

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim ASD
imranuzun@gmail.com

FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAYICI ANLAM YARATILARI VE KAVRAMSAL DENEMELER: SEMİYOLOJİK BİR ANALİZ*

ÖZET

Fotoğraf sanatındaki aşkın düşüneyi irdeleyen bu çalışma, soyut kavramların üretilmesinde gerçeğin fenomenolojik gösterenlerinden faydalanan denemelerden ve bu denemeleri göstergebilimsel yaklaşımla deşifre eden bilimsel uğraşından meydana gelmektedir. Fotoğraf sanatının maddeye içkinliğinin tartışıldığı post-modern dönemde, hakikatin nesnel özelliklerini yitirdiği varsayımını konuşan post-truth çağ sanatçıları soyutun maddesel aşkınlık formu olarak izlenimlere hükmettiği önermesini irdelemekte isteklidir. Bu çalışma, empresyonist sanatsal bakışın biçimlendirdiği soyutlama kavrayışını uzun süreli bir pratikte derleyen soyutlama denemeleriyle ilgili alanyazına katkı sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı, klasik natüralist tavrıla kavramsal tavrın işbirliğinde yükselen yeni bir fotoğrafik görme biçiminin somut çıktıları üzerinden soyut düşüneyi anlatmak ve göstergelerin taşıdıkları anlamları soyutlayıcı bir müdahale ve yaratıcı eylemle kurmaktır. Bu bağlamda, İmran Uzun fotoğraf antolojisinden 4 fotoğraf birer deneme olarak seçilmiş ve çalışma amaçları doğrultusunda Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Yüzey, buz, su ve ışık temalarında soyutlanan fotoğrafik göstergelerin taşıdıkları yan anlamları deşifre eden bu yaklaşım, görünenin ardındaki kavramsal ve aşkın gerçeklikle kurulan araçsal ilişkiyi, fotoğrafın konumundan anlamaya çalışmaktadır. Çalışma, fotoğraf üzerine yazılan, çizilen, söylenen ve diğer birçok yolla kayıt altına alınan düşüncelere katkı sunması ve soyut düşüncenin aşkınlığını somutun içkinliğindeki keşiflerle anlatması bakımından önemlidir. Çalışmanın sonuçları, hakikatle kurulan deneysel ilişkilerin belirli bir kavramsal çıkarım üretmedikçe yavan kaldığını, anlam mefhumunun nesnel değil nesneler ötesi fenomenolojik bir tavrıla ideal biçime erişeceğini ortaya koymaktadır.

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

* Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar İsimli Sanatta Yeterlik Tezinden Türetilmiştir

ABSTRACTIVE MEANING CREATIONS AND CONCEPTUAL ESSAYS IN PHOTOGRAPHY ART: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS

ABSTRACT

This study, which examines the transcendental thought in the art of photography, consists of essays utilizing the phenomenological manifestations of reality in the production of abstract concepts and the scientific endeavors that decipher these essays with a semiotic approach. In the post-modern era, when the immanence of the art of photography to matter is discussed, post-truth era artists, who speak of the assumption that truth loses objective features, are eager to examine the proposition that abstract dominates impressions as a form of material transcendence. This study aims to contribute to the literature on abstraction experiments which compiles the concept of abstraction formed by impressionist artistic point of view in a long term practice. The aim of the study is to explain abstract thought through the concrete outputs of a new photographic form of vision rising in cooperation with the classical naturalist attitude and conceptual attitude and to construct the meanings of the indicators with an abstract intervention and creative action. In this context, 48 photographs from İmran Uzun photographic anthology were selected as essays and 16 of them were analyzed according to Roland Barthes' semiotic approach for the purposes of the study. This approach, which deciphers the connotations of photographic indicators abstracted on surface, ice, water and light themes, tries to understand the instrumental relationship established with the conceptual and transcendental reality behind the visible from the position of the photograph. The study is important in that it contributes to the thoughts written, drawn, sung, and recorded in many other ways on photography and tells the transcendence of abstract thought through discoveries in the immanence of the concrete. The results of the study show that the experimental relationships established with the truth remain uninspired unless they produce a specific conceptual inference, and that the notion of meaning will reach the ideal form with a phenomenological but not objective object.

Keywords: Photograph, Abstraction, Impressionism, Phenomenology, Semiology

GİRİŞ

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

Çalışmada, 30 yılı aşkın süredir aktif fotoğrafçılık yapan ve mesleki pratiğini son 10 yıldır ise soyut sanat rotasına aktaran Öğretim Görevlisi İmran Uzun’un soyutlama çalışmalarına odaklanılmaktadır. Çalışma evreni kabul edilen İmran Uzun antolojisinden, amaçlı örnekleme yapılarak seçilen 20 fotoğraf, sanatçının sanat eğilimleri çerçevesinde özgün tipolojisine uygun olarak seçilmiş ve geneli temsil etme amacıyla hareket edilmiştir. Yüzey, ışık-gölge, kar ve buz fenomenlerini soyut anlamlandırma çalışmalarında kullanan Uzun, sanatsal yönelimi ve soyutlama paradigmasını; ‘Bir gözüm hep dışarıdaydı’ ifadesiyle açıklamaktadır. Görme eylemini bireyin iç dünyası ile nesnel dünya arasındaki kesişim ve karşılaşma olarak yorumlayan Uzun, görme anıyla birlikte değişimin ve sentezin kaçınılmaz olduğunu savunmaktadır. Çünkü görme gerçekleştiği zaman, dışarıda olan içeriye girmeye çabalarırken,

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

Fotoğrafta Sanatında Soyutlama

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

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

Dora Vallier'in saptadığı gibi Woringer, uygarlıklar boyunca tanrıların ezici gücünün ve de tersinin, yani bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsizliğinin insanı gerçekten saptırdığı anlar olduğunu gözlemler: Duyarlılık erişilmez olanın esiri kaldığından, sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek tek şey yalnızca soyut biçimdir (Bonfand, 2015: 11). Kandinsky'ye göre "soyut", bir çizim süreci sonunda dünyadan kaynaklanan şeyin ifadesi değildir; belirıştır, tekil belirişler, burada bir tablodan, dolayısıyla birinci derece bir belirışten yola çıkarak yol açtıkları göz kamaşmasıdır (Bonfand, 2015: 16).

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

Modern sanatın dili soyutlamaya yatkın olsa da, sanatta soyutlamanın kökenleri insanlığın ilkel dönemlerine dayanır. İlkel insan, kendi yaratımı olan aletlerin niteliklerini genellemiştir. Bu yaratma vasıtasıyla, soyutlama sürecini açmıştır. İlk insanların simge ve semboller ile soyutlamaları, bilgi paylaşımına olanak sağlamaktaydı. İnsanlığın ilk soyutlama örneklerinden sonra, modern sanat dönemindeki soyutlamalara kadar geçen süreçte bilgi ve bilinç durumu ne kadar ilerleme göstermiş olsa da, insanların duygu durumları, korkuları, tedirginlikleri her dönemde benzerlikler göstermektedir. Korkular, güvensizlik duyguları ile başa çıkmada, soyutlama faaliyetleri, yeni, bir dünya yaratabilme aracı olmuştur. İlkel kültürler döneminde bile doğal objeler, soyut biçime yaklaşan deforme şekilde gösterilmiş, Worring, taklit sanatından önce soyut sanatın var olduğunu iddia etmiştir. Herhangi bir sanat dalında, şekilselliğin geri planda tutulması, zihinsel yapı ve düşünme gücünün açık bir göstergesidir ve insanın yaratıcı dünyasını ortaya koymaktadır (Çelikkan, 2018: 27).

Fotoğraf ve sinemanın sanatsal bir dili olup olmadığı tartışmalarına müdahil olan ve sanatsallık cephesinde saf tutan Arnheim, filmin sanat dilini konuştuğu ‘Film as Art/Sanat Olarak Film’ kitabında, Filozof Cavell ise felsefi söylemlerinde fotoğrafın mekanik özelliklerinin yanıltıcı olmaması gerektiğini salık vermektedir. Fotoğraf, olguların temsil edildiği bir görüngüler evreni olarak arzu ve tatminin dolayladığı bir görsel temsil içermektedir. Natürel görünümün ardında dahi, salt bir kopya değil; insanın yaratıcı bilgisi, arzuları ve duygularıyla izole ettiği imgesel bir sanat pratiği vardır (Snyder ve Allen, 1975: 144-145). Nihayetinde natüralist yaklaşımda bile kurgusal mekaniğin domine ettiği bir üslubun varlığından söz edilebilir. Bu üslup, vizörle bakılan olgular dünyasının nasıl görüntüleneceği, ışık ve renk dengesinin anlamsal karşılığının nasıl hesaplanacağı, fotoğrafçının duruş yeri ve refleksleri ile doğallığı korumak adına nasıl bir katkıda bulunacağı üzerine farklı yaklaşımlar ve tekniklerle genişleyen bir konsepttir (Worring, 2017: 37-39). Fotoğraf sanatının dilini de belirleyen üslup, görüntüden ilhamla ve bizatihi görüntünün kendisi ile konuşmak isteyen fotoğrafçının, sanatın gerçekleştiği zaman ve birikim stoklarına karşı duruşunu da yeterince içermektedir. Bu nedenle bir fotoğraf, asla yalnızca bir fotoğraf değildir. Fotoğraf dili, kayıt eden göz ile tanık olan göz arasındaki gerçekçi ve yansımacı bir temastan ziyade, insana özgü semboller ve özdeşleşim hissine hitap eden sanatsal bir jargonu tümceleemektedir. Eco’nun (1989) ‘Açık Sanat Yapıtı’ kategorisinde incelediği, yoruma açık bu temsil dili, görünen olgular düzeni ve espandan alınan evrensel bir duyum ya da algı değildir. Doğadan ve objelerden soyutlanan bu dil, sanatçının objelerin simgesel ve sembolik anlamlarını kompozite ederek konuştuğu görsel kodlarla yapılır. Açık yapıta bakan gözlerin her biri farklı bir anlamın izini sürer. Bu dolayda, sanat yapıtı sanatçıya ait olmakla birlikte, taşıdığı anlamın çeşitliliği nedeniyle sanatçıya has olarak kabul edilemez. Anlamlar, herkesin üzerine bir şeyler söylediği kolektif bir sanat dilinin parçalarına yayılarak, insanlığın ortak değerlerine evrilir.

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

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

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

Temsil kuramını yapısalcı dil teorilerine paralel yönde kuran ve anlamı, dilin yapısal hareketliliği içerisinde üretilen sembolik bir temsil olarak gören Hall'e göre (1997: 5), temsil edilenlerin dil ile doğrudan bağı vardır. Temsil, dil ve anlamın ortaklığında kurulmaktadır. Fotoğrafın temsil gücü, sanat dilini paylaşanların 'Kara Kutularında/Camera Obscura', karşılıklı görsel konuşmalarla inşa ettikleri başı ve sonu belirsiz bir tecrübedir. Başı ve sonu belli olmayan bu dil, deklanşöre basıldığı kayıt anından, sonsuz yorumlara ve genişlemeye uzanır. Fotoğrafın dili evrensel ve sözel olmayan bir sembolik düzen içerir. Görsel kültürün yükseldiği ve gözün egemenliğini tesis ettiği dijital çağda, fotoğraf dilini konuşan insanların sayısı giderek artmış ve Instagram ya da Youtube gibi görsel kompozisyonların üretildiği sosyal alanların kullanım örüntüleri büyümüştür. Artık yazılı ifadeler olmadan, yalnızca görsel kurgular ve sofistike sunumlar üzerinden anlaşılan uluslar üstü bir cemiyet biçimi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde fotoğrafın görsel kodlarının anlattığı hikayelerin sanatsal yönünden uzaklaştığı varsayımı kuvvetlense dahi, soyutlayıcı pratiğin sanatla olan yakınlığı da yadsınamaz düzeydedir. Çünkü temsilin karakteri, kendisi dışında olana işaret eden bir anlamın üretimi ile ilgilenir. Fotoğrafta üretilen anlam ne olursa olsun, sanatın biçim dilini her zaman potansiyelinde taşır.

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

Amaç ve Yöntem

Bu araştırmanın amacı; sanatsal bir perspektif ve soyut anlam kompozisyonu oluşturma gayretiyle çekilen fotoğraflar özelinde açığa çıkan soyut anlamı tahlil etmek ve bu anlamın doğasını irdelemektir. Araştırmanın bir diğer amacı ise; fotoğraftaki ışık konumlandırma ve gölgeleme tekniklerinin, soyut anlamın doğasına nasıl bir tesirde bulunduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, araştırmada şu temel sorulara yanıt aranacaktır;

-Fotoğraflardaki soyut anlamı kuran temel saikler nelerdir?

-Fotoğraftaki somut göstergeler ile soyut anlam arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır?

Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen 4fotoğraf, Roland Barthes’in göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak çözümlenecektir. Somut gösterenlerin soyut kavramlara işaret ettiği varsayımıyla hazırlanan bu çalışmada, fotoğraflardaki nesne estalasyonlarının hangi soyut anlamları taşıdığı incelenecektir. Barthes’e göre görsel öğelerin birbirileriyle ilişkisi kurması neticesinde düz ve yan anlam oluşmaktadır. Bu oluşum, fotoğrafta iki düzlemin varlığına işaret eder. Dizisel/düz anlam olarak adlandırılan birinci boyutta nesneler seçilir. Diğer düzlemi ifade eden dizimsel/ yan anlamda ise seçilen nesneleri anlamlandırılarak bir bütüne ulaşılır (Karaman, 2017: 31). Fotoğraf sanatı, nesnelerin dünyasında ilk anda meydana gelen düz anlamların yanı sıra nesnelere yüklenen soyut yan anlamları da üretir. Bu noktadan hareketle, İmran Uzun fotoğraf soyutlamalarında, ‘gösterenler’ olarak nesnelerin düz anlamları ve ‘gösterilenler’ olarak soyut yan anlamlar açığa çıkarılacaktır. Neticesinde göstergebilim bir anlam meselesidir ve somut sembollerin yüklendikleri ve üretmekle yükümlü oldukları anlamların keşfi ile ilgilenir. Somut ve soyut arasında diyalektik bir farklılık olduğu düşünüldüğünde, göstergebilimin bir çözümleme metodu olarak önemi belirginleşmektedir. Çünkü göstergebilimde anlam, zıtlık ve çatışma üzerine kurulmaktadır. Nesnelerin taşıdıkları anlamlar arasındaki kontrast, egemen anlamın kodlandığı düzeyi kurmaktadır. Bu çalışmada, gösteren-gösterilen ilişkisinin yanı sıra fotoğraflardaki zıtlık düzeyleri de çözümlenecektir.

Fotoğrafta Soyutlama Örnekleri ve Göstergebilimsel Çözümlemeler

Sanatçı bu metindeki soyut çalışmalarında fotoğraf gerçeğini bozarak, kolaj yaparak -ki bu soyutlamalar genelde örneklerine bakıldığında daha çok kübist çalışmalar gibi durmaktadır- dijital manipülasyonlarla, fotoğraf baskı ve farklı çekim teknikleriyle değil, salt geleneksel gerçeklik ilkesiyle fotoğrafta ritim, denge, renk, ışık ve zaman zaman kompozisyonlar da oluşturarak büyük oranda natüralist soyutlamalara gitmiştir. Sanatçının natüralist soyutlamayı tercih etmesinin sebebi, doğayı insanüstü bir form, organik biçimleniş ya da inorganik

bedenlenme olarak görerek, doğada bir aşkınlık duygusunu tatmin etmeyi seçmesidir. Bu çalışmalarda sanatçı kendi soyutunu, insanın elinin değmediği, ilişki kurmadığı bir doğal form üzerinden ortaya koymaktır. Sanatçı aslında soyutlamalarında kendine özgü anlamları doğaya atfeder, doğaya yükler. Böylece sanatçı bu doğallığı kendi anlam ve düşünce dünyasında görmek istediği gibi fotoğraflar.

Buz Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 1. Büyük Doğuş Nebulası

Evrenin oluşumuna ilişkin yaygın kabul gören ‘Big Bang/Büyük Patlama’ teorisi, nebula oluşumlarındaki doğuş olaylarının birbirini tetikleyerek genişlediği varsayımıyla hareket etmektedir. Bu fotoğraftaki soyut anlatı, evrenin doğurganlığını ve büyük doğuşları simgeleyen bir nebula formunu yansıtmak ve kaotik varoluşun gizemli gözeneklerini resme yakın bir dilde buluşturmaktır. Nebula olarak tasvir edilen bulutsu görünümün aynı zamanda döllemeye hazır bir yumurta ile benzeş olması, doğuşun insansı suretlerini de fotoğraftaki soyutun anlatı sathına dahil etmiştir. Yıldızların menî olarak düşünülmesiyle birlikte, evrensel doğumun insani doğumla ortak yönlerinin keşfi amaçlanmıştır.

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

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

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

Tablo 1. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

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

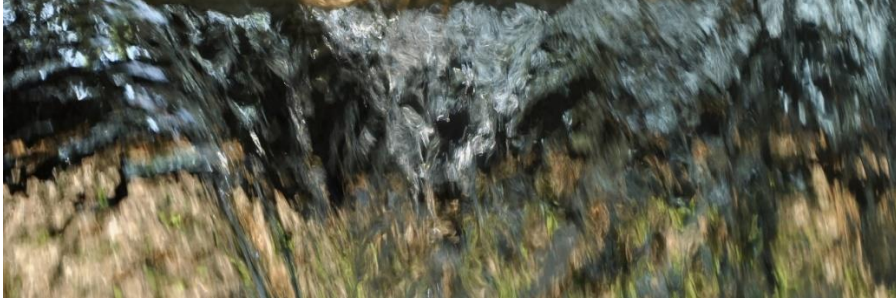
Gösterenler evrensel ve insani benzerliğe gönderme yaparken, somut gösterilenlerin taşıdıkları anlam doğuşu simgelemektedir.

Tablo 2. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Varoluş	Yokoluş
Doğum	Ölüm
Doğurgan	Kısır
Kaos	Düzen
Maddi	Maddi Olmayan

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

Su Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 2. Akışkan Kanatlar

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

Özgürlüğün zor koşulları ve mücadeleci karakterini anlatmak için başvurulmuş soyutlama yaklaşımı, bir şahinin yırtıcı kişiliği ve gücüyle özdeşleştirilmiştir. Özgürlük ile uçmak arasında bağıntılar kuran anlatıda, suyun mukavemetine kendi özgül ağırlığı ile karşı koyan şahinin gücü gösterilmiştir.

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

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

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

Tablo 3. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

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

Özgürleşmenin yarattığı serbesti duygusunu asırlar boyunca arayan ve köleliğe başkaldırı gösteren insan, özgürleşmenin kendi kendine oluşmayacağı koşulunu bilerek her daim mücadele etmiştir. Bu mücadelenin farklı fazlarda gerçekleşiyor olmasının akışkanlığı

göz önünde bulundurulduğunda, özgürlük için ödenen bedel ve harcanan eforun her bünyede farklı etkiler yaratması kaçınılmazdır.

Tablo 4. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Özgürlük	Tutsaklık
Mücadele	Kabulleniş
Özgürleşmek	Tutsaklaşmak

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

Yüzey Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 3. Ters Yüz Edilmiş İzdüşümler

Genel Betimleme

Fotoğrafta, bir su yüzeyine yansıyan doğa ile, suyun üzerinde yansıyan yoğunlukta bir çınar ağacı bulunmaktadır. Fotoğrafın sağ üst kısmında konumlandırılan bulut huzmeleri, özgürlüğün ufku, doğa yönünde genişletilmiştir. Doğal ışıkla oluşturulan görüntüde renk ve leke değerlerinden soyutlanan obje, yüzey üzerinde yeni anlamlar üretmektedir.

Anlatı Yapısı

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

bırakmaktadır. Bu gölgeleme taktiği, fotoğrafta verilmek istenen mesajı bütünlemesi açısından önemlidir.

Renkler

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

Anlamlandırma

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

Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

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

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

Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Gerçeklik	Yokluk
Düşüş	Buluşma
Uzak	Yakın

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

Işık Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 4. Ay'da Gökyüzü

Genel Betimleme

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

Anlatı Yapısı

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

Renkler

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

Anlamlandırma

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

Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Somut Gösteren	Soyut Gösterilen
Güneş Yansıması	Güneş
Su	Evren
Işık yansımaları	Yıldızlar
Kaya Yüzey	Ay

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

Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

Madde	Yokluk
Karanlık	Işık

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

SONUÇ

Hegel'in sanat yorumlamasına göre sanatçının ruhu maddeye sokulur ve maddeyi kendine benzetir. Bu yaratıcı ruh, heykelde ve mimaride maddeye duyduğu bağımlılığı had safhada yaşarken, resimde maddenin biçimlenişlerine hakim, edebiyatta ve müzikte ise maddeden bağımsızlığın doruklarını yoklayan bir hal içerisinde. Burada bahse konu maddeye bağımlılık fotoğrafta da geçerli kabul edilebilir. Fotoğraf kendi doğası gereği bir maddeden beslenir. Ancak sanatçının çalışmalarında maddeye bağımlılığın boyutu değiştirilmektedir. Maddenin bütünü izlenildiği bir süreçten gelerek yüzey üzerinden yeni anlamlar ve temsiller üretmektedir. Fotoğrafi 'F'(fotoğraf) kodundan 'S'(sanat) koduna dönüştürme denemelerini uzun yıllar boyunca sürdüren ve günümüz yüzyılında tartışılan sanatsal nitelik konusunda göstergebilimsel bir metotla çözümlemeler yapan sanatçı, Barthes'in 'punctum/ayrıntı, sivrilik' kavramından yola çıkarak bütün çalışmalarında bu tür arayışlara girmiştir. Bir fotoğraf çoğu zaman 'sözde' olmayan ve kalmayan güçlü bir anlamın dilini konuşur. Tanıklık edilen anın bilişseldeki yansıması, bir söz eylemle tasvir edilir. Ancak fotoğrafla kayıtlanan durumlarda hakikatin kendi hakkında konuşabilmesinin önü açılır ve sözün hükmünü yitirdiği 'sessiz' bir konuşma gerçekleşir. Punctum denilen soyut kavrayış, madde tarafından kendi kendini kurmak üzere bir özne olarak çağrılan sanatçının, kontrolünde

olmayan bir dil tarafından uyarılması, göze batması ve algının derinliklerindeki bilinç dışı savrukluğu yer yer tırmalayarak yarması; bir bakıma hiçlikten maddesel forma geçmesidir. İmgelem ve düşleyişin soyutla kurduğu bağı düşünerek anlamak çoğu zaman sanatçının kendiyi baş başa kaldığı bir içe kıvrılıştır. Fotoğraf ise, sanatçının özgür düşleyişinin, kendinde olmayan bir maddesel biçimlenişle ideale ulaşması ve soyutun yeniden inşasıdır. İdealist felsefenin tüm ontolojik algoritmalarını kendinde barındıran bu tavır, maddelerin yalnızca şeyler olmadığı varsayışının öznel bir temas anıyla birlikte yarattığı ‘soyut patlamadır’. Evrenin maddesel oluşumunu açıklamakta kullanılan Big Bang/Büyük Patlama teorisinin sonralığa dair açıklamaları oldukça yaygın bir bilgiyken, önceliğin sınırsızlığında saptanması güç soyutluğun, maddenin somut suretlerinde dışarı taşıdığı ve madde tarafından baskı altında tutulan formel gerçekliğin, sanatçı tarafından maddeden yordanan soyut aşkınlığa boyun eğdiği ifade edilmelidir. Kendi içindeki aşkın soyutluğu fotoğrafın maddesel içkinliği yoluyla deneyimleyen sanatçı, var olmanın maddesel ölçütlerini ve görünümünün modernist biçimlerini değil ondan ötede olanı aramayı ve o ‘anın’ diğerlerinin olağanlığından soyut kopuşunu yakalamayı amaçlamaktadır. Böylece maddeye içkin ve bir hayli aşkın olan soyutluğun varlığını keşfetmenin, a posteriori kaplamındaki anlamın a priori niteliklerine temas etmekle eşdeğer olduğunun bilincini sanatına yansıtmaktadır.

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

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

KAYNAKÇA

Barthes, R. (2008). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul. Altıkkırkbeş Yayınları.

Bonfand, A. (2015) *Soyut Sanat*. Dost Kitabevi.

Çelikkan, Ş.G. (2018). Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felfesi 1. Baskı. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Trans. Anna Concogni. USA. Harvard University Press.

Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.

Gönülal, Ö. (2019). Soyut Resimden Soyut Fotoğrafa... <http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=2039&NO=6> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 22.11.2020.

Hall, S. (1997). *The Work of Representation. Representations. Cultural Representations and Signifying* (in). Ed. Stuart Hall. London: Sage Publications. 13-74.

Hall, S. (1999). *İdeolojinin Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. Medya, İktidar, İdeoloji*. Der. Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 77-126.

Hegel, F. (2016). *Tinin Görüngübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, İ. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. Çev. Ülker Gökberk v.d. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Karaman, E. (2017). “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 34, 25-36.

Snyder, J. and Allen, Neil W. (1975). “Photography, Vision and Representation”. *Chicago Journals*. 2 (1), 143-169.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul Remzi Kitabevi.

Wicks, R. (1989). Photography as A Representational Art. *British Journal of Aesthetics*. 29 (1).

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul Remzi Kitabevi.

Wicks, R. (1989). Photography as A Representational Art. *British Journal of Aesthetics*. 29 (1).

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Y