



Çağdaş Fotoğrafta Boşluk Kavramına Dair Bir Okuma

A Reading On The Concept Of Space In Contemporary Photography

ÖZET

Sanat evrensel bir dildir ve izleyiciye derin, karmaşık ve özgün deneyimler sunmaktadır. Sanat eserlerinin anlamını çözümlenmek ve onları derinlemesine anlamak için kullanılan araçlar ve kavramlar, bu deneyimi daha da zenginleştirmektedir. Sanatın görsel dilini anlamak ve aktarmak için kullanılan bir çok önemli kavram bulunmaktadır. Bu kavramlardan biri de sanat eserlerinin yapılandırmasında önemli bir unsur olan 'boşluk' ya da diğer bir ifadeyle negatif alandır. Boşluk tüm sanat disiplinlerinde önemli bir yapılandırma kavramı olarak karşımıza çıkar ve fotoğrafta da çerçevenin düzenlenmesinde estetik ve içerik bağlamında kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında, temel tasarım öğelerinden biri olan boşluğun çerçevenin içerisinde temel kullanımından ziyade fotoğraf sanatçıların boşluğu bir kavram ve içerik üretimi olarak kullanmaları ele alınmıştır. Bu kavrama yönelik eğilimler ise, boşluğun fotoğraf dilindeki önemini ve işlevini anlamak ve bu evrensel dilin anlaşılması ve yorumlanması için, Gombrich'in kullandığı araçlar ve bu araçların boşlukla olan ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Ayrıca, sanatın görsel diliyle etkileşime girildiğinde, pozitif ve negatif alanların bir arada nasıl çalıştığını anlamak, izleyicinin görsel deneyimini daha derin ve anlamlı hale getirmektedir. Görüntüde biçim ve boşluk etkileşimi, izleyicinin görsel deneyimini zenginleştirirken, sanatsal içeriği de derinleştiren önemli bir unsurdur. Bu nedenle örnek çalışmalar üzerinden, fotoğrafın fotoğraf alanı içinde yer alan içeriği aktarma yetisi üzerinde, bu etkinin fotoğraflardaki kusurlu-kusursuz yapılar aracılığıyla gerçeklikle birleşerek izleyici üzerinde bıraktığı sonsuzluk çağrışımları gibi etkiler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Boşluk, Negatif alan, Pozitif alan, Çağdaş Fotoğraf.

ABSTRACT

Art is a universal language, offering viewers deep, complex, and unique experiences. The tools and concepts used to decipher the meaning of art enrich this experience further. Numerous essential concepts contribute to understanding and conveying the visual language of art. One such concept is 'space,' or more precisely, negative space, a significant element in structuring artworks across all artistic disciplines. In the realm of photography, space is utilized in the aesthetics and content organization within the frame. Within the study's scope, the focus goes beyond the basic utilization of emptiness as a fundamental design element within the frame. Instead, it examines how photography artists use emptiness as a concept and content production. Tendencies towards this concept are analyzed using Gombrich's tools, exploring their relationship with emptiness to comprehend its importance and function in the language of photography.



Furthermore, delving into the visual language of art involves understanding how positive and negative spaces collaborate, enhancing the viewer's visual experience. The interaction of form and space in the image emerges as a crucial element that enriches the viewer's visual experience and deepens the artistic content. Through case studies, this research explores the effects of photography on conveying content within the field. It examines how the combination of imperfect-perfect structures in photographs, interacting with reality, leaves connotations of infinity on the viewer.

Keywords: Space, Negative Space, Positive Space, Contemporary Photography.

GİRİŞ

Boşluk (negative space), sanatta görüntünün içindeki nesnelerin veya figürlerin oluşturduğu pozitif alanın çevresini kaplayan, biçim ya da katı formun dışındaki, alanları ifade eder ve aynı zamanda izleyicinin nesnelere algılama ve anlama sürecinde de önemli bir rol oynamaktadır. Bir görüntüye bakıldığında pozitif ve negatif alanlardan oluştuğu kolaylıkla görülür ve algılanır. Negatif alan, pozitif alanlara dikkati çekmek veya görüntünün kompozisyonunu dengelemek için de kullanılabilir. Boşluklar aynı zamanda nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerini de vurgulamaktadır. Boşluk kavramı, özellikle modern sanatla birlikte, görsel sanatların analizi ve yorumlanmasında etkili olmuştur. Ayrıca görsel algı üzerinde de çok ciddi bir etkisi bulunmaktadır.

Sanat hareketlerindeki değişim ve dönüşümlere bakıldığında sanatta, modernizmin başlangıcıyla birlikte önemli bir dönüşüm yaşandığı görülmektedir. Bu dönüşüm, salt duyuşal deneyimler aracılığıyla eserleri

Emine Tuba Erdoğan¹ 
Murat Han Er² 

How to Cite This Article

Erdoğan, E. T. & Er, M. H. (2023). "Çağdaş Fotoğrafta Boşluk Kavramına Dair Bir Okuma", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 9(78): 5376-5385. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/smryj.73819>

Arrival: 22 October 2023

Published: 25 December 2023

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹Arş. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, Erzincan, Türkiye

²Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Erzurum, Türkiye

açıklamayı imkansız hale getirmiştir. Gombrich, sanatın sadece basit bir duysal deneyim olmadığını ve izleyicinin bu yanlısamları nasıl deneyimlediğini anlamaya odaklanılması gerektiğini belirtmiştir. (Gombrich, 2015: 163) Bu bağlamda, sanatın aslında bir yanlısama alanı olduğu ve mutlak doğruyu göstermek zorunda olmadığı da bilinmektedir. Bu doğrultuda fotoğrafında sadece doğruyu/gerçeği gösteren bir sanat alanı olma sınırlamasının ötesine geçebileceği ve belirsizlik, bulanıklık veya kusurların bir sanat eserinin anlamını ve estetiğini artırabileceği özellikle postmodern fotoğrafla birlikte kendini göstermektedir. Fotoğraftaki bu sıra dışı görüntü yaklaşımları içerisinde boşluğun da bir kavram olarak kullanıldığı izlenmektedir.

Örneğin, E. Purdon'un "Kalpler Kozdur" isimli çalışmasındaki fotografik yaklaşımında, izleyiciyle arasına bilinçli bir mesafe koyma ve izleyicinin kendi yorumlarını, duygularını ve düşüncelerini doldurabileceği bir boşluk yaratmasını "netsizlik estetiği" olarak tanımlar. Purdon'un eserlerinde geliştirdiği "netsizlik estetiği" sayesinde gerçeklikle hayalin sınırlarını bulanıklaştırarak, izleyicinin görsel bir boşluk içinde dolaşmasını teşvik eder. Bu yaklaşım, izleyicinin sanat eserine aktif olarak katılımını sağlayarak, eserin anlamını ve etkisini artırdığı düşünülmektedir. (Higgins, 2017: 91)

Boşluk, sanatta olduğu gibi fotoğrafta da, yanlısama alanında nesnelere, pozitif alanların dışında kalan ancak görsel deneyimi şekillendiren önemli bir öğedir. Negatif alan olarak da tanımlanan boşluk, nesnelere okunmasına ve izleyicinin görsel deneyimi daha iyi anlamasına ve yardımcı olarak aynı zamanda sanatçının elinde sanatsal bir kavrama dönüşebilmektedir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Problem Durumu:

Araştırmada, "boşluk" ve "fotoğrafta boşluk" kavramı üzerine durulmuş, anlamı ve izleyici üzerinde bıraktığı deneyim ve etkileri incelenerek; Kavram olarak boşluk ve bu kavramı fotoğrafta kullanan sanatçıların sanatsal yaklaşımları nelerdir? gibi sorular etrafında konu ele alınmıştır. Bu çalışmada, sanatçıların çalışmalarının incelenmesi ve boşluk kavramının kullanımının izleyici üzerindeki etkisi literatür için oldukça önemlidir. Aynı zamanda fotoğraf sanatındaki "boşluk" kavramının sanatın evrimine nasıl katkı sağladığını ve izleyiciye nasıl yeni anlamlar kazandırdığını anlamak, sanatın görsel dili üzerine daha derin bir anlayış sunmaya çalışacaktır.

Yöntem:

Bu çalışma, betimsel bir araştırma ile gerçekleştirilmiştir. Çalışma fotoğraf bağlamında boşluk kavramı ile ele alınmıştır. İlk olarak, boşluğun anlamı, fotoğraf ve çağdaş fotoğraf sanatçıları araştırılmış ve bu bilgiler ışığında, sanat tarihi, felsefe, ve günümüz sanatı üzerinden bir literatür taraması yapılmıştır. Araştırmada Sanat alanında negatif alan, Gombrich'in kullandığı enstrümanlardan faydalanarak açıklanmıştır. Çağdaş fotoğraf üzerine yapılan literatür taraması sonucu edinilen bulgular ve örnek verilen fotoğraflarla boşluk kavramı üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

BULGU VE TARTIŞMALAR

Boşluk Kavramının Kökeni

Boşluk kavramının kökenlerine bakıldığında terimin İlkçağ Yunan filozoflarına kadar gittiği görülmektedir. Cevizci, "Boşluk" kavramını, ilkçağ Yunan felsefesinde, atomcuların, "varlık" adını verdikleri, ezeli-ebedi, maddi ve bölünemez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekan olarak tanımlamaktadır (Cevizci, 1999: 158). Ayrıca Cevizci boşluk kavramını tarihsel olarak şu şekilde ele almıştır;

İlkçağ Yunan felsefesinde, Parmenides'in düşünce ve akıl yürütmelerinin ardından, Miletlilere özgü bir birciliği sürdürmek olanaksız hale gelince, atomcular arkhe bakımından bir çokçuluğa yönelmişler ve varlığın, maddenin en küçük bölünemez parçacıkları olan atomlardan meydana geldiğini öne sürmüşlerdir. Atomların hareket edebilmeleri ve değişmeyi doğurabilmeleri için, atomcular ayrıca, bir ilke olarak boşluğu kabul etmiş ve ona varlıkla aynı anlam içinde var olmayan şey ya da yokluk adını vermişlerdir. Boşluk, her ne türden olursa olsun hiçbir niteliğe, hiçbir güce ve hiçbir potansiyele sahip değildir. O, içinde mutlak olarak hiçbir şeyin bulunmadığı, boş mekandır. Atomcular tarafından kabul edilen boşluğun varoluşu, Parmenides, Aristoteles, Stoalılar, Descartes, Leibniz ve Kant gibi filozoflar tarafından ise reddedilmiştir (Cevizci, 1999: 158).

Varlık ve var olanla ilişkili olan boşluk kavramı felsefe, sosyoloji, psikoloji ve sanat gibi birçok alanda kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Boş ve dolu zıtlığı ile çok basit bir şekilde tanımlanan ve düşünülen bu kavram aslında oldukça derin ve kavraması güç bir terimdir.

Görsel Alan ve Boşluk

Boşluk kavramını sanat alanında görselin temelini oluşturan bir eserin yapılandırma elemanı olarak görürüz. Resim, heykel, sinema, fotoğraf vb. tüm sanat alanlarındaki eserlerde boşluğun kullanımına bir temel yapı olarak dikkat edilmektedir.

Sanat ortamında boşluk ele alındığında negatif ve pozitif alanların varlığından söz edilmeye başlanır ve bu alanların birlikteliğinden ise form ortaya çıkmaktadır. Bu formun etrafındaki boşluk “negatifi” oluştururken, formun kendisi ise “pozitif” oluşturmaktadır. Boşluk, formun algılanmasında güçlü bir etkiye sahiptir. Çünkü form, etrafındaki boşluk sayesinde ortaya çıkmaktadır. Aksi takdirde form algılanamaz. Bu nedenle boşluğun (negatif) etkisi, formu (pozitif) görünür kılmaktadır. Sanatta negatif terimin kullanımı ise, iki veya üç boyutlu biçimlerin çevresindeki alanı (boşluğu) temsil etmektedir. Pozitif ise negatif alanın arasında kalan iki veya üç boyutlu biçimlerdir (Bird, 2016: 202 akt. Arslan, 2021: 129).

Bu kavramların sanat ortamında temel kullanımları ise genel olarak içerikten ziyade sadece estetik bir görüntü oluşturma yönüyle olarak görülür. Birçok eser bu kavramlar üzerinden estetize edilmeye çalışılır.

Örneğin, Alfred Stieglitz’in O’Keeffe fotoğraflarından biri olan yüksüklü fotoğrafında sanki izleyici onun hissettiklerini ve dokunduklarına adeta dokunuyor ve görüyor gibi bir izlenime kapılmaktadır. Stieglitz fotoğraftaki o sınırlı alanı işgal etmek için parmaklarını tam da bu şekilde yerleştirmesini istemiş olabilir (Jeffrey, 2019: 68). Yine Edward Weston’ın 1921 tarihli “Attic, Glendale, California isimli fotoğrafı neredeyse saf bir geometri ve tona sahiptir, mekânı tamamen ışık ve form aracılığıyla tanımlar. Sağdaki kadın figürü bile duvara karşı siyah bir üçgen oluşturuyor; yukarı kaldırılmış, bükülmüş eli önünde başka bir üçgen oluşturmaktadır” (Mulligan, Wooters, 2012: 487). Ya da Andre Kertesz’in bir dönem sadece basit nesnelerin sığ alanlarda düzenlenmesiyle ilgilenmesi ile ortaya çıkan ünlü fotoğrafı Çatal, *Fork*, (1928) veya Mondrian’ın Gözlükleri ve Piposu, Mondrian’s Glasses And Pipe, 1926, isimli fotoğrafı boşluğun estetik açıdan kullanımı açısından örnek gösterilebilir (Jeffrey, 2019: 136).



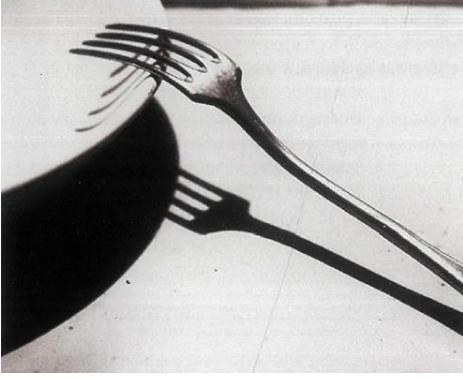
Görsel 1: Andre Kertesz, Georgia O’keeffe: A Portrait (8), 1919

Kaynak: <https://www.thecut.com/2017/07/photos-georgia-okeeffe-by-alfred-stieglitz.html>. (E.T. 06.09.2023)

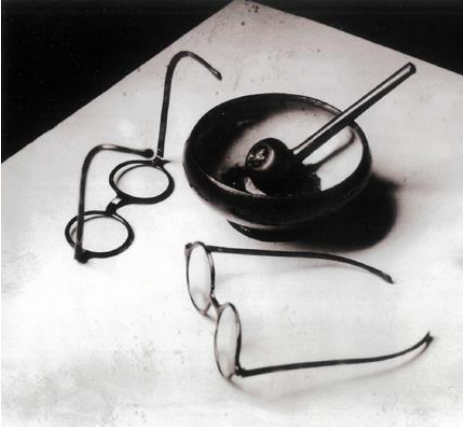


Görsel 2: Edward Weston, Attic, Glendale, California, 1921

Kaynak: <https://potd.pdnonline.com/01-picks-photos-on-photos-edward-weston-pop-17/> (e.t.20.09.2023).



Görsel 3:Andre Kertesz, Çatal,1928
Kaynak: Jeffrey, 2019:136

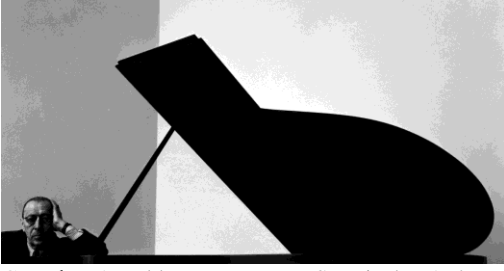


Görsel 4:Andre Kertesz, Mondrian'ın Gözlükleri Ve Piposu, 1926
Kaynak: Jeffrey, 2019:136

Bir başka örnek olarak Arnold Newman'ın portreye yaklaşımı ile boşluğun son derece etkili bir şekilde kullanımında kendini göstermektedir. Newman, alışkanlığı olduğu üzere, portrelerini yaptığı kişileri kendi yaşam ya da çalışma alanlarında konumlandırarak portrelerine psikolojik bir derinlik katmaktadır. Bu tür bir sunum ve özellikle Newman'ın çalışmaları "çevresel portre" "environmental portraiture" teriminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Şöhretin cazibe ve şöhrete sabitlenmiş geleneksel sunumundan kaçınan Newman, şöhretin geçici yanılsamalarını değil, bir bireyin karakterinin ve yaşamının kalıcı ve tanımlayıcı özelliklerini sunan portre anlayışına değer vermiştir. Newman 1940'lardan bu yana dünyanın önde gelen portre sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir (Mulligan, Wooters, 2012: 572-573).



Görsel 5: Arnold Newman, Martha Graham, 1961
Kaynak: //www.howardgreenberg.com/artists/arnold-newman (E.T. 06.09.2023)



Görsel 6: Arnold Newman, Igor Stravinsky, 1946

Kaynak: <https://www.howardgreenberg.com/artists/arnold-newman> (e.t. 02.09.2023)

“Görsel alan, uygar insanların dünyayı bir resim gibi görme şeklindeki köklü alışkanlıklarının ürünüdür.” (Gombrich, 2015: 162) J. J. Gibson’un 1952 tarihli bu saptamasını bize aktaran E.H. Gombrich, Gibson’un bahsettiği “görsel alan”ı ise şöyle açıklar;

“Gibson’un “görsel alan” adını verdiği şey -retinanın kaydettiği duyuların iki boyutlu mozaiki- “gerçekten” gördüğümüz şey olarak betimlenmelidir; üç boyutlu “görsel dünya” ise, temel olarak dokunma deneyiminden kaynaklanan bilgimizin ürünü olarak açıklanmalıdır. - İzlenimcilik kuramında öylesine yaşamsal bir rol oynamış olan bu algı kavrayışını (...), imge oluşturmaya ilişkin gözleme dayalı olgularla bağdaştırmakta giderek zorlandığını fark ettim.” (Gombrich, 2015: 162)

Ayrıca görme, algılamanın ilk basamağıdır. Objelerin üzerine düşen ışığın yansımalarıyla gözün fiziki yapısı sonucunda, gözün küresi içinde görüntü oluşur. Görme sürecinde benzerlikler olmasına rağmen anlamlandırma kişilerde farklı frekanslarda olur (Haşiloğlu, Özpolat, 2019: 192).

Modernizmin başlangıcı itibarıyla üretilen sanat eserlerinin salt duyuşal deneyimler aracılığıyla açıklamaya çalışmak daha da zorlaştı. Bu dönüşüm boşluk için de geçerlidir. Derinliği ya da kompozisyonu sadece negatif ve pozitif alan olarak tanımlamak mümkün değildir. “Espas” da bu dönemde sanat terminolojisine giren bir kavramdır.

Gombrich, ressam ve psikologların (J. J. Gibson yazıları üzerinden örneklendirir.), insan algısını sık sık salt duyuşal deneyimlere indirgeyebileceğini ve bu deneyimleri görsel sanat eserlerinde kullanabileceğini belirtir. Ancak, bu sadece basit bir duyuşal deneyim değil, aynı zamanda insan zihni ve algısı tarafından şekillendirilen karmaşık bir süreçtir. Sanatçının deneme-yanılma yoluyla eserine yaklaşma zorunluluğundan bahseder. Sanatçı görsel yanılışmaları nasıl yarattıklarını ve izleyicinin bu yanılışmaları nasıl deneyimlediğini anlamaya odaklanır. Hangi yöntemin çalışmasında sonuç vereceği sorunu bir ön çalışma gerektirir ve bu salt duyuşal indirgeyebileceğimiz bir şey değildir; diye ifade eder. Gombrich, sanatın sadece duyuşal bir deneyimden ibaret olmadığını, aynı zamanda hem izleyici hem de sanatçı için göz ve zihnin aktif bir şekilde kullanıldığı bir süreç; görsel sanatın estetik ifade ve yanılışma aracı olarak nasıl işlediğini anlamak olduğunu vurgular. “Dünyayı böyle düz, renkli bir ‘yamalı bohça’ya indirgeyebileceğimiz inancının kendisi bir yanılışmadan kaynaklanır; bu yanılışma, belki de bizi belirsiz göğü gökkube olarak görmeye iten aynı yalınlık itkisiyle bağlantılıdır.” (Gombrich, 2015: 163) “Gök sınırdır” isimli makalesinden alıntılanan bu bölüm yer küredeki izleyicinin sınırsız göğü, sınır olarak algılamasını bir yanılışma olarak belirler; Gibson’ın “algılamanın yanlış algılamadan ayrılmayacağı” (Gombrich, 2015: 163) görüşüne göndermede bulunur. Sanat bir yanılışma alanıdır bu nedenle de mutlak doğruluğu göstermesi gerekmez. Bu noktada Gombrich’in “doğruluk standartları” isimli çalışması oldukça önemlidir.

E.H. Gombrich'in “doğruluk standardı” (standard of truth) terimi, sanat tarihinde ve sanat eleştirisinde kullanılan bir kavramdır. Bu terim, bir sanat eserinin gerçeklikle ne kadar uyumlu olduğunu veya gerçeği ne kadar doğru bir şekilde yansıttığını değerlendirmek için kullanılır. Doğruluk standardı, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri için bir eserin değerini ve anlamını değerlendirirken kullanılan bir kavramdır. Gombrich'in perspektif (derinlik), yanılışma ve sanatın algısal doğasına ilişkin görüşleri, bu konuyu daha da karmaşıktır ve sanatın gerçeklikle olan ilişkisini derinlemesine bir şekilde ele alır. Gombrich, gerçek şeyler bir yana kültürel anlamı ne ölçüde kopyaladığını göz ardı ederek ve sanatçının amacının sadece fiziksel benzerlik değil, aynı zamanda izleyiciye duyuşal, estetik veya sembolik bir mesaj iletmek olduğunu savunur. İzleyici - göz, kültürel benliğinden yola çıkarak kendince bir okuma yapar. Ona göre, bir sanat eseri, izleyiciye belli bir duygu, düşünce veya anlam iletebiliyorsa, bu eser "doğruluk standartına" uygundur; sanat eseri olarak kabul görebileceğini savunur. Sanatın gerçeği yalnızca birebir benzerliklerle değil, aynı zamanda estetik ve duyuşal bir bağlam içinde yansıttığını vurgular. Bu nedenle, bir sanat eserinin değerini sadece gerçeklikle ölçmek yerine, izleyicinin deneyimlediği duyuşal veya estetik etkiyi de dikkate almak önemlidir. Bu etkiler arasında oldukça önemli bir yeri olan “boşluk” kavramı aslında hem izleyici üzerinde ciddi bir etki, bırakır hem de eserin yapılandırılmasını sağlamaktadır.



Görsel 7: Federico Hecht, Zürafa, Above And Beyond (Daha Da Ötesi) (Müni, 1971)
Kaynak: Gombrich, 2015: 276

Yine Gombrich'in çalışmasında yer verdiği Federico Hecht'in, Zürafa fotoğrafını daha iyi anlamlandırabilmek için; J. Higgins'in, "Why It Does Not Have to Be in Focus: Modern Photography Explained" (Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir?) adlı kitabı gibi çalışmaları örneklemek gereklidir. Higgins ve benzer postmodernist çalışmalar, fotoğrafın neden kusursuz olmak zorunda olmadığını anlatırken aslında fotoğrafın çeşitliliğine ve esnekliğine vurgu yapmaktadırlar. Higgins, fotoğrafın farklı stillerini ve yaklaşımlarını incelerken, kusurların ve belirsizliklerin fotoğraf sanatının bir parçası olarak kabul edilebileceğini savunur. Gombrich ise "Doğruluk Standartları: Durağan İmge ve Devinen Göz" isimli makalesinde, kusursuz olmayan "zürafa" fotoğrafını şöyle açıklar:

"...fotoğraf çekme alışkanlığımız olsa da olmasa da, sınıflandırıp anlayabilecek kadar çok fotoğraf görmüşüzdür. Durağan imgenin kendine özgü özelliklerine uyum sağlamışızdır ve onu bilgilendirici niteliklerinden çok, çağrıştırmaya nitelikleriyle "gerçek" kabul ederiz. Dolayısıyla, Federico Hecht'in 1971'de yayımlanan bir kitabından aldığım zürafa fotoğrafı, sanatçının elemesi gereken kusurlu bir fotoğraf gibi görünmez artık. Hoşgörümüz, "fotoğraf herhalde şu koşullarda çekilmiş olsa gerek" şeklindeki anlayışımızdan kaynaklanır; sanatçı bu yaratıkları azalmakta olan bir ışıktaki görmüş ve bir bulanıklıkla sonuçlanan daha uzun bir poz süresi riskine girmiş olsa gerek. Ama bu hayaletimsi görüntü, çok daha fazla bilgi edindiğimiz ders kitabı fotoğrafının bizden esirgediği bir tür canlılıkla bu masalsi hayvanların vahşi doğadaki görünümünü zihnimizde canlandırmamızı sağlamıyor mu? Başka bir deyişle, teknik kaza psikolojik bir keşfe götürmemiş mi?" (Gombrich, 2015: 276).

Bu fotoğraf, gerçekliğin / görüntünün etrafını belirleyen bir dikdörtgen olmanın ötesinde sınırlı bir alanın içinde bulunmasına rağmen; izleyicide bıraktığı izlenim sonsuzlukla ilişkilendirilebilir. Bu sonsuzluk etkisini perfeksiyonizmi öldürerek başaran sanatçı, netlik ve keskinliği olmayan bu fotoğrafta sınırları yok ederek, sınırsız/sonsuz bir görüntü elde etmeyi başarmıştır. Baudrillard'ın da aktardığı gibi sonuçta; "söylem ve kavram alanında var olana kadar nesnelere etraftaki her şeyle bağlantılıdır. Tümünü basit bir nesne olduğu ölçüde de tanımlanamayan bir yanılsama" (Aydemir, 2013: 100). Kati surette fotoğrafik yöntemle elde edilmiş görüntülerden farklı olarak; fotoğrafçı, özne ile izleyici arasına müdahale eder; fotoğrafı okumaya çalışırken izleyici, kültürel benliğinden yola çıkarak kendince bir okuma yapar. Bir dikdörtgenin içinde yer almasına rağmen, bu fotoğrafın sadece bir fotoğraf yüzeyinden ibaret olmadığını kabul etmek gerekir. Stieglitz'in belirttiği gibi "fotoğraf, yaşama dair bir duyguyu kaydetmeye çalıştığı için, kendi anlatım olanaklarına sahiptir." (Clarke, 2017: 192) Bu nedenle de fotoğrafçıyı yaratıcı bir sanatçı olarak ilan eder.

Mary Price ise boşluğu negatif alan üzerinden tanımlar;

"Sanatçılar, negatif alan terimini, şeyler yani somut hacimler arasındaki hiçbir şeyin bulunmadığı alan için veya ana hatları yeterince kesin olan ve ancak eksik sözcüğün tamamlayabileceği bellek boşluğu gibi bir alan için kullanırlar. Yalnızca yokluğun kesin şekli dikkat edilip görülebilir. Somut maddelerin sınırları, bu maddeleri tanımlamakla kalmaz, bu maddelerin var olduğu alanı da tanımlar. Eğer

gökyüzündeki bulutlar dikkati çekmek için ön plana çıkarılırsa bulutlar arasında görülen alan negatiftir. İnsan negatif alanı da şekil olarak görmeyi öğrenebilir”
(Price, 2004: 218).

Price'ın bahsettiği somut maddelerin sınırları ve boşluk ilişkisi Hiroshi Sugimoto'nun işlerinde görülebilir. Özellikle Sugimoto'nun hava ve suyu- boşluğu ve denizi- görüntülediği ve dünyanın bir çok bölgesinden çeşitli denizleri fotoğrafladığı serisi ve yine Amerikan sinema salonlarının iç mekan görüntülerinden oluşan fotoğrafları boşluk ilişkili çalışmalardır.

Hiroshi Sugimoto'nun Amerikan sinema salonlarının iç mekanlarını gösteren görüntüleri, birçok açıdan saf ışık ve ışığın bir mekanı nasıl aydınlattığı, üç boyutlu, heykelsi bir şekilde dış hatları ve iç mimariyi nasıl sardığı üzerine meditasyonlardır. Bu fotoğraflar, filmin perdeye yansıtılmasından, filmin sonuna kadar olan süre içerisinde uzun bir pozlama yapılarak elde edilmektedir. Bunlar sadece sanatçının müdahalesi sayesinde var olan imgelerdir - tiyatronun, ekrandan uhrevi bir güç gibi yayılan bu ürkütücü ışıkla aydınlatılması amaçlanmamıştır. Sugimoto görüntünün "perdeden çıkan ve tüm tiyatro boyunca parlayan çok parlak beyaz bir dikdörtgen gibi görünmesini" istemektedir. Fotoğraflar çok ilginç ve gizemli, hatta bir bakıma dini görünebilir. Sugimoto bu çalışmaları hakkında; “Boş görünürler ama bilgi doludurlar.. Hepsi insan gözü için bir yanılsamadır” değerlendirmesinde bulunur (Lowe, 2019: 80).



Görsel 8: Hiroshi Sugimoto, Ohio Tiyatro Salonu, Ohio, 1980

Kaynak: <https://www.artnet.com/artists/hiroshi-sugimoto/ohio-theater-ohio-a-vxskpe-bylrhohqj1t-jw2> (e.t. 02.09.2023)



Görsel 9: Hiroshi Sugimoto, "Pasifik Okyanusu Iwate". 1986

Kaynak: https://www.grisebach.com/en/buy/catalogues/detailview.html?katalog%5bkat_id%5d=356&katalog%5blistnum%5d=4067132&katalog%5bplot_status%5d=all&chash=9d1b57c195d5637801123fdde53c8af6 (E.T. 02.09.2023)

Gombrich “doğruluk standartlarını” tanımladığı makalesini sonlandırırken; sanat felsefesinin, bazen ayrıntılı bir fotoğrafın gerçeğe daha sadık olduğu gibi yanıltıcı eğilimler içinde olabileceğinden bahseder ve devam eder; sanatın, kendine özgü bir deneyim sunabileceği ve bu deneyimin insanların farklı kültürel arka planları gibi değişkenlerin göz önünde bulundurulması gerektiğini savunur. Metinde "görgü tanığı ilkesi" olarak adlandırılan bu kavram “nesnenin yanından değil de, öznenin yanından bakma” fikrini ifade etmektedir. Yani, sanat eserini izleyicinin deneyimi ve bakış açısı üzerinden anlamaya çalışmak gerektiğini aktarmaktadır. Ayrıca, metinde görüntüler aracılığıyla farklı doğruluk standartlarının, sanat eserlerinde nasıl bir araya geldiği de belirtilmektedir. Sanat eserleri, insanlar için farklı şeyler ifade edebilir ve bu nedenle "doğruluk" veya "gerçeklik" kavramları, sanatın içsel çelişkilerini ve farklı yorumları anlamak için daha esnek bir şekilde ele alınmalıdır. Sonuç olarak, bu metin sanatın öznel ve çok katmanlı doğasına dikkat çekmektedir. Sanatın farklı deneyimler ve yorumlar aracılığıyla anlaşılabilir olabileceği fikrini savunmakta ve bu farklılıkları kabul

etmenin önemini vurgulamaya çalışmaktadır. Fotoğrafı okumaya çalışırken izleyici, kültürel benliğinden yola çıkarak kendince kişisel bir okuma yapmaktadır.

Gombrich'in metninde bulunan doğruluk ve gerçeklik anlayışı boşluk kavramı üzerinden değerlendirildiğinde Emmanuelle Purdon'un netsizlik estetiği olarak isimlendirilebilen, netsizliğin, boşluğun, keskinliğin netsiz görüntüler üzerinde birleştiği çalışması ile örneklendirilebilir.



Görsel 10: Emmanuelle Purdon, Tree In Field, 2019

Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/tree-in-field-emmanuelle-purdon.html> (E.T. 10.09.2023)

Purdon'un bu çalışmaları post-truth sonrası bozulan gerçeklik ilkesi, nesnenin bozulması, fotoğraf kadrajının ötesine geçen, bir insanın düşünüyü izlemek gibi farklı bağlam ve kavramları içermektedir. Purdon'un çalışması, post-truth çağında bozulan gerçeklik ilkesiyle birlikte değerlendirildiğinde, boşluk ve gerçeklik kavramlarına odaklanan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Çalışmasında bir varlık-yokluk oyunu kendini hissettirmektedir.

Bu manzara fotoğrafında sanatçı manzarayı neredeyse tamamen örtmüş gibidir. Purdon bilinçli olarak odağı bozmuş, manzara fotoğrafını bağlamından kopararak, oluşturmaya çalıştığı "netsizlik estetiği"ne hizmet etmek amacıyla geliştirdiği kişisel yöntemi ile izleyiciyle arasına mesafe koymak ister gibidir, "yalnızca kişinin kendi muhakemesiyle doldurabileceği boş bir alandır bu" (Higgins, 2016: 90). Purdon izleyici ile arasına, geliştirdiği bu yaklaşım vasıtasıyla, bireyi düşsel/duyusal bir alana taşımayı amaçlamaktadır. Kusursuz bir fotoğraf değildir belki ama içerdiği örtülü anlamı sayesinde herhangi bir görüntüyü ölümsüzleştirmekten fazlasını amaçlamıştır. Bu fotoğrafa bakıldığında gerçek ile hayal arasındaki kesin çizgi belirsizleşir. Purdon en yalın sıradan bir görüntüye hayret verici bir uzaklık hissi vermesiyle izleyiciyi görsel bir boşluk içinde gezinmeye davet eder aynı zamanda anlatının bir parçası olarak kullanır. Sanatçı görüntüyü değil, izleyiciyle arasına koyduğu mesafeyi, boşluğu belirginleştirmiştir; Purdon bunu geliştirmiş olduğu kişisel yöntemi sayesinde kasıtlı olarak oluşturur. Bilinçli olarak oluşturduğu boşluk, izleyicinin kendi düşünce ve duygularıyla doldurabileceği bir alan olarak işlev görür.

Kuspit'in de sanatın işlevi üzerine aktardığı düşünceleri aynı düzlemedir;

"Sanatın işlevi, doğruluğu, duyusal olan sanatsal biçimlerde ortaya çıkarmak ve bizlere [duyu ile akıl, olan ile olması gereken, arzu ve görev arasındaki] çelişkinin uzlaşmasını sunmaktır. Bu nedenle sanat, amacını kendi içinde, tam da bu ifşa ve sunma sürecinde taşır." Güzel eser bu estetik uzlaşmanın kaçınılmaz olduğu eserdir. Hegel'in söylediği gibi, "sanatın güzelliği ve mükemmelliği... biçim ile konunun kaynaşıp birleşme... ölçüsüne bağlı olacaktır." (Kuspit 2006: 50)

Anish Kapoor'un boşluk yapmak isimli denemesinde Homi Bhabha, bir sanat işinin asla sadece bir nesne olmadığını, aksine dünya ile ilgili varsayımlarımızın hep krize girdiği, dünyayı daha önce hiç görmediğimiz, yeni bir şekilde görmeye başlayabildiğimiz bir geçiş ânı, bir süreç olduğunu fark ettiğini aktarır (Bolt, 2013: 42 akt. Er, 2023: 81). Bu bağlamda diğer bir çalışma ise Paul Graham'ın 'American Night' isimli serisidir. Graham, 'American Night' (2009), isimli çalışmasında, fotografik nesnelere varla yok arası bir görünüşte sergilemektedir. Bu serisi dahilindeki fotoğraflarını, baskı aşaması ya da banyo sürecinde çeşitli müdahalelerle görünür ve görünmezlik arasındaki anlayışını ortaya koymaktadır. Graham bu fotoğraflarındaki etkiyi, görüntüde oluşan bir hata sonucunda keşfetmiştir. Graham, bu görsellerle yaklaşık üç ay vakit geçirdiğini ve bu görseller hakkında ne düşüneceğini bilemediğini aktarır. Graham, 'Diğer insanlara göre yeni değillerdi ancak benim için yeni bir şeyi ifade ediyorlardı. Doğal olarak kendi özeleştirimle onların nasıl şoke edici şekilde bir toplumdaki görsel körlüğün taklidini yaptığını fark ettim (Bright, 2011: 214 akt. Er, 2023: 80).



Görsel 11: Paul Graham, Amerikan Gecesi, 1998-2002

Kaynak: <https://www.paulgrahamarchive.com/americanight.html> (e.t. 06.09.2023)

Purdon ya da Graham gibi isimlerin sanatsal yaklaşımı, izleyicinin katılımı ve yorumlamasıyla şekillenen çalışmaları, fotoğrafın duygusal derinliklere ve hayal gücüne hitap etme potansiyelini keşfetmeye yönelik bir çaba olarak özetlenebilir. Boşluk gibi soyut kavramların bu anlatım dilini güçlendirmedeki katkısı oldukça önemlidir. Bu kavramlar sayesinde de fotoğraf duygusal deneyimlerin ve düşsel boyutların bir ifadesi olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Boşluk kavramı, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve sanat gibi çeşitli alanlarda kullanılan derin ve karmaşık bir terim olarak kabul edilmektedir. Boşluk kavramının kökenine dair bir araştırma yapıldığında; ilkçağ Yunan felsefesinden itibaren pek çok filozofun bu konu üzerine düşündüğünü göstermektedir. Günümüzde de hala ilgi çekici bir konu olarak önemini korumaktadır.

Sanat alanında boşluk incelendiğinde ise temel bir yapılandırma elemanı olarak ön plana çıkmaktadır. Negatif ve pozitif alanların birlikteliği ile formun ortaya çıkışı ve algılanmasında güçlü bir etkiye sahiptir. Boşluk; tek başınalık hissi ya da eksiklik, yalnızlık veya çaresizliğin, insan psikolojisindeki yerini vurgulamaktadır. Zengin kavramsal içeriği sayesinde, izleyiciye bir düşünceyi veya duyguyu ifade etme, yorumlama veya deneyimleme fırsatı sunabilir. Bu bağlamda Gombrich, sanatın sadece fiziksel benzerlik değil, aynı zamanda duygusal, estetik ve sembolik bir mesaj iletmek amacını taşıdığını savunmaktadır. Sanatın karmaşık doğasında, sadece görsel deneyime değil, aynı zamanda izleyicinin zihinsel ve algısal deneyimine de odaklanmak gerektiğini vurgular. Boşluğu Alfred Stieglitz, Edward Weston, Andre Kertesz ve Arnold Newman, Emmanuelle Purdon gibi sanatçılar ustaca kullanarak çalışmalarına psikolojik derinlik ve estetik ifadeyi katmayı başarmışlardır. Emmanuelle Purdon, izleyici ile sanat eseri arasında bilinçli bir mesafe yaratma ve izleyicinin atılımını teşvik etme amacını taşır; geleneksel algıları sarsarak boşluğu bir araç olarak kullanır.

Fotoğrafta boşluk kavramının incelendiği bu çalışmada, fotoğrafın sınırlı alanı içinde oluşturulan bu yapı, izleyici üzerinde sonsuzluk ile çağrışım yapan bir etki yarattığı tespit edilmiştir. Bu bakış açısıyla, fotoğrafın sadece gerçeği yansıtan bir araç olmadığı ve bilinçli bir şekilde kullanıldığında, belirsizlik, bulanıklık veya kusurları ana konu haline getirerek, sanat eserine daha fazla anlam ve estetik değer katabileceği belirginleşir. Bu etki sayesinde yaratılan boşluk, izleyiciyi düşsel bir deneyime çağırırken, fotoğrafçının müdahalesi ve sanatsal dokunuşu da belirgin bir şekilde hissedilir. Boşluğun etkin bir şekilde kullanımı ile görülmüştür ki, yaratılan boşluk, sanat eserine derin bir anlam katmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Arslan, S. (2021). Postmodern Sanatta Negatif Alan. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(11), 127-140.
- Aydemir, C. (2013). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Berger, J. (1999). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (Çev: Bülent Somay), Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri* (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

- Clarke, G. (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf (Çev: Maide Meltem Aydınır), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Er, M. & Bilgisiren, H, (2023). XXI. Yüzyıl Çağdaş Fotoğrafta Yaratım Sürecine Bakış, Efe Akademi, İstanbul.
- Frutiger, A. (1989). Signs And Symbols: Their design and meaning. Van Nostrand Reinhold. U.S.A.
- Graham P. (1998-2002), Amerikan Gecesi, (Resim), <https://www.paulgrahamarchive.com/americanight.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2023)
- Gombrich, E. H. (2015). İmge Ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler (Çev: Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1992). Sanat Ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi (Çev: Ahmet Cemal), Remzi
- Hecht F. (1971). Zürafa, Above and Beyond (Daha da Ötesi), Münih, (Resim), Gombrich, E. H. (2015). İmge Ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler (Çev: Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Higgins, J. (2014). Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir: Açıklamalı Modern Fotoğraf (Çev: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi.
- Haşiloğlu, M. F. & Özpolat, K. (2019). "Görsel Kimlik" ve "Marka Tasarımı" Kavramlarına İlişkin Grafik Tasarım Bölümü Öğrencilerinin Metaforik Algıları, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29 (2) , 191-201 . DOI: 10.18069/firatsbed.56126
- Jeffrey, I. (2019). How to Read a Photograph, Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers, Thames & Hudson
- Kertesz A. Georgia O'Keeffe: A Portrait (8), 1919, (Resim), <https://www.thecut.com/2017/07/photos-georgia-okeeffe-by-alfred-stieglitz.html>. (Erişim Tarihi: 06.09.2023)
- Kertesz A. (1928). Çatal, (Resim), Jeffrey, I. (2019). How to Read a Photograph, Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers, Thames & Hudson
- Kertesz A. (1926). Mondrian'ın Gözlükleri ve Pipoşu, Mondrian's Glasses And Pipe, (Resim), Jeffrey, I. (2019). How to Read a Photograph, Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers, Thames & Hudson
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu (Çev:Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.
- Lowe, P. (2019). Photography Masterclass, Creative Techniques of 100 Great Photographers, Thames & Hudson
- Mulligan, T., Wooters, D. (2012) A History of Photography From 1839 to the Present, Taschen
- Price, M. (2004). Fotoğraf Çerçeveedeki Gizem (Çev: Ayşenaz & Kubilay Koş), Sanat ve Kuram Ayırntı Yayınları
- Purdon E. (2019). Tree in Field, (Resim), <https://Fineartamerica.Com/Featured/Tree-In-Field-Emmanuelle-Purdon.Html> (Erişim Tarihi: 10.09.2023)
- Sugimoto H. (1980). Ohio Tiyatro Salonu, Ohio, (Resim), <https://www.artnet.com/artists/hiroshi-sugimoto/ohio-theater-ohio-a-vxSKPe-BYLrHOHQDJ1T-jw2> (Erişim Tarihi: 02.09.2023)
- Sugimoto H. (1986). "Pasifik Okyanusu Iwate", (Resim), https://www.grisebach.com/en/buy/catalogues/detailview.html?katalog%5Bkat_id%5D=356&katalog%5Blist_num%5D=4067132&katalog%5Blot_status%5D=all&cHash=9d1b57c195d5637801123fdde53c8af6 (Erişim Tarihi: 02.09.2023)
- Newman A. (1961). Martha Graham, New York City, (Resim), <https://www.howardgreenberg.com/artists/arnold-newman> (Erişim Tarihi: 06.09.2023)
- Newman A. (1946). Igor Stravinsky, New York City, 1946, (Resim), <https://www.howardgreenberg.com/artists/arnold-newman> (Erişim Tarihi: 02.09.2023)
- Weston E. (1921). Attic, Glendale, California, (Resim), <https://potd.pdnonline.com/01-picks-photogs-on-photos-edward-weston-pop-17/> (Erişim Tarihi: 20.09.2023).