

**YENİYİ ARARKEN: BİR YİRMİNCİ YÜZYIL FENOMENİ OLARAK SANATTA  
"KENDİNE MAL ETME" EYLEMİNİ FOTOĞRAF VE SHERRIE LEVİNE ÜZERİNDEN  
OKUMAK**

*LOOKING FOR THE NEW: READING THE ACT OF APPROPRIATION IN ART AS A  
TWENTIETH CENTURY PHENOMENON OVER PHOTOGRAPHY AND SHERRIE LEVINE*

**Doç. Nur ARAL**

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, nuraral@gmail.com  
İstanbul/Türkiye

**ÖZ**

Çağlar boyu özellikle batılı insanın toplumsal ve teknolojik alanlarda yaratmış olduğu ivme ile varılmış olan aydınlanma çağının zaman içinde doğurduğu hayal kırıklıklarının bir sonucu olarak varlık gösteren ve günümüz dünyasının koşullarını oluşturan postmodernite kavramı, sanat alanı özelinde kendini "kendine mal etme" eylemi ile görünür kılmıştır. Artık yeni bir imge yaratmanın olanaksızlığı ekseninden hareketle bu yeni dönem ile birlikte yaratıcı deha, sanatçı miti, temsiliyet, sanat eserinin biricikliği ve aurası kavramları mercek altına alınmış ve tartışmaya açılmıştır. Postmodern olarak algılanan ve adlandırılan bu yeni dönem ardı arkası kesilmeyen bir "seçimler-seçenekler" dönemidir. Bu noktada yeniliğe duyulan özlem yerini birçok farklı geleneğin bir çeşit birleşimine bırakır. Postmodern çağ ironiyi ve kişinin kendine dönüşünü simgeler. Postmodernizm, kültürel ve politik boyutlarının yanında bünyesinde hem bir bilgi kuramını, bir metodolojiyi hem de toplumsal bir antolojiyi barındırmaktadır. "Yeniye Ararken: Bir Yirminci Yüzyıl Fenomeni Olarak Sanatta "Kendine Mal Etme" Eylemini Fotoğraf ve Sherrie Levine Üzerinden Okumak" başlıklı bu çalışmada da bu yeni bakış açıları ünlü postmodern sanatçı Sherrie Levine'in eserleri üzerinden ele alınmış, bu suretle de dönemin düşünsel kurgusu fotografik yeniden üretim bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Kendine Mal Etme, Sherrie Levine, Yeniden Üretim, Fotoğraf, Yeni Olan.

**ABSTRACT**

Through the ages Enlightenment Era which had been occurred with the acceleration gained by the western society's achievements both in social and technological fields had begun to fade away and created major disappointments in time. As a result of these disappointments a new era that carved the circumstances of today's world has existed and we name it postmodernism. This new concept has made itself visible in art especially by appropriation. With the idea of impossibility of producing new images, postmodernity has begun to discuss the meaning of creative genius, artist myth, representation, uniqueness of art work and aura. This new age is a period of everlasting choosing and choices. Herein, the longing for new has begun to give its place to a combination of a bunch of different traditions. Postmodern era symbolizes the irony and returning to oneself. Postmodernism, incorporates both epistemology and social anthology beside its cultural and political extents. In this contribution named "Looking For the New: Reading The Act of Appropriation in Art as a Twentieth Century Phenomenon over Photography and Sherrie Levine" is tried to deal with these new ideas over the works of highly acclaimed artist Sherrie Levine and thereby attempted to analyze intellectual fiction of the period.

**Key Words:** Postmodernism, Appropriation, Sherrie Levine, Reproduction, Photography, The New One

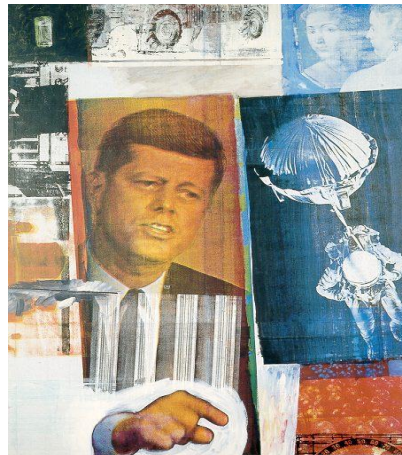
## 1. GİRİŞ

Postmodernizm; tüm sanat dünyası için olduğu gibi fotoğraf içinde modernizmin ardından gelen yeni bir dönem olmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Postmodernizm, sanatsal bağlamda bakıldığında modernizme bir saldırı niteliği taşımaktadır. Kuşkusuz bu durum fotoğraf alanı için de geçerlidir. Postmodernizm ile birlikte fotoğrafın kültürel yaşamdaki konumu ve fotoğrafçının kendi eseriyle olan ilişkisi modernist dönemde olduğundan çok daha farklı bir perspektife kaymıştır. Bu dönemde pek çok alanda meydana gelen köklü değişikliklerin sanatsal çerçevedeki etkilerinden en önemlisi kuşkusuz ki yapısalcılığa bir tavır olarak doğan post yapısalcılık, bir başka deyişle yapıbozumculuktur. Yapıbozum felsefesine göre bizim çevreyi algılayışımız sadece bizim idrakımız ile ilgilidir ve dünyanın doğru ve gerçek koşullarını yansıtmaz. Bu bağlamda hiçbir şey tek ve değişmez bir anlama sahip değildir. Anlam daima bir parça kendi içinde gizlidir ve bunun tersini savunmak da pek olası değildir. Bu düşünce biçimi postmodern fotoğraf için de bütünüyle geçerlidir. Tamamiyle saf ve kusursuz bir anlama sahip olamama olgusu postmodern fotoğraf için bir çıkış noktası ve öncül bir niteliklerdir. Postmodern fotoğraf çoğulcudur, anonim olana inanır. Özerk birey (sanatçı, eser sahibi miti) ve tekil nesne (orjinalite miti) mitlerine saldırarak onların kirli çamaşırlarını ortaya döker.

“Fotoğraf, bireyselliği, saflığı ve özü vurgulayan kısıtlı, modernist bir alan ile toplumsal bir pratik olarak fotoğrafa bağlanan olumsal koşulları kucaklayan postmodernist genişlemiş alan arasındaki mücadeleyi açıklamak açısından özellikle iyi bir örnektir. Fotoğrafta tanımlama mücadelelerinin bütün sanat alanındaki tanımlama mücadelelerinin bir minyatürü biçimini aldığını görmek şaşırtıcı değildir, zira fotoğraf sanatın sorunlu kenarında durmakta, kendiyi meşgul oluşun teatrallğine karşı, estetik olanın olmayana karşı savunulacağı yerin neresi olması gerektiğini göstermektedir.” (Connor, Postmodernist Kültür)

Postmodernist sanatın bir diğer tanımlayıcı özelliği olan farklı disiplinlerin bir arada kullanılması olgusu (mixed-media) fotoğrafı da bütünüyle içine almıştır. Bu, modernist sanatın her disiplinin kendi kendine varolması yönündeki fetişistik yaklaşımına karşı bir tavrıdır. Postmodern sanatın bu yönü fotoğrafı modernizm ile gelenekselleşen ikinci sınıf statüsünden kurtarmış ve ona günümüzün en önemli disiplinlerinden biri olma ayrıcalığını tanımıştır. Bu noktada fotoğrafın sanat olma kaygısı anlamını yitirir. Fotoğraf da artık tıpkı diğer sanatlar gibi sadece bir araçtır. Bundan böyle önemli olan fotoğrafın kültür içinde ve ona karşı nasıl hareket ettiğidir. Postmodern fotoğraf için fotoğrafçının ne anlatmak istediğinden çok izleyicinin görüntülerden ne anladığı önemlidir. Ortada anlatılmak istenilen tek bir anlam da mevcut değildir. Her izleyici kendi deneyimlerine göre görüntülerden farklı ve göreceli bir anlam çıkarmakta özgürdür. Postmodern fotoğraf ile birlikte modernist fotoğraf tarafından çokça önemsenen formal değerler ve teknik kalite de önemini yitirir. Fotoğraflar artık biçimsel yapıları ya da spesifik fotografik görüleri ile beğeni toplamak adına değil sadece eleştirel ve artistik düşünceleri bize ileten transparan bir araç olma yolunda üretilirler.

Fotoğraf alanına özellikle 20.yüzyılın ilk yarısında hakim olmuş olan yüksek modernist görüş 1970'lerin postmodernist söylemleriyle yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. 1960'lar boyunca kendini modernist teoriye adanmış olan teorisyenler modernizmin kendi içsel açmazlarıyla boğuşmuşlar, bu sıkıntıların ardından da farklı söylemler geliştirmişlerdi. Bu dönemde özellikle fotoğrafın kendi taşıdığı anlam (içsel anlam), form, içerik bütünlüğü ve fotoğrafın görsel bir malzeme olarak bağımsızlığı konuları sıkça gündeme gelmiştir.



R. Rauschenberg, Retroactive 2, 1964.

1970'lere gelindiğinde ise genç kuşak eleştirmenler sosyal gerçeklik ile sanat arasına çekilen formalist ayrıma savaş açmışlardır. Tüm bunların dışında fotografik uygulamalarda da çok belirgin değişiklikler olmuştur.

Bir takım sanatçılar fotoğrafı ince işçiliğe, kişisel görüşe ya da biçimsel bir takım keşiflere değer vermeksizin kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu sanatçılar fotoğrafla kapsamlı bir sosyal fenomen olması noktasında ilgilenmişler ve onu bir toplu-üretim nesnesi, sanatsal fikirlerin dışvurumunun belgesi ya da kaydetmenin çabuk ve kolay bir yolu olarak görmüşlerdir. 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında fotoğraf disiplininin dışından iki isim Robert Rauschenberg ve Andy Warhol çeşitli fotoğrafları kendi kolaj ve serigrafilerinde kullanarak yeniden üretim (reproduksiyon) ve dağıtım gibi kitle iletişim yöntemleri ile fotoğrafın varlığı ve tüketimi üzerine göndermeler yapmışlardır.

Fotoğraf disiplininin Robert Heinecken de 1960'ların başında aynı konuları çalışmalarında sorgulayan isimlerdendir. Ed Ruscha ve John Baldessari gibi kavramsal sanatçılar "değerli ve biricik sanat eseri" olgusunu reddederek ürettikleri fotoğraflara sadece birer fikir aktarıcısı olma fonksiyonunu yüklemişlerdir. Onlar için fotoğraf ile yazılı metinler aynı değeri taşırlar. Daha önceleri doğa sanatın kaynağı olarak görülürken artık hammadde kültürel çevrenin imgelemleridir. Bu sanatçılar için fotoğraf başka herhangi birşeyi araştırmak için bir yol değildir. Fotoğraf kendi içinde araştırılmaya ihtiyaç duyar. Bu içsel araştırma biçimsel görünüş yani formal yapı üzerine değil, enformasyonun kültürel mekanizmaları içinde üstlendiği rol bağlamında yapılmalıdır.

Fotoğraf da diğer tüm kültürel üretim biçimleri gibi, kendi zamanına bir ayna tutarak onun sıcak bir yansımaları bizlere sunmaktadır. Ancak 20.yüzyılın sonlarında neredeyse fotoğrafın kültürün kendisi olduğunu söylemek mümkündür. Kişisel davranış biçimleri, politika, uluslararası ilişkiler hatta savaşlar bile belirli bir ölçüde görüntülere endeksli olmuşlardır. Böylelikle bizlere kendimizden ve dünyadan bilgiler aktaran, raporlar sunan fotoğraf artık kendi hakkında bilgi sunmaya başlamıştır.

Pop Art fotoğrafı, dünyaya fikirlerini aktarmak belki de tüketim kültürünü ve o dönemde etkili olan görsel medyayı alkışlamak adına kullanmıştır. 1970'lerin sonlarına doğru toplum bu denli medyanın içine batmış olmanın ve bunun olumsuz getirilerinin farkına varmaya başlamış; bu noktada basın bile medya mekaniklerini ve bunların etkilerini tartışır olmuştur. Bu konuda yaygın kanı sadece çevrenin medyaya doymuş olması değil aynı zaman da artık üretilebilecek yeni bir görüntü yani bir imaj kalmadığı, herşeyin bu noktadan sonra "ikinci el" olduğudur. Bir zamanlar doğruluğun ve gerçekliğin biricik nakledicisi olarak selamlanan fotoğraf artık adeta gerçekliğin yerine geçmeye başlamıştır.

Sanat dünyasında postmodernizm; modernizmin ütöplast hedeflerinin ve orijinaliteye, teklige yüklediği yüksek değerin çöküntüye uğradığı noktada gündeme gelmiştir. Bu noktadan sonra eser sahipleri, yaratıcılar, tek ve egemen bir görüşün varlığı reddedilir. Artık sadece pastişler (pastich) vardır. Kültürün yüksek ve alçak olarak sınıflara ayrılması da postmodern anlayış için sadece belirli bir sınıfın diğer bir sınıf üzerindeki güç gösterisinden ibarettir.

Yeniden fotoğraflama eylemi ise orjinalitenin anlamsızlığını ve gereksizliğini savunan görüşü destekleyen bir sanatsal tekniktir. Postmodern fotoğraf anlayışının en önemli kısmını kapsayan yeniden fotoğraflama eylemi postmodernistlere göre yeni bir görüntü üretebilmenin hemen hemen tek yoludur. Bu bağlamda herhangi bir şeyi "yeni" yapmanın yolu onu yeniden yapmaktan geçmektedir. Yeniden fotoğraflama eylemi ise postmodern fotoğraf anlayışının temelini oluşturan "kendine mal etme" kavramını doğurmaktadır.

Postmodernist söylem pek çok sanat disiplininde kendini göstermiş, akademilerin hemen hemen her köşesinden fıskırmıştır ancak fotoğraf; yeniden üretimi temel alan postmodernizm için en verimli alan olmuştur. Yeniden üretim, kendine mal etme, çoğulcu söylem ve aşırma olgularıyla fotoğraf adeta postmodernist bayrağı kale burcuna diken güç konuma erişmiştir. Eser sahipliği ve sanatçı kavramlarını topa tutan postmodern felsefe de fotoğrafın kimlik arayışı sorununa yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Bu noktada fotoğrafın "sanat olma" kavgası da anlamını yitirir.

## 2. "KENDİNE MAL ETME" EYLEMİ

Postmodern fotoğraf ile birlikte daha önce Rauschenberg, Warhol ve Heinecken gibi sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş olan "kendine mal etme" (appropriation) eylemi en temel üretim biçimine dönüşür. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Richard Prince gibi ünlü postmodern fotoğrafçılar "kendine mal etme" eylemini çalışmalarında sıklıkla kullanmışlardır. Sherman eski Hollywood filmlerinden bir takım kareleri, reklam imgelerini ve eski klasik resimleri kendine mal ederken, diğer sanatçılar ünlü sanat fotoğraflarını, reklam tekniklerini, belgesel imgeleri kullanmışlardır. Bu çalışmalar en genel anlamda

sanatsal üretimdeki tükeniş, bireyin yapılandırılmış doğası, kültürel kaynaklı deneyim gibi postmodernist teorinin en temel meselelerine göndermeler yapmaktadır.

Postmodern fotoğraf bağlamında kendine mal etme kavramı üzerine en çok söylem geliştiren iki önemli eleştirmen Douglas Crimp ve Abigail Solomon-Godeau'dur. Crimp ve Godeau için "alımlama-kendine mal etme" eylemi postmodern fotoğrafın özünü oluşturmaktadır. Kendine mal etme; merkezi modernist değerlere adeta bir meydan okumadır. Bu eylem, sonsuz sayıda görüntü ile kaosa sürüklenmiş bir dünya için daha fazla görüntü üretmeyi reddederek yaratıcılığın değerini sorgular. Zaten herhangi bir şey söylemek adına ihtiyaç duyduğumuz görüntüler elimizin altındadır. Postmodernistler için bu noktada daha fazla görüntü üretmek neredeyse mümkün değildir. Yapılması gereken şey ise; sonsuz kombinasyon içerisinde görüntüleri yeniden düzenlemek ve kompozit etmektir. Alımlama-kendine mal etme; tüm deneyimlerin hatta öznel görünümün bile önceden varolan imajlar tarafından biçimlendirildiği gerçeğini kabullenmektir. Bunun yanı sıra kendine mal etme olgusu modernizmin sanat yapıtının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu tezini çürütmek istemektedir. Postmodern fotoğraf için yaratılar aktarım niteliği taşırlar; kendine mal etme eylemi ile de açıkça bir başkasına ait bir görüntüyü kullanarak yeni bir eser yaratma tavrıyla da bu aktarıma dikkat çekilmek istenmektedir. Bu bağlamda postmodern fotoğrafın önemini vurgulamak istediği bir diğer nokta ise yüksek sanat-popülersanat ayrımının anlamsızlığıdır. Modernizm ile yaratılan bu ayrıma başkaldırmak için ise postmodern fotoğraf bünyesinde sadece yüksek sanat eseri olarak nitelendirilen imajlara değil, aynı zamanda kitle iletişim araçları tarafından kullanılan ve sıradan olarak değerlendirilen görüntülere de yer verir. Görüntülemenin fonksiyonuna dikkat çekerek kendine mal etme eylemi ile postmodernizm, modernizmin biçimsel analizlerine de meydan okur.

Daha önceden belirttiğimiz gibi postmodern fotoğraf görüntüleri aktarımlar olarak görür. Anlam ise bu aktarımlardan ve bir görüntünün bir diğer görüntü ile olan ilişkisinden doğar. Kendine mal etme eylemi ise buradan hareketle bir görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve onun şartlarından kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımak suretiyle modernizmin bir görüntünün anlamının kendi içinden doğduğu savının altını kazır.



Richard Prince İsimless (Kovboy), 1989.

Kendine mal etme eylemini gerekli kılan koşulları aslında fotoğrafın kendisi yaratmıştır. Fotoğraf dünyayı kopyalarak görüntülerden oluşan "vekil" bir dünya oluşturmuştur. Bunu yaparak da deneyimlerimizin imgelem kaynaklı olduğunu, bizim dünyayı direkt bir biçimde göremeyeceğimizi ve onun orijinal imajlarını oluşturamayacağımızı göstermiştir. Bu bağlamda fotoğrafın en başından beri postmodern olduğunu söylemek de mümkündür. Buna ek olarak fotoğrafın, kültürün tüm katmanları için çok kolay ulaşılabilir olma özelliğiyle tüm bu farklı katmanları birbirine bağladığı da unutulmamalıdır. Buna en iyi örnek ise yüksek sanat ile popüler kültür arasında fotoğraf ile oluşmuş olan bağdır. Ayrıca bu düşünce biçimini daha uç noktalara taşıdığımızda gördüğümüz aslında fotoğrafın kendisinin de bir alımlama, kendine mal etme biçimi olduğudur. Fotoğraf da içinde yaşadığımız dünyadan, nesnel gerçeklikten orada hali hazırda var olan görüntüleri alımlamakta ve kendine mal etmektedir. Bunun yanı sıra fotoğraf doğası gereği çoklu, tekil olmayan ve çoğaltıma yönelik bir yöntemdir. Sanat eserleri de dahil olmak üzere herşeyi kopyalayarak çoğaltma özelliğine sahiptir.

Solomon-Godeau için üzerinde düşünülerek gerçekleştirilen bu kendine mal etme eyleminin ilk olarak fotografik ortamdan değil de diğer sanat dallarından sanat ve düşün dünyasına yayılmış olması önemli bir



tarihsel anlam taşımaktadır. Kendine mal etme olgusunu gündeme getiren ilk isimler daha önce de bahsettiğimiz gibi Rauschenberg ve Warhol'dur. Bu sanatçılar kavramsal sanatın içinde saklı olan anlamı araştırmak ve kısa ömürlü ya da kolaylıkla erişilemez durumda olan çalışmalarını belgelemek adına sıklıkla fotoğrafı kullanmışlardır. Kendine tahsis ya da mal etme kavramı da bu geçmişe sırtını yaslamıştır. Bu bağlamda Frank, White, Adams, Weston ve Stieglitz'lerin oluşturduğu fotografik gelenekle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Solomon-Godeau'ya göre geleneksel sanat fotoğrafı postmodernist düşüncenin yayılışından hemen hemen habersiz kalmıştır. Bunun sonucu olarak da fotografik yapılanma, akademizm ve tükenişle son bulan çıkmaz bir yola sapmıştır. Ona göre kendine mal etme bu yok oluşa giden fotografik gelenek içinde yeni bir gelişme değildir. Tamamen bu geleneğin dışında doğmuştur ve bu geleneği eleştirmektedir.

Postmodern fotoğraf kendine mal etme, tekrar etme ve alıntılama sanatıdır. Artık yeni ve taze bir fikrin oluşturulamayacağını gösteren en net yoldur. Ancak yenilik olgusuna bir alternatif olmanın yanında aynı zamanda bir sosyal eleştiri niteliği de taşır.

Kendine mal etme, pastiş ve alıntılama eylemleri; moda ve eğlence endüstrisinin en gösterişli ürünlerinden, sanat dünyasının en eleştirel aktivitelerine, çeşitli ilerici çalışmalardan, gerileme gösteren yapıtlara kadar kültürün hemen hemen tüm alanlarında yayılım göstermiştir.

Douglas Crimp; postmodern fotografiksel açıdan kendine mal etme eylemini Sherrie Levine ve Robert Mapplethorpe'un yaklaşımlarını inceleyerek net bir şekilde açıklamıştır. Crimp'e göre Mapplethorpe Weston'dan, George Platt Lynes'in üslupsal stüdyo fotoğrafından, Vanity Fair ve Vogue dergilerinin savaş öncesi moda fotoğraflarından fikir almış ve çalışmalarında bu alıntıları kullanmıştır. Mapplethorpe, kaynaklarını kendi stiline sentezlemiş ve böylelikle de onların değerini özümsemiş ve devam ettirmiştir.

Sonuç olarak kendine mal etme eylemi, sanat nesnesinin ona biricikliğini kazandıran gerçeklik aurasını yok etmiştir. Burada sözü edilen aura ünlü düşünür Walter Benjamin'in sözünü ettiği ve sanat eserinin orijinal ve tek oluşunun yarattığı özel bir aurdur.

Benjamin ve onun izinden gidenlere göre fotoğrafın tek olamaması, çoğaltıma yönelik olması onun diğer sanat disiplinlerine ait sanat eserlerinin sahip olduğu aurayı taşımasına engeldir. Ancak bugün birçok ünlü müzenin duvarlarında asılı duran, üniformalı görevliler ve elektronik sistemlerle korunan sayısız fotoğrafın hatta bu aura kavramına saldıran pek çok sanatçının fotoğraflarının bile bir orijinaliteye, biricikliğe kısacası bir auraya sahip olmadığını söylemek mümkün değildir.

Postmodernizmin fotografik teoriye getirdiği sonuçlardan bir diğeri ise modern fotoğraf tarafından uzunca bir süre sorgulanan "kopyalama ile dönüştürme" eylemleri arasındaki paradoksu bir kenara itmiş olmasıdır. Modernizm, fotoğrafı içinde bir anlam bulmak için bakılan bir yaratı biçimi olarak görmüştür. Bu bağlamda modernist dönemde sıkça sorulan sorulardan biri; bir fotoğrafa bakıldığında görülmesi gereken gerçekliğin otomatik bir kopyası mı yoksa gerçekliğin fotoğrafçının yaratıcı görüşü tarafından başkalaştırılmış bir dönüşümü mü olması gerektiğidir. Oysa ki postmodern fotoğraf bu paradoksla ilgilenmez. Postmodernizm için önemli olan fotoğrafı kimin nerede gördüğü, kimin alıp sattığı ve insanların onun hakkında ne söylediği ve yazdığıdır. Postmodernler için bir kişinin bir fotoğrafta ne gördüğünden çok o fotoğrafın nasıl kullanıldığı önemlidir. Onlara göre anlam da bu noktada doğar.



Robert Mapplethorpe, Lale, 1985.

### 3. SHERRIE LEVINE VE "KENDİNE MAL ETME" NİN SINIRLARI

Kendine mal etme eylemi özünde hiciv de barındıran eleştirel bir duruşu temsil eder. Bu eylemin amacı en temelde bir modernizm eleştirisi taşımaktadır. Yeninin varlığına duyulan özlem, yeninin yitimi ile yer değiştirirken "peki ama yaratıcıyı kim yarattı?" sorusunu da gündeme taşımaktadır. Sherrie Levine çalışmalarında bu büyük soru başlığına feminist teori için büyük önem taşıyan ve Linda Nochlin'in ünlü makale başlığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" sorusunu da katarak feminist bir bakış açısı ekler. Ortaya koyduğu bütün kendine mal etme eylemlerinde kendine alanında kült isimler haline gelmiş erkek sanatçıların işlerini kullanır. Kendine mal etme eylemini bu bağlamda sanatsal bir üretimden çok bir fikir eylemi olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

Duchamp günlük hazır nesnelere, sıradan eşyaları birer sanat nesnesi olarak yeniden anlamlandırırken kendine mal etme eylemini varoluşsal bir sorun olarak ortaya koyan bir tavır sergilemiştir. Levine ve benzeri sanatçılar ise hali hazırda müze ve sergi salonlarına kabulleri ile sanat nesnesi olarak tasdiklenmiş, hali hazırda sanatsal bir auraya sahip, sahibi tescilli "biricik" olarak kaydedilmiş görüntüleri kullanarak öncülleri tarafından oluşturulan sınırları zorlamış hatta o sınırları bütünüyle kaldırmaya yeltenmiştir. Levine'in bu eylemdeki temel amacı fotoğraf gibi çoğaltılabilir bir üretim alanında bile orijinallik ve biriciklik aranmasına ve kadın sanatçı-erkek sanatçı ayırımına tepki göstermek, yaratıcılığın kökeni, cinsiyet ayrımı, sanatta özgünlük ve mülkiyet, imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamları gibi postmodern teori ile üzerine basılan açık sinir uçlarının hassasiyetini ölçmektir.



Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra 2, 1981.

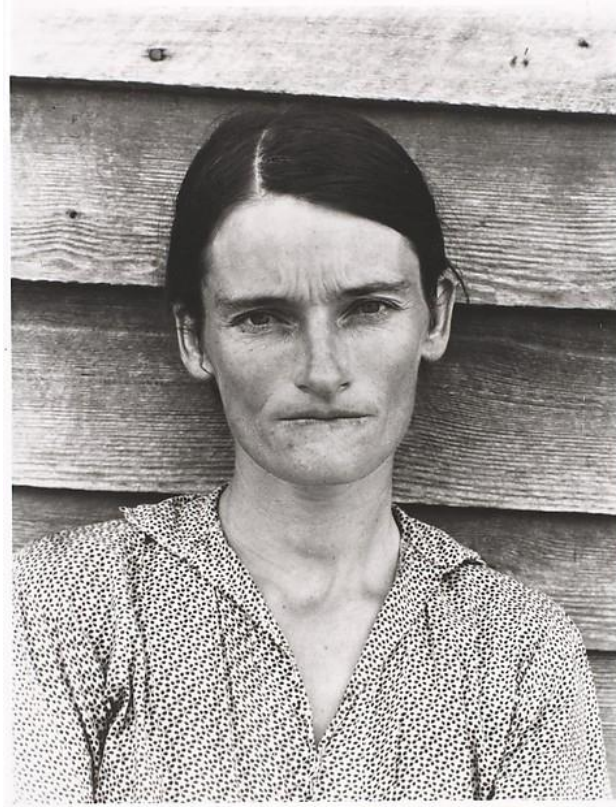
Levine'e göre yaratılan aura görecedir. Sahibi de bu bağlamda değişkendir. Evans'ın nesnel gerçeklikten koparıp çıkardığı kendi özeline aldığı bir an, bir görüntü üzerine atfedilen aura, bir başka zaman diliminde yine nesnel gerçeklikten bilinçli bir şekilde bu kez onun eliyle ayrılmış, bu oluşan yeni görüntü de yeni anlamlar kazanarak başkalaşmıştır. Yeni belki de hiç var olmamıştır, sadece var olanın özüne başka anlamlar eklemek suretiyle oluşan yeni anlam bütünlüğü, sanatçının yeniye olan açlığına bir alternatif olarak sunulur.

Baudrillard, kendine mal etmeyi bir çeşit istila olarak görür; insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisi olarak tanımlar. Bu bağlamda Levine'in çalışmalarını; ortamları ayıran sınırların, ikiliklerin ve çelişkilerin reddedilişi, modern kültürü tanımlayan öncülerin, merkezîyetçiliğin, sanat nesnesinin biricikliğinin ve onunla popüler kültür arasındaki sağlamaştırılmış ayırımın sorgulanışı ve yadsınışının bir özeti olarak görmek de mümkündür.

Levine'in sanatı aynı zamanda içinde yaşadığımız bu görüntü evrenindeki tükeniş de dikkat çeker. Bu noktada Levine postmodern sanatın artık yeni görüntü üretmenin anlamsızlığına ait genel söylemini onaylamakta ve yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir arzusunun ve çabasının olmadığını da altını çizmektedir.

Levine'in dūşünsel ve sanatsal yaklaşımının temellerinde güçlü bir form ve estetik vurgusu ile birlikte maddi kültürün kendi öz bağlamından ayrıştırılması ve yeni bir dil ile bağlamsallaştırılması yatar. Çalışmalarının kaynağı ile olan ilişkisi ise; nesnel ve fikirler zaman ve ortam aracılığı ile yer değiştirirken, yörüngelerin sürekli olarak yeniden değerlendirilmesini gerektiren bir paradigma kayması yaratır.

Levine'e göre insan ve yaratımları biriciklik ya da üstünlük içermez. Doğadan ve içinde yaşadığımız nesnel gerçeklikten yaptığımız alıntılar vardır sadece. Bu alıntılara yüklenen biriciklik algısı ve sanatsal aura, insanın diğerlerinden farklı ve özel olma arayışının bir sonucudur. Bu anlamda Levine sadece sanatı tanımlayan ve kategorize eden kurumsal yapılara, hiyerarşilere ve sistemlere meydan okumaz, aynı zamanda anlamın ve tarihin yaratımından sorumlu olan mekanizmaları da eleştirir. Bunu yaparken de nesnelere ve imajların baştan çıkarıcı doğasını irdeleyerek, onların gücünün ve otoritesinin neleri erozyona uğrattığını, yıktığını ya da arttırdığını aynı zamanda da nelere aracılık ettiğini gözler önüne serer.



Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra 4, 1981.

Sherrie Levine; Walker Evans ya da Edward Weston tarafından oluşturulmuş imgeleri birebir olarak yeniden fotoğraflarken, postmodern düşünce kırılmasının manifestosunu kaleme alır adeta. Bu eylem ile postmodern ayırımı imgeleştirir ve görünür kılar. Auranın varlığı, sanatçının ve sanat eserinin biricikliği kavramlarının ölümünü görselleştirir. Ancak tüm bunlara rağmen modern-postmodern kırılmaların yarattığı etki, birinin diğerine gösterdiği direnç ile her ikisinin de varlığını daha da meşru kılmaktadır. Modernin varlığı postmoderni doğurmakta ve beslemektedir. Walker Evans'ın meşruluğu bu bağlamda Sherrie Levine'in meşruluğu ile yan yana ilerler. Postmodern söylemin merkezine oturan dualite tam da bu noktada anlam kazanır. Weston'dan sonra Levine de kendine mal ettiği imgelerle büyük sergi salonları ve müzelerdeki yerini alır. Dolayısıyla paradoks varlığını her koşul altında korumaya devam etmektedir. Bu durumda postmodern olanın modern olanla bağlarının bütünüyle kopuk olduğundan söz etmek mümkün değildir. Birinin varlığı olmadan diğerinden söz etmemiz mümkün değildir. Bu noktadan hareketle şu yargıya varabiliriz ki Weston ve Levine yolun sonunda aynı noktada buluşmaktadır.

#### 4. FOTOĞRAF ÖZELİNDE MODERN-POSTMODERN İLİŞKİSİ

Modern ve postmodern fotoğraf anlayışları özlerinde sahip oldukları tüm farklılıklara rağmen, sanata bakışları noktasında birbirlerini dengeleyici birer unsur olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Arthur Danto, Ellen Dissanayoke ve daha birçok eleştirmen modernist teorinin postmodern dünyada süregelen değerinden bahsetmektedirler. Modernizm, herşeye rağmen postmodernizmin oldukça radikal gözükken savlarını dengeleyen bir bakış açısı olarak hala varlığını sürdürmektedir. Postmodernizmin, anlamın yaratılışı ile ilgili



olarak karşılıklı muhakemenin önemi konusunda; modernizmin körlüğünü açığa çıkardığı noktada, modernist bakış açısı da bize sanatta kelimelere dökülemeyecek anlamlar olabileceğini hatırlatmaktadır.



L. Simmons, Kadın/ Mor Elbise/ Mutfak, 1976-77.

Eğer postmodernizm kitle iletişim dünyası tarafından oluşturulan kodlar ve semboller ile yönetilen, parçalanmış, orijinal olmayan bir yapılanmadan söz ediyorsa, modernizm; sadece postmodernist teoriyi formüle etmekle kalmayıp aynı zamanda medya kaynaklı bu kodlara boyun eğmeyi reddeden yaratıcı ve öznel benlik konusunda adeta bir referans noktası görevi görür. Postmodernizm; sanattaki anlamın tanımlanamayan doğasını, yorumlamanın sonsuz çoğulculuğu bağlamında sorgularken modernizm; sanatçının öznel yapısı üzerinde durmuştur. Eğer postmodernistler bizi fotografik üretimin saf ve katıksızlığının peşinde koşmanın bağınazlık ve fotografik tekniğin değişmez özü kavramının saçmalık olduğu konusunda ikna ettiyse, bu bağlamda modernizm de bize değişmez, sabit bir öz olmadan da hatta bir çok değişik medya ile birlikte kullanıldığında bile fotoğrafın bir çok ayırt edici özelliğiyle öne çıkan farklı bir dil olduğunu hatırlatmaktadır. Postmodernistler estetik değerleri ve üstün olanı arama eylemini daima politik sorumsuzluk olarak yorumlamıştır. Oysa modernistler estetiği insan ruhunun en büyük ihtiyacı olarak yüceltir ve gerekli görür.

İster kavramların genelinde isterse de fotoğraf özelinde olsun postmodernizm ile modernizm arasındaki gerilim dualizm kaynaklı ikiliklerin gerilimidir. Bütünlük / parçalanmışlık, İçsel / dışsal, evrensel / spesifik, özel / genel, eşsiz / sıradan... vb. şekilde sıralanabilecek olan bu karşıtlıkların ortadan kalkması kuşkusuz ki mümkün değildir. İnsanoğlu beyazın karşısında siyahı düşündüğü müddetçe de bizimle olacaktır. Postmodernizm ile modernizm arasındaki çekişme fotoğrafın bir kopyalama eylemi mi yoksa bir dönüştürme işlevi mi olduğu yolunda içine düşülen çelişkiye benzemektedir. Oysa ki fotoğraf bunlardan hiçbiri değil ama ikisi birdendir. Bu bağlamda sanat da hem modern hem postmodernidir.

Postmodern fotoğraf dünyayı sonu olmayan bir aynalar koridoru olarak ya da Sherrie Levine'in dünyasında olduğu gibi kim olduğumuzun, ne bildiğimizin görüntüler tarafından tayin edildiği bir mekan olarak kabul eder. Postmodern dünyada deneyimlerin güvenilirliğine, bireysel sanatçı görüşünün kutsallığına, dahiliğe ya da orijinaliteye inanç duyulmaz sonuç itibarıyla postmodern sanatın bize söylemeye çalıştığı her şeyin kullanılıp tüketildiği, yolun sonunda hepimizin gördüklerimizin yani görüntülerin esiri olduğumuzdur. Bunlar elbette ki radikal ve sarsıcı fikirler ve söylemlerdir. Ancak bu söylem içerisinde görüntülerin yaratımında bir numaralı rolü üstlenen fotoğrafın de büyük bir sorumluluk üstlendiği tartışmasız bir gerçektir.

## 5. SONUÇ

"Sanat alanının doksası nedir? Modern anlamıyla sanat alanını kuran, sanatı diğer tüm faaliyetlerden ayıran itiraz kabul etmez gerçeklik nedir? Sanatçının diğer insanlardan farklı olarak yaratıcı güce sahip olduğu inancı olmadan, sanat ile gündelik işlevsel uğraşlar –örneğin zanaat– arasındaki ayrımı tesis etmek imkansızdır. Sanatçının açıklanamaz, nedensiz, dolaysız yaratıcılığa sahip olduğu kabulü, sanat alanının doksalarından biridir. Tam da bu nedenle sanat alanında doksadan epistemolojik kopuş, sanatçının doğuştan getirdiği bir yaratıcılığa, öğrenilmemiş bir yeteneğe sahip olduğu inancını gizeminden arındırmakla başlayacaktır." (Bakçay, 2018)



Bu bağlamda postmodern bakış açısı ve kendine mal etme eylemi bize sanatın doksalarından paradokslara geçişte yol gösterir. Sorgulanamaz olanın yükü ortadan kalkarken Levine gibi sanatçılarla imgelem dünyasına farklı perspektiflerden bakma olanakları doğar. Levine sanat üretiminden çok fikir ve bağlam üretimi üzerinde durmuş, bunu yaparken de sanatın doksasını mercek altına almıştır. Kendine mal etme eylemi ile sanatçı olgusu, sanat eserinin biricik aurası gibi kavramlar üzerine yeniden düşünmemizi sağlamıştır. Varoluşumuzun değişmez bir parçası olan nesnel gerçeklikten ve onun en büyük yansıması olan doğadan yaptığımız alıntıların katlanarak arttığı ve büyük bir imge çöplüğüne dönüşen günümüz dünyasında yeninin varlığının sorgulanması kaçınılmazdır. Sanatçının yeniye olan tutkusu ile yeninin yitimi arasındaki çelişki ise postmodern bir bakış açısı ile var olanın yeniden üretimini sunar bize.

Sonuç itibarıyla göze çarpan postmodern kültür ve sanatın bireyin kimlik ve öznelliğinin transformasyonunu, bilimsel rasyonalizmin sınırlarını ve temsiliyet olgusunu en temel irdeleme konuları olarak ele aldığıdır. Tüm bunların odak noktasında ise kendine mal etme eylemi yer alır. Postmodernistler için bir sanat eserinin anlamını oluşturan sanatçının tinsel dünyası ve bu dünyaya bağlı olarak esere yaptığı şematik yüklemelerden çok izleyici üzerindeki etkisi ve çevresel koşullardır. Bu noktada Levine bir kopyacı olarak davranarak bize aynı imge üzerinden nasıl farklı anlamlar üretilebileceğini gösterir. Levine'in bunu yapmaktaki amacı her türlü imgenin sanatçılar tarafından alıntılandığını en çıplak haliyle ortaya koymaktır. Edward Weston, klasik Yunan heykellerini kendine mal ederken, Levine bu çarkı döndürmeye devam ederek Weston'ın fotoğrafını kendine mal etmektedir. Özünde gelinen nokta çokta farklı değildir. Levine'in radikal tarzı sadece eser sahipliğinin ölümünün altını daha kalın bir hatla çizmektedir.

## KAYNAKÇA

- Appignanesi,R-Garratt,C. vd.(1996). Postmodernizm, (Çev:Doğan Şahiner) Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Bakçay, E. (2018). "Sanatçıları Kim Yarattı? Sanat Eğitiminde Toplumsal Eşitsizliğin Yeniden Üretimi", E-skop Dergi, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatcilari-kim-yaratti-sanat-egitiminde-toplumsal-esitsizligin-yeniden-uretimi/3804>
- Barrett, T. (1996). Criticizing Photographs, Mayfield Publishing Company, Mountain View, CA.
- Batur, E. (1999). Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2002 ). Pasajlar, (Çev: Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Booth, M. H. (1997). Photography, An Independent Art, Princeton University Press,
- Burgin, V. ( 1986 ).The End Of Art Theory- Criticism and Postmodernity , Humanities Press International, INC.
- Chipp, H. B (1991). Theories Of Modern Art, University of California Press, USA.
- Coke, V.D.-Du Pont, D. C. (1987). Photography: A Facet Of Modernism, Hudson Hills Press, NY.
- Connor, S. (2001). Postmodernist Kültür, (Çev: Doğan Sahiner),Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Crimp, D. (2000). On The Museum's Ruins, The MIT Press.
- Eisinger, J. (1999). Trace and Transformation American Criticism Of Photography In The Modernist Period, University of New Mexico Press, USA.
- Goldberg, V.-Silberman,R. (1999). American Photography A Century Of Images, Chronicle Books Press, USA.
- Grundberg, A. (1999). Crisis Of The Real Writings on Photography Since 1974, Aperture Press, USA.
- Solomon – Godeau, A. (1997). Photography At The Dock Essays On Photographic History, Institutions, and Practices, University of Minesota Press, USA.
- Squiers, C.(1999). Over Exposed: Essays On Contemporary Photography, New Press, USA.