

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

POSTMODERNİZM VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

**Hazırlayan
Nükhet KINLI**

**Danışman
Yard. Doç. Dr. Sadık TÜMAY**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

22 / 12 / 2010

Adı SOYADI

Nükhet KINLI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nükhet Kınılı'nın "Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: KINLI

Adı: Nükhet

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Relationship Between Postmodernism and Photography

Tezin/Projenin Yapıldığı
Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 126

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 127

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç. Dr.

Adı: Sadık Soyadı: TÜMAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Postmodernizm
- 2- Modernizm
- 3- Fotoğraf
- 4- İlişki
- 5- Postfotoğraf

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Postmodernism
- 2- Modernism
- 3- Photography
- 4- Relationship
- 5- Postphotography

Tarih: 22 / 12 / 2010

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet Hayır

ÖZET

Fotoğraf ile postmodernizm arasındaki ilişkinin, fotoğrafik açıdan irdelenmesi gerektiği düşüncesi ile yapılan tezde ortaya çıkarmak istenilen temel konu, postmodernizmin görsel materyallere ve özellikle olarak da fotoğraf sanatına yansıma biçimidir. Çalışma sırasında postmodern durum ve kavramlar ve onların kullanılış biçimleri araştırılırken fotoğraf tarihinde bu yönde çalışmalar yapan örnek fotoğraf sanatçıları, çalışmaları ile birlikte ele alınmıştır.

Tezin temel amacı, postmodern durumu kapsayan süreçte, postmodern fotoğraf dendiğinde ne gibi kavramsal ifade ve durumların akıllara gelmesi gerektiğinin örnekler ile beraber ortaya konulmasıdır. Buradan yola çıkılarak yöntem, yazılı ve görsel kaynakların taranması ve bunların arasından konuya en uygun olan fotoğrafçıların, fotoğraf örneklerinin seçilmesi ve derlenmesi olarak belirlenmiştir.

Postmodern durum her ne kadar tanımı belirsiz bir yapıyı içeriyor ve kendi üzerinden herhangi türden bir gelenek oluşturulmasını yadsıyor olsa da, sanatsal yaratım sürecine bakıldığında kendini ortaya koyan bazı kavram ve durumları beraberinde getirdiği de bilinen bir gerçektir. Görsel sanatların önemli bir dalı olan fotoğrafçılıkta da postmodern alanda aynı kavram ve durumlar ile sıklıkla karşı karşıya kalındığı dikkati çekecektir. İşte söz konusu bu postmodern kavramlar, durumlar ve onların fotoğraftaki yansımaları tezin bel kemiğini oluştururken, başta Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura'nın fotoğrafik çalışmaları olmak üzere pek çok fotoğraf sanatçısı üzerinden postmodernizm ve fotoğraf arasındaki ilişki açıklanmıştır.

ABSTRACT

In the work done thinking that the relationship between photography and postmodernism should be investigated through the photographic view point, the basic issue desired to be put forward is the way postmodernism reflects onto visual materials and especially onto the art of photography. While the postmodern event and the concepts and their way of utilisation are investigated during the work, exemplary photographers who have done work in this context in the history of photography have been taken in hand together with their work.

The fundamental purpose of the thesis is to put forward with examples what kind of conceptual indications and conditions should come to mind when we say postmodern photography during the process comprising the postmodern event. Setting off from this view, the method has been indicated as scanning the written and visual sources and from among them selecting and gathering the most suitable photographers and the photography examples with the issue.

No matter how much the postmodern event comprises a state the definition of which is uncertain and how much it denies the formation of any kind of tradition through itself when we look at the artistic creative process, it is a known fact that it brings together with itself certain concepts and conditions putting themselves forward. In photography too which is an important branch of visual arts, it will be noticed that in the postmodern field we are left face to face with the same concepts and conditions often. While these postmodern concepts, conditions and their reflections in photography are forming the backbone of the thesis, basically the photographic work of Cindy Sherman and Yasumasa Morimura have been taken in hand and another photographers as examples of postmodern photography for the explanation of the relationship between postmodernism and photography.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezi olarak gerçekleştirdiğim “Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi” isimli çalışmamda, engin deneyim ve bilgilerinden yararlandığım sevgili hocam ve danışmanım Yard. Doç. Dr. Sadık Tümay ve başta bölüm başkanımız olan Yard. Doç. Dr. A. Beyhan Özdemir olmak üzere bütün bölüm hocalarıma yardımlarından ötürü sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmam boyunca beni destekleyen biricik annem Ayşeçil Özdemir’e, bilgisayar teknik yardımlarından ötürü kardeşim Hüseyin Çağlar Küçük’e ve İngilizce çeviriler konusunda ve diğer tüm konularda da benden bu güne dek hiçbir desteğini esirgemeyen canım teyzem Sevin Atatür’e çok teşekkür ederim.

Çok sevdiğim biricik babam Zafer Küçük’ün anısına...

Nükhet Kınlı

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
ÖNSÖZ.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN VE POSTMODERN ARASINDA

1.1. Modern Olana Yaklaşımlar.....	5
1.1.1. Moder Nedir?.....	5
1.1.2. Moderni Oluşturan Sebepler.....	6
1.1.2.1. Hümanizm-Rönesans-Reform.....	7
1.1.2.2. Aydınlanma Çağı-Fransız Devrimi-Sanayi Devrimi.....	10
1.1.3. Modernizmin Temel Öğeleri.....	15
1.1.3.1. Dinin Ötelenmesi.....	16
1.1.3.2. İcat ve Keşifler Çağı.....	16
1.1.3.3. Gelenek Karşıtı.....	17
1.1.3.4. Teknolojik Üretim.....	17

1.2. Postmodern Olana Yaklaşımlar	18
1.2.1. Postmodern Nedir?.....	18
1.2.2. Postmoderni Oluşturan Sebepler.....	22
1.2.3. Postmodernizmin Temel Öğeleri.....	23
1.2.3.1. Eklektisizm	24
1.2.3.2. İlkesizlik	25
1.2.3.3. Geçmişe Özgürce Bakış.....	25
1.2.3.4. İletişim Talebi.....	26
1.2.4. Postmodernizmin Moderni Eleştirisi.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLIK SANALLIK FOTOĞRAF

2.1. Modern Hayatta ve Sanatta Gerçeklik ve Etkileri.....	29
2.2. Postmodern Hayatta ve Sanatta Sanallık ve Etkileri.....	32
2.3. Gerçeklik ve Sanallık Arasında Fotoğraf.....	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE FOTOĞRAF

3.1. Modern Fotoğrafik Dil Yetisi.....	47
3.1.1. Fotoğraf ve Avangard.....	52
3.1.1.1. Fotoğraf Sanatında Fütürist Pratikler.....	54
3.1.1.2. Fotoğraf Sanatında Dışavurumcu Pratikler.....	57
3.1.1.3. Fotoğraf Sanatında Dadaist Pratikler.....	59
3.1.1.4. Fotoğraf Sanatında Gerçeküstücü Pratikler.....	61

3.2. Postmodern Fotoğrafik Dil Yetisi.....	64
3.2.1. Postmodern Süreçte Pop Sanatı ve Fotoğraf.....	67
3.2.1. Fotoğraf ve Postfotoğraf.....	71
3.2.1.1. Kitsch.....	80
3.2.1.2. Pastich.....	83
3.2.1.3. Eklektisizm.....	85
3.2.1.4. Anakronizm.....	88
3.2.1.5. Performans.....	91
3.2.1.6. İroni.....	93
3.2.1.7. Sanatsal Aşırma.....	96
3.3. Postmodern Fotoğrafik Dilden Güncellemeler.....	99
3.3.1. Feminizm-Eklektisizm ve Sherman	100
3.3.2. Çoklu Kimlik-Sanatsal Aşırma ve Morimura.....	107
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	116
ÖZGEÇMİŞ.....	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fot 1: Gustave Courbet, Ormans'da Bir Cenaze Töreni, 1850.....	29
Fot 2: Richard Estes, 34. Cadde Manhattan, 1982.....	38
Fot 3: Blanquart Evrard, 1847.....	41
Fot 4: Francis Frith, Büyük Piramit ve Büyük Sfenks, 1858.....	42
Fot 5: Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857.....	50
Fot 6: Eadweard Muybridge, Dörtnala Giden At, 1878.....	50
Fot 7: Anton Giulio Bragaglia, Viyolacı, 1913.....	55
Fot 8: Jacques Henri Lartigue, Zissou Driving his 'Bob on Four Wheels, 1910.....	57
Fot 9: Hans Bellmer, Bebek, 1936 - 38.....	58
Fot 10: John Heartfield, Babalar ve Oğullar, 1924.....	60

Fot 11: Alexander Rodchenko, Pro Eto, 1923.....	61
Fot 12: Man Ray, Solarizasyon, 1931.....	63
Fot 13: Laszlo Moholy-Nagy, Kıskançlık, 1927.....	64
Fot 14: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir?, 1956.....	68
Fot 15: Andy Warhol, Marilynler, 1962.....	69
Fot 16: Andy Warhol, 100 Konserve Kutusu, 1962.....	71
Fot 17: Les Krims, The Static Electric Effect of Minnie Mouse on Mickey Mouse Balloons, 1968.....	82
Fot 18: Olivier Rebufa, Coiffeur Pour Dames, 1994.....	82
Fot 19: Michael Hughes, Eiffel Kulesi.....	83

Fot 20: Kenneth Josephson, New York Eyaleti, 1980.....	84
Fot 21: Georges Rouse, Metz, 1994.....	85
Fot 22: Calum Colvin, Öfke, 1993.....	86
Fot 23: Jeff Wall, After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue, 1999-2000.....	87
Fot 24: Barbara Kruger, You Are Not Yourself, 1981.....	88
Fot 25: Shimon Attie, Duvara Yazmak, 1993.....	89
Fot 26: Jan Saudek, Cenneteki Dansçılar, 1985.....	90
Fot 27: Julia Margaret Cameron, Rachel Gurney, I Wait, 1872.....	90
Fot 28: Bruce Nauman, Bir Çeşme Olarak Otoportre, 1966 ve Sözcüklerimi Yemek, 1967.....	91
Fot 29: Jack Goldstein, Two Fencers Portfolio of Performances, 1976-1985/2001.....	92

Fot 30: Robert Longo, Untitled, Men in the Cities, 1979 - 2009.....	93
Fot 31: Pierre ve Gilles, Meryem Ana ve Çocuk İsa, 2009.....	94
Fot 32: Richard Prince, Kovboy, 1989.....	95
Fot 33: David Levinthal, Kavgam, 1993 - 94.....	95
Fot 34: Sherrie Levine, Walker Evans'ın Ardından: 2, 1981.....	96
Fot 35: Mike ve Doug Starn Kardeşler, Double Rembrandt with Steps, 1987.....	97
Fot 36: Cindy Sherman, İsimsiz #7,1978.....	101
Fot 37: Cindy Sherman, İsimsiz #30, 1979.....	102
Fot 38: Cindy Sherman, İsimsiz #224,1990.....	104
Fot 39: Cindy Sherman, İsimsiz #264, 1992.....	105

Fot 40: Cindy Sherman, İsimsiz #470, 2008.....	106
Fot 41: Yasumasa Morimura, Doublonnage (Marcel), 1988.....	108
Fot 42: Yasumasa Morimura, Daughter of Art History - Theater B, 1990.....	109
Fot 43: Yasumasa Morimura, Liza Minelli'nin Ardından Oto Portre, 1996.....	110
Fot 44: Yasumasa Morimura, Marilyn Monroe'nun Ardından Oto Portre, 1996....	111
Fot 45: Yasumasa Morimura, Küçük Kız Kardeşim: Cindy Sherman İçin, 1998....	112

GİRİŞ

Postmodernizm bir akım mı, belirli bir terim mi, yoksa tamamen belirsiz bir kavram mıdır? Modern süreçten sonra gelen postmodernizm, ileri bir adım mı, yerinde sayma mı, yada bir geriye dönüş müdür? Dahası bir kolaylık mı, kargaşa mı, veya sadece bir davranış biçimi midir? Postmodernizm söylendiği gibi tarihin, sanatın, bilimin, sosyal bilimlerin kısacası klasik ve modern dönemlere ait her türlü gelenek oluşturma çabalarının bir sonu mudur? Dahası postmodernizm gelinen, noktada kendi üslubunu yaratabilmiş midir? Peki acaba konumuz olan fotoğraftaki durum nedir?

19. yüzyılda bulunuşundan bu yana bilimin sadık bir yardımcısı olan fotoğraf, aynı zamanda sanatsal bir yaratım sürecine de karşılık gelir. Bu anlamı ile kendisinde bir bilimsel ve sanatsal gelişim olan fotoğrafın, çevresinde meydana gelen değişimlere karşı tepkisiz kalacağı düşünülemez. Aynı zamanda görsel bir dil olan fotoğraf, bulunuşundan sonra öncelikle modernizmle, sonrasında ise postmodernizmle güçlü bir etkileşime geçerek kendi ifade biçimlerini yaratmayı başarmıştır.

Modern kelimesini incelemeye başladığımızda her zaman güncel, yeni ve çağdaş olanla anlam kazandığını görürüz. Fakat yinede eski ve yeni arasındaki ayırım, sadece zamanı işaret eden bir ayırım değildir. Bir dünya görüşünü, bakış açısını ve üslubu da ifadelendirir. Modern düşünce temel olarak Hümanizm, Rönesans ve Reformun birikimi üzerine bina olur. Temel modern kavramlar olan akıl, bilim, ilerleme, demokrasi ve laiklik gibi kavramların gelişmesine Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi yetişerek bu düşüncelerin pekişmesine yardım eder. Tüm bu gelişmelerin ortaklaşa yaptığı vurgu ise modernizmin devlet, toplum, siyaset, ekonomi, din ve sanat anlayışını meydana getirir.

Postmodernizme gelindiğinde en basit anlamı ile modernizm sonrası yada ötesi olarak tanımlandığını görürüz. Söz konusu durum çoğunlukla modernizmin kapsadığı temel gereklilikleri ve kavramları sorunsallaştırır ve dahası bunların inkarı yoluna gider. Modernizmin sorgulanarak aşılması olarak da nitelenebilecek postmodernizmde en önemli özellik, meta ve üst anlatıların sonunun ilanıdır. Bu anlamı ile postmodernizm, modernizmin bir çeşit olumsuzlanma çabasıdır.

20. yüzyıl diğer yüzyıllardan sadece bilim ve teknikte yapılan buluşlar yönünden değil, aynı zamanda düşünsel ve sanatsal hareketlilikler bakımından da ayrılır. Postmodernizm bu yüzyılın ikinci yarısında gelişim gösteren, bilimden felsefeye, sanattan siyasete, pek çok alanda etkinlik göstermiş olan ve halen de etkileri devam eden bir durumdur. Postmodernizm furyası öylesine etkin bir hale gelmiştir ki, bugün her şeyin başına postmodern kelimesinin getirilebildiğini görmekteyiz. İnsanlar günümüzde tıbbı, bilimi, savaşları, darbeleri, modayı ve bunun gibi daha pek çok olayı adlandırmak için postmodern kelimesini kullanabilmektedirler.

“*Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi*” başlığını taşıyan bu tezde, postmodernizmin sanatsal ve estetik yönleri, fotoğrafçılık cephesinden ele alınmış ve bu alanda önemli örnekler ile konu desteklenmiştir. Böylesi bir çalışmayı yapma ihtiyacı, zamana ve her türlü yaşamsal sürece tanıklık eden fotoğrafın, dönemin yaşamını karakterize eden bir bakışa sahip olması dolayısı ile postmodern yansımaları da üzerinde barındırmasıdır. Bu anlamda postmodern dönemde fotoğrafın ne gibi sosyal, sanatsal ve estetik pratiklere sahne olduğunun altının çizilmesi, tezin kapsamı ve içeriği bakımından önem taşır.

Birinci bölümde modernizm ve postmodern durum tarihsel olarak ele alınarak, tezin bağlamını ilgilendirecek içeriklerinin çözümlenmesi yapılmıştır. İkinci bölümde postmodern fotoğrafta en çok tartışılan konulardan biri olan gerçeklik ve sanallık konusu, dijitalin fotoğrafta kullanımı da göz önüne alınarak irdelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise modern fotoğrafik dil yetisi ve postmodern fotoğrafik dil yetisi başlıkları, fotoğraf ve avangard, pop sanatı ve fotoğraf, fotoğraf ve

postfotoğraf alt başlıkları ile ele alınmış, postmodern kavramlar ışığında açıklanarak fotoğraf sanatçıları ve fotoğraflar kapsamında değerlendirilmiştir.

Burada pek çok isim ön plana çıkar. Tezde yer verilen fotoğraf sanatçılarından bazıları başta ABD’li fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman ve Japon fotoğraf sanatçısı Yasumasa Morimura olmak üzere; Les Krims, Olivier Rebufa, Michael Hughes, Kenneth Josephson, Georges Rousse, Calum Colvin, Jeff Wall, Barbara Kruger, Shimon Attie, Jan Saudek, Bruce Nauman, Robert Lango, Pierre ve Gilles, Richard Prince, David Levinthal, Sherrie Levine, Mike ve Doug Starn Kardeşler’dir.

Söz konusu araştırma ve çalışmaların sonucu olarak postmodern estetik bağlamında fotoğraf sanatında çeşitli yansımaların olduğu tespit edilmiştir. Bunları kısaca sayarsak kitsch, pastich, eklektisizm, anakronizm, performans, ironi kavramları çerçevesinde toplandıklarını görürüz. Bunlara bir de sanatsal aşırma durumu eklenir.

Sonuç olarak belirtmelidir ki postmodern fotoğraf estetiği içinde yer alan bu kavramlar ve söz konusu durum, birbirini gerekli kılan ve birbiri ile örtüşen yapılar olarak karşımıza çıkar. Beraberce ya da tek tek kullanılarak postmodern fotoğrafik yaratım sürecini meydana getirirler. Dahası bu yapılar, postmodern fotoğraf estetiği içinde, en çok kullanılan anlatım olanakları olarak karşımıza çıkar. İşte saydığımız tüm bu postmodern anlatım olanakları, postmodern dönemde fotoğraf diline yepyeni bakış açıları kazandırırken, bu çalışmanın da yapılmasında etkili olmuşlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN VE POSTMODERN ARASINDA

Modernizmin, yoğun olarak 1800'lü yıllardan itibaren, postmodernizmin gelişim göstermeye başladığı 1940'lı yıllara kadar yaşandığı kabul edilir. Temel olarak ise bilim ve tekniğe dayalı yeni bir kültürün inşa edilmesi düşüncesini benimser. Modernizm ile birlikte siyasal, sosyal, kültürel, sanatsal ve gündelik yaşama ait o döneme kadar geliştirilmiş olan tüm bilgiler geçerliliğini kaybetmiştir. Bu anlamda modern süreçle birlikte bir sorgulama çağına başladığını söyleyebiliriz.

Postmodernizm ise 1940'lı yılların sonunda meydana gelen bir durumu ifade etmek için 1970'li yıllarda sıklıkla kullanılmaya başlanan bir terimdir. Modernizmdeki belirlilik arayışı postmodernizmde tamamen ortadan kalkar. Bilim, teknik, akıl, deney ve düşünce eleştirilmeye başlanır. Söz konusu bu durum da büyük bir hesaplaşmayı beraberinde getirir. Bu anlamıyla postmodernizm, modernizmin bir tür günah çıkarması olarak da algılanır.

Genel anlamı ile modern süreci iki aşamaya bölerek modernizm ve postmodernizm adıyla nitelendiren bir düşünce olduğu gibi, postmoderni modernin bir devamı olarak gören bakış açısı da vardır. "*Postmoderne Dönüş*" isimli makalesinde, postmodernizmin modernitede bir şeylerin bitmekte olduğunu haber verdiğini söyleyen Jean François Lyotard, sözlerine şöyle devam eder "*postmodernizmle ilgili asıl soru, daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulmalıdır: 'Modernite nerede başlar, nerede biter' gibi. Bu da bizi belli bir dönem belirleme sorunuyla karşı karşıya bırakır.*"¹

Lyotard'ın söyleminden de anlaşılacağı gibi, asıl sorun modernin sınırlarının çizilmesi olacaktır. Bu anlamda şimdi bu iki kavramı tarihsel gelişimleri içinde daha derinlemesine incelemeye geçelim.

¹ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, 3. Baskı, YKY Yayınları, İstanbul, 1999, 20 s.

1.1. Modern Olana Yaklaşımlar

1.1.1. Moder Nedir?

Postmodernizm konusuna geçmeden önce bu terimin öncülü olan modern ile başlamak yerinde olacaktır. Modern kelimesi “*Çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş*”² anlamlarını taşır. Çoğu zaman bir şeyin yeni ve günümüze ait olduğunu belirtmek için kullanılır, modernizm, modernizasyon ve modernite gibi terimler ile karıştırıldığı görülür.

Jurgen Habermas “*Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje*” isimli denemesinde, modern teriminin Hans Rober Jauss tarafından araştırılan uzun bir tarihe sahip olduğuna dikkat çekerek, kelime hakkında şu tanımı kullanmıştır; “*Modern kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerik sürekli değişse de ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.*”³

Modernlik için büyümlü kelime akıldır. Akıl ve bilim ile hep yeniyi ve daha iyi olanı arar. Temelde dayandığı nokta sanat dalları, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın eskiye ait geleneklerinin zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğidir. “*Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır.*”⁴ Modernizm tanınmış gelenekleri kuran bir stili anlatmak için kullanılmıştır. Ayrıca her şeyin yeniden sorgulanması geleneğine

² İ. Parlitr, N. Gözaydın, H. Zülfiyar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yaşar, TDK Türkçe Sözlük, 2.Cilt, 9. Basım, TDK Basım Evi, Ankara, 1998, 1574 s.

³ Jameson-Lyodard-Habermas, Postmodernizm, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 31 s.

⁴ Alain Touraine, Modernliğin Eleştirisi, Çev.Hülya Tufan, 6. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2007, 23 s.

dayanır. Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketleri ile şekillenen modernizm, düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'na, politik olarak Fransız Devrimi'ne ve ekonomik olarak da Sanayi Devrimi'ne bağlıdır.

1.1.2. Moderni Oluşturan Sebepler

Kurulan engizisyon mahkemelerinde milyonlarca insanın bir takım dinsel sebepler ile yok yere öldürüldüğü ortaçağ karanlık döneminde Avrupa'da insan, hiçbir önem arz etmiyordu. Ortaçağda pek çok düşünür ve bilim adamı yaptıkları çalışmalar yüzünden kilise tarafından dinden aforoz edilmiş, işkence görmüş ve öldürülmüştü. Bilimsel gelişim ve güzel sanatlar yine kilise tarafından engellenmekteydi. İnsani değerler büyük ölçüde kaybolmuş, mantık devre dışı kalmıştı. *“Can çekişen ortaçağ, son nefesi yaklaştıkça, daha kırıcı, daha korkunç oluyordu. Bilim susturulmuştu.”*⁵ Fakat diğer taraftan modern döneme baktığımızda ise *“batı dünyasında oluşan “teknolojik medeniyet”le beraber gelişen bir olaydır. Geleneksel toplumun kurumlarını yıkarak, yerine yeni kurumlar oluşturmuş ve bunlar vasıtası ile topluma egemen olmuştur.”*⁶

Ortaçağ döneminde dinsel inançları ile bilime kapalı yaşayan insanoğlu, zamanla dinin etkisini yitirmesi ile beraber eskiçağ yazılı eserlerini incelemeye başlar. Geçmiş dönemin felsefeci, tarihçi, coğrafyacı ve sanatçıların yapıtlarını inceleyen araştırmacı ve düşünürler, hümanizm ile yakınlık kurmaya başlar. *“Bu felsefe, insan'ı arar ve dış dünyayı insanla olan ilişkileri ile değerlendirir.”*⁷ Böylece dünyanın bilinen sınırları öğrenilmiş ve bu sınırların aşılma çabası içine girilmiş olur. Bu çabalar ile beraber büyük keşifler de başlar ve böylece modern dönemlerin başlangıcı sayılabilecek olan zamanlara da girilmiş olur.

⁵ Orhan Hançerlioğlu, Düşünce Tarihi, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, 173 s.

⁶ Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, Modernleşme ve Biliç, Çev. Cevdet Cerit, 1. Basım, İstanbul, 1985, 7 s.

⁷ Orhan Hançerlioğlu, Düşünce Tarihi, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, 174 s.

Pusula ve usturlap gibi aletlerin bulunuşu, yepyeni kara parçalarının keşfinde yardımcı olur. Bu sayede haritacılık hız kazanır ve açık deniz seyahatleri yapma imkanına erişen insanoglu ticarete de yeni bir döneme girer. Amerika'nın 1492'de Kristof Kolomb tarafından keşfi, dünyanın yeniden bölüşülmesine ve yepyeni bir ticaret sistemi ile kapitalist düzenin kurulmasına yol açar. Bu andan itibaren yeni yerleşim yerlerinin bulunması Avrupa'yı ekonomik, iktisadi, ticari, sosyal ve kültürel alanda köklü değişimlere sürükler.

1.1.2.1. Hümanizm-Rönesans-Reform

Hümanizm-Rönesans ve Reform 15. yüzyılda doğan ve sonrasında da başta Avrupa olmak üzere tüm dünyaya yayılan akımlar olarak karşımıza çıkar. Bu yüzyıl insanı kendini bulma ve çevresini kendi düşünceleri doğrultusunda şekillendirme arayışı içine girer. Ortaçağda daha öncede belirtildiği gibi toplumsal yaşamı belirleyen tüm kıstaslar Hıristiyanlığın amaç ve hedeflerine uygun şekilde düzenlenmişti ve o doğrultuda uygulanmaktaydı. Şimdi de bu üç terimi ayrı ayrı ele alarak devam edelim.

İnsancılık olarak da adlandırılan *“hümanizm, geniş anlamıyla, modern insanın yeni hayat anlayışını ve duygusunu dile getiren bir akımdır.”*⁸ Akım ilk olarak 15. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkar ve oradan Avrupa'ya yayılır. Daha çok Batı felsefesiyle ilişkilidir. Hümanizmin kılavuzları, Antik Yunan bilgileri, İslam Uygarlığı'nın altın dönemi ve beraberinde gelişim gösterdiği Rönesans dır.

Rönesans düşüncesinin üzerinde durup antik örneklere göre işlediği şey kendi kişiliğini bulmuş insanı oluşturma sorunudur. Hümanizm olayların temelinin bilimsel

⁸ Macit Gökberk, Fesefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 188 s.

verilerde aranması gerektiği fikrinden yola çıkarak insan ile ilgili her türlü araştırmanın önünü açmıştır dahası otorite karşısında insanı özgürleştirme çabasıdır. Mistisizm, gelenek, dogmalar ve hurafeler gibi doğrudan kanıtlanamayan çıkarımlar ile yoluna devam etmez. Gerçeği arayış bilimsel yöntemler ve bilimsel şüphecilik ile gerçekleştirilir. *“Tarihsel süreçte burjuva sınıfının belirmesiyle meydana çıkmış ve çökmeye yüz tutan metafizik dünya görüşünün yerini almıştır.”*⁹

Rönesans bir geçiş dönemidir. Avrupa kültürel gelişimi anlamında ortaçağ ile yeniçağ arasındaki dönemi işaret eder. Terimin etimolojik kökeni Fransızca'dır. *“Renaissance deyimi “yeniden doğuş” demektir. Bu adlandırma çok yerindedir, çünkü bu dönem Avrupa kültürünün gelişmesinde, gerçekten de, baştan aşağı bir yeniden doğmadır. Renaissance deyimi, dar anlamıyla, “antikçağ üzerindeki incelemelerin yenilenmesi, yeniden doğması demektir.”*¹⁰

Rönesans, İtalya'da 15. yüzyılda Batı dünyası ile klasik antikite arasında bilimsel, sanatsal, felsefi bağın kurulması ile ortaya çıkar. Rönesans'ta bilim ve deneysel düşünce canlılık kazanır. Bu dönemde İslam filozof ve bilim insanlarının çalışmaları çeviri yoluyla Batıya uyarlanır. Rönesans'ta Arapça diline çevrilmiş eski Arap, eski Yunan ve Roma eserleri tekrar Batı dillerine çevrilmiştir.

İtalyan Rönesans'ı sanatsal ve bilimsel gelişmeyi ifade eder. Ayrıca 15. yüzyılda coğrafi keşifler sonucunda zenginleşen Avrupa'da güzel sanatlar gibi alanları ve sanatçıları, destekleyip koruyan bir sanat sever sınıfı oluşmuştur. Böylesi bilimsel ve sanatsal çalışmanın gerçekleştiği bir ortamda matbaanın 1450 yılında Alman bilim adamı Johannes Gutenberg tarafından bulunmasıyla bilginin geniş halk kitleleri ile paylaşımı da sağlanmış olur.

⁹ Orhan Hançerlioğlu, Düşünce Tarihi, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, 177 s.

¹⁰ Macit Gökberk, Fesefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 181 s.

15. yüzyılda Avrupa’da yaşanmaya başlanan büyük ekonomik canlanma ile birlikte sanatsal yaratıcılığın esas yürütücü gücü tüccar kesimi olarak kaşımıza çıkar. Avrupa’da sanatsal zevki olan aydın sınıfı ve halk sınıfı tabakaları oluşur. Bu dönemde kurulan büyük kent devletlerinde yaşayan tüccarlar, karlı ticaretin hangi alanda olduğunu araştırırlar ve bu yoldan sağladıkları zenginlikleri sanat ve endüstri yeniliklerine yatırırlar.

Rönesansla birlikte kiliseye ait dar bir düşünce şekli olan Skolastik dünya görüşü yıkıma uğrar. Din adamlarının ve kilisenin halk üzerindeki otoritesi sarsılır. Onun yerine pozitif bilimsel düşünce egemen olur, bu da Reform hareketlerini beraberinde getirmiştir.

Reform hareketine geldiğimizde ise yine 15. yüzyılda başlayan ve tüm Avrupa'yı etkileyen bir süreçten bahsetmekteyiz. Reform hareketi Katolik Kilise’ye yönelik olarak yapılmış dinsel bir karşı koyuş hareketi niteliğindedir. Reform, *“daha az uygar toplumların, İtalya yönünden sürdürülen zeka egemenliğine karşı baş kaldırmasını simgeler. Reformda baş kaldırma siyasal ve aynı zamanda teolojiktir. Papalık otoritesi hayırlanmış, onun cennet anahtarlarını elde bulundurduğu savıyla elde ettiği haraç artık verilmez olmuştur.”*¹¹

Reform hareketi ilk olarak Almanya’da Martin Luther (1483-1576) ile başlar. *“Reformation’un başlamasının dış nedeni, Luther’in 1517 yılında Wittenberg Kilisesinin kapısına astığı ünlü 95 tezidir.”*¹² Luther protesto metninde özellikle endüljansa karşı çıkar. Tezinde halkın haklarını da savunan Luther, onların da desteğini alarak Protestanlığın temellerini böylece atar. Bu olaydan sonra matbaanın bulunması ve İncil’in farklı dillere çevrilip dağıtılması suretiyle halk tarafından da

¹¹ Bertrand Russell, Batı Felsefesi Tarihi, Çev. Muammer Sencer, 2. Cilt, 6. Basım, İstanbul, 1997, 269 s.

¹² Macit Gökberk, Fesefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 200 s.

okunabilir hale gelmesiyle, din anlayışı insanlar arasında tartışılır bir hal almıştır. Tüm bu yaşananlardan sonra Katolik ve Ortodoks mezhepleri yanında Protestanlık mezhebi de ortaya çıkar.

Reform sonucunda Avrupa'da mezhepler birliği bozulur. Kilise ve din adamları toplumun gözündeki eski itibarını kaybeder. Katolik Kilisesi, kendisini yenileme ve düzenleme çabaları içine girmek zorunda kalır. Eğitim-öğretim faaliyetleri kiliseden alınır ve böylece dinden ayrı laik bir eğitim sistemine geçiş yapılır.

1.1.2.2. Aydınlanma Çağı-Fransız Devrimi-Sanayi Devrimi

*“18. yüzyıl felsefesine Aydınlanma Felsefesi, bu felsefenin içinde yer aldığı tarih dönemine Aydınlanma Çağı adı verilir.”*¹³ Moderni oluşturan bir diğer tarihsel aşama olan Aydınlanma Çağı'na yol açan başlıca düşünsel gelişmeler Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketleridir. Aydınlanma, *“burjuvanın bir sınıf olarak kendini gerçekleştirebilmek için giriştiği özgürleşme hareketinin ve buna bağlı ideoloji ve edebiyatının belirli tarihsel biçimine verilen ad”*¹⁴ olarak tanımlanabilir. Aydınlanma Çağı, gelişmeyi beraberinde getiren ve merkezinde akılcı düşüncenin yer aldığı bir anlayışı benimser.

Temel ilkesi akıl olan aydınlanma ile ilgili olarak Kant şunları söyler; *“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır. Ona göre, insan bu duruma aklın kendisi yüzünden değil, onu kullanmaması yüzünden düşmüştür; çünkü insan*

¹³ Macit Gökberk, Fesefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 325 s.

¹⁴ W. Buhr, W. Schroeder, K. Barck, Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi, Çev. Veysel Atayman, Birim Yay., İstanbul, 1984, 5 s.

*şimdiye kadar aklını kendi başına kullanmamış, hep başkalarının kılavuzluğunu aramıştır; imdi aklını kendin kullanmak cesaretini göster! sözü bundan böyle parola olmalıdır.”*¹⁵

Bu dönem, Batı toplumunda akılcı düşüncüyü eski, geleneksel, değişmez kabul edilen varsayımlardan, önyargılardan ve ideolojilerden özgürleştirmeyi ve yeni bilgiye yönelik kabulü geliştirmeyi amaçlayan, düşünsel gelişimi kapsayan dönemi tanımlar. Aydınlanma Çağı'nda bilim alanında önemli gelişmeler kaydedilir. 15. yüzyıldan itibaren meydana gelen yeni keşifler ve icatlar bu süreci hazırlamış, bunun sonunda da karanlık çağ olarak değerlendirilen ortaçağın sonuna gelinmiştir.

Aydınlanma düşüncesi, akla karşı beslediği sonsuz güven yüzünden gelenekleri çarpıtılmış hayat görüşünden kurtarır. Gözlem ve deney aklın uygulama araçları olarak bu dönemde bilimsel yöntemin temel ilkeleri olarak ortaya çıkmış, doğa ve pozitif bilimlerde önemli gelişmelere olanak tanınmıştır. İnsanoğlu oluşan yeni düşünce biçimleriyle dünyaya farklı gözlerle bakmaya başlamıştır. Hümanizm-Rönesans ve Reformla başlayan bu gelişmeler, Aydınlanmacılıkla doruk noktasına ulaşmış ve buradan itibaren Modernite denilen sürecin oluşumu hızlanmıştır. Aydınlanmanın başlıca düşünürleri, Immanuel Kant, John Locke, George Berkeley, David Hume gibi düşün adamlarıdır.

Fransa'daki mutlak monarşinin yıkılıp, yerine cumhuriyetin kurulmasının miladı olan 1789 tarihi, Avrupa ve dünya tarihi bakımından büyük bir öneme sahiptir. 1789-1814 yılları arasında yaşanan Fransız Devrimi diğer adı ile Fransız İhtilali, tarihte ilk cumhuriyet rejiminin yerleşmesine öncülük etmesi anlamında bir dönüm noktasıdır. *“Fransız Devrimi'nin dünya tarihinde bir dönemi kapatarak yeni bir dönemi açacak olması, kuşkusuz dünyada birçok örneği olan rejim*

¹⁵ Macit Gökberk, Fesefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 325-326 s

değişikliklerinin boyutlarını çok aşan sonuçlarından kaynaklanır. Bu devrimle Avrupa'da feodalite dönemi sona eriyor, ilk defa olarak insan ve yurttaşlık hakları gündeme geliyordu.”¹⁶

18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Fransa, tüm kolonilerini kaptırmış ve çeyrek yüzyıl boyunca kendisine karşı birleşen Avrupa ile mücadele etmek zorunda kalmıştı. Bu dönemde Fransa'da dış gelirler azalmıştı. Savaş masrafları ve giderek artan saray masrafları ile beraber mali yönden bir düşüş yaşanmaktaydı. Fakat tüm bunlara karşılık olarak 18. yüzyıl. başlarından itibaren Fransa'da dış ticaretin artması, varlıklı bir burjuva kesiminin oluşmasına sebep olmuştu. Meydana gelen bu yeni sınıflar, sahip oldukları ekonomik güce karşılık olarak yepyeni bir politik güç ve yönetimde söz hakkı istiyorlardı. Talepleri kendilerine yönelik sosyal ve ekonomik sınırlamaların ortadan kaldırılması yönündeydi.

İstekleri XVI. Louis tarafından kabul edilmeye bir kısım halk, 14 Temmuz 1789 günü silah elde etmek amacı ile Bastille Hapishanesine saldırdı. Ele geçirilen mahkûmlar salıverildi. Ayaklanmanın ardından bir kurucu meclis toplandı ve ilk defa ulusal egemenlik anlayışı konu edildi. İnsan ve yurttaş hakları ve insanlar arası eşitlik ve özgürlükler tartışılmaya başlandı. Ardından da ulusal egemenliğe dayanan bir anayasa hazırlanarak monarşinin yetkileri sınırlandırıldı.

Bu anayasa, halk tarafından seçilecek bir parlamentonun, yasama ve yürütme yetkilerini kralla paylaşmasını öngörmekteydi. Tüm bu gelişmeler yaşanırken XVI. Louis, yetkilerinin sınırlandırılması konusunda direndi. Dahası aristokratlar da liberal bir hava yerine tutucu ve eski düzen taraftarı bir tavır sergiliyordu. İktidarın tüm askeri güç kullanımlarına rağmen 10 Ağustos 1792'de cumhuriyet ilan edildi ve mutlakiyet yönetimine son verildi.

¹⁶

H. Devrim, Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, 1. Cilt, Milliyet Yayınları, 1993-94, 176 s

Fransız Devrimi ile birlikte egemenlik hakkını Tanrı'dan aldığı iddia edilen ve yıkılmaz diye düşünölen mutlak krallıkların yıkılabileceği gerçeği ortaya çıktı. Egemenliğin kayıtsız şartsız millete ait olduğu ve bir grup kişinin elinde bulunamayacağı fikri kabul edildi. Adalet, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar yaygınlaşmaya, benimsenmeye ve tüm dünyada milliyetçilik ilkesi yayılmaya başladı. Bu durum çok uluslu devletlerin parçalanmasında etkili olarak yeni bir dünya düzeninin oturmasına sebep oldu.

Fransız Devrimi ile meydana gelen sözünü ettiğimiz tüm bu gelişmeler temelinde insanın özgürleşim savaşında mihenk taşlarını oluşturmaktadır. Bu da beraberinde modern döneme ait özgür düşünce anlayışını getirmiştir. Sonuçları bakımından evrensel olan Fransız Devrimi, yeniçağın sonu, yakınçağın başlangıcı olarak kabul edilir.

Modernin oluşma sürecinde etkili olan bir diğer gelişme ise kuşkusuz ki Sanayi Devrimi yada diğer bir adı ile Endüstri Devrimi'dir. 18. ve 19. yüzyıllarda meydana gelen buluşların Avrupa'da yaşama ve üretime olan etkisi endüstrinin gelişimine sebep olmuştu. Makineler gelişmiş, maliyetler yükselmişti. Buhar gücüyle çalışan makineler ve endüstri doğmuştu. Sanayi Devrimi ilk olarak İngiltere'de başlamış bir harekettir. Bunda sebep olan pek çok faktör bulunmakla birlikte bazılarından söz etmek yerinde olacaktır.

İngiltere uzun yıllar monarşi düzeni ile yönetilmiştir. Monarşik düzenin temelinde her ne kadar bireysel hak ve özgürlükler çok sınırlı olsa da, mülkiyet hakkının bulunması Avrupa'daki özellikle de İngiltere'deki sermaye birikimini beraberinde getirmiştir. Devrimin yaşandığı yıllarda bankacılık ve ticaret borsası konusunda Avrupa'da bulunan diğer ölkelerden çok ileride olan İngiltere, dünyanın mali merkezi konumundaydı. Dahası İngiltere, sanayinin temel hammaddeleri olan

kömür ve demir yönünden zengindi ve güçlü İngiliz donanması ve filoları, taşımacılığı kolay hale getiriyordu. Ayrıca İngiltere bir ada ülkesi olarak Avrupa'daki dini savaşlar ve mücadelelerden uzak durmayı da başarmıştı. Bu anlamda *“Kömür, çelik ve pamuk üretimini gösteren rakamların karşılaştırılması, İngiltere'nin diğer Avrupa ülkeleri üzerindeki ezici üstünlüğünü vurgular.”*¹⁷

Sanayi Devrimi'nin getirdiği belki de en önemli gelişme modern düzene geçişte fabrika sistemi ile üretimdir. Bu gelişme üretilen ürünlere talep artışı doğrultusunda bir gereksinme olarak ortaya çıkar. Bir diğer önemli gelişme ise buharlı makinenin bulunuşudur. 1769'dan 1787'ye kadar çalışmalar sürdüren James Watt, sonunda buharla çalışan makineyi bulur. Buharlı makine daha sonra gemilerde, lokomotiflerde ve çeşitli ürünlerin fabrikasyon üretiminde kullanılmaya başlanır.

Demiryolu 1830 yılından itibaren İngiltere'de sanayileşmeye yardımcı olur. Daha sonra 1800'lerin ortalarında biçer döver, telgraf, telefon, ilk konserve yiyecek imalatı gibi, modern sürece hız kazandıracak çok sayıda buluş gerçekleşir. 19 yüzyıl ortalarına gelindiğinde İngiltere tekeline olan Sanayi Devrimi, bu yıllardan sonra Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne de yayılır.

Sanayi Devrimi kentlerde nüfus yığılmalarına neden olarak Avrupa'da ticari yönden refah bir yapı sergileyen burjuva sınıfını meydana getirmişti. Ayrıca fabrikasyon üretimin artması ile birlikte de yeni bir işçi sınıfının doğması sağlanmıştı. Kentlilik bilincinin yerleşmesi, nüfus patlamasının yaşanması ve makineleşme ile beraber gündelik yaşam da büyük değişime uğruyordu. İşçilerin fabrikalarda toplanması ile birlikte çalışma sahaları da kentsel alanlara yığıldı. Böylece kentler kırsal alanları yutmaya başladı ve çarpık kentleşme ile beraber gecekondular da büyüdü.

¹⁷

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, 1. Cilt, Milliyet Yayınları, 1993-94, 186 s.

Kentleşme beraberinde önemli sorunları da getirdi. Hastalıklar çoğalarak, tıp bilimi kendini yenilemek ve geliştirmek zorunda kaldı. Gıda sektörü artan nüfusa karşılık olarak yeni tarz ürünler geliştirdi. Nüfus artışı ve bu nüfusu doyurmak için gıda maddesi bulma çabaları gündeme geldi. Fakat Batı uygarlığı yaşadığı tüm bu sorunların kısa sürede üstesinden gelerek modern toplumu geliştirme anlamında büyük adımlar atmaya başladı.

1.1.3. Modernizmin Temel Öğeleri

Moderni oluşturan birkaç tarihsel önemli konuyu aktardıktan sonra modernizme geri dönüyoruz. Modern kelimesine baktığımızda anlam bakımından sürekli olarak bir önce ve sonra ilişkisinin varlığı gözden kaçmayacaktır. Bu anlamıyla modernizm zamanla ilgili olan bir terimdir. Bu noktada modern kelimesi ile bağlantılı olarak pek çok terim olduğu karşımıza çıkar. Bunlardan bazıları; modern, modernite, modernizm, modernizasyon vs.

Modernleşmenin nesnesi olan topluma baktığımızda ise içerisinde değişimi barındıran bir yapı sergilediği gözden kaçmaz. Kurama göre toplumsal değişim gelişmeyi beraberinde getirir. *“Modernleşme, batılı toplumsal bilimciler tarafından bütün gelişmekte olan toplumların, batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavramdır.”*¹⁸ Şimdi de modernizmin temel öğelerini vermeye geçelim.

¹⁸ Emre Kongar, Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, Bilgi Yay., 2. Basım., İstanbul, 1979, 247 s.

1.1.3.1. Dinin Ötelenmesi

Toplumsal yaşamda akli ve insanı merkez olarak alan modernite, temellerini Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi hareketler sonrası oluşan 18. yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'nden alır demiştik. Aklın öne geçmesi ve hurafelerin göz ardı edilmesi anlamında modernizmde ilk göze çarpan özellik, dinin toplumsal yaşamdaki geçerliğini yitirmeye başlamasıdır. Dini dünya görüşün toplumsal düzende arka plana itilmesi, toplumsal ve özellikle de siyasal düzende laikliğin ilke edinilerek din ve devlet işlerinin ayrılması, öznenin ve özgürlük fikrinin yaygınlaşıp güçlenmesi, modernitenin gelişen anlamlarıdır. Bu doğrultuda eğitimin de dini kurallar dışına çıkarılmasından bahsedebiliriz. Modern süreçte dinin ötelenmesi ile birlikte tanrı, öte dünya, günah, sevap kavramları da toplumun şekillenmesindeki başat rolünü böylece kaybetmiş olur.

1.1.3.2. İcat ve Keşifler Çağı

Ekonomik açıdan Sanayi Devrimi'ne düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'na ve politik olarak Fransız Devrimi'ne bağlı olan modernite, 18. ve 19. yüzyılların icat ve keşifleriyle de ilişkili olarak derinlik ve boyut kazanmıştır. “*Antony Giddens, modernliği, dört ana boyutu sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirmesi ve toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim çabası olarak görür ve dolayısıyla güçlü biçimde bütünleşmiş bir modernlik imajını sunar.*”¹⁹

Yön bulma ve haritacılık gibi alanlarda icatların yapılması, insanoğlunun merak duygusunu artırarak dünya üzerinde yepyeni kara parçalarının bulunmasına sebep olur. Bu da yeni pazarları meydana getirerek, ticaret hayatını renklendirir.

¹⁹ Alain Touraine, Modernliğin Eleştirisi, Çev.Hülya Tufan, 6. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2007, 44 s.

Talep oranındaki büyük artış ile beraber üretime verilen değerde böylece artar. Bu da modern sürecin önemli adımlarında biri olan fabrikasyon üretimi beraberinde getirir. Kısaca, yapılan tüm icat ve keşifler ile beraber modernizmin gelişimi ve köklü bir hale gelmesi de sağlanmış olur.

1.1.3.3. Gelenek Karşıtı

Modernizm daha önce de belirtildiği üzere gelenekleri yıkan yeni bir tarza işaret eder dahası öznel ve toplumsal yaşama karşı geliştirilen bir sorgulama biçimidir. Kendisine konu alamayacağı şey yok gibidir. İnsanoğlunun uzun yıllar boyunca çalışarak meydana getirdiği kültürün öğeleri, yeni bir bakış açısı ile yeniden ele alınır. Temelde dayandığı fikir, toplumu yöneten kurumlar, geleneksel sanat çeşitleri, gündelik yaşam biçimleri ve bunlar gibi pek çok şeyin zamanını doldurduğu yönündedir. Tüm bunların bir kenara itilip yepyeni bir kültürün inşa edilmesi gerektiği düşüncesini savunur.

Modern yaşam biçimi bilimi destekleyen çalışmalar ile gündelik yaşamdan, ticarete, sanattan siyasete ve hatta felsefeye kadar her şeyin yeniden ele alınarak sorgulanması gerektiğini savunur. Eğitime büyük önem vererek birincil değer yargısını ise bilimsel bilgi olarak belirler. Dahası modernizm, gelenek karşıtı duruşu ile gelişimi destekleyerek sürekli olarak yeni olanı arar.

1.1.3.4. Teknolojik Üretim

Modernizm denince akla gelen bir diğer şey de teknolojik üretim modelinin yerleşmesi ve yaygınlık kazanır bir hal almasıdır. Refah düzeyinin artması ve

meydana gelen nüfus artışı ile fabrikasyon üretim ihtiyacı doğmuş bu da teknolojiyi beraberinde getirmiştir. *“Burada gene en son hizmet edeceği amaçtan habersiz olarak bir üretim mantığına göre üretilen çark dişlileri konuyu anlamak için bir örnek oluşturarak bize yardımcı olur. Bu kapalı (zımnî) soyutlama teknolojik üretime has bir özelliktir.”*²⁰ İnsanoğlu ile makine arasındaki otomasyon iş paylaşımı, ilk kez fabrikasyon üretim tarzı ile yine modern dönemde ortaya çıkar.

Modernizme göre 18., 19. ve 20. yüzyılın ortaya çıkardığı değişimler kalıcıydı ve yeni oldukları için olumlu olarak değerlendiriliyordu. *“18. yy’da oluşan, bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirinden ayrılması (hakikat ile ilgili sorunların, adalet ve beğeni sorularından ayrılması), Kant’ın başını çektiği modernlik projesinin esasını oluşturuyor.”*²¹ Modernizm bu anlamı ile yeni bir çağın da duyarlılıklarına ayak uydurarak daha yeni formlar yaratmayı amaçlamıştır. Bazı görüşlere göre modernizm, modernizm ve postmodernizm olmak üzere iki farklı duruma ayrılır. Bu anlamda postmodernizm, modernizmin doğal bir getirisi ve modernizm içinde incelenmesi gereken bir dönemdir. Fakat yine bazı görüşlere göre ise modernizm ve postmodernizm bir hareketin sadece iki farklı bakış açılarıdır.

1.2. Postmodern Olana Yaklaşımlar

1.2.1. Postmodern Nedir?

Postmodernizm öncelikle belirtmek gerekir ki, her türlü modern tanımlama ve sınırlamaya karşı bir duruş olması sebebi ile, kesin tanımlamalardan sürekli olarak kaçan bir kavramdır. Fakat yinede bu konuda yapılan çalışmalardan biri postmodernizmin, modernizmin sonrası yada ötesi olarak düşünülmesi gerektiği

²⁰ P. Berger, B. Berger, H. Kellner, Modernleşme ve Bilinç, Çev. Cevdet Cerit, 1. Basım, Pınar Yayınları, İstanbul, 1985, 40 s.

²¹ Jameson-Lyodard-Habermas, Postmodernizm, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2 Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 29 s.

yönündedir. Dahası modern düşünceye ait temel kavramların sorunsallaştırılması ve hatta bunların tümünden inkarı anlamını taşır.

Postmodernizm meta ve üst anlatıların sonunu ilan eder. Bu bakış açısı ile postmodern için modernitenin sorgulanması ve aşılmaya çalışılması çabasıdır diyebiliriz. *“Postmodern’i meta-anlatılara yönelik inanmazlık (incredulity) olarak tanımlayacağım. Bu inanmazlık kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür. Ancak bu ilerlemedir ki, akabinde, inanmazlığı öngörür.”*²²

1940’li yıllarda öncelikle mimaride ortaya çıkan postmodernizmin, birbirinden farklı pek çok anlam taşıdığı görülür. Bu anlamların yanı sıra postmodernizmin, modernizm içinde bir aşama olarak değerlendirilmesi de söz konusudur. Dahası postmodernlik, 18. ve 19. yüzyılda din, bilim, felsefe ve sanat alanlarının birbirinden ayrılması ve Kant’ın başını çektiği modernlik projesinin temeli sayılan tanımlama, bölümlenme ve onları tanımaya yönelik bir düşünüş biçimi olan modernitenin başarıları, yanlışları yada eksikleri ile beslenir. Lyotard’a göre postmodernizm tarihsel bir sürece işaret etmez. O daha önce de söylediğimiz gibi, öncelikle modernizmin nerede başlayıp nerede bittiğinin belirlenmesi gerektiğini savunur.

20. yüzyılın başındaki akımlara hiç benzemediği görülen postmodernizm terimini incelemeye başladığımızda, bu terimin bir akım özelliği göstermediği ortaya çıkar. Postmodernizm, yine Lyotard’ın da belirttiği üzere daha çok modern dönemin ardından gelen çok boyutlu bir durumu yansıtır. Avangard akımlarla karşılaştırılırsa postmodernizmin ne bir okul ne de bir topluluk hareketi olduğu anlaşılır.

Mimari kuramcısı Charles Jencks’in, *“Postmodernism”* isimli kitabında aktardığına göre, postmodernizm kelimesinin öncülü niteliğindeki *“postmodernismo”* kelimesi 1934 tarihli Frederico De Onis’in, modernizm içinde gizli bulunan küçük bir tepkime niteliğinde olan *“Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana”* isimli çalışmasına dayanır. Daha sonra buradan *“Devşirilen bu*

²² J. F. Lyotard, Postmodern Durum, Çev. Ahmet Çiğdem, 1. Basım, Vadi Yayınları, 1990, 12 s.

kullanım, Dudley Fitts'ün “Anthology of Contemporary Latin-American Poetry” 1942 tarihli çalışmasında da yer alır.”²³

“1975'te Londra'da yayımladığı bir eserine *The Rise of Postmodern Architecture (Postmodern Mimarinin Doğuşu)* adını veren İngiliz mimar ve eleştirmen Charles Jencks, yeterli kavramsal bir konum sağlayabilecek, gerçek biçimde tanımlanmış bir anlam taşımasa da, önce 1949'da, sonra 1952'de, son olarak da 1970'lerde birçok kereler karşılaştığı bu terimin oluşumundaki aşamaları açıklar.”²⁴

2. Dünya Savaşı'ndan sonra İngiliz Tarihçi Arnold Toynbee “*A Study of History*” “Bir Tarih İncelemesi” (1947) adlı eserinde postmodern çağ isimlendirmesini çalışmasının 8 ve 9. ciltlerinde kullanır. Postmodern terimini ilk kez dönemselsel olarak ortaya atan Toynbee'ye göre bu çağ, değişimi ve modern dönemden bir kopuşu tanımlıyordu. “*Toynbee bu çağı bir anarşi ve total görecelilik çağı olarak betimliyordu.*”²⁵

Fakat postmodernizm terimi derinlemesine olarak, ilk kez Avrupa'da Jean Francois Lyotard'ın 1979 tarihli “*La Condition Postmoderne*” “Postmodern Durum” adlı kitabında incelenir. Terim Avrupa ve Amerika'da, sonrasında da tüm dünyada kullanım kazanır. “*Lyotard'ın 1979'da yayımlanan “La Condition Postmoderne” kitabı, postmodernizm tartışması içinde adından en çok söz edilen kitapların başında geliyor. Kitap, Québec Üniversitesi'nin siparişi üzerine hazırlanmış, gelişmiş toplumlarda bilginin yeni konumunu inceleyen bir rapor aslında.*”²⁶

Lyotard kitabında postmodernizmin, bilginin meşrulaştırılması üzerindeki etkilerine uzun uzadıya yer verirken, estetik ve sanatsal yönü üzerinde pek az durmuştur. Yine kitaptan anlaşılır ki postmodern bilgi, otoritenin basit bir aracı değildir. 1980'li yıllara gelindiğinde ise postmodernizm teriminin sıklıkla mimari,

²³ Charles Jencks, *Postmodernizm*, Academy Editions, Londra, 1987, 13 s.

²⁴ Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, 5. Cilt, Milliyet Yayınları, 1993-94, 326 s.

²⁵ Steven Best- Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınevi, 1998, 20 s.

²⁶ Jameson-Lyotard-Habermas, *Postmodernizm*, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2 Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 23 s.

resim, heykel, müzik, gibi birbirinden farklı alanlarda kullanıldığı görülür. Bu alanlardan biri de kuşkusuz ki fotoğraftır.

Postmodernizm, daha önce de belirtildiği gibi modernizmden ayrılan ve farklılaşan tüm dünya görüşlerini içerisinde barındırır. Bunların içinde bilimsel, toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, sanatsal ve kuramsal oluşumları da değerlendirebiliriz. Postmodernizmin, ekonomik, siyasal ve toplumsal koşulları anlamında başlangıç ve kaynakları 2. Dünya Savaşı sonrasında, düşünsel tabanı ise Friedrich Wilhelm Nietzsche’de bulunur. Postmodern durum *“Ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlemektedir”*²⁷

Postmodernin bir diğer yaygın anlamı ise miras olarak kabul ettiği geleneğe bir dönüş ve böylece de moderne bir karşı koyuş olduğudur. *“Jenks’e göre postmodernizm ile ‘çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı, retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı. Modernizmin bütün uygulamalarına ve ideallerine sırt çevirmiş, P. Feyerabend’in bilimsel akılcılığa karşı savunduğu “her şey olur” (anything goes) sloganıyla, tam bir serbestliğe, kaçınılmaz olarak da eklektizme varıyordu.”*²⁸

Lyotard’a göre postmodernizm, modernizmin bir parçasıdır ve modernin geldiği son noktadır. Dahası Lyotard, bir yapıtın modern olabilmesi için önce postmodern olması gerektiğini savunur. Postmodernizmin modernin sona erdiği an değil onun doğuş anı olduğunu belirtir. Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak söyleyebiliriz ki postmodernizm, modernizmin akla, bilime ve sürekli olarak ilerlemeye verdiği değer yolunda ona, yeni düşünce biçimleri ve bakış açıları kazandırmıştır. Bunu da modern döneme ait tüm değer sistemlerine karşı çıkan asi duruşu ile gerçekleştirir. İşte postmodernizm böylesine büyük ve kökten bir başkaldırıya işaret eder.

²⁷ J. F. Lyotard, Postmodern Durum, Çev. Ahmet Çiğdem, 1. Basım, Vadi Yayınları, 1990, 11 s.

²⁸ Jameson-Lyotard-Habermas, Postmodernizm, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 15-16 s.

1.2.2. Postmoderni Oluşturan Sebepler

Modernin her şeyi ölçülebilir kılma çabasının bugün artık olanaksız ve de gereksiz hale geldiği düşüncesi, postmodern süreçte her türden veriye olan kuşkuyu beraberinde getirir. Bir anlamda postmodern bir hiçliğe düşen insanoğlu bunalımlı bir döneme girer. Bu doğrultuda postmodern çağa verilen isimlerden biri de “*bunalım çağı*”dır.

Söz konusu kargaşa halinde insanoğlu artık akla dayalı olmayı eleştirir hale gelmiştir. Bilimin, felsefenin ve sanatın verilerinin gerçek hayatla uyuşmaması durumu, yeni arayışları ve inkarları beraberinde getirmiştir. Bilimin dışarıda bıraktığı alanları da içeren postmodernizm terimi, böylesi bir hesaplaşma ve yeni bir bakış açısını verir.

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere modernitenin en önemli doğuş nedeni olan Aydınlanmanın sınırlarının belirlenmesi, bir anlamıyla postmodernizmin çıkış noktasını verir. Aydınlanmanın temel prensibi hatırlanacağı üzere akla verilen önemdi. Aydınlanmanın sınırlarının ortaya çıkışı dediğimizde ise anlaşılması gereken şey temel olarak, aklın ve onun meta-anlatılarının kullanım dışı kaldığı değil, bunun ötesinde tüm topluma uygulanamayışı ve modernizmin istediği gibi sistematik olarak düzenlenemeyişidir.

2. Dünya Savaşı sonrası kapitalist düzen devletlerinin içine girdiği buhran dönemi ile postmodernizm arasında bir bağ olduğu açıktır. Büyük bir savaştan çıkan dünya devletlerinde kendini toparlama arayışı ve bir belirsizlik hakimdir. 19. yüzyıl sonlarına doğru Karl Marx, Sigmund Freud ve Friedrich Nietzsche'nin toplumsal düzene, özneye, estetik yaklaşımlara ve dine yönelik olarak getirdikleri eleştiriler ile başlayan postmodern durum, sancılı bir sürece işaret eder.

Modernizme itirazlar noktasında geniş çaplı ilk eleştiriler “*Postmodern Durum*” isimli kitabında Lyotard'dan gelmiştir. O'na göre eğer bir söylem meta-anlatılara karşı güvensizlik içeriyorsa, buna postmodern denir. Postmodernizmin

etkin kuramcısı sayılan Lyotard'ın söylediği, bilimsel gelişmenin ve bilginin kendisinin meta-anlatıları ortadan kaldırdığı tezidir.

*“Post-modernizmin meydan okumadığı şey yok gibi. Epistemolojik varsayımları reddediyor, metodolojik uzlaşmaları çürütüyor, bilgi iddialarına direniyor, hakikatin her türlü versiyonunu bulanıklaştırıyor ve politika önerilerini bir kenara atıyor.”*²⁹ Kısaca söylemek gerekirse, yukarıda da belirtildiği üzere postmodernizmi oluşturan en temel şeyler, modern döneme ait aklın ve onun oluşturduğu meta ve üst anlatıların, toplumun geneline yansıtılamayacağı fark edilmesi ve bu doğrultuda da yeni bakış açıları ve çıkış noktalarının aranması çabalarıdır.

1.2.3. Postmodernizmin Temel Öğeleri

Fotoğraf alanında postmodernizme geçmeden evvel, postmodernizmin belli başlı bazı temel öğelerini incelemek yerinde olacaktır. Postmodernizmde kuralsızlığın kural, ilkesizliğin de ilke olduğu gerçeği dikkat çeker. Postmodern, temel olarak modernizmin üst anlatılara dayalı olarak geliştirdiği toplumsal gelişim anlayışını reddeder. Bu anlamda postmodernizm, genel geçerlik iddiası taşıyan tüm anlayış ve önermelerin inkarıdır. Değerler konusunda mutlakıyetçi bir yapı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmek, çekinmemek, güvensizlik duymamak söz konusudur.

Postmodernizm, gerçeği kendince ve olabildiğince yorumlamak, belli bir terminolojinin sözcüklerini kullanmak yerine, gerçekliği kendi bütünlüğü içinde anlamaya çalışmaktır. *“Sonuçta postmodern söylemler, modern söylemlerle ve pratiklerle bağlarını kopartan yeni sanatsal, kültürel ya da teorik perspektifleri ifade eder. (...) Böylelikle postmodern söylem tarih, toplum, kültür ve düşüncedeki anahtar niteliği taşıyan bir dizi değişimi betimleyen dönemleştirme terimlerini içerir.”*³⁰

²⁹ Pauline Marie Rosenau, Post-Modernizm ve Toplumbilimleri, Çev. Tuncay Birkan, 1. Basım, Ankara, 1998, 21 s.

³⁰ Steven Best- Douglas Kellner, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınevi, 1998, 47 s.

Postmodernizm, bilimde, tarihte, felsefede, sanatta kısacası toplumu ve bireyi meydana getiren her şeyde eylem ve söylem çoğulluğunun kabul edilmesi ve bu doğrultuda çeşitlilik ve farklılıkların, yadsınmadan benimsenmesidir. Bilimsel ve sosyal teorileri derinden sarsan postmodernizm, üst ve meta anlatıların sonunu ilan etmiş fakat kendisi de zamanla bir meta anlatıya dönüşmekten kendini alamamıştır. Şimdi de postmodernizmin temel öğelerini vermeye geçelim.

1.2.3.1. Eklektisizm

Postmodernizm, modern süreçte unutulup yok sayılma yoluna gidilen geçmişi, anlamaya ve yeniden değerlendirmeye yönelik bir bakış açısı olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda postmodernizmin tarihe ve geçmiş olana bakışı bir bütünlük ve kendi içinde tutarlılık taşımaz. Dahası yenilik, üretimin temel çıkış noktasında kesin bir şekilde yer almaz. Bütün bunlar postmodern durumda zıtlıklar yoluyla şaşırtmalar yapılarak yada her şeyi bir potada eriterek elde edilebilir ve öyle de yapılmıştır.

Postmodernizmde, modernizm karşıtı olarak yeni olanın aranmadığını belirtmiştik. Her şey şimdiye ve ana indirgenmiştir. Bu anlamda bir arada olma durumu ve çok yönlü bakış açısı söz konusudur. Her şey her zaman iç içedir, yani yan yanadır. Postmodern zamanda dünya savaşı sonrası yılların bunalımı ile özgün anlatımların yanına bir de imgeler dünyası katılmıştır.

Eklektik olma hususuna geldiğimizde ise eklektiksizm tanımı gereği içine kapalı bir durum sergileyemez. “Genellikle bir zevki, belirsiz ya da bir ölçütten yoksun olduğunda, ruhsuz bir entelektüel süreç, yani herhangi bir ahenkli görünüş kuran bir seçkiler bütünü olduğunda “eklektik” olarak tanımlarız.”³¹ Bu tanımlamadan yola çıkılırsa görülecektir ki eklektik olma anlayışı estetik bütünlüğün kuralları içinde kalamaz, yapısı itibari ile onun çok ötelere geçer. Adeta kendi kabuğunun dışına taşar ve bütün bakış açılarını bir özgürlük anlayışı içinde içerir.

³¹ Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşı, 1. Basım, Bağlam Yayınları, 2004, 140 s.

1.2.3.2. İlkesizlik

Postmodernizmde, modernizmin “ya - ya da” katılığı yerini, “her şey olur” anlayışına bırakır. Bu düşünüş Paul Feyerabend’in, modern metodolojiye karşı bir duruş olarak anarşist bakış açısını verirken, bir yandan da postmodern düşünceyi bize yansıtır. Bu anlamda postmodern metotta ilkesizlik özelliği ön plana çıkar. Bu yönde sıradanın malzeme olarak kullanılması ve zenginleştirilmesi söz konusudur. Postmodernde sıradan olandan, bayağıdan, kitschden ve anarşiden korkulmaz. Bu anlamda her türlü anlatım şeklinin mubah sayıldığı postmodernizmde, şaşırtıcı ve şok edici olmak temel alınarak, birbirine zıt öğeler bile yan yana kullanılabilir.

1.2.3.3. Geçmişe Özgürce Bakış

Modernizmin ilk önermesi olan her zaman ileri olanı arama tutumu ve yeniye arzulama, eski çağlara ait yapıların dışlanması şeklinde kendini gösterir. Postmodernizmde ise bu anlayış terk edilerek geçmişe yeniden ve özgürce bakış gündeme taşınmış olur. Tarihsel kronolojinin bizi getirdiği yeri takip etmeyip başka bir yere gitme hevesi öylesine güçlü olmaya başlar ki, geçmişle ve tarihle olan ilişkiler yepyeni bir şekil alır.

Geçmişe özgürce bakmak aynı zamanda ona yeni anlamlar kazandırmak cesaretini de göstermek demektir. Modern anlayışın terk edilmesi yada değişime uğraması ilk olarak mimarlıkta başlasa da zamanla toplumu ilgilendiren diğer alanlara da yayılır. Bu anlamda mimarlıkta cephelerin, sütunların ve tarihe ait formların yeniden kullanımı, fotoğrafta ise eski sanat eserlerinin fotoğrafçılar tarafından yeniden ele alınması ile karşı karşıya kalırız.

Postmodernizmde geçmişe gidişin belirli mantık çizgisi taşımadığı görülür. Sadece bir imgeler dünyasından bahsedebiliriz. Geçmişin tüm hazineleri artık sanatçının kullanımına açıktır. Bütün bu hazineler ne kronoloji ne de zamansız herhangi bir sınırlama tanımaksızın anakronik bir şekilde kullanılmaktadır. Bu anlamıyla pek çok düşünür postmodernizmde kültürel bir yozlaşma ve bozulma

olduğundan bahseder. “Kuşkusuz, postmodern düşünce kuramsal sorgulama alanını genişleterek ve çözümlene yöntemlerini geliştirerek kemikleşmiş kimi düşüncelerin terk edilmesini de sağladı ama uzlaşmacı ve edilgin tavrının önemli sakıncalar taşıdığı yolundaki tereddütleri tümüyle gideremedi.”³²

1.2.3.4. İletişim Talebi

Postmodernist yaklaşım toplumun gözünde ulaşılmaz olmaya son verme düşüncesi içinde gibi izlenimi verir. Modernizmde bulunan zamanı yakalama ve onu aşama isteği ve dahası elit bir tabakaya hitap etme hevesi postmodernizmde görülmez. Bu anlamda özellikle avangard sanat, öncü yapısı ve topluma kapalılığı ile izler kitleden kopmuş ve sınırlı bir çevrede kalmıştır.

Fakat buna karşılık olarak postmodernizme gelindiğinde, hiçbir ayırım gözetmeden tüm kitlelere ortak bir dille hitap etme ve onları kucaklamadan bahsedilir. Bu doğrultuda postmodernizmde “sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın yok edilmesinin, yüksek sanat ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ayırımın çökmesinin, genel bir üslupçu keyfiliğin ve kodların oyuncu harmanlanışının vurgulandığını görürüz.”³³ Postmodern yapıtlar bu yönüyle iletişim heveslisidir. Dahası sanatı, çoğunlukla tüketici olarak algıladığı halk kesimleri ile buluşturma çabasıdır. Bu çaba öyle kritik noktalara varır ki sanat yapıtının bizzat kendisi kolay anlaşılır ve sıradan hale dönüşür. Bu noktada postmodernizm, pek çok sosyal ve öznel alanın dahil olduğu bir tür hesaplaşmadır denirse yanlış söylenmiş olmaz.

1.2.4. Postmodernizmin Moderni Eleştirisi

Dikkatlice incelenirse postmodernizmin yeni bir çağ, ya da yeni bir akım olarak net bir şekilde tanımlanmadığı görülür. Daha çok modernizmin sonrasında, onun verilerine ve sonuçlarına göre meydana geldiği düşünülür. Daha önce de belirtildiği gibi Paul Feyerebend’in “her şey olur” ilkesinden yola çıkan

³² Ahmet Oktay, Postmodernist Tahayyüle İtirazlar, 1. Basım, İnkilap Kitapevi, İstanbul, 2000, 135 s.

³³ Mike Featherstone, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, 1. Basım, Ayrıntı, İstanbul, 1996, 115 s.

postmodernizm, modernitenin bir karşıtı olarak modern olan ne varsa hepsinin mutlak olarak olumsuzlanmasıdır. Modernizmin temelinde yatan deneye dayalı olarak elde edilmiş bilginin gücü gibi düşüncelerin reddi ve tarihi düz bir çizgide düşünen ilerlemeci dünya görüşünün sonudur.

1940'lı yılların sonunda modernizmdeki hemen hemen tüm içeriklere karşı bir tepki olarak ortaya çıkıp ilk olarak mimarlıkta, daha sonra sanat, politika, eğitim ve toplum gibi çok farklı alanlarda kendinden iyice söz ettirmeye başlayan postmodernizm, 1980'lerin başlarında yaygın olarak kullanılan bir kavram haline gelir. Postmodernizmde özellikle Aydınlanma Çağına ilişkin düşünceler olan ve modernizmin temelinde bulunan akıl, bilgi, özgürlük, felsefe, bilim ve sanat gibi kavramlar sorunsallaştırılır. Yine postmodernizm özgürlük, ilksellik, temelcilik, nesnellik gibi modern felsefeye içkin kavramların genel geçerliliklerini sorgulamakta ve bunları büyük ölçüde yadsımaktadır. Postmodernizm, anlaşılacaktır ki modernizmin aksine zorlayıcı ve sınırlayıcı hiç bir görüşe inanmaz. Dahası bilginin gerekliliği ve kaynakları konusunu yeniden tartışma alanına sokar.

Postmodern dönemde her şeyin çoktan yapıldığı fikrinin yaygın bir kanı olduğunu belirtmiştik. Bu anlamda yeni bir şey üretmenin imkan ve olasılıkları tartışılırken, bir yandan da eskiyi silip atmak yerine yeniden anımsamaya yer veren bir davranış biçimi ile karşı karşıya kalırız. Postmodernizm tarihte var olanla iletişim halindedir, onu kullanır hatta çoğu zaman ondan faydalanır. Çıkan sonuç şudur ki postmodern durumda tarih bir tabu olarak görülmemektedir. Öyle ki tarihin sonu nidaları postmodern söylemin ayrılmaz bir parçası halini bile almıştır. Tekrar altı çizilmelidir ki yenilik, öncüllük, bütünlük hissi, uyum ve denge daha çok modernliğin temel öğeleridir. Bunlara karşıt olarak postmodernlikte ise anlam belirsizliğini, karmaşayı, çoğulluğu ve parçalı bir yapıyı görürüz. *“Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanlışlıkları da olumlayan hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavidir postmodernizm.”*³⁴

³⁴ Jameson-Lyodard-Habermas, Postmodernizm, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 12 s.

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLIK SANALLIK FOTOĞRAF

Gerçeklik ve sanallık tartışmalarının yoğun bir şekilde tartışıldığı 21. yüzyılda bu alanda en çok sözü edilen sanat dalı hiç kuşkusuz ki fotoğraftır. Bu iki kavramı fotoğrafik açıdan ele almadan önce neyi ifade ettikleri ve tarihsel süreçteki yansıma şekilleri ile başlamak yerinde olacaktır. Bu noktada pek çok tanım söz konusudur. İlk olarak gerçeklik kavramını ele alalım.

Felsefe tarihinin en eski kavramlarından biri olan gerçek kavramı, kökeninde sabit ve değişmez olanı işaret eder. Dahası yapısı gereği evrenseli çağırıştırır ve düşünsel olandan farklı olarak varlığını sürdüren anlamlarını da taşır. Aslına bakılırsa gerçek *“Bir durum, bir nesne veya nitelik olarak var olan, varlığı inkar edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki”*³⁵.dir. Gerçeklik ise *“Gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, realite”*³⁶ dir.

Sanallık konusuna geldiğimizde ise sanalın *“Gerçekte yeri olmayıp, zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini”*³⁷ olarak tanımlandığını görürüz. Gerçeklik ve sanallık tartışmalarında sanatsal alanda en çok dikkat çeken yorumlar, bilgisayar sistemleri ile gerçekleştirilen dijital teknolojilere yönelik olarak yapılanlardır. Bilgisayar teknolojilerinde yaşanan ve halen günümüzde de hız kesmeden devam eden gelişmeler ve bunların sanatsal üretime yansımaları olarak da adlandırabileceğimiz sanal sanat uygulamalarının, sanatın tarihsel evrimi içinde ayrı bir yeri olduğu ise kuşku götürmez bir gerçektir.

³⁵ İ. Parlatur, N. Gözaydın, H. Zülfiyar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yaşar, TDK Türkçe Sözlük, 1. Cilt, 9. Basım, TDK Basım Evi, Ankara, 1998, 840 s.

³⁶ y.a.g.e., 841 s.

³⁷ y.a.g.e., 2.Cilt, 1901 s.

2.1. Modern Hayatta ve Sanatta Gerçeklik ve Etkileri

Gerçek kavramı daha önce de belirttiğimiz üzere var olan, varlığı inkar edilemeyen, hakiki anlamlarını içinde barındıran bir kavramdır. Gerçeklik ise varolan şeylerin tümü olarak karşımıza çıkar. Sanatta gerçekçilik akımını başlatan ressam Gustave Courbet'dir. Courbet'in 1850 tarihli "*Ornans'da Bir Cenaze Töreni*" adlı tablosu, o güne değin hiç görülmemiş üslubu ve gündelik bir hayat sahnesine ait konuyla tüm dikkatleri üzerine çekmeyi başarır.

Gerçekçilik isimli "*bu akımın adını koyan kişi Gustave Courbet (1819-1877) olmuştur. Paris'te 1855 yılında, bir barakada, açtığı kişisel sergisine Le realisme, G. Courbet (Gerçekçilik, G. Courbet) adını verdi. Courbet'in "Gerçekçiliği", sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu Courbet.*"³⁸ Courbet resimlerinde, o döneme kadar yapıldığı gibi zarif olanı değil, yepyeni bir bakış açısı ile gerçek olanı yansıtmaya çabası içindeydi. Aslına bakılırsa çoğunlukla görme ile ilişkili olarak düşünülen gerçek kavramı ve ona bağlı gelişen gerçekçilik akımının, ilk olarak görsel alanla doğrudan bir iletişim içinde olan resim sanatında görülmesi çok da şaşırtıcı değildir.



Fot 1: Gustave Courbet, Ornans'da Bir Cenaze Töreni, 1850

³⁸ E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Çömert, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 402 s.

Courbet'nin yapıtları, tarz ve konu seçimi açısından Barbizon Okulu'nun resim anlayışına paraleldi. Onlar akademizme karşı çıkararak geliştirdikleri gerçekçi bakış tarzı üzerine resim ürettiler. Bu ressamalar idealize edilmiş manzaralardan ziyade, doğaya ait görüntüleri gerçekliği içinde resmediyorlardı. *“Akademilerde hala, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerektiği; işçilerin veya çiftçilerin, Benelüks ülkeleri ustalarının geleneğine uygun olarak, yalnızca “günlük yaşam” resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı. Bir bölük sanatçı, 1848 devrimi sırasında, Fransa’da Barbizon kasabasında, Constable’ın öğretilerini izlemek ve doğaya yeni gözle bakmak için bir araya geldi.”*³⁹ Amaçları doğayı gerçeğe bağlı kalarak betimlemek olan sanatçıların arasına katılan Jean François Millet ise eserlerinde toprak çalışanlarını o zamana dek yalnız soylulara yakıştırılan bir incelik içinde yansıtır. Millet, *“Köy yaşamından sahneleri gerçekte oldukları gibi yapmak, tarlalarda çalışan erkek ve kadınları çizmek istedi.”*⁴⁰ O, bilinçli olarak resimlerinde köylülerin yaşam koşullarını olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu.

Gerçekçilik akımının amacı, gündelik yaşamı tüm önyargılardan kurtulmuş bir şekilde ele almak ve nesnel bir bakış açısı ile ortaya koymaktı. Diğer adı ile *“realizm”* olan gerçekçilik akımı, başta resim, heykel ve edebiyat sanatları olmak üzere pek çok sanat dalında, gündelik yaşamı ve onun sorunlarını olduğu gibi ve tüm ayrıntılarıyla irdeleyen bir anlayışı sergiler. Gerçekçilik akımı 19. yüzyılda Avrupa’da meydana gelen sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal değişimlerden etkilenmiştir. 1800’lü yılların ortalarından itibaren 1900’lere kadar etkin şekilde kendini hissettiren akım, bir anlamı ile hem klasizme hem de romantizme bir başkaldırı niteliğindedir. Bu doğrultuda sanatçılar konularını, yüksek tabakalardan insanlar, güzel doğa manzaraları veya dini temalardan değil halktan ve gündelik yaşamdan seçmişlerdir.

³⁹ E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Çömert, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 401 s.

⁴⁰ y.a.g.e., 402 s.

Gerçeklik konusunun ele alındığı bir diğer akım ise “*natüralizm*” diğer adı ile “doğalcılık” tır. Doğalcılık “*Sanat yapıtında doğal gerçekliği hiçbir değişime uğratmadan, üsluplaştırıp ülküselleştirmeden betimlemeyi amaçlayan anlayış*”⁴¹ olarak karşımıza çıkar. 19. yüzyılda gelişen doğalcılık, gerçekçiliğe bir karşı duruş olarak doğmamış, tam tersi onu destekler bir nitelik göstermiştir. Gerçekçilik ile çok yakın bir ilişki içinde olan doğalcılığın kurucusu ise yazar Emile Zola’dır. Doğalcılık akımının temsilcileri tıpkı gerçekçiler gibi tamamen gerçeklik alanı ile ilgili çalışmalar yapar.

Onlar için deney, gözlem ve onlarla elde edilen sonuçlar büyük önem taşır. Özellikle doğalcı romanın temel amacı, toplumun tüm katmanları ile ele alınıp incelenmesi ve çözümlenmesidir. Bu anlamda doğalcılığın yüklü sosyal içeriği ile emekçi sınıfı kapsamına aldığı da söylenebilir.

İki akımında paralel olarak yaşandığı bu dönemde, modern bölümünde de bahsedildiği üzere, fabrikasyon üretimin başlaması ve fabrikaların kentlere kurulması ile köyden kente göç, gecekondulaşma, işçi hakları ve yoksulluk vs. gibi insana dair toplumsal sorunlar söz konusudur. Artık klasik ya da romantik bir dönemden bahsedilmemektedir. Bu gibi sebepler sanatçıları gerçek konular üzerine yoğunlaşmaya itmıştır.

Onlar gerçekleri tüm acısı, sefaleti ve çirkinliğiyle göstermekten hiç çekinmemişlerdir. Bu anlamda estetik olandan vazgeçerek gerçekliği olduğu gibi resmetme arayışı içine giren sanatçılar için asıl konu, insanın yaşam içinde verdiği mücadeledir. Modernizmin verdiği güçle ve yapılan bilimsel ve sanatsal çalışmalarla beraber artık fiziksel dünyanın sınırları tamamen çözülmeye başlamıştır.

⁴¹ Metin Sözen Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986, 171 s.

2.2. Postmodern Hayatta ve Sanatta Sanallık ve Etkileri

Latince “*virtualis*” sözcüğünden gelen “sanal” kavramı, varolmayan ancak sanrılarla varolduğu düşünülen şeyler için kullanılır. İngilizce’ye “*virtual*” olarak geçen kavramın Türkçe karşılığı sanal olarak belirlenmiştir. Sanal “*gerçekte yeri olmayıp, zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini.*”⁴² dir. Kelime gerçekte var olmayan olgular, kavramlar ve mekanlar için kullanılırken terimin kökü ise sanmak fiilinden gelmektedir.

Sanal sanat konusuna geldiğimizde ise dijital sanat veya sayısal sanat olarak adlandırılan, bilgisayar ortamında üretilen sanat türü olarak nitelendiğini görürüz. Genel anlamda sanalın gerçekte olmayıp, zihinde farazi şekilde tasarlanan ve tahmini olan anlamları göz önüne alındığında bu yakıştırmanın hayli yerinde olduğu tespit edilecektir. Sanal sanat kısaca üretiminde fiziksel materyallerin ve geleneksel yöntemlerin yer almadığı, buna karşılık olarak yaratım sürecinde geniş ölçüde bilgisayarın rol oynadığı yaratıcılık biçimidir. Sanal gerçeklik ortamları bir bilgisayar veya yazılım sistemi yoluyla elde edilir. Bu yolla çok çeşitli görsel, işitsel, hatta duyusal ve duygusal tecrübeler oluşturulabilir. Bu tür sanat eserlerinin materyalize edilmiş hali ise bu verilerden elde edilen çıktılardır.

Sanal sanat eseri oluşturulmasında dijital olarak kaydedilmiş herhangi bir veri tabanı, bir görsel veri, bir yazı, ses veya program kullanılabilir. Bu noktada bilgisayar, geleneksel yaratıcı süreçten farklı olarak sayısal veri tabanlı bir yaratıcılık ortamı sunar. Sanal gerçeklik ise bilgisayarlar tarafından “*simüle*” edilen ortamlar

⁴² İ. Parlatur, N. Gözaydın, H. Zülfiyar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yaşar, TDK Türkçe Sözlük, 2. Cilt, 9. Basım, TDK Basım Evi, Ankara, 1998, 1901 s.

olarak tanımlanır. Simülasyon Baudrillard'ın tanımı ile “*Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine*”⁴³ denir.

Dijital sanat yaratımının gelişimi daha çok bilim ve teknolojinin gelişimine paralel olarak ortaya çıkar. Bu anlamda dijital sanatta ilk denemelerin bilim adamları tarafından gerçekleştirildiği görülür. “1946 yılında silah ve nükleer hesaplamalar için elektronik veri işleme kapasitesine sahip ilk bilgisayar ENIAC (Elektronik Numerical Integrator and Computer), ABD’li bilim adamları tarafından geliştirilmiştir. ENIAC ile başlayan ilk bilgisayar örneklerinde matematiksel hesaplamalar yapılmaya başlanmış, bu hesaplamalar sonucunda elde edilen veriler estetik amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.”⁴⁴ Bu doğrultuda yapılan ilk çalışmalar bilim ile sanat arasında, fotoğrafın bulunuşundan sonra yapılan en büyük yaklaşma niteliğindedir. 1966 yılında New York’ta “Amerikan Sanat ve Teknoloji Deneyleri” (EAT) isimli bir kuruluş oluşturulur. Daha sonra bu kuruluşun benzerleri Japonya, İngiltere, Arjantin ve Yugoslavya’da da kurularak dijital sanat anlamında çeşitli sergiler düzenlenir ve dijital sanat böylece tüm dünyada yaygınlaşmaya başlar.

Tarihsel gelişimi içinde ele alınan sanatsal üretim biçimleri ve materyaller artık önceki dönemlerle bir değildir. Söz konusu üretim biçimi ve materyaller sanal sanat üretiminde “*manuel*” “*elle*” değil, teknik bir ortam vasıtası ile şekillendirilir. Sanal sanatta genel anlamı ile bu teknik ortamın sağladığı imkanlar arasından yapılan seçimler olarak değerlendirilir ve temel olarak dijital ortamın sağladığı imkânları kullanır.

Yüzyıllardır şekillenen geleneksel sanat üretim tekniklerinin tersine sanal bir ortamda yapımı gerçekleştirilen sanatsal üretimin yansımaları da elbette biçim ve

⁴³ Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, 1. Basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 11 s.

⁴⁴ http://www.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli_dergiler/sosyal_bilimler/pdf/2010-3/2010_03_14.pdf

içerik bakımından farklılık gösterecektir. Bu anlamı ile sanatsal tasarım, üretim ve sunuş biçimi sanat eserine konu edilen materyal ile değil onu algılayıcıya aktaran teknik ortam ile alakalı olarak şekillenir. Bu anlamda sanal sanat sanatçılara, söz konusu teknik ortamı esin kaynağı, alet ve ortam olarak kullanabilme seçimini vermiştir. Hatta bu yolla gerçekleştirilen röprodüksiyonlar ile sanat ürünleri, zamanın etkilerine karşı korunurken, kültürel devamlılık da sağlanmış olur. Zaten dijitalin sanata bir başka katkısı da sanat yapıtlarının bilgisayar ortamında el değmeden uzun yıllar saklanabilmesi ve çoğaltılabilmesi yönündedir.

1990'larda tüm dünyada gerçekleşen dijital devrim sonrası sayıları artan dijital ressam, müzisyenler ve fotoğrafçılar, yazılım sanatı ve internet sanatı gibi dallarda müzelere girmeyi başarırlar. Dahası dünyanın dört bir yanında web müzeleri yaygınlaşmaya başlar. Sanal sanat bir tür “*multimedia*” ortamı yaratıp fotoğraf, film, ses, animasyon, video, yazı vs. dallarının birlikte kullanımını sağlayarak bu yöntemi yaygın hale getirir. Bu da bir bakıma sanatsal üretimin uzun bir süreç istediği ve çok zorlu teknikler vasıtası ile gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesine karşı bir meydan okumadır.

Dijital çalışmalar başlangıçta doğaldır ki bilgisayarlar tarafından yürütülür. Bilgisayarın çok kısa bir sürede resim, heykel, mimari, fotoğraf, müzik, edebiyat, animasyon ve endüstriyel tasarımda kullanımından söz edebiliriz. Yapılan çalışmaların temel gayesi bilgisayar teknolojisinin kullanımını arttırmak ve sanatçıları da bu teknolojileri kullanma yönüne sevk etmektir. Bu noktada yapılan her çalışma sonuçta bir sanat eseri olarak nitelendirilmese de sanatsal yaratım sürecinin yeniden gözden geçirilmesini sağlıyordu. Yapılan çeşitli araştırmalar sonucunda bilgisayar en etkin biçimde, fotoğrafta, film sektöründe ve grafik sanatlarında kullanım gördü.

Sonuç olarak sanat ve teknoloji arasında yakın bir bağıın oluşması konusunda yapılan yorumlar, daha çok sanatın sanal yaratım süreci ile birlikte daha demokratik bir hale geldiği ve halka yayıldığı yönündedir. Tıpkı fotoğrafın geniş halk kitlelerine kendi görüntüsünü elde etme hakkı tanınması karşısında yapılan yorumlar gibi. Öyle görünüyor ki gün geçtikçe sanal uygarlık tüm dünyayı saracak, internet ortamı tam bir anarşi durumu yaratacak, yaşanan tüm bu gelişmeler, kaçınılmaz bir şekilde yepyeni yaratma ortamları ve şekillerini de beraberinde getirecektir. Gerçekleşen tüm bu yeni gelişmelerin de insanlık ve sanat için hayırlı olup olmayacağını ise ancak zaman gösterecektir.

2.3. Gerçeklik ve Sanallık Arasında Fotoğraf

Önceki bölümde gerçeklik ve sanallıkla ilgili olarak yaptığımız açıklamalardan sonra şimdi de gerçek ve sanal arasında fotoğraf konusuna geçelim. Fotoğraflar karşısında insanların tutumu onun yansıttığı şeyle olan bağları ile doğru orantılı olarak değişim gösterir. Bu noktada fotoğrafı çekilen şey eğer izleyenin ilgi alanına giriyorsa dikkatin fotoğrafa çekilmesi anlamında bu ilk aşamadır. Bir diğer aşama ise fotoğrafın ne derece gerçeği yansıttığı yönündedir. “Bu fotoğraf gerçek mi?” Sorusunu çoğumuz duymuş ve yerine göre de kullanmışızdır. Özellikle de pek çok fotoğrafçı çektiği fotoğraflar hakkında bu türden sorulara ve yorumlara hazırlıklıdır.

Fotoğraf dendiğinde karşımıza pek çok tanım çıkar. Bu çeşitlilikten ziyade tanımlanmasındaki asıl sorun fotoğrafın dijital görüntüleme sistemlerinin de ortaya çıkması ile birlikte nitelik değişimine uğraması ve klasik üretim biçimine yenilerinin de eklenmiş olmasıdır. Fakat yine de öncelikle klasik anlamıyla işe başlayalım. Fotoğraf “*Kelimesi kelimesine “ışıkla yazı” (Yunanca, phos, photos-ışık+sonek graphos- yazma) dir. Terimin genellikle fotoğraf makinesi içine yerleştirilmiş, ışığa karşı duyarlı gümüş tuzları üzerine, gözle görünür bir görüntünün yine ışığın hareketleri ile kaydedilmesi yöntemine gönderme yaptığı kabul edilir*”⁴⁵ Yine bir

⁴⁵ A. Kraszna Krausz, The Focal Encyclopedia of Photography, London, 1982, 1091 s.

başka tanıma göre ise fotoğraf “*Tabiatıta mevcut gözle görülebilen maddi varlıkların veya şekillerin ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş kağıt veya film üzerine tespit edilmiş şeklidir.*”⁴⁶

Elbette ki bu iki tanım günümüzde artık pek de yeterli görünmemektedir. Çünkü az önce de belirttiğimiz gibi söz konusu tanıma ek olarak bugün bir de sayısal veriler vasıtası ile oluşturulan dijital fotoğraf da varlık göstermektedir. Burada klasik fotoğraflamada kullanılan fiziksel ve kimyasal süreçlerin yerini sayısal kayıt süreci almıştır. Bu anlamda Kevin Robins hiper fotoğraf olarak adlandırdığı yeni fotoğrafı, Fred Ritchin’den aktardığı üzere şöyle tanımlar “*İzleyen ve izlenenin aynı anda ve aynı yerde bulunmasını gerektirmeyen, dünyası geçmişte, şu anda ve gelecekte olan, olacak ve olabilecek, görünen veya görünmeyen, kısaca hissedilen, kavranan her şeyi dünyasına alan bir fotoğraf.*”⁴⁷

Eğer klasik tanımımıza geri dönecek olursak, fotoğraf kelimesi “*Yunanca ışık anlamına gelen "photos" ve yazı anlamına gelen "graphie" kelimelerinden meydana gelmektedir.*”⁴⁸ Yani temelinde ışıkla yazmak anlamını taşır. MÖ 500’lerden bu yana optik, teknik, kimyasal, estetik ve daha pek çok aşamadan geçerek meydana gelen fotoğrafın, sanat dalları arasında gerçeğin bire bir karşılığını vermek anlamında ilk sırada yer aldığı düşünülür. Hatta bu yolla ortaya çıktığı yıllarda bazı ressamlar tarafından, bir alet tarafından yapılan mekanik bir süreci içerdiği ve sanat olmadığı bile ileri sürülmüştür.

Daha önceki bölümlerde verdiğimiz gerçek kavramının bir başka tanımı da “*Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan*”⁴⁹ dır. Bu tanıma göre gerçeklik, insandan bağımsız olarak varolan, gözle görülebilen ve öznel olmayan nesnel bir olgu olarak karşımıza çıkar. Dahası gerçeklik arayışı, insanın varoluşu ile birlikte başladığı düşünülen ve felsefi boyutu da olan bir kavramdır. Fakat yine de gerçeklik dendiğinde ilk akla gelen şey, gözlerimiz ile görüp beş duyumuz ile

⁴⁶ Ayhan Babacan-Aydemir Gökğöz, Siyah Beyaz Fotoğraf, Aykan .Yayınevi, İstanbul, 1968, 17 s.

⁴⁷ Kevin Robins, İmaj, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 247 s.

⁴⁸ y.a.g.e., 17 s.

⁴⁹ Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000,131 s.

algıladığımız dış dünya olarak kabul edilir. Bu anlamda gerçeklik düşüncesini kafamızda dış dünya ile şekillendirme eğilimi içinde olduğumuz da söylenebilir.

Buna karşılık olarak Ernest Fischer gerçeklik ile ilgili olarak şunları söyler. Gerçekliği *"Bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar (...) Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantuların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır."*⁵⁰

Sanatta gerçeklik kavramının ele alınması dendiğinde pek çok yaklaşım ile karşı karşıya kalırız. Bunların içinde dış dünyanın aslına en uygun şekilde aktarılmasına dayalı olan gerçekçilik akımı olduğu gibi, bireysel gerçeklik anlayışının ön planda tutulduğu dışavurumculuk gibi daha öznel bakış açıları da mevcuttur. Bunun yanı sıra sanat dendiğinde bireysel olduğu kadar toplumsal olan bir yapıda akıllara gelir. Bu anlamıyla sanatsal yaratım sürecini kapsayan tüm duygu, düşünce, esin ve tasarımlar yalnız öznedenden değil, toplumsal bakış açılarının sanatçıya yansıma şekillerinden de kaynaklanır.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi, fotoğraf ve gerçekliğin algılanma şekilleri arasında da karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Fakat yinede belirtmelidir ki gerçekçi düşünce ve onun ele alınışı, fotoğrafın bulunması ile özel bir şekilde yeniden gözden geçirilmiştir. Fotoğrafla beraber dış dünyanın gerçeğe en yakın bir şekilde saptanması, mekanik yeniden üretim çağında sanata yepyeni boyutlar ve anlamlar kazandırmıştır. Fotoğrafın bir anlamıyla teknolojiye diğer sanat dallarına görece yakın bir sanat oluşunun ve bir makine vasıtası ile saptanmasının, sanatçının emek faktörünü bazı diğer sanat dallarına nispeten azalttığı da bu noktada göz ardı edilmemelidir.

⁵⁰ Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev.Cevat Kopan, 4. Basım, e Yayınları, İstanbul, 1979, 114-115 s.

Fotoğrafın bulunuşu ile beraber, dış dünyaya ait gerçeğin bir benzerinin yaratılması sürecinde ilk kez bu denli objektif bir yaklaşımın meydana geldiğini söyleyen Andre Bazin, fotoğrafın nesneliliği konusunda, "*Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıktadır ki insanın yokluğundan zevk alırız. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi "doğal" bir olay olarak bizi etkiler*"⁵¹ der.

Resim sanatında fotoğrafik görüntüye dair bir yansıma olan fotogerçekçilik, diğer adı ile "*fotorealizm*" akımı, 1960'lı yıllarda özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmıştır. Görülecektir ki üretilen resimler, resim olmaktan çok bir fotoğrafa benzemektedir. "*Akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar.*"⁵² Bu akımda gerçekleştirilen resimler, fotoğrafın birebir gerçeği yansıtma özelliği göz önüne alınarak yapılmıştır. Fotogerçekçi akımın önde gelen isimleri Richard Estes, John Baeder, Jack Mendenhall ve John Kacere dir.



Fot 2: Richard Estes, 34. Cadde, Manhattan, 1982

Fotogerçekçi ressamların seçtikleri konular ve kullandıkları nesnelere yaşama aittir. Ele aldıkları konular gündelik hayatta herkesin kolaylıkla karşılaşabileceği ve bir fotoğraf makinesi yardımı ile çekilebilecek türdendir. Bu duruma zıt olarak

⁵¹ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, 2. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, 37 s.

⁵² Nöbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Kapan, Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1982, 314 s.

fotogerçekçi ressamalar, bu nesnelere ve görüntüleri çok büyük boyutlu tuvalere resmeder. Teknik olarak bir fotoğrafı projeksiyon ile tuval üzerine yansıtarak resim yapan sanatçılar, caddeler, araçlar, restoranlar, oteller, lambalar ve tabelalar gibi gündelik görüntüleri resmetmişlerdir. Fotogerçekçi ressamalar fotoğraf aracılığı ile gerçekliği bire bir resmetme arayışı içerisinde çalışmalar yapmışlardır.

Gerçeğin sanatsal bir üründe, olduğu gibi aktarılması konusu aslına bakılırsa, öznel bir üretim sonucu meydana gelen tüm sanat dallarında ütopyanın ötesine geçememektedir. Fakat buna rağmen gerçekçi olarak nitelendirilebileceğimiz fotoğraflar, seçilen konuları, nesnelere görüntü yapısındaki keskinliği, optik mükemmelliği arayışı ve gerçeğe yakın renkleriyle bize şeyleri olduğu gibi aktarma iddiasını taşırlar. Yine de üretilen her fotoğraf bir makine vasıtası ile yapılması bağlamında nesnel gibi algılansa da sanatçının bir yorumudur. Çünkü fotoğrafın konusu, çekiliş şekli, kompozisyonu, ışık, renk vs. gibi pek çok özelliği fotoğrafçı tarafından bir seçim ile belirlenir. Ve bu her fotoğraf sanatçısının tekniği, estetik yorumu ve dünya görüşü anlamında donanımı ile çeşitlilik ve farklılık gösteren bir seçimdir. Bu anlamıyla nesnel bir fotoğraftan bahsetmek, eşyanın tabiatı dolayısı ile hem çok kolay, hem de bir o kadar zordur. Bununla birlikte fotoğrafın gerçeği yakaladığına dair köklü inanış biçimi, zamansal ve mekansal bir kesiti anda dondurma özelliğinden ileri gelir.

Fotoğrafın teknik süreci, onun gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olması kanısını da beraberinde getirir. Bu alanda belgesel fotoğraf isimli bir fotoğrafçılık dalının olması da konuyu doğrular nitelikte görünmektedir. Fotoğraf ile beraber görüntünün bir aygıt aracılığıyla yeniden üretimi ve sunumu güvenilirlik bakımından ona diğer tüm görüntüleme çeşitlerinden farklı bir ayrıcalık kazandırmıştır. Bu noktada fotoğrafla ilgili olarak İhsan Derman *"Fotoğraf her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır çünkü, mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte fotoğrafik görüntünün bu inanılmazlığı, insan müdahalesine gerek olmadığından kaynaklanmaktadır"*⁵³ der.

⁵³ İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991, 71 s.

Fotoğrafın gerçekliği yakalaması dendiğinde ilk akla gelen yukarıda da belirtildiği gibi hiç kuşkusuz belgesel fotoğraftır. *“Fotoğrafı, “bir haberin ışıkla anlatımıdır” diye tanımlarsak, en önemli görevi olan belgeselliğini hiçbir an unutmamış oluruz. Her ne amaçla çekersek çekelim, deklanşöre basıldığı an bir an, tespit edilmiş belgelenmiş olur. İster anı fotoğrafı olsun, isterse sanat fotoğrafı olsun... Aygıtlarımızla, belli bir anda, belli bir zaman ve mekan içerisinde gelişen olayları tespit ediyor, belgeliyoruz.”*⁵⁴ Fotoğrafın, tarihin akışını bile değiştirebileceği düşünülüyorsa bunu büyük ölçüde fotoğrafın belgeleme gücünden aldığı kuşkusuzdur. Belgesel fotoğrafçılık, fotoğrafın bulunuşundan bu yana belge özelliği taşıması yüzünden kamuoyu oluşturmak ve bazı dünya görüşlerini yaymak ya da yok etmek amacıyla kullanılmıştır.

Fotoğrafın gerçeklikle yakın teması olan belgesel fotoğraf türü, ilke olarak fotoğrafın icadı yıllarına dek uzanır. Daha önce, çekilen her fotoğrafın belli bir zaman dilimini ve mekanı içermesi anlamında belge olma niteliği gösterdiğini belirtmiştik. Bu alanda öncü çalışmaların yine ilk dönem fotoğraf üstatları tarafından oluşturulduğu görülür. Fotoğrafın belge olma niteliği sonucu, kitle iletişim araçlarındaki kullanımına *“Modern Fotoğrafik Dil Yetisi”* bölümünde değinilecek, burada ise fotoğrafın gerçeklik ile ilişkisinde öncü yapısıyla tarihte görülen ilk gezgin fotoğraf sanatçılarından bahsedilecektir.

Fotoğrafın 19. yüzyılda icadı sonrası, insanoğlu için görüntülerden oluşan büyük bir dünyanın kapıları da aralanmış olur. Artık herkes bulunduğu noktadan, dünyanın dört bir tarafında yer alan görsel formasyonu kolaylıkla alabilmektedir. Bu durum da fotoğrafın gerçeği aslına en yakın şekilde kaydetmesi ile sağlanmıştır. İşte bu bağlamda yeni bir disiplin ve sanat dalı olarak fotoğraf, 1800’lerin ortaları ve sonlarına doğru, türlü arayışlar içine girer. Bu noktada en büyük artışı ise gerçekliği olduğuna en yakın şekliyle aktarması olur. Bu da bir belgeleme aracı olarak ona, fotoğrafçılar arasında büyük bir popülerite sağlar.

⁵⁴ Mehmet Ünal, Yaşamın Aynası Fotoğraf, 1. Basım, Gendaş Kültür, İstanbul, 1999, 11 s.



Fot 3: Blanquart Evrard, 1847

Bu alanda insanlık adına gerçekleştirdikleri büyük çalışmalar ile dikkat çekenler ise “*Excursions Daguerriennes*” yani “gezgin fotoğrafçılar” olur. 19. yüzyılın bu ilk gezgin fotoğrafçılarının gezme ve belgeleme uğraşları, aslında modern Batı dünyasının fotoğrafı, envanter toplama girişimi ile kullanma çabalarıdır. Yapılan görüntü avcılığı, Batının coğrafi yönden uzak olduğu Doğulu toplumlara yaklaşmasını sağlarken, bunu mümkün kılan söz konusu akıma da “*Oryantalizm*” “Doğu bilimi” denmektedir. Birçok Batılı fotoğraf ustası ülkelerinden uzakta Doğunun, özellikle de Orta Doğunun coğrafi ve kültürel güzelliklerini keşfetmek üzere yolculuğa çıkar.

Fotoğrafın bulunuşunun Fransa da olması dolayısı ile olsa gerek bu fotoğrafçıların da çoğunlukla Fransız kökenli olduğu dikkat çeker. Bu alanda ilk olarak çalışmalar yapan fotoğrafçılardan bazıları Frederic Goupil Fesquet, Baron Jean-Baptiste Louis Gros, Joseph-Philibert Girault de Prangey, Reverend George Bridges, Maxime Du Camp, Gustave Flaubert, Blanquart Evrard, Felix Teynard, John Beasley Greene, Gustave Le Gray, Francis Frith ve Hippolyte Arnoux dur. Bu fotoğrafçılar çekimlerini önceleri daguerrotype olarak tek nüsha, sonraları ise collotype olarak çoğaltmalı yöntem ile yaparlar. Çoğunlukla manzara, diğer adı ile ise landscape türü fotoğraflar ürettikleri görülür.



Fot 4: Francis Frith, Büyük Piramit ve Büyük Sfenks, 1858

Zamanla fotoğrafın kartpostal olarak basılıp çoğaltılabilir bir hale gelmesi ile fotoğraf, tüm dünyada yaygınlık kazanmaya başlar. Genellikle doğanın gerçekçi bir şekilde temsili ve tasviri şeklinde çalışmalar yapan ilk gezgin fotoğrafçılar, içinde yaşadığımız dünyanın tanınması ve anlaşılması yönünde büyük hizmetler verir.

Diğer bir yandan yapılan tüm bu çalışmalar, fotoğrafın sanatsal bir dil oluşturma çabaları içinde de önemli yere sahip olur. Işık Özdal'ın "*Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler*" isimli tezinde belirttiği üzere "*Yapılan keşif gezilerinde, o bölgenin jeolojik, coğrafi, arkeolojik, etnografik ve kentsel gelişimine ait görüntülerin yanında, fotoğrafçının estetik beğenisinin ön planda olduğu çekimler de gerçekleştiriliyordu.*"⁵⁵

Fotoğrafçının konu seçimi, konuyu ele alışı ve deklanşöre basma anı onun dünya görüşünü, duyarlılıklarını ve estetik beğenilerini yansıtır demiştik. Bu anlamı ile gerçekliğin fotoğrafta yeniden sunumu, pek çok etkene bağlıdır. İşte bu etkenlerden bazıları teknik malzeme, politik bakış açısı ve estetik haz unsurudur. Tüm bu etkenler bir anlamı ile gerçekliğin fotoğrafçı için fotoğrafik malzemede yorumlanmış şeklini belirler.

⁵⁵ Işık Özdal, *Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 2002, 59 s.

Klasik anlamda kullanılan fotoğrafik görüntü, gerçekliğin algılanması noktasında izleyende tam bir inanç durumu yaratabilir. Bu durum dediğimiz gibi özellikle geleneksel teknikler ile gerçekleştirilen fotoğraflar için geçerlidir. Üç boyutlu olan ve gözlerimizle algılayabildiğimiz gerçeklik fotoğraf sayesinde, iki boyutlu ve bir yüzey üzerinde sabitlenen başka bir gerçekliğe dönüşür. *“Fotoğraf’ta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam. Burada bir üst üste çakışma vardır: gerçeklik ve geçmişin çakışması.”*⁵⁶

Günümüze geldiğimizde ise gerçeğin boyut değiştirerek gerçek olmayana yani sanala dönüştüğünü görmekteyiz. Böylece gerçeklik artık gerçek olmayan sanal ortamlarda üretilir olmuştur. Bu durum diğer pek çok sanat dalında olduğu gibi fotoğrafik üretim anlamında da böyledir. Dijital fotoğraf ortaya çıktığı günden bu yana gerçeklik tartışmaları başka boyutlara taşınmış olur. Bugün artık fiziksel ve kimyasal süreçlerden çok bilgisayar sistemleri, programlar ve sanal belleklerden bahsediyoruz.

Kimyasal yollarla elde elden fotoğrafı gerçek olarak tanımlayanlar dijital fotoğrafı, varlığını daha çok bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği için, sanal yani gerçek olmayan olarak tanımladılar. Ünlü düşünür Jean Baudrillard’ın bu noktadaki tanımı bir hipergerçeklik dünyası ile karşı karşıya olduğumuz yönündedir. Günümüz hipergerçeklik döneminde sanalın varlığı çeşitli soruları beraberinde getirerek gerçeğin ne olduğu sorusunu yeniden gündeme taşır. *“Bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdır yani bir gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde gerçekle değil kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilen bir şey.”*⁵⁷

Baudrillard, Oğuz Adanır’ın Türkçe’ye kazandırdığı *“Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar”* isimli yazısında, adından da anlaşılacağı gibi, postmodern dönemde gerçeğin yerini alan simülakrlardan söz etmek gerektiğini söyler. *“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri*

⁵⁶ Roland Barthes, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, 2. Basım, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 1996, 74 s.

⁵⁷ Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, 1. Basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 16 s.

tarafından üretilmektedir - bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilebilmesi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır.”

⁵⁸ Ona göre gerçeklik günümüzde, işlemsel bir yapı sergilemektedir. Söz konusu yapı içinde gerçeğin düşsellikten uzak bir hal aldığı belirten Baudrillard, daha önce de belirtildiği gibi artık gerçeklikten değil onun ötesinde hipergerçeklikten bahsedebileceğini sözlerine ekler. *“Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz.”* ⁵⁹ Baudrillard yine aynı yazısında gerçeğin üretiminin dahası yeniden ve tekrar üretiminin ise çağın asıl hastalığı olduğuna işaret eder.

Şimdi sorulması gereken soru şudur: “Gerçek acaba bilgisayar vasıtası ile olan mı? Yoksa kendiliğinden varolan mıdır? Ama yine de bilgisayar sistemleri ile gerçek ya da yaratılmak istenen gerçek, daha önce hiç olmadığı kadar çok sayıda yeniden üretilmeye ve saklanmaya başlanmıştır.

Fotoğrafın bulunduğu yıllarda nasıl ki fotoğraf, resmin yanında teknik bir sürece işaret ediyorsa şuan için dijital fotoğrafçılık da geleneksel fotoğrafın yanında öylesi bir teknolojik yapı sergilemektedir. Bunu şöyle açalım dijital fotoğraf teknolojisi, kağıt ve benzeri çeşitli yüzeyler üzerine baskı yapmaya imkan tanıyor da, sayısal verilerle saklandığı ve zaman geçtikçe klasik fotoğrafta olduğu gibi kimyasal ve fiziksel eskime yada sararma ibarelerini barındırmadığı için yıllanmışlığın izlerini üzerinde taşımaz. Bu da fotoğrafın zamanı ve gerçeği yansıtmaya özelliğini sekteye uğratar ve başta belirttiğimiz belge olma niteliğini de zayıflatır.

Sonuç olarak, tüketim kültürünün neredeyse tek amaç olduğu günümüzde, ticari bakış açısı ile oluşturulan yeninden üretim, en önemli şeye dönüşmüştür. Bu uğurda gerçek olan ile sanal olan arasındaki farkın ortadan kalktığı aşikardır. Ama yine de fotoğraf, nesnelliğe diğer sanatlara oranla görece yakın oluşu anlamında, en çok kullanılan sanat dallarından biri olma özelliğini sanal ortamda da halen üzerinde taşımaktadır.

⁵⁸ Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, 1. Basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 12 s.

⁵⁹ y.a.g.e., 12-13 s.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE FOTOĞRAF

Postmodernizm daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere modernizmin sonrası yada ötesi demektir. Daha geniş anlamı ile ise modern düşünceye ait kavram ve düşüncelerin sorunsallaştırılması ve hatta bunların tümünden inkarını içerir. Bu anlamı ile postmodernizm diğer akımlarla düşünsel, estetik ve ideolojik hiçbir yönden benzerlik göstermez. Bu bölümde postmodernizm ve fotoğraf ilişkisini doğru ve yerinde bir tespit için öncelikle, modern fotoğraf dendiğinde akla gelmesi gerekenler ve modern fotoğrafın belli başlı örnekleri, sonrasında ise pop sanatı ve fotoğraf, postfotoğraf, postmodern fotoğrafın kavramsal kriterleri ve postmodern fotoğrafın önemli bazı örnekleri ele alınacaktır.

Modernizme bir karşı duruş olarak gelişim gösteren postmodernizmin temel eleştiri noktası akla olan inancın yadsınması yönünde olmuştur. *“Modernizm, akılcılık ve tekniğin ilerlemesinin yalnızca inançların, geleneklerin ve geçmişten arta kalan ayrıcalıkların tasfiyesi gibi eleştirel etkileri olmadığını, aynı zamanda da yeni kültürel içerikler yarattığını iddia ediyordu.”*⁶⁰ Postmodernizm her durumun kendine has, biricik olduğunu ve özerk bir şekilde ele alınması gerektiğini ileri sürer. Yani bu bakış açısı ile evrensel akıl arayışlarını ve özellikle de geleneği kökünden reddeder.

Modern dönemlerin son yeni olanı arayışı niteliğinde değerlendirilen avangard öncü hareketlerin ardından ortaya çıkan postmodern terimini incelediğimizde, bu terimin bir akım özelliği göstermediği fark edilir. *“Postmodernizm kavramı daha 1960’lı yılların içinde Amerikalı soyut ekspresyonizm içinde adı anılan Robert Rauschenberg’in resimlerindeki kolajların başlamasıyla plastik sanatlarda anılmaya başlamıştı.”*⁶¹ Kelimenin dile yerleşmesi ise 1970’li yılları bulur.

⁶⁰ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev.Hülya Tufan, 6. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2007, 207 s.

⁶¹ Ali Akay, *Postmodernizm*, 1. Basım, Epoke, İstanbul, 2005, 7. s.

Postmodern durumda temel his, her şeyin daha önce yapılmış ve bitmiş olduğu hissidir. Bunun geldiği son nokta ise tüketilmişlik düşüncesi ve yeni bir şeylerin yapılamayacağı fikridir. *“Tarihsel avangardın karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin (Burger 1984) ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlaki hor görme, ticarilik ve kimi örneklerle dobra bir nihilizm geçer.”*⁶² Bu anlamı ile geleneksel yöntemlerin yerini bilgisayar destekli uygulamalara bıraktığı fotoğrafçılık sanatı, postmodernizm her ne kadar söylenecek yeni bir söz kalmamıştır dese de diğer pek çok sanat dalı gibi yeni ve çok çeşitli çalışmalara sahne olmuştur. Günümüzde artık çoğunlukla gerçeği yansıtan, belgesel tarzda yalın bir fotoğraftan değil onun yerine iç içe pek çok yapının bir arada bulunduğu karmaşık ve yerine göre de anarşik bir fotoğraf tarzından bahsediyoruz.

Postmodernizmle birlikte 1950 ve 1960’lı yıllarda, fotoğrafik görüntüde de büyük değişimler yaşanır. Bir yandan esin kaynakları, çekim konuları, diğer yandan da teknik materyaller ve baskı süreci de değişime uğrar. *“En yaygın kullanım alanını fotoğrafçılıkta bulan ve çeşitli optik tekniklerle üretilen görüntüler, son zamanlarda yaygın biçimde elektronik dünyaya transfer oluyor ve sayısal ortamlarda işleniyor.”*⁶³

Zamanla fotoğrafta görünenin ne olması gerektiği konusundaki önyargılar birer birer yok olur. Sanat eserinin orijinallik değeri ve yeniyi arama kaygısı yerini bunun zaten mümkün olamayacağı düşüncesiyle, sıradanın yüceltilmesine bırakır. Dahası dijital yaklaşımlar ile birlikte fotoğrafa müdahale yöntemleri ve bunun uygulanma oranı daha önce hiç olmadığı kadar üst seviyelere taşınmış olur.

⁶² Steven Best, Douglas Kellner, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 26 s.

⁶³ Nazif Topçuğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2003, 117 s.

3.1. Modern Fotoğrafik Dil Yetisi

Modernin en önemli özelliğinin bilime, akla, metoda karşı duyduğu güven ve hayranlık olduğunu daha önceki bölümlerde belirtmiştik. Modern için sihirli kelime zamanla yarışma ve daima ileride olanı aramadır. Zamansal bir önermeyi de içeren modern yeniye açıktır ve durmadan yeni olanı arar. Bu anlamı ile modernizmin en parlak dönemini yaşadığı 19. yüzyıl sürekli yeniliklerin ardı ardına sıralandığı bir icatlar çağıdır. Bu dönemde pek çok düşünür ve bilim adamı gerçekleştirdikleri bilimsel çalışmalarla birçok buluşun kapısını aralamış, insanoğluna yepyeni ufuklar açmıştır. “*Modern Olana Yaklaşımlar*” bölümünde de belirttiğimiz gibi söz konusu buluşlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz; telefon, buhar gücüyle çalışan makineler, lokomotif, bisiklet, telgraf, demiryolu, köprü, kanal ve daha pek çok buluş. Teknolojik icatlar, modern dönemde toplumsal yapının şekillenmesine ve modernizmin derinlik kazanıp topluma yayılmasına sebep olmuştur.

19. yüzyıl başlarında meydana gelerek görsel sanatları ve insanlık tarihini derinden etkileyen bir diğer buluş kuşkusuz ki fotoğraftır. Ekonomik, siyasal ve kültürel kısacası toplumsal yaşamı büyük ölçüde değiştiren teknolojik ilerlemeler, 19. yüzyılın başlarında fotoğrafın icadını da beraberinde getirmiştir. “*Başlangıçta fotoğrafçılık işlevsel yanı ağır basan bir konumda kalmış, ancak kendini kabul ettirdikten sonra sanatsal uygulamalara yönelmeye cesaret edebilmiştir.*”⁶⁴ Fotoğraf, bulunuşunun ilk yıllarında resme ve illüstrasyona karşı büyük bir rakip olarak görülmüş bu anlamda pek çok kesimin tepkisini toplamıştır. Sanırız bunda bir diğer etken de fotoğrafın 1839’da resmen kabulünün ardından kendisi de bir ressam olan Paul Delarouch’un “*Bu günden itibaren resim ölmüştür*” şeklindeki konuşmasıdır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi fotoğrafa yönelik olarak yapılan bir diğer eleştiri ise yaratım sürecinde bir aletin “*fotoğraf makinesi*” bulunması, dolayısı ile el becerisine dayanmadığı ve sanat olarak nitelenemeyeceği yönünde idi. Ama yine de “*fotoğraf makinesi ressamların belli alanlardaki görevlerini daha kısa süreler içinde*

⁶⁴ Nazif Topçoğlu, *Fotoğraflar Gösterir Ama*, 1. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2005, 18-19 s.

*yerine getiren bir araçtır. Bu durum sanatçıları, fotoğraf makinesiyle elde edilmesi olanaksız olan yeni alanları bulgulamaya yöneltmiştir.”*⁶⁵

Ortaya çıkışı ile toplumsal olanı sanatsal, sosyal, kültürel ve daha pek çok yönden etkileyen fotoğraf, insanoğlunun yaşantısını dahası çevresine ve kendisine karşı olan farkındalık düzeyini derinden etkilemiştir. M. Ö. 500’lü yıllardan itibaren gözün görme sisteminin araştırılmaya başlanması ve fotoğraf makinesinin prototipi olan “*camera obscura*”nın gelişimi, fotoğrafçılığın meydana çıkması için atılan ilk adımlardır. Fakat fotoğrafın icadı için fotoğraf sisteminin bir diğer ayağı olan kimyasal saptama sürecinin yaşanmasını beklemek gerekti.

Yüzyılları alan gelişim sürecinden sonra ilk fotoğraf, Joseph Nicephore Niepce tarafından 1826 yılında Chalon-Sur-Saone’de gerçekleştirilir. Fakat fotoğrafın resmen kabulü, 19 Ağustos 1839 günü fizikçi Francois Arago tarafından Fransız Bilimler Akademisi’nde yaptığı konuşma ile gerçekleşir. Bu tarihten itibaren doğanın görüntüyü saptamaya yardımcı materyaller, ışık ve kimyasallar aracılığı ile bir yüzey üzerinde sabitlenmesi tüm dünya tarafında kabul edilmiş olur.

19 yüzyılda birbirinden değerli çalışmalar gerçekleştiren fotoğraf sanatçıların, araştırmalar ve deneyler yolu ile fotoğrafı, bilimin ve sanatın vazgeçilmez bir ögesi haline getirdiğini görürüz. Dahası görsel ve estetik işlevleri olduğu fark edilen fotoğraf, bir sanat dalı olarak da hak ettiği değeri kısa sürede kazanır. Fotoğrafın ilk yıllarında sanatsal portre alanında çalışmalar yapan fotoğraf sanatçısı Julia Margaret Cameron’un fotoğrafın bulunuşu ile beraber yaşadığı sevinci şu cümlesinden anlayabiliriz “*Önüme çıkan bütün güzellikleri yakalamayı çok istedim ve en sonunda isteğim gerçekleşti.*”⁶⁶

Modernizmin gelişim sürecinde insanoğlu kayıt etme, sınıflandırma ve biriktirme ihtiyacını fotoğrafın belgeleme özelliği ile karşılar hale gelir. Bu noktada Walter Benjamin’in fizikçi Aragon’un 3 Temmuz 1838 günü Millet Meclisi’nde yaptığı konuşmasından aktardığına göre “*Yeni bir araç bulanlar, diyor Arago “onu*

⁶⁵ Adem Genç, Dada, İzmir, 1983, 35 s.

⁶⁶ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Reha Akçakaya, 1. Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, 191 s.

*doğayı gözlemekte kullandıklarında, o araca beslenen umutlar, aracın kaynaklık ettiği art arda gelen yeni buluşların yanında önemsiz kalır.”*⁶⁷

Gördüğüne daha kolay inanır hale gelen insanoğlu, kitle iletişim aracı ve bir sanat olarak fotoğrafın varlığını kabul etmiş ve onun gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu anlamı ile fotoğraf bilimden, tekniğe, eğitimden, belgelemeye ve sanata kadar daha pek çok dalda uygulama alanı bulur. 19. yüzyıla özgü olan bilimsel verilere dayanma isteği, fotoğrafın bilimsel olarak ele alınıp değerlendirilmesini de beraberinde getirir.

Fotoğrafın toplumsal alanda sıkça kullanılmaya başlaması ise büyük oranda 1850’lerde Andre Adolphe-Eugene Disderi’nin, “*carte-de-visite*” yi yani bugünkü anlamda vesikalık fotoğrafı toplumun geneline yayması ile gerçekleşir. Bu yolla kendi görüntüsünü bir yüzey üzerinden izlemek isteyen insanlar, Disderi’nin atölyesinin önünde uzun kuyruklar oluşturur.

Sonrasında fotoğrafın asıl yaygınlık kazanmasına sebep olan olay ise 1888 yılında George Eastman’ın, “*Kodak Brownie*” isimli fotoğraf makinesini piyasaya sürmesi ve fotoğrafı amatörler için sadece bir düğmeye basmak kadar kolay hale getirmesi ile olur. Kodak’ın sloganı şöyledir “*Siz düğmeye basın – Gerisini bize bırakın.*”⁶⁸ Böylece fotoğraf artık tüm dünyada hızla yaygınlık kazanmaya başlar.

Fotoğrafın modern dönemde sanatsal bir dal olarak konum kazanmasında 19. yüzyıl boyunca yapılan fotoğrafik teknik araştırmaların ve görsel estetik yaklaşımların büyük rolü olmuştur. Resim ve heykel gibi fotoğrafın da sanatsal bir uğraş olarak kullanılabileceğinin ilk kanıtlarını verenler yine ilk dönem fotoğraf sanatçılarıdır. Bunlar arasında Oscar Rejlander “*Two Ways of Life*” “Hayatın İki Yolu” (1857) tarihli fotoğrafı ile dikkat çeker.

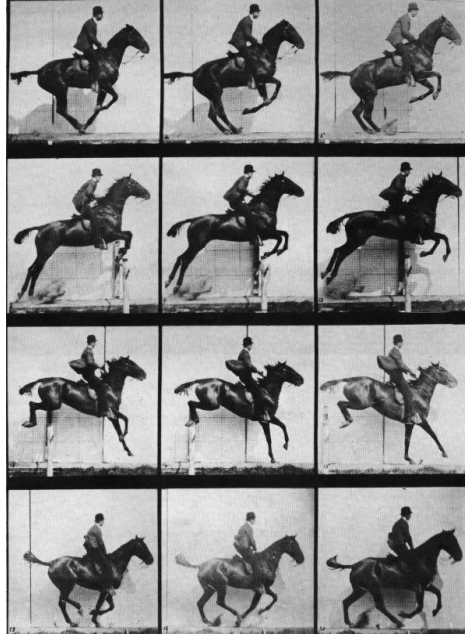
⁶⁷ Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi, Çev. Ali Cengizkan, 1. Basım, YGS Yayınları, İstanbul, 2001, 8 s.

⁶⁸ Peter Brooke-Ball, George Eastman ve Kodak, Çev. Ayşe Aydoğan, 1. Basım, İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri, Ankara, 1996, 24 s.



Fot 5: Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857

Rejlander burada fotoğrafik malzemenin teknik getirilerini, ahlaksal bir takım doneleri yansıtmak amacı ile kullanır. İyi-kötü, güzel-çirkin, günah-sevap kavramları fotoğraf vasıtası ile sorunsal hale getirilir. Bu fotoğrafta figürler çoklu baskı tekniği ile bir araya getirilmiş ve çok sayıda negatif yine bir arda kullanılmıştır.



Fot 6: Eadweard Muybridge, Dörtmala Giden At, 1878

Fotoğraf ortaya çıktığı ilk günlerden itibaren resim sanatı ile gerçekliğin tasviri konusunda büyük bir yarışa girmiş ve söz konusu yarışta da çoğu zaman kazanmıştır. İngiliz fotoğraf sanatçısı Eadweard Muybridge'nin birden fazla kamera kullanarak yaptığı atın ayak hareketleri çalışması ressamalara, hareket izleniminin aktarılması konusunda yeni bakış açıları sağlamıştır. Muybridge yalnız at hareketleri üzerine değil aynı zamanda insan hareketleri üzerine de çalışmalar yürütmüştür.

Ressamlar Muybridge'nin çalışmaları ile birlikte, resimde hareketin doğru şekilde yansıtılması konusunda sıkı çalışmalara başlar.

Modern dönemde fotoğrafın daha önce hiçbir sanat dalında olmayan anı zamanda dondurma özelliği, onun çok farklı dallarda bir yardımcı olarak kullanılmasını da beraberinde getirir. Bu anlamda devlet güvenlik teşkilatları ve istihbarat birimlerinde de kanıt olarak değerlendirilebilen fotoğraf, ilk kez Fransa'da kullanılır. *“Paris polisi tarafından Haziran 1871’de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir.”*⁶⁹

Diğer taraftan fotoğrafın kanıt olma ve güvenli bilgi aktarma gibi özellikleri modern süreci desteklerken aynı zamanda kitle iletişiminde kullanılmasına da sebep olur. Bu anlamda ilk yansımaların 1840’lı yıllarda alındığını görürüz. Haber niteliği taşıyan ilk fotoğraf 14 Ekim 1843 de ilk kez bir olayın fotoğrafının çekilmesi ile gerçekleşir. Jules Itier isimli bir Fransız gümrük memuru, dönemin Fransa Başkonsolosu M. Lyrene ile Ky-İng’in barış anlaşması imzalama törenini belgeler. Fakat bu fotoğraflar henüz gazetelerde fotoğraf kullanma geleneği oluşmadığı için yayınlanmaz ve olayın illüstrasyonları basılır.

Fotoğrafın basında yer almaya başlaması ise 1850’li yıllarda olur. *“Gerçek haber fotoğrafçılığı ya da basın fotoğrafçılığı 1855’de Roger Fenton ile başladı. 1856’da, İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton ve asistanı Szathmary-Popp, Rus,Türk, İngiliz, Fransız askerlerinin katıldığı Kırım Savaşı’ni görüntülemek için Kırım’a gitmiştir.”*⁷⁰ Modern dönemde fotoğraf böylece kitle iletişiminde de kullanılmaya başlanmış olur.

Geçen zamanla birlikte fotoğrafın pek çok sanatsal akım içerisinde boy gösterdiği görülür. Ne var ki bu akımlar içinde modernizm kapsamında değerlendirilen ve 20. yüzyılın başlarında ardı ardına meydana gelen öncü avangard

⁶⁹ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Reha Akçakaya, 1. Basım, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 1993, 20 s.

⁷⁰ Suat Gezgin, Basında Fotoğrafçılık, Der Yayınları, İstanbul, 1994, 12 s.

sanat akımların yeri ayrıdır. Postmodern sürece geçmezden evvel son modern arayışlar olarak da değerlendirilen avangard akımlar ve fotoğrafın bu akımlar içindeki yerinin açıklanması, konunun sınır çizgilerinin belirlenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu anlamda fotoğraf bu akımlar içinde, pek çok fotoğraf sanatçısı tarafından görsel deneyimin farklı kapılarını aralamak için bir araç olarak kullanmıştır.

20. yüzyıl başlarında meydana gelen avangard akımlar, fotoğrafın kendi teknik, estetik ve ideolojik sınırlarını tanıması anlamında ona yardımcı olarak yol göstermiştir. Bu dönemde yaşanan toplumsal dönüşümler, sosyal, kültürel ve sanatsal gelişmeler, teknik ilerlemeler ile birleşince sanat alanında yeni tavırlar doğmuş, bunlarda fotoğraf sanatını yakından etkilemiştir. İşte söz konusu bu etkileşim, fotoğrafçıları yeni tür ve konu arayışlarına sevk ederek, fotoğrafta geleneksel teknik arayışların tavan düzeyde yapıldığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Şimdi de avangard akımlar ve bunların fotoğrafa olan yansımalarını incelemeye geçelim.

3.1.1. Fotoğraf ve Avangard

Bu bölümde fotoğrafta avangard pratiklere değineceğiz. Şimdi öncelikle Avangard kelimesini inceleyelim. “*Avangard ya da Avant-Garde günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneysel sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler.*”⁷¹ Avant-garde sözcüğünün Fransızca’daki kelime karşılığı “*öncü*” anlamını taşır. Fransızcadan gelen avangard sözcüğü askeri bir terimden “*öncü askeri birlik*” anlamında kullanılan bir sözcükten gelir.

Avangard kuram yapı itibari ile her alanda yenilikçi ve deneysel işleri ve oluşları kapsar. Bu anlamı ile her türden ilerici sanat akımına ve bu akımlara ait yapıtlara avangard denir. Terimi sanatsal alana kazandıran kişi Saint-Simon dur. Avangard düşünce, gündelik yaşam, kültür, sanat ve daha pek çok yapıyı derinden sarsıp tüm bu normlara düşünsel ve estetik yönden çeşitlilik kazandırmayı amaçlamıştır.

⁷¹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 31 s.

Avangard akım, modernizmin bir benzeri olarak keşfedilmemiş olanı bulmak eskiyi yıkmak ve sürekli olarak yeniyi aramak çabasıdır. Bu akımın temsilcileri eserlerini daha çok 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vermiştir. O dönemde tüm dünya da savaşların varolması, insanlığı bir buhran havasına sokarak çok yoğun duyguların yaşandığı avangard akımın doğuşuna sebep verir. Fütürizm, dışavurumculuk, dadaizm ve gerçeküstücülük avangard sanatın en önemli akımlarındandır.

Peter Bürger'in "*Avangard Kuramı*" isimli kitabında aktardığına göre avangard sözcüğü ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde kullanılır. Simon'un bilim adamlarına ve cemaatlere seslenişi şöyledir; "*Sizlerin avangardı biz sanatçılarız (...) en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz (...) Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi.*"⁷²

Yine Bürger'e göre avangard kelimesi 1830 ve 1840'larda siyasette kullanım kazanır. Avangardın temel konusu klasik anlayıştan tamamen kopuşu ortaya koyar. Merkezinde eleştiri vardır ve bu bakış açısını özellikle sanata adapte ederek eleştirel bir kültürün oluşmasını sağlamaya çalışır. Avangard süreçte biçim içeriğin önüne geçmiş sanatçılar özellikle biçimsel arayışlar içine girmişlerdir.

Bürger'in deyimiyle tarihsel avangard diye adlandırılan ve etkin şekilde 1900'lerin başlarında görülen dönemde yer alan fütürizm, dışavurumculuk, dadaizm ve gerçeküstücülük akımları içerisinde fotoğraf, ayrı bir yer ve konum kazanmıştır. Bu akımların savunucusu ressamlar ve fotoğrafçılar bazen ideolojik ve bazen de estetik kaygılar ile fotoğrafı, mensubu oldukları akımın amaçlarına ve kurallarına uygun olarak biçimlendirmişlerdir. Bu doğrultuda pek çok çalışmalar, araştırmalar ve deneyler yapılmıştır. Diğer sanat dalları ile kolaylıkla etkileşime giren, aynı zamanda görsel bir belge özelliği de gösteren fotoğraf, kendi bağımsız çalışma alanı dışında, bir teknik malzeme olarak da diğer sanat dalları ile iç içe çeşitli şekillerde varlık

⁷² Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 11 s.

göstermiştir. Şimdi de tarihsel sıralamasına ve fotoğrafta bulduğu karşılıklara göre fotoğraf sanatında belli başlı avangard pratikleri vermeye geçelim.

3.1.1.1. Fotoğraf Sanatında Fütürist Pratikler

Fütürizm tıpkı diğer avangard sanat akımları gibi 1900'lerin başlarında görülen bir akımdır. İlk olarak İtalya'da ortaya çıkar. Sözcük anlamı “gelecekçilik” olan fütürist hareketin öncüsü, İtalyan bir edebiyatçı olan Filippo Tommaso Marinetti'dir. Paris'te 20 Şubat 1909'de Marinetti'nin "*Le Figaro Gazetesi*" nde yayımladığı manifesto, "*futurista*" "*fütürizm bildirisi*" gelecekçiliğin manifestosu olur. "*Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (...) geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu.*"⁷³

1900'lerde yaşanan bilimsel ve teknik gelişmelerle birlikte insanoğlu ilerlemeye ve gelişime inanıyordu. Toplum da bu oranda tüm yeniliklere ayak uydurmak zorunda kalarak hırslı, mücadeleci ve saldırgan bir yapıya büründü. Geleneksel yapı tam anlamı ile bir çözülme yaşamış, modern zamanların belki de en hızlı dönemi yaşanır olmuştu. Yüzyıl başında yaşanan fütürizm akımı da toplumsal yapının içine girdiği hızlı gidişatın bir göstergesi gibi makineleşmeyi destekliyor ve savaş düşüncelerini yüceltiyordu.

Fütürist düşünceler dikkat edilecek olursa o dönemde gelişim gösteren siyasi bir görüş olan faşist dünya görüşünü destekler niteliktedir. Bu anlamı ile fütürizmde sosyal ve özellikle siyasal eğilimlerin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Ayrıca fütürizm ile birlikte modernist sürecin zaten kökünü kazıdığı tüm geleneksel yapılara, özellikle de geleneksel kurumlara karşı savaş açılmış olur. Fütürist hareketle beraber İtalya'nın geçmişin ezici ağırlıklarında kurtulmasını amaçlayan sanatçılar, müzeleri ve kitaplıkları yok edeceklerine dair sözler verirken bu yolla kendi siyasal seçimlerini eserlerinde yansıtmaktan da kaçınmazlar.

⁷³ Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 89 s.

Bir anlamda fütürizmle birlikte klasik tüm estetik öğeler bir kenara itilmişti. Çalışmalar daha çok deneysel bir havayı beraberinde getiriyordu. Kente ait ve endüstriyel konular, hız ve devinim içinde ele alınıyordu. Oluşturulan eserlerde yaşantıların parçalı bir yapı içinde sunumu söz konusuydu. Önemli olan güzeli yakalamak değil aktarılmak istenen asıl konuyu yansıtmaktı. Konular özellikle hareket, hız, dinamizm ve ışık hareketleri yoluyla ele alınıyordu. Bu noktada fütüristik fotoğrafta hareket ve ışığın birlikte kullanımı yaygın olarak görülür. Ayrıca üst üste çekim ve baskılar da kullanılan diğer teknikler arasındadır. Fotoğrafta uzun süreli pozlamalar, normal gözün algılayamadığı görüntülerin oluşmasına da fırsat verir.



Fot 7: Anton Giulio Bragaglia, Viyolacı, 1913

Fütürizm hakkında genel bir çerçeve oluşturduktan sonra şimdi de bu alanda fotoğraf sanatında eserler üreten belli başlı sanatçıları ele almaya geçelim. Birsel Matara'nın da belirttiği gibi fotoğrafta *“Hareket halinde bir cismin kamera ile eş hızda çekim süresince takip edilmesi, hem net hem de silinmiş görüntüler verir. Bu tür çalışmalar durağan cisimlerle veya stüdyoda da yapılabilir. Çekim sırasında makineyi hafif sallamakla elde edilen titreşimler estetik bir etki olarak kullanılabilir.”*⁷⁴

A. Beyhan Özdemir'in *“Fotoğrafik Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı”* isimli tezinde belirttiğine göre, fütürizm alanında fotoğrafta

⁷⁴ Birsel Matara, Türk Fotoğrafında Üslup Sorunu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1991, 57-58 s.

belki de en çok isminden bahsedilen sanatçı Anton Giulio Bragaglia'dır. "Fotodinamizm" olarak isimlendirdiği çalışmaları, hareketin zamansal süreç içinde dinamik kayıtlarının yapılması anlamında önemlidir. "Bragaglia'nın fotoğraflarında insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür." ⁷⁵ Bragaglia, "Fotodynamic Portraits" "Fotodinamik Portreler" olarak isimlendirdiği çalışmalarında hareketi, tüm karmaşıklığı ile birlikte vermek amacındaydı. O hareketin sürekliliğine inanarak, bunun yansıtılmasına önem veriyor ve yine hareketin biçimini tanımlamaya çalışıyordu.

Bir başka öne çıkan fütürist fotoğraf sanatçısı ise Giacomo Balla'dır. Resmin yanı sıra fotoğrafla ilgili de çalışmalar yapan Balla, fotoğrafa "kronofotoğraf" tekniğini kazandırmıştır. Bu teknikte fütürizmin amaçladığı hareketli görüntüyü yansıtan Balla, çalışmalarında bir sürecin farklı evrelerini birbiri sıra fotoğraflayarak bu yolla hareket çözümlemesi yapmıştır. "Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. Keman Yayının Ritimleri (1912) adlı tabloda, her şey bir kronofotoğrafta olduğu gibi görülür." ⁷⁶ Söz konusu çalışmada hem hareket hem de durağanlık bir arada görülür. Keman çalanın eli, yay ve keman hareket halinde iken çevredeki diğer nesnelere sabit bir pozisyonundadır.

Fütürist tarza örnek çalışmalar üreten bir diğer fotoğrafçı ise Jacques Henri Lartigue'dir. Fransız bir fotoğraf sanatçısı ve ressam olan Lartigue, tıpkı fütürist hareketin önerdiği doğrultuda, modern döneme ait materyallerin fotoğraflarını çekmiştir. Çok küçük yaşta fotoğrafa adım atan sanatçı, başlangıçta kendi özel yaşamını aile, akraba, dost ve çevresini belgelemek ile işe başlar. Daha sonraları ise sözünü ettiğimiz türden fütürizme örnek fotoğraflar üretir. Lartigue özellikle araba

⁷⁵

A. Beyhan Özdemir, Fotoğrafik Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 1996, 55 s.

⁷⁶

Nobert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 94 s.

yarışları, çeşitli makineler ve havacılık ile ilgili fotoğraflarıyla anılır ve çektiği nesnelere hareket ve devinim içinde görüntüleme çabası içinde çalışmalar üretir.



Fot 8: Jacques Henri Lartigue, Zissou Driving his 'Bob on Four Wheels, 1910

3.1.1.2. Fotoğraf Sanatında Dışavurumcu Pratikler

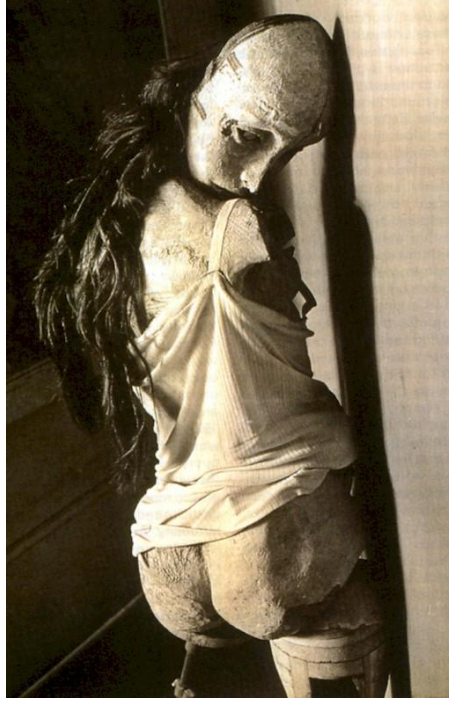
Dışavurumculuk diğer adı ile “*ekspresyonizm*”, Fransızca “*expression*” yani “*ifade*” sözcüğünden türemiştir. Anlamı “*ifadecilik*” olarak geçer. Geleneksel tüm formların dışına çıkılarak gerçek olanın biçimsel yapı bozumuna uğratılmasıdır. “*Eksperyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır.*”⁷⁷

19. yüzyılda uygulama sahası bulan idealizm ve gerçekçiliğe karşı dahası öznel duyarlılıkları yansıtan bir bakış açısı ile Almanya’da ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla hareketli çizimler, baskın renkler ve biçimsel çarpıtmalar üzerine kurulmuş bir anlatımı yansıtan çalışmalar üretilmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere dışavurumculukta doğanın olduğu gibi yansıtılması yerine sanatçının ruhsal dünyasının dışı vurulması söz konusudur. Dışavurumculukta sanatçı geleneksel her türlü uygulama biçiminin dışına çıkarak renk, form, çizgi arayışları ve fırça darbelerini serbestçe içinden geldiği gibi gerçekleştirir. Bir 20. yüzyıl sanat akımı olan dışavurumculuğun oluşmasında mevcut belirsiz politik durum ve ekonomik buhranın önemli etkenleri vardır. Dışavurumculuk anlamında iki Alman grup

⁷⁷ Nöbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 25 s.

önemlidir “*Der Blaue Reiter*” “Mavi Binici” ve “*Die Brücke*” “Köprü”. Bir diğer yayın ise “*Der Sturm*” “Fırtına” adını taşır.

Fotoğraf dalında dışavurumcu teknik arayışlara geldiğimizde, içsel dünyanın yoğun duygular ile anlatımı olan dışavurumculuk akımında, fotoğraf sanatçılarının birbirinden farklı pek çok teknik geliştirdiklerini görürüz. Tüm bu tekniklerin amacı elbette içselliklerin tam ve doğru bir şekilde aktarımı çabaları anlamında algılanmalıdır. Dışavurumcu çalışmalar ile beraber fotoğraf çok farklı yeni bakış açıları kazanır. Böylece geleneksel fotoğrafik görüntü anlayışı temelinden değişir. Fotoğrafçılar, fotoğraf tekniğinin elverdiği tüm imkanları fotoğraf çekim ve basım aşamasında kullanmaya başlar.



Fot 9: Hans Bellmer, *Bebek*, 1936 - 38

Dışavurumculuk alanında fotoğrafik üretim yapan fotoğraf sanatçıları içinde adından en çok söz ettirenler; Hans Bellmer ve Alfred Otto Wolfgang Schulze diğer adı ile Wols’dur. Wols’un “*Ohne Titel*” isimli 10 fotoğrafı kapsayan çalışmasında dışavurumcu etkiler açık ve net şekilde görülmektedir. Sanatçının bu serisinde bozulmuş bebek görüntüleri bulunmaktadır. Hans Bellmer’de fotoğraflarında bebek figürünü kullanmıştır. Onun da 1936 tarihli “*La Poupée*” “Bebek” isimli 10 fotoğraflı bir albümü bulunmaktadır.

3.1.1.3. Fotoğraf Sanatında Dadaist Pratikler

Dadaizm I. Dünya Savaşı zamanında ortaya çıkmış olan bir sanat akımıdır. Geçmişte varolan tüm sanatsal yaklaşımları reddeden Dada hareketinde Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco gibi sanatçılar yer alır. Dada manifestosu 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'ın açtığı bir kafede savaş karşıtı sanatçılar arasında açıklanır. Dadanın kelime anlamı tam olarak bilinmemekle beraber Fransızca “*dada*” “oyuncak tahta at” anlamına gelir. Dada sözcüğünün kökeni ve bu akım içinde kullanımını ile ilgili ortaya atılan bir diğer görüş ise ““*dada*” sözcüğünün ilk kez Zürih'te 8 şubat 1916 günü “*Terasse*” kahvesinde Tristan Tzara'nın ağzından çıktığı, 8 şubat 1916 günü dadacıların toplanma yeri olan “*Cabaret Voltaire*”de üç Alman sanatçı: Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenbeck, Marcel Janco'nun yer aldığı bir toplantıda Romanyalı şair Tzara'nın “*Larousse*” sözlüğünden bir rastlantı sonucu bulunan “*dada*” yı ilan ettiği”⁷⁸ yönündedir.

Dadacı manifesto, her şeyin yıkılmasını beraberinde getiriyordu. Bunlar arasında kapitalist düzenin meydana getirdiği burjuva sınıfının tüm ahlaki, ideolojik, felsefi ve sanatsal yapılarına bir başkaldırı söz konusudur. Dadacı sanatçılar geleneksel estetiğin tüm değerlerine karşı çıkarlar. “*Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu.*”⁷⁹ Siyasi, sosyal, kültürel, sanatsal kısacası tüm değer sistemlerine karşı büyük bir umutsuzluk ve hoşnutsuzluk hakimdi. Dadanın diğer bir özelliği ise uluslararası özellik gösteren ilk sanat akımı olmasıdır. Dadaizm 1922 yılı sonrası etkinliğini yavaş yavaş kaybetmeye başlar.

Dadaist fotoğraf sanatı içinde uygulama alanı bulan yeni anlatım teknikleri kolaj ve fotomontaj olarak isimlendirilir. “*Yarı soyut ve soyut görüntüler yaratmak için optik bozmalar, solarizasyon-Sabettier-Effekt, fotogram vb. teknikler kullanıldı. Fotoğrafın klasik işlemleri terkedilmeye başladı, fotoğraf çekmek yerine fotoğraf yapmak, deneye dayalı fotoğraf estetiği oluşturmak için fotoğraf tekniğinin sonsuz*

⁷⁸ Adem Genç, Dada, İzmir, 1983, 68 s.

⁷⁹ Nazan – Mahzar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 98 s.

anlatım olanakları denendi.”⁸⁰ Burada yapılan fotomontaj uygulamalarında gazete, dergi, afişler ve diğer her türden atık, fotoğrafla birlikte kullanılıyordu. Dahası bu fotomontajlar birden fazla negatifin bir arada kullanılması ile meydana getiriliyordu. “Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann’ın reklamlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirdikleri ve Dadaist sanat içinde en çok kullanılan bir fotoğraf tekniğidir.”⁸¹



John Heartfield (1891-1968), *Fathers and Sons* [*Väter und Söhne*], gelatin silver print of a photomontage, 37,7 x 40,5 cm - 1924, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

Fot 10: John Heartfield, Babalar ve Oğullar, 1924

Fotomontaj alanında Almanya’nın ayrı bir yeri vardır. 2. Dünya Savaşı’na hazırlanan Almaya Berlin’inde, fotoğraf alanında üretim gerçekleştiren dadacılar olan John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann’ın yaptığı fotomontajlar önemlidir. Gazete kupürleri, reklamlar ve çeşitli yayınlardan toplanan görüntülerin fotoğraf ile birleştirilerek gerçekleştirildiği fotomontajlar, dadaist sanat içinde çokça yer alır. “Dadaistlerin çoğunlukla kullandıkları fotomontaj yöntemi için, Raoul Hausmann görüşünü şöyle açıklıyor: “George Grosz, John Heartfield’e Hannah Höch, ortak bir kararla Dadaist çalışmaları “foto montaj” olarak adlandırmaya karar verdik”⁸² Kolaj alanında çalışmaları ise daha çok Heartfield ve Grosz’un yaptığını görürüz. Bu alanda 1920’lerde oluşturulan görüntülerde resim ve fotoğrafın bir arada kullanıldığı kolaj çalışmalar ön plana çıkar. Özellikle Heartfield, ideolojik

⁸⁰ Birsal Matara, Türk Fotoğrafında Üslup Sorunu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1991, 59 s.

⁸¹ A. Beyhan Özdemir, Fotoğrafik Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 1996, 79 s.

⁸² Güler Ertan, Dada-Dadaizm, Fotoğraf Dergisi, Sayı 28, İstanbul, 2000, 21 s.

ve çoğunlukla propaganda amacıyla yaptığı fotoğraflar ile tanınır. “*Mutlu Filler*” isimli eseri bu konuda önemli bir fotomontaj örneğidir. Görüldüğü üzere fotomontaj tekniği, o dönem Almanya’ında politik amaçlar için yaygın bir şekilde kullanılıyordu.



Fot 11: Alexander Rodchenko, Pro Eto, 1923

Fotomontaj alanında çalışmalar yapan bir diğer fotoğraf sanatçısı da Rus asıllı Alexander Rodchenko’dur. “1921’in Eylülünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodchenko, görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja daha sonra da fotoğrafçılığa döndü.”⁸³ Sanatçı, Vladimir Mayakovski'nin “*Pro Eto*” isimli şiiri için fotomontaj çalışmaları yaptı. Dadaist alanda eserler üreten diğer bir sanatçı ise Hannah Höch’tür. Onun da “*fotokolaj*” tarzı çalışmaları bulunur. Höch’ün 1930’lu yıllarda yaptığı kolaj çalışmaları, kadın kimliğinin dönemsal açıdan tanımlanması niteliğiyle feminist bir bakış açısını yansıtır.

3.1.1.4. Fotoğraf Sanatında Gerçeküstücü Pratikler

Gerçeküstücülük diğer adı ile “*sürrealizm*” 1920’li yılların başında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Gerçeküstücülük manifestosunu hazırlayan kişi olan Andre Breton'a

⁸³ Nobeit Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 119 s

göre bu akım, bilinç ile bilinç dışını birleştirir. Bu anlamı ile gerçeküstücülük akımında, gerçeğin sanatçıdaki içerikleri ve yansımaları konu edilir. Gerçeküstücü manifesto Breton tarafından 1924'te "*Manifeste du Surrealisme*" "Sürrealizm Manifestosu" olarak yayınlanır ve şair Guillaume Apollinaire de akımın adını koyar.

*"Onları özellikle Freud'un yazılarıyla, özdenetimimizin zayıfladığı an, içimizdeki çocuk olan'ın veya vahşi olan'ın baskın çıktığını ileri süren kuramlar etkiledi. İşte bu düşünceye dayanarak, Gerçeküstücülük sanatın hiçbir zaman uyanık usun bir ürünü olamayacağını ilan etti. Gerçeküstüçülere göre us bize yalnızca bilimi verebilirdi. Sanat ise ancak usdışının ürünü olabilirdi."*⁸⁴ Breton'a göre bilinçdışı sanatsal esinin temel kaynağı, yaratıcılık ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme cesareti idi. Dahası kapitalist toplumun baskıcı ve yarışçı anlayışına bir başkaldırı ve karşı bir duruştu. Bilinç altına atılmış konular olan ölüm korkusu ve cinsel eğilimler gibi konular temel temaları oluşturuyordu. Onlara göre sanatın alanı akıldışı olan, hayaller ve rüyalardı. Bu akımla beraber rüyanın yüceltilmesi ve ahlaksal, mantıksal ve sosyal tüm düzenlere karşı bir duruş ön plana çıkar.

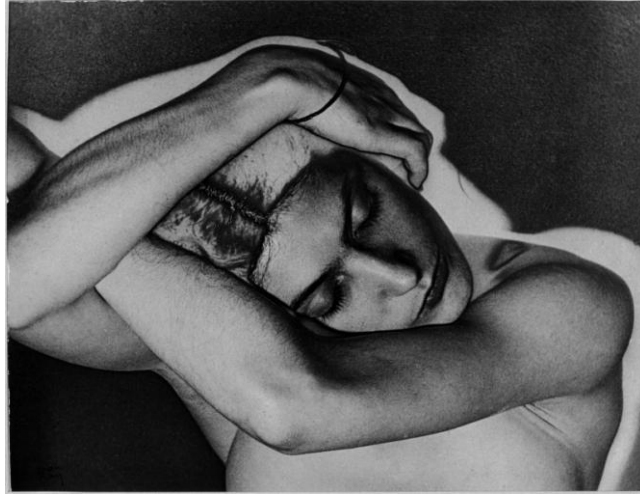
Gerçeküstücü sanatta bilinçaltının çok katmanlı yapısının yansıtılması söz konusuydu demiştik. Bu anlamı ile özellikle görsel sanatlarda her türden olağan üstü görüntü mubah olarak kabul edilmiştir. Salvador Dali, Max Ernst ve Giorgio de Chirico'nun eserleri bunlara en iyi örnekleri teşkil eder. Andre Breton, Louis Aragon, Arthur Cravan, Federico Garcia Lorca, Paul Eluard, Antonin Artaud ve daha pek çok sanatçı gerçeküstücülük akımında önemli eserler gerçekleştirmiştir. Gerçeküstücülük akımı yazından, resme, sinemaya, tiyatroya ve fotoğrafa kadar pek çok sanat dalını etkisi altına almış bir akımdır.

Gerçeküstücülük alanında fotoğrafik pratikler konusuna gelirse bilinçaltının yansıtılması anlamında fotoğrafın elverişli bir malzeme olduğunu görürüz. Hatta öyle ki gerçeküstü etkilerin fotoğrafta diğer sanat dallarından çok önceleri görülmeye başladığını söylersek yanlış bir tespit yapmış da sayılmayız. Fotoğraf kuramcısı Susan Sontag'a göre "*İlk gerçeküstü fotoğraflar, fotoğrafçıların Londra, Paris ve*

⁸⁴ E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Çömert, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 471 s.

New York sokaklarını sinsi sinsi dolaşmaya çıkıp pozlanmamış yaşam dilimleri aradıkları 1850'lerde çekilmiştir.”⁸⁵

Gerçeküstücü fotoğraflara baktığımızda gerçeküstücülüğü benimseyen tıpkı diğer sanat akımlarında olduğu gibi gerçek, hayal ve rüyanın birbirine karıştığını görürüz. İmkansızı imkanı hale getirmek için gerçeküstücülüğü benimseyen fotoğrafçılar pek çok teknik uygulamışlardır. Nasıl ki gerçeküstücülükte her şey mümkündür, fotoğraflarda da durum aynıdır. Bu tekniklerin içinde üst üste pozlama ve baskı teknikleri, solarizasyon, fotomontaj, sandviç baskı, kolaj, elle renklendirme sadece bir kaçıdır.



Fot 12: Man Ray, Solarizasyon, 1931

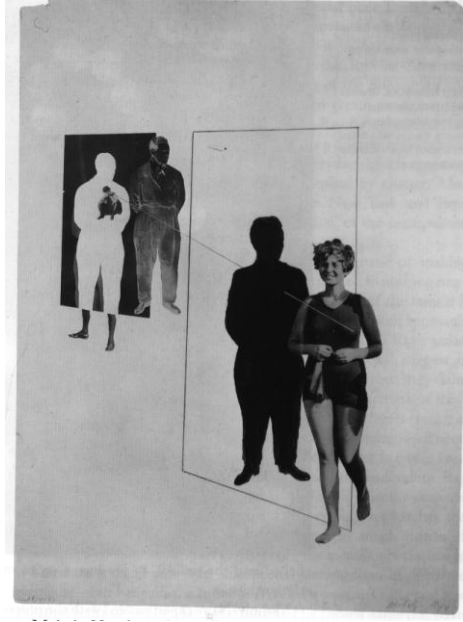
Fotoğraf alanında gerçeküstücü görüntüler üreten en önemli fotoğraf sanatçıları Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray'dır. Gerçeküstücü akıma özgü çalışmalar yapan bu iki fotoğrafçı, fotoğraf sanatına kattıkları yeni teknikler ile ünlenmişlerdir. Ray ve Nagy geliştirdikleri rayograf, fotogram ve solarizasyon gibi teknikler ile soyut içerikli ve gerçeküstü fotoğraflar üretmişlerdir.

Fotoğraf sanatçısı ve ressam Man Ray, fotoğraf makinesi kullanılmadan direk fotoğrafı çekilecek nesnenin fotoğraf kağıdı üzerine yerleştirilerek elde edildiği görüntüleme tekniğine “*rayograf*” adını vermiştir. Söz konusu teknikte fotoğrafı oluşturulacak nesnelere duyarlı kağıt üzerine yerleştirilir ve kağıt üzerinde nesnenin ışık geçirgenliğine ve şekline göre beyazdan siyaha kadar değişik ton skalasının

⁸⁵

Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Reha Akçakaya, 1. Basım, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, 67 s.

görülebildiği soyut fotoğraflar elde edilir. Man Ray'ın geliştirdiği bir diğer teknik ise “*sebbattier effect*” diğer adı ile “*solarizasyon*” dur. Burada film kimyasal gelişimi sırasında ışıklandırmaya maruz bırakılarak görüntüde farklı etkilerin, sert ve keskin tonların oluşması sağlanır.



Fot 13: Laszlo Moholy-Nagy, Kıskançlık, 1927

Macar ressam ve fotoğraf sanatçısı Laszlo Moholy-Nagy'nin çalışmalarında ise çoğunlukla malzeme olarak ışığı kullandığını görürüz. Onun da tıpkı Ray gibi fotoğraf kağıdı üzerine direk fotoğrafını almak istediği cismi yerleştirdiği tür çalışmaları mevcuttur. Çalışmaları çoğunlukla zaman ve mekan araştırmaları gibidir. Bu anlamda Bauhaus'ta dersler de veren Nagy, fotoğrafın bireysel duyarlılıkları geliştirmenin bir yolu olduğunu savunur.

Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray çalışmalarında teknik ile ilgili uygulamaları benimseyip fotoğrafa yeni bakış açıları kazandırmış, işin zanaat tarafına ağırlık vererek bu alanda gerçeküstü fotoğrafik görüntüler üretmişlerdir.

3.2. Postmodern Fotoğrafik Dil Yetisi

Postmodern fotoğrafik dil yetisi başlığı altında gerçekleştirilen bu bölümde, postmodern sanatsal estetiğin özelinde ise fotoğraf estetiğinin ne olduğu, hangi özelliklerin belirginlik kazandığı gibi konular ele alınıp incelenmiştir. Postmodernist

bakış açısı dünyayı imgelerden oluşan bir yapı olarak algılar. Sanatsal yaklaşımlarda gözetilen şey artık gerçeğin tıpkı görüldüğü şekliyle aktarılmaya çalışılması değil daha çok simgesel olarak aktarılmasıdır. Bu noktada nesnelere kendisinden ziyade görüntüleri konu edilir.

Postmodernizmde “modernizmin “ya öyle - ya böyle katılığına karşı, “hem öyle - hem böyle”⁸⁶ mantığı görülür. Bu durum bir anlamı ile Paul Feyerabend’in “Anything goes” “Her şey uyar” anlayışına karşılık gelmektedir. Bu noktada postmodern sanatta simgesel anlatımın tavan yaptığı ve sanatçının yaratım sürecinde kendisini yüzde yüz serbest bir alanda hissettiği de bir gerçektir.

Önceki bölümlerde modernizmde her zaman yeni olanın arandığından buna karşılık olarak, postmodern süreçte ise yeninin mümkün olmadığı fikrinin kabul edildiğinden söz etmiştik. Postmodern durumun meydana getirdiği şey modernizmde olduğu gibi yeni değerler yada değer sistemleri üretmek değil, bunun yerine belirlenmiş olan değerlerin ve tanımların arasında bulunduğu düşünülen koyu sınırları ortadan kaldırmaktır.

Postmodern bakış açısı hiçbir konuda kendisine yapılan bir dayatmaya izin vermez. Böylesi bir durumda da en basitinden iyi ya da kötü, güzel yada çirkin ikilemi ortadan kalktığı gibi estetik değerlerde çoğu zaman göz ardı edilebilir. Söz konusu bu durumun da bir değerler belirsizliğini beraberinde getirdiği ortadadır. Diğer bir bakış açısı ile de her türden değer ve tarzın postmodern yapı içinde kullanımını mevcuttur. Postmodern durum değerler sisteminde sınırları ortadan kaldıran bir tavır sergilerken modernizm, düalist yapı ile değerli-değersizler, iyi-kötüler ve güzel-çirkinler üzerinden işleyiş gösterir.

Postmodernist bakışın dili yersiz yurtsuzlaştırdığını söyleyen Ali Akay “Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarının sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin söz dizimsel

⁸⁶ Jameson-Lyodard-Habermas, Postmodernizm, Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumlul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2 Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, 16 s.

sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olarak durmaktadır” ⁸⁷ der. Akay’ın bu sözleri elbette postmodern fotoğraf sanatı için de geçerlidir. Postmodern fotoğrafta görüntüler bir yandan ikonalar ve ya imgelere dönüşürken diğer yandan da o döneme kadar içerdikleri düşünülen tüm anlamları da sorgulanmaya başlar.

Sanatın hangi dalında olursa olsun postmodernizmde, görselliği ve görüntüyü ön plana çıkaran bir estetik yaklaşım söz konusudur. Kendi estetik ve görsel anlayışını resim, heykel, fotoğraf, mimari, sinema ve hatta müzik gibi sanatlarla ortaya koyan postmodernizm, özü değil görüntüyü, derinliği değil yüzeyselliği amaçlar. Meydana çıkan görüntünün anlamı çoğunlukla araştırılmaz. Belki de bu nedenle, postmodern estetik yazılı ve işitsel sanatlardan çok görsel sanatlarla ilişkili olarak düşünülmüştür.

Anlaşılacağı üzere postmodern sanatta neden ile ilgilenme ve izleyiciyi ikna etmeye çalışma özelliği görülmez. Dahası çalışmalarda akılcı ya da geleneksel olma amacı güdülmez. Buna karşılık olarak modern sanat, modernizm ile paralel bir özellik taşıyarak akla dayalı ve kronolojik bir yapı sergiler. Bir şeyin sanat eseri olabilmesi için öncelikle akli ve mantığı ikna yoluna gitmesi beklenir. Böylece estetik değerler sistemine göre bir eserin neden öyle olduğu ve neden öyle olması gerektiği anlaşılır.

Postmodern sanatta medyadan ve sanat tarihinden alınan görüntüler, modernist sanata ait bir yapı olan sanat yapısının özgün olması gerektiği düşüncesine karşıt olarak yeniden oluşturulur. Bu anlamda özellikle fotoğrafın röprodüksiyon özelliği sanatçılar tarafında sıklıkla kullanılmış, fotoğraf yeni sanatsal formların yaratılması için elverişli bir malzeme olarak algılanmıştır. Bunun dışında postmodernist yapıtların bir başka özelliği de çeşitli şekillerde şaşırtma özelliğini de kullanarak hayret ve şok etkisi yaratabilmeleridir.

Postmodernizmde temel görsel sanat ifadesi, görüntü ve gerçek arasındaki ilişkiyi, estetik bir sorun olarak gündeme getirir. Sanatın dünyası gerçeklik alanı

⁸⁷ Ali Akay, Postmodernizm, 1. Basım, Epoke, İstanbul, 2005, 112. s.

değil, üretilen dünyadır. Modernizmde daha önce de belirttiğimiz gibi ciddiyet ön planda iken, postmodernizm yerine göre ve çoğunlukla gülünç hatta çocuksu olmaktan bile çekinmez. Ciddiyetten uzak görünen, kendisi ile dahi dalga geçebilen bir duruş sergiler.

Temel yadsınarak görüntünün temsil ettiği köken ve varlık alanı belirsiz bir hale gelmiştir. Bunu yerine köken tıpkı sanal düzeyde olduğu gibi gerçekliği ve nereden geldiği sorgulanmadan kabul edilen bir alan oluşmuştur. Bu yüzden de uygulamalar çoğunlukla teknik ve estetik yönde belirsiz bir alanda gerçekleştirilir.

Daha önce de belirtildiği gibi postmodern yapı yeni bir öz meydana getirme düşüncesinde değildir, bunun tersine bir özün veya temelin mümkün olmadığını göstermek ister gibi hareket eder. Postmodern estetik de bu durumu doğrulamak istemesine yeni bir değer sistemi üretmekten uzak olarak, üretilen değerlerin gerekliliğini sorgulamak ve onları hafife almak amacındadır. Postmodernizm üretimlerini işte bu yolla yapar. Dahası Baudrillard, Foucault ve Derrida gibi düşünürlerin de ortaya koymaya çalıştıkları şey budur.

3.2.1. Postmodern Süreçte Pop Sanatı ve Fotoğraf

Pop Sanatı dendiğinde özellikle 1950-1960'larda, Amerika ve İngiltere'de, soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkarak, bütün dünyayı etkisi altına alan ve o dönemde bir yaşam biçimi haline dönüşmüş olan bir akımdan bahsedilir. Temel olarak Marcel Duchamp'ın 1900'lerin başlarında "*ready-made*", "hazır yapım" olarak ortaya sunduğu sanat eserlerine dayanır. Pop Sanatın temeli olan popüler kültür imgelerinin, sanatın nesnesi haline dönüşmesini bu şekilde anlamlandırmak mümkündür. Bu tarihten itibaren sanata, sanat eserine ve sanatçıya bakış bir daha geri dönülmemecesine değişime uğrar.

İngiltere'de Pop Sanatı dendiğinde ilk olarak İngiliz sanatçı, Richard Hamilton akla gelir. Bu anlamda ilk pop çalışma yine Richard Hamilton'a ait olan "*Günümüz evlerini bu kadar farklı ve bu kadar baştan çıkarıcı yapan nedir?*" (1956)

başlıklı kolajı, dır. Amerika’da ise ilk Pop Sanat uygulamalarının, soyut sanat ile popüler yaşam nesnelere birleştiren Jasper Johns ve Robert Rauschenberg tarafından yapıldığı kabul edilir.



Fot 14: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir?, 1956

“‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştıkları ortak yönler kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir.”⁸⁸ Pop Sanatın kuşkusuz ki en önemli temsilcisi Andy Warhol’dur. Warhol’un çalışmalarında, çoğunlukla popüler kültür imgeleri kişiselliklerinden arınmış bir şekilde sunulur. Bazen de halka mal olmuş popüler kişilikler, sanatın nesnesi haline getirilir ve örnek alınan modellerin anonim kimliklerinden çok fazla uzaklaşmaz.

Andy Warhol temel olarak seri üretim ve tüketim kültürü nesnelere üzerine çalışmalar yapar. Bu anlamda “*I am a deeply superficial person*” “ben tamamen yüzeysel bir insanım” diyen Warhol, çalışmalarında her şeyin yüzeyle algılanabileceğini, yapıtlarında derinlikli bir şeylerin aranmasının ise gereksiz olduğunu vurgular.

⁸⁸ Nöbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Özış, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 297 s



Fot 15: Andy Warhol, Marilynler, 1962

Pop Sanat, postmodern sürece ayak uydurur bir şekilde gündelik tüketim mallarının renkli ambalajlarından, çizgi roman karakterlerinden, reklamcılıktan, film yıldızlarından ve pop şarkıcılardan beslenir. Bu bağlamda Pop Sanat tüketicinin arzularını, isteklerini, düşlerini yansıtır, özellikle Amerika’da uygulandığı haliyle hem tüketim kültürünü eleştirir, hem de onu tekrar üreterek besler.

Pop Sanat döneminde sanatçılar “*akademik sanatın gelenekleriyle hemen hemen tüm bağları koparırlar ve soyuta da sırtlarını dönerek halka gerçeği olduğu gibi sunarlar. New York dev bir atölyeden farksızdır artık, şehirle birlikte ona bağlı tüm değerler de sanatın içindedir. Araba ilahlaşmış, cinsellik alenileşmiş, konserveler, pizzalar, patlamış mısırlar ikonalaşmış, sinema ise düşler ve yıldızlar üretmeye yarayan mükemmel bir makine olmuştur. Çizgi roman başta olmak üzere, medya ve sinema pop artçılar için önemli bir esin kaynağı haline gelmiştir. Kendini kabul ettiren şey sıradan bir sanat akımı değil, tam anlamıyla bir ‘hayat tarzı’dır.*”⁸⁹

Burada küçük bir dipnot verirsek, şimdiye kadar aktarılanlar çerçevesinde Pop Sanata hayli esin kaynağı olan fotoğraf ve fotoğraf teknolojisinin, genel anlamda ise sanatsal yaratım süreci içerisinde büyük çapta etkileri olduğu kuşkusuz yadsınamaz. Bu etki öylesine ileri boyutlarda olur ki fotoğrafın ortaya çıkışından sonra artık resim sanatı diye bir şeyden bahsedilemeyeceğinden söz edenler dahi ortaya çıkar. Fakat Delarouche’un söylediği bu kehanet pek de yerinde değildi.

⁸⁹ http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngArticleID=1494

Resim ölmemişti. Ama kendisine yeni çalışma alanları aramak zorunda kalmıştı. Çünkü onun uzun yıllar boyunca gerçekleştirmek için yanıp tutuştuğu gerçekliğin iki boyutlu olarak bir yüzey üzerine kusursuz aktarılması, fotoğraf tarafından büyük oranda mümkün hale gelmişti. Bu doğrultuda resmin farklı arayışlara geçtiği ve bu sayede bugün bizim üzerine konuşa geldiğimiz avangard sanatların doğduğu yaygın bir kanıdır. Aslında, fotoğraf sanatı ortaya çıkmasaydı, resim belki yine soyut ve kavramsal araştırmalara girecekti, ama bu süreç 19. ve 20. yüzyıllarda olduğu kadar hızlı bir şekilde gelişim göstermeyecek ve hatta biraz daha yavaş seyredebilecekti. Nazif Topçuoğlu'nun da dediği gibi “*Aslında fotoğrafçılar ressamların yapmakta olduğu bir çok ticari resim üretme işini onların ellerinden aldılar ve –güya- ressamları sanat yapmak için serbest bırakmış oldular.*”⁹⁰

Fotoğraf teknolojisinin geliştirmiş olduğu çoğaltmalı baskı tekniği, başlarda her ne kadar sanat eserinin aurasını kaybettirdiği düşüncesiyle yadırganmış olsa da sonradan pek çok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Bunlardan belki de en önemlisi ve ünlüsü söylediğimiz gibi Andy Warhol'dur. Warhol, Pop Sanat süreci içerisinde fotoğraf baskı ve çoğaltım tekniğinden bolca yararlanmış ve bunda sanatsal herhangi bir sakınca da görmemiştir. “*Önceleri bir moda dergisi için ayakkabı modelleri çizen Andy Warhol, bir baskı tekniği olan serigrafıyı tuval üzerinde kullanan ilk sanatçıdır. İmgeleri gazete ve dergi fotoğraflarıdır. İlk olarak günlük sıradan, herkesin gördüğü enstantaneler tuval üzerine aktarılır.*”⁹¹

Warhol'un yapmış olduğu serigrafı tekniği ve sürekli tekrarlamalar üzerine oturttuğu çalışmaları, belki de modern dünyanın tüketim nesnelere ile çerçevelenmiş insanı üzerinde bir nebze de olsa sıkıntı yaratma amacıyla oluşturulmuş çalışmalardır. Bu anlamda her ortamda yaşanan şeylerden sıkıldığını dile getiren Warhol'un, böylesi bir çalışma şekline yönelmesi ise hayli normal görünmektedir.

⁹⁰ Nazif Topçuoğlu, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 19 s.

⁹¹ Tunç Tüfekçi, Pop Art, Andy Warhol ve Fotoğraf, Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı 30, 2000, 32 s.



Fot 16: Andy Warhol, 100 Konserve Kutusu, 1962

19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf tekniği ve teknolojisi, Pop Sanata ait oluşumları meydana getirmekte pek çok sanatçı tarafında kullanılmıştır. İnsanlık tarihi açısından pek çok yenilik ve düşüncüyü beraberinde getiren fotoğraf tekniğinin, kendilerine farklı yaratım alanları sağlayabileceğini fark eden sanatçılar ise bu teknikten yararlanmakta herhangi bir mazur görmemiş, fotoğrafı çalışmalarında sanatsal bir yaratım biçimi olarak bolca kullanmışlardır.

3.2.1. Fotoğraf ve Postfotoğraf

Günümüzde dijital dünyanın hayatımızı derinlemesine etkilediği bilinen bir gerçektir. Bu anlamı ile her türden görüntü üretiminin yapılabildiği, tutucu düşüncelerin bir kenara itildiği ve geleneksel tarzlardan ayrı sanatsal üretimlerin söz konusu olduğu bir yüzyılda yaşıyoruz. Sanatsal alanda ve diğer tüm pratikler anlamında dijital devrimlerin yaşandığı, dahası bu durumun fotoğrafı da fazlasıyla etkilediği ise kuşkusuzdur. Kendisi de teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak meydana gelen fotoğraf, nasıl ki geçmişte gelişime karşı direnç gösteremediyse, söz

konusu dijital devrime de en kolay şekilde ayak uyduran sanat dalı olma özeliğini göstermiştir. *“İmajla anlatım, eskiden ressam ve heykeltcinin görevi idi. Bu görev çağımızda, imajı mekanik olarak saptayan fotoğrafa, filme ve fotoğrafı ya da deseni hareket eder hale getirebilen bilgisayara terk edilmiştir.”*⁹² Fakat yine de belirtilmelidir ki, günümüzde diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafın da dijital teknolojiler karşısındaki konumu ve geleceği konusu tartışılmaktadır.

Fotoğraf önceleri tek nüsha ve siyah beyaz *“helio type”* olarak oluşturulur. *“Işığa duyarlı çeşitli maddeleri deneyen Niepce, 1820’lerin başında tercihini Yahudiye bitümü veya bitüm asfaltından yana kullanır. Lavanta özü içinde eritilen kömür tozundan oluşan bu koyu sıvı parlak ve yekpare bir vernik sağlamaktadır. 1824’e doğru, Gras’da, Saint-Loup-de-Varennes’deki evinin penceresinden ilk görüntülerini maden ve taş üzerine tespit etmeyi başarır. Bu yöntemle “heliyografi”, “güneşle yazmak” adını koyar.”*⁹³

Fotoğraf, zamanla *“talbotype”* yada diğer adı ile *“collotype”* yönteminin bulunması ile negatif-pozitif sürece adımını atar. Bu süreci uygulamaya koyan kişi İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot (1800-1877) tur. *“Talbot’un iki büyük başarısı vardır: Birincisi kağıt üzerinde negatif görüntü elde etmektir. İkincisi ise negatif görüntüyü kullanarak sayısız pozitif elde etmektir. Talbot’un geliştirdiği bu teknikle birlikte fotoğraf artık bir çoğaltım aracı olmuştur.”*⁹⁴ Yine fotoğrafçılık tarihindeki ilk örnekler bakılacak olursa, gözle görüp algıladığımız dünya renkli olmasına rağmen fotoğrafçılık, emisyon sisteminde doğru teknikler ilk anda oluşturulamadığı için siyah beyaz olarak başlamıştır.

Renkli fotoğrafın ortaya çıkışı ise James Clerk Maxwell (1831-1879) un çalışmaları ile 1861 yılında gerçekleşir. *“1861 yılında James Clerk Maxwell, Londra’da renkli bir resmi projeksiyonla göstermeyi başarmıştır. Bu resim kırmızı, mavi ve yeşil üç filtrenin üç ayrı diapositifle kombine edilmesinden meydana*

⁹² Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, 89 s.

⁹³ Quentin Bajak, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, YKY Yayınları, İstanbul, 2004, 16-17 s.

⁹⁴ Levent Kılıç, Fotoğrafa Başlarken, 1. Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2002, 23 s.

*gelmiştir.”*⁹⁵ Bu durumda gerçeğe yakın görüntülerin oluşturulması anlamında büyük bir adımı daha beraberinde getirir. Artık fotoğraf gerçeği göz ile algılandığı biçimiyle yani renkli şekliyle kaydetmektedir.

Bu arda “*polaroid*” fotoğraf ve “*Advanced Photo System*” (APS) fotoğraf yöntemleri de yine bu söz konusu fotoğrafik teknik gelişmeler kapsamında değerlendirilir. Fotoğraf sayesinde gözle görünenin ötesinin de kayıt altına alınmaya başlanması ise kızıl ötesi, mor ötesi, gamma ışınları vs. gibi görünenin ötesindeki frekansların sabitlenmesi ile oluşur. Bu yolla çeşitli türden frekans değerinde olan görüntüler, fotoğrafın kapsamı içine girer.

Yaşanan tüm bu gelişmelere rağmen fotoğrafın tarihsel gelişim sürecine baktığımızda postfotoğraf tanımını en çok anımsatan fotoğrafik gelişme ise dijital görüntüleme sistemlerinin bulunuşu ve uygulamaya konuluşu olacaktır. Görülecektir ki fotoğrafik ifade biçiminin sınırları, her seferinde bir adım ileriye götürülerek zorlanmış ve çeşitlilik kazanmıştır.

Fotoğraf ve postfotoğraf kavramlarını biraz daha açarsak, daha önceki bölümlerde hatırlanırsa fotoğrafın tanımını verirken, tabiatta mevcut gözle görülebilen ya da görülemeyen varlıkların veya şekillerin ışığa duyarlı hale getirilmiş kağıt veya film üzerine tespit edilme şeklinin fotoğraf olarak tanımlandığını ve bu tanımın günümüz bilgisayar teknolojilerinde fotoğrafında kullanması ile yeterli bir tanım olmaktan çıktığını belirtmiştik. Yani fotoğrafın bu tanımında klasik anlamda görüntünün bir yüzey üzerine düşürülmesini kastediyorsak, postfotoğrafta söz konusu tanım ve onun içerdiklerinden fazlasına işaret ediyoruz demektir.

Postfotoğraf, fotoğrafın sonrasını ifadelendirerek onu, klasik oluşturulma biçim ve kullanılış şekillerinden farklı bir hale getirir. Böylece postfotoğrafın uygulama alanını dijital teknolojiler belirler ve dikkat edilirse günümüzde bu alanların klasik fotoğraftan hayli geniş bir kapsamı içerdiği de görülecektir. Dahası

⁹⁵ Güler Ertan, *Çağdaş Fotoğrafi Sanatı*, 1. Basım, Sayılı Matbaa, İstanbul, 1977, 15 s.

bilim ve teknolojide yaşanan gelişmelerin fotoğrafın klasik tanımını kökten bir değişime uğrattığı da kolaylıkla fark edilecektir.

Fotoğraf ve sonrası üzerine gerçekleştirdiği değerlendirmelerinde Sadık Tümay, dijital devrimlerin yaşam pratiğiyle çok hızlı buluşmasının fotoğraf camiasında, fotoğrafın geleceğiyle ilgili tartışmaları gündeme taşıdığını belirterek sözlerine şöyle devam eder “*Bu durumun geçiş döneminin izlerini taşıyan bir kriz olduğunu düşünüyoruz. Çünkü, fotoğraf teknolojik dünyanın önemli göstergelerinden biridir. Bizlerin meseleye bakışımız daha farklıdır ve gelişmeleri olumsuz olarak değerlendirmiyoruz (...) Fotoğrafik teknik dönüşüm, klasik tanımının ötesine vurgu yapılacaktır.*”⁹⁶

Fotoğraf kökeninde bilimsel bir buluş olmasının yanında, süreç içerisinde güzel sanatların bir kolu olarak da değer kazanmıştır demiştik. Altı çizilerek belirtilmelidir ki teknolojiye olan söz konusu düşkünlüğün fotoğrafta, diğer sanat dallarına nazaran daha çok görüldüğü de bir gerçektir. Fakat bu durum sanatsal yaratım sürecini olumsuz yönde etkilemez. Bununla beraber tarihsel süreç içerisinde fotoğrafın, tüm bu özelliklerine rağmen uzunca bir süre sanat eleştirmenleri ve ressamlar tarafından bir sanat dalı olup olmadığı da tartışılır. Bu karşı çıkışların temel sebebi fotoğrafın bir alet “*fotoğraf makinesi*” vasıtası ile gerçekleştirilmesidir. Bu yorumda en büyük etken ise resim, heykel, müzik gibi sanat dallarında, doğrudan bir alet ile sanatsal üretimin yapılmamasıdır. “*Otuz kadar sanatçı, ressam ve gravürçü-aralarında Ingres, H. Flandrin, Puvis de Chavannes veya Constant Troyon gibi isimler de vardır-kaleme aldıkları bir dilekçeyle, “fotoğrafi sanatla özdeşleştirme yönündeki her türlü girişimi” protesto ederler: Onların kanısına göre fotoğraf, “tamamen elle gerçekleştirilen bir dizi işlem den ibarettir” ve “bunun sonucunda ortaya çıkan basılmış ürünler sanatsal zekanın ve etüdün meyvesi olan eserlerle hiçbir koşulda özdeşleştirilemez.*”⁹⁷

Tüm bu karşı çıkışlara rağmen fotoğraf, tarihsel süreç içerisinde güzel sanatların bir dalı olan haklı konumunu kazanmıştır. Daha sonraları, gerçeği

⁹⁶ Sadık Tümay, Fotoğraf ve Sonrası Üzerine Değerlendirmeler, 6. Antalya Fotoğraf Günleri, Konferans Metni, 15 Mart 2004

⁹⁷ Quentin Bajak, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, YKY Yayınları, İstanbul, 2004, 103-104 s.

mükemmele en yakın bir şekilde yansıtması dolayısıyla ticari alanlarda da kullanılmaya başlanan fotoğraf, gerçeklik hissini tatmin konusunda kitle iletişimin en sadık bir çalışmanı haline gelir. “*Medium*” “araç” olma özelliği öyle uç noktalara varır ki zaman zaman sanatsal boyutunu bile geri plana atabilen bir hal alır.

Yeniden postfotoğraf tanımına geri dönecek olursak klasik fotoğraf görüntüsünün oluşum sürecinde, genel anlamı ile görünen ışıkla, gümüş tuzları tarafından sabitlenen bir fotoğraf anlayışından bahsedildiğini belirtmiştik. Fakat buna karşın postfotoğraflar “*fiziksel dünya ile hiçbir paralellik taşımayan, gerçek dünya ile referans noktası olmayan matematik denklemlerin veya örneğin manyetik dalgalarının sayısal karşılıklarının tezahürlerini bile içerebilirler.*”⁹⁸

“*Bilgisayar donanımlarının son 25 yıldaki gelişimi, yetkinlikleri ve fiyatları bakımından çok şaşırtıcı oldu. İşlemcilerin işleme gücü 30 000 kez, merkezi belleklerin sığası 10 000 kez artarken, satış fiyatları 100 kat düştü. Bu şaşırtıcı teknolojik gelişmeler ve donanım maliyetindeki önemli düşüş, bilgisayarın uygulama alanlarının çok genişlemesine yol açtı.*”⁹⁹ Bilgisayarın kullanımındaki artışın sözünü ettiğimiz fiyat düşüşü ve kolay erişilebilirlik ile birlikte 1980’li yıllarda yoğun bir şekilde yaşanmaya başladığı görülür. Dijital sanat ya da diğer adı ile sayısal sanatın meydana çıkışı ise yine söz konusu bu gelişmelere paralel olarak meydana gelir.

Fotoğrafçılığın başlangıcı genel olarak 1800’lü yıllara dek uzanmasına karşın dijital fotoğrafçılığın o denli eski tarihlere gitmediği kolaylıkla görülecektir. Dijital görüntüleme sistemlerinin aslı, klasik fotoğraf makinelerinin görüntü kaydetme mantığı ile video kameralardaki çekim tekniklerinin birleşmesiyle doğar. Bu anlamda dijital fotoğraf teknolojisinin ilk adımları 1950’li yıllarda televizyondan görüntü kaydetmeye yarayan cihazların bulunuşuna kadar uzanır. Dijital görüntüleme dolayısı ile dijital sanatın kökeni, CCD “*Charged Coupled Device*” “eşlemeli öge” adı verilen sensörlerin bulunuşu ile paralellik gösterir. Dijital teknolojiye önemli bir yeri olan CCD teriminin açılımına baktığımızda, ışığa karşı duyarlı silikon noktacıklarından oluşan matrisler ile karşı karşıya geliriz. 1960’lı yıllara gelindiğinde

⁹⁸ Nazif Topçuğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2003, 124 s.

⁹⁹ Büyük Larousse, Milliyet Yayınları, 4. Cilt, İstanbul, 1986, 1639 s.

ise dijital fotoğraf teknolojisinin NASA tarafından uzay araştırmalarında kullanılmaya başlandığı görölr.

Dijital fotoğraf anlamında direk kullanıcıya yönelik ürünlerin piyasaya sürülmesi 1990'ların ortalarında görölmeye başlar. 1994'te Apple Quick Take 100, piyasaya sürülen ilk dijital fotoğraf makinesidir. Yine *“Fotoğraf ve Sonrası Üzerine Değerlendirmeler”* isimli bildirisinde, dijital gelişmeler ile beraber fotoğraf terminolojisinde pek çok yeni kelimenin türediğini belirten Tümay, *“Fotoğraf Teknolojisindeki gelişmeler global dilin paylaşımı ve uyuşması yönünde pratik karşılıklarını da bulmaktadır. Örneğin; işlem belleği, sabit bellek, çözünürlük, disket, uygun bilgisayar programları vs. bu anlamda birkaçıdır. Fotoğraf disiplinine özel belirlemelere gelince; emülsiyon yerine CCD (Charge-Coupled Device:Yükten Bağlaşımli Aygıt) matrisinden söz etmek gerekir.”*¹⁰⁰ der.

Söz konusu dijital görüntüleme sistemleri, negatif-pozitif süreci kapsayan geleneksel fotoğraf tekniğine göre çok daha hızlı oluşu, elde edilen görüntünün çekim sırasında izlenebilmesi dolayısı ile daha güvenilir oluşu, banyo işlemlerinin ortadan kalkması ile daha düşük maliyeti kapsaması ve hızlı ve kolay şekilde işlenebilmesi gibi özellikleri ile günümüzde pek çok amatör ve profesyonel fotoğrafçının özel tercihi haline gelmiştir.

Postfotoğraf döneminde fotoğrafa bilgisayarla müdahale süreci, yeni yaratımlara kapı açarken, fotoğrafa müdahaleyi geniş halk kitleleri ile buluşturur ve bu sayede daha önce meydana gelmemiş estetik beğenileri beraberinde getirir. Postfotoğraf bu anlamı ile fotoğrafta demokratikleştirme eğilimini daha önce hiç olmadığı noktalara ulaştırarak tüm halk kesimlerine yaymış olur. *“Ön ek “post” herhangi bir olumsuzlama ya da aşma işareti taşımaz; bir etkinlik alanına gönderme yapar. Burada sorgulanan işlemler, tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da herşey “çoktan yapıldı” diye yas tutmak değil;*

¹⁰⁰

Sadık Tümay, Fotoğraf ve Sonrası Üzerine Değerlendirmeler, 6. Antalya Fotoğraf Günleri, Konferans Metni, 15 Mart 2004

*varolan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur.”*¹⁰¹

Postmodern dönemde diğer sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafta da dallar arası aktarımın üst düzeyde yapıldığı hemen fark edilir. Bu şu demektir; fotoğraf içinde yer alan belgesel fotoğrafçılık, haber fotoğrafçılığı, stüdyo fotoğrafçılığı, kreatif fotoğrafçılık, reklam fotoğrafçılığı, moda fotoğrafçılığı, doğa fotoğrafçılığı vs. gibi fotoğraf sanatı içinde yer alan dallar zaman zaman iç içe, bazen de birbirinden görsel aktarımlar ile sunulmaktadır.

Fotoğrafik görsel imge, sanal ortamda müdahale imkanlarının da artması sonucu çeşitli sanatsal ve estetik boyutlar kazanır. Bu anlamda fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana var olduğu bilinen manipülasyon kavramı, negatif-pozitif süreçte hiç olmadığı kadar üst seviyelerde kullanılır. Şimdiye kadar anlatıldığı gibi postfotoğraf içinde sıklıkla faydalanılan sanal teknolojiler, manipülasyon yöntemlerini hayli genişleterek ifade dilini zenginleştirebilirken, bazı kullanımlarda ise fotoğrafın içeriğini boşaltabildiği ve onu anlamsızlığa doğru götürebildiği de görülmektedir.

Bugün artık Tümay'ın da belirttiği gibi *“Walter Benjamin'in vurgusunu yaptığı “Mekanik Yeniden Üretim Çağından” “Dijital Yeniden Üretim Çağına geçilmiştir.”*¹⁰² Bu anlamı ile fotoğrafın gerçekliğe ilişkin kapasitesinin, sanal ortamda üretilen fotoğrafla beraber daha bir tartışılabilir hale geldiğini görmekteyiz. Klasik fotoğrafik üretim, gerçekliğin bir benzerini yaratma iddiasını belli bir ölçüde üzerinde taşıyabilirken, sanal görüntü üretim teknolojileri gerçekliği aynı zamanda sayısal verilere dönüştürerek onu manipüle etme potansiyelini de üst düzeylere taşımıştır. Dahası bu yeni sistemler belleklerdeki yaşanmışlık duygusunu kat ve kat arttırarak algılarımızdaki yaşanmışlık ve zaman kavramının hız kazanmasına da sebep olmuştur.

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşılı, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 29 s.

¹⁰² Sadık Tümay, Fotoğraf ve Sonrası Üzerine Değerlendirmeler, 6. Antalya Fotoğraf Günleri, Konferans Metni, 15 Mart 2004

Postfotoğrafın, konum itibari ile sadece dijital üretimle sınırlı olamayacağı açıktır. Postmodern dönemde kullanım alanları ve yapısı değişen fotoğraf, yepyeni kavramlar ve durumlarla beraber farklı anlamlar da kazanmıştır. Fotoğrafın diğer sanat dalları ile disiplinler arası bir şekilde kullanım bulduğu postfotoğrafta ilk adımlar, Pop Sanat çalışmalarında görülür demiştik. Adını saydığımız bu tür çalışmalarda fotoğraf yaygın bir biçimde kullanım alanı bulur. Bu dönemde *“fotoğrafın görsel sanatlar içindeki konumu ile daha önceki yıllarda edindiği konum arasındaki fark, fotoğraf makinesinin sanatçılar tarafından yaygın şekilde benimsenmesinden değil, fotoğrafların mevcut sanatsal pratiklerde oynadığı özgül rollerden kaynaklanır.”*¹⁰³

1950’li yıllara karşılık gelen bu dönemde popüler kültür nesnelere sanat içinde kullanımı bir anlamda toplum eleştirisi niteliği gösterirken, diğer yandan da imgeleri sanatçılar için rahatça kullanılabilir bir hale dönüştürür. Postfotoğrafın şekillenmeye başladığı 1960 ve 70’lere gelindiğinde ise öncü postmodern fotoğraf sanatçıların farklı yorumları ile karşı karşıya kalırız.

Bunların içinde Sherrie Levine, başka fotoğrafçılara ait görüntüleri sanatsal aşırma vasıtası ile yeniden sergilemeye sunarak, modern döneme ait sanatın yeni olanı araması gerektiği düşüncesini sorgulayan postmodern tür çalışmaları ile dikkat çeker. Bu dönemde *“sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük edilmiş, çalınmıştır.”*¹⁰⁴ Yine aynı yıllarda Cindy Sherman’ın da benzer arayışlara girerek postmodern dönemde sıklıkla karşımıza çıkan kadının medyadaki konumunu eleştiren feminist türde ve eklektisizme örnek çalışmaları olduğunu görürüz. Ayrıca bu alanda yine çoklu kimlik kazanma ve tarihi olanın yeniden kullanımı yani sanatsal aşırma durumu da önem kazanırken, daha ileriki dönemlerde gerçekleşen Yasumasa Morimura çalışmaları da bu yönde yansımalar gösterir.

İnsanoğlunun yüzlerce yıldır oluşturduğu her şeyin, birer imge haline geldiği postmodern dönemde, diğer sanat dalları gibi postfotoğraf da istediği her şeyi hiçbir sınır ve kural tanımaksızın bünyesinde barındırmak isteyen arsız bir yapıya dönüşür.

¹⁰³

Andy Grunberg, Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat, Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı: 84 Yaz, İstanbul, 2002, 116 s.

¹⁰⁴

Douglas Crimp, Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği, Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, İstanbul, Sayı 84, 2002, 126 s.

Bu da sanatlar açısından disiplinler arası bir döneme geçildiğine işaret eder. Her şey kendi yapısından ve bağlamından soyutlanmaktadır. Bu anlamda artık sanat dallarının resim, heykel, mimari, fotoğraf vs. gibi birbirinden kesin çizgiler ile ayrılmadığını daha çok, iç içe ve yan yana düşünüldüğünü görürüz. Fotoğraf bu yapı içinde diğer sanatlar ile en çok yan yana düşünülen sanat dallarından biri olma özelliğini gösterir. Bu anlamda Küba Devrimi'nin inanılmaz baş kahramanı Ernesto Che Guevara'nın bile kahraman gerillalıktan bir pop ikonuna dönüştüğünü söyleyen Saadet Koç Payne, onun fotoğraflar aracılığı ile *“Politik amblem, pop idol, aziz ya da moda aksesuarı...”*¹⁰⁵ haline dönüştüğünü belirtir. Tabii bunda en büyük yardımcı fotoğraf ve yine ona ait teknolojilerdir.

*“Sanatsal soru artık “Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?” değil; “Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?”dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığınınından nasıl tekil ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar”.*¹⁰⁶

Postmodernizmin en önemli başvuru kaynaklarından biri olan Charles Jencks imzalı *“Postmodernizm”* kitabı, yazarın düşünceleri ile postmodern durumu çok iyi niteler mahiyettedir. Postmodernin Batı kültürü açısından devrimsel bir yapıda olduğunu söyleyen Jencks, onun modern döneme ait olan pozitivist sınırlı bakış açısını yıkarak, eğlenceli popülist bir bakışı gündeme taşıdığını belirtir. Postmodernizmin düşünüldüğü gibi anti-modernist yada moderne karşı bir tepki olmadığını altını çizen Jencks, onun 20. yüzyılı keşfetme arayışı olduğunu söyler. Postmodernizmin 1980'lerde saygı duyulan ve akademik bir yapıya ancak bürünebildiğini sözlerine ekleyen Jencks kitabında postmodernizmin; eklektisizm, popülizm, feminizm, ironi, pluralizm, geçicilik, anarşizm, anakronizm vs. gibi kavramları barındırdığından da bahseder.

¹⁰⁵ Saadet Koç Payne, Che'yi Kahraman Gerilladan Pop İkonuna İndirgeyen İmgeler Süreci, Geniş Açı, Sayı 48, İstanbul, 2006, 14-15 s.

¹⁰⁶ Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşılı, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 28-29 s.

Günümüzde artık dijital sanat yada diğer isimi ile sayısal sanat uygulamalarının yaygınlaşması ile birlikte, sanat eserinin biricikliği ikinci bir kez daha yok edilip aurası parçalanmıştır. Her ne kadar karşı yönde düşünceler bol miktarda bulunsada bu yolla sanat eserleri daha demokratik bir hale gelmiştir. Bu demokratikleşmenin dijital sanat kapsamında postfotoğrafta hayli yoğun bir şekilde gerçekleştiğini görmekteyiz. Fakat tüm bu kolay yoldan görüntüye müdahale yöntemlerine rağmen postfotoğraf döneminde de fotoğrafın, belge olma ve bilgi aktarma gibi temel özelliklerini sürdürdüğü kuşku götürmez bir gerçektir. Zira bunların fotoğrafın elinden alınabilmesi için yine bu özellikleri içinde barındıran yeni bir dilin geliştirilmesi gerekeceği ise aşıkardır.

Yine postfotoğraf döneminde fotoğraf, sanal teknolojilerin işin içine girmesi dışında yukarıda da belirtildiği gibi, bir de yapısal değişimlere uğramıştır. Bu anlamda postmodern yapıda varlığını en çok hissettiren kavramsal yapılar olan; kitsch, pastiche, eklektisizm, anakronizm, performans, ironi kavramları ve sanatsal aşırma durumu bize postmodernizmin dönüşüme uğramış ve parçalanmış algılamabiyiminin, estetik ve düşünsel ifade yapısını verir. Şimdi de postmodern sanatta ve elbetteki fotoğrafta sıklıkla karşımıza çıkan bu kavram ve durumları, tek tek açmaya ve örnelemeye geçelim.

3.2.1.1. Kitsch

Kitsch; *“Özellikle 20. yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcük. Türkçe’de yakın anlamli olarak “rüküş” sözcüğü ile karşılanabilir. Kiç, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır.”*¹⁰⁷ Kitsch, sanatta sıradan olanın yüceltilmesi, değersiz sanat, değersiz eser, iyinin kötü bir taklidi gibi tanımları ile postmodern estetik içinde bir tarz, bir tür üretim biçimi olarak yerini bulur.

¹⁰⁷ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 131 s.

Çekoslovak yazar Milan Kundera, kitsch için şöyle der “*Varolma ve unutulmuş arasındaki durak kitsch’dir.*”¹⁰⁸ Kitschin tamamen duygular ile hareket ettiğini söyleyen Kundera “*Kitsch’in insanda uyandırdığı duygu kitlelerin paylaşabileceği türden olmalıdır. O halde, kitsch alışılmamış bir durumdan yola çıkamaz; kişilerin belleklerine kazınmış oldukları temel imgelerden türemek zorundadır*”¹⁰⁹ der.

Kitschin endüstri üretiminin yarattığı özentili ürünü bir yapı olduğunu söyleyen Adnan Turani ise “*çağımızın sanat alanlarındaki kiç, geçmişin herhangi bir sanat eserine ya da işine hayran olan, fakat onun kalitesini sağlayan biçimleme disiplinine ulaşamamış bir kimse tarafından cüret edilerek yapılan, seviyesiz bir özentili üründür.*”¹¹⁰ der.

Kitschin ilk kez 19. yüzyıldaki fabrika ürünleri ile ortaya çıktığını belirten Turani’nin kitsch konusuna yaklaşımının modernist bir bakış açısına sahip olduğu görülecektir. Bu anlamıyla kitschi sanatsal üretim açısından büyük bir tehlike olarak gören ve tamamen duygusal ürün olarak gelişim gösterdiğini belirten Turani, onun uluslararası ciddi bir sorun olduğunu söyler.

Modernizmin bir antitezi olarak adlandırılan kitsch, içinde her türden elitist ve entelektüel yaklaşıma karşı bir duruşu barındırır. Mehmet Ergüven’e göre “*Eklentiye dönüşmüş biçim ile varlığını sürdüren içerik, kitsch’in önkoşuludur (...)* biçim kitsch’e teslim olduğu andan itibaren, sözümona kendisiyle dile gelen şeyde eğreti durmaya mahkum bir fazlalıktır.”¹¹¹

Postmodern durumun kendini hissettirmeye başladığı 1960’lardan itibaren üretiminde kitsch yansımalarının olduğunu gözlemleyebileceğimiz pek çok fotoğraf sanatçısı ile karşılaşılır. Fotoğraflarında genellikle çıplak modeller ile çalışan Les Krims, içinde günümüz toplumuna ait pek çok nesnenin yer aldığı fotoğraflarını adeta yönetimsel bir tavır ile oluşturur. Amerikan toplumunun bir anlamda sosyo-

¹⁰⁸ Milan Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev. Fatih Özgüven, 12. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, 279 s.

¹⁰⁹ y.a.g.e., 254 s.

¹¹⁰ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, 47 s.

¹¹¹ Mehmet Ergüven, *Görmece*, 1. Basım, Metis, İstanbul, 1998, 19 s.

politik bir eleştirisini de yapan Krims, fotoğraflarında tüketim kültürüne ait nesnelere bolca yer verir. Dinsel temaları da ele alan Krims, kurgusal olarak oluşturduğu dünyalarda toplumun geneline ait duygulanımlar oluşturan ve kitsch olarak adlandırabileceğimiz nesnelere gerek kendi bağlamları içinde gerekse bu bağlamların dışında kullanarak yine kitsch fotoğraflar üretir.



Fot 17: Les Krims, The Static Electric Effect of Minnie Mouse on Mickey Mouse Balloons, 1968

“Circus” ve “Commandes” gibi, barbie bebeklerden meydana getirdiği serilerinde ileri düzeyde kitsch fotoğraflar üreten Fransız fotoğraf sanatçısı Olivier Rebufa, kitle kültürüne ait hale gelmiş olan oyuncak bebeklerle insanın eğlence kültürü, tatil anlayışı ve tüketim alışkanlıklarını eleştirir. “Bimbeloterie” isimli bir seri çalışması da bulunan sanatçı, yine oyuncak bebekler ve bu kez de kendisini yan yana gösteren bir seri çalışmaya daha imza atar.



Fot 18: Olivier Rebufa, Coiffeur Pour Dames, 1994

Anlaşılabildiği üzere genellikle maketler ve yapma bebeklerle çalışan Rebufa, meydana getirdiği bu yeni fotoğrafik dünyada, masalsi ve mitolojik nitelikler gösteren, içinde aşk sahnelerinin de yer aldığı çalışmalar üreterek genel beğenilere hitap eder. Bu anlamda sanatçının kitsch bir söylem taşıyan eklektik fotoğraflar ürettiği de kolaylıkla görülebilir.



Fot 19: Michael Hughes, Eiffel Kulesi

Turist olarak seyahat ettiği ülkelerde fotoğraflar çeken Michael Hughes ise gittiği yerlerin ikon konumunu kazanmış önemli bina, yer ve nesnelere ait benzerlerinin görüntülediği kitsch fotoğraflar çeker. Genellikle gittiği yerlere ait hediyelik eşyalar ve oradaki orijinal yapılar arasında bağlantı kurarak gerçekleştirdiği fotoğrafların bir diğer nesnesi de fotoğrafçının kendi varoluşuna ait olan elidir. Dijital fotoğraf makinesi ile çektiği görüntüler Mısır, İngiltere, Hindistan ve Amerika'nın da aralarında bulunduğu 200 kadar ülkede çekilir. Hughes, yakın dönemde yaptığı bu kitsch fotoğraf çalışmaları ile yaratıcı turist ve zeki fotoğrafçı gibi unvanları almaya da hak kazanır.

3.2.1.2. Pastiche

Pastiche; “Çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritmeksizin, özgün bir sanat ürünü oluşturmadan bir araya getirilmeleri. Pastiş, böylesi temelsiz, gelişigüzel bir seçmeci tutumu nitelemek için, özellikle resim sanatında kötileyici anlamda kullanılır.”¹¹²

¹¹² Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 187 s.

Siyaset Bilimci Pauline Marie Rosenau *“Post-Modernizm ve Toplumbilimleri”* isimli kitabının ön kısmında bulunan sözlükçe de pastişi şöyle tanımlar *“fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağınık, kolajı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırk-yama (patchwork).”*¹¹³ Pastişin zamansal her türlü sınırlamayı aştığını belirten Rosenau, ayrıca düzen simetri ve mantık gibi unsurların da bu yapı içinde yadsındığının altını çizer.

Pastiş, yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere, farklı şekil, imge, simge, obje, nesne, yazı veya sesleri bir kompozisyon içinde rasgele yada bilinçli şekilde bir araya getirmektir. Bir sanatçıyı ister ressam ister heykeltıraş ya da ister fotoğrafçı olsun öykünme ya da taklit etme yolu ile yeni bir yapı oluşturmaya teşvik eder. Pastiş görsel, işitsel ve yazınsal çeşitli alanlarda ya da hepsinde birden kullanılabilir.



Fot 20: Kenneth Josephson, Wisconsin, 1980

Postmodern dönemde pastiş fotoğraf üreten sanatçılara bir örnek Kenneth Josephson'tır. Fotoğrafın içinde yine fotoğrafa ait imge, simge ve görüntüleri bolca kullanan Josephson, bu yolla fotoğraf içinde fotoğrafın konumunu tanımlayan pastiş görüntüler oluşturur. Fotoğrafın çekildiği andan, geçmiş ve geleceğe atıflarda bulunan sanatçı kurgusal çalışmalar yaparak mekanların iç içe görüntülerini üretir.

¹¹³ Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplumbilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, 1. Basım, Ark Yayınları, Ankara, 1998, 16 s.



Fot 21: Georges Rousse, Metz, 1994

Fransız fotoğrafçı Georges Rousse örneğine baktığımızda ise bu kez fotoğraf ile mekan, renk ve şekillerin bir arada kullanıldığını görürüz. Rousse sanki oluşturduğu pastiş görüntüler ile bir illüzyonu yakalamak ister gibidir. Fotoğraf, resim ve mimariyi ortaklaşa kullandığı çalışmalarında sanatçı, çoğunlukla boş mekanların birbirinden farklı zamanlarının iç içe geçmiş görüntülerini oluşturur. Sanatçının mekanları değişim ve dönüşüme uğrattığı bu görüntülerde zaman zaman optik bozulmalar da görülür. Rousse çalışmalarında bulunan pastiş etkisini çoğunlukla fotoğrafın ortasına yerleştirdiği farklı görsel etkiler ile verir.

3.2.1.3. Eklektisizm

Eklektisizm; “*Modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı postmodern sanat yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculuk ve yeni bir eklektisizm sergiler.*”¹¹⁴ Eklektisizme diğer bir adı ile “*seçmecilik*” de denir. “*Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratamayacak duruma gelerek, ya çağdaş yabancı ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturur.*”¹¹⁵

¹¹⁴ Steven Best, Douglas Kellner, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 26 s.

¹¹⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, 1. Cilt, İstanbul, 1997, 505 s.

Eklektisizm, postmodern sanat dendiğinde en çok akla gelen yaklaşımlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Nicolas Bourriaud ise eklektisizmi daha önce de aktarıldığı gibi şöyle tanımlar “Genellikle bir zevki, belirsiz ya da bir ölçütten yoksun olduğunda, ruhsuz bir entellektüel süreç, yani herhangi bir ahenkli görünüş kuran bir seçkiler bütünü olduğunda “eklektik” olarak tanımlarız.”¹¹⁶



Fot 22: Calum Colvin, Kızgınlık, 1993

Postmodern durumun çok katmanlı yapısı sanat eserlerinde çoğu zaman anlamsızlığa varan bir karmaşayı da beraberinde getirir. Bazen de sanatçılar bunu bilinçli bir biçimde kullanır. İşte bu anlamda eklektik fotoğraf dendiğinde, son dönemde bilgisayar tekniklerini de içine kapsayan çalışmalar yapan Calum Colvin’in fotoğrafik çalışmaları akla gelir.

“*The Seven Deadly Sins and The Four Last Things*” “Yedi Büyük Günah ve Son Dört Şey” isimli bir çalışması olan Colvin, kurgulanmış imgeleri eklektik bir yapı ile bir araya getirir. “*Bu fotoğraflardaki kurgulanmış imgeler, bu çarpıcı görsel etkiler hem tanıdık hem de yabancıdır; hem öznel hem de evrenseldir. Bu kurgular, konu ve düzenleme açısından geleneksel resme açık göndermelere yer verirken, aynı zamanda yaşadığımız dünyayı değişik bir imgeleme taklit eder*”¹¹⁷

¹¹⁶ Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşılı, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 140 s.

¹¹⁷ Calum Colvin, Yedi Büyük Günah ve Son Dört Şey, Çev. Beral Madra, 1. Basım, The British Council, İstanbul, 1994, 3 s.

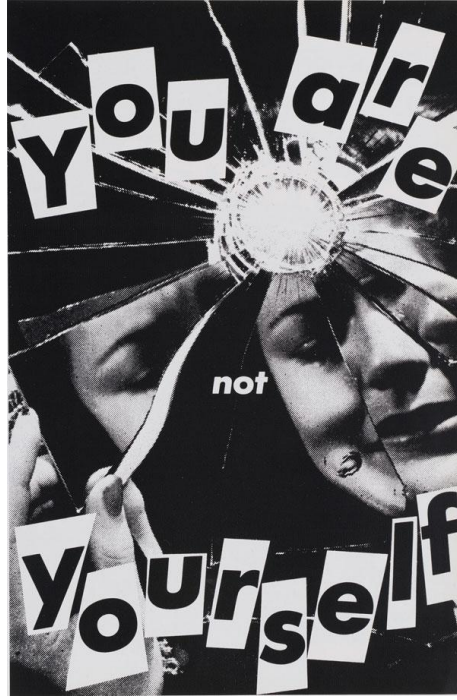
Bu fotoğraflarda sanatçı tarafından, çarpıcı görsel etkiler yakalanmıştır. Din, günah temaları ve onların arasında kalan insanı yansıtan Colvin, diğer pek çok postmodern fotoğraf sanatçısı gibi maketler, dünya çapında ünlü firmaların logoları, oyuncak bebekler ve doğadan pek çok şeyi bir arada kullandığı eklektik kompozisyonlar oluşturur.

Özellikle yine son dönem çalışmalarında kapalı alanlarda insanları fotoğraflayan Kanadalı fotoğraf sanatçısı Jeff Wall, karmaşa içinde pek çok nesnenin arasında bulunan insanı, yalnızlığı içinde görüntüler. Nesnelerin yan yana gelişi rastlantısalmiş gibi görünen Wall fotoğrafları aslında tamamen kurgusal bir zeminde hazırlanır. Büyük boy olarak gerçekleştirdiği fotoğraflarında iç mekanlarda insanı çevreleyen nesnelere, eklektik bir yapı sergiler.



Fot 23: Jeff Wall, After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue, 1999-2000

Wall'ın yukarıdaki çalışmasında, dağınık bir odada tek başına bir noktaya bakar şekilde sırtı kameraya dönük oturan zenci bir adam vardır. Bu odanın üst kısmında da yüzlerce ampul kimisi yanar ama pek çoğu da sönmüş şekilde bulunmaktadır. Odanın içinde tüm nesnelere sanki büyük bir özensizlikle oraya buraya savrulmuş, birbirinden bağımsız olarak duruyor gibidir. Örneğin mutfağa ait araç gereçlerin ya da yatak odasında bulunması gereken elbiselerin aynı odada bir arada durduğunu görürüz. Fotoğraf ilk bakışta sıradan gibi görünmesine karşın biz biliyoruz ki Wall, herhangi bir anın yakalanmasını ister gibi çektiği bütün fotoğraflarında tüm nesnelere ve karelemeyi tam olarak kendi istediği gibi kurgulayan bir fotoğrafçıdır.



Fot 24: Barbara Kruger, You Are Not Yourself, 1981

Bir diğerk fotoğraf sanatçısı Amerikalı Barbara Kruger ise feminist tavrı sergileyen ve sosyal yaşam içinde kadının yerini anlamlandırmaya çalışarak, grafiksel etkilerin üst düzeyde kullanıldığı çalışmaları ile tanınır. Kruger çoğunlukla siyah beyaz ve kırmızının ağırlıklı olarak yer aldığı, kelime ve kavramların kes yapıştır tekniği ile eklettik bir yapıda kullanıldığı fotoğraf tabanlı grafiksel eserler üretir. Eserlerinde feministik tavrı kullanmasının yanında tüketim kültürünü de sıkça eleştiren sanatçı, içinde eklettik yapıyı da barındıran fotoğrafları ile tanınır.

3.2.1.4. Anakronizm

Anakronizm; “Yunanca ana “geri” ve khronos “zaman”, kronolojik ilişkisinin isteyerek ya da bilmeden dikkate alınmaması ya da değiştirilmesi. En çok, konusunu tarihten alan hayal ürünü yapıtlarda daha ileriki bir çağa özgü ayrıntıların bulunması biçiminde görülür.”¹¹⁸ Bu anlamda postmodern sanatta Ali Akay’ın da belirttiği gibi “tarihi olan ile şimdiki zaman arasındaki hiyerarşi yok sayılabilir ve bunlar yan yana durabilirler.”¹¹⁹

¹¹⁸ Ana Britanica, ANA Yayıncılık, 2. Cilt, İstanbul, 1986-87, 37 s.

¹¹⁹ Ali Akay, Postmodernizm, 1. Basım, Epoke, İstanbul, 2005, 116. s.



Fot 25: Shimon Attie, Duvara Yazmak, 1993

Zamanın düz bir çizgi halinde ilerlemesinin ötesinde, tüm zamanların bir arada ve şuanda yaşandığı düşüncesinden yola çıkan postmodern fotoğraf sanatı içinde, bolca anakronik olarak nitelendirebileceğimiz çalışma bulunmaktadır. Bunların içinde Shimon Attie'nin, 2. Dünya Savaşı ve Yahudi soykırımı ile ilgili olarak yaptığı fotoğrafik performansları dikkat çeker.

Geçmişte yaşanmış ve bir şekilde sonuçlanmış şeylerin yeniden yaşanamayacağını aslında hepimiz biliriz. Hatıralara dayalı olarak canlandırma yapan ve bu yolda fotoğraf sanatı ile bağlantı kuran Attie çalışmalarında, tüm zamanları iç içe yaşamak ister gibidir. Sanatçı, olup bitenleri fotoğraf vasıtası ile bugüne taşıyarak gelecek üzerinde etkili olmayı amaçlamaktadır. Sanki gelecekte aynı hataların yapılmasını istemez gibidir.

Attie'nin anakronik özellikler gösteren söz konusu çalışmasının adı "*The Writing on The Wall*" "Duvara Yazmak" dır. Yaptığı arşiv tarama sonuçlarını, 1991 ile 1993 yılları arasında, Berlin sokaklarını sanatsal bir mekana dönüştürerek kullanan Attie bu fotoğrafları, projeksiyon halinde apartman duvarlarına yansıtır. Sanatçı, yapmış olduğu çalışma ile geçmişte yaşanan soykırım ve acıları 1990'lı yıllara yeniden taşıyarak belki de gözle görünür ve elle tutulur bir hale getirmeyi amaçlar.



Fot 26: Jan Saudek, Cenneteki Dansçılar, 1985

Anakronizme diğerk bir örnekte ise, güzel ve estetik olanı, çıplak kadın ve erkek modeller üzerinde yeniden ele alan Jan Saudek, çalışmalarında çıplaklık, teşhir ve pornografi sınırları üzerinden ilerler. Farklı mekan anlayışı, ışıklandırması ve resimsi özellikleri ile hemen dikkat çeken bu fotoğraflar, özellikle oluşturuldukları 1900'lerin ikinci yarısı ile zamansal olarak uzaktan yakından hiçbir benzerlik göstermez. Modellerin, yaşadıkları dönemden tamamen farklı bir zaman dilimindeymişçesine görüntülediği bu fotoğraflarda daha çok mitolojik zamanlara ait hikayeler söz konusudur.



Fot 27: Julia Margaret Cameron, Rachel Gurney, I Wait, 1872

Anakronik özellikleri ve çoğunlukla portre olmaları sebebi ile fotoğrafın ilk dönem ustalarından olan Julia Margaret Cameron vari esintiler taşıyan Saudek

fotoğrafları, üst düzeyde teşhircilikleri ile yinede tamamen onlardan ayrılır. Her ne kadar Cameron'un çekimlerini gerçekleştirdiği yıllar, postmodern dönem ile örtüşmese de doğru birer anakronizm örnekleri olmaları açısından burada bahsinin edilmesi yerinde olur. Bu iki fotoğrafçı örneğine baktığımızda Saudek fotoğrafları da, tıpkı Cameron'unkiler gibi fotoğraf tarihinde zamanlar ötesi ve anakronik bir duruş sergiler.

3.2.1.5. Performans

Performans; diğer adı ile gösteri sanatı; *“Gösteri sanatı her şeyden önce bir gösteri ya da bir olay düzenlemenin yanı sıra başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi; sahne olsun ya da olmasın, herhangi bir şeyin sahnelenmesidir.”*

¹²⁰ Bir yönüyle bakıldığında aslında yapılan çoğu fotoğraf çekme işlemi bir performans olarak nitelenebilir. Bu durum daha çok fotoğrafın bir yaşam kesitini kaydedebilme özelliğinden ileri gelir. Bu noktada fotoğrafı çeken de çekilen de kendine has bir performans sergilemiş olur.



Fot 28: Bruce Nauman, Bir Çeşme Olarak Otoportre, 1966 ve Sözcüklerimi Yemek 1967

1960'lardan itibaren postmodern fotoğraf sanatı anlamında performans çalışmalar yapan pek çok fotoğraf sanatçısı bulunmaktadır. Bunlar çoğunlukla kendisini sanat nesnesi olarak kullandığı oto portre özelliği gösteren çalışmalar ile dikkat çeker. Bu alanda klasik olandan öykünerek güncel ait eserler üreten fotoğraf sanatçısı Bruce Nauman özel bir yere sahiptir. Kendisini bir performans sanatçısı

¹²⁰ Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, YEM. Yayınları, İstanbul, 1997, 700 s.

olarak fotoğrafladığı çalışmalarında Nauman, postmodern döneme ait konuları sorunsallaştırarak onlara yeni boyutlar kazandırır.

“*Bir Çeşme Olarak Otoportre*” (1966) tarihli çalışması sanatçının ağzından su fişkırtarak gerçekleştirdiği bir performansın fotoğraflanmış halini verir. Burada sanatçının kendi bedenini bir sanat nesnesi haline dönüştürmesi söz konusudur. Aynı zamanda bir heykeltıraş olan Nauman’ın çalışmaları, yine postmodern sanatta görülen bir yaklaşım olan şok etmeyi de içinde barındırır. İlk bakışta çok basit ifadeler gibi algılanan fotoğraflar “Neden bu görüntüler çekilmiş?” “Ne özelliği var ki?” Gibisinden soruları akıllara getirir. Sanatçının performans yaparak gerçekleştirdiği diğer bir çalışması ise “*Sözcüklerimi Yemek*” (1967) tir.



Fot 29: Jack Goldstein, Two Fencers Portfolio of Performances, 1976-1985/2001

1980’lerin önemli ve çok yönlü sanatçılarından biri olan Kanadalı Jack Goldstein de performans alanında yaptığı çalışmaları ile tanınır. Özellikle “*Two Fencers*” “İki Eskrimci” isimli çalışması, performans niteliği ve fotoğrafın kullanımı ile dikkat çeker. Douglas Crimp onun bu çalışmasının, performans sanatı içinde yer alan “*hazır bulunma*” ya karşılık geldiğini, hatta bunu teknolojik yöntemlerle aştığını söyler.



Fot 30: Robert Longo, Untitled, Men in the Cities, 1979 - 2009

Bir diğerk fotoğraf sanatçısı olan Robert Longo'nun genelde kadın ve erkek modelleri takım elbiseler ve resmi iş kıyafetleri içinde hareket eder halde fotoğrafladığı türden çalışmaları ise siyah beyaz ve renkli olarak çekilmiştir. Performans niteliğindeki bu fotoğraflarda kadın ve erkek modeller, sanki modern hayatın üzerlerinde oluşturduğu tek tipleşmeye karşı bir duruş halinde ve isyan görüntüsüyle, devinim içinde yer alır.

3.2.1.6. İroni

İroni kelime anlamıyla; *“Söylemek istenenin tersini söyleyerek yapılan alay”*¹²¹ olarak karşımıza çıkar ve bir anlamıyla tüm içeriklerle alayı beraberinde getirir. Dünya ile ve dahası kendisi ile dalga geçer. Fakat eğer dikkat edilmezse ironi zamanla yaratıcılık sürecinde bir konformizme dönüşme potansiyelini içinde barındırarak sanatsal yaratımı fabrikasyon bir sürece de çevirebilir.

Popüler kültürden aldıkları nesnelere, erkek bedeninin cinsel görünüşleri ve din gibi konular üzerinde yoğunlaştırarak çalışmalar üreten Pierre ve Gilles, fotoğraflarında ironi faktörünü sıklıkla kullanır. *“Kostümler, teatral ışıklandırma teknikleri ve kullandıkları malzemeler ile fotoğraflarına inanılmaz bir hikaye*

¹²¹ Ahmet Çetin Ertürk, Bilge Sözlük, Fransızca Türkçe-Türkçe Fransızca, Ankara, 1997, 410 s.

yükleyen Pierre ve Gilles'in fotoğraflarında sanki gerçek ve düş birleşmiş, popüler kültür de ütöpk bir hedef olmuş durumda”¹²²



Fot 31: Pierre ve Gilles, Meryem Ana ve Çocuk İsa, 2009

Fransız aktris Hafsia Herzi'nin Meryem Ana olarak modellik yaptığı yukarıdaki fotoğrafta Hıristiyan dinine ait imgelerin sanatçılar tarafından ironik biçimde yeniden ele alınması ile karşı karşıya kalırız. Kilisede dua etme ritüelinde kullanılan mumlar yerine florasan lambaların aydınlattığı Meryem Ana ve Çocuk İsa, fotoğrafın arka fonunda yüksek binalar ile verilen modern hatta postmodern dünyanın insanların dualarını kabul için orada bulunuyor gibidir.

Fakat buna karşıt olarak Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın önünde bulunan trafik enkazı işaretlemeleri ise sanki yığınların üzerinde duran bu iki dinsel figürü işlevsiz bir hale, bir kaza yığına dönüştürerek söz konusu figürlerin içeriğini, ironik bir bakış açısı ile tartışmaya açar bir durumdadır.

¹²²

Hülya Kolabaş, Klasikten Güncele Kış Sergileri, Geniş Açık, Sayı 16, İstanbul, 2001, 19 s.



Fot 32: Richard Prince, Kovboy, 1989

1970'lerden başlayarak yaptığı röprodüksiyon fotoğraflarında çeşitli dergilerden aldığı popüler kültüre ve çoğunlukla reklam fotoğraflarına ait görüntüleri kullanan Richard Prince, bu yolla modern yaşamın ironik bir dille eleştirisini yapar. Sanatçı, ticari fotoğrafik imgeleri kullanarak Batıya ait yaşayış biçimi, güzellik anlayışı, en önemlisi ise sanatsal olana bakışı, eleştirel olarak yeniden tanımlar. Onun sayesinde söz konusu popüler kültür imgeleri büyük sergi salonlarına da böylece taşınmış olur.



Fot 33: David Levinthal, Kavgam, 1993 - 94

Oyuncak maketlerin kullanımı ile mizansenler yaratarak fotoğraf üretimi gerçekleştiren David Levinthal ise seçtiği sosyal içerikli konuları ile dikkat çeker. 1970'lerin ortalarından başlayarak "Hitler Moves East" "Hitler'in Doğu'ya Hareketi",

“*Mein Kampf*” “Kavgam”, “*Modern Romance*” “Modern Romantizm”, “*American Beauties*” “Amerika Güzellikleri”, “*Barbie*”, “*Toys are us*” “Oyuncaklar Biziz” gibi çalışmaları olan sanatçı, özellikle Hitler’in politik kişiliğini bir oyuncak maket içerisinde canlandırdığı “Kavgam” isimli serisinde dünyanın genelini derinden etkileyen bir savaşı oyuncaklaştırarak ironik bir bakışla onu yeniden yorumlar.

Levinthal böylece savaş yıllarının acı dolu yaşantılarını maketler ve fotoğraflar aracılığı ile yeniden gündeme taşır. Sanatçı “*Desire*” “Arzu” serisinde ise kadın bedeni ve cinselliğini, kadınların oyuncaklaştırılması ve cinsel istismarı anlamında ironik bir eleştiri ile ele alır.

3.2.1.7. Sanatsal Aşırma

Sanatsal aşırma; postmodernizmde ele alınan bir başka durum ise tarih içerisinde üretilmiş olan başlıca sanat eserlerine yapılan göndermelerdir. Bu tür fotoğraflama yöntemini sanatsal aşırma olarak adlandıracağız. Söz konusu tür postmodern fotoğraf estetiği içinde en çok kullanılanlardan biri olarak karşımıza çıkar.



Fot 34: Sherrie Levine, Walker Evans’ın Ardından: 2, 1981

Sanatsal aşırma alanında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çalışmalar gerçekleştiren pek çok fotoğraf sanatçısı vardır. Bu fotoğrafçıların içinde adından en çok söz ettirenlerden biri Sherrie Levine’dır. Sherrie Levine, Walker Evans’ın kült

haline gelmiş fotoğraflarını yeniden fotoğraflar. Onun fotoğraflarını alıp çerçeveleyerek sergilerde kendi imzası ile kullanır.

Levine fotoğrafları ile sanatın “*mimesis*” “gerçekliğin sanatsal yoldan yansıtılması” özelliğine atıfta bulunarak, yapıtın özgünlüğü ilkesine bir karşı duruş sergiler. “*Levine, Duchamp’ın hazır bulunmuş objeleri ve Warhol’un çoğaltılmış görüntülerini miras alarak, varolmuş bir nesneyi (Evans’ın fotoğraflarını) yeniden çoğaltarak yeni bir yapıt, kendi yapıtı olarak sunar.*”¹²³ Eğer Evans’ın fotoğrafları ile gerçeğin bir kopyasını yaptığını düşünürsek Levine, yapmış olduğu bu çalışmalar ile beraber gerçeğin bir kopyasının kopyasını gerçekleştirerek içinde sanatsal aşırmanın olduğu bir yapı üretmiş olur.



Fot 35: Mike ve Doug Starn Kardeşler, Double Rembrandt with Steps, 1987

Çeşitli nesnelere ve zaman zaman da sanat tarihinden ünlü ressamların çalışmalarını kullanarak, böl parçala ve yeniden kullan yöntemi ile farklı şekillerde sergileyen Starn İkiizleri, “*kendilerinin de iki tane olmaları gibi Tanrı vergisi bir özelliklikle birlikte, aynı fotoğrafı (ki genellikle bu önemsiz bir kare, bazen bir tablonun detayı bile olabiliyor), değişik müdahalelerle tekrar tekrar basıp ya da ayrı kareler*

¹²³ Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002, 88 s.

halinde, ya da birbirinin arasına karışmış şeritler olarak bir arada sergileyerek tek imgenin kutsallığını da sınırlıyorlar.”¹²⁴

Mike ve Doug Starn Kardeşler’in, “*Triple Christ*” “Üçlü İsa” isimli İsa görüntüsünü parçalara ayırıp uzattıkları bir çalışması olduğu gibi, Rembrandt’ın bir tablosundan aldıkları bir detayı işledikleri “*Double Rembrandt with Steps*” isimli bir çalışması da vardır.

Görüleceği gibi postmodern ifade biçimleri içinde yer alan kitsch, pastiş, eklektisizm, anakronizm, performans, ironi, gibi kavramlar ve sanatsal aşırma durumu birbirini gerekli kılan, örtüşen bir yapıya sahiptir. Beraberce ya da tek tek kullanılarak postmodern yaratım sürecini meydana getirirler.

Yeniden postmodern fotoğrafik estetik konusuna dönersek, postmodernizmde göz önünde duran şey, izleyiciye bir anlam kazandırmaktan ziyade, kendisinin anlamlandırılmasını talep eder. Sanatsal yaratıma malzeme teşkil eden olay vardır, yaşanmıştır, fakat olayı neden ve sonuçları ile birlikte veren mantıksal çerçeve ya da bir bütünlük hissi yoktur ve aranmaz. Modern dünya mümkün olduğunca açıklanmış, tanımlanmış, sınır çizgileri belirli olan bir dünya görünümü verirken postmodern dünyada ise her türlü tanımlamadan ve belirlilikten özellikle kaçılır.

Postmodernde çoğu zaman sanat ile hayat iç içe girer. Sanatsal bakış açısı, estetize edilmiş ticari postmodern objelere dönüşür. Modernizmin karşıtı olarak akılcı, seçkinci, galerici sanat anlayışı yerini, gündelik yaşamla buluşan bir sanat anlayışına bırakır. Modernizmin yüce değerleri karşısında postmodernizm gündelik olanı, popüler, tüketilebilir ve yüzeysel değerleri ön plana çıkarır. Bu anlamı ile ticari değerler ile sanat anlayışı birbirine yaklaşır.

Postmodern estetikte bütün değil, bütünü oluşturan öğeler ön plana çıkar. Bu yapı da postmodernizm içinde var olan parçalı bulutlu yapıyı besler niteliktedir. Bu demektir ki zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanmalar postmodern algıya nüfuz

¹²⁴ Nazif Topçuoğlu, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, 1. Basım, YKY, İstanbul, 1992, 78-79 s.

ederek, şizofrenik bir durum yaratır. Belirliyi yok ederseniz belirsiz, akli yadsırsanız saçma olan, tek anlamliya karşı çıkarsanız çok anlamlı, bütünü bölerseniz parçalı olan ile karşı karşıya kalırsınız.

Dahası postmodern görüntülerin kalıcılığından değil uçuculuğundan söz edilir. Postmodern sanatta seçkin bir grubun gittiği sanat galerileri, yine seçkin bir guruba hitap eden filmler, ya da seçkin bir gruba hitap eden fotoğraflar değil, herkese ve her kesime hitap eden sanat eserleri söz konusudur. Böylelikle postmodern estetik durum, sıradan vatandaşın bile kendisini katabileceği, hakkında konuşabileceği, tat alabileceği bir etkinlik durumuna gelir. Dahası postmodern fotoğrafa göre biçim, ölçü, simetri, gerçeklik, akılsallık, ahlaksallık gibi değerleri yansıtan bir sanat anlayışı üretmeye gerek yoktur. Yeni değerler üretmek yerine, üretilenlerin bir benzerlerinin yapılması ve yeniden sunumu ile karşılaşılır.

Son olarak belirtmelidir ki postmodern fotoğrafik estetikte herhangi bir sıralama veya bir düzen anlayışı da bulunmaz. O mantıksal bağın yitirilmesi sonucu meydana gelerek postmodern halini alır. Özel bir bakış açısı ile kendi mekanı ve konumu içinde değerlendirilmelidir. Dahası postmodernde ileri düzeyde bir ben merkezilik sonucu deneyimin ve dilsel yapının kendi anlam örgüsü içinde yaşanması ve yaratım dilinin objektifliğini yitirerek nesnelden öznele kayması söz konusudur.

3.3. Postmodern Fotoğrafik Dilden Güncellemeler

“*Postmodern Fotoğrafik Dil*” bölümünde postmodern fotoğrafik dilin oluşumunda önemli bir yere sahip olan belli başlı kavramları ve durumları vermiş, bunları tanımlamıştık. Şimdi tekrar hatırlatmak gerekirse bunlar; kitsch, pastiş, eklektisizm, anakronizm, performans, ironi ve sanatsal aşırmadır. Şimdi de bu kavramların postmodern fotoğrafta önemli uygulayıcıları olan iki fotoğraf sanatçısı ile konumuzu açmaya devam edelim. İlk olarak ABD’li fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman ile başlayalım ve daha sonra da Japon fotoğraf sanatçısı Yasumasa Morimura’yla örneklememizi derinleştirelim.

3.3.1. Feminizm-Eklektisizm ve Sherman

Postmodern yapı içerisinde feminist bakışın yaygın olarak kullanım bulunduğunu belirtmiştik. Bu sözden kasıt postmodernin modernin aksine, azınlık kültürüne olan benimseyici bakış açısı anlamında değerlendirmelidir. *“Feministler modernlik ile modern teori ve politika karşısında haklı olarak kuşkucu bir tutum benimsedi (...) Modern söylemlerde erkekler insanlığın paradigmasını oluştururken kadınlar ötekini ve tabii cinsiyeti oluşturur.”*¹²⁵ Bu nedenle modernist bakış eril bir özellik gösterirken, postmodernizmin ise dişil bir yapı sergilediği görülecektir.

Temel olarak kadının toplumda daha saygın bir konum kazanması düşüncesini benimseyen feminist düşünce, postmoderne hayli uygun bir yapı sergiler. Postmoderde öteki olmaya, çoklu kimliğe ve marjinal olmaya verilen değer zaten bu süreci doğrular niteliktedir. Sözü ettiğimiz postmodern yapı özellikleri, fotoğraf sanatçıları tarafından sıklıkla bir tema olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında Cindy Sherman, bu alanda öncü olması bakımından büyük bir öneme sahiptir.

ABD’li bir fotoğraf sanatçısı ve film yönetmeni olan Cindy Sherman’ın, kendi bedenini kullandığı çoğunlukla kadın, fotoğrafik performansları mevcuttur. Fotoğraflarında genellikle çoklu kimlikler oluşturarak oto portre niteliği gösteren çalışmalar yapan Sherman, bu çalışmalarında kendi kişiliğini yansıtmaz ve kendi öz portresini kullanmaz. Sherman’ın fotoğrafları, postmodern sürece tekabül eden kadın tipolojilerini de ifade eder.

Sherman’ın fotoğrafik ilham kaynağı, içinde yaşadığı dönemlerin güncel yaşama dair fikirleridir. Fotoğrafi daha çok kavramsal yönü ile ele alan Sherman, fotoğrafı klasik anlamından ziyade, postmodern bir sanat malzemesi olarak kullanır. Onun eserleri daima yapıldıkları zamanın kültürel ve eleştirel hayat görüşü ile biçimlenmiştir.

¹²⁵

Steven Best, Douglas Kellner, Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 250 s.



Fot 36: Cindy Sherman, İsimli #7,1978

Gençlik yıllarında New York Eyalet Üniversitesi'nde sanat üzerine okuyan Sherman, henüz üniversitedeyken çeşitli makyaj uygulamaları ile kılık değiştirerek oto portrelerini çekmeye başlar. Daha sonra 1977'de New York'a yerleşen Sherman, 1977-1980 "*Untitled Film Stills*" "İsimli Film Kareleri" çalışmasında kendisini model olarak kullanarak dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Sherman bu çalışmasında sinema filmlerinde kadın aktrisler için yakıştırılan basma kalıp rolleri sorgular.

Dikkat edilecek olursa Sherman'ın bu ilk eserlerinde de çoğunlukla feminist bir söylem tarzı olduğu görülecektir. Sherman'ın sanat dünyasındaki yerini tartışmasız hale getiren bu seri çalışma, New York Modern Sanat Müzesi tarafından 1998'te yüklü bir fiyattan satın alınır. Topçuoğlu bu konuda şöyle yazar "*Bu fotoğrafların geçen yıl New York'taki Modern Sanatlar Müzesi -MO-MA- tarafından bir milyon dolar'ın üzerinde bir fiyata satın alındığını bu tür şeylere merakı olanlar duymuştur.*"¹²⁶

Nezaket Tekin'in de "*Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*" isimli tezinde belirttiği gibi Sherman, "*İlk çalışması olan 'Untitled Film Stills' (İsimli Film Kareleri) serisine 1977'de 23 yaşındayken başlar ve 1980'de 69 adet siyah-*

¹²⁶

Nazif Topçuoğlu, Cindy Sherman/Metro Pictures/New York, Geniş Açı, Sayı. 8, İstanbul, 1999, 72 s.

beyaz fotoğrafla tamamlar” ¹²⁷ Sanatçı Hollywood filmlerinden bir takım kareleri sanatsal aşırarak ürettiği fotoğraflarında, yine kendisini model olarak kullanmış, 1950’lerin kadın film yıldızlarını çağrıştırır fotoğraflar üretmiştir.



Fot 37: Cindy Sherman, İsimli #30, 1979

Sherman “İsimli Film Kareleri” inde sinema filmleri içinden bazı kareleri seçerek, kendi bedeni ile onları yeniden canlandırmıştır. Bu çalışmalarda karşımıza çıkan sanatsal aşırma, modernizmin hep yeniyi arayan doğasına adeta bir karşı duruş niteliğindedir. Yapılan şey modernist nesnel bakış açısını bir kenara bırakarak öznelliği yüceltmek ve yeni bir şeyler üretme olgusuna postmodernist bir yorumla yapılacak her şey zaten yapılmıştır diyerek karşı koymak gibi algılanabilir.

Özellikle 1980’li yılların en önemli fotoğraf sanatçılarından biri olan Sherman, yaşadığı çağın kültürüne ait ifadeleri sorunsal haline getirerek açıklamak için fotoğrafik performanslar meydana getirmiş ve bir fotoğraf sanatçısı olarak fotoğrafın öznesi olmayı kendi seçmiştir. Bu noktada birbirinden farklı kostümler ve makyaj hilelerini de kullanarak ilgiyi kendisinden çok fotoğraf karesine yöneltmeyi başaran Sherman, bir film setinde çekildikleri gibi yeniden oluşturduğu portreleriyle bir anlamda tarihsel bir yolculuğun içine sürüklenerek yaptığı çalışmalara, anakronik bir nitelik kazandırmış, bu anlamda da zamanlar ötesi çalışmalara imza atmayı başarmıştır.

¹²⁷ Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002, 25 s.

Postmodern sanat içinde imge, simge ve kavramlar ile iç içe çalışmayı seven Sherman, çoğunlukla kendisini sanat nesnesi olarak kullandığı çalışmalarında, sanat tarihine mal olmuş önemli görüntüleri ve klişeleri ele alır demiştik. Sherman'ın kullandığı diğer bazı konular ise masalarda geçen olaylar, genç erkek dergilerindeki kadın cinselliğinin yansıtıldığı görüntüler ve yine moda dünyasında da kullanım alanı bulan bir takım çalışmalardır.

Tekin tezinde Sherman için “1983-84’de bazı modacıların kostümlerini kullanarak, fotoğraflar üretir. Mankenler (kendisi) aptal gözükmektedir ama üzerlerinde ünlü modacıların pahalı kostümlerini taşır. Böylece fotoğrafları hem sanat nesnesi hem de reklam aracı haline gelir.”¹²⁸ der.

Postmodern fotoğraf estetiği içinde yer alan kavramların Cindy Sherman örneğinde bolca yer aldığı görülür. Ele aldığımız hemen hemen tüm postmodern kavram ve durumun bire bir karşılığını bulduğu eserlerinde Sherman, kendi bedenini sanatsal bir ifade aracı olarak kullanır. “Kendi vücutlarını ortam ve özne olarak kullanan kadınlar, vücutları üzerinde kontrol sağladı. Bu dönemde fotoğraf artan bir şekilde performansal nitelikler kazandı.”¹²⁹

Yine yaptığı fotoğraf çalışmaları içinde ünlü ressamların eserlerinin performansla yeniden canlandırılması niteliği gösteren farklı bir serinin içinden bir fotoğraf olan Caravaggio'nun “Bacchus” unun canlandırılması, eski bir sanat eserinin hem yeniden bir performansı, hem de sanatsal aşırma tavrı ile önem kazanmaktadır.

¹²⁸ Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002, 27 s.

¹²⁹ Volkan Dede, Çağdaş Sanatlarda Fotograflık Özportre Kullanımı, Geniş Açı, Sayı. 13, İstanbul, 2000, 25 s.



Fot 38: Cindy Sherman, İsimli #224,1990

Söz konusu fotoğraf örneğinde karşılığını bulabileceğimiz bir başka postmodern kavram ise anakronizm olacaktır. Bu anlamda Caravaggio “Bacchus” unu 1595 yılında yapmış fakat Sherman onu yeniden bir sanat nesnesi haline 1990 yılında dönüştürmüştür. Aradaki zaman aralığı Sherman’ın “Bacchus” u fotoğrafik bir malzeme olarak kullanmasını engellememiştir.

Bu tavırla beraber sanat eserinin biricikliği “*aurası*” postmodern dönemde fotoğraf tarafından bir kez daha yok edilmiş olur. Fotoğrafın çoğaltılabilir olması yanında sanatsal aşırma çabalarının da yaygınlaşması ile birlikte klasikleşmiş ve tarihe mal olmuş belli başlı sanat eserleri, yepyeni yorumları ile de akıllara böylece bir kez daha kazınmış olur. Bu da bize bir diğer anlamı ile sanat eserlerinin yeniden üretildiği kitsch bir yapıyı verir.

Geçen zamanla birlikte Sherman’ın fotoğrafik tarzı da değişime uğrar. Tekin’in de aktardığı gibi, oyuncak bebekler, tıbbi protezler, seks yardımcı nesnelere, kuklalar, cansız mankenler, peruklar gibi objeler ile kompozisyonlar oluşturan Sherman, bir anlamıyla postmodern fotoğraf estetiğinde yer alan eklektik yapıyı ön plana çıkarır. “*Bunlar, en yalın ifadeyle, içlerinde oyuncak bebeklerin rol aldığı*

*kurgulanmış sahnelerin fotoğrafları oldukları halde, aynı zamanda gerçekçi belgesel fotoğraflar gibi, birer “yakalanmış enstantane” izlenimini de uyandırıyorlar. Bunun bir nedeni aktüel kamera duygusunu veren açık diyafram ve kısa netlik derinliği”*¹³⁰

Söz konusu fotoğraflarda farklı nesnelerin yan yana gelmesi dolayısı ile eklektik mantık ve bunların içi içe sunumu ile pastiş uygulamasından da söz edebiliriz. Bu yeni tarz fotoğraflarında Sherman, anormal ve parçalarına ayrılmış kadın vücutlarının fotoğraflarını yapar. Kadın vücudunun fiziksel atıkları olan kusmuk ve adet kanamasına da fotoğraflarında bolca yer verdiği görülür.



Fot 39: Cindy Sherman, İsimsiz #264, 1992

1990’lı yıllara gelindiğinde ise tekrar kendi bedenini fotoğrafik bir nesne olarak tanımlamaya başlayan Sherman, vücudunu çeşitli materyaller ile adeta kapladığı türden çalışmalar üretir. Yaptığı tüm bu çalışmalar Sherman’ın bir anlamda feminist bakış açısı ile medya kültüründe kadının sürekli olarak mükemmel bir dış görünüşle verilmesine karşılık ironik bir bakışla ortaya koyduğu çalışmalardır. *“Sherman maske, kukla, beden parçalarını yoğunlukla kullanmaya başladığı 90’lardaki fotoğraflarında, gözleri hariç neredeyse görünmez olur. Onun fotoğraflarında, her ne kadar kendi bedenini kullansa da, ona dair bir ipucu aramak gereksiz olacaktır. O, işlerinde kadının, toplumun, tarihin stereotiplerini ortaya koyar.”*¹³¹

¹³⁰ Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, 2. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2003,106 s.

¹³¹ Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002,29 s.

Haziran 1999'da New York'ta bir sergi açan Sherman, yapma bebeklere kendini iyice kaptırmış görünür. Bu fotoğrafları “kaka-bebek” fotoğrafları olarak adlandıran Topçuoğlu, sergide cinsellik ve fotoğraf konusunun derinlemesine incelendiğini söyler. Siyah-beyaz olarak yapılan fotoğraflarda yumuşak ton dağılımı fotoğraflara nostaljik yada eski izlenimini verir. “*Bu fotoğraflar yeniden yaratılmış kurgusal kişiliklerin, sanki “gerçekten” var olan özel hayatlarından sahneler. Sadece yüzlerinden değil vücut parçalarından da tanıdığımız bu bebeklerle, kimi film veya roman kahramanlarıyla da olabileceği gibi, yer yer özdeşleşip, onlarda kendimizi buluyoruz.*”¹³²

Söz konusu fotoğraflarda bulunan çeşitli çizgi film karakterleri, ısıtma yöntemi ile deforme edilmiş plastik bebeklerdir. Cinsel kimliklerin özelinde ise kadının toplumsal yapı içindeki cinsel algılanışının birer eleştirisi olan bu fotoğraflarda, çoğu zaman kadın ve erkek bedeninin anatomik olarak bilinçli bir şekilde birbirine karıştırıldığı görülür.



Fot 40: Cindy Sherman, İsimsiz #470, 2008

Yine son dönem çalışmalarında kendini bir model olarak kullanmaya başlayan Sherman bu kez, Kaliforniya'da yaşayan ve bir meslek sahibi olan ya da

¹³²

Nazif Topçuoğlu, Cindy Sherman/Metro Pictures/New York, Geniş Açık, Sayı. 8, İstanbul, 1999, 72 s.

olmayan hemcinslerinin yaşantılarını fotoğraflar. Sherman'ın oto portre niteliği de gösteren bu çalışmaları yakından incelendiğinde onları yaparken karşı karşıya kaldığı kişi, nesne, olay ve durumlara karşı tarafsız bir gözle bakmaya çalıştığı ise gözden kaçmaz.

Şu ana kadar yapılan çözümlmelerden de anlaşılacağı üzere fotoğraf tarihi açısından birbirinden önemli çalışmalar gerçekleştirmiş olan Cindy Sherman, aynı zamanda postmodern fotoğraf sanatı dendiğinde de akla gelmesi gereken öncü bir sanatçıdır. Sanatçının üretmiş olduğu fotoğraflarda, postmodern fotoğraf estetiği ve sanatı içinde değerlendirilen kavram ve durumlar bolca yer alır.

3.3.2. Çoklu Kimlik-Sanatsal Aşırma ve Morimura

Postmodern yapının dikkat çeken bir diğer özeliği de “*kimliksizleşme*” ya da “*çoklu kimlik kazanma*” olarak karşımıza çıkar. Eklektik olanı ve tarihin yeniden kullanım alanı bulmasını yücelten postmodern, bu alanda yapılan her tür çalışmaya yol açar niteliktedir. Kültür, yersiz yurtsuzlaşarak uluslararası bir özellik kazanmış, bu anlamı ile de her türlü dışa kapalılıktan uzak bir yapıya kavuşmuştur. Sanatın her dalında olduğu gibi fotoğrafta da bu türden örnekler verilmiştir. Fotoğraf sanatında tüm bu saydığımız özelliklere en güzel karşılığı ise Yasumasa Morimura da buluruz.

Japon uyruklu bir fotoğraf sanatçısı olan ve fotoğraf dışında başka sanat dallarında da eserler üreten Yasumasa Morimura, Osaka doğumludur ve 1978 yılında Kyoto Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olur. Sherman gibi fotoğraflarında kendisini model olarak kullanan Morimura, çalışmalarını büyük ölçüde sanat tarihine mal olmuş önemli isimlerin tablolarından alıntılar yaparak gerçekleştirir. Bir diğer özellik ise Morimura'nın, fotoğrafik çalışmalarının pek çoğunda, cinselliğe açıkça bir gönderme yapmasıdır.

Eserleri üzerinde çalıştığı ressamlardan bazıları Leonardo Da Vinci, Paul Cezanne, Edouard Monet, Velasquez, Francisco Goya, Johannes Vermeer, Ingres ve Van Rijn Rembrandt'dır. Yine Morimura'nın ünlü film ve müzik yıldızlarının görüntülerini kendi bedeni üzerinde taklit ederek yaptığı çalışmalarının yanında, fotoğrafçı Cindy Sherman ve ressam Frida Kahlo¹³³ kişiliklerine bürünerek gerçekleştirdiği oto portreleri de mevcuttur. Yasumasa Morimura, diğer bir deyişle kendi görüntüsünü tarihe mal olmuş ünlü çalışmaların içinde konumlandığı bilgisayar destekli fotoğraf çalışmaları ile alkış alan bir performans ve fotoğraf sanatçısıdır. *“Daughter of Art History”*, *“Actress”*, *“Yasumasa Morimura: Rembrandt Room”* ve *“Morimura Self Portraits: An Inner Dialogue With Frida Kahlo”* çalışmalarından en ünlüleri arasındadır.



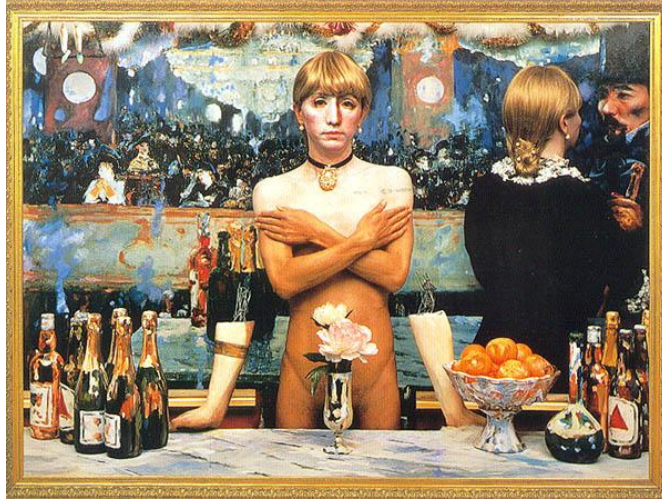
Fot 41: Yasumasa Morimura, Doublonnage (Marcel), 1988

Toplumsal çoklu kimlikler üzerinden fotoğraf üretimi yapan Morimura'nın fotoğraf sanatı açısından belki de en ilginç çalışması, aslen fotoğraf ustası Man Ray'a ait olan Marcel Duchamp portresidir. Burada Ray tarafından yorumlanan bir kimliğin Morimura tarafından ikinci bir kez daha yorumlanması ve bir anlamda da gerçeğin

¹³³ Frida Kahlo: Meksikalı ünlü sürrealist bayan ressam. (1907-1954) Yaşadığı talihsiz bir trafik kazasının ardından, uzunca bir süre yatağa bağımlı kalır ve tavana bağlı aynadan kendisini resimlediği oto portreleri ile anılır.

yansımalarının yansıması söz konusudur. Fotoğrafta buna atfen sanatçı tarafından kol ve şapka sayısı birer kez daha arttırılmıştır.

“*Daughter of Art History*” isimli albüm haline dönüştürülmüş olan çalışmasında Morimura, kendisini sanat tarihinden ünlü çalışmaların içinde bir model olarak fotoğraflar. Sanatçı bu fotoğraflarda kendi bedenini çalışmanın içeriğine göre değişime uğratar. Teatral bir havaya bürünerek yaptığı ve yine postmodern sanat içinde sanatsal aşırma uygulamalarına örnek olarak gösterebileceğimiz çalışmasında Morimura, Leonardo Da Vinci, Van Gogh, Goya, Rembrandt, Kahlo ve başka daha pek çok ressamın eserlerini kendine has bir üslup ile yorumlar ve Batının birbirinden ünlü resimlerini fotoğraf ve dijital görüntüleme sistemleri yardımıyla yeniden üretir.



Fot 42: Yasumasa Morimura, Daughter of Art History - Theater B, 1990

Sanat eleştirmeni Donald Kuspit, sanatçının yukarıda sözü geçen albümünde bulunan giriş yazısında, Morimura'nın bu çalışması ile, sanatçının sanatı kendi kendisinden kurtarmak için, sanatın kültürel bir makinenin çark dişisi olması gerektiğini tartıştığını söyler. Morimura'nın kendi varoluşsal kimliğini bu çalışmaların içerisine yerleştirerek bir anlamda bu eserlerin geleneğe ait kimliğini de kurtardığını belirten Kuspit, sanatçının akıllıca ve biraz da kurnazca gerçekleştirilmiş bu fotoğraflarında, postmodern dönemde hayatta kalmaya işaret eden temsili illüzyonları işlediğinin de altını çizer.

Morimura, 1996 yılında yaptığı ve pek çok ünlü film yıldızının klasikleşmiş karakterlerine bürünerek meydana getirdiği “Actress” adlı çalışmasında ise Hollywood film aktrislerinin karakterlerine bürünür. Çoğunluğu renkli olan bu fotoğraflarda Morimura, ünlülerin şablon görüntülerini sanatsal aşırma ile bir çeşit sahiplenmiş olur. O bir Doğulu fotoğrafçı olarak gerçekleştirdiği bu fotoğraflarla Batının idolleri arasına böylece kendini de katar. Dahası Morimura Hollywood’un birbirinden ünlü kadın film yıldızlarının görüntülerini, yaptığı bu fotoğraflarda kendi Japon kişiliği ile de birleştirir.



Fot 43: Yasumasa Morimura, Liza Minelli’nin Ardından Oto Portre, 1996

Yine aynı fotoğraflarda Batı’ya ait ikonalar ile Japon kültürünün bir birleşiminden söz edilir. “Amerika’da yaşayan bir Japon sanatçı olan Morimura, kimliği dolayısıyla hem Japon kültürünün hem de Batı kültürünün eleştirisini yapar. Kültürel değerlerine bağlı ve tavizsiz Japon toplumunun günümüzde, marka meraklısı ve stereotipik beğenilere sahip olması; benzer şekilde batı kültürüne ait sabit fikirlerin yıkılması, ancak bu sefer de popülerliğin peşinde koşan fikirsiz bir toplum yaratılması gibi düşüncelerin eleştirisini, Morimura büründüğü kimlikler aracılığıyla yapar.”¹³⁴ Söz konusu kompozisyonlarda postmodern yapının içinde bulunan eklektik yaklaşım, kültürler arası geçişler ile kendini ele verir. Kendi

¹³⁴ Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002, 30 s.

üzerinde çoklu kimlikler oluşturan Morimura, bilgisayar desteği ile meydana getirdiği bu karelerle erkek bedeninde kadın olmanın özelliklerini değil, daha çok ünlü olmanın özelliklerini tanımlamıştır. Çalışmaları kimliğe bürünme anlamında performans, geçmiş ve şimdinin bir arada olması dolayısıyla da anakronik özellikler taşır.



Fot 44: Yasumasa Morimura, Marilyn Monroe'nun Ardından Oto Portre, 1996

Postmodern fotoğraf sanatçısı Morimura, Brigitte Bardot, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Faye Dunaway, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Liza Minelli vs. gibi ünlü aktrislerin görünümüne her büründüğünde, aslında kendi kişiliği ve ünlüler arasında ironik bir bağ oluşturmak ister gibidir. Ünlü olmak kavramının fotoğraflar ile yeniden tanımlamasını yapan Morimura, bir yandan da Doğu insanının Batılı aktrisler olan hayranlığını da tekrar gözden geçirir. Ünlü aktrislerin görüntülerini yeniden üretmekle kalmayan Morimura, zamanla pop idollere de yönelerek, yaptığı "*Psychoborg*" serisiyle Madonna ve Michael Jackson gibi topluma mal olmuş popüler kültür insanlarını kendi bedeninde yeniden üretir. Morimura'nın canlandığı ünlüler, fotoğraflarda tekrar anlam kazanmış ve yaratılmış olur. Bu anlamda medyanın star yaratma anlayışını da eleştiren Morimura, gerçek ile hayali olan arasındaki farkı yok ederek, bir gün herkesin star olabilme ihtimalinin olduğu günümüz medya kültürü ve tüketim toplumuna da atıfta bulunur.

Buraya kadar aktarılanlardan da anlaşılacağı üzere içerisinde sanatsal aşırmanın bolca bulunduğu eklektik ve anakronik Morimura fotoğrafları, postmodern sanat kategorisinde, yapılmış olanın kendine has bir tekrarı olmaları özelliği ile de kitsch ürünler olarak ifadeledirilirler.

Görüldüğü üzere fotoğrafın tarihsel serüveni açısından pek çok önemli çalışmalar gerçekleştiren Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura, postmodern fotoğraf sanatı dendiğinde ilk akla gelen fotoğraf sanatçılarındandır. Her iki sanatçı da üretmiş oldukları fotoğraflarda, postmodern fotoğraf estetiği ve sanatı içinde değerlendirilen kavram ve durumların yer aldığı türden sanatsal üretimler yaparlar.



Fot 45: Yasumasa Morimura, Küçük Kız Kardeşim: Cindy Sherman İçin, 1998

Tüm bu yapılan açıklamalardan sonra, son kez tekrar soralım “*Nedir bu postmodernizm?*” Bu soruya cevabı postmodernizmin ünlü kuramcısı Lyotard “*Postmodern Durum*” isimli kitabında şöyle verir “*Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulamayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım.*”¹³⁵ Tıpkı farklı olmaktan korkmayan pek çok usta postmodern fotoğraf sanatçısı gibi...

¹³⁵ J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, 1. Basım, Vadi Yayınları, 1990, 159 s

SONUÇ

Fotoğraf ortaya çıktığı günden bu yana, hem bilimsel bir buluş olması hem de sanatsal bir yaratım sürecini de içinde barındırması ile dikkatleri üzerine çekmeyi başaran bir sanat dalıdır. Her türlü yaratım şeklinin bire bir karşılığını bulduğu fotoğraf sanatı içinde postmodern yapı da, en az diğer -izmler kadar değer bulmuştur. Zamana ve yaşamsal süreçlere tanıklık eden, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi de olan fotoğraf, görüleceği üzere içerisinde pek çok yapısal, estetik, düşünsel, sosyal ve daha sayamayacağımız özelliği birden barındırır.

Postmodern duruma bakıldığında ise içinde felsefelerin, üslupların, görüşlerin kısaca yaşama ait her şeyin iç içe geçtiği görülür. Dahası postmodernizm yapısı gereği her türlü tanımlamadan kaçma eğilimi gösterir. Bu noktada da onu açıklayacak en önemli kavram zıttı olması bakımından modernizm olarak belirlenir. Üretiminin ana kaynağı modernizmin eleştirisidir. Bu noktada postmodernizm tam anlamıyla modernizmden kopmuş bir yapı olarak algılanamaz. Daha çok onun bir devamı olarak düşünülür.

Tıpkı postmodern durumun ortaya çıkışı gibi, postmodern sanat anlayışının da oluşumu bireysel ve toplumsal dönüşümler ile meydana gelir. Bu duruma en büyük etken ise kuşkusuz, modern düşünce yapısının her alanda vaat ettiği sürekli gelişim ve ilerleme kavramlarının, tüm toplumları ve alanları kapsar şekilde gerçekleşmemesidir. Her şeye karşı yaşanan kuşku ve bunalım, sanatsal düzeyde sanat eserinin kökeni ve neleri içermesi gerektiği gibi soruları akıllara getirir. Bu noktada ise tıpkı diğer disiplinlerde olduğu gibi sanatta da postmodern yansımaların devreye girdiği görülür. Bu doğrultuda sanat eserine bakış köklü bir değişime uğrar. Böylece yeni arayışların yaşandığı yepyeni bir döneme de geçilmiş olur.

İşte bu yeni dönemde, tez kapsamında da açıklandığı üzere, parçalı bulutlu anarşik bir ruh durumunun hakim olduğu eklektik yapı, kendisini pastişe yönelik bir sanatsal aşırma ile ortaya koyar. Dahası söz konusu bu yapı, meydana gelirken hiçbir tarihsel sınırlamanın olmadığı anakronik ve her türden tersine anlatımın yerini bulduğu ironik bir bakış sergiler. Bu durum öyle üst seviyelere varır ki sıradan ve gündelik olan yüceltilir. Dahası fotoğrafın bizatihi kendisinin dahi kitsch bir hale gelmesinden çekinilmez. Daha önce belirtildiği gibi postmodern yapıda görülen bir başka şey de sanatsal yaratım süreci ve sanat eserinin kökeninin sorgulanmasıdır. Bu yolda sıradanlaşma meşru bir hale gelmiş, sanat eserinin özgün olması gerektiği düşüncesi, tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştır. Bu anlamda daha önceden yapılmış olanın yeniden performe edilerek yada aşırılarak güncel bir hal alması ise pek çok öncü fotoğraf sanatçısının başvurduğu yepyeni bir yaratım biçimine dönüşür.

Söz konusu tüm bu özelliklerin “*Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi*” başlığında değerlendirildiği tezde, postmodern durum ve kavramlar ele alınarak açıklanmış, başta Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura olmak üzere; Les Krims, Olivier Rebufa, Michael Hughes, Kenneth Josephson, Georges Rouse, Calum Colvin, Jeff Wall, Barbara Kruger, Shimon Attie, Jan Saudek, Bruce Nauman, Robert Lango, Pierre ve Gilles, Richard Prince, David Levinthal, Sherrie Levine, Mike ve Doug Starn Kardeşler isimli fotoğraf sanatçıları ve çalışmaları ile de konu örneklendirilmiştir.

Tüm bu açıklamalara karşın yine de altı tekrar çizilmelidir ki, yapılan belirlenimlere rağmen sistematik bir postmodern fotoğrafik durum çözümlemesinden bahsetmek, posmodernizmin her türlü yöneme karşı olan yapısını yanlış değerlendirmek anlamına gelecektir. Bu nedenle ortaya konan yapısal çözümleme arayışları mutlak bir kesinlik olarak düşünülmekten ziyade, sadece gidilen yolda çevreyi tanımak anlamında atılan bilinçli adımlar olarak değerlendirilmelidir.

Son olarak postmodernizm nasıl ki modernizmin bir tür günah çıkarması olarak değerlendiriliyorsa, postmodern fotoğraf sanatı da yine modern fotoğraf sanatının bir anti tezi niteliğindedir. Bu noktada postmodern fotoğraf, üzerine düşen tüm görevi yerine getirmiş, modern bakış açılarına ek yeni tarzlar ortaya koymuştur. Tarihe ve sanata mal olmuş eserlerin, kişilerin yada gündelik hayattan alınmış nesnelerin fotoğrafik açıdan yeniden tanımlanmasını sağlamış, onlara yeni bakış açıları kazandırmıştır. Postmodern fotoğraf, tıpkı postmodernizm gibi sanatın ve toplumun kendi kendisini eleştirmesine ön ayak olmuş ve tümünden bir hesaplaşmaya girerek sanatsal yaratım sürecine bir tür günah çıkarma ritüeli için uygun zemin hazırlamıştır.

Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde söyleyebiliriz ki postmodern fotoğraf kapsamında, toplumsal değer yargıları, tarihe mal olmuş eserler, kişiler, sanatsal yaratım, dahası sanatın ve fotoğrafın bizatihi kendisi, fotoğraf sanatçıları tarafından yeniden ve tekrar masaya yatırılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ADAİR, Gilbert; **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

AKAL, Cemal Bali; **Modern Düşüncenin Doğuşu**, Dost Yayınları, Ankara, 1997

AKAY, Ali; **Postmodernizm**, Epoke Yayınları, İstanbul, 2005

AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1997

BABACAN, Ayhan,-Gökgöz, Aydemir; **Siyah Beyaz Fotoğraf**, Aykan .Yayınevi, İstanbul, 1968

BALL, Peter Brooke; **George Eastman ve Kodak**, Çev. Ayşe Aydoğan, İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri, Ankara, 1996

BARTHES, Roland; **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, YKY Yayınları, İstanbul, 1999

BAUDRİLLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, D.E.Ü.Y., İzmir, 1998

BAZİN, Andre; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

BOURIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Sayıbaşıllı, Bağlam, İstanbul, 2004

BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY Yayınları, İstanbul, 1993

BENJAMİN, Walter; **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, İstanbul, 2001

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Y. Salman-M. Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1986

BERGER, John; **O Ana Adanmış**, Çev: Y. Salman, M. G. Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

BERGER, Peter L.-Brigitte, KELLNER, Hansfried; **Modernleşme ve Biliç**, Çev: Cevdet Cerit, İstanbul, 1985

BEST, Steven; KELLNER, Douglas; **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınevi, 1998

BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004

BUHR, W., Schroeder, W., Barck, K.; **Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi**, Çev: Veysel Atayman, Birim Yay., İstanbul, 1984

BÜKER, Seçil; **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitapevi, Ankara, 1985

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

COLVİN, Calum; **“Yedi Büyük Günah ve Son Dört Şey”**, Çev: Beral Madra, The British Council Yayınları, İstanbul, 1994

CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınevi, İstanbul, 2004

DERMAN, İhsan; **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1991

DOĞAN, Mehmet; **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975

DORA, Serkan; **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil, İstanbul, 2003

DUVE, de Thierry; **Jeff Wall**, Phaidon, New York, 2003

ERGÜVEN, Mehmet; **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Ayrıntı, İstanbul, 1996

FİSCHER, Ernest; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Kopan, e Yayınları, İstanbul, 1979

FLUSSER, Vilem; **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev: İhsan Derman, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991

FRİZOT, M; **A New History of Photography**, Könemann, Köln, 1998

GEZGİN, Suat; **Basında Fotoğrafçılık**, Der Yayınları, İstanbul, 1994

GOMBRICH E. H; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

GOTTDIENER, Mark; **Postmodern Göstergeler**, İmge Kitabevi, Ankara, 2005

GÖKBERK, Macit; **Fesefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980

GÖKGÖZ, Aydemir; **Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık**, AFA Matbaası, İstanbul, 1977

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995

IGLHAUT, Stefan; **Photography After Photography**, G+B Arts, Almanya, 1996

İPŞİROĞLU, Nazan–Mahzar; **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

JENCKS, Charles; **Postmodernizm**, Academy Editions, Londra, 1987

KALFAGİL, Sabit; **Fotoğraf Sanatında Kompozisyon**, Fotoğraf Yayınları, İstanbul, 1981

KILIÇ, Levent; **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi, Ankara, 2002

KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Bilgi Yay, İstanbul, 1979

KUNDERA, Milan; **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği**, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987

KUSPİT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis, İstanbul, 2006

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan – Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

LYODARD, J. F; **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 2000

MARIEN, Mary Werner; **Photography A Cultural History**, ABRAMS, London, 2002

MORİMURA, Yasumasa; **Daughter Of Art History**, Aperture Yayınları, Hong Kong, 2003

OKTAY, Ahmet; **Postmodernist Tahayyüle İtirazlar**, İnkılap, İstanbul, 2000

ÖZKAYA, Serkan; **Göründüğü Gibi Değil Açıklayabilirim**, Bağlam, İstanbul, 2004

ROBİNS, Kevin; **İmaj**, Çev: N.Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999

ROSENAU, Pauline Marie; **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, Çev: Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara, 1998

RUSSELL, Bertrand; **Batı Felsefesi Tarihi**, Çev: Muammer Sencer, İstanbul, 1997

SHERMAN, Cindy; **Retrospective**, Thames&Hudson, New York, 1997

SİMMELE, George; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

SMİTH, Preserved; **Rönesans ve Reform Çağı**, Çev: Serpil Çağlayan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001

SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993

TOPÇUOĞLU, Nazif; **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, YKY Yayınları, İstanbul, 1992

TOPÇUOĞLU, Nazif; **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY Yayınları, İstanbul, 2000

TOPÇUOĞLU, Nazif; **Fotoğraflar Gösterir Ama**, YKY Yayınları, İstanbul, 2005

TOURAİNE, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, YKY Yayınları, İstanbul, 2007

TURANİ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

ÜNAL, Mehmet; **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Kültür, İstanbul, 1999

ZEKA, Necmi; **Jameson-Lyodard-Habermas Postmodernizm**, Çev: Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994

TEZLER

AĞIR, Ülkü; **Türk Fotoğraf Eleştirisi Üzerine Genel Kuramsal Bir Çalışma**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Lisans Tezi, 2004

ARAL, Nur; **Postmodernist Süreçte Fotografinin Yeri Önemi ve Postmodernist Fotografi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2003

DEMİROĞLU, Nuray; **Fotoğraf Resim İlişkisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1996

GENÇ, Adem; **Dada**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir, 1983

MATARA, Birsal; **Türk Fotoğrafında Üslup Sorunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1991

ÖZDAL Işık; **Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 2002

ÖZDEMİR, A. Beyhan; **Fotoğrafik Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 1996

TEKİN, Nezaket; **Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002

MAKALELER

BAUDRİLLARD, Jean; **Yokoluş Sanatı**, Çev. Hüsamettin Çetinkaya, Edebiyat Eleştirisi, Sayı 2-3 Güz, Ankara, 1995

CRİMP, Douglas; **Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği**, Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, İstanbul, Sayı 84, 2002

DEDE, Volkan; **Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı**, Geniş Açı, Sayı. 13, İstanbul, 2000

ERTAN, Güler; **Dada-Dadaizm**, Fotoğraf Dergisi, Sayı 28, İstanbul, 2000

ESKİER, R. Simber Atay; **Cindy Sherman Postmodern ve Feministtir**, Beşparmak Dergisi, Sayı 54, Şubat, 1994

GRUNBERG, Andy; **Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat**, Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı. 84 Yaz, İstanbul, 2002

KOLABAŞ, Hülya; **Klasikten Güncele Kış Sergileri**, Geniş Açı, Sayı 16, İstanbul, 2001

PAYNE, Saadet Koç; **Che'yi Kahraman Gerilladan Pop İkonuna İndirgeyen İmgeler Süreci**, Geniş Açı, Sayı 48, İstanbul, 2006

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Gerçeğin Altı da Bir Üstü de**, Geniş Açı, Sayı 32, İstanbul, 2003

TOPÇUOĞLU, Nazif; **Cindy Sherman/Metro Pictures/New York**, Geniş Açı, Sayı. 8, İstanbul, 1999

TÜMAY, Sadık; **Fotoğraf ve Sonrası Üzerine Değerlendirmeler**, 6. Antalya Fotoğraf Günleri, Konferans Metni, 15 Mart 2004

YÜCEL, Fırat; **Fotoğraf Sinema ve Gerçek**, Geniş Açı, Sayı 11, İstanbul, 2000

DERGİLER

Bilim Teknik Dergileri, Tübitak, Ankara

Fotoğraf Dergisi, Ant Yayıncılık, İstanbul

Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü, İstanbul

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, REFO Color, İstanbul

Sanat Dünyamız, YKY, İstanbul

ANSİKLOPEDİLER

Ana Britanica, ANA Yayıncılık, İstanbul, 1986-87

Büyük Larousse, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1986

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1981

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Milliyet Yayınları, 1993-94

The Focal Encyclopedia of Photography, London, 1982

20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1984

SÖZLÜKLER

ERTAN, Güler; **Fotoğraf Terimleri Sözlüğü**, AFA Yayınları, İstanbul, 1994

ERTÜRK, Ahmet Çetin; **Bilge Sözlük**, Fransızca Türkçe-Türkçe Fransızca, Ankara, 1997

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000

PARLATIR, İ., N. Gözaydın, H. Zülfikar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yaşar; **TDK Türkçe Sözlük**, TDK Basım Evi, Ankara, 1998

SÖZEN, Metin,-Tanyeli, Uğur; **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

TURANİ, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.cindysherman.com/>

http://www.all-art.org/art_20th_century/morimura1.html

<http://www.leskrims.com/>

<http://www.documentsdartistes.org/artistes/rebufa/repro.html>

<http://michaelhughes.wordpress.com/>

http://www.mocp.org/collections/permanent/josephson_kenneth.php

<http://www.georgesrousse.com/english/reception.html>

<http://www.calumcolvin.com/>

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/index.html>

<http://www.barbarakruger.com/>

http://www.mocp.org/collections/permanent/attie_shimon.php

<http://www.saudek.com/>

http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Bruce__Nauman/C/

<http://www.fadwebsite.com/2009/12/23/metro-pictures-exhibition-features-robert-longo-david-maljkovic-and-john-miller-through-to-jan-30th/>

<http://www.artnet.com/artist/609091/pierre-et-gilles.html>

http://www.serpentinegallery.org/2008/06/richard_princecontinuation26_j.html

<http://www.davidlevinthal.com/>

<http://www.aftersherrievine.com/>

http://www.mocp.org/collections/permanent/starn_doug_and_mike.php

http://www.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli_dergiler/sosyal_bilimler/pdf/2010-3/2010_03_14.pdf

http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngArticleID=235

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nükhet KINLI

Doğum yeri ve yılı: İZMİR/27-4-1978

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, Fotoğraf Bölümü

Lisans: 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, Fotoğraf Bölümü

Ön Lisans: 2003, Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi, Sosyal Bilimler Programı

Lise: 1994, Buca Endüstri Meslek Lisesi, Matbaacılık Bölümü

İş Tecrübesi:

Ticaret Gazetesi-Tükelmat (montaj) (1993-1994-1995-1996)

Yılpar Ambalaj (montaj+grafik) (1999)

İzmir Sport Centre (fotoğrafçı) (2001-2002)

İzmir Ordu Evi (fotoğrafçı) (2001-2002)

İzmir Halk Eğitimi Merkezi (fotoğraf öğretmenliği) (2005)

Yeni Asır Gazetesi (muhabir) (2006-2010)

İzmir TV-Yeni Asır TV (program yapımcısı ve sunucusu) (2006-2008)