



POSTMODERNİZM VE FOTOĞRAF

POSTMODERNISM AND PHOTOGRAPGH

Derya ŞAHİN¹

Öz

Fotoğraf, icadından buyana sanata farklı yollarla ve biçimlerle dahil olmayı bilmiştir. Önceleri yardımcı bir malzeme olarak kullanılan fotoğraf, postmodernizmde tek başına sanat dünyasında boy göstermekte, sanatın vazgeçilmezleri arasında yerini sağlamlaştırmaktadır.

Postmodern dönemde fotoğrafın, bir olayın şahitliği işlevi artık geçersizdir. Bu dönemde fotoğrafik üretimin orijinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü egemendir. Fotoğraf ürünleri özellikle gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir.

Postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önemli aracı olarak kullanmaktadırlar. Fotoğrafın yepyeni bir disiplin ve birçok alana açık oluşu, kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirlik özelliği, sanatçıların fotoğrafı tercih etmelerine sebep olmuştur.

Fotoğrafi kendine mal etme eylemi içinde bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılar arasında; Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Richard Prince sayılabilir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, postmodernizm, fotoğraf, alıntılama, yeniden üretim.

Abstract

Photography has partaken in the art with different ways and forms since its invention. Photography which was used as a supplementary material previously put itself in appearance in the art world in post modernism and therefore it strengthened its place in the indispensable elements of the art.

During the postmodern era, witness function of an event was not valid anymore. During this era, as the originality of the photographic product was corrupted, the view that the art was only focusing on the repeated activity was dominant. Photograph products show themselves especially with recreation of the reality.

Postmodernists use the photograph as the most important tool to translate their expressions. Artists preferred the photograph since it is a new discipline and open to many fields; it is easy to access; it is fast, consumption-oriented and reproductive.

Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Richard Prince are among the artists, who used the photograph as a translation tool in appropriation action.

Key Words: Art, postmodernism, photograph, quotation, reproduction.

¹ Arş.Gör., Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü, derya2181@gmail.com

GİRİŞ

Modern ve postmodern süreçte birçok sanatçı fotoğrafı kullanarak veya fotoğraftan etkilenerak farklı sanatsal görüşlerle sanatı şekillendirmişlerdir. Modernizm içinde sanatçılar, özellikle görüntüyü betimlemede fotoğrafı farklı sanat hareketleri içinde kullanırken, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan postmodernizm içinde ise fotoğraf birçok kimliğe bürünebilmekte ve sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Daha önce yardımcı bir malzeme görevini üstlenen fotoğraf, postmodern süreçte sanat nesnesinin kendisi olarak varlık göstermektedir.

Fotoğrafın yepyeni bir disiplin ve birçok alana açık oluşu “tek değerlilik” anlayışından uzak tavrı, kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirlik özelliği, dolaysız tavrı postmodernistlerin fotoğrafı tercih etmelerine neden olmaktadır.

Fotoğraf eleştirmeni Andy Grundberg bu konuda şunları söyler: “ fotoğraflar o karanlığa doğru sessizce yol alırken, görsel dünyanın nesnelere ve öznelere olma işlevini sürdürmektedir. Fotoğraflar bu işlevlerini, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik gibi modernistlere hitap eden özellikleri temel alarak değil; dolaylı anlatım, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem gibi postmodernist özellikleri temel alarak yerine getirmektedir. Bu açıdan fotoğraf, son dönemde yeniden tanımlanmıştır” (Grundberg, 2002: 119).

Postmodernizm, orjinal sanat yapıtını yeniden ele alma konusunda özellikle “temsilin temsili” kavramı üzerinde durmakta ve bu da, fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile ortaya konmaktadır. Bu açıdan fotoğraf postmodernizm içindeki yerini bu şekilde belirlemekte ve amaçlandığı gibi özgün eser kavramından uzaklaşmaya yardımcı olmaktadır.

Çağdaş sanat pratiğinde fotoğrafın bu denli çok kullanılan bir ifade alanına dönüşmesinin nedenlerini fotoğrafçı, aynı zamanda da mimar olan Murat Germen şöyle açıklamaktadır:

“Bence bunun önemli nedenlerinden biri fotoğrafın, dışarıdan bakılınca, amaçlanan ifadeye ulaşmakta daha az çaba harcanan, çok fazla ustalık gerektirmeyen “kolay” bir vasıta olarak görülmesi. Dijital teknoloji ve yeni makineler sayesinde de kabul edilebilir kalitede görüntüler daha rahat üretilebiliyor artık. Çağdaş sanatta fikir ve kavram ön planda olduğu ve zanaatkarlık arka planda kaldığı için, bu tarz sanatın görece daha az zanaatkarlık gerektirdiği zannedilen bir üretim ortamı ile buluşması da kolay oluyor (...) Fotoğrafı çağdaş sanat ortamında daha popüler kılan diğer bir neden de baskı süreçlerinin ve fotoğraf sergileme yöntemlerinin çeşitlenmesi (...) Diğer bir deyişle, sergilenme yöntemleri açısından, çağdaş sanat alanına kağıt yüzeyine yapılan fotoğraf baskısından daha yakın duran yöntemler kullanılıyor ve kavram sanatçıları bunları pek seviyor haliyle”.

Bu anlamda fotoğrafın kolay ulaşılabilirliği, sergileme yönteminde sunduğu çeşitlilik tercih nedenleri arasında sayılabilir. Fotoğrafçı Orhan Cem Çetin ise dijital devrimden sonra gerçeklik duygumuzu yitirmeye başladığımızı, fotoğrafın ise hala gerçeklik duygusunu en azından yanılısma seviyesinde taşıyabildiğini, dolayısıyla fotoğrafın kaybolan gerçeklik duygumuzu restore ettiğini, geri getirdiğini düşünmekte ve sık kullanımını da buna bağlamaktadır (<http://muratgermen.wordpress.com/2009/10/25/turkiye-cagdas-sanatinin-yukselen-yildizi-fotograf-ozlem-simsekin-orhan-cem-cetin-ve-murat-germen-ile-milliyet-sanat-dergisi-icin-yaptigi-soylesi/>)

Fotoğrafın gerçeğe bağlılığını vurgulayan bu görüşlere karşılık; eleştirmen, sanat tarihçisi ve aynı zamanda çevirmen olan Ahu Antmen'e göre fotoğraf, gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açmaktadır. Gerçeklik olgusunu bir ikilem yaratarak aktaran birçok günümüz sanatçısının tavrında da bu açıdan, gerçeküstücülerin 'düşünürü' olarak nitelendirilen René Magritte arasında bir yakınlık kurmak olasıdır. Sanatçıya göre bugün fotoğraf temelli birçok işin altında "bu bir pipo değildir" yazmaktadır (Antmen, 2002: 131). Bu bağlamda, fotoğrafın sadece gösterdiğiyle yetinmeyip, bazen gösterdiğinin tam karşıtı şeyleri de düşündürebileceği ya da fotoğrafın da yalan söyleyebileceği akla gelmektedir.

Aktarılanların çoğu zaman gösterilen şeyden çok farklı olabildiği ve fotoğraftan beklentilerin sarsıntıya uğratıldığı işlerde dikkat çeken isimler arasında, Thomas Wall, Richard Prince, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher sayılabilir. Fotoğraf artık sadece yardımcı bir malzeme olarak değil farklı sanatsal perspektifleri içinde barındıran bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodernizmde, fotoğrafı kendine mal etme eylemi içinde bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılar da dikkat çekmektedir. Bu sanatçılardan özellikle Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Richard Prince öne çıkan isimler arasındadır.

Cindy Sherman, sürekli kendi kendini fotoğraflayan bir sanatçıdır. Tüm fotoğrafları kendi portreleridir fakat hiçbiri kendi gerçek görüntüsünü vermez. Kendini gizleyerek, farklı kimliklerle çıkar karşımıza.

Sherman'ın bu şekilde çalışmasının başlıca iki nedeni vardır: Bunlardan biri öğrenimini fotoğraf alanında yapmış olması, diğeri ise medyada kadının sunuluş biçimine duyduğu tepkidir. Sanatçının fotoğrafları, başkalarının bir kadından beklentilerinin askıya alınmasının belgeleridir (Yılmaz, 2006: 318).

Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri* isimli, hem öznesinin ve hem de nesnesinin kendisi olduğu fotoğraflarda, kendini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde değişik iç ve dış mekânlarda göstermektedir. 1950-60'ların filmlerindeki tipik kadın karakterlerini canlandırmaktadır. Her fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünen Sherman, fotoğrafın yalan söyleyebileceğini göstererek, yapay kimliklere de göndermede bulunmaktadır. Bu fotoğraflarda sanatçı toplumda kadının yerini sorgulamaktadır. Bunu toplumun aynası olan filmlerdeki karakterler üzerinden yapmaktadır.

Sanatçının bu fotoğraflarında sanat, sanatçının gerçek benliğini açığa vurmak için değil, benliğin hayali bir kurgu olduğunu göstermek için kullanılmaktadır (Crimp, 2002: 128).



Resim 1. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi*, 1978, fotoğraf



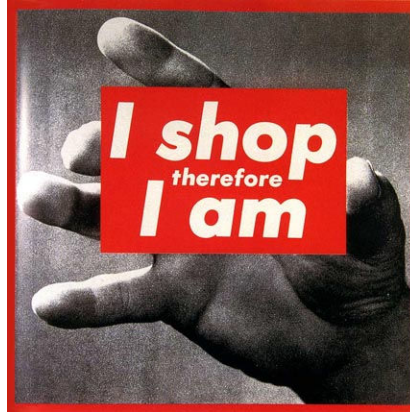
Resim 2. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi*, 1977-1980, fotoğraf

Sherman; “kendi bağımsız varlığına ulaşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum” der (Akt: Antmen, 2008: 282).



Resim 3. Heilman- C, *Yüzyıl Serisi*, 1996, dijital baskı

Heilman-C ise Sherman'ın yaptığı canlandırmaları, dijital müdahale ile yapmakta, görüntülerindeki insan figürlerine kendi yüzünün fotoğrafını yerleştirerek, fotoğraftan alıntı yapmaktadır. Örneğin, *Yüzyıl Serisi*'nde, son yüzyılın bilinen sanat eserlerine müdahalede bulunmaktadır. Bunlardan birinde; Sherman'ın İsimless Film kareleri No#13'de, Sherman'ın yüzü yerine kendi yüzünü yerleştirmekte, bu sayede sanatçı, fotoğrafı yeniden üreterek kendine mal etmiş olmaktadır.



Resim 4. Barbara Kruger, *İsimless*, 1987, fotografik serigrafı

Fotoğraf ve metni bir arada kullanan Barbara Kruger ise, çalışmalarında toplumların bir takım güçler tarafından yönetildiğini, çeşitli ticari kurumlar, ordu ve devlet gibi kontrol mekanizmalarının bireyi yönlendirdiğini vurgulamak istemekte ve bunun için daha çok reklam diline başvurarak çeşitli mesajlar aktarmaktadır.

Kruger'in tüketim toplumundan haber veren büyük boyutlarda siyah beyaz fotoğrafları, bazen sade bazen de müdahale sonucu reklam afişi havasına sokulmuşlardır. Bazılarının üzerine İngilizce olarak "Yeterince Eğlendik mi?" "Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım" ya da "Göründüğümüz Gibi Değiliz" gibi yazılar vardır. Bu yazıların dikkat çektiği

asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Kruger'in sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiyse, sanatın 'özgünlük', 'temsil', 'ileti' ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen 'sanat yapıtının değişim değeri' gibi konulardır (Yılmaz, 2006: 319).

Kruger'a göre; Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından alıntılar yapmak, o yapıtın özgün işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek, doğal görüntüsünü gerilime sokmaktadır. Bir imgenin kırılması, yeniden çekilmesi, yeniden oluşturulması gibi müdahaleler, imgenin yeterliliğine, özgünlüğüne, müellifine ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getirmektedir (Akt: Antmen, 2008: 283).



Resim 5. Sol: *Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981*; Sağ: *Walker Evans, fotoğraf*

Fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı olan Sherrie Levine, sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal ederek, yaratıcılığın kökenini ve cinsiyet ayrımı üzerinde durmaktadır. Ayrıca sanat yapıtının özgünlüğü ve imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamları üzerine çalışmalar yapmıştır. Walker Evans, Rodchenko gibi ustaların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğini küçümseyen Levine'e göre orijinallik, dünyayı yalnızca kopyalamaktır. Levine, sanat nesnelerini sıradanlaştırarak onlara atfedilen ticari değerleri ve de sanatsal yüceltmeleri hiçe saymaktadır.

Eleştirmen Douglas Crimp'e göre Levine'in fotoğrafları sanat olarak fotoğraf yelpazesinde yer kaplıyorsa, bu yer düz fotoğrafın en uç noktalarında olacaktır, yalnızca Levine'in kendine mal ettiği fotoğraflar o tarz içinde işlev kazandığı için değil, aynı zamanda sanatçı fotoğraflarını herhangi bir biçimde değiştirmedeği içindir. Levine yalnızca ve gerçek anlamda sadece kareler almaktadır (Crimp, 2002: 128).



Resim 6. Richard Prince (sağ), Jim Krantz (sol), fotoğraf

Yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir çabasının olmadığını vurgulayan Richard Prince ise daha çok reklam görüntüleri üzerine çalışmıştır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları tekrar fotoğraflayarak, sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına dikkat çekmek istemektedir.

“Richard Prince, imgelerin en içten ve en sıradan olanlarını çalar; söz konusu imgeler sanat olarak fotoğraf bağlamında şok etkisi yaratır. Ama sonuçta bu imgelerin bir hayli sıradan tanınırlıkları, amaçlanmamış ve istenmemiş bir kurmaca onları kuşattığında, yerini yabancılığa bırakır” (Crimp, 2002: 128).



Resim 7. Louise Lawler, *Hodler Sergisi*, 1992–93, fotoğraf

Ünlü sanatçıların yapıtlarını, satış yerlerinde ve koleksiyoncularda fotoğraflayan, böylelikle bu yapıtların galeri dışında nasıl durduklarını, izleyicinin bakış açısının nasıl değiştiğini gözler önüne seren Louise Lawler ise sanatın ticari boyutuna gönderme yapmaktadır.

SONUÇ

Richter “Bir cinayetin resmi kimseyi ilgilendirmez, ama bir cinayet fotoğrafı herkesi cezbeder. Bunun bir biçimde resim sanatına dahil edilmesi gerek” derken fotoğrafın neden bu kadar fazla tercih edildiğinin de ip uçlarını vermektedir. Çünkü fotoğrafa inanıyor, gösterdiğiyle yetinebiliyoruz.

Son dönemde fotoğrafların hayattan bir kesit oldukları ve sadece belli bir yerde ve belli bir anda olup biten bir olayı kaydetmeleri gerektiği ön kabulü sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğrafik ve optik görüntü katı bir gerçekliğin ifadesi olmak yerine, üzerinde işlem yapılabilecek bir hammaddeye dönüşmüştür (Topçuoğlu, 2010: 128).

Bu anlamda fotoğraf, icadından bu yana sanata dahil olmayı başarmış, farklı dönemlerde farklı yöntemlerle kullanılmıştır. Modernist süreçte asıl kimliğinden pek uzaklaşmayan fotoğraf, büyük atağını postmodern dönemde gerçekleştirmiştir. Bu dönemde fotoğraf, var olan görüntüleri kopyalayarak kendine mal etmektedir. Bu sayede her şeyi kopyalayarak çoğaltmakta buna sanat eserlerini de dahil etmektedir. Bu çoğaltma eylemi görüntü çokluğundan kaos oluşan bir dünyada daha fazla görüntü üretmenin anlamsızlığını savunarak yaratıcılığı sorgulamak istemektedir. Postmodernistlere göre bir şey anlatmak için gerekli tüm görüntüler zaten vardır; tek yapılması gereken bunları yeniden düzenlemektir. Bu bağlamda bu eylemler, modernizmin sanat yapısının biricikliğini ve sanat ve sanatçı yüceliğini de yıkmaya yöneliktir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.131- 139.

ANTMEN, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, 2008.

CRIMP, Douglas, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.121- 129.

GRUNDBERG, Andy, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.115- 119.

ŞİMŞEK, Özlem, “Türkiye Çağdaş Sanatının Yükselen Yıldızı Fotoğraf” (<http://muratgermen.wordpress.com/2009/10/25/turkiye-cagdas-sanatinin-yukselen-yildizi-fotograf-ozlem-simsekin-orhan-cem-cetin-ve-murat-germen-ile-milliyet-sanat-dergisi-icin-yaptigi-soylesi/>) (Erişim Tarihi: 13.12. 2012).

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, 2010.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı, 2006.