



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Tuğba AKBAŞ

POSTMODERNİZMİN FOTOĞRAFA ETKİLERİ: SHERRIE LEVINE  
FOTOĞRAFLARININ WALTER BENJAMIN'İN KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE  
ANALİZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Tuğba AKBAŞ

POSTMODERNİZMİN FOTOĞRAFA ETKİLERİ: SHERRIE LEVINE  
FOTOĞRAFLARININ WALTER BENJAMIN'İN KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE  
ANALİZİ

Danışman

Doç Dr. Sibel KARADUMAN

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

**Akdeniz Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Tuğba AKBAŞ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Sibel KARADUMAN (İmza)

Üye : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Tez Başlığı:	POSTMODERNİZMİN FOTOĞRAFA ETKİLERİ: SHERRIE LEVINE
	FOTOĞRAFLARININ WALTER BENJAMIN'İN KAVRAMLARI
	ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 25/07/2019

(İmza)  
Prof. Dr. İhsan BULUT  
Müdür

## AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodernizmin Fotoğrafa Etkileri: Sherrie Levine Fotoğraflarının Walter Benjamin’in Kavramları Çerçevesinde Analizi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

**Tuğba AKBAŞ**



T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU  
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Tuğba Akbaş
Öğrenci Numarası	20155256007
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans ( ) Doktora ( ) Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Sibel Karaduman
Tez Başlığı	POSTMODERNİZMİN FOTOĞRAFA ETKİLERİ: SHERRIE LEVINE FOTOĞRAFLARININ WALTER BENJAMIN'IN KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ
Turnitin Ödev Numarası	1150101348

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 177 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 27/05/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 3

alıntılar dahil % 5'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

08/07/2019

Doç. Dr. Sibel KARADUMAN

## İÇİNDEKİLER

TABLolar LİSTESİ.....	iv
GÖRSELLER LİSTESİ .....	v
KISALTMALAR LİSTESİ .....	vii
ÖZET.....	viii
SUMMARY.....	ix
GİRİŞ.....	2

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### POSTMODERNİZM VE SANAT İLİŞKİSİ

1.1. Modernizme Kavramsal Bir Bakış.....	5
1.1.1. Modernizm Nedir?.....	5
1.1.2. Modernizm, Aydınlanma ve İlerleme .....	6
1.1.3. Modernizmin Eleştirisi.....	8
1.1.3.1. Kürselleşme, Fordizm ve Post-fordizm .....	9
1.1.3.2. Zaman-Mekân Sıkışması.....	16
1.1.3.3. Para ve Metalaşma.....	19
1.1.3.4. Kent Yaşamı, Uzmanlaşma ve Bireyselleşme.....	21
1.1.3.5. Tarihin Sonu ve Öznenin Parçalanması .....	26
1.1.4. Modernizm ve Sanat İlişkisi.....	31
1.2. Postmodernizm Kavramı ve Etkileri.....	37
1.2.1. Postmodernizm Nedir?.....	37
1.2.2. Postmodernizme Yönelik Perspektifler.....	40
1.3. Postmodernizm ve Sanat İlişkisi.....	53
1.3.1. Metinlerarasılık.....	68

### İKİNCİ BÖLÜM

#### FOTOĞRAFTA POSTMODERNİZM ETKİSİ VE WALTER BENJAMİN'İN SANAT ANLAYIŞI

2.1. Fotoğraf Sanatına Postmodern Yansımalar .....	71
----------------------------------------------------	----

2.1.1. Postmodernizm ve Fotoğraf Akımları.....	72
2.2. Walter Benjamin'in Sanat Anlayışı .....	86
2.2.1. Walter Benjamin'in Sanat Anlayışına İlişkin Kavramlar .....	90
2.2.1.1. Hale (Aura).....	90
2.2.1.2. Şimdilik ve Buradalık .....	92
2.2.1.3. Optik Bilinçaltı Kavramı.....	93
2.2.1.4. Flâneur .....	94
2.2.1.5. Alıntılama.....	95
2.3. Teknolojinin Fotoğraf Sanatına Etkileri.....	97
2.3.1. Yeniden Üretim, Kopyalama, Çoğaltma ve Kendine Mal Etme .....	101
2.3.1.1. Sanatta Gerçeklik ve Hakikat, Orijinallik ve Biriciklik.....	104
2.3.2. Pop Art .....	107
2.3.3. Fotorealizm.....	112
2.3.3. Kavramsal Sanat ve Yeni Kavramsalcılar.....	116

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### WALTER BENJAMIN'İN KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE SHERRIE LEVINE FOTOĞRAFLARININ ANALİZİ

3.1. Walter Benjamin'in Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri Kavramsallaştırması.....	118
3.2. Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eserine Örnek Olarak Sherrie Levine Fotoğrafları .....	121
3.2.1. After Edward Weston ve After Walker Evans Fotoğrafları.....	130
3.2.2. Baudrillard ve Simülasyon Yorumu .....	134
3.2.2.1. Baudrillard'ın Yeniden Üretim Yorumu.....	137
3.3. Sherrie Levine Fotoğraflarının Walter Benjamin'in Kavramları Çerçevesinde Analizi. 140	
3.3.1. Kopyalama, Çoğaltma ve Kendine Mal Etme .....	151
3.3.2. Aura, Orijinallik ve Biriciklik .....	157
3.3.3. Koleksiyoncu Niteliği .....	160
3.3.4. Optik Bilinçdışı.....	163
3.3.5. Yazarın Ölümü .....	164
3.3.6. Eser ve İzleyici İlişkisi .....	166
3.3.7. Sanat Cesetleri ve Hayaletler.....	169

<b>SONUÇ.....</b>	<b>171</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>177</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>184</b>





**TABLULAR LİSTESİ**

Tablo 1. 1 Hassan (1985:123-4'ten akt. Harvey, 2014: 59)'ın Modernizm ve Postmodernizm Arasında Kurduğu Şematik Farklar .....	43
Tablo 1. 2 Anthony Giddens (2018:146), Postmodernlik (PM) ve Radikalleşmiş Modernlik (RM) Düşünceleri Arasında Bir Karşılaştırma Tablosu.....	46
Tablo 1. 3 Mehmet Yılmaz, "Modern ve Postmodern Sanat" Tablosu .....	65



## GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 1. 1 Seated Woman (Marie-Therese), Pablo Picasso, (1937).....	61
Resim 1. 2 Le Nu Descendant Un Escalier, Marcel Duchamp, (1912) .....	62
Resim 1. 3 Shoes, Van Gogh, (1886).....	62
Resim 1. 4 Diamond Dust Shoes, Andy Warhol, (1980) .....	63
Resim 2. 1 Le Violon d'Ingres (Ingres Kemanı), (1928).....	78
Resim 2. 2 Untitle Film Still #12, Cindy Sherman, (1978).....	81
Resim 2. 3 Cindy Sherman'ın Fotoğraf Çalışmalarına Ait Bir Kolaj.....	82
Resim 2. 4 Untitled, I shop therefore I am, Barbara Kruger, (1978).....	84
Resim 2. 5 Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, .....	110
Resim 2. 6 Marilyn Diptych, Andy Warhol, (1962).....	111
Resim 2. 7 John'un Yapım Aşaması, Chuck Close, (1971-1972).....	113
Resim 2. 8 John'un Yapım Aşaması, Chuck Close, (1971-1972).....	114
Resim 2. 9 John, Chuck Close, (1971-1972).....	114
Resim 2. 10 Bowery Relicts, Duane Hanson .....	115
Resim 2. 11 Tourists II, Duane Hanson, (1988).....	116
Resim 3. 1 L.H.O.O.Q Mona Lisa, Marcel Duchamp, (1919).....	123
Resim 3. 2 Fountain (After Marcel Duchamp), Sherrie Levine, (1991).....	124
Resim 3. 3 Fountain, Marcel Duchamp, (1917) .....	125
Resim 3. 4 Sherri Levine, Two Shoes for Two Dollars Sergisi Duyuru Posterı, (1977).....	128
Resim 3. 5 Sherrie Levine, Lead Checks and Chevron, (1988) .....	129
Resim 3. 6 Portfolio: Six Nudes of Neil, Edward Weston, (1925).....	142
Resim 3. 7 Portfolio: Six Nudes of Neil, Edward Weston, (1925).....	142
Resim 3. 8 Six Nudes of Neil Portfolio, Edward Weston, (1925).....	143
Resim 3. 9 Edward Weston, Neil Nude, (1925); After Edward Weston, Sherrie Levine, (1981) .....	144
Resim 3. 10 Nude of Neil, Edward Weston, (1925); After Edward Weston, Sherrie Levine, (1981).....	145
Resim 3. 11 Nude of Neil, Edward Weston, (1925); Edward Weston, Six Nudes of Neil, (1925) .....	145
Resim 3. 12 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	146
Resim 3. 13 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	147
Resim 3. 14 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	147

Resim 3. 15 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	148
Resim 3. 16 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	148
Resim 3. 17 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	149
Resim 3. 18 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981) .....	149
Resim 3. 19 Polykleitos, Edward Weston ve Sherrie Levine Alıntılama Örnekleri.....	155
Resim 3. 20 Black and White Bottles (in 2 parts), .....	158



**KISALTMALAR LİSTESİ**

<b>ABD</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>AIDS</b>	Acquire Immune Deficiency Syndrome
<b>akt.</b>	Aktaran
<b>FSA</b>	Farmer Security Administration
<b>USA</b>	United States of America
<b>v.s.</b>	Vesaire



## ÖZET

Sanat, tarihsel olarak keskin bir başlangıç verilemeyen ancak insanlığın var oluşuyla birlikte ortaya çıkan bir olgu olarak nitelendirilebilir. Tarihin her döneminde, üzerine eklenerek gelişme gösteren bir alan olarak sanat alanı, özellikle Rönesans ve sanayi kapitalizmiyle birlikte büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Bu noktada modern sonrası veya postmodern olarak nitelenen bir dönemde sanat anlayışı da tarihsel, toplumsal, teknolojik, ekonomik ve politik alanlardan ayrı tutulamayacak bir biçimde değişmiştir.

*Postmodernizmin Fotoğrafa Etkileri: Sherrie Levine Fotoğraflarının Walter Benjamin'in Kavramları Çerçevesinde Analizi* isimli bu tezde, postmodernizmin sanat anlayışına etkileri ve özellikle fotoğraf alanında yaşanan postmodern gelişmeler sorgulanmaktadır. Sherrie Levine'in *After Edward Weston* (1980) ve *After Walker Evans* (1981) başlıklı fotoğraf sergileri, literatür taraması ve Walter Benjamin'in fotoğraf alanında ortaya koyduğu kavramlar bağlamında nitel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

Postmodern düşüncenin sanat etkinliği, fotoğrafın da icadıyla birlikte alıntılama, kopyalama, çoğaltma, yeniden üretme ve kendine mal etme gibi yöntemler üzerinde gelişmiştir. Postmodern sanatta, etik ve estetik değerlerin reddedildiği, sanat alanına her şeyin dahil edildiği, pastiş, parodi, kolaj, montaj gibi pratiklerin yer aldığı kavramsal bir sanat anlayışı hakim olmuştur. Söz konusu teknik ve yöntemlerin ilk örneklerinin verilmeye başladığı 1960'lar ve sonrasını anlamak ve analiz etmek adına Walter Benjamin'in alan yazında ortaya koyduğu çalışmalar ve bu çalışmalarda kullandığı kavramlar, postmodern fotoğraf pratiklerinde de sıkça başvurulan birer kaynak niteliği göstermektedir.

Fotoğrafın icat olunduğu ilk günden itibaren kopyalama ve çoğaltma anlayışının seyri değişmiş ve postmodern sanat anlayışının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Yeniden üretimin uç noktalara getirildiği bu dönemde Sherrie Levine ve onun fotoğraf çalışmaları, bunun en iyi örneklerini oluşturmaktadır. Onun *After Walker Evans* ve *After Edward Weston* serileri, postmodern dönemde en çok tartışılan; orijinallik, sanat ve sanat eserinin anlamı ve sanatçının yeri, sahiplik ve izleyici etkileri gibi konularda en dikkat çeken örnekleri sunması bağlamında değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sherrie Levine, Walter Benjamin, fotoğraf, kendine mal etme

**SUMMARY**

**EFFECTS OF POSTMODERNISM ON PHOTOGRAPHY: COPYING ON PHOTO  
AND ARROGATING TO ONESELF' THROUGH SHERRIE LEVINE'S PHOTOS**

In every period of history, the field of art as a field which has been added by adding to it has experienced a great transformation with the development of Renaissance and industrial capitalism. At this point, sense of art has changed in a way that cannot be separated from history, social, technology, economy, and political fields in a period called “after the modern” or “postmodern.”

In this thesis named, *Effects of Postmodernism on Photography: Analysis of Sherrie Levine's Photographs in the Context of Walter Benjamin's Notions*, the effects of postmodernism on the understanding of art, and especially postmodern developments in the field of photography were questioned. Sherrie Levine's photographs exhibitions, which named 'After Walker Evans' and 'After Edward Weston' were examined by literature review, and techniques of qualitative analysis in the context of Walter Benjamin's concepts in photography.

The art activity of postmodern thought developed on methods such as citation, copying, reproduction, reproduce and self-appropriation with the invention of photography. In postmodern art, ethics and aesthetic values had been rejected, a conceptual art understanding and dominated practices, such as pastiche, parody, collage, and montage. Walter Benjamin's works in the literature and the concepts he used in these studies show the frequently used sources in postmodern photography practices.

Photography has changed the course of copying and reproduction and it has been very effective in shaping the concept of postmodern art. Sherrie Levine's “After Walker Evans” and “After Edward Weston” works are, in the context of presenting the most striking examples of originality, the meaning of the art and the work of art and the place of the artist, the role of the artist and the audience.

**Keywords:** Sherrie Levine, Walter Benjamin, photography, arrogating

## GİRİŞ

İnsanlık tarihinde dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilebilecek Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra on sekizinci yüzyılla birlikte yaşanan gelişmeler, modernizm ve endüstri devrimiyle sonuçlanmıştır. On sekizinci yüzyıldan başlayarak günümüzde de etkilerinin hala görüldüğü bir sistem, bütün bir dünyaya egemen olmuştur.

Aydınlanma, ilerleme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sanayi kapitalizmi ve bunların toplumsal ve bireysel etkileri, modern dönemin ana başlıklarını oluşturmaktadır. Aydınlanma ve ilerleme düşüncesiyle birlikte bilimde yaşanan gelişmeler ve endüstri kapitalizmiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik değişimler, insanlık tarihi bağlamında büyük sonuçlar doğurmuştur.

On dokuzuncu yüzyılına gelindiğinde, büyük bir coşkuyla karşılanan aydınlanma ve ilerleme düşüncelerinin eleştirilmeye başlandığı görülmektedir. Söz konusu gelişmelerin neticesinde ortaya çıkan makineleşme, kentleşme, üretim koşullarıyla birlikte şekillenen toplumsal sınıf ve yapılanmaların olumsuzluklar patlak vermiş ve yirminci yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşıyla birlikte dramatik sonlar yaşanmıştır. Aydınlanma ve modernitenin iki büyük dünya savaşı ve ekonomik bunalımlarıyla birlikte sarsılması, ardından gelen küreselleşme ve tüketime dayalı ekonomik kapitalizm ve onun ekonomik krizleri neticesinde 'post-'veya modern-sonrası bir döneme girildiğine yönelik düşünceler ortaya çıkmıştır.

Esasen Eco'ya göre hoş giden bütün şeyler için kullanılmakta olan modern sonrası teriminin, geriye giden tarihsel adlandırma için de tanımlandığı belirtilebilir. Tarihsel çizelgenin keskin bir sınırlandırılmasının olmadığını belirten Eco, "her çağın kendi modern-sonrası"nın olduğundan bahseder (Eco, 2005: 661-662). Fakat bu çalışmada modernizme bir karşı duruş ve reddedişin sergilendiği yirminci yüzyıl ortalarından itibaren değişen bakış açıları; ileri kapitalizm, modern-sonrası veya postmodern olarak nitelenen bir dönemin ilk sinyalleri olarak kabul edilmektedir.

Anlaşılması ve aktarılması anlamında oldukça komplike bir kavram olarak karşımıza çıkan posmodernizm, modernizm temelinde Batı merkezli gelişmeler neticesinde ortaya çıkmıştır. Söz konusu postmodern dönemde, tarihten kültüre, felsefeden sanata ve topluma ait tüm alanlarda görülen bir modernite eleştirisi söz konusudur.

Söz konusu eleştirilerin en geniş yansımalarının görüldüğü alan ise sanat olmuştur. Özellikle fotoğrafın icadından sonra kopyalama ve çoğaltma yöntemlerinde yaşanan gelişmeler, topyekûn bir sanat kavrayışını da etkilemiştir. Buna göre, yüksek modern sanatın etik değerlerinin yerini estetik almış; sanatın tüm sınırlılıkları kaldırılmıştır. Postmodernizmin

parçalı, yamalı, eklektik yapısı öncelikle Duchamp tarafından ve daha sonra onu izleyen pop-art içerisinde değerlendirilen kavramsal sanatçı Andy Warhol gibi isimlerle hazır nesnelere, sanatın alanı içine dâhil edilmiş; fotorealizm gibi yaklaşımlarla gerçeklik sorgulanmıştır.

Çağın gelişmelerini ve neticelerini çok önceden gören bir perspektife sahip olan Walter Benjamin, dönemin motivasyonlarını, teknikte yaşanan gelişmeleri ve onun sanat anlayışında ne gibi sonuçları olabileceğinin altını çizmiştir. Tüm çalışmalarını fotoğraf ekseninde oluşturan bir yaklaşımla ilerleyen Benjamin, özellikle *Teknik Olanaklarıyla Çoğaltılabilme Çağında Fotoğraf Üretimi* isimli çalışmasında, fotoğraf özelinde sanat eserinin halesinin yitiminden, orijinallik, optik bilinçdışı ve yazarın ölümünden, sanat kalıntılarından, alıntılardan, sanat cesetlerinden ve hayaletlerden bahsetmektedir. Benjamin'in diğer çalışmalarında da başvurduğu bu kavramlar, fotoğrafik yeniden üretimin bugün geldiği noktayı açıklamakta yol gösterici birer kavram olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

“Yitip giden bütün nesnelere elimizde yalnızca adların kaldığı düşüncesi” (Eco, 2005: 632)'nin egemen olduğu postmodern dönemde sanat pratikleri de bu yönde gelişmiştir. Nesneye yönelik yaklaşımdaki değişim, yirminci yüzyılın başlarında, özellikle orijinallik, özgünlük nosyonlarıyla ilgili olarak sorgulanmıştır. Benjamin için gerçek bir sanat eseri, nitelikleri bağlamında diğerlerinden ayrılır ancak fotoğrafik yeniden üretim, onun bu niteliklerini dışsallaştırır. Bu noktada ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarının kopyalanması, yeniden üretilmesi konusu hakkında en dikkat çekici örneklerini Sherrie Levine sunmaktadır. Sherrie Levine'in New York'ta, Metro Pictures'te sergilediği *After Edward Weston* (1980) ve *After Walker Evans* (1981) sergileri bağlamında incelenecek olan, postmodern fotoğraf alanında oldukça sık başvurulan pratikler arasında yer alan “kopyalama ve kendine mal etme” konuları, bu çalışmanın ana noktalarını oluşturmaktadır.

Postmodernizmi tanımlama sürecinde, yeni genç eleştirmenler tarafından teori ve öneminin artmasına odaklanması, Levine'in çalışmalarında, özellikle fotoğrafik çalışmalarında, bir ivme kazanmıştır. *After Edward Weston* ve *After Walker Evans* çalışmalarındaki söylem, 'author' ve özgünlüğün reddine ilişkin en çarpıcı örneğini oluşturur. Sherrie Levine, Edward Weston ve Walker Evans'ın fotoğraflarının fotoğraflarını yeniden üreterek kendine mal etmiştir.

Benjamin'in ifade ettiği; izleyici, okuyucu ve sanat yapıtının etkileri konusunda, teknolojik çağda başvurulan alıntılama, kopyalama, çoğaltma ve kendine mal etme pratiklerinde üzerinde durulması gereken mühim konulardan biri postmodern etik konusudur. Fotoğrafın gerçekliğinin, kullanım yerleri ve içeriğini, sanat yapıtının ve sanatçının konumun büyük bir değişim yaşadığı postmodern dönemde etik algılar, sanatsal edimlerin



soruşturulması noktasında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu soruşturulmalar temelinde gerçeklik, orijinallik, teknik üretimde ve baskı yöntemlerinde yaşanan gelişmelerin neticeleriyle ilgili sorgulamalar bağlamında yorumlanabilecek olan Levine'in bahsi geçen çalışmaları, postmodernizmin nitelikleri ve Walter Benjamin'in "hale (aura), orijinallik, kopyalama, çoğaltma, yeniden üretim ve kendine mal etme, sanat cesetleri ve hayaletler, izleyici ve eser arasındaki ilişki" ile ilgili söylemleri çerçevesinde ele alınacaktır.

#### **a. Araştırmanın Amacı**

İçinde bulunduğumuz dönemde sanat ve sanat eseriyle ilgili soruşturmalarda fotoğrafın konumu ve sanat eserinin yaratım süreci oldukça tartışmalı birer konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın sağladığı teknik olanaklar ise bu süreçte belli niteliklerin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda, temelde kopyalama ve çoğaltma pratiklerinde yaşanan gelişmeler neticesinde sanat eserinin orijinallik niteliğinin tanımlanması ve sanatçının yaratımının nasıl algılandığıyla ilgili yaklaşımları ortaya koymak; teknik olanakların geldiği noktada kopyalama ve kendine mal etme anlayışındaki sınırları/sınırsızlıkları aktarmak adına Sherrie Levine'in fotoğraflarının Walter Benjamin'in fotoğraf alan yazınında ortaya koyduğu kavramlar üzerinden incelenmektedir.

#### **b. Araştırmanın Önemi**

Fotoğraf, icat olduğu günden itibaren bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Gerçekliğin bir kanıtı olarak kullanılırken, özellikle postmodernizmin de etkisiyle bir propaganda, simülasyon, kopyalama, çoğaltma ve yeniden üretim aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Zaman içerisinde kendi dilini oluşturan fotoğrafın dilinden anlamak ve bunları aktarmak, sanatı ve bununla birlikte esasen bütün bir göstergeler ve simülasyon evrenini biraz da olsa kavrayabilmek açısından oldukça önemlidir. Sherrie Levine bu noktada adı geçen konu ve unsurları ilk kez bu kadar dikkat çekici bir biçimde tartışan bir isim olarak ifade edilirken, onun söz konusu 'After Walker Evans' ve 'After Edward Weston' sergileri de fotoğraf alanında kopyalama ve kendine mal etme eylemlerinin böylesi sınırsızlıkla ortaya konulduğu ilk eserler olması bakımından önemli bir yer tutar. Bu sebeple, dönemin koşullarını ve sanat anlayışını aktarmak adına büyük bir önem teşkil etmektedir.

#### **c. Araştırmanın Soruları**

1. Postmodernizm nedir ve postmodern dönemin koşullarını oluşturan tarihsel süreçler nelerdir?
2. Postmodernizmin sanata bakış açısı ve yaşanan gelişmeler nelerdir?
3. Teknolojide yaşanan ilerlemeler ve fotoğrafın icat edilmesi, sanatsal perspektiflerde ne gibi gelişim ve değişimlere yol açmıştır?

4. Postmodern dönemde fotoğrafın konumu ve etkileri nelerdir?
5. Teknoloji ve fotoğrafın sanat pratiklerine olan etkilerini anlama ve aktarma noktasında Walter Benjamin'in söylemleri nelerdir?
6. Yeniden üretim çağında Baudrillard bu pratiği hangi bağlamda ele alır?
7. Sherrie Levine kimdir? Fotoğrafta Sherrie Levine çalışmalarının konumu ve önemi nedir?
8. Sherrie Levine'in 'After Walker Evans' ve 'After Edward Weston' fotoğraflarının kopyalama, çoğaltma, kendine mal etme pratikleri neticesinde sanat ve sanatçı kavrayışlarını, sanat eserinin orijinallik, gerçeklik ve mülkiyeti konuları nasıl ele alınmaktadır?

#### **ç. Araştırmanın Örnekleme**

Fotoğrafta kopyalama ve kendine mal etme çalışmalarının adından söz edilmesi gereken, dönemin anlaşılması ve analizi bakımından dikkat çekici örnekleri sunan Sherrie Levine'in 'After Walker Evans' ve 'After Edward Weston' fotoğraf sergisi çalışmaları örneklem olarak seçilmiştir.

#### **d. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Sherrie Levine'in fotoğrafta doğrudan kopyalanmasının ve kendine mal etme pratiklerinin ilk örneklerini oluşturması bağlamında 'After Walker Evans' ve 'After Edward Weston' fotoğraf sergileri seçilmiştir. Levine'in adı geçen sergileri, fotoğrafta kopyalama ve kendine mal etme çalışmalarının en uç noktada ve en çarpıcı bir biçimde sergilendiği çalışmalar olması dolayısıyla tezin araştırma konusunun çerçevesini çizmektedir.

#### **e. Araştırma Yöntemi**

Postmodernizmin sanat anlayışına etkilerinin ve özellikle fotoğraf alanında yaşanan postmodern gelişmelerin, kopyalama ve kendine mal etme pratiklerinin araştırılması adına, Sherrie Levine'in 'After Walker Evans' ve 'After Edward Weston' başlıklı fotoğraf sergileri, literatür taraması ve Walter Benjamin'in fotoğraf alanında ortaya koyduğu kavramlar bağlamında nitel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERNİZM VE SANAT İLİŞKİSİ

#### 1.1. Modernizme Kavramsal Bir Bakış

Postmodernizmi, tanımlanması ve açıklanması oldukça zor bir terim olarak tartışmadan önce, postmodernizmin zeminini hazırlayan modernizmden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü postmodernizmle ilgili birçok tanımlama ve açıklamadan da anlaşılacağı üzere postmodernizm, modernizmi eleştirerek ona karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış veya onun bir devamı (ileri kapitalizm) olarak ifade edilmiştir. Bu açıklamanın ardından ilk önce modernizmin ne olduğuna kısaca değinip sonrasında modernizmin sonuçlarını ve ona yönelik eleştirileri ortaya koyarak postmodernizme giriş yapılması daha doğrudur.

##### 1.1.1. Modernizm Nedir?

“Modern” kelimesi, ilk kez Latince’de modernus” olarak 5. yüzyılda Romalı ve Pagan dönemden Hristiyan dönemi ayırmak amacıyla kullanılmıştır. Modernlik kavramının başlangıcını Rönesans ile başlatan yazarlar da vardır fakat Habermas’ın da belirttiği gibi bu ifade tarihsel olarak biraz dar bir sınırlamadır. Çünkü modern ifadesi Avrupa’da her zaman yeni bir dönem anlayışını ve bilincini betimlemiştir ve “dahası bu dönemlerde, antik çağ her zaman, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi” (Habermas, 1994: 31-32).

Giddens (2018:9)’a göre, Avrupa’da on yedinci yüzyılda ortaya çıkan modernlik, daha sonraları tüm coğrafyaları etkisi altına alan sosyal yaşam ve toplumsal örgütlenme tarzlarını ifade etmektedir. “Modernlik düşüncesinin özünde gelenekle bir karşıtlık vardır” (Giddens 2018: 42). Modernizm, terim olarak 18. yüzyılın ortalarında Avrupa’da kullanıldığında ilk olarak tanrıbilimdeki ve her türden inanıştaki batıl inançlardan ve geleneksel değerlerden, rasyonel akıl ve ilerleme düşüncesi yoluyla bir kopmayı ifade ediyordu (Halman, 2012: 618). Habermas’ın bireylerin bilgi birikimlerini ortaya koyarak günlük yaşamı birlikte zenginleştirdikleri özgürleştirici bir proje olarak adlandırdığı modernite, 18. yüzyılda ortaya çıkacaktır. Buna göre, bilimin doğa üzerinde kurduğu egemenlik, doğal afetlerin insanlar üzerindeki olumsuz neticelerinden, kıt kaynaklar ve bundan dolayı ortaya çıkan fakirlikten bir kurtuluşu ön görmekteydi. Habermas’a göre ancak böyle bir projeye birlikte insanlığın ebedi, mutlak ve evrensel nitelikleri ortaya çıkabilirdi. Bunlarla bağlantılı olarak modernite projesi,

insanların düşünme ve örgütlenme biçimlerinin temeline yerleşen rasyonalizmin gelişmesiyle; efsanelerden, dini inancın akıldışı uygulamalarından ve gücü elinde bulunduran iktidar sahiplerinin keyfi yaptırımlarından kurtuluşu vaad ediyordu.

Harvey (2014: 38)'in Bradbury ve McFarlane'in *Modernism: A Guide to European Literature (1890-1930)*, isimli kitabından aktardığına göre “modernizm, gelecekçilik ile nihilizmin, devrimcilikle muhafazakârlığın, doğalcılıkla simgeciliğin, romantizmle klasisizmin olağanüstü bir bileşimidir.” Teknolojik ilerlemenin hem kucaklanması hem de reddedilmesi; eski kültür sistemlerinin ortadan kalktığına yönelik bir inanç fakat aynı zamanda bu durum karşısındaki ürkeklikten kaynaklanan bir umutsuz olma haliydi. Yeni formların tarihselci anlayıştan uzak bir biçimde dönemin baskılarından bir kaçışını ifade eden ancak yine bu formların tarihselcilik ve dönem baskılarının birer yansıması olduğu yönündeki bakış açılarının karışımını betimlemekteydi.

### **1.1.2. Modernizm, Aydınlanma ve İlerleme**

Modernleşme, modernliğin endüstrileşme ve onun nüveleri olan emperyalist veya kolonist olarak adlandırabileceğimiz bir sömürgeci anlayışla kurduğu modern dünya düzeni olarak ifade edilebilir. Dünyevileşme, sanayileşme, kentleşme, bireyselleşme, yabancılaşma, şeyleşme, araçsallaşma gibi süreçleri ve dinamikleri içinde barındıran modernizm ve modernleşmeyi açıklama noktasında, Aydınlanma ve ilerleme düşüncesini ve bu kavramların modernizmle olan ilişkileri irdelenmelidir.

Aydınlanma Çağı, on sekizinci yüzyılda Avrupa’da yaşanan, akli kullanarak düşüncenin özgür kalmasını ifade eder. Orta Çağların geleneksel feodalite düzenini yıkmaya ve toplumu çok daha iyi bir noktaya taşıyacak pratikleri gerçekleştirme kudretine ancak aklın sahip olabileceği inancını taşımaktadır. Bu noktada Aydınlanma projesi; Amerikan, Fransız ve diğer devrimlerin dayanak noktasını oluşturmuştur. Modernizm ile aydınlanma arasında bir bağ kuran, özellikle Fransız Devrimi ve devamında yaşanan sanayileşme sürecindeki gelişmelerle birlikte tamamen hayata geçirilen “modern ruhi vaziyeti” anlatan isim, Immanuel Kant’tır. On sekizinci yüzyılda Fransa’da yaşanan gelişmeler, Aydınlanma ve modernizm anlayışlarını da etkilemiştir. Buna göre Fransız Aydınlanmasıyla birlikte modernlik tanımları da değişmeye başlamıştır. Bu noktada Aydınlanma, modernizmin hedeflerini ve vaatlerini yerine getirmenin anahtarı olarak nitelenebilir. Modernizm, Aydınlanma ve ilerleme düşüncesiyle birlikte, geleneğin pragmatizmine ve teolojik yasalarına, onun normatif düşünce yapısına ve bununla birlikte gelişen geleneksel fonksiyonların cümlesine meydan okumaktaydı. Aydınlanma düşüncesi ilerleme fikrine adeta kollarını açarak, tarihten ve

geleneksel olandan kopmayı hedefliyordu. Bilgi, bilim ve ilerleme düşüncesi, bu meydan okumayı oluşturan en önemli unsurlardı. Bilimin öğretileri ve akla olan inanç, özgürlük ve eşitlik vaatleri, modernizmde sıkça dile getirilmekteydi. Aydınlanma projesinin temel varsayımı, tek bir hakikat ve temsil sistemi olduğuydu. Tüm bu bilimsel ve sayısal olarak ilerleme düşüncesi, bu varsayımın doğruluğunu ortaya koymak adına yapılmaktaydı. Aydınlanmanın amaçlarına erişmek ancak bu varsayımın doğruluğu ortaya konulursa gerçekleştirilebilirdi. Buna göre toplumsal ve ahlaki iyileşme inancı, bilginin ilerleyişine olan bakış açılarını farklılaştırmıştır. Farklılaşan bu modernist bilinçle birlikte Romantikler Klasikçilere karşıt bir duruş sergilemiştir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde bu romantik modernist bakış açısı çok daha radikal bir bilinçle tarihsel bağları reddetmiştir (Best ve Kellner, 2011: 15; Habermas, 1994: 32-33; Harvey, 2014: 41-42; Şentürk, 2011: 40).

İnsan denilen canlı varlığın çok daha kompleks hale getirilmiş bir şekli olan teknoloji, doğaya karşı gelerek onu domine etmeye çabalamaktadır. Bunun için de “ilerleme”, “sınırsızlık” anlayışıyla ve teknolojinin dünyevi zaferlerinden aldığı büyük güçle birlikte, anahtar bir sözcük haline geldi (Gulbenkian Komisyonu, 2014: 13; Baudrillard, 2017: 151). Ortaçağ’a ve onunla birlikte işleyen derebeylik sistemine, aslında özünde bütün geleneksel ve skolâstik düşünce biçimlerine karşı olarak akli ve bununla birlikte Aydınlanma düşüncesini, bilginin ve toplumun ilerlemesi için bir kaynak olarak niteleyen modernizm, sanayileşme ve buna dayalı yeni bir ekonomik sistemle birlikte gelişmiştir. Modern dünya sistemi; Avrupa’nın, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin gerisinde kalmış ülkeler ve toplumlarla karşılaşması ve çoğu durumda onları fethetmesi sonucu kurulmuştur.

Kapitalist modernite, ilerleme ve teknolojik yeniliklerle birlikte insan yaşamı üzerindeki doğanın zorlayıcılığını ve onun ortaya çıkardığı engelleri aşma noktasında insana büyük kolaylıklar sağlamıştır. Coğrafi engeller ve doğal sınırlar neticesinde bireyin yalnızca belli yerlerde bulunma zorunluluğu, yine kapitalist modernizmin getirdiği olumlu gelişmeler neticesinde ulaşım imkânlarının artması ve kolaylaşması, farklı halkların ve kültürlerin karşılaşmalarını ve bir araya gelmelerini mümkün hale getirmiştir. Bunun yanında dünyanın farklı coğrafyalarında yetiştirilen ve üretilen birçok şeye herkesin ulaşabilme ihtimali yükselmiştir (Harvey, 2014: 131). Modernizmin ve onunla birlikte bilimde ve teknolojide yaşanan gelişmelerin; insanlığın farklı düşünme tarzları edinmesinde, kendini gerçekleştirme noktasında ve tüm insanlığın yaşamını kolaylaştırıcı şeyler ortaya koymayı sağlayan getirileri ve olumlu sonuçları da olmuştur. Ancak keşiflerle anlaşılan, dünyanın sınırlı olduğu gerçeği, insanın hırslarının sınırsız olmasını köreltmek yerine daha da pekiştirmiştir. Genişleyen ticaret yolları ağı ve iletişim yöntemleri toplumsalın mekân ve zaman mesafelerini kısaltarak

küresel bir işbölümünü meydana getirdi. Küreselleşmeyle birlikte uzam-zamanın sonsuzluğu ilerleme düşüncesini beslerken yeryüzünün sınırlı olduğu gerçeği, özellikle ilerlemenin zaferleri olarak görülen teknolojik üstünlük, Batı'nın sömürü ve egemenlik ideallerinin de gerçekleştirilebilmesini mümkün kıldı (Gulbenkian Komisyonu, 2014: 14).

Teknolojik temelli üretimle birlikte üretim kapasitesinde yaşanan genişleme ve beraberinde gelen askeri güç "Batı" medeniyeti olarak ifade edilen Avrupa'ydı. Aydınlanma ile birlikte doğru bilginin dünyevi olabileceği görüşleri evrim teorisiyle desteklenerek Darwin teorileriyle birlikte düşünme pratiği, tüm disiplinlerin düşünme şekline nüfuz etmiştir. En güçlüünün hayatta kalabileceği yöndeki anlayış, hırsla ve rekabete dayalı bir başarı anlayışına dönüşerek Avrupa'nın üstünlüğü, bilimsel sebeplere dayandırılarak ispatlanmaya çalışılmıştır. Kapitalist ekonomik sistem ve endüstriye dayalı üretim neticesinde ortaya çıkan metalaşma ve küreselleşme unsurları; iş bölümü ve uzmanlaşma temelindeki üretim sistemi, yeni iletişim biçimleri, dini otorite merkezlerinin dünyevileşmesi ve bunun sonucunda değişen bürokrasi algısının rasyonelleşmesi gibi dinamikler toplamıdır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 15; Gulbenkian Komisyonu, 2014: 33-34). İnsanlar aydınlanmayla birlikte akıllanırken, makineleşmeyle birlikte seri üretime geçilmesi ve şeylerin metalaşması, tüketimin büyümesini ortaya çıkararak bireyleri aptallaştırmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başında tarih ve kültür kavramları, artık sadece isminden söz edilen, içi boşaltılmış kavramlar olarak ifade edilir olmuştur. Mevcut ilişkiler sırasında saadet getiren metalar, teker teker mutsuzluk nesnelere evrilmişlerdir. Ekonomik birikim döneminde toplumsal öznenin var olma sorunundan dolayı aşırı-birikim krizlerinin yaşanmasında olduğu gibi, kendini toplumsal özne yerine koyup yönetime el koyan iktidar grupları da uluslar arası faşizm tehlikesini ortaya çıkarmış ve güçlendirmiştir. İki dünya savaşının yaşanmasıyla birlikte büyük bir yıkıma uğrayan ilerleme gerilemeye, aydınlanma karanlığa dönüşmüştür.

### **1.1.3. Modernizmin Eleştirisi**

Aydınlanma düşüncesine olan eleştiriler kimi düşünürler tarafından dar kapsamlı bakış açıları olarak değerlendirilse de bu karşı çıkışlar, Batı düşüncesinde yaşanan birtakım sorunların habercisi niteliğindedir. Modernizmin krize girmesi ve bunun sonucunda girdiği bunalım yine onun süreçleri ve bu süreçlerin sonuçlarında aranmalıdır. Modernizmin genel sonuçlarından önce ise birkaç başlıkta modernizmin etkilerini aktarmak yararlı olacaktır.

### 1.1.3.1. Küreselleşme, Fordizm ve Post-fordizm

Modernizm ve postmodernizm olarak tanımlanan dönemlerin bir geçiş evresi olarak ifade edilebilecek ekonomik gelişmeleri ve onun toplumsal neticelerini ifade etmek faydalı olacaktır. Küreselleşmeyle ilgili olarak bir dönemleştirme yapılamasa da bu ekonomik gelişmeler ve onun toplumsal neticelerini küreselleşmeyle birlikte düşünmenin gerekli önemli bir konudur.

Küreselleşme, belirli bir zamanda başlayan ve biten; herhangi bir tarihleştirmeye ait olan bir olgu değildir. Modernizmle başlamamış ve modernizmin de bir sonucu değildir. Bu bağlamda küreselleşme için diyebiliriz ki ne modern döneme ne de postmodern döneme ait bir olgudur. Fakat yine belirtmelidir ki küreselleşme hem modern hem de postmodern çerçeve içerisinde değerlendirilebilir. Modernizmle doğrudan bir ilişkisi bulunmasa da modernizmle ilintilidir. Küreselleşme konusunda kalın harflerle yazılması gereken en önemli husus; belirsiz, kuralsız ve başına buyruk olma halidir. Küreselleşme, Jowitt'in "yeni dünya düzensizliği" ifadesinin bir başka adıdır. Bu hususlar, küreselleşmeyi evrenselleşmeden ayıran temel özelliklerdir (Karaduman, 2010: 2890; Bauman, 2012: 64).

Küreselleşmeyle birlikte kültürlerarası etkileşimin zaman ve mekân alanları genişlemiş ve yoğunlaşmıştır. Göç olgusu ve medya iletişim araçlarında yaşanan gelişmeler, kültürel akışın kontrolsüz ve önlenemez bir hızda gerçekleşmesine yol açmıştır. Neticede küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan bu yeni kültür "küresel kültür" olarak adlandırılabilir. Küresel kültür, farklı kültürlerin birbirleriyle kurduğu temaslar neticesinde "farklılıkların ve bir aradalıkların tek bir mekânda buluşarak, toplumların göreceli bir şekilde eşitlenmesi" olarak tanımlanabilir (Karaduman, 2010: 2891). Küresel kültür, kendini en net şekilde popüler kültürle ortaya koyar ve birçok farklı çeşitteki halk hareketleri aracılığıyla yayılmaktadır. "Yükselen küresel kültür hem elit, hem de popüler araçlarla yayılmaktadır" (Berger ve Huntington, 2003: 11). Popüler kültür, yönetim ve denetimi elitlerde olan küresel düzeydeki birçok farklı şirket aracılığıyla kendine geniş bir alan açmakta ve kitleler üzerinde etkili olmaktadır. Popüler kültürle ilgili olarak; bireylerin kanaat ve davranışları, inanç ve ilkeleri üzerinde sığ bir etkisi olduğu ve gelişigüzel bir şekilde tüketildiği yönünde inançlar olduğu gibi; dışarıdan gelen bir kültürü tüketirken bunun bireyler üzerinde muhakkak bir tesiri olacağını ve belirli yönlerden bazı sonuçlara yol açacağını vurgulayan görüşler de mevcuttur. Bu noktada Berger (2003: 15-16), "kutsal" ve "kutsal olmayan" tüketim ayrımını ortaya koyar. Buna göre kutsal tüketimde, Anglikan inanışındaki "görünmez inayetin görünür işareti" anlamındaki kullanımına benzer bir kutsallık anlayışı geçerlidir. Süreç içerisinde kutsal tüketimden kutsal olamayana doğru evrilen ve olağan bir hal alan hızlı yemek örneği, bu ayrıma verilebilecek en iyi örneklerden

biridir. Küresel popüler kültüre ait tüketim biçiminin bir kısmı “kutsal olmayan” kategoriye dâhildir; “hamburger, bazen yalnızca hamburgerdir”. Fakat “kutsal” tüketim tam burada ortaya çıkmaktadır. Temel tüketim dâhilindeki beslenme gereksinimini karşılayan basit bir hamburger, küresel düzeyde bir yemek zinciri olan McDonald’s restoranın amblemi altında tüketiliyorsa bu durum, gerçek veya imgesel bir katılımın küresel modernizmdeki belirtkesidir. Pekin’de ilk defa açılan bir McDonald’s restoranına gitmek, beslenmek ihtiyacından ziyade Amerikan tarz bir modernlik deneyimini ifade etmenin bir yoluyken; McDonald’s restoranlarının uzun zamandan beri var olduğu Tokyo gibi şehirlerde tüketiciler, söz konusu restoranı yalnızca beslenme ihtiyaçlarını karşılamak için kullandıkları bir alternatif restoran olarak değerlendirmekteydiler yani “hamburger yalnızca hamburgerdi.”

Küresel kültürün farklı alanlarında, hem elit kesim hem de sıradan halk, kendi içinde ve aralarında, çeşitli kriz durumları yaşamakta ve yakın ilişkiler kurulmaktadır. Bireyleşme, hem elit kesimde hem de halk arasında gerçekleşen bu durumların ortak bir sonucudur; küresel kültürün tüm tabakaları bireyi, gelenek, yerel toplum ve kitleler karşısında bağımsız kılar. Bireyleşme, kişilerin konu hakkındaki öznel düşüncelerinden bağımsız bir konumda, şuurlarında ve edimlerinde görülebilecek şekilde meydana gelen bir dizi psikolojik ve toplumsal durumu ifade eder. Ancak gözlenebilecek bir nitelikte olan bireyleşme, bir öğreti olan bireyselcilikten ayrılrsa da bu iki kavramın ilintili olduğu belirtilmelidir. Modernleşmeyle birlikte gelenek ve toplum karşısında bağımsız konuma gelen bireyin özgürleşmesi gelenek ve topluluğun otoritesini zedeleyerek bireyin özgüvenini artırmıştır. Birey şüphesiz büyük bir özgürlük kazanmıştır ancak bu özgürlük geleneksel toplumla kıyaslanınca büyük bir sorumluluk alanının ortaya çıkması olarak da yorumlanabilir. Geleneksel toplumda paylaşılan sorumluluklar, modern ve küresel kültürle birlikte gelen özgürleşmenin bir sonucu olarak, tamamen bireyin kendi sorumluluğuna dönüşmüştür. Özgürleşmeyi meşrulaştıran “bireyselcilik” ideolojisi, ihtiyaç dâhilinde yükün hafifletilmesine de yardım etmektedir (Berger ve Huntington, 2003: 17-18).

Küresellik ve yerellik olguları, küreselleşmenin iki farklı tarafını oluşturur. Bir taraftan baskın Batılı kültür (Avrupa’dan ziyade dominant Amerikan kültürü), tüm dünya üzerinde bir yaygınlık kazanarak, tüm kültürler üzerinde etkili olurken; diğer taraftan farklı kültürlerin birbirleriyle temas kurması neticesinde oluşan yeni bir kültürel varlık meydana gelmiştir. Evrensel bir kültürel bütünleşme ve uyum süreci sonucunda, daha önce söylem ve temsil alanı bulamamış etnik, yerel, bölgesel kültür ve olgular, kendilerini ifade etme ve seslerini duyurabilme imkânını elde etmişlerdir (Karaduman, 2010: 2891).



James Watson'un neredeyse her yerde gerçekleştiğini iddia ettiği ve “yerelleşme” olarak nitelendiği olguya göre kültürel olarak küreselleşme, “yerel değişikliklerle” algılanmaktadır. Ayrıca küresel kültür neticesinde ve ona karşı olarak yerel kültürün yükselişe geçmesi de mümkündür. Bu duruma örnek olarak, Batılı hızlı yemek zinciri firmalarının yemek sektörüne giriş yaptığı Hindistan ve Japonya gibi ülkelerde, yöresel yemek kültürüne göre düzenlenmiş hızlı yemek satış mekânlarının gelişmesi ve sayıca çoğalması gösterilebilir (Berger ve Huntington, 2003: 18-19). Bauman (2012: 9)'a göre küreselleşme, bazılarını mükemmel ve gerçek anlamda “küresel” hale getirirken; kuralları belirleyici konumdaki küresellerle eşit koşullara sahip olmayan bazılarını yerelliklere saptamaktadır. Küreselleşmeyle birlikte yerellik, küresel dünyada dışlanmışlık ve sefaletin bir göstergesi konumuna gelmiştir.

Yerelleşme ile benzer dayanaklara sahip olan diğer bir olgu ise melezleşmedir. Melezleşme olgusunda söz konusu olan şey, yerli ve yabancı kültürlerin bilinçli olarak terkip edilmesidir. Çinli iş kültürünün; Çin'de yaşamayan, yurtdışında yetkin hale gelen ancak iş hayatının modern teknikleriyle yöresel Çinli karakteri birleştirmesi ve tüm dünyada etkili olan başarıları bu olguya örnek olarak verilebilir (Berger ve Huntington, 2003: 19). Berger'in melezleşme olarak belirttiği olguya benzer bir yaklaşımı Bauman da saptamıştır. Küreselleşme sonucu yeni kabilecilik ve köktenci eğilimler ve üst kültürün melezleşmenin ortaya çıktığını belirten Bauman (2012: 9), küresel ve her yere ait bir konuma yerleşen elit kesim ile yerel toplum arasındaki farkların arası giderek genişleyerek, iletişimsel sorunlar meydana geldiğini savunur.

Yirminci yüzyıl başında, gelir dağılımındaki eşitsizlik nedeniyle ve bunun sonucunda ortaya çıkan arz ve talep dengesizliğinden kaynaklı aşırı birikimin yol açtığı 1929 ekonomisinin “Büyük Bunalım” döneminde kapitalizm, büyük bir işsizlik sorunu ve derin bir durgunluk ile karşı karşıya kalmıştır. Yaşanan bunalım, Keynes'in ekonominin tamamına dair yapılan bilinçli uygulamalarla dengenin sağlanacağı yönündeki savları neticesinde aşılmıştır. Buna göre devlet müdahalesinin ekonomideki etkinliğini artırmaya yönelik yeniden yapılanmalar, bunalımın aşılması için bir panzehir olarak sunulmuştur. Refah devleti anlayışının yerleştiği bu dönemde fordist birikim rejimi, kendini yeniden üretebilmiştir. Refah devleti anlayışı ve uygulamaları sonucunda yeniden yapılanma süreci gerçekleştirilmiş ve böylece 1929 bunalımı aşılmıştır. Kapitalizm, birikim rejiminin kararlı ve tutarlı bir şekilde işlemesiyle ilişkili olarak kendini yeniden üretmektedir. Bunun için de sermayeyi elinde bulunduranlar ile emeğin, bürokrasinin ve mali işlerin yani tüm ekonomik ve politik özneler arasındaki ilişkiler sisteminin ahenkli bir şekilde işlemesi gereklidir. Ancak kapitalizmin

kendini yeniden üretmesi, yapısal krizle ilgili bunalımlarını yok etmek için yeterli değildir. Sistemin ahenkle işlemesine taş koyacak iki parametre vardır; değişimi temin eden “fiyat mekânizmasının anarşik yapısı” ve “emeğin tutum ve davranışları”. Bu iki parametre, fordist ekonomik süreçte ve 1973’te fordizm krizinin yaşanmasında oldukça etkili olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 1950’lerde ve 1960’larda ekonomik büyüme ve gelişmenin gerçekleştirildiği; Avrupa ve Japonya’nın ekonomik olarak daha iyi hale geldiği görülmektedir. Üretimin hızlı ve yüksek miktarda olması ve iç piyasaların doygunluğa ulaşmasından dolayı ihracat için yeni pazarlar ve yöntemler aranan bu dönem, işçilerin yüksek oranda işlerinden çıkarıldığı bir fordist döneme tekabül etmekteydi. 1973 yılına kadar devam eden bu süreçte ekonomik olarak bir canlılık yaşanmıştır. Fordist-Keynesçi<sup>1</sup> diyebileceğimiz bu ekonomik dönem, emeğin kontrolünün sağlanması, ekonomi-politik otoritelerin şekillenmesi olarak açıklanabilir. Çalışan emeğin artı değerinin en üst seviyelere çıkarıldığı eski üretim sisteminin aksine fordist üretim sürecinde emeğin işbirliğini elde etmeye yönelik bir sistem söz konusudur. Bunun sebebi, üretim sürecindeki emek gücünün, ürettikleri malların aynı zamanda alıcı konumuna getirilme amacıdır. Aksi takdirde üretimin çıktısı olan malların pazarda satılması ve verimlilik artışı mümkün olmayacaktır. Fakat bu nokta “kapitalist üretim tarzının temel çelişkisidir”. Kendinden önceki döneme göre çok daha esnek bir piyasa ve emek dizisini içeren bu dönemde, yeryüzü üzerinde çok daha hızlı ve kolay hareket edebilen, tüketim biçimlerinde yaşanan değişiklikleri temel alan yeni bir üretim ve pazarlama tarzı ve bunun neticesinde meydana gelen yeni bir birikim düzeni vurgulanmaktadır. Bu dönem boyunca kapitalizm, büyük bir hızla ve göreceli bir şekilde büyümüştür. Keynesçiliğe sıkı sıkıya bağlı olan fordizmin bu döneminde kapitalizm, uluslararası bir dinamizm kazanmıştır. Özellikle gelişmiş ülkelerde yaşam koşulları giderek iyileşmiş, gelişmiş ülkeler arasındaki savaş ihtimalleri bertaraf edilerek, olası bir kriz yaşanmasına yönelik temayüller denetim altında tutulmaya çalışılmıştır. Devletler, fordizmin sunduğu imkânları tüm topluma eşit ve adil olarak dağıtabildiği kadar meşru hale gelmeye başlamıştır. 1966’dan sonra özel sektörde, üretim ve kârda yaşanan gerileme dolayısıyla mali problemler ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde Üçüncü Dünya Ülkelerinde uygulanan dış alım ikame politikaları ve Asya’da imalat endüstrisinde yaşanan gelişmeler, Batı ile mücadele edebilecek fordist endüstrileşmenin kapılarını açıyordu. Böylece ekonomideki ABD üstünlüğü ve baskısı büyük bir darbe almış ve hegemonya alanı büyük bir rekabet alanına dönüşerek, savaşın ardından yaşanan refah döneminin kararlı döviz kurlarının, dalgalı ve inişli

<sup>1</sup> Fordizmin hakkında detaylı okuma için bakınız; Şaylan, 2009: 173-195; Harvey, 2014: 147-163.

çıkışlı bir hal almasına sebep olmuştur. Ayrıca, herkese eşit derecede fırsat yaratmayan fordist sistem, belirli gelişmiş ülkeler ve sektörlerle kol kola idi. Bundan dolayı sistem, en iyi zamanlarını yaşarken bile eleştiriler almaktaydı. Yüksek riske sahip olan mevcut ülke ve sektörlerin özneleri hala ücretler ve iş güvencesi konularında büyük sorunlar yaşamaktaydılar. “Fordist sektörler bile Fordist olmayan bir taşeron şebekesine yaslanabiliyordu”. Tüm bu nedenlerden ötürü rekabetçi ve eşitlikçi olmayan bir sektörde memnuniyetsizlikler, toplumsal gerginlikler ve ötekileştirmeler hızla artmaktaydı. Ayrıcalıklı, konforlu ve iyi şartlara sahip bir işte çalışma fırsatı bulamayan toplumun geniş bir bölümü, sürekli pompalanan kitle tüketiminin keyfiliğine ulaşmaktan uzak bir durumdaydı. Bunların yanında bu dönemde kadınların erkeklere oranla çok daha az bir ücretle çalıştırılmaları ve bu durumun adaletsizliği neticesinde ortaya çıkan feminizm hareketleri de söz konusu sistemin hoşnutsuzluklarını dile getirmek açısından bir ivme oluşturmuştur. Fordizmin refahı arttırdığı yönündeki inanç, aynı derecede artan bir yoksulluğu ifade etmekteydi. Böylece fordizmin negatif neticeleri karşı hareketlerin de tohumlarını ekiyordu. Toplumdaki güven ve refah ortamı, tüm bu dalgalanmalar ve gelişmelerle birlikte tekrar sarsılmaya başlamıştır. 1965-73 arasında, kapitalizmin paradokslarının, ne fordizmin ne Keynesçiliğin kontrol altında tutacağı çok daha net bir şekilde belli olmuştur. Kitle üretimindeki yatırımların uzun süreli ve büyük boyutlarda olması, tasarımdaki katılık ve tüketici pazarının kararlı bir biçimde genişleyeceği hipotezindeki ısrarlar da çeşitli problemlere sebep olmuştur. “İşgücü piyasalarında, emek dağılımında ve (özellikle “tekelci” diye anılan sektörde) iş sözleşmelerinde katılıktan kaynaklanan sorunlar vardı.” Esnetilemez gibi görünen bu katı durumların üstesinden gelmek için yapılan her müdahale nafile kalmıştır. “1968-1972 döneminin grev dalgası ve iş uyuşmazlıkları” problemlerinin esas sebeplerini oluşturuyordu. 1973’le birlikte Fordist-Keynesçi ekonomik sistemin parçalanması ise yaşanan hızlı dönüşüm ve sarsıntılar neticesinde ortaya çıkacak olan müphem bir devrin başlangıcı olarak sayılabilir (Harvey, 2014: 146-165; Şaylan, 2009: 174-195).

Yirminci yüzyılın başında yaşanan 1929 ekonomik bunalımının ardından bu kez 1970’de yeni bir bunalım yaşanmıştır. Refah devleti anlayışının bir krizi olarak nitelenebilecek bu kriz, kapitalizmin pazarı üzerinde kısıtlayıcı ve yönlendirici “kumanda ekonomisi alanı”na denk gelmektedir. Siyasi demokrasiyle birlikte bu kumanda alanı, pazarın aleyhinde bir gelişme göstermiştir. Bundan dolayı yaşanan karlılığın düşmesi, fordist birikim rejimini yenilgiye uğratmıştır. Krizi izleyen dönemde, esnek uzmanlaşma temelinde bir üretim yöntemi belirlenmiştir. Bu yöntem ve postmodernizmle ilgili sorgulamalar arasında yakından ilişki kurulabilir. Bu noktada *post-fordizim* teriminden bahsetmek gerekir. Post-

fordizm, üretimin organize edilmesi, nerede yapılacağı, nasıl tüketileceği ve işletme ilişkilerinin hangi seviyede olacağı bunların yanında enformasyon pratiği ve sınıf yapıları konusunda fordizmden sıyrılmayı hedefler. Kapitalizmin 1970’li yıllarda yaşadığı büyük krizin, yeniden yapılanma ile üstesinden gelinmeye çalışılmıştır. Kumanda alanlarının daraltılması, devlet müdahalesinin en aza indirilmesine yönelik yaşanan bu yeniden yapılanma süreci “özelleştirme ve deregülasyon” uygulamalarıyla sonuçlanmıştır. Ulusal devletin etkisi altındaki alanların küçülmesi manasındaki küreselleşme de, bu yeniden yapılanma süreciyle birlikte başat bir konuma gelmiştir. Dünyanın, küreselleşmeyle birlikte “tek ve bütünleşmiş” bir pazar haline gelmesi, genişleyen pazar sisteminde karlılık oranları da yüksek seviyelere ulaşmıştır. Yeniden yapılanma sürecinin üretim alanlarına olan etkisiyle birlikte mekân anlayışında büyük değişimler yaşanmıştır. Buna göre fordist üretim ve mekân anlayışı yerine postfordist bir sistemin daha etkili olacağı düşünülmekteydi. Üretim anlayışındaki bu değişikliğin doğal bir sonucu olarak birikim anlayışında da bir takım düzenlemeler ve değişiklikler yaşanmıştır. Postfordist bir esnek birikim anlayışı olarak nitelenebilecek olan bu değişim, postmodern düşünce sistemi içerisinde enformatik ve iletişim kapsamında meydana gelen “teknolojik bir devrim” olarak dile getirilmektedir. Teknolojik ve bilimsel devrimin yaşanması sonucu olarak bilgisayar destekli tasarımlar ve bilgisayar destekli yönetim pratikleri, robotik ve özışlerlik gibi uygulamalar, üretim sürecine dâhil edilmiştir. Bu noktada üretim sürecindeki emeğin işlevi ve konumunun derinden etkilendiğini belirtmek gerekmektedir. Üretim yapısını dikkat çekici bir şekilde etkileyen teknolojik devrim sonucunda bilginin üretilmesi ve biçimlendirilmesi üretim alanının en önemli noktası haline gelmiştir. “Üretim birimlerinin esnekliği” temelinde ilerlemesi dolayısıyla “esnek üretim ve birikim rejimi” diye de anılan postforsizm döneminde, sözü edilen değişimlerin yalnızca üretim alanları ve sürece etkisi olmamıştır elbette. Küresel kapitalizme has bir birikim rejimi olarak nitelenen postfordist esnek birikim rejiminde bilginin kendisi metalaşmıştır. Teknolojik devrimle birlikte bilginin meta haline gelmesi ve dijital gelişmelerin dünyaya hâkim olması, emeğin maksimum seviyedeki bir uzmanlaşma istemiyle karşı karşıya kalmasına ve önemli büyüklükte bir işsizlik sorununa yol açmıştır. Üretim, emek ve sermaye; bunlara bağlı olarak toplumsal iş bölümündeki yapılanmalar ciddi değişimlere uğramışlardır.

Küreselleşme, yeni bir kültürel değer sisteminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Üretimde ve meslekte başarılı olmak önemini yitirirken, finansal yatırımlar ve riskler yöntemiyle para kazanmak ve hayatını idame ettirmek, yeni moda hayat tarzı haline gelmiştir. Bu durumun siyasi ve coğrafyasal siyasası üzerinde de önemli etkileri olmuştur. Refah devleti ve küreselleşmeyle birlikte ulusal devletlerin zedelenmesi de söz konusudur. Fakat sözü

edilmesi gereken en mühim noktalardan biri, her şeye rağmen kapitalizmin kendini yeniden üretebildiği gerçeğidir. Meta üretimi, üretim ve hizmet alanlarının ve süreçlerinin birincil konumuna; kârlılık ise ekonomik pratiklerin temel ilkesi durumuna gelmiştir. Teknolojik devrimle birlikte iletişim alanında de devrim niteliğinde gelişmeler yaşanmıştır. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde ses, görüntü ve yazı aynı çerçeve içerisinde bir bütün haline getirilmiştir. Kültürel yaşam böylesi bir gelişmeyle büyük bir dönüşüm yaşamıştır. İnsanın gerçeklik algısının değişmesine yol açan bu gelişmelerle birlikte gerçek artık, duyu organlarıyla algılanan şeylerin dışında, medyanın dil kanalıyla aktardığı bir şeye dönüşmüştür. Medya ve diğer iletişim aygıtları, kültürel sınırları, kendilerine has simge veya metaforlar aracılığıyla yeniden üretmektedirler. Böylece medya, elektronik ve teknolojik devrimleri arkasına alarak, küresel ölçekte bir güç ve etkinlik elde etmiştir. Medyanın da gücüyle kültürel etkileşimin merkezi artık evdir. Televizyon karşındaki insan, algılarını, tutum ve davranışlarını televizyon aktarımı neticesinde şekillendirmektedir. Bu durum, bireyselleşmenin sebeplerinin başında gelmektedir. Böylesi bir konumda bireyin kontrolü hem güç hem de kolay bir duruma gelmiştir. Televizyon, izleyicisinden zeki ya da bilgili olmalarını beklemez. Televizyon programları, yazılı iletişimin bireyi analitik ve kavramsal düşünme ve değerlendirme yapmaya zorladığı gibi zorlamaz aksine bu programlar yoluyla aktarılan enformasyonun değerlendirmesi birey tarafından neredeyse hiç yapılmamaktadır. Birey için artık taklit gerçeğin yerini almakta; görsel-ışitsel medya dijital bir dünya oluşturmaktadır. Medya artık bireyler üzerinde, şimdiye dek şahit olunmamış bir kontrol ve yönetme kuvveti kazanmıştır. Medyayı *dördüncü güç* olarak nitelmenin temelinde, söz konusu erki elinde bulundurması, kurgu yaratması ve bunları sınırsızca kullanabilme yeteneği yer alır (Şaylan, 2009: 183-186; Taymaz, 1993: 35). Bu gelişmelerle ilgili olarak artık sanayi sonrası ya da sanayi ötesi bir toplumsal sistemin ortaya çıktığına dair iddialar ortaya atılmıştır. Küreselleşme ve değişen birikim rejimlerini kapsayan yeniden yapılandırma neticesinde ulusal devletin egemenlik alanlarının sınırları yeniden çizilmiş, ulusal kimlik tanımları değişmiş ve yeni kimlikler yükselişe geçmiştir. Yeniden yapılanmayla birlikte dünya genelinde meydana gelen çatışmalar, terörizm, zenginlik ve fakirlik arasındaki ayrımın giderek artması, parçalanmışlık halleri, postmodern kültür adına “ontolojik” bir temel oluşturmaktadır. Bu dönem, özellikle 1970’li ve 1980’li yıllarla birlikte, postmodernizm olarak nitelenebilmektedir.

### 1.1.3.2. Zaman-Mekân Sıkışması

Zaman-mekân sıkışması terimini ilk kez David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* isimli kitabında kullanmıştır (Bauman, 2012: 8). Zaman ve mekân boyutları ve algılanma biçimleri, insanın düşünce pratikleri ve davranış şekillerini büyük oranda etkilemektedir. Sermaye, üretim koşulları, emek ve piyasa ekonomisi pratiklerinde yaşanan değişimler ve küreselleşme bağlamında insanın zaman ve mekânın idrakinde, anlam ve pratiklerinde büyük değişimler yaşanmıştır. İletişim teknolojileri ve küreselleşmenin etkisiyle zaman ve mekânın öneminin kaybolması ve etkinlik alanlarının baskılanması neticesinde insan eylemi zaman ve mekân dayanaklarından yoksun bırakılmıştır. İletişimde ve teknolojiye yaşanan ilerlemeler, giderek dijitalleşen dünya, zaman ve mekânın hudutlarını ortadan kaldırmıştır; insan algısı, zaman ve mekân alanlarından müstakil bir yöne evrilmiştir. Zaman-mekân sıkışması olarak adlandırılan bu durum, toplumda bir takım çatlaklar ve kırılmalar yaşanmasına sebep olmuştur ve dolayısıyla zaman mekân sıkışmasına sebep olan etkenleri ele almak önem taşımaktadır.

Sermaye, toplumsal pratiklerin meta üretimi yoluyla tekrar tekrar üretilmesini ifade eden bir “süreç”tir. Sermayenin işleme biçimi ve biçime dair temel ilkeler ve yapı olarak, dâhil olduğu toplumu devamlı surette değiştiren, hareketli ve köklü değişiklik taraftarı bir toplumsal yapılanma oluşturacak özelliğe sahiptir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayan ve yirminci yüzyılda büyüme hedeflerinin son noktasına yaratıcı yıkım vasıtasıyla ulaşan sermaye süreci gizler ve fetiş hale getirir, yepyeni gereksinimler ve arzular doğurur, emeğe ve arzuya el koyar, aşırı-birikim krizleri yaratarak zaman-mekân sıkışmasına sebebiyet verir ve böylece mekân anlayışını ve zamanın hızını değiştirir. Fordizmden post-fordizme geçiş neticesinde zaman-mekân algısı ve kullanımlarında yaşanan değişimle birlikte iletişim, dolaşım ve tüketim sahasında yaşanan uzamdan yoksunluk durumu, yeni dünya düzeninin temel özelliklerinden biri haline gelmiştir. Toplumda hızlı bir şekilde meydana gelen bu değişim ve dönüşümlerle birlikte moda, sanat, ürünler ve üretim biçimleri, emek süreci, fikirler ve düşünceler bütünü, var olan değerler ve pratiklerde de büyük bir uçarıklık ve gelip geçicilik hali ortaya çıkmıştır. “Şimdi ve buradalık” hali ile ilgili sorunsallaştırmaların yaşandığı bu değişim ortamında; ulaşım mekânlarındaki bekleme alanları, zincir marketler, “süpermodernite” döneminin aktörleri olarak var olmaktadır. Uzamın yokluğuyla karşı karşıya kalan bireyler, birlikte yaşamasalar da birlikte var olurlar (Morley, 2000: 173; Harvey, 2014: 361-376).

Yirminci yüzyıl ise modern dönemde meydana gelen iki büyük dünya savaşı ve bu savaşların getirdiği yıkımlar, sanayileşme ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, küreselleşen dünya anlayışı, bireyselleşme gibi değişim ve dönüşümlere şahit olmuştur.

Kapitalist ekonomik sistemin zaman ve mekânın sıkışmasıyla ilgili 1960'lardan beri yaşadığı problemler ve bununla birlikte siyasi, özel ve toplumsal alanlarda yaşanan parçalanmalar, anlık ve gelip geçici olma hali postmodernizm deneyimi bağlamında değerlendirilebilir.

1970'li ve 1980'li yıllarda, ekonomik dönüşümlerle birlikte yaşanan kültürel ve toplumsal değişimlerde, önceki toplumsal, ekonomik ve kültürel sistemden kopuşu görmekteyiz. Postfordizmin esnek birikim rejimi zaman-mekân sıkışmasının hem nedeni hem sonucu olarak gösterilebilir. Postfordizm ve esnek birikim rejimi neticesinde denetimsiz ve istikrarsız bir finansal rejim de ortaya çıkmıştır. Sermayenin sınırları aşan gelişimi ve ekonomi alanında yaşanan küreselleşmeyle birlikte kitle iletişim alanında, bilhassa görsel medya alanında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Medya, kapitalist sistemine ait bir yapı olarak yeni bir sistem haline gelmiştir. Kablolu ve uydu yayınlarında yaşanan ilerlemeler herhangi bir merkeze bağlı kalmadan gittikçe büyüyen dünya çapında şirketler, medya sistemleri ile karşılıklı ilişkiler içerisine girmiştir. Böylece bu ilişkiler sistemi, uzam-zaman sıkışmasının mahiyetini ortaya koymuştur (Küçük, 2000: 61). Ekonomi ve medya alanında yaşanan küreselleşmeyle birlikte Batılı kültür endüstrisi metalarının küresel düzeyde tüketimi mümkün hale gelmiştir. Kültürel meta üreticileri ve bu metaların tüketicilerinin oluşturduğu insan topluluğunu “kültürel kitle” olarak nitelenmektedir. Kültürel kitle içinde, bir tarafta üreticiler, diğer tarafta ait oldukları toplumsal kesimin niteliklerini içeren bir kültürel simge üretimi arayışında olan zengin tüketiciler ve bu iki taraf arasında sürekli tekrar eden bir döngü vardır. Mevcut kapitalist sisteminin oluşturduğu kültürel kitle içerisinde eğitimden ticarete, hukuktan bilime kadar çeşitli hizmet kategorilerinde çalışan bir beyaz yakalı sınıfı meydana gelmiştir. Oluşan bu yeni sosyal ve toplumsal tabakalar, postmodernizm bağlamında değerlendirebileceğimiz, her türlü moda, pastiş gibi kültürel metal üretim alanları için zengin bir ‘talep eden taraf’ oluşturdular. Ancak bu noktada kültürel kitlenin politik yaklaşımından bahsetmek önemlidir. Çünkü kültürel kitle içinde bulunduğu toplumun söz konusu simgesel etik ve ahlak sistemi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bu duruma 1960'lı yıllarda yaşanan işçi sınıfı hareketleri ve 1970'lere gelindiğinde bu hareketlerin yerini bireycilik, maddiyatçılık ve müteşebbislik gibi meselelerin alışı örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde kültürel üretim sektörünün “herkesin oturma odasına bir ‘musée imaginaire (hayali müze)’, bir caz klübü ya da bir konser salonu getirmesi”, kültürel meta üretimini, metaların pazarlanması ve ticaretinin globalleşmesine yol açarken zaman-mekân sorunsalının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Küreselleşme ve medya sistemlerinin bu yeni türden yapılanması, kültürel farklılıkların giderek yok olmasının ana nedenlerindedir. Bu dönemde gelişen teknoloji, bilgisayarların sadece askeri alanda değil, toplumsal olarak da kullanılmasıyla değişen iletişim

ortamı ve araçları, yeni toplumsal ve kültürel anlayışların gelişmesine ortam sağlamıştır. Tüm bunlarla birlikte zaman ve mekânın yeni algılanma ve deneyimlenme şekilleri, yeni estetik ifade biçimleri keşfedilmeye başlanmıştır. (Harvey, 2014: 380-382).

Zaman-mekân deneyiminde yaşanan dönüşümler aynı zamanda bazı farklılaşma durumları da yaratmıştır. Küreselleşme dünyayı birleştirir, zaman-mekân sıkışması dünyayı böler, “birleştirirken böler; yerkürenin tektipliğini teşvik etme nedenleri ile bölme nedenleri özdeştir” (Bauman, 2012: 8). Zaman ve mekân pratiğindeki krizler ve algı değişimleriyle, postmodern dönüşüm arasında bir bağ kurar. Buna göre bu krizler neticesinde mekân zamanın üzerinde bir üstünlük kurar bunu yaparken aynı zamanda inanılmaz derecede bir mekânsal değişime de maruz bırakır. Öyle ki mekânsal değişimler ve onun hâkimiyetinin hızına yetişmenin olanaksız olduğunu belirten Frederic Jameson (2011: 80)’a göre, algılama pratiğimizin yüksek modern mekânda vukuu bulmasından dolayı böylesi bir “hiper-mekân” a denk bir nosyonda avangardizmin olmadığını vurgulamaktadır. Bu noktadan yol çıkarak, zaman-mekân sıkışmasının oluşturduğu şartlar altında ortaya çıkan estetik çabayı anlamak önemlidir. Estetik ifadeler, bilim ve ahlak arasındaki ayrımın maksimuma ulaştığı on sekizinci yüzyılda ayrı bir ifade kazanmıştır. Bu dönemde hem bilim ve ahlakın birbirinden çok fazla ayrılmasından dolayı döneme ait güvenin azalması hem de tüm bu sebeplerden ötürü ortaya çıkan müphem durumlar ve kafa karışıklığı, her türlü estetik ifadeyi açıkça görünür hale getirir. Zaman-mekân sıkışmasının temel sebeplerinden biri olan aşırı-birikim kriz dönemleri de bu türden bir kafa karışıklığı ve müphem durum yaratmaları dolayısıyla estetik akımların güç kazandığı dönemler olarak nitelenebilir. Böylesi bir döneme örnek olarak 1960’ların sonunda başlayan ve 1973’te tamamen ifadesini bulan aşırı-birikim kriz döneminden söz edilebilir. Bu dönemde zaman ve mekân pratikleri farklılaşmış, bilim ve ahlak arasındaki farktan dolayı döneme duyulan güven azalmış ve onun yerini belirsizlik almıştır. Estetik etiğe, imaj anlatıya karşı galip gelmiş, kalıcı ve kesin denilen hakikatler ve bütünsellikler yerini kısa süreli, anlık ve parçalanmış olana bırakmış; dünyanın idrak ve izah etme uğraşı ekonomi-politik alandan otonom kültürel-politik uygulamalara yönelmiştir. (Harvey, 2014: 361-362).

Tüm bunların sonucunda mevcut koşulların kültürel pratiğiyle ilgili kompleks yapıyla ilgili ufak da olsa bir şeyler söylemiş oluruz. Bu değişimler sonucunda siyasanın yeniden estetik hale getirilmesinin de önü açılmıştır (Harvey, 2014: 333). Zaman ve mekânın postmodernizm içindeki anlamını daha iyi betimlemek gerekirse, uzamın, zamanın ve paranın kullanım değerindeki değişimler, temsiliyet sistemi ve yorumlama pratiğinin maddi dayanaklarını meydana getirdiği söylenebilir. Kültür, toplumsal değerlerin iletimini mümkün



hale getiren kodları oluşturan gösterge ve anlamların toplamıysa, para ve meta da bu kodları aktarmayı sağlayan temel olgular haline gelmiştir.

### 1.1.3.3. Para ve Metalaşma

Kapitalizmin merkezi değer sistem aracı paradır. Ancak kapitalist sistemde yaşanan krizlerde para, şeylerin değerini karşılamada güvenilir bir araç olmaktan çıkmıştır. Kapitalist düzenin değer mekânizmasının maddesizleşmesiyle birlikte sistemde bir temsil krizi meydana gelmiştir. Değerin zaman ve mekân bakımından sürekli değişim halinde olduğu kapitalist sistemde, anlam ve onun neticelerini değerlendirmek de zorlaşmıştır. Yirminci yüzyılın kapitalist ekonomik sisteminde, bir malın başka bir malla, ortak, tözsel bir özelliği taşıyıp taşımadıklarının bir önemi olmaksızın, değiş tokuş edilmesine imkân sağlayan paranın kullanım değerini betimlemek, kapitalist ekonomik sistemde emeğin ve alım-satım değerini ifade etmesi bakımından önemlidir. Para, kapitalist ekonomik ve kültürel sistemde tüm metaların ederini kıyaslamak, ölçmek ve değerlendirmek amacıyla kullandığımız, değiş-tokuşu kolaylaştırmaktan çok daha öte kullanımları söz konusu olan bir şeydir. Şeylere değer biçme şeklimiz ve bu noktada göz önünde bulundurduğumuz unsurlar hayati öneme sahiptir. Bu noktada paranın kullanımı ve bunun neticelerinin incelenmesi de çok önemlidir. Şeyler arasındaki ayrım ve farklılıkların idrakinin güç duruma geldiği kapitalist sistemde para, değer tek belirleyicisi haline gelir.

Marx'a göre para, "saf meta (pure commodity)" rolü neticesinde değiş tokuş değerinin genel bir nitelik kazanmasını mümkün kılar. Giddens (2018: 29) 'in Parsons'tan aktardığına göre para, "modern toplumlardaki, iktidar ve dil gibi birçok tedavül aracından biridir." Tüketim toplumundaki 'kullan-at' mantığı, insan ilişkilerine de yansımış ve neticede tüm ilişki alanlarına ve ideolojilere, sanat pratiklerine ve emek sürecine sirayet eden "metalaşma", her şeyin doğasını bozmuştur (Karaduman, 2010: 2891). Para, şeyler arasındaki farklılıkları, şeylerin kendine has değerlerini ve niteliklerini, bununla birlikte şeylerin özünü ve tözünü döndürülemez bir şekilde boşaltarak 'ne kadar?' cümlesine indirger. Şeylerin para ile alışverişinin yapılmasının ön plana çıktığı büyük kentlerde belirli kişilikler, bütün nesnel dünyanın değerinin düşürülmesi pahasına, kendilerini koruma altına alırlar. Neticede bu koruma ve değersizleştirme sistemi, doğru orantılı olarak, bireyin kendi kişiliğini de bu değersizlik duygusuna sürükler. Ayrıca kent yaşamının ve modern çalışma koşullarının neticesinde metropol yaşantısının dayatmış olduğu mekânsal ve zamansal dakiklik ve kesinlik baskıları yalnızca ekonomik alanda değil bireyin bağımsız, içgüdüsel ve us dışı özellik ve değerleriyle birlikte dürtülerini de baskılamaktır. Böylece hesaplanabilirlik, kesin çizgilerle

belirlenmiş olmak ve tam zamanında bulunmak gibi zorunluluk ve değersizlik duygusu, modernizmin temel dinamiği olan para ekonomisine ve entelektüalizme olan nefret duygularını tırmandırmıştır (Simmel, 1996: 84-85).

Para işlevini, onu temsil eden madeni, kâğıt ya da kredi gibi sembolik şeylerle gerçekleştirir. Böylece herkes tarafından kabul edilmiş ve bir yaptırıma bağlı olan sembolik, keyfi bir buluş olarak ifadesini bulur. Bu sembolik ifade, üretmenin ve çalışmanın tüm evrenini temsil eder. Yani toplumsal emek ve para arasındaki değer ilişkisi, ötekinin varlığına ve yokluğuna bağlanmış hale gelmiştir. Ötekini ortaya çıkaran bir olgu olarak yalnızca kapitalizm öne sürülemez ancak ötekini kendi amaç ve çıkarları için oldukça profesyonel bir şekilde kullanmış ve öteki üzerinde yönlendirici, denetleyici uygulamaları desteklemiştir. 1973'te hem biçim hem de içerik olarak kıymetli diyebileceğimiz kaynaklarla (elle tutulur, gözle görülür herhangi bir şeyle) tüm bağlarını kopararak “maddesizleşmiş” olan para, piyasa kapitalizminde bireylerin özgürce kendi hayatlarını ve mutluluklarını belirleyeceği bir güç olarak sunulur. Toplumsal olarak parçalamayı, ötekilik ve bireyciliği içinde barındırırken aynı zamanda bu özelliği sayesinde bu ayrılık ve parçalanmışlıkları birleştirir. İnfornel olan insan ilişkilerini ve bağları formel hale getiren para, bunu yaparken kendini her çeşit üretimden bağımsız, sınırsız ve mutlak bir nitelik olarak konumlar. Para kaygısıyla üretim yapan üreticiler, piyasa ile para arasındaki değiş-tokuş ilişkisi, toplumsal olanın üzerine bir perde çeker. Marx bunu *meta fetişizmi* olarak ifade eder. Para, üretim sürecindeki emeğin izlerini, mübadeledeki gücüyle ortadan kaldırır. Üretim ilişkisi ve para arasındaki ilişki öyle nesnel bir hale gelmiştir ki tüketim sırasında üretimin hiçbir aşamasını düşünmeyiz. Fetişizm kavramı, üretim koşullarında ötekileştirilen emekle olan yüksek derecede nesnel bir bağımlılığı ortaya koyar. Marx, kapitalist modernizmin maskeleydiği bu bağımlılığın altını çizerek toplumsal etkileşimleri kavramaya çalışır. Marx, postmodernistlerin “ötekilerin anlaşılmazlığı” düşüncesini temel yargı olarak kabul etmelerini, bu fetişizm kavramıyla elele vererek toplumsalın manasına yüz çevirmekle itham ederdi (Harvey, 2014: 122-125, 331).

Marx'ın para ve meta fetişizminin noktasında Harvey (2014: 123)'in paranın postmodern ifadesini açıklarken sorduğu soruyu doğrudan ifade etmek önemlidir: “Postmodernizm, paranın rolünün arzusunun esas nesnesi olarak yeniden yorumlanması ya da güçlenmesi yolunda bir işaret veriyor mu?” Postmodern kültürde, gösteren ve aracın yani paranın ön planda olduğu, gösterilenin ve mesajın yani emeğin arka plana itildiği; kurgu, gösterge ve estetiğin önemli hale geldiği, şeylerin, işlevin ve etiğin önemini yitirdiği yönündeki görüşler, Marx'ın parayla ilgili düşüncelerinin bu dönemde güçlendiği ifadesini destekler niteliktedir.

#### 1.1.3.4. Kent Yaşamı, Uzmanlaşma ve Bireyselleşme

Antik ve Orta Çağlardaki toplum yapısı ve yaşam tarzı, bireyin dışa dönük hareketlerine, dışarıyla olan ilişkilerine; bireyin farklılaşmasına ve kendi bağımsızlığını gerçekleştirmesine yönelik birçok engel oluşturmaktaydı. Birey, eşitlik ve doğal olmayan bağları dayatan; toprağa, dinsel ve siyasal yapıya dayalı bir sarmal içerisindeydi ancak bireyin geleneksel toplumdaki konumu, kimlikle ilgili bir problem yaratmamaktaydı. Liberal idealizme göre, toplum ve tarihin kısıcındaki bireyin kendini gerçekleştirme kuvveti olan asil öz, özgürlük sayesinde ortaya çıkacaktı. On sekizinci yüzyılda yaşanan gelişmeler, insanı, ekonomik ve etik anlamda din ve devletle olan tüm tarihsel bağlarından kopmaya davet ediyordu. Bunun sonucunda insanın kendi doğasına ait olan özünü gerçekleştirme fırsatı doğacaktı. Karaduman (2010: 2889)'a göre on dokuzuncu yüzyılda modernleşme temelinde ortaya çıkan bireysellik, bireysel kimlik faktörüne büyük bir önem atfedilmesine yol açmıştır. Bireye özgü karakter ve kimlik, bunun oluşması yönündeki yolunda öteki üzerindeki söylemler, “tekkültürel bir dokuya sahip olan modernizm” temelinde yükselmektedir. On dokuzuncu yüzyılda yaşanan gelişmeler daha çok özgürlük vaadinde bulunmakla birlikte, kapitalist piyasa ekonomisi ve bununla doğru orantıda değişen toplumsal ortamda bir uzmanlaşma talep etmekteydi. İş bölümünün ve romantizmin bireyler üzerindeki hissedilir derecedeki etkisiyle birlikte on dokuzuncu yüzyılda, tarihsel ve toplumsal iplerinden kurtulmuş bireyler arasında, ön plana çıkmak ve farklılıklarını ortaya koymak adına bir idealizm baş göstermekteydi (Simmel, 1996: 81-89).

Modernizm; ürettiği söylemlerle, uygulama ve kurumlarıyla, kendi baskı araçlarını ve kontrol mekânizmalarını meşrulaştırmaktadır. İlerleme düşüncesiyle sanayide yaşanan büyük gelişmeler ve bunların neticesinde üretimin ivme kazanması bir taraftan adil ve eşit bir dünya ortamı beklentisi oluştururken diğer taraftan tekniğe, teknik cihazlara ve bunların kontrolüne sahip olan sosyal oluşumlara, geri kalan nüfus üzerinde sınırsız bir kontrol kuvveti sağlamaktaydı. Bilgi ve bilimde, Galileo ile başlayan ayrıştırma, on sekizinci yüzyılda belirgin bir şekilde ve on dokuzuncu yüzyılda en yüksek seviyesine ulaşarak çok daha derin bölünmelere ve parçalanmalara yol açmış ve birbirinin dilinden anlamayan uzmanlaşma alanlarının oluşmasıyla neticelenmiştir. Bu uzmanlaşma alanları ve derin bölünmelere sebep olan ayrıştırma süreci, insan aklı ve iradesinin; bilgi, toplum ve kültür üstündeki erki ve bunun kullanımının ifadesiydi (Şentürk, 2011: 39). Weber'e göre kültürel modernlik tözel aklın teolojide ve metafizikteki varlığının özerk olarak ayrılmasını ifade eder. Buna göre din ve metafiziğe ait olan bir bütün halindeki dünyaya bakış açısı parçalandığı için tözel akıl da birbirinden özerk birer alan olarak bilim, ahlak ve sanat diye üçe ayrılmıştır.

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde önceki yüzyıla ait dünya görüşlerinden arta kalan problemleri yoluna koymak için belli geçerlilik ölçütlerine ihtiyaç duyulmaktaydı. Bu geçerlilik ölçütleri; normatif doğruluk ve gerçeklik, güzellik ve özgünlük olarak ifade edilebilir. Sorunlar ancak bu ölçütler neticesinde kategorize edilerek ahlak ve hukuk teorileri, bilimsel ve sanatsal üretim ve söylemler diye kuram haline getirilebilirlerdi. Böylece kültüre ait olan tüm alanlar, bu sorunların uzmanları tarafından değerlendirilebilen kültürel meslekler göz önüne alınarak düzenlenebilirdi. Kültüre ait olan geleneklerin uzmanlık alanlarına ayrılarak ele alınması, kültürün bilimsel, ahlaksal ve sanatsal yapılarının vurgulanmasını sağlar. Bunun neticesinde aklın “bilişsel-araçsal (cognitive-instrumental), ahlaki-pratik (moral-practical) ve estetik-dışavurumsal” yapıları, bu uzmanların kontrolünde oluşur (Habermas, 1994: 37). Böylece kültürel alanlar üzerinde söz sahibi olan uzmanların kültürü ile topluma ait olan, toplumun algıladığı kültür arasındaki uçurum giderek artar. Uzmanların sorunları ele alış tarzı ve bakış açısıyla kültüre eklenilen şeyler, günlük uygulamada bir anda ve mecburi olarak ifadesini bulamaz. Bu şekilde gerçekleşen bir kültürel modernleşme ile yaşam-dünyasının geleneksel tözden gittikçe uzaklaşması ve böylece toplum yapısı, yaşam tarzı ve kültür alanı arasındaki uyumsuzluk, ayrışma ve parçalanma tehlikesi giderek artar.

Uzmanlaşan kültür alanı, gündelik yaşamın ayrışmasına sebep olurken Aydınlanma düşünürleri, uzmanlaşmış kültürel modernizmden, günlük hayatın rasyonelleştirilmesi adına faydalanmayı vurguluyorlardı (Habermas, 1994: 38). Uzmanlara sağlanan bu özerklik, uzmanlık kültürünün negatif yorumlarını doğurmuştur. Ekonomik gücü elinde bulunduranların tabiat ve bireyler, dolayısıyla toplumlar üzerindeki etkisi inanılmaz seviyelere ulaşmıştır. Bilim ve endüstride yaşanan ilerlemelerin toplumsal ahlak ve mutluluk adına pozitif gelişmelere yol açacağı yönündeki iyimser düşünceler, kapitalist endüstrileşmenin işçi ve köylüleri baskı altına alması, kadınları toplumsal alandan soyutlaması ve kapitalist sömürgeleştirme faaliyetleri neticesinde büyük bir yanılgıya dönüşmüştür. Makineler karşısında zavallı bir konuma düşmekte olan kitleler, makinelerin gölgesinde yaşamlarını sürdürür hale gelmiştir (Best ve Kellner, 2011: 15-16; Adorno ve Horkheimer, 2010: 14).

Ernest Mandel, sermayenin gelişimiyle birlikte makinelerde yaşanan gelişmelerin eş zamanlı olduğunu ifade ederek makinelerin yine makineler tarafından yapılmasını sağlayan güç teknolojisinde yaşanan gelişmeleri, teknoloji alanında meydana gelen değişimlerin temeli olduğunu ileri sürer. Ve teknolojik dönüşümü üç dönem olarak sunar: birincisi, 1848’le birlikte buharlı makinelerin, makine teknolojisiyle üretimi; 1890’lardan sonraki dönem, ikinci dönemdir. İkinci dönemde, elektrikli ve yanmalı motorlara sahip makinelerin, makine

teknolojisiyle üretimi; üçüncü dönem ise 1940'lardan bugüne olan dönem. Bu dönem de elektronik ve nükleer kaynaklı ürünlerin makineyle üretimi olarak ifade edilebilir (Jameson, 1994: 93-94). Bu dönemleştirmeler kapitalizmde yaşanan üç temel gelişmeyi göstermektedir. Bunlar ise; piyasa ekonomisi (kapitalizmi), emperyalizm safhası ve postendüstriyel (çokuluslu) kapitalist dönem. Jameson'un "realizm, modernizm ve postmodernizm" olarak dönemleştirdiği kültürel gelişimini, Mandel'in bu üç döneme dayandırdığını görebiliriz. Bunlara göre, içinde bulunduğumuz çağ, 'üçüncü makine çağı' olarak adlandırılmaktadır. Üçüncü makine çağında makinelerle kurulan diyalektik bağ ve bunun estetik ifadesi sorunu yaşanmaktadır. Bu ifade ya da temsil sorununun temel kaynağı, içinde bulunduğumuz teknolojik dönemin temsil edilebilme yetisinden yoksun olmasıdır. Bu makineler üretimden ziyade yeniden üretimin öznesi haline gelmişlerdir. Her türden yeniden üretimin söz konusu olduğu bu üçüncü çağ, estetik ifadesini, postmodernizmde içeriğin tematik olarak sergilenmesinde bulmuştur.

Yirminci yüzyılda modernizmin niteliğinde yaşanan gelişmeler ve değişimler çok daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Sözü edilen bu değişimlerle birlikte ekonomi ve siyasette yaşanan istikrarsızlık ve umutsuz ortamı; özellikle yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde sözü edilen bireylerin özgürleşmesi, işçi sınıfının kurtuluşu gibi var olan toplumsal mücadele boyutlarına, Nietzsche'nin ortaya koyduğu düşünceler, Freud ve Klimt gibi isimlere etki ederek, farklı boyutlar katmıştır. Farklı bakış açılarıyla kavramak ve görecelik, karmaşık ancak ana gerçekliği ifade etmenin bir yöntemi olarak belirlenmiştir. Standart hale gelen üretim şartları, ilerlemeye ve toplumun üretim standartlarına göre düzenlenmesi düşüncesine yönelik bakış açısını güçlendirmiştir. Toplumun üretim standartlarına göre düzenlenmesi "makine miti" sayesinde olmuştur. İnsanların arzu ettiklerini üretmek efsanesiyle yüceltilen makine miti, modernizmle sıkı sıkıya bağlı olan iktidar sahiplerinin (özellikle makineler üzerindeki iktidar sahiplerinin) meşruiyetlerini üretim araçlarıyla ortaya koyması bağlamında büyük bir öneme sahiptir. Rasyonalitenin ve tekelci iktidarın perde arkasında kutsanması, tam da bu mit sayesinde, makinenin putlaşmasına sebep olmuştur. Mekânîk, rasyonel ve pozitivist bir modernizm anlayışının hâkim olduğu yirminci yüzyılda "rasyonel" teriminin kullanım alanı giderek daralmış ve terim, teknolojik eylemler ve üretim bağlamında nitelenmeye başlanmıştır (Harvey, 2014: 44-51).

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında; gelişen teknoloji, sanayileşme ve makineleşme sonucunda kırdan kente yoğun bir göçün yaşanması ve buna bağlı olarak değişen yerleşim şekli ve mimari yapı, kentleşme olgusunu ortaya çıkarmıştır. Büyük ölçekte genişleyen kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan kentsel sorunlar ve politik hareketler de bu dönemde

toplumu dönüştürmüştür. Bu değişimler kuşkusuz ki, Aydınlanmanın araçsallaşması ve özniteliklerinde olan sabitlik ve ilerlemenin istek ve irade dışında sürekli olarak devam edeceği düşüncesinin temellerinden sarsılmasıyla bağlantılıdır. On dokuzuncu yüzyıl ilerledikçe endüstri kapitalizminin içinde var olan sınıf farkları arasındaki uçurum giderek büyüyor ve sosyalist hareketler, Aydınlanmaya karşı meydan okuyarak modernizmin bu sınıf farklarına bir atıfta bulunuyordu. Modernizm, sanayileşme ve kentleşme neticesinde yaşanan politik ve toplumsal sorunlara ve toplumsal ifadelerine, Paris’te yaşanan 1848<sup>2</sup> ve 1871<sup>3</sup> ayaklanmaları örnek verilebilir. 1848 ve sonrasında büyük ölçüde sanayileşen ve bunun neticesinde göç akımına uğrayan kentler, toplumsal değişimle birlikte psikolojik, politik, toplumsal ve yönetim gibi sorunları aynı anda yaşamaya başlamıştır. Yaşanan tüm bu değişimlerle birlikte kapitalist piyasa ekonomisi neticesinde sınıflar arası farkın giderek artması ve işçi sınıfının mücadeleleri; Karl Marx’ın Komünist Manifesto’yu bu dönemde yayınlaması, sosyalist hareketlerin giderek artmasına, ilerleme ve Aydınlanma düşüncelerine olan inancın sarsılmasına sebep olmuştur. Aydınlanma düşüncesinin keskin kategorizasyonlarının ve sabitliğinin sorgulandığı bu yıllarda, bir soru için tek bir doğru cevap ve tek temsil tarzı olduğu varsayımı giderek etkisini yitirmeye başlamıştır. 1890 sonrasında akıl yürütme ve deneycilikte; matematikte ve geometride yaşanan gelişmeler, yeni gösterim ve bilgi evreninin araştırılmasına yol açmıştır (Harvey, 2014: 42-43).

Pragmatizm ve rasyonalizm temelli düşünüş tarzıyla aydınlanma ve ilerleme hedeflerini, sanayileşmeyle birlikte kapitalizme dayalı ekonomik sistemleri ve yapılarını içeren modernizm; mevcut yapıları, çalışma koşullarının değişmesiyle birlikte artan kentleşme ve değişen toplum yapısı neticesinde bireyciliği ön plana çıkararak her bireyi diğeriyle karşılaştırılmaz ve vazgeçilemez bir konuma yerleştirmiştir. Bireysellik, uzmanlaşma ve piyasa ekonomisinin zorlu koşulları neticesinde yaşanan toplumsal değişimler, önlenemez bir biçimde yeni ifadeler bulmaya başlamıştır. Sosyolojik, psikolojik ve politik olarak ciddi sorunları doğuran bir kentleşme ortamından söz ettiğimiz bu dönemde modernist hareketler, bu sorunlarla başa çıkma noktasında önemli birer olguydu. “Modernizm, kentlerin sanatı idi, doğal meskenini kentlerde buluyordu” (Harvey, 2014: 39).

Kapitalist üretim biçimlerinde ve bunun sonucunda meydana gelen kentsel yaşamda bireyin toplumdaki konumunda büyük değişiklikler yaşanmıştır. Bireyin toplumsal sorumlulukları ve rolleri artmış ve bunlara ait alanlar genişleme göstermiştir. Toplumsal sorumlulukları ve sosyal rolleri arasında bölünen birey, iç gerilimler ve krizler yaşamaya

<sup>2</sup> 1848 ayaklanması hakkında detaylı okuma yapmak için bakınız; Engels, 1891: 14

<sup>3</sup> 1871 ayaklanması hakkında detaylı okuma yapmak için bakınız; Engels, 1891: 15-22

başlamıştır (Karaduman, 2010: 2890). Bireysel farklılıkların ve değişkenlerin çokça olduğu metropolde insan, kendi içsel tepkimelerinin, metropole has ritme uyum sağlaması noktasında çözüm olarak, aklın üstünlüğünü ön plana koyar. Metropol insanı, kendisini köklerinden ayıracak çevresel etkilerden korunmak amacıyla zihinsel kavrayışını ancak akıl yoluyla yükselterek bir fark yaratmış olur. Böylece metropolün tüm baskıları karşısında aklını kullanan birey, kişisel hayatını koruma altına almakla birlikte, birçok yöne saçak atmakta ve sayılamayacak kadar soyut fenomenle bir bütün olmaktadır (Simmel, 1996: 82).

Modernizmin, doğanın yıkıcı gücüne karşı insanı güçlendirme vaatleri; genişleyen hizmet çeşitliliği ve kapitalizm döngüsü neticesinde iş bölümü ve uzmanlaşmanın en ileri seviyede olduğu kentlerde yerle yeksan olmuştur. Hayatta kalmak için doğayla verilen mücadele, metropolde yaşayan insanların birbirlerine karşı verdikleri bir mücadeleye dönüşmüştür. Burada fiziğin “Entropi Kanunu”ndan bahsedilebilir. Bu kanuna göre düzenlenmiş her varlık, içinde bir kaos gizler. Düzensizliğe meyilli olan doğanın tersine insan, maksimum seviyedeki bir düzen içinde var olabilir. İnsan birden çok şeye aynı anda yoğunlaşamaz ve yetemez. Modern hayatın insana sunduğu bilginin hızı ve çokluğu aynı zamanda karmaşıklık karşısında, modern insanın nasıl yetersiz kaldığını görebiliriz. Tüm bu kaos, karmaşıklık ve hız, insan beyninde bir tür sarhoşluk etkisi yaratmaktadır (Şentürk, 2011: 47). Kentsel yabancılaşmanın ortadan kalkması ancak bireysel süjenin bir ‘yer’ duygusunu ve bununla birlikte bir ‘yer’ haritası bilincini yeniden kurmasıyla sağlanabilir (Jameson, 1994: 112). Sürekli olarak değişiklik gösteren toplumsal yaşam ve çevre olaylarıyla, bu olaylara verdiği tepkilerde bir oraya bir buraya savrulan metropol insanı, zihinsel olarak bitap düşer. Yılmışlık içindeki birey, farklılıklara ve ayrımcılığa tepkisiz kalmaya başlar. Tüm bu fizyolojik ve psikolojik etkilerin yanı sıra kapitalist piyasa ekonomisinin de yoğun sirkülasyonunda birey, neredeyse algılarını kapatmış gibidir. Simmel, metropole özgü olarak nitelediği “usanmışlık tutumu”nun ilk önce karşıt sinirsel sinyallerin seri bir şekilde değişmesi bu durumun bastırılmasına dayandırır. Kökeninde kentin entelektüel yapısının çeşitlenmesine imkân vermesi dolayısıyla, başta entelektüel anlamda bir hareket göstermeyen ‘aptal insanlar’, yaygın olarak usanmış hale gelmemişlerdir. Kişiyi usanmış hale getiren şey Simmel (1996: 84)’e göre “zevkin sınırsızca peşine düşülen bir yaşam”dır. Bu yaşam şekli sınırları, uzun süre en güçlü tepkileri almak üzere insanı dürter, dürter ve neticede sınırlar herhangi bir tepki gösteremez hale gelirler.

Metropol insanı, her anlamda bireyselliğe geçiş yaptığı kent yaşamında kendini ifade etmek mecburiyeti duyar. Büyük kent yaşamında gelişen modern kültür bir yandan gelişen teknoloji aracılığıyla birey için hayatı kolaylaştırır gözükürken bir yandan öznellik ve

özgünlükten uzak bir yaşam içeriği önermektedir. Bu da bireyi kendi benzersizliğini ortaya koyma noktasında en üst noktada gösterme eğilimi göstermektedir. Toplumun ve sosyal çevrenin dikkatini çekebilmek için nitel farklılıklar yaratmaya başvurur. Bireyin öznel kültürünün zayıfladığı nesnel kültür ortamında, bireysellik söylemleri azami seviyede ifade ortamı bulmuştur. “İnsan, en uç özellikleri edinme eğilimindedir, yani özel olarak metropole özgü olan yapmacıklığın, kaprisin ve inceliğin aşırılıklarının anlamı, bu tür davranışların içeriklerinde değil, farklı olma formunda, çarpıcı bir hareket tarzıyla ortaya çıkmalarında” bunun neticesi olarak ilgi çekmelerindedir. Kişinin öznel ruhu, gelişen modern kültürle birlikte nesnel ruh tarafından bastırılmıştır. Böylece modern kültür geliştiği her alanda esasen nesnellikle birlikte bastırılmış bir maneviyatı da barındırır. Entelektüel olarak gelişen birey ile şeylerin kültürel gelişimi kıyaslandığında, birey bu maneviyat totaline kusurlu ve daha uzak mesafeden bakar. Nesnel kültürün inanılmaz derecede gelişmesi ve büyüyen iş bölümünün gerektirdiği tek taraflı başarı istemiyle mücadele etme noktasında maneviyattan ve ideal olandan uzaklaşan birey, giderek yozlaşmaya başlar (Simmel, 1996: 88-89).

Aydınlanma düşüncesi, bireyin özgürleştirirken bir yandan araçsal akıl neticesinde tanrı düşüncesinden yoksun, dolayısıyla da ruhsal ve ahlaki maksatlardan da uzaklaşarak manevi bir yoksunluk durumu yaratmaktadır. “Çölleşen kentlerle kum kaplı çöller arasında bir fark yoktur” (Baudrillard, 2017: 199). Modernizm ve bununla birlikte gelişen kent yaşamında bireyin, kişisel bağımsızlığın o hafifleten rayihasına kavuşmak adına, başkalarına olan bakış açısı giderek araçsallaşmış ve bireyler birbirlerinde bir nesne ve araç olmaktan daha ziyade bir ifade bulamamıştır.

### **1.1.3.5. Tarihin Sonu ve Öznenin Parçalanması**

Modern söylem, ne pahasına olursa olsun ilerleme düsturuna denk düşen kavgacı bir anlayışla modern tarih bilincini oluşturmuştur. Erken-modern dönemde başlayan ve on sekizinci yüzyılda da artarak devam eden ayrıştırma, endüstrileşme, bilginin kurumsallaşması süreçleri; bireysel özellikleri, farklılıkları törpüleyerek toplum varlığına dönüştürme ve böylece bireyleri birbirinden farklı kılan özellikleri en aza indirmektedir. Tüm niteliklerin niceliğe dönüştürülmesi, karşıtlıkların ayrılması yoluyla ilerleme ve evrime duyulan inancın artacağı yönündeki modern unsurlar, modernleşme sürecini bir aynılaştırma durumuna getirmiştir. Bu aynılaştırma hali yalnızca öznenin parçalanmışlığı ve yok oluşuna değil, bununla birlikte insanlığın biyolojik ve fiziksel evrimi, insanlığın tarihi ve modern tarih, söz konusu “post-endüstriyel, post-evrimsel ve post-modern” çağda sona ermektedir (Şentürk, 2011: 43,45). Postmodernizm, bütüncül ve Batılı bir tarih anlayışının bitmesi anlamında post-tarihe



doğru çıkılan bir yolculuğu ifade eder. Bir dünyanın sona erdiğini bildiren postmodernizm anlayışında tarihin bitişi; Aydınlanma rasyonalizminin ve pozitivizmin pratiklerinin beyaz, eril ve Batı temelinde gelişen bir dünyanın bitişini ifade eder. Sona eren tarih; bütünsel, homojen, resmi, yayılmacı, tekil, ırkçı, cinsiyetçi bir tarihtir; artık söz edilen bu tarih ortadan kalkmıştır. Bu durum, “Tarihin sonu, tarihlerin başlangıcı anlamına gelir: kadın mücadelesinin tarihi, arka olana itilen veya yepyeni kültürlerin tarihi, delilik tarihi, işçi sınıfının, azınlıkların tarihi... Kısacası nc dünya tarihi” (Chen, 1994: 75-76).

Postmodernistlere göre arı, yansız ve objektif bir tarih yoktur çünkü tarihe bakış mütemadiyen bir dünya görüşünü içerir. Tarih yazarının yöntem arayışı, onun hayatının bağlamından, hayata dair bakış açısından ve felsefesinden etkilenir; onun geçmişe yönelik sorgulamaları ve ifade biçimleri, bu süzgeçten geçerek ifadesini bulur. şüphesiz bu yorumlar daha evvelden de ifade edilmiştir. Tarihin babası olarak anılan Herodot, belli bir konumdan yazdığını biliyordu. Postmodernizm bu ifadeleri yeniden ancak daha çarpıcı bir karşıtlıkla belirtmektedir (Eaglestone, 2002: 41).

Tarihin sonu, ‘geçmiş, şimdi ve gelecek’ten oluşan zaman anlayışının, ‘şimdi ve burada’ anlayışıyla algılanması halidir; tarih aynılık ve uyurukluk hali içinde adeta hissizleşerek katı bir hale gelmiştir (şentürk, 2011: 49). Bugün tarihin sonunu dile getiren postmodern düşünürlerin temel dayanağı, insanın maksimum gelişme seviyesine ulaşması değil, bilakis ilerleme itikadı ve bu itikatla formüle edilmiş öznenin bölünmesi ve nihayet parçalanmasıdır. Modernizmin eleştirisinde ve bununla birlikte postmodern değerlendirmeleriyle postmodernizmi açıklamada ve ifade etmede J.F. Lyotard, G. Deleuze, M. Foucault, J. Derrida, P. Virilio, J. Baudrillard gibi isimler, genellikle Nietzsche, Wittgenstein ve Heidegger’e göndermede bulunarak özellikle modern “znenin parçalanması” ve bunun postmodernizm için anlamını ifade etmektedirler.

İnsanın Aydınlanmayla birlikte özneye dönüşmesi, öznenin parçalanma ve yitiminin başlangıcı olmuştur. zneyi merkezi konuma yerleştirerek ona özgürlüğü ve mutluluğu vadeden Aydınlanma, modernizmle birlikte özneyi bir istek, gereksinim ve talepkr bir tatminkrsızlık durumuna sokmuş ve böylece manevi yoksunluk krizlerine sebebiyet vermiştir. Modernizmin rasyonel ve irade sahibi olarak betimlediği özne, bir süre sonra yine modernizmin şartları altında kendi varoluş değerlerinden koparak bu şartlar altında şekillenmiş, kurmaca bir nitelik kazanmıştır. Nihayetinde kurgulanmış özne, bir kimlik problemiyle karşı karşıya kalmıştır (Aydoğdu, 2004: 130-132).

Modernizmin ruhu, bireylerin dünya ve gerçeklik algılarını ve bu ikisi arasındaki ilişki biçimlerini etkilemiştir. İnsan artık gerçekliğin ve özgürlüğün temel lt konumundadır.

Modernizmle birlikte mantık, akıl ve istenç gibi özelliklerin hepsini kendinde toplayan özne olarak insanın hakikat ve bilgi üzerinde egemenlik kurmasındaki teolojik engeller ortadan kalkmıştır. Modernleşme süreci boyunca teolojik bağlarından kopan özne, seküler bir özellik kazanarak bilgi ve bilim alanlarında ileri seviyelere ulaşmıştır fakat ahlak ve etik dayanaklarından kopmuştur. Bu seküler özne, Tanrının yerini alarak hayatın kaynağı olma anlamında merkezileşmiştir. Yaşadığı hayatın yalnızca kendine ait olduğunu düşünen ve bu sebeple de intiharın bir hak olarak görüldüğü bu süreçte özne, etik ve ahlaki bağlarından da kurtulmuştur. Modernizmi iflasa sürükleyen esas nedenlerden biri, "intiharı öngören" bu yaklaşımdır. Özne, kendi eylemleri dâhil her türlü eylemin (öldürme ve insan hakları konularında bile) kesin bir ölçütü ve kıstası olma konumuna getirilmiştir. Tüm bu sebeplerle birlikte ne bilim ne de mantık, ahlak ve etik konularının dayanaklarını kurmada yeterli olacaktır. Adalet, hukuk ve evrensel değerler bağlamında özneye verilen bu güç sebebiyle, artık mevcut bir adaletten söz edilemez (Şentürk, 2011: 9, 24-25).

Tanrının ölümü ile ortaya çıkan boşluk özne kavramı ile kapatılmayan çalışılmıştır. Akıl yoluyla ve analitik düşünme becerisi ile din yerine "ben" in temsili söylemi, Tanrı- insan, özne-nesne arasındaki uzaklığı kapatmak için kullanılmıştır. Tabiat bilimleri başta akli ve istencini tanrının yerine koyduğu özneyi, özellikle son zamanlarda bir nesne haline getirmiştir. İlerleyen teknoloji ile birlikte makineleşmenin maksimum seviyede olduğu günümüzde, insanın makinelere uyum sağlamak adına daha hızlı ve hazır duruma getirebilecek şekilde tasarlanabileceği düşünceleri mevcuttur ( Şentürk, 2011: 32-33, 55)

Endişe ve yabancılaşma, postmodern evrenin kavramları arasında yoktur. 1960'ların sonuna doğru gerçekleşen tükenmişlik sendromları ve kendini tahrip etme, uyuşturucu ve kendini kaybetme gibi tecrübelerinin; modernizmin ümitsizlikleri, yalnız olma durumları vs. gibi tecrübeleriyle kesişen bir noktası kalmamıştır. Jameson (1994: 75-76), yapısal ve işlevsel olarak kültürün dinamiklerinde yaşanan bu değişimle birlikte yabancılaşan öznenin artık parçalanmış bir halde olduğunu ifade etmektedir. Bu terim, öznenin yitimini, bireyin sonunu, bunlarla birlikte, ahlaki veya ampirik anlamda önceden bir merkeze sahip olan özne ya da tinin merkezini kaybettiğini vurgulamaktadır. Jameson'a göre, öznenin parçalanması ve sonu; biricikliğin, kişisel tarzın ve parmak izinin ve bunun gibi özneye özgü birçok şeyin de sonu anlamına gelmektedir. Çağdaş toplumda duyguların ve ifadenin durumuna gelince, bir merkeze sahip olan öznenin modernizmdeki anomilerinden sıyrılması, aynı zamanda endişeden ve ümitsizliklerden kurtulması değil, hissedecek bir benliği kalmadığından, her türlü duygudan sıyrılması olarak ifade edilebilir. Jameson'un burada kast ettiği, postmodernizmin kültürel ürünlerinin duygudan tamamen yoksun olduğu değil, hislerin -onun

ifadesiyle ‘yoğunlukların’- kişisellikten uzak olduğu ve havada kaldığı; gariplik derecesinde yoğun bir coşku hâkimiyetinde olduklarıdır. Öznenin geçmiş ve gelecek yaşamıyla ilgili temel motivasyonunu kaybetmesi, onun kültürel üretimini de etkileyecektir. Buna göre böylesi bir öznenin ürünleri; parçalı, gelişigüzel ve heterojen özellikler gösterecektir. Jameson’a göre bu özellikler, tam da postmodern kültürel ürünlerin taşıdığı özelliklerdir. Ve ona göre bu özellikler negatif niteliktedirler (Jameson, 1994: 85).

Postmodernizm içerisinde özne, toplumsal ve dilsel anlamda merkezsizleşmiştir. Modernizmin bir takdimi olarak bireyselleşen özne, kimliğini bireysellik üzerine kurmuştur. Ancak bu kimlik, özne için aidiyet hissetmediği ve istencinin dışında kalan bir üst kimlik özelliği taşır. Bu durum ise bireyselliğe zengin bir değer sunmasından ziyade bireyselliğin yozlaşmasına; bireyselliğin bireyciliğe dönüşmesine sebebiyet vermiştir. Araçsal aklın, bireyi tekniğe ve makinelere bağımlı hale getirmesi de özneliğin tahribatına yol açmıştır. Tüm bunlardan yola çıkarak öznenin parçalanmasının modernite ve aklın araçsallaşması dolayısıyla gerçekleştiği dile getirilebilir (Aydoğdu, 2004: 133). Dil konusunun özneye ve onun parçalanmasıyla olan ilgisini açıklamak adına Lacan’ın şizofreni kavramından faydalanmanın, bu konuya bir netlik getirecektir. Lacan’ın şizofreni kavramına göre şizofreni, anlamı oluşturan dizili imleyenler zincirinde bir kopmadır. Bu imleyenler zincirinin ilk koşulu, imleyenle imlenen arasında doğrudan bir bağlantı olmadığı yönündeki Saussure’cü önermedir. Buna göre anlam, imleyenden imlenene doğru bir devinimde ortaya çıkar. İmleyenler arası bağın yitimi, imleyici birbirine bağlayan iplerin kopması durumunda çarpık ve alakasız bir imleyenler karmaşasıyla yüz yüze geliriz. Jameson, şizofreni ve dilbilimsel olarak bozuk olma durumu arasındaki ilişkiyi kavramak için iki tür önerme sunar: Birincisi, öznenin kişisel kimlik, geçmiş ve geleceğin şu an ile zamansal olarak birleşmesiyle ortaya çıkar; ikincisi ise böylesi bir zamansal bir araya geliş de dilin veya cümlenin, zamanın barındırdığı ‘yorumsama çemberi’ boyunca yol almasının bir işlevi olmasıdır. Buna göre; cümle, kendisine ait geçmiş ile şu anı birleştiremiyorsa özne de kendi özgeçmiş ya da tinsel yaşamına ait geçmiş ile şu anı ve geleceği de birleştiremiyordur (Jameson, 1994: 85-86).

Özne, postmodern kültür içerisinde yüksek dozda heyecan ve mutluluğa kapılarak çözüldü ve parçalandı tüm bağlarından kurtularak merkezini yitirmiştir postmodern düşünürlere göre öznelerin parçalanmış devamsız ve kopmuş tecrübe şekilleri postmodern kültürün “özne deneyimlerinin ve metinlerin” ana niteliğini oluşturmaktadır. Deleuze ve Guattari, modernite öznesinin parçalanışını pozitif değerlendirirken arzu ve özneliğin amaçtan yoksun bir şekilde sağa sola dağılmasını yüceltir Buna göre kimlik düzensiz ve deşişkendir; postmodern dönemde de ortadan kaybolmuştur (Kellner, 2001: 190).

Öznenin parçalanışı ve postmodern estetik konusu içerisindeki nosyonları betimleyebilmek adına Freud, öznenin (ben'in) merkezi pozisyonunu kaybetmesi ve bilinç-dışı alanda yaşanan bir ayaklanma durumundan bahseder. Nietzsche, Tanrının ölümünü ilan etmiştir. Tanrının ölümüyle birlikte meydana gelen boşluğa, akıl, mantık ve iradesini koyabilen özne (ben) yerleştirilmiştir. Fakat tümel aklın belirli bölümlere ayrıldığı Kant'ın düşüncesinin devamında Freud, öznenin merkezi pozisyonunu kaybettiğini ve bütünüyle gerçekleşen bir parçalanmanın önlenmesi (Ben'in ölümü) adına "Ben" bilincinin güçlendirilmesinin zaruri olduğunu söylemiştir. Freud, kişinin ruh sistemiyle ilgili iki çerçeve çizer. Buna göre sistemle ilgili "Ben ve O/Id" (1923), isimli makalesinde Ben'i ve O/Id'i şuur-öncesi ve şuur-dışı olarak iki farklı alana ayrı ayrı yerleştirir ve bunu da iki-üç odalı bir daire şeklinde tasarlar. İlk ön oda şuur-dışıyla, hol olarak nitelenebilecek diğer oda ise şuur-öncesiyle ya da ön-şuurla ilgilidir. Aktarılan odalar arasında bir geçiş kapısı vardır ve bu kapının başında baskıcı/kısıtlayıcı bir gardiyanın olması gereklidir. Bu sisteme göre şuur-dışından şuur-öncesine yani hole girmeyi isteyen içgüdüsel ve kaos yanlısı bir halk vardır. Gardiyan ise bu vahşi ve ilkel içgüdüleri ve arzuları ayıklamakla görevlidir. Fakat insan uyku halindeyken bu arzular ve içgüdüler kapıdan kolayca geçerler. Gardiyanın diğer görevi de uyku durumunda içeri giren bu vahşi ve ilkel içgüdüleri zorla dışarı atmaktır. Bu sistem "zorla bastırma ve dışarı atma" işleminin öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrıldığında "Ben ve O/Id"ın konumu çok daha iyi görülebilir. Ben, şuur-öncesi sistem içerisinde, hakiki dünyanın psişik sahadaki temsilidir. Özneyi gerçeklik bağlamında etkiler, analitik ve mantıksal düşünen öznenin sembolü olarak ikincil sürece tekabül eder. O/Şey/Id ise içgüdüsel olan; zamana, hakikate, düzene saygı göstermeyen, kaos taraftarı bir topluluğun var olduğu şuur-dışı sisteminin mümessilidir. Özneyi zevk bağlamında etkiler ve ilkel sürece tekabül eder.

Freud daha sonra, yazmış olduğu *Ruhi (Psişik) Kişiliğin Parçalanması* isimli makalesinde (1932-1933) bu sistemi tekrar gözden geçirerek, bunun yerine "dinamik-yapısal" bir tasarım sunmuştur. Şuur ve şuur-dışı ile ilgili söylemlerinde bir düzeltme olarak nitelenebilecek bu makalesinde Freud, daha öncesinde kullandığı *Şuur-öncesi, Ben ve O/Id* kavramlarına bir açıklık getirmiştir. Şuur-öncesi ve şuur-dışına ilişkin olan *Ben'* in, şuur-dışıyla ilgili çatışmalarını anlattıktan sonra Ben'in ve Üst-ben'in bir parçasının hareketli bir şekilde şuur-dışına ilişkin olduğunu bulmuştur. Şuur-dışı sistem ve Ben'in birbirine yabancı olduğunu düşünen Freud, şuur-öncesini de şuur-dışı sistemi içerisine katmaktadır. Bu yeni şuur-dışı sistemini de O/Id olarak ifade etmektedir. Neticede Üst-ben, Ben ve O/Id olarak ayrılmış bir ruhi (psişik) mekânizma oluşturmuştur. Ancak Üst-ben, Ben ve O/Id arasındaki sınırlar belirsiz, esnek ve şeffaftır. Freud bu makalesiyle özneyi (Ben) belirsiz ve kuvvetlerin

çatıştığı; parçalanmış ve bağımlı bir konuma yerleştirmiştir (Şentürk, 2011: 83-89). İnsanın bilinçli davranışlarının yüksek oranda bilinç-dışı arzularının yönettiğini ifade eder. Ona göre, insan irrasyonel bir varlıktır (Küçük, 2000: 40).

Postmodernizm, bu noktada öznenin parçalanışının altını koyu bir kalemle çizmektedir. Öznenin yitimine ve merkezsizleşmesine vurgu yapan bu Freud düşüncesi, postmodern yerelleştirme, özgün ve ötekinin ifadesinin, özellikle Lyotard'ın estetik bakış açısının çıkış noktası olarak değerlendirilebilir. Özne, yapay bir yüz ve sahte bir hümanizm anlayışının bir ürünü olarak yalnızca dildeki bir ifade haline gelmiştir. Bu sebeple öznenin ölümünü ilan eden postmodernizm, farklılığı ve çoğulluğu destekleyerek ötekini yüceltir. Öznenin içinde yaşadığı kimlik bunalımları, manevi krizleri ve sonunda parçalanışının bir sonucu ve modernizmin eleştirisi noktasında postmodernizmden söz edebiliriz.

#### **1.1.4. Modernizm ve Sanat İlişkisi**

Modern sanatın genel hatlarıyla izah edilmesi, postmodern sanat anlayışının daha iyi kavranılması adına önemlidir. Modernizmin tarihsel, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişim ve gelişmeleriyle birlikte, Aydınlanma ve ilerleme ideolojileri, dönemin sanat anlayışına oldukça etki etmiştir.

Sanat kavramı, on sekizinci yüzyıla kadar insani becerilerin hepsini kapsayacak şekilde kullanılırken on sekizinci yüzyıldan itibaren güzel sanatlar ve zanaatlar olarak bir bölünme yaşamıştır. Buna göre güzel sanatlar, dahi sanatçı ve ilham ile birlikte anılmaktadır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğindeyse güzel sanatlar başlığındaki 'güzel' nitelemesi kaldırılarak sadece sanat ve zanaat ayırımına gidilmiştir. Bu durumda sanatçı da zanaatçıdan ayrılmıştır. Modernizmin sanat anlayışı içerisinde sanatçı böylece, oldukça önem atfedilen bir özne haline gelmiştir (Shiner, 2004: 23-24). Aydınlanma, ilerleme ve sanayi kapitalizmi neticesinde yaşanan ve elbette modernizmin de birer çıktısı olan ayrıştırmalar ve uzmanlaşmalar, sanat alanında da karşımıza çıkmaktadır. Modernizmle birlikte ayrılan ve değişen sanat anlayışına modernizmin yapı ve kurumlarının da oldukça etkisi vardır. Endüstrinin yalnızca sanayi ve ekonomik alanda egemen olmadığı, kültürel ve toplumsal yapılarda da bir endüstri ve piyasadan söz edebileceğimiz bu dönemde sanat da bu yapılara dâhil edilmiştir. Özellikle modern sanatın birçok kurumu (sanat müzeleri, galeriler gibi), bu dönemde, modern sanat anlayışı da Aydınlanma ve ilerleme gibi yine Avrupalıların merkezde olduğu, böylesi bir ortamda sabit ve sarsılmaz bir konuma yerleşmiştir.

Modern sanat anlayışında öne çıkan nitelikler; yenilik ve ilerleme anlayışı, dünyevileşme, sanatçının dehası ve yüce sanat anlayışı, avangardizm, duygular, bireysellik ve

özerklik, sanat için sanat anlayışının hakimiyeti, formları bozma ve soyutlama, arınmak ve saflıkla birlikte son dönemlere doğru kolaj ve montaj sayılabilir (Yılmaz, 2013: 24-27). Esasen belli bir tarihe işaret etmekte zorlanılan modernizmin sanat alanındaki etkinliğini genel olarak ifade etmek gerekirse; Shiner (2004: 369)'a göre ondokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde, “resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerinde (Le Corbusier)” ile birlikte, sanat alanında biçem olarak oldukça yoğun bir dağılmanın yaşanmasıdır.

Modern sanat anlayışında özellikle resim alanında, var olanı olduğu gibi, onun kendisini ortaya koyduğu şekilde bir temsiliyet söz konusudur. Modern sanatta temsilin temel bir konumda yer alması sanatın sanat içerisinde bir özne olmasına yol açmıştır. Manet ise resmin merkez konumunu temsiliyetten alarak, “temsil araçlarını temsilin nesnesi” durumuna getirmiştir (Danto, 2014: 29-30). Bu nokta, modern sanatın önemli gelişmelerinden biridir. Bununla birlikte Aydınlanma, ilerleme, sanayi kapitalizmi ve onun neticeleri, modern sanatı şekillendiren temel gelişmeler olarak gösterilebilir.

Aydınlanma, modern dönemdeki sanat anlayışında yaşanan değişimlerin de kökeni olarak nitelendirilebilir. Sanatçının üslubunun sorgulanmasıyla başlayan değişim daha sonra modern sanat anlayışının genelinde görülmektedir (Gombrich, 2016: 362). Modern felsefenin ortaya çıktığı on yedinci yüzyılda eski (Eski Yunan ve Romalı sanatçı ve yazarlar) ile modernler arasındaki karşıtlıklar da kendini göstermeye başlamıştır. Yeni bir sanat anlayışının gelişmesi ve ilerlemesi adına bu eski sanat anlayışından uzaklaşmanın gerekliliği savunular çoğunlukta idi.

Aydınlanma ve ilerleme düşüncesinin yaslandığı rasyonalizm, sanat anlayışında da oldukça etkilidir. Fakat bu durum, sanatı toplumdan uzaklaştırarak daha kurumsal bir yapı haline getirmiştir. Bu dönemde modern sanat anlayışı yönünü sadece kendine çevirmiş (Cam, 2013: 30) ve sanatçıyı deha konumuna yerleştirmişlerdir. Sanat sanat için yapılırken, bu dönemde sanatçının elinin yüceltilmesi de söz konusudur. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ise gelişmesine devam eden modern sanatsüncesini, Fransız Devrimi'nden oldukça etkilenmiş, sanatın dünyevişlemesi ve kavramsal anlayışın yerleşmesini gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 17-19). On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Sanayi Devrimi ise geleneksel sanat anlayışının yöntem ve tekniklerini büyük bir hızla dönüştürmüş hatta yok etmiştir. Fabrikaların merkezinde olduğu bir sanayi üretim tarzı, sanat anlayışını da şekillendirmiştir. Sanayi üretimiyle birlikte gelişen kentler mimariyi, bu değişimin ilk ve en net şekilde görüldüğü bir alan haline getirmiştir.

İlerlemenin ve dünyevileşmenin modern sanat anlayışında da egemen olması, sanatçının bir dahi olarak gösterilmesi mevcuttur. Modern sanatın en büyük destekçisi olan burjuvazinin piyasa sistemi, her alanda bir yenilik ve ilerlemeyi ön görmekteydi. Piyasa ekonomisi modern sanat anlayışının da yönlendiren bir yapı olarak kendini gerçekleştirdiği on dokuzuncu yüzyıl sonu yirminci yüzyıl başında sanatçıların eleştirel olmaları, sanat piyasasının dinamik halde kalması açısından oldukça önemlidir. O sebeple de özellikle yirminci yüzyıl modern sanat anlayışında eleştirel sanatçıların kişisel yaratımları, bir dahi kimliğiyle sunulması da piyasa mekanizmaları tarafından desteklenmektedir.

Modernistler oldukça farklı ve çok fazla sayıda manifesto, sistem ve program öne sürmüşlerdir. Modern sanatın erken döneminde etkili olan romantizmin hislere verdiği önem, modern sanat anlayışının ilk motivasyonu denilebilir. Yirminci yüzyılla birlikte modern sanat anlayışının artık tamamen yerleşik bir hal aldığı ifade edilirken, bu dönemden sonra ortaya çıkan bütün bir modern sanat akımları da birbirlerinden hem etkilenmiş hem de birbirlerini etkileyerek gelişme göstermişlerdir. Modern sanat anlayışının dönüm noktalarından bir diğeri *Camera Obscura*'nın icadıdır. Doğayı olduğu gibi kaydeden bu aygıt, resim sanatında izlenimciliğin (empresyonizm) ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ayrıca teknikte yaşanan gelişmeler ve olanakların genişlemesi, empresyonistlerin pratiklerini doğada gerçekleştirebilmelerini sağlamıştır. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru yağlı boyaların metal tüplere konulması ve bu şekilde satılması, sanatçıların açık havada çalışmalarına olanak sağlayan ilerlemelerden sayılabilir (Antmen, 2017: 22). Monet, Degas, Renoir, Bazille gibi isimlerin yer aldığı izlenimcilik akımına göre artık resim sanatı, doğayı izleyerek resmetme eğilimindedir. Boyayı tuvale pürüzsüz ve kusursuz bir biçimde yedirmek yerine parlak renklerle ve belirgin bir biçimde kullanmakta olan empresyonistlerle birlikte resim sanatı atölye ve akademiden çıkarak doğayı gözlemleye dayanmaktadır. Empresyonistlerin çalışmalarında, sanattaki tarihsel konulara, akademik ve atölye sanatlarının gösterişli ve mükemmelliğe ulaşmaya çalışan pratiklere karşıtlık söz konusudur (Farthing, 2017: 316).

İzlenimcilik sonrasında Paul Cézanne, Georges Seurat, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh gibi isimlerden oluşan bir post-empresyonizmden bahsedilebilir. Post-empresyonizm ya da neo-empresyonizm olarak adlandırılan izlenimcilik sonrasında, izlenimcilerin ardılları olarak nitelenebilecek bir grup sanatçı, empresyonizmin geçerek onun bazı niteliklerinden etkilenmişlerdir (Farthing, 2017: 328). Söz konusu akım içerisinde Seurat'ın puantilizm (*pointillisme*) veya noktacılık tekniğini kullanarak yaptığı resimler, hem optik hem de renk anlamında bilimsel tekniklerin sanata yansması olarak ifade edilebilir. Bilinçli veya

bilinçsizce ortaya konulan bu yansımalar, gerçeklikle ilgili ‘optik gerçeklik’ konusunu ortaya koymuştur (Antmen, 2017: 23).

Şimdiye kadar aktarılan modern sanat akımlarından da anlaşılacağı üzere modern sanat anlayışında klasizm ve naturalizmden soyut sanata doğru bir yöneliş söz konusudur. Tek bir akım veya isme dayandıramayacağımız bu anlayış içerisinde anlatılan akımların yanında fovizm, konstrüktivizm, sürrealizm gibi sanat akımlarını da içermektedir. Doğadaki gerçeklikler yerine içe yönelişin söz konusu olduğu soyut sanat yaklaşımı, yirminci yüzyılda modern sanat anlayışının bir ifadesi olmuştur.

Van Gogh ve Gauguin, içtenlikten uzak ve aşırı derecede zerafet içeren eski yöntemlerin yerine daha samimi biçim ve renk kullanımının öncülleri sayılabilirler. 1905’te Paris’te bir grup ressam bu noktadan çıkış yaparak; parlak, yoğun ve doğal dışı olan renklerin dikkat çektiği resimlerden oluşan bir sergi açmıştır. Söz konusu sergide yer alan resimler, bir eleştirmen tarafından *fauves* diye adlandırmış ve sanat tarihçileri tarafından fovizm olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Georges Rouault gibi isimlerin yer aldığı fovizm, modern sanatın başlangıçtaki büyük sanat akımı olarak nitelendirilmiştir (Lynton, 1991: 26).

Başlangıçta empresyonizme karşı olarak Almanya’da ortaya çıkan ekspresyonizm (dışa vurumculuk), kişisel duygu-durum, ruhsal ve psikolojik hallerin renkler ve şekillerle bir yaratımını ifade etmektedir. Birinci Dünya Savaşı’nın sancılarının bir yansımasının görüldüğü dışa vurumculuk akımı içerisinde yer alan Munch gibi sanatçıların, Aydınlanma, ilerleme ve sanayi kapitalizminin etkilerinin modern sanatta nasıl yer edindiği de görülmektedir. Ekspresyonistler, insanlığın çektikleri acıları, üzüntü ve kederi; tutkuları ve coşkuları kısacası her türlü duygu ve durumu derinden hissetmek ve ifade etmenin akımıdır. Onlara göre güzellik ve zerafetten uzaklaşarak, topluma üstten bakan burjuvaziye hayrete düşürmek adına bir sanat eseri ortaya koyulmalıdır (Lynton, 1991: 25; Gombrich, 2016: 437).

Fotoğrafın icadı, gerçekliğin sorgulanması ve betimlemek yerine soyutlamanın böylece soyut sanatın modern sanat içerisinde yerini almasına yol açmıştır. Picasso ve Braque ile birlikte Kübizmin akımından söz edilmektedir. Kübizm, çizgi ve şeklin ön plana çıktığı bir resim dili meydana getirmiştir. Bu anlamda Antmen (2017: 46-48)’e göre “doğanın kavramsal bir yorumu” olarak nitelendirilebilen kübizm, modernizmin zaman-mekân anlayışındaki değişmelerle paralellik gösteren resim sanatında zaman-mekân kurgusu sunmaktadır. Kübizm içerisinde 1912 ile birlikte başlangıçta Picasso’nun sonrasında Braque’ın kullanmış olduğu kolaj tekniği ve resimlerinde kitle kültürü ürünlerini (gazete küpürü, kartpostal parçaları, reklam afişleri vs.) kullanmaları, sanat nesnelere, sanata dahil edilen şeylerin sorgulanması,



sanat yapıtlarının neliği gibi konularda belli bir takım soruşturmaları anlamında altı çizilmesi gereken gelişmelerdir. Bunların yanında teknolojide yaşanan gelişmelerin modern dönemde ortaya konan akımlardaki etkilerinin de kübistler aracılığıyla görüldüğü söylenebilir.

Kübizmin etkilerinin görüldüğü bir akım olarak konstrüktivizm, “gerçek mekânda gerçek malzemelerle sanat yapıtlarının” ortaya konulduğu belirtilebilir. Sanayi üretimi ile birlikte işçi sınıfının varlığının ortaya çıktığı 1900’lerin ilk on yıllarında, sanatta günlük yaşama ait nesnelere, ürünlerin ve üretim malzemelerinin kullanılması dikkat çekmektedir (Farthing, 2017: 400). Rusya’da oluşan akımın temelinde yeni bir dünya kurmak tasarımı söz konusudur. Buna göre bu sanatçılar, ortaya koydukları tasarımlar aracılığıyla, sanatı klasik yaklaşımlardan sıyrarak, onun toplumsal bir alana taşınması gerekliliğini ifade etmişlerdir. Vilademir Tatlin, Naum Gabo, El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko gibi isimler konstrüktivizm içinde yer alır. Rus konstrüktivizm gibi Almanya’da da aynı dönemde *Bauhaus Okulu* kurulmuştur. Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky gibi isimlerden söz edebileceğimiz, işlevselliğe vurgu yapılan bu okulda, zihinsel tasarım süreçleri önemli bir yer tutar. Bauhaus Okulu felsefesinin oluşmasında, dönemin sanatçıların *İşçi Sanat Konseyi* ile olan etkileşimleri dikkat çekmektedir. Okul üyelerinin, burjuva için lüks şeyler üretmek yerine daha yaygın ve geniş bir kesim olan işçiler için daha kullanışlı yaşam alanları oluşturabilmek hedefleri bulunmaktadır (Antmen, 2017: 103-104).

Fütürizm (Gelecekçilik), 20 Şubat 1909’da, Paris’te *Figaro* ismiyle çıkan bir gazetede, Filippo Tommaso Marinetti tarafından yazılan bir bildiriyle ilan edilmiştir. İlerleme neticesinde teknolojide yaşanan gelişmeleri kucaklayan Fütürizm, yüzünü geçmişle olan ilişkilerden geleceğe, ancak hükmedici, savaşçı, rekabetçi olan bir geleceğe, çevirmektedir. Umberto Boccini, Giacomo Balla, Carlo Carrà gibi isimlerin yer aldığı fütürizm içerisindeki eserlerde genel olarak kentler ve sanayiye yönelen; canlı, hareketli ve saldırgan nitelikler gözlenmektedir (Lynton, 1991: 89).

Shiner (2004: 372, 374)’ın ifadesiyle temelde “sanat aracının saflığı”na vurgu yapan modernistler için söz konusu saflık, sanatın her alanında, sanatın ruhuna aykırı olan her şeyden uzaklaştırma düşüncesini ifade etmektedir. Ancak yirminci yüzyılda bu düşünceler, soyutlama veya deneysellikteki saf sanat anlayışına yönelmiştir. Artık gerçek sanat, soyutlayıcı ve deneyselcilikle anılmaya başlamıştır.

Modern sanatta etki eden en önemli gelişmelerden olan bir Birinci Dünya Savaşı’nın izlerinin görüldüğü bir diğer modern sanat akımı dadadır. 1916’da İsviçre’de ve eşzamanlı olarak Amerika’da ortaya konulan bir başkaldırı niteliğinde sayılabilecek olan bu akım içerisinde Huho Ball, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Man Ray, Hannah Höch gibi

isimlerden söz edilebilir. Sanata dair geleneksel düşünce ve yaklaşımlara bir karşıtlık söz konusudur. Sanata atfedilen kutsallık niteliğini küçümseyen Dadaistler, postmodern sanat anlayışının oluşmasındaki en çok dikkat çeken akım olarak değerlendirilebilir (Farthing, 2017: 416). Dadacılar sanat karşıtı olmaktan ziyade sanatı yaşama dahil etmeyi hedeflemektedirler (Shiner, 2004: 380). “Dada akımı ile modern sanat kendine yeni iletişim yolları dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur” (Lynton, 1991: 148).

Dadının izlerini takip eden sürrealizm akımı ise rüyalar ve bilinçdışı konularını ele almaktadır. 1920’li yıllarda, diğer akımların çoğu gibi, Avrupa merkezli olan bu akımın en önemli isimleri; Andre Breton, Salvador Dali, Oscar Dominquez, Max Ernst, Frida Kahlo gibi isimlerdir. Sürrealizm akımında, burjuvazinin ilke ve inançlarına, geleneksel üsluplara bir karşı çıkış ve politik tavırla birlikte psikanaliz ve marksizme oldukça büyük bir önem atfedilir (Antmen, 2017: 133-135). Freud’un söylemlerinden oldukça etkilenen sürrealistlere göre akılla ulaşılan şeyler bilimsel şeylerdir, sanata ancak akıl ve bilinç dışı şeyler ulaştırabilir (Gombrich, 2016: 457).

Duygusallığın, insanın iç dünyasının, ruhî durumların dışavurumunun diğer bir ifadesi de soyut ekspresyonizm akımında kendini göstermektedir. 1940 ile 1960’lı yıllarda, Amerika’da bir grup soyut sanat çalışmaları yapan sanatçı için kullanılan soyut ekspresyonizm (soyut dışavurumculuk), bir anlam yaratmak hedefinden ziyade kurumsal sanata, sanatın kurumlarına ve onların sanat eserlerine ciddiye yaklaşımına karşı bir reddediş söz konusudur (Farthing, 2017: 452-454).

Aydınlanma ve ilerlemenin yenilik düşüncesi, sanat alanında da desteklenmektedir. Sürekli yenilik ve ilerlemenin bu düşüncesiyle birçok akım modern sanat içerisinde yer alırken, modern sanat denildiğinde akla gelen söz konusu akımlarda da görüldüğü üzere modern sanat, modernizmden ve onun neticelerinden fazlasıyla etkilenmiştir. Sanayi üretimi, kentleşme, savaşlar, teknolojik ve teknik ilerlemeler, toplumsal ve ekonomik değişim ve dönüşümlerin tabloları, bestelere, binalara yansımış hali diyebileceğimiz modern sanatın giderek soyut bir anlama, daha kavramsal bir sanata evrildiği de belirtilebilir. Postmodern sanat anlayışının temel motivasyonlarının olduğu modern sanat döneminin ardından postmodernizmin ne olduğu ve postmodernizmin sanatsal etkileri de bu gelişmeler ışığında düşünülmesi gereken bir konu olarak nitelenebilir.

## 1.2. Postmodernizm Kavramı ve Etkileri

Modernizm, idealleri ve sonuçlarıyla kendinden sonraki devri de buhrana sürüklemiş ve bir kaos ortamı oluşmasına uygun ortam yaratmıştır. Postmodernite, her alanda yaşanan bu kaos devrinde sistemli, düzenli ve çözüme dair bir yorum ortaya koymaz, aksine bu kaos ortamını ve buhranın neliğine inerek, tüm bunların “varlık ve oluş sorusu” hakkında olduğunun sinyallerini verir (Şentürk, 2011: 7). Bu noktadan hareketle postmodernizmin ne olduğunu, dönem boyunca yaşanan gelişmeleri, bu gelişmelerin postmodern dönem içerisinde nasıl yankı bulduğunu ve tüm bunları ifade ederken de postmodernizme yönelik bakış açıları sunulabilir.

### 1.2.1. Postmodernizm Nedir?

Postmodern terimi, ortak bir tanım olmaksızın, farklı zamanlarda, farklı anlam ve ifadeleri nitelenebilecek üzere kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu'nun yaptığı tanıma göre postmodernizm, “modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adıdır.”<sup>4</sup>

İngiliz ressam John Watkins Chapman, 1870'li yıllarda, empresyonist resmin Fransa empresyonist resim temsilinden daha modern olarak nitelenen yeni resim biçimini betimlemek üzere “postmodern resim” terimini kullanmıştır (Best ve Kellner, 2011: 19).

Rudolf Pannowitz, *Die Krisis der europaischen Kultur* (1917) adlı eserinde postmodernizmi, modern Avrupa kültüründeki olgu ve değerlerin yıkımını ve nihilizmi ifade etmek için kullanılır (Best ve Kellner, 2011: 19).

Perry Anderson (akt. Şaylan, 2009: 10-11)'a göre postmodernite sözcüğü, Avrupa çevresinde kullanılmaya başlanmıştır. Modernizm kelimesine, İspanyolca sözlüklerde on dokuzuncu yüzyılın ortalarında rastlanmaktadır, ayrıca postmodernizm sözcüğü, İspanyol düşünür Unamuno tarafından, modernizmin muhafazakâr bir derecesini ifade edecek biçimde kullanılmıştır.

Postmodernizm terimini ilk kullanan isimler olarak Hassan ve Kohler'den söz edilirken terim, modernizme bir tepkiyi betimlemek üzere, 1930'larda Federico de Onis tarafından dile getirilmiştir (Featherstone, 2013: 30).

D.C. Somervell, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin *A Study of History* (1947) isimli yapıtının ilk altı cildini özetlerken tarihi; “Karalık Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475), Modern Çağ'dan (1475-1875)” ve 1875'te Batı tarihinde başlayan dördüncü bir aşamayı “post-Modern çağ” olarak dönemleştirir (Best ve Kellner, 2011: 19). Buna göre, Batı

<sup>4</sup> <http://www.tdk.gov.tr/> (erişim tarihi 15.03.2017).

medeniyeti, Toynbee'nin "post-Modern çağ" olarak adlandırıldığı bu dördüncü aşamayla birlikte yeni bir geçiş dönemine girmiştir. Çatışmalı bir değişimi ve modern dönemden keskin bir ayrımı ifade eden bu "post-Modern çağ", toplumsal karmaşa ve muğlâklıkla birlikte savaşlar, yıkımlar ve devrimle birlikte anılıyordu (Best ve Kellner, 2011: 20).

Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1950'li yıllarda, farklı kategorilerde postmodern çağa ilişkin çeşitli toplumsal ve tarihsel tanımlamalar yapılmıştır. Kitle kültürü alanında çalışmalar yapan tarihçi Bernard Rosenberg, postmodern kavramını, kitle toplumunda, yaşanan anlayış değişikliklerini ve yeni yaşam şartlarını ortaya koymak adına kullanmıştır (Rosenberg ve White, 1957: 4-5). Aynı dönemde ekonomist Peter Drucker, *The Landmark of Tomorrow* isimli yapıtında sunduğu *Yeni Post-Modern Dünya Üzerine Bir Rapor* altbaşlığında postmodern toplumu, post-endüstriyel toplumun eşdeğeri olarak açıklamıştır. Drucker, postmodern toplumda, ulus-devletin yıkılıp, yoksulluk ve cahilliğin ortadan kalkacağına, ideolojilerin miadını tamamlayarak uluslararası bir modernleşmenin önünü açacağına inanıyordu. 1940'lı ve 1950'li yıllarda, yeni mimari veya yeni şiir biçimlerini tasvir etmek için kullanılan terim; kültür teorisi çerçevesinde modernizmden sonra, modernizme karşı çıkışı ifade eden yapıtları betimlemek için 1960'lı ve 1970'li yıllara değin kullanılmıştır (Best ve Kellner, 2011: 21).

Terim 1960'larda "Rauschenber, Cage, Burroghs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag" gibi isimlerden oluşan bir sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenler çevresince müzelerde ve akademide kurumsal bir hale gelen "yüksek modernizm" in tükenmişliğinin ötesinde bir pratiği ortaya koymak adına, özellikle New York'ta popüler şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Featherstone, 2013: 31).

Britanyalı tarihçi Geoffrey Barraclough'ın 1964 tarihli *An Introduction to Contemporary History* isimli eserinde totalleştirici ve sürekliliği ifade eden tarihsel anlayıştan kurtularak, farklılıklara ve kesintilere vurgu yapmanın gerekliliğini belirtmektedir. Barraclough'a göre nasıl modernizmi orta çağdan ayıran kendine özgü bir karakteri varsa, içinde bulunduğumuz dönem de onu modernizmden ayıran kendine özgü karakteristik özellikleri olan bir dönemdir. Bu dönemi betimlerken de "post-modern" terimini öne sürer (Barraclough, 1967'den akt. Best ve Kellner, 2011: 23).

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1976'da Frederick Ferre *Shaping in Future. Resources for the Post-Modern World* isimli kitabında yeni tarihsel dönemi anlatmak için postmodern terimini kullanılmıştır (Ferre, 1976'dan akt. Best ve Kellner, 2011: 28). Yine 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde Daniel Bell, 1976'da yazmış olduğu *The Cultural Contradictions of Capitalizm* kitabında, Batının modern dönemi şekillendiren düşünce

sisteminde bir ayırım ve sona yaklaşıldığını ifade ederek modernizmden sonraki postmodern çağı şöyle niteler: “Postmodern çağ; içgüdünün, dürtülerin ve istencin (will) zincirlerinden boşalmasıdır.” (Bell, 1976: 51’den akt. Best ve Kellner, 2011: 28). İhab Hassan ise; endüstriyel kapitalist sistemi ve Batının özniteliklerinde ve kavramlarında belirleyici olan bir tarihsel değişimi nitelemek üzere “postmodernizm” terimini kullanır (Hassan, 1987: 5’den akt. Best ve Kellner, 2011: 25).

Lyotard, *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap* isimli yazısında postmodernlikle ilgili şöyle bahsetmektedir. Her bir kuşak bir öncekini sorgulamak ve eleştirmek düzeninde kuruludur. Bunu da “kuşaklar şaşkıncı bir hızlanmayla koştururlar” diye ifade eder. Bir yapının modern olarak nitelenebilmesi için önce postmodern olması gerekliliğini vurgular ve bu şekildeki bir anlayışla söylediğinde postmodernizm neticelenmiş bir modernizmi değil doğmak üzere olan bir modernizmi ifade eder. Ve Lyotard’a göre bu durum bir devamlılık arz etmektedir (Lyotard, 1994: 51).

Jameson’a göre postmodernizme ilişkin iddialar 1950’lerin sonu veya 1960’lı yılların başındaki köklü bir kopuşun ortaya çıktığı hipotezi üzerinde yükselmektedir. Postmodernist olarak nitelenen şeyler için modernizmde görülen, Lyotard’ın da kuşakların birbirini kovalaması olarak nitelediği, üslup değişimlerinden çok daha sağlam bir kopuşu işaret edip etmediklerini sorgulamaktadır. Buna göre bu iddialar, modernizme ait özellikle ideolojilerin ve estetik anlayışının terk edilmesi ve modernizmin bittiği yönündeki düşüncelere bağlanmaktadır. Yani postmodernizm olarak nitelenen şeyler, modernizmde de görülen geleneksel ve eskiyi yıkmak motivasyonundan başka bir şey değil midir? Postmodernizmi totale indirgemek ve ona bütünsel bir kavram olarak yaklaşma fikrini hatalı bulan Zekâ (1994: 12)’ya göre postmodernizm, farklılık, çeşitlilik ve bölünmüşlükte birlikte tüm bu özelliklerin yanılmalarmı olumlu kılan, onları meşrulaştıran bir tavır sergiler. Postmodern, farklı çeşitten kültürel eğilimlerin kendilerini konuşlandırdıkları bir güç alanıdır. Her türlü genel ve bütünsel düşünceye karşı çıkışı ifade eden postmodernizm, üst anlatıları reddeder ve fazlaca indirgenmiş bir ifadeyle, üst-anlatılara yönelik bir inanmama halidir. Eaglton’a göre postmodernizm, bu tür ‘üst-anlatılar’ın ölümünün habercisidir. İlerlemenin de öngördüğü bu durum, bilimsel olarak yaşanan ilerlemenin neticesinde gerçekleşmiştir (Harvey, 2014: 22; Lyotard, 2014: 8; Jameson, 1994: 59-64).

Jürgen Habermas, 1980 yılında yaptığı konuşmada Alman Frankfurter Allgemeine Zeitung gazetesindeki bir eleştirmenin yaptığı tanımı; “Postmodernlik kendisini açıkça karşı-modernlik olarak sunuyor” şeklinde ifade etmektedir (Habermas, 1994: 31).

Postmodern kavramının, modernizmin, onu hem yükselten hem de dibe götüren bir “konsepti” ile ilişkili olduğu ifade edilebilir ancak sadece modernizmle ilişkili değildir. Kavramdaki “post” ön eki, geç ya da modernizm sonrasını ifade etmemektedir; aksine “modernizmin sonunun belirsizliğe, postmodern dönümselleştirme-sonrası”na dönüşümünü ifade eder. Şentürk (2011: 10)’e göre postmodernizm kavram olarak “zamanın tarih, evrim ve endüstri sonrası ruhunu” anlatır. Kavramla ilgili olarak yapılan tartışmalar belli kategorizasyonlardan, belirli sanatçıların, eleştirmenlerin, düşünürlerin ya da teorisyenlerin salt teorik olarak yaptıkları düşünme tarzlarından ziyade, bununla birlikte yaşanan dünyada, günlük hayat pratiklerinde ve sıradan insanın bilincinde başlayarak devam etmektedir. İçinde bulunulan dünyanın ve yaşanan gerçekliğin mevcut, geçerli vaziyetini ortaya koyan postmodernite kavramı, içinde bulunulan hayatın ve gerçekliğin içinden çıkmıştır; “sanat teorisyenlerinin, sanatçı ve filozofların bir icadı değil”dir. Postmodernizm olarak dile getirilebilecek kuramsal ve sanatsal ifadeler, içinde bulunduğumuz durumun bir yansımasıdır (Şentürk, 2011: 23-24, 82).

Teori alanındaki postmodern anlayış, modern teoriyi eleştirerek ondan bir kopuşu ifade eder. Modern teorinin savunduğu bilginin kesin doğru, sarsılmaz ve değiştirilemez bir temele dayandırılması, genellenebilir ve evrenselleştirici gerçekliği savunması, bu bağlamdaki hakikatleri dayatması ve her şeye üstten bakan rasyonalizm anlayışı, modern teori eleştirmenlerinin odaklandığı konulardır (Best ve Kellner, 2011: 17-18).

Yukarıda aktarmaya çalışılan, postmodernizm teriminin ne olduğu ve hangi minval üzerine kullanıldığı ile ilgili açıklamalardan sonra bu çerçevede modernizmi izleyen yıllardaki mevcut postmodern çağı, özellikle postmodern sanat ve kültürü betimlenecektir. Bunu yaparken de postmodernizmin modernizme karşıt duruşunu, modernizmden ayrılan pratikleri ve neticeleri ifade edilecektir.

### **1.2.2. Postmodernizme Yönelik Perspektifler**

“Postmodernizm, değişik düşünürler, eleştirmenler tarafından çok çeşitli biçimler tanımlanmış bir sanatsal, kültürel, felsefi, toplumbilimsel düşünceler dizisini dile getirmektedir” (Mutlu, 2012: 253). Görüldüğü üzere farklı tanımları ve kavrayışları bulunan postmodernizmin bir sözcük tanımını yapmak ve onu bir tanıma sığdırarak ifade etmek oldukça güçtür. Bu sebeple postmodernizm olarak işaret edilen düşünce ve pratikleri ifade etmek daha doğrudur. Günümüzde birçok alanda tarihin, felsefenin ve hümanizmin sonundan, öznenin parçalanmışlığından, ‘yazılı-söylemsel kültürün’ giderek ağırlığını yitirerek daha çok ‘resimli-figüratif kültüre’ bir geçişin söz konusu olduğu gibi tartışmaların yaşandığı

söylenilebilir. Mevcut tartışmalar ve konular büyük bir çoğunlukla postmodern/postmodernite bağlamında değerlendirilmektedir (Şentürk, 2011: 10). Postmodernizmin karşıt, eleştirel ve aykırı öğelerini ifade etmek ve postmodern bir tarihsel gelişimden bahsedebilmek için 1950'lerle başlamak anlamlıdır. Amitai Etzioni, *The Active Society (1968)* isimli kitabında postmodern dönemi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra enerji kaynaklarının takdimi, meydana gelen iletişim yöntemlerindeki yenilikler ve enformasyon şekilleri neticesinde başlatmıştır. Ona göre teknoloji, insan hayatının iyileştirilmesi ve toplumsal problemlerin çözümü adına kullanılabilmesi gibi eski değerlerin yıkımına da sebep olabilirdi. Buradan yola çıkarak Etzioni, normatif ilkelerin teknoloji gelişiminde bir yol haritası sunacağı ve insanların yaşadığı bu gelişim ve değişimleri faydalı olacak biçimde kullanıp gözeteceğini ifade eden bir "aktif toplum" tasviri yapar. Etzioni'nin bu yorumu tehlikeleri görerek ve tehlikelere rağmen postmodern gelecek çerçevesinde olumlu olarak değerlendirilebilecek bir niteliğe sahiptir (Best ve Kellner, 2011: 27).

Erken dönem postmodernizm içerisinde yer alan, 1960'ların popülist yönelimi, karşı-kültür ve Amerikan geleneğinin tümüyle hükümsüz saydığı modern kitle kültürü eleştirisi temeline yaslanmaktadır. Postmodernizm terimi ise ancak 1970'lerde herkes tarafından tanınmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. Fiedler'in *Yeni Dönüşüme Uğrayanlar* isimli makalesinde kullanmış olduğu "post-" öneki o dönemde, "post-hümanist, post-eril, post-beyaz" gibi bir postmodern çağ vaadinde bulunmaktaydı. Fiedler'in yüksek modernist sanat ve kitle kültürü arasında bir sınır olmaması gerektiğiyle ilgili yaptığı çıkışlar ve "Avrupamerkezcilik ve logosentrizm" düşüncelerine yönelik politik tenkitler, postmodernizmin ileride yaşayacağı gelişmelerin bir önsözünü oluşturmaktadır (Huyssen, 2000: 222-224).

Postmodern teorisyenler, gelişen medya, iletişim ve bilgisayar teknolojileri, yeni enformasyon şekilleri, ekonomik-toplumsal yapıda yaşanan değişimler neticesinde bir postmodern toplum oluşumunun meydana geldiğini iddia etmektedirler. Postmodernizmi, Baudrillard ve Lyotard, bilgi biçimleri ve teknoloji minvalinde ifade ederken; Jameson ve Harvey daha çok sermayenin homojen ve küresel düzeydeki egemen hale gelmesini sağlayan kapitalizmin çok ileri bir seviyesinde gerçekleşen bir gelişme olarak yorumlamaktadır. Modernizm ve postmodernizm arasında süreklilik ilişkisinin bulunduğunu savunan Harvey (2014: 137)'e göre postmodernizm, modernizmin orta yerinde meydana gelen, modernizme ilişkin bir kriz durumudur. Best ve Kellner (2011: 16), bu süreçlerin zaman-mekân deneyiminin değişmesini, kültürün parça parça ayrılmasını, öznelliği, yeni kültürel ve yaşam

biçimlerini ortaya çıkardığını savunmaktadır. Böylece postmodern teorinin toplumsal, kültürel ve ekonomik dayanaklarını ifade etmektedirler.

Huyssen (2000: 214), 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerin ilk seneleri arasında, postmodernizm anlayışında üç tarihsel ayırım belirler. Buna göre ilk dönemde postmodern anlayış, modernizmin spesifik değişikliklerini eleştirdi ve reddetti. "İstedğini yap" mottosuyla hareket eden Amerikan kültürel mantığının, Avrupa'nın kültürel egemenliğinden sıyrılmak arzusundan kaynaklı olduğu yönündeki iddialara göre postmodernizm, 1960 sonrasında küreselleşme ve uluslararası firmaların tekelleşmesiyle birlikte rant kümelerinin doğması ve Amerika'da yaşanan aşırı-birikimin kültürel uzantısı olarak da görülmektedir (Zekâ, 1994: 9-10, 17). Postmodernizm, Jameson (1994: 63)'ın belirttiği üzere, Avrupa merkezizinin sonu, ekonomik ve askeri Amerikan egemenliğinin üst-yapısal bir anlatımıdır. Postmodern kültür, askeri ve ekonomik Amerika egemenliğinin, üstyapısal bir anlatımıdır. Bu dönemde postmodernizm, kendinden önceki on yılların yerleşmiş modernizm anlayışına karşı olarak Avrupa avangardına yeniden etkinlik kazandırmak için 'Duchamp-Cage-Warhol eksenini' çevresinde bir Amerikan tarzı vermeye çalışmıştır. Kavramsal sanatı başlatan isim olarak Duchamp, hazır-sanat yapıtlarını sanat alanına sokması bağlamında estetik anlayışa bir karşı çıkış yapmıştır. Bir pisuarı ya da bir bisiklet tekerleğini kullanarak sanattaki usta ya da el emeği (zanaatkârlık) gibi kavramların değerini eleştirmiştir. Duchamp ile birlikte "kavram (düşünce)", sanatın en önemli değeri konumuna yerleşmiştir Emek ve biçim sanattaki değerini yitirmiştir. Minimalizm, video sanatı, performans sanatları gibi eğilimler, kavramsal sanat olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2013: 268, 284-285). Fakat Huyssen, 1960'larla ilgili küresel görüşlerin yine de postmodernizmin Amerikan özelliklerini izah etmek için yeterli olmadığını ifade eder. Bunun sebebi olarak da postmodernizmin daha büyük etkiler yaratan çağrışımlarının Amerika Birleşik Devletleri'nde meydana gelmesi olarak gösterir. O dönemde Avrupa'nın -özellikle Almanya'nın- İkinci Dünya Savaşı'nda dünyaya verdiği zararları kapatmak adına, daha modern bir modernizm talebinde bulunmakta olduğunu ifade eder. Bu sebeple de 1950'ler ve 60'lar postmodern olarak tanımlanamaz. Tanımlanamadığı gibi, postmodernizm terimi Almanya'da 1960'ların kültürel hareketleri bağlamından ayrı olarak 1970'lerin sonunda daha kısır bir ifadeyle mimari alanda ve yeni toplumsal hareketlerin modernizme yönelik sert eleştirileri minvalinde ortaya çıkmıştır.

Postmodernizm, 1980'lerden önceki dönemde olumlu ve olumsuz söylemler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Buna göre Drucker, Etzioni, Sontag, Hassan, Fiedler ve Ferre gibi isimler, postmodernizmi olumlu niteliklerle betimlerken; Toynbee, Mills, Bell, Baudrillard gibi isimler postmodernizm hakkında olumsuz söylem üretmektedirler. Olumlu



bakış açısı da kendi içinde toplumsal ve kültürel olarak bölünmüştür. Onaylayıcı toplumsal perspektif (Drucker, Etzioni, Ferre ve postendüstriyel toplum teorisyenleri), İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen iyimser havayı ve teknolojik gelişmelerle birlikte modernizmin maziden ayrılmasını olanaklı hale getirdiği fikrini yeniden üretmiştir. Best ve Kellner (2011: 30)'e göre, kapitalizmin kendi bunalımlarının üstesinden geldiğine inanan ve böylece büyük bir toplum yaratılabileceği yönünde ilerleme kaydedildiğini savunarak 1950-1960'larda kapitalizmi evetleyen bir "bolluk toplumu (Galbraith), ideolojinin sonu ve Büyük Amerikan şenliğini (Mills)" üretmekteydiler. Olumlu kültürel söylem (Hassan, Fiedler ve Sontag), postmodernist kültürel tarzın, avangardın, pop kültürün ve özgürleştirici postmodern hassasiyetlerin görünümelerini tasdiklemişlerdir. "Susan Sontag (1972), Leslie Fiedler (1971) ve Ihab Hassan'a (1971) göre postmodern kültür, modernizmin ve modernliğin baskıcı boyutlarına karşı çıkan olumlu bir gelişmedir" (Best ve Kellner, 2011: 24). Postmoderni savunanlar arasında olan Susan Sontag, bayağı olanı ve yeni hassasiyetleri; Fiedler popüler tarzdaki edebiyatı; Hassan ise savaş ertesinde yaşanan edebi gelişmelerle yeni gelenek arasında bir orta yol bulmaya çalışarak 'sessizlik edebiyatını' savunmuştur (Huysen, 2000: 215). Hassan (1985: 123-4'ten akt. Harvey, 2014: 59)'ın karşıtlıklar tablosu, modernizm ve postmodernizm arasındaki karşıtlıkları görmemiz açısından önemli bir niteliğe sahiptir. Hassan, bu tabloda postmodernizm teorisinin modernizme hangi açılardan bir karşıtlık ve tepki oluşturduğunu ifade edebilmek için farklı alanlardaki çeşitli bakış açılarını ortaya koymuştur. Harvey (2014: 58)'e göre Hassan, bu tabloyla birlikte ikili karşıtlıkların ve ikircikli yapının güvensiz zeminine işaret etmektedir.

**Tablo 1. 1 Hassan (1985:123-4'ten akt. Harvey, 2014: 59)'ın Modernizm ve Postmodernizm Arasında Kurduğu Şematik Farklar**

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/logos	Tükenme/Sessizlik
Sanat nesnesi/Bitmiş yapıt	Süreç/Performans/Happening

Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünselleştirme/Sentez	Yaratmayı imha/Yapıbozum/Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecaz-ı mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma karşı/yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okuyucuları)	Yazılabilir (yazarları)
Anlatı/büyük tarih	Anlatı karşıtı/küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Tenasül uzuvları/Faillik	çok-biçimli/Androjin
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Fark-fark/İz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metazfizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Olumlu kültürelci söylem ve postmodern kültürel tarzların çoğulluğu, 1980'lerdeki postmodern söylemlerin kabul görmesi yönünde pozitif bir etkiye yol açmıştır.

Postmodernizme toplumsal-tarihsel söylemden çok daha fazla yansımaları bulunan kültürel söylem, daha sonra ortaya çıkan ötekilik, farklılık, çeşitlilik ve çoğulluk gibi kavramların altını çizen ve keyif kavramını ön plana çıkaran; akla, rasyonalizme ve yorumbilime bir karşıtlık sunan bakış açılarını paylaşıyordu.

Postmodernizmle ilgili olumsuz bakış açıları sunan isimler, modernizmin yol haritasıyla ilgili kötümser bir çerçeve çizmektedirler. Buna göre Batı toplumu ve Batı kültürü, bir çukura doğru kaymaktadır. Kitle toplumu ve kültürünü ortaya çıkaran gelişmelerle, sürekli yaşanan bir değişim ve dönüşümle ve bununla birlikte meydana gelen istikrarsızlık tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını belirten olumsuz söyleme göre, modern dünyanın noktalandığı yerde Batı dünyası büyük bir buhranla karşı karşıya kalacaktır. 1980'lerden sonra bu söylemler, Baudrillard gibi isimlerce tekrar dile getirilecektir (Best ve Kellner, 2011: 29-31). Nihayetinde 1980'lerde modernizmden kopma ile ilgili sorgulamalar maksimum seviyelere ulaşmış ve yirminci yüzyılın sonuna doğru postmodern teorilere yönelik yaklaşımlarda "kültürel muhafazakârlar ve avangartçılar" olmak üzere ayrımlar yaşanmıştır (Best ve Kellner, 2011: 32). Kültürel muhafazakârlar yaşanan değişimlerle ilgili negatif söylem üretirken, avangartçılar bu değişimleri kucaklıyordu.

Postmodernizmi, modern sonrası olarak gören bakış açıları olduğu gibi bilinen modernitenin basamaklarından biri olarak gören bakış açıları da mevcuttur. Buna göre, postmodernizmin gösterdiği motivasyonların hepsini modernizmde hatta romantizmde bile görmek mümkündür. Habermas gibi, tüm negatifiklere rağmen modernizm çizgisinde ilerlemenin doğruluğunu savunurken, Jeannire (2000: 105), modernizmin ve bilimsel kesinliklerin, genel bir belirsizlik haline geçmesini betimler. Paz (2000: 200-201) ise "postmodern çağ" adlandırmasını, belirsiz ve tartışmalı bulmaktadır. Modernizmin arkasından gelen şey yalnızca "ultramodern" olabilir; öncekinden çok daha modern bir modernizm anlayışı. Postmodern adlandırması, peş peşe gelen, ilerleyici ve doğrusal bir zamana olan mahkûmiyetin devam ettirilmesidir. Postmodern döneme geçiş yapmaktan ziyade, modernliğin neticeleri gittikçe genişleyerek radikal hale geldiğini iddia eden Giddens'a göre, modernizmin ötesinde yeni bir şeyler meydana gelmektedir ve bu düzen postmodern'dir fakat bugünlerde çoğu kimse tarafından tarif edilen postmodernlik anlayışından da epey farklı bir şeydir.

Modernizmin sonuçlarını tartıştığı kitabında Giddens, "modernlik mi yoksa postmodernlik mi?" sorusuyla sorguladığı postmodernizmi, postmodernizm ve postmodernlik diye iki ayrı kavram olarak değerlendirme yapar. Ona göre postmodernizm; resim, mimari, plastik sanatlar ve literatürde yaşanan biçim ve akımlar olarak çerçevelendirilmelidir. Bu

kavram, modernizm üzerindeki çeşitli “estetik düşünüm” yollarıyla alakalıdır. Giddens’in tanımladığı biçimde postmodernlik ise, toplumsal gelişimin giderek modernliğin kurumlarından farklı olarak yeni bir toplumsal sisteme doğru gittiğini ifade eder. Ona göre postmodernizm, böylesi bir geçiş için farkındalık yaratabilir fakat var olduğunu ifade etmez. O halde postmodernliğin gösterdiği nedir? Giddens’a göre, bilgi kuramının yükseldiği yapıtaşlarının güvenilir olmadığı anlaşılmıştır ve bu sebeple hiçbir şey mutlak olarak bilinemez. Tarih içerisinde ereksellik kabul edilemez ve bunun neticesinde ilerlemenin herhangi bir şekli müdafaa edilemez. Böylece, çevreyle ve toplumla ilgili endişeler ve toplumsal aksiyonlar neticesinde oluşan yeni sosyal ve politik özneler ortaya çıkmıştır. Tinsel tarihe ilişkin bağlantıların koparılması, geleceğe dönük usa ve deneye dayalı düşünme sisteminin oluşması ve ilerlemenin, devamlı olarak değişim göstermesiyle boşaltılması ve bununla birlikte temelciliğin dağılması, Aydınlanma bakış açılarının menziline uzak bir şekilde geçişlerin meydana geldiğini göstermektedir. Fakat bu geçişi postmodernlik diye çağırarak, yukarıda bahsedilenlerin muhtevasını ve bünyesini anlamayı engelleyecek bir yanılgıdır. O sebeple “Modernliğin ötesini geçmiş değiliz; onun radikalleşmesi evresini yaşıyoruz.” Şu anda postmodern bir toplumsal yapı içinde değiliz ancak modernizmin aktörleri tarafından ortaya konulan biçiminin dışındaki toplumsal teşkilatlanma ve hayat tarzlarını gözlemleyebiliriz (Giddens, 2018: 50, 55-56).

Giddens’a göre çoğunluğu dekonstrüksiyon temelli genel postmodernlik anlayış tarzları farklı gelişmeleri içerir. Bu anlamdaki postmodernliği “radikalleşmiş modernlik” olarak tanımlayan Giddens *Postmodernlik (PM) ve Radikalleşmiş Modernlik (RM) Düşünceleri Arasında Bir Karşılaştırma* tablosu sunar.

**Tablo 1. 2 Anthony Giddens (2018:146), Postmodernlik (PM) ve Radikalleşmiş Modernlik (RM) Düşünceleri Arasında Bir Karşılaştırma Tablosu**

Postmodernlik ( PM)	Radikalleşmiş Modernlik (RM)
1. Günümüzdeki dönüşümleri epistemolojik terimlerle anlar ya da epistemolojiiyi tümüyle bir kenara iter.	1. Bir bölünme ve dağılma duygusu yaratan kurumsal gelişimleri belirler.

<p>2. Günümüzün toplumsal dönüşümlerinin merkezkaç eğilimleri ve bunların altüst edici karakteri üzerinde odaklanır.</p>	<p>2. Yüksek modernliği, dağılmanın küresel bütünleşmeye yönelik egemen eğilimlerle diyalektik olarak bağlantılı olduğu bir koşullar kümesi gibi görür.</p>
<p>3. Benliği, deneyimin bölünmesiyle, çözülmüş ya da parçalanmış olarak değerlendirir.</p>	<p>3. Benliği, yalnızca kesişen güçler alanı olmaktan öte bir şey olarak görür; aktif düşünsel kimlik süreçleri modernlikle olasıdır.</p>
<p>4. Günlük yaşamın “boşaltılmasını” soyut sistemlerin devreye girişinin bir sonucu olarak görür.</p>	<p>4. Günlük yaşamı, soyut sistemlere karşı, yitimi olduğu kadar, yeniden temellükü de içeren etkin bir tepkiler bütünü olarak görür.</p>
<p>5. Postmodernliği, epistemolojinin, bireyin/ahlakın sonu olarak tanımlar.</p>	<p>5. Postmodernliği, modernlik kurumlarının “ötesine” yönelen olası dönüşümler olarak tanımlar.</p>

Jameson’a göre tek başına postmodernizm belli yönlerden modernizme benzetilse de, modernizmin nitelikleriyle bir ve aynı anlama gelip, halefi olarak görülse dahi, bu yaklaşımın ele almadığı nokta, modernizmin toplumsal konumudur. Modernizm ve postmodernizm olguları, postmodernizmin geç kapitalist ekonomi devrinde modernizmden farklı olarak, bulunduğu konum ve toplumun, kültürün dönüşmesi sonucunda, mânâ ve fonksiyonları bakımından birbirlerinden taban tabana farklılardır. On dokuzuncu yüzyılın ‘Victoria Dönemi’ dogmatizmini reddeden modernizmin, kendisinin giderek dogmatik bir hal alması, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin toplumsal yansımalarının tahmin edilen aksine felaketlerle neticelenmesi vs. karşısında isyan eden postmodernizmin, Jameson’un deyişiyle “kendi irkiltici özellikleri”, toplum tarafından benimsenmiş, hatta kurumsallaşarak Batı toplumunun bilinen kültürüyle birleşip bir bütün haline gelmiştir (Jameson, 1994: 62-63). Postmodernizmi, modernizmin revize edilme süreci olarak görülmesine ilişkin anlayışta, Fransa’nın, Fransız yapısalcılığı ve postyapısal düşüncenin katkılarından söz edilmelidir. Fransa’nın Postmodernizme ilişkin anlayışı, Fransız rasyonalizminden ayrılma durumunu ifade ediyordu. Buna göre bu yeni anlayış “Kartezyen rasyonalizm” karşıtı bir konumda

nitelenebilir. Postmodernizmin Fransa pratiğinde, Baudrillard ve Lyotard gibi isimler, postmodernist söylemlere bu çerçevede katkı sağlamaktadırlar. Postmodern teorisi, Fransız yapısalcılığı ve postyapısalcılığıyla birlikte, Aydınlanma düşüncesine karşıt bir düşünce oluşturmaktaydı. Rimbaud, Baudelaire gibi isimler Fransız postmodern düşüncesinin ironi ve estetik bakış açısının oluşturulmasında temel yaklaşım oluşturmuşlardır. Nietzsche ve Heidegger gibi isimlerin de etkisiyle Fransız postyapısal düşüncesi postmodern teoriyi oluşturmada yeni formülasyonların geliştirilmesinde önemli katkılar sağlamıştır (Best ve Kellner, 2011: 32).

Yirminci yüzyıl biterken, modernizmden daha ötesine bir geçişi ifade eden bazı kavramlar öne sürülmüştür. Bu geçiş, toplumsal bir dönüşüme vurguyla ‘bilgi ve tüketim toplumu’ olarak adlandırıldığı gibi, ‘sanayi ve kapitalizm sonrası toplum’ gibi modernliğin sona erdiğini ifade eden tanımlamalar da yapılmıştır. Endüstri üretim temelli bir işleyişten koparak bilgi temelli bir işleyişi ifade eden kavramlar daha çok kurumsal olarak bir geçiş üzerinde dururken, tartışmalar daha geniş sınırlarla felsefe ve epistemoloji alanında meydana gelmiştir. Özellikle felsefe ve epistemoloji alanında postmodernlik teriminin sıkça kullanılmasında başat rol oynayan isim, Jean-François Lyotard’tır. Lyotard’ın postmodern görüşü, bilginin pozisyonundaki değişim ve iletişim teknolojisi üzerinde yükselir (Karaduman, 2010: 2894). Lyotard, dil oyunlarının çoğul oluşumlar olduklarının altını çizer. Buna göre modernizm projesinin tasfiye edilmesiyle birlikte üst-anlatıların üst-dil yaratma çabası ortaya çıkmıştır. Postmodernizm, ne modernizmin romantikliği ne de postmodern mimarideki seçmeciliktir. Ona göre postmodernlik, epistemolojiyi bir esasa dayandırma mücadelesinden ve ilerlemeye yönelik inançtan kuşku duyma halidir (Giddens, 2018: 10). En sade şekilde aktarmak gerekirse Lyotard için postmodernlik, üst-anlatıların reddidir. Postmodern, insanı geçmiş ve gelecek arasına hapseden ‘büyük anlatı’lara olan inancın yok olmasıyla ifade edilebilir. Postmodern düşünce, bilginin heterojen ve çoğul olduğunu kabul eder ve ona göre bilim de bu çeşitliliklerden yalnızca biridir ve bu nedenle imtiyazlı bir yere sahip değildir (Harvey, 2014: 60).

Lyotard, *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap* adlı yazısında Habermas’ın kültürün parçalanması ve günlük yaşamdan ayrılması karşısındaki çözümünden bahseder. Buna göre bu kopma, estetik konusunun temel yargısının ‘beğeni’ olmasından ziyade estetik yaşamın günlük yaşamın motivasyonları ve var olma çabalarıyla bağ kurmasıyla önlenemez. Habermas bilgi, etik ve politika söylemleri arasındaki boşlukları birbirine bağlayan geçitler konularak, “bir yaşantı birliği” sağlanmasının gerekliliğini vurgularken Lyotard’ın postmodernizm anlayışının öznesini “dil oyunları” oluşturur. Lyotard, toplumsal ağların dilsel olduğundan

bahseder fakat bu ağlar sayısız iplikten oluşan bir dil oyunuyla oluşturulmuştur (Harvey, 2014: 62). Dili merkezsizleştirir ve bütüncül yapılarından dolayı üst-anlatıları, üst-teorileri veya bir üst-dil anlayışını tamamen reddeder. Onlara göre kesin ve evrensel hakikatlerin var olduğu düşünülse bile söze dökülemez. Lyotard (1994: 46)'a göre gerçeklik, üç şekilde oluşur; “anlamlandırılabilirliğinde, gösterilebilirliğinde, adlandırılabilirliğinde”. Bir şey ancak anlamlı olarak ifade edileceği bir kontekste yerli yerine konduğunda anlamlandırılabilir; gösterilmesi olarak dile getirilen şey eksiksiz ve kesintisiz bir biçimde gösterilmesidir; adlandırılması ise kendine yaraşır bir ad ve onu belirlemeye yarayan özellikleri özetleyen bir kimliktir (Eaglestone, 2002: 66).

Baudrillard, bütünüyle gerçeğe uygun bir temelin tamamen ortadan kaybolduğunu savunur. Dünyanın keşfi ve daha sonra teknolojik ve bilimsel bilgide yaşanan ilerlemelerle birlikte uzayın keşfinin de gerçekleşiyor olması, gerçekliğin hudutlarının ebediyete çekilmesine yol açmış ve geriye dönüşün imkânsız olduğu bir noktaya varılmıştır. Bu durum ise çerçevesi belli olan evrendeki gerçeklik ilkesine zarar vermektedir. Bu keşifler ve zedelenmiş gerçeklik ilkesi, insana kendi gerçekliğini kaybetme veya simülasyon evreninin hipergerçekliğine sürüklenmesine denk gelmektedir. “Gerçek, aşkınlaşan uzayın bir uydusuna dönüştürülmektedir.” Neticede bu durum; fizikötesinin, hayali olanın ve bilimkurgunun sonu anlamına gelir. Böylece bir hipergerçeklik çağı yaşanmaktadır. Baudrillard'a göre, on dokuzuncu yüzyılda modernleşme, görünümle birlikte dünyanın gizemini ortadan kaldırmıştır. Yirminci yüzyılda modernleşme sonrasında ise görünümlerin ortadan kaldırılmasından sonra anlamı ortadan kaldırma süreci gerçekleşmektedir (Baudrillard, 2017: 166, 207). Bundan sonra artık yalnızca gerçeğin benzerlerinden yola çıkarak gerçeği yeniden üretmeyi sağlayan bir takım teknikler ve modeller, simülasyonlar vardır “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon” denir.

Baudrillard, gizlemek (dissimuler) ve simüle etmek kavramlarını birbirinden ayırır. Bu ayrıma göre, bir şeye sahipsek ve ona sahip değilmiş gibi yapıyorsak bu durum gizlemek kavramını ifade eder; simüle etmek kavramında ise tam tersi bir durum söz konusudur. Simüle etmek kavramında herhangi bir şeyin üzerinde sahipliğimiz yokken ona “sahipmiş gibi yapmak” söz konusudur. Gizlemek durumunda, var olan bir şeyin “şimdideki ve buradaki yokluk hali”ne; simüle etmekte ise var olmayan bir şeyin “şimdideki ve buradaki yokluk hali”ne gönderme yapılır. Fakat burada bir noktaya açıklık getirmek gerekmektedir; “simüle etmek ‘-miş’ gibi yapmak (feindre) değildir.” Gizlemek işleminde (veya -miş gibi yapmak) gerçeklikle arasında bulunan açık fark sürekli olarak saklanmaya çabalanır, bu durum

“gerçeklik ilkesine” yönelik bir tehdit oluşturmaz. Simülasyonda gerçek olanla düzmece ve hayali olan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çabalamaktadır. Baudrillard’a göre gerçek artık üretilen bir şeydir. Simülasyonlar, gerçeğe dayanmadan gerçek olanın yerini almışlardır. Ona göre “minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri”, gerçeğin sayısız kere yeniden üretilmesini sağlamaktadır (Baudrillard, 2017: 13-16). Baudrillard, düşsellikten uzak, hiperuzamda işlemsel olarak üretilen bu gerçekliği, “hipergerçeklik” olarak ifade etmektedir. Buna göre, hakikatle bağlarını koparan bu uzamla birlikte bir simülasyon çağı yaşanmaktadır. Bu çağ, gerçekler yerine onun tüm göstergelerine ve mertebelerine sahip bir kopyasını koymaktadır. Böylece yeniden üretim ya da gerçeğin açıklaması da diyebileceğimiz benzeşimlerden oluşan bir hipergerçeklikte, ne reel (gerçek) ne de imge bir anlam ifade etmektedir. Baudrillard’a göre hipergerçekliğe karşı koyabilmenin tek yöntemi; onun kendi mantığını sonuna kadar ilerleterek, aynı içeriği radikal yinelemelerle üretmeye dayanan, kitleleri yok edici nitelikte planlamalar yapıp, canı pahasına oynamaktır (Zekâ, 1994:7-8).

Simülasyon yaşama nüfuz ettiğinde, maziye dönmekten (retro) veya kaybedilen bütün gönderenler düzenine ‘parodi’ yoluyla veya düşsel olarak tekrar o önceki görünümünü elde etmelerini sağlamaktan başka bir etkinlik kalmamıştır. Tarih, kaybettiğimiz bir gönderenler sistemi ve bize has bir mit haline gelmiştir. Ona göre geçmiş, düşünce sistemleri ve retro tarzlardan oluşan, tarihle ilgili düşlerin depolandığı bir boşluktur (Baudrillard, 2017: 66-69).

Postmodernizm, bir taraftan tarihsel devamlılık ve hafızadan bir ayrılma durumunu savunurken, diğer taraftan tarihi, onda bulabildiği her şeyi şimdiye aktarma ve şimdinin içine yerleştirme bağlamında talan etmektedir. Postmodern dönem, haberleşme ve reklamın; kısaca medyanın ve imajların, bunlarla birlikte meta fetişizminin belirleyici olduğu bir dönemdir. Nihilizmin etkilerinin görüldüğü bu dönemde tüketim kültürü ve manipülasyonlar ön plana çıkmaktadır (Harvey, 2014: 71). Jameson’a göre postmodernist kültür; kitsch, televizyon dizileri ve “Readers Digest” kültürü, reklamcılık, Hollywood filmleri; aşk, korku, fantezi ve bilim kurgu vb. konularda yazılan edebiyat kültürünü barındırmaktadır. Ona göre postmodernistler “bu ‘düşkün’ manzarayı büyüleyici bulmakta, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca ‘alıntılama’la yetinmeyip bizzat özlere dâhil etmekte”. İleri kapitalist-modernist biçimin yıkımından itibaren, postmodern kültür üreticileri “geçmişten” beslenmektedir (Jameson, 1994: 61,78).

Bauman (1992: 31’den akt. Küçük, 2000: 66), postmodern kültürü “aşırılık kültürü” olarak tanımlar. Temel özelliği anlam zenginliği, otoritelerin reddedilmesi dolayısıyla tekdüzelikten uzak bir tasarımla çoğulluğun, çeşitliliğin ve çokkathılığın yüceltilmesi esastır.



Postmodernizm, modernizmin estetik, teorik ve ahlaki-politik kültürel alanlarındaki farklılaşmalarına ve bu alanların özerk birer alan olarak ilan edilmelerine karşıt bir görüşü ifade eder. Huyssen ise, postmodernizmin farklılık, çeşitlilik ve ötekilik kavramlarına bakış açısını sunması bakımından eşcinseller, siyahlar, kadınlar vb. gibi modern toplumda sürekli arka plana itilenleri, toplumsal hareketlerle birlikte anarak çoğulcu tavrı ve özgürleştirici motivasyonları vurgular (Harvey, 2014: 63-64). “Dünyanın kolonyal ve post-kolonyal tarihinin bir sonucu olarak, sahip olduğumuz kültürün, birçok kültürün bileşkesi olduğunun farkında olmak, postmodern kimliğin bir bileşkesidir” (Eaglestone, 2002: 80). Ötekine karşı geliştirilen duyarlılık, postmodernizmin en özgürleştirici ve bundan ötürü de en çekici gelen tarafını oluşturur. Toplumu oluşturan tüm grupların adına konuşan tek sesli emperyalist modernizm yerine her grubun kendileri adına, kendilerine özgü sesiyle konuşma ve var olduklarını ifade etme hakkına sahip oldukları çoğulcu postmodern düşüncesi, postmodernizmin esas tavrılarından birini ortaya koyar.

Harvey (2014: 60)’e göre postmodernizm ve modernizm teorilerinin birbiriyle ilişkili olan; sürekli olmama, parçalanma, anlık ve kargaşa halinde olma durumlarının kesintisiz olarak sürüp gitme durumu önem taşır. Buna göre postmodernizm, “gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser.” Postmodernizm, tüm bu gerçeklikleri tanımlamaya, bu gerçekliklere karşı durup onları aşmaya çalışmaz, kendini akıntıya bırakır. Bell (akt. Best ve Kellner, 2011: 28)’e göre ise postmodernizm, modernizmin ve modernist alt kültürünün bir kalıntısı niteliğindedir. Ona göre postmodern çağ, kentsoylu tabakaya karşı ve onlarla mücadele halinde olan, haz ilkesine yönelik yaklaşımlarla hareket edilen bir çağdır. Kültürel üretim ise bu dürtüleri ve çatışmaları, hazcılık ilkesini, bireyselliği ve narsizmi destekler ve toplumda yer edinmesini sağlar. Ancak postmodernizmin modernizmden kopması yalnızca kültürel olarak değerlendirilmemelidir. Jameson (1994: 6)’a göre ister olumlu ister olumsuz olarak değerlendirilsin, postmodernizm teorileri ‘post-endüstriyel, elektronik, ileri teknolojik toplum; tüketici, medya, enformasyon toplumu’ gibi toplumsal adlandırmalarla nitelenen çok daha yeni bir toplum anlayışının yer bulduğunun ipuçlarını veren sosyolojik kavramlarla bir bağ kurmaktadır. Jameson, bu teorilerin temelinde, toplumun artık kapitalist ekonomik yapıya ve dolayısıyla sanayi üretimine ve sınıf mücadelesine göre örgütlenmediğini vurgulamak gibi düşünceler olduğunu ifade eder. Bundan dolayı Marksist gelenek bu teoriler karşısında konumlanmıştır.

Marx; kapitalist modernizm şartlarında bireycilik, toplumsalın parçalarına ayrılması, yabancılaşma, gelip-geçicilik, üretimin ve ihtiyaçların birbirlerine bağlı olarak temel anlamlarındaki dönüşümü ve yönteminin değişimini, asılsız ve kurgusal gelişmeleri, uzay-

zamanın algılamasında yaşanan değişimlerle birlikte yaşanan toplumsal buhranlar ve bunların neticesinde meydana gelen toplumsal hareketler dizisini betimler. Bu koşullar modernistleri ve postmodernistlerin tutum ve kurallarının temelini oluşturuyor ise postmodernizmin toplumsal bağlamda esaslı bir değişimi ifade etmediği yönünde düşünülebilir. Harvey (2014: 133)'e göre postmodernizm ya toplumsal vaziyet hakkında yapılabilecekler ve yapılamayacakların ne olduğuyla ilgili düşünme biçimindeki bir ayrılık ya da kapitalizmin var olan pratiğindeki bir dönüşümün aynasıdır.

Modernizmin, Jameson'ın deyiimiyle ileri modernizmin ya da geç kapitalizmin, soyut ekspresyonizm, varoluşçuluk, aoturlerin filmleri vb. gibi ürünlerinin ardından gelenler ampirik ve farklı çeşitlerden oluşan, kargaşa özellikli olarak nitelendirilebilir. Bunlara örnek olarak pop-arttan Andy Warhol ve fotorealizm, 1970'lerdeki yeni-dışavurumculuk, müzikte görülen klasiklerin popüler olanla harmanlanması, sinemada deneysel sinema ve Godard gibi isimler sayılabilir (Jameson, 1994: 59-60). Postmodern olarak tanımlanan şeylerin birçoğu, olan ya da olmayan şeylerin tarihsel olarak yeni ve farklı yöntemlerle harmanlandığı ve birbirinin içine girdiği bir evrende var olma tecrübesiyle alakalıdır (Giddens, 2018: 173).

Çağdaş teorinin (Gadamer, Derrida, Foucault, Kuhn, Rawls, Habermas, Althusser, LéviStrauss ve Annales Tarih Okulu gibi), yirminci yüzyılın ikinci yarısında, toplumbilim ve beşeri bilimlerde pozitivism ve modernizme bir karşıtlık oluşturmak adına ortaya koydukları temel kuramlar, bütünüyle postmodernisttir. Jameson'a göre çağdaş teoride kabul edilmeyen dört esas derinlik biçimi şunlardır: “öz ve görünüme ilişkin diyalektif model, Freudçu örtük ve belirgin ya da bastırma modeli, varoluşçu sahilik [authenticity] ve sahtelik [inauthenticity] modeli, imleyenle imlenen arasındaki büyük semiyotik karşıtlık”. Bu derinlik biçimleri yerini söylemler, pratikler ve metinsel oyun düşüncesi almıştır. Burada kısaca söz konusu olan yüzeyin, derinliğin yerini almış olmasıdır (Jameson, 1994: 72, 73-74).

“Modern teorinin savunucuları postmodern görecelikçiliğe, irrasyonalizme ve nihilizme saldırır” (Best ve Kellner, 2011: 18). Habermas, postmodernistleri muhafazakâr olmakla eleştirmektedir. Ona göre muhafazakârlık, içgüdü ve arzular için usçuluğa karşı çıkmanın doğal bir sonucudur (Zekâ, 1994: 27). Postmodernizm, jouissance'i ve onun anlık olma özelliğini ön plana çıkarır. Metin üzerinde çalışmalarında, yapıbozumu nihilizm noktasına vardırır ve estetiği, etikten çok daha kıymetli bulur (Harvey, 2014: 137).

“Eski gerçeklikleri televizyon görüntülerine dönüştüren ‘suret mantığı’ geç kapitalizmin mantığını sırf kopya etmekle kalmıyor; onu güçlendiriyor ve yoğunlaştırıyor” (Jameson, 1994: 107). Kültürel üretim ve popüler kültür arasında var olan ayrımın giderek ortadan kalkması avangardist veya devrimci bir nitelik taşımaktan ziyade yeni iletişim

teknolojileri ve bu teknolojiler neticesinde farklılaşan tüketim anlayışıyla ilişkilidir (Harvey, 2014: 76). Steiner, rasyonalizme, bilime ve yüksek sanata olan güvensizliği sebebiyle etik değerleri ve kesinlikleri ortadan kaldırdığına inandığı post-kültüre, 60'larda yaşanan politik ve karşı kültür hareketlerine sırtını çevirir. Post-kültür Steiner'a göre Batı toplumuna ait temel nitelikleri ve değerlerini erozyona uğramıştır. Hümanizmanın, kimlik tanımlarının ve topluluk bilincinin kaybedildiğini ve kitle kültürüne verilen değer giderek artmasını üzüntüyle karşılarsa da artık geri dönülemeyeceğini belirterek oluşan bu yeni toplumun, "bilim ve teknolojinin yeni cesur dünyası"nda mümkün olduğunca iyi bir derecede hareket etmeyi sürdürmesi gerekliliği önerisinde bulunur (Best ve Kellner, 2011: 26-27). Postmodernizmin tüketim kültürünü onaylamakla eleştirilirken, piyasa ekonomisine, ticaret mantığına ve metalaşmaya kendini teslim ettiği iddia edilmektedir. Tüketimi, metalaşmayı ve fetişleşmeyi desteklemekle eleştirilmiştir.

Olumlu ve olumsuz bakış açıları ve söz konusu gelişmeler sanat alanında çok farklı pratiklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanat üretimindeki teknik gelişmeler ve sanat yapıtının ne olduğu ile ilgili sorgulamalar; pop-kültür ve tüketim mantığı, metalaşma ve fetiş hale getirme olguları, sanatın konumu ve üretimini, oldukça tartışmalı bir konuma yerleştirmiştir. Bu noktada postmodernizmle ilgili temel hatlarıyla ortaya koymaya çalıştığım olumlu ve olumsuz bakış açılarının, bu çalışmayla esas ifade etmeye çalıştığım postmodern sanat değerlendirmelerini, sanatın postmodern konumunun ve tüketim mantığının ne gibi pratikler geliştirdiğini ayrı bir başlıkta değerlendirmek açıklayıcı olacaktır.

### **1.3. Postmodernizm ve Sanat İlişkisi**

Modern sanat, eski içerik ve biçimlerden sıyrılarak yüzünü yeni bir yöne çevirmiş, güçlenmiş fakat zamanda sıradan toplumsal hareketlerden koparak yüksek bir sanat anlayışı etrafında, olağan hale gelmiştir. Bu noktada modern sanat ile postmodern sanat arasında keskin bir tarihsel ayrım koymaktansa, modern sanatın, zaman içerisinde meydana gelen gelişmeler neticesinde ortaya çıkan birtakım yöntem, materyal ve ilkeyle birlikte postmodern bir anlayışa evrilmesi olarak düşünülebilir. Postmodern çekirdekler yirminci yüzyılın başlarında kendilerine yer bulmuş, süreç içerisinde gelişmiş ve hiç ara vermeden bir bütün olarak çoğalarak, modern sanatı dönüştürmüştür. Modern sanatın gelişimi de bu yönde bir dönüşümün yansımalarını görmek mümkündür. Modern sanat içerisinde yer alan sanatçıların modern sanatın temel ilkelerine ters düşecek çalışmalar yaptıklarını bugünden bakıldığında çok keskin bir şekilde görebiliriz. Bu Picasso ve Braque duruma örnek olarak verilebilir. Bu sanatçılar modernizmin saflık ilkesini sürdürürken "kolaj ve montaj" teknikleriyle "alıntı

estetik” ve “çoğulculuk” kavramını aralamışlardır. Kolaj, montaj, pastiş ve çoğulculuk gibi kavramlar, postmodern sanatın belirtkeleri olarak gösterilebilir (Yılmaz, 2013: 29). Postmodern sanat, eski ile yeni sanat anlayışını ve pratiklerini sentezleyerek, sanata melez, farklı ve yeni bir anlayış ve bakış getirmiştir. Modern sanat ve onun praxisleri, on sekizinci yüzyıla doğru, gittikçe genişleyen özerk bir alana sahip olmaya başlamıştır. Bu dönem boyunca literatür, müzik ve genel olarak güzel sanatlar, din ve bürokrasi alanından bağımsız eylemler olarak örgütlenmeye başladı. Habermas, *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* adlı konuşmasında estetist bir sanat kavramından bahsetmektedir. Buna göre estetist sanat kavramı; “on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru sanatçıyı, yapıtlarını ‘sanat için sanat’ ayırıcı bilincine uygun olarak üretme yolunda cesaretlendiren” bir kavramdır. Buna göre, “*sanat için sanat*” anlayışıyla birlikte sanatçı, alışıldık ve rutin hale gelmiş bir anlayıştan ve gündelik edimlere ait sınırlandırmalardan bağımsız bir şekilde, kendine has bir tarzda üretebilirdi. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında estetist kavramı, estetik nesnelere de tanımlamasını değiştirmiştir. Bu kavramla birlikte sadece üretilenler değil, üretim araçları ve tekniklerinin kendileri de estetik nesne haline gelmiştir. Modern sanat, bütünlükle olan ilişkisini kaybetmiştir. Sanatla ilgili olan şeylerin neler olduğu konusundaki sınırlamalar neredeyse tamamen yok olmaya başlamıştır; hatta sanatın var olmasıyla ilgili düşünceler bile kesinlikten kopmuştur. Hal böyleyken modern sanatın mutluluk vaatleri de yerle yeksan olmuştur. Sürrealizm’in, sanatın var olma hakkına dair itirazlarının temel dayanağı, modern sanatın mutluluk vaadinde bulunma iddiasıdır. Sanat, yaşam ve estetik arasındaki uyumsuzluğu yansıtır hale gelmiştir fakat bu konumdayken kendisini hayattan soyutlayıp kendi özerk alanına çekilmeye başlaması da modernist gelişiminin kabul değiştirmesi açısından bir negatiflik ortaya koyuyordu. Böylece sürrealistler, sanat ve yaşam bağlamını sağlamak için yıkıcı bir güçle sanatın bu özerk alanına saldırdılar. Sürrealistlerin çabaları, sanatın hayatla bağlantısını yeniden kurmasına ve sanat yapıtları içinden hangilerinin çözülmeye başladığının ayırımına varmak noktasında katkılar sağlamıştır. Böylece sanat eserinin cemiyet üstündeki aşkınlığı, bireylerin beğeni kriterlerinin zihinsel karakteri ve sanatsal üretimin koyu ve hesaplı özellikleri tek tek birer amaç olacak şekilde yeni geçerlilikler edinmiştir. Habermas’a göre, sanatın varlığını yadsıyan bu köktenci çabalar, tuhaftır ki Aydınlanmanın estetik anlayışındaki nesnelere alanını ifade etmek için başvurduğu kategorilerin benzerine dönüşmekle sonuçlanmıştır (Habermas, 1994: 38-39).

Modernizmin geç kapitalizm döneminde yaşadığı buhranlar, sanat ve toplum arasındaki münasebeti oldukça etkilemiştir. Bu dönemde sanat, meydana gelen toplumsal değişimlerin bir ifadesi konumuna yerleştirilmiştir. 1960’larda ise sanatsal faaliyetler artık

müze, akademi, galeriler gibi korunaklı meskenlerden özgür kalarak oldukça yaygınlık kazanmış ve kontrol altına alınması giderek zorlaşan bir hal almıştır. Bu denli birçok yönlülük, yaygınlık ya da dağılma durumu kimi bakış açılarına göre “yitiklik ve yönünü şaşırma” hissiyatı ortaya çıkacaktır; diğer taraftan bu durumu, “ifadenin ve kültürün özgürleşmesi” olarak ifade edenler de vardır (Huysen, 2000: 232). Bu noktada modernitenin kısıtlayıcı algılarının ve biçemlerinin ötesine geçmeye ve bunlar üzerine eleştirel düşünce ve pratikler üretmeye sevk eden şeyin; mimarların, sanatçıların, yönetmenlerin ve edebiyatçıların, ikinci bakış açısıyla hayata geçirdikleri faaliyetler olduğunun altını çizmek isterim. Özellikle 1960’lar ve 1970’lerde, sanatta modernlik ruhunun giderek terk edildiği görülmektedir. Huysen, 1960’ları, postmodernizmin erken evresi olarak niteler. Postmodernizm, 1960’larda Avrupa’da (özellikle kıta Avrupası’nda) avangard hareketlerin öncülüğü niteliğinde olan Sürrealizm ve Dadaizm gibi akımların ortaya çıkardığı bir devamsızlık, kriz ve kopma durumlarını anlatan bir tasarımla birlikte belirtilmekteydi. Marcel Duchamp’ın bu dönemde yeniden hayat bulması bu sebeplerle tesadüfî değildir. Mimari, edebiyat ve sanatın 1960’lardaki durumunu betimlerken daha çok “avangardizm retoriği” ve modernizm düşüncesi temelli bir dilin hâkim olduğu söylenilebilir. Avangard, estetik modernliğin farklı zaman bilincindeki odak noktalarında ortaya çıkar. Avangard, plansız ve birdenbire gerçekleşen, daha önce deneyimlenmemiş bir tarzda ve beklenmedik bir konuda yapılan şeylerde kendini ifade eder. Geleceğe yönelik yaptığı yenilik arayışı bir kült haline gelse de bu arayışlar, şimdinin kutsanmasını ifade eder. Avangardla birlikte yerleşen bu tür bir zaman bilincinde gelip geçici ve elde tutulamayan, kısacık bir şimdi anlayışı, göklere yüceltilmektedir. Avangard sanat anlayışı, ahistoriktir. Ona göre tarih, nesnel ve tarafsız değildir (Habermas, 1994: 32-34). Huysen bu evreyi ifade etmek adına Peter Bürger’in, sanatın işlevinin toplum tarafından yapılan tanımlarıyla ve kavrayışla; sanatın üretilme ve pazarlama şekline, son olarak da tüketim biçimleriyle bağlantı kurduğu “kurumsal sanat” teriminden faydalanır. Bürger için avangard, sanatın kurumlaşmasına bir karşı çıkışı betimlemektedir. Avangardın temel gayesi, sanat kurumlarını ortadan kaldırmaktır ve bütün praksislerini de bu gaye doğrultusunda ortaya koyar.<sup>5</sup> Dadaizm, Sürrealizmin erken dönem çıktıkları ve post-devrimci Rus avangard anlayışı; burjuvazinin hegemonyasında olan sanat düşüncesini ve bu düşünceyle oluşturulmuş sanat kurumlarını zayıflatmak maksadı taşımaktaydı. 1960’larda yaşanan Amerikan avangardını açıklamada bir pencere aralamamıza yardımcı olan Bürger avangardın, sanatın toplumla ve yaşamla olan bağlarını tekrar

<sup>5</sup><http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/>

(erişim tarihi:

08.04.2019).

canlandırıldığını ifade eder. Amerika’da “happeningler, pop lehçeler, uyuşturucu sanat, acid rock, alternatif ve sokak tiyatrosu” şeklindeki 1960’lar pop avangard anlayışı, reklamdan büyük ölçüde etkilenecek gelişmiş ve pop avangardın bu “başarısı”, muhaliflik ethosunu kârlı hale getirmiştir. Bunun neticesinde Avrupa avangard anlayışından farklı olarak Amerikan pop avangardın muhaliflik pratiği, çok büyük bir kültür endüstrisi tarafından absorbe edilmiştir. Amerika, postmodernizmi 1960’lar içinde bir yandan Amerikan avangardı olarak; diğer taraftan uluslararası avangard anlayışının son hamlesi olarak nitelenebilir (Huysen, 2000: 219-223).

1970’lerde ise “avangardizm retoriği” epeyce zayıflamış ve bu dönemde postmodern ve post-avangard kültüründen gerçek anlamda söz edilir olmuştur. Sanatçılar, 1970’lerde kitle kültürü veya popüler kültür pratiklerini modern tarzda veya avangard yöntemlerle kuşatarak bunlardan faydalanmışlardır. Yeni Alman Sineması ve Rainer Werner Fassbinder filmleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kitle kültürü ve modernizmi birbirine eklemeyip bundan yeni bir şeyler üretme düşüncesi, 1970’lerin sanat ve edebiyatı için büyük ölçüde çekici gelmiştir. 1970’li yıllarda 60’ların avangardizmi giderek ticarileştiği için tükenmiş; özellikle medya, popüler kültür ve teknolojiyle ilgili olumlu bakış açıları dağılmıştır. Bu dönemde Vietnam Savaşı’nın görüntüleri, yaşanan petrol krizleriyle birlikte özellikle televizyon, bilgisayar vs. hakkında daha ihtiyatlı ve eleştirel söylemler artmıştır. “Sanat-antisanat-sanat olmayan” gibi ayrımların ortadan kalktığı 1970’lerde modernizm, kendi içindeki yıkıntılardan ortaya çıkanlarla, kitle kültürüyle birlikte modern öncesi ve modern olmayan kültürlerden tamamen rastlantısal bir şekilde seçilen desenler ve imgelerin oluşturduğu bir sanat edimine şahit olmuştur. Fiilen geçersiz sayılmayan modern biçimler reklamlar, iç mekân tasarımları, bilim-kurgu tasarımları gibi kitle kültürü dâhilinde “bir tür yarı-hayat” durumundadır. 1970’lerde bütün modern ve avangard yöntemler, imgeler ve formlar, çağırıldığında anında ulaşabileceğimiz bir şekilde “kültürümüzün bilgisayarlaşmış hafıza bankaları” yardımıyla biriktirilip, saklanmaktadır. Bahsedilen bu hafıza, popüler kültür ve modern kitle kültürüne ait alt bölümleri, imgeleri ve kodlarla birlikte bütün bir modern öncesi sanat pratiğini de aynı şekilde depolamaktadır (Huysen, 2000: 224-227).

Sanat alanındaki modernizm/postmodernizm tartışmaları, 1980’lerin ilk seneleriyle birlikte Batılı düşünürler tarafından gerçekleşmiştir. 1980’ler ile birlikte postmodern veya çağdaş sanat olarak adlandırılan yeni nitelermeler ortaya çıkmıştır. “Modern, 1980 sonrası sanatının nitelermek için yetersiz” kalmıştır. (Yılmaz, 2013: 28). Venedik Bieneali’nde (1980) modernizm eleştirileri bağlamında yeni bir mimarlık anlayışını ifade edenler, bir karşı reform hareketi ortaya koymuşlardır. Tarihi ve ona ait kültürü yeniden özne haline getirmeye çalışan

bu reformistlere göre postmodernizm tarihi ve geleneği, ikonografi ve retorikle birlikte, renkleri ve süslemeyi yeniden gündeme getirmiştir. “İlkesizlik ilkesi” anlayışıyla hareket eden, bu her şeyin geçerli olduğu ve dâhil edildiği postmodernlik anlayışı neticesinde yapılan postmodern binalar “tarihi biçimler ve semboller repertuarı” diye eleştirilmişlerdir. Fakat tüm ilkelerden ve kurallardan sıyrılma ve onları eğip bükme durumları, postmodern mimarlar tarafından bir zenginlik ve yaratıcılık göstergesi olarak yorumlanmıştır. Tüm bunlar postmodernler için ‘demokratik bir gönül genişliği’dir. Modern mimarinin kurallar ve ilkeler konusundaki keskin katılığına karşı olarak çoğulculuğu savunan bir mimari anlayıştır. Pop-art’ı andıran, ‘bilinen’i farklı bir duruma getirerek onun ve sıradan olanın gücüne inanarak, ona stil kazandırma temelindeki postmodern mimaride; karşıtlıklardan, kargaşadan, insan zevki ve hassasiyetlerinden, sıradan ve gündelik hayattan alıntılanan kitsch’lerden oluşan bir postmodern üretim söz konusudur. Böylece postmodern mimari ile birlikte, modern mimarinin ideal kentler ve toplumlar yaratma ülküsü, “kahraman” mimar imajı, ortadan kalkmıştır (Zekâ, 1994: 16).

Mimari, Jameson’un postmodernizm anlayışının çerçevesini oluşturduğunu söylediği ve modern estetizme karşı olarak geliştirilen postmodern estetik anlayışına ait üretimlerin en keskin hatlarıyla ifadesini bulduğu ve estetik üretimdeki değişim sorgulamalarının merkezi olduğu alandır. Jameson’a göre mimarideki postmodern yaklaşımların modernist mimari anlayışı üzerine sorgulamalarının ve çözümlenmelerinin özneleri; kentleşme olgusu ve estetizmi tesis eden kurumlardır. Postmodernistler “ileri-modernizmi”, geleneksel kent yapısını, insan ilişkilerini ve “komşuluk kültürünü” bozduğu yönünde suçlamaktadırlar. Postmodernistlere göre ileri-modernizm, tanrı buyruğu bildiren bir elçi edasındaki seçkinlerin idaresinin ve otoriter karakterinin bir sonucu olan “usta”nın sorgulanamaz emirlerine tutsak edilir. Jameson’a göre (Venturi’nin ‘*Learnin From Las Vegas*’ isimli eserini örnek vererek) postmodern mimari anlayışı, kendini estetik bir popülizm olarak takdim etmektedir. Ve ona göre bu popülizm, ne şekilde değerlendirildiğinin bir önemi olmadan, postmodernizmin bazı temel özelliklerini içermektedir. Buna göre bu özellikler, kitle kültürü ile elitist kültür arasındaki hududun giderek silinmesinin, modernizmin filozoflarının kati olarak kabul etmediği kültür endüstrisinin şekil ve biçimlerinin, içerik ve bölümlerinin parmak izlerini taşımaktadır (Jameson, 1994: 60-61).

Mekân algısı, postmodernistler ve modernistlerde çok farklı biçimde gerçekleşmektedir. Modernistlere göre mekân, toplumsal fayda için kullanılabilir ve ona göre biçimlendirilebilecek bir şeydir; postmodernistler ise mekânı özerk bir alan olarak görerek, onu bir takım estetik hedefler ve değerler doğrultusunda biçimlendirme temelinde ele

alırlar (Harvey, 2014: 84). Postmodernizme göre, geleneksel mimari yapıları ve yöntemleri eleştiren modernist mimarın kendisi de bir süre sonra bir dogmaya dönüşmüştür. İdeal olanın tasarlanabileceğine yönelik olgucu bir motivasyona yaslanan modern mimari, bu motivasyonla birlikte kendini, eşitlikçi ve adaletli bir toplum yaratmanın aracı olarak konumlandırmıştır. Postmodernlere göre bu ideal, yalnızca çağdaş beton yığınları ortaya çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal kavramından uzaklaşan modern mimari, temsil ve otorite mimarisine dönüşmüştür. Bu dönem konut tasarımları savaş sonrası yeni hayatın bir öncüllemekten ziyade “yabancılaşma ve insanlıktan çıkarmanın” bir simgesi niteliğine sahiptir (Huysen, 2000: 212). Modernizmin en çok eleştirilen yönlerinden birisi, şüphesiz modern mimarın bu kent anlayışıdır. Zekâ'nın aktardığına göre Le Corbusier, kenti bir makine olarak tarif ediyordu. Ona göre kentin bir işlevi ve verimliliği vardı. “Modern mimarlar, kendi toplum modellerine göre insan kitleleri yaratmak için, kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler (zone) inşa etmişlerdi. Kent topyekûn zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmişti”. Postmodernizm, mimaride bu topyekûn kent anlayışına karşı çıkmaktadır. Postmodern mimari ve kent anlayışı, modern kent anlayışından ve küresel yapılanmalardan kurtulmayı hedefler (Zekâ, 1994: 14, 20-21).

Postmodern mimarlık temelinde bahsedilmesi gereken iki mühim teknolojik gelişme vardır. Bunlardan birincisi, iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmelerdir. Gelişen iletişim araçları neticesinde mekân ve zamanı çevreleyen o görünür olan ve olmayan tüm sınırlar ortadan kalkmış ve yepyeni ve uluslar arası kentsel ve toplumsal değişimleri ortaya çıkarmıştır. İnsanlar, bunlara bağlı olarak buldukları yere, toplumsaldaki işlevlerine ve menfaatleriyle alakalı olarak aralarında kuvvetli farklılıklar yaşamaya başlamışlardır. Harvey'in “üretmiş parçalanma”lar diye ifade ettiği bu farklılaşmış toplum anlayışı, yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri dolayısıyla ortaya çıkmıştır. İkinci teknolojik gelişme ise özellikle bilgisayar gibi yeni teknolojilerin, tekdüze giden kitle üretiminin kitleden farklı olarak, yepyeni üsluplar ortaya koyması ve bu durumun hemen hemen kişiselleşmiş çıktılarının kitlesel üretiminin hem ucuz hem de esnek şekilde yapılması yönünde imkânlar sunmasıdır. Postmodernist mimarlar, farklı müşterilere, bireysel zevklere, farklı durumlara ve istenilen işlevlere göre bir ürün ortaya koyma anlamında zorluk çekmeden avangard karşıtı bir üslupla davranırlar. İlk olarak bürokrasi ve modernistlerin, yüklenici otoritelerinin yaptığı gibi bir dayatmadan kaçınmaktadırlar (Harvey, 2014: 94-95).

Özellikle 1970'ler ve 1980'lerde geçmiş yapılarda, filmlerde, edebiyatta, sanat eserlerinin cümlesinde görülen nostaljik nüveler ve tarihsel eklektizm, modernizme ve modernizmin sanat eseri üzerinde yarattığı etkilere bir tepkiyi ortaya koymak adına



kullanılmıştır (Huysen, 2000: 210). Bu konumda “eklektizm, pastiş ve parodi” kavramları, “postmodern sanatın belirtkeleri” olarak ifade edilebilir. Fotoğrafik imge ve pastiş kavramları, postmodern mimarların geçmişteki mimari biçimleri, herhangi bir kurala bağlı olmaksızın bir araya getirmelerini betimlemek için sıkça kullanılmaktadır. Öznenin parçalanması ve yitilmesi, bunun neticesinde de özgün üsluba gittikçe daha az rastlanır olması “pastiş (pastiche)” uygulamasını ortaya çıkarmaktadır. Bu kavram, “parodi” düşüncesinden farklı değerlendirilmelidir. Parodi, modernistlerin üslubunda gelişme göstermiştir. Akıl yürütme yönteminde nicelikten niteliğe doğru yaşanan eğilim, modern edebiyatta öznel tarzda üslup geliştirmeye ve abartılı bir şekilde ifadeye doğru ayrışması yönünde ilerleme göstermiştir. Böylece günlük hayatta kullanılan dil, dil kurallarının çok ötesindeki şeyleşmiş medya diline indirgeyerek, linguistik bir parçalanma yaşamıştır. Tüm bunların neticesinde “modernist üslupla, postmodernist kodlar haline gelir. Modernizmde egemen sınıfın fikirleri, tüm burjuva toplumunun hâkim ideolojisini meydana getiriyordu. Bugün, Jameson’un deyişiyle “ileri kapitalist ülkeler”, herhangi bir kurala bağlı olmadan, üslupçu ve ele avuca sığmaz bir heterojen alan oluşturmaktadır. Böylece, bu dünyaya ait “okuryazarlık-ötesi”lik, ulusal lisanın da ele geçirilemezliğini ifade etmektedir. Bu durumda pastiş, yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastiş, parodideki alaycı niteliği taşımaz. Parodide, başvuru alan geçici alaycı dilin yanında, doğru işleyen bir linguistik yapının varlığı bilinirken; pastiş, bu yapıyı reddederek uygulanır. Jameson, Platon’un ‘benzeşim’ kavramını pastiş uygulamasının ürünleri için kullanmayı önerir. Değişim değerinin kullanım değerinin yerini aldığı bu analogi kültürü, aslı olmadan benzer kopyalar üreten bu uygulamalar, “seyirlik bir toplum”da yaşam alanı bulmaktadır. Jameson’a göre nostalji filmler, pastiş aracılığıyla geçmişe yapılan göndermelerin yeniden inşa edildiği alanlardır. Nostaljik filmler demek, tarihi filmler demek değildir. Nostalji filmlerde pastiş, görüntünün olanakları kullanılarak üsluba yapılan çağrılar ve moda yapıları göndermelerden oluşur (Jameson, 1994: 76-80).

Postmodernler, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir mimari biçimini veya her birini bir araya getirecek bir şekilde alıntılar yaparak onu yeniden inşa edebilir. Jencks’e göre insanların belleklerinde; yaşadığı şeylerle, gittiği yerler ve gerçekleştirdiği deneyimlerden oluşan bir bilgi bulutuyla vardır. Jencks, bu bulutu “musée imaginaire (hayali müze)” olarak adlandırmaktadır. Bunların bir arada ve aynı anda hareket etmesi kaçılmaz, aynı zamanda da doğru ve heyecan vericidir. Farklı yüzyılları ve kültürleri yaşama imkânımız varsa kendimizi neden belirli bir zamana ve mekânla sınırlamalıyız? Jencks’e göre eklektizm, seçme şansının olduğu bir kültür içerisinde doğal olarak gelişen bir dönüşümdür. Kendini şimdiki zamana ve

mekâna sınırlamanın bir mecburiyet olmaktan çıkmasının özgürleştirici bir yoludur (Jencks, 1984: 127'den akt. Harvey, 2014: 107).

Bu noktada açıklanması gereken esas konulardan biri, estetik üretimi ve meta üretiminin bir arada anılmaya başlamasıdır. Sürekli olarak yeni olanı üretmeye dayalı iktisadi üretim mantığı, estetizmin yeniliğine ve deneylere, temel birtakım fonksiyonlar yüklemiştir. Bunun karşılığında da bu iktisadi gerekler, vakıflar ve bağışlar aracılığıyla; sanat galerileri ve müze gibi ortamlar sunarak, söz konusu yeni sanat ve estetik anlayışını himaye etmede kurumsal destek sağlamaktadır. İktisadın sanatla birlikte anıldığı alanların en önde geleni, mimaridir. Buna göre Jameson, postmodern mimarinin gelişmesinin aynı dönemde gelişme gösteren çokuluslu şirketlerle doğrudan bir ilişkisi olduğunu ifade etmektedir (Jameson, 1994: 63). Postmodernist mimaride varolan eklektizmi, endüstrinin ve piyasanın özünün aksettirilmesi olarak betimleyen Lyotard, postmodern mimarların “Bauhaus projesinden yakayı sıyırmaya çalıştıklarını” ileri sürerek, onların tekrara düştüğünü ifade etmektedir (Zekâ, 1994: 17). Lyotard’ın bakış açısıyla eklektizm, “çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor.” Yemek kültüründen, müzik kültürüne, giyimden parfüme kadar farklı kültürlere ait her şey, iç içe geçmiş ve birbirine eklemlemiş durumdadır. Böyle bir ortamda eklektizm, kitsch sanatın ana öznesi konumuna gelerek, kendini amatörlerin beğeni yargılarına bırakmaktadır. Lyotard, bu durumdan şöyle bahsetmektedir: “Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, hepsi bu ‘ne olursa olsunluk’ta anlaşıyor. Zaman, gevşemenin ve rahatlığın zamanı. Ama bu ‘ne olursa olsun realizmi’, gerçekte paranın realizmi...” (Lyotard, 1994: 50). Estetik yargı ölçütlerinin olmadığı bu dönemde, yapıtların kıymeti para ile ölçülüyor. Sermaye anlayışındaki ihtiyaç mantığı, realizm konusunda kendi ifadesini buluyor. Alım gücü olanın her şeyi ihtiyaç olarak görme eğilimi gibi bu realizm anlayışı da her türlü bakış açısına uydurulabiliyor.

Sanatta yaşanan biçim ve yapı değişimleri ve yaşanan estetik değişim, bilim insanları kadar sanatçılar da, “maddi gerçekliğin dengesiz kuvvetler ilişkisi” temelinde, nesnelere gerçekliğiyle ilgili farklı ispat yolları ortaya koymaya çalışmışlardır. Örneğin Kübistler resimlerini böylesi bir ilişkiler ağı olarak dizayn etmişlerdir (Paz, 2000: 195).



**Resim 1. 1 Seated Woman (Marie-Therese),  
Pablo Picasso, (1937)<sup>6</sup>**

Kübist ressamlar, seyircilerin oldukları konumdan görebilecekleri şekilde resmetmek yerine nesnelerin farklı koşullarda, farklı konumlarda ve farklı bakış açılarıyla nasıl görülebileceğini ifade etmişlerdir. Üç boyutlu nesneleri iki boyut olarak resmetmişler ve nesnelerin farklı açılardan resmedilmesiyle de nesneye dördüncü bir boyut olarak zaman boyutunu kazandırmışlardır. Fütüristler ise fotoğrafın hareketini resmetmek amacıyla resimler yaptılar. Onlara göre fotoğraf, hareketi resimden çok daha iyi ortaya koymaktaydı. Bu sebeple yürüyen bir insanın, koşan bir hayvanın ya da hareket etmekte olan bir bisikletin hareketinin her anını resmediyorlardı (Paz, 2000: 195).

<sup>6</sup> <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/kubizm-sanat-akimi-kubistler.html> (erişim tarihi: 17.03.2019).



**Resim 1. 2 Le Nu Descendant Un Escalier,  
Marcel Duchamp, (1912)<sup>7</sup>**



**Resim 1. 3 Shoes, Van Gogh, (1886)<sup>8</sup>**

<sup>7</sup> [http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp_es.htm) (erişim tarihi: 10.03.2019).

<sup>8</sup> <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1> (erişim tarihi: 2.04.2019).



Resim 1. 4 Diamond Dust Shoes, Andy Warhol, (1980)<sup>9</sup>

Jameson ileri modernizm ve postmodernizmin farklarını ortaya koymak adına, Van Gogh'un "*Bir Çift Ayakkabı*" adlı eseri ile Andy Warhol'un "*Elmas Tozu Pabuçları*" arasında belli başlı farklar olduğunu ortaya koyar. Buna göre bu fark; yüzeysel, dümdüz ve sığ bir özellik göstermektedir. Jameson'un "*Çağdaş görsel sanatın merkezi ismi*" olarak betimlediği Andy Warhol, sanat kariyerine, ayakkabı modelleri çizerek ticari bir ressam ve vitrin tasarımcısı olarak başlamıştır. Metalaştırma konusunda çalışan Warhol, meta fetişizminin özellikle vurgulandığı Coca-Cola şişeleri ya da Campbell konserve kutu afişleri yaparak geç sermayeye eleştiri getirmiştir. Warhol'un ünlü "*Elmas Tozu Pabuçları* (1980)" isimli yapıtıyla ilgili olarak "...aslında bize hiç seslenmiyorlar" diye bahseder. Van Gogh tablosunun bir dekorasyon ürünü olmasını engelleyen şey ise, resmin ilk yapıldığı durumunu yeniden inşa etmemizdir. Bunu yapmamızın yollarından biri, resmi oluşturan hammaddeleri ve içeriği ön plana çıkarmaktır. Jameson'a göre, bahsedilen hammaddeler; resmin çizildiği dönemdeki tarımsal eylemlerle birlikte kırsaldaki yoksulluk ve onun nesnel evreni ile köy ve kır halkının emek gücüyle birlikte gelişme göstermemiş insana ait dünyanın arkaik ve uç noktadaki haline indirgenen evreninden oluşmaktadır (Jameson, 1994: 65-70). Jameson'un aktardığına göre, Heidegger'e göre bu tablo, yapıldığı tarihteki köy ortamını, tarlaların ıssızlığını, köylü kadının emeğini; toprağa ait olan ne varsa her şeyi yani "gerçekte" ne olup bittiğinin betimlemesidir, özüdür. Bu öze birlikte sanat eseri, şu anda var olmayan o ilk durum, ilk evren ve toprak, varlığın perdelerinden kurtularak meydana çıkar. Heidegger'in bu yorumu için Derrida ise bu ayakkabıları "ne sapkınlığa ne de fetişleştirmeye olanak tanıyan heteroseksüel bir çift" diye niteler. (Jameson, 1994: 66-69).

<sup>9</sup> <https://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/diamond-dust-shoes> (erişim tarihi: 2.04.2019).

İnsan figürlerinin kendi imgelerinde, nesnelere gibi metalaşmasını, hislerin sönmesi bağlamında değerlendirebiliriz. Jameson'un Warhol'un *Elmas Tozlu Pabuçları*'nı örnek vererek açıkladığı bu olgu, postmodern kültürde ortaya konulan yapıtların yüzeyselliğini ifade etmektedir. Jameson (1994: 70)'a göre elbette bütün hisler ve öznellikler ortadan kalkmamıştır fakat -burada Rimbaud ve Rilke'den örnek veriyor- özneyi hisli aurası ve hakikatin hissettirdiklerinden mahrum, yalnızca ışıklı ve görsel olarak çarpıcı fakat geçici etkiler yaratan "dekoratif kaplamanın sahte hoppalığı" olarak nitelemektedir.

Kant sanat yapıtını "deha yaratımı" olarak betimler. Buna göre sanat, yüce bir çaba ve sanatçı da, bir yüce bir öznedir (deha). Postmodernizmin büyük anlatıları ya da üst-anlatıları terk etmesinin sanata yansması, Kant'ın "yüce sanat ve dahi sanatçı" kabullerinin reddedilmesi şeklinde ifade edilebilir. Lyotard, estetik anlayışının temelinde Kant'ın yüce kavramını yerleştirir. Buna göre "modern estetik, bir yüce estetiğidir." Modern estetik gösterilemeze, var olmayan bir anlam olarak atıf yapmaya olanak tanır ancak biçim ona bakana ve onu okuyana zevk ve avuntu için malzeme vermeyi sürdürür. Ancak tüm bunlar gerçek 'yüce' hissiyatını meydana getirmezler. "Yüce, hazzın ve acının özgün bir birleşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşmemesinin acısıdır". Lyotard (1994: 57-58)'a göre postmodern; gösterilemezi, gösterimin kendinde vurgular. Konsensüsleri reddederek, gösterilemenin varlığını daha çok vurgulamak adına yeni gösterimler sunmaktır. Lyotard'a göre postmodern yaratıcı (yazar, sanatçı vs.) filozof olarak nitelenebilir çünkü yapıtları belirlenmiş ilkelere göre yapılmamıştır ve bunlarla yönetilemez veya görüş bildirilemez. Var olan kategorizasyonlara sığmaz, tam tersine, yapıtın izini sürdüğü şey tam olarak bu ilkeler, kurallar ve kategorilerdir. "Sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışır." "Postmodernin 'gelecek (post) zamanın geçmişi (modo)' paradoksuyla anlaşılması gerekir". Dolayısıyla ortaya çıkan yapıtlar ya da eserler, 'olay' olarak ifade edilebilir ve bu sebeple onları ortaya koyan için geç kalırlar. İnsanın bilinç sahibi bir özne olabilmesinin içgüdülere ve isteklere gem vurulmasına ve sınırları belirleyen bir temsiliyetin bulunmasına bağlı olduğunu vurgulayan Lyotard'a göre bu ağır bir bağlamdır. Buna göre Lyotard'ın önerisi "kavramsala teslim olmayan, gösterilemeze tanıklık eden; araştırmacı, denemeye açık bir sanat..." (Zekâ, 1994: 8).

Mehmet Yılmaz'ın modern ve postmodern sanat arasında çeşitli yönlerden ortaya koyduğu aşağıdaki tabloyla birlikte; birdenbire ortadan kaybolan veya birdenbire ortaya çıkan sihirselsel bir bakış açısından sıyrılarak modern sanat ve postmodern sanat arasında net bir tarihsel ayırım ortaya koymak yerine; teknik, yöntem, konu ve kavram olarak iç içe geçerek

ilerlemiş bir sanatsal dönüşüm olarak değerlendirilmesi daha anlamlı olmaktadır. Modern sanat ve postmodern sanatla ilgili olarak, dilin varlık üzerindeki “ayırıcı etkisi” sebebiyle terim olarak farklı adlandırmaları yapılmasını bir kenara koyarsak, modern sanatın postmodern sanata dönüşmesi olarak ifade edilebilir.

**Tablo 1. 3 Mehmet Yılmaz, “Modern ve Postmodern Sanat” Tablosu<sup>10</sup>**

MODERN	POSTMODERN (ÇAĞDAŞ, GÜNCEL)
<p><b>Yenilik, ilerleme:</b> Yenilik kavramı, öteden beri modern düşüncenin özünde yer almıştır. Yenilik düşüncesi, ilerleme düşüncesini doğurmuştur.</p>	<p><b>Yeni -cilik/culuk:</b> Yeni dadacılık, yeni gerçekçilik, yeni dışavurumculuk, yeni geometricilik vs... Ancak, ‘yeni’ ön ekine gerek duymayan akım ve eğilimler de vardır: pop, kavramsal, gösteri, yeryüzü, süreç, dijital, video, reklam, kup, canlandırma ve holografi sanatları.</p>
<p><b>Ciddiyet:</b> Modern sanatçı, sanatı yüce bir uğraş olarak görür. Sulandırılmasına razı olmaz. Mizahı da (parodi biçiminde) ciddiyetle yapar.</p>	<p><b>Pastiş, ironi, alay:</b> Jameson’a göre pastiş parodinin yerine geçmiştir. Modern sanatta parodi ‘ölü bir dil’i kullanarak güçlü bir eleştirel mizah yaratmanın bir yoluydu. Pastiş de ölü bir dilde konuşmak anlamına gelmektedir. Ancak, pastiş parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi ve kahkahasından yoksundur.</p>
<p><b>Duygu, sezgi, coşku:</b> Bu kavramlar, modernizm ile modernlik arasındaki karşıtlığa işaret ederler. Modernlik düşüncesinde, insan iradesi Tanrı iradesinin, bilim ise kutsal kitabın yerine konmuştur. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, akıl ve bilime karşı duygu, coşku ve sezgi gibi kavramlara öncelik vermiştir.</p> <p><b>Dünyevilik:</b> Gözler öte dünyadan bu dünyaya çevrilmiş, dinsel temalar sanattan çok büyük oranda atılmıştır. Ama bu, pozitivizm ve materyalizmdeki dünyevilikten farklıdır.</p>	<p><b>Bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik ya da kayıtsızlık:</b> Modern düşüncenin merkezinde yer alan bu kavramlara güvensizlik, postmodern sanata yöneltilen eleştiri ve itirazların başlıca gerekçeleridir.</p> <p>Oysa Delacroix’dan Monet ve Picasso’ya, Kirchner’dan Mondrian ve Kandinski’ye, modern sanatçıların büyük çoğunluğu da, sanat söz konusu olduğunda modern akıl, nesnellik ve sanayileşmeden ziyade, “sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu” adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi göstermişlerdir. O halde, ‘bilimsel akıl, nesnellik, tarihsel ilerleme ve büyük anlatılara güvensiz ya da kayıtsız’ oldukları gerekçesiyle postmodern sanatçıları topluca suçlamak anlamsızdır.</p>

<sup>10</sup> Yılmaz, 2011: 517-519

<p><b>Deha ve Yüce Sanat:</b> Sanat yapıtı bir dehanın yaratmasıdır. Bu inanç giderek sanatçının Tanrılaştırılmasına kadar varmış; sanat da uğruna her şeyin feda edildiği yüce bir amaç haline gelmiştir.</p> <p><b>Öncü, ilerici:</b> Modern sanatçı, eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre davranır, bilinmeyeni keşfe çıkar, risk alır.</p> <p><b>Özellik, bireysellik:</b> Bunlar, nesnellik ve bilimsellik karşıtı olarak öne sürülen kavramlardır.</p>	<p><b>Yüce estetiğinin ve dehanın (öznenin) olumu:</b> Büyük anlatılara güvensizliğin sanattaki karşılığı, Kant'ın başım çektiği yüce sanat ve dahi sanatçı söyleminin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Özneye en büyük saldırının sanatın kendi içinden, Duchamp'dan geldiği kabul edilse bile, onun son derece belirleyici bir özne olduğu açıktır. Yine aynı şekilde, Beuys'tan Haacke ve Abramoviç'e kadar güçlü ve sorgulayıcı özneler dolaşiyor postmodern sanat arenasında.</p> <p><b>Özet:</b> Deha ve yüce sanat olmuş olsa da, özne hala ayaktadır -tabii, çoğalmış olarak.</p>
<p><b>Sanat için sanat:</b> Sanatın başka amaçlar uğruna kullanılmasına, ona sanat dışı bir işlev yüklenmesine modern sanatçıların çoğu karşı çıkmıştır. Ancak, gelecekçi ve inşacı sanatçılar bundan kaçınmamışlardır.</p>	<p><b>Araçsallık:</b> Postmodern sanatta, özel konulardan siyasal, ekonomik, bölgesel ya da küresel konuların eleştirisine kadar, sanatın türlü amaçlara alet edildiğine ve bunun da normal karşılandığına tanık olmaktadır.</p>
<p><b>Özerklik:</b> 'Sanat için sanat' düşüncesi, ileriki yıllarda sanatın önce sanattan ibaret hale getirilmesi, ardında da her sanat disiplininin özerkleşmesi düşüncesini doğurmuştur.</p> <p><b>Not:</b> Sanat için sanat ve özerklik kavramları, aslında sınıfsal bir kökeni olan, yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrıma işaret ederler.</p>	<p><b>Yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi:</b></p> <p>Dadacı ve gerçeküstücülerin yüksek ve alçak sanat ayırımına karşı başlattıkları mücadele pop sanatçıların devreye girmesi sonrası zaferle sonuçlanmıştır. Bir farkla: Pop sanatçılar piyasaya karşı olmadıklarını açıkça belirtmişlerdir. Modern sanat gibi, postmodern sanat da burjuva mekânlarda var olmuştur.</p>
<p><b>Biçimbozma:</b> Modern sanatçıların çoğu, geleneğe karşı çıkma, ifadeyi güçlendirme ya da soyutlama için nesne görüntüsünü kaşıtı olarak bozmuştur.</p>	<p><b>Biçimbozma:</b> Gerektiğinde elbette başvurulabilir. Ancak, temel bir ilke değildir.</p>
<p><b>Soyut, soyutlama (figür karşıtlığı):</b> Başta insan figürü olmak üzere, her türlü nesne temsilinden kurtulma düşüncesi ve yöntemi, 20. yüzyılın ilk yarısında o kadar vurgulanmıştır ki, soyut sanat kavramı neredeyse modern sanatla eşanlamlı kullanılır</p>	<p><b>Bedenleşen figür:</b> 20. yüzyılın ikinci yarısında bazı sanatçılar gelecekçilik ve dadacılıktaki gösteri mantığını sürdürmüşler; cehenneme gönderilen figürü hortlatarak onunla birleşmiş; et ve ruhtan mürekkep bir beden olarak sahneye çıkmışlardır. Gerçekçilik: 1960'larda soyut sanata başkaldıran</p>



<p>hale gelmiştir.</p>	<p>anlayışlar ortaya çıkmıştır: pop sanat, fotogerçekçilik, aşırıgerçekçilik.</p>
<p><b>Yaşam ve sanat ayrı şeylerdir:</b> Modern sanatçıların çoğu, sanatın özerkliği adına, yaşam ve sanat arasına bir sınır çekmişler; yaşamın ilkelerini sanata dayatmaktan vazgeçmişlerdir.</p>	<p><b>Yaşam-sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi:</b> Beuys, Abramoviç ve Nitsch gibi bazı postmodernler, modernizm öncesi temsil anlayışına dönmeksizin, yaşam ve sanat arasındaki sınırı aşmaya özen göstermişlerdir. Yine, toplumsal ve siyasal amaçlı gösterilerde gerçekleştirilen yaratıcı slogan, imge ve eylem biçimleri bu sınırın anlamsız kılmasıdır.</p>
<p><b>Safılık:</b> Saf sanat her türlü yabancı elemandan arınmış, sadece kendisi için var olan; nesne temsilinden, araçsallıktan mümkün merteye kurtulmuş sanattır. Saf sanat, ikilemlere pek tahammül edemez; ya oya bu mantığına inanır.</p> <p><b>Tutarlılık:</b> Dil tutarlılığı önemlidir.</p> <p><b>Not:</b> Safılık, soyutluk ve tutarlılık gibi ilkeler, kuramsal bağlamda, bir disiplinin kendi içine donuk olmasına, diğer disiplinlerle alışverişe geçmesine karşı olmasına (özdisiplinliğe, kapalılığa) işaret ederler. Ancak uygulamada, bazı modern sanatçıların bu ilkeleri baştan itibaren ihlal ettikleri bilinmektedir.</p>	<p><b>Safılığın önemini yitirmesi:</b> Postmodern sanatçıların görsel biçime dayalı bir tutarlılığı ihlal etmekten çekinmedikleri, hatta keyif aldıkları görülmektedir. Ayrıca onlar için biçimler arasındaki hiyerarşi de anlamsızdır. Yine, postmodern sanatçıların çoğunun farklı dilleri karıştırmaktan keyif aldıkları görülmektedir.</p> <p><b>Ne olsa uyar:</b> Feyerabend'e göre bu kural, tıkanıklığı aşmak için en önemli ilkedir. Sınırları akıl tarafından belirlenen bilimsel (ve sanatsal) kuramlar eninde sonunda, hiç de akla gelmedik ve üstelik eldeki kuramlarla çelişen ihlaller sayesinde ilerlemişlerdir. Aklın yolu bir değildir.</p> <p><b>Disiplinlerarasılık, Çokdisiplinlilik:</b> Bu kavramlar modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkışı ifade eder. Bir turun varlığını sürdürebilmesi için yabancı kanlan ihtiyacı olduğu fark edilmiş; 'öteki' önemsenmiştir.</p>
<p><b>Kesyap (kolaaj) ve kurgu (montaj):</b> Picasso ve Braque'dan bu yana kullanılan ve doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran bu yöntemler, sanat dışı amaçlar için üretilen şeylerin sanata dahil edilmesine kapı aralamıştır. Uzun süre fark edilmedi, ama kesyap ve kurgunun, modernizmin ya o ya bu mantığına değil de, postmodernizmin hem o hem bu mantığına daha çok uyduğunu söylemek mümkündür.</p>	<p><b>Kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk, eklektiklik:</b> Birbiriyle bağlantılı olan bu yöntemler, Picasso ve Braque'tan bu yana gittikçe artan bir ilgiyle kullanılmaktadır. Rauchenberg, kesyap ve kurguyu kendi amaçlarına uyarlamış, buna da toplama (asamlaj) demiştir. Postmodern sanatta, yerleştirme (enstalasyon) adı verilen tur ve yöntem, yine kesyap, kurgu ve toplama mantığının uzantısıdır.</p>

<p><b>Kamera ve canlandırma sanatlarının ihmal edilmesi:</b> Modern sanatın kuramı daha çok resim ve heykel üzerinden oluşturulmuş; fotoğraf ve sinema (film) büyük ölçüde kendi haline bırakılmış; hatta ilk başlarda sanattan sayılmamıştır.</p>	<p><b>Kamera ve canlandırma sanatlarının yükselişi:</b> Zamanla, fotoğraf, resmi hem dönüştürmüş hem onun dallarından biri (baskiresim) haline gelmiştir. Film dünyasına 1960'larda eklenen video ise, sinemacıların devinimli görüntü üzerindeki tekeli kırmıştır.</p>
<p><b>Not:</b> Modern ve postmodern sanatta olduğu varsayılan kavram ve yöntemlerin tamamı, ilgili oldukları eğilimlerde mutlaka olmak zorunda değildir. Hangi yöntem ve kavramın önem kazanacağı, olup olmayacağı, eğilim içindeki akımlara göre değişiklik gösterebilir.</p>	

Modernizm ile postmodern arasında tam bir nokta konulamaz; tam bir kırılma anından ziyade daha çok süreç içerisinde iç içe geçmiş, bazı noktalarda bir patlama ve yer değiştirmelerin yaşanması söz konusudur. Postmodern eserlerdeki farklılık, yeni ve orijinal bir algılama ve bundan kaynaklı yöntemler neticesinde ortaya çıkmaktadır. Postmodern sanat pastiş, parodi ve eklettizm; kesyap, kurgu, çoğulcu ve disiplinlerarasını barındıran yapısı ve yöntemleri ile sanatın ve sanatçının yüceliğinden ziyade estetiği tercih etmiştir. Yüksek sanat- alçak sanat ayrımını komik bulmuş ve yaşam ile sanatı yakınlaştırmıştır. Herkesin her türlü yöntem ve anlayışla sanatsal üretim yapabileceği anlayışı ile sanatsal bir özgürlük alanı tanıyan postmodernizm, geleneksel ve eril sanatsal temsiliyetlerden sıyrılmamanın bir ifadesi olmuştur. Postmodernizme göre sanat, eleştirel olmalıdır; yalnızca kendini değil politik, ekonomik, toplumsal, bireysel ve hatta en özel konulara dahi eleştiri getirebilmelidir.

### 1.3.1. Metinlerarasılık

Metinlerin anlaşılabilmesi, onların birbirleriyle olan ilişkisi bağlamında gerçekleştirilebilmektedir. Bunun dışında bir anlam yaratmak adına da metinlerarasılık, bir yöntem olarak kullanılabilir. Alıntılama, pastiş, parodi, gönderme gibi alt başlıklarla gerçekleştirilebilen metinlerarasılıkta, bu alt başlıklar merkeze alınarak bir inceleme yaklaşımı veya kuram olarak da değerlendirilebilir. Bu kurama göre metinler, diğer metinlerle mecburi bir ilişki halindedirler. Belirli sahalarda bilginin zorunlu olduğu metinlerarasılıkta metnin net ve kalıcı bir yeri yoktur.

Postmodern düşünürlerin metinlerarası ile işaret ettiği, Barthes'ın çerçevesini çizdiği bir anlamda ilişkilidir. Buna göre metin, öbür metinle etkileşim halindedir ve bu bağlantı, metinlerarasılık ifadesinin ana düşüncesidir. Bir metnin etkisi, öteki bütün metinlere de yansımaktadır; buna göre metinler, birbirinin birer yinelemesidir denilebilir. Postmodernlerin

özgünlükle ilgili düşünceleri doğrultusunda “hiçbir şey özgün değildir” düsturu, metinlerarasılıkla desteklenmektedir (Mutlu, 2012: 226).

Kristeva ve Barthes’ın kavramsallaştırılmasında oldukça etkili olduğu metinlerarasılık kavramı, Rus biçimciliğinden de oldukça etkilenir. Kavramla birlikte yapıtlar/metinler, yalnızca yazardan/sanatçıdan kaynaklı olarak incelenmez. Metinlerarası bir fenomende tarif edilen metin için, alıntılardan oluşan bir puzzle; farklı ve ayrılmış olan öğelerden oluşan bir zemin, mekân veya uzam denilebilir (Aktulum, 2000: 7-9).

Metinlerarasılık Erol Mutlu (2012: 225)’e göre, “bir metnin diğer metinlerle ilişkisi; metinlerin kendilerini diğer metinlerle ilişkili olarak konumlandırması”dır. Burada sözü edilen metin yalnızca yazı anlamında veya sözsel anlamda değildir. Her türden fotoğraf, resim, heykel, mimari bir yapı veya bir beste gibi sayılabilecek kısaca her türden bir sanat eseri de metin olarak değerlendirilebilir.

Metinlerarası ilişkiler belli bazı yöntemlerle ortaya konulabilir. Bunlar; ortak birliktelik ilişkileri başlığı altındaki “alıntı ve gönderge (citation-référence), gizli alıntı-aşırma (plagiat) ve anıştırma (alkusion)” yöntemleri ile türev ilişkilerine dayalı olan “parodi (yansılama), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş)” yöntemleri olarak ifade edilebilir (Aktulum, 2000: 93).

Metinlerarasılıktaki bu yöntemlere değinmeden önce belirtilmelidir ki metinlerarasılığa göre bir metnin anlamı, yalnızca yazarla ilişkilendirilmeyip esasen okuyucu/dinleyici/izleyicinin de interaktif katılımı ile ortaya çıkmaktadır. Buna göre okuyucu/dinleyici/izleyici, o metnin esas öznesi haline gelmiştir. Böylece yazarın konumu, nüfuzu, etkisi de belirsizleşmektedir (Şentürk, 2011: 130-131).

Buna göre ortak birliktelik ilişkilerinde *alıntı*; bir metne, başka bir yazar/sanatçı tarafından ortaya konulmuş metinden alınmış sözcük, cümle, görüntü veya parça vs. alıp, yerleştirmektir. *Gönderge* de ise söz konusu metinde yalnızca bir metnin başlığından veya yazarın/sanatçının isminden bahsedilir. Aktulum (2000:103-104)’e göre *gizli alıntı* veya *aşırma* ise metin içinde bir takım biçimsel işaret veya imlerle belirtilen alıntının tam tersi olarak, alıntılanan sözcüğün, cümlenin, görüntünün vs. belirli ayraçlarla ayrılmadan, yapıtın/yazarın/sanatçının adı verilmeden alıntı yapılmasıdır. Kısaca, söz konusu metni kopyalayarak kendisinin metni olarak yansıtmasıdır. *Anıştırmakta* ise üstü kapalı anlatım söz konusudur. Bir metnin/yazarın/sanatçının/yapıtın iması olarak da ifade edilebilir.

Ortak birliktelik ilişkilerine dayalı yöntemlerin ardından türev ilişkilerine dayalı yöntemleri açıklamak gerekmektedir. Bu yöntemlerden *yansılama* (parodi), açık alıntıdır. Fakat bunu yaparken farklı bir gaye söz konusudur. Parodi yaparken ciddi/geleneksel/klasik

denilebilecek yapıtlarla/metinlerle ince bir alay gözlemlenir. Böylece çok değerlilik veya yüce sanat anlayışı yıkılır (Barthes, 1996: 49-50). Esas metin ile gönderge olan metin ilişkisi konu bağlamında ise yansılama (parodi) söz konusudur. Bu konumda yapıt/metin şeklen dokunulmamış bir durumdadır. *Alaycı gülünç dönüştürme*de ise yine ciddi/geleneksel/klasik bir yapıt/metin söz konusudur ancak parodiden farklı olarak; konuya dokunulmadan, söz konusu yapıtı/metni yeni ancak sıradan bir şekilde yazmak söz konusudur. Burada hiciv, inceden bir alay ve eğlendirmekten bahsedilebilir (Aktulum, 2000: 126). Bir kahramanlık destanını komik niteliklerle donatarak okuyucuyu/izleyiciyi eğlendirmek, alaycı dönüştürmeye örnek olarak verilebilir. *Öykünme* (pastiş), yine bir metnin/yapıtın şeklen taklidi yapılır fakat pastişte bir hiciv amacı yoktur. Onu parodiden ayıran ise, pastişin alay niteliğine sahip olmamasıdır. Burada taklitle vurgu yapılır fakat bir düzeyde yine eğlendirme amacı da taşımaktadır. Oyunsal bir çizgide bulunmaktadır. Jameson (2011: 55, 57)'e göre pastiş, bireysel öznenin ve dolayısıyla kişisel biçimin ortadan kalkmasının bir sonucudur. Jameson Platon'un "asla var olmayan aslın özdeş kopyası" olarak belirttiği benzeşim (*simulacrum*) kavramının altını çizerek, postmodernlerin tarz ve konu olarak yeni bir şey ortaya konulmasının olanaksızlığı iddialarını destekler niteliktedir.

Postmodern sanat anlayışının düşünürleri göz önüne alındığında denilebilir ki postmodern sanat, iktidarın tüm basamaklarında baskın hale gelmesi ve dogmatik kurallar halinde cisimleşmesini problematize eder. Sanat eserinin form ve tarzının bütünselliğine, birey ve sanatçı bağlamının kült hale getirilmesine karşıt bir konumda yer alır. Burada hareketle çok kültürlülüğü ve farklılığı, eklektizmi, eserin biricikliğin karşısına metinlerarasılığı yerleştirir (Antmen, 2017: 277).

Metinlerarasılığın fotoğraf alanında kullanımları postmodern sanatın belirtkeleri olarak niteleyebileceğimiz türdendir. Metinlerarasılık ve onun yöntemleri, postmodern yeni kavramsal sanatçı olarak niteleyebileceğimiz Sherrie Levine'in de yapıtlarında dikkat çeken yöntem ve unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Walter Benjamin'in sanat anlayışını açıklarken, onun kavramlarını ifade ederken metinlerarasılığa ve onun yöntemlerine de işaret ettiği söylenebilir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAFTA POSTMODERNİZM ETKİSİ ve WALTER BENJAMİN'İN SANAT ANLAYIŞI

#### 2.1. Fotoğraf Sanatına Postmodern Yansımalar

Fotoğraf postmodern sanat içerisinde en sık kullanılan ifade biçimlerinden biridir. Postmodernizm ve fotoğraf, birbirlerini karşılıklı olarak etkilemiştir. Özellikle fotoğraf ve sinemanın modern sanatın postmodern sanata doğru evrilme sürecindeki etkileri büyük önem taşımaktadır. Gelişen teknolojiler, yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına, bu yöntemler de sanat anlayışında büyük değişmelere yol açmıştır. Nesnelere bakışımızı değiştiren fotoğrafın sanata yansımaları, modern sanatın değerlerinin yerinden edilmesi anlamında da büyük etkilere yol açmıştır.

Fotoğraf Leon B. Alberti tarafından 1435'te kaleme alınan De Pictura isimli eserinde, gerçekliğin mükemmel şekilde resmedilmesi adına "Camera Obscura" kavramını ortaya koymuştur. Daha sonra Nicéphore Niépce, 1827'de ilk kez bir fotoğraf çekmeyi başarmış ve buna da heliograf demiştir. Fotoğrafın ticari bir mal haline gelmesi ise Louis Daguerre'nin 1839'da daguerreotype tekniğini bulması ile gerçekleşmiştir. Bu tarihten itibaren görüntüsel alanda hızlı bir üretim ve tüketim sirkülasyonu başlamış oldu. Modern dönemde doğan ve dönemin görsel dilini meydana getiren önemli buluşlardan biri olarak fotoğraf, teknolojik olanakların ve estetik yapılarının sürekli gelişerek değiştiği, canlı bir ifade şekli haline gelmiştir. Fotoğraf, insanlara rutin hayat ile birlikte gerçekliğe dair yepyeni görsel tecrübeler de sunmayı başarabilmiştir (Atay, 1992: 21-22).

Fotoğrafın icadı ile birlikte resim pratiği, sorgulanmaya başlanmıştır. Çünkü fotoğraf, inandırıcılık ve üretiminin kolay olması dolayısıyla resim sanatının bayrağını elinden almıştır. İmge üretimi, fotoğrafın ortaya çıkması ile o kadar kolay hale gelmiştir ki, resim sanatı eski önemini yitirmiştir. Bu durum, bazı ressamı ve sanatçıları farklı kanallara sevk etmiştir. Modern sanatın temel dayanaklarını oluşturan resim ve heykel sanatı, postmodern sanatta yerini fotoğraf ve sinemaya bırakmıştır. Fotoğraf resmin tekeline kırmıştır. Süreç içerisinde resmi tahvil eden fotoğraf, sadece bununla yetinmeyip onun alt kollarından biri olan 'baskiresim' haline de gelebilmiştir (Yılmaz, 2013: 218).

On dokuzuncu yüzyılda icat edildiğinde fotoğraf etkinliği, pozlamadaki teknik yetersizliğinden dolayı yalnızca ölümlerin portre fotoğrafları çekilerek gerçekleştiriliyordu. Bu dönemde özellikle ölü çocukların portre fotoğraflarını çekmenin temel sebebi buydu.

Pozlamayla ilgili bu teknik engel ortadan kalkınca sokağın hareketli fotoğrafları çekilmeye çalışılmış ve enstantanede yaşanan gelişmeler neticesinde Muybride, Marey gibi isimlerin hareketin seri halinde fotoğrafının çekilmesi ile sinemanın ilk oluşumları ortaya çıkmıştır (Baker, 2011: 18). Böylece postmodern sanat içerisinde yepyeni bir sanat olarak ortaya çıkan sinema da yirminci yüzyıla damgasını vurmuştur.

Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktığında, doğayı mekanik anlamda hem kopyalayıp hem de çoğaltması bağlamında eleştirilmiştir. Bunun yanında ekspresyonistler ve soyutçular, varlığı oluşturan temel anlama ulaşmanın onun görünüşünden uzaklaşınca gerçekleşeceği inançları bağlamında fotoğrafı ciddiye alınmaması gereken bir icat olarak değerlendirmişlerdir. Alfred Steiglitz (1864-1946), fotoğrafı mekanik bir kopya olarak görmez; bir dizi işlem sonunda öznenin (sanatçı) nesneye bakışını yakalayan bir araçtır. Bir ingenin mekanik olarak nitelenmesi, onun makine veya fırça ile yapılmasına bağlı değildir (Yılmaz, 2013: 47, 53).

Teknik anlamda yaşanan gelişmeler neticesinde, yeni anlayışlarla ve yöntemlerle birlikte diğer sanat dallarıyla birleşen fotoğrafçılık, yeni pratikler ortaya koymuştur. Fotoğrafta yeni teknolojilerin gelişmesi ile birlikte sınırları genişleyen fotoğrafçılık, eski anlayışından çok farklı olarak yeniden tarif edilmeye başlanmıştır. Böylece kurgusal bir fotoğraf anlayışı, umutla kucaklamış ve fotoğraf giderek bir sanat yapıtı haline gelmiştir. Fotoğrafçılık, yirmi birinci yüzyılda, bildik fotoğraflardan ziyade “uydurulmuş, icat edilmiş, elle veya bilgisayarla müdahale edilmiş, zanaatsal, eşsiz özellikler taşıyan, kendisinin farkında ve öznel” nitelikler taşıyarak var olabilecektir (Topçuoğlu, 2010: 56-57). Postmodern sanat anlayışının oluşmasında yön verici sanat araçlarından olan fotoğraf, postmodernizmin sanatın hem anlam hem de yöntem bakımından sınırlarını da genişleten bir etkinliktir. Postmodern sanat anlayışının eklektik, parçalı ve kural tanımaz unsurlarının hepsini taşıyan yirmibirinci yüzyıl fotoğraf pratiğini ifade etmeden evvel, tarihsel süreçte fotoğraf alanında hangi yönelimler doğrultusunda üretim yapıldığını ifade etmek, bugünün fotoğraf etkinliğini anlamak açısından önemlidir.

### **2.1.1. Postmodernizm ve Fotoğraf Akımları**

Fotoğrafın sanatsal, kurgusal ve mekanik üretiminin etkilerini ve içeriklerini, fotoğraf alanında meydana gelen birtakım eğilimler ve akımlar çerçevesinde tartışmak, fotoğrafın bugünkü pratiklerini anlamakta oldukça önemli bir yer tutmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında fotoğrafta belirli bir takım tarzlar ve eğilimler ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın resimle olan ilişkisi, resim alanındaki dışavurumculuk, sembolizm, dadaizm, gerçeküstücülük ve

gelecekçilik, pop-sanat gibi akımların fotoğrafı da etkilemiştir. Fotoğrafla resim arasındaki ilişki neticesinde resim, izlenimci ve gerçekçi yaklaşımları fotoğraf alanına teslim etmiştir.

Birtakım İngiliz fotoğrafçı, 1850 ile 1860 tarihlerinde, resme benzer üretimler yapmışlardır. Çoklu baskı tekniğini kullanan bu fotoğrafçılar, farklı negatifleri bir kâğıtta birleştirmişler, montaj ve aynı kâğıdın çok kez pozlanmasıyla görüntünün gerçekliği ile oynamışlar, böylece yeni anlamlar ifade etmek için fotoğrafları farklı biçimlerde kurgulamışlardır. Bu eylemlerin en büyük gayesi ise fotoğrafın yalnızca teknik bir araçtan ibaret olmadığını ortaya koymaktır. Gelenekselin kısıtlayıcı kurallarını reddederek fotoğrafa öznel gerçeklik algısını yerleştirmeye çalışan fotoğrafçılar, “resimsellik (pictorializm)” akımını oluşturmuşlardır. Temel dayanağı izlenimcilik olan resimselliğe göre fotoğrafın kendi içindeki ahengi gerçeklikten; estetiği içeriğinden daha büyük bir önem arz etmektedir. Onlara göre gerçek sanat, gerçeği ve doğayı yeniden üretmelidir. 1880-1930 arası oldukça etkili olan resimselliğe göre gerçeği var olduğu şekilde verilmek yerine insan algısına yönelik sanatsal ifadeler oluşturacak şekilde üretim yapılmalıdır (Özel, 2005: 277-278). Fotoğrafçı Edward Steichen, *Camera Work* isimli derginin 1903 senesindeki ilk sayısında, fotoğrafın gerçekliği, objektifliği ve tarafsızlığı hakkında şunları dile getirmiştir: Fotoğraf, her zaman ve tamamı ile sahtedir. “Pratik olarak, tamamıyla manipüle edilmemiş, öznellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi, mümkün değildir (Edward, 1903’ten akt. Topçuoğlu, 2010: 126).

Resimdeki gerçekçi yönelimlerin son akımı olarak, 1860’lardaki izlenimcilik akımı, algılanan her türlü fikir veya görüntünün insanda oluşturduğu izlenimlerin, asıl varlığı, tarihi ve içinde bulunduğu duygusallığı bağlamında resmini yapmak olarak değerlendirilebilir. Fakat izlenimciler, nesnelere nesnel bir biçimde görmeyi hedeflemişlerdir. İzlenimciler için fotoğraf makinesi, gerçeği net bir şekilde görebilen bir göz niteliği taşır. Monet, Manet ve Degas, bu akımın önde gelen isimleridir. Fotoğrafçılar, izlenimcilerin ışığı kullanmasından etkilenerek fotoğraflarında ışığın yumuşak geçişlerine yer vermişlerdir. George Davison, Alfred Stieglitz, Alvin Langdon, Clarence White gibi isimler, izlenimci fotoğrafçılar arasında gösterilebilir. Türkiye’de 1960’larda Şahin Kaygun, Magie Danon gibi isimler, ışığın kullanıldığı farklı teknikler kullanarak bu alanda çalışmalar ortaya koymuşlardır. Resimselliğin diğer dayanağı olan natüralizm ise hayatı ve doğayı aynen kopyalayarak gerçekliği yüzeysel olarak işleyen bir anlayıştır. Derinde yer alan sebepler ve süreçlerle ilgilenmeyen natüralistler, dönemin bilimsel anlayışının deney ve gözlem tekniklerinden etkilenmişlerdir. Nesnelere, var oldukları şekilde betimlenmektedir. “Doğanın ideal güzelliği” gibi bir anlayışı reddetmişlerdir. Birçok ismi de etkileyen Peter Henry Emerson, öne çıkan natüralistlerdendir (Özel, 2005: 279-281).

Teknik olanaklarla yeniden üretim aracı olan fotoğrafın ortaya çıkması, realizmi de etkilemiştir. Fotoğraf makinesi ile birlikte dış dünyanın olduğu gibi gösterilmesi imkânı doğmuştur. Alfred Stieglitz, Henry Cartier Bresson, Edward Steichen, Paul Strand, Ara Güler ve Yıldız Moran gibi gerçekçi fotoğrafçılar, gerçek hayatı ve toplumu ele almışlar ve bunları olduğu gibi, realizme uygun bir şekilde ortaya koymuşlardır. Fakat fotoğrafın gelişimiyle birlikte realizmin etkisi azalarak, tüm sanat dallarında olduğu gibi saha soyut konu ve ifadelerle yönelmiştir. Böylece fotoğrafta yeni anlayışlar ve gerçeklik aktarımlarının farklı varyasyonları ortaya konulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında stüdyolarda portre fotoğraf çekimlerinde dekorların kullanımı ile romantik bir hava yaratımı olarak karşımıza romantizm çıkar. Romantizm akımına ait fotoğraflarda bireylerin duygularını yansıtmak, psikolojik ve ruhi betimlemelerde bulunmak, büyümlü bir hava ile birlikte zarıflığın ve heyecanın yansıtılması adına baskı sırasında görüntüye müdahaleyle efektler ortaya konulmuştur. Söz konusu biçimsel dil, 1923-1930'da, yoğunlukla moda endüstrisinde ve onun yayımlarında kendini göstermiştir. Romantizm yönelimi içinde; kadın ve çocukların fotoğraflarını soft ışık tonlarında kareleyen Gertrude Kasebier, fotoğraflarında kişilerin düşsel bir zarıflık içinde sunulduğu Clarence White ve yaptığı fotoğrafik kurgularla gerçeküstücülük gibi akımlara kapı aralayan Cecil Beaton gibi isimler yer alır. 1950'lerde ise David Hamilton ve Sarah Moon'un dağ fotoğrafları, romantizm içerisinde sayılabilir (Özel, 2005: 283). Napoleon Sarony (1821-1896), portre fotoğrafçılığında fotoğrafı çekilen öznenin, fotoğrafçının istediği pozisyona girmesini sağlayacak bir aygıt yapmıştır. Öyle ki bu aygıt, zamanının portre fotoğrafçılığındaki dümdüz bir duruşun yerine daha estetik ve sanatsal bir görüntünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Sarony ile aynı dönem fotoğrafçılık yapan diğere portre fotoğrafçıları da bu aygıtı kendileri için sipariş etmişler ve böylece portre fotoğrafçılıkta bir "Sarony tarzı" oluşmuştur. Tüm bunlarla birlikte Sarony, fotoğrafçılığın telif hakkı ile ilgili hukuk sürecini başlatan isimdir. Kendi çektiği fotoğrafların telif haklarını, uzun süren hukuksal süreçler neticesinde teslim alan Sarony'nin bu mücadelesi ve telif hakkını kazanması, hukuk alanında ve fotoğrafçılık sahasında emsal niteliktedir. Fotoğrafçılığı, hukuksal alanda "yaratıcı sanat" mertebesine yükseltmiştir (Topçuoğlu, 2010: 42-43).

Dışavurumculuk (ekspresyonizm), sanatçının hissettiklerini dışa vurması, düşüncelerini anlatması olarak tanımlanabilir. Bu akımda, nesnelere veya olayların ardındaki gerçeği ortaya koymak adına bir parçalama eylemi söz konusudur. 1900'lerin başlarında bazı Norveç, İsveç ve Alman sanatçıların ön planda olduğu, anlatımcılık olarak da ifade edilen dışavurumculuk; dönemin insan hayatındaki dokunaklı olaylarının, psikolojik gerilimleri,



ekonomik ve politik sorunları ve dinsel sorgulamaları aktarmaya çabalamıştır. Subjektif ve duygusal bir bakış açısının egemen olduğu dışavurumculukta, çarpıcı ve uç noktada renklerle birlikte dikkat çekici bir üslup kullanılmıştır. Hans Beilmer, Joel Peter Witkin, Bahaettin Rahmi Bediz gibi isimler dışavurumculuk akımı içinde yer alırlar (Özel, 2005: 283).

Yirminci yüzyılın başlarında Kübizm, ilk modern sanat hareketi olarak değerlendirilirken kübistler, sanat alanında yaratma pratiğini belli bakımlardan bağımsız bir eyleme dönüştürmüşlerdir. Kübistler, bir değişim geçiren dünyayı incelerken nesnelere gerçeklerinden kopararak farklı bağlamlarda ele almışlardır (Özel, 2006: 160). 1900'lerin başlarında Kübist resimlerde sanatçılar, resmin gerçeklik ile ilişkisini kuvvetlendirmek adına, fotoğrafik öğeleri tuvallerine taşımışlardır. 1920'lerde, sanat karşılığını etkili bir şekilde ortaya koymak adına dadacıların, kolaj ve montaj tekniklerine sık sık başvurdukları da bilinmektedir (Topçuoğlu, 2010: 127)

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra "yalın fotoğrafçılık" söylemiyle Avrupa'da "yeni objektiflik" hareketi meydana gelmiştir. Buna göre, doğal nesnelere ve insanların yaptıkları objelere, fotoğrafçının parmak izleri olmadan, bağımsız kullanımlarla resme benzetilerek ortaya konulmalıdır. Edward Weston'un başı çektiği bir grup fotoğrafçının 1932'de kurduğu "Grup f:64", yalın fotoğraf anlayışında oldukça etkili olmuştur (Özel, 2005: 282).

1929'da Gustav Stotz tarafından Deutscher Werkbund için hazırladığı "Film und Foto" sergisi, fotoğrafın, kompozisyon oluşturmak adına dönemin en kullanışlı teknik yöntem olduğuna inanları ve fotoğraf çalışmalarını bu yönde icra eden fotoğrafçıları bir noktada buluşturmak amacını taşımaktaydı. Avrupa ve Abd'den 1200 fotoğraf çalışmasının katılımıyla gerçekleştirilen sergi, daha sonra biraz daha az sayıda eserle, iki yıl süresince Viyana, Münih, Zürih, Japonya gibi yerlerde de sergilenmiştir. Film und Foto, teknolojik gelişmelerin ve onun yarattığı teknoloji kültürünün altını çizmiştir. Fotoğrafta farklı eğilim ve akımların da öncülü olmuştur. Sanat ve öznel yaratıcılık, orijinallik ve yapıtın sahipliği ilişkisinde iştirakin karşıtı bir avangart sanat kısmında, 'antisanat ve sanat sonrası' yaklaşımlarının oluşmasının da kapılarını açmıştır. 1920'lerde yayınlanan deneysel fotoğraf kitapları içinde en önemlilerinden biri, Film und Foto'ya bir tepki niteliğinde olan "foto-auge, (1929)" kitabıdır. Jan Tschichol ve Franz Roh tarafından "yeni bir görme biçimi" ortaya konulan, 76 fotoğraftan oluşan kitapta; Eugène Atget, Man Ray, Edward Weston, László Moholy-Nagy, Marx Ernst ve diğer fotoğrafçıların fotoğrafları yer alır. Fotogram, üst üste pozlama, kurgu, kolaj ve negatif baskı yöntemlerle ortaya konulan deneysel fotoğrafların yer aldığı albümde, bunların dışında grafik, tipografya ve resme ait yöntemlerin kullanıldığı çalışmalar; gazete, ajans, reklam alanlarından alınan fotoğraflarla birlikte, fotoğraf

makinesinin bilimsel sahada yer aldığı uygulamalardan görüntüler de mevcuttur (Leslie, 2019: 15-18).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan “yeni gerçekçilik”, savaş sonrasında yepyeni bir dünyanın inşası ile ilgili beklentilerin bir yansıması olarak nitelenebilir. Bu dönem geçmişe dönüş olarak değerlendirilmenin aksine bu dönemde gerçek hakkında hiç olmadığı kadar fikir ortaya konulmuştur. Ekspresyonizme bir tepki niteliğinde Almanya’da ortaya çıkan bu hareket, nesnenin gerçek varlığını, ışık ve gölge olmaksızın, keskin çizgiler kullanarak ortaya koymayı hedefler. Ansel Adams, Paul Strand, Charles Sheeler, bu hareket içinde gösterilebilir. “Belgeselciler ve romantikler” yeni gerçekçi yönelimleri meydana getirir. Belgesel fotoğraf yönelimi, hemen hemen her sanat hareketinde bir temel oluşturmuştur. Fotoğraf teknikleri, estetik ve içerik yönünden tamamlandığı; gerçeğin aks ettirilmesi zemininde yükselen belgesel fotoğraf içinde Dorothea Large, Lewis Hine, Eugene Atget, Robert Frank gibi isimler yer alır (Özel, 2005: 282). Fotoğrafın belge olma özelliğini, belgesel fotoğrafçılık hakkında, saflık ve objektif bir kanıt oluşturma niteliğini, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir sanatsal propaganda aracı olarak kullanılmasından ötürü kaybetmiştir. 1970’li ve 80’li yıllarda belgesel fotoğrafçılığın güvenilirliğinin sorgulandığı görülmektedir. Geleneksel belgesel ile birlikte “çağdaş ya da modern” bir belgesel kategorisinden de bahsedilebilir. Geleneksel belgeselcilerin çalışmalarında, toplumların eğitimi ve iyileştirilmesi amaçları dolayısıyla, toplumun yanlış ve bozuk olan niteliklerinin ön plana çıkar. Çağdaş belgesel anlayışındakiler ise bu durumların uzağında kalarak, kişisel-eleştirel bir pratik üzerinde çalışmışlardır. Onların çalışmaları topluma ait değildir. Toplumla ilgili algıları genelde alay ve hiciv çerçevesinde oluşur. Biçimsel veya içerikle ilgili, ilgilerini cezbeden her şeyin fotoğrafını çekmişlerdir. 1930’larda Walker Evans, çağdaş belgeselin ilk örneklerini ortaya koymuştur. 1950’lerde ise öne çıkan isim Robert Frank’tir. 70’lerde Lee Friedlander ve Gary Winogrand isimleri sayılabilir. Burada fotoğrafçı, toplumsal olaylara karışmadan, genel sanatsal kaygılar taşıyarak politik bir tavır sergileyen, eleştirel bir gözlemci konumundadır (Topçuoğlu, 2010: 25-26).

Modern sanatın içinden gelen birer akım olan Dadacılık ve Sürrealizm (Gerçeküstücülük), esasen modern karşıtı pratikler ortaya koymuşlardır. Modernizmin eleştirisini yapmakla kalmayan bu akımların temel amacı, modernizmi yıkmaktır. Örneğin Dadacılık tarafından kullanılan kolaj ve montaj tekniği, modernizmin doğurduğu ancak yine modern anlayışın sonra geldiğini bildirirken sürrealistler de postmodern eğilimleri ortaya koymuşlardır (Yılmaz, 2013: 411). Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan medya ortamındaki değişim ve yenilenme isteğinden ve bu minvalde, basında yer alan optik

görüntülerin bolluğu ortamında var olan dadacılardan bahsetmek gerekmektedir. Çünkü Dadacıların bu bolluktan faydalanarak ve optik görüntüleri değişik bağlamlarda kullanarak ortaya koydukları pratikler, üzerinde oynanmış görüntülerin ilk ve en enteresan örnekleri olarak değerlendirilebilir. Dadacılar, magazinsel yayınlarda yer alan görsellerden faydalanırken diğer yandan bu magazinsel burjuva kültürünü de tenkit etmişlerdir. Yararlandıkları görüntü malzemelerini, var oldukları bağlamdan çok daha farklı bir mecraya ve bağlama taşıırken “fotomontaj” tekniğini oluşturan dadacılar, savaş ertesinde teknoloji sayesinde ortaya konmuş fotoğraflardan aldıkları “hazır görüntüler (ready made)” olarak adlandırabileceğimiz malzemeleri kullanarak, resim ve akademik sanatın reddi bağlamında kendilerine has bir teknik yaratmış oldular. Dadacıların fotomontaj çalışmaları, biçim ve içerik anlamında dönemin sanatsal bağlamında, avangart ve benzersiz çalışmaları olarak değerlendirilebilir. Savaşın kazanan tarafında yer alan Fransa gibi Batı Avrupa ülkelerinde ise teknik benzer olsa da konular değişiklik göstermektedir. Sanatçıların bireysel ve psikolojik konularda, özellikle döneme etki eden psikanaliz ve Freud söylemlerinin neticesinde, sürrealist bir anlayışla kolaj ve montaj teknikleri kullanılmıştır. Daha sonra Bauhaus Okulu sanatçıları, söz konusu tekniklerin gelişmesini sağlayarak biçimsel çalışmalarda kullanmışlardır (Topçuoğlu, 2010: 132-133).

Deneysel fotoğraf sanatçılarından biri olarak kabul edebileceğimiz Man Ray, karanlık odada başvurduğu deneysel çalışmaları ile fotoğrafa farklı bir bakış açıları getirmiştir. Fotoğraf kâğıdı üzerine çeşitli nesnelere koyup karanlık odada ışıklandırılan Ray, bu yolla elde ettiği görüntüyü yeni bir fotoğraf kâğıdına geçirerek bir takım yeni ve ilgi çekici görüntüler elde etmiştir. Ray’in “radyogram” olarak adlandırdığı bu görüntülere “Ingres Kemanı” isimli çalışması örnek verilebilir.



**Resim 2. 1 Le Violon d'Ingres (Ingres Kemanı),  
Man Ray, (1928)<sup>11</sup>**

Söz konusu çalışmadaki kadının sırtında bulunan, keman görünümü veren ‘f’ görüntüsü bu yolla elde edilmiştir. Ray ile eş zamanlı ancak Ray’den habersiz olarak László Moholy-Nagy de Almanya’daki Bauhaus Okulu’nda aynı yolda elde ettiği ve “fotogram” olarak nitelenen teknik yoluyla çeşitli çalışmalar ortaya koymuştur. Moholy-Nagy’e göre fotoğraf makinesi gibi herhangi bir görüntü kaydetme makinesi olmadan yalnızca ışığa duyarlı bir materyal kullanarak elde edilen bu yöntem “fotografik sürecin özünü oluşturan yepyeni bir yöntemdir” (Yılmaz, 2013: 386).

Fotoğrafların sanat pazarında dikkat çekmesi, 1970’lerin ikinci yarısında gerçekleşmiştir. 1970’lerde, özellikle Japon piyasasında ve dev şirketlerin yatırım maksadıyla resme olan talepleri artınca, resimlerin fiyatlarında da yüksek bir artış gözlenmiştir. Hal böyle olunca, orta direk sanatseverlerin dikkatini çeken sanat dalı, fotoğraf olmuştur. Fakat fotoğrafa yönelik bu ilgi patlaması, 1980’deki ekonomik bunalım neticesinde aniden sönmüştür. Ancak yine de ABD’de Ronald Reagan döneminde yaşanan bolluk zamanında fotoğraf piyasası da bu durumdan nasiplenmiştir. 1984’de Getty Müzesi’nde yüksek fiyatlardan satılan koleksiyonların haberi alınınca, fotoğraf ortamında büyük bir canlılık

<sup>11</sup> <https://www.wikiart.org/en/man-ray/ingre-s-violin-1924> (erişim tarihi: 11.04.2019).

yaşamıştır. Eskiden usulca kendi koleksiyonlarını yapan fotoğraf sanatçıları, böyle bir ortamda tek tek zengin olmuştur (Topçuoğlu, 2010: 141).

Sanat piyasasını; koleksiyoncular, galeri sahipleri, müzayedeler ve antikacılar (dealar) meydana getirmektedir. Fotoğraf ise, sanat galerinin de katkısıyla satın alınabilirliği anlamında oldukça çekici hale getirilmiştir. Bu durum, postmodern sanatçıların fotoğrafa sıkça başvurmalarını sağlamıştır denilebilir. Böylece sanat yapıtı ve fotoğraf ayrımı, postmodern dönemde ortadan kalkmıştır.

Fotoğrafın estetik ve biçim yönünden mükemmel olması, onun yansıttığı şeyin doğruluğunu kanıtlamaz; bunun yanında bu nitelikler fotoğrafta yer alan insanların var olan hayat şartlarını göstermede ve açıklamada da dikkate değer bir katkı oluşturmayabilir. Fakat eleştirel sanatçıların fotoğrafı tercih etmelerinin sebeplerinden biri, hiçbir resmin veremeyeceği derecedeki mesajı ve konuyu verme noktasındaki doğrudanlık, olduğu gibilik özelliğidir (Yılmaz, 2013: 389). Postmodern dönemde fotoğraf artık gerçeği göstermek zorunda da değildir. Fotoğraf artık yeni bir anlam yaratmak, bir eleştiri ve hiciv sanatı haline de bürünmüştür. İnsan ve toplumla ilgili her konu bağlamında gerçekleştirilen fotoğraf sanatı, teknik olanaklar neticesinde, geniş bir yöntem yelpazesine sahip olmuştur. Böylece 1980'lerde postmodern kurumlarla birlikte "yeni kavramsalılık" anlayışı ortaya çıkmıştır. Yeni Kavramsalılık, sanatsal estetik kaygılardan ziyade toplumsal olgular merkezinde; ayrımcılık, medya, güç ilişkileri ve kodlar üzerinde soruşturmalar yapan postmodern sanatçılar çerçevesinde oluşmuştur. Hal Foster, postmodern sanatçıları "gösterge manipülatörü" olarak niteler. Toplumu oluşturan belirli toplumsal tiplerin alışkanlıklarını, davranış ve değer yargılarını analiz eden bir çizgide pratikler ortaya koyan postmodern sanatçılar, toplumsal göstergeler üzerinden "sahiplenerek, kendine mal ederek" bu göstergelerle oynayıp onları değiştirmeyi; alışıldık imgelerden ilginç manalar meydana getirerek bir soruşturma yapmayı hedeflemişlerdir. Yeni kavramsalıcılar içerisinde sayılabilecek Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Yılmaz Lawson, Glenn Brown, Richard Prince gibi isimler, sanatçı ve bireyi ayıran kalıp yargılara karşı bir tavır ile birlikte, sanat eserinin orijinallik (özgünlük) ve biriciklik niteliğini reddetmişlerdir. Bu sanatçılar; sanat tarihi, fotoğraf, film ve medya evreninden yaptıkları doğrudan alıntılarla, içinde bulunduğumuz bu evrenin görsel kültürünün nasıl oluştuğu, ne zamandan beri hangi biçimlerde var olduğuyula ilgili soruşturmalar yapmışlardır (Antmen, 2017: 277-278).

Feminizmin ortaya çıkması ve giderek artan önemiyle birlikte kadın bedeninin fetişleştirilmesi, bir meta olarak kullanılması, bir nesne haline getirilmesi ve eril cinsellik ideolojiler ve politikaların eleştirisi de yükselişe geçmiştir (Topçuoğlu, 2010: 30). Tüketim

kültürü ve meta üreticilerinin, medya mesajlarında sık sık bir araç olarak kullanan ve fetişleştirilen kadın bedeni, fotoğraf üretim alanında da oldukça eleştirilen konular arasında yer almıştır. Özellikle Cindy Sherman ve Barbara Kruger gibi isimlerin çalışmalarında rastladığımız cinsiyet yargıları, kadının kimliği, toplumdaki konumu ve ona addedilen sorumluluk ve sınırlamalar, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren oldukça dikkat çekici konular arasına girmiştir.

Cindy Sherman (1954), Amerikalı kavramsal sanatçı. Buffalo Üniversitesi'nde aldığı resim eğitimi ile birlikte yine bu dönemde fotoğraf çekmeye başlamıştır. 1980'lerde fotoğraf alanında ortaya koyduklarıyla isminden bahsettiren fotoğraf sanatçılarından olan Sherman, fotoğrafla çağdaş sanatlar ilişkisini kuran, aynı zamanda fotoğrafın sanat galerileri gibi mekânlara girmesinde öncü niteliğinde sayılabilecek isimlerden biridir. Çalışmalarını; fotoğraf, film, performans gibi multidisipliner bir çerçevede oluşturan Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri fotoğraf çalışmaları olduğu gibi; Prima Donna, Office Killer, Doll Clothes, Pecker isiminde film çalışmaları olarak da birçok çalışması vardır (Antmen, 2017: 282).

Fotoğraf, 1970'lerde modern sanatın en gelişmiş temsilleri ile sanat pazarına dâhil olmuştur. Yine 1970'lerde, kavramsalcular ve çevre düzenleyicileri tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Sherman, böylesi bir dönemde, birbirlerinden farklı bu iki yaklaşımın postmodern bir karışımı olan çalışmalara imza atmıştır. Buna göre Sherman için "fotoğraf kullanan kavramsal sanatçı" olarak ifade edilebilir (Topçuoğlu, 2010: 50-55).

Fotoğrafın belgesel niteliği, kurgunun gerçekmiş gibi gösterilmesine olanak sağlar. Bu durum, Sherman'ın fotoğraf çalışmalarının temel dayanaklarından birini oluşturur. Onun öne çıkan niteliklerinden biri, fotoğraf aracılığı ile kendisinden önce mevcut olan bir sanat eserini işaret eden net atıflarla dolu bir dil oluşturmasıdır (Özel, 2006: 166-167). Sherman'ın çalışmaları, 1970'ler ile 1980'lerin mevcut düşünce hareketlerinin birer görüntüsüdür. Onun fotoğrafları, kavramsal sanat ve feminizm etrafında şekillenmiştir. Fotoğrafta yapılan teknik oynamalar dışında da fotoğrafın gerçekliği saklayabileceğini ve fotoğraf aracılığıyla edinilen bilgilerin de güvenilir olabileceğini ortaya koyan Sherman, kadının medyadaki temsilini, medyanın yanıltıcılığını, çeşitli dergi ve gazetelerdeki imgeleri eleştirmek adına, kendisini model olarak kullandığı "karşı-portre" çalışmaları ile tanınmaktadır. Sherman'ın karşı portre çalışmaları, bildik portre anlayışından farklı olarak "kimlik hakkında bilerek yanlış bilgiler" aktarır. 1977-80 arasında ortaya koyduğu fotoğraf çalışmaları ile dikkatleri üzerine çeken Sherman, parçalanmış bir kimlik imajı çizdiği fotoğraflarında kâh 60'ların Amerikan sinemasındaki sarışın bir kadın kâh Hintli bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu fotoğraflarla "Batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri"ni, sömürülme yöntemlerini

tartışılmıştır. Tüketim toplumundaki kadın kimliğinin ve kadının rollerinin konumunu, kontrol mekanizmalarını gözler önüne sermiştir (Yılmaz, 2013: 392-394, Topçuoğlu, 2010: 105).



**Resim 2. 2 Untitle Film Still #12, Cindy Sherman, (1978)<sup>12</sup>**

Fotoğraflarının öznesi ve nesnesi konumuna yerleşen Sherman'ın, popüler kültür ve tüketim kültürü bağlamında kadın imgesinin ve kadın kimliğinin konumu ile ilgili soruşturmalar yaptığı *İsimsiz Film Kareleri* çalışması, tüketim toplumundaki kadın kimliğinin sağlam bir temelde kurulmadığını ve çabucak bozulduğunu ortaya koyar. Tüketim ve gösteri kültürü içerisinde kadın kimliği, cinsiyet ve kadın rolleri üzerinde çalışan Sherman, bu çalışmasıyla aynı zamanda Amerikan medyasındaki kadın kimliğini ve stereotipleri incelemiştir. İzleyen ve izlenen kavramlarının genel algısı ile oynayan Sherman'ın, kurgunun yeniden üretimi diyebileceğimiz imgelerinin çıkış noktasını, toplumsal düsturlar neticesinde oluşan kimlik fikri oluşturur. Her çalışmasında başka bir kimliğe bürünen Sherman, kendi öznesini inhilale uğratarak kapitalist kültür içerisinde kimliğin parçalanışını gözler önüne serer. Ona göre kapitalist kültürün biçim verdiği suni kimlikleri ortaya koymak, fotoğrafın gerçeği gizleyebileceği olasılığını ortaya koyar (Antmen, 2017: 276, 280).

<sup>12</sup> <https://www.artic.edu/artworks/72431/untitled-film-still-12> (erişim tarihi: 7.05.2019).



**Resim 2. 3 Cindy Sherman'ın Fotoğraf Çalışmalarına Ait Bir Kollaj<sup>13</sup>**

İlk fotoğraflarının biçimsel özelliğinde göze çarpan rastgelelik, kurgudan uzak, tekdüze ve amatör niteliklerle Sherman, fotoğrafın sanat değerini, gerçek ile taklit arasındaki münasebeti ve fotoğrafta sanatçının konumunu yorumlamaktadır. 1985 sonrası çektiği fotoğraflarda tekrar karşımıza çıkan amatör bir ruh, Sherman'ın bu çalışmalarında estetik ve teknik olarak iyi olanın esas düşüncüyü arka planda bırakmasını engellemek amacı taşıdığı bir kanıtı niteliğindedir. Sherman'ın 1985'le birlikte ortaya koyduğu "Masal resimleri ve Klasik Resmin Ustaları" isimli fotoğraf serisinde; Arap, Hintli, Afrikalı vs. kadınların fotoğraflarını çekmiştir. Bu serisinde de karşımıza model olarak çıkan Sherman, bu çalışmalarıyla Batının oryantalist bakış açısını tartışmaktadır (Yılmaz, 2013: 394). "Masallar" ve "Klasik Resmin Ustaları" serilerinde çirkin kadın rolleriyle, 1987-1989'da ortaya koyduğu seks resimlerini, natüremort tarzda çalışmıştır. 'Masallar' fotoğraflarındaki çirkin, sivilceli cadı rolleri, Disney'in çizgi filmlerindeki kötü ve korkutucu karakterleri anımsatır. Bu çalışmalarında tiyatral eşyalar kullanan Sherman, güçlü ve tehlikeli kadınları çirkin ve korkunç olarak gösterirken, toplumun bakış açısına ve aynı zamanda feminizme bir göndermede bulunur (Topçuoğlu, 2010: 49-50).

Sherman (1982'den akt. Antmen, 2017: 282)'a göre fotoğrafın özgür benliğine kavuşması adına, fotoğrafın kendi sınırlarının ötesine geçmesi gereklidir bununla birlikte

<sup>13</sup><https://gaiadergi.com/cindy-sherman-femenenlige-cinsiyet-yargilarina-meydan-okuyan-portreler/> (erişim tarihi: 18.04.2019).



diğer taraftan, gösterime sunulan imge de gösterildiği konumun ötesine ulaşabilmelidir. Çalışmalarındaki karakterleri oluştururken söz konusu çalışmanın karşı olduğu şeyleri önceden belirlemenin mühim olduğunu bildiren Sherman, bu çalışmaları oluştururken, izleyicilerin fotoğraftaki karakterin saçı, makyajı vs. gibi şeylerin altındaki ortak noktaları sorgulayacaklarını aklından çıkarmadığını ifade etmektedir. Buna göre Sherman, “insanlara kendini değil, onların kendileri ile ilgili bir şeyi” ortaya koymaya çalıştığını dile getirir. Çalışmalarından kendi kişiliğiyle ilgili yüksek egoya sahip veya narsist gibi negatif çıkarımların yapılmasından çekinen Sherman, yaptığı çalışmaları bazen çocukça bulduğunu ve onların iddialı bir karşı duruş ortaya koymadığı duygusunu taşıdığını itiraf eder. Bunun sebebi, insanların çalışmalarına olan ilgisi ile onun, kendi çalışmalarına olan güveni arasında kurduğu ters orantıdır.

Barbara Kruger (1945), Sanatta orijinallik, temsil, mesaj ve “sanat yapıtının değişim değeri” gibi meseleler üzerinde çalışmalar vermiştir. Dergi ve gazete gibi basılı medyadaki tüketim olgusu, gerçeklik ve görüntü üzerinde çalışmıştır. Fotoğraflarının reklam afişine benzeyen yapısı ve fotoğraflarda yer alan “I shop therefore I’m (Alışveriş yapıyorum o halde varım)” gibi söylemsel göndergelerle dikkat çeken Kruger’in çalışmalarını ele aldığımızda medyanın tüketim ve eğlence duygusunu şiddetlendirdiğinin altını çizdiğini söyleyebiliriz (Yılmaz, 2013: 394). Amerika’da moda alanında yayın yapan dergilerde grafik tasarım yapan Kruger, kendi çalışmalarında da grafik tasarımını aktif olarak kullanmıştır. Kruger çalışmalarıyla, moda endüstrisinin popüler kültürü, kitle tüketimi ve tüketim kültürünü meydana getiren ideolojik göndergeleri ve modanın bunlara nasıl biçim verdiğini ortaya koymaktadır. Reklam ve tüketimin moda simgelerini kendine mal ederek bu simgeleri iddialı söylemlerle yeniden üretmiştir ( Antmen, 2017: 282 ).



Resim 2. 4 Untitled, I shop therefore I am, Barbara Kruger, (1978)<sup>14</sup>

Barbara Kruger, kitle iletişim araçlarının yardımı ile topluma nüfuz eden popüler kültürün ayrımcı söylemini (özellikle cinsiyet ayrımı) yapışöküme uğratmayı hedefleyen çalışmalar ortaya koymuştur. Takvim, dergi, gazete vs. gibi mecralardan topladığı hazır imgelerin vermekte olduğu mesajı sökerek kendi söylemi çerçevesinde vermek istediği mesajda yeniden üreten Kruger, arzuyu (özellikle kadın arzusu) oluşturan, ona biçim veren ifadeleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. “Reklam imgelerini ve dilini kendine mal ederek yeniden üreten” sanatçı, erkek bakışına dayanan medya söylemleri ile oluşturulan kadın stereotiplerini ve erkek-egemen bir evrende kadının konumunu irdelenmiştir (Antmen, 2017: 279).

Kruger, 1982’de yazdığı “Resim Çekmek” yazısında, sanat alanında ortaya çıkan deneysel çalışmaların ve atölye uygulamalarından ziyade bir yeniden üretim dönemine girildiğinde bahseder. Buna göre, bu dönemde parodi aracılığıyla geleneksel değerlerin ortadan kaybolması dolayısıyla “mış gibi göstererek”, herhangi bir kurala bağlı olmadan yapılan okumalar gerçekleştirilmektedir. Kruger’e göre yeniden üretim, sanatın “alt kültürü”nde gerçekleşen, reklam ve tüketim gibi medya imgeleri içerisinde bir görüntüyü alıntılıyıp kendine mal etme pratiğidir. Yeniden üretim, basılı yayın ya da görüntü yayını yapan tüm medyayı kapsayacak şekilde, hatta bununla da kalmayıp ünlü sanat yapıtları veya başka sanatsal çalışmalarını da alıntılıyarak sanat yapıtının orijinallik ve gerçekliğini sorgulayarak, yapıtın mübadele değerinin altını çizerek, esas görüntünün bir krize girmesine sebep olmaktadır. Alıntı yapılan imgenin yeniden üretilmesi; imge üzerinde kesme, kırma,

<sup>14</sup>[https://www.artspace.com/magazine/news\\_events/exhibitions/youve-got-money-to-burn-six-reasons-to-see-barbara-kruger-at-mary-boone-55776](https://www.artspace.com/magazine/news_events/exhibitions/youve-got-money-to-burn-six-reasons-to-see-barbara-kruger-at-mary-boone-55776) (erişim tarihi: 7.05.2019).

yazı veya imza ekleme vs. gibi işlemler yapılması, imgenin orijinallik, sahiplik ve author kimliğine; gerçeklik ve yeterli olma niteliğine yönelik sorgulamaları gün yüzüne çıkarmaktadır. Ancak Kruger'e göre eleştirel olarak nitelenebilecek bu çalışmalar, özgün eserin ve klişenin yüksek bir konuma getirilmesine de sebep olabilir; yani ortaya çıkan klişe, yüce bir kitsch olarak kavranabilir. Bunun yanında izleyici, yapıta küçümseyerek bakabilir çünkü ima edileni kavrayabilme noktasında aksaklıklar yaşanabilir (Kruger, 1982'den akt. Antmen, 2017: 282-283).

Yirminci yüzyılda her şey, bir değişim, hareket ve gelip geçicilik niteliğindeyken fotoğrafçılık alanında da değişimin ve sürekliliğin önemi artmıştır. Değişimi ortaya koyan bir fotoğraf, hayatın içindeki krizleri, coşkuyu ve gerilimleri aktarabildiği ölçüde kıymetli hale gelmiştir. Yirminci yüzyıl sonlarında çevre kirliliği, AIDS, kanser ve diğer hastalıkların artması, fotoğraf alanında insan vücudunun aslında ne kadar kolay zarar gördüğü üzerinde durulmasına yol açmıştır. Belgesel fotoğrafçılıkta bu dönemdeki fotoğraf-ölüm ekseninde üretim yapan sanatçılar mevcuttur. Bu eksen, trafik kazalarından, Bosna'nın fotoğraflanmasına oradan mafya terörüne kadar geniş bir alanda yer almaktadır. 1996'da fotoğraf sanatçısı Andres Serrano'nun fotoğrafları, bu ekseninde çekilmiş fotoğraflara örnek olarak gösterilebilir. Onun fotoğraflarında yaralanmış, zarar görmüş, vurulmuş, kesilmiş insan bedeni fotoğrafları, birer sanatsal meta konumunda ifade edilebilir. Serrano'nun morg çalışmaları, Dagerotip'in o ölü fotoğraflarını anımsatmaktadır. Bu dönem yine AIDS (Acquire Immune Deficiency Syndrome) ve bu çerçevede yer alan konular da birer esin kaynağı olarak kullanılır. Joel P. Witkin, geleneksel yöntemlerle insan bedeninin biçiminin bozulmasını gözler önüne sermektedir. Onun fotoğrafları, Rönesans resim üslubunda bir araya getirdiği ölü insan başları ve çiçek düzenlemeleri ile natürmort tarzını devam ettirmektedir. Onun fotoğraflarının özneleri, kalımsal ya da çevresel etkilerden dolayı deforme olmuş örnekleri, fotoğrafın kendisinin de mekanik tarzda bir bozulmaya uğratılarak, fotoğrafçılığın önceki dönemlerini hatırlatan eski bir görünüşe bürünür (Topçuoğlu, 2010: 30-32).

Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren sıradan olmayan ve kendine has bir tarzda fotoğraf çeken Les Krims (1942-), meşhur fotoğraf eleştirmeni ve küratör Van Deren Coke'un görüşüne göre, fotoğraftaki yönetimsel üslubun toplumsal hiciv yönündeki pratiğinin ilk örneklerini veren isimdir. Onun çalışmalarında, önceden oluşturulmuş bir sahne ve bu sahnedeki sıradan insanlar yer alır. Bu sahneler genellikle rahatsız edici ve kışkırtıcı bir şekilde hazırlanmıştır. Sıradan insanların yer aldığı fotoğraflar, toplumun geleneklerinin, kanı ve davranışlarının, riyakârlıklarının altını çizmektedir. Krims'in "tableaux vivant" çalışmaları, oldukça karışık ve yapmacık görüntüler ve söze dayanan oyunlar barındırır. Birer birer kısa

televizyon serisi olarak değerlendirilebilecek bu çalışmalar, tüketim kültürünü eleştirmektedir. Onun kurgusal evreni, tüketim endüstrisinin ürettiği ve bazılarını kitsch olarak adlandırabileceğimiz farklı ürünlerin yinelenmeleri ile oluşturulmuştur. Krims'in sahneleri, geleneksel imgelerle, naylon malzemelerden yapılmış Meryem Ana heykelleri, şekerleme kutuları vs. benzeri şeylerin kitsch'leştirilmesiyle oluşturulmuştur. Krims'e göre fotoğrafçılık, fikrin somut hale getirilmesine imkân veren bir araçtır. Onu asıl meselesi, yergi aracılığıyla da olsa Amerikan kültürünü ve toplumunu, sosyo-politik anlamda tenkit etmektir (Topçuoğlu, 2010: 45-46).

Sanat akımlarının giderek soyut bir ifadeye ve postmodern dönemle birlikte ise kavramsal sanat anlayışına dönüşmesi, fotoğraf alanında da bu yönde gelişmeler yaşanmasına yol açmıştır. Postmodern sanat anlayışının metinlerarasılık yöntemlerinin sıkça kullanıldığı ve düşüncenin en önemli unsur haline geldiği postmodern fotoğraf anlayışında eleştiri, sorgulama ve anlam yaratmaya sürekli olarak bir vurgu söz konusudur. Bu noktada Walter Benjamin'in sanat anlayışından bahsetmek gerekmektedir. Çünkü sanat anlayışını fotoğraf ve onun farklı bağlamlardaki etkileşimleri üzerine kuran Benjamin'in sanat anlayışını kavramak, postmodern fotoğrafın ve onun yöntemlerinin anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

## 2.2. Walter Benjamin'in Sanat Anlayışı

Walter Benjamin, fotoğrafçılık konusunda bağlamları ve özgünlük gibi konuları ele almaktadır. Onun sanat ve sanat eserine ilişkin kavramları, sanayi kapitalizmiyle birlikte teknikte yaşanan gelişmelerin sanat üretimine ve onun pratiklerine etkilerini açığa çıkarmada bir fener görevi görür. Günümüzün pratiklerini kendi zamanından görebilecek kadar öngörüşlü bir yazar olarak Benjamin'in söylemleri, hala sanat ve sanat eserine ilişkin eylemleri açıklamakta başvurulan ana kaynakları oluşturmaktadır. Ayrıca hem zamanının hem de bugünün düşün hayatını oldukça etkileyen Benjamin, söz konusu çoğaltma, kopyalama ve kendine mal etme pratiklerini ortaya koyan söylemleri üreten isimlerin başında gelmesi bağlamında onun fikirlerine başvurulacaktır.

Walter Benjamin, bütün yazılarında fotoğrafın izlerinin bulunduğu çalışmalar üreten bir fotoğraf eleştirmenidir. Fotoğrafın tarih boyunca tanıklığı, sanat ve eleştirel yönü, propaganda niteliği, gerçekçilik ve gerçekliği, biriciklik ve özgün niteliği gibi konularda söylemler üreten Benjamin'in, fotoğraf alanında ve fotoğrafa yönelik yazdıklarında temel hedefi "panoramik bir bakışla okurunu, bu aracın potansiyeli ve gerçekliği konusunda eğitmektir" (Leslie, 2019: 64). Benjamin, fotoğraf etkinliğinin bireysel, ortaklaşa, kamu odaklı veya özel üretim ve tüketim vs. temelinde sayılabilecek tüm biçimlerinin uygulandığı

bir zamanda var olmuştur. Benjamin'in fotoğrafla ilgili düşünceleri; teknoloji, üretim ve yeniden üretim, model ve seyirci, zamansallık, sanat ve zanaat, aura gibi bağlamlarda gelişmiştir (Leslie, 2019: 14).

Fotoğraf, Benjamin'in 1931'de yayımladığı *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* başlıklı yazısında kuramsal olarak tartışılmış, daha sonra 1936'da *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli çalışmasında fotoğrafı diğer disiplinler birlikte açıklamıştır. Buna göre fotoğrafı bilim, tarih, toplum, kültür ve sanat bağlamında değerlendirerek, onun bir iletişim aracı anlamındaki konumunu belirtmiştir.

Tarihe ve sanata ilgisiyle dikkat çeken Benjamin, bir sanat dalı olarak fotoğrafın gösterim gücü ve etkisinden yola çıkarak, onun kültürel yeniden üretim pratiği ve kitle iletişimdeki rolü hakkında çıkarımlarda bulunmuştur. Buna göre bütün fotoğraflar tarihi içerir. Benjamin'in sanat yaklaşımı; tarih, teknoloji, teknik bilgi ve fotoğraf kuramları çerçevesinde anlam bulmaktadır. Teknolojik ilerlemeyi, toplum, sanat ve kültür alanlarında ortaya çıkan yeni olanaklar olarak değerlendirir. Fotoğraf ve sinema sanatındaki teknik olanakların artmasıyla, kitlelerin sanat hakkındaki kavrayışları değişmiştir. Benjamin'e göre sanat, toplum için icra edilir. Yeniden üretim, gelenekle moderniteyi birleştirir. Benjamin, gelenek ve geçmiş kültürün, şu anı özgürleştirici niteliklere sahip olduğunun altını çizmektedir (Sağlamtimur, 2013: 237-238).

Oskay (2015: 19), Benjamin'i gerçeküstüçülere yakın tutarak, zamanı sıradan ve küçük şeylerle bulmaya çalıştığını ifade eder. Benjamin, şeylerin fiziksel ölçüleri ile önem dereceleri arasında ters bir orantı olduğunu öne sürer. Benjamin (2013: 30)'e göre fotoğraf hakkındaki çalışmalar ve araştırmalar, fotoğrafın estetik alanından çok sosyal işlevlerine ve toplumsal hayatın sıradanlığına yüzünü çevirdiğinde bir ilerleme kaydedilebilir. Fotoğraf ve toplum, birbirlerini karşılıklı olarak etkiler. Temsil sahasına ve yöntemlerine yepyeni özneleri dâhil eder (Leslie, 2019: 41). Fotoğraf ve izleyici, sanat ve piyasa gibi noktalarda sorgulamaları da alanına eklediğimiz fotoğraf, bir çoğaltma sanatı olarak Benjamin'in çalışmalarının odak noktalarını oluşturur. Benjamin'in, teknolojinin ilerlemesi ile sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkide izleyicinin sanatçıyla ve sanatçının da izleyiciyle yer değiştirebileceği bir demokratik yaratım sürecine yol açacağı yönündeki görüşleri mevcuttur (Topçuoğlu, 2010: 130). Benjamin'e göre izleyici ya da okuyucunun sanat eserinin yorumlaması ve ondan etkilenmesi, farklı noktalarda ortaya çıkar. Bunlardan ilki, sanat eserinin 'kült değeri', ikincisi de 'sergileme değeri'dir. Sanatsal pratikler ilk olarak 'kült' için meydana getirilen oluşumlar içerisinde yer almıştır. Belli mekânlarda, belli amaçlar ve insanlar ya da topluluklar için yapılan bu kültler, törensel bağlamlarından kurtulunca

sergilenme imkânı bulmuşlardır. Sanat eserinin yeniden üretilmesi ile birlikte sergilenebilirlik imkânı da oldukça artmış, iki nokta arasında yaşanan nicel kayma, sanat eserine özgü nitel dönüşümlere evrilmiştir. Tarihin eski dönemlerinde sanat eserinin kült değerinin büyüsel özelliğinin ön plana çıkması ve yapıtın sanat niteliğinin sonraki dönemlerde kavranması gibi ön planda olan sergilenme değeri, belki de sonraki dönemde arka planda yer alabilir. Fakat fotoğraf ve sinema, bahsi geçen sanatsal işlevin en rahat şekilde kullanılabilen araçları olarak nitelenebilir. Fotoğrafla birlikte kült değeri yerini sergileme değerine bırakmıştır. Ancak söz konusu kült değeri, karşı koymadan kolayca yapmaz bunu. Karşı koyma noktasında ise ‘insan yüzü’ onun dayanak noktasını oluşturur. Bu sebeple portre fotoğrafçılığı, fotoğrafın ilk dönemlerinde büyük bir önem görmüştür. Vefat etmiş veya uzakta yaşayan aile, akraba bireyleri ya da diğer sevilen insanların hatıralarının portre fotoğrafları ile yaşatılmaya çalışılan resmin kült değerinin sığındığı son limandır. Atmosfer, yani aura, eski portre fotoğraflarında insan yüzünün anlık görüntüsünde son defa kendini göstermektedir. Söz konusu fotoğrafların hüznü dolu ve güzel olmasının sebebi de tam olarak bahsi geçen bu auradır. İnsan figürünün fotoğraftan çıkarılması ve teknik olanaklarla birlikte yeniden üretimin sınırlarının da oldukça genişlediği bu dönemde sanat ve kült değerlerinin birbirlerinden ayrılması neticesinde kült değeri önemini yitirmiştir ve sanatın özerkliği de yok olmuştur. Yirminci yüzyıl başında Paris’in sokaklarını çeken Atget, insanın yer almadığı bu fotoğraflarla sergilenme değerinin kült değerinin önüne geçmesi olgusunu, oldukça iyi bir şekilde ortaya koymuştur. Atget’in mühim bir isim olmasının esas sebeplerinden biri de “bu olguların hakkını vermiş olması” olarak belirtilebilir (Benjamin, 2019: 59-61). Atget’i fotoğraf alanında ‘usta’ konumuna yerleştiren Benjamin’e göre Atget’in, sürrealist fotoğrafların ayak sesleri diyebileceğimiz Paris fotoğrafları, geleneksel portre fotoğrafçılığı dönemine bir farklılık ve canlılık kazandırmıştır. Onun fotoğrafları, kıyıda köşede kalmış, dikkat çekmeyen, sıradan şeyleri konu alır. Böylece kent olgusunun üzerindeki ilginç gelen, doğal olmayan, romantik diyebileceğimiz örtüyü kaldır ve gerçekleri ortaya çıkarır. Bu fotoğraflar, “gerçekliğin üzerindeki haleyi emip çıkarmaktaydı” (Benjamin, 2013: 23-24).

“Kitlesele yeniden üretim” ve “kitlelerin yeniden üretimi” birbirini karşılıklı olarak tetikler. Savaşlarda, büyük gösterilerde, spor karşılaşmalarında vs. gibi devasa kitlesele eylemlerde kitle, kendisi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bahsi geçen bu eylemlerin tümü de kameranın kaydedebildiği nitelikler taşır. O sebeple de kitlesele eylemler ile yeniden üretim veya kamera teknikleri arasında yakın bir ilişki vardır. Kitlesele görüntüler -örneğin yüz binlerce insanın olduğu bir şenlik ya da savaş ordusu- kameranın büyütme, yakınlaştırma vs. gibi teknik olanakları kitlesele hareketlerin, insan eyleminin kameraya denk düşen bir

ifadesinin betimlemesini sunmaktadır (Benjamin, 2019b: 86). Yaşanacak olan teknik ilerlemeler neticesinde gittikçe küçülen fotoğraf makinesi ve kameranın, izleyicideki çağrışımın bütünüyle durmasına yol açacak olan “uçucu, gizli görüntüleri” çekmesi kolaylaşacaktır. Ona göre bu gelişmelerle birlikte fotoğraf altı yazılarının önemi anlaşılacaktır. Fotoğraf ve fotoğraf altı yazıları, yaşam içerisindeki tüm ilişkilerin edebi alana taşındığının ve fotoğraf kurgularının rastlantılara teslim edilemeyeceğini bir kanıtı olacaktır (Benjamin, 2013: 37).

Sanat ile kitle arasındaki ilişki, sanat yapıtlarının teknik olanaklarla yeniden üretilmesi, kopyalanması ve çoğaltılması neticesinde büyük bir değişim yaşamıştır. İzleyicinin alımlamasının dönüşümü bağlamında Picasso ve Chaplin karşılaştırması yapan Benjamin (2019b: 69)’e göre izleyici, Picasso’nun tabloları karşısında geri planda; Chaplin’in filmleri karşısında ise oldukça ‘ilerici tutum’ sergilemektedirler. Burada söz konusu olan ilerici tutum noktasında belirleyici olan şey “bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirme ile doğrudan ve oldukça sıkı bir şekilde oluşturduğu ilişkidir.” Bu ilişki toplumsal belirtiler açısından oldukça mühim bir konuma sahiptir. İzleyicinin sorgulayıcı ve eleştirel davranış ve tutumlu ile zevk alma doğrultusundaki tutumu arasında, bir toplumun bir sanata verdiği önemin azaldığı seviyede bir ayrım meydana gelir. Yeni olan sorgulanıp eleştirilirken geleneksel olan herhangi bir eleştiri yapılmaksızın yalnızca zevkine varılan bir nitelik taşır. Kitlelerin sanata bakışı ve izleyicinin sanatı alımlayışı ile ilgili olarak Benjamin, kitlelerin oyalanmak için arayışta olduğunu ancak sanatın izleyiciden kendisine yoğunlaşmasını beklediğini ifade eder. Oyalanma ile yoğunlaşma arasındaki karşıtlıkta söz konusu yoğunlaşmayı yaşayan izleyeceği, sanat yapıtı karşısında odaklanmış bir biçimde yapıtın özünü anlamak ve yapıtın içine girmek için yoğunlaşır. Söz konusu yoğunlaşmada, izleyici ve yapıt dışında başka hiçbir şey yokmuşçasına bir dikkat söz konusudur. Kitlelerin oyalanmasında ise sanat eseri kitle içinde erir (Benjamin, 2019b: 75).

Fotoğrafın sanatsal işlevi ile bilimsel niteliklerinin benzer bir şekilde algılanmasını sağlamak, sinemanın ihtilal yaratan pratiklerinden biri olarak belirtilebilir. Sinema, yakın plan çekimleri ve ağır çekimleri gibi teknikleri sayesinde bize, alışıldık nesnelere bilinmeyen ayrıntılarını sunar. Kameranın profesyonel olarak kullanımı neticesinde, alelade ortamlar ve karşımıza çıkan zorluklar hakkında çeşitli sorgulamalar yapar ve faydalı bilgiler sağlar. Tüm bunların yanında, devasa bir hareket alanı bahşeder. Bunların sonucunda “kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu” da kanıtlanmış olur. Bahsedilen farklılık, insanın bilinçli bir şekilde mevcut bulunduğu mekânın yerini bilinçsiz faaliyete ev sahipliği yapan bir mekânın alması dolayısıyla meydana gelir (Benjamin, 2019b: 72).

Walter Benjamin'in sanat anlayışının çatısını, fotoğrafın iletişimsel bir araç olarak kuramsal olarak ele alması ve bunu topyekün bir sanat anlayışına dönüştürmesi oluşturmaktadır. Disiplinlerarası bir minvalde tartıştığı sanat ve fotoğrafla ilgili düşüncelerini açıklarken de belli bir takım tanımlamalar, kavramlar ve açıklamalar da ortaya koymaktadır. Benjamin'in sanat anlayışını kavramanın can alıcı noktaları, bu kavramlar olarak nitelenebilmektedir.

## **2.2.1. Walter Benjamin'in Sanat Anlayışına İlişkin Kavramlar**

### **2.2.1.1. Hale (Aura)**

Hale (aura), Benjamin'in sanat yapıtıyla ilgili değerlendirmelerinin temel dayanağını oluşturur. Aura veya özel atmosfer olarak da çağrılan hale kavramı kolayca, ilkel bir fotoğraf makinesi tarafından oluşturulan bir aks olarak tarif edilemez. Buna göre ilk olarak obje ve teknik tam olarak birbirine uyum sağlamaktaydılar. Daha sonra, gelişen teknolojiyle birlikte optikte yaşanan teknik gelişmeler, fotoğraf makinelerinde de daha geniş enstantane ve diyafram aralıklarına erişilmesine ve görüntülerin olduğu gibi, net olarak yansıtılmasını sağlamıştır. Benjamin'e göre aydınlatmanın bu denli gelişmesiyle karanlığın üstesinden gelinmiştir; diğer taraftan ise yabancılaşmanın oldukça arttığı kapitalist burjuva kültürünün gerçeklikten kopması ile birlikte hale de fotoğraftan silinmekteydi (Benjamin, 2013: 21).

Benjamin açısından halenin ortadan kalması; demokratikleşme, "sekülerleşme ve bilişsel tam algılama" noktalarında ele alınmaktadır (Mollaer, 2007: 246). Benjamin haleyı, uzam ve zaman tarafından meydana getirilen 'tuhaf bir ağ' olarak niteler. Fotoğrafın icadı ve bu alanda yaşanan ilerlemeler neticesinde bir nesnenin olabildiğince yakın mesafeden fotoğraflanması, fotoğrafın çoğaltılması ve yeniden üretilmesi yoluyla sahiplenme gereksinimi doğmuştur. Özgün görüntü; gazete, dergi veya diğer yayınlarda yer aldığı kopyalarından güçlkle seçilir. Kopya anlık olma ve çoğaltılabilir olma nitelikleriyle; özgün eser ise biriciklik ve süreklilik öğeleri ile sıkı sıkıya oluşturulmuştur. Fotoğraftaki muazzam teknik ilerlemelerle birlikte nesnenin örtüsünün üzerinden sıyrılarak gerçekliğinin ortaya çıkartılması ve böylece halenin yok edilmesi; benzerliğe yönelik duyarlılığın, çoğaltma aracılığı ile biricik orijinalin bile üstesinden gelindiği seviyede bir algının oluştuğunu ifade eder (Benjamin, 2013: 24-26).

Benjamin'e göre fotoğrafın en parlak dönemi, fotoğrafın endüstrileşmesinden hemen öncesinde, icat edildiği ilk yıllarıdır (Benjamin, 2013: 5). Endüstri kapitalizmi ile birlikte sanatsal yeniden üretimin de gerçekleşmesi, asılın, yalıtımının gerçekleştiği zaman ve mekân içindeki mevcudiyetinden kaynaklı 'halesi', yani sanat yapıtının kendine has mevcudiyeti



ortadan kaldırılmıştır. En mükemmel kopyalar bile bu unsurdan yoksundur. Yapıtın tarihe tanıklığı, otantiklik niteliğine dayanır. Bir yapıtın otantikliği, yaratıldığı andan başlayarak esas ve varlık gösterdiği zaman içinde şahit olduğu tarihsel durumlar kadar, yapıta yönelik iletilecek her şeyin bir bütünüdür. Yeniden üretimde yaşanan gelişmeler, yapıtın tarihe şahit olma özelliğine zarar verir. Bu durum, yapıtın otoritesinin giderek kaybedilmesi anlamına gelir. Zayıflayan ve zamanla kaybedilen otorite dediğimiz şey, yapıtın halesidir. Kaybolan bu hale ve yaşanan süreç, yalnızca sanat değil kültürel bir bulgu olarak da nitelenebilir çünkü teknik olanaklarla yeniden üretim, yeniden üretilmiş olanı geleceğin evreninden çekip almakta ve yabancılaştırmaktadır. “Hale, sanat ürünün biriciksel, o nedenle de tarihsel olan var oluşudur” (Oskay, 2015: 145-146). Bu nedenle hale yok olursa nesne de tarihsiz hale gelir. Tarihsiz hale gelen sanat yapıtları, gelenekten yoksun bir aynılık haline bürünmüşlerdir.

Fotoğraf makinesinin ve kameranın icadını sanatın toplumsal fonksiyonunda yaşanan dönüşümü ve kameranın politik gücünü ve onunla olan ilişkisini ele alan Benjamin’e göre kamera, çift taraflı olarak çalışır. Yani bir yandan kapitalist tüketimin yıkıcı ve politik örneğini, şeyleri birbirine eşitleyerek, rasyonel formlarda “otomatik ve istatistikî olarak” yeniden üretmiş ve böylece şeylerin aurasını ortadan kaldırmıştır. Diğer taraftan ise insan algısında ve sanat alanında bir ihtilal yapma kuvveti gördüğü fotoğrafı, gerçek anlamda devrimci bir araç ve üretim pratiği olarak nitelemiştir (Sağlamtimur, 2013: 239). Benjamin’in teknik olanaklarla çoğaltma çağında sanatın ve sanat eserinin aurasını yitirdiği iddiasındaki aura, ontolojik bağlamdan ziyade tarihsel bir bağlamda değerlendirilmelidir. Hale, zanaatla ortaya konulmuş sanat yapıtında bulunan, teknik yöntemlerle elde ortaya konulmuş sanat yapıtlarında bulunmayan bir öge değildir. Nasıl yapıldığının önemi olmadan, orijinal, özgün ve biricik olan değerlidir. Sanat/sanat eseri, zamanın ve tarihi tanıklık özelliği neticesinde değerini korumaktadır. Sanat eserinin biriciklik niteliği sonucunda elde ettiği tarihsel tanıklık özelliği; “gelenek taşıyıcı hakikiliği, sanat eserinin halesini, etrafındaki atmosferi” meydana getirmektedir (Sağlamtimur, 2013: 245). Aura, özgün sanat yapıtının özel atmosferidir. Sanat tarihi içerisinde adı altın harflerle yazılan özgün sanat eserlerinin fotoğraf aracılığı ile kopya edilerek çoğaltılması, bu yapıtların müze ve sanat galerilerinden çıkıp evlerde, ofislerde, gazete ve dergilerde sergilenmesini mümkün hale getirmiştir. Özgün yapıtın kopyası karşısındaki değeri her zamanki değerini korusa da sorun, söz konusu yapıtın geçen zaman süresince kazandığı aurasını kaybetmesiydi. “Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp onu çoğaltıyor, asıl yapıtın bir defaya özgü varlığının yerine yine onun, bu kez kitlesel varlığına, geçiriyordu” (Yılmaz, 2013: 58). Bunun neticesinde sanat

eserinin biriciklik özelliğiyle gelenek kontekstinde yerleştiği konum arasında bir ‘aynılık’ durumun söz konusu oldu dile getirilebilir.

Kitlelerin ve gerçeklik algısının birbirlerini karşılıklı olarak belirlediklerini savunan Benjamin’in özel atmosfer kavramına göre, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanat yapıtı, özel atmosferini (aura) yitirir. Bu durum yalnızca sanat alanında gerçekleşmemekte, aynı zamanda yeniden üretilen şeyleri, gelenek sahasından çıkarmaktadır. Yeniden üretilen şeyin çoğaltılması, onun biricikliğinin konumuna kitlesel varlığını koymaktadır (Sağlamtimur, 2013: 246). Fiziksel varlığından tarihe şahit olması niteliğine kadar, var olduğu ilk andan şimdiye değin, söz konusu nesnede gelenek haline gelmiş şeylerin tümü nesnenin hakikiliğini oluşturur. Tarihe tanık olmak, fiziksel varlığı gerektirir. Fiziksel varlıkla insanlar arasındaki ilişkiyi ortadan kaldıran yeniden üretim, tarihsel tanıklığın da zarar görmesine sebebiyet vermektedir. Tarihe tanık olma özelliği zarar gördüğünde, nesnenin otoritesi de büyük bir darbe almış demektir. Benjamin (2019b: 55)’in özel atmosfer kavramıyla açıkladığı bu durumu, yalnızca sanatla sınırlamaz. Buna göre sanat eserinin teknik olanaklarla çoğaltılabildiği dönemde giderek güç kaybeden şey, eserin özel atmosferidir. Yeniden üretim teknolojisi, yeniden üretilen kopyayı geleneğin sahasından ayırır. Söz konusu kopya çoğaltılarak, onu bir kez var etmek yerine kitlesel bir varlık sahasına taşımaktadır. İzleyicinin bulunduğu noktadan yeniden üretilmiş olana ulaşma imkânı aynı zamanda yeniden üretilmiş olanı devamlı surette güncel tutmaktadır. Gelenek aracılığı ile geçirilen şeylere büyük zarar veren bu süreçler, bir yenilenişin de ayak sesleri olarak ifade edilebilir. Kitle hareketleriyle yakın ilişki içerisinde olan bu süreçlerin en önemli öznesi ise sinemadır.

Özel atmosfer olgusunun yok oluşunun toplumsal dayanakları, kitlelerin yükselen değeri ve önemi bağlamında iki olgu üzerinde var olmaktadır. Bu olgular; kitlenin nesnelere mekânsal ve insan bakımından yakınlaştırma isteğine sıkı sıkıya bağlanması ve yeniden üretim aracılığıyla “biriciklik” olgusunun üstesinden gelme tutkusudur (Benjamin, 2019b: 57). Böylece nesne üzerinde sahiplik ve egemenlik kurma ihtiyacı da karşı konulamaz bir şekilde kendini hissettirmektedir.

### **2.2.1.2. Şimdilik ve Buradalık**

“Şimdilik ve buradalık”, Benjamin’in fotoğrafla ilgili görüşlerini açıklarken kullandığı iki kavramdır. Fotoğraf seyircisi, fotoğrafçının uzmanlığından ve modelin poz verirkenki dikkatinden ayrı olarak, fotoğrafın öznesini, fotoğrafın çekildiği anı imgelerken ‘şimdi ve burada’yı bulmak için bir mecburiyet hisseder (Sağlamtimur, 2013: 243). Fotoğraf seyircisi, fotoğrafın çekildiği andaki ‘şimdi ve burada’ ortaya çıkan ‘kıvılcımı’ fotoğrafta yakalamaya

çalışmaktan kendini alıkoyamaz. Bu durumda fotoğrafçının ve modelin yaptığı tüm sanatsal düzenlemeler ve hazırlıklar ikinci planda kalmaktadır. Bu kıvılcım, ancak fotoğraftaki özne dolayımı ile görülebilir. Sanki üzerinden uzun zaman geçmiş ancak şu andan bile bakıldığında, fotoğraftaki kişi aracılığı ile görebildiğimiz “yedirilmiş”, şimdi ve burada kıvılcımıdır (Benjamin, 2013: 10).

Teknik araçlarla üretilen sanat eserinin yeniden üretimi olan kopyanın bulunduğu yerler, esas eserin varlığına herhangi bir şekilde etki etmese dahi kopya, esas yapıtı şimdi ve burada öğelerinden mahrum bırakır. Söz konusu durum bir filmde de karşımıza çıkabilir. Film sırasında izleyicinin şahit olduğu manzara da aynı duruma maruz kalır ancak doğadan farklı olarak sanat eserinin hakikiliği, bu durumdan büyük ölçüde zarar görür (Benjamin, 2019: 54). Yeniden üretilmiş sanat yapıtı, burada ve şimdilikten yoksundur. Biriciklik, sanat yapının orijinalliğini, gerçek olma (otantiklik) özelliğini ortadan kaldırmaktadır. Sahicilik (otantiklik) “maddi varlık ve tarihsel tanıklık” temeline yerleşmektedir. Yeniden üretim ise tarihsel tanıklığı yıkarak sanat yapıtının aurasının varlığına son vermektedir (Sağlamtimur, 2013: 246).

### 2.2.1.3. Optik Bilinçaltı Kavramı

İnsan gözüyle görülemeyen ayrıntılar, fotoğrafla birlikte görünür kılınmıştır. Göz, fotoğraf makinesi/kamera vizöründen baktığında, kendi kabiliyetinin erişebileceği ve algılayabileceğinden çok daha farklı bir doğa (optik bilinçdışı) ile karşılaşır (Benjamin, 2013: 10). Optik bilinçaltı kavramına göre göz görür ancak beyin, görülen şeyin hareketi, boyutu ya da dikkat çekici olup olmamasından kaynaklanan sebeplerle, o şeyi kavrayamaz ya da ayırt edemez. Bu kavram, fotoğrafın çekilme süresinin çok kısa olmasından ziyade, onun ayrıntılı bir biçimde kaydetme niteliğiyle ilgilidir (Dan-Gilloch, 2002: 6’dan akt. Sağlamtimur, 2013: 244). Fotoğrafını enstantanesinin ve objektifinin ayarlanabilir olması vs. gibi teknik özellikleri vasıtasıyla, “görsel bilinçdışı” ile ilgili bilgiye sahip olunabilir. Bu durumu psikanaliz aracılığı ile bilinçdışı içsel gerilimleri hakkında bilgilere ulaşmaya benzeten Benjamin, fotoğraf makinesi ile tıbbi gelişmeleri ilişkilendirir (Benjamin, 2013: 12). 1890’da suç mahalli ve sabıka ile ilgili fotoğrafların çekilmeye başlamasıyla ve bunların basına servis edilmesiyle dikkatler, sıradan toplumsal hayat mekânlarına, toplumsal yaşanmışlıkların, gerçeklerin ve yalanların bulgularına erişmeye çevrilmiştir. Benjamin bu durumu, 1931’de kaleme aldığı “Fotoğrafın Tarihçesi”nde ‘optik bilinçaltı’ olarak tanımlar (Leslie, 2019: 26). Özetle optik bilinçaltı kavramı, fotoğraf makinesinin teknik olanakları sayesinde çeşitli çekim

metodları ve yakınlaşma-uzaklaşma, büyütme-küçültme eylemleri gerçekleştirebilir; gözün göremediği noktalarda ortaya çıkan bir durum için kullanılır (Sağlamtimur, 2013: 244).

Benjamin'in optik bilinçaltı kavramıyla Freud'un bilinç ve bilinçdışı kavramları arasında bir benzerlik dikkat çekmektedir. Buna göre fotoğraf, görme eylemi sırasında göremediklerimizin bilincinde olmadığımızı ortaya çıkarır. Benjamin, görme eyleminin, optik bilinçdışıyla yani doğrudan ve şimdi-buradalıktan yoksunluk noktasıyla, Freud bilinçdışı ve bilinç kavramlarını izleyerek; Freud'un da bilinç ve bilinç dışı arasındaki geçişlerin tasvirini yaparken mekanik olanaklardan ve fotografiden alıntılar yapar. Freud'a göre fotoğrafın görüntüye dönüşmesi için negatifin tabedilmesi sürecine ve bu süreçten sonra tüm fotoğrafların değil, fotoğrafçı tarafından seçilenlerin pozitif, yani görüntüye çevrilmesiyle bir bağ kurar. Buna göre fotoğrafın bilinç ile bilinçdışı arasındaki ilişkisinin bir örneğini sunduğunu belirtir (Cadava, 2008: 135).

#### **2.2.1.4. Flâneur**

Flâneur, ekonomik hayata dolaylı olarak katılarak, direkt üretimde bulunmadan, herhangi bir yerden gelen parayla hayatını devam ettiren; örneğin Paris sokaklarında gezinen ve bunu yaparken de seyreden, seyrederken de düşünen “düşüngezer”ler olarak nitelenebilir. Flâneur, yaşamın içindeki kaos, kargaşa ve hayatın temposu içinde, kitlelerin göremediklerini görmek için çabalar. Oskay (2015: 25)'in belirttiği üzere “yürümenin ve düşünmenin gizli biçimidir.” Benjamin'e göre bu durum, var olduğu ancak olumsuz karşılanan, fakat değiştirilmesi için de yeterli kuvvetin bulunmadığı bir yaşamın içindeki toplumsal bir karşı çığıştır. Ona göre flâneurlük, on dokuzuncu yüzyılla beraber kendini gösteren bir sanat biçimidir, “yürüyerek düşünme sanatı” (Oskay, 2015: 25).

Sanat yapıtını zenginleştiren, gizemli hale getiren, sınırsız ve sonsuz görüntüleri çekici bulan Benjamin için görünüm, yapıtın yüzeyinde çabucak bulunabilecek ‘ideası’na göre çok daha sergileyici bir niteliktedir. Çünkü Benjamin'e göre görünüme dayanarak yüzlerce ideaya ulaşılabilir. İnsanların, şeylerin ve şehirlerin görünümüne olan ilgisi, içinde bulunduğu zamanı doğru idrak etme isteğinin bir neticesi olarak görülebilir. “Flâneur” (düşüngezer) kavramını çalışma yöntemi haline getirmesinin temelinde de bu istek vardır. Benjamin'in ‘flâneur’ kavramına göre, yitip giden geçmiş ancak ‘düşüngezer’ tarafından görülüp yakalanabilir. Hayatın iletisini anlamak, düşün gezerli bir iş haline getirmişler tarafından gerçekleştirilebilir. Ona göre ‘materyal altyapı’, duyularla tecrübe edilmiş verilerden meydana gelir. Üstyapı, metaforlar tarafından oluşturulan, söz konusu altyapının idrak edilmesi olarak

değerlendirilebilir. Metaforlar, altyapı ve altyapının idrakı arasında oluşturularak, altyapı ve altyapının idrak edilmesi ilişkisindeki akreditasyonu sağlarlar (Oskay, 2015: 19-20).

Bauman (2016: 235)'e göre, “kentli flâneur, tek kişilik bir oyun oynayan; seyahat eden oyuncudur.” Onun oyun mekânı, kentin cazibe mekânlarıdır. Benjamin için kentin cazibe mekânları olan kapalı çarşılar, pasajlar, esasen bir oyun alanıdır. Ziyaretçilerine bakış zevkini yaşatmak, zevk peşindekileri cezbetmek adına dizayn edilmişlerdir. Modern kentin işlek caddeleri; zevk kaynağı teşhir, büyü etkisi yaratan görseller, şekiller ve çarpıcı tonların bir davetinin sunmaktadırlar. Flâneur pasajlarda büyülenmiş vaziyette bir tüketici haline getirilir. İşin sonunda tüketim nesnesi ve tüketici arasındaki ayırım silikleşerek kimin ne olduğu belirsizleşir (Bauman, 2016: 237).

Bauman'a göre postmodern dönemde artık kapalı çarşılar, pasajlar eskisi gibi bir işleve sahip değildir. Var olan bu çarşılar postmodern kent içerisinde birer tarihsel miras niteliğine bürünmüşlerdir. Bugünün pratiğinde caddeler, geçiş sağlayan birer yoldan başka bir şey ifade etmez. Caddeler artık tehlikenin merkezi konumuna gelmiştir. Postmodern kentte flâneurun cazibesini ‘içerisi’ çekmektedir. İçerisi (günümüzde alışveriş merkezleri buna örnek verilebilir), duvarlarla kaplı, yönlendirilmelerle dolu ancak zevkli ve “tam da arada bir etrafına bakınmak için durarak amaçsızca dolanacak bir mekândır” (Bauman, 2016: 240-245).

### **2.2.1.5. Alıntılama**

Geçmişin geleneklerle kuşaktan kuşağa iletilmesi, geçmişe belirli bir otorite ve güç kazandırır. Toplumu oluşturan bireylerin için giderek daha etkili bir gelenek haline gelmesi ise söz konusu otoritenin tarih içinde konumlanmasından kaynaklanmaktadır. Tam da bu sebeplerle gelenekten bir ayrılmanın gerçekleşmesi, otoritenin geri döndürülemez bir şekilde kaybı anlamına gelmektedir. Benjamin'e göre yirminci yüzyıl, belirtilen dönem, gelenekten kopma durumlarını ifade eder ve bu sebeple Benjamin bu dönemde geçmişle bir bağ kurma uğraşı içerisindeydi. Yaşanılan günde geçmişin varlığı, onun geleneklerle devam ettirilmesinden ziyade, geçmişin alıntılar için başvurulabilecek niteliğinde görülür. Geçmişin bugüne nakil edilmesi, devamlı surette duraksadığı için otoritesinden de söz edilemez. Bunun yerine, içinde bulunulan zamana karşı Oskay (2015: 35)'in söylemiyle “akılsızlığın kabul ettirdiği bir yaltaklanma”, mevcut yaşamın yine eskiden olduğu gibi devam ettirilmesine olanak tanımaktadır. Bu yaltaklanma, mevcut zamanın içinden geldiği geçmişi idrak etmemize engel olarak otoritesi yıkılan geleneğin mevcudiyetinin devam edilmesini sağlamaktadır. Tam bu noktada Benjamin'in geçmişe başvurarak yapmayı hedeflediği alıntılar, zamanın söz konusu akılsızlaşma sürecinde tutsak eden gelenekten kopuk

yaşayanları uyararak, onların kendi zamanlarını idrakini sağlamak bağlamında faydalı olacaktır. Benjamin'e göre birdenbire karşımıza çıkan alıntılar, yanlış inançlarımızın farkına varmamızı ve uyku halinden uyanmamızı sağlayacak; mevcut olurlarımızın ve inançlarımızın otoritesinin bizi ele geçirmesinden kurtaracaktır (Oskay, 2015: 35).

Baker (2011: 20)'in Benjamin'in tezini örnek vererek ortaya koyduğu alıntı, modern bir zarurettir. Alıntı, geleneğin korunması ve aktarılmasından çok ayrı olarak, esasen geleneğin muhtevasının arındırılmasını, onun zincirlerinden koparılıp esas içeriğinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Kars Kraus'un bulduğu alıntı yönteminin temelinde düş kırıklığı olduğunu savunan Benjamin'e göre bu düş kırıklığı, yaşanan zamanı algılamak ve değiştirmek arzularının karşısına çıkan engeller noktasında oluşmaktadır. Başta Kraus ve Benjamin, geleneğin yıkılması taraftarı olmasalar da zamanla şunu görmüşlerdir: yaşanan zamandan geleceğe aktarılacak bir tek ümit veya ümit veren şey, alıntılar aracılığı ile geleneğin parçalanmasıdır. Onlara göre sürülebilecek olan tek umut, alıntılarla geleneğin kapalı kapılarını açıp gerçekliğini ortaya çıkararak, söz konusu gerçekliğin serbest bırakılmasıdır. İkili bir fonksiyona sahip olan alıntıları Benjamin, geleneğin var olan insanlara aktarılmasının alıntıların aşkın nitelikleri ile duraklatılması, bununla eş zamanlı olarak yaşanan zamanda verilenin, yoğun bir şekilde, kendi içinde saklamak ve muhafaza etmek amacıyla kullanmaktadır. Bu amaçları gerçekleştirebilecek alıntı yönteminin gelişmesiyle, tarih ve kültürün temelinde gizlenen gerçekliklerin ortaya çıkarılması arasında, toplumun belli bölümlerinde yaygın hale getirilmesi ile mümkün hale gelen özgürleşme bağlamındaki umutların sürdürülmesine yönelik bir bağ kurar. Benjamin'e göre öğretilmiş bir tarih ve kültür insanın umutlarını sürdürmesi yolundaki en büyük çakıl taşlarını oluşturmaktadır (Oskay, 2015: 35).

Modernizmle başlayan geleneğin yıkılması ve gelenekten kopma durumu, artık geleneksel olanla geleneğin ortadan kaldırılmasına dönüşmüştür. Alıntılایıcılar, bu moloz yığıını içerisinde işine yarayanları toplayan bir 'eskici' olarak nitelenebilir. Alıntılایıcılar, geçmişe başvurdukları her bir uygulamada geçmişı yeniden üretmektedirler ancak kendi tarzlarında ve kendi anlam dünyalarında. Öğretilen bir geçmişı yıkarak, kendi tarihsel seçkilerini kendi özgür iradeleriyle ortaya koyarak bir umudun devam ettirilmesini sağlamaktadırlar.

### 2.3. Teknolojinin Fotoğraf Sanatına Etkileri

Teknoloji çağında sanatın, özellikle fotoğraf gibi görsel sanatların, gerçeğin ifadesinin postmodern sorunsalı karşısındaki başat rolü üzerinde çalışılması ve anlaşılması büyük bir önem teşkil etmektedir.

Fotoğrafın olduğu gibi yayımlanabilmesi, “tram tekniği” ile sağlanmıştır. Buna göre 1800’lerde icat edilen, matbaada fotoğraf ve yazının bir arada ve aynı kâğıt üzerinde basılarak yayımlanabilmelerine olanak tanıyan tram tekniği, fotoğrafların ticari bir ürün haline gelmesine neden olmuştur. O döneme kadar böyle bir durum söz konusu değildir; o dönemde basında yalnızca fotoğraflardan faydalanarak yapılan el işçiliği olan gravürler yer alabiliyordu. Fotoğraf filmleri ve fotoğraf kâğıdının fabrikalarda üretiminin yapılmaya başlaması ve Kodak’ın, herhangi bir ayar gerektirmeden kolay bir şekilde fotoğraf çekmeye yarayan fotoğraf makineler çıkarması, fotoğraf etkinliğinin herkes tarafından yapılabilecek bir hobi haline gelmesine sebep olmuştur. Bunun yanında, ticari olarak da üretimin tek tip ve tekrarlanabilirlik olanağı, fotoğrafçılık mesleğini meydana getirmiştir. Tüm bunların neticeleri ise Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkacaktır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, özellikle savaşı kaybeden Almanya gibi ülkelerde, ucuz fiyata satılan, bol miktarda optik görüntü kullanılarak hazırlanan magazinsel dergiler yayımlanmaya başlanmıştır. Savaş sonrasında beklenen değişimlerin ve isteklerin medyadaki karşılığı diyebileceğimiz bu yayınlarda, sıra dışı fotoğraflara sık sık rastlanılmaktadır. Almanya’da, fotoğraf ve film alanında yaşanan gelişmelerin de yardımıyla, Leica gibi fotoğraf makinelerinin taşınabilir hale getirilmesiyle “her şeyin her açıdan çekilebilmesi” mümkün hale gelmiştir. Teknolojinin kullanımının çoğalması ve faydalanılan alanların artmasıyla fiyatlar düşmüş ve böylece tüketimin de doğru orantı da artmasına sebep olmuştur (Topçuoğlu, 2010: 130-131).

İnsanın görebilme imkânlarını arttıran dürbün, mikroskop, röntgen ve fotoğraf makinesi gibi icatlar; tekniğin olanaklarıyla baskı yöntemlerinde çok daha ileri seviyelere ulaşılması ve fotoğrafçılığın yaygın hale gelmesi, gazete ve dergi formlarını dönüştürürken “bakış, sosyal bir meta”; algı da toplumsal hale getirilmiştir. Çok daha hızlı ve kolay gerçekleşen iletişim ve ulaşım imkânlarına sahip olan modern bireyin uzaklık algısı değişmiş; reklamcılık ve fotoğrafçılıkta yaşanan gelişmeler yeni bir görsel kültür oluşturmuştur (Şentürk, 2011: 75).

Bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasının ve teknolojiye yaşanan ilerlemelerin, süreç içerisinde fotoğrafçılığın o zamana dek süregelen anlamında büyük değişiklikler yaratacağı söylemleri, yirminci yüzyılın ortalarından beri vardır. Zamanla bu söylemlerin asılsız olmadığı da ortaya çıkmıştır. Buna göre fotoğraf, fotoğraf çekimi, fotoğrafı çekilen, kayıt

altına alınan görüntülerin manipüle edilmesi ve faydalanıldığı alanlarla birlikte söz konusu teknolojik yansımalar belirlenebilir. Bu alanlarda fotoğrafın ortadan kalkmasından ziyade bir ‘melez imge üretimi’ söz konusudur. Sayısal teknolojinin fotoğrafçılıktaki pratikleri, fotoğrafçılığın ölümüne işaret etmez. Yeni teknolojilerin fotoğraf alanına esas yansıması, görüntülerin kayıt adımından ziyade, onların kullanım ve tüketiminde görülebilir. Ona göre fotoğraftaki teknik gelişmeler ve onun eylemleri, fotoğrafın üretim ve tüketim pratiklerinin yeni bir basamağını oluşturur. Esas büyük değişimlerden biri, bunların tüketimi ile ilgili yaşanmaktadır. Üretimin değişmesi, yeni bir iletişim ve tüketim şekli anlamına gelmektedir. Sayısal teknolojiler sayesinde üretici ve tüketici arasındaki iletişim (alışveriş) kolay hale gelmiştir. Maliyetlerin giderek düşmesinin kalitesizliğe neden olabileceği, medyada yaşanan dönüşümün, yeni imkânların ve özgürlüklerin, akıl almayacak şekilde genişlemesi gibi başlıklar, sürekli sorgulanmaktadır (Topçuoğlu, 2010: 114-115).

Teknik olarak sanatsal üretim yapmanın kolaylaştığı yirminci yüzyılda, bu kolaylıkla beraber sanatın dejenere olması tehlikesi ile karşı karşıya kalınmıştır. Kapitalist tüketim kültürü, sanat yapıtının değerini hiçe sayarak bu değeri piyasaya sunmanın getirilerine odaklanmaktadır. Adorno ve diğerlerinin kitle kültürü olarak tanımladıkları, daha sonra kültür endüstrisi olarak yorumlanan, özellikle Amerikan kültürünü betimleyen bu endüstri, piyasa ve tüketim adına, yüksek ve alçak sanatı her iki sanat için de negatif etkileri olması pahasına bir araya getirir. “Yüksek sanatın önemi, yararı konusundaki spekülasyonlarla yok edilirken, düşük sanatın önemi de, (toplumsal denetim kusursuz olmadığı sürece) içinde barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmektedir” (Adorno, 2003: 76).

Optikte meydana gelen farklı teknikler yoluyla ortaya konulan görüntüler, 1980’ler ile birlikte yaşanan sayısallaşma neticesinde dijital bir evrene dâhil olmaktadır. Sayısal (dijital, bilgisayar) araçlarla kaydedilip işlenen bu görüntülerle birlikte filmin tahtına dijitalin oturduğu ve diğer taraftan da fotoğrafçılığın temellerinden sarsıldığı yönünde soruşturmalar yapılmaktadır. Fotoğrafın film üzerine kaydedilip karanlık odada tabedildiği dönemde de görüntü üzerinde oynamak, yani insanın maksatlı eylemi, imkân dâhilindedir. Kısaca, görüntü üzerinde oynamanın yalnızca dijital ortamda mümkün olabileceği gibi bir düşünce yanlıştır. Manipülasyonun yalnızca dijital dönemde var olduğu söylemi, bu sebeple öne sürülemez. 1920’ler ile birlikte Avrupa’da karşımıza çıkan kesyap (kolaj) ve kurgu (fotomontaj) pratikleri, diğer deneysel çalışmalar vb., görüntü üzerindeki diğer bir müdahale yaklaşımını ifade eder. Fakat burada, bu müdahalelerin yalnızca biçimsel üsluba yönelik olduğu algısı yüksek olsa da, bu müdahalelerin çoğunlukla içeriğe atfedilen önemi dikkatlerden



kaçmamalıdır. 1960’larda çeşitli baskı yöntemlerinin kullanımında görülen yaygınlık ve eski fotoğraf tekniklerine yönelik artan alaka; pop art, yeni kavramsalcılar, fotorealizm gibi yaklaşımlarda görüldüğü üzere, sanat ve fotoğrafçılığın kesişim anında meydana gelen bir müdahaleci tavır söz konusudur. Optik görüntülerle verilmek istenen iletinin basit ve etkili aktarımı maksadıyla fotoğrafik görüntü üzerinde oynamak, anlam çatışması yaşamak istemeyenlerin çoğunlukla kullandığı bir yöntemdir. Fotoğraf makinesi, her şeyi kaydedebilme yeteneğine sahiptir. Ancak kontrolsüzce ve merceğinin karşısındaki her şeyi kaydetmek eylemi, fotoğraf değildir. Hatta 1850’lerde dahi fotoğrafın nesnel ve yansız bir görüntü elde etmenin bir yöntemi olmasının dışında bir yerde olduğu anlaşılmıştır. Esasen fotoğraf, icat olduğundan bu yana fotoğrafçının; istediği görüntüyü elde etmek, istediği ifadeyi, mesajı veya nesneyi kuvvetlendirmek, estetiklik kazandırmak adına; yön vermek, ışık, enstantane ayarı vs. gibi birçok estetik ve teknik ayarlamalarla yapılan müdahaleleri zaruridir. Sonuç olarak, müdahale edilmiş fotoğrafik görüntüyle birlikte, iletişim ve sanatsal pratikler minvalinde devam eden bir etkinlik mevcuttur. Esas tepki, fotoğrafların bir başlarına anlamsız olmalarına yöneliktir. Bu tepki, fotoğrafın seçmeci davranmaması, objektif neyi alıyorsa onu göstermesi, net ve belirli bir hikâyeden bahsedilmemesi ekseninde oluşmaktadır. Müdahale edilmiş fotoğraflar veya kurgusal fotoğraflar, tek bir söylem, yazı, slogan veya metinle birlikte ‘tek anlamlılık’ sunacak şekilde, belirli grafik tasarım kavrayışları ile ortaya konulmaktadır. Söz konusu tarzdaki fotoğraflar, yapaylık konusunda en üst seviyede yer almaktadırlar (Topçuoğlu, 2010: 117-118).

Optik görüntü pratiğinde yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına yol açan dijital ortamlar, birtakım imge üretiminde pozitif etkiler yaratabilir. Örneğin yeni bir birlik söylemiyle yola çıkan, sanayi üretimi ile ilgili yeni bir biçim üretmeye çalışan, modern sanayi ve mimari tasarım sahasında çalışmalar yapan “Bauhaus Okulu”, sanat ve zanaatı birleştirerek, bunları dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Onlara göre geleneksel ve akademik sanatın öğretileri, toplum ihtiyaçlarına yönelik çözümler ortaya koyabilecek sanatçıların yetiştirilmesi bağlamında yetersiz kalmaktadır. Okulun kurucusu olan mimar Walter Gropius (1880-1969), bu okulu bir atölye okul olarak dizayn etmiştir (Antmen, 2017: 107). Photoshop gibi uygulama programları, günümüze dek elle gerçekleştirilen teknik ustalığın yerini almıştır. Kolaj, montaj, ekleme, rötuş, bindirme gibi uygulamalar, bilgisayarlar yardımı ile hızlı ve kolay bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir. Esasen tüm bunlara gelene kadar fotoğrafik görüntünün ortaya çıkma aşamalarında, görüntünün merceğe girmesinden ışık-enstantane ve diğer teknik ayarların yapılmasına, fotoğrafın tabedilmesine kadar yapılan her işlem ve bu işlemler sırasında verilen tüm kararlar, gerçeğe yönelik bir müdahaleyi içerir. Hatta

sonrasında, ilgili fotoğrafın nerede, ne zaman, kim tarafından ve nasıl sunulduğu, kullanım alanı ve şekli gibi bağlamlarda; fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisi ve izleyicinin algılama biçimleri de bu noktada doğrudan bir öneme sahiptir. Müdahale soruşturmalarında bahsedilmesi gereken konulardan biri de, müdahalecinin işinin giderek kolaylaşmasıdır. Dijital ortamda kolayca yapılabilmesi, belgesel fotoğrafların inandırıcılıklarını kaybettiği düşünceleri de mevcuttur. Bu dönemde fotoğrafın tek başına inandırıcı olmadığı; bunun yanında, vermek istedikleri mesajın, fotoğrafın kullanımının mekânı, zamanı ve şekline, hangi bağlamda sunulduklarına bağımlı oldukları konusunda ortak bir düşünce söz konusudur. Medyanın gücü kimin elindeyse, fotoğrafın vermek istediği mesajı da o belirler. Bu sebeple objektiflik yoktur. Bu noktada tarafsızlık ise, yüksek oranda fotoğrafçının kişilik ve kendine olan güvenine bağlı olan, kişiden kişiye değişebilecek olan bir unsur haline gelmektedir. Fotoğraf, kendi zamanının bir aynasını sunar bizlere. Ortaya çıktıkları zamanın ve mekânın anlayışlarını, moda fikirlerini ve imgelerini, mevcut geçerli felsefe ve düşünce sistemlerini yansıtırken aynı zamanda kendisi de bunlar tarafından şekillendirilir (Topçuoğlu, 2010: 120, 125). Teknik ilerlemede yaşanan gelişmeler hızla ilerlerken aynı zamanda görüntünün mekânı ile algı hızı da devamlı surette değişmektedir. Hiç durmadan ve aynı anda sonsuz sayıda şekil, sembol, gösterge, gösteren, görüntü, haber ve bunun yanında değişen iletişim biçimlerine maruz kalan insan, bunun neticesinde herhangi bir sanat eserine farklı bir yaklaşımda bulunabilmesi için bir oran ya da ölçüt mevcudiyetinden mahrum bırakılmıştır (Şentürk 2011: 50). Bu sırada fotoğrafçı ise, nesnel olanı olduğu gibi ortaya koyma noktasında kendi rolünü ele alır. Nesnel olan, fotoğrafçının mekanik dokunuşları ile benzerlerinden çok daha özel bir konuma yerleşir (Benjamin, 2013: 34). Bir romanı, bir şiiri veya bir haberi kimin yazdığına ve yayımlandığı mecraaya göre farklı yorumlayabiliyorsak, fotoğraflar için de aynı saygıyı göstermemiz gerekir.

İçinde bulunduğumuz dönem, teknolojik ve yenilik anlamında, önlenemez bir hızda gerçekleşen bir değişime şahit olmaktadır. “Teknolojik yenilikler görüneni var olandan ayırmayı kolaylaştırmıştır” (Berger, 1999: 26). Bu durumun sanatsal yansımalarını sanatın her kolunda görebildiğimiz gibi; buradaki odak noktası, özellikle fotoğrafçılık bağlamında gerçekleşen etkilerdir. Teknoloji tüketim ve medya katmanlarından oluşan bu yansımalar, fotoğrafçılık algılarını değiştirmiştir. Buna göre fotoğrafın yalnızca bir belge olma durumunun zaman içerisinde değiştiğini; bir söylemin, düşüncenin ve eleştirinin ifade alanı haline geldiğini söyleyebiliriz.

### 2.3.1. Yeniden Üretim, Kopyalama, Çoğaltma ve Kendine Mal Etme

Yeniden üretim, Fransızca'daki "reproduction" kelimesinden dilimize geçmiştir. Reprodüksiyon terimini Türk Dil Kurumu çoğaltma olarak tarif eder<sup>15</sup>. Aslını bozmadan yapılan taklit veya bir sanat yapıtının taklidi olarak da nitelenebilir. Kısaca, bir sanat eserinin, kendisine uygun olarak aynısının yapılarak çoğaltılması ve yeniden üretilmesine röprodüksiyon denilmektedir. Teknik olanaklarla ve baskı yöntemleri kullanılarak yapılan işlemin röprodüksiyon olarak adlandırılması için, özgün eser, tek nüsha halinde bulunmalıdır. Röprodüksiyonu kopyadan farklı, özgün eserin kendi tekniğinden farklı olarak, başka bir teknikle yeniden üretilmesidir. O sebeple de kopya olarak nitelenemez. Ünlü sanatçıların tablolarının yeniden yapılarak piyasada satışının yapılması, reprodüksiyona örnektir.

Röprodüksiyon, kelime anlamıyla çoğaltma, bir sanat eserinin aslına uygun kopyası veya taklidi anlamına gelmektedir. Gerçekliğin bir kopyasının oluşturulduğu dönemde başvurulan yeni yöntemler, yönelimleri ve eserlerin muhtevasını büyük oranda etkilemiştir. Gerçekliğin bir kopyasını oluşturma durumunda, hareketi ve anı yakalayabilen bir yöntem olarak fotoğraf, döneme damgasını vurmuştur. Çoğaltmanın insan elinden çıkma resimlerle olduğu dönemde fotoğraf, sanatsal işlevleri insan elinden alıp vizörden bakan göze vermiştir. Göz elden daha hızlı işlediği için resim ve çoğaltma, konuşma hızına yetişecek seviyelere ulaşmış ve böylece sesli film yapımının da kapısı aralanmıştır. Teknik olarak sesin çoğaltılması da on dokuzuncu yüzyıl sonlarında gerçekleşmiştir (Benjamin, 2013: 46-47). Fotoğrafla birlikte sinemada yaşanan gelişmeler neticesinde 'yan yana getirme ve eşanlılık' sanatın doğasını etkilemiştir. Nedensellik ilkesi yerine paralelliğin ön plana çıktığı bu dönemde geçmiş-gelecek gibi ayrımları, iç-dış gibi sınıflamaları hükümsüz hale getirmeye; bu kategorileri yan yana dizme yönelimli zaman ve mekân olarak bir araya gelen bir sanat anlayışı gelişmiştir. Bu sanat anlayışını en iyi ifade eden tabir ise 'eşanlılık' olmuştur (Paz, 2000: 195-196).

Teknik olanaklarla yeniden üretmenin tarihi epeyce eskilere dayanmaktadır. Başlangıçta dökme ve damgalama gibi yöntemlerle gerçekleştirilen yeniden üretim (çoğaltma) yapılan eserler genelde para, çömlek, bazı bronz yontulardır. Bunların haricindeki sanat eserleri, 'biricikti', çünkü teknik gelişmeler diğer eserlerinin yeniden üretilmesine imkân tanımıyordu.

Baskı, tarihsel olarak bakıldığında çok önemli bir tekniktir. Bakırdan yapılmış gravür baskı tekniği, yeni yöntemler ile beraber kullanılarak yeni bir yeniden üretim tekniği haline

<sup>15</sup>[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ca3957e45e485.38082967](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ca3957e45e485.38082967)

(erişim tarihi: 2.04.2019).

gelmiştir. Grafik sanat alanındaki teknik gelişmeler, tahta baskının bulunması ile başlamıştır. Bu dönemde baskı aracılığı ile yazının çoğaltılması henüz gerçekleştirilmemiştir. Yazının baskı aracılığıyla çoğaltılması, edebiyat alanında müthiş değişimlere yol açmıştır. O döneme kadar kullanılan tahta baskı alanında Ortaçağ'da “gravür ve oyma baskı” teknikleri geliştirilmiş; litografya (litografi/taş baskı) ise on dokuzuncu yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Litografya ile birlikte yeni bir evreye giren yeniden üretim teknikleri, “ağaç kütüğünün değilip bakır levha üzerinde oyulması” ile o zamana kadarki en ileri seviyelere ulaşmış ve böylece grafik sanatının hem çok miktarda hem de şimdiye dek görülmemiş biçimlerde pazarda kendine yer bulmasına olanak sağlamıştır. Grafik sanat, gelişen litografya ile birlikte günlük yaşamı resimleme olanağına kavuşmuştur (Benjamin, 2013: 20, 46).

Yeniden üretim tekniklerinin gelişimi içerisinde fotoğrafçılık, ilk önce gerçeğin bir kanıtı olarak değerlendirilmiştir. Anın dondurulmasını olanaklı kılan fotoğraf pratiğinin ilk algılanışı, sanatsal olmaktan ziyade bir tarihsel tanıklık ve belgeleme fonksiyonu çerçevesinde olmuştur. Böylece fotoğrafla birlikte geçmişe açılan bir kapı icat edilmiş denilebilir. Postmodern fotoğraf çerçevesinde kendine mal etme kavramı ile ilgili bahsi geçen iki önemli isim Douglas Crimp ve Abigail Solomon-Godeau, alımlama ve kendine mal etme eylemlerini, postmodern fotoğraf pratiğinin merkezinde koyduklarını bildirir. Bu pratikler, sayısız görüntü ile büyük bir kargaşa yaşanan evrende, bundan sonra görüntü üretmeye karşı durarak, yaratıcılık niteliğini ve ona addedilen değeri ele almaktadır. Kendine mal etme eylemi, artık özgün bir sanatsal üretim yapılamayacağına yönelik bir anlayışla, sanat yapıtlarının orijinallik ve biriciklik aurasına bir karşı çıkışı ifade etmektedir. Warhol, Rauschenberg gibi isimlerle birlikte ortaya çıkan kendine mal etme, günümüzde Sherrie Levine, Cindy Sherman gibi sanatçıların başvurdukları postmodern fotoğraf üretiminin dikkat çeken kavramlarından biri olmuştur. Hollywood sinemasından, reklamlardan, ünlü resimlerden veya fotoğraflardan vs. görüntüleri kullanarak gerçekleşen kendine mal etme eylemi; sanatsal yaratımın tükendiğini, kusursuz anlamdan mahrum olmayı, özgün ve eşsiz yapıtlar ortaya koyamama, kopyalanma, alıntılama, pastiş, parodi, maskeleye, -miş gibilik gibi postmodern konulara atıfta bulunur (Özel, 2006: 165-166).

Kolaj, montaj fotogram gibi tekniklerin ortaya çıkması ile birlikte fotoğraf alanında gerçekliğin sunulma şekli dönüşmüş; nesnel gerçeklik yerini öznel gerçekliğe bırakmıştır (Özel, 2005: 273). Leslie (2019: 10)'ye göre Benjamin, fotoğrafik yeniden üretimin insanları birer ‘şey’ olarak sunarak, insanların doğal ve toplumsal hayatı ve teknoloji evreni içerisindeki bağlamından çıkarılma halini sergilediği düşüncesindedir.

Baskı tekniklerinde yaşanan ilerlemeler neticesinde yalnızca fotoğraf değil başka sanat yapıtları, hatta yağlı boya resmin bile fotoğrafları yayımlanarak, birer tüketim malzemesi haline getirilmiştir. Bu durum, yeniden üretimin sanat alanında hangi boyutlarda nasıl etkilere yol açtığını ifade etmek açısından yardımcı olmaktadır. Artık görebildiğimiz her şeyi yeniden üretilip, yeniden piyasaya sürebiliriz (Topçuoğlu, 2010: 139).

Thomas Lawson, 1970'lerle birlikte oluşturulan tüketim ve gösteri dünyasının görsel evrenini, kendine mal etmiştir. Medyanın temsil şekillerinin bir taklidini oluşturan yapıtlarıyla Lawson, “görsel stereotip” oluşumunun altındaki ideolojileri ortaya koyarak bireylerin (izleyici), bu ideoloji etrafında oluşturulan imgeler aracılığıyla asimile olmalarının önüne geçmeye çalışmıştır (Antmen, 2017: 279).

İlkesel anlamda değerlendirildiğinde sanat eseri, yeniden üretilebilir bir özelliktedir. İnsan eliyle yapılan her şeyin, diğer insanlar tarafından bir benzeri, taklidi veya kopyası ortaya konulabilir. Benjamin (2013: 34)'e göre yaratıcı ilke, toplumsal krizlerin alanındaki genişlik ve bunun alt bölümleri arasındaki karşıtlığın derecesi ölçüsünde putlaştırılır ve moda, söz konusu fetiş düzeninin çerçevesini çizer. Ona göre fotoğraftaki söz konusu yaratıcı ilke, ‘modaya teslimiyet’ olarak ifade edilebilir. Buna göre yaratıcı ilkenin temel kaidesini ‘dünya güzel’ söylemi oluşturur. Mike Bidlo, “sanatçı kültürü” anlayışının o güçlü etkisini ortadan kaldırmak için Picasso ve Duchamp gibi ünlü sanatçıların çalışmalarını yeniden üretilip kendine mal etmiş böylece modern sanat içerisinde aşırı derecede yüceltilen sanatçının gücünü sorgulamıştır. Söz konusu kopyalar, pratik yapan öğrenciler, mevcut eserlerinin geniş bir alana yayılmasını hedefleyen ustalar ve kâr amacı taşıyan diğer taraflar tarafından yapılmıştır. Teknik araçlarla sanat eserlerinin yeniden üretilerek çoğaltılması işlemi, yeni bir durumun varlığını ortaya koyar. Bu teknik ilerlemeler bazen tıkanca da, gittikçe etkili olan bir durumda gelişme göstermiştir. Teknik olanaklarla yeniden üretim ile birlikte yirminci yüzyıla dek üretilen ve o zamana erişebilen tüm sanat eserleri çoğaltılmıştır. Bunun neticesinde, söz konusu eserlerin toplumu etkilemesi mümkün hale gelmiş; diğer taraftan da bu eserler sanatsal dönemler içerisinde özgün konumda bir standarda yerleşmişlerdir (Benjamin, 2013: 45, 47; Antmen, 2017: 280).

Henüz yeniden üretim ve çoğaltma tekniklerinde büyük ilerlemeler kaydedilmeden önceki ahşap baskı tekniğinin ortaya konması bile hakikilik ögesine yönelik bir büyük saldırı olarak görülebilir. Yapıldığı çağda hakikilik niteliği görünmeyen eserlerin bu niteliğe erişmeleri yüzyıllar ertesinde gerçekleşecektir. Hakiki eser, elle yapılan yeniden üretimleri (kopyalarının) karşısında elinde tuttuğu otoritesini, teknik olanaklarla ortaya konulan yeniden üretimleri karşısında kaybetmektedir. Bunun temelde iki sebebi vardır. İlk sebep, hakiki eser

karşısında teknik olanaklarla yapılan yeniden üretimin, el becerisine dayalı olana kıyasla bağımsız bir yerde durmasıdır. Burada anlatılmak istenen; tekniğin ölçülüp ayarlanabilen, fotoğraf objektifi örneğinde olduğu gibi insan gözünün dışında objektifin belirleyebileceği noktaları, yakınlaştırma veya yavaşlatma gibi özelliklerini kullanarak gözün kavrayışından çok daha farklı görüntüleri ortaya koyabilme yeteneğidir. İkinci sebep ise teknik olanaklarla elde edilen yeniden üretim, orijinal eserin kopyasını, esas eseri istediği her konuma yerleştirebilme gücünü elinde bulundurmasıdır. Buna göre izleyici esere gitmek zorunda kalmaz; fotoğraf veya plak sayesinde eser, izleyiciye gider. Bir müzik yapıtı artık evin bir odasında dinlenebilir bir konuma gelmiştir (Benjamin, 2013: 48, 54).

Sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisini yok etmek adına, sanat yapıtının bir tüketim malzemesi haline geldiğini gözler önüne seren Louise Lawler, sanatın bir tüketim olgusu haline gelme ve sanat yapıtının ticari bir mala dönüşme sürecini aktarmak amacıyla Warhol, Pollock gibi herkesçe bilinen Amerikan sanatçılarına ait çalışmaların, satış ve koleksiyoncu mekânlarında fotoğraflarını çekerek isminden söz ettirmiştir. Lawler, Yeni Kavramsalcılığın kuramsal tenkit yaklaşımına yönelik çalışmalar ortaya koymuştur. Yeni Kavramsalcılığın odak noktalarından biri haline gelen kurumsal tenkit, tarihsel ve toplumsal söylemlerin müzelerde, sanat galerilerinde nasıl oluşturulduğunu soruşturan, estetik ve beğeni değerlerinin hangi düşünce ve ideoloji çerçevesinde biçimlendirildiğini araştıran, müze ve galerileri sanatsal bir güç haline getiren pratikleri sorgulayan bir yaklaşımdır (Antmen, 2017: 281).

### **2.3.1.1. Sanatta Gerçeklik ve Hakikat, Orijinallik ve Biriciklik**

Rasyonalizmin tanımının değişmesiyle birlikte gerçeklikle ilgili tanımlamalar ve algılamalar da değişmiştir. Buna göre rasyonalizmin ortaya koyduğu gerçeklik esasen imal edilmiş bir gerçekliktir. Buradan hareketle gerçekliğin ne olduğu, tanımı ve anlamı da zamana, mekâna, toplumdaki topluma vs. göre değişebileceği ifade edilebilir (Raskin, 2008: 38). Postmodernizm, objektif bir bilim anlayışının ne toplumsal bilimlerde ne de doğa bilimlerinde olduğunu iddia eder. Buna göre hakikatin belirleyicisi iktidar sahipleridir ve bunun sonucunda hakikat, iktidarla olan münasebetlere göre değişebilir (Bgst Yayınları, 2008: 9-10). Hakikilik niteliğinin aldığı zarar, sanatın toplumsal fonksiyonlarını büyük bir dönüşüme uğratmıştır. Başlangıçta kutsal merasimlere dayanan sanatın temelini artık politik oluşturur (Benjamin, 2019: 59).

Gerçekliğin ifade biçimlerinden olan yazın ve sanat alanlarındaki gerçeklik anlayışı ise, zaman içerisinde gerçekliğin imgesel olarak temsil edilmesi ve sonrasında bu imgesel

temsillerin parçalanması ve yok olmasıyla birlikte değişmiştir. Yazın ve sanattaki bu anlayış tehditkar ya da absürd; tutarlı olmayan veya hayali, fantastik bir hale gelmiştir. Nesnelere veya eşyalar, artık o bilindik anlamlarında değillerdir. Fizikte, matematikte ve geometride yaşanan gelişmeler mimari alanda da epeyce etkilere yol açmış ve geleneksel mekân anlayışına karşıt olarak, farklı değerlerle yeni ve zengin mekân olanakları oluşturulmuştur. Bu yeni mevcudiyet anlayışı, sanatçıların yöntemlerindeki değişiklikler ve böylece uzam-zaman anlayışındaki farklılıkların ilk eserleri ortaya çıkmıştır. Psikanalizin Sürrealistlerin şiirleri ve resimlerindeki etkileri; Sembolizmin karşıtlıkları ve incelikten uzak kontrastları kullanması, şimdiki (anı) ve bugünü göklere çıkarmasını örnek verilebilir (Paz, 2000: 191-192). Benjamin (2013: 48)'e göre en mükemmel kopyada bile bir unsur eksiktir. Sanat eserinin 'şimdilik ve buradalık' unsuru. Bu unsur, sanat eserinin oluşturulduğu zamanda ve mekânda biriciklik niteliği kazanır. Söz konusu biriciklik niteliği, eserin bulunduğu zaman süresince bağlı olduğu tarihtir. Eserin zaman içerisinde yaşadığı fiziksel değişiklikler ve sahiplikler, söz konusu tarihin çerçevesi dâhilindedir. Şimdilik ve buradalık, orijinal eserin hakikilik kavramını meydana getirir. Hakikilik sahası, teknik ya da diğer başka yordamlar aracılığıyla çoğaltma pratiği dışında yer alır. Hakikiliğin çoğaltılmasının imkânı yoktur. Burada ancak farklılaştırma ve sınıflandırma noktasındaki yeniden üretim tekniklerinde yaşanan güçlü gelişmelerden söz edilebilir. Sanat eseri piyasasının en mühim fonksiyonlarından biri olarak, ifade edilen bu farklılaştırmaların geliştirilmesi gösterilebilir.

Sanatçının gerçeği ortaya koyması bağlamında, aktarmaya çalıştığı durumların içinde var olması, inandırıcılık ve dürüstlük değerlerinin altın harflerle yazıldığı 1990'lerde bir mecburiyet haline gelmiştir. Fotoğrafçının, yaşamadığı ya da içinde var olmadığı bir durumu ya da bir toplumu ve bunlarla ilgili gerçekliği; dürüst, samimi ve inandırıcı bir şekilde aktaramayacağı yönünde söylemler gündeme gelmiştir. Fotoğraflar dönemin bir yasması olarak nitelenirken esasen fotoğrafın da o dönemden oldukça fazla etkilendiği söylenilebilir. Fotoğraf, dikkat çekici nitelikleri ve insanların fotoğrafik görüntüleri kolayca fark etmesi, anlaması ve okuyabilmesi sebebiyle, iletişim alanında ve özellikle propaganda amacıyla kullanılmaktadır. Ayrıca propaganda içerisinde fotoğraf kullanılması, gerçeklik etkisini de artırır. Sonuçta eğitim seviyesi düşük kitleler için fotoğraf, hala bir belge ve delil niteliği taşımaktadır. Bir düzenleme veya kurguda fotoğrafik unsurların var olması, ilgili çalışmanın gerçeklik tesirinin artmasını sağlar. Fotoğrafın yeni ve alışılmadık kontekstlerde kullanılması da fotoğrafın gerçeklik etkisi ve inandırıcılık niteliğini artırır. Fotoğrafla iletilmek istenen iletinin net bir şekilde ortaya konulması, iletinin doğru anlaşılması açısından önemlidir. Yoruma açık bir fotoğraftansa diğer yazılı ve görsel materyallerle yapılandırılmış bir fotoğraf

ve bağlam, mesajı açıkça ortaya koyar. İzlenen bu yol, yalnızca politik, ekonomik ya da askeri propaganda alanlarında değil reklamcılık alanında da çok sık kullanılmaktadır. Fotoğrafın tekniklerinde yaşanan gelişmelerle birlikte kullanım alanlarında yaşanan değişim, içeriğin de değişmesine sebebiyet vermiştir. Böylece fotoğrafın yalnızca bir belge olma durumunun zaman içerisinde değiştiğini; bir söylemin, düşüncenin ve eleştirinin ifade alanı haline geldiğini söyleyebiliriz. Özellikle postmodern dönem içerisinde, fotoğrafların yalnızca belirli zaman ve mekânda gerçekleşen olayları aktarma düşünceleri sorgulamaya başlanmıştır. Bu dönemde, fotoğrafın gerçekliğin bir ifadesi olması yönündeki anlayışın yerini, üzerinde çeşitli düzenlemelerin ve oynamaların yapılabileceği bir hammadde kavrayışı almıştır. Diğer taraftan, fotoğrafçılığın bir sanat olarak algılanması, alışlageldik fotoğraftan farklı pratikler ortaya koymakla gerçekleştirilmektedir (Topçuoğlu, 2010: 126-128).

Fotoğraf, onun ilk baskı çeşidi olan dagerbaskı döneminde çoğaltılmadığı için “biriciklik ve özgünlük” özelliklerini korumaktaydı. Ancak ondan çok kısa bir süre sonra Henry Fox Talbot, fotoğrafın çoğaltılmasının önünü açmış ve Frederick Scott Archer’in ıslak levha yöntemiyle çoğaltma ve seri üretim dönemine geçilmiştir (Yılmaz, 2013: 49). Fotoğrafın bir belge oluşunun kısır döngüye girmesi ve televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte ikincil derecede bir kanıt konumuna düşmesi, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisinin giderek bozulduğunu gösterir. Benjamin’e göre teknik olanakların gelişmesiyle fotoğraf, gerçekliği işlevsel bir konuma taşımıştır. Mühim olan, bir şey oluşturmaktır; yapay veya kurgu olarak ifade edilebilecek sanatsal bir şey. Bu noktada sürrealistler, bu şekilde bir anlayışın öncüsü olarak nitelenebilirler. Kendini fetişleştiren fotoğrafik yaratıcı ilke, olduğu toplumsal mahiyetlerden uzak ürünler ortaya koymaktadır. Buradaki esas kaygı fotoğrafın içeriğinden ziyade fotoğrafın satılıp satılamayacağıdır. Fotoğraf alanındaki söz konusu bu yaratıcılığın altındaki gerçeklik, reklam veya çağrışım olduğu için, onun karşılığını da onun görünen yüzünün ardındaki gerçekleri ortaya çıkarma veya bir yapı ortaya koyma işi oluşturur (Benjamin, 1992: 18). Estetik olanın egemenliğinden söz edebileceğimiz çoğaltma ve seri üretim döneminde; gerçek ile imge, asıl ile kopya arasındaki ayrımı giderek görünmez hale getirmektedir. Etik, estetik ve diğer bütün değerlerin temel ilkeleri artık tam olarak birbirinden ayırt edilememekte ve birbirlerinin yerine ikame edilebilmektedir. Böylece zıtlıklar arasındaki ayrımın giderek şeffaf hale geldiği durumda özne, özerkliğini kaybetmiştir. Tüm bu değişim ve dönüşümler; anlama, düşünme, idrak etme, var olma, mevcudiyet gibi vaziyet ve nosyonların anlamı ve muhtevasını değiştirmiş, önceki anlamlarıyla bağlarını koparmıştır. Bu değişim özellikle sanatı, onun gerçeklik, uzay-zamanla olan ontolojik ilişki tarzlarına olan etkisini ve sanatın mevcudiyetini, algılama/algılanma



tarzlarını değiştirmiştir (şentürk, 2011: 68-69; 80-81). Toplum, ellerinden kayıp giden gerçeğliği, sürekli olarak yeniden üreterek diriltmeye çalışmaktadır. Geleneksel üretimin bütün niteliklerine sahip fakat ondan kat kat büyük bir kapsama erişmiş bir yansıması olan ‘maddi üretim’, tam da bu sebeple hipergerçek bir şeydir. Baudrillard, (2017: 43) hipergerçekçi sanatçıların üretimini de bu noktaya yerleştirir. Ona göre hipergerçekçi sanatçıların coşkuyla ve bir boyut kazandırma çabasıyla mana ve cazibelerini, yeniden hayat verme dizisi içerisinde tümüyle kaybeden gerçeğe anormal bir biçimde benzettikleri gerçek tam olarak bu şekildedir. Bu sebeple simülasyon çıktısı hipergerçek, gerçeğin her tarafta çok edici bir şekilde kendisine (hipergerçeğe) benzemesine sebep olmaktadır.

Postmodern fotoğraf pratiği içinde yer alan sanatçılar, daha önceki tüm sanat hareketlerini eklektik bir biçimde alıntılar. Elitizm anlayışına tümüyle karşı çıkan postmodern sanat düşüncesi; basit, alelade ve abartılı bulunan kitschin<sup>16</sup> yanında “pop-sanat, grafiti, halk anlatımı” gibi bütün anlatım şekillerinden faydalanmaktadır. Bunu yaparken de yalnızca Pop-sanattan değil, Dadaizm ve Yeni Kavramsalcılığın belirli yöntemlerinden de faydalanmışlardır (Özel, 2006: 160, 164).

“Yeniden sunumun gerçeğliği, aslına ait bilgileri en fazla iletebildiği ölçüde artmaktadır” (Derman, 2010: 48). Buna göre alıntı ve yeniden üretim aracılığıyla parçalı yapılarını destekleyen postmodern sanat yönelimleri arasında pop art ve fotorealizm gibi yaklaşımların, yeniden sunum ve kopyalama gibi yöntemlerle, sanat ve teknolojinin ortak paydada buluşan örneklerini sunması bakımından değerlendirilmesi, yukarıda bahsedilen teknik yöntem ve gelişmeler açısından dikkate değer başlıklar ifade edilebilir.

### 2.3.2. Pop Art

Pop art, yeniden üretim ve kendine mal etme, kolaj, montaj gibi yöntemlerle ortaya çıkarılan melez çalışmaların ilk ve en önemli örneklerini sunması bağlamında üzerinde konuşulması gereken bir konudur. Melez çalışmaların (kurgu, kesyap vs.) geleneksel özdeşlerinin, tarihte hangi ihtiyaçtan kaynaklı, neye yanıt olarak ve hangi bağlamda ortaya çıktıklarını betimleyebiliriz (Topçuoğlu, 2010: 136). Pop-art (pop sanat), İkinci Dünya

<sup>16</sup> Eskiye yapılan atıflarda ve eskiye yapılan başvurularda, özellikle bir kelime geçerlilik kazanmıştır. Bu kelime “kitsch”dir. 19. yüzyıl sonunda Almanya ve Avusturya’da geçerli olmasına rağmen, “kitsch” kelimesinin nereden geldiğini kimse bilmiyor. Kimse kelimenin nasıl tanımlacağını da bilmiyor. Ama karşılaştığımız zaman hepimiz kitsch’i tanıyoruz (Scruton, R., 2014, <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (erişim tarihi: 17.05.2019) . Ancak kısaca aktarmak gerekirse kitsch, “ucuz edebiyat veya sanat, sanat değeri çok düşük edebiyat” olarak tarif edilebilir (<https://www.nedirnedemek.com/kitsch-ne-demek> (erişim tarihi: 17.05.2019).

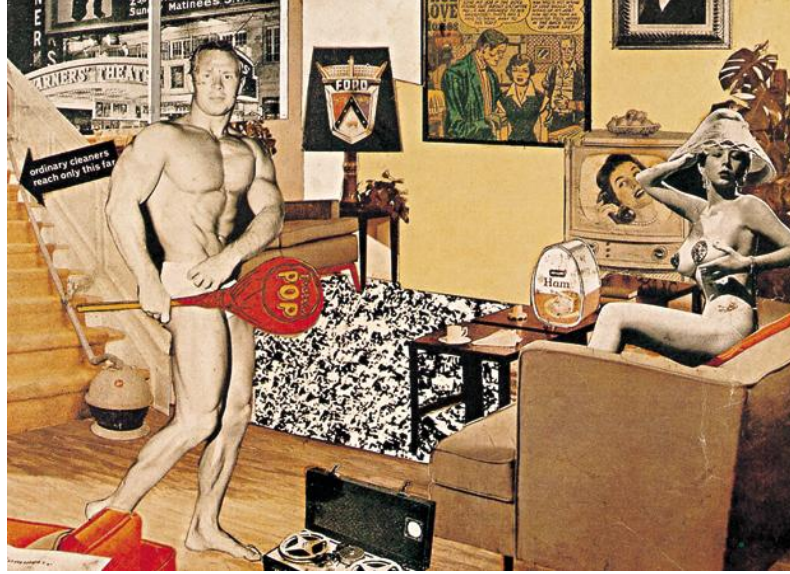
Savaşı'ndan sonra, Avrupa ve Amerika'da fakat birbirlerinden habersiz olarak, başlangıçta soyut dışavurumculuğa bir karşıt duruşla ortaya çıkmıştır. En geliştiği dönemleri ise, meta üretiminin, popüler kültür ve tüketim kültürünün dünya merkezi konumda olan Amerika'da gerçekleşmiştir. Postmodernizmin sanatsal pratikleri içerisine dâhil edilebilecek ilk uygulamaları izleyebileceğimiz pop sanat eksenini, 'pop'un, postmodern kavramların biçimlendiği ilk kontekstidir. Postmodernizme dâhil edilebilecek tüm yönelimler, modernitenin, kitle kültürüne olan düşmanlığına karşıt bir duruş sergilemiştir (Huysen, 2000: 214). Modernliğin ilk yıllarında yaşanan aynılık ve bütünsel olandan kopma çabaları Lyotard'ın savunduğu postmodern estetiğin çabalarıyla benzerlikler taşır. Habermas'ın estetik zeminin gündelik hayat deneyimlerinden koparılmadan, sanat ve toplumu ortak bir zeminde buluşturma savı, modernizme ait seçkin geleneği sorgulayan popüler postmodernistlerin pop-art düşüncesi ile oldukça paralellik göstermektedir (Zekâ, 1994: 26-27).

Kolaj (kesyap) ve montaj (kurgu teknikleri), yirminci yüzyılın başında modern sanat içerisinde yer alan bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Postmodern sanat içerisinde de kullanılan bu yöntemlerle birlikte, modern sanat anlayışında daha önce kullanılmayan tüm konu, nesne, görüntü ve kavramlar, sanat üretimine dâhil etmesi edilmiş, tatta bizzat bir sanat yapıtı olarak meydana getirilmiştir. Modern sanatın saflık ve deha (yüce sanat) kavramlarının içinin boşaltılmasına sebep olan bu teknik, postmodernizmin "hem o hem bu" düşüncesi doğrultusunda sanatsal üretim yapılmasına izin vermektedir (Yılmaz, 2013: 27). Dadacıların sanatı, kapitalizmin tüm yapılarını ve değerlerini reddetmesi bağlamında pop-art, ilk zamanlarda sanatçıların sanata dâhil olmayan, hazır nesnelere sıkça başvurularından ötürü 'yeni dadacılık' olarak anılmıştır. Ancak pop-artta daha sonra anlaşılacağı üzere kapitalizme bir karşı çıkıştan ziyade, onun tüketim kültürüne uygun düşen pratiklerden faydalandığı ve bu yönde sanat üretimi ortaya koyduğu yönünde eleştirilmektedir. Hamilton (1993: 727'den akt. Yılmaz, 2013: 254), pop-artı 'olumlu dadacılık' olarak niteler.

Pop-artla birlikte her türlü nesne sanat ve estetiğe dâhil edilmiştir. Marcel Duchamp pop-artın ve kavramsal sanat anlayışının ilk ifadelerini oluşturan isim olarak, her şeyin birer sanat yapıtı öznesi olarak kullanılabilirliğini düşünen ilk isimlerdendir. Bir pisuarı, bir bisiklet tekerleğini kısaca aklımıza gelebilecek her türlü hazır nesneyi kullanarak sanatta anlam yaratma pratiğinin değişmesindeki en önemli isimlerden biri haline gelmiştir. Onun özgünlük anlayışına göre, hazır-yapıt çalışmalarda kopya ve özgün çalışma arasında herhangi bir fark bulunmaz çünkü söz konusu çalışmanın kopyası da aynı mesajı aktarabilir. Bu noktadaki esas mesele nesne değildir; esas paylaşılan ya da sahip olunan şey, düşüncedir. Hazır-yapıtların kopyalanmaları konusunda bir karşı duruş sergilemese de Duchamp, bu

çalışmaların üretimlerinin çok az olması taraftarıdır. Ona göre “sanat, alışkanlık yapan bir ilaç, bir uyuşturucu gibidir; bu yüzden, hazır-yapıtın karantinaya alınmasında yarar vardır” (Yılmaz, 2013: 166). Duchamp, sanatta estetik beğeni kriterlerinin nasıl dizayn edildiği ve sanatın değerlendirme, üretme ve bunların sunumu ile ilgili sorgulamalar yaptığı çalışmalarında ‘retinal hazza’ ve sanatsal yeteneğe bir karşı duruş sergilemiştir. Ona göre sanat, bir beceri pratiğinden ziyade, bir düşünme pratiğidir (Antmen, 2017: 125). Ona göre estetik, bir şeyin sırf şekil olarak güzel görünmesi dolayısıyla bizi o şeye hayran bırakır. Bu durum eşsiz sanat yapıtları için de kitsch için de zararlı bir durumdur. Estetik sebebiyle hayran kaldığımız şey fark ettirmeden bizi sorgulamak, eleştirilmek ve akıl yürütmekten alıkoyar. Duchamp, hazır-yapıt çalışmalarında bu hipnotize olmuş zihinleri uyandırmak niyetiyle çekicilik ve güzelliği özellikle hedeflemez. Ona göre bu çalışmalar ‘kutupsuz-nötr’ bir özellikte olmalıdır (Yılmaz, 2013: 167).

1950’li yıllarda Richard Hamilton’ın da içinde bulunduğu heykeltıraş, mimar ve yazardan oluşan bir grup; dergi, film ve reklamlardaki fotoğraf ya da resimden oluşan imgeler üzerinde bir takım çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Richard Hamilton, ‘kesyap (kolaj)’ yöntemi ile hâlihazırda bulunan fotoğraf, kumaş, plastik vs. gibi birçok nesneyi birbirine ekleyerek, pop-artın en bilinen çalışmalarını ortaya koyan isimdir. Onun 1956’da yapmış olduğu *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing* (Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?) isimli çalışması, resim, dergi, gazete ve reklam sayfalarının kesyap yöntemiyle bir araya getirerek kültür endüstrisinin tüketim ürünleri üzerine bir yorum olarak değerlendirilebilir. Onun bu çalışması “eleştirmenlerin deyimiyle kitsch, sanat dışı ya da ucuz imgelerden meydana getirilmiştir.” Kitsch, sahte ve kurgu olan her türlü kitlesel ürünün temelini oluşturuyordu. Sadece ekonomik üretim biçimlerinde değil bütün medeniyetin endüstrileşmesi ile birlikte sanat üretimi de teknik ilerlemelerin bir gösterimi niteliğini taşıyordu. Genel olarak popüler sanat olarak isimlendirilen bu türden üretimler 1960’larda Amerikalı eleştirmenler tarafından sıkça kullanılmaya başlayarak bir ‘pop sanat akımı’ olarak ifade edilmiştir (Yılmaz, 2013: 249, 251).



**Resim 2. 5 Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing, Richard Hamilton, (1956)<sup>17</sup>**

Pop-artın bilinen en ünlü siması, Andy Warhol'dur. Andy Warhol, 1960'ların başında Coca Cola, Marilyn Monroe, Campbell's Konserve Çorbaları ve Amerikan Doları gibi tüketim araçlarının dergi ve gazetelerdeki fotoğraflarını resme çevirerek pop artın en önemli örneklerini vermiştir. Marcel Duchamp'ın her şeyin bir sanat eserine dönüştürülebileceği yönündeki düşüncesi anımsatıldığında, Warhol'un iletişim araçları yoluyla ulaşabildiği her şeyi kopyalaması, çoğaltması ve basması, özet olarak her türlü nesneyi sanat eserine çevirme çabası anlam bulmaktadır. Nesnelere eşitlik iddialarıyla sanat üretimi yapan Warhol, var olan bütün şeylerin bir kopyasını üretilmesi yönünde bir düşünceye sahiptir. "Bir makine olmak istiyorum demesi, bunu doğrulamaktadır" (Yılmaz, 2013: 258).

<sup>17</sup> <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/> (erişim tarihi: 06.04.2019).



**Resim 2. 6 Marilyn Diptych, Andy Warhol, (1962)<sup>18</sup>**

Andy Warhol ile ilgili her şeyi yine en doğru ve yorumsuz bir şekilde Warhol'un kendisinin dile getirdiğini ifade eden Baudrillard'a göre, fetiş haline gelmiş nesnenin değeri ortadan kalkmıştır. Warhol'un çalışmalarını yapay bulan Baudrillard, bu görüntüleri "hem kendi içinde anlamsızdır hem de mutlak bir değer, aşkın her arzunun, yerini ancak görüntünün içkinliğine bırakarak aradan çekildiği bir figür değerinde" olarak niteler. Ona göre Warhol'la birlikte alelade görüntüler ve bir arzu nesnesi olmayan varlıklar, modern ve estetik ötesi bir fetişizme dâhil edilmiştir. Warhol, bu nesnelere saf bir görsel tüketim ürününe çevirmek adına, görüntünün teknik olanaklarını kullanır ve bunu yaparken de Baudrillard'ın deyişiyle gerçek mekanik değişim kendisi yaşamaktadır. "Warhol'un kendisi bir makine" haline gelmiştir (Baudrillard, 2012: 98)

Pop sanatla birlikte varlıkların biçiminin, konusunun, temsili ve nesnenin sanatsal çalışmalara dâhil edilmesinin, yüksek-alçak sanat, yaşam-sanat ayrımlarını ortadan kaldırmak amacı taşıdığı söylenebilir. 'Yüce estetiği ve deha' anlayışının değersizleştirildiği pop art, kavramsal sanat, minimal vs. gibi sanatsal eğilimler, modernizmin (Avrupa sanatı) sanatsal pratiklerini teknik olanakların da yardımıyla dönüştürerek kendilerine has, melez sanatsal çalışmalar olarak nitelenebilir. Sonuç itibarıyla Duchamp-Warhol çerçevesiyle şekillenen pop sanat, kavramsal sanat, kitsch ve diğer eğilimler, fotoğraf alanında uygulanan pastiş, parodi, alıntılama, kopyalama ve kendine mal etme gibi postmodern eğilimlerin gittikçe artmasında önemli bir yer tutar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanatın anlamı, içerik ve biçimleri, izleyici ve yapıt arasındaki münasebet, izleyicisinin yapıta bakışı ve karşılıklı konumları,

<sup>18</sup> <https://smarthistory.org/warhol-marilyn-diptych/> (erişim tarihi: 06.04.2019).

sanat ve piyasa kapsamında gerçekleşen etkinlikler gibi sanat yapısıyla ilgili birçok konu pop sanatla birlikte çok farklı eksenlerde tartışılır olmuştur.

### 2.3.3. Fotorealizm

Fotorealizm; 1960'ların sonlarında adından söz edilen, fotogerçekçilik, hiper/süper gerçekçilik gibi isimlerle de anılan, resim ve heykelde pop-artın bir parçası olarak değerlendirilebilecek postmodern sanat pratiğidir (Antmen, 2017: 163). Pop sanatçılar, “nesne ve görüntü yanılması” yaratmak adına fotogerçekçilik yöntemini kullanırlar. Bu resimler, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. İzleyiciler, gördükleri şeyin fotoğraf olduğunu ya da fotoğraftaki figürün gerçek olduğunu düşünmektedir. Fotogerçekçi resim sanatında, resmi oluşturan konunun fotoğrafı çekilir ve fotografik gerçekçilik resim tuvallerinde hipergerçekçi bir şekilde gösterilir. Resmin netliği, fotoğrafın netliğine göre belirlenir (Yılmaz, 2013: 262). Pop-Artın bir devamı niteliğindeki fotorealizm resimlerinde, daha önce hiç olmadığı kadar yüksek derecede bir realizm söz konusudur. Sanki bir fotoğraf karesine bakıyormuş izlenimi veren bu resimler; hayatın, nesnenin ve görüntünün bir yanılmasını oluştururlar.

İmge kullanımı ve yöntemi anlamında fotoğrafla yakın ilişki içerisinde olan fotorealizm akımının sanatçılar, içinde buldukları dünyadan fotoğraflardan bölümleri veya fotoğrafın kendisini olduğu gibi tuvale geçirirler ve bu görüntü ışığında resimlerini oluştururlar (Lynton, 1991: 267). Bunu yaparken de temelleri ofset baskıya dayanan bir teknik kullanırlar. Ofset baskının temeli ise Seurat'ın renkleri ana renkler olarak ayırarak ortaya koyduğu divizyonizm (bölmeçilik) ve yan yana küçük noktalarla oluşturduğu puantilizm (noktacılık) yöntemidir. Daha açıklayıcı olması açısından bir örnek vermek gerekirse Seurat, turuncu renge ulaşmak için sarı ve kırmızı rengi tuvalde küçük noktalar halinde yan yana getiriyordu. Yakından bakınca ayrı ayrı kırmızı ve sarı renkleri gördüğümüz yüzey, uzaktan bakılınca turuncu olarak görülüyordu. Bu durum, “gözün palet haline gelmesi” olarak nitelenmektedir (Yılmaz, 2013: 38). Fotorealistler, bu temel sistemden hareketle, görüntüleri projeksiyon aletiyle tuvallerine yansıtarak, söz konusunu baskı tekniğine benzer bir şekilde yapıtlarını ortaya koymaktadırlar (Antmen, 2017: 163). Bu resimler, gerçekleşmesinin olanaklı olduğu en saf doğacı resim yapıtlarıdır. Sanatçının, üzerindeki fotoğrafı yorumlamasının söz konusu olduğu fotorealizmde sanatçı, ortaya koyduğu yapıtı kişiliğiyle de yoğurmuş olur (Lynton, 1991: 267).

Karşıdaki görüntü ya da nesneye direkt olarak bakarak resim yapmakla o görüntü ya da nesnenin fotoğrafına bakarak resim yapmak arasında “kopyalama” anlamında bir fark

görmeyen Yılmaz (2013: 262-263)'a göre; yetenekli bir sanatçı, neye baktığı önemli olmadan o şeyi kopyalayabilir ve dönüştürebilir. Bu sanatçı yeteneğini yaratıcılıkla birleştirirse, söz konusu görüntü ya da nesneye bir fikir, anlam ve düşünceye dayanan unsurları dâhil ederek kendine mal etmiş olur. Genelde yaratıcılık, özgünlük ve orijinallik odağında eleştirilmekte olan fotorealizmin içerisinde Andrew Wyeth, Duane Hanson, Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings, John Baeder, John Kacere, Taner Ceylan... gibi isimler sayılabilir. Bu isimlerden Chuck Close'un büyük boyutlardaki insan portreleri, fotorealizmin en bilinen örneklerini oluşturur. Close, ofset baskı tekniğini elle gerçekleştirir. Kareleyerek ya da direkt olarak tuvale aks ettirerek büyüttüğü görüntüleri elleriyle tek tek noktalama yoluyla kopyalamaktadır.



Resim 2. 7 John'un Yapım Aşaması, Chuck Close, (1971-1972)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> [http://chuckclose.com/work028\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work028_zoom.html) (erişim tarihi: 11.04.2019).



Resim 2. 8 John'un Yapım Aşaması, Chuck Close, (1971-1972)<sup>20</sup>



Resim 2. 9 John, Chuck Close, (1971-1972)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> [http://chuckclose.com/work029\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work029_zoom.html) (erişim tarihi: 11.04. 2019).

<sup>21</sup> [http://chuckclose.com/work030\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work030_zoom.html) (erişim tarihi: 9.04.2019).



Amerikan resim sanatçısı Denis Peterson, hiperralizm ile fotorealizm ayrımı yapmaktadır. Buna göre hiperralizmde fotoğraftan çok daha gerçekçi bir yaratımdan bahsedilirken, fotorealizmde fotoğrafın taklit edilmesi söz konusudur (Farthing, 2017: 536). Ancak fotorealizmdeki temel nokta, gerçekten çok detaylı bir şekilde verilmesi değildir. “Netlik ve fotoğraf gibilik” tamamen farklı şeylerdir. Burada söz konusu olan şey nesnelere bakma biçimimizin fotoğrafla birlikte değişmesidir (Yılmaz, 2013: 263). Bu resimde resmin odak noktası merkeze, yani portrenin tam yüzüne denk gelmektedir. Merkezden çevreye gidildikçe sığ bir alan derinliğini görmekte olduğumuz resmin tam olarak fotografik etkisinin sebeplerinden biri, bu ‘netlik’ konusudur.



**Resim 2. 10 Bowery Relicts, Duane Hanson<sup>22</sup>**

Yalnızca resim sanatının yer almadığı fotorealizm sanat akımındaki etkinliklerinden biri de hipergerçeklikteki heykellerdir. Bu heykeller, izleyenleri bir yanılsamadan çok bizimle aynı ve yan yana olmaları noktasında hayrete düşürmektedir. Bu heykeller, özel bir kalıplama yöntemi ile gerçek insanların detaylı bir şekilde kopyalanması ile oluşturulur.

<sup>22</sup> <https://www.boumbang.com/duane-hanson/> (erişim tarihi: 8.05.2019).



**Resim 2. 11 Tourists II, Duane Hanson, (1988)<sup>23</sup>**

Sanat ve gerçeklik sorgulamalarının yapıldığı postmodern sanat anlayışının bir pratiği olarak fotorealizmin resimden çok bir fotoğrafı andıran, heykelden çok gerçek varlık gösteren bir insan zannedilen bu çalışmalar, hiper boyutlarda sundukları gerçeklikle, gerçekliğin boyutlarının bir tartışmasını ortaya koyarlar. Gerçekliğin sarsılması ve hayatın bir yanılması diyebileceğimiz bu çalışmalar, hayatın içinde sıradan gelen şeyleri öylesi bir keskin gerçeklikle ortaya koyar ki, izleyici kendisine ve topluma dışarıdan bakmakta; kendi gerçekliğini sorgulamaktadır.

### **2.3.3. Kavramsal Sanat ve Yeni Kavramsalcılar**

Kavramsal sanat, başlangıcıyla ilgili keskin bir tarih verilemeyen fakat Marcel Duchamp isminin bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilen sanat anlayışıdır. Geleneksel ve klasik yöntemlerden ziyade alışılmamış yöntemlerin kullanıldığı; sanat malzemesi olarak akla gelen her şeyin sanata dâhil edildiği ifade biçimlerinden oluşan sanat anlayışıdır. Fikir ve düşüncenin üsluptan ve biçimden çok daha önemli olduğu kavramsal sanat anlayışının yaygın olarak kullanılmasında Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner'ın

<sup>23</sup> <https://artblart.com/tag/duane-hanson-tourists-ii/> (erişim tarihi: 08.04.2019).

oldukça büyük etkisi vardır (Yılmaz, 2013: 284-285). Düşüncenin nesneden çok daha önemli hale geldiği 1960'lardan sonra; bedeninin kullanımından happening tarzı sanat pratiklerine, arazi sanatından resim, heykel ve mimariye, dijitalden şehir sanatına, video sanatları, op art, minimalizm, enstalasyon sanatına kadar; şimdiye kadar aktarılan pop art, hipergerçekçilik gibi sanat yaklaşımlarının hepsi, kavramsal sanat olarak değerlendirilebilir. Esasen müze ve galerilerin kurumsal zorlamaları ve kategorizasyonlarına bir tepki niteliğinde olan kavramsal sanat, sanat üretimini arka plana atarak düşünceye ön plana çıkarmıştır (Farthing, 2017: 500). Klasik manada sanat yapıtının nesnel ve piyasa değerine bir karşıtlık söz konusudur. Duchamp'ın hazır-nesne anlayışı ile ortaya koyduğu çalışmalarının izlerinin görüldüğü kavramsal sanat anlayışı, yaratıcılık kavramını da tartışmaya sunmaktadır. Karşı kültür hareketleri ile başlayan bir dönemin akabinde; etik, estetik, sanatçı ve yaratım süreçlerinin sorgulandığı kavramsal sanat anlayışında, görseelliğin tecrübesi ve hazzı reddedilmektedir (Antmen, 2017: 193-195).

Kavramsal sanatçılara göre nesnelerin mânâ ve fonksiyonları, belirli kontekslerde farklılaşır. Dolayısıyla söz konusu konteks değiştiğinde nesneler mana ve fonksiyonları da değişmektedir (Yılmaz, 2013: 289). Buna göre sanat yapıtlarının da mana ve fonksiyonlarını büyük değerler atfetmek doğru değildir. Ayrıca herhangi bir nesne de belli kontekslerde bir sanat yapıtına dönüşebilir.

Özellikle 1980'lerden günümüze kadar olan süreçte postmodernizm sanat anlayışı ile birlikte gelişen postmodern yeni kavramsalcılık, sanatsal objeden ziyade toplumsal mananın merkeze konulduğu, her türlü ayrımcılık eleştirisinin yapıldığı, medyanın, sanat kaleleri olarak nitelenebilecek kurumların masaya yatırıldığı, toplumsal kodların oluşturulduğu sanatsal pratikler olarak ifade edilebilir. Toplumsal katmanların, tiplerin, basmakalıp değer yargılarının dışlandığı postmodern yeni kavramsal sanat anlayışında "göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aramayı amaçlamışlardır" (Antmen, 2017: 275-277). Söz konusu araştırmaları yapan Sherrie Levine, Mike Bidlo, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jans Haacke gibi isimler; orijinallik, birey-sanat ayrımı, sanat yapıtının biricikliği gibi olguları reddederek ve tersine çeviren yeni kavramsal sanatçılar olarak değerlendirilebilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### WALTER BENJAMIN'İN KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE SHERRIE LEVINE FOTOĞRAFLARININ ANALİZİ

#### 3.1. Walter Benjamin'in Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri Kavramsallaştırması

İnsanlığın var olduğu ilk günden bugüne kadar sanat alanında yaşanan birçok gelişme birbirini etkilemiş ve aynı zamanda geliştirmiştir. Özellikle baskı alanında yaşanan teknik gelişmeler sanat ve sanat eserinin anlam ve kavrayışlarını etkilemiştir. Teknolojik olanakların gelişmesiyle yaşanan bu değişimleri, fotoğraf merkezinde açıklayan Benjamin'in sanat ve sanata bakış açısı çok yönlüdür.

Benjamin, idealizmi ve sistemi reddeden bir temelden gelmektedir (Adorno, 2017: 35). Walter Benjamin'in sanat anlayışı genel olarak tarihsel materyalizme, orijinallik, özgünlük ve eserin teknik yeniden üretimlerinin ortaya çıkardığı anlayış değişiklikleri çerçevesinde gelişmiştir. Bu noktada fotoğraf makinesinin icadının geçmişten alıntı yapılmasını kolaylaştıran bir pratiğin geldiği nokta en önemli konulardan biridir.

Başlangıçta modernizme yakın söylemler üreten Benjamin'in, sonraki söylemleriyle postmodernizme yöneldiği ifade edilebilir. Löwy'e göre ise Benjamin, ne Habermas'ın aktardığı bağlamda modern, ne de Lyotard postmodern söylemi bağlamında postmodern'dir. Ona göre Benjamin'in söylemleri kapitalist sanayi üretimine dayanan modernlik anlayışının modern bir eleştirisini sunar (Löwy, 2007: 4).

Benjamin'e göre mekanik gelişmelerin günlük hayattaki etkilerinin farkına varan ilk isim Baudelaire'dir; ancak onun sanatsal üretimde yeni teknolojiden faydalanılması ile ilgili görüşlerinde Brecht'in etkileri görülmektedir. Brecht'in "umfunktionierung" olarak nitelediği, bir şeyin farklı bir bağlamda, başka bir amaç için kullanılması adına değiştirilmesi, uygun duruma getirilmesi ve işlevini değiştirmesi, Benjamin için de bir düstur haline gelmiştir (Oskay, 2019: 139, 146). Alman ekspresyonizmine uzak duran Benjamin'i, ekspresyonizmden sonraki dönemde sanat alanındaki avangard hareketlerle tanıştıran Brecht olmuştur. Brecht'le birlikte Kurt Weill, Moholy-Nagy ve Klempener gibi isimlerle ilişki kuran Benjamin, sanat eserini, dini törensel imge niteliğinden ve büyüden arındırmıştır (Adorno, 2017: 89, 126). Sanat anlayışını marksizme dayandıran Benjamin, fotoğraf ve filmin ortaya çıkmasıyla sanatta yeni bir devreye girildiğinin altını çizer. Ona göre bu durum,

‘insanlığın yenilenişi’ olarak değerlendirilebilir. Bunun sebebi olarak da teknik olanaklarla yeniden üretilebilen sanat yapıtının kutsal bağlamlarının bir kölesi olmaktan kurtulmasını gösterir. Böylece, görüntüleme teknikleri ile birlikte kutsallık olgusu, sanat eseri üzerindeki etkisini yitirmiştir (Yılmaz, 2013: 59).

Benjamin’e göre yeni yapı ve biçimler, daha önceki teknik ve yapılar içerisinden çıkmaktadır. Örneğin portre, resmin çoğaltma tekniği olarak bakır gravür baskı, daha sonra fotoğraf tekniğinde kullanılmıştır (Sağlamtimur, 2013: 245).

Sanat yapıtının ve sanatsal çalışmaların üretim ve dağıtımında yaşanan teknolojik değişimler, yapıtın ve çalışmanın temelini de, doğasını da etkiler ve değiştirir. Bu durumda Benjamin için yapılması gereken şey, sanat ve teknolojinin aynı zaman diliminde, aynı çizgide ve eşzamanlı olarak birlikte kullanılmasıdır (Oskay, 2015: 139). Teknik yalnızca bilimsel bağlamda değil, tarihsel bağlamda da değerlendirilmelidir. Teknik ilerlemeler, toplumdaki ayrı olarak değerlendirilemez. Teknolojik buluşlar, toplumun durumuna, sahip oldukları ve ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. Bundan dolayı denilebilir ki teknik ve yeniden üretim, toplumsal olguların bir tarafını oluşturur (Sağlamtimur, 2013: 246).

Teknik olanakların gelişmesi neticesinde yeniden üretilebilen sanat eserlerini temsil etme ve kitlesel olarak çoğaltabilme niteliği taşıyan fotoğrafı, teknolojik ilerlemeler neticesinde, modern çağda kültürel alanın belirleyici öznelerinden biri olarak değerlendiren Benjamin, teknolojik ilerlemelere, “uzağı yakın kılma” olanağı açısından olumlu bir anlam yükler. Kitlelerin, şeylerin zaman, mekân ve insani anlamda yaklaşması istemi, olayların ve şeylerin yeniden üretiminin alımlanmasıyla, olayın/şeylerin biricikliğinin öte yanına geçilerek aşılması istemi kadar güçlü bir istemdir. “Bir nesneyi olabildiğince yakın olarak bir görüntüde, yani benzerlikte yeniden üretimde ele geçirme gereksinimi, her gün artmaktadır” (Sağlamtimur, 2013: 237, 246). Bu noktada fotoğraf, söz konusu uzaklığı ortadan kaldırma ve olayın/şeylerin şu anda olmuş gibi yansıtılmasını mümkün hale getirmiştir. Böylece fotoğrafın gerçeklik algılarımız üzerinde büyük oranda etkili olduğunu iddia edebiliriz; bununla birlikte şu andan uzaklaştırarak gerçeklikten de uzaklaşmamızda etkili olduğunu da söyleyebiliriz.

Bir fotoğraf, yalnız başına bir üretim ve emek sürecine veya insan ilişkilerinin şekillenmesini, şeyler ilişkisine doğru evrilmesini gösteremez. Bunun için, bu kaosun bir bölümünü betimlemek adına bir sanat yapıtı, kısım kısım bir birliktelikle oluşturulmalıdır. Parçalarının meydana getirdiği bu sanat yapıtı, parçalı yapısını açıkça ortaya koyacaktır. Benjamin bu durumu, fotomontajın doğruluğunun bir ifadesi olarak görür. Söz konusu öğeler, yabancılaşmış parçaların aralarındaki münasebetlerini ortaya çıkararak, gerçekliğin

fonksiyonlarının şeyeştirilmesine zarar vererek, gerçekliği çarpıcı bir şekilde gösterir (Leslie, 2019: 36).

Bir sanat yapıtının “aradığı ve iletmek istediği hakikat ve işlediği konu” olmak üzere iki yönü vardır. Aranılan hakikati ile konu arasındaki bağın derinliği ve inceliği ile sanatın koşullarıyla uyumu arasında doğru bir orantı vardır. Bu bağ, yapıtın gerçekliği, varlığı mevcut olmasa dahi okuyucuların zamanla söz konusu gerçekliği yapıtın metninde yeniden bulabilmeleri sağlar. Benjamin’e göre aranılan hakikat unsuru ile konu zamanla ayrılırlar. Hakikat unsuru, başlangıçtaki gizliliğini zaman içinde artırarak korur; konu da benzer bir şekilde cazibesini arttırarak devam ettirir (Oskay, 2015: 15).

Moholy-Nagy’den “geleceğin cahilleri yazmayı bilmeyenler değil fotoğrafı bilmeyenler olacaktır” alıntısını yapan Benjamin (2013: 38; 2019a: 171)’e göre, çektiği fotoğrafları okuyamayan, bir yorumda bulunamayan fotoğrafçının da cahil olarak nitelenebileceğine dikkat çeker. Fotoğrafın icadı, görme biçimlerine yeni bir nitelik kazandırmıştır. Benjamin’e göre fotoğraf, gelecekte var olmak adına fotoğraflar ortaya koyan bir kuşak meydana getirmiş ve bu kuşakla birlikte günlük pratiklerin görüntü olarak kâğıda dökülmesini mümkün kılmıştır. Fakat fotoğrafın bu olanağı, ona, bir ‘yitirmişlik biçimi’ addedilmesine sebep olmuştur; bir anda ‘parlayıp sönen’ geçmişe ait bir anın yitiriliş ve o tarihi anın bir belgesi, geçmişin süratle kaybolması (Sağlamtimur, 2013: 242).

Baskı ve çoğaltma teknolojisinde yaşanan ilerlemeler kent ve mekânlar başta olmak üzere sanatta da birçok değişime yol açmıştır. Sanat yapıtlarından önde gelen eserlerin kopyalarının mümkün kılındığı bu dönemde sanat eserinin tüketim malzemesi haline gelmesi, tartışmalara yol açmıştır. Benjamin’in teknik olanaklarla sanat eserinin çoğaltılması ve seri üretimi neticesinde sanatın büyüünün bozulması, tam olarak bu çerçevede değerlendirilmelidir. Teknik olanaklarla yeniden üretilebilen sanat eseri, bu olanaklar sayesinde ilk defa kutsi merasimlerden bağımsız bir konuma gelmiştir (Benjamin, 2019b: 58).

Bir sanat eserini (resim, heykel, mimari vs.) kavrama noktasında söz konusu eserin fotoğrafına bakmak, gerçek haline bakıp onu idrak etmekten çok daha basittir. Bu durumun sebebi sanat algısının iflas etmesinden dolayı değilse de, bu dönemin yani çoğaltma tekniklerinde yaşanan ilerleme ve sanat eserine yönelik yüce anlayışındaki değişiklikle aynı döneme rast gelmesi, gözden kaçırılmamalıdır. Yüce sanat eserleri, bir bireyin üretimi olmaktan çok toplumsala mâl olmuş bir imge halini alır. Bu sebeple söz konusu sanat eserleri, zaman içerisinde, var olduğu konumdan çok daha güçlü bir konuma yerleşmiştir. Onları kavrama yeteneği de istemsiz olarak söz konusu sanat eserinin ölçü olarak küçültülmesiyle ilişkilendirilmiştir. Sonuçta çoğaltma teknolojisi bir minyatürleştirmeye denk düşer ve insanın

söz konusu sanat eseri üzerinde bir seviyede egemenliğini ilan etmesine yol açar (Benjamin, 2013: 31).

Adorno (2017: 9)'nun “sürekli yeni görüşler üretme yeteneğini açıklamaya özgün kavramı dahi yetmezdi” diye bahsettiği Benjamin'in sanat alanındaki fikirleri, söz konusu tekniğin olanaklarıyla çoğaltma çağında ortaya çıkan kopyalama ve kendine mal etme pratiklerini anlamada temel dayanakları oluşturmaktadır.

Kendine mal etme eyleminde var olan temel sav, her türlü şeyin fotoğraflanarak zaten biçimlendirildiğidir. Buna göre yeni bir deneyimleme veya yaratım ortaya konulamaz. Bu sebeple bize kalan tek şey, var olan görüntüleri yeniden düzenlemek, yeniden üretip kopyalamak, çoğaltmak ve kendine mal etmektir. Bunların neticesinde postmodern sanatın eklektik niteliği vurgulanabilir. Levine'in bu çalışması da temel olarak bu bağlamda değerlendirilebilir. Levine'in fotoğrafları, kopyalama ve kendine mal etme pratiğinin fotoğraf alanındaki en önemli örneklerini sunması bağlamında örneklem olarak seçilmiştir. Levine'in *After Edward Weston (1980)* ve *After Walker Evans (1981)* çalışması, postmodernizmin fotoğraf alanındaki yansımalarını değerlendirmek ve postmodern fotoğraf anlayışındaki yaklaşımları ortaya koymak kapsamında irdelenecektir.

### **3.2. Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eserine Örnek Olarak Sherrie Levine Fotoğrafları**

Sherrie Levine, 1947'de, İkinci Dünya Savaşı ile Soğuk Savaş Dönemi arasında, Amerika'da dünyaya gelmiştir. 1965'te Wisconsin Üniversitesi'ne kaydolmuş ve Vietnam Savaşı karşıtı gösterilerde yer almıştır. Jorge Luis Borges, Herbert Marcuse, Franz Fanon okumaları yapmıştır. Fransız ve Alman yeni dalga sinemasından etkilenmiş; kavramsal sanatçı Stephen Kaltenbach'ı ziyaret ederek proje odaklı sanatsal uygulamalarla tanışmıştır. Esasen bir ressam ve grafiker olarak eğitim görmüştür.<sup>24</sup> Levine, eğitim hayatı boyunca sanatın ana akımlarının dışında olma hissini her zaman taşıdığını ifade eder. 1960'lı yıllardan başlayarak fotoğrafçılığı, çalışmalarını için temsili incelemeler üretmenin bir aracı olarak kullanmaktadır. Yüksek lisansta fotoğraf baskısı alanında çalışan Levine, o dönemde görüntü ve mekanik yeniden üretimle ilgilenmiştir (Siegel, 1985: 246).

Kendine mal etme (appropriation) terim olarak, dördüncü yüzyılda etimolojik olarak İngilizce'de “bir şeyin özel mülk olarak alınması” anlamında kullanılıyordu. Bir amaç için kendine ayırmak, kenara koymak ve bu şeyi ‘kendinin’ haline getirmek. Sonuç olarak bir sahiplik, mülkiyet değişimidir. Kendine mal etmek, bir yozlaşma olarak algılanmak yerine,

<sup>24</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

sanatın gelişmesine ve İtalyan Rönesansı'nda karanlık bir dönemden çıkılmasına izin veren bir pratik olarak algılanır. Sanatçının gıpta edilen bir deha olarak görülmesi Rönesans fikri ile başlamıştır. Ancak bununla birlikte dönemin bazı sanatçıları, yaygın bir kendine mal etme pratiğiyle meşgul olmuştur çünkü o dönemde bu konu etrafında henüz bir sosyal norm oluşturulmamıştır. Erken Rönesans döneminde kendine mal etme, sanatı ileri götüren bir pratik olarak görülmekteydi. Bu dönemin ana temsilleri, sembol ve üslupları, diğer sanatçılar tarafından taklit edilmiş, kopyalanmış ve kendilerine mal edilmiştir (Ortega-Avarez: 2-3).<sup>25</sup>

Fotoğraftan önce kopyalar ve baskılar, görüntüleri dağıtmanın ana yoluydu. Levine, sanat tarihi anlayışının çoğunun kopyalara, taklit ve sahtelere dayandığını ifade eder. On altıncı yüzyılda kopyalara karşı böylesine radikal bir reddediş söz konusu değildir. Bunun sebebi, tarihe bakış açısındaki farklılıklardır. O dönem sanat alanında kopyalarla daha oryantalist bir ilişki söz konusudur. Gelenekselin içinde bir olgunlaşma çabası mevcuttur ve bu sebeple orijinallik bir mesele teşkil etmemektedir. Levine'e göre modernizm bu noktada gerçek bir kırılmaya yol açmıştır (Siegel, 1985: 247). Modern dönemde kendine mal etme ve yeniden üretim etkinliklerinde Marcel Duchamp, kendi döneminde ve sonrasında oldukça etkili olan bir isimdir. Duchamp 1919'da, Leonardo Da Vinci'nin 'Mona Lisa' tablosunun yeniden üretimi olan 'L.H.O.O.Q.'<sup>26</sup> eleştirel kritik etkileri çok erken anlaşılan sanatsal bir strateji olan, fotomekanik olarak kopyalanmış bir sanat eserini yeniden sunmuştur (Singerman, 2012: 58). Marcel Duchamp, çalışmalarında kullandığı kitle kültürüne ait hazır-yapıt nesnelerinde, orijinalin kitle kültürü tarafından beslendiğini keşfetmiştir. Sanatçının eleştirel söylemin taşıyıcısı olduğu görüşüne sadık kalan Duchamp, 'sahip olmak'la ilgili önceki düşüncelerin sorgulanmasını sağlamıştır. O, sanatsal üretim sürecini ve sanatçının efsanevi ve mit durumunu eleştirmiştir (Ortega-Avarez: 4).<sup>27</sup>

<sup>25</sup>[https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photo-graphic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photo-graphic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

<sup>26</sup> L.H.O.O.Q Mona Lisa, 1919: Marcel Duchamp'ın 1919'da yapmış olduğu, Leonarda Da Vinci'nin Mona Lisa tablosunun yeniden üretimidir.

<sup>27</sup>[https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photo-graphic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photo-graphic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).





**Resim 3. 1 L.H.O.O.Q Mona Lisa,  
Marcel Duchamp, (1919)<sup>28</sup>**

Sherri Levine, 1980'li yıllarda ürettiği çeşitli erkek sanatçıların ünlü çalışmalarını farklı şekillerde kopyalayarak kendine mal etmiştir. Temel dayanaklarından biri olarak pop sanatın hazır imgeler mantığını ve çeşitli teknik ve yöntemlerini kullanan Levine, Duchamp'ın hazır yapıtlarına yönelik bir mesaj ortaya koyar. Postmodernizm içerisinde yer alan en önemli ve en çok saygı duyulan sanatçılardan olan Duchamp'ın çalışmaları üzerine, üzerinde çokça düşünen Levine, *The Bachelor*'da, sanat eserinin fetişist doğası ile ilgilenmektedir. Bunun dışında onun formlarının androlojineye olan ilgisi ve onun kadınsı alter egosuna sahip olması, Levine için dikkat çekicidir. Bu formlar Levine için biyomorfiktir ve bu formlar Levine'in ilgilendiği türden birer yüksek modernist estetiklerdir. Levine, Çeşme'nin yaratıldığı dönemde endüstriyel tasarım ve görsel sanatların oldukça yakın ve birbirlerinden beslendiklerini bildirir. Levine göre, heykel tekrarlanabilir olduğu için endüstriyel olarak yeniden üretilebilen metaları açıkça atıfta bulunmaktadır. Parça nesnelere olan bu heykellerde anlam çok fazla belirlenmiş ve genişletilmiştir. Bunların dışında Duchamp'ın *Çeşme* isimli ünlü çalışmasını, Duchamp'ın pisuarıyla aynı üretici firmanın, aynı

<sup>28</sup> <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094> (erişim tarihi 22.05 2019).

yıl ürettiği ancak biraz farklı bir stilde olan bir pisuarı, yüksek cilalı bir tunca dökmüş ve onu kendi hazır-yapıt çalışması haline getirmiştir. Sürrealistler, Lacancı psikanalitik teoreminin, ötekinin arzusu ile özdeşleşmesi arasındaki bağlantının bir uygulaması olarak nitelenebilir. Levine pisuar çalışmasında, Duchamp'a olduğu kadar Brancusi ve Arp'a da atıfta bulunmakla ilgilendiğini belirtmektedir. Pisuarı bir heykele çeviren Levine, bu heykelle ilgili olarak, onun nesne olarak erkeklerle çok yakından tanınmış bir işleve sahip olan özellikte olduğunu ancak biçim olarak çok kadınsı olduğunu ifade eder.<sup>29</sup> 1984 itibarıyla başkaca erkek sanatçıların görüntülerini kendine mal eden Levine, Egon Schiele'nin kendi portrelerini fotoğraflamış, daha sonra kitap içi isim etiketleri olan 'bookplates'lerde ve sulu boyalardan keşfetmiştir Bu çalışmalarını neredeyse orijinal bulan Levine, bu tür bir diyalektiğin doğrudan alıntı kadar gerilime sahip olabileceğini savunur.<sup>30</sup>



**Resim 3. 2 Fountain (After Marcel Duchamp), Sherrie Levine, (1991)<sup>31</sup>**

<sup>29</sup> <http://www.jca-online.com/slevine.html> (erişim tarihi: 9.05.2019),

<http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>30</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>31</sup> <https://whitney.org/audio-guides/9?language=english&type=general&night=false&stop=3> (erişim tarihi: 22.05.2019).



**Resim 3. 3 Fountain, Marcel Duchamp, (1917)<sup>32</sup>**

Pop-art ve fotorealizm kurgu, kes-yap, yeniden üretim, çoğaltma ve kendine mal etme gibi postmodern sanatsal pratik alanında oldukça farklı perspektifler sunmaya devam etmişlerdir. Pop-art, kültürel ikonları sanata; fotogerçekçilik, Amerikan kent manzara fotoğraflarını resme dönüştürmüştür (Tatransky, 1979: 9). Pop-art içerisinde Andy Warhol, kendine mal etme ve hazır nesnelerin yeniden üretiminin önde gelen ismi olmuştur. Warhol'un herkesin bir makine olması gerektiği söylemi, esasen o dönemde mekanik üretimin yeni koşullarda giderek daha da ön plana çıktığının bir göstergesidir (Singerman, 2012: 59). Levine'in Andy Warhol'a duyduğu yakınlıkta, onun çalışmalarında dikkatini çeken bir boşluk vardır. Levine'e göre üç mekân vardır; orijinal imaj, Warhol'un imajı ve sonra aradaki boşluk. Bu boşluk esasen bir kayıtsızlıktır. Bu kayıtsızlık, Levine'nin Warhol'un çalışmalarında odaklandığı noktadır (Siegel, 1985: 253). Ancak fotorealist ya da pop sanatçıların aksine Levine, üzerinde çalıştığı görüntünün kalitesi için, söz konusu görüntüyü orijinal ölçeklerinde, görünen/görünüş değerlerinde sunar. Levine'in sanatının konusu, Amerikan ailesi ve bu konuyla ilgili konuları içermektedir. Sanatın; aile, çocukluk, ergenlik, cinsellik vs. ile ilgili olduğunu söylemenin daha sofistike bir yolu, sanatın hafıza ile ilgili olduğunu söylemektir (Tatransky, 1979: 9). Levine, hakikatin bir şekli ve genel bilince içsel olarak, iç içe geçmiş bir kültür olarak kitle kültürünü ve kitle iletişim araçlarını kabul eden bir zamanda büyümüştür. Dünyanın büyük bir kesimi gibi o da sanatı sanatsal merkezler yerine kitaplar, dergiler ve görüntülerde görmüştür. Sonuç olarak Levine için reproduksiyon,

<sup>32</sup> <https://www.theartpostblog.com/en/fountain-duchamp/> (erişim tarihi: 22.05.2019).

orijinalin yerini almıştır. Onun için orijinal olan artık yeniden üretimdir (Ortega-Avarez: 5).<sup>33</sup> Bu bilgilerden yola çıkılarak denilebilir ki Levine'den önce de yazarın ölümü, sanat eseri ve otantiklik eleştirisi gibi konular zaten hâlihazırda tartışılmaktaydı. 1950'lerde ve 1960'larda, orijinal ve otonom bir yüksek sanat anlayışı üzerinde görüntüleme ve yayma etkilerini ortaya koyan fotomekanik kopya kullanımı (özellikle pop-art ve neo-avangard pratiklerde), oldukça önemliydi. Buna göre Levine'nin çalışmalarını ortaya koyacağı alan hazırlanmıştı. Ancak Levine'in fotoğrafta kendine mal etme çalışmaları, fotoğraflar ve dahası ünlü fotoğrafçılar tarafından çekilmiş fotoğrafların yeniden fotoğraflanması fikri, Levine'i farklı kılar ve Levine'in bu seçimlerini dikkate almak ve tarihsel olarak değerlendirmek önemli bir nitelik taşır.

Postmodern dönemde fotoğrafta meydana gelen güçlü değişimlerin dayanak noktalarından birini postyapısalcılık oluşturur. Dili yapıbozuma uğratan postyapısalcılık, 1970'lerin başlarında Derrida'nın Heidegger okuması ile başlamış, postmodern düşün alanında önemli katkılar sağlarken metinler arası okumalara yeni bir soluk getirmiştir. Yapıbozum Derrida'nın 'anlam ve anlamlandırma' kavramlarının yıkımı olarak tarif ettiği bir süreçtir. Bu süreç, bir metnin gerçekliğinin bir sanatçı ya da yazar tarafından belirlenemeyeceği, dolayısıyla da öznenin ölümü diye nitelenebilir. Levine, Derrida'nın 'merkezin yerini değiştirme' serilerini kendi versiyonunda yazmış veya daha ziyade onun pratiklerine uygun olarak, başkasınıkini ödünç almıştır (Singerman, 2012: 3). Feminist sanatçıların ve yazarların yapmış olduğu en önemli gelişmelerden birinin farklılık olasılığını, birden fazla ses ve bakış olasılığını ortaya koymak olduğuna inanan Levine, tanınma sürecinde dekonstrüktif sanatçılarla birlikte çalışmıştır ancak onlardan farklı olarak sanatla daha geleneksel bir ilişki kurmuştur. Sanat dünyasının kurumları ve kültür endüstrisi ile çelişkili bir ilişkisi olmasına rağmen sanatı ve özellikle modern sanatı, sevdiğini ifade eder (Siegel, 1985: 254). Örneğin Levine, Gustave Flaubert'in *Un Coeur Simple* adlı kısa öyküsünden bir bölümünü, 1985'te *New Observations* dergisinde ve onun ardından *A Simple Heart* başlıklı sanatçı kitabı olarak yeniden yayınlamıştır.

Postyapısalcılara göre gösteren ve gösterilen birbirinden devamlı surette ayrılarak yeni oluşumlar içerisinde bir araya gelirler. Bu noktadan yola çıkarak fotoğrafın betimlediği evrende nesnel gerçekliğe benzer şekilde, dilden ayrı bir gerçeklik yoktur fakat bu dil de, sanatçının meydana getirdiği kurgusal nitelikteki fotoğrafik bir dil aracılığıyla gerçekleşmektedir (Özel, 2006: 161). Yapısökümcü bir tavır sergileyen yeni kavramsalcı

<sup>33</sup>[https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Phographic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Phographic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

sanatçılar, kitle iletişim kanallarının kapitalizmi, onun küresel, popüler ve tüketim kültürünün topluma nasıl nüfuz ettiğini ve nasıl bir yaşam şekline yol açtığını gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Felsefe, dilbilim, psikoloji, sosyoloji bağlamında değerlendirilmesi ile daha net bir şekilde ortaya konulabilecek olan yapısöküm kısaca, görünenin altındakini görme girişimidir. İktidarın, siyasal ve toplumsal yapılar ve kurumlar içerisinde etkisi ve konumunu gösterme çabaları sebebiyle, postmodern sanatçılar üzerinde oldukça etkili olmuştur. Buna göre Yeni Kavramsalcılar, hakikati dilin meydana getirdiğini ancak gerçekte hakikati yansıtmadığını; kişinin özne olmasında esasen dilin etkili olduğunu, doğru, gerçek ve mantık kavramlarının bu bağlamlarda irdelendiği ve kişisel siyasal ve toplumsal ile bir olduğunu ileri sürmüşlerdir (Antmen, 2017: 278).

Eleştiri sanatta ön plana çıkmıştır ve köklü bir nitelik haline gelmiştir. Öyle ki, eleştirel olmayan sanatçı ve yapıtlar, önemsiz hale gelmiştir. Ancak sanat dünyasını sarsan ve dizlerinin üstüne çökerten bir eleştiriye hoş gözle bakılmamış, devamlı olarak bir eleştiriye maruz kalmıştır. Sanat tarihi bu denli bir açıklık ve dürüstlüğe hazır değildi çünkü modern orijinallik fikrinin ürünü olan bir peçe altında duran sanat anlayışı hâkimdi (Ortega-Avarez: 4).<sup>34</sup> 1970'lerin sonlarında kendilerini 'appropriation artist' olarak tanıtan sanatçılardan oluşan bir grup sanatçı, 'yaratıcı sanatçı fikri'ne karşı çıkan bir çerçevede yeniden üretim ve kendine mal etme pratikleri ortaya koymuşlardır. Kitle kültürü savaşlarının ortasında kalmış bir toplumda 'imaj yaratmanın ne demek olduğu fikri'ni sorgulamışlardır. Levine, kendisini "Appropriation School"un bir parçası olarak görmemişse o dönemde, en kritik cevabı veren isimlerden biri olmuştur (Ortega-Avarez: 5).<sup>35</sup> Kopya ve orijinallik konuları kapsamında çalışmalar ortaya koyan Levine'in alıntı ve kendine mal etme pratikleri, yirminci yüzyılın ilk yıllarına dayanmaktadır (Singerman, 2012: 1). Sherrie Levine'in ilk kendine mal etme pratikleri kolajlardır. Kitaplarda, dergilerde vs. kestiği fotoğrafları birbirine yapıştırırdı. Daha sonra Edward Weston, Walker Evans ve Alexander Rodchenko'nun fotoğraflarını kopyaladı; William de Kooning, Egon Schiele ve Kasimir Malevich'in resimlerini; Mondrian Matisse, El Lissitzky ve Leger'in sulu boyalarını yeniden üretmiştir (Siegel, 1985: 245). Bu çalışmalardan bazıları küratör eleştirmeni Douglas Crimp tarafından, 1977 tarihli ünlü 'Pictures' sergisine dâhil edilmiştir.<sup>36</sup> Sanat ve fotoğrafın hikâyesi içerisinde yer alan, kült haline gelen modern yapıtları kopyalayarak çoğaltan ve kendine mal eden Amerikalı fotoğraf

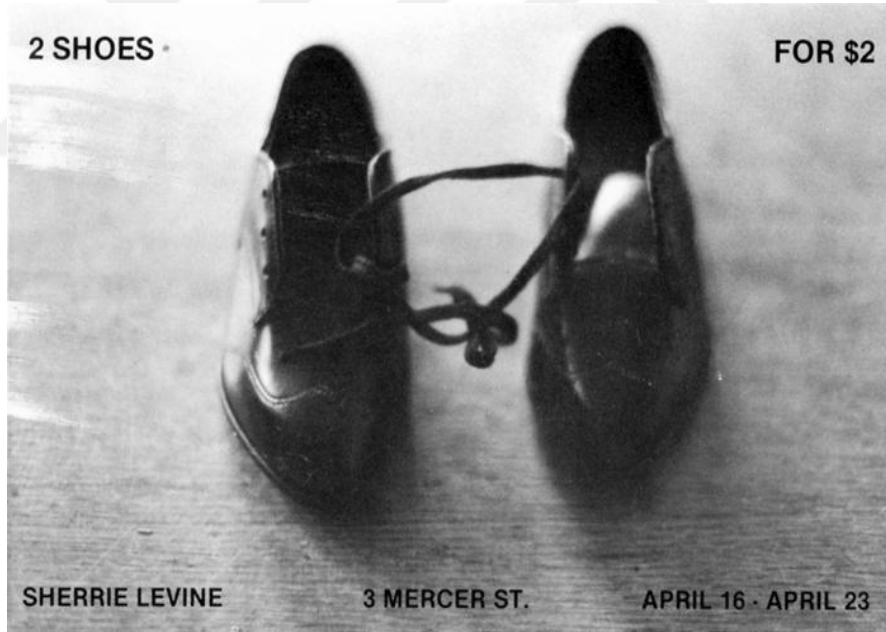
<sup>34</sup> [https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photo\\_graphic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photo_graphic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

<sup>35</sup> [https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photo\\_graphic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photo_graphic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

<sup>36</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

sanatçısı, yeni kavramsalcular içerisinde dikkat çeken fotoğraf çalışmaları ortaya koymuştur. Onun çalışmalarında “yaratıcılığın kökeni ve ayrımcılık” konuları ön plandadır. Sanat eserinin orijinallik ve biricikliğini tartışan; bunun yanında, imgelerin manasının bağlama bağlı olduğu düşüncesiyle çalışmalar yaparak 1980’li yıllara damgasını duran bir isim haline gelmiştir (Antmen, 2017: 283).

1975’te New York’a taşınan Levine, bu dönemde en aşırı işleri yapmakla ilgilenmiştir. Çünkü ona göre aşırı şeyler, ilginçtir. Bu durum, bazı yazarlar tarafından ‘politik olarak doğru’ diye tanımlanmıştır. Daha sonra Levine için siyasi doğruluk, bir hedef haline gelmiştir.<sup>37</sup> Levine’in New York’taki ilk kişisel sergisi, Pictures ile aynı yıl içerisinde gerçekleşmiştir. 75 çift erkek çocuk ayakkabısının sunulduğu ‘Two Shoes for Two Dollars’ isimli bu sergi o dönemde satılmıştır. Levine bu ayakkabıları bir ikinci el mağazasında bulmuş ve New York’a getirmiştir.<sup>38</sup> Onun eserlerinde hem Freudyen hem de Marksist anlamda bir fetiş kavramı gözlemlenir. Bu çalışması, Duchamp’ın hazır-yapıt nesnelere başvurmasına benzetilebilir.<sup>39</sup>



**Resim 3. 4 Two Shoes for Two Dollars Sergisi Duyuru Posteri,  
Sherri Levine, (1977)<sup>40</sup>**

<sup>37</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

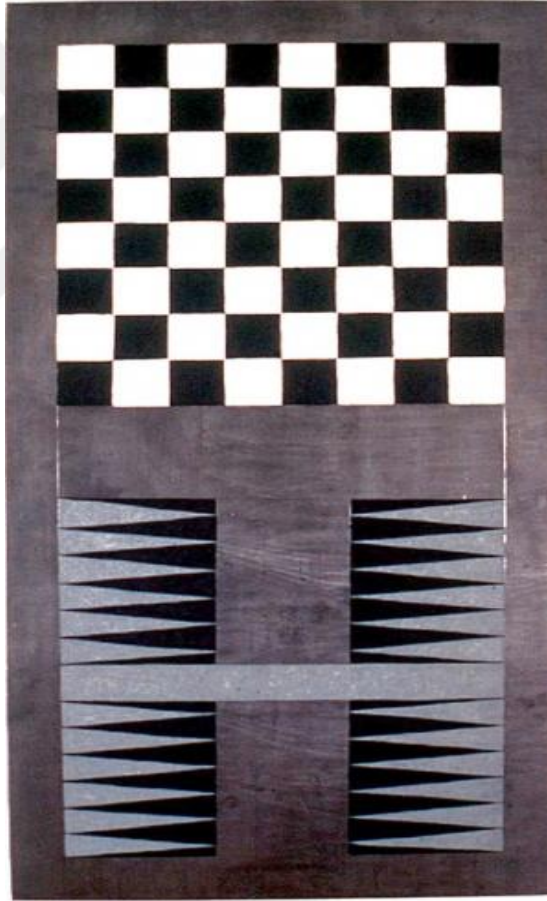
<sup>38</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

<sup>39</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

<sup>40</sup> [https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine](https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/) (erişim tarihi: 22.05.2019).

Levine'in çalışmaları her zaman bilinçli olarak kurulmuş bir fetişizm hakkında olmuştur. Levine'in çalışmalarının anlam katmanlarına ulaşmak, iyi bir sanat tarihi bilgisi gerektirmektedir. Levine, bu konu ile ilgili "mümkün olduğunca çok anlam katmanı ile ilgileniyorum. Ne kadar çok bilerseniz o kadar fazla anlam ve daha fazla tarihe dayandırılabilir" diye bahseder.<sup>41</sup>

Frankfurt Okulu'na göre, sanatın güç ile ilgisi vardır. Bu düşünce Levine'de bir oyunla ilgili olduğu yönünde değişir. Levine için sanat, oyunla ilgilidir.<sup>42</sup> Dadaistler ve Sürrealistlerin oyuna olan ilgilerinden etkilenen Levine, bazı seri üretimlerinde oyun ve oyun tahtaları üzerinde çalışmıştır. Her zaman gridlere ilgi duyan Levine, yine Dadacılar ve Sürrealistler gibi oyunun etrafındaki dille de ilgilenmiştir. Örneğin satranç tahtası, Dadacı ve Sürrealistler için klasik bir ikonu ve bu da Levine'i çeken bir başka unsurdur.<sup>43</sup>



**Resim 3. 5 Lead Checks and Chevron,  
Sherrie Levine, (1988)<sup>44</sup>**

<sup>41</sup> <http://www.jca-online.com/slevine.html> (erişim tarihi: 9.05.2019).

<sup>42</sup> <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>43</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>44</sup> <https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine> (erişim tarihi 20.05.2019).

### 3.2.1. After Edward Weston ve After Walker Evans Fotoğrafları

Repografik (yeniden fotoğraflama) tekniklerle çalışan, açık bir grup olan ‘*Pictures Generation*’, Crimp’in 1970’te ki *Pictures* sergisinde, onun aynı isimli iki makalesinde ve *Journal October*’dan meslektaşlarıyla birlikte en iyi şekilde tanımlanmıştır. *Artforum*, *October*, *The New Criterion* gibi sanat dergileri, eleştiri bağlamında bir dizi manifesto yayınlamıştır (Danto, 2014: 53). Teknik üretim çağında pazarın yerinin eleştirel bir incelemeye çağırılması ve böylece fotoğrafik değerlerin yeniden tanımlanması adına *October* dergisinin editörleri, fotoğraf eleştirisinin yetersizliğine ve temelsiz oluşuna hayıflanmışlardır. Alan Sekula’nın çalışmasını bu sorunlu yönlerin hâkim sansürüne bir istisna ve alternatif olarak kabul etmişlerdir. Sekula’nın çalışması, 1978’de *Artforum* ve *Massachusetts Review* dergilerinde, bir fotoğrafın dolaşımının bağlam ve koşullarını, bir belge olarak ve bir sanat eseri olarak anlamını ve değerini belirleme yolları konulu iki makaleden oluşmaktadır. Sekula, farklı çerçeve türlerine ilişkin soruları, fotoğrafların nasıl ve nerede ortaya çıktığını ve hangi kitleye yönelik olduğu sorularını içerecek şekilde resmi çerçeveleme ve kompozisyon değerleri konusundaki tartışmaları genişletmektedir. Daha sonra *October* dergisinde belgesellerin yeniden icat edilmesi ile ilgili böylesi bir yeniden değerlendirmeyi ortaya koymaktadır (Singerman, 2012: 65). Heykeltıraş Ron Jones, yaptığı bir röportajda “*Pictures estetiği*”nden bahsetmektedir. Söz konusu bu estetik, *Metro Pictures* galerisine işaret eder (Danto, 2014: 146).

Sherrie Levine *Two Shoes for Two Dollars* sergisinden sonra, 1980’lerde kanonik modernist fotoğrafçıların çektikleri fotoğrafların fotoğrafını çekmiştir. Yeniden fotoğraflama diyebileceğimiz bu yöntemle oluşturduğu, 1981’de *Metro Pictures* isimli ilk sergisini açmıştır. Walker Evans, 1936’da Büyük Buhran Döneminde, Alabama’daki çiftçi Burroughs ailesinin fotoğraflarını çekmiştir. 1979’da Sherrie Levine, Walker Evans’ın ‘*First and Last*’ adlı sergi kataloğundaki fotoğrafları yeniden fotoğraflamıştır.<sup>45</sup> Evans’ın *Let Us Now Praise Famous Men* isimli bu projesindeki temel nokta; güzel ve çirkin, mühim olan ile sıradan olan arasındaki ayrıştırmaların tek bir düzleme indirgenmesidir. Fotoğrafın öznesi olan her şey aynı kare içerisinde, eşit bir şekilde fotoğrafa dönüşür. Bunun neticesinde fotoğrafı çeken kişinin diğer çalışmalarıyla eşit bir çizgide bulunur. Sontag (2010: 36)’ya göre Evans, fotoğraflarının “düz, yetkin, aşkın” bir özellik taşımasını istemektedir. Walker Evans’ın ‘*Farmer Security Administration (FSA)*’<sup>46</sup> için çekmiş olduğu fotoğrafların yeniden fotoğrafını çeken Levine, 22 fotoğraf bulunan söz konusu ilk sergisinde bu fotoğrafları,

<sup>45</sup> <http://www.afterwalkerevans.com/> (erişim tarihi: 5.05.2019).

<sup>46</sup> Çiftlik Güvenlik İdaresi



'*Untitled, After Walker Evans*' başlığıyla sergilemiştir. Bu çalışma, New York sanat sahnesinde çarpıcı, skandal ve başarılı olarak nitelenebilir. Levine'in yeniden fotoğraflama projeleri, '*The Picture Generation*' eleştirmenleri tarafından, hem örgütsel hem de teorik anlamda, hızla özümsemiştir.<sup>47</sup> Ancak Levine'in çalışması, konuşulması gereken başka isimlere de ihtiyaç duyar ve bu konuda konuşabilmek için var olan istek, Clement Greenberg (akt. Singerman, 2012: 1)'in "verilmiş, kendi içinde yaratılmış, anlamlardan, benzerlerinden ve orijinallerinden bağımsız" olarak tanımladığı modernist eserlerden oldukça farklıdır. Levine'in erken dönem çalışmaları; Valentin Tatransky, Douglas Crimp, Craig Owens, Rosalind Krauss, Thomas Lawson gibi eleştirmenler tarafından değerlendirilmiştir. Yirminci yüzyıl sonu, yirmi birinci yüzyılda da; Jack Goldstein, Barbara Kruger, Mike Bidlo, Cindy Sherman gibi sanatçılar da Levine'nin çalışmalarına karşı çıkmışlardır (Singerman, 2012: 1).

Levine'in görüntülerini, onların içerik ve kodlarını bir 'beden' olarak ele alan ve orijinal yaratıcısını tanımaktan daha fazlasını, bu görüntüleri özel olarak seçmekle ne demek istediğini değerlendiren yazarlar vardır. Craig Qwens, 1983'te kaleme aldığı *Diğerlerinin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm* başlıklı etkileyici makalesinde Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Martha Rosler gibi isimlerin çalışmalarının Crimp, Buchloh ve kendisi tarafından ilk okumalara yardım edildiğini düşündüğü toplumsal cinsiyet ve temsil sorunlarını gündeme getirmeye çalışmıştır. Qwens, Levine'in kendine mal ettiği bu görüntüleri, ötekinin kaçınılmaz görüntüleri olarak nitelemektedir: kadınlar, doğa, fakirler deliler... Levine'in ilk kendine mal etme pratikleri, kadın dergilerindeki annelik imajlarıydı. Daha sonra Elliot Porter Ve Andreas Feininger tarafından çekilen manzara fotoğraflarını, Weston'un oğlu Neil'in portrelerini ve Walker Evans'ın FSA fotoğraflarını yeniden fotoğraflamıştır (Singerman, 2012: 83).

Üniversitedeyken para için çok fazla ticari sanat yaptığını belirten Levine'i bu pratik oldukça etkilemiştir. Orijinallik fikri hakkında oldukça kafa yoran sanatçı o dönemdeki yaklaşımla ilgili "eğer bir görüntü isterlerse sadece çekerlerdi. Bu durum asla bir ahlak meselesi değildi, her zaman bir fayda meselesi söz konusuydu" (Siegel, 1985: 246). Buna göre ticari sanatçılarda, imgelerin kimseye ait olduğu duygusu yoktu ve bu görüntüler kamuya açıktı. Levine bir sanatçı olarak bunu çok özgürleştirici bulmaktadır; kopya ve kamera kullanımı ticari sanatçıların kullandığı özel yöntemlerdir.

Kendine mal etme ile ilgili Levine, 'kendisini sıkıştıran bir etiket' olarak söz eder. Ona göre bu pratik, polemik anlamına gelir ve bir sanatçı olarak kendini bir polemikçi olarak görmek istememektedir. Levine, ortaya koyduğu kendine mal etme çalışmaları ile ilgili

<sup>47</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

şunları dile getirmektedir; “Sanat, tek bir şey değildir ve kimseye ait de değildir. Yaptığım çalışmaların herkesin projesiyle ilişkili bir anlamı var. Yalıtılmış olan bir çalışmanın hiçbir anlamı yoktur ve arzu düzeyinde herkesin projesi farklıdır. Buradaki fikir tartışmayı genişletmek, daraltmak değil. Yaptığım işin çağdaş sanat eserlerinin bütünlüğü içerisinde yer alması benim için önemli” (Siegel, 1985: 254).

Levine’in kendine mal ettiği fotoğraf çalışmalarının, ‘resmin sonunda’ etkili olduğuna yönelik söylemler mevcuttur.<sup>48</sup> Levine (1982’den akt. Antmen, 2017: 283)’e göre resim sanatı, özgün olmayan birçok imgenin birbirine girerek ihlale uğradığı bir boşluk haline gelmiştir. Resim, “kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı”na dönüşmüştür. Levine için özgünlük (orijinallik), kelime olarak bir şey ifade etmez veya bir anlama gelmez. Ona göre orijinallik son dönemlerde çok dar bir anlam kazanmıştır. Kendi çalışmalarının, ‘orijinal’ kelimesinin anlamı ve tanımlarını genişlettiğini belirten Levine, mecaz ve kinaye olarak bir ‘özgünlük’ düşündüğünü ifade eder. Tarih dışı faaliyet diye bir şey yoktur; bu kişisel tarih anlamında da böyledir (Siegel, 1985: 247).

Howard Singerman’in *Art History, After Sherrie Levine* kitabına göre Levine, ne tam fotoğrafçı, kolajcı-kurgucu, üretici, hatta ne de geleneksel anlamda bir sanatçıdır. Yeni nesil bir sanat tarihçisi olarak değerlendirilirse, tam olarak bir ‘kendine mal eden’ nitelmesi bile yapılamaz. Karmaşık ve dikkat çekici çalışmalarla, zaman zaman dilbilimsel incelemelerle önemli çağdaş sanat tarihi tartışmalarını (özellikle Krauss’un Duchamp ve Brancusi üzerindeki) yeniden düzenlerken, estetik bir eleştiri kanalı açmaktadır. Buna dayanarak Levine’in çalışmalarının, sanattan ziyade eleştirel bir yorumlama ile anlam kazandığı söylenebilir.<sup>49</sup> Kurgusal olanın gerçek hâle getirildiğini ve bununla birlikte gerçeğinde kurgusal hale geldiğini, üretimin konumuna da taklidin yerleştiğini bildiren Baudrillard’dan yola çıkılırsa fotoğrafın da kurgusal pratikler içerisinde gerçeğe en yakın dilsel nitelikleri taşıdığı söylenebilir (Özel, 2006: 163). Levine için sanat, temelde zevkle ilgilidir. Çalışmalarında görüntüyü oluştururken orijinal görüntünün zorbalığına maruz kalmamaya çalıştığını belirten Levine’nin esas ilgilendiği nokta, imajla bir ilişki oluşturmaktır. Her zaman yapmak istediği şeyleri yaptığını belirten Levine’e göre dil ve söylem de, kendine ve insanlara, yaptığı çalışmaların muhtevasını aktarma çabasında ortaya çıkmaktadır. Ancak Levine, sanatı bir noktayı veya bir teoriyi göstermek adına zorlamadığını da ifade eder (Siegel, 1985: 248-249). Bir sanatçı olarak yapmak istediği resimleri yapan ve bunları yaparken de farklı dilde kendisine yardımcı olacağını düşündüğü bir teoriyi arayan Levine,

<sup>48</sup> <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>49</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

Psikoanalitik, Freud, Lacan, Feminizm gibi konularda okumalar yapmaktadır<sup>50</sup> ve ona göre teori, çalışmadan önce gelmemektedir.

Levine söz konusu çalışmalarında, esas çalışmayı küçümsemek ya da olgunlaşmamış olduğunu dile getirmek amacıyla değildir. Levine'in kendine mal ettiği görüntüleri, çoğu ütöpik olan modernist ve onların fikirleri ile ilgilidir. Postmodernist bir sanatçı olarak Levine, modernistlerin, sanatın politik sistemlerini değiştirme konusundaki saf iyimserliğini 'oynak' olarak nitelemektedir. Ancak bu basit inançla olan ilişki, zorunlu olarak karmaşık bir yapıdadır (Siegel, 1985: 252-253). Sanat ve film konusundaki en sofistike psikanalitik ve feminist eleştirilerin çoğu, ataerkil bir toplumda görselin tüm duyularımız üzerindeki üstünlüğünü ortaya koyar. Medya kültürü hakkında yabancılaşan ve baskıcı olan şeylerin çoğunun röntgenci bir yönü olduğunu anlatan Levine'e göre, sanata uygulanan bu teorinin çoğunun temel olarak fotoğrafı çalışmalarını desteklemesi ironiktir. Sanatta el, beden metonimik sembolü haline gelir, böylece vücudun geri kalanının inkâr edildiği görülmektedir. Daima erkek sanatçıların yapıtlarına başvurarak yeniden üretim yapan Sherrie Levine, bunun nedeni olarak 'arzu konusunu' merkeze koyar. Çalışmalarına başladığından beri yaptıklarının çoğunun, kadın olarak sanat dünyasında bir yer edinmenin zorluklarıyla ilgili bir farkındalığı dile getirmek amacı taşıdığını bildirir. Sanat dünyasının, erkek arzusunun kutsanması için bir alan olduğuna dikkat çekmektedir. Levine'in çalışmaları çoğunlukla 'arzu ve onun üçgen doğası' hakkındadır. Buna göre arzu, her zaman başkasının arzusu aracılığı ile yönlendirilir (Siegel, 1985: 248-249).

Levine, merkezlerle ve nedenlerle hemen ilgilenmez -iğdiş etmelerde, ensest tabularda veya erkekler arasındaki belirli toplumsal ilişkide yalnızca en meşhur olanı seçmede- ancak tam olarak onların arabuluculuklarında, ikame ve yer değiştirmelerinde, onların ürettikleri nesnelere ilgilenmektedir: ayakkabılar, parlak nesnelere, imgeler ve görüntüler... gibi (Singerman, 2012: 3).

Levine'in çalışmaları, yüksek modernist estetiğe bir karşı duruş ile birlikte; tekrarlama, aynılık, çeşitlilik, parçalanma, mülkiyet, özgünlük ve yaratıcı/yaratıcılık gibi konularda belli soruşturmaları gündeme getirmiştir. İşin/biçimin/şeklin tarihsel dönüşümü ile ilgilenir. Levine'e göre sanat eseri, tekrar ve yüceltmeyle birlikte yeniden, ancak oldukça abartılı bir anlam kazanır. Bu fenomen, özellikle hafiflik ve sınırları aşmayla ilgili olan sanat için bir referans olarak ironiktir.<sup>51</sup> Levine'in çalışmalarında aynılık, orijinalliği ima ederken

<sup>50</sup> <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>51</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

ve özgünlük kavramına bir göndermede bulunurken, aynı zamanda söz konusu kavramlar, kimlik sorgulamalarıyla ilgili konularda da ustalıkla kullanılmıştır.

Levine'in çalışmalarında Baudrillard'ın simülasyon ve yeniden üretimle ilgili eleştiri ve yorumlarının da etkileri görülmektedir. Baudrillard'ın gerçeklik, fetiş, illüzyon ve orijinallik gibi konular bağlamında değerlendirdiği yeniden üretim ve simülasyon evreni hakkındaki yorumları postmodern fotoğraf etkinliğini kavrayabilmek ve aktarabilmek noktasında zaruridir. Özellikle Levine'in çalışmalarını anlayabilmek adına Baudrillard'ın konuyla ilgili söylemlerine değinmekte yarar vardır.

### 3.2.2. Baudrillard ve Simülasyon Yorumu

1980'lerle birlikte oluşturulan sanatçı pratikleri, Baudrillard düşüncelerinin görsel bir ifadesini oluşturur. Teknoloji ve medya araçlarında yaşanan gelişmelerle birlikte toplum, bir imgeler evreninde var olmaktadır. Postmodern sanatçılar bu dönemde böylesi bir toplumsal düzenin katmanlarını ve kurallarını ortaya koymak ve eleştirmek adına çalışmalar ortaya koymuşlardır. Melez bir biçimsel ifadeyle gerçek ve kurgunu bir arada bulunduğu kültürel ürünlerin, toplumsal yaşam pratiklerine nasıl yansıdığını tartışan yapıtlar üretmişlerdir (Antmen, 2017: 279).

Baudrillard'a göre temel mesele, "gerçeklik ve gerçekliğin öldürülmesidir" (Baudrillard, 2002: 9). Baudrillard'a göre simüle etmek, sahip olmadığımız bir şeye sahipmiş gibi davranmaktır ancak '-miş gibi yapmak' değildir. Bu kavram hayatın tüm alanlarına yayılmıştır (Adanır, 2004: 35). "Maddi şeylerin karşımızda duruyor olması onların gerçek oldukları anlamına gelemmez" (Baudrillard, 2002: 11). Baudrillard'ın burada ele aldığı konu mevcut genel düşünme tarzı ve yeniden üretme şeklinin geçerli olup olmadığı ile birlikte, bu şekle ait öğelerdir. Burada öte yanına geçinmeye çalışılan şey, gerçeklik düşüncesi ile gerçeklik ideolojisidir.

Simülasyon; "bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi"dir (Baudrillard, 2017: 8). Baudrillard bilhassa Batı merkezli olduğunu iddia ettiği simülasyon evrenini diyalektik bulmamakta ve tarihsel anlamda modernitenin sonunda meydana gelen bir süreç olarak nitelemektedir (Adanır, 2004: 24).

"Simülasyon, gerçeğin karşıtı değildir" (Baudrillard, 2002: 12). Hakiki olanla sahte olanı birlikte açıklar veya gerçekliğiyle ilgili kesin bir karara varılamayan şeyi belirler. Baudrillard'a göre simülasyon, dünyevi gerçeklikle gevşeyip dağılarak yoğunluğunu

kaybeden büyük bir entropi dizisidir. Kopyalama ve sayısız kere çoğaltılıp yeniden üretim sistemi yoluyla simülakrlar arasında nesne, yoğunluğunu kaybederek hiçbir şekilde kaynak olamayacak duruma gelmektedir. Gerçek, simülakrlar içinde erimiştir. Bu noktada simülasyon, içinde bulunduğumuz zaman içinde demode olmak, eskimek veya ortadan kaldırma yöntemlerinden daha etkili, zorlayıcı ve şiddetle dolu bir yok etme yöntemidir.

“Gerçeği dondurabilmek amacıyla kaydetmek. Kaydedilmiş ölü ikizini saklamak”tır (Baudrillard, 2017: 145). “Fotoğrafın sonuna dek kopyaladığı şey, aslında yalnızca bir kez olmuştur. Varoluş açısından asla yinelenmeyecek olanı, mekanik olarak yeniler Fotoğraf” (Barthes, 2014: 16). Bu anlamda Baurillard da ‘yeniden canlandırma’dan bahsetmektedir. Yeniden canlandırmanın komplolarından kurtulmak adına iki yöntem dile getiren Baudrillard’a göre ilk yol, yeniden canlandırmayı yapısal niteliklerine inerek yalın hale getirmektir. İkinci yolu ise, bütün yorumlama ve çözümleme eylemlerinden vazgeçerek, anlam veya karşıt anlam ortaya koymak için başvurulan eleştirelilikten uzaklaşıp yalnızca şekil değiştirerek, ölüm sırasında şeylerin var olup yok oldukları bir kalıp çıkartılır. Böylece nesnenin ‘kendi hayaletine dönüşümü’nün hangi yolla gerçekleştiği ve farklı görünümlere, formlara girerek izini nasıl kaybettiğini gösteren bir şablon meydana getirilir. Bu noktada illüzyon, (illudere) yani ‘oyuna dönüştürmek’ gerçekleşir: illüzyon “sırlarının anlamları veya dışa yansıtılması yani ifade biçimlerinde değil, merkezkaç bir devinimle önce bir araya getiriliş daha sonra da şeklen bir dönüşüme uğrayarak çoğaltma döngüsü içinde gizlendiği nesnelerin bulunması”dır (Baudrillard, 2002: 23-24).

Fikirler ve formlar, aynı biçimde formlar ve değerler arasındaki yoğun ve köklü farkın ortaya konulması da durumun netlik kazanmasını sağlayabilir. Bir fikri aşmak, onu inkâr etmek ve ona yabancılaşmak, diyalektik olarak diğer tarafa geçmeyi ifade eder. Bu durum, eleştirel entelektüelliğe dayanır; ‘umutsuz ve illüzyonda yoksunluk’ içerir. Bir biçimin aşılması ise, bir formdan diğer forma geçmektir. Buradaki sorun bizatihi illüzyondur. Buna göre formun formdan, imgenin de imgeden farklı bir panzehiri yoktur (Baudrillard, 2002: 24). Bu noktada illüzyonistlerin mecburi varlığı söz konusudur. Levine, bir ayartma formu keşfetmiştir. Baudrillard’ın şu sözleri, Levine’in çalışmaları için bir fener olarak kullanılabilir: “sanatsal ve estetik aşkınlıktan çok şeylerdeki bilmecemsi içkinliğe, onlardaki anlaşılması olanaksız belirginlikler ve ‘hiçbir şey olmayanın’ sessiz sedasız gücüne tanıklık etmiş olan bir boyut vardır” (Baudrillard, 2002: 24). Söz konusu bu boyut, Levine’in çalışmalarının boyutunu da oluşturur. ‘Antropolojik illüzyon’ (Baudrillard) varlığından söz edebileceğimiz bu çalışmalarda estetik illüzyon aşılmıştır. Levine burada bir illüzyonist olarak

değerlendirilebilir. Fotoğraflarında kimlik, toplumsal cinsiyet, asıl ve yaratıcının anlamıyla bilmeceler yaratarak oyuncu bir illüzyonist.

“Gerçeğe sürekli gerçek katarak, gerçeği biriktirerek doğrudan simülasyona yani kendisine kusursuz bir şekilde benzeyen ve gerçekliğin en kusursuz aşamasına ulaşmış olana doğru ilerliyoruz”. Bu durumu illüzyon olarak niteleyen Baudrillard’a göre bu illüzyon gerçek, imge ve zamanı, aynı anda sınırları içine dahil eden “kusursuz bir cinayettir.” Baudrillard’ın kusursuz cinayet olarak tanımladığı şey; “yeniden üretimdeki teknik mükemmelliğin, dünyanın gücül yeniden basımının kendisinin tıpkısına benzer olmasıyla illüzyonu yok etmektir” (Baudrillard, 2002: 13-14).

Levine’in çalışmalarının bir ‘aura’ kazandığı ifade edilebilir ancak bu aura, varlık dolayısıyla değil, orjinalinden ve gerçekliğinden koparılmış bir yokluk halinden meydana gelir. Günümüzde aura, sadece varlığını sezdiğimiz bir ruh, bir hayalettir (Crimp, 2002: 129). Levine için de yaptığı fotoğraf çalışmaları hayaletlerin hayaletidirler. Onun fotoğrafları hayaletleri yakalayarak yeniden üretmiştir. Baudrillard’ın ‘kusursuz cinayeti’nde bahsettiği gerçeğin ve hakikatin ölümünün ardından kalan cesetleri yeniden canlandırma komplosundan kurtulmak için ikinci yolu yani oyun yönteminin pratiğidir. Levine’in bu çalışmaları için Baudrillard’ın şu yorumu oldukça açıklayıcı olacaktır:

Görüntünün biçimsel çekiciliğine yanılmanın zihinsel çekiciliğini ekler anlamları gizemli kılma, biçimle oyun oynamanın çekiciliğini katar. Zira eşsiz ve benzersiz olmak yeterli değildir, buna kurnazlığı da katmak gerekmektedir. Çünkü gerçeği ancak olduğu gibi verebilirseniz onu baştan çıkarabilirsiniz (Baudrillard, 2002: 14).

Levine’in çalışmaları, anlamlar ve benzerliklerin peşinden gider. Singerman’e göre Levine, teoriye göstermek yerine onu öne sürmektedir. Çalışmaların yapılandırma terimleri, asıl ve kopyanın ifadeleridir ya da ikizi veya simülatörüdür (Singerman, 2012: 2). Sistem içinde, bu sisteme benzer bir üretimle olay yaratabilmek olanaklıdır. Bu yaratımla onu varabileceği en son noktaya kadar ilerletip ters yüz edilebilir. Bu noktada Warhol örnek verilebilir. Warhol, anlamsız imgelerin meydana getirdiği bir evreni en uç noktaya götürmüştür (Baudrillard, 2002: 10). Bu minvalde Baudrillard’ın bu yorumunu, Levine’in çalışmalarında ifade edilecek olursak, Levine de sistemde olay yaratacak eylemleri sonuna kadar götürmektedir. Yeniden üretimle birlikte sanat ve sanat eserinin gerçekliği, orijinalliği ve sanatçının el izini uç noktada bir tersine çevirmeye birlikte simüle eder. Sanattaki illüzyonun yok oluşunu, bilmecelerle dolu bir oyunla sahneler. Öyle ki tıpkı uçakta giderken sanki hareket etmiyormuş gibi bir hissedildiğinde olduğu gibi izleyici de manayı kavrayana

kadar bir Sherrie Levine oldukça uzun bir yol kat etmiş olur. Seyircinin fotoğraflarda esasen ne olduğunu bulmaya çalışırken eserin orijinalliği, yaratıcısı ve gerçekliği uçup gitmektedir. Geriye yalnızca özne olarak fotoğraf kalır. Onun fotoğrafları izleyiciyle, Levine'den ayrı bir iletişim kurmaktadır.

İmge, yansıma veya ayna fonksiyonu göstermekten ziyade gerçek dünyanın bir boyutunu yok edip, gerçekliğinden ayırarak bir illüzyon alanı ortaya çıkarma fonksiyonuna sahiptir. Baudrillard'a göre sanat, dünyadaki şartların mekanik bir biçimde yansıtıldığı bir araç değildir. "Sanat, dünyanın abartılı bir illüzyonu, onu deforme eden bir ayna gibidir" (Baudrillard, 2002: 14-15). Sanatın sahip olduğu 'büyüleyici illüzyon' ortadan kalkmıştır. Bu nedenle imgenin etrafında dönmekten başka bir şey yapamayız. Esasen Levine'in çalışmalarıyla ortaya koyduğu da bu çerçeveye dâhil edilebilir. Levine de fotoğraf imgeleri aracılığıyla sorgulamalar yapmakta ve ürettiği imgelerle bir dönüştürme eylemi gerçekleştirmektedir.

Baudrillard, modernizme karşı olan özgürleştirmelere, formları ve figürleri dahil etmez, hatta bu durumu 'olumsuz bir illüzyon' olarak niteler. Böylesi bir özgürleştirme esasen onları hapsedektir. Özgürleştirme noktasında faydalanılacak olan yolda,

kendilerini zincire vurmak, farklı bir ifadeyle... birbirlerinin biçimlerini almalarına (metamorfoz), onları birbirlerine bağlayıp, birbirlerini doğurmalarına yol açan silsileyi yeniden keşfetmek gerekmektedir. Bu imgeler, kendiliklerinden birbirini üretip, birbirleri ardı sıra ortaya çıkmaktadırlar (Baudrillard, 2002: 23).

Bu noktadaki sanat anlayışı Levine'in sanata bakış açısına uymaktadır. Çünkü bu noktada sanat, bu üretimin meydana gelişini nasıl oluştuğunu idrak etmek, başka bir ifadeyle onun sınırlarına ermekten oluşur. Levine söz konusu fotoğraf çalışmalarını kopyalama ve yeniden üretimin aslında sanatın başlangıcıyla birlikte var olmuştur.

### **3.2.2.1. Baudrillard'ın Yeniden Üretim Yorumu**

Fotoğrafın ortaya çıkması nesnelerin ve insanların tekilliğini ve kimliğini temellerinden sarsan, görünüşleri sayısız şekilde yeniden üreten 'fantazmatik ikizlerden oluşan paralel dünya yaratan bir fenomendir" (Tom Gunning'den akt. Cadava, 2008: 178). Baudrillard'a göre fotoğrafın ortaya çıkışından itibaren günümüze yeniden üretim bu "çağa özgü bir hastalık"tır (Baudrillard, 2017: 42). Ona göre, her tarafta garip olarak nitelenebilecek derecede orijinaliyle benzeşen bir evrende bulunmaktayız ve şeyler hiç durmadan birbirine tamamen benzeyen benzerlerini üretmektedirler (Baudrillard, 2017: 27).

Baudrillard, 1996'da Genevivre Breerette ile yaptığı bir söyleşide, eski estetik ölçütlerine özlem duymadığını belirttikten sonra günümüz sanat anlayışında bir '*trans-estetik*' dönemine geçildiğini bildirir. Trans estetik anlayışının temelini Duchamp'a dayandıran Baudrillard'a göre hazır-yapıtların/nesnelerin sanata dahil edilmesiyle başlayan bu dönemde sıradanlık sanata dönüşürken, gerçek ve anlamın yitimi büyük bir ivme kazanmıştır (Baudrillard, 2010: 69). Gerçeğin üretiminin de gerçekleştirildiği bu yeniden üretim mantığı ve yeniden üretimler, simülasyon evreninde birer simülasyondurlar ve "yeniden sahiplenme, atıfta bulunma, kısaca simülasyon her yere egemendir" (Baudrillard, 2002: 17-18 ). Bu çalışmalara negatif bir eleştiri getiren Baudrillard, çağdaş sanat yapıtlarının çoğunluğunun arz ettiği değersiz görünüm neticesinde bu yapıtların, onun deyişyle, "zerre kadar değeri olmadığı" nı dile getirmektedir. Böylesi bir sanat fikrinin karmaşasındaki ana sebep, farklı tarzlarda ifade edilen değersizlik istemidir. Ayrıca sanat ve estetik alana her şeyi dahil eden bu postmodern anlayışta Baudrillard'a göre sanatın varlığından söz edilemez. Günümüzde sanat veya başka herhangi bir alanda iyi ve kötü, hakiki ve sahte, gerçek ve simülakr ayrımı yapılamaması neticesinde özneye ait olan eleştirel fonksiyonlar yerini nesnede ironik fonksiyonlara bırakmıştır (Baudrillard, 2002: 19, 23). Levine'in çalışmaları, sadece mevcudiyetiyle bile ironik bir işlev kazanır. İroni, içinde bulunduğumuz anlam ve değerler dünyasına hükmetmenin yegâne yoludur. Esasen Levine de söz konusu ironik tavırla dile getirmeye çalışılan şey, sanat yapıtlarının modern tarzda alımlanmasının ve değer sistemlerinin reddini ifade etmektedir. Ancak bu durum ikili bir yapıya sahiptir. Esasen Levine'inki ve diğer yeniden üretim pratikleri bir yandan sanat eseri ve sanatçıda atfedilen yüksek değeri eleştirirken diğer taraftan asıl yapıtın ve sanatçının değerini olduğunda da fazlasına, hatta paha biçilemeyen bir noktaya da taşıdıkları söylenebilir. Ancak yine de söz konusu asıl yapıt halesini, her yerde mevcut olan yeniden üretimleri neticesinde kaybettiğinin altı çizilmelidir.

Baudrillard'ın, Lascaux Mağarası örneğini kopyalama bağlamında dile getirmekte yarar var. Buna göre Lascaux Mağarası, orijinalliğinin zarar görmemesi adına ziyarete kapatılmıştır. Bunun yerine beş metre uzağında adı geçen mağaranın tamamen aynısı olacak şekilde yapılmıştır. Ziyaretçiler orijinal olana bir gözetleme deliğinden baktıktan sonra mağaranın kopyasına giderek ziyaret edebilmektedirler. Baudrillard'a göre mağaranın özgün halini insanların zihinlerinden silmenin bir faydası yoktur, çünkü "gerçeğiyle kopyası arasında hiçbir fark yoktur" (Baudrillard, 2017: 24). Bu kopyalama işlemi, orijinal mağarayı da onun kopyasını da yapay hale getirmektedir. Levine'in fotoğraf çalışmalarıyla oldukça benzerlik taşıyan bu örnekte de olduğu gibi, artık asılla onun kopyası arasındaki fark, fark edilemeyecek



düzeyde aynılaşmıştır. “Hakikatten daha hakiki görünen hakikatin ötesine geçildiğinde neler olmaktadır?” sorusunu, akıl almaz olaylar, hadiseler ve bu hakikat sistemi tarafından hakikatin inkâr edilmesinden çok daha tahrip edici biçimdeki taarruzlarla karşılaşıldığı yönünde cevaplanmaktadır. Baudrillard’a göre gerçeğin ve hakikatin potansiyelleri, bilinmez derecede ve ortadan kaldırııcı bir kuvvete sahiptir. “...hiperbenzerlik, orijinalin ölümü, yani tam bir saçmalaktır” (Baudrillard, 2017: 149). Baudrillard’ın buradaki söyleminin de postmodern dönem sanat pratikleriyle ilgili oldukça önemli noktalara kapı araladığı da yadsınamaz bir gerçektir ancak Levine’in fotoğraflarını ‘saçmalık’ olarak ele almak Levine’e haksızlık etmek olurdu. Levine’in, hiperbenzerlik derecesini geldiğimiz bu noktada orijinalliğin de varlığından söz edilemeyeceğinin bir yorumu olarak değerlendirebileceğimiz fotoğrafları bize, bundan sonra orijinal bir yapıtın ortaya konulamayacağını da çarpıcı bir biçimde ifade etmektedir.

Baudrillard’ın simülasyon evren kavramıyla belirttiği gibi hipergerçek evrende ancak kopyalardan bahsedilebilir. Fotoğrafta kopyalama ve kendine mal etme pratiği, teknik olanakların da yardımıyla bu düşüncenin bir çıktısı olarak ifade edilebilir. Teknikle üretilen tüm kopyalar artık ne gerçek ne orijinal ne de biriciktir. Benjamin’den yola çıkılarak denilebilir ki yapıtın ‘aurası’ da tüm bunlarla birlikte ortadan kalkmıştır. Teknik, yapıtı mevcut konumundan ve dolayısıyla geleneğinden ve zamanın ruhundan ayırmış; her yerde var olabilen kopyalarına dönüştürmüştür. Böylece postmodern düşüncenin karşı çıktığı hakikilik, orijinallik, eşsiz ve biriciklik niteliklerinin yıkımı ile birlikte fotoğraf sanatında yeniden üretime dayalı pratiklerin hayat bulduğu bir kopyalar evreninden söz edilebilir. Özel (2006: 162)’e göre günümüzde fotoğraf alanında eski fotoğraflara veya diğer sanatsal pratiklere başvurma, hatta eski üretimlerin olduğu gibi kopyalanması, geçerlilik kazanmıştır.

Nesnenin, başka bir nesnenin birebir aynısı olması, nesnenin o bir başka nesnenin benzeri olması anlamına gelmez; nesnenin, o bir başka nesneden çok daha kusursuz olması demektir. Baudrillard (2017: 148)’e göre benzerlik veya birebir aynılık diye bir şey yoktur; birebir aynı olma durumu benzerliğin çok daha ötesinde bir şeydir. Sadece hakikate benzeyen ve hakikat olmadıklarını söyleyenler hakkında net bir benzerlikten bahsedilebilir.

### 3.3. Sherrie Levine Fotoğraflarının Walter Benjamin'in Kavramları Çerçevesinde Analizi

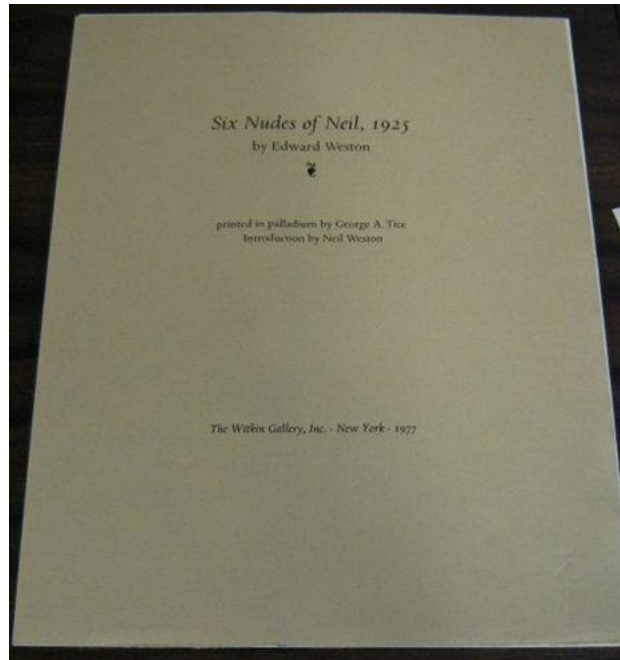
Sanatta kopyalama, sanatın doğuşundan beri var olagelen bir şeydir. Eski uygarlıkların sanat anlayışının birbirini etkilemesinin yanı sıra eski eserlerin aynen kopyalanması da ilkel döneme kadar ulaşır. Hatta mağara duvarlarına çizilen hayvan figürlerinin de doğanın bir kopyası olduğu gerçeği yadsınamaz (Gombrich, 2016: 122). Sanatın var oluşundan beri mevcut olan bu eylem, modern dönem ve özellikle postmodern dönemde ulaşabileceği son noktaya ulaşmıştır. Postmodern dönemde bir eleştiri, sorgulama ve metafor yöntemi olarak da kullanılan kopyalamanın dönüm noktasını ise fotoğrafın icadı oluşturmaktadır.

Teknik gelişmeler sanatı birçok yönden etkilese de sanatın tabiatına ilişkin söz konusu değişim yalnızca teknolojide yaşanan gelişmelerle meydana gelmemiştir. Yeni bir sanatçı topluluğunun gelişmesiyle bizatihi kasıtlı davranışları neticesinde de auranın yitimi ve sanat anlayışına ilişkin değişimler gerçekleşmiştir. Bu noktada Benjamin, dadaistleri örnek vermektedir. Ona göre dadaistler bu sanat kuşağının öncüleridir (Bürger, 2017: 70). Bunların dışında postmodern dönemde oldukça farklı akım ve isimler de dile getirilmiştir. Sanat ve sanat yapıtlarına yönelik kavram ve algılamalarda yaşanan değişim ve dönüşümlerin en etki eden yöntemi olan ve icadından bu yana oldukça farklı perspektiflerde kullanılan fotoğrafik yeniden üretim, Sherrie Levine'in bu alandaki uygulamalarıyla oldukça tartışmalı bir noktaya taşınmıştır. Levine'in 'After Walker Evans ve After Edward Weston' sergileri böylesi bir kopyalama, çoğaltma, yeniden üretme ve kendine mal etme pratikleri dâhilinde ilk ve en dikkat çekici yapıtları arasında olması bağlamında değerlendirilmelidir. Weston ve Evans, kanonik erkek fotoğrafçılar olması bakımından Levine tarafından yeniden üretim ve kendine mal etme pratiklerinin öznesi haline getirilmiştir.

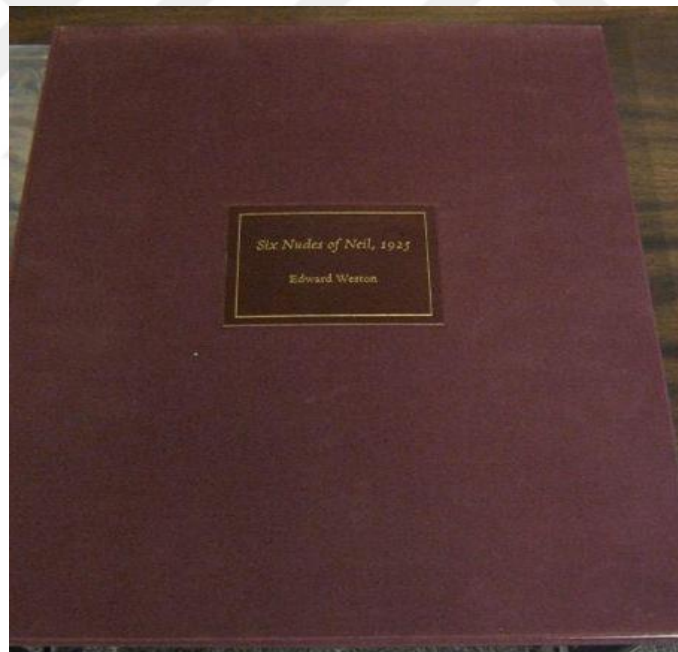
Yirminci yüzyılın başında, özellikle Batı Amerika'nın sahil bölgelerinde, doğayla uyumlu ve resimsel bir görüntü yakalamayı hedeflemiş fotoğrafçılar vardı. 1920'lerde başlayan bu doğalcı üslup, Edward Weston ile en üst noktasına çıkmıştır. Weston'un da aralarında bulunduğu 'f/64 Okulu', el değmemiş doğaya hassasiyet göstermek ve biçimsellik değerlerine sahiptir. Bu değerler, çıplak çocuk fotoğraflarının esas nitelikleri arasında yer alırlar. Weston 1925'te hassas bir biçimsel endişeyle oğlu Neil'in çıplak fotoğraflarını çekmiştir. Neil'in teni şeffaf hale getirilmiş, gövdesi mermerimsi bir görünüm kazanmıştır. Böylece eski Yunan heykellerini anımsatan bu fotoğraflar, anlaşılması güç bir soyut duruma getirilmiştir (Topçuoğlu, 2010: 79-80)

Edward Weston 1940'ların sonunda parkinson hastalığına yakalanınca yeni fotoğraflar çekmeyi bırakıp diğer iki oğlu Brett ve Cole ile yakın çalışmaya başlamıştır. Fotoğraflarının

orijinalliğini korumak için çalışmalarının geniş ve kesin bir retrospektif (geriye dönük) bir portföyünü basmıştır. 1952-1955 arasında babasının nezareti altında çalışan Brett, 830 negatiften 'Project Prints' baskılarının ilk basımını yapan isimdir. Edward Weston 1958'de ölmüş ve oğlu Cole'e orijinal negatifleri basma hakkını vermiştir. 1946'dan 1958'deki Edward'ın ölümüne kadar, Cole her gün babasıyla çalışmıştır. Edward'ın, kendi isteğine göre bu negatifler bir daha asla basılmayacaktı. Cole Weston da nisan 2003'te vefat etmiştir. Onun ölümüyle mutlak bir sınır, güvence altına alınmıştır. Ancak Cole, ölümünden önce üretimi durdurarak ve 1981'de fotoğrafların mülki haklarını *Arizona Üniversitesi Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi*'ne teslim etmiştir. Cole babasının miras bıraktığı baskıların negatiflerini, yalnızca bir kez ve üç yıllık ertelemeyle anlaşmayı kabul ederek ödünç vermiştir. Witkin Galeri, hediyece cevaben 1981 yazında *The Last Edward Weston Show*'u kurmuştur. Levine'in, Edward Weston'ın oğlu Neil'i 1925'te çektiği 6 çıplak fotoğrafı New York'ta, güzel sanatlar fotoğraf alanında uzman olan Lee Witkin tarafından yayınlanmıştır. Levine bu fotoğrafların fotoğraflarını Witkin'in galerisinden çekerek Weston'ın bu fotoğraflarını kendine mal etmiştir. Bu fotoğraflar; ağaçların, manzaranın veya bir insanın vs. fotoğraflarını çekmek yerine fotoğrafların fotoğraflarını çeken Levine'in öznesi olmuştur. Tice'in Witkin için bastığı fotoğraf negatifleri, Levine tarafından yeniden fotoğraflanmıştır. Weston'ın oğlunun vermiş olduğu Weston'ın fotoğraflarının negatiflerinden fotoğrafçı George Tice tarafından galeri için basılmış olan fotoğrafları kendine mal eden Levine, Weston'ın oğlu Neil'in fotoğraflarının sınırlı bir özel basımının yayınlandığını ve sergilendiğini duyurmuştur (Singerman, 2012: 6).



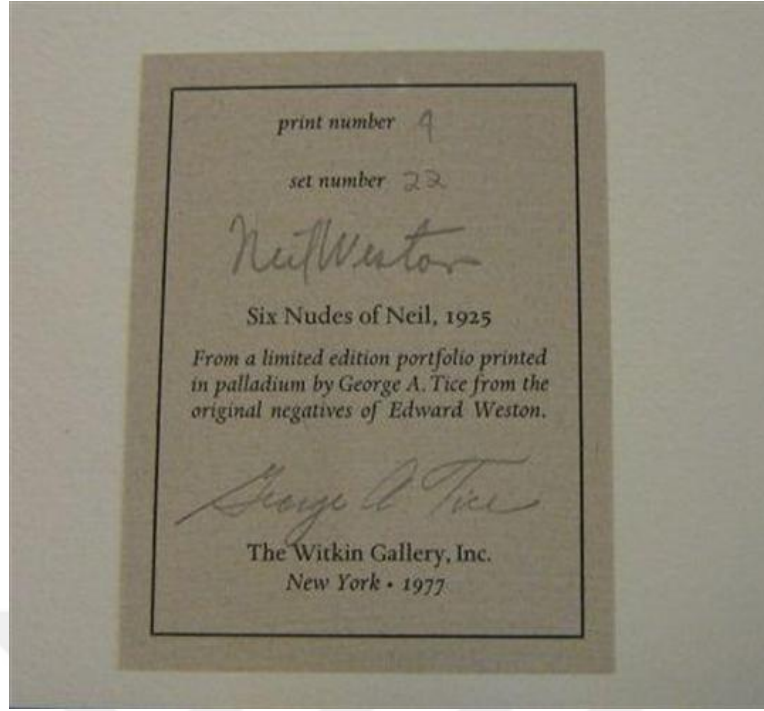
**Resim 3. 6 Portfolio: Six Nudes of Neil,  
Edward Weston, (1925)<sup>52</sup>**



**Resim 3. 7 Portfolio: Six Nudes of Neil, Edward Weston, (1925)<sup>53</sup>**

<sup>52</sup> <https://www.artnet.com/auctions/artists/edward-weston/six-nudes-of-neil-portfolio-of-6-3> (16.05.2019).

<sup>53</sup> <https://www.artnet.com/auctions/artists/edward-weston/six-nudes-of-neil-portfolio-of-6-3> (16.05.2019).



**Resim 3. 8 Six Nudes of Neil Portfolio, Edward Weston, (1925)<sup>54</sup>**

Moholy-Nagy'in daha önce, bir matbaacıya üretici kataloglarından erişilen sayılar ve düzenlere dayalı bir resim oluşturma talimatı verirken yaptığı gibi Levine de orijinal bir fotoğraf yaratır ancak After Edward Weston fotoğraflarında önceden ayarlanmış, önceden var olan hazır ayarlarla, hazır düzen ve renklerle bir fotoğraf oluşturur. Levine'in, Weston'un oğlu Neil'in fotoğraf baskılarının orijinal olmadığı ve yeniden üretim olduğuna dair bir değerlendirme yapılması durumunda, onların orijinal olmadıkları kabul edilmelidir. Neil, yalnızca bir Yunan heykeli gövdesinin bir alıntısıdır ve sonuçta klasizmle bağlantılı olarak, bu konudaki herhangi bir Rönesans resim veya heykelinin kalıntısıdır denilebilir. Vücudunun simetrisi ve düzeni mükemmel bir uyum sağlar çünkü bu tür simetriyi düzenleyen yasalar zaten var olmuştur. Weston'un oğlunun fotoğraflarında yeni bir şey yoktur ancak bu noktada yeniden üretimin yeniden üretiminin, kendisini olumsuzladığı düşünülmelidir (Ortega-Avarez: 7).<sup>55</sup>

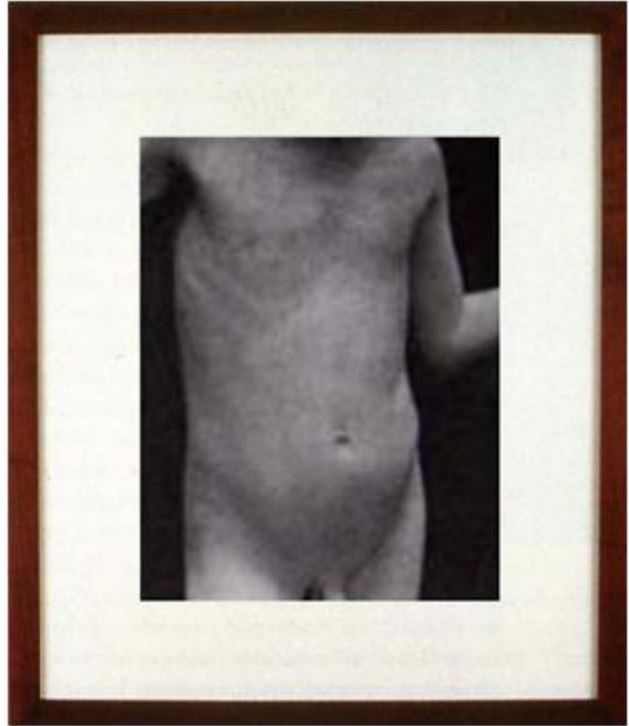
Fotoğraf da resim de insan zihnindeki görüntünün bir tercümesini yapar. Fotoğraftaki fark, bunu yaparken bir makine kullanması ve bunu (dijital makinenin icadından önceki dönem için dile getirilebilir) kimyasal bir süreçten geçirmesidir. Weston'a göre bir şey fotoğraflanmadan önce tamamen zihinde canlandırılmalıdır. Levine de

<sup>54</sup> <https://www.artnet.com/auctions/artists/edward-weston/six-nudes-of-neil-portfolio-of-6-3> (16.05.2019).

<sup>55</sup> [https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photographic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

Weston'ın bu söyleminden hareketle eyleme geçmiş ve söz konusu After Edward Weston çalışmasıyla Weston'ın aslında ne söylemek istediğini ifade etmiştir. “Weston'ın aklındaki önsel koşul hiç de aklında değildi aslında; dünyadaydı ve Weston'ın tek yaptığı onu kopyalamaktı” (Crimp, 2002: 127). Esasen “geleneksel fotoğraflar da, gerçek dünyadan yapılmış alıntılar olarak nitelendirilebilir” (Topçuoğlu, 2010: 129).

Kopya veya temsili imge, asıl olanı görme isteği yaratır ancak aynı zamanda diğer imgelerin de kaynağı olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2013: 395). Levine'in apriori bir imgeyi yüksek kültürden almak yerine dünyadan alıntılardığı; doğanın temsiline bir karşı savı olarak değerlendirildiğinde daha da anlamlı olmaktadır. Bu fotoğraflar dejavunun, daha evvelden görülmüş olan doğanın ve temsili bir doğanın varlığını ifade eder. Fotoğraflardaki temsilin ortaya çıkardığı aslını ve çocuğu görme arzusu, fotoğraftaki küçük çocukla bitmez, o çocuk (Neil), adı geçen arzuyu asla doyurmaz. Temsilden kaynaklanan arzu, bir gün hiçbir şekilde doyurulamadığı seviyede, 'asıl'ın sürekli olarak ertelendiği kadar var olur. Temsil, esasen daimi olarak dünyada bir temsil olarak bulunduğu için gerçekleşir.



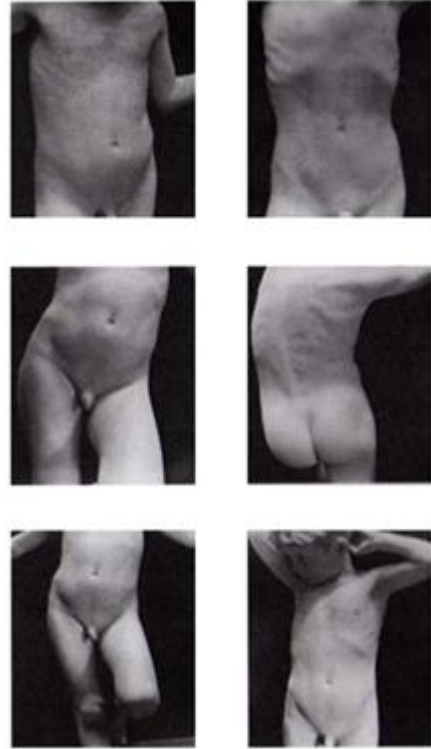
**Resim 3. 9 Edward Weston, Neil Nude, (1925)<sup>56</sup>; After Edward Weston, Sherrie Levine, (1981)<sup>57</sup>**

<sup>56</sup> <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture25.html> (erişim tarihi: 16.05.2019).

<sup>57</sup> <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture25.html> (erişim tarihi: 16.05.2019).



Resim 3. 10 Nude of Neil, Edward Weston, (1925)<sup>58</sup>; After Edward Weston, Sherrie Levine, (1981)<sup>59</sup>



Resim 3. 11 Nude of Neil, Edward Weston, (1925)<sup>60</sup>; Edward Weston, Six Nudes of Neil, (1925)<sup>61</sup>

<sup>58</sup> <https://www.artsy.net/artist/edward-weston?page=8> (erişim tarihi: 20.05.2019).

<sup>59</sup> <http://www.theslideprojector.com/art1/art1today/art1lecture28.html> (erişim tarihi: 23.05.2019).

<sup>60</sup> <https://www.artsy.net/artist/edward-weston?page=7> (erişim tarihi: 16.05.2019).

<sup>61</sup> <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture25.html> (16.05.2019).

Levine'in en iyi bilinen fotoğraf serisilerinden biri de, Walker Evans'tan seçtiği, 22 fotoğraftan oluşan, 1981'de *Metro Pictures*'de sergilenen tek kişilik sergisidir. *After Walker Evans* ismi ile sergilediği bu fotoğraflar, 1930'larda Güney'in kırsal bölgelerinde, çoğu Alabama'daki çiftlik ve tarım işçisi ailelerinin eylemleri ve hayatlarını çektiği, Evans'ın ilk kez 1945'te James Agee ile birlikte yayınladığı *Let Us Now Praise Famous Men*'in sayfalarından çoğaltılmıştır. Galeriye asılırken sadece Agee'nin metninden değil, aynı zamanda Alabama Depresyon Dönemine<sup>62</sup> ait herhangi bir çerçeveye atıfta bulunarak Levine'in kendine mal ettiği fotoğraflar, Sekula'nın tarif ettiği gibi, sanat eserinin bağlamından bağımsız bir biçimde bir değerlendirme çalışmasını ortaya koymuştur. Singerman (2012: 66) Levin'in 1981'de *Metro Pictures*'da sergilediği *After Walker Evans* çalışmalarının kaynağının, Evans'ın '1941, *Let Us Now Praise Famous Men*' olmadığı; daha çok bilinen ve yayılan 1962'deki yeniden basımlarının olduğunu altını çizer (Singerman, 2012: 66). Yani buna göre Levine'de esasen yeniden basılan bir fotoğrafı yeniden fotoğraflayarak yeniden basmıştır. Bu noktada fotoğrafın gerçekten kime ait olduğu, sahiplik ve orijinalliğiyle birlikte fotoğrafın aurasının hangi baskıda kendini gösterdiği gibi konular tartışılabilir



After Walker Evans: 19

Sherrie Levine, 1981, printed later



After Walker Evans: 11

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 7

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 8

Sherrie Levine, 1981

### Resim 3. 12 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Amerika'da Büyük Buhran Dönemi

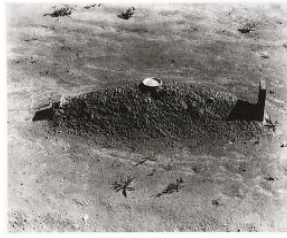
<sup>63</sup> [https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).





After Walker Evans: 1

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 15

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 14

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 10

Sherrie Levine, 1981

### Resim 3. 13 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>64</sup>



After Walker Evans: 16

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 17

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 18

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 12

Sherrie Levine, 1981

### Resim 3. 14 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>65</sup>

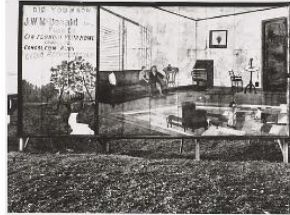
<sup>64</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).

<sup>65</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).



After Walker Evans: 13

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 22

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 5

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 3

Sherrie Levine, 1981

### Resim 3. 15 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>66</sup>



After Walker Evans: 21

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 9

Sherrie Levine, 1981

### Resim 3. 16 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>67</sup>

<sup>66</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).

<sup>67</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).



After Walker Evans: 20

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 4

Sherrie Levine, 1981



After Walker Evans: 2

Sherrie Levine, 1981

**Resim 3. 17 After Walker Evans, Sherrie Levine, (1981)<sup>68</sup>**



After Walker Evans: 6

Sherrie Levine, 1981

**Resim 3. 18 After Walker Evans,  
Sherrie Levine, (1981)<sup>69</sup>**

<sup>68</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).

<sup>69</sup>[https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%C5%9Fim%20tarihi:%2016%20May%C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).

Yeniden üretimi kamulaştıran Levine'in fotoğraflarında bulunan vurgulanması gereken karşı duruş, onun feminist bakışının ön plana çıktığı, beyaz erkek sanatçıların hegemonyasına, kendine mâl etme, sahip olma ve orijinallik kavramlarına yöneliktir (Ortega-Avarez: 7).<sup>70</sup> Onun bu çalışmaları, 1970-1980'lerin sonlarında sanat dünyasında çokça rastlanılan erkek arzusunun yönelik görüntülere bir tepki niteliğindedir. Erkek arzusunun görüntülerinden kasıt, modernist tabloların arzularının görüntüsü veya temsili olarak kabul edildiği anlamına gelir.<sup>71</sup> Franz Fanon, beyaz adam için ötekinin, beden imgesi düzeyinde algılanmasına dikkat çeker (Singerman, 2012: 84).

Kopyaladığı fotoğraflara kendi imzası dışında yeni bir şey eklemeyen ama her birini sahiplenerek yeni bir anlamda çoğaltan Levine'in tavrı, fotoğraf gibi çoğaltılabilir bir mecrada bile orijinallik ve biriciklik gibi olguların aranmasına yönelik bir tepkinin yanı sıra, tarih boyunca meşru kılınmış erkek sanatçı kadın sanatçı ayrımını da bir biçimde hatırlatmıştır (Antmen, 2017: 280).

Walker Evans'ı Sherrie Levine olarak okumak, toplumsal cinsiyet bağlamında okumak noktasında anlamlı hale gelmektedir. Evans'ın görüntülerini, Levine tarafından (bir kadın tarafından) imzalanmış gibi okumak, toplumsal cinsiyet meselesini gündeme getirmektedir (Singerman, 2012: 75, 77). Levine çalışmalarında sanat içerisindeki cinsiyet ve cinsellik üzerine bir eleştiriyi sunmaktadır. Fotoğraflarına başvurduğu fotoğraf sanatçıların hepsinin modern erkek sanatçıları olması tesadüf değildir.

Levine, modern sanat tarihinden çoğu erkek olan ikonik figürleri seçmiştir ve bunun hakkında bir eleştiri ortaya atılmıştır. Donald Kuspit, bu durumu, Levine'in kendi ürününü artırmak için ünlü sanatçıları seçmekle eleştirmiştir. Levine ise bu eleştirilere sanatçıların, kendilerinin dışında, her zaman büyük bir usta olarak gördükleri sanatçıların tarzında çalışmalar yaptıklarını ve kendisinin de sadece bu ilişkiyi gerçekleştirmek istediğini bildirerek cevap verir. Levine, "çünkü ben bir kadını bu görüntüler bir kadının işi oldular" (Singerman, 2012: 74) diyerek aynı zamanda alıntılıcı sanatçıların bir eleştirisini sunduğunu da bildirmektedir. Bu sanatçıları, Levine'in hayranlık duyduğu sanatçılarıdır; yani her durumda bir saygı söz konusudur. Levine'e göre, onların yaptıklarından daha iyisini ve daha orijinalini yapmanın bir imkânı yoktu, o nedenle de çalışmalarında fotoğrafik imgeyi, bu problemi çözen bir erdem yapmaya karar vermiştir. Levine, yeniden üretimi, fotoğrafın

<sup>70</sup>[https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photo-graphic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photo-graphic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

<sup>71</sup><https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi: 10.05.2019).

doğasında var olan bir unsur olarak görmektedir.<sup>72</sup> Singerman (2012: 68)'e göre Levine'in çalışmalarına, daima kullandığı terimler de eşlik etmektedir: postmodernizm, kinaye, kendine mal etme, fotoğrafik, yeniden üretim, orijinallik, aura, izleyici, *cesetler ve hayaletler*, simülasyon vs. Levine'in bu terimleri bağlamında, onun '*After Walker Evans*' ve '*After Edward Weston*' isimli çalışmaları, Benjamin'in 'kopyalama, çoğaltma, yeniden üretim, aura, orijinallik, biriciklik, koleksiyoncu, optik bilinçdışı, yazarın ölümü, eser ve alımlayıcı (izleyici) ilişkisi, 'sanat cesetleri' ve 'hayaletler' gibi kavramsallaştırmalarıyla birlikte analiz edilebilir.

### 3.3.1. Kopyalama, Çoğaltma ve Kendine Mal Etme

Fotoğraf, çoğaltma temelli bir anlayışla ortaya çıkmıştır; yaradılışında çoğaltma vardır. Mevcut görüntülerin yeniden üretimi ile kendine mal etme pratiği, postmodern dönem fotoğraf üretiminde sanatsal söylem bağlamında uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Postmodern fotoğraf anlayışında her fikrin, nesnenin vs. fotoğraf alanında ifade edilebildiği ancak özgün bir görüntü ortaya koymanın mümkün olmadığı düşüncesi mevcuttur. Buna göre ancak mevcut görüntüler yeniden üretilerek bir güncellik sağlanabilir (Özel, 2006: 158). Levine, nesne ile onun yerine geçen şey arasındaki ilişkinin uzmanıdır: onun aynaları, kopyaları ve yeniden sunumları (Singerman, 2012: 2).

Postmodern çeşitliliğin, çoğulculuğun en iyi örneklerin sunan Levine'nin çalışmaları, modernizme ve modern sanatın normlarına devrimci bir eda ile yaklaşır. Fotoğrafik anlam, onun çalışmaları ile yeni bir ifade kazanmıştır. Postmodern sanatta adı geçen kopyalama, çoğaltma, kendine mal etme, alıntılama, pastiş, parodi vs. gibi kavramlar ve pratikler, etik ve telif hakkı gibi konuları gündeme getirmektedirler.

İnsan yaşamı, süreç içerisinde doğa ile daha az, teknikle daha çok etkileşimde bulunma durumuna; birçok insanla karşılıklı etkileştığımız bir yaşama doğru evrilmiştir. Bunun sonucunda da etik ve ahlakla ilgili bilgi ve düşüncelere her zamankinden daha çok ihtiyaç duyulan bir zamanın içinde bulunmaktayız. Kant'a dayanan etikle ilgili soruşturmalar, günümüzde hala devam etmektedir. Özellikle postmodern dönemde birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da masaya yatırılan bir konu olarak etik, Türk Dil Kurumu'na göre "töre bilimi, çeşitli meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken davranışlar bütünü, ahlaki ve ahlakla ilgili" olarak tanımlanmaktadır<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> <http://www.jca-online.com/slevine.html> (erişim tarihi: 9.05.2019).

<sup>73</sup> [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd42176b6d082.40773298](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd42176b6d082.40773298) (erişim tarihi: 09.05.2019).

Etik ve ahlak sözcükleri hemen hemen aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Etik Yunanca'da 'ethos' kelimesinden; ahlak da 'mos' kelimesinden gelmektedir. İki kelime de gelenek, töre, alışkanlık olarak kullanılmaktadır fakat kelimelerin bağlamlarına değinilecek olursa ikisinin de farklı alanlarda farklı şeyleri vurgulamak için kullanıldığı görülecektir. Bu sebeple ahlak ve etik birbirlerinden ayrılmalıdır (Tepe, 2014: 12).

Etik, felsefenin ana disiplinlerinden birisidir. Buna göre, "insana ilişkin etik sorunlarla ilgili doğrulanabilir-yanlışlanabilir bilgiler ortaya koyan ya da en azından koyması beklenen bir felsefe disiplindir etik" (Tepe, 2014: 14-15). Etik, idealist bir bakış açısıyla yapılması lazım olan şeyleri dile getiren veya yasalar ortaya koyan bir olgu değildir. Postmodern dönemin etik anlayışı ise modernizmin kendisini felakete sürükleyen ve birçok alanda yıkıcı bir safhaya ulaşması neticesinde eski etik söylemlerinin çıkmaza girdiği ve bunun yanında ahlaki nosyonlarla ilgili de oldukça yeni bir algılama düşüncesiyle şekillenir. Buna göre postmodern ahlak anlayışı, etiğin kaybı ve estetiğin yükselişi kapsamında ele alınmalıdır. Postmodern etik ise klasik modern ahlakın endişelerinin duyulmasından bir ayrılma durumu değil, bu endişe ve sorunlar üzerinde düşünmenin modern yordamlarının yani zorlama temelinde yükselen normatif pratikler ve felsefe alanındaki kesin, mutlak, kapsayıcı ve temel olanın soruşturulmasının reddi temelinde ele alınmalıdır (Bauman, 2016: 10-13). Buna göre mükemmel ve kesin, aynı zamanda evrensel niteliklere sahip bir etik koda asla erişilemez. Etik kodlar, çeşitlilik, farklılık ve çoğulcu bir yapıdan kaynaklı olarak müphem bir niteliktedir.

Bauman modern etiği, insanın şahsi hislerini ve istemlerini baskılaması dolayısıyla eleştirirken postmodern etiği, ahlak ve etik ayrımında tanımlar. Buna göre, ahlakla ilgili sorunların meydana geldiği şekil ve bunlara verilen değerlerin araştırılması, etik bir inceleme temelinde yapılmaktadır. Postmodern etik alanında bir postmodern etik bakış açısı sunan Bauman etiğin insanın tavır ve davranış şekilleri hakkında meydana geldiğini ifade eder. Ona göre modern ve postmodern etik anlayışındaki ayrım, insanların ortaya koydukları tavır ve davranışlar hakkındaki konuşmalarında ortaya çıkan etik yasalarının kapsamında geliştirdikleri tavır noktasında oluşur<sup>74</sup>.

İçinde bulunduğumuz yeni medya dünyasında üretilen enformasyon ve sanat yapıtları, dünyanın her yerinden insana ulaşabilir bir konumdadır. Bu sebeple de her yerde herkes için geçerli bir etikten bahsedip bahsedilmeyeceği hakkında sorgulamalar yapılmalıdır.

<sup>74</sup> Adugit, Y., "Postmodern Etik ve Sıkıntıları". <http://www.yavuzadugit.net/postmodern-etik-ve-sikintilari/> (erişim tarihi: 9.05.2019).

Postmodern bakış açısında insan iyidir veya insan kötüdür gibi genel yargılar yanlıştır. İnsanlar ahlaki anlamda bilinemez ve değişken bir niteliktedirler. Ahlaki olaylar yapıları gereği rasyonel dışıdır. Kurallara bağlılık bağlamında düzenli, yinelemeye dayanan, sıradan ve tahmin edilebilir olmadıkları için bir etik kod, ahlaki olayları kapsamaz. Ahlak, aporektir. Net bir şekilde iyi, yok denilecek kadar azdır. Ahlak evrensel hale getirilemez. Buradaki evrensellik, farklılıklar ve çeşitliliklerin tanınması ve ancak bunun negatif olarak algılanması bağlamında, farklılıkları ortadan kaldırmak amacının reddidir. Ahlak, irrasyoneldir. Ahlaki sorumluluk, öteki olmak çerçevesinde toplumsal bir ürün anlamında değil kendiliğin ilk gerçekliği olarak kavranmalıdır. ‘Her şey uyar’ düşüncesindeki postmodern yazarların aksine postmodern bakış açısı, ahlaki bağıntının gün yüzüne çıkmasına sebep olmaz. Tam aksine, modernizmin evrensel etik yasalarına dayanarak, modern bir ahlaki bir zorbalığın varlığını gözler önüne serer. Politik zorlayıcı etik yasalar ile ahlaki kendiliğin ilişkisinde bir çatışmayı ortaya çıkararak, toplumsal ahlak yasalarının sahteliğini vurgular. Postmodern bakış açısı, modern etik kodların ve bunların altında gelişen ahlaki dar bakışların “evrensellik iddiasında bulunan etik kodların politik olarak desteklenen dar görüşlülüğünün sonucu olduğunu gösterir” (Bauman, 2016: 22-27). Postmodern düşün hayatında etik, kodlardan oluşan bir disiplin değildir.

Postmodernizm, modern felsefenin normatif, zorlayıcı ve yasal zorunluluk koyan bakış açısını ardında bırakmakla ahlak olgusunu, insanların özgürce tercihte buldukları bir benlik duygusu ve istemlerinin bir çıktısı olarak görür. Bu, ahlaki ait olduğu özgür alana -duygu ve tercih sahasına- konumlandırılan bir bakış açısıdır. İnsan vicdanının ön plana çıktığı bu perspektif, insani yaşama açılan bir pencere olarak görülebilir<sup>75</sup>.

Edimlerimiz ve onların neticeleri arasındaki mesafenin uzaklığını ölçmek, postmodern etik anlayışı ile ilgili bir bulguya erişmemize olanak vermez. İnsanların kaynaklara ulaşımını, kurumların değişimindeki tesirlerini ve bireysel eylem sahasını “risk kültürü”nün tesiri altında gerçekleştirirler. Anthony Giddens ve Zygmunt Bauman tarafından dile getirilen risk kültürü, modern veya postmodern toplumsal oluşumlara özgü bir nitelik değildir. İnsanın edimleri ve sorumluluk duygusu arasındaki rölativitenin ölçümü, postmodern etik ile ilgili bir tespit bulunmaz. İnsan dilden, kurumlardan ve bunların söylemlerinin tesirinden ayrı olarak bir

<sup>75</sup> Adugit, Y., “Postmodern Etik ve Sıkıntıları”. <http://www.yavuzadugit.net/postmodern-etik-ve-sikintilari/> (erişim tarihi: 9.05.2019).

edim gerçekleştiremez. Bundan mütevellit insan, edimlerinin neticesi ve bunun sorumluluklarını yalnızca kendisinde hissedemez<sup>76</sup>.

Postmodern etik, insani münasebetlerin etik olarak organize edilmesinin modern tarzının sona erdiğini haber vermektedir. Modern tarz iki taraflıdır: ahlaki yükümlülüklerin bireylerden alınıp din ve devlet gibi toplumsal örgütler ve kurumlara verilmesi ve Bauman (2002: 53)'ın "adiaphorization" diye adlandırdığı modern biçim. "Adiaphoric"<sup>77</sup>, imani bakış açısıyla ilgisi olmayan demektir ve de kilisenin onlara dair bir duruşu yoktu. Yani bu sorular, ne iyi ne de kötüydü." Kavramı alegori yapmak maksadıyla kullandığını belirten Bauman, son zamanlarda gerçekleşen şeyin ahlaki bakımdan adiaphoric olarak işaret edilen belli önemli insan edimleri olduğunu ve bunların ahlaki anlayışla bir bağı olmadığını vurgular. Kısacası bu durum, "bir kişinin yaptığı işle ilgili ahlaki bir sorumluluk kaygısı duymaması"dır. Modern ahlaki düzenlemenin iki tarafı da bir bunalım yaşamaktadır. Artık din ve devlet örgüt ve kurumlarına, partilere, akademik mecralara vs. güven ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla insanları eylemler noktasında yönlendiren büyük kurumlara duyulan güven de ortadan kalkmıştır. Bireylerden alınan mesuliyet duygusu da yeniden kendini hissettirmeye başlamıştır. Bunun neticesinde postmodern etikte müphem ve öznel bir nitelikte ahlaki algılama söz konusudur.

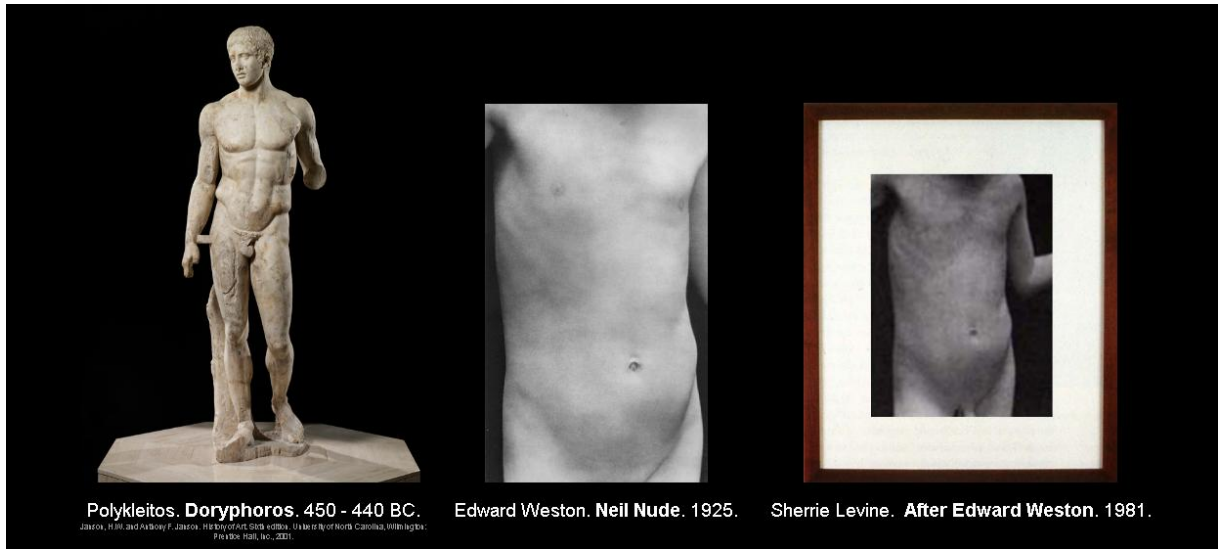
Bu noktada sanatçının bireysel etik tutumu, belirleyici bir konumda yer alır. Levine'nin çalışmalarının etik olup olmadığı, fotoğrafların maddi varlığı üzerinden değil; bu çalışmaların ortaya konulmasındaki anlam ve amaç bağlamında değerlendirilmelidir. Etik, insanların eylemleri ve birbirleri ile olan ilişkisinde ele alınan değer problematiği bağlamında ortaya çıkmaktadır. Levine'in çalışmalarının eylem bağlamı ve çalışmalar neticesinde ortaya çıkan etik algısı, postmodern etik anlayışı bağlamında eylemin "değerlendirme, ilgili yaşantı ve amaçlı bir yapma ya da yapmama" (Tepe, 2014: 25) ile değerlendirilebilir. Levine'in alıntılıdığı/kendine mal ettiği Weston'un oğlu Neil'in fotoğraflarının telif haklarının Weston'a veya onun varislerine ait olduğu söylenebilir. Ancak Crimp (2002: 127)'e göre adil olmak gerekirse bu imgelerin "telif hakkı Praksiteles'e de verilebilir, çünkü eğer sahip olduğumuz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir; bu durumda da kamunun malı olacaktır."

<sup>76</sup> Ardiç, A., "Postmodern Etik mi Etiğin Postmodern Okuması mı?". <https://dusunbil.com/postmodern-etik-mi-etigin-postmodern-okumasi-mi/> (erişim tarihi: 9.05.2019).

<sup>77</sup>Adiaphoria: Adiyagrafi. Art arda yapılan uyarılara bir süre sonra yanıt vermeme durumu. <https://www.nedirnedemek.com/adiaphoria-ne-demek> (erişim tarihi: 9.05.2019).



Levine'in çalışmalarını doğru bir şekilde anlaşılması, yani değerlendirilmesi gerçekleştirilmelidir. Doğru değerlendirmek için çalışmalarını, yukarıdaki aşamaların her biri ile kavramak zaruridir. İlk olarak Levine'in çalışmalarının dayanağını oluşturan değerlendirme saptanmalı, daha sonra ise Levine'nin tecrübe, hayat tarzı, yaşantısı hakkında doğru bir algı oluşturulmalıdır. Onun çalışmalarının sebeplerini, çalışmalarının diğer çalışmalar bağlamındaki özelliklerini vurgulamak gerekmektedir. Çalışmalarının değeri, sanatın orijinalliği, sanatçının, yani dehanın, ortadan kaldırılmasının bir ifadesi olması noktasında ortaya çıkar. Bu ifade, oldukça sarsıcı bir niteliktedir ve birçok bakımdan sorgulamaların öznesi haline gelmiştir. Çalışmalarının değeri, yani Tepe (2016: 25)'e göre "eylemin değeri, aynı zamanda o eylemin etik değerini belirler."



**Resim 3.19 Polykleitos, Edward Weston ve Sherrie Levine Alıntılama Örnekleri<sup>78</sup>**

Fotoğraf negatifinden bir kez basılmasının ardından bizatihi fotoğrafın kendisi, fotoğrafı çekilebilecek bir nesne, bir 'gerçeklik' olarak ortaya çıkar (Dural, 2013: 51). Çoğaltılan ve yeniden üretilen fotoğraf, bir anlamda iki fotoğraftır; başka bir fotoğrafın üstünde bir fotoğraf. Levine bu fotoğrafları yan yana koymak yerine iki görüntüyü katmanlayarak bir metafor oluşturur. Levine, fotoğrafla onun yeniden üretimi arasındaki ilişkiyi, metafor oluşturmanın bir aracı olarak değerlendirir. Bu, eserin alegorik bir okunma olasılığını artırır. Levine için fotoğrafçılık büyü bir şeydir; bu katlanmış çift fotoğrafçılık ise daha da büyüdür.<sup>79</sup> Orijinal bir fotoğraf ortaya koyma eyleminden ziyade, mevcut görüntülere ve imgelere başvurarak bunların kullanımları üzerine odaklanan Levine'in

<sup>78</sup> <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture25.html> (erişim tarihi: 16.05.2019).

<sup>79</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

fotoğraf çalışmaları, sanat anlamında fotoğraf alanında bir konumda yer alıyorsa, bu konum fotoğrafın iki ucunda bulunmaktadır. Sadece Levine'in kendine mal ettiği fotoğraflar o biçimde işlevsel olduğu için değil, bununla birlikte yeniden fotoğrafladığı fotoğrafları hiçbir şekilde değiştirmemesi dolayısıyla Levine'in, kelimenin tam anlamıyla 'kareler aldığı' söylenebilir. Söz konusu konumların karşıt uçlarında bilinçli bir şekilde meydana getirilen, değiştirilen, tasarlanmış, sanat fotoğrafları olarak nitelendirilen fotoğraflar mevcutken, diğer uca (Duane Michals, Les Krims vs.) fotoğraf yazarları yer almaktadır. Bu tarzda izlenen yol, "fotoğrafın gerçeğe belirgin bağlılığını ona karşı kullanmaktır, içine anlatısal bir boyutun işlendiği kusursuz bir gerçeklik görünümü yoluyla kişisel kurmaca yaratarak" (Crimp, 2002: 128). Levine, bu bağlılığı sonuna kadar kullanmıştır hatta bundan dolayı da onu, adeta bir 'yazıcı' gibi çalışmakla dahi eleştirenler olmuştur. Levine'in bu eleştirileri kabul etmediği şu cümlelerinden anlaşılabilir: "Ben bir yazıcı gibi faaliyet göstermiyorum. Bir fotoğraf çekerim ve onu sanatın bir nesnesi haline getiririm. Onu kaydederim ve benim olur" (Levine'den akt. Singerman, 2012: 64).

Modernizm sonrasında 1990'ların sonu 2000'lere doğru yeni bir düşünce bulmak imkânsız hale gelmiştir, onun yerine yalnızca yeniden üretimler ve sunumlardan söz edilebilir (Topçuoğlu, 2010: 31). Teknolojik olanakların sanat anlayışını bu denli etkilediği dönemde Levine'in, bir başkasına ait olan fotoğrafları yeniden fotoğraflayıp kendi imzasıyla sergilemesi "imgelerin kendilerini, imge üretim yöntemlerini ve var olan imgelerin kullanımlarını ön plana çıkarmaktadır" (Özel, 2006: 165).

Levine'in, bir alıntılar serisinden oluşan özyaşamöyküsel açıklamasında yaptığı şu yorum, onun fotoğrafta kendine mal etme etkinliğinin de temel bakış açısını ortaya koyar:

İçgüdüsel olarak ve hiçbir çaba göstermeksizin, kendimi deyim yerindeyse, iki kişiye böldüm; bunlardan biri, gerçek/asıl olanı, kendi adına yoluna devam etti; ilkinin başarılı bir taklidi olan diğeri ise dünyayla ilişkiler kurmakla görevlendirildi. İlk benliğim belki bir uzaklıkta durur; kayıtsız, ironik ve gözlemleyecektir (Levine, 1980'den akt. Crimp, 2002: 126).

Fotoğraf aracılığıyla sanat eserlerinin kopyalanıp çoğaltılmasının yol açtığı şeyler, sanatın fonksiyonu bağlamında değerlendirildiğinde bir olayın ya da nesnenin fotoğrafının çekilerek sanatsal bir biçim haline gelmesine kıyasla çok daha mühim bir durumdur (Benjamin, 2013: 31). Crimp (2002: 124)'e göre yüzeysel bakıldığında, Benjamin sanki auranın kaybolmasından şikâyet ediyor gibi görünse de esasen bunun tam tersi bir durum söz konusudur. "Nesnenin auradan kurtuluşunu gerçekleştiren Eugene Atget'de olduğu gibi söz konusu 'boşluk', yani auranın yiten önemi, sanat eserinin biriciklik niteliğiyle ilgili

soruşturmalar, radikal sanatsal pratiklerden sayılabilecek Levine'in çalışmalarında sorgulanır. Onun kendine mal etme yönteminin geldiği noktada fotoğrafların içeriğinden ziyade Levine'in eylemi bir bütün olarak, anlam olarak ele alınmalıdır. Artık buna göre fotoğraf, nesne olarak bir anlam ifade etmez. Fotoğrafla yapılan eylem, bir anlam yaratır. Eylemin sorunsallaştırdıkları ve protesto ettiği konu ön plana çıkarılmıştır. İdeoloji nesnenin önüne geçmiştir. Benjamin, bir sanat eserinin eleştirel olabilmesi için sadece yapının tematik bir eleştirisini değil geleneksel yapıda da bir miktar değişiklik yapılması gerektiğini bildirir (Ortega-Avarez: 4).<sup>80</sup> Buna göre Levine'in fotoğrafları geleneksel yapıdaki sarsıcı örneklerden birini oluşturur. Levine'in Duchampian bir yaklaşımla çalıştığı bu fotoğraf çalışmalarında, hazır nesne kullanımının geç ve merak uyandıran bir stratejisiyle hareket etmiştir. Ancak illaki bir görüntü, nesne veya daha fazlasının aranması değil, bir fikir ve eylem olarak vurgulanması söz konusudur.

Fotoğraf ve film ile birlikte özgünlük ölçütleri değişmiştir. Aslı ile aynı kalitede basılmış ve dünyanın dört bir yanında eşzamanlı olarak sergilenen bir fotoğrafın aslı hangisidir? Geleneksel özgünlük kriterlerine göre yapıyla sınırlı olan özgünlük anlayışı, fotoğraf ve film eserleri karşısında yetersiz kalıyordu. Yeni anlayışa göre ise özgün (hakiki) olan şey “görüntüyü taşıyan nesne (yani fotoğraf ya da film) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşüncedir” (Yılmaz, 2013: 60). Hakikatin anlamının değiştiği dönemde çalışmanın özgünlüğünü düşünce oluşturuyorsa, bu noktada Levine'nin ortaya koyduğu çalışma özgün bir düşünce olması bakımından Levine'e aittir.

### 3.3.2. Aura, Orijinallik ve Biriciklik

Levine'in alegorik veya fotoğrafik himayesinde yaptığı çalışmalarının argümanı, auratik bir sanat eseri fikrinin saf bir ideoloji olduğu veya yalnızca bir iddia olduğudur. Barthes, Crimp, Benjamin gibi postmodern alan yazındaki birçok isim; yazarın, tarihin ölümünden ve onun etkilerinden bahsetmiştir. Benjamin'in alegorik postmodernizmi inşa ettiği ‘facies hippocratica of history (tarihin hipokratik yüzü)’<sup>81</sup> çalışmasında bu terimler, merkezi bir konumda yer alır (Singerman, 2012: 71).

Levine, çalışmalarının referans aldığı kaynak kadar ‘auralı’ olmasını istediğini belirtir. Onun için kaynak ve yeni iş arasındaki gerilim, yeni işin kendine ait bir auratik varlığı

<sup>80</sup> [https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photographic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

<sup>81</sup> Facies hippocratica: İnsan yüzünün hastalıktan dolayı ölüm haline geçen kişide gözlenen gözlerin, yanak ve şakakların içe doğru çökmesi, ağzın gevşemesi ve ten renginin kurşuni bir renge bürünmesi olarak görülmektedir (<https://saglik.sozlugu.org/facies-hippocratica/> (erişim tarihi: 18.05.2019).

olmadığı sürece mevcut değildir. Burada Levine'in kastettiği 'aura', Walter Benjamin'in 'aura' kavramıdır. Ancak Benjamin'in kavramı, paradoksal bir biçimde yeniden üretimin sanat yapınının aurasını yitirmesini ifade etmektedir. Fakat Levine'in tam olarak yapmak istediği, nesnelerin bir auraya sahip olacak şekilde kopyalanmasıdır; referansla, yani kaynakla aynı değil. Böylece Sherrie Levine, Benjamin'in aura kavramını tersine çevirir. Bunu da bir bilmece oluşturmak için yaptığını belirtir. Onun çalışmaları ve daha özelde fotoğrafları, belirli bir sanat eserine referans vermek yerine genel bir türe, üsluba gönderme yapar. Örneğin onun *Black and White Bottles (in 2 parts)*, (1992) çalışması, şarap şişelerini boyayan sürrealist heykeline bir göndermedir.



**Resim 3. 20 Black and White Bottles (in 2 parts),  
Sherrie Levine, (1992)<sup>82</sup>**

Levine çalışmalarında, yüksek sanat kültürünün eserlerine, popüler kültür ürünlerine birer karşıtlık oluşturur. Onun çalışmaları karşısında ilk bakışta yapılamaz gibi görülen bir unsur vardır. Levine bu unsuru, çalışmanın içinde bulunan auratic kalite olarak ifade eder. Bunun, sanatçının çalışmalarında içgüdüsel, şehvetli bir baştan çıkarılma deneyimiyle bağlantılı olduğunu bildirir. Ona göre sanat eseri, içsel anlamda deneyimlediğimiz bir şeydir. Çünkü entelektüel ve zihinsel deneyimler, duysal deneyimlerle, dünyevi hissiyatle olduğundan daha güçlüdür. Bu noktada sanatçılıkla ilgili düşünce üretmekten bahsederken

<sup>82</sup><http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/black-and-white-bottles-in-2-parts-Bajdj2hvBMwI21m0OKUcTA2> (erişim tarihi: 12.05.2019).

Lawrence Weiner’la ilgili bir ifadesini şöyle aktarmaktadır: “Weiner, sizi fiziksel dünyaya geri döndüren, fiziksel dünya ile ilişkinizi düşündüren bir sanat yapmak istediğini söyledi. Bence sanatçılık hakkında düşünmenin harika bir yolu.”<sup>83</sup>

Postmodernizmin fotoğraf pratiği, söz konusu eserlerin kendilerine has varlığı yokluk aracılığıyla, asıl yapıtın mümkünatından kesin bir uzaklaşma ile sağlanır. Böylesi bir varlık unsuru, Benjamin’in ‘hale’ kavramının tam karşıtı bir düşünce gibi görülebilir çünkü hale, özgün eserin varlığı ve gerçekliğiyle, şimdilik ve buradalığıyla alakalı bir unsurdur. Bu unsur, yapıtın özgünlüğünün bilirkişiler ve kurumlarca (müze gibi) onaylama veya reddetme gücünün kaynağıdır. Mekanik üretme aracılığıyla yitirilen, kopyaların giderek çoğalmasıyla birlikte değer kaybeden sanat eserinin gerçekliğidir. Auranın yitimi, mekanik çoğaltmanın er ya da geç meydana gelecek bir neticesidir (Crimp, 2002: 122-123). Örneğin Van Gogh Museum’a gittiğimizde sanatçının orijinal resimlerinin karşısında durup ona bakarken o resimlerin halesini hissedemeyiz çünkü ayakkabıdan perdeye, bir kitaptan duvar kâğıdına ve bunların dışında sayısız fotoğraf ve baskıya kadar her yerde Van Gogh’un meşhur tablolarına maruz kalırız. Resimlerin aurası, sonsuz sayıda yeniden üretimine maruz kalmamızla yitip gitmiştir ve ne yapılırsa yapılsın resimlerin ‘biricikliği’ bizim için ortadan kalkmıştır.

Fotoğraf alanında orijinallik negatifte de aranabilir baskıda da. Negatiften sonsuz sayıda yapılan baskı varsa orijinallik negatife aittir, çünkü bu konuda biricik olan negatiftir. Bu durumda orijinallik düşüncesi, fotoğrafı çeken kişiye olan mesafede aranabilir (Su, 2007: 228). Levine’in yeniden fotoğraflamaları, yeniden basıma geri dönüş konusunda ısrar etmiştir. Onun merceği, tabiri caizse, tekil baskının fotoğrafın çoğaltılmasıyla ihanete uğradığı yerdedir. Negatifleri ise herhangi bir fotoğrafik orijinali ters çevirmiş ve koyu tarih öncesine ışık tutmuştur (Singerman, 2012: 62). Benjamin için fotoğrafın ticari hale geldiği 1850’li senelerden önceki dönemde çekilen fotoğraflar söz konusu auraya sahiptirler. Onun için biriciklik olgusunun varlığı hale’nin varlığına bağlıdır. Uzun pozlama süresi ve poz veren (model) arasındaki münasebet, fotoğraftaki aurayı ortaya çıkarmaktadır. Yani fotoğraftaki hale/aura/özel atmosfer, resimdekinden farklı olarak yaratıcının elinden alınarak fotoğrafı çekilenin varlığına verilmiştir. Fotoğrafi çekilenin varlığı, “gerçekliğin resmin karakterini belirlediği küçücük şansın, şimdi ve buradanın izidir” (Crimp, 2002: 123). Buna göre Levine’in fotoğraflarındaki aranan iz, sanatçının izi olamaz. Söz konusu çalışmalarda gerçekliği oluşturan fotoğrafı çekilen öznelerdir: Burroughs ailesidir, Neil’in vücududur.

Onun çalışmaları hakkında genel bir yorum yapmak gerekirse, ‘kopya başlığı altında bir sahiplik, kendine mal etme’ olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle onun çalışmaları, sıfıra

<sup>83</sup> <http://www.jca-online.com/slevine.html> (erişim tarihi: 9.05.2019).

yakın bir fotoğraflama ifadesi veya daha genel bir ifadeyle, yeniden sunum olarak nitelenebilir.<sup>84</sup> Levine, fotokopi veya yeniden üretim araçları ile üretilen kopyada hafif soluk tonları veya renk değişikliklerini koruyarak çalışmalarını orijinallerinden ayırır. Yani en başından beri ikinci bir kaynak kavramını ortaya koymaktadır (Siegel, 1985: 246). Galeride sergilenen Levine'in bu çalışmaları bireysel sanat eserleri olarak nitelense de esasen, belki de asla bireysel eserler olarak nitelenemezler. Çünkü zaten her zaman ikili bir anlama ve geçmişe sahiptirler (Singerman, 2012: 70). Ancak Levine'in çalışmaları kendi koşullu dışsallığıyla, çerçevesi, camı, galeri, posta, basın bültenleri, bibliyografya ile tanımlayan Singerman (2012: 71), bunların her birini Levine'in çalışmalarının ve metnin bir parçası olarak almıştır.

Levine, tüm çalışmalarının bir tür orijinallik ve aura içerdiğini düşünmekten keyif almaktadır. Tüm çalışmalarında 'orijinal olmanın ne demek olduğu' ile ilgilenmiştir. Orijinallik/özgünlük diye bir şey olduğuna inanmayan Levine için önemli olan kavram, eşitliktir. İki şeyin aynı olması ya da olmamasının anlamını sorgulamıştır.<sup>85</sup> Her kelimenin, her resmin kiralanmış ve ipotekli olduğunu belirten ifadesiyle esasen, artık orijinal bir şey yapılamayacağını dile getiren Levine'e göre, "Bir resmin, hiçbiri orijinal olmayan çeşitli görüntülerin harmanlandığı ve çatıştığı bir alan olduğunu biliyoruz. Bir resim sayısız kültür merkezinden alınan alıntılarının dokusudur... biz sadece, her zaman önceden yapılmış ancak asla orijinal olmayan bir hareketi taklit edebiliriz".<sup>86</sup>

Sanatın artık kendini tüketen tarihinden ve belleğinden alıntılarla ortaya konulabilecek pratiklere vurgu yapan Sherrie Levine'in yalnızca fotoğraf alanında değil genel olarak etkilendiği sanatçıların önem verdiği yapıtlarını yeniden üretilip kendine mal ederek esasen Benjamin'in de vurguladığı 'koleksiyoncu' niteliğiyle, yeni nesil bir koleksiyoncu olarak değerlendirilebilir.

### 3.3.3. Koleksiyoncu Niteliği

Fotoğraf makinesi ve bellek, birbirlerinden ayrı düşünülemeyen kavramlardır. Onların gözleri bilinçten çok daha fazlasını ve ötesini algılar, kaydeder ve kendine mal eder. Fotoğrafın yaşanılan günden bir görüntüyü kaydedip bunu yeniden sunmasına benzer şekilde bellek de yaşanılan günden durumları kaydeder ve daha sonra bir anlayış durumuna getirir, o durumu bir bilgiye dönüştürür. Leslie (2019: 46)'ya göre geleceğin akisleri, geçmişe saçak

<sup>84</sup> <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

<sup>85</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

<sup>86</sup> (Levine 1981'den akt. Rodenbeck, 2012), <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).

atmıştır; kökleri geçmiştir. Fotoğraf esasen bir bellek aracı olması bağlamında kullanılır. Fotoğraf makinesini göz ve beyin arasındaki kortekslerden biri gibi gören Levine'in 'After Walker Evans ve After Edward Weston' sergileri, onun belleğinde yer eden fotoğrafların bir sergisidir. Bu sergilerle elbette kavram ve anlam olarak çok farklı ve çeşitli unsurları da tartışır ancak Levine'in çalışmalarındaki belleği andıran yaklaşımı da göz ardı edilmemelidir. Esasen Neil'in vücudunun fotoğraflarının fotoğrafları, Levine'nin belleğindedir. Tıpkı Neil'in vücudunun Weston'un belleğinde olduğu gibi.

Benjamin'e göre koleksiyoncu, nesnelere kullanım alanlarından kopararak onları işlevsel faydalarından azad eder. Bunun neticesinde nesnelere, işlevsellikleri nedeniyle değil yaratımındaki nitelikleri dolayısıyla bir değer kazanır. Ona göre koleksiyoncu, nesnelere böylesi değişimlere sokma tutkusuyla yeniden inşa ettiği bu evrenle birlikte insanlara da yeni bir evrenin kapısını aralar (Oskay, 2015: 41). Nesnelere, sanat yapıtlarının vs. değişen konum ve anlamları, insanların sorgulama yetilerini harekete geçirir. Bu yorum Levine'nin de yaptığı işle ilgili bir çerçevede de değerlendirilebilir. Buna göre Levine'i bir koleksiyoncu olarak görebiliriz. Fotoğraflara atfettiği değer, onların piyasa ya da bir nesne olarak değerinden farklıdır. O, nesnelere, sanat yapıtlarını ve eşyaları var olduğu değer sisteminden kopararak kendi kavramsal dünyasına yerleştirir. Levine, kendi fotoğraf dünyasına yerleştirerek kendi koleksiyonuna dâhil ettiği Weston'un oğlu Neil'in vücudunun ve Burroughs ailesinin fotoğraflarının refotoğrafları (yeniden fotoğraflamaları), içinde bulunduğu görüntüden çok farklı bir bağlama yerleştirmiştir. Böylece Neil'in vücudu, Levine tarafından çok daha farklı anlamlarla donatılmıştır. Neil'in henüz gelişme çağındaki vücudu, sanatın o ilk halinin, biriciklik halinin altını çizen Levine'in, söz konusu fotoğrafı(ları) yeniden ve yeniden üreterek, hakikilik ve özgünlük niteliklerine bir gönderme yapıldığından söz edilebilir. Böylece, söz konusu fotoğraf kült değerinden ve fetiş niteliklerinden arındırılmıştır. Koleksiyoncu niteliği ile seçtiği fotoğraflarla geçmişte bir yolculuğa çıkan Levine, bu fotoğraflarla aynı zamanda kendini ayrıcalıklı bir konuma da yerleştirmiş olur. Levine, bu seçkiyle birlikte, içinde bulunduğu zamanla uyumlu olacak bir şekilde geçmiş dünyayı kendisi adına ve kendisini de geçmiş dünyada yeniden üretmiş ve yeniden inşa etmiş olur.

Benjamin, koleksiyoncunun seçtiği ve topladığı şeylerle olan bağının subjektif nitelikte olduğunu iddia eder (Oskay, 2015: 42). Levine de söz konusu yapıtları teknik yöntemlerle yeniden üreterek kendi subjektif bağlamları ile bir tartışma ortaya koymaktadır. Özne görüşünü ifade etmek adına yeniden üreterek kopyaladığı ve kendine mal ettiği fotoğraflarla fotoğrafik gerçekliği, sanat yapıtlarının orijinallik, hakikilik, biriciklik niteliklerini özne, ancak etkileyici bir biçimde tartışmıştır diyebiliriz. Levine, ortaya koyduğu bu

alıntılama yönteminde, geleneksel sanat anlayışının değer ve ölçütlerine yaklaşımını açıkça sergiler. Geleneksel sanatın söz konusu niteliklerinin temelinde yatan gizil gerçeklerin ortaya dökülerek bunların artık aşılması gerektiğini, Neil'in vücudunun gerçekliğinin teknik olarak üretilebilmesi ile kanıtlamaktadır. 'Gerçeklik üretilebilen ve çoğaltılabilen bir şeyse gerçeğin gerçekliğinden bahsedilebilir mi sorusu'nu akıllara getiren Levine, yapmış olduğu bu alıntılama yöntemiyle bu sorunun cevabını ortaya koymaktadır. Teknik olarak sanat yapıtlarının üretilebilir olması, temelde yapıtı ortaya koyanın otoritesini de ortadan kaldırmış olur. Levine, Neil'in ve Burroughs ailesinin fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak, Weston'un Neil'in fotoğrafları, Evans'ın da Burroughs ailesinin fotoğrafları üzerindeki otoritesini ortadan kaldırmıştır.

Benjamin'e göre, başlangıçta geçmişin muhafızı olarak nitelenebilecek koleksiyoncu, süreç içerisinde geleneğin yıkıcısı konumuna gelmiştir (Oskay, 2015: 44). Levine'in, bu oldukça dikkat çekici ve şaşırtıcı sergisi de anarşist ve yıkıcı bir özelliktedir. Bu özellik Oskay (2015: 44)'e göre "koleksiyoncunun tutkusunun diyalektiğidir." Levine, yeni nesil bir koleksiyoncu olarak nitelenebilir. Teknik olanaklar, koleksiyoncu niteliğini de dönüştürmüştür. Benjamin'in, orijinallik, biriciklik ve hakikilik unsurlarına sahip olan şeylere değer veren koleksiyoncu niteliği, esasen Levine'in bu çalışmasıyla altüst edilir diyebiliriz. Çünkü Levine bu eserleri, teknik olanaklarla kendisi yeniden üretmiş, kopyalamış ve kendine mal etmiştir. Ancak koleksiyoncu niteliği kopyalama ve kendine mal etmeyle bir yıkıma uğramış olarak değerlendirilse de diğer yandan esas eserin değeri, özellikle piyasa değeri, hiç olmadığı kadar da artmıştır.

Koleksiyoncunun yapıt ve nesnelere olan ilgisi "biriciklik, özgünlük, hakikilik açısından bir ilgilenimdir" (Oskay, 2015: 43). Koleksiyoncu ilgileniminde, yapıtların, objelerin vs. hakikilik niteliğini gelenek karşısında; nesnelere temelinde var olan özelliklerini de gelenek aracılığıyla otorite kazanması durumunun karşısında konumlandırır. Benjamin'e göre koleksiyoncunun söz konusu ilgilenimi, nesnelere gelenek içindeki konumlarından kaynaklanan çerçeveden çıkarılmasını ve farklı bağlamlarda değerlendirilmesine yönelik düşüncenin oluşmasını sağlamıştır. Alıntı yapan da, aynı koleksiyoncunun türle ilgili yapılan sınıflandırmalarından kaynaklı nitelikleri dışlaması gibi; nesnelere, eşyaların, şeylerin ve yapıtların vs. yaratılışlarına yönelik ilgi duyar ve bundan dolayı da geçmişten faydalanarak, geçmişi ortadan kaldırmak için çaba gösterdiği hayat tecrübelerini veya fikirleri yepyeni bir bakış açısı ile ele alıp anlamlandırır. Tüm bu içerikleri, geçmişe karşı bir konumda faydalanılacak noktaya getirir. Kısacası alıntılar, geçmişin otoritesi altında kendilerini unutan, geçmişte oluşturulmuş veya oluşmuş nesnelere, fikir ve düşünceleri, yapıtları veya eşyaları vb.



gelenekten ve onun otoritesinden kurtararak, onları yaşanılan zamana aktarırlar (Oskay, 2015: 43). Levine'in çalışmalarında yer alan Weston'un ve Evans'ın fotoğrafları eskiye aittir, eski dünyada oluşturulmuştur ancak Levine söz konusu fotoğrafları yeniden üreterek bugüne kazandırmıştır. Böylece Weston'un ve Evans'ın fotoğrafları hakiki ve orijinal olarak değerlendirilebilse bile fikir Levine tarafından, yaşanılan zamanda üretildiği için yenidir; bugüne, yaşanılan bu zamana aittir. Yaşanılan zamanın muhtevasını açıklamak için alıntılama yöntemini kullanan Levine'nin bu pratiği, geleneğin nitelik ve otoritelerinin bir yıkımını gerçekleştirmek amacını taşıdığı ifade edilebilir.

### 3.3.4. Optik Bilinçdışı

Levine, fotoğraf makinesine, göz ve beyin arasında görme, bellek ve bilinçle ilgili bir işlev atfetmektedir. Onun bu bakış açısı, Benjamin'in izlerini taşır. Buna göre Benjamin'in optikbilinçdışı kavramında fotoğraf makinesinin yakınlaştırma, büyütme, yavaşlatma veya seri halde kaydedebilme vs. gibi özellikleri, gözün görebileceği ve algılayabileceğinden farklı bir bilgi elde eder ve sunar. Benjamin (2012: 12)'e göre insanın bilinçdışıyla ilgili içsel gerilim ve dürtülerle ilgili enformasyon sağlayan psikanalize benzer bir durum optikle ilgili de mevcuttur. Buna göre objektif de 'görsel bilinçdışı'yla ilgili bilgiler sunabilir. Görüntüleri ve bilgileri manipüle edebilir; bakış açısının seçtikleriyle birlikte, bizim bilincimiz dışında farklı noktaları ortaya koyabilir. Levine'in de fotoğraf makinesinin bu niteliğini ve optikbilinçdışı kavramını oldukça iyi kullandığı gözlemlenmektedir.

Eric Franz, Levine'in tüm çalışmalarının; uniform, tek biçimli bir yüzeyin duyuşal deneyimi... gözün dirençsizce kaydığı gergin, gri tonlu bir peçe olarak nitelendirilebileceğini ifade etmiştir. Belki de bu, zaten çift tonlu olan ve kimliğini gizleyen dekoratif bir katmanı olmayan imgeleri fotoğraflarken ortaya çıkan sürecin bir yan etkisidir. İkinci fotoğraf, bizim baktığımız, ilkinin yeniden üretimini motif olarak almaktadır fakat biz bu motifi doğrudan, sadece 'görüntünün üstünde bir görüntü' olarak (Levine'in koyduğu gibi), pozisyona göre diğeri tarafından kaplanmış bir şekilde algılayamayız. Doane (akt. Singerman, 2012: 92)'nin ifade ettiği gibi bu sahte tavrın etkinliği, tam olarak görüntünün manipüle edilebilir, üretilebilir ve okunabilir olduğu bir sorunsal yaratmak için görüntüden bir mesafe üretme potansiyelinde yatmaktadır (Singerman, 2012: 91). Orijinal ile baskı arasında yaratılan mesafe, o orijinalin dünyanın herhangi bir yerinde varlığının kanıtı olan şeydir; örneğin bir Rönesans tablosunun kitapta tasvir edilen baskısının orijinal olduğu fikridir. Levine'in keşfettiği ve kamerayı uzaklaşmanın, mesafenin başka bir unsuru olarak eklemesi, tam olarak budur. Başka bir mekanik yeniden üretim aracı ön plana gelir ve sanatçının ana rolü yerinden

edilerek ikincil bir role düşer. Fotoğraf üretiminde fotoğrafçının parmağı deklanşöre bassa dahi el, görüntünün kendisini oluşturmaz. Benjamin Optik bilinçdışı kavramında olduğu gibi, objektife görünenle göze (fotoğrafçıya) görünen şey aynı değildir. O sebeple esasen orijinal olarak adlandırılan şey fotoğrafçıya ait değildir çünkü o objektifin bir çıktısıdır ve objektif kamusaldır. Bu durum Levine'in hem en büyük başarısı hem de en çok eleştiri alan yönüdür. Levine, fotoğraf makinesini bir uzaklaştırma aygıtı olarak etkin hale getirmiştir. Böylece Levine'in çalışmalarında fotoğraf makinesi, orijinal veya orijinalin yeniden üretimi ile Levine'in baskıları arasında bir vasıta haline getirilmiştir.

Sherrie Levine fotoğraf makinesinin söz konusu gücünün farkındadır. Optiğin sunduğu bilgileri birer metafora çevirdiğine şahit olunan söz konusu fotoğraf çalışmalarında hem Weston ve Evans'ın konumundan hem de bizim konumumuzdan bakar veya daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse 'fotoğraflar'. Böyle yaparken de kameranın bakışı ile bizim bakışımız arasında hem bir ayrılık kurar hem de bu ayrılığı iki katına çıkarır. Onun yeniden üretme uygulaması, başlangıçtan beri görüntüye bakma, başka bir deyişle, izleyicinin bakışı (kameraninkinden ayrı olarak) konusunda ısrar etmektedir (Singerman, 2012: 94).

### 3.3.5. Yazarın Ölümü

Levine'in 1981'deki çalışması After Walker Evans ve After Edward Weston'daki yeniden fotoğraflama pratiği, özellikle yaratıcının (yazarın, ressamın, fotoğrafçının) ölümü anlayışıyla Benjamin'in mekanik çağına sanat eserinin durumunu aktardığı eserinden esinlenen yeniden üretimler olarak değerlendirilebilir. Onun çalışmalarındaki en önemli değer, yaratıcılık ve gizem söylemlerinin reddedilmesi ve sanatçının ayrıcalıklarının ortadan kalkmasını ifade etmesindedir. Okuyucunun doğumuyla birlikte yazarın ölümünün gerçekleştiği postmodern dönemde Levine'in çalışmaları da bu yönde ortaya konulmuş yapıtlar olarak değerlendirilebilir.

Postmodernizm, Levine'in yeniden fotoğraf çekimleri anlamında, aslında hiçbir şeye sahip olmadığımızı anlatmıştır. Onun fotoğraf çalışmaları; Douglas Crimp, Roselind Krauss gibi isimlerin yazılarına, Roland Barthes'in '*yazarın ölümü*' gibi metinlerin antolojine eşlik etmiştir. Böylece kopyalama pratiğinin ne şekilde anlaşıldığı, okunaklı ve belirgin hale getirilmiştir. Daha da önemlisi bu metinler, çalışmalara tarihsel bir argüman kazandırmışlardır. Levine'nin yöntemi, kendine mal etmenin ötesinde, tarihsel ve teorik bir konjonktür duygusu da sunmuştur: onun kendine mal etme pratikleri, modası geçmiş romantizmin, resmin bireyciliğinin ve ressamın mücadele zaferinin öz nitelikte olan, kısa, net ve keskin bir eleştirisidir (Singerman, 2012: 56).

Heidegger (2011: 62)'e göre, “sanatçı açıklanmamalı, bilakis eser açığa çıkarılmalıdır.” Levine’in çalışmalarında da sanat eserinin doğası gereği yaratıcısına bağlı olduğu varsayımı geçerli değildir. Onun fotoğrafları; kimliğin belgelenmesi, doğrulanması ve kanıtlama anlayışına saldırır. Levine, yazarlık (author), yaratıcı ve mülkiyet kavramlarına inanıldığını ancak bu kavramların farklı zamanlarda farklı şekilde yorumlandığına dikkat çekmekte olan Levine, bu terimlerin diyalektik doğası ile ilgilenmektedir.<sup>87</sup>

Singerman’e göre bu ifadelerdeki fotoğrafı, ne fotoğrafçılık ne tek bir fotoğraftır ne de bir ortam örneğidir. Aksine, fotoğrafın teknik durumu, tekrarlanabilirliği ve dolaşımıdır. Esasen Benjamin’in Mekanik Olanaklarla Üretme Çağında Sanat Eseri adlı çalışmasının bir örneğidir (Singerman, 2012: 60). Levine, söz konusu fotoğraf çalışmalarında bir ‘fotoğraf uzmanı’ gibi çalışmıştır. Benjamin için fotoğrafı uzmanlığı ile resmin uzmanlığı arasında tam bir karşıtlık söz konusudur. Fotoğraf uzmanı, fotoğrafçıdan çok “gerçekliğin denetlenemez nüfuzuna; sanatçının değil, onun öznesinin mutlak olarak benzersiz niteliğine bakacaktır” (Crimp, 2002: 123-124).

Suzi Gablik (akt. Siegel, 1985: 251), Levine’i geleneksel yaratıcılık kavramlarına dair hiçbir iddiada bulunmamakla eleştirir. Ona göre Levine, kasıtlı olarak orijinalleri ve kendi reproduksiyonları arasındaki herhangi bir farkı kabul etmeyi reddetmekte ve çalışmalarını mevcut kitle kültürüne yıkıcı bir şekilde hitap etmektedir. Gablik’e göre böylece Levine, çalışmalarının sanat piyasasındaki edenin artmasını hedeflemektedir. Bu fikirler, eşya odaklı kültürün olumsuzlanması ve reddi olarak başarılıdır. Ancak bu ‘korsan’ yaratımların sanat dünyasında barındırılıp, kurumsallaşmış sanat dünyasında dağıtım çerçevesinde başka bir satılabilir ögeye dönüştürülmesi sebebiyle Gablik bu çalışmaları, bir eleştiriden çok sistemden beslendikleri için bir parazit olarak nitelemektedir. Gablik’in bu eleştirileri karşısında Levine, “Yaptığım işler hiçbir zaman metalden başka bir şey olmayacaktı” diye söz eder (Siegel, 1985: 251). İşin satılmasının biraz zaman aldığını ancak her zaman böyle bir beklentisi olduğunu belirten Levine, çalışmalarının koleksiyonlarda ve müzelerde dolaşmasını da umduğunu dile getirmektedir. Eserlerinin her zaman özgürlük kavramı ile diyalektik bir ilişki içerisinde olduğunu, özgürlük hakkında her zaman düşündüğünü bildirirken; mülkiyetle ilgili soruşturmalara dikkat çeker. Levine çalışmalarını, insanların bir şeye sahip olmalarını reddeder. Siegel (1985: 251)’le 1985’te yaptığı röportajında şöyle belirtir; “İnsanlar bir şeye sahip olmak istiyorlar. Beni ilgilendiren şey, tam da bu konudur. Bir şeye sahip olmak ne demek; ve yine de yabancı bir görüntüye sahip olmak ne demektir?”

<sup>87</sup> <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).

Levine'in fotoğraflarında Edward Weston ve Walker Ewans, fotoğrafın gerçekliğinin, orijinallik ve biricik niteliklerinin bir unsuru veya kanıtı olarak değerlendirilmemiş aksine, Weston ve Edward'ın fotoğrafçı kimliklerinin otoritesi yok sayılmıştır.

### 3.3.6. Eser ve İzleyici İlişkisi

Modernler, görüntüyü olduğu kadar izleyiciyi de etkilemişlerdir; izleyiciler de temsil edilen kadar önemli hale gelmiştir. İzleyici, artık basit bir seyirci değildir, mevcut girişimin ikincil bir öznesi haline gelmiştir. İzleyicinin rolünde gelişen değişim, yine de izleyicinin baktığı şeyi orijinal olarak düşünmesini engellememiştir. Levine'in zamanının sanatında, daha önce modernizm tarafından alegorileştirilen, kinayeli hale getirilen fikirler, modernizmin biçimsel kaygılarıyla gizlenmiş bir modernizm hâkimdi. Bu ayrılma kavramı sanata kazınmışken, izleyicinin sağlam, özerk ve kendi kendine yeterli bir varlık olduğu varsayımı yaygınlaşmıştır (Ortega-Avarez: 6).<sup>88</sup>

Walter Benjamin yeniden üretim tekniklerinde yaşanan değişimlerle yitirilen auranın temelinde şekillendirdiği sanat ve sanat eserine yönelik bakış açılarını, alımlama biçimleriyle birlikte açıklar. Buna göre, Benjamin için eser ve izleyici (alımlayan) arasındaki ilişkide 'aura' başat bir rol oynar: Yakın ama uzak bir görünüm. Benjamin için sanat tarihinde yaşanan keskin ayrılma Rönesans sanatı ile Ortaçağ sanatı arasında değil, auranın yitimiyle gerçekleşmiştir. Bu ayrım, yeniden üretim tekniklerinin gelişmeleri ve yaşanan değişimlerde konumlanır. Söz konusu alımlama, orijinallik ve biriciklik unsurlarıyla birlikte yorumlanır. Ancak bu unsurlar, yeniden üretim üzerinde yükselen bir sanat anlayışıyla anlamını kaybeder. Buna göre teknikte yaşanan gelişim ve değişimler, algılama biçimlerini de etkiler. Bu etki genel olarak sanatın tabiatında olan büyük değişimlere yol açar. Bu noktada kitlelere has alımlama tarzı hayat bulur: "Aynı anda farklı yönlerde dağılmış olan ve ussal sınıma dayanan bir alımlama tarzı" (Bürger, 2017: 68). Onun çalışmalarına bakarken izleyici, yeniden basımın izlerini ararken sanatçının elini geçersiz hale getirmektedir. Hem Evans hem de Levine'i koruyacak özgünlük duygusunun arayışı. Postmodern hareketin 'işten çerçeveye' taşınması anlayışının bir örneğidir (Singerman, 2012: 69).

Benjamin'in merkeze aurayı yerleştirdiği, eser ile izleyici arasındaki etkileşimde ortaya koyduğu iki şey vardır: İlk olarak, sanat eserlerine ait etki, yalnızca kendilerinde bulunan bir etki değil, işlevsel olarak buldukları kurumun işaret ettiği bir etkidir. İkinci olarak da alımlama biçimlerinin temellerinde toplumsal tarih yer almalıdır. "Benjamin'in

<sup>88</sup>[https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photographic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).

keşfettiği, sanatta bir belirlenim olarak formdur” (Bürger, 2017: 72). Etrafındaki çalışmalardan oldukça çok etkilendiğini ifade eden Levine, yeniden üretim ve kendine mal etme eylemlerinde ait çalışmalarının esas meselesinin ‘etki endişesi’ olduğunu dile getirmektedir.<sup>89</sup>

Postmodernizmde, sanatçının görüntüyle neyi vermek istediğinden ziyade izleyicinin nasıl algıladığı ön plandadır. İzleyici, her görüntüyü kendi kişisel tarihine, çevresine, bilgisine vs. gibi bağlamlarla görüntülerden bir anlam çıkarma noktasında özgür olmaktadır (Özel, 2006: 164). Fotoğrafların asıllarını bilmeyenler bu fotoğrafların Levine’e ait olduğunu düşünebilirler. Levine ise bu durumla ilgilenmediğini ifade eder. Çünkü Levine, fotoğrafların kendisi ile olan ilişkilerinden başka ilişkileri olduğunu düşünmektedir. İnsanlar bu fotoğraflardan hoşlanır ya da hoşlanmaz. Bu çalışmalar, karmaşık ve çok katmanlı bir yapıdadır. Birçok seviyede takdir edilebilir veya takdir edilmez. Levine bu konu hakkında düşünmeyi sevdiğini ve esasen bu işin ilk olarak komik olmasını istediğini belirtir. Ancak bu, hiçbir zaman ciddi olmadığı anlamına da gelmemektedir. Bu kapsamda Levine’in çalışmalarının izleyici tarafından anlaşılır olup olmadığı problemi doğmaktadır. Levine bu durumu ironik bulur.

Çalışmalara ilk başladığında herkesin anlayabileceğini düşünmüştür. Ona göre her düşünceli insan, fotoğrafın fotoğraflarının garip bir nesne olduğunu anlayabilir. İzleyicilerin bu işi anlamadıklarını ve bu nedenle de aldatıldıklarını veya ihanete uğratıldığını dile getirilebilir ancak bir fotoğrafın fotoğrafı, garip bir şeydir ve birçok çelişki doğurur. Levin’e göre herhangi bir insan bu çalışmaları anlayabilir ancak herkes sevmeyebilir (Siegel, 1985: 251-252). Levine, sahiplendiği, fotoğrafın fotoğrafı diyebileceğimiz bu yeniden çekimleri bir arkadaşına gösterdiğinde “bunlar bende yalnızca asıllarını görme isteği uyandırıyor” cevabını almıştır. Levine’in ise verdiği cevap, masaya yatırdığı meselenin bir özetini oluşturur: “asılları da bir çocuğu görme isteği uyandırıyor ama çocuğu gördüğünde sanatı unut artık” (Yılmaz, 2013: 395). Edward Weston’un fotoğraflarından haberdar olan Levine’in arkadaşı, fotoğrafın fotoğrafını çektiği Levine’in bu eylemini ‘kopya çekmek’ olarak nitelemiştir. Yılmaz, bu noktada şu soruyu sormaktadır: “Peki ama Weston’un fotoğrafları da bir genç bedenden - özgün nesneden- kopyalanan (Berger’in deyimiyle, alıntılanan) şeyler değil miydi?” (Yılmaz, 2013: 395). Berger’e göre fotoğraf alıntı yapar ve Weston’un çektiği fotoğraflar, oğlu Neil’in bedeninden bir alıntıdır. Levine (1982’den akt Antmen, 2017: 284), 1982’de yaptığı açıklamasında, insan denilen varlığın, dünyanın her yerine parmak izlerini bıraktığını ve dünyanın artık tamamen dolduğunu ifade eder. Ona göre söylenecek her şey söylenmiş,

<sup>89</sup> <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi. 10.05.2019).

yapılacak her şey zaten yapılmıştır. Bütün imgeler birileri tarafından ‘kiralanan ve ipoteklenmiştir’. Levine’e göre, her zaman için birilerinden önce gelenler vardır. Bizden daha önce var olanlar ve bizden önce yapılmış olanlar dolayısıyla bizim için artık mümkün olan tek şey; hiçbir biçimde, zamanda ya da mekânda özgün olmayan bir pratiği kopyalamaktır. Artık orijinal bir sanat yapıtı ortaya konulamaz. “Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil; bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntılardıklarıyla vardır” (Levine, 1982’den akt. Antmen, 2017: 283-284). Bu durumda izleyici ise, ancak bu alıntıların kaydedildiği bir “tablet” haline gelmiştir. Levine’e göre resmin manası, onun bulunduğu ortamda yer alır, kökeninde değil. İzleyici, yaratıcının/yazarın/ressamın ölümünün habercisidir.

Levine’in yeniden fotoğrafları, basitçe algılanamayan ancak daha çok okunan ve yorumlanabilen bir fenomenoloji, görünüş veya sahne/manzara krizini başlatır, izini sürerek kaynağına gider ve yeniden tekrarlar (Singerman, 2012: 74). Fotoğrafik göstereni algılamak, seçmek imkânsız değildir (kimi profesyoneller bunu yapabilir) fakat bunun gerçekleşmesi “ikinci bir bilgi ya da düşünme eylemi”ne ihtiyaç duyar. Fotoğrafın tabiatında yineleyici, doğrusal geçerli bir önerme vardır: “Şuradaki pipo, her zaman ve inatla bir pipodur” (Barthes, 2014: 17). Buna göre fotoğrafı daima göndergesiyle birlikte var olur. Baudrillard, insanların gördükleri şeyler karşısında onların bir değer atfetme eğiliminde olduğunu bildirir. Ona göre insanlar “gördüğüm şey bu kadar değersiz ve anlamsız olamaz” diye düşünür ve görünenin ardında mutlak gizil bir anlam ve değer arayışına girer. Postmodern sanat da, söz konusu bu kararsızlığı kullanarak etken bir yol olarak kullanır. Böylesi bir stratejide, görünenin anlam ve değer bakımından şaşkınlığa uğratılan, hayal kırıklığı yaşayan insan/izleyiciyi ‘anlaşılacak bir şey yok’ gibi bir hiçliğe çekerek, izleyici üzerinde bir etki yaratmaya çabalar (Baudrillard, 2002: 18). Ancak Levine’in çalışmalarının; orijinallik, biriciklik, yazarın öneminin kalmaması, şimdilikten ve buradalıktan yoksunluk gibi kavramlara ve düşüncelere göndermede bulunması, böylesi olumsuz bir etki olarak değerlendirilemez. Onun çalışmalarında bir oyun ve bilmece söz konusudur ancak Levine bu konularda ciddi olduğunun da altı çizilmelidir.

Levine, “bir sanatçı için mücadele, gerçek çatışmaların ne olduğunun nasıl yansıtılacağıdır” demektedir. Levine, en soyut anlamda, bir şeyi temsil etmenin ne demek olduğuyla ilgili soruşturmalara dâhil olduğunu bildirmektedir. Sanat tarihini ve onun çalışmalarını bilen özel bir izleyiciye hitap ettiğini belirtir. Bu, onun ideal izleyicisidir. Diğerleri resimleri sadece formal bir şekilde, sadece bir form olarak deneyimlenmektedirler.

Levine göre, tüm sanatçıların, çalışmalarını seven ve derin bir anlamayı gerçekleştiren çok küçük, ideal bir izleyici kitlesi vardır.<sup>90</sup>

Levine'in, bir alıntılar serisinden oluşan özyaşamöyküsel açıklamasında yaptığı şu yorum, onun fotoğrafta kendine mal etme etkinliğinin de temel bakış açısını ortaya koyar: “İçgüdüsel olarak ve hiçbir çaba göstermeksizin, kendimi deyim yerindeyse, iki kişiye böldüm; bunlardan biri, gerçek olanı, asıl olanı kendi adına yoluna devam etti; ilkinin başarılı bir taklidi olan diğeri ise dünyayla ilişkiler kurmakla görevlendirildi. İlk benliğim belki bir uzaklıkta durur; kayıtsız, ironik ve gözlemleyecektir” (Levine, 1980'den akt. Crimp, 2002: 126). Levine'in sözünü ettiğimiz fotoğraf çalışmaları, onun ikinci kişisi olarak değerlendirilebilir. Bu çeşit bir kopyalama ve kendine mal etme onun dünyayla ve izleyiciyle ilişki ve iletişim kurma yöntemidir. Bu çalışmalar onun inandıkları ve inanmadıklarını dile getirmenin postmodern perspektifi; sanat ve sanat eseriyle ilgili fikirlerini ilettiği bir söylemdir.

### 3.3.7. Sanat Cesetleri ve Hayaletler

Fotoğraf, yalnızca bir kez gerçekleşen bir anın yakalanması anlamında değerlendirildiğinde, bahsi geçen anın yitilmesinin bir kanıtıdır. Görüntü bir kaybın resmi ilanı gibidir. Bu kayıptan geriye kalan görüntüsel ‘cesetler ve hayaletler’dir.

On yedinci yüzyılda söz konusu ceset, oldukça basit ve sıklıkla başvurulan sembolik bir nitelik haline gelmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Benjamin de bu kavramı kullanmıştır. Benjamin, ‘sanat cesetleri’ (Seldmayr’dan akt. Singerman, 2012: 71)’nin incelenmesi ile sanat hakkında spekülasyon yapan bir sanat tarihinden bahseden Seldmayr’ın bir okuyucusuydu ve alegori çalışmasını oluştururken onun *ceset* sembolünü kullanmıştı. Sanat cesetleri kavramına göre görüntü sanat eserinin ölümüne yol açmış, bu cesetler de hayalet olmuşlardır (Benjamin 1972’den akt. Cadava, 2008: 44). Levine de söz konusu fotoğraf çalışmalarını, ceset olmasa da *hayalet* olarak, hatta hayaletlerin hayaletleri olarak nitelemiştir.

“Fotoğrafi çekmeden önce zihninde canlandığını” belirten Weston’un fotoğraflarıyla ilgili bu noktada “zihnindeki imgenin kopyaları” denilebilir (Yılmaz, 2013: 395). Baudrillard (2017: 159)’a göre fotoğrafta, olayın zihinde tasarımı ile yeniden üretme anı ve gerçekten üretildiği an bile belli bir evrende ve aynı anda gerçekleşir. Bu sebeple de geçmişten ya da gelecekte söz edilemez, zamansal bir derinlik yoktur. Objektif, zamanla paralel bir biçimde “derinlik, hissiyat, yer ve dilyetisi”nin yerine geçmektedir. Fotoğraf

<sup>90</sup> <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (erişim tarihi: 10.05.2019).

makinesi (kamera) bizi boyuttan boyuta geçirmez sadece bulunduğumuz evrenin bir gizeminin olmadığını ortaya koyar.

Fotoğraf, gün yüzüne çıkan görüntünün ölümünü ilan eder. “Fotoğrafik görüntünün olanaklılığı, hayalet ve hortlak gibi şeylerin varlığını gerektirir” (Cadava, 2008: 44, 46). Bu anlamda Levine’in yeniden fotoğraflamaları bir kadavra üzerinde çalışmaya benzemektedir. Gerçeğin ortaya konulmasında cesedin kime ait olduğunun önemi ortadan kalkmaktadır (Singerman, 2012: 71). Levine’in *Untitled, After Walker Evans* başlığı ile ortaya koyduğu şey esasen; fotoğrafın yokluğu, tarihselliği ve eleştirel ilgisizliğiyle bir alegorik cesettir. Levine’in fotoğraf karelerinin işaret ettiği şey, Walker Evans’ın değil imajın varlığıdır (Singerman, 2012: 73).

Postmodern dönemde çok fazla sanat mevcuttur. Fotoğrafın da çok fazla sanatın mevcudiyetinde en önemli karakterlerden birini oluşturur. Sanat artık, kavramsal temelde var olan, görünüş ve estetikten ziyade anlamda ortaya çıkan bir şeye dönüşmüştür. Baudrillard’ın belirttiği gibi, “sanat, artık sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez çok fazla sanat olduğu için ölür” (Baudrillard, 2010: 71). Sanat öldü demekten ziyade başka bir forma bürünmüştür. Gerçeklik fazlalığa, hipergerçekliğe bürünmüştür. Böylesi bir dönemde Sherrie Levine’in fotoğraf çalışmaları, Benjamin’in çok önceden bu devri gördüğü ve dile getirdiği söylemlerini, Baudrillard’ın günümüz sanat ve simülasyon evrenini bir bütün halinde içermektedir. Tekniğin geldiği, sanatı ve sanat eserini getirdiği noktayı; orijinallik, biriciklik, yüce algısı ve sanatçı otoritesi gibi kavramlarla tartışan bu fotoğraflar, postmodern dönem sanat anlayışı ve pratiklerinde bu kavramların her biri ters yüz edilerek reddedilmektedir. Mesajın kendisinin bir araç haline geldiği dönemde sanat eseri, tüm bu kavramlardan münezzehe bir sıradanlık vurgusuyla etkinliğini devam ettirmektedir.



## SONUÇ

İnsanlığın başlangıcından bugüne, özellikle de ele alınan konu itibariyle modernizmin eleştirisiyle başlayıp postmodern dönem tanımlamalarının yapılmasına kadar geçen süreçte medyana gelen birçok gelişme göstermiştir ki; toplum, ekonomi, politika, psikoloji, tarih ve sanat, birbirlerinden ayrı olarak değerlendirilemez. Ayrıca bu olgular birbirlerinin hem üreticisi hem de tüketicisi; hem nedeni hem de sonucu konumundadırlar. Bu bağlamda bakıldığında postmodern dönem ve onun sanat anlayışıyla ilgili belli bir takım değerlendirilmeler yapılabilir.

Postmodernin, tarihsel bir anlamda modernliğin yerine geçmek ve modernlik bittiğinde ortaya çıkarak kendi düşüncelerini ifade ettiğinde modernizmin söylemlerini olanaksız hale getirmek manasında bir post anlamı yoktur. Modernliğin süreçleri neticesinde ortaya çıkan belli söylem ve pratiklerin; fikir, eylem ve nosyonların yalnızlığını ve aldatıcılığını kendisinin zaten ortaya koyacağını ifade etme anlamında bir 'post'tan söz edilebilir (Bauman, 2016: 21). Postmodernizm onun yerine geçmekten ziyade mevcut modern sistemin gelmiş olduğu noktadan sonrasında bir değerlendirme ve eleştiri sürecini oluşturur. Postmodernite, modernitenin kendi varlığı ile ilgili bir bilinç seviyesini niteler. Modernitenin gelişimiyle müphemlik ve ihtimallerin çeşitliliği, hayatın her alanına yerleşmiştir. Postmodernite, modernizmin öz-bilincinin ötesine bir adım atarak müphemliğin, çeşitliliğin ve çoğulculuğun nasılını idrak etmeye çalışarak; rasyonalite, uyum ve hakikatin kesinliği gibi modernitenin vaatlerinin asla gerçekleştirmeyeceğinin bir uzlaşısıdır (Bauman, 2002: 51-52). Tarihsel olarak meydana gelen birçok pozitif ve negatif olaylar, modernizmin ilk baştaki ideallerinin esasen üretim sahiplerinin ardına saklandıkları birer perde olduğu ortaya çıkmıştır. Modernizm döneminde yaşanan her bilimsel ve teknolojik ilerleme, olumlu getirileri de olmakla birlikte ancak sonunda bir yıkım için araçsallaştırılmıştır. Araçsallaşan hiçbir şeye inancın kalmaması gibi araçsallaşan modernite de inanırlığını kaybetmiştir. Bu kayıp sırasında aranan esasen modernite değildir. Postmodernizmle birlikte ortaya konulan şeyler daha çok modernizmin kalıntılarından koleksiyon yapmaktır. Postmodernizm, modernizmin içinden bulduklarını yerinden eder, farklı anlam ve bağlamlara yerleştirerek modernizmin bir karşıtlığını ortaya koyar.

Bu karşıtlığı ve eleştirel perspektifleri ortaya koymada en çarpıcı pratikler sanat alanında verilmiştir. Postmodernizmin sanat anlayışında alıntılama, temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Geçmişte ortaya konulmuş sanat eserlerine, yüksek modernizmin

önemli isimlerine sürekli bir başvurma niteliği, alıntılamaı oluşturmaktadır. Postmodernizmin alıntılama anlayışı Eco (2005: 640)'nun belirttiği şu cümleyle ifade edilebilir; 'kitaplar daima diğer kitaplardan bahseder ve her hikâye önceden aktarılmış bir hikâyeyi anlatır.' Başlangıçta klasiklerin doğayı kopyalaması gibi biz de önceden ortaya konulmuş şeyleri kopyalayabiliriz çünkü sanatta hiçbir şey yoktan var edilemez, her şeyin alıntılıandığı bir yer vardır. Sanatta birçok teknik ve yöntem, daha öncesini taklit ederek geliştirilmiştir. Böylece önceki teknik ve yöntemler aşılmıştır, değişmiş veya daha dönüşmüştür. Fotoğrafın icadı da esasen böylesi bir sanatsal teknolojik çabalar neticesinde ortaya çıkmıştır. Postmodern sanat anlayışı için dönüm noktası olarak değerlendirilebilecek bu teknik icat; kopyalama, çoğaltma, yeniden üretim, baskı ve kendine mal etme gibi pratikleri büyük bir değişime uğratmıştır. Başta da söz edildiği gibi, başlangıçta bu pratiklere yansıyan gelişimin neticeleri, sanata olan bakış açılarını da başka bir yöne çevirmiştir. Sanat, sanatçı ve eserin sorgulandığı postmodern dönemde orijinallik, gerçeklik ve mülkiyet alanlarında yapılan soruşturulmalar neticesinde bu kavramlar postmodern sanat anlayışı içerisinde reddedilmiştir. Pastiş, parodi, ironi, kavramsallık, fotoğrafın postmodern etkinliğiyle desteklenmiştir.

Fotoğraf, ihtilal denilebilecek nitelikteki ilk köklü yeniden üretim aracıdır. Fotoğrafın böylesi bir güçle ortaya çıkması, sanatı büyük bir buhrana sokmuştur. "Sanat, sanat içindir" doktrini ile bir karşı çıkış söz konusu olduğu bu dönemde, daha sonra "arı sanat" kavramının altında, hemen hemen negatif olarak nitelenebilecek, tüm toplumsal fonksiyonları ve belirlemeleri reddeden bir teoloji ortaya konmuştur (Benjamin, 2019b: 58). Postmodernite, akışkanlık ve her şeye uyar mantığından ziyade esasen doğru ve yanlış ayırımını reddeden bir tavidir. Keskin, hızlı, net tanımlar ve ifadeler, düşünce ve inançlar, postmodernizm tarafından reddedilir ve bunun karşısına da, bir yorumdan diğerine geçişin çeşitliliğini ve çoğulculuğunu koyar. Postmodern sanat anlayışında modernizmin biçimsel niteliklerine karşı çıkma noktasında kendine mal etmek, parodi ve pastiş gibi pratikler; sanat, moda, reklam, eğlence dünyası içinde en görkemli ve eleştirel eylemleri kapsayacak şekilde, kültürün neredeyse tüm hücrelerinde bir gelişme göstermiştir (Özel, 2006: 159). Önemli sanat yapıtlarının fotoğraflık olarak kopyalanıp çoğaltılarak dünyanın her yerine servis edilmesi, tüm insanların bu yapıtlardan haberdar olmasına ve sanat yapıtının aslını görme isteğine yol açmıştır. Böylelikle özgün eser, önceki değerinden çok daha değerli bir konuma yerleşmiştir (Yılmaz, 2013: 60).

Orijinal yapıtın eski önemini kaybederek kopyalar halinde üretilmesi ve bundan sonra kopya niteliğinin kazandığı geçerlilik ve güncellik, günümüzün yapay evreninde,

Baudrillard'ın simülasyon olarak nitelendiği evrende, kendisine geniş bir yer bulur. Postmodern dönem fotoğraf alanında “simülasyon, -miş gibi yapma, pastiş ve parodi” vs. pratikleri aracılığıyla yeniden üretilen bir gerçeklik anlayışı mevcuttur (Özel, 2006: 162). Teknolojinin ortaya çıkması ve öngörülemez bir şekilde gelişmesiyle birlikte üretimin yerini yeniden üretim almıştır (Baudrillard, 2017: 140). Postmodern sanatçıların sanat anlayışına göre biçim, içerik, imge ve anlamsal bütünlük gibi konular ve bunlar arasındaki uyum önemli bir yer teşkil etmez. Postmodern sanat, bütün bir geçmişi hatta modern sanatı dahi oyunlaştırıp, kitsch hale getirerek kendine mal etmektedir. Baudrillard, bu yeniden üretim ve kendine mal etme eylemlerinin ortaya koymaya çalıştığı ironiyi ‘*fosilleşmiş ironi*’ olarak niteler. Bu durum, kültürün ”kendisinin parodisi ve kendisini yadsınması” (Baudrillard, 2002: 17) olarak değerlendirilebileceği gibi, yok olan illüzyon temelinde ortaya çıkan bir intikam şekli olarak da ifade edilebilir. Sanat da tıpkı tarih gibi “kendi çöp kutularını karıştırarak” (Baudrillard, 2002: 17) kendini kurtuluşa erdirecek bir yöntemi geçmişinde aramaktadır.

“Simülasyon (sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmak) ve dissimülasyon (sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak) erozyona uğratılmıştır ve bundan ötürü Baudrillard, simülasyon ve dissimülasyon yerine simulacrumdan (-miş gibi olan/gerçek-miş gibi) söz eder. Biz artık taklit ile gerçeklik arasındaki farkın o kadar da önemli olmadığını düşünüyoruz” (Bauman, 2002 56).

Fotoğraf, sahip olduğu niteliklerle birlikte diğer şeylerle ilgili de birtakım bilgiler edindiğimiz bir iletişim aracıdır ve bugünle ilgilidir; yüzyıl öncesi olan bir şeyi göstermesi veya çok eski bir fotoğraf olması, onun geçmişe yakın olduğunu göstermez (Yılmaz, 2013: 390). Yeni bir enformasyon kanalı haline gelen fotoğraf, zaman ve mekânın hassas bir bölümünü sunar. Fotoğrafik imgelerin egemen olduğu bir evrende artık tüm sınırlar (kadraj) keyfi hale gelmektedir. Her şey birbiriyle birleşebilir ve de ayrılabilir. Her şeyin sayısız fotoğrafı çekilebilir. Fotoğraf makinesi, ortaya koyduğu gerçekten çok daha fazlasını saklamak mecburiyetindedir. Fotoğraf imgesi, yüzeyi gösterir; ardındakini ve gerçeğin nasılını algılama ve sezme eylemine kapı aralar. “İnsanlık hala Platon'un mağarasında, iflah olmaz bir şekilde bekliyor; hakikatin ancak imgeleriyle oyalanıyor hala, her zaman yaptığı gibi.” (Sontag, 1992: 23,28). Fotoğraf imgeleri de, herkesin sahip olabileceği türden, gerçeğin birer minyatürünün sunulduğu bir alan haline gelmiştir. Meydana getirdikleri görsel kodlarla bakışımızı değiştirir ve bakılan üzerindeki sınırlarımızla ilgili algımızı genişleten fotoğraf, böylece görme eyleminin bir etiğini de oluşturmuş olur. Fotoğraf, tüm dünyayı kaydedebileceğimiz bir “imgeler antolojisi” yaratabileceğimiz duygusuna kapılmamızı sağlar. Böylece fotoğrafı çekilene sahip olmak, fotoğraf çekme eylemine indirgenmiştir. Fotoğrafik

imgelerin her yerdeki varlığı, etik algılar üzerinde büyük etkilere yol açmaktadır. İmgelerle dolu bir evrende fotoğrafçılığın bu imgelerin kopyasını ortaya koymasıyla birlikte ulaşılabilir olma duygusu, çok daha kuvvetli bir şekilde hissedilmektedir (Sontag, 1992: 24, 29).

Sanatın diğer dallarıyla eklektik bir biçimde üretim yapılan fotoğraf sanatında, yepyeni anlayışlar ortaya çıkmıştır. Duygunun da elbette var olduğu ancak düşüncenin çok daha ön plana çıktığı; biçimin, saf sanat anlayışının ve bunun yanında sanatçının konumunun arka planda kaldığı bir sanatsal üretimin hâkim olduğunu görmekteyiz. Postmodernizm ve teknolojik olanaklar neticesinde sanatın değişen yüzü ve anlamıyla ilgili kavram ve pratiklerin bir yapıt üzerinden aktarımı, dile getirilenleri daha net bir şekilde ortaya koyacaktır. 1980’lerde bir ilk niteliği taşıyan Sherrie Levine’in “rephografik” yöntemi, postmodern sanat anlayışının sınırlarını daha doğru bir ifadeyle sınırsızlıklarını ifade etme noktasında postmodern dönemin sanat etkinliğinde postmodern fotoğraf anlayışının ulaştığı konumları ortaya koymaktadır.

Walter Benjamin, kopyalama ve çoğaltma çağında, ortaya konulan eylemleri anlamak ve bunlarla ilgili bir çıkarımda bulunmak noktasında en önemli isimlerden birini oluşturur. Onun ortaya koyduğu belli kavramlar ve analizler sayesinde, ortaya çıkan sanatsal ve özel anlamda fotoğrafik evrene dair belli bulgulara erişmek mümkün hale gelmiştir. Yaşadığı dönemin çok daha ötesinde bir gözlem yeteneği ve akıl yürütme kabiliyetiyle ortaya koydukları, bugünden bakılınca fotoğrafta anlam yaratmak, fotoğrafın muhtevası, nedir ve nasılına ulaşmak noktasında çok orijinal pratiklerin oluşmasında öncülük etmiştir.

Benjamin’in çalışmaları, fotoğrafçılığın geleneksel sanat ve sanat eserlerine etkilerinin önceden görüldüğü bir metinlerden oluşur. Bu metnin ışığında Levine’in fotoğrafları için, ‘güzel sanatlara ve sanat medyasına yönelik bir karşı pozlandırma’ denilebilir. Kültürel, politik ve diğer bütün sınırlamalardan bir kurtuluşun çağrısıdır. Fotoğrafın keşfedilecek birçok yönüne bir davet niteliğindedir. Fotoğraf, geçmişin keşfine bir yolculuk için postmodernizmin bir bileti olarak sunulmuştur.

Fotoğraf, teknolojide yaşanan ilerlemeler ile birlikte yeni bir dil yaratmıştır. Oluşturduğu bu fotoğrafik dil ile birlikte fotoğraf, mevcut fotoğraflar üzerinde çeşitli müdahalelerde bulunarak onları yeniden ortaya koymuştur. Böylece mevcut görüntülere bir değişim yaşatılarak farklı mesajlar yüklenmiş ve farklı göndermelerde bulunması sağlanmıştır. Neticede postmodern fotoğrafın sanat yapıtlarını yeniden üreterek kendine mal etmesi, modernizmin orijinallik, biriciklik ve sanatçının yüceltilmesi gibi savunularını yıkma düşüncesi ile ortaya konulmaktadır. Kendine mal etme pratiği, mevcut görüntüyü var olduğu

konumdan ve bağlamlardan ayırarak farklı anlamlar edineceği, farklı konum, koşul ve bağlamlara taşımak eylemidir (Özel, 2006: 159).

Orijinalilik kavramı, Rönesanstan bu yana uzun bir yol kat etmiştir ve büyük bir anlam ifade etmektedir. Fotoğraf, postmodern dönemde ‘orijinal sanat yapıtlarının çoğulculuğu’nun karşısına ‘kopyaların çoğulluğu’nu koymaktadır (Crimp, 2002: 121). Fotoğrafın bir meta olarak konumu ve fotoğrafçının da sanatçı olarak statüsü, Levine’in fotoğrafları aracılığıyla sorgulanabilir. Özgünlük ve mülkiyet fikri, Levine’in fotoğrafik çalışmalarını ortaya koyduğu sırada yeni bir anlama ihtiyaç duymaktaydı. Bir imgeye sahip olmak, eski anlamında kullanılmamaktadır; eski kullanımıyla aynı anlama gelmemektedir. Kitle kültürünün yarattığı görüntülerin çoğaltılması ve erişilebilirliği, imaj sahiplerini demokratik hale getirmiştir. Sherrie Levine, şimdiki zamanın sanatçısıdır ve zamanı çevreleyen, toplumun gerçek bir tasviri olan eserler üretir. Liyakat, erdem ve etik gibi kavramlar, modernlerin yaratma fikrinden ziyade kritik, eleştirel bir duruş, pratik zekâ ve ustalık temelinde ele alınmaktadır. Sherman’ın sahnelenen kimlikleri, Rosler’in opak, hakkı yanmış belgeselleri gibi Sherrie Levine’in kopyaları da, fotoğrafın nesnellliğini ve kanıtlayıcı unsurlarını rahatsız etmiştir.

Modern-sonrasının moderne olan karşıtlığı, geçmişe dönmek düşüncesinde oluşmaktadır ancak bu geri dönüş; ironik ve eleştirel, masum olmayan bir formla, kavramsal bir biçimde geri dönüşür (Eco, 2005: 662). Postmodern sanatın bu geri dönüşü, tarihi ve geçmiş uygulamaları okumak, onlar hakkında her şeyi en iyi şekilde bilerek onları ters yüz etmekten geçmektedir. Her şeyi sanata dâhil eden, yeniden ve yeniden üretmeye dayalı bir çoğaltma anlayışının hâkim olduğu bir sanat anlayışı, Sherrie Levine’in fotoğraf çalışmalarında en iyi şekilde görülmektedir. Daha önce yapılmış, çizilmiş, söylenmiş şeylerin, daha önce çok kez oynanmış bir oyunun inkârı değil ironik olarak üzerinde tekrar tekrar düşünülmesi için bir yeniden üretim söz konusudur. Levine’in kendine mal etme pratiği, Weston ve Evans’ın fotoğraflarını çekildiği andan ve tarihsel süreçten çekip bugüne getirir; bugünün anlamsal çerçevesinde tartışır. Bunu yaparken de sanat eserinin, şimdilik ve buradalık niteliğini söküp atar. Böylece eserin halesi ve buna bağlı biricikliği ve orijinalliği ortadan kalkar; Weston ve Evans yalnızca birer isim olarak vardır. Onların yaratımındaki anlam Levine’in yeniden üretimi dolayısıyla ortaya çıkan yeni anlam izleyiciyle buluşunca, yazarın ölümü de böylece gerçekleşmiştir. Levine’in söz konusu çalışmaları, bunun bir kanıtı niteliğindedir. Levine’in bu çalışmaları postmodern fotoğrafta bir dönüm noktası oluşturmuştur. Hem fotoğraf kanonunun katı bir şekilde inşasına ‘asi’ feminist bir müdahale olarak saldırmıştır hem de sanatın metalaşması üzerine bir eleştiri geliştirmiştir.

Sanatçıyı felsefeci olarak değerlendiren Lyotard (2014: 158)'a göre sanatçının üretimi, mevcut ilke ve kurallar ile kısıtlanamaz, yargılanamaz veya yönlendirilemez. “Çağdaş sanat katarsisin icra ettiği yolu sergilemez” (Bauman, 2002: 56). Çağdaş sanatçılar bir normal tanımı yapmaz, belli birtakım ahlak normları veya ahlaki buyruklara itibar etmez. Çağdaş sanatta müphemlik egemendir ve otoriter nitelikte bir çözüm sunulmaz. İyiler ve kötüler dünyası olarak farklı dünyalardan bahsetmez hatta böylesi ayrımları reddeder. Modernliğin ahlakilik, eşitlik, adalet ve özgürlük vaatleri, süreç içerisinde görüldüğü üzere gerçekleştirilememiştir. Postmodern dönemin belirsizlik ve parçalı yapıları, etik bakış açılarını da değişken ve parçalı bir yöne çevirir. Bu duruma bir tedbir niteliğinde olarak değerlendirilebilecek insanın kendi benliğinde, içsel hale getirdiği, vicdan da diyebileceğimiz bir etik algısı söyleminde bulunur. Bu söylem, evrensel ve norm haline gelmiş bir “-meli/-malı” önermesini reddeder. Genel geçer yargılardan ve insanı baskılayan din ve devlet kurumlarının ve diğer toplumsal örgütlenmelerin ortaya koydukları normlardan münezze bir bakış açısı yerleşmiştir.

On üçüncü yüzyıla gelene kadar çizilen resimler, daha önce çizilmiş olanların neredeyse aynısıydı (Gombrich, 2016: 147). Bugünün fotoğrafı da dünün fotoğrafının aynısıdır. Her yerde sürekli olarak gördüğümüz yüksek modernizmin eşsiz tabloları artık o kadar da eşsiz değildir. Fotoğraf bize gördüğümüz her şeyi kopyalayıp koleksiyonumuza dahil etmemizi sağlar. Fotoğraftan sonra ve özellikle baskı yöntemlerinde gelinen noktada, gördüğümüz her şeyin sahibi de olabiliriz. Levine (tıpkı Benjamin gibi) 1980’de ortaya koyduğu bu çalışmalarla günümüzü çoktan tahayyül etmiştir; sanatın hayaletleri günümüzde her yerdedir.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2004). *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Adorno, T. W. (2003). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", (Çev. B. O. Doğan), *Cogito Dergisi*, (36): 76-83
- Adorno, T. W. (2017). *Walter Benjamin Üzerine*. (Çev. D. Muradoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan ), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, Ankara.
- Antmen, Ahu. (hızl.). (2017). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Atay, S. (1992). "Seyir Ritüelinin Krizi". *Sanat Dünyamız Dergisi*, (50): 21-22.
- Aydoğdu, H. (2004). "Modern Kimlikte Öznenin Ölümü". *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10): 115-147.
- Baker, Ulus. (2011). "Minor-Düşünce: Zaman-İmaj veya Video-İmaj: Godard, Bresson, Tarkovski, *Beyin Ekran*. E. Berensel (drl.). Birikim, İstanbul.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. (Çev. S. Öztürk Kasar). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. R. Akçakaya). Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2002). "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik". (Çev. O. Adanır). *Doğu Batı Dergisi*, (19): 9-25.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (Çev. N. Sevil). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bauman, Z. (2002). "Modernite, Postmodernite ve Etik". *Doğu Batı Dergisi*, (19): 51-61.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları*. (Çev. A. Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2016). *Postmodern Etik*. (Çev. A. Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Benjamin, W. (1992). "Fotoğrafın Küçük Tarihi". (Çev. T.Turan), *Sanat Dünyamız Dergisi*, (50): 8-20.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Benjamin, W. (2019a). "Çiçekler Hakkında Yeni Şeyler", *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*. E, Leslie (drl). Kolektif Kitap, İstanbul, 163-178.
- Benjamin, W. (2019b). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, P. L. ve Huntington, S. P. (ed). (2003). *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme, Çağdaş Dünyada Kültürel Çeşitlilik*. (Çev. A. Ortaç). Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Berger, J. (1999). *Görünüşe Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Çev. B. Somay), Metis Yayınları, İstanbul.
- Best, S. & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalara*. (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bgst Yayınları. (2008). *Bilim ve Postmodernizm Tartışmaları, Postmodernizm ve Rasyonalite*. Bgst Yayınları, İstanbul.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. (Çev. E. Özbek ve Ş. Öztürk). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri, Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler*. (Çev. A. U. Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul.
- Cam, F (2013), "Modern-Postmodern Sanat Algısı Bağlamında Hat Sanatı". *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (11): 29-49.
- Chen, K-H. (1994). "Post-Marxism: Critical Postmodernism and Cultural Studies", *Culture and Society Reader*. P. Scannel, P. Schlesinger, C. Sparks (drl). Sage Publications, London, 73-89.
- Crimp, D. (2002). "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği". (Çev. K. Atakay). *Sanat Dünyamız Dergisi*, (84): 121-129.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Çev. Z. Demirsü). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Dural, T. Ç. (2013). "İyi De, Neden Fotoğrafı Tercih Ederiz?". *Sanat Dünyamız Dergisi*, (135): 50-52.
- Eagleton, R. (2002). *Postmodernizm ve Holocaust'un İnkâr Edilmesi*. (Çev. E. Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2005). *Gülün Adı*. (Çev. Ş. Karadeniz). Can Yayınları, İstanbul.



- Farthing, S. (ed.). (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. G. Aldoğan ve F. C. Çulcu). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gulbenkian Komisyonu (2014), *Sosyal Bilimleri Açın, Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor*. (Çev. Şirin Tekeli), Metis Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J. (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas*. N, Zekâ (drl.). Kıyı Yayınları, İstanbul, 31-44.
- Halman, T. (2012). "Post-Post-Modernizm". *Hece Dergisi Dergisi*, (16): 618-619.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. S. Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı). Deki Basım, Ankara.
- Huyssen, A. (2000). "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite Versus Postmodernite*. M. Küçük (drl.). Vadi Yayınları, Ankara, 207-235.
- Jameson, F. (1994). "Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas*. N, Zekâ (drl.). Kıyı Yayınları, İstanbul, 59-116.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (Çev. N. Plümer, A. Gölcü). Nirengi Kitap, Ankara.
- Jeannire, A. (2000). "Modernite Nedir?", *Modernite Versus Postmodernite*. M. Küçük (drl.). Vadi Yayınları, Ankara, 95-107.
- Karaduman, S. (2010). "Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü". *Journal of Yasar University*. 17.05.2010, İzmir, 2886-2899.
- Kellner, D. (2001). "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası". (Çev. G. Seçkin), *Doğu-Batı Dergisi*, (15): 187-219
- Küçük, M. (2000). "Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi", *Modernite Versus Postmodernite*. M. Küçük (drl.). Vadi Yayınları, Ankara, 21-54.
- Leslie, E. (2019). "Walter Benjamin ve Fotoğrafın Doğuşu", *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*. E, Leslie (drl.). Kolektif Kitap, İstanbul, 7-73.
- Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı, Tarih Kavramı Üzerine Tezlerin Bir Okuması*. (Çev. U. U. Aydın). Versus Kitap, İstanbul.

- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lyotard, J. F. (1994). "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas*. N, Zekâ (drl.). Kıyı Yayınları, İstanbul, 45-58.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern Durum*. (Çev. İ. Birkan), BilgeSu Yayınları, Ankara.
- Mollaer, F. (2007). "Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek", *Cogito Dergisi*, (52): 236-264.
- Morley, D. (2000). *Home Territories, Media, Mobility and Identity*. Routledge, New York.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Sofos Yayıncılık, Ankara.
- Oskay, Ü. (2015). "Walter Benjamin Üzerine", *Estetize Edilmiş Yaşam, Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizmin Kuramları, Walter Benjamin*. Ü. Oskay (drl.). İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 11-52.
- Özel, Z. (2005). "Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu". *Ege Üniversitesi Yeni Düşünceler Dergisi*, 1 (1): 273-291.
- Özel, Z. (2006). "Postmodern Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Marimura, Ungun". *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (2): 158-174.
- Paz, O. (2000). "Şiir ve Modernite", *Modernite Versus Postmodernite*. M. Küçük (drl.). Vadi Yayınları, Ankara, 184-203.
- Raskin, M. (2008). "Hikâye Anlatma zamanı". *Bilim ve Postmodernizm Tartışmaları, Postmodernizm ve Rasyonalite*. Bgst Yayınları (drl.). Bgst Yayınları, İstanbul, 19-38.
- Rosenberg, B. And White, M. (1957). *Mass Culture, The Popular Arts in America*. The Free Press of Glencoe, USA.
- Sağlamtimur, Z. (2013). "Walter Benjamin'in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf İlişkisi". *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (37): 236-250.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Siegel, J. (1985). "After Sherrie Levine". *Art Magazine*, 246-255.
- Simmel, G. (1996). "Metropol ve Zihinsel Yaşam", (Çev. B.Ö Düzgören), *Cogito Dergisi*, (8): 81-89.
- Singerman, H. (2012). *Art History, After Sherrie Levine*. University of California Press, California.
- Sontag, S. (1992). "Platon'un Mağarasında". (Çev. C. Akaş), *Sanat Dünyamız Dergisi*, (50): 23-29.
- Sontag, S. (2010). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Su, S. (2007). "Fotoğraf ve Sanat". *Cogito Dergisi*, (52): 221-234.

- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul.
- Tatransky, V. (1979). "Collage and The Problem of Representation, Sherrie Levine's New Work". *Real Life Magazine*, (1): 8-9.
- Taymaz, E. (1993). "Kriz ve Teknoloji". *Toplum ve Bilim Dergisi*, (56-61): 5-42.
- Tepe, H. (2014), "Bir Felsefe Dalı Olarak Etik: Etik Kavramı, Tarihçesi ve Günümüzde Etik". *Doğu Batı Dergisi*, (4): 11-28.
- Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Zekâ, N. (1994). "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", *Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas*. N, Zekâ (drl.). Kıyı Yayınları, İstanbul, 7-30.

### İnternet Kaynakları

- Aduğit, Y., "Postmodern Etik ve Sıkıntıları". <http://www.yavuzadugit.net/postmodern-etik-ve-sikintilari/> (erişim tarihi: 9.05.2019).
- Alvarez, J. O., "Thoughts on Originality and Appropriation: Sherrie Levine's Early Photographic Endeavors" [https://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photographic\\_Endavors](https://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors) (erişim tarihi: 20.04.2019).
- Ardıç, A., "Postmodern Etik mi Etiğin Postmodern Okuması mı?". <https://dusunbil.com/postmodern-etik-mi-etigin-postmodern-okumasi-mi/> (erişim tarihi: 9.05.2019).
- Artun, A., "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı". <http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/> (erişim Tarihi: 08.04.2019).
- Dilber, Ozan A., "Nietzsche ve Felsefesi Üzerine Birtakım Düşünüşler". <https://sanatkaravani.com/nietzsche-ve-felsefesi-uzerine-birtakim-dusunusler/> (erişim tarihi: 8.09.2018)
- [http://chuckclose.com/work028\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work028_zoom.html) (erişim tarihi: 11.04.2019).
- [http://chuckclose.com/work029\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work029_zoom.html) (erişim tarihi: 11.04.2019).
- [http://chuckclose.com/work030\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work030_zoom.html) (erişim tarihi: 9.04.2019).
- <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/2318900> (erişim tarihi: 12.03.2019)

- <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture25.html> (erişim tarihi: 16.05.2019).
- <http://www.afterwalkerevans.com/> (erişim tarihi: 5.05.2019).
- <http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/black-and-white-bottles-in-2-parts-Bajdj2hvBMwI21m0OKUcTA2> (erişim tarihi: 12.05.2019).
- <http://www.fakultesanat.com/2015/08/sherrie-levine-sanatta-kopyalama.html> (erişim tarihi: 23.05.2019).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ca3957e45e485.38082967](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ca3957e45e485.38082967) (erişim tarihi: 2.04.2019).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd42176b6d082.40773298](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd42176b6d082.40773298) (erişim tarihi: 9.05.2019).
- [http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp_es.htm) (erişim tarihi: 10.03.2019).
- <https://artblart.com/tag/duane-hanson-tourists-ii/> (erişim Tarihi: 08.04.2019).
- <https://gaiadergi.com/cindy-sherman-femeninlige-cinsiyet-yargilarina-meydan-okuyan-portreler/> (erişim tarihi: 18.04.2019).
- <https://saglik.sozlugu.org/facies-hippocratica/> (erişim tarihi: 18.05.2019).
- <https://whitney.org/audio-guides/9?language=english&type=general&night=false&stop=3> (erişim tarihi: 22.05.2019).
- <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/kubizm-sanat-akimi-kubistler.html> (erişim tarihi: 17.03.2019)
- <https://www.artic.edu/artworks/72431/untitled-film-still-12> (erişim tarihi: 7.05.2019).
- <https://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/diamond-dust-shoes> (erişim tarihi: 2.04.2019).
- <https://www.artnet.com/auctions/artists/edward-weston/six-nudes-of-neil-portfolio-of-6-3> (erişim tarihi: 16.05.2019).
- [https://www.artspace.com/magazine/news\\_events/exhibitions/youve-got-money-to-burn-six-reasons-to-see-barbara-kruger-at-mary-boone-55776](https://www.artspace.com/magazine/news_events/exhibitions/youve-got-money-to-burn-six-reasons-to-see-barbara-kruger-at-mary-boone-55776) (erişim tarihi: 7.05.2019).
- <https://www.artsy.net/artist/edward-weston?page=7> (erişim tarihi: 16.05.2019).
- <https://www.boumbang.com/duane-hanson/> (erişim tarihi: 8.05.2019).
- [https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20\(eri%20C5%20Fim%20tarihi:%202016%20May%20C4%B1s%202016\).](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Sherrie%20Levine&perPage=80&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All%20(eri%20C5%20Fim%20tarihi:%202016%20May%20C4%B1s%202016).) (erişim tarihi: 23.05.2019).
- <https://www.nedirnedemek.com/adiaphoria-ne-demek> (erişim tarihi: 9.05.2019).
- <https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine> (erişim tarihi 20.05.2019).

- <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1> (erişim tarihi: 2.04.2019).
- <https://www.x-traonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine> (erişim tarihi: 22.05.2019).
- Lewallen, C., “Sherrie Levine”, <http://www.jca-online.com/slevine.html> (erişim tarihi: 9.05.2019).
- Rodenbeck, J. (2013). “We need to talk about Sherrie Levine”. <https://www.xtraonline.org/article/we-need-to-talk-about-sherrie-levine/> (erişim tarihi: 8.06.2018).
- Scruton, R., 2014, “A Point of View: The strangely enduring power of kitsch”. <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (erişim tarihi: 17.05.2019).
- Siegel, J. “A Conversation Between Sherrie Levine and Jeanne Siegel”. <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html> (erişim tarihi: 10.05.2019).
- Taylor, P. (1987). “Sherrie Levine” <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/> (10.05.2019).

**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Adı ve SOYADI</b>	<b>Tuğba AKBAŞ</b>
<b>Doğum Yeri - Tarihi</b>	<b>Antalya - 27.05.1989</b>
<b>EĞİTİM DURUMU</b>	
<b>Mezun Olduğu Lise</b>	<b>Antalya Çağlayan Lisesi</b>
<b>Lisans Diploması</b>	<b>Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü</b>
<b>Yabancı Dil / Diller</b>	<b>İngilizce</b>
<b>E-Posta</b>	<b>tugbaakbas@yahoo.com</b>