gibi başlıca akımların etkisi altında temel sanatın bütününde bir şekilde soyut ile gerçeklik ayrımı ortaya konulmuştur. Dönemin fotoğrafçıları da ressamı gibi özgürce bu yeni ortamı benimsemişlerdir. I. Dünya Savaşı öncesi Wassily Kandinsky'nin de yer aldığı bazı sanatçılar ağırlıklı olarak soyut sanatın öncülüğünü yapmışlardır. Başta Paul Klee ile birlikte soyuttan etkilenen birçok ressam ve fotoğrafçı da görsel uygulamalarla soyut eserler üretmişlerdir. Fütürist akımın içinde ortaya çıkmış olan Vortisizm'in temsilcilerinden fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn'un "Vortograf"ları, soyut anlamda ilk fotoğraflar olarak dikkati çekmiştir. Soyut çalışmalarıyla dadaist ve yapısalcı sanatçılar arasında Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, soyut görüntüler için fotogram, sertleştirme, S/B ve renkli tonlara ayırma, solarizasyon, optik bozulma gibi yöntemleri kullanmışlardır. 1940-1950 Yıllarında ABD'de gelişen ve etkisini 50'li yıllar boyunca sürdüren soyut dışavurumculuk akımında teknik ve anlatım biçimleri zenginliğinde birçok çalışma yapılmıştır. Bu akımın sanatçıları, farklı teknikleri özgürce denemiş, boya kullanımı ve fotoğraf tekniklerini hareket, şiddet, gizem ya da şiir gibi duyguları aktarabilmek için kullanmışlardır. Bu akımın sanatçıları üretimlerinde gerçekliğe ait nesne anlatımlarından çok, önemli ölçüde soyut kavramının biçim, renk, ton, çizgi, doku gibi öğelerini kullanmışlardır.

Soyutla yer yer anlamdaş olarak kullanılsa da soyutlama kavramına gelince, bir nesnenin bir yanını diğer yanlarından ayırarak tek başına değerlendirildiği bir anlık işlemden söz edilmektedir. Bir başka deyişle soyutlama, bir grup nesnenin ortak ögesi yalıtılmış ya da birden fazla nesnenin ortak olabilecek ilişkisini içeren bilgi yöntemi odaklı zihinsel süreç olarak açıklanabilir. Burada amaçlanan durum, soyutlamanın, gerçekte yeniden somuta varmak için kullanılan bir yöntem olduğudur. Diğer bir deyişle soyut, soyutlamayı araçlaştırmaktadır, soyutlama yoluyla yapılan fotoğrafların nesneyle ilişkisi kesilmediğinden soyut fotoğraf niteliğine erişmeleri sorunlu

olmaktadır. Deneysel, yaratıcı ve figüratif olarak adlandırılan fotoğraflar, soyut fotoğraf ile ilişkilendirilebilmeleri yanında estetiğe katkı sağlamış olmalarıyla günümüzdeki soyut çalışmalar için bir temel oluşturmuşlardır. Oldukça iyi tasarlanmış bir soyut fotoğraf, bireylerin kültürel birikimi, soyut düşünce edimleri ve duygusal algılamaları ile görseller arasında iyi bir etkileşime sahip olabilmektedir. Soyut bir çalışma için “*Hiçbir şey anlatmadan, çok şey algılabilmektedir*” sözünden birçok anlam çıkartılabilir (Yıldız, 2005: 62-63).

Soyut fotoğrafın ana çatısı olan kompozisyonun, biçimi oluşturan öğelerle seçilerek oluşturulması gerekmektedir. Fotoğrafçının kompozisyon seçimi, tekil ve birbirinden bağımsız nesne, kavram, olguları belirtmekle birlikte, sonuçta bütünsel bir yapının açığa çıkartılmasını amaçlamaktadır. Bu yapıldığında bütünün içinde bazı eksilmelerle belirlenmiş içeriğiyle yeni bir yapının oluşumundan söz edilir. Nesnel olmayan, deneysel, kavramsal fotoğrafçılık türlerini kapsayan soyut fotoğrafta, tek bir görüntüye olabildiğince anlam yüklemek ve anlatabilmek çabası içerisinde olunur. Soyut fotoğrafın önemli temsilcilerinden Man Ray, László Moholy-Nagy, André Kertész; doğal bir görünümün bir parçasını soyutlayarak izleyiciden nesnenin kendisine özgü var olan içeriğini uzak tutmuşlardır. Somuttan soyuta doğru biçim, bir fotoğrafı oluşturan öğeleri seçme ve düzenleme tarzı bakımından değişim göstermektedir. Biçimlerin niteliği ve düzenlenişi olan kompozisyondaki değişime göre uyandırdığı duygu ve düşünceler de değişmektedir (Özel Sağlamtimur, 2016: 11).

Soyut fotoğraf, yaratıcılığın sınırlarını genişleten ve fotoğrafçıya ifade özgürlüğü sağlayan bir tür olarak değerlendirilmektedir. Bu fotoğrafta yaratıcılığı arttırmak için; kompozisyon ve çerçeveleme, renk ve kontrast, ışık ve gölgeler, doku ve desen, hareket ve bulanıklık, manipülasyon ve deneysellik konularına özen gösterilmektedir. Yaratıcılık, geleneksel bakış açılarından uzaklaşarak fotoğrafçıya yeni kompozisyonel yaklaşımların keşfedilmesine olanak tanınması sağlamaktadır. Çerçeveleme konusunda, nesnelere ve formları alışılmadık şekillerde düzenleyerek ilginç, çarpıcı ve yaratıcı görüntüler oluşturmak olanaklıdır.

Soyut Fotoğraf, renklerin ifade gücünü en üst düzeye çıkarmaktadır Renkler, soyut fotoğrafçılıkta duygusal etki, atmosfer ve kompozisyonun ana bileşenleri olarak yer almaktadır. Renklerin seçimi, birleşim ve kullanımı, izleyicide farklı duygusal

tepkiler uyandırarak fotoğrafın genel etkisinde belirleyici olmaktadır. Soyut fotoğraf ile renk ilişkisi bağlamında; duygusal etki, atmosfer oluşturma, odak noktası ve vurgu, renk uyumu ve zıtlık, renk katmanları ve yansımaları, renklerin yönlendirilmesi konuları oldukça önemlidir.

Renklerin psikolojik etkileri gözetildiğinde, örneğin; kırmızının sıcaklık, tutku ve enerjiyi simgelemesi, mavinin huzur ve dinginliği çağrıştırması durumuyla izleyicide belirli duygusal tepkiler uyandırmak için fotoğrafçılar renkleri bilinçli şekilde seçebilmektedirler. Canlı ve parlak renklerle dinamik ve enerjik, pastel tonları veya monokrom renklerle daha sakin ve huzurlu bir fotoğraf atmosferi oluşturulabilmektedir. Yoğun veya karşıt durumda belirli bir renk fotoğrafta odak noktası veya vurgu olarak kullanılarak izleyicinin dikkatini belirli bir noktaya çekilebilmektedir. Renklerin birbiriyle uyumu veya zıtlığı gözetilerek, benzer tonlarda renklerin kullanılmasıyla yumuşak ve dengeli bir görüntü oluşturulabilirken, zıt renklerin kullanılmasıyla daha dinamik ve çarpıcı bir etki yaratılıp soyut fotoğrafın görsel ilgisi artırılabilir. Çeşitli renk katmanlarıyla fotoğrafın derinliğinin ve karmaşıklığının yanı sıra, yansımalar ve ışık oyunları ile renklerin hareketliliğinin artırılması, soyut fotoğrafın derinlik ve boyut duygusunu öne çıkarabilir. Dijital fotoğrafçılıkta renklerin yönlendirilerek değişime uğratılması, fotoğrafçılara yaratıcı özgürlük sağlamakla birlikte, renk düzeltmeleri, filtreler ve efektlerle renklerin duygusal etkiyi artırabilmesi veya değiştirebilmesine olanak sağlamaktadır.

Soyut fotoğrafın teknik ögesi, fotoğrafçının yaratıcılığını desteklemek ve istediği duygu ve estetik olgusunu iletmek için kullanılmaktadır. Soyut fotoğrafın teknik ile ilişkisinde; kompozisyon, odak ve bulanıklık, renkler ve tonlar, ışıklandırma, doku ve desenler, deneysel teknikler oldukça önemlidir.

Fotoğrafçılar; simetri, asimetri, tekrarlanan desen ve doku tasarımı gibi kompozisyon teknikleri kullanarak nesnelere ve formları alışılmadık şekillerde görerek ve düzenleyerek ilginç ve çarpıcı kompozisyonlar oluşturabilirler. Derinlik duygusu ve vurgu oluşturmak için, odaklanan veya net olan alanlar izleyiciyi belirli bir noktaya çekerken, bulanık veya dağınık alanlar soyut bir atmosfer yaratabilmektedir. Fotoğrafçılar, farklı ışık kaynaklarını kullanarak gölgeleri ve yansımaları düzenleyebilir ve böylece soyut formları vurgulayabilir veya gizleyebilirler. Görsel

ilgiyi artıran önemli unsurlar arasında, fotoğrafçıların nesnelerin veya yüzeylerin detaylarını yakalayıp veya tekrar eden desenler ve geometrik şekillerle oynayarak ilginç ve etkileyici kompozisyonlar oluşturabilmesi de olanaklıdır. Deneysel tekniklere ve işlemlere açık olan soyut fotoğrafçılıkta; çift pozlama, hareketli çekim, uzun pozlama ve dijital düzenleme gibi teknikler kullanılarak benzersiz ve yaratıcı görüntüler oluşturulabilmektedir.

Soyut fotoğrafa anlam, yorum ve eleştiri katan izleyicilerle olan ilişkisinde ön plana çıkan öğeler; estetik deneyim ve yaklaşım, duygusal tepki, anlam arayışı, görsel keşif ve hayal gücü, yaratıcı yaklaşım, algılama ve bakış açısı, düşünme ve sorgulama, bağlantı ve iletişim kurma olarak sıralanabilir.

İzleyiciler; renkleri, desenleri, dokuları ve kompozisyonun uyumlu veya çarpıcı birleşimlerini görerek soyut fotoğrafları görsel bir zevk ve sanatın ifadesi bakımından estetik deneyim için inceleyebilirler. Bazı izleyiciler fotoğrafın altında yatan derinlik veya sembolizm aracılığıyla, fotoğrafçının niyetini veya mesajını anlamaya çalışarak soyut fotoğraflarda gizli bir anlam arayabilirler. Soyut fotoğraflar, izleyicinin hayal gücünü ve yaratıcılığını isteklendirerek, gördükleri soyut formları ve desenleri keşfederek kendi yorumlarını oluşturabilirler. Bununla birlikte soyut fotoğraflar, izleyicileri olduğu gibi diğer sanatçıları ve fotoğrafçıları da yaratıcılık için özendirirler. Soyut fotoğraflar, geleneksel nesnelerin veya manzaraların dışında, soyut formların ve desenlerin kullanımıyla izleyicilere dünyayı farklı bir şekilde görmeleri için bir fırsat sunarak, onların algısını ve bakış açısını genişletmeye olanak sağlayabilirler. Soyut fotoğraflar içerdikleri soyut formlarla, izleyicilerin derinlemesine düşünmelerini ve farklı yorumlar yapmalarını sağlayabilir, onları düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirebilirler. İzleyicilerle fotoğrafçı arasında bir bağlantı kurmayı amaçlayan soyut fotoğraflar, onların duygularını, düşüncelerini ve bakış açısını izleyicilere aktararak bir iletişim aracı olarak işlev görebilirler.

‘Soyut fotoğrafta düşünmenin yeri nedir?’ sorusuna nasıl bir yanıt verilebilir. Bu konuda soyut fotoğrafın görsel düşünme için zengin bir zemin sağlayacağını düşünmek yerinde olur. Soyut fotoğrafın görsel düşünme için önemli olmasını sağlayan bazı konular arasında; form ve desenlerin analizi, algısal deneyimlerin keşfi,

kavramsal yaratıcılık ve ifade, kişisel yorum ve anlamın oluşturulmasından söz edilebilir.

Gerçek dünyadaki nesnelere veya manzaraların tanımlanabilir özelliklerinden arındırılmış olmaları durumuyla, soyut fotoğrafların görsel düşünme ile soyut formlarının ve desenlerinin anlaşılabilirliği için izleyiciler, onlara odaklanarak analizler ve yorumlamalar için isteklendirilebilirler. Soyut fotoğraflar, renklerin, dokuların ve kompozisyonun etkileşimiyle, izleyicilerin duygusal tepkilerini ve görsel deneyimlerini keşfetmelerine olanak tanıyarak, onlara görsel düşünme perspektifinden farklı algısal deneyimler yaşatırlar. Soyut fotoğraflar, izleyicilerin soyut ifadeleri anlamak ve yorumlamak için görsel düşünme becerilerini kullanarak kavramsal düşünceler ve yaratıcılık konusunda özendirilebilirler. Soyut fotoğraflar, belirsiz ve açık uçlu oluşuyla izleyicilere kişisel yorumlarını oluşturma fırsatı sunarlar. Görsel düşünme, izleyicilerin fotoğrafları kendi deneyimleri, duyguları ve düşünceleriyle ilişkilendirerek anlamlandırmalarına yardımcı olmaktadır.

Soyut fotoğrafın bir değişik boyutunun olabileceği konusunda onun 'Nörofelsefe' ile ilişkisi üzerinde de durulmalıdır (Özçiftçi, 2023). Bilim felsefesindeki yeni boyut olarak yerini bulan nörofelsefe, algısal deneyimlerin ve bilincin nasıl oluştuğunu anlama çabalarıyla ortaya koyduklarıyla soyut fotoğraf açısından ilginç bir araştırma konusu oluşturmaktadır. Konunun ayrıntısına girmeden bu ilişkiyi daha iyi anlamak için bazı konulara değinmek gerekirse; algısal deneyimlerin incelenmesi, bilinç ve farkındalık, estetik deneyimlerin incelenmesi, sanatın nörolojik temellerinden söz edilebilir.

Soyut fotoğrafların izleyicilerin algısal deneyimlerini etkileyebilmesi ve farklı duygusal ve zihinsel tepkilere neden olabilmesi yönüyle nörofelsefe, bu algısal deneyimlerin beyinde nasıl işlendiğini ve anlamlarla nasıl ilişkilendirildiğini inceleyebilir. Soyut fotoğrafların izleyicilere bir bilinç ve farkındalık deneyimi sunabilmesi yönüyle nörofelsefe, bilincin ve farkındalığın nasıl oluştuğunu, bu deneyimlerin beyinde nasıl temsil edildiğini ve algısal süreçlerle nasıl ilişkilendirildiğini araştırabilir. Soyut fotoğrafların estetik deneyimleri etkilemesi ve izleyicilerde belirli duygusal tepkilere neden olabilmesi yönüyle nörofelsefe, estetik deneyimlerin nasıl oluştuğunu, beynin estetik duyarlılıkla nasıl ilişkili olduğunu ve

estetik deneyimlerin nörolojik temellerini araştırabilir. Soyut fotoğraf gibi sanat eserlerinin izleyicilerde nasıl etkiler yarattığına dair nörolojik açıklamalar yapmak, nörofelsefenin ilgi alanına girebilir. Bu durum, sanatın izleyicilerdeki beyin aktivitesini nasıl değiştirdiğini ve duygusal, bilişsel ve nörolojik düzeyde nasıl etkilediğini anlamak için yapılan araştırmaları içerebilir.

Soyut fotoğraf ile Gestalt psikolojisi arasındaki ilişkinin açıklanması konusunda algısal organizasyonun ve bütünsel algının nasıl çalıştığını anlamaya odaklanan Gestalt ile görsel formların, desenlerin ve yapıların bütünlüğünü vurgulayan soyut fotoğraf irdelendiğinde; bütünsellik, yakınlık, benzerlik ve kapanma ilkelerinde buluşabilmek olanaklı gözükmektedir. Bütünsellik ilkesinde; Gestalt psikolojisi, insan algısının bütünsel olduğunu ve parçaların toplamından daha fazla olduğunu savunmaktadır. Soyut fotoğrafta benzer bir yaklaşımla, görsel öğelerin bir araya gelerek bütünlüğü oluşturduğu vurgulanır. Yakınlık ilkesinde; Gestalt psikolojisine göre birbirine yakın olan nesnelere algısal olarak birlikte gruplandırılır, soyut fotoğraflarda da benzer durumda renklerin, desenlerin veya şekillerin bir araya gelmesi, izleyicinin bunları bir bütün olarak algılamasına yol açabilir. Benzerlik ilkesinde; Gestalt psikolojisine göre benzer özelliklere sahip nesnelere algısal olarak bir araya gelir, soyut fotoğraflarda da aynı renk, desen veya şekillerin bir araya gelmesi, izleyicinin bunları birlikte gruplandırmasına ve bütünlüğü algılamasına neden olabilir. Kapanma ilkesinde; Gestalt psikolojisine göre, eksik veya kısmi bir şekil, izleyicinin bunu tamamlama eğiliminde olduğunu ve kapanmış bir bütün olarak algıladığını belirtir, soyut fotoğraflar da genellikle izleyicide bu tür bir tamamlama sürecini tetikleyebilir; eksik veya kısmi desenler, izleyicinin bunları bir bütün olarak tamamlamasını ve anlamasını sağlayabilir.

Soyut fotoğraflar, izleyicilerin zihinsel süreçlerini etkiler ve farklı düşünsel tepkiler oluştururlar. Zihin ve soyut fotoğrafta; algı ve yorumlama, duygusal tepkiler, dikkat ve odaklanma, yaratıcılık, en önemlisi de imge ve anlam oluşturma birebir ilişkilendirilecek konular olarak ele alınabilir. Soyut fotoğraflar, renk, desen ve kompozisyon gibi görsel unsurları kullanarak izleyicilerde duygusal tepkiler uyandırabilir. Bu duygusal tepkiler, izleyicinin zihinsel durumunu etkileyebilir ve farklı düşünsel süreçlerin başlamasına neden olabilir.

Soyut Fotoğraf ve abartı ilişkisine değinildiğinde, akla ilk gelen sanatsal ifadeyi zenginleştirmek ve derinleştirmek olacaktır. Sözcük anlamıyla abartı, bir nesnenin veya konunun belirli özelliklerinin veya niteliklerinin bilerek ve isteyerek büyütülmesi veya vurgulanmasıdır. Bu ilişkide fotoğrafçı, abartıyı bir nesneyi veya konuyu daha dramatik, dikkat çekici veya duygusal olarak ifade etmek için kullanmıştır. Soyut fotoğrafın, gerçek nesnelere tanımlanamaz veya ayırt edilemeyecek hale getirdiği bir sanat ürünü olduğu düşünülürse, abartının da, bu fotoğrafın etkisini artırabileceği ve izleyiciye daha güçlü bir duygusal tepki veya görsel deneyim sunabileceğinden söz edilebilir. Bir fotoğrafçı belirli bir desenin veya dokunun detaylarını abartarak, izleyicinin bu desenin veya dokunun karmaşıklığını veya güzelliğini daha net bir şekilde görmesini sağlayabilir. Renklerin doygunluğunu artırarak veya kontrastı vurgulayarak fotoğrafçı, duygusal bir etki yaratarak veya izleyiciyi belirli bir atmosfer içinde veya kendi haliyle ilişki kurmaya özendirir. Soyut fotoğrafın etkisinin azalmasına ve görsel karmaşaya neden olmamak için, fotoğrafçının abartıyı dengeli bir şekilde kullanması ve soyut fotoğrafın temel unsurlarını koruyarak ifade gücünü artırması oldukça önemlidir.

Soyut fotoğrafın içeriği konusunda, sadece görsel unsurlarla sınırlı olmayıp, fotoğrafçının niyetine, duygusal ifadesine ve yaratıcılığına bağlı olarak bir perspektif sunulabilir. Soyut fotoğrafın içeriği, fotoğrafçının içsel dünyasından gelen duyguları veya anlamları da yansıtabilir. Bunun yanında, izleyicinin kişisel deneyimleri, duygusal durumu ve bakış açısı, böyle bir fotoğrafın algılamasını ve yorumlamasını etkileyebilir. Bu nedenle aynı soyut fotoğraf, farklı izleyicilere farklı anlamlar taşıyabilir ve farklı duygusal tepkiler uyandırabilir. Sonuç olarak, soyut fotoğrafın içeriği genellikle somut nesnelere ötesine geçer ve daha soyut ve duygusal bir düzeyde ifade edilir.

Soyut fotoğraf ve estetik arasındaki ilişki için; görsel zevklerin, duygusal etkinin, estetik deneyimin, sanatsal anlatımın ön planda yer almasından söz edilebilir. Estetiğin, güzellik ve sanatın doğası gibi konuları inceleyen başlıca felsefi bir disiplin olduğu düşünüldüğünde, bir sanat eserinin duygusal ve zihinsel etkilerini, güzellik kavramını ve estetik deneyimi soyut fotoğraf ile örtüştürmek olanaklıdır.

Soyut fotoğrafta özgünlük kavramı, bir fotoğrafın özgün, benzersiz ve önceden görülmemiş olması anlamına gelmektedir. Bu tür fotoğrafta özgünlük, fotoğrafçının kişisel tarzını, yaratıcılığını yansıtmasıyla ortaya çıkmaktadır. Alışılmadık bir bakış açısından bir nesneyi çekmek, soyutlanmış bir detayı vurgulamak veya görsel unsurları yaratıcı bir şekilde bir araya getirmek sonucunda özgün bir çalışma ortaya konulmaktadır. Bu çalışma içinde fotoğrafçının iç dünyası, hayal gücü ve duygusal durumuyla ifade edilmiştir. Sonuç olarak, her fotoğrafçının bakış açısı ve deneyimi farklı olduğundan, her bir soyut fotoğraf da benzersizdir ve özgün bir şekilde fotoğrafçının kişisel imzasını taşımaktadır.

Soyut fotoğraf ile öykü arasında bir ilişki kurmak, görüntüyü sadece görsel bir ifade olarak değil, aynı zamanda bir anlatı aracı olarak da görmeyi içerir. Bu tür fotoğraflar, genellikle belirli bir hikâyeye anlatmak yerine izleyicide duygusal veya sembolik bir anlam uyandırmayı amaçlar. Soyut fotoğrafın öykü ile ilişkisi, izleyicinin fotoğrafı izlerken algıladığı duygusal ve sembolik katmanlara dayanır. Öykü, izleyiciyi fotoğrafın içine çeken ve onlara bir şeyler anlatan görsel unsurların birleşimidir. Bu formatı içinde fotoğrafın öykü anlatma potansiyeli, izleyicinin görsel imgeler aracılığıyla kendi yorumlarını ve anlatılarını oluşturmasına olanak tanımaktadır.

Öyküde olduğu gibi soyut fotoğraf ile şiir arasında derin ve zengin bir ilişki bulunmaktadır. Her ikisi de dilin sınırlarını aşarak duyguları ve düşünceleri ifade etme çabası içindedirler. Bu ilişkide, imgelerin gücüne dayalı olarak duygusal derinlik, benzersiz bir dil ile yaratıcılığın ve anlatım özgürlüğünün sınırlarının zorlanması, imge ve sembollerle anlatılanların izleyicilerin yorum ve anlamlandırmalarına sunulması yer almaktadır.

Soyut fotoğraf ile 'Mimetik' ilişkisini, bir nesneye gerçekçi bir şekilde öykünülmesi yerine, gerçekçi olmayan formların ve desenlerin kullanılmasıyla daha soyut bir ifade yaratma arasında bir denge olarak görmek gerekir. Mimetizm, bir şeye gerçekçi bir şekilde öykünülmesini ifade ederken, soyutlama, nesnelere tanınabilir formlarının ve detaylarının aşırı derecede basitleştirilmesini veya çarpıtılmasını içermektedir. Mimetik ilişki, soyut fotoğrafçılıkta izleyicinin gerçek dünyadaki nesnelere tanıma veya tanımlama beklentisini altüst eder. Bunun yerine, izleyici, fotoğrafın soyut öğelerini ve görsel unsurlarını inceleyerek kendi yorumunu oluşturur.

Bu durum, fotoğrafın nesnel gerçekliğe öykünmek yerine, izleyiciye duygusal, estetik veya sembolik bir deneyim sunma yolunda bir adımdır.

Soyut fotoğraf ve algının fenomenolojisi arasındaki ilişki, görsel deneyimin nasıl algılandığı ve anlaşıldığı üzerine derinlemesine bir anlayışı içerir. Fenomenolojik bakış açısı, bireyin deneyimlerini ve algılarını anlamak için içgörüler sunarken, soyut fotoğraf bu deneyimin görsel imgeler aracılığıyla nasıl ifade edildiğini ve işlendiğini inceler. Örneğin, bir kişi soyut bir fotoğrafı incelediğinde, fenomenolojik bir bakış açısıyla deneyimini inceler ve nasıl algıladığını, hissettiğini ve anladığını anlamaya çalışır. Görsel deneyimi soyutlamak, genellikle izleyicinin derin bir şekilde düşünmesine, içsel düşünceleri keşfetmesine ve kendini ifade etmesine olanak tanımaktadır.

Soyut fotoğrafın ana malzemesi olan soyut imgeler, kültürel veya dil engellerini aşabilen bir dil olarak nitelendirildiğinde, evrensel boyuta ulaşabileceği düşünülebilir. Soyut formlar ve desenlerle bağ kurma ilişkisi içinde; evrensellikteki soyut ifadeye duygusal tepkilerin katılması farklı kültürlerdeki izleyicide karşılık bulabilir. Soyut fotoğraflar, belirli bir kültüre veya geleneklere özgü olmadıkları için, farklı kültürler arasında sanatsal değerlerin paylaşılmasını sağlayabilir. Bu, insanların farklı bakış açılarından ve estetik tercihlerinden zevk alabilecekleri ve birbirlerini daha iyi anlayabilecekleri bir platform sunar. Ancak, soyut fotoğrafların evrensel etkisi her zaman görülmeyebilir. Herkes soyut imgelerle aynı şekilde etkileşime girmeyebilir veya farklı kültürel arka planlardan gelen insanlar, aynı soyut imgeleri farklı şekillerde yorumlayabilirler. Ancak, genellikle soyut fotoğrafların, kültürel ve dil bariyerlerini aşarak insanlar arasında bir bağ kurma potansiyeline sahip olduğu görülmektedir.

Daha önce soyut resimden soyut fotoğrafa sanatsal geçişin anlatımına değinildiği fotoğraf ile 'Dadaizm' arasındaki ilişkiye yakından bakıldığında; her ikisinde de geleneksel sanat normlarına karşı çıkış ve deneysel bir yaklaşımı benimsendiği görülmektedir. Bu iki kavram karşılaştırıldığında, aralarındaki bazı temel benzerlikler ve ilişkiler şöyle açıklanabilir.

Dadaizm, I. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan bir sanat hareketidir ve savaşın yıkıcı etkilerine tepki olarak geleneksel sanatın kurallarına ve değerlerine meydan okumuştur. Soyut fotoğrafta geleneksel görsel anlatımlara karşı bir isyan

olarak görülebilir. Her ikisi de mevcut sanat normlarına meydan okuyarak yeni ve deneysel bir ifade biçimi arayışında olmuştur. Dadaist sanatçılar, sık sık rastgele yöntemler kullanarak eserlerini oluştururlar. Benzer şekilde, soyut fotoğrafçılar da rastgele çekimler, ışık efektleri veya manipülasyonlarla soyut imgeler yaratma eğilimindedirler. Her ikisi de beklenmedik sonuçlar elde etmek için geleneksel tekniklere meydan okurlar. Dadaist sanatçılar, geleneksel anlatıyı ve estetik standartları reddederler. Soyut fotoğraf da aynı şekilde, gerçekçi nesnelerin yerine soyut formları vurgulayarak geleneksel fotoğrafçılık normlarına meydan okur. Her ikisi de sanatın geleneksel sınırlarını zorlar ve izleyicilerin alışık olduklarından farklı bir bakış açısı sunarlar. Hem Dadaist sanatçılar hem de soyut fotoğrafçılar, sanatta özgürlük ve yaratıcılığın önemini vurgularlar. Her ikisi de geleneksel sanat formlarını sorgular, yeni ve deneysel ifade biçimleri ararlar.

Soyut fotoğraf ile sembolizm arasında bazı benzerlikler ve bağlantılar olmakla birlikte temelde bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Hem soyut fotoğraf hem de sembolizm, duygusal ve sembolik ifadeye odaklanır. Sembolizm, imgeler aracılığıyla derin duygusal anlamlar ve semboller ile çalışırken, soyut fotoğraf, renkler, çizgiler ve desenler gibi görsel unsurları kullanarak soyutlanmış sembolizmi temsil eder. Hem sembolizm hem de soyut fotoğraf, gerçekçi nesnelerin resmedilmesinden ziyade soyutlanmış veya stilize edilmiş formları vurgularlar. Ancak, sembolizm daha çok semboller aracılığıyla gerçek dünyadaki nesnelerin ötesinde anlamlar ifade etmeye odaklanırken, soyut fotoğraf daha genel bir estetik deneyim sunmaktadır. Sembolist sanatçılar, sembolik anlamları ifade etmek için belirli imgeleri ve sembolleri seçerken, soyut fotoğrafçılar, renk, form ve kompozisyon gibi görsel unsurları kullanarak soyut imgeler yaratır. Her iki yaklaşım estetik etkiler yaratmak için farklı teknikler ve kompozisyonlar kullanarak yaratıcılık ve özgürlüğe önem vermektedir. Sembolist sanatçılar, sembolizmin gücünü kullanarak duygusal ve metafizik anlamlar yaratırken, soyut fotoğrafçılar görsel unsurları manipüle ederek soyut ve estetik deneyimler sunarlar,

Soyut fotoğrafın anlam ve anlamlandırılması konusunda bazı konulara açıklık getirilmesi gerekmektedir. Soyut fotoğraflar, görsel dili kullanarak bir mesaj iletmeye çalışırlar. Renklerin, çizgilerin ve diğer görsel unsurların bir araya gelmesiyle bir kompozisyon oluşturulur. Bu kompozisyonun izleyici üzerinde nasıl bir etki

bırakacağını anlamak, fotoğrafın anlamını kavramada önemlidir. Her izleyici, bir soyut fotoğrafı kendi deneyimleri, duyguları ve bakış açısıyla yorumlar. Bir kişi için bir fotoğrafın anlamı, diğerine göre farklı olabilir. Bu yüzden soyut fotoğrafların anlamı, izleyicinin kişisel yorumlamasına bağlı olarak değişebilir. Soyut fotoğraflar, izleyicilerde duygusal ve estetik tepkiler uyandırmak için tasarlanmıştır. Renklerin ve çizgilerin kullanımı, izleyicilerin belirli duyguları deneyimlemesini sağlar. Bu duygusal deneyim, fotoğrafın anlamını şekillendirir. Bazı soyut fotoğraflar, belirli bir kavramı veya düşünceyi temsil etmek için tasarlanmış olabilir. Örneğin, belirli bir renk paleti veya desen, barışı, huzuru veya hareketi sembolize edebilir. Bu tür fotoğrafların anlamı, temsil ettikleri kavramın veya düşüncenin izleyiciye ulaşma şekline bağlı olabilir.

Soyut fotoğrafın etkili olması için boyut ve oranlarının dikkate alınması önemlidir, ancak bu kavramlar geleneksel fotoğrafçılıkta olduğu kadar katı bir şekilde uygulanmaz. Soyut fotoğraflar, belirli bir nesnenin gerçekçi boyut ve oranlarını yansıtmak yerine, görsel unsurları soyutlamak ve stilize etmek üzerine odaklanır. Fotoğrafın kompozisyonunu ve estetiğini belirlemede önemli bir rolü olan boyut ve oranlar; büyük ve yüksek kontrastlı formların kullanımıyla, güçlü ve dramatik bir etki yaratabilirken, küçük ve narin detaylar daha huzurlu veya pastoral bir duygu verebilmektedir. Yaratıcı özgürlükle ve izleyicinin dikkatini çekme ve odaklanmasını sağlamak için görsel etkinin yaratılması konusunda boyutlar ve oranlarla oynanabilmektedir.

Soyut fotoğrafta 'kontrastlık' oldukça önemlidir, öncelikle görsel ilginin ve etkinin artmasına katkıda bulunabilir. Kontrastlığın fotoğraftaki farklılıkların vurgulanması ve izleyicinin dikkatini çekmesi yönüyle soyut fotoğraf üzerindeki rolü için neler söylenebilir?

Yüksek kontrastlı bir soyut fotoğraf, güçlü bir görsel etki yaratmakta ve dramatik bir atmosfer oluşturmaktadır. Böylelikle karanlık ve aydınlık arasındaki keskin farklar ortaya çıkarılır ve fotoğrafın daha dinamik ve ilginç hale gelmesi sağlanır. Kontrast, fotoğraftaki ayrıntıları ve desenleri vurgular, bu durum izleyicinin görsel unsurları daha iyi ayırt etmesini ve fotoğrafı daha derinlemesine incelemesini sağlamaktadır. Doğru bir kontrast kullanımı, fotoğrafa derinlik ve boyut katabilir,

böylece fotoğrafın daha fazla derinlik kazanması ve üç boyutlu bir duygu uyandırması sağlanır. Kontrast, fotoğrafın duygusal ve estetik etkisini belirleyebilir. Yüksek kontrastlı bir fotoğraf, güçlü bir duygusal tepki uyandırabilirken, daha düşük kontrastlı bir fotoğraf daha huzurlu veya melodramatik bir atmosfer yaratabilir, Kontrast, izleyicinin dikkatini belirli bir noktaya çekmek için kullanılabilir. Özellikle yoğun kontrastlı alanlar, izleyicinin dikkatini çeker ve belirli bir unsura odaklanmasını sağlar.

Siyah-beyaz fotoğraf, soyut fotoğraflar için güçlü bir ifade aracı olabilir ve bazı durumlarda daha fazla katkı sağlayabilir. Siyah-beyazın soyut fotoğrafa katkı sağlayabileceği bazı faktörler şöyle sıralanabilir.

Siyah-beyaz, renklerin dikkat dağıtıcı etkisini ortadan kaldırır ve kompozisyonun temel unsurlarını vurgular. Bu, izleyicinin kompozisyonun şekil, çizgi ve desen gibi temel görsel özelliklerine odaklanmasını sağlar. Siyah-beyaz, kontrast ve tonlama üzerinde daha fazla kontrol sağlamaktadır. Derin siyahlar ve parlak beyazlar arasındaki keskin farklar, görsel etkiyi artırabilir ve dramatik bir atmosfer oluşturabilir. Renklerin zamanı belirleyebileceği duygusunu ortadan kaldıran siyah-beyaz, fotoğrafa zamansız bir hava katarak soyut fotoğrafın evrensel ve durağan bir etkiye sahip olmasını sağlar. Siyah-beyaz, duygusal ve estetik bir derinlik katarak fotoğrafın atmosferini veya ruh halini belirginleştirebilir ve izleyicide daha yoğun bir duygusal tepki uyandırabilir. Siyah-beyaz, kompozisyonu basitleştirme ve unsurları minimize etme konusunda etkilidir. Bu durum, soyut fotoğrafın temel formlarını ve desenlerini daha belirgin hale getirebilir ve fotoğrafın odak noktasını güçlendirebilir.

Nesnel gerçeklikten resimsel gerçekliğe geçişte soyut fotoğrafın yeri oldukça önemlidir. Soyut fotoğraflar geleneksel nesnel gerçekliğin sınırlarını zorlar ve izleyiciye farklı bir bakış açısı sunar. Soyut fotoğrafın nesnel gerçeklikten resimsel gerçekliğe geçişteki rolü için; geleneksel kalıpların kırılması, algısal yenilik, duygusal ve estetik anlatım, yaratıcılık ve özgürlük, yenilikçi bir bakış açısının sunulması gibi konulardan söz edilebilir.

Soyut fotoğraf ve yaratıcılık arasındaki yakın ilişki içinde ortaya çıkmış olan bazı yönler oldukça önemlidir.

Soyut fotoğraf, sanatçıya geniş bir özgürlük ve ifade alanı sunmaktadır. Geleneksel nesnel gerçekliğin sınırlarını aşarak soyutlanmış formlar, desenler, renkler ve dokular kullanarak sanatçılar kendilerini daha özgürce ifade edebilmesine olanak sağlamaktadır. Yaratıcılığı özendiren soyut fotoğraf, sanatçılara yenilikçi anlatım yolları bulma fırsatı sunmaktadır. Sanatçılar, soyutlamayı ve stilizasyonu kullanarak benzersiz ve özgün fotoğraflar oluşturabilirler. Soyut fotoğraf, duygusal ve anlamsal derinlik kazanma potansiyeline sahiptir. Renk, form ve kompozisyon aracılığıyla sanatçılar, izleyiciye derin duygular ve soyut anlamlar aktarabilirler. Bununla birlikte soyut fotoğraf, geleneksel estetik kalıpları kırma ve yeni bir perspektif sunma fırsatı sunmaktadır. Sanatçılar, beklenmedik kompozisyonlar, çarpıcı renkler ve doku birleşimlerini kullanarak izleyiciyi şaşırtabilir ve düşündürebilirler. Soyut fotoğraf, geniş bir tema yelpazesini ifade etme potansiyeline sahiptir. Sanatçılar, doğadan, duygulardan, sosyal konulardan veya soyut kavramlardan ilham alarak farklı temalara odaklanabilirler. Soyut fotoğraf, izleyicilerde de yaratıcılığı tetikleyebilir. İzleyiciler, soyut imgeleri kendi yorumlarına göre değerlendirerek kendi yaratıcı düşüncelerini ortaya çıkarabilirler.

Soyut fotoğraf, bütüncül görme veya bütünsel algı kavramıyla yakından ilişkilidir. Soyut imgeler, genellikle detaylardan çok bütün bir kompozisyonu veya deseni vurgularlar. Soyut fotoğrafın bütüncül görmeyle ilişkisinin bazı önemli yönleri aşağıda açıklanmıştır.

Soyut fotoğraflar, izleyicilerin bir kompozisyonu bütünsel olarak görmelerine olanak tanımaktadır. Nesnel gerçeklikten soyutlanmış imgeler, izleyicinin dikkatini detaylardan çok genel yapıya ve bütünsel düzene yönlendirmektedir. Soyut fotoğraflar genellikle desenler, formlar ve renklerin bütünsel bir etki yaratmasına odaklanır. Bu tür imgeler, izleyicinin görsel sisteminin bütünsel algısını uyarır ve soyut imgelerin görsel dokusunu ortaya çıkarmasını sağlamaktadır. Bütüncül görme, izleyicinin görsel deneyime aktif olarak katılmasını gerektirir. Soyut fotoğraflar, izleyicinin imgeleri analiz etmek ve bağlamsal anlamlar oluşturmak yerine, imgelerin bütünsel etkisini deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Soyut fotoğrafların bütünsel etkisi, izleyiciler üzerinde derin duygusal ve estetik etkiler bırakabilir. Renklerin ve desenlerin bütünsel düzeni, izleyicilerin duygusal tepkilerini ve estetik deneyimlerini güçlendirebilir. Bütüncül görme, izleyicilerin genellikle olağandışı veya alışılmadık şekillerde

düşünmelerini sağlar. Soyut fotoğraflar, izleyicilerin görsel deneyimlerini genişletir ve farklı bakış açıları geliştirmelerine yardımcı olurlar.

Özellikle ‘Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğraf’ın İrdelenmesi’ bölümünde de üzerinde durulacak olan, ‘İnsanlar soyut fotoğrafları niçin farklı algılarlar?’ sorusuna yanıt aranmalıdır. Bunun için, ilk bakışta her bireyin farklı yaşam deneyimleri, kültürel arka planı ve eğitimi vardır. Bu deneyimler, kişinin soyut fotoğrafları nasıl algıladığını etkileyebilir. Örneğin, bir kişiye göre belirli bir renk veya desen olumlu bir anlama gelebilirken, başka bir kişi için tam tersi geçerli olabilir. İnsanların duygusal durumu, soyut fotoğrafları algılamalarını etkileyebilir. Bir kişi, bir soyut fotoğrafı hoş veya rahatlatıcı bulurken, başka bir kişi aynı fotoğrafı sıkıcı veya rahatsız edici bulabilir. Ayrıca, kişinin tercihleri de algılamayı etkiler; bazıları karmaşık ve ilginç desenleri tercih ederken, diğerleri daha basit ve düzenli formları tercih edebilirler. İnsanların görsel ve bilişsel yetenekleri, soyut fotoğrafları algılamalarını etkileyebilir. Bazı insanlar görsel detayları hızlı bir şekilde işlerken, diğerleri daha uzun süre veya daha fazla çaba harcamaları gerekebilir.

Ayrıca, soyut fotoğrafları yorumlama ve anlamlandırma becerileri de bireyler arasında farklılık gösterebilir. Soyut fotoğraflar, farklı derecelerde soyutlama içerebilir. Bazıları çok az tanıdık öge içerirken, diğerleri neredeyse hiç tanımlanabilir öge içermez. Bu, insanların soyut fotoğrafları algılama ve yorumlama biçimini etkileyebilir; daha fazla tanıdık öge içeren fotoğraflar genellikle daha kolay algılanabilirken, tamamen soyut fotoğraflar daha fazla yorumlama ve çaba gerektirebilmektedir.

3. GÖRSEL DÜŞÜNME VE SOYUT FOTOĞRAF

Bu bölümde “Görsel Düşünme” ile “Soyut Fotoğraf” ilişkisi sorgulanacak, ağırlıklı olarak tezin birinci bölüm içeriği temel alınarak yapılacak belirleyici çıkarımlar ile soyut fotoğraf üzerine düşüncelerle bazı sonuçlara ulaşma çabası içinde olunacaktır. Ayrıca bu çaba içinde ikinci bölümde ele alınmış olan soyut fotoğrafın ne olduğuna ilişkin çeşitli konu ve kavramların bütünlüğünde tez konusu olan irdeleme gerçekleştirilmiş olacaktır. Ayrıca bu bölümde, soyut fotoğraf üretimi ve anlayışı ile ilgili olarak portfolyolarımdan seçtiğim dokuz fotoğraf için farklı meslek gruplarından yedi kişinin düşünce ve yorumları değerlendirilerek irdelemeye katılmıştır.

3.1. Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğrafa Genel Bir Yaklaşım

Öncelikle görsel düşünme penceresinden bir bakış açısıyla işe başlanırsa; konu olan soyut fotoğrafın ana malzemesi durumunda nesne ya da nesnelerin görme edimleri ile algılanması ilk işlem olarak yer almaktadır. Algılamamanın sonucunda ulaşılan zihindeki imgelerin yansıtıcılarıyla bir anlamlandırma çabasına koşut olarak düşünme edimlerine sahip olunmakta ve düşünme zincirinin oluşturdukları da kavramlar olarak dile gelmektedir. Öncelikle birinci bölümdeki Görsel Düşünme söylemlerinden olan görsel algıdan kalkarak, “Görsel Algıda Zekâ” kavramının kapsamında soyut fotoğrafa yaklaşmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu kavramın fotoğraftaki belirleyiciliği üzerine neler söylenebilir? Bu soruyu yanıtlamak için, birçok ölçütten söz etmek gerekecektir. Öncelikle nesnenin görülmesi sonucu algı edimlerinin birer imgeye dönüşmesinde düşünme sistematigi devreye girmiştir. Böylelikle zihin, bellekteki devinimlerin belirleyiciliğinde ortaya çıkan soyut fotoğraf ile ilişkilenebilir. Artık, böyle bir fotoğrafın hem üretimi hem de yorumu üzerine izleyicisi de bu ilişki sarmalı içine katılmış durumdadır. Bu örtüşme, düşünme edimleri ile görsel kavrama ve anlama yeteneği çerçevesinde düşünme pratiğinde zekâ kavramını öne çıkarmaktadır. Soyut fotoğraf ile ilişkili olarak bilişsel birçok işlemin, sözü edilen örtüşmenin sağlanabilmesi için dikkate alınması gerekmektedir. Bu işlemler kapsamında ayrıntılı inceleme sonucunda fotoğraf kompozisyonunu belirleyip seçme ile birlikte, gözlemlenen materyalin parçalardan bütüne soyut imgeler halinde sentezlenmesiyle fotoğrafın anlaşılır hale gelmesinden söz edilebilir. Birinci

bölümdeki vurgulamayla, görsel algı ile görsel düşünmenin aynı kavramlar olarak ele alınması, daha geniş bir bakış açısı içinde olmayı gündeme getirecektir. Böylelikle Arnheim'in da üzerinde durduğu kavramların soyutluğu sayesinde bilişsel malzeme görsel karakterlerinden arındırılarak düşünsel işlemlere uygun hale gelmektedir. Algı ve düşüncenin imge kavramında buluşmasıyla, bu etkileşim ile düşüncelerin görülenleri, görülenlerin de düşünceleri etkilemesi daha belirleyici olacaktır. Bireylerin yaşadıkları toplum içinde sosyal kimlikleriyle kendilerini var etmeleri, düşünce edimlerinde bilme yetileri sayesinde farklı rol almaları dışındaki olanlar hakkında düşünce üretmeleri ve bunları da 'kişi algısı' kavramı içinde yaptığını söylemek olanaklıdır. Bu durum gözetilirse, görsel düşünme kişiden kişiye farklılık sunacak, onların bilgi birikimleri ve deneyimleriyle farklı anlamlar kazanacaktır. Bu vargı, soyut fotoğraf için de geçerliliğini koruyacak ve gidilecek anlam yolculuğunda belirleyici olacaktır.

Sanatçının ilgi alanlarına yönelerek soyut fotoğraf ile neyi görmek istediği ve seçiciliğinin kendi estetik birikimlerinden hareket ile belirleyeceği bir olgu olduğu söylenebilir. Burada temele yerleştirilen algının rolünde, görenin amacının ne olduğu ve seçiciliği özelliğinin ön planda yer aldığı düşüncesi egemendir. Fotoğraf olgusuna kişiye bağlı olarak gözdeki optik kaydının fotoğraf makinesinden geçerek, onun psikolojik-fiziksel halini gözeterek bakmak gerekmektedir. Görmenin işleyişinde, kişinin kayıtlamak istediği fotoğrafa odaklanıp izleyiciliğini göz hareketleriyle yaptığı değerlendirme onun seçiciliğinde önemli bir etken olmuştur. Soyut fotoğraf ile ilgili algılamada dayandırılan şey, görsel imgelerin bir şekilde karmaşık soyutlamalarla anlatımın yapıldığı bir dil gibi nitelendirilebilecek iletişimin kurulmasıdır.

Fotoğrafçının gözünü bir uyarana yönelerek odaklanmasında onun makinesinin bir ara yüz olarak görev yaptığı bütünlük içinde nasıl oluyor da görüş sağlanmaktadır? Bu sorunun yanıtı için, işlemde görülen nesne ya da nesnelere manzumesi içinde bir uyarının öncelikle görüş alanına dış merkezli olarak girmesi sonucu, gören gözün görüş alanı odağının yeni ve yabancı bir odakla karşılaşmasını dikkate almaktan söz edilmektedir. Bu işlemde fotoğrafçının karşılaştığı uyarana özgü dış dünya ile onun gören gözünün iç dünyasının arasındaki işlevsel ilişki, gözyuvarının hareketi durumuyla odakların çakışmasıyla ortadan kalkmakta, oluşan bu durum bir bütün olarak özümsemektedir (Arnheim, 2021: 41).

Sözü edilen “Görsel Algıda Zekâ” kavramı içinde açıklanacak bir konu da; soyut fotoğrafa derinlik algısı içinde çevresel uyaranları dikkate alarak kişinin enformasyonunu işleme ve bilişsel yetenekleriyle daha başarılı görsel algı ve beraberinde davranışları ortaya koyabilmesidir. Bu eylemlerinde fotoğrafçı, görmede seçiciliğinden yararlanacaktır. Diğer yandan, nesnelere büyüklüğü değiştirilerek gözlemcinin gereksinimlerine uyarlanabilir. Gerçekte algı nesnesi, göze bütünüyle girmemektedir, bu olgu büyük bir nesnenin nasıl olup böyle bir işi başaracak kadar küçülebildiği sorusuna neden olmaktadır. Daha önce de vurgulandığı üzere, aslında, burada gözün aldığı şeyi nesnenin bir parçası değil, nesnenin bir eşdeğeri olarak almak gerekir. İzdüşümsel imgenin büyüklüğü fiziksel nesnenin gözden uzaklığına bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu yüzden gözlemci, uygun mesafeyi seçerek imgeyi amacının gerektirdiği kadar büyütebilir ya da küçültebilir. Bir probleme uygun düşün alanı bulmak, çözümünü bulmakla neredeyse eş anlamlı olacaktır.

Bu bölümün anlatımında bir şekilde soyut fotoğrafın üretilmesi bakımından açıklayıcı olması için birkaç fotoğraf vermek gerekliliği duyulmuştur. Bu fotoğraflarda doğada Çınar ağaçlarında sürdürülen kayıtlamalarda; gövdedeki Çınar dokularının görüldüğü bir fotoğraf (Resim 3.1) ve oradan elde edilen dikkatli bakıldığında ayrıntısı verilen seçilmiş bir soyut fotoğraf görülmektedir (Resim 3.2).

Soyut fotoğrafa bakıldığında, fotoğrafın bütünü oluşturulan şekillerin, kişilerin görsel algıdaki yetileri bağlamında anlam yapacağını düşünmek yerinde olacaktır. Fotoğrafçı, gözlemlendiği nesnelere belleğindeki birikimlere bağlı olarak örtüşürerek anlam verecek ve ilişkilendirecektir. Bu ilişkilendirme, düşünce edimleriyle kişilerin farklı öyküler üretmelerine olanak sağlayabilecektir. Bu işlem, aslında algısal bilme yetisi kullanılarak bir bakıma yaratıcılığı da dikkate alarak yapılacak bir belirlemedir. Bu işlemde önemli olan fotoğrafçının gördüğü nesnelere görsel karakterlerini kavramış olmasıdır.



Görsel 1: Çınar Ağacı Gövdesinde Kavlanma Sonucu Oluşmuş Desenli Yüzey



Görsel 2: Görsel 1'deki Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Soyut Fotoğraf

Görsel algının soyut fotoğraf belirleyiciliği, neyin görüldüğü üzerine karar verilip oluşturulan kompozisyonda temsil edilebileceği üzere seçilip ortaya konulmuştur (Görsel 1 ve Görsel 2). Burada yapılan eylem, bir bilişim gereği olup, öncelikle tanımlanan nesnelerin zihinde ne şekilde bir değişime uğradığı ve nasıl ilişkilendirildiği konusunda gören kişinin görüşünün olması gerçeğine dayalıdır. Söz konusu bu süreç içinde kişiler, görülenleri anlama çabası içinde nesnelere irdeleyerek ve yaratıcılıklarını kullanarak farklı yaklaşımlarda bulunup bakış açılarını oluşturacaklardır. Soyut fotoğrafın ortaya konulmasında sözü edilen bilişim, gözlemlenen nesne ya da nesnelere bütününe aynı zamanda soyutlanmasını da getirmektedir. Bunu yaparken de fotoğrafçı, görülenleri çekip çıkararak kendilerini olduğu gibi görme yoluna gidebileceği gibi fotoğrafta sunulan bütün ilişkileri bir bütün

olarak senaryolaştırma yoluna gidebilecektir. Yapılan değerlendirmelerde algı psikolojisindeki yeri gereği, zihin dinamiği içinde nesnelere kendilerini olduğu gibi görüp soyutlanmasının doğru olacaktır. Ayrıca biyolojik olarak ta, nesnelere özelliklerinin korunması gerekliliği vurgulanmıştır (Arnheim, 2021: 53-55).

Fotoğrafçı, soyut fotoğraf dinamiği içinde, şeylerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi konusunda zamana koşut olarak kendi içindeki karmaşık yapının çözülmesi konusunda algısal edimlerinde zorluklar yaşayacaktır. Bu algısal bütünlüğe ulaşma çabası, bir bakıma nesnelere kendi bağlamlarından soyutlayacaktır. Burada devreye “Görsel Algıda Zekâ” girerek, soyutlanma ediminde bir nesnenin ya da görselliğin tanımlanmış özellikleri kendiliklerinden ayrı tutularak değerlendirilip anlamlandırılmasına katkı sağlamaktadır. Diğer yandan, soyutlamanın bilişsel edimleri ve yaratıcılığı özendirildiğini de vurgulamak gerekmektedir.

Görsel düşünme perspektifinde soyut fotoğraf, kompozisyonu oluşturan parçalar ilişkilendirildiğinde, kavramsal ve anlamsal bütünlüğü sağlamak için algıların ayrımlanabileceği düzeyde karşılaştırılarak zihinsel edimlerle okunmalıdır. Bu okumada, ön plana çıkan öğeler arasında, homojen olmakla birlikte benzerlikler rol oynamaktadır. Vurgulamak gerekirse, geçmişte kazanılmış olan görsel bilgi, görülen nesneyi ya da ilişkiyi fark ederek, şimdiye taşıyacaktır.

Soyut fotoğrafta öncelikli olarak algılara dayalı bir oluşum söz konusu olduğundan, fotoğraf sanatçısının zekâsı ile örtüşen imgenin farklı özellikleri, çeşitlilik sunan birleşimlerle değişik fotoğrafların üretilmesine olanak sağlayacaktır. Görsel Düşünme ve algıyla düşüncenin birlikteliğinin kurulması bağlamında, soyut fotoğraf görsel algının belirleyiciliğinde anlam yüklü özelliğine kavuşmaktadır. Fotoğrafçı soyut eserini ortaya koyarken, kesin olan yanı sıra kendisini ve yaşantısındaki anlama çabalarını ön planda tutmaktadır. Şüphesiz ki, her fotoğrafçı farklılığını ortaya koyacaktır. Sanatçının psiko-eğitsel yaklaşım içinde üretken olması düşünüldüğünde; imgenin yol göstericiliğinde fotoğrafçı da soyut fotoğraf üretiminde aynı çizgi de yürümeye devam edecektir.

3.2. Algı ve Soyut Fotoğraf

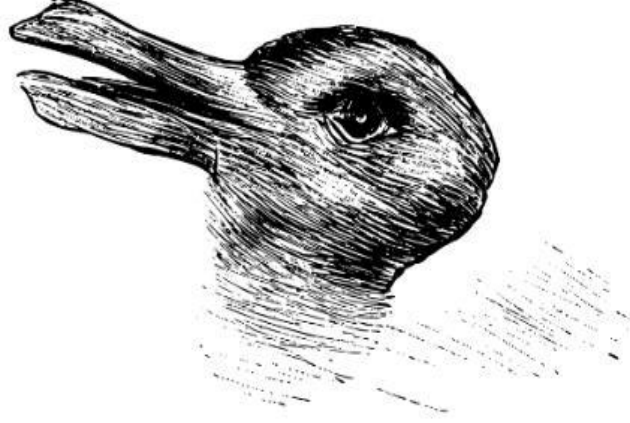
Görsel düşünme ile soyut fotoğraf ilişkisine genel bir bakış içinde algıya değinmiş olmakla birlikte; görme sayesinde somutlananların fotoğrafçının psikolojisi durumuyla farklılık göstereceğini düşünmek gerekecektir. Biyolojik gerçeklikle göz ve beyin ilişkisi içinde ortaya konulan görme edimi, düşüncelerle zenginleşerek insanın yaşam serüveninde daima olagelmıştır. Görmenin sınırları ve anlamlandırılması, fotoğrafçıyı da izlemciliğe yöneltmiş ve düşündürmüştür. Görsel algıda işleyiş mekanizması, ışığın gözlere ulaşması sonucu renkler, elektromanyetik dalgalar ya da diğer fiziksel gerçeklerin ilk durumuyla olduğu gibi görülüp birbirini izleyen devamlılık içinde değişmesi olarak açıklanmaktadır. Fotoğrafçı da algısı bağlamında, belleğindeki denetleyerek dikkatle bir seçim yapmak durumunda olmuştur. Algı süreci, seçme ve düzenleme sonrasında görülenlerin anlam kazanmasıyla tamamlanarak soyut görsele ulaşmayı sağlamaktadır. Algıda kişinin kendine özgü deneyimlerine göre bir değişimden kaynaklanarak onun psikolojisine bağlı olarak fotoğrafçı da soyut ürününü ortaya koymaktadır. Fotoğrafçının görme edimi bir bakıma gördüklerini okuması, algılaması da onun görme biçimi olarak düşünülebilir.

Algının fenomenolojisi ile soyut fotoğraf ilişkisine değinilirse fotoğrafçı ile gördüğü şeyleri algılama seremonisi içinde ele alınması düşünüldüğünde; rastlantılara bağlı olarak sonunda bu fotoğraf olgusuna gidecek bir süreçten söz etmek olanaklıdır. Yine fotoğrafçıyı fotoğraf üretimine yönelten ana düşünce bağlamında, bilincinde şekillenmiş olanın ortaya konulması belirleyici olmaktadır. İkinci bölümde vurgulandığı üzere algı fenomenolojisinde Merleau-Ponty'nin ifade ettikleriyle, Soyut fotoğrafın şekillenmesinde rastlantısallığı dikkate alıp bir araç gibi görerek bu işe koyulmak doğru olacaktır. Ana çıkış noktası algı olarak, onun odağında dolanmak ve arayış içinde bir yol izlemek gerekecektir. Merleau-Ponty'nin fenomenoloji yönteminin kaynağını Gestalt psikolojisine dayandırması yönüyle, 'Parçaların toplamından daha çok algılandığı bir bütün üzerinde soyut fotoğrafa bakarak bir değerlendirme yapılabilir mi?' sorusunun anlamlı olacağı düşünülebilir. Fotoğrafçının gördüğü şeyler algısının Gestalt psikolojisiyle ilişkilendirilmesiyle parçaların daha geniş bütünlere eklemlenmesi görsel düşünme bakımından soyut fotoğraf özelinde

daha da anlam kazanacaktır. Bu durum içinde algı, görülen uyarana ilişkin ayrı ayrı parçaları göz ederek bir bütünü algısı yönüyle görülmelidir.

Bir öğretim yolu olması özelinde algıyı görme edimlerinin aktarılmasında, öncelikle anlamlılığı düşünerek yaklaşılmalıdır. Görsel algı ile yaşanan ve diğer duygularla pekişen ilişkili olma durumuyla çok şey söylenebilir. Fotoğrafçının görsel algıdaki zihinsel yatkınlığı ile soyut fotoğraf niteliğine ilişkin seçicilik öğeleri algılamayı etkileyecektir. Çoğu kez gündeme getirilen bakmak ile görmek farklılığının bilimsel bir saptama olmadığı düşünülürse de, görmek konusuna daha bilinçli bir eylem olarak bakılmıştır. Yeri gelmişken algıda seçicilikten onun fenomenolojisine bir gönderme yapılırsa, fotoğrafçı özelinde kültür ve eğitim kökenli bir ayırmaya gidilebilir. Kişilerde olduğu gibi fotoğraf sanatçılarının ya da izleyicilerin aynı konuda aynı bir şeyi algılamalarında farklılıklar olacaktır. Bu durum, zihinlerin birbirinin tümüyle aynı olmadığı yönüyle açıklanabilir. Örneğin; görsel olarak söz gelimi düz bakıldığında bir insan surati, tersine çevrildiğinde bir ağacın var olduğu algısından söz edilebilir. Çoğu makale ya da kitapta olduğu gibi Gestalt imgesi olan bir yanda ördek, öbür yanına odaklanıldığında bir tavşan algısı resminden söz edilir (Görsel 3).

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Görsel 3: Fliegende Blätter'in 23 Ekim 1892 tarihli sayısından " Kaninchen und Ente "
(Tavşan ve Ördek)*

3.3. İmge ve Soyut Fotoğraf

İmgenin duyular tarafından nesne ya da uyarıcıdan aktarılan bir şekilde tasarımılanan şey olması bakımından, kişinin dış dünyadan duyularıyla algıladığı ve zihninde kendi bilinciyle bilgi ya da kavrama dönüştürmesiyle örtüşen biçimde gördüklerinin nesnel olma özellikleri ortaya konulabilmektedir. İmgeler sayesinde düşünebilme, duyumsama, görme ve bilişin fotoğraf karesi durumuyla bir şekilde dokunulan yani duyulan yapıda olması ayrımıyla imgenin soyutluğunun yanı sıra anlam ve içerik yüklü olduğundan söz edilebilir. Soyut fotoğraf için imgenin zihindeki görüntüsü yani düşünsel temsili onu somutlayan fotoğraf karesinde anlam bulmuştur. Görme biçimlerindeki çeşitlilik, imgenin değerlendirilmesinde daha geniş bir anlam boyutu içinde soyut fotoğraf ile bütünleşmiştir. Bunu, algı-imge-düşünce ekseninde tüm sanatsal üretimler içinde de yapabilmek olanaklıdır. İmgenin deviniminde görsel düşünme edimlerinde sanatçıların yaratıcılığı da eklendiğinde düşünme pratiği içinde yeniliklerin ortaya çıkışını izlemek olanaklıdır. Aslında bu çıkışı, gerçekliğin zihinsel

* https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbit%E2%80%93duck_illusion

olarak yeniden kurgusunda anlam bulan bir yenilik olarak değerlendirmek gerekir. Soyut fotoğrafta imge zihinde korunarak ona görüntü özelliğini veren bir bakıma zihinde tasarlanmış bir iç gerçekliğin görüntüsü elde edilmiştir. Fotoğrafçı iyi bir görüntü elde edebilmek çabasıyla nesnel bir gerçekten imgesel bir takım kompozisyonlar yaratmak için fotoğraf tekniğini esas alarak nesne-ışık ilişkisini gözlemek durumundadır. Nesnelerin doğasının bütün olarak insan algısıyla ilişkilendirildiği duyu verisi yaklaşımıyla; gerçeklik nesnelerin doğası olmayıp, insan algısı tarafından oluşturulan bir kavram durumunda ele alınmaktadır. Bu yaklaşım ile fotoğraf olgusunun gerçeği tam olarak yansıtamayacağından söz edilebilir. Ayrıca fotoğrafçı, fotoğrafı etkileyen bir dizi faktörleri (bunun çoğunu kameranın yaptığı üzere) gözeterek yaratıcılık vizyonu içinde bazı düzenlemelerle fotoğrafın gerçekliğine etki ederek onu değiştirebilir. Bu etkileşimi soyut fotoğraf için de uygulamak olanaklıdır. Soyut fotoğraf gerçeği, onu çeken fotoğrafçının nesnel gerçeklikten uzak imgeleri yine nesnel bir gerçeklikle sunmak zorunluluğunda yatmaktadır.

İlk mağara resim örneklerinde günümüze değin ortaya çıkmış olan, görsel olarak oluşturulmuş algısal imgelerin belirleyiciliğinde; resim, fotoğraf, sinema, televizyon, dijital ve internet görsellerinden söz edilebilir. İmgelerin algılanma ve değer kazanmasında görme biçimlerinin üzerinde durmak gerekir. Görülen şeylerden kaynaklı imgelerde değişen görme biçimi olgusu ile yaratıcılık ve farklılıklarla bir düşünce zenginliğine ulaşmak olanaklıdır. Zamana bağlı olarak yaşam biçiminin algılanması, zihinsel imgeleri de değiştirmiştir. Bu haliyle denilebilir ki, imgelerin değişmez bir işlevselliğinden söz edilemez ve geçmişten şimdiye bu değişim görülmektedir. İmgenin gerçekliği, fotoğraf ve resim olarak irdelendiğinde bir imaj biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Enformasyon temelli bir iletişim aracı olarak düşünerek ve ortaklaşa bir anlam yükleyerek, bu imajın kişiye ya da konu gereği fotoğrafçıya özgü olarak anlamlandırılmasının yanında nesnenin ya da görülenlerin zihinde oluşan bir karesi durumunda ele alınması, somutlanan bir simge belirleyiciliğini ortaya koymaktadır.

Felsefede ve özellikle de sanat felsefesinde kullanılan imge kavramına değinildiğinde; suret, hayalet ya da gerçeğe yakın benzerlik olarak karşılaşılmalarının yanı sıra anlam kazanması bakımından bilinçteki tanımlama ile ilişkili bir psikolojik

olgudan söz edilebilir. Soyut fotoğraf ile bu söylemler uyuşur niteliktedir. Bergson'un imgenin gerçek olmamasından, bir görünüm olduğundan kalkarak zihinsel bir edim olmasını düşünerek, aracılık yaptığından söz etmesi de dikkate alınmalıdır. Aynı zamanda 'sezgi' de, soyut fotoğrafın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayacaktır. Geline bu noktada, imgelem kavramının içeriği gereği, imge ile yaratıcılık kavramları arasındaki ilişki kesinlikle gözetilmelidir. Bunu da yine soyut fotoğraf özelinde; yeni bakış açısı oluşturma, görme biçimleri ve düşünceler oluşturma olarak değerlendirmek gerekir. Ayrıca bunu 'yaratıcı imgelem' olarak ele alıp, sanatçı kimliğinde imgeler arasında başkalarının göremediği ilişkileri görmek ya da ilişkileri başkalarından farklı olarak görmek durumuyla daha önce sözü edilen "Görsel Algıda Zekâ" kavramıyla örtüştürmek olanaklıdır.

Birinci bölümde vurgulandığı üzere, zihnin dış maddi dünyadan aldığı nesnel algı olan imgeyi, bilgiye yani zihinsel algıya dönüştürmesi olan simge, anlaşılır biçimde ve bilinç tarafından oluşturulmaktadır. Benzer deyişle, imgelerin nesnel gerçekliğin insan zihninde yansımaları, simgelerin de yansıyan bu imgelerin zihinde oluşan bilgileri olmasından söz edilebilir. Bu tümce bağlamında, imge ile simgenin yakın anlamlarda betimlenmesine karşılık, imge için 'duyusal algı', simge için 'zihinsel algı' ayrımı olduğunu tekrarlamakta yarar vardır. İmge, bir biçim ve şekil özelliği taşıdığı anda simgeye dönüşmektedir. Aslında simge, bellekte soyut olarak hep vardır ve taşıdığı imge ile görselliği de sahiptir. İmge, simge, gösterge ya da sözcük arasındaki farkın temel olarak ne olduğu konusu düşünüldüğünde, nesnelere gönderme tarzı olarak 'benzeyiş' üzerinde birleşilebilir. İmge için madde ve aynı zamanda ortaya konan 'tez', simge için aynı zamanda bilinç olma durumuyla karşıt olarak 'antitez' nitelmesi kabulüyle, ikisinin diyalektik bütünlüğünden ortaya emek, üretim, simgesel özne anlamında 'sentez' çıkmaktadır. Bu yapılanma içinde soyut fotoğrafa benzeyişten simgeye dönüşümün bir sentezi olarak bakılabilir. Bu fotoğrafa giden yolculukta, başlangıçta somut nesnel ya da uyaran ilişkisinde algılanan soyut imgelere ve oradan da simge niteliğinde somut fotoğraf karelerine dönüşen bir gerçeklikten söz edilebilir.

3.4. Soyut Fotoğraf Okuma Rehberi

Özellikle iki bölümün bir sentezi yapıldığında; 'Soyut Fotoğraf Okuma Rehberi' olarak kabul edilebilecek bir çerçeve çizilebilir mi? düşüncesiyle hareket ederek neler

söylenir. Bu konuda doğa ve insan ilişkisi bağlamında bazı çıkarımlara değinmek doğru olacaktır.

Doğa temel özne olarak gören bir göz özgünlüğüyle, kendiliğinden kuralları gereği fotoğraflık görünümü sürekli değişime bağlı kılmaktadır.

Öznel, yapısal olarak genetik ve evrimsel teori gereğine bağlı olabilecek işleyiş ile görünümü izlemektedirler. Tümel olmanın yanı sıra, biyoloji, fizik, kimya yasalarına bağlı bir gelişim, görüntünün gözlenmesini sağlamaktadır. Şekiller manzumesi içinde geometrik izlenimler oldukça yoğundur. Özellikle dikkat çeken canlıdan cansıza farklı görünüm (bir böceğin albenili görüntüsü, paslı yüzeyler vb.), fiziksel güç ve yoğunluk ile nesne izi belli olmak kaydıyla şeklin değişime uğraması söz konusudur.

Tözel olarak bakılırsa, özdeki durumun içselliği, her varlığa özgü olarak derin anlamlara olanak sağlamaktadır. Türsel özelliklere göre görülen şey tipik ve tekil durumdadır.

Deneyimsel bakış açısı içinde otantik oluşunun yanı sıra, işlevsel ve öğrenen makine vasfında yapay sinir ağlarına sahip olunabilir. Kişinin açıklık, vicdani deneyimi, dışa dönüklüğü, uyumsallığı ve nevroitik kişisel karakterine göre farklılıklar gözlenir. 'Qualia' denilen felsefede ve belirli psikoloji modellerde öznel ve bilinçli deneyimin bireysel örnekleri, o kişide algısal yanıt oluşumuna yol açmaktadır. Bu durum, zaman, yer ve deneyime göre şekillenmektedir. Yapay değişiklik insan eliyle oluşturulmaktadır. Tarihi etki ile çoklu durum analizi yapılabilecektir. Olguya anlık etki söz konusudur. Zamanla, çoklu etki sonucu sonsuz deneyim ile 'yap-boz tahtası' görünümü izlenir. Yorulma, bıkkınlık, bitme durumu, olumsuzun olumsuzu, görünümü değiştiren öğeler arasında yer almaktadır.

Sosyallik, bellek depoları oluşumunda esastır ve diyalektiğe bağlı olarak tez, antitez, sentez ile devinim yaşanmaktadır. Nesnel ve öznel ölçütlerle hareket edilir. Şeyleştirme sonucu, tarihsellik içinde kişinin içselliği ve aşkınsallığı yaşadığı topluma yansıtılır. Toplumsal etki ile nesne görünümü ortak değerlendirmeye bağlı olarak değişim gösterecektir. Yararlılık ve sosyal iletişim kuralları da görüntünün değerlendirilmesini etkilemektedir.

Estetik görünüm, simetrikleşmenin yanı sıra, belli geometrik görüntülerle fotoğraftan haz duymayı etkilemektedir.

Birleşik teori bağlamında; zaman ve yer özelinde ışık özelliklerine göre eklentili, çıkarımlı, bileşik durumlar görünümü etkilemektedir.

Görme olayında gören kişi nesne ile karşılaştığı andan başlayarak; dikkat ile nesnenin fark edilmesine, gözün fizyolojik olarak nesneyi görmesi ve beyine sevk etmesine, belleğin nesneyi diğer anılarla kıyaslayıp gruplara ayırmasına, düşüncenin oluşturulmasına, duygunun ön plana çıkışına, algı ile anlamlandırmaya çalışma ve simgeleşmeye, zekânın algıyı etkilemesine, psikomotor aktivite ile davranışların gözlenmesiyle anî, dürtüsel ve planlanmış davranışların izlenebilmesine tanık olacaktır.

Bu izlenim ile varılan yerde, analitik bakış ile nesnenin serüveni somutlanmaya çalışılırsa; nesnenin T₁ anında X yerinde görünüşü, anlamı, işlevi ... denilerek diğer bir T₂ anına geçilir. T₂ anında ontolojik, fenomenolojik, işlevsel durumu değerlendirilir. T₁ anına yine X yerinde diyalektik açıdan bakılırsa, 'a priori' (kendinde şey) ve T₂ anında X yerinde 'aposteriori' (değişmiş, oluş hali belki negative olmuş) den söz edilebilir. Husserl'in T₁ anı ile ilgilenmiş olduğunu (Öktem, 2005), T₂ yorumunun da Ricoeur ve Derrida (Gramatoloji) ile ilgili düşünülmesinin yerinde olacağı söylenebilir (Varlık, 2015; Derrida, 1994).

3.5. Soyut Fotoğraf Örnekleri Üzerine Düşünceler

Bu alt bölümde, ana bölüm girişinde de belirtildiği üzere, soyut fotoğraf üretimi ve anlayışı ile ilgili kendi portfolyolarımdan seçmiş olduğum fotoğraf örnekleri üzerinde açıklama ve düşüncelerimden söz etmişim. Bu örneklerin yer aldığı toplam dokuz fotoğraf için, farklı uğraşlar içinde olan yedi kişinin düşünceleri ya da yorumları çerçevesinde yapılan bir değerlendirme ile soyut fotoğrafa yaklaşımda bulunulmuştur.

İkinci bölümde 'Soyut Fotoğraf' başlığında anlatılar dikkate alınarak, 'Doğadan İkonlar' (beş), 'Duvarlardan Görmek' (iki), 'Sudan Öyküler' (bir) ve 'Işık Öyküleri' (bir) portfolyolarımdan dokuz fotoğraf üzerinde açıklama ve düşüncelerim ortaya konulmuştur.

'Doğadan İkonlar' portfolyosuna ait fotoğraflar; Görsel 1'de görüldüğü üzere özellikle Çınar ağaçlarının gövdelerindeki kabukların kavlanması sonucu ortaya çıkan şekiller bütünlüğü içinde görsellik sunan yüzeylerden dijital kamera ile çekilmiştir.

Görsel 2’de, Görsel 1’deki Çınar gövdesinden seçilmiş bir kompozisyon söz konusudur. Bu kompozisyonda, “*güzel bir gün formatında atlarıyla yürüyüşe çıkmış, yer yer bulutların gözleendiği, uçanlarıyla ve alt mekânda günlük yaşantının akışına kapılmış insanların algılandığı ve de bunun bir imge olarak yansıtıldığı bir tablo*” dan söz etmek olanaklı gözükmektedir. Soyut fotoğrafta saptanan bu anın ifadesi olarak çoğunlukla gözlemlenen minyatür ve karikatürize edilmiş nitelikte görsellerle karşılaşmaktadır.

Görsel 4’te; Çınar ağacındaki kavlanarak ayrışmanın kalan parçalarıyla rölyefler olarak şekillenmiş “*mask benzeşimli birbirleriyle bütünleşik farklı yüz halini yansıtan portreler*” den söz edilebilir. Bunları tiyatro sahnelerinden gelen anlatım imajları ile örtüştürmek olanaklı gözükmektedir.

Görsel 5’te; Çınar ağacı gövdesi üzerinde anlamlandırılacak şekiller manzumesi sunan yüzey üzerinde yapılan inceleme sonucunda algılara dayalı olarak oluşturulan imgenin bir fotoğraf olarak elde edilmesidir. Görüldüğü üzere fotoğraf birçok soyut şekli içermektedir. Fotoğrafın üzerinde algı-imge-düşünce ekseninde içinde tez metninde anlatılanların bir sentezi yapıldığında; akla zihinsel edimlerin öncülüğünde fantastik bir tablo düşüncesi gelmektedir. Bu tablonun neyi anlattığına gelince; “*doğu kültürünün mistik ve gizemli yanı öznelliğinde bir rakkase ve yanındaki insan ilişkileri*” ni görmek olanaklıdır. Soyut figürlerle bezenmiş biçim ve imge bütünlüğünde yeşil ve gri tonlarının egemen olduğu yer yer süslenmelerin görüldüğü doğadan estetik bir görünüm karşımızda durmaktadır. Kontrastlığın dikkat çektiği yönüyle bir minyatür resim tadında iki boyutlu soyut fotoğraf örneğinden söz edilebilir.



Görsel 4: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf



Görsel 5: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf

Görsel 6’da temsil edilen Çınar ağacı gövdesinden seçilmiş kompozisyon için; *“kahverengi ve yeşil tonlarının egemen olduğu dengeli renk düzeni içinde merkezi odakta yerleşik gözlerle anlam kazanan bir kuş ya da kuşbakışı bakılan yönelimle görmede derinlik öğesinin kullanılabileceği yönüyle, yukarıya bakan yürüyen bir insan imgesinin çevresinde onu izleyenlerle bütünlendiği”* bir betimleme düşünülebilir. Ayrıca bu fotoğraf için, yaratıcılık vasfıyla farklı varoluşların gerçeküstü ve kübist sanat anlayışlarında değerlendirilmesine olanak sağlayacağını da göz ardı etmemek gerekir.



Görsel 6: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf



Görsel 7: Çam Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf

Görsel 7’de Çınar ağacı gövdelerindeki örneklerden farklı olarak Çam ağacı gövdesinde kavlanarak kabuk parçalarının oluşturduğu yüzeyden seçilmiş kompozisyonda, bir portre algısından söz edilebilir. “*Merkezi odakta yer alan burun ve göz bütünlüğü soyut bir insan portresini anımsatıyor. Sağa bakış yönelimi ve farklı renk çeşitliliğinde ortaya çıkan bu tabloyu, soyut resim ustalarının eserlerini örtüşürmek olanaklı”* gözükmektedir. Vurgulamak gerekirse diğer örneklerde de göze çarpan, doğada gözlemlenen somut nesnel oluşumlardan gören göz tarafından algılanarak kameranın aktarımıyla imgenin soyut fotoğrafa dönüşümü gerçekleşmektedir.

Çınar ağacı gövdesinden görülen Görsel 8’de, hayvan figürleri olarak algılanan bir kompozisyondan söz edilebilir. “*Pastel renklerin estetik uyumu içinde görülen gaga benzeşimiyle bir kuş ve baş soyutlaması ile bir köpek ortaklığının bütünleştirdiği farklı özneler”* Gestalt ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir.

Diğer örnekler arasında yer alan ‘Duvarlardan Görmek’ portfolyosuna ilişkin soyut fotoğraflar kayıtlanırken; duvar, yer, direk, trafo, vb. yüzeylerine yapıştırılmış ve deforme olmuş resim, afiş, kâğıt, çizim, yazı vb. görseller izlenerek seçilmiş kompozisyonlardan kaynaklanılmıştır.



Görsel 8: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf

Görsel 9’da, bir telefon kutusuna yapıştırılmış ve yer yer yırtılmış deforme olmuş kağıt afiş üzerinden seçilmiş bir kompozisyon Görsel 10’da görülmektedir. Bu fotoğrafta, *“sol tarafta algılanan beyaz ile iyi ve siyah ile de kötü insan soyut figürleri dikkat çekmekte, bir bakış ile sağ tarafta insan edimleri sonucu ortaya çıkan korku, panik ve endişeden etkilenen öznelerin yer aldığı kaos içindeki çatışma ortamı”* betimlenmeye çalışılmıştır. Fotoğraftaki tonlarıyla renk uyumu göze çarpmakta ve estetik bir görünüm kazanmaktadır.

Görsel 11’deki kompozisyon, bir duvardaki parçalanmış ve deforme olmuş afişin görüldüğü yerden fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraf, *“belki de en eski çağda ilkel bir dizi insan ve hayvan öznelerin temsil edildiği varoluş manzumesi kapsamında en*

güçlü varlık ya da tanrı olarak karşılarında duran olası 'Aslan' ile ilişkilendirildiği bir seremoniyi yansıtıyor olabilir. Aslanın önündeki yine varlıklarla bezenmiş pano, onun tarafından yok edilen yaşantı dünyasının geçmiş zamanına ilişkin öznelere ilişkin bir yansıması” olarak değerlendirilebilir.



Görsel 9: Çınar Ağacı Gövdesinden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf



Görsel 10: Görsel 9'daki Yüzeyden Seçilmiş Kompozisyonun Oluşturduğu Soyut Fotoğraf



Görsel 11: ‘ Duvarlardan Görmek’ Portfolyosuna Ait Soyut Fotoğraf

‘Sudan Öyküler’ portfolyosundan paylaşılan fotoğraf; deniz, ırmak, dere, göl gibi su yüzeylerinin ışık, dalgalanma, bir kuvvet etkisiyle yayılma vb. gibi etkenlerle hareketlenmesine bağlı olarak Görsel 12’de verilmiştir. Bu fotoğrafta, “ışığın su ile buluşmasıyla nesnelere yansıtmasının verdiği ana mekânda yayılmanın yarattığı etkiyle estetik bir görünüm sergilenmektedir. Fotoğrafın şekil bileşenleri olarak; iki sıralı bir yerleşim düzeninde, ön planda güçleriyle bir anıt gibi duran savaşı, sözü dinlenen donanımlı soyut özneler buldukları yerlere kök salmış gibiler. Arka planda çizgilerle betimlenmiş daha sıradan özneler yer almakta ve güçlü olanlarla daima bağ kurma çabası içinde onlara kul olmuş bir seremoni içinde görülmektedir”. Fotoğrafın estetik yanı sıra bir düş zenginliği sunduğunu da ifade etmek gerekir.



Görsel 12: ‘Sudan Öyküler’ Portfolyosuna Ait Soyut Fotoğraf

'Işık Öyküleri' portfolyosundan sunulan fotoğrafla ilgili olarak, vitray yerine kullanılan bir nesneden ışığın geçmesiyle elde edilen bir fotoğraf konu edilmiştir. Bu fondan çekilen fotoğraflarda, kameranın en ağır bir hareketinde bile farklı şekillere değişim görülmektedir. Bu izlenim ile birçok şekilden oluşan kompozisyonlar oluşturmak olanaklıdır.

Görsel 13'te, anlık bir değişimin içinde seçilen bir kompozisyonu göstermektedir. *"Daha çok hayvan benzeşimli farklı varoluşlara ait suretlerin oluşturdukları mozaik içinde düşsel bir anlatım ile yıldızlarası göksel astral bir buluşma"* dan söz edilebilir!



Görsel 13: 'Işık Öyküleri' Portfolyosundan Soyut Fotoğraf

3.5.1. Soyut Fotoğraf Örnekleri Üzerine İzleyici Düşünceleri

Bu alt bölümde; yedi kişinin dokuz fotoğraf üzerine düşünce ve yorumları ayrı ayrı belirtilmiştir.

Görsel 4 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. *Sanki bitki ile metalin (demirin) birleşmesi gibi. İki zıtlığın bir araya gelmesinden güzel bir şey çıktığını anlatıyor bana. Ağaç, kabuğu ile bize bunu anlatıyor gibi.*
2. *Dışlanmışlık kendi özüne yabancılık, öteki olma.*

3. Bir ağacın gövdesini terk eden ölü kabuklar. Bu resim sonsuz bir huzurun göstergesi olabilir, çünkü bir tamamlanmışlık söz konusu.

4. Bu fotoğrafta, gökyüzünden çekilmiş gibi bir görüntü var. Aşağıda, silajla kaplanmış bir okyanus. Bu aslında bir ada; üç kafa adası olabilir. Sol alttaki büyükçe olan yetişkin bir erkek, sağ tarafta ağzı biraz yamuk duran bir çocuk ya da kadın olabilir. Üstte de küçük bir kuzu başını andıran bir coğrafi hareket var.

5. Bir duvarın içinden parçalarcasına çıkan iki insan. Yalnızca kafalarını sığdırabildikleri boşluktan dışarıdaki dünyayı izler gibiler. Kimi içeriden çıkıp dışarıda gördüklerinden memnun gülümserken kimi daha temkinli, düşünceli ve sorgulayıcı bakıyor. En arkada kalan ise yalnızca gözünü yaslayabilmiş arkadaşlarının arkasından henüz dışarıda ne olduğunu bilmemekte ama umutlu görünüyor.

6. Çeşitli hayvanların bir araya geldiği bir bahçe.

7. Fotoğrafta, ağaç kabuğunun soyulmuş yüzeylerinde bir yüz veya maskeye benzeyen bir şekil göze çarpıyor. Bu form, kabuğun doğal soyulma süreçleriyle ortaya çıkmış ve sanki insan tarafından yapılmış bir sanat eserini andırıyor. Yüzeyin farklı renk tonları ve dokusal zenginliği, bu görüntüyü daha da belirginleştiriyor.

Kişilerin ve benim belirtmiş olduğu düşünce ve yorumları kapsamında, Çınar gövdesinden kayıtlanmış fotoğraf için; dört kişi ağaç kabuğunun şekillenmesiyle oluştuğundan, iki kişi öyküsel bir anlatım içinde betimlemeden, bir kişi insan felsefesi odaklı bakıştan, bir kişi de düşsel bir vurgu ile farklı ortamdan söz etmiştir.

Görsel 5 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. Dans eden kız figürü görüyorum. Burada da doğanın mesajı olarak gizem, mutluluk ve neşeyi algılıyorum.

2. Bir balığın sırtında dans eden baharın gelişini kutlayan bir şaman.

3. Atını coşku ve heyecanla süren kadın bir Don Quijote'yi anımsatıyor. Adeta rüzgârla dans ederek ilerliyor.

4. Yaprak şeklindeki cam kırıkları, parçaları içinde dans eden boncuklarla, boncuktan bir elbise giymiş bir oryantal. Sağ altta, sirkte oynayan ve yine aynı kumaştan bol bir gömlek giymiş bir yetişkin erkek görüyorum. Tamamlayamadığım bir hayvan var, solda, yukarıdan aşağıya doğru inen ağaç gövdesi gibi bir örüntünün önünde.

5. Süslü bir atın üzerine oturmuş kabarık ve gösterişli elbiseleri olan bir kadın var. Kolları iki yana açık, belli ki bir zafer kazanmış. Hem zaferini kutluyor hem de başkalarının kendisini kutlamasına katılıyor. Elinde tuttuğu şapkayı zaferinin simgesi gibi taşıyor.

6. Konu aile, bir araya gelen anne baba ve çocuk.

7. Soyulmuş kabuk deseni, sanki dans eden bir insan figürünü çağrıştırıyor. Kolları yukarıya kalkmış gibi duran bu silüet, doğanın spontane bir yaratıcılığıyla şekillenmiş ve bir çeşit teatral bir görüntü ortaya çıkarmış.

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında Çınar gövdesinden kayıtlanmış fotoğraf için; altı kişinin farklı özellikleriyle tanımlanan dansçı kadın betimlemesinden, bir kişi de aile ortamından söz etmiştir.

Görsel 6 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. Bu resim tamamlanmamış bir 'puzzle'a benziyor. Eksik kalmış hayatları hatırlatıyor.
2. Küresel ısınma ve kuraklık.
3. Tanıdığım veya bildiğim herhangi bir şeye benzemese de renklerin doğal uyumu hiç de yabancı gelmiyor. Belki bir ağacın yaşlı gövdesi ya da bir taşın üzerinde kurumuş yosunlar olabilir. Bunu hiçbir zaman öğrenmesem de renklerin uyumlu birlikteliği bir tarafta tesadüfiliği çağırırsa da diğer tarafta usta bir ressamı işaret ediyor.
4. Gökyüzünden ya da üstten çekilmiş bir fotoğraf. Bir böcek yuvasına yakın mesafede sadece duruyor. Çevresinde ölü böcek kalıntıları var; üstleri beyaz bir kumla örtülü. Her yerde, yer yer denizden gelmiş yosun örtüsü ve ağaç kabukları da görülüyor.
5. Duvarda bir leke var. Sanki küçükmüş zamanla genişlemiş büyümüş gibi görünen amorf bir leke. Ne kadar zamandır duvarın bir parçası olduğunu kendi de unutmuş. Ama bu genişlemiş amorf haliyle sadece bir leke olmaktan çıkmış, duvarın dışa açılan

gözü olmuş. Kör duvarın dışarıya bakan gözleri. Gözleri parlak, belirgin ve en ufak şeyi kaçırmamak için kocaman açılmış.

6. Bedevi çölde devesi ile geziyor. Ellerini kaldırmış dua ediyor

7. Bir hayvan veya fantastik bir yaratık yüzüne benzeyen bir deseni sergiliyor. Ağaç kabuğundaki oyuklar ve renk farkları, iki göz ve bir ağız gibi algılanabilecek detaylar yaratıyor. Bu görüntü, doğal formların hayal gücümüzle birleştiğinde nasıl anlam kazandığını güzel bir şekilde gösteriyor.

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında Çınar gövdesinden kayıtlanmış fotoğraf için; üç kişi ağaç dokusu izlenimi içinde yeryüzünde ilişkilendirdiği farklı özelliklerle tanımladığı canlı izlenimlerinden, üç kişi düşsel bir anlatım içinde olduklarından ve iki kişi de ortam tanımlamasından söz etmiştir.

Görsel 7 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. Çok renkli ve neşeli görünüyor. Tüm karmaşanın içinde mutlu olunabilecek çok şeyin olduğunu anlatıyor.

2. Holi festivalini kutlayan hintli kadınlar.

3. Sarı renginin her tonunun birlikteliği her haliyle bir yok oluşun kapıda olduğunu haber veriyor. Sarı rengi ölümlü hatırlatsa da aradaki kıvrımlar yok oluştan sonra yeni ve daha güler bir yaşamı müjdelemektedir. Kaos ile kozmos, varoluş ile yok oluş daima iç içedir.

4. Ekspresyonist bir lunapark görüntüsü. Üstte birbirine girmiş palyaçolar. Onun altında sirk atları. En altta, yolunu kaybetmiş bir kadın elleri belinde. Belki yakında yer değiştirecek, seyahat edecek bir toplanmış sirk olabilir.

5. Kalabalık var. Kozmopolit ve heterojen bir kalabalık. Her renk, her şekil, her duruş ve her bakıştan insan var. Her kafadan bir sesin çıktığı bir kakafoeni ilk izlenimle. Ancak biraz içinde kaldıktan sonra herkesin duruş, bakış, söyleyişinde bir işlev var. Bütünün sesini oluşturmak için birleşmiş ve pozisyon almışlar. Bütünün sesi bir şehrin sesi gibi. Tek tek rahatsız edici ancak birlikte beyaz bir gürültü.

6. Sağa doğru 90 derece döndürünce yaşlı bir adam sureti var sol gözü hastalıklı.

7. Bir ağacın derin hafızası gibi, soyulmuş kabuklarında yılların sessiz hikâyelerini taşıyor. Katmanlar arasında dolaşan turuncular, kahverengiler ve beyazlar, doğanın elleriyle fırçalanmış bir resim gibi. Zamanın geçişini sanki bir rüya gibi fısıldıyor.

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında Çam ağacı gövdesinden kayıtlanmış fotoğraf için; altı kişi renkler manzumesinden etkileşimleri ön planda tutarak; mutlu olabilen, kutlama yapan, sarı rengi temel alıp olmak ya da olmamak ile yaşam ölüm zıtlığından, insan öğeleriyle canlılık vurgusu yapılan ortamlardan, içindekilerle farklılıklar sunan yaşanan kent ortamından, soyut bir sanat eserinin çağrıştırdığı tablo tanımlamalarından, bir kişi de tanımladığı adam portresinden söz etmiştir.

Görsel 8 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. *Sevimli bir köpek görüyorum. Bu resimde mutluluk, neşe ve hayat doluluk var*
2. *Renkli kaniş köpeği.*
3. *Bir köpek, bir kolaj, usta bir el, tesadüfün uyumu: Her şey bir arada.*
4. *Hiç kuşkusuz bir profil portre. Tülbentle örtülü ve sol gözü açıkta bırakılmış bir köpek. Burnu düğme şeklinde, ıslak ve parıltılı. Tülbent, ağzının alt parçasını kapatıyor. Bu da ekspresyonist bir köpek, mutsuz bir köpek.*
5. *Renkli bir köpek. Uzun kulaklı, giyinmiş bir köpek. Uzun kulaklı ve kocaman kafalı ancak küçücük gövdeli. En çok dikkat çeken yanı kafasını ayakta tutmaya yarar gibi görünen sargısı. Dolu başını ayakta tutabilmek için sarılmış. Göstermesi beklenen iyi hal ve sadakatten yorulmuş gibi görünüyor.*
6. *Yeşil başlı bir kuş ve arkasında sürüsü ilerliyor.*
7. *Yeryüzünün teni; soyulmuş, açılmış ve çıplak kalmış. Yeşil ve gri tonlar, doğanın yarattığı bir mozaik, kaybolmuş haritalar gibi. Bu gövde, hayatın hem acısını hem zarafetini bir sanat eseri gibi sergiliyor.*

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında Çınar gövdesinden kayıtlanmış fotoğraf için; altı kişinin farklı tanımlamaları olsa da birleştiği bir köpeğin varlığı ve bir kişinin de yeşilbaşlı bir kuş ve sürüsü betimlemesinden söz etmiştir..

Görsel 10 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

- 1. Kırışmış bir kâğıt veya bozulmuş bir coğrafik alan. İçinde yazı bulunması da bu bozulmuşluğa insanın müdahalesi gibi hissettirdi. Bu resim benim için karmaşa ve karamsarlığı ifade etti.*
- 2. Sürüsüne aykırı bizon.*
- 3. Bu resim ilk önce öfkeli ve rastgele vurulmuş fırça darbelerini anımsattıyor. Daha sonra renklerin altında beliren çocuk resmi ise hayatın acımasızlığını hatırlatıyor. Çocuğun yüzünde yaşama dair bir belirti yok.*
- 4. Bir aynaya hapsedikten sonra, kırılan aynayla beraber aynanın içinde kaybolduğunu ve geri dönemeyeceğini düşünen bir kadın portresi. Kolajın sol tarafında ise, beyaz bir adam; yüzünde sadece bir yuvarlak, elleri arkada, ayakları yok, ayakkabıları yok. Kırılmış, serpiştirilmiş gazete parçaları ile saklanmaya çalışan kırık bir ayna.*
- 5. Biçimlerden çok renklerin ön plana çıktığını görüyorum. Renklerin iç içe, alt alta ve üst üste oluş biçimleri ve renklerdeki gölgeler “an” ları çağrıştırıyor. Anlar, içeriği birbirinden farklı yaşanarak farklı şeyler hissettirerek hayatımızdan geçiyor. Ama bütüne baktığımızda aslında biz anların toplamından ibaretiz. Tüm renklerle birlikte, farklı duygularıyla ve düşüncelerimle bütünümlün nasıl bir araya geldiğini gördüm.*
- 6. Mavi bir balina suya karışmış yağ atıklarının içerisinde yüzüyor.*
- 7. Yıpranmış kağıtlar, zamandan kaçamayan anıların izleri. Mavi ve kahverengi dalgalar arasında, eski sözler ve unutulmuş sesler yankılanıyor. Hayatın katman katman dökülüştünü, sessiz bir şiir gibi anlatıyor.*

Kişiler ve benim düşünce ve yorumları kapsamında, telefon dağıtım panosu üzerinden kayıtlanmış fotoğraf için; kişilerin tamamı farklı şeyler düşünmüş ve farklı insan, hayvan figürleriyle ilişkili senaryolar üretmişlerdir.

Görsel 11 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

- 1. Genelev veya caddede bekleyen hayat kadınları. Tek renk kırmızı ama canlı bir kırmızı değil. Umutsuzluk ve belirsizlik içeriyor.*

2. *Sfensk aslanı yapımında çalışan köleler.*
3. *Zamanla eskiyen boyanın vücudu terk eden ölü deri gibi kırılması ve alttaki beyazlığın yavaş yavaş ortaya çıkması her haliyle kıştan sonraki baharı hatırlatıyor.*
4. *Üstten bir bakış; bir lahit kapağı zamanla üstü esmerleşmiş toprakla, kumla ve belki de asit yağmurlarıyla bir sıvaya dönüşmüş ve kavlanmış. Cepheden baktığımızda, 5 kişiden oluşan bir topluluk; yerlere kadar eğilen fakat erkek görünümü veren, belki de Romalı senatörler. Arkada bir kıyı sahili; kıyıya vuran dalgalar. Dalgaların içinde yine bazı insan figürleri. Gerçekten bir tablo gibi; cepheden bakıldığında sağ üstte bir ada ya da bir köy görülüyor.*
5. *Çölde bembeyaz giysileriyle bedeviler. Yorgun gibiler, lime lime giysileri ama hala yol almaya devam ediyorlar. Ufukta varacakları yer görünüyor ama o kadar uçsuz bucaksız ki çöl, sanki onlar ilerledikçe hedefleri kendilerinden uzaklaşıyor.*
6. *Tarih öncesi bir dini ayin sırasında halk rahibi dinliyor.*
7. *Yıpranmış kağıtların, rüzgarla savrulmuş anıların izleri... Katmanların arasından mavi gökyüzü ve kahverenginin toprak kokusu fisıldanıyor. Eski bir afiş ya da yırtılmış bir mesaj, zamana tutunmaya çalışan sessiz bir çılgılık gibi.*

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında, elektrik direği üzerinden kayıtlanmış fotoğraf için; kişilerin tamamı farklı şeyler düşünmüş, ilişkileriyle farklı insan halleri odaklı benzeşimlerle anlatımlara yer verilmiştir.

Görsel 12 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. *Fazlaca metamorfik bir resim görüyorum. Fakat insana huzur veren bir yanı da var.*
2. *Atakama çölü ve büyük okyanus.*
3. *Mavinin yarattığı boşluk boğulma hissi veriyor.*
4. *En solda, bir sihirli lamba; fakat şekil ve boyut değiştirilmiş. Üç boyutluyken iki boyutluya inmiş. Bir insanın ya da onu ele geçiren kişinin dileklerini yerine getirirken, birçok deformasyona uğrattığını gösteriyor. Bu, dileklerin deforme olduğunu kanıtlayan ve birbirine girmiş üç ayrı dilek parçasını gösteren bir görüntü. Ortasında,*

diş rengi oluşmamış, dağılmış, deforme olmuş ve derin bir suyun yüzeyine yansımış bu üç ayrı dilek var.

5. Suyun altında gün ışığı ile yıkanmış gibi duran bir batık bu. Güneşin vuruşuyla sanki gün yüzüne çıkmaya, kendini göstermeye heveslenmiş, vakur bir duruşu da var. Çürümüş, bozulmuş, paslanmış olmakla birlikte güneşe, ışığa teslim olmuş gösterişli günlerini yad ediyor.

6. Prehistorik bir dönemde bir dinazorun avlanma sahnesi

7. Dalgalanan suyun üzerinde, gerçekliğin bükülmüş bir yansıması... Gökyüzünün mavisi ve ışığın altın tonları, sanki bir rüyayı yakalamış gibi. Soyut bir tabloda, belirsiz bir şehrin ya da kıyının büyüleyici, hayalî silueti gözler önünde.

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında, deniz kıyısında su yüzeyi üzerinden kayıtlanmış fotoğraf için; üç kişi farklılıklar gösteren dalgalanan su yüzeyi ve güneş ilişkili, gökyüzü ve ışığın altın sarısı tonlarıyla yazılmış bir anlatıma yer verdiğinden, beş kişi görüşlerinin tamamen farklı konulara yönelik yaratıcılık sunduğundan söz etmiştir.

Görsel 13 için düşünce ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

1. Bu fotoğrafta renklerin uyumunu görüyorum. Ancak çok bakıldığında insanı yoruyor. Çünkü günlük hayatın kalabalıklığını ve stresini hissettiriyor.

2. Safaride yaşam.

3. Ara renkler: Sonsuz, kımıl kımıl, canlı, cansız, uyumlu, uyumsuz her şey iç içe girmiş durumda. Her şey ara renklerde ibaret.

4. Bohça açılmış, yüzler saçılmış.

5. Kırmızı, pembe çiçekler arasında gezinen bir böcek bu. Kocaman gözlerini açmış, lezzetli çiçeklerin özüne uzanmış iştahla ilerliyor. Yeşil yaprakları kemirmiş ve çiçek yaprakları arasında kaybolmaya hazır bir bal böceği. Yaşar kalmanın lezzetli çabası.

6. Kozasında yeni çıkan kelebekler.

7. Paslı bir duvarın üzerine yapışmış, sonra unutulup parçalanmış bir hikâye. Soyulan katmanlardan geriye kalan izler, hatıraların yavaşça silinişini anlatıyor.

Kahverenginin ağırlığı ve soyulmuş beyaz parçalar, bir zamanlar canlı olan bir şeyin yıkılmış izlenimini veriyor.

Kişilerin ve benim düşünce ve yorumları kapsamında vitray bakışlı kayıtlanmış fotoğraf için; kişilerin tamamı renk çeşitliliği vurgusu ile farklı düşsel anlatımlara yer vermiştir.

Görüldüğü üzere sunulmuş olan bu fotoğraflar; özetle Doğa da bulunan, bileşik görünümlü, geometriyle örtüşen, estetik, rastlantısal olarak karşılaşılan ve anlam değeri verilen soyut fotoğraflardır. Bu fotoğraflarda tezde belirtilmemiş olsa da tarih, yer ve öykü kesinlikle bulunmaktadır, bu yönüyle duygu temsillerinden söz edilebilir.

Nesnel davranarak yapılan soyut fotoğraf değerlendirmelerinden dikkat çeken bir saptama olarak kişilerin, görselleri kendi algı-imge-simge bütünlüğü içinde farklı gördükleri apaçık ortadadır. Metin içinde de sorulduğu üzere, söz konusu fotoğrafları kişiler neden farklı görmüşlerdir? Bunun açıklaması için, sosyal ve fen bilimci akademisyen, sosyolog, biyolog, öğretmen, yayıncı ve medya uzmanı gibi farklı meslek gruplarından kişilerin görüş ve yorum alışverişi bunu doğrulamıştır. Kişi algısı, zihinsellik, görsel algıdaki zekânın belirleyiciliğinde soyut fotoğrafın anlamlandırılması yoluna gidilmiştir. Tez kapsamı bütünlüğünde denilebilir ki, her kişinin görsel düşünme yetisi bağlamında soyut fotoğrafın üretilmesinden yorumuna ona özgü bir arayüz kullanılarak yaptığı iş, fotoğraf sanatına atfen yapılan bu tezin özgün bir anlatımıdır.

SONUÇ

“Görsel Düşünme ile Soyut Fotoğrafın İrdelenmesi” üzerine yapılan tez çalışmasında konu bütünlüğünün olabildiğince sağlandığı düşüncesiyle amaca ulaşılmıştır. Bu çerçevede tezi oluşturan bölümler içinde yapılan tartışmalar ve varılan saptamaların bir sentezi olarak bazı sonuçlar ortaya konulmuştur.

Tezde görsel düşünme üzerine somutlanan algıdan başlayarak imgeye/düşünceye ve simgeye aktarılanlarla soyut fotoğrafta, algı (nesne, görülen şey, uyaran), imge–düşünce (zihinsel olgu), simge (fotoğraf) ekseninde sıralı işleyişle bir değişim görülmektedir.

Görsel düşünmenin en önemli öğelerinden olan ‘Görsel Algıda Zekâ’ kavramının soyut fotoğrafın oluşumunda katkısı oldukça önemlidir. Bu kavramın içinde yer alan; bağlamı çekip çıkararak şeklin soyutlanması ile değişimi görebilmek, ilişkileri bütünlük içinde ele almak, algının ayırım gözetmesi sayesinde deneştirmelerde bulunmak, olabildiğince benzerlikleri görmek soyut fotoğraf için belirleyici olmaktadır. Yine bir temel tümce olarak belirtmek gerekirse ‘bir nesnenin imgesi değiştiğinde, gözlemcinin bu değişimin nesnenin kendisine mi yoksa bağlama mı ya da her ikisine de mi bağlı olduğunu bilmek’ zorunluluğunda olunması soyut fotoğrafın felsefesi için oldukça önemlidir.

Soyut fotoğrafta algının belirleyiciliğinde süren görme edimlerinin deviniminde ‘Algının Fenomenolojisi’ kavramının katkısı yadsınamaz. Bu kavramın önemli öğelerinden olan parça ile bütün ilişkisinde ‘Gestalt’ olgusu, soyut fotoğrafın dinamiğini ön planda tutan öğeler arasında belirleyici olmaktadır.

Soyut sanat içinde soyut fotoğrafın yerini belirlemede ve özgünlüğünü ortaya koymada önemli bir konu olan görsel algının bütünlüğü içinde benzeşim ve öykünmeden olabildiğince yararlanılmalıdır.

Görsel düşünmenin belirleyiciliğinde soyut fotoğraf; zamanda, mekânda daha geniş anlamda her yerdedir, an/anlar anlamlılığı ve düşünmeyi zorlayan durumuyla yaşantı dünyasının neredeyse bir parçası olarak düşünülebilir.

Soyut fotoğraf, farklı bakış açılarıyla gören göz hareketliliği içinde tükenmeyen bir zenginlik sunmaktadır. Bu yönüyle, soyut fotoğrafa her bakış açısında gittikçe çoğalan görüntü çeşitliliğinden yansıyan yeni imge ve düşüncelere ulaşılabilir.

Soyut fotoğraf izleyicisiyle birlikte vardır, onun/onların gördükleriyle bu tür fotoğraflarla farklı anlamlar yüklenmiş düşünce mozaïği içinde bambaşka öyküler ortaya konulabilir.

Soyut fotoğraf sanatçısı, ‘Görsel Algıda Zekâ’ kavramı ile yaratıcılığını birleştirerek düş gücünü zenginleştiren ve düşündüren fotoğraflar oluşturabilir. Bunun için hem görsel hem de eğitimsel deneyim kazanılması yönlendirici olacaktır.

Zihinsel algının yönlendiriciliğinde, soyut fotoğrafı üreten sanatçı ile izleyiciler simge durumundaki fotoğraf için yer yer benzerlikleriyle örtüşseler bile farklı şeyler görüp yorumlayacaklardır. Kişilerin farklı şeyler görmesi, belleklerindeki enformasyon olgusuna ve onları işlemesine göre anlam kazanıp zenginleşecektir.

Kameranın yönlendiricisi durumundaki fotoğrafçının bakış açısıyla soyut fotoğraf, algı-imge zenginliği içinde doğadaki nesne ya da şeylerden görsel algı seçiciliği içinde oluşturduğu kompozisyonlarla özü oluşturan bağlamın çekip çıkarılmasıyla oluşturulmaktadır.

Soyut fotoğraf, öncelikli olarak fotoğrafın temel kavramları ve öğeleri gözetilerek en anlamlı, net ve dengeler içinde kayıtlanmalıdır. Soyut fotoğraf ile bazen minyatürce ve bazen de karikatürize bir fotoğraf anlamlılığına erişmek olanaklıdır.

Fotoğrafçı, görsel düşünme yetisi bağlamında soyut fotoğrafı üretirken ve yorumlarken bunu bellekteki birikimini işleyerek zihinsel edimleri bütünü içinde kendine özgü bir ‘arayüz’ kullanarak yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altunya, H. & Yeşil, M. (2016). *Aristoteles'in kategoriler kuramının ele alınış biçimleri*. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 6, 2, 79-108.
- Arnheim, R. (2021). *Görsel Düşünme*. Metis Yayınları.
- Aktan, O. (2012). *Gördüklerimi Sen de Görüyor musun? "Gerçeklik"i Ne Kadar Algılayabildiğimiz Üzerine Bir Yazı*. *Kontrast*, 30, 22-36.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık.
- Bakar Fındıkçı, M. (2021). *Görsel Anlatım Dili Olarak İmge*. *İdil*, 79, 449-454.
- Baudrillard, J. (1995). *Yokoluş Sanatı*. (H.Çetinkaya, Çev.). Ed-Eleştiri D, 9.
- Cevizci, A. (2001). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. Asa Kitabevi.
- Derman, İ. (1993). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. Med-Campus Project #A126 Yayınları Ankara.
- Derrida, J. (1994). *Göstergibilim ve Gramatoloji*. (T.Akşin, Çev.) Afa Yayınları.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş.Demirkol, Çev.). Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Gök, C. (2007). *Sinema ve Gerçeklik*. *Beyken Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 112-123.
- Gök, C. (2016). *Değişen İmgeler ve Temsiliyet*. *Aurum*, 1, 2, 101-134.
- Gökberk, M. (1993). *Felsefe Tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Işıldak, R. S. (2008). *Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem*. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, 2, 1, 64-69.
- İlkyaz, A., & Şahin, D. (2014). *Fotoğrafın Sanat Serüveni*. *İdil*, 3 (14), 159- 172.
- Kahveci, K. (2021). *Felsefeye yeniden dönüş: Tümeller tartışması üzerine düşünceler*. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 67, 363-375.

- Kaptan, M. (2022). *İmgenin Hayaletleri: Yazar Müzelerinden Bellek Atlası'na. Moment, 9(1),153-168.*
- Karadağ, Ç. (2004a). *Görme Kültürü – 1. Görüntüler Evreni.* Doruk Yayınları.
- Karadağ, Ç. (2004b). *Görme Kültürü – 3. Görmenin Derin Anlamı.* Doruk Yayınları.
- Karadağ, Ç. (2016). *Fotoğrafta Sanatsal Kompozisyon.* Öteki Yayınevi.
- Kayapa, N. (2010). *Gerçek ve Sanal Gerçeklik Ortamları Arasındaki Algısal Farklılıklarda Görselleştirmeye İlişkin Özelliklerin Araştırılması. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.*
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi.* Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Korkman, H. (2018). *Tümeller tartışmasının psikoloji bilimi açısından doğurguları. Akademik Bakış Dergisi, 66, 430-441.*
- Küçüköner, M. (2016). *Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış. Sanat Dergisi, 7, 86-72.*
- Lukacs, G. (1969). *Marks ve Engels'in Estetik Yazıları.* (B.Cömert, Çev.). Forum.
- Marakoğlu, G. (2022). *Geçmişten Günümüze Disiplinlerarası Bağlamda Fotoğraf ve Resim İlişkisi. İdil, 92, 607-617.*
- Matara, B. (2000). *İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf, Fotoğrafya Dergisi, sayı:5.*
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Önceliği.* (Y. Yıldırım, Çev.). Alfa Yayınları. İstanbul.
- Öktem, Ü. (2005). *Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 45,1, 27-55.*
- Örçen, S. ve İsmet, B. (2024). *Antik Grek ve Orta Çağ'da Ontolojik ve Epistemolojik Eksende Görsel Düşünme. Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13, 33-39.*
- Özçiftçi, V.M. (2023). *Bilim felsefesindeki yeni boyut: Nörofelsefe.* Gazete Bilim. <https://gazetebilim.com.tr/bilim-felsefesindeki-yeni-boyut-norofelsefe/>.

Özdamar Akarçay, G. (2011). *Görmenin Sınırı: Çağdaş Fotoğrafta Soyutlamalar, Fotoğrafya*, 24.

Özderin, S. (2013). *Deneysel Araştırmalar Açısından Fotoğrafik Görüntülerde Soyut. Ulakbilge*, 1 (2).

Platon, (2010). **Diyaloglar**. (A. Cemgil Çev.). Remzi Kitabevi. İstanbul.

Platon, (2018). **Menon**. (Ö. Bayoğlu Çev.). Pinhan Yayıncılık İstanbul.

Sağlamtimur Özel, Z. (2016). *Somuttan Soyuta Fotoğrafta Biçim, İçerik ve Öz. Kontrast*, 50, 10-11.

San, E. (2017). *Algıya Göre Düşünmek, Cogito: Merleau-Ponty Özel Sayısı*, 88, 63-83.

Şahin, İ. (2020). *Algı Fenomenolojisi Bağlamında Haptik Sanat Nesnesi. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir*.

Şenel, Ü. (2024). *Kültürel Dönüşüm, İmgeden Simgeye Gönüllü Kulluk*. Bilgiseven Akademisi Sunumları, I.Kitap. (Ed. Sefer Örcen), 105-121. Kafekültür Yayıncılık, İstanbul.

Şiray, M. (2019). *Jacques Ranci r'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği. Kaygı*, 18, (1), 549-566.

Topaloğlu, A. (2005). *Tümeller sorunu, nominalizm ve din. Felsefe Tartışmaları*, 34, Ankara.

Varlık, S. (2015). *Ricoeur'ün Hermenötikinde Merkez dışı Özne. Kaygı*, 24, 1-21.

Yıldız, S. (2005). *Öznel Bir Dışavurum: Soyut Fotoğraf. Bilim ve Teknik Dergisi (TÜBİTAK)*, 452, 60-63.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbit%E2%80%93duck_illusion.

- <https://sozluk.gov.tr/>

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı	2025
Lisans	Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Felsefe Bölümü	2020



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Sefer ÖRÇEN
Öğrenci No	22920015006
Anabilim Dalı	Felsefe
Programı	Felsefe
Statusü	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora

Tez Bilgileri	
Başlığı/Konusu	Görsel Düşünce ile Soyut Fotoğrafın İrdelenmesi

Tez Orijinallik Raporu Bilgileri*	
Sayfa Sayısı (Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümleri)	119
İntihal Tespit Programı	Turnitin
Benzerlik Oranı (%)	%8
Tarih	13-12-2024

* Orijinallik raporu, aşağıdaki filtreler kullanılarak oluşturulmuştur:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimizi ve yukarıda vermiş olduğumuz bilgilerin doğru olduğunu beyan ederiz.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

	Danışman	Öğrenci
Adı Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Burçak İSMET	Sefer ÖRÇEN
İmza		
		Tarih 13-11-2024