

PAPER DETAILS

TITLE: Fotograf Baglaminda Modernizmden Postmodernizme Dönüsüm ve Temsil Krizi

AUTHORS: Mehmet Ali AKSAKAL

PAGES: 177-193

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1175255>

FOTOĞRAF BAĞLAMINDA MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME DÖNÜŞÜM VE TEMSİL KRİZİ

Mehmet Ali AKSAKAL ¹

ÖZET

Fotoğraf bağlamında modernizmden postmodernizme dönüşüm ve temsil krizi isimli bu makalede, fotoğrafın sanayi devrimi sonrasında kendini var etme ve sanatsal kimlik kazanma amacıyla geçirdiği önemli evreler üzerinde durulmuştur. Bu anlamda fotoğrafın modernizm ile ilişkisi ve üretimi irdelenmiş, özellikle 1960 sonrasındaki gelişmelerle ortaya çıkan postmodernist çalışmalarda kullanım biçimleri ve sanatta modernizmden postmodernizme geçişi sağlayan süreçler üzerinde durulmuştur. Buna ek olarak, günümüzde postmodernist eksenli üretimlerle birlikte büyük tartışmalara neden olan sanatta temsil krizine de yer vermeye çalışılmıştır.

Bu harita üzerine ilerleyen makalede bağlam açısından konunun daha iyi kavranması için özellikle fotoğraf alanında üretimlerde bulunan sanatçılara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Modernizm, Postmodernizm, Temsil krizi.

¹ aliaksakal657@hotmail.com

THE TRANSFORMATION FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHY AND THE REPRESENTATION CRISIS

ABSTRACT

In this article, named “The transformation from modernism to postmodernism in the context of photography and the representation crisis”; the important phases of photography in the post-industrial revolution in order to achieve self-identity and artistic identity are emphasized. In this sense, the relation between photography and modernism and also its production has been scrutinized and the forms of usage in the postmodernist works that emerged after the developments in the post 1960 period and the processes that make the transition from modernism to postmodernism in art have been emphasized. In addition to this, today with postmodernist axes productions in art representation crisis which causes great debate have been tried to be included.

In order to gain a better understanding of the subject in terms of context to the article proceeding on this map, especially the artists who are in productions in the field of photography are mentioned.

Keywords: Photography, Modernism, Postmodernism, Representation crisis.

Giriş

20. yüzyılla birlikte ortaya çıkan bilimsel ve endüstriyel gelişim, insanoğlunun o güne kadar varsaydığı dünya görüşünü ve davranışlarını değiştirecek biçimde olmuştur. Bu gelişmeler kuşkusuz sanat üretimi de etkilemiştir. Dönemin toplumsal pratikleri, ekonomisi, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin sanata bakış açısını değiştirmesi sonucu, sanatta yeni akımlar ve anlayışlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısını şekillendiren sembolizm, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm ve modernizmin tepe noktası olarak sayılan sürrealizm ve dadaizm’ den bu anlamda bahsedebiliriz.

Bu yıllarda modern düşüncenin fotoğraf disiplini üzerindeki hedefleri daha çok fotoğrafın sınırlarını araştıran ve kurallarını belirleyen fotoğrafçılar tarafından oluşturuluyordu. Dolayısıyla modern sanat anlayışı bağlamında fotoğraf disiplini, ustalık, orijinallik, betimleyicilik, nesnellik, netlik gibi normlar üzerinden tanımlanmaktaydı. Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston ve Ansel Adams gibi isimler fotoğrafçılığın en bilinen modernistleridir.

1. Modernizmden Postmodernizme Fotoğrafın İvmelenmesi

20. yüzyılın başında endüstriyel tasarım kalitesini yükseltmek için 1907’deki ‘Deutsche Werkbund’² hareketinin bir yansıması olarak 1919’da Bauhaus Okulu kurulmuştur. Bauhaus ile sanayi ürünlerine işlevsellik kazandırmanın yanı sıra estetik değerler de kazandırmak hedeflenmiştir. Fotoğraf yapısından dolayı, Bauhaus’un sanat ve endüstriyi birleştirme anlayışı ile yakınlık içinde olmuştur. Fotoğrafta biçime önem veren Bauhaus üyeleri, montaj, aşırı pozlama ve kolaj gibi teknikleri denediler. Portrelerde ‘Yeni Görüş’ adını verdikleri bir konsept ortaya atarak fotoğraf sanatına bambaşka bir bakış açısı kazandırdılar. Özellikle de 1923 yılında Bauhaus Okulunda ders vermeye başlayan Moholy Nagy’in fotoğrafçılığa olan ilgisi nedeniyle, Bauhaus müfredatında fotoğrafçılık önemli bir yer kazanmıştır. Bauhaus okulu Avangard Sanatın arkasından ortaya çıkacak ‘Yeni Nesnellik’ akımına da zemin hazırlamıştır. ‘Biçim’ ve ‘İşlev’ konularında tartışma zeminini oluşturduğu gibi, 1960 sonrası hız kazanan sanat fotoğrafı ve fotoğrafın kavramsallaşmasının da temellerini atar.

Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) ya da ‘Yeni Yansızlık’ sanat akımı, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da George Grosz ve Otto Dix tarafından başlatılan bir akım

² Deutscher Werkbund : “Alman mimarlar, tasarımcılar ve sanayiciler birliği” 1907’de Hermann Muthesius (1861 -1927), öncülüğünde mimarlar, sanatçılar, yazarlar, tasarımcılar bir araya gelerek el sanatlarını çoğaltmak ve Alman ekonomisini kaldırmak amacıyla kurulmuştur.

olmayı amaçlamasa da, çeşitli dönemlerdeki benzer arayışlar la oluşturulmuş çalışmaları bünyesinde toplayan bir başka modern fotoğraf ekolüdür.

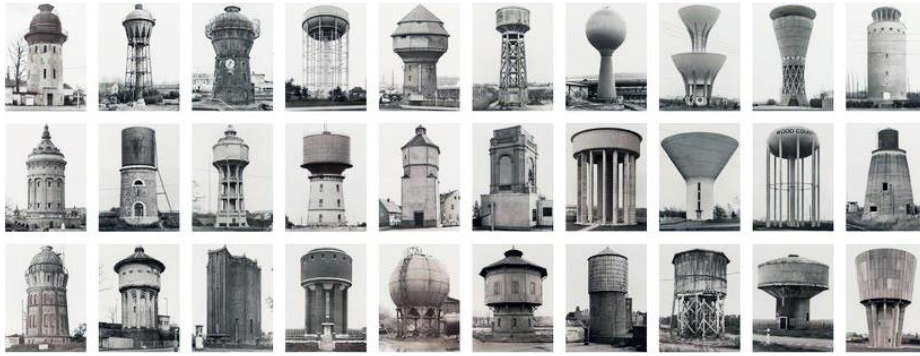
Yeni Nesnellik akımı öncülerinden August Sander, ‘Weimar Dönemi’ Alman toplum yapısının fotografik bir topografyasını oluşturmuştur. Sander, Alman toplumunun profilini tespit etmek için, toplumunun entellektüellerini, din adamlarını, zanaatkârlarını, köylülerini, askerlerini, işçilerini ve farklı iş alanlarında çalışanlarını oldukça naif, içten ve samimi bir bakış açısıyla fotoğraflamıştı (Wall, 2002:170). August Sander, başlatmış olduğu bu yöntemi 1920’ler Almanya’sında sistematik bir fotografik gözetleme yöntemi olan “Yeni Nesnellik”in bir parçası olarak geliştirmiş ve kusursuzlaştırmıştır. Sander, objektifin karşısında duran kişinin kimliğinin, toplumsal rollerin standart koşulları ve fotoğraf tekniği aracılığıyla tanımlandığı portre fotoğraflarına özgü bir sınıflandırma modeli geliştirmişti.



Görsel 1. August Sander, Handlanger, 1922-1928, Fotoğraf
(<https://bingingongratitude.wordpress.com/2011/11/14/august-sander/>)

August Sander’in tipoloji üzerine yaptığı çalışmalar Yeni Nesnellik sonrasında Alman Düsseldorf Okulu kurucularından olan Bernd Becher ve Hilla Becher çiftinin çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur. Becher’ler, Tipoloji yöntemi³ kullanarak konularını endüstriyel ve mimari yapılardan seçmişlerdi. Bernd ve Hilla Becher çiftinin birbirine benzer tasarımdaki endüstriyel yapı ve binalar üzerine gerçekleştirdikleri tipolojik çalışmaları farklı kılan şey fotoğraflarının sistematik bir sırayla ve birlikte sunulmuş olmasıdır.

³ Tipoloji, aynı katman içinde birbiriyle ilişkili olduğu tespit edilen buluntuların şekil özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır. Gustav Oscar Mantelius tarafından geliştirilmiş olup arkeoloji, antropoloji, dil bilimleri, görsel tasarım, mimarî, psikoloji ve sosyoloji gibi alanlarda farklı kullanımları vardır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tipoloji>)



Görsel 2. [Bernd ve Hilla Becher](https://www.sfmoma.org/artwork/81.185.6), Su kuleleri, 1963-1995, Fotoğraf
(<https://www.sfmoma.org/artwork/81.185.6>)

Becher'lerin çalışmaları çağdaş fotoğrafçılık tarihinde önemli referans noktaları olarak kabul edilir. Bu çalışmalar kurgusal fotoğraflardan uzaktır. Ancak seçtikleri görsel biçimler, fotoğraf ile kavramsal olguların anlatılabileceğine ve bu bakışla oluşturulan eserlerin bir hikâye içerebileceğine dair önemli bir ispattır. Becher çiftinin çalışmaları sonraki yıllarda öğrencileri olan; Thomas Struth, Andreas Gursky, Jorg Sasse ve Pedra Wunderlich, gibi önemli çağdaş fotoğraf sanatçıların çalışmalarını etkiledi.

Avrupa merkezli diyebileceğimiz modern sanatın, II. Dünya savaşı sonrasında Amerika'ya kaymasıyla yeni bir dönemin başladığı bilinmektedir. Bu yeni dönemle birlikte sanat 'modern' ön-sözcüğünü bir kenara bırakarak *çağdaş*'ı almıştır. 1950'lere gelindiğinde bir tıkanmanın yaşandığı görülür. Daha çok *Postmodern* olarak adlandırılan bu yeni sürecin başlangıcı ile yeni, avangart, öncü arayışlarda artık sona gelinmiş, başka bir deyişle *neo*'larla *yenilerin yenisi* olarak adlandırılan bir sürece girilmiştir (Antmen, 2012:263).

Bu yıllarda Sol LeWitt, Joseph Kosuth ve Sanat ve Dil Grubunun düşünceleriyle şekillenen "Kavramsal Sanat" İlk olarak 1961 'de Henry Flynt tarafından bir Fluxus yayınında kavram sanatı olarak anılır. Flynt, Kavramsal Sanatı 'malzemesi kavram olan bir sanat' olarak tanımlar. Kimi açılardan Minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanabilir. Henry Flynt ve 'Kavramsal Sanat' terimini daha önceden kullanmış olsa da, terime yeni bir anlam kazandıran Sol LeWitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler" ve "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı iki makalesidir. LeWitt sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddeder (Atakan, 1998:54).

Ardı ardına ortaya çıkan bu üslup ve anlayışların ortak çabası, sanatsal disiplinleri birbirine eklemek ve sanatsal üretim tekniklerinin arasındaki sınırları eritmektir. Kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte disiplinler arasındaki sınırlar büyük ölçüde

erimeye başlar. Düşüncenin ortaya konması için fotoğraflar, haritalar, afişler, taslaklar ve videolar gibi pek çok çeşit nesne kullanılır.

Düşüncenin yapıttan daha önemli olduğu inancının daha çok Marcel Duchamp'la başladığı söylenebilir. Sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçı, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp'tır. Hazır-nesnelerin yeni dili, odak noktasını, biçimden söyleme kaydırmıştır. 1917'de Marcel Duchamp'ın "Çeşme"si *Hazır-Nesne* kavramından yola çıkarak (R. Mutt) imzası ile katılım ücretini ödeyerek sergiye yolladığı bir pisuardan ibarettir. Bu davranışı ile Duchamp, sıradan bir nesnenin 'Sanat formu' olarak nitelenmesini sağlamıştır. Eseri alımlayan açısından Duchamp daha da ileri gider. "Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır" der (Türkdoğan, 2014:23).



Görsel 3. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Yerleştirme

(<https://hyperallergic.com/370653/centennial-duchamp-fountain-free-admission/>)

1960'lı yılların sonlarına doğru başlayan kavramsal sanat-fotoğraf örtüşmesi, fotoğrafın kendi pazarındaki ani yükselişiyle eşzamanlıdır. Gerçek ile kurgu arasında gelgitlerin yaşanmasına neden olan fotoğraf, farklı üretimlere de zemin oluşturmaktaydı. Fotoğraf, bu yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne haline gelmiştir. Çünkü fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direkt olarak düşüncüyü yansıtmayı bakımından oldukça elverişlidir. Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldir ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu (Krauss, 2013:46).

Kavramsal Sanatın en önemli temsilcisi Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması üç unsurdan oluşur. Bir sandalye, sandalye fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı. Sandalye, bir *gösterge nesne* olarak konumlandırılırken, arkada duvara asılı olarak duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır. Nesnenin kendisi, fotografik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir. Görme, algılamada okumadan önce gelen bir süreçtir.

Bu nedenle Kosuth, önce nesnenin kendisini, sonra fotoğrafını ve son olarak da anlamsallığını içerimleyen bir metinle kodlama yoluna giderek düzenlemenin nasıl okunacağını da imler (Şahiner, 2013:137).



Görsel 4. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Düzenleme
(https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965)

1966'da ABD'li sanatçı Bruce Nauman, *Çeşme* vurgusuyla Marcel Duchamp'a gönderme yaptığı, sanatçıdan istendiğinde yapıtları bir çeşme gibi akıtacak bir kaynak olmadığını belirtip, bu beklentiyi eleştirdiği "Çeşme Olarak Sanatçı" adlı çalışmasında, kendi kendisiyle alay edercesine, çektiği bir dizi fotoğrafla sözcük oyunlarını görsel oyunlara dönüştürmüştü.



Görsel 5. Bruce Nauman, Çeşme olarak sanatçı, 1966-67, Chromogenic Print, 51x61
(<https://www.assemblynewyork.com/blogs/news/bruce-nauman>)

Postmodern söylem, modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışını 1960'lı yıllardan itibaren sorgulamaya başlar. Postmodern kavramı bu yıllardan itibaren kullanılmasına rağmen, Jean François Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabının 1979 yılında basılmasıyla tartışmanın boyutu değişmiş ve “Postmodern” teriminin sanat literatürüne girmesinin önü açılmıştır. Çoklu yapısı ve karmaşık içeriği nedeniyle, Postmodernizm nedir? Sorusuna tam olarak cevap vermek mümkün değildir. Birçok kişiye göre, Postmodernizm, 1980'lerin başlarında özellikle kültür ve sanat alanında başlayan hareketlenmeyi dönemselleştirmeyi ifade eder. Aynı zamanda yeni bir felsefi içeriğin, yeni bir üslubun, düşüncenin, ya da modern aklı da aşan yeni bir aklın, yeni bir söylemin adıdır. Dolayısıyla kültürel, düşünsel ve maddi nitelikler bakımından bir dönemin bitmesi ve ‘kendi içinden ötesine geçilmesi’ durumu için ileri sürülen kavramlaştırma olduğu söylenebilir.

Postmodernizm üzerine olan tartışmalar Amerika da başlamış olsa da, Fransız kültürel ve toplumsal teorisinden faydalanılarak oluşturulan, ‘Postmodern Toplumsal Teori’ 1970’lerin sonlarına doğru Fransa’da ortaya çıktı. Bu alanda; Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthes gibi isimler postmodernist düşüncenin savunucuları olarak kabul edilir. Fredric Jameson ve Jürgen Habermas ise postmodernist düşünceye eleştiri getiren isimlerdir.

Postmodernizmi modernizmden ayırmak aslında hiç de kolay değildir. Bunun sebebi modern hareketlerin ancak 1950’li yıllarda yani postmodern hareketlerin başlama sinyallerinin görüldüğü yıllarda akademik kurumsallık kazanmasıdır. Yani modernizmle ilişkilendirilmesinde ifadesi güç bir durum yaşanır. Her şeye rağmen postmodernizm bir *isyan* olarak tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle; bu isyan modernizmin eleştirel olgunluk kazanmasıdır.

Lyotard (2009:12)’ın belirttiği gibi “Postmodernizm, belli bir tarihsel dönem ya da modernizmden sonraki süreç değildir. Modernizmin içinde yer alan, belirli dönemlerde yeniden ortaya çıkan eleştirel bir söylem tarzıdır.” Söz konusu olan, modernizmin dışlanması değil, sadece onun bir türevidir.

Lyotard postmodern durumu tanımlamakta ‘bilgiyi’ temel alır. Postmodernizm insan yaşantısının şimdisi, şu anı ile ilgilenir ve bu durumlar sonucunda ortaya çıkan kültürel koşullar üstünde durur. Modernizmin savunduğu kalıplaşmış, kural niteliğindeki doğrular, kesin yargı ve genel-geçer anlam bütünlüğü, postmodernizmde yerini bireyselliğe bırakmıştır. Postmodern bakış açısıyla çalışan bir sanatçının, ürettiği yapıt, önceden yerleşmiş normlar tarafından yönetilmemektedir. Bazı sanatçılara göre normsuzdur. Postmodernizm, biricik, değişmez, evrensel, yansız aklın egemenliğine, temelciliğe, özcülüğe, gerçekçiliğe karşı koyar. Kategorileştirmelerinin modernliğin bir kalıntısı olduğunu öne sürer ve disiplinlerarasılığın önemini vurgular.

Normsuzluğun toplumsal kültüre zarar verdiğini ileri süren Fredric Jameson, Postmodernizm ile birlikte toplumun kendi geçmişini tanıma yetisini kaybettiğini, devamlı olarak anın yaşandığını, derin anlamlar ve etkin yorumlar yerine, küresel medyanın dolaşıma soktuğu sığ merkezsiz ve çok uluslu imge yığınlarının aldığını savunur. Bu tür araçların keskin özellikler taşımasından dolayı dilin gücüne meydan okuduklarını söyler. Ona göre video, geç kapitalizmin bir ürünüdür. Postmodern gündelik kültür, bir üslup karmaşası, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun kaybedilmesine yol açan imge ve simülasyon aşırılığı kültürüdür.

“Normsuzluk üzerine bu saptamalardan sonra şu soru sorulabilir; yeni sanat için hiçbir analitik tavır geliştirilemez mi? Kuşkusuz geliştirilebilir ve bu zaten mevcuttur. Bu noktada önemli olan yeni sanatın dinamiklerinin takip edilmesi ve onun yeni gramerini anlamaya çalışılması anahtar sözcük olarak görünüyor. Modernizmin analizlerinin değişmez komponentleri, doku, leke, kompozisyon, bütünlük v.b. dinamikler yerine, önceki ile ilgisi olmayan daha ilişkisel, daha bağlama yaslanan yepyeni bir gramerden bahsetmek gereklidir (Türkdoğan, 2014:18).”

Modernizmin biçimci estetik yönelimlerini kabul gören bir perspektiften baktığımızda, fotoğrafın bir ortam, üslup ve malzeme olarak kullanıldığı tavrın tamamıyla ayrı bir ifade ortamına dönüştüğü fark ediyoruz. İronik olan; fotoğrafın başta Modernizmin sanatsal kurallarını kabullenirken, zaman geçtikçe onun yapı sökümüne yönelmesidir. Sanatta yeni sunum biçimlerinin gelişmesi, malzemedeki sınır tanımazlık birçok sanat disiplininde benzer durumları ortaya çıkarmıştır. Modern fotoğraftaki teknik unsurların ve baskının mükemmeliyeti, fotoğrafçının *konusunu kendisinin bulması* gibi unsurlar postmodernist yapıda yer almamıştır. Modernizdeki esere olan nesnel yaklaşım, Postmodernizm’de yerini tamamen kişiselleştirmeye bırakmıştır. Postmodern fotoğrafta manipülasyonların yaratıcılığı önemli unsurdur. Çalışmalarda çeşitli biçimsel bozulmalar, doku, detay, ışık oyunları ve renk varyasyonları gibi deneysel yaklaşımlar benimsenmiş, aynı zamanda kolaj, montaj, alıntı, gibi teknikler sıklıkla kullanılan yöntemler olmuşlardır.

Modernizm fotoğrafın gücüne bir karşı dirençten doğarken, Postmodernizmde fotoğraf çağdaş sanatın geleneksel kategorilere direnç gösterebilmesi için bir araç olur. Böylece Postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önde gelen aracı olarak kullanmalarıyla karşımızda dururken, fotoğraf da bağımsızlığını elde etmek için Postmodernizmden güç almıştır.

Postmodernizmin fotoğrafik teoriye kazandırdığı bir diğer unsur ise; modern fotoğraf anlayışında uzunca yıllar tartışılan *kopyalama ve dönüştürme* söylemlerini geride bırakmasıdır. Postmodernizm ve fotoğraf arasındaki ilişki en çok yeniden üretilebilirlik özelliğini kullanarak daha da güçlenir. Son dönemlerde sanat dünyasında adından sıkça

söz edilen Gerhard Richter fotoğraf teknolojisinin modernizmden postmodernizme geçiş sürecini bizzat test etmiş ve çalışmalarında etkin biçimde kullanmış bir sanatçıdır.

1932 yılında sanatta Modernizmin son aşamalarının yaşandığı bir dönemde dünyaya gelen sanatçı Nasyonel sosyalizm tarihini yansıtan ilk Alman ressamlardan biridir. Dresden’de doğan sanatçı, hayatının ilk 30 yılını Nazi rejimi altında geçirir. Bu sebeple Foto-resim çalışmalarından soyut çalışmalarına kadar tüm üretimlerinde bu yılların etkilerini görmek mümkündür. Sanatçı yaşadığı bu dönemi, çalışmalarında imge zincirinin bir kaynağı olarak kullanmıştır (Cebrailoğlu, 2013:117).



Görsel 6. Gerhard Richter, The Ruhnau Family, 1969, Offset print
(<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.531>)

Richter’in çalışmalarında kullandığı, aile üyelerini gösteren anı fotoğrafları ya da gazetelerdeki görüntülere benzeyen fotoğraflar oldukça sıradandır. Sanatçı, bunları daha gösterişsiz ve doğrudan bulduğundan daha güçlü oldukları düşüncesiyle tercih etmiştir. Dolayısıyla rastgele kullanılmış izlenimi veren bu fotoğrafları bulabilmek ya da çekebilmek için özen gösterir. Richter elde ettiği fotoğraflardan resimler yapar (Yılmaz, 2006:351).

2. Yeni Dil ve Temsil Gerilimi

Sanatın temsil boyutu hiçbir zaman güncelliğini yitirmeyen günümüzde de en çok tartışılan konular arasında olmuştur. Temsil, kavramına tarihsel olarak bakıldığında *gerçeklik* ile *anlatım* arasında kurulan ilişkiden söz edilebilir. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki bu ilişki sanat tarihinin farklı dönemleri boyunca ekonomik, bilimsel, felsefi ve kültürel normlara göre değişkenlikler göstermiştir.

Modernizm ile birlikte geleneksel temsil anlayışının yıkılıp, yeni temsil anlayışını gelişmesi dönemin tarihsel koşulları sayesinde. Bu dönemde gelişen fotoğraf makinesi ile birlikte, gerçekçi temsil anlayışının aşılması modern sanatçıyı bir taraftan rahatlatırken, diğer taraftan gerçekliğin nasıl temsil edileceği sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu gerilim, modern sanatçının gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak tekrar dönüp bakmasını sağlamıştır. Bu bakış nesnenin bozulmasına, parçalanmasına ve soyutlanmasına kadar ulaşmıştır.

Temsil krizine daha çok 1970'lerin ve 1980'ler arasındaki dönem yani; batı sanayileşmiş toplumun, özellikle de televizyonun ve genişleyen bir tüketici kültürünün ürünlerinin toplu iletişim ve kitlesel imgelerinin yaygın biçimde kabul görmesi ile damgasını vurdu. Kabul edilen temsil modeli, bir zamanlar gerçeğin temsil edildiği nesne veya nesne yanında imge üretme araçlarının önem taşıyabileceği fikri kriz belirtileri olarak ortaya çıkmaya başlar.

Postmodern sanatın temsil anlayışı, postmodern durumun kendini belirleyen ana hatları ile ilintilidir. Küreselleşme, eklektizm, melezleşme, parçalanma, parodi, pastiş, ironi, gibi ana unsurlar temsil anlayışında belirleyici olmuştur. Tam da zamanında fotoğraf, bu postmodern pratiklerin merkezinde yer aldı. 1980'li yıllarda fotoğraf sanatından yararlanan sanatçılar fotoğrafı 'gerçeklik' bağlamından koparıp çok fotoğrafın tekniğinden yararlanarak postmodern temsil dili oluşturmak üzere kullandılar.

Postmodern kuramların yaygınlaştığı bu geçiş döneminde nesnenin yerine süreç, düşünce ve eylem ön plana çıkarmaktaydı. Bu dönem, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığı, ırk ayrımcılığı ve medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, bir takım kültürel kodları irdeleyen, yeni kavramsal sanatçıların pratikleriyle şekillendi (Antmen, 2012:277).

Göstergebilim ve dilbilimsel felsefe araştırmalarını takip eden bu sanatçılar, gerçek, imge ve sözcükler arasındaki hassas ilişkilerin farkında olarak üretimlerini gerçekleştirdiler. Artık fotoğrafçılık üretimleri müzelere iki şekilde giriyordu: Birincisi kendine özgü saf *fotografik* benzersizliğe ve başyapıt misyonuna sahip bir ortam olma vasfıyla fotoğrafçılık olarak. İkincisi ise "Güncel Sanat" diye adlandırılan dijital resimleme ve bilgisayar desteğini kullanarak düz fotoğrafçılığın kurallarını alt üst etmekte bir engel görmeyen sanatçıların yaptıkları eleştiren, irdeleyen, biçim yerine anlama göre şekillenen postmodern multimedya deneylerinin bir parçası olarak (Shiner, 2010:375). 1980'li yıllarda, sanat veya film dünyasından birebir alıntılarda bulunan ve görsel kültürün şekillenme süreçlerini irdeleyen Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince gibi isimler bu yeni anlayışın öne çıkan isimleri olmuşlardır.

Cindy Sherman feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesinden etkilenerek tam da zamanında var olan zengin ortamın iki farklı yaklaşımının postmodern bir sentezi olarak ortaya çıktı. Cindy Sherman, New York Artists Space'te sergilediği "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) adlı çalışmasıyla feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin gelişmesine yol açarak sanat dünyasında adı sıkça kullanılmaya başlar. İsimsiz Film Kareleri serisi 69 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşmuş toplumdaki kadın kimliğine ilişkin arayış ve sorgulamadır (Tumay, 2013:124).



Görsel 7. Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1978, Fotoğraf
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled21.html>)

Fotoğraf da bu öğreti içerisinde kendine oldukça geniş bir çalışma alanı yaratmıştır. Birçok sanat disipliniyle etkileşime girip multi-disipliner ortama olanak sağlayarak bir yandan da kendine özgü yeni ve çeşitli diller geliştirmektedir.

Örneğin; klasik bir yapıt, üzerine yeni eklemeler yapılarak yapıt, kendi zaman-mekan ve gerçeklik bağlamından koparılır. Böylece yapıt bazen bir mizahın içine çekilir, bazen yüzeyselleşir, tarihselliğini ve anlamını yitirir. Duchamp'ın, Mona Lisa baskısına yaptığı bıyık müdahalesi buna iyi bir örnektir.



Görsel 8. Marchel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919

(<http://art-nerd.com/newyork/lhooq/>)

Pastiş uygulamalarına bir örnek oluşturması açısından, fotoğraf sanatçısı Gerard Rancinan'ın “Metamorphoses” çalışmasını ele alabiliriz. Rancinan, özellikle toplumsal bilinci ilgilendiren sorunlara karşı olan duyarlılığını ortaya koymak amacıyla hazırladığı çalışmalarını “Metamorphoses” başlığı adı altında, sanat tarihindeki önemli sekiz başyapıta göndermeler yaparak yorumlamıştır. Bunlardan biri de “The Big Supper” adıyla, Leonardo da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” adlı yapıtının fotografik yöntemlerle yeniden üretilmesidir.



Görsel 9. Gerard Rancinan, The Big Supper, 2008

(<https://olivierbauer.org/alimentation-et-spiritualite/la-cene/epoque-contemporaine/>)

Geleneksel sanatta gerçekliğin temsili, modern sanatta sadece gerçekliğin değil duygu ve düşüncenin de temsili, postmodern sanatta ise her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri ve gündelik ile güncel olanın temsili vardır. Duchamp'ın, pisuarı sanat yapıtı bağlamında sergilemesi bir yandan resmin tuval ve boyadan kopuşunu ifade ederken, öte yandan, yazı ve sınırsız malzemenin kullanılması temsil biçiminde disiplinlerarası bir özgürleşmeyi de getirdi. René Magritte'in pipo resmi ile altına yazdığı "bu bir pipo değildir" çalışması, artık imajların hiç bir şeyi tam olarak anlatmaya yetmediği vurgular niteliktedir. Bu bir pipo resmidir, bir pipo değil! Yani hakikatin kendisi değildir, sadece temsildir.

Postmodernizmin alanında yeniden üretim, parodi, pastiş ve kolaj kaçınılmaz olarak sanatın hammadde olmuştur. Sanat günümüzde pisuara veya bıyıklı Mona Lisa'ya "sanat" deme olgunluğuna erişmiştir diyebiliriz, bunu derken de cümlenin "olgunluk" kısmına geldiğimizde içimizde bir tereddüt duyabiliriz. Duchamp'ın da zaten bizde yaratmak istediği etki budur.

Pahalı işleriyle tanınan sanatçı Damien Hirst'ün, 2001 yılında May fair galerisinin vitrinine konumlandığı enstalasyon çalışması, galerinin kapanışından sonra, çalışmayı çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından süpürülüp çöpe atılmıştı. Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eyestorm Galerisinin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıda eserinin temel parçasıydı. (Kuspit, 2010:24). Çalışmayı çöpe atan temizlik görevlisi yaptığı açıklamada, "Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım" demişti. Gerçekten de postmodern dönemle birlikte yüksek sanattan vazgeçilmesi, öte taraftan sermayenin kendi stratejilerini uygulamak için çok kişiye ulaşan günlük olanı kullanmasıyla, sanatsal temsil belki de daha önce hiç olmadığı kadar, muğlak, aşınmış ve eklektik yapısıyla tartışılmaya zorlanmıştır.

Global ve yerel politikalar, savaşlar, tüketim mekanizmaları gibi etiketler postmodern sanatın temsil niteliğini oluşturmakta oldukça belirleyici kavramlardır. Sermayenin sanata müdahil olması ve ticarileştirmesi, sanatı kendi dinamiklerinden ve sanatçıların kontrolünden çıkarmıştır. Bu durumda temsil ticari denetimli uluslararası bir düzen üzerinden yapılmaktadır. Bu anlamda postmodernizm'in sergi kültürü de uluslararası düzeyde seyretmektedir. Örneğin; 'bienaller' ve bu bienallerin düzenlendiği kentler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir. Baudrillard'ın deyişiyle "Sanat, bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale geldi. Sanatın pazara bu denli bağımlılaşması, bütçeleri giderek artan dev

organizasyonların belli sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir olması bile, sanat kurumunun içine sürüklendiği tuzaklı durumu göstermeye yeter” (Şahiner, 2006:89; Akt: Yurttadur, 2014:178).

Sonuç

Postmodern söylemin pek çok bileşeni sanat ve estetik anlayışını sadece tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu anlayışı dönüştürmeye başlayan pratiklere de sahne olmuştur. Göstergelerarasılık ve yeniden üretim gibi güncel çalışma biçimlerinin, yeni yaklaşımların önünü açması ve bu sayede yeni oluşumların varlığına imkân sağlaması açısından oldukça önemlidir. Günümüzde sanatın dünyayı tasvir etme kapasitesi büyük ölçüde değişmiştir. Kuspit (2010:161)’e göre; “Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatın, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır.” Durum Kuspit’in ifade ettiği kadar vahim olmasa da gerçeklik payı vardır. Ancak bu tartışmaların fotoğrafın teknik yaratımına indirgenmesi de bir o kadar anlamsızdır.

Sonuç itibarıyla postmodern kültür ve sanatın, bireyin kimlik ve öznelliğinin değişimini, bilimin aklın sınırlarını ve temsilliyet mekanizmasını en temel irdeleme konuları olarak ele alır. Postmodernizm de fotoğrafların çoğunlukla düşünceyi ortaya koyan araçlar olarak görülmesi ve bu anlamda yepyeni bir sanat dili oluşu, kolayca ulaşılabilir çoğaltılması ve nesnel gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki ayrıca günümüz kültürel yapılanmasında baskın bir yere sahip olma özellikleri, fotoğrafın postmodern söylemin en önemli yaratı alanlarından birisi olmasını sağlamıştır.

Kaynaklar

Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.

Atakan, N. (1998). *Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, Yasemin Tezgiden, (Çev.). İstanbul:Metis.

Krauss, R. (2013). Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek. C. Aydemir (Dü.) içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır* (s. 45-58). İstanbul: Hayalperest.

Lyotard, J. F. (2009). *Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor*. Ankara: Vadi.

- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. İsmail Türkmen, (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya.
- Tumay, S. (2013). Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf. C. Aydemir (Ed.), *Fotoğraf Neyi Anlatır* içinde (s. 117-132). İstanbul: Hayalperest.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel.
- Wall, J. (2002, 06). Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları. *Sanat Dünyamız*, 84, 164-173.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya.
- Yurttadur, O. (2014). Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi. *Akdeniz Sanat*, 7, 174-181.

İnternet Kaynakları

- Aytekin, A., & Tokdil, E. (2017). Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta Otoetnografik Yöntem ve Otobiyoğrafik Olgular. *Ulakbilge*, 5(9), 67-85. doi: 10.7816/
- Cebraioğlu, O. (2013). Modernizm-Postmodernizm Kıskaçında Sıradışı Bir Sanatçı: Gerhard Richter. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 115-126.
- <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esef/article/view/5000091866>.

Görsel – İşitsel Kaynaklar

- Görsel 1.** August Sander, Handlanger, 1922-1928, Fotoğraf
(<https://bingingongratitude.wordpress.com/2011/11/14/august-sander/>)
- Görsel 2.** [Bernd ve Hilla Becher](#), Su kuleleri, 1963-1995, Fotoğraf
(<https://www.sfmoma.org/artwork/81.185.6>)
- Görsel 3.** Marcel Duchamp, Çeşme, 1964, Yerleştirme
(<https://hyperallergic.com/370653/centennial-duchamp-fountain-free-admission/>)
- Görsel 4.** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Düzenleme
(https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965)

Görsel 5. Bruce Nauman, Çeşme olarak sanatçı, 1966-67, Chromogenic Print, 51x61

(<https://www.assemblynewyork.com/blogs/news/bruce-nauman>)

Görsel 6. Gerhard Richter, The Ruhnau Family, 1969, Offset print

(<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.531>)

Görsel 7. Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1978, Fotoğraf

(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled21.html>)

Görsel 8. Marchel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919

(<http://art-nerd.com/newyork/lhooq/>)

Görsel 9. Gerard Rancinan, The Big Supper, 2008

(<https://olivierbauer.org/alimentation-et-spiritualite/la-cene/epoque-contemporaine/>)