T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

RASTLANTISALLIK OLGUSU VE 19.YY FOTOĞRAF BASKI TEKNİKLERİNİN ÇAĞDAŞ UYGULAMALARI

Hazırlayan

Ergül KARAGÖZOĞLU

Danışman

Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR/2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Rastlantısallık Olgusu Ve 19.Yy Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Çağdaş Uygulamaları” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

.....

Ergül KARAGÖZOĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Ergül Karagözoğlu'nun "Rastlantısallık Olgusu Ve 19.Yy Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Çağdaş Uygulamaları" konulu tezini incelenmiş ve aday ...../...../...../ tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Rastlantı her ne kadar kontrol altına alınmaya çalışılsa da belirsizlik fikrinden ayrı tutulamaz ve yapılan hiçbir müdahale de belirsizlik fikrini ortadan kaldırmayı başaramaz. Bu tezde, rastlantısallık olgusu, fotoğraf sanatı ile olan ilişkisi ve bir araç olarak rastlatısallığın fotoğrafa nasıl hizmet edebileceğini örnekleri ile ele alınır.

Sonrasında da ise kendini ifade etmenin en etkili yolunu arayan sanatçıların kusurluluğu ve öngörülmezliği ile tercih ettikleri 19.yy fotoğraf baskı teknikleri ve onların çağdaş uygulama örnekleri incelenir.

Bu çalışma rastgelelik hakkında hiçbir şey kanıtlamaz; ancak rastlantısallığın fotoğrafçılık için bir araç olarak hizmet görebileceğini öne sürer.

Anahtar Kelimeler: rastlantısallık, şans, kaza, tesadüf, 19.yy fotoğraf baskı teknikleri, alternatif fotoğraf, deneysel fotoğraf, antik avangard fotoğraf.

ABSTRACT

Even though randomness is tried to be controlled, it cannot be separated from the idea of uncertainty, and no intervention can succeed in eliminating the idea of uncertainty. In this thesis, the phenomenon of randomness, its relationship with the art of photography and how randomness can serve photography as a tool are discussed with examples.

Afterwards, 19th century photo printing techniques preferred by artists looking for the most effective way of expressing themselves with their imperfection and unpredictability and their contemporary application examples are examined.

This study proves nothing about randomness; however, he suggests that randomness can serve as a tool for photography.

Keywords: randomness, chance, accident, coincidence, 19th century photographic printing techniques, alternative photography, experimental photography, antique avant-garde photography.

ÖNSÖZ

Fotoğrafın icadından bu yana, fotoğrafçılar kendini ifade etmenin en etkili yolunun arayışındalardı. Benim de bu arayışımda karşılaştığım 19. Yy. fotoğraf baskı teknikleri sanatsal ifade biçimim için mükemmel bir araç olmuş oldu.

Malzemeyi anlayabilmek adına deneysel çalışmalar yaparken kimi unutulmuş bu teknikler ile çalışmak, ister istemez beni rastlantısallığın kucağına itmiş oldu. Ama fark ettim ki önemli olan deney değil, deneyimin kendisiydi.

Bu tezin hazırlanış surecinde destek ve fikirlerini benden esirgemeyen kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Gökhan Birinci'ye teşekkürlerimi borç bilirim. Ayrıca eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen sevgili eşim Tevfik Karagözoğlu'na, her şeyin sebebi canım oğlum Derin'e verdikleri koşulsuz sabır, anlayış, hoşgörü ve destekten dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....ii

TUTANAK.....iii

ÖZET.....iv

ABSTRACT.....v

ÖNSÖZ.....vi

İÇİNDEKİLER.....vii

ŞEKİLLER LİSTESİ.....xi

GİRİŞ.....1

BİRİNCİ BÖLÜM

RASTLANTISALLIK OLGUSU

1.1. Rastlantısallık Olgusu.....4

1.1.1. Rastlantı ve Olasılık.....5

1.1.2. Rastlantı ve Zorunluluk.....7

1.1.3. Entropi Yasası.....8

1.1.4. Rastlantı ve Kaos.....9

1.1.5. Şans ve Kaza.....10

1.1.6. Serendipçe.....12

1.2. Sanatta Rastlantısallık.....13

1.2.1. Avangardın Doğuşu.....14

1.2.2. Modernite.....15

1.2.3. Sanatsal Avangart.....17

1.2.4. II. Dünya Savaşı Sonrası.....26

1.2.5. Soyut Dışavurumculuk.....28

1.2.6. Fluxus.....31

1.2.7. Postmodernizm.....34

1.2.8. Generative Art.....36

1.2.9. Çağdaş Sanat.....39

1.3. Müzikte Rastlantısallık.....41

1.4. Edebiyatta Rastlantısallık.....42

1.5. Mimaride Rastlantısallık.....45

1.6. Fotoğrafta Rastlantısallık.....44

İKİNCİ BÖLÜM

19.YY'DA FOTORĞAF VE BASKI TEKNİKLERİ

2.1. Camera Obscura.....49

2.2. İlk Işığa Duyarlılık Deneyleri.....51

2.3. Fotoğrafın İcadı.....52

2.3.1. Helyografi.....52

2.3.2. Daguerreotype.....55

2.3.3. Talbotype (Kalotype) 57

2.4. 19.yy Fotoğrafı.....61

2.4.1. Yüksek Sanat (High Art) Akımı.....61

2.4.2. Piktoryalizm.....62

2.4.3. Photo Secession Grubu.....63

2.5. 19.yy Fotoğraf Baskı Teknikleri.....64

2.5.1. Anthotype.....64

2.5.2. Cyanotype Baskı.....66

2.5.3. Van Dyke Brown Baskı.....68

2.5.4. Albümin Baskı.....69

2.5.5. Islak Levha Kolodion, Ambrotype ve Tintype Baskı.....71

2.5.6. Gum Bichromat Baskı.....73

2.5.7. Platinum – Paladyum Baskı.....76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA RASTLANTISAL YAKLAŞIMLAR

3.1. Fotoğrafta Rastlantısal Yaklaşımlar.....79

3.1.1. Deneysel Fotoğraf.....82

3.1.2. Kamerasız Fotoğraf.....85

3.1.2.1. Fotogram.....86

3.1.2.2. Lumen Baskı.....92

3.1.2.3. Kemigram.....98

3.1.2.4. Luminogram.....103

3.1.3. Film Fotoğrafçılığı (Analog Fotoğrafçılık) 110

3.1.3.1. Bayat Film Kullanımı.....111

3.1.3.2. Red Scale.....112

3.1.3.3. Film Swap (Film Değiş Döküşü) 113

3.1.3.4. Film Soup (Film Çorbası) 114

3.1.4. Pinhole.....117

3.2. 19. Yy. Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Yeniden Kullanımı, Antik Avangart Fotoğraf 124

3.3. 19.Yy Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Çağdaş Uygulamaları.....126

SONUÇ.....136

KAYNAKÇA.....138

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Georges Seurat, A Sunday on La Grande Jatte, 1884 (Google Arts&Culture: 1). 17

Şekil 2. Anton Giulio Bragaglia, Pozisyon Değişikliği, 1911 (The Met, 2005: 2)..... 18

Şekil 3. Kazimir Malevich, Black Square (Siyah Kare), 1915 (Wikipedia, tarih yok: 1). 20

Şekil 4. Jean Arp, According to the Laws of Chance (Şans Yasalarına Göre), 1933 (TATE, 2008: 1). 21

Şekil 5. Christian Schad, Schadograph Nr. 8, 1919 (Christie's, 2013: 1). 22

Şekil 6. Kurt Schwitters, Merz Column, 1923 (Archıve Of Affinities, 2012)..... 23

Şekil 7. André Masson, Les Poissons Dessinés Sur Le Sable (Kuma Çizilmiş Balık), 1927 (Research Gate, 2011: 1). 25

Şekil 8. Jean Dubuffet, Nimble Free Hand to the Rescue, 1964 (TATE, 2004: 1). 27

Şekil 9. Francis Bacon, The Sketch For Three Heads, 1962 (Arthive, tarih yok: 1)..... 28

Şekil 10. Jackson Pollock, One: Number 31, 1950 (MOMA, 2019: 1)..... 29

Şekil 11. Robert Motherwell, Ulysses, 1947 (TATE, 2000: 1). 30

Şekil 12. Mark Rothko, Multiform, 1948 (Wikiart, 2020: 1). 31

Şekil 13. Robert Rauschenberg, White Painting, 1951 (Menand, 2017: 1)..... 33

Şekil 14. Andy Warhol, Oksidasyon, 1978 (Artland Magazine, tarih yok: 1). 35

Şekil 15. Cybernetic Serendipity, Poster, 1968 (Reichardt, 2005: 5). 37

Şekil 16. Vera Molnar, Untitled (7), Computer drawing, 1972 (Artsy, 2018 :3). 38

Şekil 17. Refik Anadol, "*Generative Study I*" Veri Heykeli, Ekran Görüntüsü, 2021 (Nvidia, 2021-2022: 1). 39

Şekil 18. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003 (Olafur Eliasson, 2003: 1). 40

Şekil 19. John Cage'in 4'33'' bestesi,1952 (Marshall, 2021: 1). 42

Şekil 20. Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, Kaliforniya (Wikipedi, tarih yok: 2). 44

Şekil 21. Lee Friedlander, New York, 1950'ler (MOMA, 2022: 1). 46

Şekil 22. Jeff Wall'un "A View from an Apartment, 2004-2005 (Sanger, 2010: 1). 47

Şekil 23. Camera Obscura: Latince'de karanlık oda (Black Creek Pioneer Village, tarih yok: 2). 50

Şekil 24. 17. yüzyılda taşınabilir Camera Obscura (Vikipedi, tarih yok: 1)..... 51

Şekil 25. Joseph Nicéphore Niépce, Pencereden Görünüm, Kalaylı Heliograf (1826-27) (Harry Ransom Center, tarih yok: 1). 54

Şekil 26. Joseph Nicéphore Niépce , Pencereden Görünüm, Le Gras (1826) (Brown, tarih yok: 1). 54

Şekil 27. Daguerre, Temple Bulvarı, Paris, 1838 (Vikipedi, tarih yok: 1). 56

Şekil 28. Dagerotip Örneği, Lucrecia Guerrero Uribe Portresi, 1848 (Vikipedi, tarih yok: 1). 57

Şekil 29. Fotojenik Çizim Örneği, 1939 (Harvard University, tarih yok: 3). 58

Şekil 30. William Henry Fox Talbot, Cumbalı Pencere, Lacock Abbey, Fotojenik Negatif Çizim, 1835 – 1839 (The Met, 1997: 2). 59

Şekil 31. William Henry Fox Talbot, Okuma Kuruluşu, tuzlu kâğıt baskı, 1846 (Rice, 2019: 1). 59

Şekil 32. Dr. John Adamson, St Andrews Kalesi, Kalotip Negatif (Solda), Albümin Kalotip Pozitif (Sağda), 1843 (Boulay, 2012: 6). 60

Şekil 33. Oscar Gustav Rejlander, Yaşamın İki Yolu, 1857 (Acar, 2019: 3). 61

Şekil 34. Edward Steichen, Ay Işığı Gölet, 1904 (Tooth, 2006: 1). 63

Şekil 35. Sir John Herschel, Anthotype #4, The Royal Prisoner, 1839 (Fabbri, 2021: 39). 65

Şekil 36. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Anthotype Baskı, 2020. 66

Şekil 37. Anna Atkins, 1843 Tarihli Kitabın Bir Parçası, İngiliz Algleri, 1849-1850 (Roalf, 2019: 1). 67

Şekil 38. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Cyanotype Baskı, 2020. 68

Şekil 39. Anita Chernewsky, African Dogs, Van Dyke Baskı, 1995 (Orlov, 2011: 1). . 69

Şekil 40. John Moran, Limon Bay, High Tide, Albümen Bask, 1871 (Wikipedia, tarih yok: 1). 70

Şekil 41. Julia Margaret Cameron, Barışın Öpücüğü, Islak Plaka Kolodion Negatifinden Albümin Baskısı, 1869 (National Galleries of Scotland, 1985: 1). 72

Şekil 42. Louis Alphonse Poitevin, "Notre-Dame De Paris: Restauration Sırasında Saint Étienne", Dikromat Albümen Veya Jelatin İle Pigment İşlemi, 27.0 X 21.5 Cm, 1855-1860 (Daniel Blau, tarih yok: 4). 74

Şekil 43. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Gum Bikromat Baskı, 2020. 75

Şekil 44. Gertrude Käsebier, Alfred Stieglitz, Platinum print, 1902 (Wikipedia, tarih yok: 1). 77

Şekil 45. Robert Demachy, Struggle, Gum Bichromat Baskı, 1903 veya öncesi (The Met, tarih yok: 2). 80

Şekil 46. Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound, 1916-17 (Bosham Gallery, tarih yok: 1). 81

Şekil 47. Jaroslav Rössler, Eiffel Kulesi, 1965 (Mutual Art, 2018: 1). 81

Şekil 48. Luke Evans ve Josh Lake, 2012 (Arch20, tarih yok: 5). 83

Şekil 49. Uluslararası Deneysel Fotoğraf Festivali 2020 Afişi, 2020 (Behlen, 2020: 1). 84

Şekil 50. Marco Breuer, Tilt (C-371), Çizilmiş Kromojenik Kâğıt, 2003 (Vulture, 2014: 1). 86

Şekil 51. Man Ray, Rayogram, 1922 (Met, Rayograph, 1987: 1). 87

Şekil 52. Henry Holmes Smith, "Dansçı", Jelatin Gümüş Baskı, 1952 (Carter Museum, tarih yok: 1). 88

Şekil 53. Robert Rauschenberg ve Susan Weil, Double Rauschenberg, Cyanotype Baskı, Fotogram, 1951 (Rauschenberg Foundation, tarih yok: 1). 89

Şekil 54. Floris Michael Neusüss, İsimsiz, 1967 (Mutual Art, 2021: 1). 90

Şekil 55. Susan Derges, 'River Taw (Taşan Su)', 1990'lar (The Leonardo Gallery, tarih yok: 1). 91

Şekil 56. Adam Fuss, Sarı Bebek, 1992 (Danilchyk, 2015: 1). 92

Şekil 57. Farrah Karapetian, Çevik Kuvvet Polisi, 2011 (Heuer, 2012: 1). 93

Şekil 58. Ergül Karagözoğlu, Sağda Sabitlenmemiş, Solda Sabitlenmiş Lümen Baskı, 2022. 94

Şekil 59. Jerry Burchfield, “100 Lumen Prints Of Amazonia Flora” Kitabı Kapağı (Stockdale, 2009: 1). 95

Şekil 60. Andrey Piletsky, Dijital Ekran aracılığı ile lümen baskı (Experimental Photography Festival, 2022). 96

Şekil 61. Kate Jordahl, Altı Saat Pozlamdan Sonra, Bergger (solda) Forte (sağda), 2021 (Foothill College, tarih yok: 1). 97

Şekil 62. Amanda Marchand, Eyes I Do Have, 2019 (Marchand, 2019). 97

Şekil 63. Shaina Gates, Siyah beyaz gümüş jelatin kâğıda lümen baskı, 2021. 98

Şekil 64. F&D Carier, Bekle ve Gör, Brüksel, 2020 (F&D Carier, 2020). 99

Şekil 65. Pierre Cordier, Kemigram 16/1/75 III, 1975 (Butor, 2016: 12). 100

Şekil 66. Dora Maar, Otoportre, Kimyasal Deneyler, Jelatin Gümüş Baskı, 1930’lar (Mutual Art, tarih yok: 1). 100

Şekil 67. Chargesheimer, Kemigram, Gümüş Jelatin Baskı, 1960’lar (Artsy, tarih yok). 101

Şekil 68. Rachel Wolf, Kemigram (Wolf, tarih yok)..... 102

Şekil 69. Eva Nikolova, İsimsiz X, Kemigram Detayı, 2015 (Nikolova, 2015). 103

Şekil 70. Mariah Robertson, Yerleştirme, Baltic Centre for Contemporary Art, 2011 (Barcio, 2011: 4). 104

Şekil 71. László Moholy-Nagy, İsimsiz, Luminogram, 1923-1925 (The Charnel-House, 2015). 105

Şekil 72. Lotte Jacobi, Photogenics, 1946-1955 (Artnet, tarih yok). 106

Şekil 73. Heinz Hajek-Halke, Lichtgrafik, 1950–1959 (Artnet, tarih yok). 107

Şekil 74. Wolfgang Tillmans, Freischwimmer (Özgür Yüzücü), 2003 (Wikiart, 2003). 108

Şekil 75. James Welling, Degradé, 2001 (Art Basel, tarih yok). 109

Şekil 76. Hiroshi Sugimoto, Talbotized 012, 2012 (M-Magazine, 2018: 3). 110

Şekil 77. Michael Jackson, Portraits Of The New Century, Luminogram (Lens Culture, tarih yok). 111

Şekil 78. Ergül Karagözoğlu, Bayat Film, Kodak 200, 2020. 113

Şekil 79. Ergül Karagözoğlu, Red Scale Film, 2018. 114

Şekil 80. Ergül Karagözoğlu, Barselona Film Festivali, Film Değiş Dokuşu, 2021. ... 115

Şekil 81. Elzi Boba, Çay, Kola Ve Tuz Karışımı Örneği (Boba, tarih yok: 5)..... 116

Şekil 82. Julia Svetlova, Sıvı Sabun, Elma Sirkesi ve Soya Sosu Örneği (Svetlova, 2021: 1). 117

Şekil 83. Katie Small, Beyaz Şarap, Limon Suyu, Deterjan Örneği (Lomography, tarih yok: 8). 117

Şekil 84. Abelardo Morell, Brooklny Köprüsü, 2009 (Morell, tarih yok). 119

Şekil 85. Vera Lutter, Pepsi Cola Fabrikası, Long Island, 228.6cm × 426.7 cm, 1998 (Whitney Museum of American Art, tarih yok). 120

Şekil 86. Dianne Bos, Gargoyle, Paris, Fransa, 1991 (Kostuik Gallery, tarih yok). 121

Şekil 87. Justin Quinnell Ağzında Pinhole Kamera İle (Angela, 2012). 122

Şekil 88. Justin Quinnell, Louis Babayı Tanıyor (Coomes, 2013: 5). 122

Şekil 89. Ergül Karagözoğlu, Solargraphy, 6 Aylık Pozlama, 2022. 123

Şekil 90. Diego López Calvín, 21 Aralık 2002 - 23 Haziran 2003 arası 6 aylık pozlama (Calvín, tarih yok: 7)..... 124

Şekil 91. Aydın Berk Bilgin, Gün İzi 184, 365 günlük pozlama, Koordinatları : 40°58'40.0"N 28°51'21.4"E (Bilgin, tarih yok). 124

Şekil 92. Betty Hahn, Girl by Four Highways,1968 (MOMA, 2022). 132

Şekil 93. Edd Carr, Tycho Jones 'Don't Be Afraid' Video Klipinden Bir Kare, 2021 (Lomography, 2021: 2). 135

Şekil 94. Walead Beshty, Mekânsal Yerleştirme, 2014 (Behringer, 2019). 136

Şekil 95. Sally Mann, Otoportreler, 2006-12 (Houk Gallery, tarih yok). 128

Şekil 96. Melanie-Jane Frey, Waves (Dalgalar) (Lens Culture, tarih yok). 129

Şekil 97. Michal Macků, Karbon Baskı, 35cm x 30cm, 2005 (Macku, tarih yok). 130

Şekil 98. Mark Kessell, Sonsuz Mükemmellik, 2003 (Kessell, 2003). 131

Şekil 99. Bea Nettles, "Moon and Dish", Renk uygulanmış gum bikromat baskı, George Eastman Müzesi, 1979 (Eastman Museum, 2020). 133

Şekil 100. Meghann Riepenhoff, Littoral Drift, Altı Cyanotype Baskı, 88x42 İnç, 2018 (New York Art Tours, 2019). 134

GİRİŞ

Bir olay gelişigüzel, tahmin edilemez veya belirsizse genellikle rastlantı olarak adlandırılır. Demokrit'e göre yaşamımızın tüm olaylarında kaçınılmaz olarak rastlantının payı vardır (Noel, 1991: 91). Rastlantı, insanlık tarihinin başlangıcından beri yaşamın en önemli unsurlarından birisi olmuş; öyle ki dünyanın temel epistemolojik verisi buna dayandırılmıştır.

Rastlantı her ne kadar kontrol altına alınmaya çalışılsa da belirsizlik fikrinden ayrı tutmak imkansızdır ve yapılan hiçbir müdahale de belirsizlik fikrini ortadan kaldırmayı başaramaz. David Hume, dünyada rastlantı diye bir şeyin olmadığını ve bir olayın gerçek nedenini bilmemizin anlama yetimizin etkilediğini ve böylece bu kanıyı doğurduğunu savunur (Hume, 2021: 55). Oysaki insanlar kalıpları gördükleri yerde bir anlam ararlar ve sıklıkla da görürler. Bir şeyi rastlantı olarak kabul etmek, onu şansa atfetmektir.

Rastlantılar, insanlığın gelişiminde de büyük bir rol oynamıştır. Sir Alexander Fleming küflerle çalşırken, rastlantı eseri petri kabına damlayan bir göz yaşı damlası sayesinde Penisilin'i, Alman fizikçi Wilhelm Roentgen kısmen boşaltılmış cam tüplerden elektrik akımı geçirmenin etkilerini incelerken tesadüfen x-ışınlarını, Pfizer'ın yüksek tansiyon ilacı üzerine çalışmalar yaparken Viagra'yı keşfetmesi ve bunlar gibi daha niceleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Rastlantılar, örneklerinde de görüldüğü gibi çağlar boyunca keşif ve icatlarda önemli bir yer tutmuştur. Fotoğrafın da, her ne kadar öncesinde yapılan birçok icadın ve kimyasal deneyin üzerine kurulu olsa da, gizli görüntünün görünür olmasını sağlayan bir rastlantı sonucu, Daguerre tarafından bulunmuştur.

İşte o ilk fotoğrafın yaratıldığı zamandan günümüze, 150'den fazla yeni fotoğraf yömtemi icat edilmiş ve bunlar zamanla yerini daha hızlı, daha ucuz ve erişimi daha kolay, daha mükemmel sonuçlar üreten yöntemlere bırakmıştır.

Fotoğrafın bu gelişimi sırasında, mükemmellikten uzakta, sanatın özerkliği ve güzelliğini reddeden, kendini ifade etmenin en etkili yolunun arayışındaki kimi sanatçıların yolları da modern sanatta özgürleştirici bir olgu olarak işlev gören "rastlantısallık" ile kesişmiş; kimi zaman kontrollü kimi zaman da kontrolsüz oluşan rastlantılar ile, her biri benzersiz ve kedine has, biricik çalışmalar üretip; kimi zaman da kendilerine has yeni teknikler geliştirmişlerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

RASTLANTISALLIK OLGUSU

BİRİNCİ BÖLÜM

RASTLANTISALLIK OLGUSU

1.1. Rastlantısallık Olgusu

"Rastlantı" (hasard) sözcüğü, etimolojik olarak "zar atma "anlamına gelen Arapça "azzahr" sözcüğunden gelmektedir (Noel, 1991). Türk Dil Kurumu rastlantıyı "Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf." olarak tarif eder. Kelimesinin İngilizce karşılığı olan "random" ise chance, spot, casual, stray, accidental, arbitrary, incidental, indiscriminate, haphazard, fortuitous, desultory, hit or miss, adventitious kelimeleri ile tanımlanır (https://www.thefreedictionary.com/random erişim tarihi: 09.08.2022) ve şans, gelişigüzel, ratgele, tesadüüfi, kazara olan ve şans eseri gibi sözcüklerle ilişkilendirilir. Yani "rastlantı" kelimesinin çağrışım yaptığı bir çok olgu vardır ve anlamı, kullanıldığı alana ve kişilere göre değişiklik gösterir.

Geleceğin önceden bilinmezliğini tanımlamak için rastlantıdan söz ederiz. Bazıları "yaşamdaki raslantıların" dış olayların çeşitliliğinden kaynaklandığını düşünür. Bazıları da rastlantıyı tanrısal müdahale olarak görür (Noel, 1991: 7). Öyle veya böyle yaşamımıdaki herşeyin bir rastlantısal olasılığı mevcuttur.

Jacques Monod "salt rastlatı"yı tümüyle bağımsız iki nedenler zincirinin kesişmesi olarak tanımlar (Monod, 1983: 125). Monod'un, "Rastlantı ve Zorunluluk" adlı kitabında bununla ilgili verdiği örnekteki gibi; Doktor Dupond aceleyle bir hastaya çağrılır ve aynı anda doktorun komşusunun çatısında çalışan işçinin kazara düşürdüğü çekiç, talihsiz doktorun kafasına düşerek ölmesine neden olur. Doktorun rastlantıya kurban gittiği söylernir. Önceden bilinmezliği doğasında taşıyan bu olay için başka hangi terimi kullanabiliriz ki (Monod, 1983: 126).

Matematikçiler salt rastlantıların evrenin en mükemmel ve dolayısıyla en nadir biçimlerinden biri olduğunu göstermiştir (Moles, 2018: 42). Emile Noel, ekonomi teorisinin gelişiminde katkısı olan Fransız filozof ve matematikçi Antoine Augustin

Cournot'un kuramına göre, "...rastlantı, bağımsız iki nedensel dizenin beklenmediik karşılaşmasıyla tanımlanabilir" (Noel, 1991: 61) şeklinde aktramıştır.

Matematiksel "random walk (rastgele yürüyüş)" terimi, bazı matematiksel uzaylarda art arda rastgele adımlar için kullanılan bir terimdir ve yürüyen, gözlemleyen modern, şehir gezgini anlamına gelen Fransızca "flâneur" terimiyle de benzerlik taşır.

Rastlantı, önceden belirlenmiş bir plana göre işleyen ilahi bir müdahale eylemi mı, yoksa kasıtsız bir kaza mıdır? Özünde bunun nasıl olduğu önemli değildir. Her iki durumda da bir sebep varsa bile bu bilinmez kalır.

1.1.1. Rastlantı ve Olasılık

Bir olayın gerçekleşme ihtimali veya şansının ölçülmesine olasılık denir ve olasılık "objektif olasılık" ve "subjektif olasılık" olmak üzere ikiye ayrılır. Objektif olasılık tekrarlanabilen rasgele deneyler; zar atılması, ruletin döndürümesi, subjektif olasılık ise tekrarı mümkün olmayan deneylerdir; geçmiş verilere göre yarın kar yağma ihtimali gibi.

Eğer bir A olayının olması B olayının olmasına bağlı ise, yani A olayı B olayından sonra gerçekleşiyor ise buna da koşullu olasılık (conditional probabilility) denir (Gökgöz: 16).

Modern olasılık fikri, 17.yy'da insanların nüfüs sayımının yapılmaya başlanması, buna bağlı olarak basılı sayısal verilerin yaygınlaşması, bu verilerin matamatiksel inceleme konusu olmaları ve istatistiklerin ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır.

Ian Hacking "Şansın Terbiye Edilişi" kitabında matamatiksel olasılığın başarılı olmasının dört nedeni olduğundan bahseder; evrenin en ali hallerinin bilimi *metafizik*, bilgi ve inanışın kuramı *epistemoloji*, çıkarsama ve savın kuramı *mantık*, olasılık değerler dayatmayan fakat tüm akılcı tercihlerin temelinde yatan *etik* (Hacking, 2020: 19).

Rastlantı her ne kadar bir bilinmezliği ifade etse de bu alana yönelik çalışmalar bilim insanlarının önce doğum ve ölüm verilerinin sonra da şans oyunlarının analizine yönelik araştırmaları ile başlamıştır. "Zar ya da rulete şans (rastlantı) oyunları denir ve bir oyunun sonucunu kestirmek için de olasılık hesabı kullanılır" (Monod, 1983: 125)

> "Bu analiz günümüzde olasılık hesapları adıyla bilinen ve çok uzun bir süreden beri matematiğin yan dallarından biri olarak kabul edilen bir konunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Olasılık hesaplarının odak noktasını oluşturan teoriye göre madeni bir para üstüste bir çok kez havaya atılırsa yazı (ya da tura) gelmesi oranı %50'ye yakın olur." (Ruelle, 1991: 14).

"Bilgi miktarını hesaplamak için bir olayın olma olasılığının en az en fazla bir olduğunu dikkate almalıyız" (Eco, 2016: 128). Yani, tek bir kez atılan paranın yazı mı tura mı geleceğinin bir oranı vardır ve çıkan sonuçlarla hesap yapılmasına olanak verir. Bu da bize her basit rasgele olayın olasılık uzayında bir şekilde bir nokta karşılık geldiğini gösterir.

Bir karar alınması gereken durumlarda, her zaman bir olasılık söz konusudur. "Rastlantıya ilişkin bilimsel yorumların başlangıç noktası olasılık hesaplarıdır" (Ruelle, 1991: 12). Olasılıkları hesaplamak bize işleri tümüyle belirsiz "rastlantı"ya bırakmaktan daha somut sonuçlar verir.

Olasılıklar, fiziksel dünyanın tanımlanmasında ve rastlantının günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasını olmasında da büyük rol oynar. Örnek olarak meteooloji tahminlerini gösterebiliriz; "Öğleden sonra yüzde doksan olasılıkla yağmur yağacak, bu nedenle şemsiyemi yanıma almalıyım." gibi. David Ruelle, rastlantıyı fiziksel dünyanın bir parçası olarak ele almaktansa, fiziksel dünyanın betimlenmesinin bir parçası olarak ele almayı yeğler; yani dünyayı anlamamıza yarayan olasılıkçı kuramlar vardır (Noel, 1991: 137). Yani olasılıkları hesapları bize tümüyle belirsiz "rastlantı" üzerinde bazı somut veriler verir.

1.1.2. Rastlantı ve Zorunluluk

Doğanın kendi kuralları olsa da, gelecek doğası gereği bilinemezdir. Rastlantısallığa ilişkin ilk görüş, karmaşık ve karışıklıkların neden olduğu dağınıklıktır. Kurallar olduğunu bilsek de sonuç belirsizdir. Daha da sıkıntılı olanı, doğanın tasarımının kusurlu bir şekilde bilinmesi ve daha da kötüsü, kuralların bizden saklanması ve bu nedenle bir neden belirleyemiyor oluşumuz.

Hume, "Var olan her şeyin bir nedeni olduğu ve rastlantı denen şeyin, enikonu incelendiğinde, salt olumsuz bir kelime olduğu ve doğada herhangi bir yerde varlığa sahip olan gerçek bir güç anlamına geldiği evrensel olarak kabul edilir" (Hume, 2021: 94) şeklinde belirtir.

Canlılar kendisini oluşturan tasarıyı içerisinde barındırır ve üreme yoluyla içerisinde barındırdığı moleküler düzeydeki zengin içerikli bilgiyi hiç değiştirmeden nesilden nesile aktarırlar. Organizmaların çevrelerindeki dünyayla beklenmedik ve bazen yıkıcı karşılaşmalar yaşaması, mutasyon dediğimiz bazı gelişigüzel yanlışların ortaya çıkması, bireylerin ve türlerin üremesini ve hayatta kalmasını etkilediğinden, rastlantının gen seviyesinin ötesine de geçtiğini görürüz. DNA'nın sarmal yapısı bu tür kazaların bir sonucu olarak oluşur. DNA ve doğal seçilim arasındaki ilişkiyi kurgulamak rastlantının kendisini zorunluluk haline dönüştürür; Monod'ya göre canlı varlıkları evrende bulunan diğer sistemlerden ayırt eden özelliği budur. "Salt Raslantı ilkesinden çıkıp zorunluluğun ve en kaçınılmaz belirliliğin ülkesine girer" (Monod, 1983: 129). Bu da bize yaşamın temel taşlarını oluşturan genetik özelliklerin taşınmasında rastlantının nasıl bir rolu olduğunu gösterir.

"İnsan bilinci, problemlerden, çelişki ve çatışmalardan, hem zorunlu hem özgür opsiyon ve tercihlerden doğar. Bu tür olasılıklar arasında tercihte bulunmak gerekir; bu bir zorunluluktur. Riske girmek, rastlantı üzerinde bahse girmek, oyun oynamak gerekir" (Lefebvre, 2010: 210).

1.1.3. Entropi

Termodinamiği ikinci yasası olan entrop, bir sistemdeki rastgelliğin ölçüsü veya sistemdeki düzen ve düzensizlik miktarının ölçüsü olarak tanımlanır. Bir sistemde düzensizlik arttıkça, entropi de artar.

Entropi termodinamiğin ikinci yasasını açıklar ve doğada varolan düzensizliği düzene sokma çabasi ile yaratılmiş bir kavramdır. Verinin içindeki rastgeleliğin bir ölçüsü olarak kullanılır ve rastgelelik (burada entropi diyoruz) azaldıkca düzen ortaya çıkar. "Bir sistemin entropisi sistemin büyüklüğü ile orantılıdır" (Ruelle, 1991: 140).

Güngör Kavadarlı "Doğada Egemen Olan Ve Herşeyi Yöneten Yasa (Yeni Bir Dünya Görüşü)" *termodinamiğin yasaları* hakkında şunları belirtir:

> "Termodinamiğin Birinci Yasası, "Evrendeki tüm madde ve enerjinin toplamı sabittir ve o ne yaratılabilir ne de yokedilebilir," der. Özünü, aslını değiştiremez ancak şekil değiştirebilir. Termodinamiğin İkinci Yasası, diğer adıyla Entropi Yasası, "Madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini, bu yönün ise 'kullanılabilirden kullanılamaza, elde edilebilirden elde edilemeze, düzenliden düzensize' doğru olduğu"nu söyler. Aynı ifadeye biraz farklı açıdan yaklaşınca İkinci Yasanın temelinde bu fikir yatar. Evrendeki her şey belirli bir yapıya ve değere sahip olarak başladı, fakat geri dönülemez şekilde, gelişi güzel kaosa, ve ıskarta, ziyan veya atığa gidiyor. Entropi, evrenin bir alt sistemindeki elde edilebilir enerjinin, elde edilemez enerjiye, veya kullanılabilir enerjinin kullanılamaz enerjiye ne ölçüde dönüşmüş olduğunu belirtir"(Kavdarlı, tarih yok: 2).

Özünde fizik ve matematik ile ilgili olan entropi, bilgi kuramcılarınının da sıklıkla başvurdukları bir kavram olur. Belirli bir iletideki bilgi miktarını ölçmeye çalışan bilgi kuramı, sistemin belirsizliğinin ölçüsü olan entropiden yararlanır. Sistem hakkında ne kadar çok bilgi elde edilirse, belirsizlik ve entropi de o oranda azalır.

Umberto Eko "Entropinin azaldığı düzenli sistemlerde neden-sonuç ilişkisinin varlığı "anı" yı yaratır; (Eco, 2016: 133) şeklinde belirtir. Yani termodinamiğin ikinci yasası geçmiş anıları tanımaya ve bir olayı yeniden yaratarak bilginin depolandığı anılarara dönüştürür.

1.1.4. Rastlantı ve Kaos

Kelime anlamıyla kaos, "Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu" dur. Kargaşa ile anlamlandırılır. Kaos doğal fenomenlerin yaygın bir öğesidir ve fizikçiler, matematikçiler, biyologlar kadar ekonomistlerin de başını ağrıtır. David Ruelle "Bugün bizim kaos olarak adlandırdığımız şey, başlangıç durumuna hassas bağlılığı bulunan bir zamansal evrimdir" (Ruelle, 1991: 93) der. Emile Noel ise kaosu, "Ortak kanıya göre kaos, anlamı, sınırı ve hiçbir düzeni olmayan bir şey" (Noel, 1991: 134) olarak belirtir.

Yirminci yüzyılın başlarında bilim adamlarının büyük bir bölümü, artık bir litre havada hızla oradan oraya uçuşan ve tümüyle düzensiz bir biçimde birbirleriyle çarpışıp duran sayısız molekülün varlığına inanır. "*Moleküler kaos* adı verilen bu kargaşa aslında küçük bir hacim içinde bir araya gelmiş bir sürü gelişigüzellik ya da rastlantıdan başka bir şey değildir" (Ruelle, 1991: 14).

Matrix filminde, kadere inanmadığını ve "Hayatımı yönlendiremediğimi düşünmeyi sevmiyorum" (Lana Wachowski, 1999) diyen Neo'ya filminin 29. dakikasında, Morpheus elideki biri mavi ve diğeri kırmızı olan iki hapı göstererek Neo'nun bir tercihte bulunmasını ister ve;

> "Bu senin son şansın. Bundan sonra artık geri dönüş olmayacak. Mavi hapı alırsan hikaye sona erer. Yatağında uyanırsın ve istediğin her ne ise ona inanırsın. Kırmızı hapı alırsan harikalar diyarında kalırsın ben de tavşan deliğinin gittiği yerleri gösteririm. Unutma! Sana vadetttiğim tek şey gerçek. Fazlası değil!" (Lana Wachowski, 1999) der.

Kaos işte o kırmızı haptır; birçok değişken parametre ve etkenin, rastlantısal bir şekilde bir araya gelerek, durumu içinden çıkılamaz hâle sokması. Bu da David Ruelle'in, kaosun büyük sonuçları olabilen küçük nedenler olduğu (Noel, 1991: 133) sözünü akla gelir.

1.1.5. Şans ve Kaza

Şans yasaları nedensel yasalara bir alternatif sunar. Bilim felsefesi konusunda uzmanlaşmış Kanadalı filozof Ian Hacking "Şansın Terbiye Edilişi" kitabında "Şans" için, Akıl Çağı boyunca, şansın bayağı insanların boş inancı, bayağılık, akıldışılık olarak kabul edildiğini ve akılcı insanın gözlerini böyle şeylerden ayırarak, kaosu sarsılmaz yasalarla örtebileceğini (Hacking, 2020: 15) belirtir.

Araştırmalara göre bazı kişiler, başlarına gelenleri kendi iradeleri ve bilgileri dışında rastlantı eseri, şans eseri yaşadıklarına inanınır (Noel, 1991: 14). Lefebvre ,"Şans" ve "şanssızlık" kelimelerini, sıradan söz dağarcığında, toplumsal tesadüften kaynaklananla, doğada tesadüften geleni, bilmezden gelinen ya da anlaşılmayan zorunlulukla, nesnel rastlantıyı keyfi olarak bir araya getirdiğini yazar (Lefebvre, 2010). Belki de şans ya da şanssizlik denen şey; geçmişte atilmis ya da atilmamis adimlarin sonucudur. Tıpkı modernst şair Stéphane Mallarmé'un "un Coup de Dés" (Bir Zar Atımı) adlı şiirinde "her düşünce bir zar atımıdır" şeklinde dile getirdiği gibi.

TDK'ya göre de şans, "Mantıkla açıklanamayan birtakım rastlantısal olayların nedeni olan güç, baht, talih, felek" olarak anlamlandırılmıştır. "Şans oyunlarında, rasyonellik bize, özellikle, oynamamayı tavsiye eder" (Moles, 2018: 296). Ama herşeye rağmen birçok inasan şans oyunlarınada şansını denemek ister.

Bir zamanlar ayak takımının inancı olan şans zamanla, doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin merkezi haline gelir. Şansın öngörülemeyen, bilinmeyen ve kazara olanın ötesine geçen özellikleri vardır. Sanat ve tasarımda bir yöntem olarak kullanımında ve yeninin üretiminde rol alır. Burara deneysellik devreye girer. "Deney, güçlü bir etkileşimdir, belirli bir yerde bu dünyanın akışını değiştiren bir eylemdir" (Moles, 2018: 224). Deneyselliği kullanan sanatçı ve tasarımcılar, bir sonuç üretme niyetiyle rastlantının doğasına teslim olmuş, şans ve kaza ile ilişkilendirilen rastlantıyı, sanat ve tasarım pratiklerinde bir çeşit özgürlük olarak görmüş, yeniyi aramışlardır. "Ch. Nicolle'un dediği gibi; "Yenilik, bir kazadır"" (Moles, 2018).

Kaza kelimesi birçok alanda yaygın olarak kullanılan bir kelimedir. Örneğin, “kaza geçirmek; can ve mal kaybına veya zararına neden olan kötü bir olayla karşılaşmak”, “kazaya rıza göstermek; yargıya, verilen hükümlere boyun eğmek veya kadere, alın yazısına boyun eğmek” gibi.

Olağan anlamına göre, kaza sözcüğü, “istem dışı veya umulmayan bir olay dolayısıyla bir kimsenin, bir nesnenin veya bir aracın zarara uğraması” anlamını taşır. Kaza, şeylerin normal seyrini değiştiren, tesadüfen meydana gelen, öngörülemez veya önlenemez olduğunu düşünmemize yol açar ve genellikle trajik bir olayı belirtir. “Kazalar gerçekleşmeye zorunludurlar ve tek sorun, ne zaman nerede gerçekleşecekleridir” (Lotringer & Virilio, 2016: 105).

Başarısızlık bir kazadır. Algılamamızın mümkün olmayacağı, önemli bir şeyi açığa vurur. Bu bağlamda söz konusu olan şey, din dışı bir mucizedir. “Eğer kaza diye bir şey olmasaydı, sanayi devrimini, ya da ulaşım devrimini ve benzerlerini hayal etmeye dahi kalkamazdık” (Lotringer & Virilio, 2016: 70).

Rus kimyager Constantin Fahlberg’ün, bir laboratuvarda kömür katranının yerini alacak bir madde bulmaya çalışırken, ilk yapay şekeri keşfetmesi; Amerikalı mühendis Percy Spencer’in radar ekipmanı üretirken mikrodalga fırını keşfetmesi veya Roy J. Plunkett, başarısız bir deney sonrası hem atom bombasında hem de yapışmaz pişirme araçlarında kullanılacak Teflon moleküllerini bulması gibi modern toplumu şekillendiren icatların çoğu kazara bulunmuştur. Her buluşun bir kaza olasılığı vardır. Yani kazanın olduğu yerde rastlantı da vardır.

Sanatçılar da çoğu zaman kendilerini ifade etmek isterken, çalışmalarını kazalara açık bırakan üretim yollarını denerler. Lotringer ve Virilio ‘Sanat Kazası’ yapıtında “Bilgi kazanın bir parçasıdır. Sanat kazası, bilgi kazasıdır” (Lotringer & Virilio, 2016: 115) der. Kuşkusuz burada, sanatçının, önceden kestirilemez karmaşık bir durum yaratmak istemesinin de payı vardır. Jackson Pollock’un damlatma tekniği tabloları; Willem de Kooning’in geometrik ve biomorfic şekiller ve güçlü renkler kullandığı çalışmaları veya Hans Hofmann’ın resimlerinde hem geometrik hem de düzensiz biçimler kullandığı çalışmaları bunlara örnek olabilir.

1.1.6. Serendipçe

Serendip kralı üç oğlunu, dünyayı gezip tanısınlar diye bir seyehate gönderir. Yolculukları sırasında prenslerin başına birçok kaza gelir; Bir gün, kayıp devesini arayan bir deve sürücüsüne rastlarlar. Deveyi görmediklerini ama devenin bir gözünün kör, bir dişinin eksik ve topal olduğunu doğru ve detaylı bir şekilde anlatınca, mal sahibi tarafından deveyi çalmakla suçlanırlar ve imparatorun karşısına çıkarılırlar. Prensler böylesi kesin bir açıklama yapmalarına izin veren akıl yürütme sürecini anlatarak özgürlüklerine kavuşur (Eco, 1997: 29); yolun sadece bir tarafındaki otun yenmiş olmasından devenin bir gözünün olabileceği, yenen otlardaki izlerden bir dişinin olmayabileceği ve sürüklenen nal izlerinden de devenin topal olabileceği.

O zamanlar Serendip olarak bilinen eski Sri Lanka prensleri hakkında anlatılan bu egzotik hikaye, "serendipity" kelimsini literatüre sokan İngiliz siyasetçi ve aristokrat yazar Horace Walpole'a ilham verir. İngiliz diplomat Horace Mann'a yazdığı mektupta "serendipity" terimini şu şekilde anlatır:

> “Bu buluşumun kendisi bir serendipity ürünü; çok kullanışlı bir sözcük, daha nasıl desem bilemiyorum, iyisi mi anlamındansa nereden türediğini anlatayım. Saçma bir peri masalı okumuştum, adı ‘Serendip’in üç prensi’ idi. Haşmetliler gezdikçe kazayla ya da ferasetleri sonucu, durmadan peşinde olmadıkları şeyleri keşfediyorlardı” (Türker, 2010).

Fransızca karşılığı ‘hasard heureux’ olan “serendipity” mutlu tesadüf, beklenmedik keşif, mutlu kaza olarak anlam bulur.

Radikal Gazetesi yazarı Yıldırım Türker 9 Ekim 2010 tarihli Serendipçe makalesinde talih ve tehlikenin aynı sözcükte buluştuğu yabancı literatürde “serendipity” olarak kullanılan, mutlu rastlatı anlamına gelen terimin tükçeye “serendipçe” olarak geçmesini teklif eder (Türker, 2010). Ben de bundan sonra mutlu tesadüflerden bahsederken “serendipçe” kelimesini kullanacağız.

Serendipçe’nin çekici yanı öngörülemeyen ancak tatmin edici bir sonuç olasılığı taşımasıdır; şansla birleşen benzersiz ve olası bir içgörü karışımı. Bir partiye

katılıyorsunuz ve yanınızda oturan yabancı size dönüyor ve gitmek istediğiniz fakat biletleri tükenen bir konsere ait fazladan bir bileti olduğunu ve ilgilenip ilgilenmediğinizi soruyor. İşte serendipçe bir tür iyi şanstır, sizi şanslı bir şeye yönlendiren bir şeyi tesadüfen keşfetmektir, mutlu bir tesadüftür. Serendipçe, aradığınızı bilmediğiniz harika bir şeyi bulmaktır. Birçok buluş ve keşif mutlu kazaların sonucunda olmuştur. Kristof Kolomb'un Hindistan'a gidiyorken Amerika'yı keşfetmesi gibi.

1.2. Sanatta Rastlantısallık

Rastlantısallık sanatta oldukça farklı anlamlar kazanmıştır; Dadaistler için kültürel değişim yaratmak için bir silahken, Soyut Dışavurumcular için benliği keşfetmenin ve geliştirmenin bir yolu olur. Sanatçılar çalışmalarında rastlantısallığı kabul ederek yaratıcılığı kamçılayan bir alet olarak kullanır.

Rastlantısallık, bir dizi kararda diğerleri arasındaki değişkenlerdir ve sanatta bir katalizör görevi görür. Sanatta rastlantıyı kullanmak, sanatçı olmanın kahramanca yönlerini baltalamak için kullanılan yöntemlerden biridir. Onlar için, doğanın temsillerindeki rastlantısal öğelerin veya rastlantı olgusunun kendisini kullanmak, gerçek dünyanın ve onun temel ilkelerinin sonuçlarındandır.

Avangard Kuramı kitabının yazarı Peter Burger, rastlantıyı dolaysız rastlantı ve dolaylı rastlantı olarak ele alır ve aralarında şöyle bir ayrım yapar;

> "Dolaysız rastlantıda tuvale damlatılan ya da sıçratılan boyalar artık gerçekliğin kopyalanamaz ve yorumlanamaz duruma gelmesini sağlar. örnekleri olarak, Aksiyon Resmi ve Takizm gibi güzel sanatlarda kendiliğinden yaratım biçimlerine atıfta bulunur. Kendiliğindenlik rastlantıya pay verir. Böylece her türlü dayatmadan ve kuraldan kurtulan özne, nihayet kendini boş bir özelliğin içinde bulur" (Burger, 2017: 124).

Dolaylı Raslantı ise üretimin mutlak kendiliğindenlik değil de ince hesaplama sonucu olmasıdır. "Ancak söz konusu hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde ön görülmezdir" (Burger, 2017).

Sanat dahil olmak üzere neredeyse insanın bütün girişimlerine uygulanabilecek, felsefeye getirdiği yapısökümcülük yaklaşımıyla çığırlar açmış Derida'ya göre "Yapı-bozmacılık, hem sanat yapıtının hem de onu kavrayışımızın bütünüyle rastlantısal olduğu konusunda israr eder: Bireysel kavrayış anı asla yinelemez, hiçbir kalıba sığmaz, yapıtı hiçbir biçimde "sabit" hale getiremez ve kuşkusuz hiçbir bütünlük yaşantısı içermez." (Murray, 2012: 120). Bizden sanat ve sanat kavrayışımıza farklı bir bakış açısı ile bakmamızı ister ve bu " ..., hem seyirciyi hem de sanat yapıtını "rastlantısallık hali"ne sokacak anın yaratıcı gücüne yönelik olmalıdır" (Murray, 2012: 121).

Sanatçılar, rastlantısallığı yeni ufuklar açacak hale getirerek ondan hem kaçmış hem de bir şekilde kabul etmiştir. Geometriyi "ortadan kaldırarak" absürd ve tekinsiz görünmesini sağlayıp aşkın olanın doğrudan görünmesine neden olarak ve jestlerin gizemli bir düzen yarattığını ima ederek onları da tekinsiz -akılsızca yapılmış çiziktirmeler değil, bilinçdışı anlamlarla dolu- hale getirmektir (Kuspit, 2014: 74).

1.2.1. Avangard'ın Doğuşu

Fransızca "avant-garde" sözcüğü Türkçe'ye avangart olarak girmiş ve "öncü" anlamında kullanılmaktadır.

""Avangart"(Avant – Garde) sözcüğü, düşmanın izini sürmek için ana birliklerin önünde giden küçük asker gruplarını anlatan Fransızca bir askeri terim olarak ortaya çıkmıştır" (Fineberg, 2014: 16). Bu sözcüğün Fransızca olması ve Paris'ten çıkması kesinlikle tesadüf değildir. Zira değişim ve modernite bilincinin temelini oluşturan, 1789-94'te gerçekleşen Fransız Devrimi'dir.

Dönemin siyasi yelpazesinin sol kanadında yer alan Claude Henri de Saint-Simon devletçi teknokratik bir sosyalizm modeli hazırlar. "Toplum üçler erkini oluşturan meslekler öncülüğünde yönetecekti: sanatçı, bilim insanı ve sanayici" (Cottington, 2019: 12). Saint-Simon bu üçler erkinin içinden sanat için ilk defa "avangard" söcüğünü, askeri olmayan bir bağlamda; sanatçılar avangart – öncü olmalı şeklinde kullanır. "Ona göre

sanatçılar imgelem insanıydı ve toplumun şu an içinde bulunduğu çıkmaza girmesine neden olan akla dayalı tutum karşısında imgeleminin yeniden değerlendirilmesi...” (Cottington, 2019: 12) gerekiyordu.

1839’da fotoğrafın keşfi; fotografik görüntünün birebir ve ayrıntılı olması, sanat anlayışını derinden etkileyerek dönemin sanatçıları tarafından küçük görülür ve bir sanat dalı olarak kabulu seneler boyunca tartışmalara neden olur. Fakat fotoğraf, sanatı daha taşınabilir, erişilebilir ve daha ucuz hale getirerek demokratikleştirir. Aynı zamanda da Susan Sontag’ın dile getirdiği gibi “Fotoğraf tarafından aslına sadık bir sanat olma külfetinden kurtulan resim, artık daha yüce bir görevin (soyutlamanın) peşinde düşebilir” (Sontag, 2011: 174) di.

19. Yüzyılın sonlarına doğru Paris, dönemin Avrupa’sının sanat başkenti olarak kabul ediliyor ve bir çok sanatçı, müzisyen ve yazar yeni umutlarla, dünyanın dört bir yanından akın akın bu kente yerleşiyordu. Bunda Saint-Simoncuların kuramlarını uygulamaya koyan sonraki hükümetlerin, sanatı teşvik etmesinin de payı vardı kuşkusuz. “Avangard” yapıtında Cottington “Giderek genişleyen bir orta sınıf alıcı grubunun taleplerini karşılamak için bir çok kültürel üslubun ve ürünün ortaya çıkmasına önayak oldular” (Cottington, 2019: 15) şeklinde belirtir.

1.2.2. Modernite

Bu atmosferde “Batı’nın son 150 yıllık kültür tarihini şekillendirmiş olan en önemli terim ve kavram “avangart”la birlikte “modernizim”dir” (Cottington, 2019: 17).

Batı dünyasında eşi benzeri görülmemiş olan toplumsal, siyasi ve teknolojik gelişmeler ortaya çıkar ve sonuç olarak seri üretim, kentsel gelişim, büyük toplumsal ve siyasal hareketler, yeni taşımacılık biçimleri, fotoğrafın icadı ve telefon radyo ve sinema gibi kitlesel iletişim araçlarındaki gelişmesi, okur-yazarlığın artması, gazetelerin yaygınlaşması modernizmi harekete geçirir.

Modernizm, sanat ve sanatçılar söz konusu olduğunda, modern sanat tarihini tartışırken ve şekillendirirken kullanılan en önemli ve en etkili kavramlardan biridir

(Cottington, 2019: 8) ve herhangi bir avangart gruba dahil olsun ya da olmasın "modernizm" sanatçının kendini "modernite" denen deneyimle ifade etmesini anlatır.

Gelişen ve değişen teknolojik, sosyolojik ve ekonomik koşullar, sanatçıların daha özgür bir biçimde kendilerini ifade edebilmelerine ve böylece modern sanat akımlarının doğuşuna; hem teknik hem de kavram bağlamında yenilenmelerine neden olurken sanatta rastlantısallığın kullanımına olanak verir.

Fotoğrafın keşfi insanı bir fırçayı taklit etme zorunluluğundan kurtarmış (Flusser, 2020: 101), böylece optik görüntününün ayrıntılanmış biçimini terk ederek yeni arayışlar içine girmesini sağlar. Kimi ressamlar -biraz da kameranın kolay üretimine karşı bir tepki olarak- kameranın yakalayamadıklarını resmetme üzerine yoğunlaşarak, konunun metaforik olarak neyi temsil edebileceğini, sanatçının bakış açılarısının nesnel olmaktan ziyade kavramsal ve mecazi olarak nasıl tartışılabileceğini keşfetmeye başlar. Sanatsal gelenekleri sorgulamaya başlayan sanatçılar da böylece moderniteyi sanatsal ifade biçimlerine dönüştürür.

Yeni arayışarlar içerisindeki ressam Georges Seurat da, Paris'in sanatsal avangardının temellerini atan *La Grande Jatte Adasında Bir bir Pazar İkindisi (1884-1886)* adlı yapıtında kullandığı teknik, simgesel üslup ve ölçü ile modernitenin bir temsilcisi olur. Empresyonizm'den ayrılan tüm yeni nitelikleri ile Seurat'nın bu yeni üslubu Neo-Empresyonizm'in (Yeni İzlenimcilik) manifestosu olmuş ve aynı anda hem bir adım önünde hem de onun devamı olmuştur (Cottington, 2019: 28).



Şekil 1. Georges Seurat, A Sunday on La Grande Jatte, 1884 (Google Arts&Culture: 1).

1.2.3. Sanatsal Avangard

Sanatçılarda sanatsal uzmanlıklar, sosyal olduğu kadar teknik statüyü de belirleyen belli vasıflar, ödüller ve nişanlara göre şekillenen bir hiyerarşi tarafından derecelendiriliyordu (Cottington, 2019: 28). Bu uzmanlaşma avangart bir oluşumu şekillendirmiş ve bu avangartlar Nazi rejiminin iktidara geldiği 1930'lara dek I. Dünya Savaşı ve savaş sonrası kuşağını şekillendirebilecek güçlü bir ivme ile maddi bir gerçeklik kazanır.

Sanatsal avangart, 1880'lerin ortasında, hem burjuva sanatçılarından oluşan ağa, hem de akademik sanat ile, onun devlet destekli muhafazakar ve demode fikirlerine karşı bir duruş olarak ortaya çıkar (Cottington, 2019: 56). 1910'lara gelindiğinde sayıları binlere gelen bu sanatçılar, bürokratik dayatmaların yarattığı sınırların ötesine geçebileceklerini görerek ve kendilerine özgü estetik ilkeler, sınırsız teknik imkan ve zanaatin vurgulandığı, kurumsal ve bürokratik olmayan alternatif uzmanlaşmanın peşine düşer ve ardı ardına estetik konum ya da tekniklerini ilan ettikleri Manifestolar yayınlarlar.

Mevcut yıkıma götüren değerlerin reddedilerek daha iyi bir dünya yaratma arzusu, kapitalizmin yükselişi ve 1917 Rus Devrimi, ekonomik, toplumsal ve siyasal dinamiklerin ivme kazanması avangardı hızla yükselişe geçirir. Fotoğraf ve sinemanın yaygınlaşması, el işçiliğinin yerini makinelerin alması, sanayide seri üretime geçiş ve hızlı tüketim, sanatın geleneksel rolü ve konumunu tehtit etmeye başlar.

Bu sırada İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından 1909'da yayınlanan "Fütürizm" manifestosu sanatçılar için modernite ile gelen tecrübeleri ve popüler kültürü coşkuyla kucaklayabilecekleri bir alan açar. Cottington Fütürizm için "hem yeni doğan avangart çağdaki sanatçıların hem de Avrupa'nın tüm büyük kentlerinde yaşayan halkın imgelemini ele geçirdi" (Cottington, 2019: 65) şeklide belirtir. Marinetti "gelişmekte olan avangart deneyselliği ile ticari eğlence anlayışının ikonoklakzmını bir araya getirme de bir potansiyel görüyordu" (Cottington, 2019: 66). Sanatın ve toplumun yenilenmesi için tetikleme amacı taşıyan Fütürizm o güne kadar gelmiş en radikal ifade biçimlerinden biri olur.

Bu dönemde başarılı bir fotoğrafçı olan fütürist Anton Giulio Bragaglia, kardeşi Arturo Bragaglia ile "fotodinamizm" adını verdikleri, bir figürün hareketini sağdan sola bulanık olarak kaydeden ve dinamiğini gözler önüne seren çalışmalar yapar. Bu yenilikçi çalışmalar arayış içindeki sanatçılar için büyük bir ilham kaynağı olur ve bu da sanatta deneyselliğin ve rastlantısallığın önünü açar.



Şekil 2. Anton Giulio Bragaglia, Pozisyon Değişikliği, 1911 (The Met, 2005: 2).

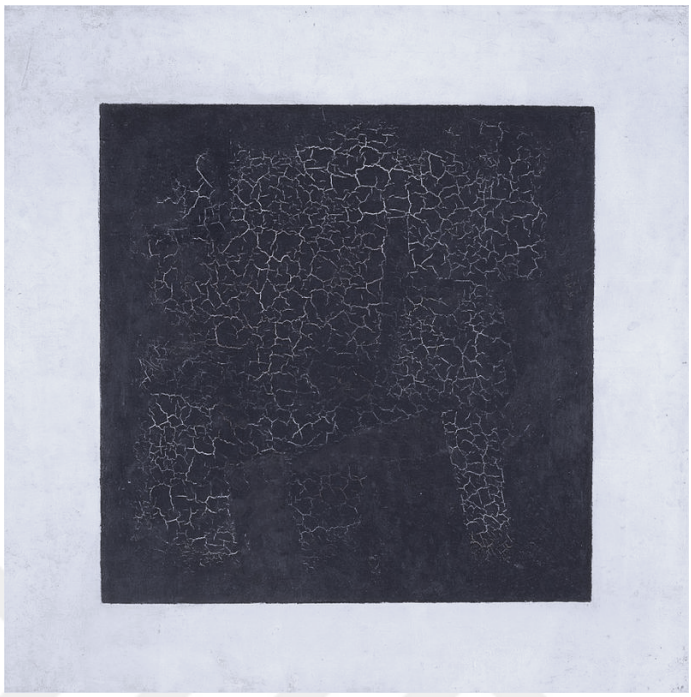
Dünya görüşleri ideal felsefenin dünya görüşü ile benzerlik taşıyan bir kavram ressamlığı olan Kübizm akımı da, 1911'de Paris'e özgün naturalist sanat geleneğini kıran yeni bir biçim dili olarak başlar, savaşa dek üç yıl içinde gelişir ve Fütürizm ile kendini tamamlar.

"Dadacıların 'fotomontaj'ı geliştirmelerinin doğrudan nedeni Kübist kolajdır" (Hopkins, 2020: 20) der Hopkins. Kübistler izleyeceği şok etmek, kafalarını karıştırmak ve sanat için sanat yapmak arzusundadır.

"Kübizm esas olarak temsil meselesi ile uğraşıyordu" (Cottington, 2019: 67) ve zamanla biçim diliyle konuşan bir üsluba dönüşür. Empresyonistler renk, çizgi ve ışıkla duygular dünyasını yansıtırken, Kübistler, duygular yerine nesneleri kavramlaştırarak aklın gücünü benimsemiş ve cisimleri parçalara ayırıp öne arkaya bükerek, geometrik biçimlerini ön plana çıkarmıştır. Konuların görünmeyen taraflarını da göstermek istemiş ve nesnellikten uzak, gereksiz detaylardan arındırılmış yeni bir ifade tarzı yaratmışlardır.

Yüzyılın başında yaşanan tüm olaylar, soyut resmin gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamıştır. Soyut sanat hacmi yıkmak zorunda kalır. Kübist sanat soyutlayıcıydı fakat soyut değildi. Arayıştaki kimi sanatçılar da hislerini nesnesiz soyut olarak ortaya çıkarabilecekleri soyut ifade biçimleri üzerine yoğunlaşarak çalışmalarında dolaylı rastlantısallıktan yararlanır. Soyut sanat, içsel bir aleme doğru kaçıştır ve fakat bireysel değil, evrensel olmalıdır.

Kazimir Malevich, "yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini" (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017: 59) savunarak, sanatının temel ilkesini, yıkma ve yok etme, geleneklerin birikimini sonuna kadar reddetme, nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması üzerine kurarak buna Suprematizm adını verir. Malevich nesneler dünyasından kurtuluşun yolunun sıfır biçimden geçtiğini savunur ve Black Square (Siyah Kare) resmi bu anlamda susan hiçliğin sembolüdür.



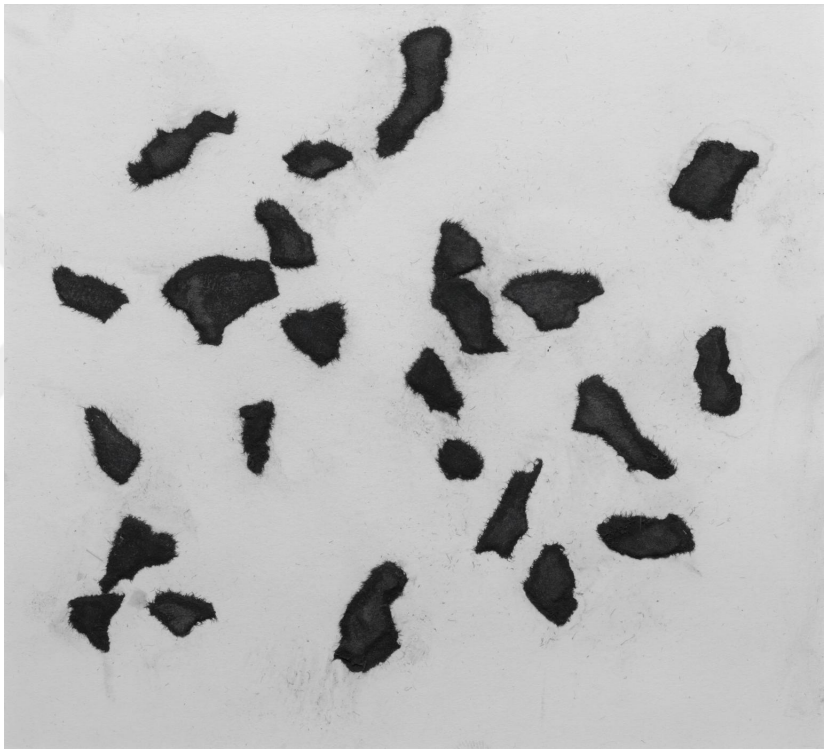
Şekil 3. Kazimir Malevich, Black Square (Siyah Kare), 1915 (Wikipedia, tarih yok: 1).

Süprematizm, uzamsal öğelerin parçalanmasını; hafifliği, akışkanlığı, göreliliği, rastlantısallığı, yerçekimsizliği, tekrarlanamazlık ve kesişemezliği temsil ederken, çalışmalarda çoğunlukla geometrik soyutlamar yapılan duygular, yalın renk ve geometrik semboller ile ifade ediliyordu.

Bu arada Zürih'te, Cabare Voltaire'de doğan"... sanat tarihinde bir kargaşa ve anarşi olayı olarak ..." (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017) nitelendirilen "Dada" hareketi, burjuva aklına ortak bir şekilde karşı duran; rastlantının gücünden, siyasal eylemcilik ve devrimciliğe dek uzanan bir dizi strateji kullanarak, akıl rejiminin temellerini sarsan, onunla dalga geçen ve onu yok etmek isteyen, yazar, tiyatrocu, sinemacı, çeşitli sanat çevrelerinden gelen sayısısız sanatçıdan destek görerek (Cottington, 2019), çok hızlı bir şekilde ivme kazanır. Dada, I. Dünya Savaş'ı başladıktan kısa bir süre sonra; 1916'da ortaya çıkıp 1920'lerin başlarında sona erdiği süre boyunca Romanya'dan New York'a kadar tüm Batı dünyasına yayılır.

Dada bir sanat akımı değildir. "Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm siyasal bir hareket: Dada ise bir anlayıştı" (Breton, 2020: 375).

"1917 boyunca, Galerie Dada'da Jean (Hans) Arp ve Sophie Taeuber "rastlantısallık kurallarına" uygun olarak üretilen sanat eserlerini sergilerler (Cottington, 2019: 83,84); çoğunlukla performanslar eşliğinde, kendi deyimleriyle 'rastlantı yasalarına göre', yüzeye rastgele düşürülen kağıt parçalarının düştükleri yerde sabitlendiği geometrik kolajlar yaparlar. Bu arada Tristan Tzara da benzer bir şekilde, kâğıtlara tek tek yazdığı sözcükleri şapkasında karıştırarak, içinden rastgele seçtiği kelimer ile şiirler yazar.



Şekil 4. Jean Arp, According to the Laws of Chance (Şans Yasalarına Göre), 1933 (TATE, 2008: 1).

Rastlantısallık, Dada ile ilişkili sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılır. Dadacılar sanatsal anlam araçlarını parçalayarak, burjuva formlarının tuzaklarından uzak bir şekilde yeniden bir araya getirerek rastlantının hakim olduğu kompozisyonlar oluşturuyorlardı. Savaş Dada'yı yaratmıştı ve savaşın sonuçları kadar, Dada da yıkıcıydı. Resim nesneye dönüşür ve resim tekniklerini reddeden kolajlar ve fotomontajlar sıklıkla kullanılmaya başlanır.

Zürih Dada grubunun bir üyesi olan Christian Schad 1918'de fotoğrafik malzeme üzerinde buluntu nesneler ve atık malzemeler kullanarak Dada ruhunu yansıtan rastlantısal kompozisyonlar üretir ve kullandığı bu tekniğe "Schadograph" isminini vererek ilk kamerasız fotorafları gerçekleştirir.



Şekil 5. Christian Schad, Schadograph Nr. 8, 1919 (Christie's, 2013: 1).

Man Ray de bu tekniği Schad'dan bağmsız olarak tekrar keşfeder ve kamerasız fotoğrafçılığı yeni bir sanat formu olarak konumlandığı bu tekniğine Rayogram adını verir. Ray'in *Rayogram* ve yine rastlantı sonucu keşfettiği *Solarizasyon* tekniği, Duchamp kadar olmasa da sanatçının konumunu şiirsel bir biçimde sarsar.

Max Ernst , Jean (Hans) Arp, Juan Miro, Man Ray gibi dönemin sanatçıların neredeyse tamamı kolaj tekniğini deneyimler. Fakat en çok dikkat çeken kolaj çalışmalardan biri Kurt Schwitters'in işe yaramayan hurda eşyaları, gelişigüzel bir araya gelen döküntüleri veya çöpleri bir araya getirdiği "Merz" ismini verdiği çalışmalarıdır. "Schwitters'e göre yaşamı raslantılar oluşturuyordu; sanat yapıtı da yaşam-atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen, ve yok olan bir varlıktı" (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017: 78).

Parçayı, bütünün bölünmezliği ve sürekliliğini içinde somut olarak göstermek istteyen Schwitters (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017: 77), rastlantıların önüne çıkardığı buluntuları; fotoğraflar, resimler, yazılar, okuduğu ve düşündüğü herşeyi, Hannover'deki evinin bodrumundan başlayarak somut bir biçimde, yavaş yavaş bir araya getirdiği ve evinin çatısına kadar uzanan ilk Merz Sütünü çalışmasını ortaya çıkarır. İpşiroğlulları "Sanatta Devrim" kitaplarında Schwitters'in Merz Sütünü çalışması hakkında "...bir sanat yaratması olarak değil rastlantıların oluşturduğu bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu" (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017: 92) şekline belirtir. Dada rastlantısallığın kendisini bir yapıta çevirmiştir.



Şekil 6. Kurt Schwitters, Merz Column, 1923 **(**Archıve Of Affinities, 2012).

Bu sırda savaştan kaçan bir çok Paris kökenli sanatçı gibi Marcel Duchamp da New York kentine yerleşmiştir. Ve 1917 yılında New York'da düzenlenen ve herkezin katılımına açık bir sergiye kendi tabiriyle "ready-made" (hazır nesne) bir heykel olduğu iddiasıyla, üzerinde R.Mutt imzası olan bir pisuvarla katılır. Duchamp kavramı estetize etmiş ve "... "düşünsel ifade" ile "hayvani ifade" arasında keskin bir ayrım yaparak

entropik bölünmeyi ilan etmiştir" (Kuspit, 2014: 58). İzleyicilere rastlantı eseri gerçek bir deney yaptığına inandırmayı amaçlamış ve sanatı deneysel bir çorbaya çevirmişti. Ona göre, insan üretimi olan herhangi bir nesneyi, faydasının dışında değerli sayılabilmesi, onu değerli kılan kişinin yaşamındaki değerli bir anıyı, olayı veya durumu, kendi varlığının dışında rastlantısal bir şekilde sembolize eden bir nesne olması ile mümkün kılmalıydı.

Modern dönemin avangardı ile Duchamp sonrası avangardı arasında çok büyük farklar vardır. Duchamp'ın sanat kavramı, hazır yapım nesneleri yeni bir bağlam ile sanat eseri olarak sunar ve bu düşünce de sanat dünyasını günümüze kadar etkilemeye devam eder. Duchamp, sanat ve sanatçının burjuva toplumundaki konumunu yok etmeye çalışan Dadaist'ler gibi sanat anlayışını derinden sarsarak, rastgele sıradan nesnelerin, sırf bir sanatçı öyle olduklarına karar verdiği için sanat eseri olduklarını savunur ve rastlantısallığı dolaylı veya dolaysız olarak sanatsal ifade biçimlerinde sıklıkla başvurulan bir öyeye dönüştürür.

Dadaizm gibi Sürrealizm de rastlantısallığa özden bağlıdır. Jonathan Fineberg "1949'dan günümüze Sanat, Varlık Stratejileri" kitabında Andre Breton'un hazırladığı 1924 tarihli ilk Sürrealist Manifesto'dan aktardığı biçimi ile Sürrealizm'i "İnsanın sözlü olarak, yazı yazarak ya da diğer bir yöntemle, aklın gerçek işlevselliğini ifade etmeye tasarlayacakı saf psişik otomatizm; aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygının ötesinde, düşünce aracılığıyla dikte etme" (Fineberg, 2014) olarak tanımlar.

Çalışmalarında ağırlıklı olarak kolaj ve fotomontajı kullanan Dada'ya nazaran Sürrealistler çalışmalarında kendiliğinden veya 'düşünmeden' konuşma, yazma, çizme veya boyama eylemine atıfta bulunan otomatizmi öne çıkarıp, resim ve fotoğrafı da sanatsal ifade biçimi olarak kullanmıştır. Örneğin, Fransız ressam Andre Masson'un zamk döktüğü tuallere kum serperek, rastlantısal biçimde üretilmiş formları serbes çağrışıma sıçrama tahtası olarak kullanıp bu şans eseri şekilleri çağrışımlarının öznesine dikkat çekmek için, modifiye ettiği (Fineberg, 2014: 21) çalışmaları gibi.



Şekil 7. André Masson, Les Poissons Dessinés Sur Le Sable (Kuma Çizilmiş Balık), 1927 (Research Gate, 2011: 1).

Sürrealist hareketin zihin tarafından kontrol edilmeyen yöntemlerle ilgilenmesi sanatçıları amaç, psikanaliz veya mistisizm gibi etkilerden de ilham alan otomatik resimler veya çizimler üretmeye yönlendirir. Rastlantıya hükmederek, sıradışı olanı ortaya çıkarmaya, yinelenebilir kılmayı amaçlarlar. Burger'e göre "Sürrealistler için anlam, olayların ya da nesnelerin rastlantısal biraradalığıdır: Yani, "nesnel rastlantı" olarak kaydettikleri şey" (Burger, 2017: 123) dir.

"Dadacılar, rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla, en sıradan, en tesadüfi karşılaşmalardaki gizemi bulup çıkarırlardı" (Boudelaire, 2003: 54). Sürrealistler de aynı şeyleri yapar; sokakları arşınlayarak bit pazarlarını talan eder, şehirde rastgele adımlarla rastgele yürüyüşler yapar, kentin ruhlarına işlemesine izin

verirler. “Sokakta tesadüfen birisiyle karşılaşmak gibi günlük ve sadece rastlantısal olayların ruhsal gerçekliğin bir sonucu...” (Hopkins, 2020: 91) olduğunu varsayarlar. Hopkins Gerçeküstücüler’i, modern sanatçıyı kentsel değişimleri estetize etme işini üstlenmiş bir kent aylağı olarak tanımlayan Fransız Şair Charles Baudelaire’in flanör kavramının doğal mirasçıları olarak görür (Hopkins, 2020: 90).

Sürrealistler raslantısallığı özgürlüğün bir simgesi olarak görürler. Cottington da Sürrealistlerin rastlantıyı bilinçdışını özgürleştirme ve insanlığı yeniden bir bütün haline getirme girişiminde, yazıdan filme ve fotoğrafa kadar pekçok mercide kullandığını (Cottington, 2019: 49) belirtir. Bu da bize rastlantısallığın tek bir anlama sahip olmayıp birçok farklı tanım ve ifadeyle kullanıldığını gösterir.

1.2.4. II. Dünya Savaşı Sonrası

Savaş öncesi modernizmin hayatta kalan ustaları 1945’ten sonra önemli yeni işler üretmeye devam etseler de Avrupa’da savaştan sonra ortaya çıkan kuşağı, bütünüyle farklı etkenler şekillendirdir ve yönlendirir (Fineberg, 2014: 125). Kariyeri boyunca gerçek bir sanat eseri yaratıcısı olarak kabul edilmeyen Jean Dubuffet de, savaş zamanı Avrupa’sının ahlak krizinden derin bir şekilde etkilenerek; beğeni, değer ve güzellik kavramlarını reddetmek yerine tüm geleneklerden tamamen arınmış kaba ve incelikten uzak nesnelerle önerdiği sanat çalışmaklarında brikolaj, otomatizm ve rastlantısallığı benimser. Sanat değeri taşımayan ya da en azından geleneksel olmayan materyallerden oluşan imajları bir araya toplayarak, evrensel zamanı ve maddenin yokluğuna yeniden karışmaya karşın umutsuz direnci ifade eden absürtlüğünü varoluşsal olarak somutlaştıran çalışmalar üretir (Fineberg, 2014: 128,129).

Kendi kendine yarattığı uygulamalı rastlantılar ile icat ettiği sanatının modellerini eğitimsiz, sanat üretiminin kültürel geleneklerinden genel olarak etkilenmemiş bireyler tarafından üretilen eserlerde bulur ve bunu “art brut” ya da “ham sanat” olarak adlandırır. Dubuffet, gerçek sanatın bireyden kendiliğinden ve saplantılı bir şekilde doğması gerektiğine, bunun da benliğin doğrudan ve tekil bir ifadesi ile

sonuçlanması gerektiğine inanır. “Çocukların, amatörlerin, belli bir psikozu olanların ve az çok bilinçsiz sanatçıların yapıtlarına tutku derecesine varan bir ilgiyle yaklaşmıştır” (Lynton, 1982: 280).

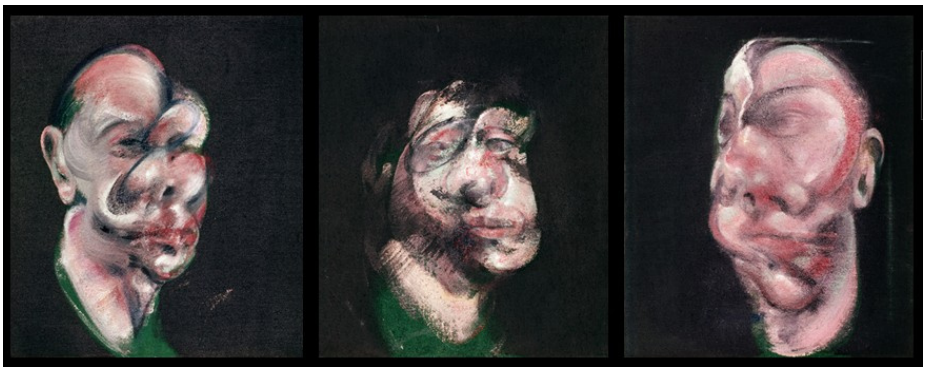
Fineberg, çalışmalarını malzemelerin tesadüfi konfigürasyonundan ve içsel doğasından ortaya çıkaran Dubuffet’in “l’hourloupe” serisinin temel motifinin fikrini; büyük bir entropi stili olarak kabul edilen, tamamen rastlantısal, modüle edilmemiş bir tükenmez kalem çizgisinin sonsuza kadar genişletebileceği bir motifleme sisteminin yaratılabilmesinin verdiğini (Fineberg, 2014: 131) belirtir.



Şekil 8. Jean Dubuffet, Nimble Free Hand to the Rescue, 1964 (TATE, 2004: 1).

Sürrealistten çok Ekspresyonist geleneğe yakın bulunabilecek İngiliz Francis Bacon da, önceden kararlaştırılmış bir sembolizm kullanmasa da, bilinçli bir konuyla resme başlar ve konudaki duygulara göre rastlantısallığa izin vererek çalışmalarını özgür çağrışımlar ile üretir.

Bacon’un çalışmalarında trajedi, acı ve sadistlik eğlenceli hale gelir (Kuspit, 2014: 128) ve konularının bilinçdışı görüntüsüne odaklanan, çağrışım sürecini gevşeten şansı sistematik bir biçimde kullanarak, şans eseri ortaya çıkaracağı düzenli görüntüler yaratır. Sürrealist bir ifade biçimi kullanarak çalışmalarında buluntu objeler, kartpostal veya fotoğraflar, rastgele şeyler kullanır.



Şekil 9. Francis Bacon, The Sketch For Three Heads, 1962 (Arthive, tarih yok: 1).

1.2.5. Soyut Dışavurumculuk

Karmaşık ve anlaşılması güç bir kişiliği olan Wasilly Kandinski, biçim almamış tinsel yaşantısını sanat yolu ile biçimlendirmiş ve ruhsal titreşimleri soyut çalışmaları ile dile getirmiştir. Böylece, "sanat tarihçiler, "soyut dışavurumculuk" (Abstrakt Expressionizm) terimini, I. Dünya Savaşı'nın sonlarında, Kandinsky'ye atfen ve Dışavurumcu fırça üslubuyla soyut olarak resim yapan diğer Avrupalıları tanımlamak amacıyla kullanmaya başlamıştır" (Fineberg, 2014: 33). Soyut Dışavurumculuk bilinçdışının bir yapıt olarak ortaya çıkarmasına olanak verir. Bu süreç içerinde deneysellik ve rastlantı sınırsız bir şekilde sanatçıya bilinçdışı olanaklar tanır.

Sanatçının kendisinin tam kontrolü olmadan, dolaysız rastlantısallığın kullanılması ile yaratılan bilinen en iyi Soyut Dışavurumcu çalışmalar, Amerikalı Jackson Pollock'un 1950'lerde ürettiği aksiyon resminin arketipini temsil eden damla tablolarıdır.

"Pollock'un eserleri önemli bir soruya değiniyor: Gelişigüzelliye nasıl düzen dayatıyoruz" (Kandel, 2020: 104). Deneysel psikoloji çalışmaları yapan iki bilim adamı olan Daniel Kahneman ve Amos Tversky , geliştirdiği "*beklenti teorisi*" ile insanların risk altındaki karar verme süreçlerini araştırmıştır. Bu araştırma insanların nasıl karar verdiklerini ve karar verirken yaptıkları sistematik hataları ortaya koymaktadır. Bu sayede, aynı zamanda insanların aslında öngörülebilir bir şekilde akıldışı davrandıklarını da ortaya koymuş oldular. Karar vermenin analizini çıkaran bu psikoloji kökenli çalışma

ekonomi bilimine de deneysellik katmış, yepyeni arastirma alanlari açmiş ve büyük bir ses getirmiştir. Öyle ki bu çalışma, psikolog olmasına rağmen Kahneman'a Nobel Ekonomi Ödülü kazandırdı. Çalışmasında bilişsel süreçlerimiz sanki benliğimizi azaltmak maksadıyla söz konusu tercihe düzen dayattığını fark etmişti. Pollock'un tablolarına bakan birçok kişi de bunu yapar; karmaşanın içinde bir örüntü bir düzen arar.



Şekil 10. Jackson Pollock, One: Number 31, 1950 (MOMA, 2019: 1).

Dönemin Soyut Dışavurumcu hareketin bir diğer önemli ismi de Robert Motherwell de Pollock gibi otomatizmi benimsemiş, düşen boya üzerinden yerçekimi ve momentumun tesadüfi etkilerini deneyimleyen sayısız Amerikalı sanatçı arasındadır. Motherwell yaşamın anlamına ilişkin sorularının cevabını bulmak için dikkatini tek bilinebilir gerçek olarak gördüğü, kendi benliğinin dolaysız deneyiminde arar.



Şekil 11. Robert Motherwell, Ulysses, 1947 (TATE, 2000: 1).

Yirminci yüzyılın ortalarında daha çok rastlantı kontrolü altında mistik görüntüler üretmeyi amaçlayan soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko, bazen arka plana karşı keskin kontrastlı saf renklerde çalışmalar üretir. "Multiform" çalışmaları Rothko tarafından geliştirilen boyama tekniği ile yoğun bir renk karışımı oluşturmak için hızlı ve hafif fırça darbeleriyle katman katman ince yağlı boya uygulanması şeklindedir. Rothko diğer dışavurumculuk çalımalarının aksine, resimlerini çok daha kontrollü, yani dolaylı rastlantısallık altında üretir.



Şekil 12. Mark Rothko, Multiform, 1948 (Wikiart, 2020: 1).

1.2.6. Fluxus

Robert Motherwell'in 1951'de "Dada Ressamları ve Şairleri" kitabının yayımlanmasıyla, daha genç bir sanatçı kuşağı (Allan Kaprow, George Brecht, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns) Dada'nın etkisi altına girmeye başlar ve Dada'nın ikinci dirilişi yaşanır. Temelini sürrealizmden alan otomatizmden çok, şansa dayalı yöntemler yeniden ilgi uyandırır.

II. Dünya Savaşı sonrası ABD ile Rusya arasındaki gerginlik, nükleer savaş korkusu, Soğuk Savaş denen olguyu yarattır. Yaşanan gerginlik paranoyayla mutlak gerçeliğin anlamını yitirmesini sağlar. Yaşamın ivmesinin artması kavramsal sanat ve Fluxus gibi hareketleri ortaya çıkarır.

George Maciunas'ın 1960 yılında adlandırdığı Fluxus, 1962 lerde bir sanat hareketi olarak tanımlanmaya başlar. Duchamp'ın izinden giderek Neo-Dadaist eğilimleri bünyesinde barındıran Fluxus, tıpkı Dada gibi kuramsal bağlamında sistem karşıtı bir görüş taşıyan gruplaşma ve bu gruplaşmanın geliştirdiği eylemleri ifade eder. "Bu

bağlamda, I. Dünya Savaşı'ndan Dada neyse II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz" (Şahiner, 2013: 49). Fakat Dadaizm kaosa yıkımla karşılık vererek sanata tamamen karşı iken, Fluxus ıstırapları ve acıları birçok yönden iyileştirmeye çalışır. Dada, sanatın güzel olması gerekmediğini ve güzelliğin çoktan ölmüş olduğunu savunurken, Fluxus ise herhangi bir nesnenin bir sanat eseri ve herkesin bir sanatçı olabileceğini savunur.

"Fluxus grubu uluslararası bir nitelik taşıyordu, deneyseldi; inter-medyadan yararlanmıştı; sanat / yaşam ikilemini çözmeye çalışmıştı ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak, olaylara, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmıştı" (Atakan, 2008: 68). Yani 1910 ve 1920'lerin dağınık yöntemlerini kullanan Neo-Avangard diyebileceğimiz yeni bir avangard grup ortaya çıkmıştır.

Black Mountain College, deneysellikle öğrencilerin entelektüel olgunluğunu hızlandırmayı amaçlayan, yenilikçi öğretmenler ve geleneksel olmayan bir müfredatla eğitim yapan tamamen deneysel bir kolejdir. Birçoğu Neo-Avangardist olan 20. Yüzyıl sanatına yön veren birçok sanatçının yolu bu okuldan geçmişti; Willem ve Elaine de Kooning, Robert Rauschenberg, Josef ve Anni Albers, Jacob Lawrence, Merce Cunningham, John Cage, Cy Twombly, Kenneth Noland, Susan Weil, Vera B. Williams, Ben Shahn, Ruth Asawa, Franz Kline, Arthur Penn, Buckminster Fuller, M.C. Richards, Francine du Plessix Gray, Charles Olson, Robert Creeley, Dorothea Rockburne ve daha birçoğu.

Robert Rauschenberg de 1948'de Bauhaus sanatçısı Josef Albers ile çalışmak için Black Mountain College'a gider ve sonraki birkaç yıl boyunca da öğrenci, öğretmen ve sanatçı olarak orada kalır. Rauschenberg 1951 yılında ürettiği "White Painting" çalışması ile büyük bir ilgi uyandırır; Fineberg bu çalışması ile ilgili, "Rauschenberg, ...izleyicinin dikkatini, ressamın ruhundan dış dünyaya yönlendirmeye çalıştı. Düz beyaz tuvallerde, yüzey detayının görece eksikliği, gelişigüzel gölgeler ve ortam renklerinin yansıması için nört bir zemin sağladı" (Fineberg, 2014:167) şeklinde belirtir. Rauschenberg beyaz resimleri ile ortamındaki rastlantısal ışık ve gölgeleri yakalamaya çalışır.



Şekil 13. Robert Rauschenberg, White Painting, 1951 (Menand, 2017: 1).

Rauschenberg, serbest çağrışımı, bilinçdışı zihine dair analizlerin anahtarı olarak özgür bırakmak için buluntu nesneler ve görüntülerin rastlantısal birlikteliğini (juxtaposition) kullanan sürrealistlerden farklı olarak, hiçbir analiz yapmadan, bir benzeşme deneyiminin peşine düşer (Fineberg, 2014: 171). Sürrealizmin sınırları aşındırma, özellikle yaşam ve sanat arasındaki boşlukta çalışma arzusundadır ve yaşamın şaşırtıcı karmaşası içinde kendinen geçer. Onun yapıtları, kaostan bir düzen yaratma girişimi değil, "...insanın aklını ve arzularını yolundan çekip kendiliğinden hareket etmesine izin verdikçe mükemelleşen yaşamın uyandırılmasının bir yoluydu" (Fineberg, 2014: 178).

Jackson Pollock, Marc Rothko, Robert Motherwell, John Cage, Robert Rausechenberg, ve Andy Warhol'un eserlerinde rastgele, kasıtsız veya tesadüfi unsurları tekrar tekrar bir araya getirir. Kendilerini Yeni Avangard (Neo-Avangard) olarak gören bu sanatçılar 1910 – 1920'lerin avangard yöntemlerini yeniden kullanarak; kurumsal sanatın yapıbozumcu eleştirisini yapmayı, sanat statüsü ve kurumlar arasındaki bağlantıyı araştırmayı kendilerine amaç edinir. "Sonuç olarak, biçimlerden yöntemlere kayan bu

hareket; tekniklerin tarihsel başarısından, posttarihselci farklı öğelerin bir arada olduğu bir eşzamanlılık düşüncesine geçerek, sanatı raslantısallığa iter" (Cınbarcı, 2020: 110).

Modern sanat üretiminin en önemli unsurlarından bir olan rastlantısallığın kullanımı, sanatçıları teknik ustalıktan daha entelektüel alımlama seviyelerine doğru iterken izleyiciyi de belirsiz ve tutarsız izlenimlerle uğraşmak zorunda bırakır.

1.2.7. Postmodernizm

"Postmodernizm terimi 1960 larda New York'ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmıştır, 1970 lerde ise Avrupalı kuramcılarca yenir yutulurcasına benimsenmiştir" (Sarup, 2019: 188). Kaosu seven Postmodernizm mutlak anlam fikrini reddedip ve bunun yerine rastlantısallığı ve düzensizliği kucaklar.

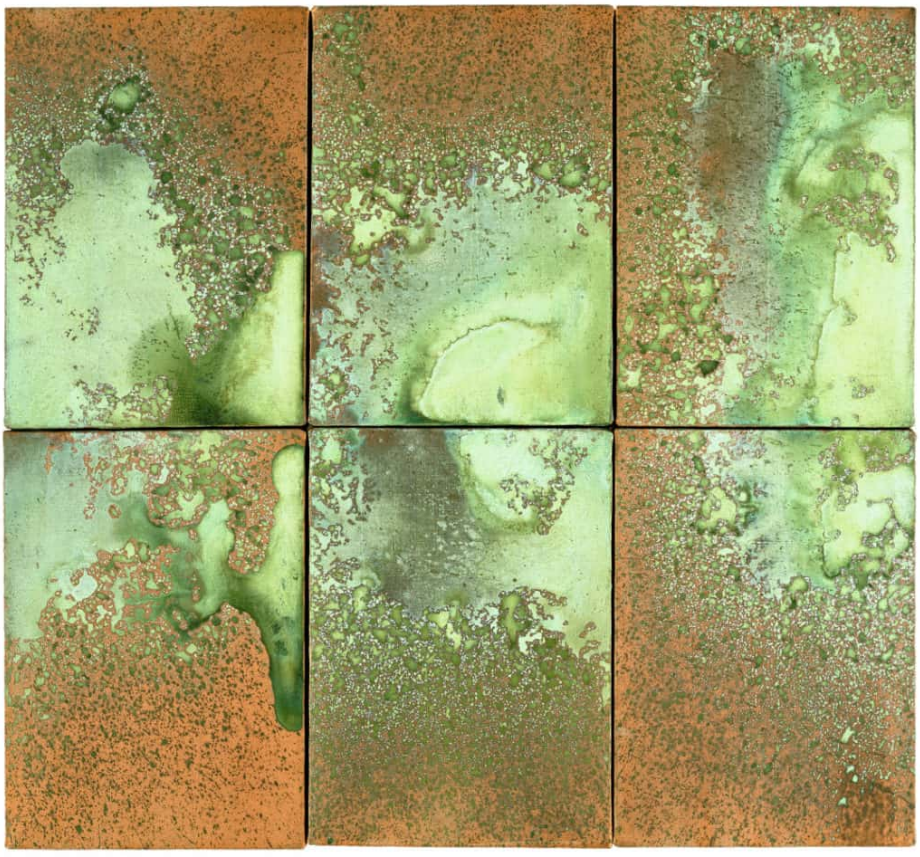
Önüne Yunanca 'sonra' anlamına gelen 'post' ön ekini alan Postmodernizm bir kelime olarak Modernizm'den sonra gelen anlamı ile ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernizmin bir uzantısı olarak gelişir. İleri kapitalist kültürlerde, özellikle sanat dallarında görünen bir hareket olan Postmodernizm, neredeyse 50-60 yıldır var olduğu söylenen fakat henüz tam olarak tarif edilemeyen bir süreçtir. Rıfat Şahiner Fredric Jameson'un kültürel sınıflandırmalar hakkındaki alıntısını şöyle aktarır:

> "Ernest Mandel'in insanlığı son gelişmeler ışığında yaşanan üç teknolojik devrime göre sınıflandırması arasında bir paralellik kurarak, bu dönemleri şöyle açıklar: 19. Yüzyılın ortalarında bulunan 'Buhar Makinası' ile 'Realizim'; 19. yüzyılın sonuna doğru 'Elektrik Enerjisi' ile 'Modernizm' ve 1940'lardan bu yana 'Elektronik ve Nükleer Enerji" ile 'Postmodernizm'" (Şahiner, 2013: 41).

Modernizm için daha çok sanatın analitik çalışmalarına ya da sanatın ne olduğuna dair deneysel bir bakış açısının kullanıldığı söylenebilirken, "Postmodernizm (Ve onun doğal sonucu, "post yapısalcı kuram"), görüntüleri sabit anlamlardan kurtarır ve daha karmaşık, çok yönlü bir görme biçimi yaratarak, görüntüyü belirli bir zaman ve mekandan ayırmanın da ötesine geçer" (Fineberg, 2014: 230).

İpek Ebru Yıldız Postmodernist söylem için, "...modernizmin tam tersi olarak oyuncu, parataktik ve dekonstrüktivist olarak karşımıza çıkar; ve aslında içinde biraz avangardın saygısız ve asi ruhunu barındırır" (Yıldız, 2020: 28)şeklinde belirtir.

Postmodern sanat ve estetik söyleminin öncülerinden biri olarak kabul edilebilecek Andy Warhol da, çalışmalarında kullandığı rastlantısallık ve tekrarlar ile dikkat çeker. Hatta Warhol'un, Pollock'un 1948'de başladığı aksiyon resmine bir tepki olarak anlamlandırılabilecek Oksidasyon Tablosu serisi (1978), ratlantısal üretimin ana faktör olduğu sanat eserlerinin prototiplerinden biri olarak gösterilebilir. Warhol, bakır boyalı tuval üzerine üzerine yaptığı idrarı ile üzerineki boyanın oksidasyonunu sağlayarak Pollock'unki gibi modern, dışavurumcu, rastgele yapılar üretir.



Şekil 14. Andy Warhol, Oksidasyon, 1978 (Artland Magazine, tarih yok: 1).

Donal Kuspit, Kalıplaşmış toplumsal düşünceleri ciddi bir biçimde ele alarak -başarıyı kalıplaştırarak- duygusal sığlık, boşluk ve homojenliği yansıtmakta Pop sanatın

üstüne yoktur (Kuspit, 2014: 73) der. Pop Art gerçekliğe rastlantısal bir yön vermir ve Soyut Dışavurumculuğun yerini alır.

Kuspit, entropinin egemen olduğunu öne sürdüğü modem sanat için, "öyle ki modem sanat giderek yaratıcı damarın acizliği gibi görünmektedir" der ve modernizmin dönüşümüne gömderme yapar. Modernizm ve Postmodernizm kavramları birbiri içinde asimile olmuştur. Postmodernizmim en büyük başarısı eskiden ideal olarak kabul edilen şeylerin tüm biçimlerini tamamen ortadan kaldırmış olması olur.

1.2.8. Generative Art (Üretken Sanat)

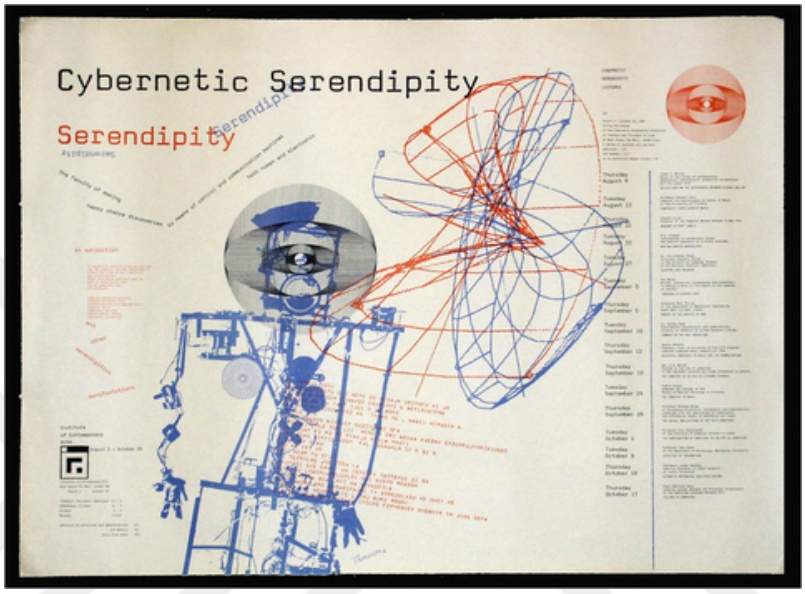
Modernizmin kendini postmodernizmle güncellemesiyle birlikte yeni medya kavramı ortaya çıkar. Burada medyanın olanakları tartışılır. Yeni medya sanat mıdır? Yeni medya sanatsal olarak kullanılabilir mi?

1947'de matematikçi Norbert Wiener'in, kontrol, iletişim, geri-besleme, entropi gibi kavramları ortak olarak kullanan Sibernetik kavramını ortaya atması yeni bir vizyon doğurur. Sibernetik; organizmaların, makinelerin ve diğer fiziksel sistemlerin hem kendi içlerindeki hem de çevreleriyle olan iletişimleri ile ilgilidir. Touraine "Post-modern kuramlar bize, bir yandan öznenin çözülmesini, ama öte yandan da sibernetik sistemlerin gelişmesini gösterir" (Touraine, 2002: 279)şeklinde belirtir.

Teknolojik gelişmeler doğrultusunda ve Sibernetik bilimi ışığında, uyaranlara tepki vermek için tasarlanmış geribildirim ilkesini kullanan, çeşitli bilgisayar yazılım ve algoritmalarıyla rastgelelik üzerine konumlanan çalışmaların sanat alanlarda nasıl kullanıldığını saptamaya çalışan Küratör Jasia Reichardt, sanatsal pratiklerinde bu teknolojilerden yararlanan uluslararası sanatçıların deneysel çalışmalarının bir araya geldiği, adını serendiğity - şans eseri mutlu keşifler yapma - teriminden alan "*Cybernetic Serendipity"* segisini düzenler.

Ana fikri sibernetiğin çağdaş sanatlardaki rolünü incelemek olan sergide elle yapılmış gibi görünen, fakat ya mekanik araçlarla ya da bir algoritma sayesinde üretilen

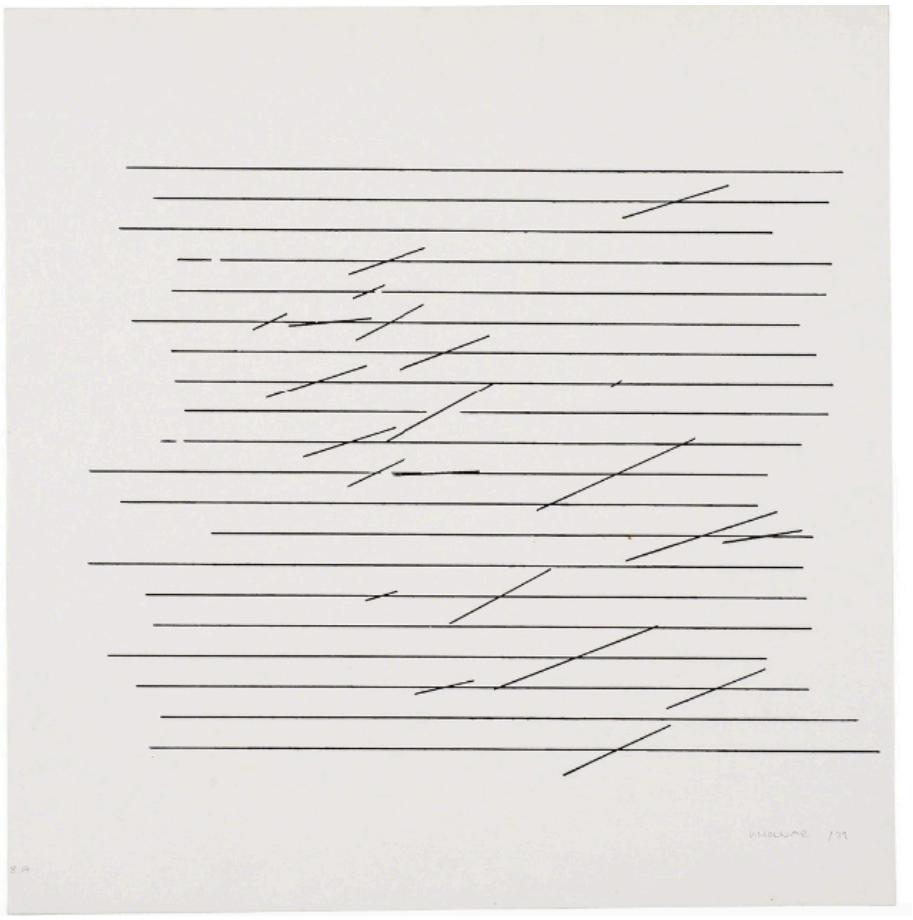
sanatsal çalışmalar, yok edilemez bir bilgisayar imzası taşır. Eğriler, çizgiler, noktalardan oluşan matematiksel denklemler ve rastgeleliği ortaya koyan teknikler bu çalışmaların üretiminde büyük rol oynar. Sergi önce 1968'de Londra Modern Sanatlar Enstitüsünde, ardından 1969-1970'te Washington DC ve San Francisco'da sergilenir.



Şekil 15. Cybernetic Serendipity, Poster, 1968 (Reichardt, 2005: 5).

Tüm bunlar "Generative Art (Üretken Sanat)" akımı için büyük bir referans oluşturur. Genarative Art, bir kod veya talimat ile sonsuz varyasyonlar üretebilen bir dizi yapay olayla biraraya gelen herşeydir. Sanat eseri; bilgisayar ve sanatçı arasındaki işbirliğinin bir ürünüdür. Kodlarla -esasen algoritmalar ile- oluşturulmuş, rastlantıların yönlendirdiği, kendi kendini yöneten, özerk bir sistemdir. "Generative Art (Üretken Sanat)" dijital ortamların üretken olma potansiyelinin sanat formuna dönüşüdür.

Henüz bilgisayarları kullanılmadığı bir dönemde, Genarative Art öncülerinden biri kabul edilen ve sanat pratiğinde bilgisayarı kullanan ilk kadın sanatçılarından biri olan Vera Molnar da, bir kalem ve bir kağıt parçasından başka bir şey kullanmadan algoritmalardan yararlanır.



Şekil 16. Vera Molnar, Untitled (7), Computer drawing, 1972 (Artsy, 2018 :3).

Medya sanatçısı ve tasarımcı Refik Anadol'un görsel arşivler ve algoritmalardan yararlandığı, mekana özgü kamusal sanat çalışmaları, parametrik veri heykelleri, canlı görsel-işitsel performansları ve sürükleyici yerleştirmeleri generative art (üretken sanat) ortamının en güçlü çağdaş sanat örneklerindendir.

Anadol'un 2021-2022 tarihli "Makine Hatıraları: Uzay" sergisinde bulunan "*Generative Study I*" çalışmasında, Anadol'un teknoloji ve estetiğin kesiştiği noktada algoritmik bir yapay zeka veri tablosu oluşturur ve makine zihnindeki (burda sanatçı) modern görsel ifadelere rastlantısal imalarda bulunan, uzay araştırmalarıyla ilgili son verileri sergiler.



Şekil 17. Refik Anadol, "*Generative Study I*" Veri Heykeli, Ekran Görüntüsü, 2021 (Nvidia, 2021-2022: 1).

1.2.9. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, en basit anlamı ile günümüzde yaratılan sanat anlamında kullanılsa da aslında sanatçıların sanat yapıtlarına bakışlarındaki değişikliği, kullandıkları araçlar ve sundukları fikirler açısından da yeniliği ifade eder.

Çağdaş sanat eserleri, salt estetik bir nesne olarak var olmanın ötesinde daha çok kavrama odaklanarak ve teknolojik olarak gelişen dünyanın eşsiz deneyimine ait ortam, araç ve tarz çeşitliliği ile dikkat çeker.

Roxy Paine, Olafur Eliasson ve Richard Long gibi sanatçıların doğaya ait şans ve rastlantısallığı gerçek bir kesit olarak titizlikle yeniden yarttıkları yapıtları, hem doğa üzerine bir farkındalık oluşturması, hem de doğanın çağdaş sanatta nasıl temsil edildiğine örnek olması açısından önem taşır. Malzemenin öngörülemeyen doğası tasarımcıya tasarım sürecinde bir dış ses sunar, ve bu öngörülmezlik tasarımcıyı rastlantısallık ve belirsizlik içeren her adımı yorumlamaya zorlar.

Olafur Eliasson'un 2003 yılında Tate Modern'in türbin salonunda gerçekleştirdiği "The Weather Project" çalışması tamda böyle bir çalışmadır. Bu alana özgü yerleştirmesinde Eliasson, salonun hacmini görsel olarak ikiye katlayan aynalardan oluşan bir tavan, 200 tek frekanslı ışıkla arkadan aydınlatılarak güneşi taklit eden yarım bir daire ve yapay sis kullanır. Sonuç olarak Eliasson, odaya yayılan yapay sisin içinde devasa bir gün batımı görüntüsünü iç mekânda yeniden yaratır.



Şekil 18. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003 (Olafur Eliasson, 2003: 1).

1.3. Müzikte Rastlantısallık

1913 'te "Art of Noises" (Gürültü Sanatı) manifestosunu yazan Futurist ressam Luigi Russo, gürültü makinasını icat edip, bu makinanın çıkardığı rastlantısal seslerle çeşitli kompozisyonlar üreterek gürültü müziğinin öncülüğünü yapar.

Aynı yıl eski Kübist Marcel Duchamp ta "Erattum Musical" (Müzikal Hata) adlı kompozisyonuyla müzikte rastlantısallığı kullanan ilk kişi olur."Duchamp her ses için yirmibeş karttan oluşan ve her kartta bir nota bulunan üç deste hazırladı. Bu destelerin her birini birer şapka içine koyup karıştırdıktan sonra, şapkalardan her seferinde tek bir kart seçip, üzerinde yazan notaları da çekiliş sırasına göre bir kenara yazdı" (Cottington, 2019: 48) ve rastlantısal nota dizilişlerinden besteler yaptı.

Rastlantısallık klasik sanatın konumunu sorgulamak için iyi bir araçtır. Duchamp'tın rastlantısallığı kullanması alışılmış kültürel kabulleri alaya alan ve bunları eleştiren sanatçılara büyük bir ilham kaynağı olur.

Duchamp resimde, John Cage de müzikte, benzer yapıları savunur; yapıtı ortadan kaldırma. Duchamp buluntu nesneleri sergilerken Cage'de müzik olma niyetiyle üretilmemiş sesleri, dinleyicisine müzik olarak sunar. Müzikte kompozisyon denince akla bir düzen içerisinde, yani kesinlikle rastlantı sonucu değilmiş gibi algılanan bir şey gelir. John Cage, bu algıları tümüyle değiştirir. Olasılıklar ve belirsizlikler Cage'in rastlantısal müziğinin temel yapıtaşları olur.

Neo Dadaist Cage, 1952 tarihli meşhur 4'33'' eserinde, özellikle Robert Rauschenberg'in bir önceki yıla ait tamamen beyaz resimlerinden ilham alır. Beyaz resimleri ile ortamındaki rastlantısal ışık ve gölgeleri yakalamak isteyen Rauschenberg gibi, Cage de bu 4 dakika 33 saniye süren notasiz kompozisyonu süresince etrafında çıkan sesleri yakalamak ister. Cage'in bu bestesi, tarihe en çok ses getiren en sessiz beste olarak geçer.



Şekil 19. John Cage'in 4'33'' bestesi,1952 (Marshall, 2021: 1).

Cage'in bu yaratım döneminde içselleştirdiği Zen Budizmi, çalışmalarını derinden etkiler ve onu şans araçlarını kullanmaya yönlendirir. Onun yeni devrimci müziği geleneksel yapıları yıkma işlemi ile sınırsız bir tahrip olarak karşımıza çıkar. Öyle ki Umberto Eco da "Açık Yapıt" kitabında zihinleri eşsiz bir şekilde uyaran, birçok müzisyene ve kuramcıya ilham olmuş Cage hakkında; "Cage müziksel düzen bozuculuğun peygamberi ve rastlantının başpapazlıdır..." (Eco, 2016: 251) der.

1.4. Edebiyatta Rastlantısallık

Rastlantısallığın dolaylı kullanımı kendini modern edebiyat alanında da hissettirmiştir. On dokuzuncu yüzyılın başlarında, Sembolizm akımının öncüsü Fransız şair Stéphane Mallarmé; psikolojik çözümlemeler içeren otonom yazı tekniği ile edebiyat dünyasına yeni bir soluk kazandıran Fransız yazar ve şair Andre Breton; 20.yy düşünce dünyasını derinden etkileyen, kendine özgü olarak geliştirdiği Varoluşçu felsefesiyle, bir birey olarak insan varlığı üzerine yoğunlaşan ve insanlığı özgürlüğe mahkum eden Fransız yazar ve düşünür Jean-Paul Sartre gibi yazarlar, ilham, yaratma ve özgürlük karşısındaki estetik tutkularını şans açısından formüle ederler.

Arjantinli Yazar Julio Cortazar tarafından 1963 yılında kaleme alınan “Seksek” romanı, dönemin Edebiyat anlayışını yerle bir eden, çok katmanlı bir metindir. Okuyucusunu rastlantısallığın kucağına iten “Seksek”, anlatı ve anlatının yarattığı çağrışımlar üzerinden alternatif bir “sıçrayarak okuma” planı sunarken, iki farklı okuma şekline göre de okunabilen ve sınırlarını aşan bir bilinç akışı romanıdır. Romanın ilk 56 bölümü sırayı bozmadan düz bir roman olarak okunabilirken, sayfalara serpiştirilmiş yönergeler takip edilerek ayrıca alternatif, tamamen deneysel bir okuma da yapılabilmektedir. Cortazar kurgularında özgürlüğü vurgulayan, yazı ve anlatım bilgisini kurallarını yıkarak devrim yaratır. Günümüzde de birçok çağdaş yazar anlatılarını kaos, karmaşa ve rastlantısallık temalarının üzerine inşa etmeye devam etmektedir.

1.5. Mimaride Rastlantısallık

İkinci Dünya Savaşında Avrupa şehirlerinin yıkımının büyük kısmı hava bombardımanlarından kaynaklanmaktaydı. Yaşam ve ölüm, ayakta kalma ve yıkım tamamen düşen bombaların rastlantısallığına bağlıydı. Savaş sonrasında Avrupa’da her alanda çok hızlı bir yeniden inşaa başlar. Dünya görüşlerinde büyük değişimler yaşanır. Rastlantısallık ta güzel sanatlar ve bilimde, müzik ve edebiyatta bir kompozisyon biçimi olarak yayılmaya devam eder.

Tüm bu değişimler mimari tasarımlara da yansır. Rastlantısallık ile ilgili kavramların her biri düzensizlik ve belirsizlik ile alakalıdır. Mimariye rastlatıyı, şansı veya belirsizliği katmak mantıklı görünmez. Fakat tasarım sürecinde şans ve rastlantıya izin vermek, yeniliğin keşfine giden yolu açar. Rastlantı bu nedenle bir kontrol kaybı değil, tasarımda kazanılmış bir esneklik olarak kabul edilir.

Mimaride, rastlantısallın kullanıldığı sayısız örnek vardır. Bunlar, bilinçli bir tasarım süreciyle, rastlantısallığın üretken bir ilke olarak olarak kullanıldığı, görsel zevk uğruna rastgele gibi görünen yapılardır. Frank Gehry, Zaha Hadid, Frank Gehry ve Rem Koolhaas gibi mimarlar, mimarlık pratiğinde devrim yaratarak ve insanların bir binanın tam olarak ne olduğu ve nasıl görünmesi gerektiğine dair algılarına meydan okur.

Frank Gehry tarafından tasarlanan, şimdiye kadar yapılmış en ikonik yapılardan biri sayılabilecek Los Angeles Disney Konser Salonu, post-yapısalcı estetiğin simgesi olan, geometrik şekiller ve geniş metalik yüzeylerin tuhaf karışımıyla rastlantısallığın yöne verdiği yapılara bir örnektir.



Şekil 20. Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, Kaliforniya (Wikipedi, tarih yok: 2).

Böylece şeylere bakışı değişen insanlar; sadece yatay değil, dikey de düşünebilmeye başlar. Gökdelenler ve yüksek binalar gibi ilginç tasarımlar insanların yaşam alışkanlıklarını ve vizyonlarını değiştirmeye yardım ederken, perspektif algılarını da yeniler. Bu da 3 boyutlu tasarımların ortaya çıkmasına ön ayak olurken; serbest, çoklu bakış ve bakışın çoğaltılması bir modern vizyon sorunu olarak ortaya çıkar.

1.6. Fotoğrafta Rastlantısallık

Fotoğraf felsefesini derinden inceleyen ve fotoğrafların aslında sayısız olasılıktan somutlaştırılan görseller olduklarını savunan Filozof Vilem Flusser de “Bugün bizi çevreleyen haliyle fotoğraf evreni de aygıt programlarındaki bazı olanakların rastgele

gerçekleşmesidir" (Flusser, 2020: 97) şeklinde dile getirmiş ve "görüntü" kavramı için de "sihir, aygıtta otomasyon ve oyun, programda rastlantı ve zorunluluk, bilgide sembol ve ihtimaliyetsizlik" (Flusser, 2020: 107) kavramlarını kapsadığını belirtmiştir.

Esasen gerçekçi bir araç olan, ancak tesadüflere açık ve görünüşleri çarpıtma konusunda dikkate değer bir güce sahip olan fotoğraf, Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi, Dada'nın avangart esprileri, Bauhaus'un nesnenin görünmeyen yüzleri ile uğraşması ve II. Dünya Savaşı sonrası travmalarıyla Modern Sanat'a bütünleşmiştir. Çağdaş sanatın kavram, zaman, mekân, tasarım, küresellik, ekonomi, politika ve fikir gibi bazı temel bağlamları, fotografik imgenin kullanımı için uygun bir zemin hazırlamış ve sanatçılar tarafından bir medium olarak kullanımı yaygınlaşmıştır.

Her ne kadar sıradan, teknik ve mekanik bir eylem olarak görünse de, fotoğraf çekme eylemi özünde dolaysız rastlantısallığı barındırır. Yani stüdyo veya yakın çekim fotoğraflar haricinde sokakta çekilmiş fotoğraflar, fotoğrafçı her ne kadar kendi açısını ve kadrajını oluştursa da etrafındaki rastlantısal gerçekliği kopyalar. David Hopkins "Dada ve Gerçeküstücülük" kitabında "Kamera bildik bir şeyin tuhaflığını farkına varmamızı sağlarken çoğunlukla -ve rastlantısal bir şekilde- tekinsiz ayrıntıları toplar" (Hopkins, 2020) yazarak bunu doğrulamıştır.

Modern bir flanör olan Henry Cartier-Bresson da fotoğraflarında da işte bu tekinsiz ayrıntıları, nesnelerin rastlantısal biraradalığını toplar. Bir Sürrealis olarak kabul gören Bresson "Karar Anı" kitabında, objektif rastlantıların izindeki fotoğraf makinesinden, avareliğini tekrardan canlandırabilmek için yararlandığını yazar (Cartier-Bresson, 2006: 52). Bresson sürekli olarak bu tesadüfi karşılaşmaların arayışı içindedir. "Karar Anı" kavramı ile de bir dizi mükemmel öğenin kamerada doğru zaman ve konumda yakalanabileceği bir zaman noktasını ifade eder.

Sokak fotoğrafçılığı denince akla gelen ilk isimlerden Garry Winogrand, Lee Friedlander ve William Eggleston gibi birçok fotoğrafçı da yenilikçi görüntüleri ile rastlatısallığı estetik bir yorum haline getirir. Bu fotoğraflarda "kesinlik ve aynılık" yoktur, olumsaldır. Olumsallık, herhangi bir şeyin bir neden sonuç ilişkisi barındırmadan,

şans eseri, rastlantılara bağlı olarak kendi olmasıdır. Belirsizlik taşır ve bir kurala göre kesinliği yoktur. Tıpkı doğanın kendisi gibi.



Şekil 21. Lee Friedlander, New York, 1950'ler (MOMA, 2022: 1).

Vilem Flusser de 'Fotoğraf ve Tarih' makalesinde "Biçimsel bilinç açısından bakıldığında, fotoğraflar, bir dizi yalıtılmış olasılıktan kasıtlı olarak üretilmiş bilgilerdir... Fotoğraflar hesaplanmış olasılıklardır" (Flusser, 2002) yazarak fotoğrafın dolaylı rastlantısallığına atıfta bulunur.

Marry Price, Roland Barthes'in "her fotoğraf olumsal olduğu için, Fotoğrafçılık bir maske takmadan işaret edemez" (Price, 2014: 151) yorumunu aktararak, rastlantısal bir gerçeği kopyaladığı için fotoğrafın gerçeğe bağımlı ve olumsal olduğunu belirtir. İşte çağdaş fotoğrafçılar da algı biçimlerini yeniden oluşturmak için fotoğrafın bu yönünü kullanır.

Bu açıdan doğal görünümlü yapay kompozisyonları ile tanınan çağdaş fotoğrafçı Jeff Wall'un "A View from an Apartment (Apartmandan Bir Görünüm)" fotoğrafı; gerçek yaşamdan alınmış gibi duran, fakat aslında Mayıs 2004 ve Mart 2005 arasında bu iş için özel olarak kiralanan ve döşenen bir evde çekilmiş birçok fotoğrafın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş ve izleyicisine rastlantısal bir *Punctum* sunmak için yaratılmış kalabalık bir kompozisyondur.



Şekil 22. Jeff Wall'un "A View from an Apartment, 2004-2005 (Sanger, 2010: 1).

Roland Barthes'ın *"Studium" ve "Punctum"* kavramlarını ortaya attığı "Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler" yapıtında *Punctum*'u kimi zaman tesadüfi bir ayrıntı, o ayrıntıda ok gibi dışarı fırlayarak delip geçen o kaza, anlık bir düş gibi çabucak olan ve zarın her bir atışı (Barthes, 2014: 40) olduğunu anlatır ve "izleyici bakış açımdan, bir şans eseri olarak ve karşılık beklemeden sunulmuştur" (Barthes, 2014: 57) şeklinde devam eder. Bakışın ısrarı sonucu yenilenen Punctum'un varlığı tasarlanamaz veya kontrol edilemez. Punctum bilinmez, rastlantısal ve tamamen kişiseldir. İşte rastlantısallık ta, bilinmezliğin olduğu fotoğrafın bu özünde saklıdır.

Bir yıkım yaratmak için fotoğrafçılığın yerleşik teknik geleneklerini terk ederek veya görmezden gelerek üretim yapan kimi sanatçılar da gerçeklik, kurgu, zaman ve temsili ön plana çıkaran çalışmalarında dolaylı rastlantısallığa kapılarını açmışlardır. Man Ray'in Rayogram çalışmaları, László Moholy-Nagy'nin Bauhaus'taki ara yüz deneyleri, Pierre Cordie'nin Kemigramları, vb. gibi devam eder, değişik boyutlara evrilir ve rastlantısallığın kullanımını bir sanatsal ifade biçimine dönüştürür.

Günümüzde farklı ifade biçimleri peşinde olan birçok fotoğrafçı da çalışmalarını kavramsal olarak rastlantısallığa başvurarak üretir.

İKİNCİ BÖLÜM

19.YY'DA FOTORĞAF VE BASKI TEKNİKLERİ

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN İCADI ve 19.YY FOTOĞRAF BASKI TEKNİKLERİ

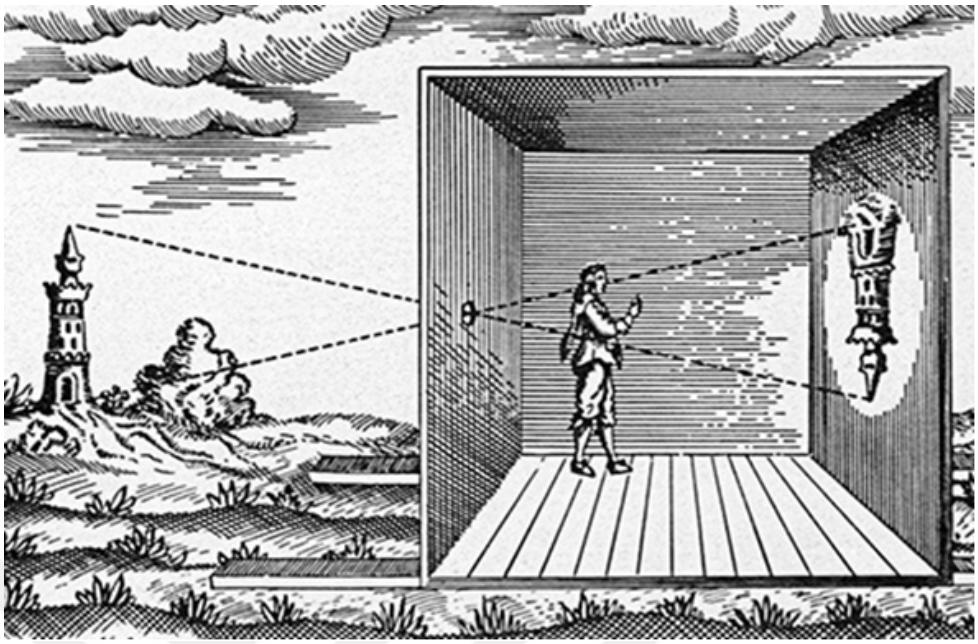
Fotoğrafın icadı her ne kadar 19 Ağustos 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisinde duyurulup resmi bir buluş olarak kabul edilmiş olsa da aslında bu icat daha öncesinde yapılan birçok icadın ve kimyasal deneyin üzerine kuruludur.

2.1. Camera Obscura

Milattan önce beşinci yüzyılda Çinli filozof Mo Ti, çok küçük bir delikten geçen ışığın yansımasının yarattığı ters görüntüyü yazılarına kaydeden ilk kişidir. Bir asır sonra Aristoteles de bir güneş tutulması sırasında güneşin hilal şeklindeki görüntüsünün ağaçların yaprakları arasındaki küçük aralıklardan geçerek zeminde oluşmasına ilişkin gözlemler yapar.

On birinci yüzyıla gelindiğinde Arap bilim adamı İbnü'l-Heysem, karanlık bir odada görüntü oluşumunu araştırırken bir güneş tutulmasını inceler; bunula ilgili gözlemlerde bulunur ve notlarına, "Bu tutulma sırasında – tam tutulma değilse- güneşin görüntüsü küçük, yuvarlak bir delikten karşıdaki düzlem yüzeyine geçerse, hilal şeklinde olacaktır (…) deliğin geniş ve alıcı yüzeyin ona paralel olması kaydıyla (…)" yazar (Silverman, 2019 29-30).

On beşinci yüzyılın ikinci yarısında Leonardo Da Vinci İbnü'l-Heysem'in bu çalışmalarını daha ileri aşamalara taşır ve bu günkü fotoğraf makinelerinin çalışma prensiplerinin temellerini oluşturacak optik çalışmaları yapar. Karanlık kutunun tanımını ve çizimini yaparak yüzey üzerinde oluşan görüntünün niteliği hakkında bilgi verir. Ancak bu çalışma ancak 1797 yılında yayınlanabilmiştir.

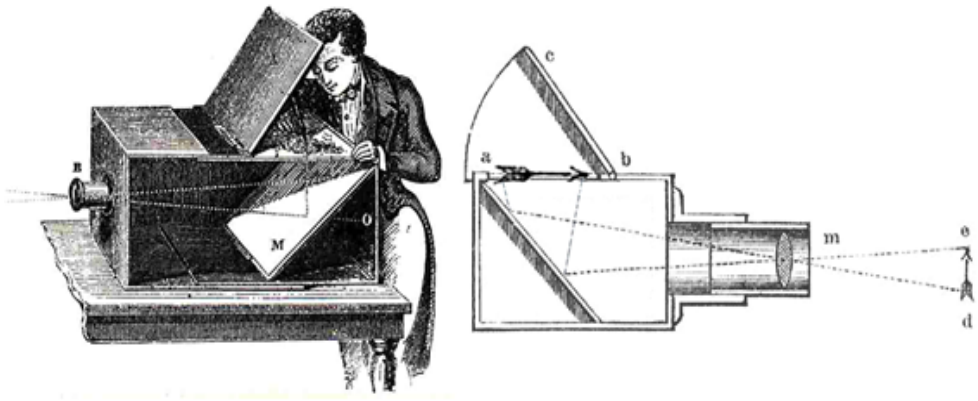


Şekil 23. Camera Obscura: Latince'de karanlık oda (Black Creek Pioneer Village, tarih yok: 2).

Karanlık Kutu (Camera Obscura) terimi asıl anlamı ile ilk olarak 1604 yılında Alman astronom Johannes Kepler tarafından kullanılır. Bu oldukça büyük ilk modellerinde tamamen karanlık büyük odalar veya büyük çadırlar kullanılır.

Jan Vermeer (1632-1675), Antonio Canaletto (1697-1768) ve Carel Abritius (1622-1654) gibi dönemin ressamları, çalışma prensibi günümüz fotoğraf makineleri ile birebir aynı olan Camera Obscura'dan yararlanarak optik perspektif anlayışını taşıyan çalışmalarını üretirler.

Camera Obscura'nın tamamen taşınabilir ilk modeli 1685 yılında Alman keşiş Johann Zahn tarafından tasarlanır. Kısa ve uzun odaklı merceklerin kullanıldığı bu taşınabilir karanlık odada, daha önce baş aşağı olan görüntüler de 45 derece açılı bir ayna yardımıyla düzeltilir.



Şekil 24. 17. yüzyılda taşınabilir Camera Obscura (Vikipedi, tarih yok: 1).

2.2. İlk Işığa Duyarlılık Deneyleri

Doğada bulunan bazı bitki ve minerallerin güneş ışığına maruz kalınca renklerinde değişmeler meydana geldiği uzun bir zaman öncesinde farkedilmiş bir şeydir. Kimisinin rengi koyulaşırken, kimisinin de rengi açılır.

Engin Turan, Gümüş tuzları üzerine araştırmalar yapan Arap simyacı Cabir İbn Hayyam için "…gümüş nitratın su içinde eriyen bir madde olduğunu ve sıvı durumdaki renksiz gümüş nitratın, güneş ışığının etkisiyle morumsu bir kahverengi hale döndüğüne ilişkin kanıtlar buldu" (Turan, 2012: 21) şeklinde belirtir.

İrlandalı doğa filozofu; kimyager, fizikçi ve kâşif Robet Boyle 1663 yılında gerçekleştirdiği deneylerde gümüş nitratın açıkta bırakıldığında karardığını keşfeden ilk kişi olur. Fakat deneylerini yanlış değerlendirerek bu kararmanın ışık etkisi ile değil de hava basıncının etkisi ile olduğu sonucuna vararak hata yapar.

Bundan 60 yıl sonra, Alman Profesör Johann Heinrich Schulze 1727 yılında gerçekleştirdiği bir deneyde, gümüş nitratın kararmasına neden olan asıl etkenin ışığın yaydığı ısı değil, doğrudan ışığın kendisi olduğu anlar (Turan, 2012: 22).

“Fotografik görüntüye doğru ilk adımlar, ışığa yönelik ilk deneyleriyle ilgili açıklamalarını 1802’de yayınlayan Thomas Wedgwood ile arkadaşı Sir Humphry Davy tarafından atılmıştır” (Lewis, 2017: 12). Günümüzde fotogram olarak bilinen teknikle nesnelerin negatif görüntülerini elde etmiş; cam üzerine yapılmış çizimleri çoğaltmayı ve karanlık kutu kullanarak ışığa duyarlı yüzey üzerinde görüntü kaydetmeyi denemişlerdir. Ancak yüzeyin ışıktan etkilenerek görüntünün tamamen kararıp yok olmasından dolayı görüntülerin ışıkta izlenmesi mümkün olmamıştır. Görüntüler karanlıkta saklanıp sadece mum ışığında gösterilebilir; bir süre sonra da tamamen yok olur..

“Fotoğrafın keşfinin gerçekleşmesi için, karanlık kutu yoluyla yüzeyler üzerinde elde edilen görüntünün sabitlenerek kalıcı hale getirilmesi gerekiyordu” (Turan, 2012: 20). Babası gibi bir bilim adamı ve gökbilimci olan ve 1809'da Cambridge Üniversitesi'ne girerek ve ertesi yıl üye olarak kabul edilen, aynı zamanda da bir astronom olan Sir John Herschel, 1819 yılında günümüzde hala kullanmakta olduğumuz, sodyum hiposülfit maddesinin duyarlı yüzeyler üzerinde elde edilen görüntüleri sabitlediğini keşfeder.

Herschel, aynı zamanda Yunanca kökleri ışıkla çizmek veya güneş ile yazmak anlamına gelen photo(ışık) ve graph(çizmek) kelimelerini birleştirerek fotoğraf terimini kullanan ilk kişi de olur.

Herschel, fotoğrafçılıkla de ilgilenerek ve "renk körlüğü, morötesi ışınlar" gibi konularda da incelemelerde bulunur. Ayrıca, William Henry Fox Talbot'tan bağımsız olarak, çalışma notlarını çoğaltabilmek için cyanotype adını verdiği bir fotografik süreç de icat eder ve bunu da 1842’de ilan eder.

2.3. Fotoğrafın İcadı

2.3.1. Helyografi

Joseph Nicephore Niepce kraliyet sempatizanı, varlıklı bir ailenin oğlu olarak Chalon-sur-Saône’da doğar. Sorasında profesör olarak ders vereceği Angers'daki Oratorian kolejinde fizik eğitimi alır. Fransız Devrimi'nden kaçmasına rağmen Napolyon

Bonapart'ın yönetimi altında Fransız ordusunda subay olarak atanır, fakat kötü sağlık durumu nedeniyle ordudan atılır ve hayatının geri kalanında araştırmalarını yapacağı memleketi Chalon-sur-Saône'ye yerleşir.

Niepce, yaşadığı dönemde yaygın olarak kullanılan taş baskı tekniği olan litografi ile ilgilenmektedir. Fakat çizim konusunda yetenekli olmadığı için çizim ve desenleri aktarabilmek için alternatif yollar arayışındadır ve bununla ilgili da çalışmalar yapar.

Araştırmacı bir kişiliğe sahip olan Niepce, gümüş tuzlaları ile deneyler yapmaya ve gümüş tuzlarını kullanarak çizimleri yüzey üzerine pozlamaya başlar. Fakat bu işlem tüm gün sürmektedir. Hacking kitabında Niepce'nin, "Baskı levhalarında gümüş tuzundan vazgeçip ışıkta katılaşarak koruyucu bir tabaka oluşturan bir tür katran kullandı" (Hacking, 2015: 19) şeklinde yazar.

Niepce, Camera Obcura'nın arkasına duyarlaştırılmış kağıtlar yerleştirerek doğanın görüntüsünü elde etme deneyleri yapmaya başlar. Yüzeyini yahuda bitümü malzemesiyle kaplayarak ışığa duyarlı hale getirdiği kurşun ve kalay alaşımlı levhaları pozlar, pozlama işlemi bittikten sonra levhaları güçlü çözücülere sokar ve ışık almadığı için sertleşmeyen malzemenin yıkanması ile son görüntüyü elde eder.

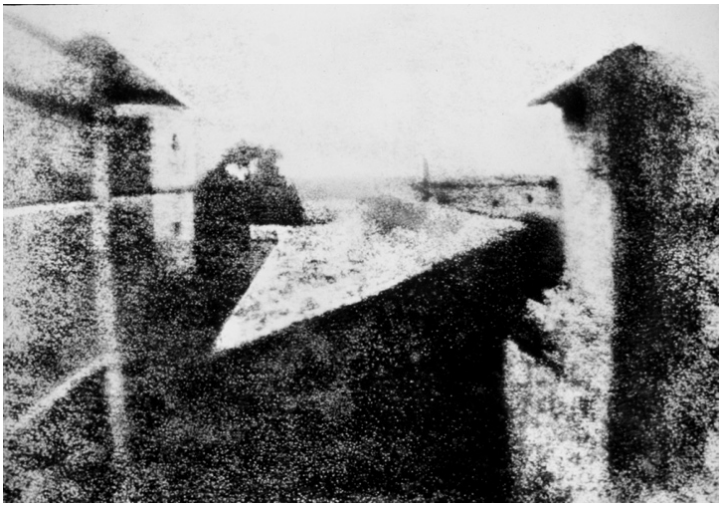
1826-1827 yılları civarında evinin tavan arasındaki çalışma odasında 8 saatlik pozlama sonrasında Niepce, kalay ve kurşun alaşımlı bir levha üzerinde Pencereden Görünüm", "Le Gras" adılı görüntüyü elde etmeyi başarır. Bu görüntü camera obcura kullanılarak ışığa duyarlı yüzey üzerinde elde edilen ilk fotografik görüntü olarak tarihe geçer. Fakat bir sorun vardı. Pozlamanın uzunluğu nedeni ile güneş ışınları dışarıdaki binaları iki cephesini da aydınlatmış ve böylece gölgelerden meydana gelen başkalaşımları da kaydetmiştir.

Niepce deneylerinden çıkan görüntülere "heliyograflar" adını verir ve helyografiyi "görüntü çekme", onları "ışığın etkisiyle" "sabitleme" ve "basarak yeniden üretme" "tekniği" olarak tarif eder (Silverman 2019: 108).

Seneler sonra ortadan kaybolan bu fotoğrafı, 1952'de Helmut Gernsheim tarafından İngiltere'de büyük bir sandık içinde bulunur. Sahibini ikna eden Gernsheim fotoğrafı kendi koleksiyonuna ekler ve bununla birlikte tüm koleksiyonunu 1963 yılında günümüze kadar korunduğu Teksas Üniversitesi'ndeki Herry Ransom Merkezine satar.



Şekil 25. Joseph Nicéphore Niépce, Pencereden Görünüm, Kalaylı Heliograf (1826-27) (Harry Ransom Center, tarih yok: 1).



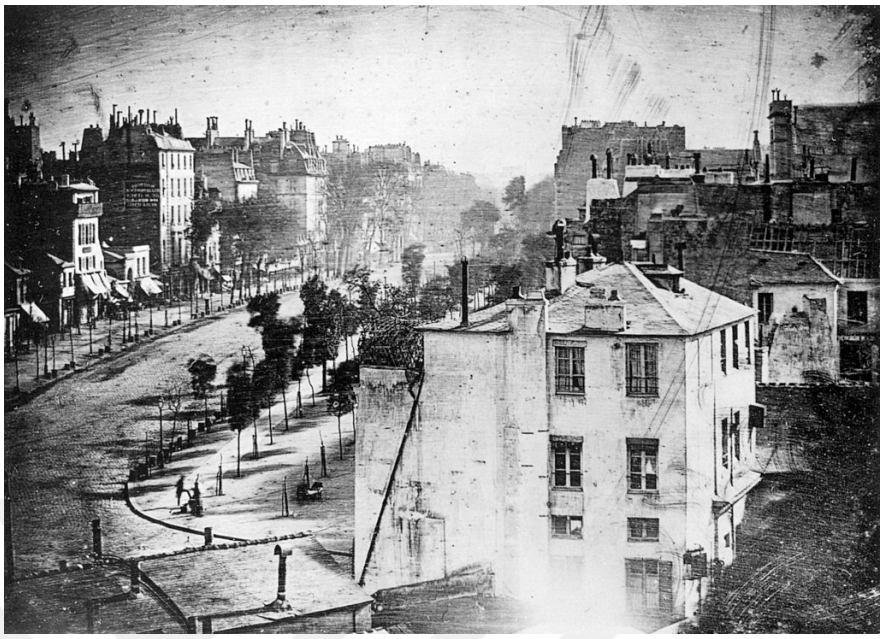
Şekil 26. Joseph Nicéphore Niépce , Pencereden Görünüm, Le Gras (1826) (Brown, tarih yok: 1).

2.3.2. Daguerreotype

1929'da, sanatçı ve tiyatro sahne tasarımcısı Louise Mande Daguerre ve mucit Joseph Nicephore Niepce bir araya gelerek bir ortaklık oluşturur. Niepce bir bilim adamıdır, Daguerre ise hem bir ressam hem de ticari zekâya sahip bir iş adamıdır. Aynı zamanda üç boyutlu bir sahne aygıtı olan Diarama'nın yaratıcısı olarak Camera Obscura'da uzmanlığı da vardı. "14 Aralık 1829 yılında yaptıkları ortaklık anlaşması sonrasında Niepce ile birlikte, ışıktan etkilenerek kararan maddeler üzerinde çalışmaya başlamışlar (Turan, 2012: 39). Bireysel çalışmalar yaparak araştırmalarını birbirlerine bilgi aktararak yaparlar.

Daguerre, Niepce'in 1833'teki ölümünden sonra onun yöntemini iyileştirmek için tek başına deneyler yapmaya devam eder ve gittikçe görüntü kalitesini artırarak pozlama süresini azaltır. Elde ettiği görüntüler natürmort fotoğraflardır. Kendini fotografik görüntün mucidi olarak kabul ettirmek isteyen Daguerre dört yıl sonrasında hedefine ulaşarak başarılı olur.

Tıpkı Niepche gibi o da üst kattaki çalışma odasına bir camera obcura kurar ve Paris'in işlek caddelerinden biri olan Tample Bulvarını pozlayarak net bir görüntü elde eder. 1838'in bir bahar sabahında çekilen bu fotoğraf, insan görüntüsü içeren ilk fotoğraf olarak tarihe geçer. Kalabalık bir sokağa ait "Boulevard du Temple" fotoğrafında çekim süresinin 10 dakikadan fazla olmasından dolayı trafik ve kalabalık görünmemekte, fakat sadece o sırada ayakkabılarını cilalatan sol alt köşedeki adam izlenebilmektedir.



Şekil 27. Daguerre, Temple Bulvarı, Paris, 1838 (Vikipedi, tarih yok: 1).

Daguerre, iyotlanmış gümüş levhaların civa ile banyo edildiğinde doğrudan pozitif görüntü elde edilen yeni bir buluşa imza atar ve bu icada kendi soyadına atıfla "Daguerreotype" adını verir. Her ne kadar ilk fotografik görüntüyü elde etmeyi başaran Niepce olsa da, fotoğrafın yaygınlaşması Daguerre'in keşfettiği dagerotip sayesinde olmuştur.

Ocak 1839 yılında François Arago Bilim Akademisi'nde Daguerre'in buluşunu kamuoyuna duyurur (Hacking,2015 :20). Daguerre'in bu buluşunun patenti Fransız hükümeti tarafından satın alınır ve insanlığın kullanımına sunulur. Böylece insanlar kendilerini ve sevdiklerinin görüntülerini ekonomik ve hızlı bir biçimde resmedebileceklerdi. Büyük yankı uyandıran bu buluş ile çok kısa bir süre içinde dünya çapında hızla yaygınlaşır.

Dagerotip ile mükemmel görüntüler oluşmasına rağmen, pozlama süresi uzun ve uygulanan teknik karmaşıktı. Ayrıca çekilen fotoğraf tek bir kopyaydı ve çoğaltılamıyordu. Pozlama için kullanılan cam levhalar darbelere karşı oldukça hassas ve ışığa hassasiyetlerinden dolayı duvara asılamıyor, özel kadife kaplı kutular içinde saklanması gerekiyordu.

Zamanla hızlı objektiflerin geliştirilmesi ve kullanılan kimyasallarda düzenleme yapılması ile dagerotipte pozlama süresi azalır ve görüntü kalitesi de iyileşir. Pozlama sürelerinin azalması ile dagerotip ile portre çekimleri yaygınlaşır ve buna bağlı olarak güneş ışığını kullanan çatı katı portre stüdyoları yaygınlaşmaya başlar.



Şekil 28. Dagerotip Örneği, Lucrecia Guerrero Uribe Portresi, 1848 (Vikipedi, tarih yok: 1).

2.3.3. Talbotype (Kalotype), Salt Print (Tuzlu Kağıt Baskı)

Willian Henry Fox Talbot (1800-1877), Cambridge'deki Trinty College'de eğitim görmüş fizik, kimya, matematik, botanik, astronomi ve arkeoloji gibi pek çok konuya ilgi duyan bir araştırmacıdır. Talbot'un duyarlı yüzeylere görünü aktarmaya olan ilgisi, 1833'te Como gölü seyahatinde Camera Obcura ile yansıyan görüntüyü sabitlemenin yollarını merak etmesi ile başlar.

Niepce ve Daguerre'in çalışmalarını Fransa'da sürdürdüğü aynı dönemde Willian Henry Fox Talbot da İngiltere'de fotografik görüntünün kaydedilmesi ile ilgili çalışmalar yürütmektedir. Talbot, Niepce ve Daguerre'in çalışmalarından farklı olarak görüntüleri kimyasal yollarla tespit etmeye çalışmış ve ilk denemelerini ışığa duyarlı kağıtlar üzerine yerleştirilen nesneler ile yapmıştır.

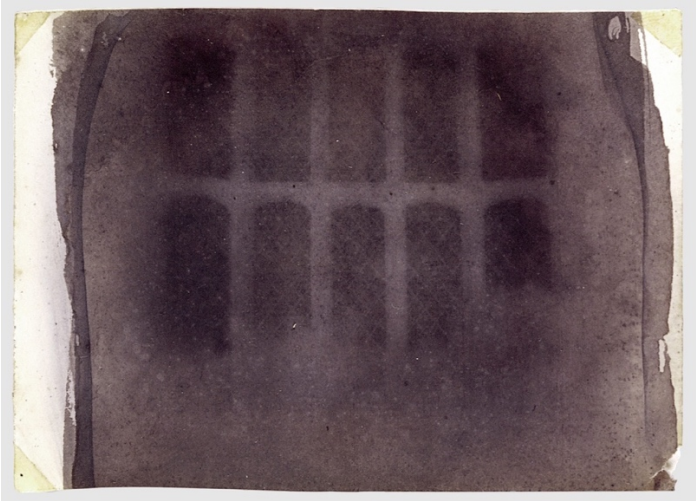
Botaniğe meraklı Talbot'un ilk başarısı "…ışığa duyarlı sodyum klorür (sofra tuzu) ve gümüş nitrat solüsyonuyla kaplanış bir kâğıt parçası üzerine" (E. Lewis, 2018: 18) yerleştirdiği bitkilerin siluet şeklinde negatif görüntülerini elde ettiği Salt Print (tuzlu kâğıt baskı) tekniğini bulmasıdır. Burda güneş ışığına maruz kalan yerler kararırken, maskelenen yerlerde renk değişimi olmaz. Talbot bu gümüş nitratlı tuzlu kâğıt üzerinde oluşan kontak baskılara "fotojenik çizim" adını verir.



Şekil 29. Fotojenik Çizim Örneği, 1939 (Harvard University, tarih yok: 3).

Fakat Talbot'un asıl hayali, karanlık kutu kullanarak elde edilen optik görüntüyü ışığa duyarlı kâğıt üzerine sabitlemektir. Talbot 1840'ta gizli (latent) negatif görüntüyü keşfedip pozlama süresini saatlerden dakikalara, hatta saniyelere düşürür. Sonra da bu negatif görüntülerden de pozitif görüntüler elde eder. Buna da "Yunanca kalos (güzel) ve typos (izlenim) sözcüklerinden oluşan Kalotip (calotype)" (Turan, 2012: 48) adını verir.

1834-35 yılında birçok deneme yapan Talbot parlak ışıklı bir yaz günü öğleden sonrasında yaklaşık 1 saatlik bir pozlamadan sonra ilk negatif görüntüyü elde eder. Görüntü "Lacock Abbey malikanesinin güney balkonundaki cumbalı pencereye" (Silverman,2019: 82) aittir. Oldukça ufak bir karanlık kutu yardımı ile oluşturulan görünü teknik olarak mükemmel bir kalitededir.



Şekil 30. William Henry Fox Talbot, Cumbalı Pencere, Lacock Abbey, Fotojenik Negatif Çizim, 1835 – 1839 (The Met, 1997: 2).

Talbot elde edilen negatif görüntüleri mumlayarak şeffaf hale getirir ve güneşte ışığa duyarlı tuzlu kâğıt üzerinde pozlandırarak pozitif görüntü elde eder. Fakat durdurma banyosu olarak kullandığı tuzlu su kararmayı engellese de tamamen durduramamaktadır. Kesin bir sabitleme için "…yakın dostu ve aynı zamanda bir bilim adamı olan Sir John Herschel'in yönlendirmesiyle, sodyum hiposülfit..." (E.Turan, 2012: 46) kullanmaya başlar.



Şekil 31. William Henry Fox Talbot, Okuma Kuruluşu, tuzlu kâğıt baskı, 1846 (Rice, 2019: 1).

William Henry Fox Talbot'nun bu yeni tekniği ile fotoğraf yeni bir döneme girer. Dagerreyotip'in çok detaylı parlaklığına karşı çoğaltılmamaktadır. Kalotip'te ise baskıda netsizlik mevcuttu olmasına rağmen bir negatiften sayısız fotoğraf basılabilmektedir.

Talbot, 1841 yılında ilan ettiği keşfine Daguerre gibi kendi adına atfen "Talbotype" olarak patent alır ve bu tekniğin profesyoneller tarafından geliştirilme fırsatını da bir süreliğine kısıtlar. Böylece Talbotype, profesyonellerden çok amatörler tarafından tercih edilir ve "fotoğraf tarihinin ilk on yılının en güzel karelerinden bazıları kendini ifade etmenin yollarını arayan amatörlerce çekilmiştir" (Hacking, 2012: 42).

Kalotip tekniğinde kâğıt, gümüş nitrat çözeltisiyle kaplanarak hafif nemli kalana dek kurulanır. Sonra bu kâğıt bir veya iki dakika potasyum iyodür çözeltisine batırılır, suyla durulanır ve kurutulur. Bu iyotlu kağıt ihtiyaç duyulana kadar karanlıkta saklanabilmektedir. Bu kâğıt Talbot'un galo-nitrat gümüş adını verdiği gümüş nitrat, asetik asit ve gallik asitten oluşan bir çözeltiyle fırçalanarak hassaslaştırılır. Hassaslaştırıcının iyice emilmesi için otuz saniye beklendikten sonra suyu süzülerek kurutulur. Sonra da pozlanması için kameraya yerleştirilir. Görüntü aynı galo-nitrat solüsyonuyla fırçalanarak geliştirilir ve sıcak tabak üzerinde kurutulur. Sonrasında kâğıt yıkanır ve durulanır. Durulamadan sonra kağıt potasyum bromür içerisinde birkaç dakika bekletilir ve tekrar durulanır.



Şekil 32. Dr. John Adamson, St Andrews Kalesi, Kalotip Negatif (Solda), Albümin Kalotip Pozitif (Sağda), 1843 (Boulay, 2012: 6).

2.4. 19.yy Fotoğrafı

2.4.1. Yüksek Sanat (High Art)

Fotoğrafın diğer sanat türleri ile aynı değere sahip olması gerektiğini savunan Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson ve William Lake Price gibi sanatçılar ayrı ayrı çektikleri fotoğrafları baskı sırasında biraraya getirerek fotoğraf ile duyguların resim kadar iyi bir şekilde aktarılabileceğini göstermeyi amaçlayan çalışmaları ile "High Art" (Yüksek Sanat) akımının doğmasına da yol açar.

Deneysel fotoğrafın ilk örneklerinden biri olarak da kabul edilen "Yaşamın İki Yolu (Two Ways Of Life, 1857)" eserinde, Oscar Gustave Rejlander, "tembelliği değil çalışkanlığı seçmenin erdemleri üzerine karmaşık bir alegori niteliğindeki" (Weiss, 2015: 113) farklı figürleri aynı anda fotoğraflama imkanı olmadığından, otuzdan fazla negatifi bir araya getirerek, katmanlar halinde basmıştır. "Fotoğrafın Tüm Öyküsü" yapıtında Dr. Martha Weiss, Rajlenderi'in gerçeklikten uzaklaştıran bu eseriyle ilgili olarak, "Hem fotorğafta işlenen alegorik tema hem de birbirinden bağımsız parçalardan tek bir görüntü elde etme tekniği.....bu çalışmanın sanatsal idaasını ortaya koyuyor" (Weiss, 2015: 116) şeklinde belirtir.



Şekil 33. Oscar Gustav Rejlander, Yaşamın İki Yolu, 1857 (Acar, 2019: 3).

“High Art” akımı takipçilerinin önerdiği şey 18.yy sanat akademilerinden kalma estetik prensipleri benimsemekti. Graham Clarke da “Güzel Sanatların Bir Dalık Olarak Fotoğraf” yapıtında “High Art” akımını temsil eden “yüksek bir amacı hedefleyen, amaçları sadece eğlendirmek olmayıp eğitmek, arıtmak ve yüceltmek olan...” (Clarke, 2017: 50) bu resimlerin yaratıcılıcıları için “... fotoğrafçı olduğu kadar ressamdır da” (Clarke, 2017: 57) şeklinde belirtir.

Bir süre sonra eskiye ve kurallarına aşırı bağlılık “High Art” akımının sonunu getirir ve sonrasında kendi bakış açıları ile yeni bir kişilik oluşturmak isteyen, fotoğrafın güzel sanatların bir dalı olduğunu ve ressamların resimlerinde yaptıkları gibi fotografik imgeye müdahale edilmesi gerektiğini savunan ve resimsel ifadeleri ön plana çıkaran fotoğrafçılar Piktoryalizm (resimsellik) içinde bir araya gelir.

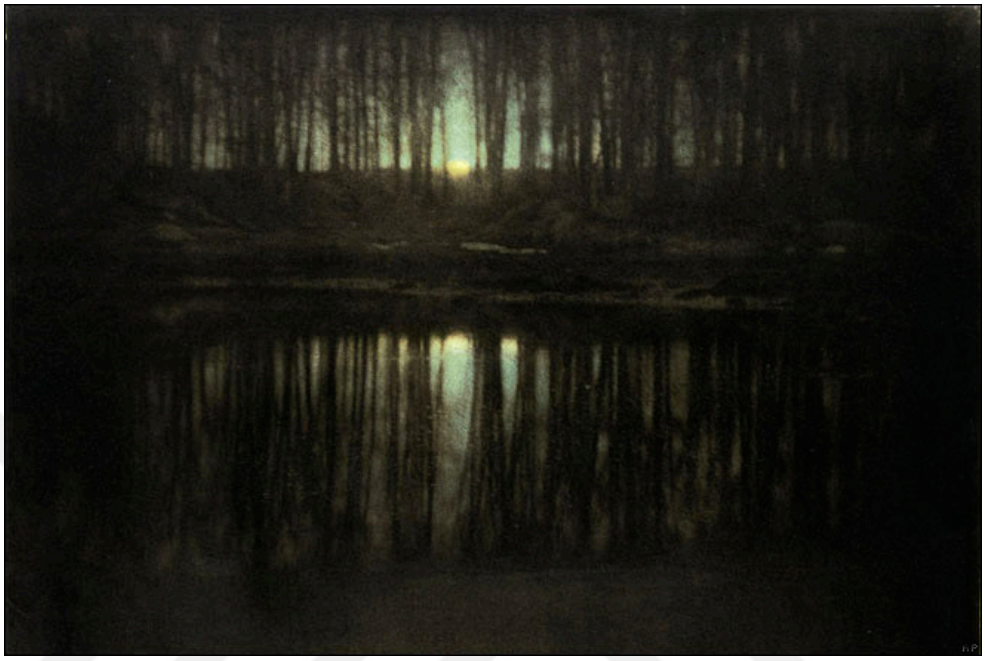
2.4.2. Piktoryalizm

“Resimsel ve pitoresk anlamına gelen “Piktoryal” fotoğraf tarzının ilk örnekleri, 1950’ler gibi erken tarihlerde, mecranın güzel sanatlar statüsünde olduğunu savunmaya çalışan fotoğraf toplulukları tarafından oluşturulmuştur” (Lewis, 2018 :38).

Döneminin Empresyonist üsluptaki resimlere benzerliği ile dikkat çeken Piktoryalizm (resimsellik) gerçeklikten çok, konu olarak güzelliği, ton dengesi ve kompozisyonu vurgulayan, resimsel ifadeleri ön plana çıkar bir akımdır. Fotoğrafın basit bir gerçeklik kaydından başka bir şey olmadığı iddialarına yanıt olarak başlar fakat zamanla uluslararası bir harekete dönüşür. Fotoğrafın güzel sanatların bir dalı olduğunu ve ressamların resimlerinde yaptıkları gibi fotografik imgeye müdahale edilmesi gerektiğini savunur.

Pikoryalistler konularını günlük yaşamdan seçer ve anlatımcı üslupta aktarmaya çalışırlar. Fotoğraflarda, net bir odak eksikliği, siyah beyaz dışında bir veya birden fazla renk kullanımı, yüzeyde fırça darbeleri veya başka türlü manipülasyonlar görülür ve gum

bikromat, van dyke, salt print, carbon print, cyanotype gibi fotoğraf baskı tekniklerini kullanılırlardı.



Şekil 34. Edward Steichen, Ay Işığı Gölet, 1904 (Tooth, 2006: 1).

1880'li yıllarda yükselişe geçen ve 19yy. başlarında zirvesini yaşayan akım 1914'te modernizmin yaygınlaşması ile hızla düşüşe geçer ve 1930'lu yıllarda da etkisini tamamen kaybeder.

2.4.3. Photo Secession Grubu

Photo-Secession, 20. yüzyılın başında fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettirebilmek için büyük çaba sarf eden Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz öncülüğünde kurulan bir fotoğrafçılar grubudur. Grupta Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence Hudson White, Alvin Langdon Coburn ve daha birçok yenilikçi fotoğrafçı bu gruba dahil olur.

Fotoğrafın sanatsal özbilincine ve somut gerçeklikten bağımsızlığına meydan okuyan (Rexer, 2002: 13) Photo-Secession, Stieglitz önderliğinde üç ayda bir yayınlanan

ve önemli bir dergi olan fotoğraf dergisi Camera Work'ü çıkarmak ve gruptaki sanatçıların -ve birçok modern sanatçının- eserlerini sergileyebilecekleri, bulunduğu caddedeki numarasından dolayı 291 olarak da anılır Photo-Secession Küçük Galeri Galerisini (Little Galleries of the Photo-Secession) açmak gibi pek çok faaliyette bulunur.

Grup 1910 yılında üyelerinin ve başka fotoğrafçıların eserlerinden oluşan, 500'den fazla fotoğrafın yer aldığı uluslararası bir gösteri düzenler. Gösteri büyük ses getirir ve bu sayede fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir adım atılmış olur, ancak grup zamanla oluşan fikir ayrılıkları sebebiyle dağılır.

2.5. 19.yy Fotoğraf Baskı Teknikleri

2.5.1. Anthotype

Bitkilerin rengine olan merak, insanlığın başlangıcından beri cazibesini korumuştur. Bitkilerden elde edilen boyalar; giysi ve araçlar yapmak, nesneleri renklendirmek, insanların ciltlerini törenler ve şenlikler için süslemek, yiyeceklere renk vermek için kullanılmıştır.

Bitkilerin ışığa duyarlı olduğunu yayınlayan ilk kişi Henri August Vogel'dir (1816). Sonrasında Theodor Freiherr von Grotthuss, emilen güneş ışınlarının bitkilerin renklerinde kimyasal değişikliklere neden olduğunu keşfeder (1817). Sir John Herschel, bu araştırmaları geliştirerek kapsamlı deneyler yapar ve "Anthotype" keşfini 1842'de yayınlar. Aynı dönemlerde Bayan Mary Somerville de, güneş ışınlarının sebze suları üzerindeki etkisi üzerine kapsamlı araştırmalar yapmış, fakat bir kadın olduğu için bu araştırmasını yayınlayamamıştır.



Şekil 35. Bayan Leicester Stanhope'un Gravüründen Yapılan Kırmızı Şebboy Suyu İle Hazırlanmış Baskı, Anthotype, 1840 (Fabbri, 2021: 39).

"Yunanca anthos, çiçek için kelimesinden gelen Anthotype" (James:46 2016), fotoğraf baskısının en yavaş ve en ekolojik yollarından biridir. Kullanılan emisyon ezilmiş çiçek yaprakları; bitki, meyve veya sebze suları ile hazırlanır. Esasen Anthotype, bitkilerin özsularından elde edilen renk pigmentlerin güneşten ağartılması işlemidir. Emisyonun içine bir miktar alkol (aşağıdaki örnekte kolonya kullanılmıştır) dahil edilerek pozlamayı hızlandırmak mümkündür.

Bu işlemde, fotografik görüntü oluşturmak için renkli bitki suların ile boyanan kâğıt üzerine pozitif saydamlar yerleştirilir ve renkler değişene kadar güneş ışığına maruz bırakılır. Pozlama süresi Uv ışınlarının şiddetine göre değişiklik gösterir. Işık gören bölgelerdeki solma işlemi gözlenir. Mevsime göre pozlama süresi -güneşin şiddeti burada etkendir-, 1 gün ile 4-5 gün arasında değişim gösterir. Güneşin şiddetli olduğu yaz mevsiminde baskılar hızlı ve net iken, kış döneminde yavaş ve netsiz olur. Sonuç olarak maskelenmiş bölümlerde renk sabit kalırken güneş gören bölümlerde renk değişimi gözlenir.

Bu teknik evdeki basit malzemeler ile yapılabilecek en basit ve en masum fotoğraf baskı tekniği olmasına karşın bitki pigmenin renk solması durdurulamadığı için elde edilen görüntüler zamanla solarak tamamen kaybolur.



Şekil 36. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Anthotype Baskı, 2020.

2.5.2. Cyanotype Baskı

Cyanotype, muhtemelen günümüzde en yaygın olarak kullanılan 19.yy fotoğraf baskı tekniklerinden biridir. Demir bazlıdır ve koyu mavi tonlarla karakterizedir. Fotoğrafın icadından sadece üç yıl sonra, 1942'de, Sir John Herschel tarafından potasyum ferrosiyanür ve ferro amonyum sitrat karışımı ile güzel mavi bir renk veren bu teknik icat edilmiştir.

Bununla birlikte Herschel bu tekniği fotoğraf baskısı yapmak için değil notlarını çoğaltmak için kullanmıştır. Fakat çok yakın aile dostu olan Anna Atkins'e tekniği ve inceliklerini öğretmiş ve bir botanikçi olan Atkins de 1843 ve 53 arasında cyanotype tekniği ile yarattığı endemik deniz yosunlarının fotojenik çizimlerinden (fotogramlarından) oluşan birkaç kopyalık kitaplar üretmiştir. Atkins, bir kadın olarak

erkek egemen fotoğraf tarihinde yakın zamana kadar hakkettiği yeri alamamış olsa da, çalışmaları ile fotoğraf tarihinin ilk kadın fotoğrafçısı ve "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions" kitabı da fotoğraf tarihinin ilk foto-kitabı olarak tarihe geçer.



Şekil 37. Anna Atkins, 1843 Tarihli Kitabın Bir Parçası, İngiliz Algleri, 1849-1850 (Roalf, 2019: 1).

Cyanotype, çoğu alternatif fotoğraf işleminde olduğu gibi, son baskıyla aynı boyutta bir negatif gerektiren UV'ye duyarlı bir kontak baskı işlemidir. 19.yy'da en yaygın kullanımı mimari planların kopyalanması içindir. Bu baskılar zamanla cyanotype yerine mavi baskı (blue print) olarak adlandırılır.

Cyanotype tekniğinde, hazırlanan emisyon uygulama yapılacak yüzeye tatbik edilir. Yüzey kuruduktan sonra güneşte veya UV lambası altında pozlanır. Bu teknikle kâğıt üzerine objeler yerleştirilerek fotogramlar yapılabileceği gibi, dijital olarak hazırlanmış asetata basılan negatifler yardımı ile fotoğraf baskıları da üretilebilir. Sonrasında baskılar bol su ile yıkanarak pozlanmayan kimyasallardan arındırılır. Bu baskı işleminde ışık gören yüzeyler mavi renge dönüşürken maskelenen yüzeyde zeminin kendi rengi kalır.

Cyanotype'ın yaygın kullanımının başlıca nedenleri, karanlık oda gerektirmemesi; kimyasalların ucuz ve ulaşılabilir olması, toksik olmaması; geliştirme için sadece suda yıkamanın yeterli olması ve kâğıt dışında alternatif birçok yüzeyde uygulanabilmesidir. Baskılar arşivsel ve uygun saklama koşullarında uzun ömürlüdür. Ayrıca baskıların canlı mavi renklerini ağartma ve tonlama banyosu ile farklı renklerde dönüştürme şansı vardır.



Şekil 38. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Cyanotype Baskı, 2020.

2.5.3. Van Dyke Baskı

Van Dyke veya Van Dyke Brown baskı tekniği, 17. yüzyıl Flaman ressamı Anthony Van Dyck'in çalışmalarının karakteristik koyu kahverengi tonlarına sahip, Cyanotype gibi 1840 civarında astronom ve kimyager Sir John Herschel'in demir hassaslaştırıcılarla ilgili araştırması sonucu bir buluşudur.

Basitlik, düşük maliyet, teknik açısından Cyanotype tekniğine çok benzese de kaplanmış malzemelerin pozlanıp yıkandıktan sonra mutlaka tiyosülfat banyosunda sabitleme yapılması gereklidir.

Tıpkı Cyanotype gibi birçok yüzeyde uygulanabilir ve minimum kimya ve ekipman gerektirir. Emülsiyon hazırlandıktan sonra serin bir ortama, koyu renkli bir şişede birkaç ay saklanabilir. Fotoğraf negatifleri, Van Dyke emisyonu ile hassaslaştırılmış yüzeye kontak baskı işlemi ile güneşte pozlanarak pozitif fotoğraflar elde edilir. Elde edilene görüntülerin kalıcılığı için son olarak mutlaka sodyum tiyosülfat sabitleme banyosu yapılması gerekir



Şekil 39. Anita Chernewsky, African Dogs, Van Dyke Baskı, 1995 (Orlov, 2011: 1).

2.5.4. Albumin Baskı

Önceden kumaş tüccarı olup fotoğrafa merak saran Louis Désiré Blanquart-Evrard 1850'de, Talbot tarafından icat edilen ve hassaslaştırma için alternatif olarak seyreltik sodyum klorür ve gümüş nitrat kaplanması gerektiren bir baskı işlemi olan "Tuzlu baskı" (salt print) ile çok benzer "Albümin baskı" sürecini yayınlar. Tuzlu baskı

tekniğinin temel hatası hassaslaştırıcının kâğıdın lifleri tarafından emilmesi ve netliğini kaybederek mat ve cansız görünmesiydi (Osterman, 2007: 39).

Blanquart-Evrard, görüntünün kâğıt liflerinde çok derin oluşmasını önlemek ve bitmiş baskıya hafif bir parlaklık kazandırmak için klorür çözeltisine albümin ekler. Baskı yapılacak kâğıt, tuzlanmış albümin üzerinde yüzdürülür ve kurumaya bırakılır. Elde edilen albüminize kâğıt daha sonra tekrar ışığa hassas hale getirilmek için bir gümüş nitrat banyosu üzerinde yüzdürülür. Kâğıt kuruduğunda kullanıma hazır olur. Hazırlanan kâğıt, negatif kontak baskı yöntemi ile UV ışığında pozlanır ve sodyum tiyosülfat banyosunda kalıcı olarak sabitlenir.

1860'lara gelindiğinde, albümin kâğıt üreticilerinin daha yüksek bir parlaklığa neden olan saf albümin kullanması yaygınlaşır. Fotoğraf baskı tekniklerindeki yeni gelişmeler 1880'lerde onu modası geçmiş hale getirene kadar Albümin kağıdı, portreler ve manzaralar için kullanılmaya devam eder. Piktoryalizm fotoğrafçılar için kişiselleştirilmiş sanatsal ifadenin bir aracı haline gelir fakat zamanla unutulur; ta ki 20.yy ikinci yarısında yeniden keşfedilene dek.



Şekil 40. John Moran, Limon Bay, High Tide, Albümen Bask, 1871 (Wikipedia, tarih yok: 1).

2.5.5. Islak Levha Kolodion, Ambrotype ve Tintype Baskı

Talbot'nun kalotipi ve Daguerre'nin dagerreyotipi sonrası fotoğrafçıların ihtiyaç duyduğu teknik hem kalotip gibi tekrarlanabilir hem de dagerreyotip gibi ince ayrıntılara sahip olabilen tek bir süreçtir.

Mart 1851'de İngiliz mucit ve heykeltıraş Frederick Scott Archer oldukça karmaşık bir işlem olan ıslak kolodion işleminin ilk çalışma formülünü yayınlar ve keşfini dünyaya bedava bir hediye olarak sunar. Archer'ın ıslak plaka kolodion tekniği hem dagerreyotipin hem de kalotipin yerini alır ve sonraki 30 yıl boyunca fotoğrafçılar tarafından birincil işlem olarak kullanılır (Romer, 2007: 124).

Archer'ın ıslak levha kolodion tekniği, iyi temizlenmiş bir cam plakayı iyotlu kolodion (Yunanca "yapışmak" anlamına gelen kolodion terimi, nitratlanmış proksilinin eter ve alkol içinde çözülmesiyle elde edilen renksiz bir sıvıyı tanımlamak için kullanılır) ile kaplamakla başlar. Birkaç saniye oturmasına izin verildikten sonra Kolodionlu plaka kurumadan bir gümüş nitrat çözeltisine yerleştirerek duyarlı hale getirilir. Hala ıslakken kamerada pozlanır ve sonrasında gizli görüntü ya gallik ya da pirogallik asit ile geliştirilir. Gelişen görüntü daha sonra sodyum tiyosülfat ile sabitlenir ve yıkanır. Sonuç çoklu baskılar üretmeye olanak sağlayan, şeffaf cam bir negatiftir. Üstelik bu negatiften alınan baskılar, özellikle gölgeler ve parlak alanlarda daha iyi ton üretimine ve daha keskin ayrıntılara sahip olur.

Islak levha kolodion işlemi olduça zorlayıcı, hız ve beceri gerektiren bir süreçtir ve bir stüdyo ortamına çalışılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu teknikte ustalaşmış olan İngiliz Roger Fenton hantal fotoğraf ekipmanlarını vagonla seyahat ederek Kırım Savaşı cephesine taşımayı başarmış ve tarihteki ilk savaş fotoğrafçısı unvanını almıştır.

Amerikan İç Savaşı sırasında ve sonrasında Batı'ya yapılan seferler sırasında sahada çekilen fotoğraflar da ekipmanlarla dolu vagonla seyahat etmiş fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir.

Islak levha kolodion tekniği 1850'lerden 1880'lere kadar Oscar Gustave Rejlander, Julia Margaret Cameron ve Nadar olarak da bilinen Gaspar Felix Tournachon, gibi ünlü sanatçılar tarafından alegorik resimler tarzında ayrıntılı sahneler veya portreler yaratmak için sıklıkla kullanılımış, Batı Amerika'da Carleton Watkins, Eadweard Muybridge, William Henry Jackson ve Timothy O'Sullivan da zor koşullar altında üretim yapmıştır.

Kendisine Noel hediyesi olarak verilen bir fotoğraf makinesi ile 48 yaşında fotoğrafçılığa başlayan Julia Margaret Cameron, cam plakalar üzerinde ıslak kolodyumla negatif üretmenin zor adımlarında ustalaşmak için yorulmak bilmez bir çaba gösterdikterir. “High Art” akımı sanatçılarının ayrıntılı anlatılarından etkilenenen Cameron, masumiyet, erdem, bilgelik, dindarlık veya tutkunun niteliklerini yakalamayı amaçlayan; duyarlı, yumuşak odaklı, çekici ve romantik portreler üretir.



Şekil 41. Julia Margaret Cameron, Barışın Öpücüğü, Islak Plaka Kolodion Negatifinden Albümin Baskısı, 1869 (National Galleries of Scotland, 1985: 1).

Kolodion tekniği ile Negatif görüntüyü pozitife dönüştürme fikrine ait patenti 1854'te Amerikalı fotoğrafçı ve mucit, James Ambrose Cutting tarafından alınır ve bu tekniğine “Ambrotype” adını verir. Ambrotype, esasen, negatiften elde edilen bir ıslak cam levha colodion pozitifidir. Esasen, cam üzerindeki emisyonun ince olması için daha az ışıkla pozlanır ve seyreltilmiş geliştirici ile geliştirilir. Nihayetinde elde edilen görüntü siyah kâğıt veya siyah kadife üzerine yerleştirilerek sergilenir. Siyah arkalık, şeffaf camdaki gümüş görüntüye vurgu yaparak pozitif bir görüntü oluşturur.

Ambrotype’ı iki yıl sonra Amerikalı Hannibal L. Smith tarafından icat edilen bir başka pozitife dönüştürme tekniği Tintype izler. Teknik ilk olarak 1850'lerde ferrograf, ardından melaninotype ve son olarak ferrotype olarak tanıtılmasına rağmen, baskıda teneke hissi veren ince demir plakaların kullanılmasından dolayı halk arasında Tintypes olarak isim alır (Osterman, 2007: 118).

Esasında Tintype, yüzey olarak metal bir levha kullanılan bir pozitif ıslak levha Kolodion versiyonudur. Tintypes'in üretimi kolay ve hızlıdır. Fotoğrafçı, görüntüyü korumak için üzerlerini ince bir kat vernikle kapladıktan sonra fotoğraf hazır olur. İleriki zamanlarda kameradan doğrudan ıslak cam levha yerine siyah lake galvanizli demir veya kalaylı levha üzerine yapılan ıslak levha Kolodion pozitif baskılar da "tintype" olarak adlandırılır.

Islak levha Kolodion negatif tekniği 19. yüzyılda ticari olarak en başarılı ve evrensel olarak uygulanan fotoğrafik sürecin haline gelir fakat 1880'lerde yerini gümüş jelatin kağıtların atası jelatin emülsiyonuna bırakır.

2.5.6. Gum Bichromat Baskı

Gum Bikromat ile ilgili ilk çalışmalar 1855 yılında, dikromat üzerine yapılan deneyleri karbon ile birleştirerek kendi tekniğini oluşturan Fransız Alphonse Louis Poitevin tarafından gerçekleştirilir. İcadından sonra zamanla etkisini kaybeden Gum Bikromat tekniği, bulunuşundan 40 yıl sonra Robert Demachy tarafından arap zamkına

renk pigmentleri ekleyerek tekrar kullanılmaya başlanmış ve hayranlık uyandıran çalışmaları sayesinde tekniğin yeniden popüler hale gelmesini sağlamıştır.

Gum Bikromat baskıiçin gümüş içermeyen, dikromat tuzlarının ışık hassasiyetine dayanan, esasen fotoğraf kontrollü suluboya yöntemidir diyebiliriz. Bu yöntemde Amonyum veya Potasyum Bikromat, Arap zamkı ve boya pigmentleri karıştırılarak UV ışınlarına duyarlı bir emisyon elde edilir. Baskı yapılacak yüzey bu emisyon ile kaplanır ve kurutulur. Sonrasında duyarlı yüzey üzerine kontak baskı ile sabitlenen negatif film yardımı ile güneş ışığı veya UV ampul altında gerekli süre kadar pozlanır ve sonrasında yıkanır. Işık alan yüzeylerdeki emisyon sertleşip sabit kalırken, güneş almayan yüzeylerdeki emisyon akan su ile kâğıt üzerinden temizlenir ve sonrasında kurutulur. Güneş gören yerlerde renk sabitlenirken, maskelenen yüzeylerde renk tutuculuğu olmaz.



Şekil 42. Louis Alphonse Poitevin, "Notre-Dame De Paris: Restauration Sırasında Saint Étienne", Dikromat Albümen Veya Jelatin İle Pigment İşlemi, 27.0 X 21.5 Cm, 1855-1860 (Daniel Blau, tarih yok: 4).

Gum Bikromat baskının benzersiz yönü istenen renkteki suluboya veya pigment boylalar ile üst üste ve farklı renklerle, katmanlar halinde, RGB veya CMYK baskı yapmanın mümkün olmasıdır. Bu yöntemde, baskısı yapılacak fotoğrafın her bir renk kanalının dijital negatifi Photoshop yardımı ile oluşturularak her renk için ayrı bir pozlama işlemi uygulanır. Fakat her pozlamada kullanılan kâğıt malzeme eser miktarlarda küçüldüğü için baskılar, ince detay içermeyen, yumuşak ve uzun bir ton aralığına sahip olur. Ayrıca yıkama esnasında baskılar fırça ile temizlenerek fırça dokuları oluşturulabilir ve güçlü bir resim etkisi yaratılabilir.

Gum Bichromat Baskı müdahaleye açık, yaratıcı bir baskı tekniği olması ve farklı renkler kullanabilme imkânı sağlamasın nedeni ile özellikle Piktoryalizm döneminde sıklıkla kullanılan bir baskı tekniği olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın başlarında fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul ettirebilmek için büyük çaba sarf eden Alfred Stieglitz öncülüğünde kurulan Photo Secession fotoğrafçıları tarafından benimsenmiş ve sıklıkla kullanılmıştır.



Şekil 43. Ergül Karagözoğlu, Unutma Beni, Gum Bikromat Baskı, 2020.

2.5.7. Platinum – Paladyum Baskı

Platin'in diğer kimyasallarla karıştırıldığında ışığa duyarlı hale geldiğini bulan kişi diğer birçok buluştaki gibi yaratıcı İngiliz bilim adamı Sir John Herschel'dir. Bundan kırk yıl kadar sonra da, 1880'te William Willis, Platin Baskı işleminin patentini alır ve önceden kaplanmış kağıt ve gerekli kimyasalları içeren kitlerin üretimine geçer.

Platin baskı tekniği I. Dünya Savaşı'na kadar fotoğrafçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanılır. Kolay bulunan bir element olmasına rağmen Platin'in 1. Dünya savaşı ile savaş teknolojisinde kullanılması fiyatının fazlasıyla yükseltmesine neden olur ki bu da fotoğrafçıları Paladyuma yönlendirir. Nispeten ucuz olan Paladyum değişik oranlarda Platin ile karıştırılarak kullanılmaya başlanır.

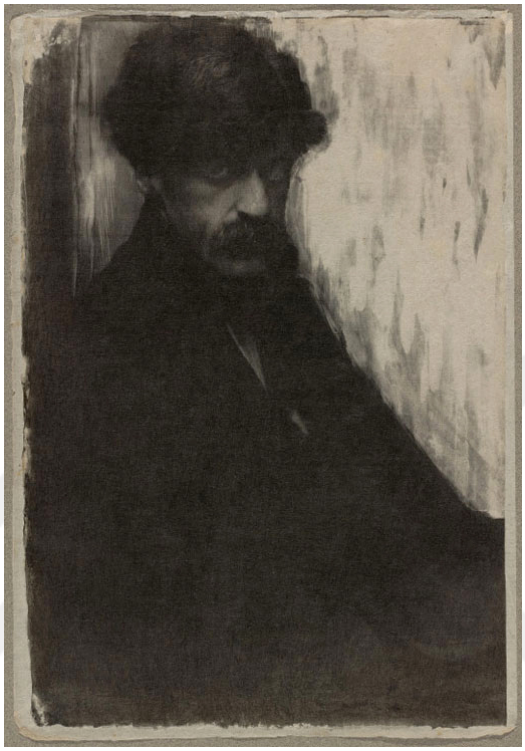
Platin – Paladyum baskı, platin veya paladyum tuzlarının demir (ferrik) oksalat hassaslaştırıcı ile kombine edildiği bir emisyonun kâğıdın uygulandıktan sonra kurutulduğu, sonrasında negatif kontak baskı yöntemi ile pozlanmasına dayanan bir baskı tekniğidir.

Platin – Paladyum baskı işlemi geleneksel olarak "Pt/Pd" olarak belirtilir; ikisi renk ve masraf dışında her açıdan neredeyse aynıdır. Platin daha soğuk ve daha pahalıdır. Palladyum ise daha sıcak ve sepya tonlu baskılar verir.

"Pt/Pd" baskıda, emisyon kaplı kâğıdın hafifçe rengi değişene kadar ultraviyole ışığa maruz bırakılır. Bu da emisyonun içindeki demir oksalatın (iron(III) oxide) indirgenmesine (iron(II) oxide) ve "Pt/Pd" tuzları ile reaksiyona girmesine neden olur. Pozlama tamamlandıktan sonra baskı ile oluşan yeni demirli tuzları istenen renk ve tona göre hazırlanmış bir geliştirici ile geliştirilir ve hızlıca hidroklorik asit veya sitrik asit bulunan dizi seyreltilmiş asidik temizleme banyosu ile gelişmemiş artık demir tuzlarından arındırılır ve tatlı suda güzelce yıkanır.

"Pt/Pd" baskı olağanüstü uzun bir ton ölçeğine ve hassas değerlere sahip bir baskı tekniğidir. Çeşitli ton ve renk sıcaklığı seçeneklerine izin verir ve birçok tekniğe

göre emisyonun kâğıt liflerine işlediği için baskı kâğıt var olduğu sürece varlığını sürdürür. Yani bu tür baskılarda kâğıt kalitesi baskının ömrü açısından önemlidir.



Şekil 44. Gertrude Käsebier, Alfred Stieglitz, Platinum print, 1902 (Wikipedia, tarih yok: 1).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA RASTLANTISAL YAKLAŞIMLAR

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA RASTLANTISAL YAKLAŞIMLAR

3.1. Fotoğrafta Rastlantısal Yaklaşımlar

Fotoğraf tarihe bakıldığında, fotoğrafın keşfi deneylerle ve rastlantılarla temellenir. Çinli filozof Mo Ti, çok küçük bir delikten geçerek yansıyan ışığın ters görüntü yarattığını tesadüfen keşfetmesi, Camera Obscura'nın icadı ile sonuçlanmış, ışığa duyarlılık deneyleri de 19.yy fotoğraf baskı tekniklerinin rafa kalkmasını sağlayan gümüş jelatin baskıya, sonrasında teknoloji çağı ile evrimleşerek de bizi dijital fotoğrafa kadar getirmiştir.

Ama yinede mükemmellikten uzakta, kendini ifade etmenin en etkili yolunun arayışındaki fotoğrafçılar kimi rastlantısal yaklaşımlarla çalışarak kusurluluğu öne çıkaran benzersiz, biricik çalışmalar üretirler.

Nitekim Christopher James şöyle aktarır; "1800'lerin ortalarında, Lady Elizabeth Eastlake, Sir William Newton ve Peter Henry Emerson gibi atletik ve çevik zekalar tarafından tartışılan masadaki büyük sorulardan biri, fotoğraftaki kusurların aslında estetik duygularımıza daha yakın olup olmadığıydı" (James, 2015: XXVIII). Yani fotoğraf ile kişisel bir bağlantı kurmak için kusurlara ihtiyaç vardı. Görüntüye daha fazla kesinlik, ayrıntı ve detay eklendiğinde izleyici ve eser arasında duygusal bağ işlevi gören kişisel gerçeklik zayıflıyordu. "Çünkü kusurlar doğanın kendisinden ziyade doğayla olan kişisel deneyimlerimizi temsil ediyordu" (James, 2015: XXVIII) ve estetik duyulara hitap eden çalışmalar yaratmak için kusurlara açık olmak gerekiyordu. Bu da sanatçıları yeni şeyleri denemeye teşvik ederek rastlantısallığın kucağına atmış oluyordu.

19. yy'ın sonunda fotoğrafın güzel sanatların bir dalı olduğunu ve ressamların resimlerinde yaptıkları gibi "güzel bir sanatsal eser çıkarmak uğruna görüntüye müdahale etme hakkına sahip olduğunu" (Roberts, 2015: 161) ısrarla vurgulayan Pikoryalistler, çalışmalarında gum bikromat, van dyke, salt print, carbon print ve cyanotype gibi kendi

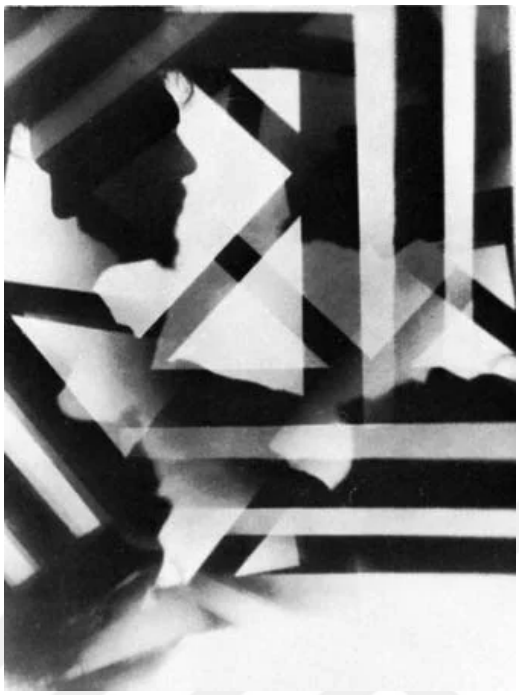
iradeleri ile kusurlar yaratabilecekleri deneyselliğe açık fotoğraf baskı tekniklerini kullanarak çalışmalarında dolaylı rastlantısallıktan fazlasıyla yararlanır.



Şekil 45. Robert Demachy, Struggle, Gum Bichromat Baskı, 1903 veya öncesi (The Met, tarih yok: 2).

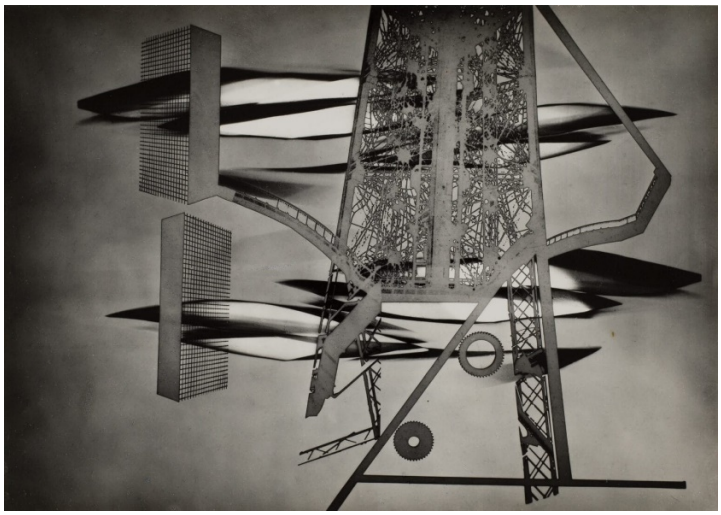
20. yüzyılın başlarında 1.Dünya Savası'nın da patlak vermesini sağlayan tarihsel ve toplumsal koşullar sanatın diğer dallarında olduğu gibi fotoğrafı da derinden etkiler; Fotoğrafçılar farklı ifade biçimlerinin arayışındadır.

Ezra Pound sayesinde, adını İngilizce "vortex" yani "girdap" ifadesinden alan Vortisizm ile tanışan Photo-Secession grubunun eski bir üyesi olan Alvin Langdon Coburn, merceğin önünde aynalı bir prizma takarak nesneleri çoğaltıp çarpıttığı, rastlatısal olasılıklarını yakaladığı ve iki boyutlu bir forma dönüştürdüğü bir teknik icad eder. Futurizm'in dinamizmini ve Kübizm'in köşeli formlarını birleşererek fotoğrafa uyguladığı ve Vortisizm'e gönderme yaparak Vortograf adını verdiği bu teknik ile fotoğrafın hem öznel hem de nesnel olabileceğini dile getirerek, fotoğraf tarihinin tamamen soyut ilk deneysel fotoğraf çalışmalarını üretir. Coburn, fotoğrafın resim kadar soyut olabileceğini kanıtlar.



Şekil 46. Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound, 1916-17 (Bosham Gallery, tarih yok: 1).

Sanatsal ifade biçim olarak fotoğarı kullanan Man Ray, Jaroslav Rössler, Osamu Shiihara, Dora Maar gibi dönemin sanatçıları, tamamen planlanmış bir sanatsal sürecin sonucu olmaktan çok evrensel gerçekliği karıştırarak rastlantısallığın kavramsal kullanımının gittikçe büyüdüğü çalışmalar üretirler.



Şekil 47. Jaroslav Rössler, Eiffel Kulesi, 1965 (Mutual Art, 2018: 1).

20.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde, iki büyük savaş sonrası yitirilen özgürlük ihtiyacının arayışına giren fotoğafçılar, akla dayalı düşüncenin bastırılması ile meydana gelen belirsizlik ve değişkenliği öne çıkaran rastlantısal yaklaşımları yaratım süreçlerine dahil ederek kendi özgürlüklerini ilan ederler. Tıpkı Flusser'in dile getirdiği gibi; "Özgürlük, rastlantı ve zorunluluğu insan amaçlarına tabi kılma stratejisidir. Özgürlük oyunu kameraya karşı oynamaktır (Flusser, 2020: 113). Sınırları zorlayarak, keşfedilmemiş yeni şeylerin peşine düşen fotoğrafçılar böylece yaratım süreçlerinde alternatif arayışlara girerler.

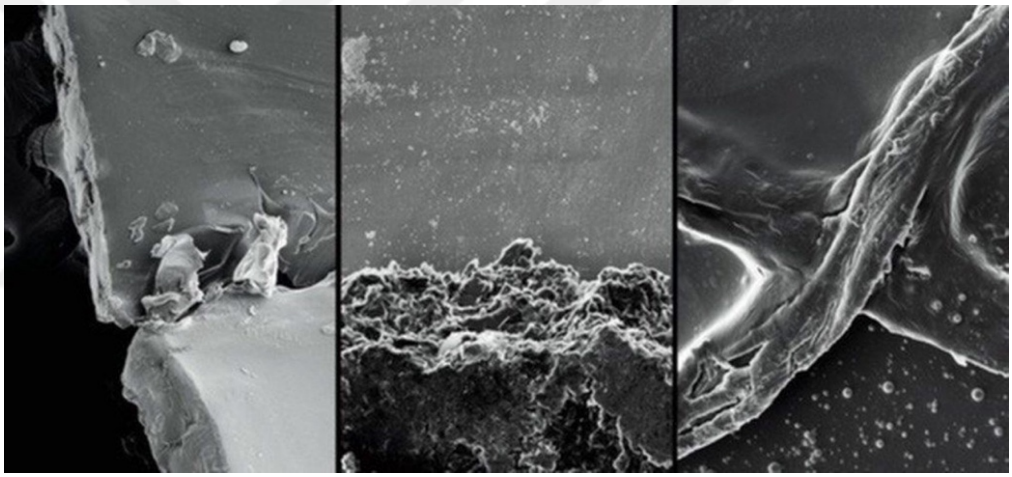
Günümüzde de sanatçıların sınırları zorlamak adına sıklıkla başvurdukları alternatif fotoğraf, kelime anlamı gibi, fotoğrafta seçenek, değişiklik ve farklılıkları; dönemin fotoğraf teknolojisinin alternatifini anlatır ve genellikle modası geçmiş, 19. yüzyıldan kalmış eski fotoğraf baskı teknikleri ve deneysel fotoğrafın rastlantısal yaklaşımı ile anlam bulur.

3.1.1.Deneysel Fotoğraf

Henri Lefebvre "Riske girmek, rastlantı üzerinde bahse girmek, oyun oynamak gerekir: özgürlük budur (Lefebvre, 2010: 210) şeklinde belirtir. Deneysel fotoğraf da bu özgürlüğü kucaklar. Rastlantısal yaklaşımları, öngörülmezliği, alternatif fotoğraf üretim süreçlerini ve diğer sanatsal üretim biçimlerine öykünmeyi bir araya getirir.

Deneysel fotoğrafçılar, anlamlarından soyutladıkları düşüncelerine dayanak oluşturarak kavramlarının daha kolay anlaşılabilmesi için, çekim sırasında kamera ayarları ile, çekim sonrasında karanlık odada veya bilgisayar ortamında; fotografik malzeme veya fotoğrafın kendisine; belirsiz ve rastlantısal yollar izlerler. Filozof Vilem Flusser "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru" kitabında bunu; "...Aslında bilinçli olarak öngörülemeyen bilgiler yaratmaya çalışırlar, yani kendilerini kameradan serbest bırakarak ve görüntünün içine programında olmayan bir şey yerleştirirler" (Flusser, 2006: 81) şeklinde dile getirmiştir.

İngiltere'de bulunan Kingston Üniversitesi öğrencileri Luke Evans ve Josh Lake'in 'Kendimi Tersyüz Ediyorum' isimli, tamamen rastlantısal bitirme projeleri deneysel fotoğrafın çarpıcı örneklerindendir. Evans ve Luke karanlık odada birer 35mm filmi parçası yutmuş, gerisini iç organlarının halletmesine izin vermiş ve yine karanlık odada dışkılamıştır. Sonrasında taramalı elektron mikroskobu yardımı ile öğrencilerin sindirim sisteminin, filmlerin emülsiyon yüzeyine verdiği zararlar incelenmiş ve bu çalışmayı üç büyük siyah beyaz baskı olarak sergilemiştir (Covert, https://gizmodo.com/when-you-swallow-35mm-film-beautiful-things-happen-5914666 erişim tarihi: 26.11.2021). Flusseri'in de dediği gibi Evans ve Luke oyunu kameraya karşı oylamışlardır.



Şekil 48. Luke Evans ve Josh Lake, 2012 (Arch20, tarih yok: 5).

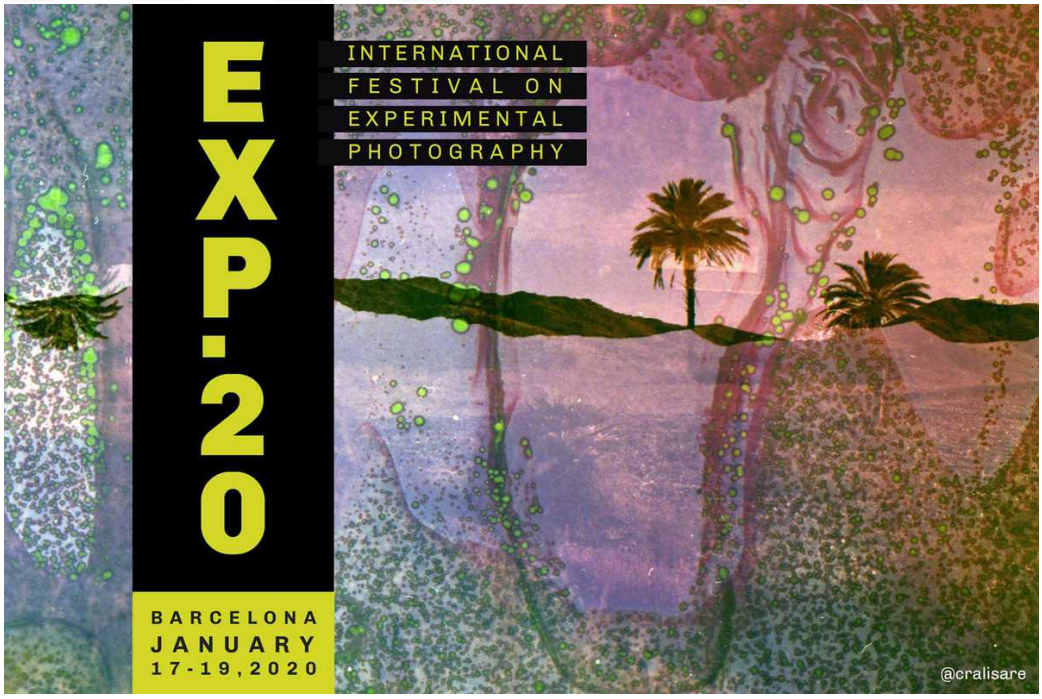
Deneysel fotoğraf kavramı, fotoğraf ile ilgili geleneksel olmayan tekniklerin kullanılması olarak tanımlanır. Bu tanım sadece fotoğrafın maddi hallerin için değil, sayısal(dijital) halleri içinde de geçerlidir. Geleneksel olmayan teknikleri dijital ortamda taklit eden sayısal fotoğraf, işleme programlarının yardımı ile deney ortamı hazırlar ve algoritmalar aracılığı ile de rastlantısallığa kapısını açar.

Bilim ve sanat açısından fotoğraf, her zaman sınırları zorlamakla ilgili olmuştur. Günümüzde deneysel fotoğrafın ardındaki arzu da temelde güncel teknolojisinin sunduğu yaklaşım yerine öngörülemeyen bir resimsel maceranın kapısını aralamak; sınırları zorlamak ve engelleri yıkmaktır.

Son zamanlarda gittikçe yaygınlaşan deneysel fotoğraf kavramı, beraberinde aynı duygu ve arzuları paylaşan bireylerin bilgi ve fikir alışverişi yapabilecekleri, yardımlaşabilecekleri ortam ve oluşumların meydana gelmesini sağlamıştır. Bunlardan biri olan Uluslararası Deneysel Fotoğraf Festivali deneysel fotoğrafçılığın tüm yönleriyle ilgilenen, dünyanın dört bir yanından, tüm seviyeden ve teknikten, değişik ülke ve dilden yüzlerce fotoğrafçıyı her yıl Temmuz ayında Barcelona'da bir araya getirmektedir.

Festivalin amacı, deneysel çalışmalar yapan sanatçı ve toplulukların hikayelerini yaymak ve güçlendirmek; düşüncelerini, tekniklerini, arayışlarını ve endişelerini paylaşacakları bir alan yaratarak, birbirine destek olabilen, ortak projeler üretebilen uluslararası bir sanatçı topluluğu oluşturmaktır.

Her yıl 300'den fazla uluslararası fotoğrafçı ve fotoğraf sever, bu festivalde buluşur. Katılımcılar, alanlarında uzmanlaşmış deneysel fotoğrafçıların atölye çalışmaları, konferans ve portföyo incelemelerine katılarak, küratöryel sergilerde çalışmalarını sergileme şansı yakalar.



Şekil 49. Uluslararası Deneysel Fotoğraf Festivali 2020 Afişi, 2020 (Behlen, 2020: 1).

3.1.2.Kamerasız Fotoğraf

Kamerasız fotoğrafçılığın bilinen en eski örnekleri, William Henry Fox Talbot'un ışığa duyarlı kağıtlar üzerine bitkilerin yerleştirdiği ve ışığa maruz bırakılarak negatif izdüşümlerinin kaydettiği "Fotojenik Çizim" çalışmaları (1835) ve botanikçi Anna Atkins'in endemik deniz yosunlarının bilimsel kayıtlarını tutmak için Cyanotype tekniği ile hazırlanmış kağıtlar kullanarak yaptığı baskılarıdır.

Kamerasız fotoğrafçılık her ne kadar kameralı fotoğrafçılıktan çok daha eski olsa da çoğunlukla arka planda kalmıştır. Fazlasıyla deneysel ve fazlasıyla kişisel, çoğunlukla da rastlantısaldır. 19. yüzyılda bilimsel keşiflere eşlik etmiş, sonrasında Avangart sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmış; fotoğrafla ilgili önyargılarımıza meydan okumuş ve fotoğraf üretiminde fotoğraf makinesinin vazgeçilmez bir araç olduğu düşüncesinin sorgulanmasına neden olmuştur. Kamera ile üretilen fotoğraflar çoğunlukla gerçeklikten bir parça gösterirken, kamerasız fotoğraflar gerçekte asla var olmayan şeyleri, hayal gücünün ayak izlerini takip etmiştir.

Kamerasız fotoğraf biçimlerinin tümü, içerisinde çok fazla değişken bulundurmasından dolayı rastlantısallık içerir. Sanatçılar da kendilerini ifade edebilmek için bu rastlantıları bir araya getirerek kendi yorumlarını oluştururlar.

Alman fotoğrafçı Marco Breuer kamerasız fotoğraf tekniklerini bir arada kullanarak soyut çalışmalar üreten yenilikçi fotoğrafçılardan biridir.

Breuer, fotoğraf ortamının fiziksel sınırlarını zorlayarak deneyler yapar. Fotoğraf kağıdının yüzeyini ısıya, ışığa ve fiziksel aşınmaya maruz bırakır; zımparalar, kazır, sıkıştırır, yakar. Bunların yanında küf, jöle, bira, sıcak kömür ve hatta kan akıtarak öngörülemeyen rastlantısal sonuçlar yaratır.



Şekil 50. Marco Breuer, Tilt (C-371), Çizilmiş Kromojenik Kâğıt, 2003 (Vulture, 2014: 1).

3.1.2.1. Fotogram

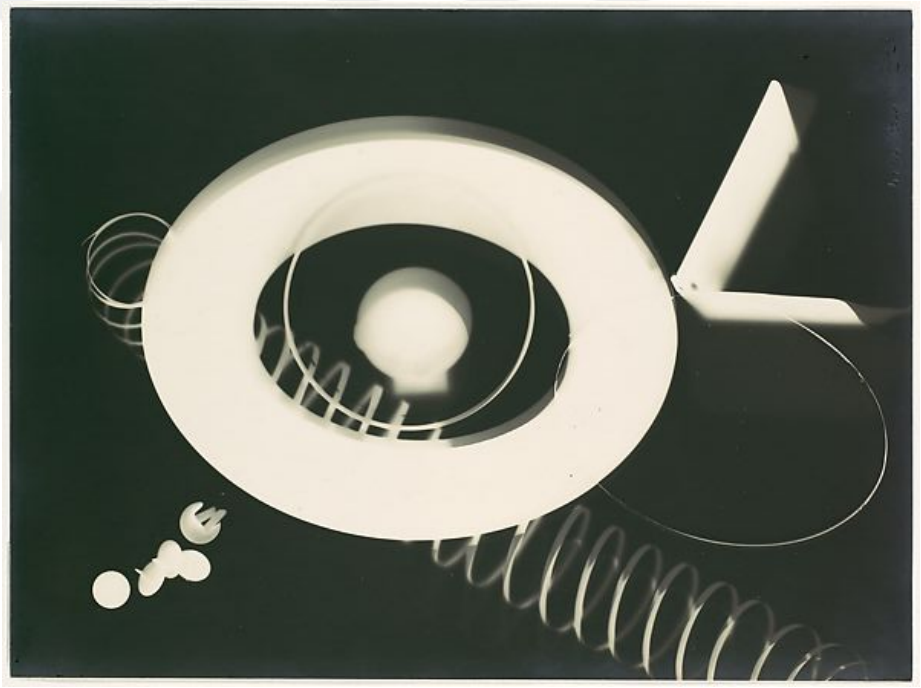
Kamerasız fotoğrafçılığın bilinen en eski biçimi 1835'te Henry Fox Talbot'un "Doğanın Kalemi" adını verdiği kitabında da yer alan, ışığa duyarlı kağıtların üzerinde yerleştirdiği nesneleri ışığa maruz bırakarak gölgelerini kaydettiği ve "Fotojenik Çizim" olarak adlandırdığı fotografik görüntülerlerdir.

Zürih Dada grubunun üyesi Christian Schad, 1918'de bu tekniği yeniden keşfedilerek buna Schadogram adını vermiş, Dada ruhunu yansıtan atık malzemeler kullandığı gelişigüzel kompozisyonlarını üretmek için kullanmıştır. Macar Konstrüktivist Lazlo Moholy-Nagy de 1922'de bu teknik ile çalışarak günümüzde de kabul gören şekli ile, "fotogram" olarak adlandırmıştır.

Fotogram, bir nesnenin doğrudan ışığa duyarlı malzeme üzerine yerleştirildiği ve ışığa maruz bırakıldığı kamerasız bir fotoğraf işlemidir ve ortaya çıkan; temas eden nesnenin fiziksel varlığını temsil eder negatif bir görüntüsüdür. Bu görüntüler sadece nesnenin ana hatlarını gösterir ve nesnenin yüzeyi hakkında detay vermez. Fotogram, nesnelerin soyut temsillerine yeni bir bakış açısı getiren, hem gerçekçi hem soyut, hem andıran hem de inandırıcı, doğası gereği olasılıklara açık bir tekniktir.

Bu tekniğini kullanan ilk fotoğrafçı olmasa da en bilinen uygulayıcılarından biri olan Sürrealist Man Ray de, Schad ve Nagy'den bağmsız olarak fotogramı karanlık odadaki bir kaza sonucu keşfetmiş ve buna "Rayogram" adını vermiştir. Man Ray için fotogramın en çekici yanı, özgürlüğü temsil etmesi, otomatizm ve rastlantısallığı doğasında barındırarak Sürrealist düşünceye hizmet etme potansiyeline sahip olmasıdır.

Man Ray, gerçeküstü fotoğrafçılığın ilk adımları olarak görülen, fotoğraf ortamının teknik aygıtından kurtulduğu bu kamerasız fotoğraf tekniği ile, bir yaratıcının müdahalesi yokmuş izlenimi veren, soyutlamayı ve rastlantısallığı vurgulayan tekinsiz imgeler üreterek hem Dadaistlerin hem de Sürrealistlerin dikkatini fotoğrafın şiirsel potansiyeline çeker.



Şekil 51. Man Ray, Rayogram, 1922 (Met, Rayograph, 1987: 1).

1937'de Moholy-Nagy tarafından Chicago'da kurulan Yeni Bauhaus'a fotoğraf öğretmek üzere davet edilen kamerasız fotoğrafçılığın öncülerinden Henry Holmes Smith, "Cliché-verre" olarak da bilinen kıvamlı sıvılarla hazırladığı cam negatifleri ile fotograma yeni bir boyut getirir. Dolaylı rastlatısallığı öne çıkardığı soyut dışavurumcu,

geleneksel, nesne odaklı ve gerçekçi temsil görüşüne meydan okuyan çalışmaları ile fotogramı ileri bir seviyeye taşıyarak daha da ilhan verici hale getirir.



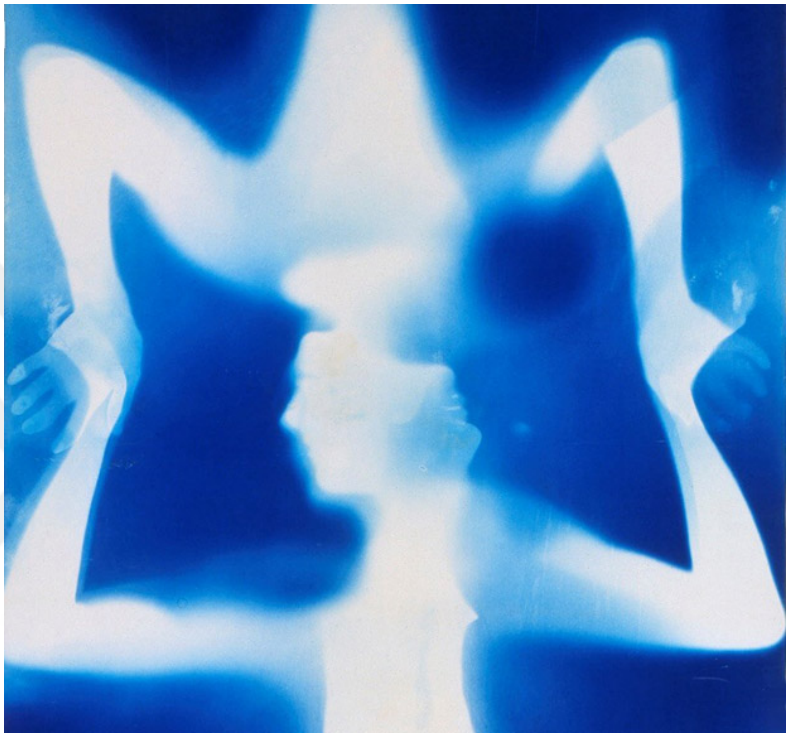
Şekil 52. Henry Holmes Smith, "Dansçı", Jelatin Gümüş Baskı, 1952 (Carter Museum, tarih yok: 1).

Black Mountain Collage'de çok branşlı bir eğitim alan Robert Rauschenberg, sadece çalışmaları için malzeme olarak değil aynı zamanda yaratıcı ifade biçimi olarak fotografik imgeleri sıklıkla kullanan bir sanatçıdır.

Rauschenberg, 1950'lerde Black Mountain Collage'de tanışıp evlendiği Susan Weil ile cyanotype tekniğini kullanarak, tarihteki ilk gerçek boyutlu insan vücudu fotogramlarını üretir. Rauschenberg ve Weil, tarihsel baskı tekniklerine farklı bir yön çizdikleri bu çalışmalarında, erkek ve kadın imajını, bağlamından koparark mavi simgelere, sembolik şekillere indirgerler.

,

"Double Rauschenberg" çalışmasında Rauschenberg ve Weil, otobiyografik amaçlar için Rauschenberg'in vücudunun doğrudan izlerini birleştirirler. Bu beden temelli çalışmalar, ileride Rauschenberg'in 1969 tarihli anıtsal baskısı "Otobiyografi" için referans oluşturmuştur.



Şekil 53. Robert Rauschenberg ve Susan Weil, Double Rauschenberg, Cyanotype Baskı, Fotogram, 1951 (Rauschenberg Foundation, tarih yok: 1).

1960'lara doğru 'fikir sanatı' olarak ta tanımlanan 'kavramsal sanat' Charles Baudelaire'in de dediği gibi "... sanat nesnesinin sonunu işaret eder" (Boudelaire, 2003:54). Kavramsal sanat, algısal deneyimin ötesinde, izleyicinin fikirleri ile bağlantı kurmanın peşindedir.

Temsil ettiği nesnenin fiziksel varlığına tanıklık eden fotogram da; giderek soyutlamaya yönelen bir kavramsal sanat formu olarak; sadelik, algı ve kavram arasındaki gerilimi, yapılandırıp kontrol etmek isteyen çağdaş sanatçılar tarafından, yaratıcılığı destekleyen ve sanatsal pratiklerine dahil edilerek sıklıkla başvurulan bir teknik olur.

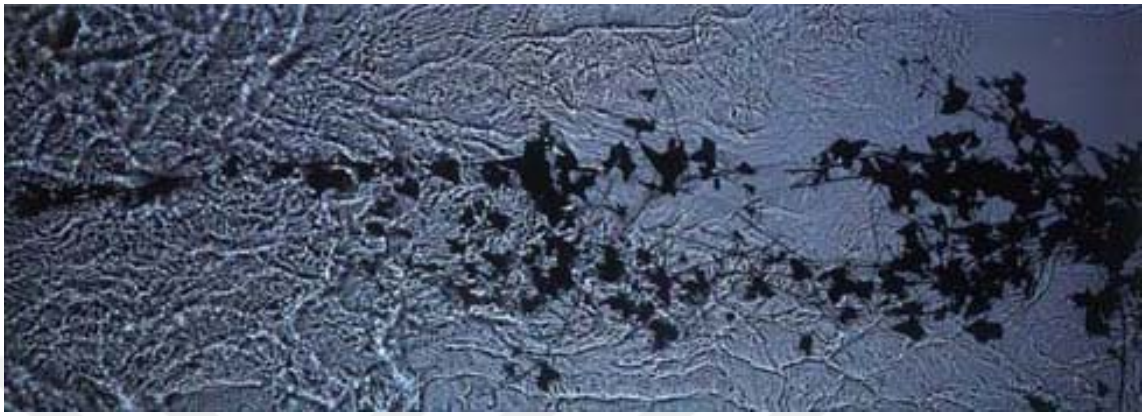
Kendini fotogram tekniğinin kavramsal ve görsel olanaklarını araştırmaya adamış, kamerasız fotoğrafçılığın öncülerinden Floris Michael Neusüss, Körpergramme (bodygram)" adını verdiği gökyüzünde yüzüyormuş hissi veren çıplak kadın bedenlerine ait gerçek boyuttaki şiirsel fotogramlarında, kadın bedeninin gerçekliğini sorgular. Fotogramlar, bir kadın bedeninin göstergeleri gibi görünse de hiçbir şeyi ıspatlamazlar.



Şekil 54. Floris Michael Neusüss, İsimsiz, 1967 (Mutual Art, 2021: 1).

Fotogramın çağdaş uygulayıcılarından Susan Derges, çalışmalarının merkezine doğayı alır. 1990'ların sonlarında Derges, 'River Taw (taşan su)' adlı projesiyle farklı mevsim ve hava koşullarında incelediği bir nehrin gelgitlerini belgelediği çalışmasında; torbasından çıkardığı kağıtları öncesinde suya batırdığı alüminyum tabla üzerine yerleştirir ve hızlı bir flaş ışığı ile pozlar. Böylece kâğıt üzerine doğanın rastlantısal

öğelerini; su akışının doğal desenlerini ve onlarla birlikte sudaki yaprak ve dalların gölgelerini de kaydeder.



Şekil 55. Susan Derges, 'River Taw (Taşan Su)', 1990'lar (The Leonardo Gallery, tarih yok: 1).

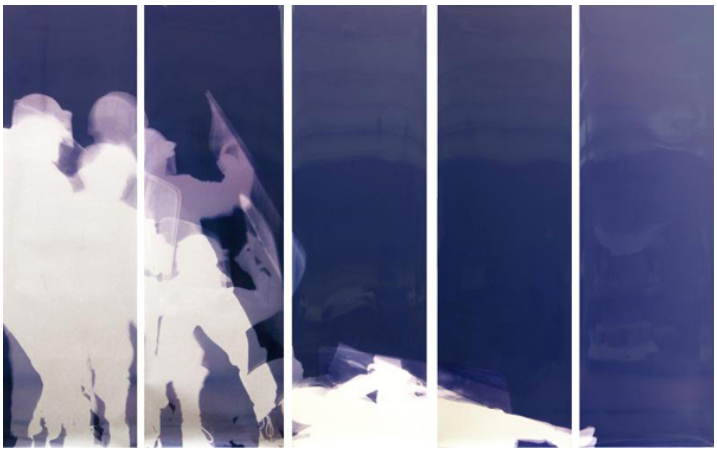
Dagerreyotip, fotogramlar ve fotogravür gibi tarihsel fotografik süreçlerle yaptığı çalışmaları ile tanınan İngiliz sanatçı Adam Fuss da Derges gibi, fakat merkezine sembolik öğeleri alarak, su içinde pozlanmış fotogramlar üretir. Fuss fotoğraf tarihinin bu en eski tekniğinin çağdaş yeniden yorumunu kullanarak soyutlama ve sembolizm üzerine yoğunlaşır. James Welling benzeri canlı renkler elde edebilmek için, suya batırdığı Cibachrome kağıtlar üzerine öne çıkarmak istediği objeyi yerleştirerek kuvvetli flaş ışığı ile pozlar. Fuss bu yaklaşımı ile, objelerin sembollere dönüştürülmesine vurgu yaparak metaforların anlamlarını sorgular.



Şekil 56. Adam Fuss, Sarı Bebek, 1992 (Danilchyk, 2015: 1).

Farrah Karapetian öncelikli olarak kamerasız fotoğraf ile ilgilenen yaratıcı ve çok yönlü bir santçıdır. Karapetian, tiyatral yeniden temsiller yaratarak, temsil ve gerçeklik arasındaki sorunları ele aldığı gerçek ölçekli fotogramlarında, metaforik anlamlar yaratır.

Karapetian "Representation (Temsil)" serisinde, askeri giysiler giydirdiği bir grup arkadaşlarına gazetelerdeki fotoğraflarda tasvir edilen sahneleri yeniden canlandırtarak, fotoğraf ve politik ifadeyi güçlü bir şekilde birbirine bağlayan gerçek boyutlu soyut fotogramlar yaratır.



Şekil 57. Farrah Karapetian, Çevik Kuvvet Polisi, 2011 (Heuer, 2012: 1).

3.1.2.2. Lumen Baskı

1970'lerin başında kromojenik kağıtlarla yaptığı deneyleri ile renkli fotogramın öncülüğünü yapan Jerry Burchfield, ışık gören fotoğrafik kağıtların renk değiştirdiğini keşfederek lümen baskısı olarak bilinen süreci geliştirir.

Fotogramın bir varyasyonu olan lümen baskı, ışıkla baskı anlamına gelen fotoğraf kağıtlarının yüzeyinde bulunan gümüş tuzlarının, UV ışığına maruz kalmasıyla meydana gelen kimyasal reaksiyon sonrası, gümüş tuzlarının renk değiştirerek, rastlantısal bir dizi renk meydana getirmesi esasına dayanan bir kamerasız fotoğraf baskı tekniğidir. Bu baskı tekniği ile üretilen fotogramlarda geliştirme banyosu kullanılmaz, sadece sabitleme banyosu ile sabitlenir. Fakat kullanılan kâğıdın özelliğine bağlı olarak, sabitleme banyosu sırasında kâğıdın tekrar kimyasal reaksiyona girmesi, pozlama esnasında elde edilen rengin tekrar değişmesine neden olur.

Lümen baskıda güneş ışığının açısı veya yoğunluğu, o günkü hava şartları ve bitkinin doğal nemi gibi değişkenler, baskıda rastlantısal, kendine has farklı ton ve renklerde benzersiz ve büyülü görüntüler oluşmasını sağlar.



Şekil 58. Ergül Karagözoğlu, Sağda Sabitlenmemiş, Solda Sabitlenmiş Lümen Baskı, 2022.

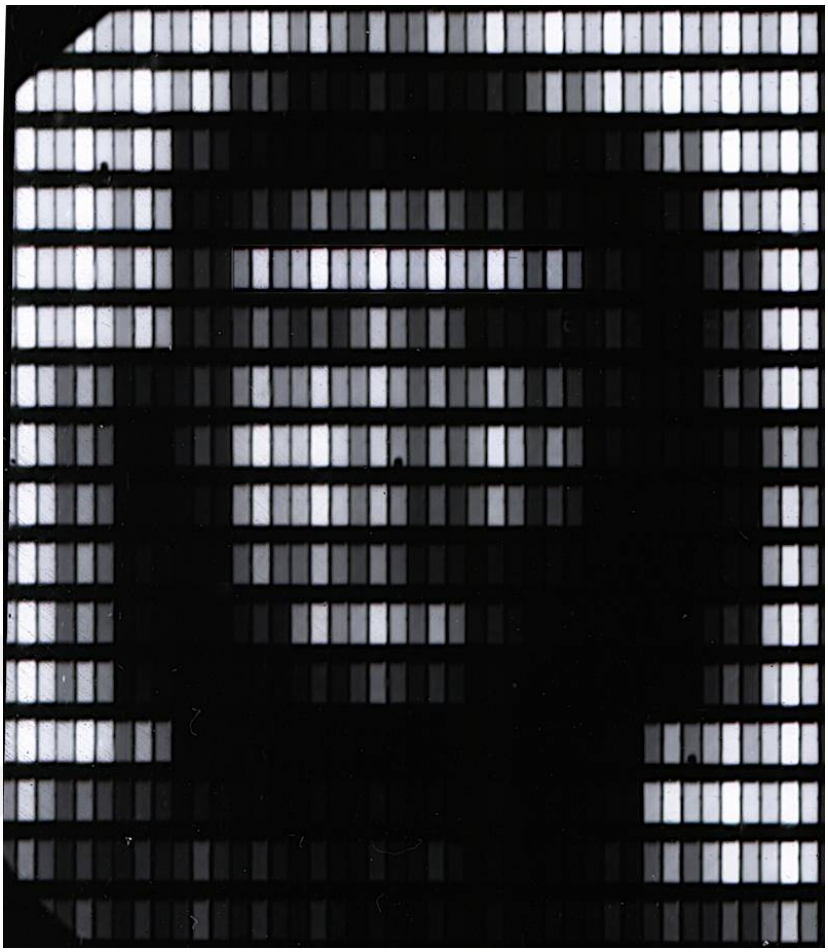
Jerry Burchfield'ın “100 Lumen Prints of Amazonia Flora” çalışması, Burchfield'ın 7 sene boyunca devam elden Amazon yağmur ormanları seyahatleri boyunca elde ettiği, yerli floranın fotogramlarından oluşan ve şans unsurunun ortaya çıktığı lümen baskı tekniğinin kullanıldığı önemli çalışmalardan biridir.

Rastlantısal bir yaklaşımı benimseyen Burchfield, “Mekânın güzelliğine dikkat çekerek ekolojik kaygıları ifade ederken, doğasında var olan önyargı ve yorumlardan arınmış görüntüler yaratır.” (Fahey Klein Gallery, 2005)



Şekil 59. Jerry Burchfield, "100 Lumen Prints Of Amazonia Flora" Kitabı Kapağı (Stockdale, 2009: 1).

Andrey Piletsky dijital ve analog teknolojileri bir araya kullanarak, lümen baskı tekniğine dijital teknolojileri de dahil ederek, kendi deneysel yorumunu getiren bir sanatçıdır. Piletsky bilgisayar veya cep telefonun ekranını fotoğraf kâğıdı ile temas ettirerek bu dijital ekranı hem bir kamera hem de bir baskı aparatı olarak kullanır. Hatta kimi zaman bu teknik ile elde ettiği bulanık olma eğimlindeki, görüntüleri sabitlemeden bırakarak olasılıkların sınırlarını zorlar.



Şekil 60. Andrey Piletsky, Dijital Ekran aracılığı ile lümen baskı (Experimental Photography Festival, 2022).

Foothill College California'da güzel sanatlar profesörü olan Kate Jordahl sanat pratiğinde lumen baskı tekniğine sıklıkla başvuran bir sanatçıdır.

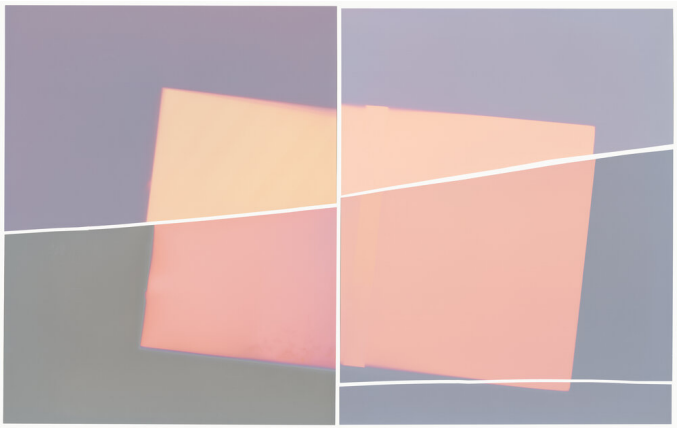
Lumen tekniğini kullanarak bitkiler kadar kendi hazırladığı dijital negatiflerle de baskılar üreten Jordahl, negatiflerini bir gün öncesinden basarak, üzerindeki mürekkebin kurumasını bekler. Sonrasında fotoğraf kâğıdı üzerine yerleştirdiği negatifleri 6-8 saat kadar keskin güneş ışığına maruz bırakarak sabitleme banyosu ile sabitler. Hem kontrole hem de şansa açık çalışmalarında Jordahl, mutlu tesadüfleri yaratım sürecine davet eder.



Şekil 61. Kate Jordahl, Altı Saat Pozlamdan Sonra, Bergger (solda) Forte (sağda), 2021 (Foothill College, tarih yok: 1).

Brooklyn, New York'ta yaşayan Kanadalı fotoğrafçı Amanda Marchand, zaman, süreksizlik ve evrendeki yerimiz hakkındaki düşüncelerini, güneş ışığına maruz kalan siyah beyaz fotoğraf kağıtlarının şiirsek renk değişimleri üzerinden araştıran bir sanatçıdır.

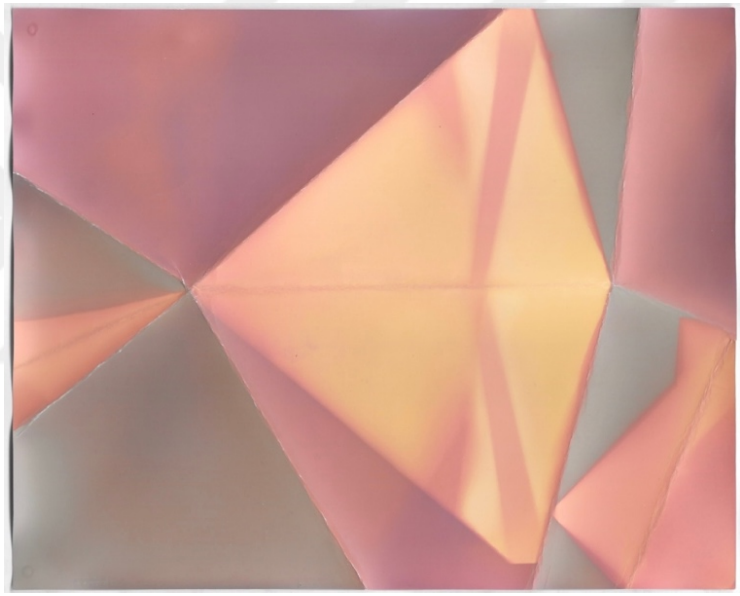
Marchand birbirinden farklı özelliklere sahip fotografik kağıtlar kullanarak gerçekleştirdiği, lümen baskı kolajlarda hiçliği fotoğraflamanın mümkün olup olmadığını araştırır.



Şekil 62. Amanda Marchand, Eyes I Do Have, 2019 (Marchand, 2019).

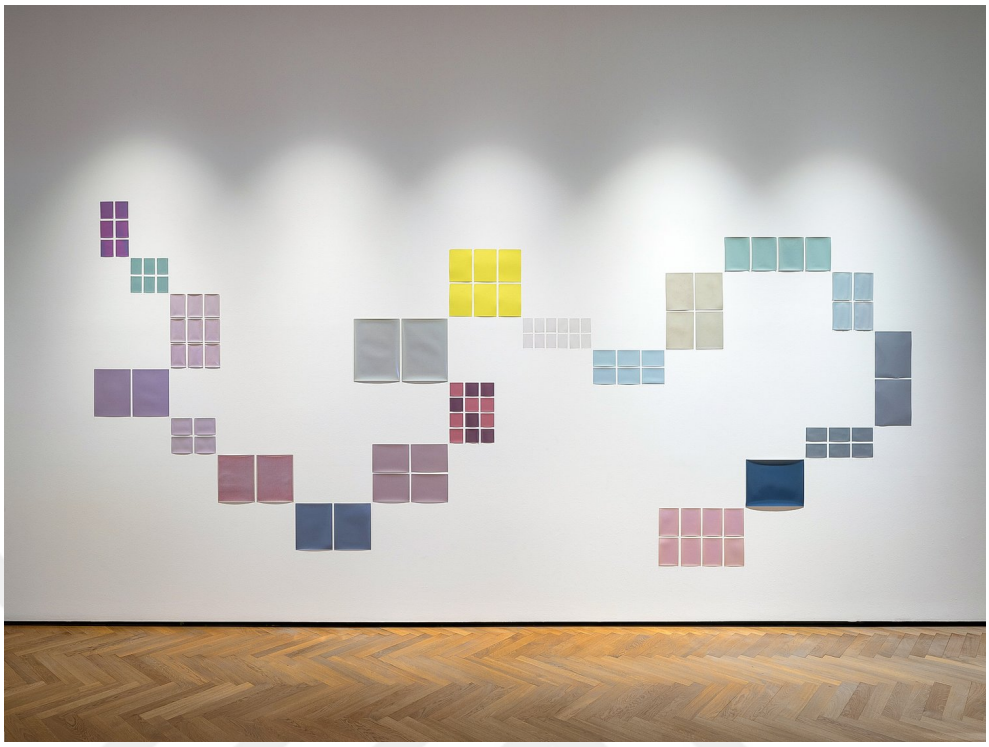
Shaina Gates, çeşitli deneysel fotografik süreçleri geometrik katlama teoremi ile birleştirerek heykelsi çalışmalar üreten Amerikalı bir sanatçıdır. Sheet film veya siyah beyaz fotoğraf kağıtlarını kullandığı çalışmalarında, gelişigüzel katladığı fotoğraf kağıtlarını saatler veya günlerce güneşe maruz bırakarak ayırt edici kırışık yapılar elde eder.

"Lucid" serisinde Gates, baskıların sanatçı tarafından sistematik bir şekilde nasıl katlandığına dair fiziksel deneyimin haritasını çıkarıyor ve ortamın hafızasını görünür bir kayıt olarak somutlaştırıyor.



Şekil 63. Shaina Gates, Siyah beyaz gümüş jelatin kâğıda lümen baskı, 2021.

İsviçreli fotoğrafçılar Françoise ve Daniel Cartier'nin "The Never Taken Images (Asla Alınmayan Görüntüler)" projesi, ışığa maruz kalarak fotoğraf kağıtlarının yüzeylerinde bulunan gümüş tuzlarının renk değiştirmesi ilkesi üzerine kurulu bir çalışmadır. 1998'den beri sürdürdükleri bu uzun vadeli benzersiz projede Cartier'ler, 1880'den 1990'a tarihlenen, değişik marla ve özelliğe sahip fotoğraf kağıtlarını kullanarak, sahaya özel enstalasyonlar yaratırlar. CHiçbir kameraya veya fotokimyaya başvurmadan gerçekleştirdikleri projelerinde Cartier'ler, hiç çekilmemiş görüntülere hayat vererek, bu hiç çekilmemiş görüntülerin potansiyellerini irdelerler.

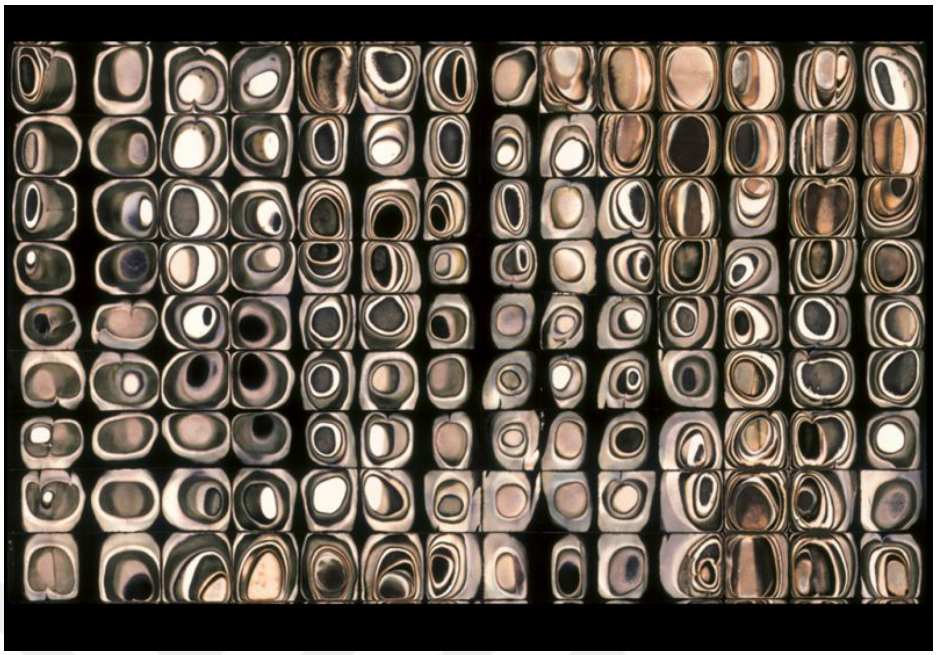


Şekil 64. F&D Carier, Bekle ve Gör, Brüksel, 2020 (F&D Carier, 2020).

3.1.2.3. Kemigram

Pierre Cordier, 1956 yılında askerliğini yaptığı Almanya'da bir kız arkadaşı için hazırladığı düğüm günü kutlama notunu oje kullanarak ışığa duyarlı fotoğraf kâğıdına yazması sonucu tesadüfen kemigramı keşfeder. Geliştirme ve sabitleme banyosu sonrası kâğıtta değişik efektler geliştiğini fark eden Cordier, bulaşık deterjanından en karmaşık kimyasallara kadar değişik malzemelerle deneyler yaparak bunu geliştirir. Vernik, mum, yağ, balmumu, tutkal ve bal gibi malzemelerle maskelemeler yaparak, titiz bir işçilikle fotoğraf kâğıdını sırasıyla önce geliştirme, sonra sabitleme banyosuna defalarca sokup çıkartarak, rastlantısallığın öne çıktığı ve gerçeğin sınırlarını zorladığı yapıtlar üretir.

Kamera kullanmadan, fotoğraf ortamının fiziksel kimyasını keşfederek deforme etmeyi tercih eden Cordier; fotoğraf, resim ve baskı arasında kalan rastlantısal yapıtlarında fotoğrafın soyut niteliğini araştırır.



Şekil 65. Pierre Cordier, Kemigram 16/1/75 III, 1975 (Butor, 2016: 12).

Her ne kadar kemigramın mucidi Pierre Cordier olarak bilinse de, Dora Maar'ın 1930'lu yıllara tarihlenen çalışmalarında, fotoğraf kimyasalları ile dönemin Dada estetiğini yansıtan kimyasal denemeler yaptığı görülür.



Şekil 66. Dora Maar, Otoportre, Kimyasal Deneyler, Jelatin Gümüş Baskı, 1930'lar (Mutual Art, tarih yok: 1).

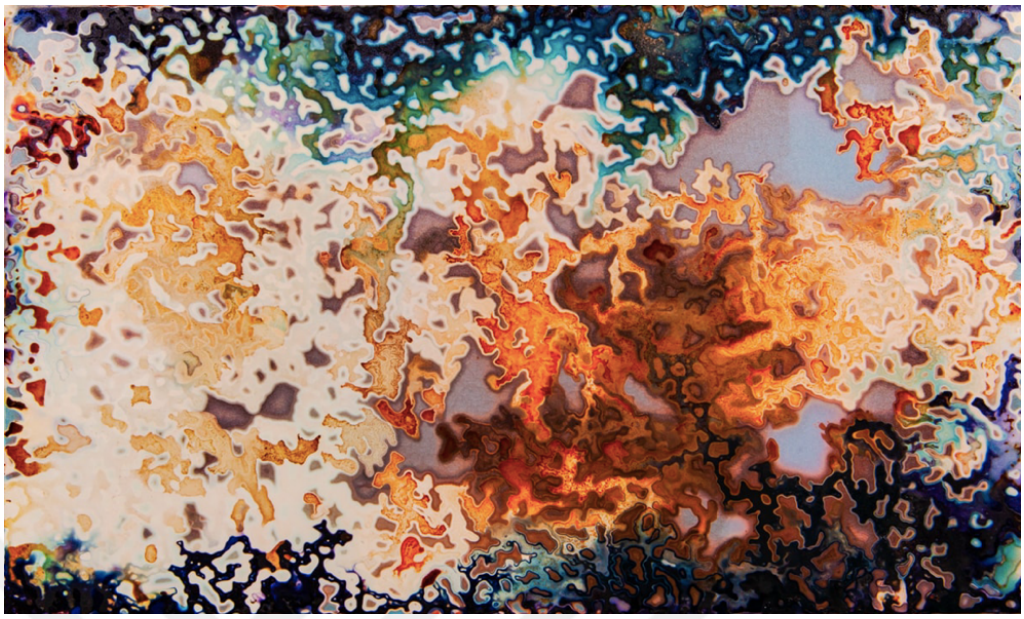
Caz sanatçıları Billy Holiday, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald gibi ünlü müzisyenlerin yakın plan portreleri ile tanınan portre fotoğrafçısı Chargesheimer (Karl-Heinz Hargesheimer,), 1940'larda montaj ve fotogramlarla fotoğrafta soyutlamayı keşfetmeye başlar. Kamerasız fotoğrafçılık çalışmalarında fotoğraf ortamının fiziksel kimyasını keşfederek, 50'lerden sonra az bilinen kemigramlarını üretir.

Chargesheimer'ın ruhun karmaşıklığını somutlaştırdığı kemigramları, döneminin soyut dışavurumcu estetiğinin benzer görsel doku ve detay çeşitliliğini taşır.



Şekil 67. Chargesheimer, Kemigram, Gümüş Jelatin Baskı, 1960'lar (Artsy, tarih yok).

Rachel Wolf, kamerasız fotoğrafçılıkta uzmanlaşmış Amerikalı bir fotoğrafçıdır. Wolf, ışığa duyarlı kağıtları çeşitli ışık kaynaklarına ve değişik kimyasallara maruz bırakarak her türlü fotoğraf kuralını çiğner ve bilinmeyeni kucaklar. Fotoğrafın ne olup ne olmadığını sorguladığı çalışmalarında kendini anın rastlantısallığına bırakarak soyut çalışmalar üretiyor.



Şekil 68. Rachel Wolf, Kemigram (Wolf, tarih yok).

Bulgaristan'dan Amerikaya göç eden bir göçmen olan Eva Nikolova çalışmalarında hatırlama kavramı üzerine yoğunlaşarak, coğrafya ve hafıza arasındaki ilişkiyi inceleyen bir sanatçıdır. Yuva kavramı ile boğuşan bir göçmen olarak Nikolova, kamerasız fotoğraf çalışmalarında genellikle ev imgelerini deforme ederek hafızanın, özlemin, arzunun ve kimliğin sembollerini araştırır.

Bellek ve mekân kavramlarını incelediği "Notes on Location" serisinde, Nikolova ışığa duyarlı kağıtlar üzerine değişik malzemeler ile maskelemeler yaparak, yarattığı ev imgelerini chemigram tekniğinin yıkıcı doğası ile yok ederek fotoğraf ortamını kavramların görüntüsü haline getirir.



Şekil 69. Eva Nikolova, İsimsiz X, Kemigram Detayı, 2015 (Nikolova, 2015).

New York merkezli bir sanatçı olan Mariah Robertson genellikle kimyasal olarak deforme ettiği büyük ölçekli RA-4 renkli fotoğraf kâğıdı rulolarını kullanarak yarattığı, heyecan verici yerleştirmeleri ile tanınır.

Robertson'un sadece bir parça kâğıt üzerinde meydana gelen kimyasal reaksiyonlar olarak tanımladığı çalışmalarını, canlı renkler ve anlaşılmaz derecede karmaşık, ve bir o kadar çekici kompozisyonlardan oluşur. Bu her biri birbirinden farklı, tamamen rastlantısal, renkli soyut kompozisyonları; kağıtları önce ışığa maruz bırakarak sonra da yüzeyine çeşitli kimyasal karışımlarını sıçratarak, damlatarak veya fırlatarak; bir çeşit kontrollü kaos sürecinden geçirerek yaratır.



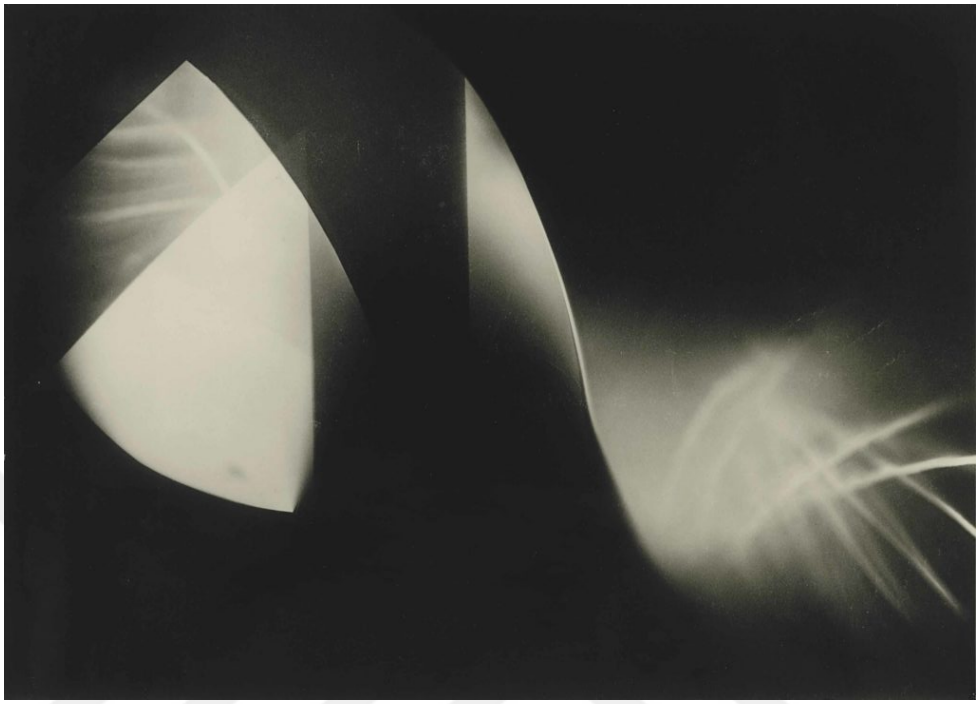
Şekil 70. Mariah Robertson, Yerleştirme, Baltic Centre for Contemporary Art, 2011 (Barcio, 2011: 4).

3.1.2.4. Luminogram

Luminogram, Latincede ışık anlamına gelen "lümen" kelimesinden türemiş, ışıkla yazı yazma anlamını ifade eden bir kelimedir. Duyarlı yüzeyler üzerine görüntü oluşturmak için ışık kullanılan tüm kamerasız fotoğrafçılık teknikleri temelinde birer Luminogram'dır. Buna rağmen birçok teknikte ışık, gölgeleri kaydetmek için bir araç olarak kullanılırken, Luminogram'da ışığın kendisi kaydedilir.

Luminogram ışık kaynağının gücü ve konumu, kullanılan filtreler veya ışığın yoğunluğunda yapılan değişiklikler ile sınırsız yaratım ve hayal gücü kullanımına olanak verir.

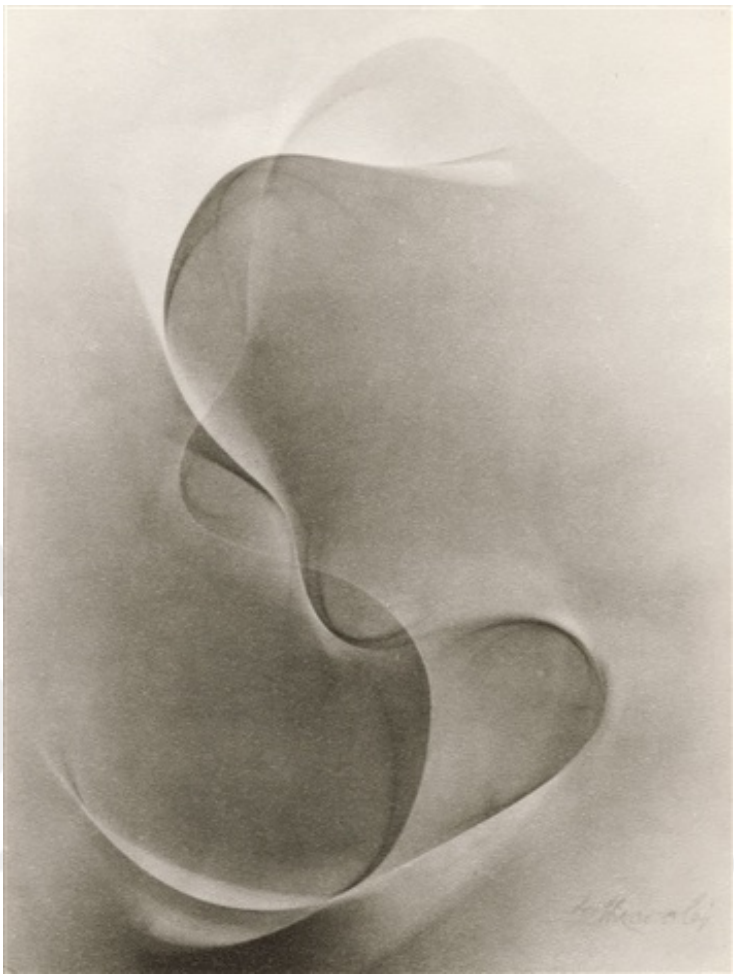
Laszlo Moholy-Nagy'nin, ışığa duyarlı yüzeyi boş bir tuval ve ışığı bir fırça olarak kullandığı, geleneksel tek noktalı perspektiften uzak ve kişisel duygulardan arınmış ışık yansımaları ve gölgeler oluşturarak yarattığı çalışmaları, tarihteki ilk luminogram çalışmaları olarak kabul edilebilir.



Şekil 71. László Moholy-Nagy, İsimsiz, Luminogram, 1923-1925 (The Charnel-House, 2015).

Geç Weimar Cumhuriyeti'nin Amerikaya göç eden fotoğrafçılarından biri olan Lotte Jacobi, yirminci yüzyılın en çarpıcı orijinal fotoğraf portrelerinden bazılarını yaratan başarılı bir portre fotoğrafçısıdır. 1946'da kocası Erich Reiss ile New York'ta bulunan Atelier 17 sanat merkezinde Leo Katz tarafından verilen bir kursa katılarak kamerasız fotoğrafçılık tekniklerini öğrenir.

1950'lerde ürettiği "fotojenik" adını verdiği kamerasız çalışmalarında, soyutlanmış ışık efektini elde etmek için mumlar, el fenerleri, cam, selofan ve tuhaf şekillerde kesilmiş kağıtlar kullanarak, ışığa duyarlı kağıtlar üzerine soyut ışık boyamaları yapar.



Şekil 72. Lotte Jacobi, Photogenics, 1946-1955 (Artnet, tarih yok).

Öznel Fotoğrafın temsilcilerinden ve Otto Steinert ile Fotoform grubunun kurucularından biri olan Alman fotoğrafçıyı Heinz Hajek-Halke, hareketli ışık huzmeleri ile luminogramlar ve tanecikli görüntüleri ortaya çıkararak "Les Lichtgrafik (ışık grafikleri)" denilen kavramı yaratır.

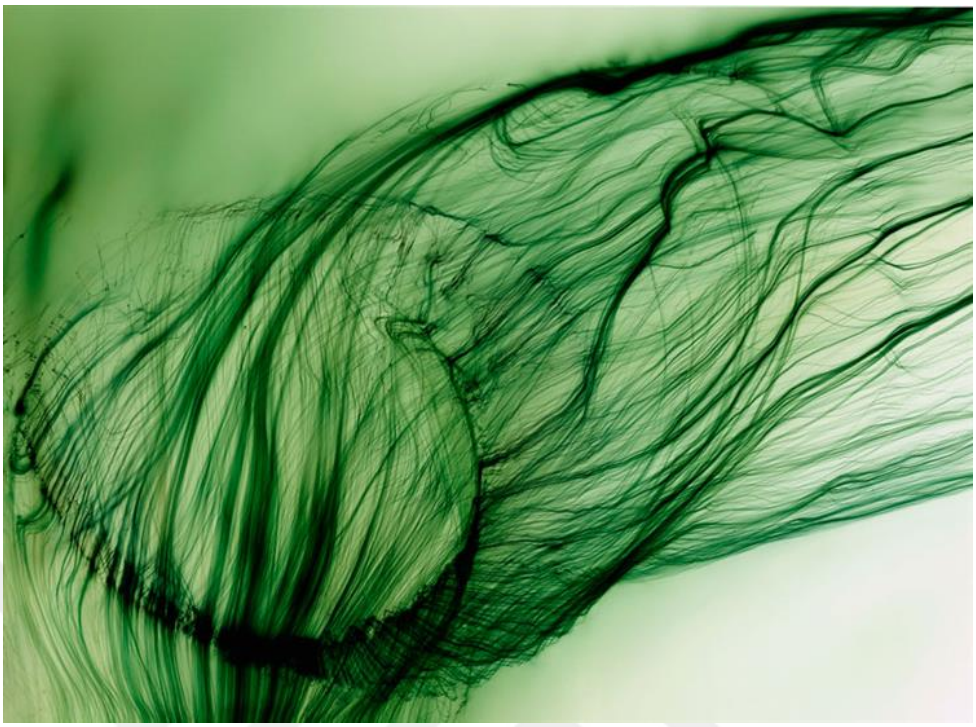
Bu deneysel tarzı uygulayan başarılı bir sanatçı olmanın ötesinde, aynı derecede tutkulu bir fotoğraf eğitimcisi olan Hajek-Halke, çalışma yöntemlerini paylaştığı, değişik dillere çevrilen Experimentelle Fotografie (1955) ve Lichtgrafik (1964) kitapları ile deneysel fotoğrafı kitlelere tanıtarak uluslararası bir etkiye sahip olmasını sağlar.



Şekil 73. Heinz Hajek-Halke, Lichtgrafik, 1950–1959 (Artnet, tarih yok).

Soğuk Savaş'tan sonra ülkeler arasında serbestçe seyahat etmesine izin verilen ilk nesil Avrupalı sanatçıların biri olan Alman fotoğrafçı Wolfgang Tillmans, uzun seneler editöryal çalışmalar ürettikten sonra dünyanın gereğinden fazla fotoğraflandığı düşüncesi ile, 2000 yılından sonra kamerasız fotoğrafçılık ile ilgilenmeye başlar ve ışığa duyarlı yüzey üzerinde farklı ışık kaynakları kullanarak fotoğraflar üretir.

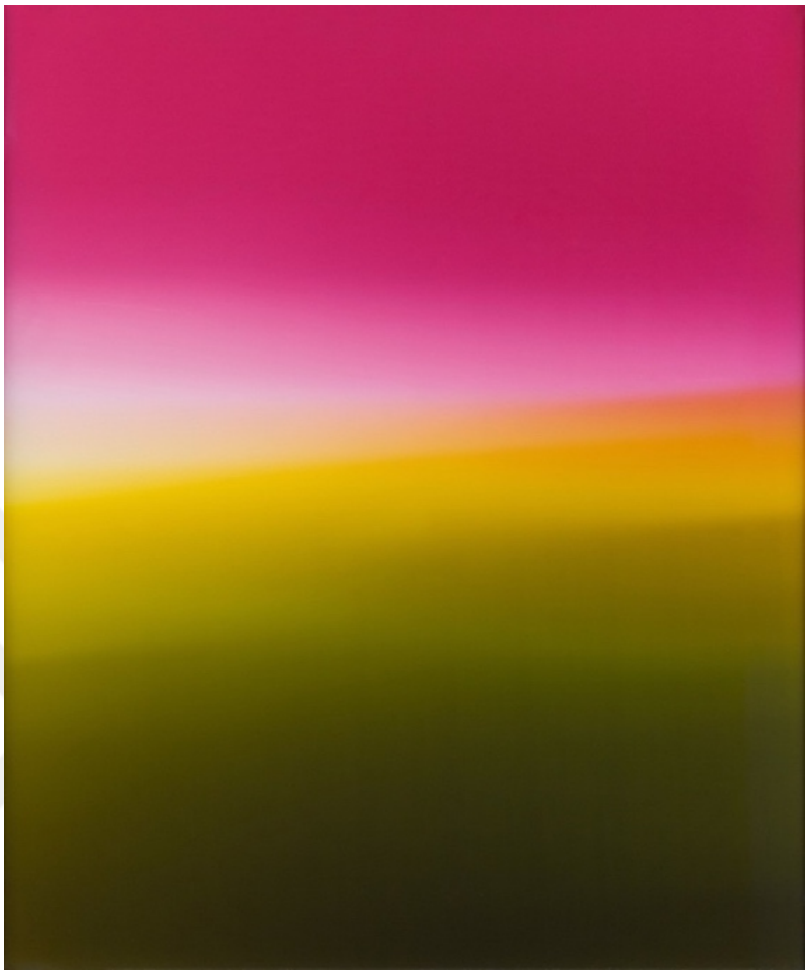
Tillmans'ın 2001 – 2004 yılları arasında ürettiği ve "Serbest Yüzücü" anlamına gelen "Freischwimmer" serisi, değişik ışık kaynakları, filtre ve fiber optik ışıklar kullanarak akışkan su efekti yaratığı çalışmalardan meydana getirir. Tillman bu çalışmalarını tarar ve dijital olarak yeniden basarak devasa boyutlarda sergiler.



Şekil 74. Wolfgang Tillmans, Freischwimmer (Özgür Yüzücü), 2003 (Wikiart, 2003).

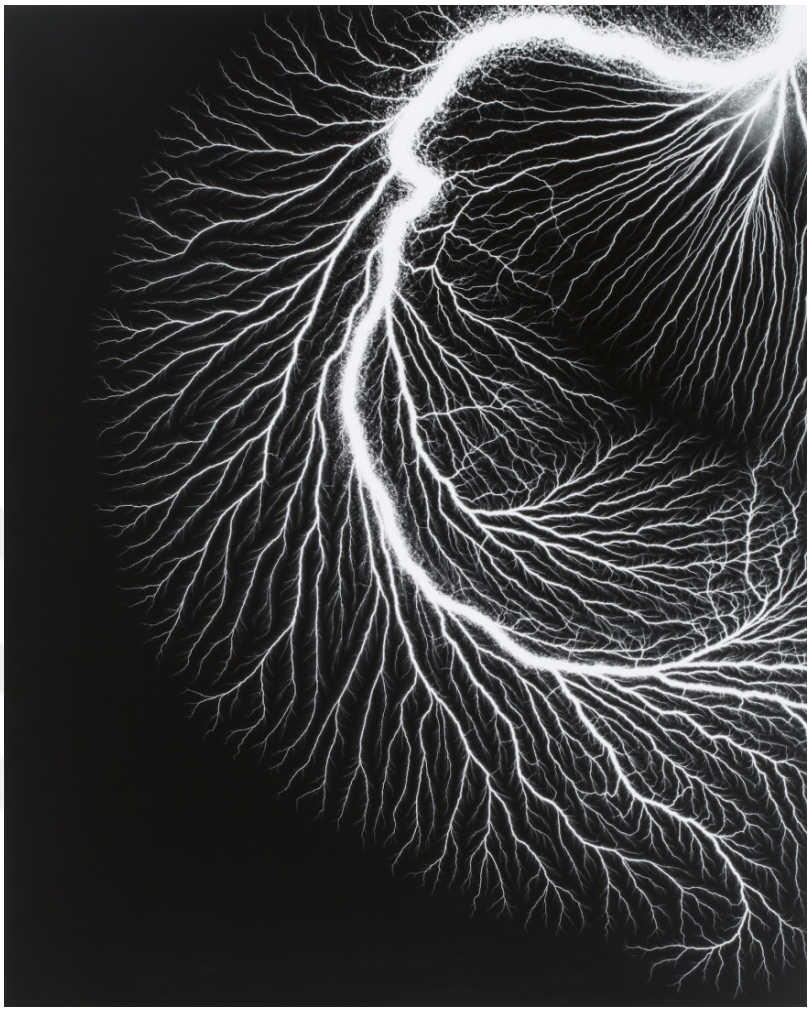
Çağdaş fotoğraf sanatının ilham veren isimlerinden biri olan James Welling'in 1986 yılında başlayıp 2006 yılına kadar üretimine devam ettiği, adını reklam fotoğrafçılığında kullanılan renk geçişli fonlardan alan "Degradés (Degradeler)" serisi, Welling'in tamamen karanlık bir ortamda, kromojenik fotoğraf kâğıtlarını, birbirinden farklı renk filtreleri kullanarak (orta hattı yumuşatmak için bir parça karton ile hafif maskelemeler yaparak) ışıkla boyadığı luminogram çalışmalarıdır.

Welling'in "Degradés (Degradeler)" serisi, tonların alternatif dizilişleri ile farklı duygusal tepkiler ortaya çıkrama konusunda usta, soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko'nun 1940'lı yıllardaki ürettiği "The Color Field" çalışmlarıyla fazlasıyla benzerlik gösterir. Tıpkı Rothko gibi Welling de bu çalışmalarında, rengi nesnel bağlamından koparark özneye çevirir.



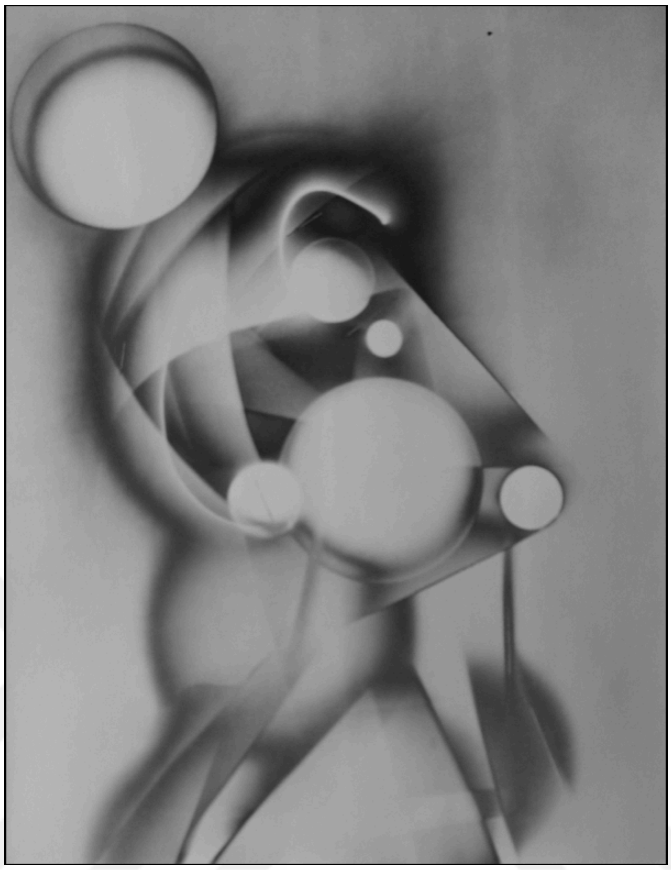
Şekil 75. James Welling, Degradé, 2001 (Art Basel, tarih yok).

Fotoğrafın görünmez güçlerinin izini sürerek, zaman ve metafizik temalarını araştıran çağdaş fotoğraf sanatçısı Hiroshi Sugimoto, “Lightning Fields (Yıldırım Tarlaları)” çalışmalarında elektriksel deşarjların fotografik malzeme üzerindeki etkilerini, luminogram tekniği ile gözlemler. Yıldırımları taklit eden deneylerinde Sugimoto, fotografik kâğıt üzerine ortaya çıkan elektrik akımını kaydederek büyüleyici çalışmalar üretir.



Şekil 76. Hiroshi Sugimoto, Talbotized 012, 2012 (M-Magazine, 2018: 3).

İngiliz fotoğrafçı Michael Jackson karanlık odada film, kamera ve nesne olmadan, sadece ışığa duyarlı kâğıda yönlendirilmiş ışık ile, bir ressam gibi çalışarak ışığın temsilini yaratan, luminogram tekniğinin uluslararası düzeyse en bilinen uygulayıcısıdır. Çok fazla değişkenin olduğu kamerasız fotoğraf çalışmalarında Jackson, rastlantılara yön vererek kendi luminogram tekniğini benzersiz bir şekilde geliştirerek mükemmelleştirir.



Şekil 77. Michael Jackson, Portraits Of The New Century, Luminogram (Lens Culture, tarih yok).

3.1.3. Film Fotoğrafçılığı (Analog Fotoğrafçılık)

Film fotoğrafçılığı, ‘Analog Fotoğrafçılık’ da denebilen, analog kamera ve film kullanılarak yapılan fotoğrafçılığı ifade eder. Altın çağlarını 1990’larda yaşamış ve dijital teknolojinin gelişimi ile unutulmuş, "modası geçmiş" bir ortam olmuştur.

Film fotoğrafçılığının, kamera, pozlama, film ve geliştiricinin bileşiminden meydana gelen muazzam bir yaratıcı potansiyeli vardır. Fakat hataları düzeltmeye izin vermez. Süreçler uzun sürer ve birçok karar verildikten sonra değiştirilemez. Teknik faktörlerle ilgili süreçler hakkında doğru kararlar verememek çekilen fotoğrafların asla

gün ışığını görmemesi demektir. Bu da fotoğrafçıyı konsantre olmaya zorlar ve daha iyi bakmaya, daha iyi görmeye, makinesini daha iyi kullanmayı mecbur kılar.

Fotoğraf çekerken veya çektikten sonra kontrol etmek için dijital bir ekran yoktur ve fotoğrafı görmek için beklemek gerekir ki bu da işe heyecan katar. Fotoğraflar yalnızca film yıkandıktan ve basıldıktan (yada tarandıktan) sonra görülebilir.

Film fotoğrafçısının ifade seçeneklerini neredeyse sınırsız ölçüde genişleten, önceden karar vermesi gereken ayarları ve parametreleri vardır. Bu değişken sınırlar, onu mutlu kazalara fazlasıyla açık bir fotoğraf türü yapar.

Film, görüntülerin kaydedildiği bir aracıdır ve filmin temel özellikleri, son görüntünün görünümünü belirlemede çok önemlidir. Film türleri kontrast, gren yapısı, hassasiyet, keskinlik ve hız açısından markalarına göre farklılık gösterir. Bu yüzden fotoğrafçıların kullanacakları filmleri ihtiyaçlarına yönelik olarak seçerken dikkatli olmaları gerekir.

Deneysel film fotoğrafçıları daha derin bağlantıları ve olasılıkları keşfetmek, ilginç ve benzersiz ortamlar yaratmak için, analog süreçlerin yaratıcı potansiyelini kullanır. Eğlenmek ve daha yaratıcı sonuçlar üretmek adına bu kusurları bilerek arar, nostaljik anıları geri çağırarak fotoğraflarına ruh ve karakter katarlar.

Günümüz dijital fotoğraf ortamında, film fotoğrafçılığının zengin renk ve doygunluğunu veya deneysel film fotoğrafçılığının öngörülemeyen efektlerini taklit etmeye çalışan yazılımlar ve filtreler mevcuttur. Fakat sadece sonucun değil sürecin de önem taşıdığı film fotoğrafçılığında, bir kez denedikten sonra hiçbir şey onun verdiği hissi veremez.

3.1.3.1. Bayat Film Kullanımı

Bayat filmler, tavsiye edilen son kallanım tarihi geçmiş (çoğu zaman uzun bir süre) yada uygun saklama koşullarında (sıcaklık, ışık, nem) saklanmamış filmlerdir. Filmlerin emisyonunda bulunan kimyasallar dış etkenlerin veya geçen zamanın etkisi ile etkisini kaybeder, bozulmaya başlar ve ışık hassasiyetini kaybeder. Bu da fotoğraflarda

kimiz zaman beklenmeyen, canlılığını veya kontrastını kaybetmiş renklere ve grenlenmeye neden olur.

Filmin bozulmasından kaynaklanan tutarsız ve öngörülmez kusurlar kimi film fotoğrafçıları için heyecan vericidir. İşte bu fotoğrafçıların aradıkları asıl şey budur; rastlantısal kusurları elde edebilmek.



Şekil 78. Ergül Karagözoğlu, Bayat Film, Kodak 200, 2020.

3.1.3.2. Red Scale

"Red Scale" deneysel film fotoğrafçıları tarafından sıklıkla kullanılan, renkli filmlerin ters tarafından pozlanması prensibine dayanan bir fotoğraf çekme tekniğidir. Bunun için renkli filmin film kasetine emisyonlu taraf diğer tarafa bakacak şekilde sarılmış filmler kullanılır.

Red Scale bir film yapmak için, kullanılmış eski bir film kasetinden yararlanılır. Filmin emisyonlu yönü diğer yöne bakacak şekilde eski film kasetinin içinden sarkan filmin ucuna bantlanır ve hiç ışık görmeyecek şekilde eski (boş) kasete sarılarak aktarılır.

Sonuç olarak fotoğraflar, kullanılan filmin markasına göre kırmızıdan turuncuya renk filtresi efektine sahip olur.



Şekil 79. Ergül Karagözoğlu, Red Scale Film, 2018.

3.1.3.3. Film Swap (Film Değiş Döküşü)

"Film Swap" Türkçesi "Film Takası" olarak kabul edebileceğimiz, film değiş dokuşu yapan iki fotoğrafçının birbirlerinin filmleri üzerine çekim yaptıkları, sonuçları üst üste pozlanmış, sürprizlere açık görsellerdir. Fakat bu tekniğin can alıcı noktası fotoğrafçıların çektiği karenin altında hangi görselin olduğunu bilmemesi, sonuçların ancak film yıkandıktan sonra görülebilmesi ve tamamen rastlantısal olmasıdır.

Bu teknikte daha başarılı sonuçlar elde edebilmek için önemli nokta, ilk fotoğrafçının fotoğrafları 1 stop düşük iso veya 1 stop eksi poz telafisi ile çekmesidir.

Dünyanın farklı ülkelerinden birbirini tanımayan fotoğrafçıları bir araya getirerek, film değiş döküşü yapmasını sağlayan birçok "Film Swap" topluluğu vardır. Film değiş döküşü mutlu tesadüflerin arayışındaki film fotoğrafçılarını bir araya getiren, rastlantısal, heyecan verici ve sürprizlere açık bir yöntemdir.



Şekil 80. Ergül Karagözoğlu, Barselona Film Festivali, Film Değiş Dokuşu, 2021.

3.1.3.4. Film Soup (Film Çorbası)

Deneysel film fotoğrafçılarının heyecanla deneyimlediği bir diğer yöntem de "film çorbası" denen "film soup" yöntemidir. Film çorbası, temelde film kullanılmadan önce veya sonra filmin üzerindeki emülsiyonunun bozulması için yapılan bir çeşit kimyasal banyodur. Film üzerindeki emülsiyonun bozulması ile benzersiz, çılgın ve tamamen rastlantısal görüntüler meydana gelir.

Film çorbası yapmak için özel bir reçeteye ihtiyaç yoktur. Evde kolaylıkla bulunabilecek her türlü alkol, sirke, bulaşık deterjanı gibi kimyasallar, meyve suları, kahve gidi basit sıvılar ile hazırlanabilir ve film 1 saatten 24 saate kadar bu karışımın içinde kalabilir. Herşey hayal gücüne kalmıştır. Fakat kimi zaman da filme yapılan aşırı müdahaleler, emisyona istenenden fazla zarar vererek tamamen yok olmasına neden olabilir.

Başarılı sonuç alabilmek için filmin kullanılmadan önce mutlaka çok iyi kurutulmuş olması gerekir. Bunun için ayrıca birkaç hafta pirinç içinde bekletilmesinde fayda vardır. Sonrasında filmin 1 veya 2 stop fazla pozlanması gerekir.

Film çorbası işleminden geçmiş bir bir filmi laboratuvara bırakılırken bunun mutlaka belirtilmesi gerekir. Film çorbasında kullanılan kimyasallar film banyolarının kimyasını bozabileceği gibi bazen cihazlara da zarar verebilir. Bu filmlerin özel olarak, tek başına ve kontrol altında yıkanması gerekir.



Şekil 81. Elzi Boba, Çay, Kola Ve Tuz Karışımı Örneği (Boba, tarih yok: 5).



Şekil 82. Julia Svetlova, Sıvı Sabun, Elma Sirkesi ve Soya Sosu Örneği (Svetlova, 2021: 1).



Şekil 83. Katie Small, Beyaz Şarap, Limon Suyu, Deterjan Örneği (Lomography, tarih yok: 8).

3.1.4. Pinhole Kamera

İğne deliği anlamına gelen “Pinhole”, Camera Obscura mantığı ile çalışan, önünde sadece ufak bir iğne deliği olan kameralardır. İğne deliği kamreada, yansıyan ışık ışınları iğne deliği büyüklüğündeki delikten geçerek kutunun karşı tarafına ters çevrilmiş bir görüntü olarak yansır ve bu ışığa duyarlı malzeme ile kaydedilir.

Temel bir iğne deliği kamera, içinde küçük bir delik ve ışığa duyarlı malzeme (film ve fotoğraf kartları) bulunan kutudur. Formu ve boyutu ne olursa olsun herhangi bir kapalı kutu iğne deliği kameraya dönüştürülebilir. Burada iğne deliğinin boyutu önemlidir; delik küçüldükçe görüntü net olur.

İğne deliği kamerada pozlama süresi; ışığın gücüne, iğne deliğinin boyutuna ve ışığa duyarlı malzemenin hassasiyetine (film veya kart) göre değişir. Diyaframın küçülmesi (burada iğne deliği) pozlama için yeterli ışığın kutunun içine girmesini engellediği için, iğne deliği kameralarda pozlama süresi normalden daha uzundur.

İğne deliği film kameralar fotoğraf makinesinin çalışma prensibi ile yapılır. Kutunun iki tarafında pozlanmış ve pozlanmamış film kasetleri konarak birbirine yapıştırılır ve pozlama yapıldıkça film ileri sarılır. Burda iğne deliğinin sadece pozlama sırasında açılabilecek şekilde sürekli kapalı tutulması önemlidir.

İğne deliği kutu kameralar ise, siyah beyaz fotoğraf kartının karanlık oda ortamında kutunun içine yerleştirilmesi ile hazırlanır. Delik siyah bant ile ışık görmeyecek şekilde kapatılır. Kutu bir tipoda veya sabit duracağı zemine yerleştirilerek delik üzerindeki bant açılır, gerekli pozlama yapılır ve tekrar kapatılır. Fotoğraf kartı karanlık oda ortamında kutudan çıkarılır. Geleneksel fotoğraf baskı sürecinden geçen kartta sonuç, negatif bir görüntüdür. Sonrasında istenirse bu negatif fotoğraf, karanlık odada kontak baskı tekniği ile ya da taranarak dijital olarak pozitif görüntüye dönüştürülebilir.

İğne deliği kameralar maliyeti oldukça düşük, deneysel ve alışılmışın dışında oldukça etkileyici sonuçlar verdiği için özellikle deneysel çalışmalar yapan fotoğrafçılar

tarafından sıklıkla kullanılır. Rexer'a göre, "Bir iğne deliği ile yapılan görüntüler, birden fazla yönden sanat karşıtıdır. Gerçekliğin bir temsili oldukları kadar, fotoğraf çekme sürecinin de bir kaydıdırlar" (Rexer, 2002: 23).

Abelardo Morell, mekanları büyük camera obscura'lara dönüştürmesiyle tanınan çağdaş bir sanatçıdır. Morell, camera obscura çalışmalarına 1991 yılında başlar. Morell, odaya hiç ışık girmeyecek şekilde kapattıktan sonra, dış mekana bakan küçük bir delik açarak dış dünyayı iç mekana yansıtır.

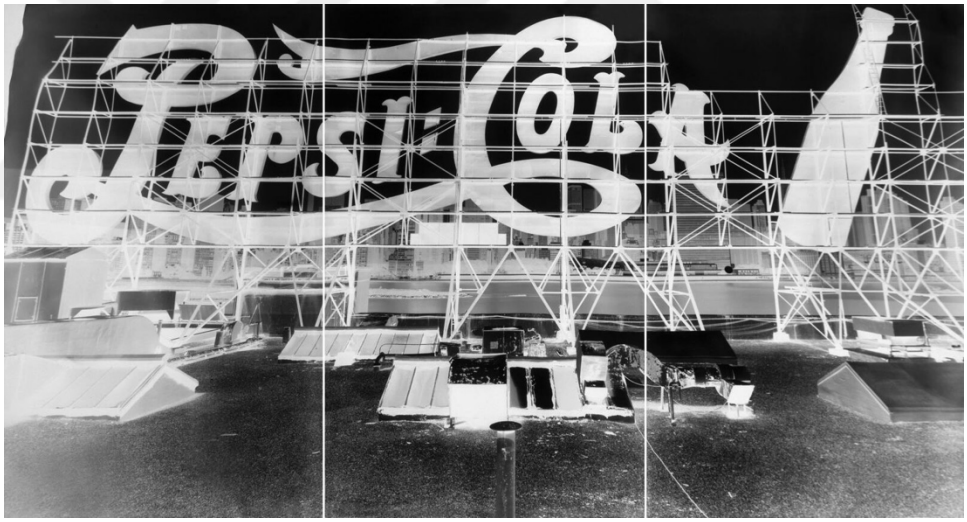
İlk dönem çalışmalarını analog siyah beyaz fotoğraflayan Morell, 2005 sonrasında tekniğinde iyileştirmeler yaparak çalışmalarını renkli olarak kaydetmeye başlar; ters oluşan görüntüyü düzeltmek için bir prizma ve görüntünün parlaklık ve keskinliğini artırarak pozlama süresini önemli ölçüde azaltan diyoptri lensi kullanır. 2010 yılında da filmden dijital fotoğrafçılığa geçmek Morell'in görsel üretmek için gereken pozlama süresini biraz daha kısaltarak daha ince detaylı çalışmalar yapmasına olanak verir.



Şekil 84. Abelardo Morell, Brooklny Köprüsü, 2009 (Morell, tarih yok).

Vera Lutter iğne deliği kamera tekniğini kullanarak, ulaşım ve fabrikasyonla ilgili endüstriyel alanlara odaklanarak mimariyi, tersaneleri, havaalanlarını ve terk edilmiş fabrikaları fotoğraflayan Alman asıllı bir fotoğrafçıdır.

Lutter, deneyiminin anlık ve doğrudan bir izini yakalamak için bulunduğu odayı büyük bir iğne deliği kameraya dönüştürür. Basit bir iğne deliği aracılığıyla odanın içini dolduran dış dünyayı doğrudan duvar boyutunda fotoğraf kağıdına maruz bırakan Lutter, birkaç saatten birkaç haftaya kadar değişen pozlama süresinden sonra, devasa ölçekli siyah beyaz negatif görüntüler elde eder. Bu negatif görseller, fotoğrafik bir performansların yegâne maddi izlerini oluşturur. Doğrudanlık ve mümkün olan en az değişiklik kavramını koruyan Lutter, elde ettiği bu negatif görüntüleri çoğaltmaktan kaçınarak olduğu gibi korur.



Şekil 85. Vera Lutter, Pepsi Cola Fabrikası, Long Island, 228.6cm × 426.7 cm, 1998 (Whitney Museum of American Art, tarih yok).

Kanada'da iğne deliği fotoğrafçılığının "kraliçesi" olarak anılan Dianne Bos, çalışmalarını ev yapımı iğne deliği kamera kullanılarak üreten Kanadalı bir fotoğrafçıdır. Fotoğrafları 1981'den beri uluslararası sergilerde sergilenen Bos, belirli bir nesnenin veya yerin nesnel bir kaydından çok, uzun pozlama süreleri kullanarak zamanın geçişini kayda alır. Bos'a göre uzun pozlama süreleri sonrası fotoğraflarında hareketli figürler kaybolurken mekânın özü orada kalır.



Şekil 86. Dianne Bos, Gargoyle, Paris, Fransa, 1991 (Kostuik Gallery, tarih yok).

Justin Quinnell, iğne deliği kamera ile çektiği tuhaf ve eğlenceli fotoğraflar ile tanınan ve dünya çapında bir uzman olarak kabul edilen İngiliz bir fotoğrafçıdır.

1989'dan bu yana iğne deliği fotoğrafçılığı yapan Quinnell'in iğne deliği kamera serüveni, Bristol'ün pek varlıklı olmayan bir bölgesinde bulunan South Bristol College'in fotoğrafçılık departmanının başındayken, fotoğraf makinesi almaya paraları olmayan çocuklara içecek kutularından fotoğraf makinesi yapmalarını sağlamasıyla başlar.

Quinnell, "The Awfulogramme" serisinde diş hekimi ziyaretlerinden kahvaltısını yemeye kadar hayatın karşısına çıkardığı her şeyi, 7,5cm genişliğinde küçük bir iğne deliği kamerayı, ağzının içine sokarak çeker.



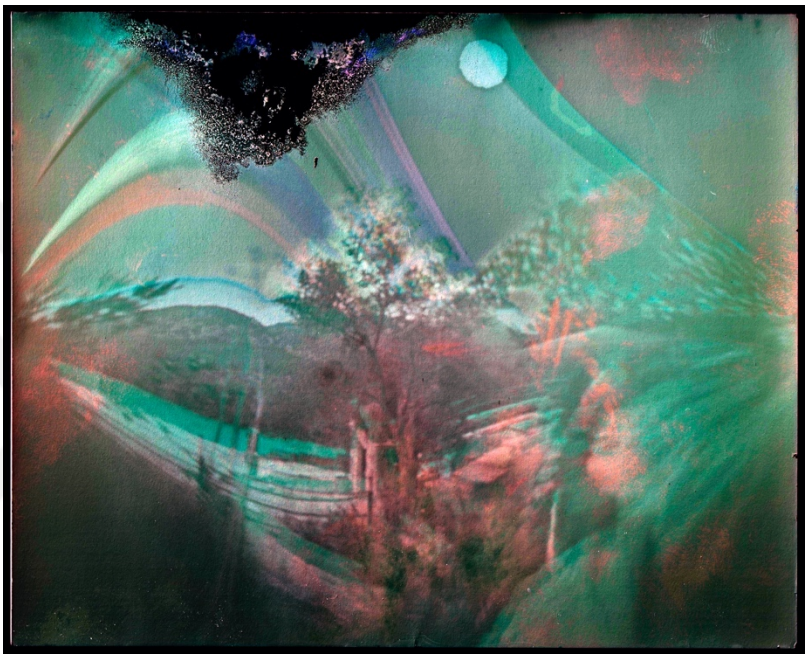
Şekil 87. Justin Quinnell Ağzında Pinhole Kamera İle (Angela, 2012).



Şekil 88. Justin Quinnell, Louis Babayı Tanıyor (Coomes, 2013: 5).

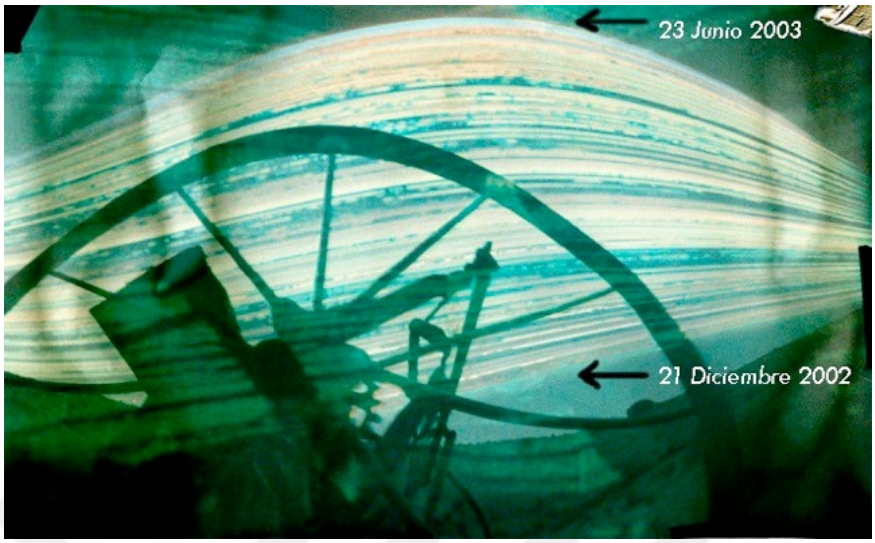
Solargraphy, iğne deliği kamerada kullanılan ışığa duyarlı malzemenin, UV ışığına maruz kalmasıyla meydana gelen kimyasal reaksiyon sonrası renk değiştirmesi esasına dayanan bir tekniktir. Pozlama sonrası geleneksel siyah beyaz fotoğraf baskı

süreci gerektirmeyen bu teknikte, diyaframın iğne deliği büyüklüğünde olması, pozlamanın normalden çok daha uzun; haftalar veya aylar sürmesini gerektirir. Ortaya çıkan sonuç, pozlama süresince gökyüzündeki güneş yaylarının kaydedildiği, sabitlenemeyen negatif bir görüntüdür ve görüntülerin izlenebilmesi için dijital olarak kaydedilmesi ve pozitife çevrilerek işlenmesi gerekir.



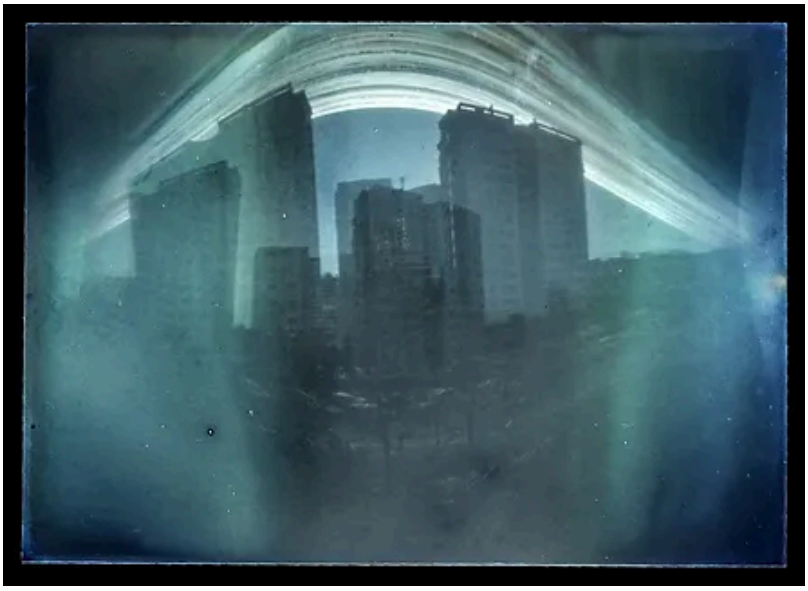
Şekil 89. Ergül Karagözoğlu, Solargraphy, 6 Aylık Pozlama, 2022.

2000'li yıllarında başında keşfedilen güneşle yazı yazmak anlamında gelen solarigraphy terimi, ilk defa Diego López Calvín, Slawomir Decyk ve Pawel Kula tarafından ışığa duyarlı kağıtlar üzerinde gökyüzündeki güneş yaylarının kaydettikleri "Solaris Projesi" süresince ürettikleri görüntüleri adlandırmak için kullanılır.



Şekil 90. Diego López Calvín, 21 Aralık 2002 - 23 Haziran 2003 arası 6 aylık pozlama (Calvín, tarih yok: 7).

Fotoğraf sanatçısı Aydın Berk Bilgin'in zaman kavramını sorguladığı "Gün İzi" projesi de, İstanbul'un değişik semtlerindeki kamusal alanlara yerleştirdiği, kendi üretimi olan iğne deliği kameraları ile, solargraphy tekniğini kullanarak, 365 gün süren pozlama sonrasında günlerin izlerini kaydettiği görsellerden meydana gelir.



Şekil 91. Aydın Berk Bilgin, Gün İzi 184, 365 günlük pozlama, Koordinatları : 40°58'40.0"N 28°51'21.4"E (Bilgin, tarih yok).

3.2. 19. Yy. Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Yeniden Kullanımı, Antik Avangard Fotoğraf

19. yüzyıl hem fotoğrafın icadı hem de fotoğrafla ilgili icat, teknik ve sürecinin geliştirildiği ve rafine edildiği, fotoğraf için hızlı bir gelişme dönemidir. Bu teknikler genellikle zaman ve çaba gerektiriyor ve özel ekipman veya malzeme ihtiyacı nedeniyle maliyetli olabiliyordu. Ancak teknolojinin ilerlemesi ve erişimi kolaylaştıran yeniliklerin ortaya çıkmasıyla birlikte bu teknikler yerini daha kolay, daha ucuz, daha hızlı ve daha üstün sonuçlar veren tekniklere bırakarak bizi günümüz dijital fotoğrafçılığına getirmiştir.

19. yüzyıl fotoğraf baskı tekniklerinin günümüzde yeniden kullanımı, fotoğraf tarihine saygı duruşunda bulunarak nostalji duygusu yaratmanın veya fotoğraflarda geçmiş duygusu uyandırmanın bir yolu olur.

Bununla birlikte bu tekniklerle çalışmak, aynı zamanda modern tekniklerle elde edilmesi zor, kendine özgü bir görünüm ve hisse sahip, ayırt edici ve akılda kalıcı görüntüler yaratmanın da bir yolu olur. Kültürel ve tarihsel bağlamının daha derinden anlaşılmasına olanak verir.

Özellikle fotoğraf ve görsel sanatlar hakkında kapsamlı araştırmaları olan eleştirmen, küratör ve yazar Lyle Rexer “Photography's Antiquarian Avant-Garde (Fotoğrafın Antik Avangardı)” kitabında, teknik bilgiler ve görsel ilham için fotoğrafın kökenlerine geri dönerek, temel biçiminde fotoğrafın ne olduğunu; malzeme ve süreçlerden bahsederek kendini "Antik Avangard" olarak tanımlayan bir grup çağdaş fotoğrafçının çalışmalarını inceler.

Rexer, Antik Avangard akımının temellerinin 1976'da Harvey Zucker'ın Staten Island'daki evinde gerçekleşen tuhaf bir toplantıda atıldığından bahseder. Çoğu amatör olarak nitelendirilebilecek fotoğrafçılar, kimyagerler, koleksiyoncular ve hobicileri içeren bu grubun ortak noktası hepsinin dagerotip ile çalışmış olmasıydı (Rexer, 2002: 23).

Rexer, bu toplantıdan bir yıl sonra, uygulayıcı ve fotoğraf tarihçisi olan Grant Romer'in çağdaş dagerotiplerinde oluşan bir sergi düzenlediğinde, dagerotipçilerin çoğunun ister istemez sanatçı olduğundan bahseder ve "Antika Avangardın gerçek bir doğum günü yoktu ama bu onun vaftiz töreniydi" (Rexer, 2002: 23) şeklinde belirtir.

Sonraki yirmi yıl boyunca, on dokuzuncu yüzyıl fotoğraf dünyasının izleri beklenmedik yerlerde kendini göstermeye başlar. Bu da dikkatleri yeniden bu tarihsel süreçlere çeker ve bu da sanat piyasasında kendisini gösterir.

Susan Sontag bu tarihsel tekniklerin yeniden kullanımı ile ilgili; "Deguerrotiplere, stereograf kartlarına, fotoğraflı kimlik kartlarına, aile fotoğraflarına, on dokuzuncu yüzyılla yirminci yüzyıl başının unutulmuş taşra ve ticari fotoğrafçılarının çalışmalarına duyulan coşkunun altında, fotoğraf çekmenin o safiyane döneminin nostaljisi yatar" (Sontag, 2011: 149) şeklinde belirtmiştir. Fakat bu tarihsel tekniklerin yeniden kullanılmaya başlanmasının tek nedeni nostalji duygusu yaratmak değildir.

On dokuzuncu yüzyılda ticari amaçlarla kullanılan bu teknikler, artık ticari amaçlardan ziyade neredeyse tamamen sanatsal amaçlarla hizmet edecek şekilde yeniden keşfedilerek, sıklıkla da çağdaş sanatçılar tarafından kavramsal ve bağlamsal bir ifade biçimi olarak kullanılır.

"Antik Avangart" terimi, bu fotoğrafçıların, güncel meseleler hakkında yorum yapmanın ve fotoğraf ile tarih arasındaki ilişkiyi keşfetmenin bir yolu olarak, geçmişle ilişki kurma biçimini ifade eder. Rexer "Antik Avangart sanatçılarının aradığı şey, geçmiş çağrışımlar ile güncel sezgiler arasındaki en verimli oyundur" (Rexer, 2002: 25) şeklinde belirtir.

"Alternatif süreç", Antik Avangard'lar tarafından benimsenen yaklaşımlar için kullanılan ortak bir terim olur. Alternatif terimi aslında burada hâkim fotoğraf teknolojisine kaşı bir ifade biçimi sunan teknikleri ifade eder. Fotoğrafçıların alternatif süreçleri kullanarak, geleneksel fotoğrafçılık uygulamalarının sınırlarını zorladıkları ve fotoğrafın neler yapabileceğine dair anlayışımıza meydan okudukları çalışmaları, bu tür fotoğrafçılığın deneysel ve avangart doğasını vurgularlar.

3.3. 19.Yy Fotoğraf Baskı Tekniklerinin Çağdaş Uygulamaları

19. yüzyıl fotoğraf süreçlerinin kimi noktalarda öngörülemez olması ve nihai sonuçlarda belirli bir derecede rastlantısallık içermesi kimi fotoğrafçılar için geleneksel teknikler ve ekipmanlarla mümkün olanın sınırlarını zorlamanın ve yenilikçi ve etkileyici görüntüler yaratmanın bir yolu olur;

Kendine has akılda kalıcı çarpıcı fotoğrafları ile dünyaca tanınan fotoğrafçı Sally Mann, çoğunlukla ıslak levha kolodyum işlemini kullandığı çalışmalarında aile, arzu, fanilik, hafıza ve doğanın insan durumuna kayıtsızlığı üzerine odaklanır.

Mann, eve bağımlı kaldığı ciddi bir at kazası sonrası, uzun iyileşme sürecinde katlandığı fiziksel kısıtlamaların bir sonucu olarak, ambrotip tekniğini kullanarak siyah boyalı cam plakalar üzerinde, hasarlı yüzünün ve bedeninin bir dizi fotoğrafını yarattır.

Öncesinde otoportre üretimi olmayan Mann kendini, eski ve karmaşık bir süreç sonrası elde edilen, ıslak levha kolodion tekniğinin rastlantısallığına bırakarak yüzüne veya gövdesine odaklanır. Doğrudan bakışları ile güçlü bir kompozisyon yaratan Mann, kaza sonrası hasarlı bedeninin fiziksel yansımasını temsil eden; düşük netlikte, kimi fazla pozlanmış, kimi tam gelişmemiş, çizik, parçalanmış ve soyulmuş, kusurlu ambrotipler yaratır.

Ambrotip rastlantısallığı içinde barındıran, süreci tahmin edilemez ve zamana duyarlı bir süreçtir ve fiziksel özellikleri onu yükseltir.



Şekil 92. Sally Mann, Otoportreler, 2006-12 (Houk Gallery, tarih yok).

Melanie-Jane Frey, geçiciliği ve yaşamla bağlantısını araştıran bir sanatçıdır. Ağırlıklı olarak deneyler ve dolambaçlı yollarda ortamın yapısını sorguladığı arayışlarında, farklı süreç ve malzemeleri diğer sanatsal disiplinler ile birleştirir. Bu arayışları onu görünmez ve hayali olanı yakalamaya yönlendirir.

"Waves (Dalgalar)" serisinde, sonsuzluk metaforunu anlamlandırmak için maneviyattan, doğadan ve müzikten yararlanan Frey, ıslak kolodyum tekniği ile enstrümanlarını çalarken fotoğrafladığı müzisyenlerin çaldıkları melodileri somutlaştırır. Frey, müzikal dalgaların yankıları ve duygularının gelgitleri ile, ıslak kolodyum sürecinin rastlantısallığını ortaya çıkaran; sarhoş edici müzik dalgalarının sıvı geliştiricinin izlerini hassas emülsiyon üzerinde bırakması için rehberlik eder.



Şekil 93. Melanie-Jane Frey, Waves (Dalgalar) (Lens Culture, tarih yok).

Michal Macků, ‘Gellage’ adlını verdiği bir çeşit gümüş jelatin transfer tekniğini keşfederek çağdaş fotoğrafçılık tarihinde adını sağlamlaştırmış bir Çek fotoğrafçıdır. Fotoğrafın sonsuz olasılıkları keşfetme üzerine çalışmalar yapan Macků, heliogravür, platin ve kalotip ile yaptığı deneylerden sonra karbon baskı tekniğinde ustalaşır.

Karbon baskı, çok yönlülüğü ve olasılıkları yüksek, diğer baskı tekniklerine göre çok daha maliyetli ve çalışması çok zor (belki de en zor) tekniktir. Çok çeşitli görüntü özelliklerinin yanında, hemen hemen her renk veya tonda ve çok çeşitli yüzeylerde görüntü sunma yeteneğine sahiptir. 19. yüzyılın ikinci yarısında keşfedilen karbon baskı, baskı tekniklerinin en soylusu olarak kabul edilir.

Her zaman farklı ve yeni ifade yolarının arayışında olan Macků, kendini rastlantısallığa bırakarak, insan bedenini, çoğunlukla de kendi bedenini kullandığı çalışmalarında, karbon baskı tekniği kullanarak bedeni soyut çevre ve çarpıtmalarla karşı karşıya getirerek, yeni bir bağlam ve gerçekliklere karşı karşya getirerek ahlaki ve içsel özgürlükle ilgili sorularına cevap arar.



Şekil 94. Michal Macků, Karbon Baskı, 35cm x 30cm, 2005 (Macku, tarih yok)..

New York'ta sanat okumak için doktorluk kariyerine son veren Avustralya'lı sanatçı Mark Kessell, bir araç olarak karmaşık ve bir o kadar da zahmetli, neredeyse yok olmaya yüz tutmuş dagerotip tekniğini kullanarak, kişiliğin gelişimi ve insan türünün yaşam döngüsüne odaklanır.

Kessell, dagerreyotipin ayrıntı seçiciliğini kullandığı portrelerinde, kimlikleri parçalayarak detaylara odaklanır ve geri kalanının odak dışından çıkmasına ve solarize olmasına izin vererek anlatılarında dolaylı rastlatısallığı kullanır. Kessell, izleyicinin kendi görüntüsünü görmesini sağlayacak kadar yansıtıcı bir yüzeye sahip dagerotip ile, ifade edici jest ve metafor lehine nesnelliği feda eder (Rexer, 2002: 31).

Kessell "Perfect Specimen (Mükemmel Örnekler)" serisinde, insan bireyselliğinin çok yönlü yüzeyinin altında, temel bir kimliğe, türümüzün kimliğine bakar. 60'tan fazla görselden oluşan seride, embriyolardan ölüm sonrası çürümeye kadar tüm yaşam döngüsünü ele alır.



Şekil 95. Mark Kessell, Sonsuz Mükemmellik, 2003 (Kessell, 2003).

Renkli fotoğrafçılık alanındaki öncü çalışmalarıyla tanınan Amerikalı fotoğrafçı ve sanatçı Betty Hahn, ortamın sunumuyla ilgili yerleşik fikirlere meydan okumak için anlatılarını fotografik imge üzerine kurar.

Hahn fotoğraf tarihini diğer tüm sanatçılardan daha fazla özetleyen ve yenileyen, çığır açan çalışmalarıda, fotoğrafın hayatımızdaki rolünün ve diğer sanatlarla olan şaşırtıcı yakınlığının tatmin edici, çok yönlü ve birbiri içine geçen beraberliğinin bir açıklaması haline getirir.

Hahn, erkek egemen fotoğraf dünyasında kadınların var oluşunun altını çizmek için, fotoğraflarına bir sembol haline gelen nakış işleyerek kadınlığı referans gösteren çalışmalar üretir.

İlk resmi sanat eğitimini, Laszlo Moholy-Nagy ile çalışmış Henry Holmes Smith'ten alan Hahn, Smith'in estetik ve teknik sınırı zorlayan deneysel çalışmalar yapmaya teşvik etmesiyle 1965'te ilk gum bikromat baskılarını yaratır. Hahn, benzersiz

görsel efektleri ve el yapımı doğası nedeniyle rastlantısallığa açık gum bikromat tekniği ile zanaat yönü yüksek türünün tek örneği çalışmalarını üretir.



Şekil 96. Betty Hahn, Girl by Four Highways,1968 (MOMA, 2022).

Bea Nettles 1967'den beri fotoğraf medyumu ile çalışan çok disiplinli bir sanatçıdır. Bir dönem analog fotomontajıyla tanınan Jerry Uelsmann için de çalışan Nettles, çalışmalarında negatifleri, renkleri ve pozlamaları sanki yağlı boya tablo inceliğinde bir kolaj yapıyormuşçasına katmanlar.

Betty Hahn'ın da öğrencisi olan Bea Nettles, fotoğrafın anlatımsal potansiyelini alternatif fotoğraf tekniklerinden oluşturulmuş görüntüler aracılığıyla keşfeder. Çalışmalarında zanaat ve fotoğrafçılığı birleştiren Nettles, ifade biçimini oluşturmak için elle kaplanmış fotografik emülsiyonlardan, kumaş ve dikişe, elle uygulanan renklere kadar, birçok çeşit öğeyi bir araya getirirken rastlantısallık unsurundan yararlanır. İmgeleri, genellikle otobiyografik ve kadınların yaşamlarındaki önemli aşamalara atıfta bulunan metaforik çağrışımlardan meydana gelir.

1970'lerin başında yüksek lisans öğrencisi olan Bea Nettles, alternatif süreçler ve medya ile deneyler yapmaya başladığında açık bir direnişle karşılaşır. Bir dikiş makinesi kullanarak fotoğraf ve resimleri kumaş üzerine birleştirmeye başlayınca Nettles'ın karanlık odaya girmesi yasaklanır. Erkek egemen karanlık oda ortamında

çalışan bir kadın olarak kabul görmeyen Nettles'ın fotoğrafı üç boyutlu bir nesne olarak yeniden yapılandırma arzusu onu gum bichromat tekniğine yönlendirir. Lyle Rexer, o dönemde gum bikromat tekniği ile ilgili, fotoğraf dışı; orijinal yaratımdan ziyade mekanik yeniden üretimle ilişkili ikincil bir temsil biçimi olan baskıresime çok yakın görülüyor ve kadın işi olarak kabul ediliyordu (Rexer, 2002: 22) şeklinde aktarır.

Nettles, yaşadığı yoğun baskılara rağmen "Breaking the Rules: A Photo Media Cookbook" adlı fotoğrafçılığa alternatif yaklaşımların bir özetini olan kitabını yayınlayarak, yeniden keşfedilen süreçler hakkında bilgi geliştirme ve yayma konusunda aktif rol oynar.



Şekil 97. Bea Nettles, "Moon and Dish", Renk uygulanmış gum bikromat baskı, George Eastman Müzesi, 1979 (Eastman Museum, 2020).

Meghann Riepenhoff ışık ve kimya ile yapılan kamerasız fotoğrafçılık tekniği ile, fotoğrafın köklerine yanıt veren; fotoğraf tarihe ilk kadın geçen Anna Atkins'in çalışmalarına bir saygı duruşu niteliğinde, büyük ölçekli cyanotype çalışmalar üreten bir fotoğrafçıdır.

Riepenhoff'un "Littoral Drift (Kıyı Kayması) serisi, güneş, sahil ve okyanusun iş birliği ile; kum, rüzgâr, dalgalar ve sudaki tortuların fotografik malzemenin yüzeye doğrudan temas yoluyla fiziksel izlerini bırakması sonucu üretilmiş bir çalışmalardır.

Riepenhoff, stüdyosunda cyanotype emisyonu ile boyadığı devasa kağıtları seçilen yere gelene kadar ışıktan koruyarak, doğrudan bir okyanus kıyısına, kum ve kayaların altına yerleştirir ve pozlamaya bırakır. Bu sırada okyanus dalgaları bir yandan yüzeydeki emisyonu ıslatır, yer yer yıkarken diğer yandan emisyon güneş ışığı ile doğrudan pozlanmaya devam eder. Kum ıslak kâğıt yüzeyine yapışarak kimyasallarla karışır ve okyanus suyunun kuruduğu yerlerde yer yer tuz kristalleri görünür. Kâğıt üzerinde sarıdan yeşile, maviden kahverengiye, demir oksitlerden meydana gelen bir renk cümbüşü meydana gelir. Pozlama bittiğinde Riepenhoff kâğıdı ayrıca yıkama ihtiyacı duymaz. Bunu zaten pozlama sırasında okyanus suyu onun için yapmıştır. Fakat fotokimyasal olarak, tamamen yıkanmayan emisyon çalışmaya devam eder. Sonuç olarak, çevresel bileşenlerin izleri kâğıdın üzerinde sonsuza dek gömülü kalır.



Şekil 98. Meghann Riepenhoff, Littoral Drift, Altı Cyanotype Baskı, 88x42 İnç, 2018 (New York Art Tours, 2019).

Bağımsız İngiliz film yapımcısı Edd Carr, analog, alternatif süreçlerde ve insan dışı malzemelerin entegrasyonunda uzmanlaşmış bir sanatçıdır. Carr, insanların doğal

dünyayla ilişkileri üzerine animasyonlar oluşturmak için sürdürülebilir fotografik süreçleri kullanarak deneysel çalışmalar yapar. Cyanotype ve Anthotype gibi 19.yy fotoğraf baskı teknikleri ile elde ettiği görselleri bir araya getirerek sürdürülebilir animasyonlar yaratır.

Globe Town Records genç müzisyen Tycho Jones'in 'Don't Be Afraid' parçasının müzik videosunu yapması için Edd Carr ile anlaşır. İki buçuk ayda tamamlanan 3'40'' uzunluğundaki bu video için Carr, her 1 saniye için 24 karenin bir araya geldiği cyanotype olarak bastığı 5000'den fazla fotoğrafı kullanır.

Müziğin ritmi ve melodisi ile çarpıcı bir ahenk içindeki videosunda Carr ayrıca kuşları ve onların kültürle ve iklim kriziyle olan ilişkilerini tematik olarak ele alır.



Şekil 99. Edd Carr, Tycho Jones 'Don't Be Afraid' Video Klipinden Bir Kare, 2021 (Lomography, 2021: 2).

Walead Beshty "Abstract of A Partial Disassembling of an Invention Without a Future: Helter-Skelter and Random Notes in Which the Pulleys and Cogwheels Are Lying Around at Random All Over the Workbench (Geleceği Olmayan Bir Buluşun Kısmen Sökülmesi Özeti: Makaraların ve Dişli Çarkların Tezgahın Her Yerinde Rastgele Etrafında Yattığı Helter-Skelter ve Rastgele Notlar)" çalışması ile, bir yıl boyunca stüdyosundan geçen her nesnenin (11.000'den fazla) cyanotype baskısını alarak rastgele bir araya getirerek sergiler. Los Angeles'ta bulunan The Curve sanat galerisinde

gerçekleştirdiği bu devasa yerleştirmesi ile nesnelerin kaydını bir sanat eserine dönüştürür.

Beshty'nin bu çalışmasında Cyanotype'a olan ilgisi, sadece görüntüleri kaydetmek değil, sürecin neler yapabileceğine de dayanır. Temsil biçimleri üzerine canlanan bir söylemi vardır. Amacı sadece kavramsal olarak merak uyandırıcı olmaktan ziyade, aynı zamanda görsel olarak da çarpıcı olan bir çalışma yapmak, gerçekten doğru ve şeffaf bir temsil biçiminin mümkün olup olmadığını sorgulamaktır.



Şekil 100. Walead Beshty, Mekânsal Yerleştirme, 2014 (Behringer, 2019).

SONUÇ

Rastlantısallık, filozoflar, sanatçılar ve bilim adamları için her zaman bir hayranlık konusu olmuştur. Bir yandan anlama ve kontrol etme çabalarımıza meydan okur gibi görünürken diğer yandan ilham ve yaratıcılığın kaynağı olarak hizmet etmiştir.

Sanat alanında rastlantısallık Jackson Pollock tablosunun görünüşte kaotik fırça darbeleri, John Cage'in aleatorik müziği veya William S. Burroughs gibi yazarların kullandığı kesme tekniğinde kadar birçok farklı biçim almış; sanatçılar, geleneksel biçim ve yapı kavramlarına meydan okumanın ve öngörülemeyen ve benzersiz bir şey yaratmanın yolu olarak rastlantısallığı kullanmıştır.

Rastlantısallık ve fotoğraf, beklenmedik bir eşleşme gibi görünebilir, çünkü fotoğrafçılığın genel görüşü belirli bir anı yakalamak ve onu gelecek nesiller için korumakla ilişkilendirilir. Ancak rastlantısallık aslında fotoğrafta hem görüntünün yakalanma sürecinde hem de fiziksel temsilinde önemli bir rol oynamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında, özgürlük duygusu arayışındaki fotoğrafçılar, kendi özgürlüklerini ortaya koymak, yaşamın doğaçlama yönlerini yakalamak ve baskın mantıksal düşünce tarzına meydan okumak için yaratıcı süreçlerine olasılıklara açık deneysel yaklaşımları ekleyerek alternatif süreçlerden yaralanmışlardır.

Araştırma içerisinde de görüldüğü gibi, Çağdaş sanatçıların dijital teknolojilerin gelişimine ve fotoğrafın hızlı tüketimine yanıt olarak, geleneksel biçim ve yapı kavramlarına meydan okuyan, öngörülmez nitelikleriyle rastlantısallığı açık, 19. yüzyıldan kalma zaman alıcı, yavaş ve pahalı teknikleri kullanarak izleyiciyi beklenmedik şekillerde görmeye davet eden orijinal ve kusurlu görüntüler yaratmışlardır.

Sonuç olarak, mükemmellikten uzakta, kendini ifade etmenin en etkili yolunun arayışındaki sanatçıların yolları 19.yy icat edilerek fotoğraf baskı tekniklerinin kusurluluğu ve öngörülmezliği ile kesişmiş; zamanın ana akım normlarından farklı, kimi zaman dolaylı kimi zaman da dolaysız rastlantılar ile, her biri benzersiz ve kedine has, biricik çalışmalar üretmekle kalmayıp, yeni teknikler de üretmişlerdir. Rastlantısallık, öngörülemezdik duygusu ve şans eseri keşif potansiyeli getirmiş fakat bunu anlamlı ve değerli bir şeye dönüştüren nihai olarak sanatçının becerisi ve vizyonu olmuştur.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

Romer, Grand (2007). "Introduction To The Biographies Of Selected Innovators Of Photographic Technology", *Encyclopedıa Of Nineteenth-Century Photography, (Ed. John Hannavy),* Oxford: Elsevier Inc., Ss 123-134.

Osterman, Mark (2007). "Introduction To Photographic Equipment, Processes, And Definitions Of The 19th Century", *Encyclopedıa Of Nineteenth-Century Photography, (Ed. John Hannavy),* Oxford: Elsevier Inc., Ss. 36-123.

Kitaplar:

Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar.* İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.

Barthes, Roland (2014). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler,* Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Berrett, Terry (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş*, Çev. Yeşim Harcanoğlu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Boudelaire, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayınları.

Burger, Peter (2017). *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Öbek – Şeyda Öztürk, İstenbul: İletişim Yayınları.

Cartier-Bresson, Henri (2006). *Karar Anı*, Haz. İlker Maga, İstanbul: Ygs Yayınları.

Clarke, Graham (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, Çev.Maide Meltem Aydemir, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Cottington, David (2019). *Avangard*, Çev. Nursu Örge, Ankara: Dost Kitapevi.

Eco, Umberto (1997). *The Open Text,* Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, Umberto (2016). *Açık Yapıt*, Çev. Tolga Esmer, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri,* Çev. Simber Atay-Eskier, İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.

Flusser, Vilem (2002). Photography And History. *Writings, University Of Minnesota Press*, 126-131.

Flusser, V. (2006). *Towards A Philosoph Of Photography,* Great Britain: Cromwell Press.

Flusser, V. (2020). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru,* Çev.Ali Yılmaz, İstanbul: Espas Yayınları.

Hacking, Ian (2020). *Şansın Terbiye Edilişi,* Çev. Memet Moralı, İstanbul: Metis Yayınları.

Hackıng, Julliet (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, Çev. Abbas Bozkurt, İstanbul:

Hayalperest Yayınevi.

Hopkins, David (2020). *Dada Ve Gerçeküstücülük,* Çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitapevi.

Hume, David (2021). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma,* Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar (2017). *Sanatta Devrim,* İstanbul: Hayalperest.

James, Christopher (2015). *The Book Of Alternative Photographic Processes,* Boston: Cengage Learning.

Kandel, Eric R. (2020). *Sanatta Ve Beyin Biliminde İndirgemecilik: İki Kültür Arasında Köprü Kurma,* Çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Kuspit, Donald (2014). *Sanatın Sonu,* Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri,* Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lewıs, Emma (2018). ...*İzmler Fotoğrafı Anlamak*, Çev. Maide Meltem Aydemir,

İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Lotringer, Sylvere & Virilio, Paul (2016). *Sanat Kazası,* Çev. Nesli Türk, İstanbul: Corpus Yayınları.

Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü,* Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Moles, Abraham (2018). *Belirsizliğin Bilimleri - İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji,* Çev. Nuri Bilgin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Monod, Jacques. (1983). *Rastlantı Ve Zorunluluk,* Çev. Vehbi Hacikadiroğlu, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Noel, Emil (1991). *Günümüzde Bilimsel Görüntüleriyle Rastlantı, Çev. Ülkü Erdoğdu,* İstanbul: Pencere Yayınları.

Price, Mary (2014). *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem,* Çev. Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rexer, Lyle (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes.* New York: Harry N. Abrams Incorporated.

Ruelle, David (1991). *Rastlantı Ve Kaos,* Çev. Deniz Yurtören, İstanbul: Say Yayınları.

Sarup, Madan (2019). *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm,* Çev. Abdulbaki Güçlü, Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Sılverman, Kaja (2019). *Fotoğrafın Tarihi Ya Da Analoji Mucizesi*, Çev. Maide

Meltem Aydemir, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sontag, Susan (2011). *Fotoğraf Üzerine,* Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şahiner, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar,* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Touraine, Alain (2002). *Modernliğin Eleştirisi,* Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kitap İçi Bölüm

Breton, Andre. (2020). "İki Dada Bildirisi", *Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1940-1990",* (Ed. Enes Batur), Çev, Sema Rıfat, İstanbul: Sel Yayıncılık, Ss. 375-376.

Cınbarcı, Alev (2020). "Neo-Avangard'da Yeni Olan Nedir?", *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avangardizm Ve Sinizm,* (Ed. Rıfat Şahiner) Ankara: Ütopya Yayınları, S. 93-116.

Davies, David (2018). "Cartier Bresson'un Scruton'a Yanıtı", *Fotoğraf Felsefesi Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*, (Der. Scott Walen), Çev. Aylin Ünal, Hüseyin Yılmaz, İstanbul: Espas Yayınları, Ss 201-221.

Dewey, John (2012). "Jacques Derida, Fransız Felsefeci", *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, (Haz. Chris Murray),* Çev. Suğra Öncü, İstanbul: Sel Yayıncılık, Ss. 116-122.

Roberts, Pamela G. (2015). "Piktoryalizmin Öncüleri", *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (Ed. Juliet Hacking), Çev. Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ss. 161-163.

Turan, Ergün (2012). “Fotoğrafın Tarih Öncesi”, *Fotoğraf Tarihi*, (Ed. Yrd. Doç. Dr. Feyyaz Bodur), Tc Anadolu Üniversitesi, Ss. 2-29.

Turan, Ergün (2012). “Fotoğrafın Keşfi”, *Fotoğraf Tarihi*, (Ed. Yrd. Doç. Dr. Feyyaz Bodur), Tc Anadolu Üniversitesi, Ss. 30-55.

Weiss, Marta (2015). “Fotoğraf Ve Sanat İlişkisi”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (Ed. Juliet Hacking), Çev. Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ss. 112-115.

Weiss, Marta (2015). “Yaşamın İki Yolu”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (Ed. Juliet Hacking), Çev. Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ss. 116-117.

Yıldız, İpek Ebru (2020). “Postmodernizm Kavramı Üzerine.”, *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avangardizm Ve Sinizm*, (Ed. Rıfat Şahiner), Ankara: Ütopya Yayınları, Ss. 19-32.

Film

WACHOWSKİ, Lana. (Yöneten). (1999). *Matrix* [Sinema Filmi], Warner Bros, USA, 1999.

İnternet Kaynakları

Acar, S. (2019). Oscar Gustave Rejlander. Kontrast Dergi: https://kontrastdergi.com/sibel-acar-oscar-gustave-rejlander-38-sayi/ [22 Mart, 2022].

Affınıtıes, A. O. (2012). Archıve Of Affınıtıes. Archıve Of Affınıtıes: https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/20413499915/kurt-schwitters-merz-column-1923#notes [22 Mart, 2022].

Angela, H. (2012). Justin Quinnell. Heidi Angela Photography: https://heidiangelac.wordpress.com/2012/04/27/justin-quinnell/ [22 Mart, 2022].

Arch20. (Tarih Yok). 'I Turn Myself İnside Out' | Luke Evans And Josh Lake. Arch20: https://www.arch2o.com [22 Mart, 2022].

Art Basel. (Tarih Yok). # 5 (Degradé), 2001. Art Basel: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/58417/james-welling-5-degradé [22 Mart, 2022].

Arthive. (Tarih Yok). The Sketch For Three Heads. Arthive: https://arthive.com/francisbacon/works/209828~the_sketch_for_three_heads [22 Kasım, 2022].

Artland Magazine. (Tarih Yok). Stories Of Iconic Artworks: Andy Warhol's Oxidation Paintings. Artland Magazine: https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-andy-warhols-oxidation-paintings/ [22 Kasım, 2022].

Artnet. (Tarih Yok). Lichtgrafik By Heinz Hajek-Halke. Artnet: https://www.artnet.com/artists/heinz-hajek-halke/lichtgrafik-qenubytjg2egfxaceıocmw2 [22 Kasım, 2022].

Artnet. (Tarih Yok). Lotte Jacobi. Artnet: https://www.artnet.com/artists/lotte-jacobi/photogenic-ghjetgq07eaxnhpz5zuqew2 [22 Kasım, 2022].

Arts&Culture, G. (Tarih Yok). A Sunday On La Grande Jatte. Google Arts&Culture: https://artsandculture.google.com/asset/a-sunday-on-la-grande-jatte/twgyqq52r-lypa [22 Kasım, 2022].

Artsy. (2018). Writing New Codes : Cordeiro, Mallary, Molnar. Artsy: https://www.artsy.net/show/the-mayor-gallery-writing-new-codes-cordeiro-mallary-molnar?sort=partner_show_position [22 Kasım, 2022].

Artsy. (Tarih Yok). Chargesheimer (Karl-Heinz Hargesheimer). Artsy: https://www.artsy.net/artwork/chargesheimer-karl-heinz-hargesheimer-untitled-3 [22 Kasım, 2022].

Barcio, P. (2011). Light Meets Chemicals İn Mariah Robertson's Photography. Ideal Art: https://www.ideelart.com/magazine/mariah-robertsons [22 Kasım, 2022].

Behlen, M. (2020). Event Coverage: International Festival Of Experimental Photography 2020. Analog Forever Magazine: https://www.analogforevermagazine.com/features-interviews/event-coverage-international-festival-of-experimental-photography-2020 [22 Kasım, 2022].

Behringer, D. (2019). Walead Beshty: White Shadows. Design Milk: https://design-milk.com/walead-beshty-white-shadows/ [22 Kasım, 2022].

Bilgin, A. B. (Tarih Yok). Gün İzi. Aydın Berk Bilgin: https://www.aydinberkbilgin.com/gun-izi-2 [22 Kasım, 2022].

Black Creek Pioneer Village. (Tarih Yok). How To: Make Your Own Camera Obscura. Black Creek Pioneer Village: https://blackcreek.ca/how-to-make-your-own-camera-obscura/ [22 Kasım, 2022].

Boba, E. (Tarih Yok). Film Soup Recipes By Elzi Boba. Lomography: https://www.lomography.com/magazine/346283-film-soup-recipes-by-elzi-boba [22 Kasım, 2022].

Bosham Gallery. (Tarih Yok). Alvin Langdon Coburn. Bosham Gallery: https://boshamgallery.com/artists/83-alvin-langdon-coburn/works/10666-alvin-langdon-coburn-ezra-pound-vortograph-1917/ [22 Kasım, 2022].

Boulay, M. (2012). 52 Weeks Of Inspiring Illustrations, Week 8: The Calotype Negative Speccoll Speccoll Monday 13 August 2012 Share This With Facebook. The University Of St Andrews: https://special-collections.wp.st-andrews.ac.uk/2012/08/13/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-8-the-calotype-negative/ [22 Kasım, 2022].

Britannica. (Tarih Yok). Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound Vortograph, 1917 Alvin Langdon Coburn.: https://www.britannica.com/technology/vortograph (Tarih Yok).

Brown, B. (Tarih Yok). The First Photograph. Cultural Heritage: https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.Html [22 Kasım, 2022].

Butor, M. (2016). Alchımıgramme Pour Pıerre . Koregos: https://koregos.org/fr/michel-butor-alchimigramme-pour-pierre-cordier/ [22 Kasım, 2022].

Calvín, D. L. (Tarih Yok). About Solorgraphy. Solarigrafia: http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/ıntroduccion_solarigrafia.html [22 Kasım, 2022].

Carter Museum. (Tarih Yok). Dancers - Henry Holmes Smith . Carter Museum: https://www.cartermuseum.org/collection/dancers-p199119 [22 Kasım, 2022].

Christie's. (2013). Chrıstıan Schad (1894-1982). Christies: https://www.christies.com/en/lot/lot-5657827 [22 Kasım, 2022].

College, Foothill. (Tarih Yok). Kate Jordahl. Foothill College: https://foothill.edu/photo/directory.html?s=1&rec_id=367 [22 Kasım, 2022].

Coomes, P. (2013). Photography Back To Basics: Life Through The Pinhole. Bbc News: https://www.bbc.com/news/in-pictures-22150973 [22 Kasım, 2022].

Covert, Adrian (2012). “When You Swallow 35mm Film, Beautiful Things Happen” https://gizmodo.com/when-you-swallow-35mm-film-beautiful-things-happen-5914666 [21 Haziran 2022].

Daniel Blau. (Tarih Yok). Louis Alphonse Poitevin. Daniel Blau: https://danielblau.com/14257-2 [22 Kasım, 2022].

Danilchyk, K. (2015). Adam Fuss: “You Don’t Create, You Die”. The Story Of A Survival. Medium: https://medium.com/katya-s-art-journal/adam-fuss-you-don-t-create-you-die-the-story-of-a-survival-54dda7326731 [3 Aralık, 2022].

Eastman Museum. (2020). Bea Nettles: Harvest Of Memory. Eastman Museum: https://www.eastman.org/bea-nettles-harvest-memory [3 Aralık, 2022].

Experimental Photography Festival. (2022). Andrey Piletsky . Experimental Photography Festival: https://www.experimentalphotofestival.com/t-cameraless [3 Aralık, 2022].

F&D Carier. (2020). Wait_And_See, 1998-Today. F&D Carier: https://www.fdcartier.ch/wait-and-see [3 Aralık, 2022].

Fabbri, M. (2021). Portrait Of Mrs. Mary Somerville The History Of Anthotypes. Alternative Photography: https://www.alternativephotography.com/the-history-of-anthotypes/ [3 Aralık, 2022].

Gate, R. (2011). Art, Agentivité Et Collectivité. Reserch Gate: https://www.researchgate.net/figure/andre-masson-les-poissons-dessines-sur-le-sable-1927-reproduit-dans-andre-masson_fig8_272438566 [3 Aralık, 2022].

Gökgöz, Fazıl. “Olasılık İhtimal Teorisi” https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/116946/mod_resource/content/1/4-olasilik%20teorisi.pdf [13 Şubat 2022].

Harry Ransom Center. (Tarih Yok). The Niépce Heliograph See The Earliest Surviving Photograph Produced İn The Camera Obscura. Harry Ransom Center: https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/ [3 Aralık, 2022].

Harvard University . (Tarih Yok). Photogenic Drawings. Harvard University : https://projects.iq.harvard.edu/saltprintsatharvard/photogenic-drawing [3 Aralık, 2022].

Heuer, M. (2012). Farrah Karapetıan Farrah Karapetian Discusses Her Recent Work. Art Forum: https://www.artforum.com/interviews/farrah-karapetian-discusses-her-recent-work-30715 [3 Aralık, 2022].

Houk Gallery. (Tarih Yok). Sally Mann. Houk Gallery: https://www.houkgallery.com/exhibitions/77/works/artworks-8101-sally-mann-untitled-self-portraits-2006-12/ [3 Aralık, 2022].

Kessell, M. (2003). Perfect Specimens. Studiocyberia Mark Kessell: http://www.studiocyberia.com/series.php?seriesıd=7&seriestype=art&ol=ol&seriesnav=on [3 Aralık, 2022].

Kostuik Gallery. (Tarih Yok). Dianne Bos. Kostuik Gallery: https://www.kostuikgallery.com/dianne-bos/ [3 Aralık, 2022].

Lens Culture. (Tarih Yok). Melanie-Jane Frey. Lens Culture: https://www.lensculture.com/projects/328245-cello [3 Aralık, 2022].

Lens Culture. (Tarih Yok). Portraits Of The New Century. Lens Culture: https://www.lensculture.com/projects/339418-portraits-of-the-new-century [3 Aralık, 2022].

Lomography. (2021). Creating Video Animations From Cyanotypes By Edd Carr. Lomography: https://www.lomography.com/magazine/346662-creating-video-animations-from-cyanotypes-by-edd-carr [3 Aralık, 2022].

Lomography. (Tarih Yok). Film Soup Recipes: From Mild To Wild. Lomography: https://www.lomography.com/magazine/348449-film-soup-mild-wild [3 Aralık, 2022].

M-Magazine. (2018). Photo London. The Magasine Fot Leica Photography: http://m-magazine.photography/ceemes/en/news/photo-london-2374.html [3 Aralık, 2022].

Macku, M. (Tarih Yok). Carbon Prints. Michal Macku: http://www.michal-macku.eu/gallery/carbon+prints [7 Aralık, 2022].

Marchand, A. (2019). Amanda Marchand. Amanda Marchand: https://www.amandamarchand.com/lumen-notebook [7 Aralık, 2022].

Marshall, C. (2021). Watch John Cage's 4'33" Played By Musicians Around The World. Open Culture: https://www.openculture.com/2021/11/watch-john-cages-zen-inspired-433-played-by-professional-musicians-around-the-world.html [7 Aralık, 2022].

Menand, L. (2017). How To Look At A Rauschenberg. The New Yorker: https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-to-look-at-a-rauschenberg [7 Aralık, 2022].

Met, T. (1987). Rayograph. The Met: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265487 [7 Aralık, 2022].

Met, T. (2005). Change Of Position. The Met: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267 [9 Aralık, 2022].

Moma. (2019). Jackson Pollock - Works. Moma: https://www.moma.org/collection/works/78386 [7 Aralık, 2022].

Moma. (2022). Betty Hahn. Moma: https://www.moma.org/collection/works/45662 [9 Aralık, 2022].

Moma. (2022). Lee Friedlander. Moma: https://www.moma.org/collection/works/55941 [7 Aralık, 2022].

Morell, A. (Tarih Yok). Camera Obscura. Abelardo Morell: https://www.abelardomorell.net/recent/camera-obscura [11 Aralık, 2022].

Mutual Art. (2018). Eiffel Tower. Mutual Art: https://www.mutualart.com/artwork/eiffel-tower--abstraction-/cc3b57ce78ddecaa [11 Aralık, 2022].

Mutual Art. (2021). Floris Michael Neusüss. Mutual Art: https://www.mutualart.com/artwork/untitled/95e6329de8c6ce9b0e71fc83529ae405 [11 Aralık, 2022].

Mutual Art. (Tarih Yok). Dora Maar. Mutual Art: https://www.mutualart.com/artist/dora-maar/375d3e7dbc8e3905/artworks [11 Aralık, 2022].

National Galleries Of Scotland. (1985). Julia Margaret Cameron. National Galleries Of Scotland: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/80400/kiss-peace [11 Aralık, 2022].

New York Art Tours. (2019). Meghann Riepenhoff At Yossi Milo Gallery. New York Art Tours: https://newyorkarttours.com/blog/?p=8129 [11 Aralık, 2022].

Nikolova, E. (2015). Notes On Location . Eva Nikolova: https://evanikolova.com/section/422255-notes-on-location.html [11 Aralık, 2022].

Nvidia. (2021-2022). Refik Anadol. Nvidia: https://www.nvidia.com/en-us/research/ai-art-gallery/artists/refik-anadol/ [11 Aralık, 2022].

Olafur Eliasson. (2003). The Weather Project 2003. Olafur Eliasson: https://olafureliasson.net/archive/artwork/wek101003/the-weather-project [11 Aralık, 2022].

Orlov, D. (2011). Van Dayk Çikolata Fabrikası. Photographer.Ru: https://www.photographer.ru/cult/practice/5130.htm [11 Aralık, 2022].

Rauschenberg Foundation. (Tarih Yok). Double Rauschenberg. Rauschenberg Foundation: https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-double-rauschenberg [11 Aralık, 2022].

Reichardt, J. (2005). Cybernetic Serendipity. Monoskop: https://monoskop.org/cybernetic_serendipity [11 Aralık, 2022].

Rice, C. (2019). Historical Processes: The Salted Paper Print. B&H Photo Video: https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/historical-processes-salted-paper-print [11 Aralık, 2022].

Roalf, P. (2019). Anna Atkins Cyanotypes At Nypl. American Illustration And American Photography: https://www.ai-ap.com/publications/article/24453/anna-atkins-cyanotypes-at-nypl.html [11 Aralık, 2022].

Sanger, A. (2010). A View From An Apartment. Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219 [11 Aralık, 2022].

Stockdale, D. (2009). Jerry Burchfield – Primal Images. Photobook Journal: https://photobookjournal.com/2009/07/22/jerry-burchfield-primal-images/ [11 Aralık, 2022].

Svetlova, J. (2021). Film Soups Recipe With Julija Svetlova A.K.A. Neja. Lomography: https://www.lomography.com/magazine/346532-film-soups-recipe-with-julija-svetlova-aka-neja [11 Aralık, 2022].

Tate. (2000). Ulysses. Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-ulysses-t07137 [11 Aralık, 2022].

Tate. (2004). Nimble Free Hand To The Rescue. Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-nimble-free-hand-to-the-rescue-t00869 [11 Aralık, 2022].

Tate. (2008). According To The Laws Of Chance. Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-according-to-the-laws-of-chance-t05005 [11 Aralık, 2022].

The Charnel-House. (2015). László Moholy-Nagy. The Charnel-House: https://thecharnelhouse.org/2015/08/19/laszlo-moholy-nagy-and-his-vision/laszlo-moholy-nagy-untitled-fgm78-1923-25/ [11 Aralık, 2022].

The Leonardo Gallery. (Tarih Yok). Susan Derges. The Leonardo Gallery: https://leonardo.info/gallery/gallery341/derges.html [11 Aralık, 2022].

The Met. (1997). The Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey. The Metropolitan Museum Of Art: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282004 [11 Aralık, 2022].

The Met. (Tarih Yok). Struggle. The Met: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289550 [11 Aralık, 2022].

Tooth, R. (2006). At $2.9m, Pond-Moonlight Becomes World's Most Expensive Photograph. The Guardian: https://www.theguardian.com/world/2006/feb/15/usa.arts [11 Aralık, 2022].

Türker, Yıldırım (2010). "Serendipçe" http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/serendipce-1022818/ [22 Mart, 2022].

Vikipedi. (Tarih Yok). Boulevard Du Temple. Vikipedi Özgür Ansiklopedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:boulevard_du_temple.jpg [11 Aralık, 2022].

Vikipedi. (Tarih Yok). Camera Obscura Box 18th Century. Vikipedi Özgür Ansiklopedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:camera_obscura_box18thcentury.jpg [11 Aralık, 2022].

Vikipedi. (Tarih Yok). Lucreciaguerrerouribe 1848. Vikipedi Özgür Ansiklopedi: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:lucreciaguerrerouribe_1848.jpg [11 Aralık, 2022].

Vulture. (2014). How Marco Breuer Makes Photographic Art Without Taking Pictures . Vulture: https://www.vulture.com/2014/10/marco-breuer-makes-photographic-art-sans-cameras.html [11 Aralık, 2022].

Whitney Museum Of American Art. (Tarih Yok). Vera Lutter. Whitney Museum Of American Art: https://whitney.org/collection/works/38020 [11 Aralık, 2022].

Wikiart. (2003). Freischwimmer. Wikiart: https://www.wikiart.org/en/wolfgang-tillmans/freischwimmer [11 Aralık, 2022].

Wikiart. (2020). Multiform. Wikiart: https://www.markrothko.org/multiform/ [17 Aralık, 2022].

Wikipedi. (Tarih Yok). Walt Disney Concert Hall . Wikipedi Özgür Ansiklopedi: Walt Disney Concert Hall https://tr.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney_Concert_Hall [17 Aralık, 2022].

Wikipedia. (Tarih Yok). . John Moran, Limon Bay, High Tide. Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:john_moran,_%22limon_bay,_high_tide.%22,_1871,_albumen_silver_print.jpg [17 Aralık, 2022].

Wikipedia. (Tarih Yok). Black Square (Painting). Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/black_square_%28painting%29 [17 Aralık, 2022].

Wikipedia. (Tarih Yok). Gertrude Käsebier, Alfred Stieglitz, 1902. Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:gertrude_käsebier,_alfred_stieglitz,_1902,_nga_132864.jpg [17 Aralık, 2022].

Wolf, R. (Tarih Yok). New Ideas. Rachel Wolf: https://rachelwolf.com/portfolios/new-ideas/ [17 Aralık, 2022].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Ergül Karagözoğlu

Bellek, aidiyet ve geride kalanlar üzerine çalışmalar yapan Ergül Karagözoğlu kaderi silinip gitmek olan, varoluş açısından asla tekrarı olmayan anıların izini sürerek, belleği sorguluyor ve yeniden inşa ediyor.

Fotografik görüntünün başka şekillerde nasıl var olabileceği konusunda sınırlarımı zorlayarak ve fotoğrafın temsili üzerine çalışan Karagözoğlu, bir araç olarak rastlantısallığı kullanarak, kendini anın akışına bırakarak ve deneyimini sanatsal ifade biçimine dönüştürür.

Eğitim:

2020–Devam ediyor 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğra Ana Sanat Dalı, Fotoğraf Bölümü, Yüksek Lisans

2016–2020 Dokuz Eylül Üniveristesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğra Ana Sanat Dalı, Fotoğraf Bölümü, Lisans

2012–2014 Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi, Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölümü.

2000–2004 Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler MYO, Turizm Rehberliği Bölümü

Sergiler

2020 BASE, Tophane-i Amire Sanat Merkezi, İstanbul

2020 Bursa Fotoğraf Festivali, Bursa

2020 İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi Üniversiteler Tasarım Sanat Bitirme Projeleri Sergisi (ÜTAS)

2019 Bursa Fotoğraf Festivali, Bursa

Festivaller,

2021 Barselona Deneysel Fotoğraf Festivali, 1 Konferans + 2 Atölye