

POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA BATI FOTOĞRAFÇILIĞINDA YENİDEN ÜRETİM VE KENDİNE MAL ETME İLE TÜRK FOTOĞRAFÇILIĞINDA DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAF

Remanufacturing and Appropriation in Western Photography and Experimental-Fictitious Photography in Turkish Photography in the Context of Postmodernism

Dr. Öğr. Üyesi. İsmail Erim GÜLAÇTI

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/000-0002-6786-479X>

ÖZET

Modernizm'in fotoğrafa atfettiği gerçekliği belgeleme gücü fotoğrafın akla ilk gelen yönü olsa da Postmodernizm, fotoğrafı ayrı bir sanat olarak kabul etmiştir. Böylece yeniden tanımlanan fotoğrafın, özgünlüğü ve tek kaynaktan beslenmeyi reddedişi bireysel dışavurum ile birleştiğinde fotoğrafı gerçeklik ve içerikten ziyade görünüm ve sunuma önem veren, yeniden üretilebilir, deneysel bir sanatsal etkinlik alanı yapmıştır. Bu çalışma, Postmodernizm bağlamında, Batı fotoğrafçılığında yeniden üretim yoluyla kendine mal etme eylemi ile Türk fotoğrafçılığının 1980 sonrası postmodernist bağlamdaki deneysel-kurgusal fotoğraf örneklerine odaklanmaktadır. Bu çerçevede Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisinin fotografik çerçevede tartışıldığı bölümden sonra yeniden üretim fotoğraf kavramı Batı fotoğrafçılığındaki başat örnekleriyle ele alınmaktadır. Daha sonra Türk fotoğrafçılığında 1980'den sonra görülen deneysel-kurgusal fotoğrafın tarihine değinilerek bu fotoğraf dalının karanlık oda uygulamalarına dayalı öncü örnekleri, Postmodernizm ile olan bağıntıları çerçevesinde incelenmektedir. Son olarak da hem Batı fotoğrafçılığında hem de Türk fotoğrafçılığında kendine özgü doğası içinde gerçekleşen fotografik Postmodernizm'e dair amaçlanan bağlamda katkı sağlayacak sonuçlar ve değerlendirmeler paylaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Modernizm, Postmodernizm, Yeniden Üretim, Deneysel Fotoğraf

ABSTRACT

Although the power to document reality is the first quality of photographs to think of, Postmodernism considered photography an independent artistic discipline. Redefined as such, photography rejected originality and deriving inspiration from a single source, which, when coupled individual expressionism, made photography a remanufacturable and experimental artistic field emphasizing appearance and representation more than reality and content. This study focuses on the leading examples of appropriation through remanufacturing in Western photography and experimental-fictitious photography in Turkish photography after 1980. Within this context, after the section in which the relation of photography with Postmodernism is discussed, the concept of remanufacturability is investigated with reference to its leading appropriation examples in Western photography. After that, the historical background of experimental-fictitious photography in Turkish photography after 1980 is explained and its avantgarde works are examined with reference to their relations to Postmodernism. Finally, conclusions and evaluations are shared regarding the photographic Postmodernism in both Western and Turkish photography in their respective and unique nature.

Key Words: Photography, Modernism, Postmodernism, Remanufacturability, Experimental Photography

1. GİRİŞ

19. yüzyılın bir başka Modernist projesi olarak hayat bulan fotoğraf hem Modernist süreçte hem de günümüz Postmodernist bağlamında farklı sanatçılar tarafından farklı tarz ve amaçlarla kullanılmıştır. Bu kullanım boyunca da dönüşüp yeniden şekillenmiştir. Ayıran, sınıflandıran ve derecelendiren Modernist düşünce çerçevesinde fotoğraf insanın modernite ile olan deneyimiyle etkileşim kurmak için kullanılmıştır.

Kent yaşamının hızlı, kozmopolit ve kapitalist karakterini tasvir etmek için yeni türden temsil teknikleri yaratılmıştır. Evrensel mantığın ve bilimsel aklın yer bulamadığı Postmodernizm ise hayat ve sanat arasındaki sınırları yok ederek fotoğrafın, nesnel ve su götürmez belgeleme işlevini geçersiz kılmıştır. Bu da fotoğrafın karşımıza birden fazla biçim ve kimlik ile çıkmasının yolunu açmıştır. Modernist bakış açısının sanata göre ikincil bir araç olarak değerlendirdiği fotoğraf belirsizlik, çok kaynaklılık, çok disiplinlilik, eklektisizm ve ‘temsilin temsili’ yaklaşımları kapsamında sanat eyleminin içinde bir nesne olarak bizzat varlık göstermektedir.

Osmanlı Devleti ve sonrasında da Türkiye kendi ayırt edici özellikleri dolayısıyla Batı’nın toplumsal, politik, endüstriyel, teknolojik ve sanatsal bağlamda geçirdiği dönüşümleri ve kavramsallaştırmaya dönük tanımlar olan ‘modern’ ve ‘postmodern’ sözcüklerinin ifade ettiği değişimleri eş zamanlı olarak yaşamamıştır (Kahraman, 2002). Bulunuşunun haberi Fransız Bilimler Akademisi’nde Ağustos 1839’daki duyuruluşundan çok kısa bir süre sonra 28 Ekim 1839’da Takvim-i Vekayi’nin 186. Sayısıyla (Furat ve Keskin, 2013; Atay, 2002) Osmanlı Devleti’ne ulaşan fotoğraf ile bu haberden sadece bir hafta sonra 3 Kasım 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanı arasındaki bu tarihsel tesadüf, iki etken arasında 20. Yüzyıl’ın başlarına dek devam edecek ortak bir tarih ve iş birliğinin de başlangıcını oluşturmuştur. Türkiye’de ise fotoğraf ile ilgili çalışmalar Osmanlı Devleti’nin toplumsal ve idari yapısı, 19. Yüzyıl’da yaşadığı dağılma süreci, 20. Yüzyıl’ın hemen başındaki Kurtuluş Savaşı ve ardından cumhuriyetin ilanı gibi sosyal ve politik gelişmelere koşut olarak ilerlemiş ve bu yaşananlardan derinden etkilenmiştir (Özendes, 2013; Öztuncay, 2003; Öztuncay, 2015). Dolayısıyla Batı’da aynı dönemlerde yaşanan teknik, estetik ve temsil odaklı tartışmalardan uzakta kalan, kendine özgü, hâlihazırda toplumsal gerçekliği fotoğraflama arayışında olan bir fotografik atmosfer oluşmuştur. Bu atmosfer içinde Postmodernizm’in özgün sanat eserini yeniden yorumlama uğraşlarına oldukça mesafeli kalınmıştır.

Bu çalışma, her türden malzeme ve kavramın sanat eseri olabileceği fikri ile gündelik yaşam ve sanatı temsilde bir araya getiren postmodernist düzlemde, Batı fotoğrafçılığında yeni bir ifade olanağı olarak ortaya çıkan yeniden üretim yoluyla kendine mal etme kavramı ile 1980 sonrası Türk fotoğrafçılığının Batı fotoğrafçılığından çok daha sonra deneyimlediği postmodernist uygulamalar bağlamında deneysel-kurgusal fotoğraf örneklerine odaklanmaktadır. Bu çerçevede Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisinin fotografik çerçevede tartışıldığı bölümden sonra yeniden üretim fotoğraf kavramı Batı fotoğrafçılığındaki başat örnekleriyle ele alınmaktadır. Daha sonra Türk fotoğrafçılığında 1980’den sonra hayat bulan deneysel-kurgusal fotoğrafın arka planına değinilerek bu fotoğraf dalının öncü örnekleri Postmodernizm ile olan bağıntıları çerçevesinde incelenmektedir. Son olarak da hem Batı fotoğrafçılığında hem de Türk fotoğrafçılığında kendine özgü doğası içinde gerçekleşen fotografik Postmodernizm’e dair amaçlanan bağlamda katkı sağlayacak sonuçlar ve değerlendirmeler paylaşılmaktadır.

2. FOTOĞRAFİK POSTMODERNİZM

Modernizm’in gerçekleştirmekte zorlandığı sanatsal yenilikleri hayata geçirmek amacıyla olan Postmodernizm, fotoğraf olgusu kapsamında modernist anlamda teknolojik bir ilerlemeden daha fazlası, aslında Modernizm’in sanatsal kurgusuna bir eleştiridir. Postmodernizm çerçevesinde yerleşik modernist kurallar ve süreçlerle ile arasına mesafe koyan sanatçılar, bu “evrensel kabul görmüş değerleri yeniden yapılandırarak” (Toy ve Görgülü, 2018: 352) fotoğrafın birincil kaygısını gerçekliği yansıtmak olmaktan çıkarmıştır. Böylece postmodern anlamda “...modelin bir kopyası...” (Baudrillard, 2020: 150) olan fotoğraf, nesnel gerçekliğin yerine çok daha farklı bir perspektif ile kültürel ve sanatsal olarak görünmeyi göstermeye, diğer bir ifadeyle yapının içeriğinden ziyade bu içeriğin sunulmasına odaklanmıştır. Modernizm’in dayandığı temel düşünsel kaynaklardan olan yapısalcı yaklaşıma açık bir karşı duruş olan bu tutum, fotoğrafı da böylece yapısökümcü bir kimliğe büründürmüş ve gerçekliğin katı, değişmez, nesnel yapısını bozmaya yönelik postmodern bir karakter kazanmasının yolunu açmıştır.

Çok kaynaklılık ve parçalılık, belirsizlik, rastlantısallık, yerellik gibi kavramların öne çıktığı Postmodernizm’de bu nedenlerle fotoğraf da modernist bakış açısının beklentisi olan kusursuzluk ve biçimsel nesnellik kavramlarını da bir kenara koymuştur. Aynı şekilde Modernizm’in ısrarla sahip çıktığı sanatçının eserin tek sahibi olduğu ya da olması gerektiği ve bu eserin mutlaka özgün ve biricik olması gerektiği inanışlarını da temeline almaktan vazgeçmiştir. Modernizm’in dikte ettiği ne varsa karşı çıkma güdüsüyle hareket eden postmodern fotoğraf, uygulamada aslında bu niteliğiyle sanatsal, bilimsel ve toplumsal boyutların birbirine eklemlendiği hatta karıştığı bir sınırdaki yer almaktadır.

Modernizm'in ayrıştırıp kategorize ettiği içerik-temsil, birey-toplum, özne-nesne, sanat-zanaat kavramları, Postmodernizm'in bu tür bölümlenmelere ve sınıflandırmalara karşı çıkan doğası içinde çok disiplinlilik olgusuyla yoğrularak fotoğrafı da kapsamaktadır. Sanatsal disiplinlerin Modernizm'in kendilerine çizdiği sınırlar içinde kalmayarak birbirleriyle etkileşime girmesi, aynı zamanda fotoğrafı da yine Modernizm'in ona biçtiği teknik bir araç ve nesnel bir yöntem rolünden çıkarmış ve sayısız bağlamda farklı disiplinlerle iş birliğine sokarak bir zamanlar Modernizm için taşıdığı anlamı artık Postmodernizm için yüklemesini sağlamıştır. Bu da fotoğrafın içerik ve biçimi değerli gören Modernizm'in aksine Postmodern anlamda hayal gücü ve bireysel yaratıya ağırlık vererek temsil ve sunumu önemsemesinin altında yatan başlıca nedendir.

İletişim araçlarının çeşitlendiği ve etkinliğinin arttığı, teknolojinin hayatımızın her alanına giderek daha fazla nüfuz ettiği ve sonuçlarının giderek fazla hissedildiği bir dönemde hayat bulmaya başlayan Postmodernizm, aynı zamanda görsellerin çoğaltılmasının ve aktarılmasının hiç olmadığı kadar kolaylaştığı bir dönemi de ifade eder. Bu kapsamda postmodern fotoğraf eskiyi ve halihazırda bulunan görüntüleri çeşitli düzenlemeler ve değişiklikler ile yeniden konu edinmiştir. Postmodernizm'de kendi başına bir disiplin olarak yeniden doğan fotoğrafın bu özgünlüğü ve tek kaynaktan beslenmeyi reddeden tutumu, iletişim araçları ve teknolojinin olanakları ile birleştiğinde fotoğrafı yeniden üretilebilir ve deneysel kılmıştır. Görüntüleri ilk olarak oluşturuldukları çerçeveden ve şartlardan çıkararak yepyeni bir anlam yükleneyeceği bir bağlama oturtmak, postmodern fotoğrafın hem kendine mal etme hem de deneysel-kurgusal düzlemde altyapısını oluşturmaktadır. Modernizm'in hassasiyetle önem verdiği teknik değerler, kalite ve özgün mesaj kaygılarından kurtulan fotoğraf böylece izleyicilerden zihinlerinde kendi yorumlarını, eleştirilerini, beğenilerini ve sanatsal görüşlerini oluşturmasını beklemektedir.

Bu kavramsal zeminde sanat, görsel sanatlar ve daha özelinde fotoğraf ile uğraşan birçok kuramcı ve sanatçı, 20. Yüzyılın başlarından yaklaşık olarak ortalarına kadar hüküm süren modernist söylemin yetersizliklerini ve tükenmişliğini 1960'lı yıllarda birlikte çok daha şiddetli bir şekilde hissetmeye başlamışlardır. 60'lı yılların sonlarına doğru iyice açığa çıkan bu bunalımda fotografik görüntünün anlamı, estetik değeri, bağımsız yapısı ve biçimsel niteliği en sık tartışılan konular olmuş ve tüm bu tartışmalar fotoğrafın kavramsal sanat ile yakın bir ilişki içine girmesinin yolunu açmıştır. Bu yakın ilişki de fotoğrafın kendi başına bir sanatsal disiplin olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gerçeklik ve kurgu arasında yaşanan deneysel gerilimler fotoğrafın estetik, tarihi algıdan ve formata dayalı çözümlemelerden uzaklaşarak kendi kuramsal yapısını kurmasına yardım etmiştir.

1950'nin sonlarında başlayan ve 1960'larda devam eden fotoğrafın yeniden üretilebilirliği ve gelişen iletişim yöntemleri ile kitlelere ulaşabilirliğine yönelik deneysel çalışmalara ek olarak, aynı dönemde Modernizm'in sanat eseri olgusunda aradığı özgün ve eşsiz olma koşuluna meydan okuyan, fotoğrafa sadece bir kavramsal aracı gözüyle bakan fotoğraflar da oluşturulmuştur. Doğayı ve nesnel gerçekliği sanatsal etkinliklerin çıkış noktası olarak gören modernist yaklaşım terk edilerek toplumsal gerçekler ve sanat arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Böylece de fotoğraf sanatsal ve kültürel bağlamda ile defa kendi başına bir bilgi, deney ve araştırma alanı olmuştur. Hatta 20. Yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf görsel kültürün merkezine yerleşmiştir. Kişisel ilişkilerden siyaset ve devletler arası politikaya kadar uzanan bir düzlemde ağırlıklı fotoğrafı dayalı bir yapı ortaya çıkmıştır. Böylesine görsele doymuş bir ortamda yeni ve özgün fotoğraf üretmenin olanaksızlaştığı değerlendirildiğinde ise yeniden üretim ve deneysel fotoğrafın felsefi temeli ortaya çıkmıştır. "Gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilebilmesi" (Baudrillard, 2020: 12) mümkün hale gelmiş ve Modernizm'in gerçeğin nesnel ve özgün koruyucusu olarak gördüğü fotoğrafın Postmodernizm'de gerçekliğin bizzat kendisi olma süreci de bu şekilde başlamıştır.

Geçmişten alınacak içerik ve biçim öğelerine ısrarla karşı çıkan Modernizm'in sanatsal etkinliği özgünlük ve özerklik ile bağdaştıran bu tutumu, etkisini giderek arttıran bazı öncü yaklaşımlar ve kültür-sanatın ticarileşmesine yeterince güçlü karşı çıkamaması nedeniyle özgünlük ve özerkliğe verilen önem giderek aşınmış ve çökme noktasına gelmiştir. Postmodernizm'in Modernizm'in sanat ve estetik değerlerini sorgulayan ayak seslerinin duyulmaya başladığı bu dönemde, fotoğraf da daha önce etkisini göstermiş olan diğer sanat akımlarından faydalanarak daha eklektik bir yapıya bürünmüştür. Dadaizm, Kavramsal Sanat, Pop Sanat ve Sürrealizm'in birtakım yöntem ve uygulamaları bu bağlamda postmodern fotoğrafta hayat bulmuştur. Böylece gönderme, eklemleme, yeniden üretme, kendine mal etme ve deneysel denemeler özgün ve özerk olmanın postmodernist anlamsızlığı içinde postmodernist fotoğrafta özgün, özerk ve 'yeni' olma yolunda atılan önemli ve üretken adımlar olmuştur. Bu da Modernizm'in tekil sanat eseri ve bu esere

olan sahiplik tanımlarını değiştirerek fotoğraf ve sanatçı kavramlarına, fotoğrafın sanat, fotoğrafçının da sanatçı olma mücadelesinde yepyeni bir kimlik kazandırmıştır.

Türk fotoğrafçılığı açısından bakıldığında ise, yukarıda da değinildiği üzere, kendi sosyokültürel ve sosyopolitik bağlamı içinde kendi kulvarını yaratan fotoğraf bir Modernizm projesi olarak algılanmıştır. Amerika ve Avrupa'daki fotoğraf sanatının aksine öncü sanat akımlarını deneyimlemeyen, estetik ve teknik tartışmalardan uzak kalan Türk fotoğrafçılığı bir noktadan sonra kendini yinelemeye başlamıştır. Ayrıca olayları ve toplumu gerçekçi bir gözle yansıtmaya savından doğan bir doğruluk kaygısı içinde olan Türk fotoğrafçılığı, günlük yaşama dair gerçekleri gerçekçilik diliyle aktarma çabası içinde olmuştur (Ak, 1995). Bu durum ise Modernist beklentilere uygun bir şekilde fotoğrafçılarda kendi dışavurumcu, bireysel tarzlarını yaratma arayışını ortaya çıkarmıştır.

Türk fotoğrafçılığında Postmodernist anlamda asıl ivmelenme ve kimlik arayışları ise 1980 sonrasında başlayan ekonomik liberalleşme ve Batı dünyası ile girilen toplumsal ve kültürel entegrasyon çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu çerçevede kavramların fotoğraf aracılığıyla anlatılması uğraşının kendine daha fazla yer bulmaya başlamasıyla, fotoğrafta biçimsel esneklik giderek belirginleşmiştir. Anı belgeleyen ve anı kurgulayan fotoğraf ayrımı aslında farklı boyutlarda birbirini tamamlasa da yine bir noktada birbirinden ayrılmaya başlamıştır (Antmen, 2013). Fotoğraf sanatının akademik ve bilimsel seviyede çalışmaya başlaması yine bu dönemde gerçekleşmiş ve sonuçta Türk fotoğrafçılığında estetik ve teknik boyutu hızla iyileşmeye başlamıştır. Postmodernist ve deneysel eğilimlerin sıklıkla görüldüğü bir dönem olan 1980 sonrası yıllarda fotoğrafın sanatsal anlamı, bu anlamda teknik ve estetik boyutu, kendine mal etmenin özgün yaratı karşısındaki işlevi gibi konular Türk fotoğrafçılığının başlangıcından beri izlediği yolu değiştirerek dünyadaki fotoğrafçılık uygulamalarına yaklaşmasını sağlamıştır.

3. POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA YENİDEN ÜRETİLEN FOTOĞRAF

Modernizm penceresinden bakıldığında onun estetik koşullarını kabul ederek yola çıkan fotoğrafın postmodern bağlamda bir anlatı, tarz ve materyal biçiminde kullanıldığı temel bir sanatsal üretim etkinliğine dönüştüğü görülmektedir. İnsanın etrafındaki doğa, nesne ve diğer kişileri görsel olarak kaydedip göstermesi için çok etkili bir yöntem olarak algılanan fotoğraf, Endüstri Devrimi ile modern dünyanın en önemli sembollerinden biri olmuştur. İlk duyurulduğunda resmin karşısı ve rakibi olarak algılansa da kendi anlatı, teknik ve tarzı ile hem Modernizm paradigmasının taşıyıcısı olmuş hem de Modernizm'den ciddi şekilde etkilenmiştir.

Ancak 1960'lardan itibaren Postmodernizm'in yapısal olarak daha baskın hale gelmesiyle, modernist fotoğrafın teknik, uygulama ve basımda kusursuzluk, nesnel bakış açısı, konu ve üslupta özgünlük ile özerklik arayışı yerini daha kişisel ve kavramsal yönelimlere bırakmıştır. Gerçekliğe tanıklık etme ve onun belgeleme işlevini bir kenara bırakan fotoğraf, postmodernist bağlamda daha öznel, soyut ve eklektik bir yaklaşımı benimsemeye başlamıştır. Biçim olarak kırılmalar ve bozunumlar, farklılaşan renk bileşimleri, daha yakın ve ayrıntılı çalışmalar, ışık ve gölge etkileşimlerine ek olarak fotomontaj, kolaj, rekolaj, yerleştirme, alıntılama gibi yöntemler eşzamanlı ve yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır.

Kişisel deneyime dayalı öznel ve yüzeysel görüntünün altında yatan evrensel doğruyu bulmaya çalışan Modernizm'in karşı çıktığı tüm bu uygulamalar postmodernist fotoğraf tarafından Modernizm'e direnebilmek için bir araç olmuştur. Fotoğrafi kendi kavramları ve söylemlerini aktarmak için başat yöntemlerden biri olarak kullanan Postmodernizm, bu sayede fotoğrafa da kendi sanatsal alanını ve özerkliğini kazandırmıştır. Fotografik yeniden üretim ve kendine mal etme ise Postmodernizm'in bu bağlamda fotoğrafa kazandırdığı en önemli anlam ve uygulamalardan olmuştur. Modernizm'in yücelttiği özgün ve biricik sanat eseri kavramı ile Postmodernizm'in değer verdiği eklektik ve dağıtılmış sanat biçimi arasındaki belirsiz sınırdaki yer alan yeniden üretim kavramı, aynı zamanda fotoğraf ve Postmodernizm arasındaki bağın da tanımlayıcı özelliklerinden olmuştur.

Daha önce de değinildiği üzere Modernizm'in sanatsal anlamda tıkanmaya başlaması ve giderek ticarileşmesi ile postmodernist fotoğraf geçmişe dönüp geçmişi hem olumlu hem olumsuz anlamda yeniden kullanarak yeni anlamlar üretmeye başlamıştır. Kendisinden önceki diğer sanatsal oluşum ve akımlardan faydalanan bu yaklaşım sanatsal tıkanmışlığı, bu durumun getirdiği kültürel deneyimleri ve küreselleşme gibi temaları konu alan farklı çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Merkezinde bulunduğu bu çalışmalar, fotoğrafı modernist gerçekçilikten ayırıp postmodernist bir anlatı ve temsil yaratmıştır. Çalışmayı yapan sanatçının farklı üslup ve yöntemler kullanımına olanak tanıyan bu dil gerçeğin herkese aynı şekilde görüldüğü ve

anlamanın değişmediği düşüncesini reddetmektedir. Bu da fotoğrafı izleyen ve okumaya çalışan her kişi için yeni ve birbirinden bağımsız, fotoğrafın konusundan ziyade oluşturulduğu toplumsal kültüre yoğunlaşan anlamlar meydan getirmektedir.

Modernizm'in sanat eserinde aradığı yaratıcı özgünlük ve üsluptaki benzersizlik niteliklerine karşı gelişen bir tepki olarak değerlendirilebilecek yeniden üretim kavramı, daha önce de değinildiği gibi Postmodernizm'in görsel olarak her şeyin kullanılıp tüketildiği ve sanatsal bağlamda özgün ve yeni bir eser üretmenin olanaksızlaştığı düşüncesine dayanmaktadır. Robert Rauschenberg (1925-2008), Robert Heineken (1931-2006), Cindy Sherman (1954-), Yasumasa Morimura (1951-), Barbara Kruger (1945-), Gerard Rancinan (1953-) ve Richard Prince (1949-) gibi tanınmış fotoğrafçılar postmodernist bağlamda fotografik yeniden üretimi kendilerine özgü bir ifade aracı olarak kullanan önemli isimler olmuştur. Özgün fotoğrafa yeni eklemeler ve fotoğrafta düzenlemeler yaparak o fotoğrafı ait olduğu mekân ve zaman düzleminden ayıran bu fotoğrafçılar, klasik siyah-beyaz filmlerden kareleri, eski fotoğrafları, tanınmış tabloları, gazete kupürlerini, afiş ve ilanları da çalışmalarında sık sık kullanmışlardır. Bu yolla kendilerine mal ettikleri ve böylece yeniden ürettikleri fotografik görüntüler, kimi zaman postmodern dönemin işaret ettiği sosyokültürel ve politik sorunlara işaret ederken kimi zaman da bir güldürü konusu olmakta ve anlamlarını kaybedip derinliklerini yitirmektedir.

Gündelik nesneleri sanat malzemesi olarak kullanan ve resim ile heykel arasındaki ayrışmaları bulanıklaştıran sanatçı olarak Robert Rauschenberg'in, fotoğrafı soyut ekspresyonizm, Pop Sanat ve Dadaizm'den öğeler ile birleştiren 1963 tarihli *Retroactive II* isimli çalışması (Rauschenberg, 1963) (Şekil 1), daha çok dergi ve gazete sayfalarından yırtılmış buluntu görüntülerin orijinal görüntülerin yorumunu değiştirecek şekilde bir araya getiren fotoğrafları ile tanınan Robert Heineken'in 1989 tarihli *Docudrama* (Shriver/Baskervill) isimli işi (Heineken, 1989) (Şekil 2), kavram ve içerik yönünden zengin çalışmalarında hayali film karelerinde kendini bir kadın karakter olarak canlandırıp yeniden fotoğrafladığı Cindy Sherman'ın 1978 tarihli *Untitled Film Stills* adlı çalışmaları (Sherman, 1978) (Şekil 3), kendini ikonik sanat ve pop kültür imgelerinin yerine koyarak tarihi anlatıları ve kişilikleri yeniden üreten Yasumasa Morimura'nın 1996 tarihli *Actress* isimli fotoğraf serisinde Marilyn Monroe'nun bir erkek olarak kendisi tarafından canlandırıldığı fotoğrafları (Morimura, 1996) (Şekil 4), dergi, gazete ve reklamlardan bulunan siyah-beyaz fotoğrafların üzerine bilgisayarda yerleştirdiği kısa metin kombinasyonlarıyla güç, kimlik, tüketim ve cinsellik gibi konulara feminist bir kültürel eleştiri getiren Amerikalı kavramsal sanatçı Barbara Kruger'ın 1982 yılında yaptığı *You are not yourself* adlı çalışması (Kruger, 1982) (Şekil 5), toplumsal bilince eleştiri getiren ve popüler kültür üzerine yorum yapan büyük ölçekli kurulumlarıyla tanınan Fransız fotoğrafçı Gerard Rancinan'ın Leonardo da Vinci'nin ünlü *Son Akşam Yemeği* freskinin fotografik yeniden üretimi olan 2008 tarihli *The Big Supper* isimli çalışması (Rancinan, 2008) (Şekil 6) ve son olarak da internette bulduğu başka kişilere ait Instagram fotoğraflarını ya da diğer fotoğrafçıların fotoğraflarını kendi çalışması olarak çekinmeden kullanan Richard Prince'in, Marlboro'nun reklam fotoğrafçısı olan Sam Abell'in ikonik kovboy fotoğrafını tekrar boyutlandırıp kendine mal ettiği *Cowboys* adlı 1989 tarihli işi (Prince, 1989) (Şekil 7) postmodern bağlamda yeniden üretilen fotoğrafa yerinde örnekler teşkil etmektedir.



Şekil 1. Robert Rauschenberg, *Retroactive II*, 1963
Tual üzerinde yağlıboya, ipek baskı ve mürekkep,
203.2x152.4 cm, Şikago Çağdaş Sanat Müzesi



Şekil 2. Robert Heineken, *Docudrama* (Shriver/Baskervill), 1989, Gümüş boya beyazlatma ile baskı,
19.05x26.67 cm, Çağdaş Fotoğraf Müzesi



Şekil 3. Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri 23 Numara, 1978, Jelatin gümüş baskı, 35.6 × 43.2 cm, MoMA



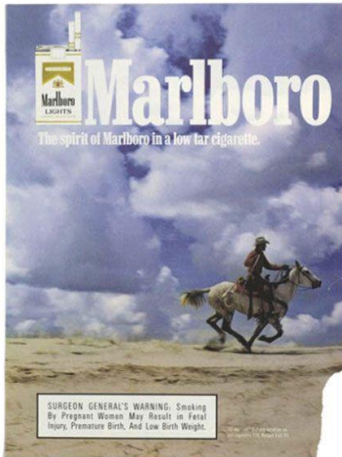
Şekil 4. Yasumasa Morimura, Marilyn Monroe, 1996, Jelatin gümüş baskı, 43.82 cm x 34.93 cm, SFMOMA



Şekil 5. Barbara Kruger, You are not yourself, 1982, Jelatin gümüş baskı, 183 x 122 cm, Glenstone



Şekil 6. Gerard Rancinan, The Big Supper 2008, Pleksiglas altında gümüş baskı, 89 cm x 130 cm, Arthur



Şekil 7. Ricahrd Prince, Cowboys, 1989, Kromajenik baskı, 127 x 177.8cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Modernizm'in değişmez özgünlük ve biçimsel kusursuzluk arayışı Postmodernizm'de son bulmaktadır. Modernizm'in ilerlemeci ve herkes için tek yönlü olarak aktığını varsaydığı zaman kavramının postmodernist bağlamda yeniden üretilen fotoğrafla ortadan kalkması bir bakıma Modernizm'in kuşatıcı üst anlatılarına bir karşı duruştur. Bu karşı duruş ile yeniden üretilen fotoğrafların özgün değerlerini kaybederek aslında yeni formlarıyla yeni anlamlar kazanması, görsellerin maddi dünyadaki anlamları ya da göstergeleri ile ilişkisi olmayan bir simülasyon dünyası yaratmaktadır (Baudrillard, 2020). Sonsuz miktarda görüntü ile dolu olan günümüz görsel kültüründe yeni ve özgün görüntüler üretmek nerdeyse imkansızdır. Bu nedenle de yapılabilecek şey bu görselleri sonsuz sayıda farklı eşleştirme ile düzenleyip yeniden üretmektir. Postmodernizm bağlamında içerikten daha fazla görüntüye anlam yükleyen böylesi bir yeniden üretim ve kendine mal etme eylemi, fotoğrafları geleneksel düzlemlerinden çıkarıp çoğaltarak sanat eserini tanımlayan 'aura'yı, özgünlük ve benzersizliği de kendi ortadan kaldırmaktadır. Hatta fotoğrafın "bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun kitlesel varlığını" (Benjamin, 2001: 55) geçirmektedir. Özgün ve arketip niteliği kaybolan fotoğraf da böylece tekrara dayanan, sınırları belirsiz, çıkış temelinden ayrı ve işlevsel bir etkinliğe dönüşmektedir.

Bu dönüşüm Modernizm'in sanat eserine özgün, sanatçıya da özerk bir değer değer yüklediği merkezi görüşten farklı olarak biçimsel olarak çok fazla bir şey ifade etmemektedir çünkü Postmodernizm fotoğrafı formal ve biçimsel kuralların sonucu değil görsel bir mesaj ve anlatı olarak görmektedir. Yeniden üretim ve kendine mal etme ile de biçimsel değil görsel ve anlamsal bağlamda yeni bir mesaj içeren bir çalışma ortaya çıkarılmaktadır. Çıkış noktalarını ya da bileşenlerini, daha önce gerçekleşen fotoğraf veya diğer sanatsal etkinliklerinin oluşturduğu yeniden üretilen bu postmodernist fotoğraf için yüksek sanat ve halk sanatı bölünmesi de anlamını yitirmektedir. Hem Modernizm tarafından yüceltilen özgünlük ve benzersizlik kavramları sığlaşmakta hem de böylece yüksek sanat ve popüler kültür görüntüleri yine Postmodernizm'e özgü kendine mal etme, parodi, pastiş hatta "sanatsal kaygı gütmekten hazırlanan" (Kahraman, 2015: 67) kitsch yaratılar gibi metinler arası aktarmalar ile yan yana gelmektedir. Sonuçta ortaya çıkan fotoğrafta önemli olan ise biçimsel ya da görüntüye dair kusursuzluk değil mesajı aktaran işlevsellik olmaktadır. Gerçeklik ve zaman kavramlarının postmodernist bağlamda yeniden üretildiği fotoğrafı oluşturan görüntülerden hangisinin önce hangisinin sonra geldiği sorusu söz konusu görüntülerin birbirleriyle olan anlamsal ilişkisinden daha önemli değildir. Önemli olan yeniden üretilen fotografik anlamın fotoğrafın kendinden ve içinden geldiği düşüncesine karşı çıkabilmektir. Bu düşünceye göre gerçeklik kavramı zaten fotoğrafın doğa ve maddi dünya ile kurduğu fiziksel bağlantı yerine daha önce üretilen görüntülerden veya objelerden ve bunların aktarıldığı iletişim araçlarından oluşmaktadır.

Geçmişten gelen görsellerin veya imgelerin 'geri dönüşümünü' ve anlamlarının dönüştürülmesini içeren bu yeniden üretim süreci, Postmodernizm bağlamında aslında içinde bulunulan an ile ilgilidir ve güncel kültürel veya toplumsal koşullara yönelik çıkarımlar yapıp ve eleştirilerde bulunur. Modernizm'in kategorileştirici ve ayırıcı doğasını sorgulayan bu durum Postmodernizm'in disiplinlerarası yapısıyla da uyumludur ve yeniden üretilen fotografik anlam da bu uyumdan doğmaktadır. Artık yeni ve özgün bir eser yaratılamayacağı düşüncesinin egemen olduğu postmodernist bağlamda bu kavramlara alternatif bir seçenek olarak yeniden üretilmiş fotografik görüntü, yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere, en seçkin ve beğenilen öğelerden en deneysel ve ilerici biçimlere hatta ikon statüsündeki geçmiş imgelere kadar her şeyi kendisine konu edebilmektedir. İçerik tek başına önemini yitirmekte, yeniden üretilen fotoğrafı oluşturan öğelerin aktarılışı ve kurgulanışı öne çıkmaktadır.

Bunun temelinde fotoğrafın zaten icat edildiği andan itibaren alıntılama ve çoğaltmaya dönük bir disiplin olması yatmaktadır (Benjamin, 2001). Bu da doğal olarak Modernizm'in sanat eserine yüklediği benzersiz ve özgün gibi tanımlamaların diğer sanatsal etkinlik alanlarında arandığı kadar kolay bir şekilde fotoğrafta aranmayacağı anlamına gelmektedir. Bu durumda da Postmodernizm bağlamında yeniden üretilen fotoğraf özgün anlam yaratmak için yapılan ya da izlenen nesnel bir sanat ürünü olmaktan çıkmaktadır. "Ne görüntü ne de gerçeklik; gerçekten yeni bir varlık: artık kimsenin dokunamayacağı bir gerçeklik" haline dönüşmektedir (Barthes, 1996, 83). Artık önemli olan söz konusu fotoğrafı gören kişinin kimliği, fotoğrafla hangi bağlamda karşılaştığı, fotoğrafa dair ne düşündüğü ve fotoğrafın bir meta olarak satın alınıp alınmadığıdır.

4. POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA TÜRK FOTOĞRAFÇILIĞINDA DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAF

Çalışmanın başında da belirtildiği üzere, fotoğraf icat edildiği andan başlayarak hem Osmanlı Devleti'nde hem de Türkiye'de Batı sanat dünyasında geçtiği aşamalardan çok daha farklı bir yol izlemiştir. Siyasi, kültürel, teknolojik ve sosyolojik yönler de dahil olmak üzere birçok farklı boyutla açıklanabilecek bu durum Türk fotoğrafçılığının kendine özgü tarz ve teknikler geliştirmesini sağlasa da onu Batı dünyasında II. Dünya Savaşı sonrasında kültür-sanat-toplum alanlarında yaşanan değişimlerden yalıtılmıştır. Bu da yukarıda değinilen postmodernist düzlemde ve sözü edilen sanatçıların amaçladığı anlamda bir yeniden üretim ve kendine mal etme kavramlarının hayata geçmesinin önünü kapatmıştır. Ancak Türkiye'de 1980 sonrasında Batı dünyası ile girilen ekonomik ve kültürel bütünleşme süreci bazı şeyleri değiştirmeye ve hem sanat hem de fotoğrafa dair postmodernist bağlamda değerlendirilebilecek bazı uygulamaları filizlendirmeye başlamıştır.

1980 yılından itibaren Türk fotoğrafçılığı daha önce benimsediği olayları ve toplumu gerçekçi bir gözle yansıtmaya çabasını yavaş ama durmadan dönüştürerek daha deneysel ve kurgusal bir anlatı dilini deneyimlemeye başlamıştır. Klasik karanlık oda yöntemlerinin yanı sıra uygulama esnasında fotoğrafa yapılan müdahaleler ile önceki dönemlerden farklı bir bakış açısı kendini göstermeye başlamıştır. 1980 öncesinde Batı'da ve özellikle Avrupa'da sanat eğitimi almaya gitmiş Türk fotoğrafçıların ülkeye dönmesi, orada yaşadıkları sanatsal deneyim ve edindikleri bilgiyi odağa koyan çalışmaları ile Türk fotoğrafçılığı, Postmodernizm'in bireysellik ve parçalanmışlık, disiplinlerarası etkileşim, dışavurum, geleceği sorgulayıp yaşanan 'an'a odaklanma gibi tematik ve teorik kavramlarını ele almaya başlamıştır. Türkiye'de ve daha önce Osmanlı Devleti'nde fotoğrafa egemen olan bakış açısı olarak kabul edilen, nesnel gerçekliği olduğu gibi kayıt altına alma düşüncesinin dışında bir seçenek olarak beliren bu yaklaşım, fotoğrafın bir sanat olarak kurumsallaşmasına çok önemli katkılar verdiği gibi Türk fotoğrafçılığında sayıları görece az olan postmodernist ve öncü nitelikte çalışmalar üretilmesini de sağlamıştır.

Türk fotoğrafçılığında 1980'den itibaren etkisini gösteren postmodernist uygulamaların somut göstergeleri ise kurgusal-deneysel çalışmalar olmuştur. Bu Türk fotoğrafçılığında 1980'den önceki dönemlerde benimsenen ve sürdürülen anlatı biçimlerinden görsel bağlamda oldukça farklı ve alternatif bir yaklaşımdır. Bu tarz çalışmalarda fotografik tasarım ve baskı yöntemleri gerçeği olduğu gibi kayıt altına almak yerine fotoğrafının kendi düşünce ve hislerini aktarmak için kullandığı bir araç olmuştur. Postmodernist bağlamda kişisel ve bireysel duyguların dışavurumcu bir şekilde ifade edilmesi olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşımda fotoğraflarda sıra dışı kompozisyonlar, farklı ışık efektleri, boyama, kolaj ve rekolaj, fotomontaj, grafik tasarım öğelerinin yanı sıra karmaşık karanlık oda teknikleri de kullanılmıştır. Fotografik anlatı dilinde ise insani duyguların ve beklentilerin simgesel olarak ifade edilmesi kendini göstermektedir. Postmodernizm açısından bakıldığında deneysel-kurgusal fotoğraf, Batı dünyasının geçtiği sanatsal dönem ve değişimlerden geçmeyen Türk fotoğrafçılığı için yeni bir soluk olmuştur. Fotoğrafçıların aldığı farklı tepki ve geribildirimler sayesinde Türk fotoğrafçılığı da sanat ortamında yaşanan gelişmelere paralel olarak fotoğraf sanatındaki güncel uygulamaları deneyimlemeye başlamıştır.

5. DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAFIN KISA TARİHİ İLE TOPLUMSAL VE SANATSAL ARKA PLANI

Türk fotoğrafçılığında deneysel-kurgusal fotoğrafın bazı örneklerine yer vermeden önce bu tarzın yolunu açan birtakım toplumsal ve sanatsal gelişmelere değinmek yerinde olacaktır. Bu kapsamda bahsedilmesi gereken önemli bir gelişme fotoğrafın akademik bir disiplin olarak ilk kez kendine üniversitelerde yer bulmasıdır. Şinasi Barutçu'nun girişimleriyle fotoğraf ilk kez Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde bir ders olarak okutulmaya başlamıştır (Ak, 2001). Daha sonra ise 1950'ye kadar Halkevleri'nde düzenlenen kurslarda verilen fotoğraf eğitimi (Zeyrek, 2006) 1957'den itibaren Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda bir ders olarak yer almıştır (Ertan, 2005). Buradan yurtdışına gönderilen öğrenciler de olmuştur ve bu öğrenciler aldıkları eğitim ile bireysel ve öznel bir bakış açıları ile daha özgün ve dışavurumcu çalışmalar yapmıştır. Bu sayede fotoğrafın resim ve sinema gibi diğer sanat alanlarıyla olan iletişimi güçlenmiş, fotoğraf daha disiplinler arası bir yapıya bürünmeye başlamıştır. 1978'de kurulup 1982'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine dönüşünce onun bünyesinde MSGSÜ'ye dahil olan Fotoğraf Enstitüsü 1994 yılında farklı tarzlarda fotoğraf dallarını barından bir bölüm olmuştur (MSGSÜ, 2020).

Türkiye'nin bir yüksek öğretim kurumunda kurulan ilk fotoğraf kulübü olan Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü 1973 yılında hayata geçmiş ve fotoğrafın üniversite öğrencileri arasında hızla yayılmasını sağlamıştır (Ak, 2001). Dernekleşme Türk fotoğrafçılığının gelişmesinde ve kurumsallaşmasında ve bu çalışmada postmodernist bağlamda sözü edilen deneysel-kurgusal fotoğrafın hayat bulmasını sağlayan sanat ortamının oluşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu kapsamda kayda değer katkıları olan derneklerden bazıları Türkiye Amatör Fotoğraf Kulübü (1949), Trabzon Amatör Fotoğraf Kulübü (1959), İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği (1959), Fotos (1977) Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (1977) ve Adana Fotoğraf Amatörleri Derneği (1979)'dir (TFSF, 2020). Türk fotoğrafçılığının belleği olarak nitelendirilebilecek dergiler ve albümler de deneysel-kurgusal fotoğraf denemelerinin oluşmasına giden yolda önemli bir adım olmuştur. Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları, fotoğraf sanatçıları için değerli bir kaynak olan Yeni Fotoğraf ve AFSAD'ın 1978 yılında çıkardığı Fotoğraf dergileri (Ertan, 2005) hem fotoğrafın daha geniş kitlelere ulaşmasını hem de fotoğrafın kamuoyu nezdinde daha özel bir fotografik dil oluşturmaya katkı sağlamıştır.

1980 sonrasında başlayan Batı'ya entegre olma çabaları ve serbest piyasa ekonomisine geçiş adımları ile sanatsal bağlamda daha önceki dönemlerin içine kapanıklığı son bulurken Türk sanatçıları da dönemin güncel sorunları ve postmodern uygulamalarını daha yakından ve Batı ile eş zamanlı olarak deneyimlemeye başlamıştır. Toplumsal, kültürel ve sanatsal dinamiklerin değiştiği 1980 sonrasında Türk fotoğrafı da böylece Modernizm-Postmodernizm ikileminin sancılarını ve farklılaşmasını yaşamaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının etkinliğinin, hızının ve küresel kapsamının artması ile fotoğrafın da kamusal alanda görünürlüğü artmıştır. Dolayısıyla fotoğrafçılar da tüm bu değişimi hem yorumlayan hem de sanat, toplum ve fotoğraf arasında yer alan bir köprü rolü yüklenmişlerdir. İlerleyen yıllarda fotoğraf kulüp ve derneklerinin sayısı artmış ve farklı fotoğraf tarzları kamuoyuna daha kolay ulaşmaya başlamıştır. Fotoğraf sanatçılarını desteklemek, fotoğrafın yaygınlaşmasını ve uluslararası fotoğraf sergileri oluşturabilmek için ilk olarak 1984 yılında düzenlenen 1. Devlet Fotoğraf Yarışması (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020) da ülkemiz fotoğrafçılığı için oldukça önemli bir etkinlik olmuştur.

Bu noktaya kadar özetlenen tüm bu gelişmeler tarihi, toplumsal ve sanatsal boyutlarda Türk fotoğrafçılığının klasikleşen toplumsal gerçekçi ve belgeleyici yaklaşımın yanı sıra postmodernist anlatı ve ifade olanaklarını da giderek daha çok deneyimlemesinin yolunu açmıştır. Hem baskı olanakları hem de deneysel-kurgusal işlerin kalite bakımından giderek iyileştiği Türk fotoğrafçılığında böylece deneysel-kurgusal fotoğrafın fotografik ve görsel dilini benimseyerek çalışmalar yapan birçok fotoğraf sanatçısı kendini göstermiştir.

6. DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAFIN POSTMODERNİST ANLATISI VE ÖNCÜ ÖRNEKLERİ

Türk fotoğrafçılığında toplumcu gerçekçilik tarzına alternatif olarak gelişen dışavurumcu, bireysel ve farklı sanatsal etkinlik alanlarıyla etkileşim açısından daha cesur, dolayısıyla postmodernist bağlamda değerlendirilebilecek örnekler tarihsel olarak ilk kez Şahin Kaygun ve Ahmet Öner Gezgini'nin işlerinde rastlanmaktadır. Karanlık odada yapılan geleneksel baskı ve geliştirme tekniklerine ek olarak fotomontajın, kolajın ve boyamanın da kullanıldığı bu işlerde çok katmanlı bir anlatı kendini göstermektedir. Daha önce de belirtildiği üzere Batı'nın sanatsal düzlemde yaşadığı değişim, dönüşüm, tartışma ve denemeyanılmalarla yoğrulmadan postmodernist uygulama ve anlatı biçimleri ile teknik yönleriyle etkileşime giren Türk fotoğrafçılığında deneysel-kurgusal fotoğraf adına bu sanatçıların çalışmaları başlı başına önemli bir gelişmedir. 1980'den sonra Batı sanat dünyasıyla entegre olmaya çalışsa da Modernizm'in fotografik etkilerinden ve beklentilerinden tam olarak kopamayan Türk fotoğrafçılığı için Postmodernizm'in sanatsal uygulamalarını fotoğraf bağlamında deneyimlemek birçok alternatif tarz ve ifade yöntemini de beraberinde getirmiştir.

1980'lerden sonra toplumcu gerçekçilik tarzı ve belgeleyici kimliğin deneysel ve bireysel çalışmalara dönüşmeye başladığı yıllarda Şahin Kaygun, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, polaroid fotoğrafa uyguladığı kazıma, ısıtma ve boyama gibi resim ve gravüre özgü öncü teknikler ile hem disiplinlerarası çalışmaları başlatmış hem de bu tarz deneysel-kurgusal çalışmaları ile Türk fotoğrafçılığında görsel, düşünsel ve estetik boyutlarda bir postmodernist anlatı dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.



Şekil 8. Şahin Kaygun, Mavi Saçlı Çocuk, 1990, Renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, 97x140 cm, Galerist



Şekil 9. Şahin Kaygun, Kırmızı Fantasya, 1984, Polaroid 600 HS, 68x87,5 cm, Galerist

Oluşmasına katkı verdiği bu anlatı dilinde yukarıda da görüleceği üzere (Şekil 8 ve Şekil 9) fotomontaj, kolay ve boyama teknikleri ile de işler (Kaygun, 1990; Kaygun, 1984) üreten Şahin Kaygun, işlerinin detay ve uygulamasındaki üstünlük ile modernist fotoğrafın izlerini taşıırken postmodernist söylemin de bireysel dışavurum, çok disiplinlilik ve estetik yaklaşımlarına örnek oluşturmaktadır. Şahin Kaygun'un fotoğraflarında kullandığı nesne veya figürleri, fotoğraf makinesinin gördüğü ve objektifin saptadığı şekilde değil de düşünce ve duygularını aktarmak için kendi hayal ettiği ve kurguladığı biçimde kullanması, döneminin fotoğraf tarzına hâkim olan toplumcu gerçekçiliğin sınırları dışında ve Türk fotoğrafçılığının Postmodernizm ile ilk etkileşimleri bağlamında görülmektedir.

Orhan Cem Çetin de Türk fotoğrafçılığının deneysel-kurgusal boyutunun bir diğer bahse değer ismidir. Bulduğu kendine özgü ve emek isteyen karanlık oda yöntemleriyle ürettiği ve baskısını yaptığı renkli fotoğraflarındaki dinamik ve parçalı kompozisyonlar aşağıdaki örneklerde (Çetin, 1993; Çetin, 1999) görüleceği üzere deneysel-kurgusal fotoğrafın postmodernist ve dışavurumcu anlatı olanaklarını zenginleştirmiştir.



Şekil 10. Orhan Cem Çetin, Renk'arnasyon, 1993, Erken sayısal fotoğraf, Orhan Cem Çetin Koleksiyonu

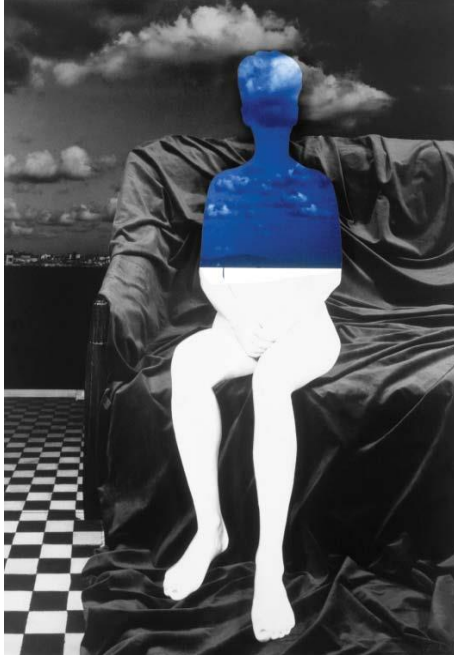


Şekil 11. Orhan Cem Çetin, Antalya, 1999, Erken sayısal fotoğraf, Orhan Cem Çetin Koleksiyonu

Dönemin postmodernist fotoğraf sanatı anlayışına ışık tutan bu çalışmalar (Şekil 10 ve Şekil 11) baskı süreci sırasında yapılan müdahaleler ile Türk fotoğrafçılığında yeni ve deneysel yaklaşımların önünü açmıştır. Orhan Cem Çetin'in, Modernizm'in fotoğrafa yönelik dile getirdiği her zaman gerçekliği yansıtmayı gerektirdiği inancını da sorgulayan bu fotoğrafları, deneysel-kurgusal fotoğraf aracılığıyla gerçekliğe postmodernist bağlamda yeni bir tanım getirmektedir. Modernizm'in fotoğrafın kendisinde ve içinde bulunduğu gerçeklik duygusunu Postmodernizm'in fotoğrafa yönelik müdahale ve manipülasyon penceresinden yeniden yorumlayan Orhan Cem Çetin, kendi ifadesiyle "Fotoğrafın kimin imzasıyla geldiği önem kazanıyor. Manipülasyonun geçerli olup olmadığına belirli bir bağlam içinde bakmak gerekiyor."

(Bülbül, 2014) diyerek fotoğrafın bulunuşundan itibaren doğasında olan bu olgunun sanatsal bağlamda ve bireysel duygu ve düşünce ifadesi olarak değerlendirilmesine işaret etmektedir. Bu da Türk fotoğrafçılığındaki deneysel-kurgusal çalışmalara kavramsal bir çerçeve çizmektedir.

Geleneksel fotoğrafın aksine deneysel-kurgusal fotoğrafın, geniş kitlelere hitap etmek ve gerçekliğe dayalı görseller üretmek amacıyla olmadığına (Gezgin, 1995) inanan Ahmet Öner Gezgin deneysel-kurgusal fotoğrafın postmodernist anlatısına ülkemizde katkıda bulunan diğer bir önemli fotoğraf sanatçısıdır. Öncü niteliğinde değerlendirilebilecek bu inancı çerçevesinde ürettiği ve aşağıda bazı örnekleri (Şekil 12 ve Şekil 13) verilen işlerinde fotomontaj tekniğini sık sık kullanan Ahmet Öner Gezgin, bu çalışmalarında insan, kimlik, iletişimsizlik, doğa, insanın doğa içindeki yeri ve bu kavramların evrensel düzlemde etkileşimlerini sorgulayan çok disiplinli bir fotografik yapı kurmuştur.



Şekil 12. Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1989, Karışık teknik, 128x103 cm, Ahmet Öner Gezgin Koleksiyonu



Şekil 13. Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1984, Karışık teknik, Ahmet Öner Gezgin Koleksiyonu

Türk fotoğrafçılığının yeni ve güncel ifade yolları kazanmasını sağlayan bu deneysel-kurgusal çalışmalar (Gezgin, 1989; Gezgin, 1984), postmodernist bağlamda fotoğraf uygulamalarının da yaygınlaşarak kendi görsel dilini oluşturmasını sağlamıştır. O döneme kadar Türk fotoğrafçılığına egemen olan ve kuralları, uygulamaları çok önceden saptanmış klasik sürecin dışında yer alan yukarıdaki tarzda deneysel-kurgusal fotoğraflar gündelik gerçekliğin ötesinde bir anlama ulaşmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla fazla sayıda kişiye ulaşmaları da beklenmemelidir. Ancak bu fotoğraflar yine de Türk fotoğrafçılığının postmodernist deneyimlerine, toplumcu gerçekçi geleneksel fotoğrafın “yüzeysel görsellik, düz-anlamsal fotografik göstergelerini ve gerçeğin yeniden üretim mantığını” (Gezgin, 1995) aşmaya çalışarak büyük kazanımlar eklemiştir.

Görsel açıdan alışılmadık ama modellerin kullanımı ile ışık yönetimi bakımından bir o kadar başarılı işleriyle tanınan ve belgesel-toplumcu fotoğraf dışında daha deneysel ve sınırdan çalışmalar yapan, bu çalışmalarında kendi estetik anlayışı içinde resim, tarih ve edebiyat gibi disiplinleri kaynaştıran Nazif Topçuoğlu, Türk fotoğrafçılığında deneysel-kurgusal fotoğrafın postmodernist anlatı dilinin şekillenmesinde en etkili isimlerden biri olmuştur. Diğer tüm sanat yapıtları gibi fotoğraf da semboller, metaforlar, benzetmeler, çağrışımlarla dolu karmaşık bir bütündür (Topçuoğlu, 1992). Dolayısıyla ister deneysel-kurgusal ister nesnel-gerçekçi, fotoğraf gerçekte olmayan görüntüleri yaratabildiği gibi, nesnelerin gerçek görüntülerinin asla yaratamayacağı his ve deneyimleri de aynı bir sanat eseri gibi uyandırabilmektedir. Aşağıdaki örnek çalışmalarında (Şekil 14 ve Şekil 15) görüleceği üzere, oldukça özenli ve ayrıntılı kompozisyonlar (Topçuoğlu, 2006; Topçuoğlu, 1990) oluşturan Nazif Topçuoğlu, Antmen’in (2013) deyişiyle Türkiye’de sanat bağlamında fotoğrafı kullanarak iş üreten ve fotoğrafın gerçeklikle olan bağlantısını ince detaylar ve cesur renkler eşliğinde, sanat tarihine ve geçmişin eserlerine

göndermeler yaparak sorgulaması, hatta bir dereceye kadar kendine mal etmesi ile deneysel-kurgusal fotoğrafın anlatısını Türk fotoğrafçılığında postmodernist bir çerçeveye oturtmaktadır.



Şekil 14. Nazif Topçuoğlu, Bu Gerçek mi?, 2006, Kromajenik baskı, 52 x 68 cm, Nazif Topçuoğlu Koleksiyonu



Şekil 15. Nazif Topçuoğlu, Sebzeli Kızlar, 1990, Nazif Topçuoğlu Koleksiyonu

Nazif Topçuoğlu'nun Türk fotoğrafçılığında deneysel-kurgusal fotoğrafa postmodernist bir anlatı kazandıran ve Rönesans dönemi tablolarının kompozisyonlarını çağrıştıran bu çalışmalarında, sembolik ve metaforik bir dilin varlığı da görülmektedir. Topçuoğlu'nun, Postmodernizm'in geçmişi özgürce kullanıp onu yeni bağlamlar içinde yeniden üretme çabasına örnek olarak değerlendirilebilecek, tamamen stüdyo atmosferinde gerçekleştirdiği pastiş niteliğindeki bu çalışmaları ışık, nesne ve mekân kurgularıyla aslında deneysel-kurgusal fotoğrafın an belgelemeye değil baştan yaratmaya dönük düşünsel temelini de tanımlamaktadır.

7. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Postmodernizm'i açıklayıp tanımlayarak ilk kez ayrı bir akademik çalışma alanı haline getiren Jean-Francois Lyotard'ın (1924-1998) ifadesiyle, temelinde genellemelere ve "üst-anlatılara karşı inançsızlık" (Lyotard, 2013: 8) yatan bu kavram, Modernizm'in aydınlanma, nesnellik ve bilimsellik gibi kapsayıcı anlatılarının yerine yerel ve çok parçalı bir söylemi koymuştur. Modernizm'in sunamadığı sanatsal değerlerin ancak onun getirdiği bilgi ve estetik bağlarından 'özgürleşerek' yaratılabileceğini savunan Postmodernizm, oluşturduğu bu yeni anlatı tarzı ile içerikten ziyade görünüme odaklanmaktadır. 'Yüksek' ve 'alçak' kültür kavramları arasında bir ayrım ya da sınıflandırma yapmayarak sanat uğraşısını da demokratikleştiren Postmodernizm, 1960'lı yıllardan itibaren ağırlığını hissettiren sosyokültürel ve sosyopolitik koşullarda yaratılabilecek tüm özgün ve biricik sanat eserlerinin üretildiğini, dolayısıyla doğal olanı yapaydan, gerçek olanı kopyadan ayırmanın imkânsız hale geldiğini ileri sürmektedir. Gerçeklik artık Modernizm'in öngördüğü şekilde doğal ile olan nesnel etkileşimden değil hazır, üretilmiş ve yapay olanın yeniden ve farklı bağlamlarda sunulmasından oluşmaktadır.

Sözü edilen bağlamlarda fotoğraf, Modernizm'in özgün anlamlar yaratmak ve bu anlamları aramak için oluşturulan belgeleyici bir etkinlikten bireysel söylem ve düşünceleri aktarmak için kullanılan bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu dönüşüm sırasında bağımsızlığını kazanma ve sanatsal rüştünü ispat etme yönünde önemli mesafe alan fotoğraf, yüzyıllardır tartışılan özgün-kopya ya da biricik-dönüştürülmüş ayrımını da aşmıştır. Bu postmodernist söylem içinde fotoğrafın büründüğü en etkili biçim yeniden üretim ve kendine mal etme olmuştur. Kendisinin ya da konu aldığı özne veya nesnenin yeniden üretilebilirliğini bu derece arttıran fotoğraf, zaman duygusunu ortadan kaldırıp geçmiş, güncel ve geleceği farklı bağlamlarda birleştirerek gösterebilmektedir. Postmodernizm'in sanatsal olarak özgün ve biricik bir yapıt üretilmesine olan inançsızlığıyla birleşen fotoğrafın bu gücü, Baudrillard'ın ileri sürdüğü gibi (Baudrillard, 2020) geleneksel konumundan çıkarılan gerçek ve kopyası arasındaki farkın ortadan kalktığı bir 'simülasyon' yaratmaktadır. Kitle iletişim araçlarının gücü ve yaygınlığı ile erişilmesi giderek kolaylaşan bu 'simülasyon' görüntüler, nesnel gerçeği sosyokültürel ve sosyopolitik boyutlarda parçalanmış metinlerarası bir eklektisizmde yeni anlamlar kazanacağı şekilde üreterek pastiş, parodi, kendine mal etme biçiminde tekrar sunulmaktadır. Dolayısıyla, özgün ve biricik olan artık gerçeklik-içerik değil görüntü-sunum olmaktadır.

Fotoğraf, Batı sanat dünyasında Postmodernizm çerçevesinde gerçeğin ve hazır görüntülerin kendi kimliklerini kaybedecek şekilde ve bireysel anlatılarla yeniden üretilmesinin işaretlerini gösterirken, çalışmanın başında da ifade edilen çeşitli teknik, ekonomik, politik ve sosyokültürel nedenlerle Türk fotoğrafçılığında farklı bir yol izlemiştir. Batı'da sanatsal bağlamda yaşanan teknik ve estetik tartışmalar ile öncü gelişmelerden uzakta kalan Türk fotoğrafçılığında fotoğraf, kendi konu ve ifade olanaklarını bulmuştur. Türk fotoğrafçılığı 1980'e kadar olan dönemin yalıtılmışlığında ve içe dönüklüğünde olayları ve toplumu gerçekçi ve belgeleyici bir gözle yansıtmaya çabası içinde olmuştur. Bu çaba içinde fotoğrafçılar kendi fotografik dillerini geliştirip bu dil çerçevesinde yine diğer fotoğrafçılardan ayırt edilmelerini sağlayacak özgün eserler üretmeye çalışmışlardır. Ancak Türkiye'nin birçok bağlamda Batı dünyasına eklemlenmeye başladığı 1980 yılından itibaren, nesnel gerçekliğe tanıklık etme çabası sanatsal bağlamdaki gelişmelere ve yeni ifade olanaklarına paralel olarak yerini daha deneysel-kurgusal ve yeni bir fotografik dili deneyimlemeye bırakmıştır.

Fotoğraf sanatçılarının bir anı kaydetmek ya da belgelemek yerine zihinlerindeki anı bilinçli tercihler ve uygulamalar ile oluşturduğu bu yeni fotografik dil, Modernizm'in fotoğrafa attığı fotoğrafın nesnellik ve gerçeklik ile olan nesnel bağlantısını yapı sökücü bir şekilde yine fotoğrafa karşı kullandığı bireysel ve kurmaca bir anlatı meydana getirmektedir. Postmodernizm'in Batı fotoğrafçılığındaki yansımada olduğu gibi önceden üretilmiş ve hazır görüntüleri doğrudan alıp farklı anlamlar ve bağlamlar içinde metinlerarası bir yeniden üretime gitmeyen Türk fotoğrafçılığındaki deneysel-kurgusal fotoğraf, fotoğrafçının nesnel gerçeklikteki iz ve nesneleri izleyicinin düşünsel dünyasında yeniden şekillendirmesiyle aslında kavramsal anlamda yine de bir 'yeniden üretim' gerçekleştirmektedir. Böylece yeniden tasarlanarak bir araya getirilen gerçeklik ilk halinden farklı, sanatçının bizzat deneyimlediği, hissettiği bir konsepte dönüşmektedir. Bu da kendine özgü ve farklı bir yoldan da olsa Türk fotoğrafçılığındaki deneysel-kurgusal fotoğrafın özünde Postmodernizm'in bir yansıması olduğu şeklinde değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak çalışmanın başında da ifade edildiği üzere, temelde teknolojik ve bilimsel ilerlemelerin bir getirisi olarak hayat bulan fotoğrafın, yaşanan toplumsal, kültürel, politik ve estetik değişimlerden uzakta kalması beklenemez. Tam tersine fotoğraf söz konusu değişimlere en hızlı biçimde uyum gösteren bir sanat olarak kendini sürekli olarak yeniden tanımlamaktadır. Fotoğrafın resim sanatına öykünerek başladığı yolculuğunda boyutları ve sınırları bugün dahi tam olarak belirlenemeyen bu yeniden tanımlama hem Batı hem de Türk fotoğrafçılığında gerçekliğin herkese aynı görüldüğü ya da görünmesi gerektiği inancını sorgulamakta hatta bu inancı birçok açıdan eleştirmektedir. Bunu yaparken de atılan her adımla ve yapılan her denemeye fotoğrafın ifade olanaklarını sürekli olarak ileriye götürerek bu olanaklara çeşitlilik kazandırmaktadır. Bu postmodern durum da çalışmanın konu edindiği bağlamın gerek Batı gerekse de Türk fotoğrafçılığındaki yansımalarında fotoğrafların artık "fiziksel dünya ile hiçbir paralellik taşımayan, gerçek dünya ile referans noktası olmayan" (Topçuoğlu, 2003: 124) imgelere dönüşmesini hızlandırmaktadır.

Bir plastik sanat olan fotoğrafın kendine bir sanatsal etkinlik alanı yaratabilmesi için yeni ve farklı ifade olanakları bulması ve görsel anlatısını zenginleştirmesi zorunluluğu dikkate alınırsa, bu çalışmada konu edilen bağlamdaki yapıtların fotoğrafın değişen işlev ve yapısı çerçevesinde ve mevcut sanatsal uygulamalar kapsamında, fotoğraf ve sanat kavramlarına da yeni bir boyut kazandırdığı ortaya çıkacaktır. Modern ve Postmodern biçiminde kategorileştirmeye gitmenin yersiz olacağı günümüz sanat bağlamında hem yeniden üretimi temel alan hem de deneysel-kurgusal fotoğraf, içinde hayat bulduğu toplumun kendisine eleştirel bir gözle bakmasını ve sanatsal beklentilerini sorgulamasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Ak, S. A. (1995). Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, (Sanat... Fotoğraf... Türkiye'de Fotoğraf Sanatı). İstanbul: İFSAK Yayınları.
- Ak, S. A. (2001). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Antmen, A. (2013). Çağdas Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler. (Ed.), Caner Aydemir. Fotoğraf Neyi Anlatır? içinde (s. 133-143). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Atay, S. (2002). Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı. Türkler Ansiklopedisi. (C. 15, 518-523). İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Barthes, R. (1996). Camera Lucida. Reha Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

- Baudrillard, J. (2020). Simülakrlar ve Simülasyon. Oğuz Adanır (Çev.). İzmir: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2001). Pasajlar. Ahmet Cemal. (Çev.). İstanbul: YKY.
- Bülbül, E. (2014). Röportaj / Orhan Cem Çetin. <http://gezgindergi.com/roportaj-orhan-cem-cetin/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Çetin, O. C. (1993). Reenkarnasyon. <http://www.orhancemcetin.com/renkarnasyon> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Çetin, O. C. (1999). Antalya. <http://www.orhancemcetin.com/bilet-ticket> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Ertan, G. (2005). Türk Fotoğrafında 1960 Sonrası, İstanbul: Bileşim Yayınları.
- Furat, M. F. ve Keskin, İ. (2013). A(nother) Quest for Power: Photographic Documentation in the Ottoman Empire [Bildiri], 2nd Annual Congress, 1-15, Girona: Ajuntament de Girona.
- Gezgin, A. Ö. (1995). Türk Fotoğrafında Avangard Yaklaşımlar. <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/turk-fotografinda-avangard-yaklasimlar/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Gezgin, A. Ö. (1984). Adsız. <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Gezgin, A. Ö. (1989). Adsız. <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Heineken, R. (1989). ...Docudrama (Shriver/Baskervill). <https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Heineken%2C+Robert&record=0> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- Kahraman, H. B. (2002). Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, M. E. (2015). Popüler Kültürün Sanat ve Tasarım Ürünlerini Kitschleştirilmesi, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 5 (4), s. 66-74.
- Kaygun, Ş. (1984). Kırmızı Fantasia. <http://www.galerist.com.tr/tr/sahin-kaygun-secilieserler> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Kaygun, Ş. (1990). Mavi Saçlı Çocuk. <http://www.galerist.com.tr/tr/sahin-kaygun-secilieserler> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Kruger, B. (1982). You are not yourself. <https://www.glenstone.org/artist/barbara-kruger/> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2020). 1. Devlet Fotoğraf Yarışması Sergisi. <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3434/1devlet-fotograf-yarismasi-sergisi.html> Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020.
- Liotard, J. F. (2013). Postmodern Durum, (Ahmet Çiğdem, Çev.), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Morimura, Y. (1996). Marilyn Monroe. <https://www.sfmoma.org/artwork/99.221/> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- MSGSU. (2020). Fotoğraf Bölümü. <https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/fotograf-bolumu> Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020.
- Özendes, E. (2013). Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. İstanbul: YEM Yayınları.
- Öztuncay, B. (2003). Dersaadet'in Fotoğrafçıları 1-2. 1. Bs. İstanbul: Koç Kültür Sanat Tasarım Hizmetleri Tic. A. Ş.
- Öztuncay, B. (2015). İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci. (Ed.), Zeynep Çelik, Edhem Eldem. Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914 içinde (s. 66-105). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Prince, R. (1989). Cowboys, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.

- Rancinan, G. (2008). The Big Supper. <https://arthur.io/art/gerard-rancinan/the-last-supper> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- Rauschenberg, R. (1963). Retroactive II. <https://mcachicago.org/Collection/Items/1963/Robert-Rauschenberg-Retroactive-II-1963> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- Sherman, C. (1978). İsimsiz Film Kareleri 23 Numara. <https://www.moma.org/collection/works/56618> Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020.
- TFSE. (2020). Tarihçe. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/hakkimizda> Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020.
- Topçuoğlu, N. (1990). Sebzeli Kızlar, <http://naziftopcuoglu.com/works/vegetables/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Topçuoğlu, N. (1992). İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, İstanbul: YKY.
- Topçuoğlu, N. (2003). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, İstanbul: YKY.
- Topçuoğlu, N. (2006). Bu Gerçek Mi?, <http://naziftopcuoglu.com/works/tableaux/> Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020.
- Toy, E. ve Görgülü E. (2018). Postmodern Grafik Tasarımın Oluşum Süreci Üzerine Bir İnceleme. The Journal of Academic Social Science. (68), 351-367.
- Zeyrek, Ş. (2006). Türkiye’de Halk Evleri ve Odaları. Ankara: Anı Yayınları.