

POSTMODERN DÖNEM FOTOĞRAF SANATINDA KENDİNE MAL ETME: SHERMAN, MORIMURA, UNGUN

Zühal Özel*

ÖZET

Postmodernizm, varolan görüntülerin yeniden üretilmesine yönelik olarak kendine mal etme eylemiyle, sanatsal söylemde kullanılan bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Özellikle postmodern dönemde fotoğraf sanatı, hazırda varolan görüntüleri alımlamakta ve kendine mal etmektedir. Her türlü düşüncenin fotoğrafik anlamda ifade edildiği ve orijinal bir görüntü üretmenin mümkün olmadığı yargısı egemen olduğu için, varolan görüntülerin yeniden üretilerek güncellenmesi söz konusu olmaktadır.

Hazırlanan çalışmada, postmodern sanat içerisinde yeniden üretme bağlamında kendine mal etme eylemi, fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgulama yaklaşımı açısından irdelenmektedir. Bu amaçla, Amerikalı Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri), Japon Yasumasa Morimura'nın "Actress" (Aktris) ve Sebla Selin Ungun'un "Being Star" (Star Olmak) çalışması örneklem olarak seçilmiştir.

Anahtar sözcükler: Fotoğraf, postmodernizm, yeniden üretme, kendine mal etme

APPROPRATION IN THE ART OF PHOTOGRAPHY IN POSTMODERN PERIOD: SHERMAN, MORIMURA, UNGUN

ABSTRACT

Postmodernism draws attention as a method used in artistic discourse by the act of appropriation of the reproduction of already existing images. Particularly in the postmodern period, the art of photography receives and appropriates these already existing images. In view of the prevalent opinion that all kinds of ideas are expressed photographically and it is not possible to produce an original image, the updating of existing images through reproduction has become the state of the photographic art today.

In the current study, the act of appropriation in the context of reproduction within postmodern art has been examined in terms of editing approach using the body as an artistic expression in the art of photography. For this purpose, the studies of American Cindy Sherman's "Untitled Film Stills", Japanese Yasumasa Morimura's "Actress" and Sebla Selin Ungun's "Being Star" were chosen as examples.

Keywords: Photograph, postmodernism, reproduction, appropriation.

GİRİŞ

Modernizme tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, 1980'lerin başlarında kültürde özellikle sanat alanında gelişen hareketlenmeyi ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılan dönemselleştirmeye ilişkin bir kavram olmuştur. Bir önceki dönemden kopuş anlamında modernizm sonrası, ötesini belirten postmodernizm, aydınlıkçı düşüncenin iflas ettiği yerde, bir karşı devrim dönemi olarak doğmuştur.

Postmodernizm, Lyotard, Jameson, Habermas, Harvey, Baudrillard gibi düşünürler ve eleştirmenler tarafından çok çeşitli biçimlerde tanımlanmaya ya da açıklanmaya çalışılmıştır.

1979'da yazdığı "Postmodern Durum" isimli ünlü kitabında, postmodernizm terimine bugünkü anlamını kazandıran Lyotard'a göre, "metaanlatılara yönelik inanmazlık" (Lyotard 2000:12) şeklinde tanımlanan postmodern, modernin bir parçası olmuştur. Ona göre, tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, öznenin özgürleşimi gibi metaanlatılar yerine yerel ya da daha küçük anlatılar tercih edilmelidir.

Postmodern, modernin içerisinde sunulamayana, sunulamamanın kendisinde öne çıkarmakta ve beğeniye reddetmektedir. Postmodern bir sanatçının, ürettiği yapıt, prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilme-

* Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi.

mektedir (Lyotard 2000:158). Modernin içinde sunulamayanı verebilmek, ancak bilimsel bilginin ve estetik kuralların hegomonik gücünün yerini anlatı serbestisine bırakmasıyla mümkün olmaktadır. Sanatçı kuralsız çalışmakta ve gerçekliği sağlamaktan ziyade gösterilemeye önem vermektedir. Bu nedenle, postmodernizm içerik değil görüntü olarak kabul edilmektedir. Baudrillard'ın simülasyon kavramında da gerçekten çok, görüntü ön planda tutulmaktadır. İçerik ve toplumsalın sonunun geldiğini belirten Baudrillard'a göre, "Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir" (Baudrillard 1998:150). Gerçek, günümüzde doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelere ve gerçeklerden, kısacası kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek üretilmektedir.

Postmodernizm, toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içerisinde modernizmin dürrüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği, ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler sisteminin de konmadığı bir geçiş döneminin zirvesi (Adair 1994:26) olarak tanımlanırken, bir yandan da "Modernizm'in yasakladıklarının yasallaştırılması eylemi" (Tanyeli 1997:1506) biçiminde de ifade edilmektedir. Postmodernizmde belirlenmemişlik, çoğulculuk, eklektisizm, tesadüfîlik, başkaldırı, anarşi ağır basmaktadır.

Modernizm, özneyi nesneden, kişiyi toplumdandan, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne sürmektedir. Evrensel akla ve bilimsel mantığa yer vermeyen postmodernizm ise düşüncedeki her türlü ayırma ve sınıflandırmaya karşı çıkmakta ve ürünlerini vermektedir. Postmodernizm duyguya, içebakış ve sezgiye, özerkliğe, yaratıcılığa, hayal gücüne ve fanteziye yer verirken, şimdinin karşısına geçmişi, soyutlamanın karşısına temsili koymaktadır. Ayrıca, postmodernizm, iletişim teknolojilerinin toplumsal etkilerinin sonucu olarak olağanüstü değişimleri içeren bir toplumsal yaşamı ele almaktadır. Bu olağanüstü durum, insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamı içine alarak, ekonomi, tarih, teoloji, sosyoloji, eğitim, dilbilim, resim, fotoğraf, mimarlık gibi alanlarda söylemin yeniden belirlenmesini gerektirmiştir.

İletişim teknolojilerinin gelişmesi sonucunda görüntülerin hızla yaygınlaşması ve kolay çoğaltılabilirliği nedeniyle yeni bir dil yetisi yaratan fotoğraf, var olan fotoğrafları farklı müdahalelerle tekrar kullanmaya başlamıştır. Günümüzde, varolan görüntüler dönüşüme uğratarak, başka anlamlara göndermeler yapılabilmektedir. Ayrıca, modernizmin sanat yapısının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu tezini çürütmek isteyen postmodernizm sanat eserlerini yeniden üretmekle kendine mal etme eylemini gündeme getirmektedir. Kendine mal etme eylemi, görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktadır.

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 (Aral 2003:34). Diğer sanat dallarından fotoğrafa yayılan kendine mal etme eylemiyle postmodernizm, modernizmin biçimsel analizlerine meydan okumuştur.

Hazırlanan çalışmada modernizmin ardından gelen postmodernizm dönemiyle birlikte fotoğraf sanatında ortaya çıkan yeniden üretim olgusu ve bu bağlamda kendine mal etme eylemi incelenmeye çalışılmaktadır. Kendi bedenini sanatsal bir araç olarak kullanan üç farklı ülkeden birer fotoğraf sanatçısının çalışmaları amaçla yönelik örneklem yöntemiyle (Amerikalı Cindy Sherman "Untitled Film Stills / İsimsiz Film Kareleri", Japon Yasumasa Morimura "Actress / Aktris" ve Sebla Selin Ungun "Being Star / Star Olmak") seçilerek, bu çalışmalardaki fotoğrafik temsil biçimlerine yer verilmektedir.

Çalışmada postmodernizmin fotoğraf sanatını incelemede en önemli potansiyeli sağlayan özellikleri üzerinde durulmaktadır. Postmodernizm, fotoğraf sanatına uygularken terimin oluşturucu öğelerini kullanmada kapsayıcı değil, yeniden üretim ve kendine mal etme bağlamında seçici olmaya çalışılmıştır.

Postmodern sanat içerisinde yeniden üretme bağlamında kendine mal etme eylemi, Amerika

ve Japonya'nın yanı sıra Türk fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgularken, nasıl bir söylem oluşturmakta ve hangi anlamlara göndermeler yapmaktadır? sorusu irdelenmektedir.

YENİDEN ÜRETİM BAĞLAMINDA MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME FOTOĞRAF ETKİNLİĞİ

Fotoğrafın bulunması, görüntüsel anlamda doğanın betimlenmesine bir seçenek sunması açısından oldukça önemli görülmüştür. Doğanın mekanik ve kimyasal yollarla kağıt üzerinde üretilmesi, sanayileşmeye başlayan dünyada fotoğrafın modern bir araç olarak kabul edilmesine ve modern dönemin simgesi olmasına neden olmuştur.

Resim sanatına rakip olarak doğan fotoğraf, zaman içerisinde kendi dilini kurmaya başladıkça, hem modernizmden etkilenmiş hem de modernizmin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Modernizm, 19. yüzyılın sonunda kültürel bir hareket olarak ortaya çıkan ve savaş sonrasında ilk yıllarında geri çekilmeye başlayan modern hareketin sanatını ve estetiğini ifade etmiştir. Gombrich'e göre, modern sanat, geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olmuştur (Gombrich 1992:442). Modernizm döneminde fotoğrafçılık alanında, yansıtmacı geleneğin dışında özgün yaratma yanlısı çalışmalar dikkat çekmiş, sanatsal bağlamda, "modernizm, fotoğrafçılığın rüştünü ispat etmesi" (Turner 1987:109) olarak kabul edilmiştir. Geçmişin gerçeği yansıtma, belgeleme, kanıt olma gibi kalıplarına bağlı fotoğrafçılık alanı, daha özgürleşmiş soyut çalışmalara doğru kaymalar olmuştur. Fotoğraf sanatı gerçekliğe bağlı kalmayı aşarak, üretimlerde biçimsel bozulma, renk varyasyonları, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb. teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır.

Modernizm, bir kavram olarak belli bir semantiği ifade etmiştir. Bu semantiğin içinde belli öğeleri, örneğin pozitivismi, teknosentrizmi, evrenselliği ve akılcılığı bulmak mümkün olmuştur (Aslan ve Yılmaz 2001:94). Modernizm olguları tasvirle yetinmeyip, aynı zamanda onları yeni bir hayat anlayışından hareket ede-

rek anlamlandırmaya çalışan, varlığın özünegiden bir sanat görüşünün doğmasını sağlamıştır (İpşiroğlu ve Eyüboğlu 1972:92). Modernizm klasizme karşı bilinçli olarak gelişmiş, deneyimin ve yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulmayı amaçlamıştır.

Modernizm, eklektisizmin geçmişten biçim aktarmaları yapan tutumuna karşı durmuştur. Bu nedenle, 19. yüzyılın eklektisist doğrultudaki sanat anlayışına karşı tüm sanat akımlarını ve üsluplarını içermiştir. Tam olarak ne zaman başladığı kesinlik taşımamakla birlikte, 1905 yılında Kübizmin ortaya çıkması ilk modern akım olarak nitelenebilmiştir (Sözen ve Tanyeli 2003:164). 20. yüzyıl sanatında devrim sayılmakta olan kübizm ise kendisinden önce gelen sanatsal akımlardaki doğayı olduğu gibi tekrarlanmanın ötesinde hareket etmiştir. Sanatta yaratma eylemi, tam anlamıyla özerk bir olay haline kübistlerce getirilmiştir (Erutku 1999:33). Düşünce biçimleriyle değişmekte olan gerçek dünyayı konu almalarına rağmen, objelerini gerçeklikten bağımsız olarak incelemişlerdir.

Adair'e göre, modern hareketin, bir seri gittikçe marjinalleşen avantgarde sancılar çekmeye başlayıp, aynı zamanda sürekli içine çekildiği kültürel-ticari akıma karşı verdiği direniş artık inandırıcılığını iyiden iyiye yitirince, bu çıkmaz sokaktan çıkış için bir kurtuluş aranmaya başlanmıştır. Bu çıkış yolu ise, geçmişin yeniden istila edilmesinde bulunmuş, sanatçılar eski bir kuşağın taktiklerinin hem parodisini yapmaya, hem de onları yeniden güçlendirmeye başlamışlardır (Adair 1994:25). Bu dönem, postmodernizmin gelişini haber vermiş, fotoğraf sanatı da bu yeni hareketten etkilenmeye başlamış ve pop sanat akımı içindeki fotoğrafa yönelik çalışmalarda bu harekete ivme kazandırmıştır. Postmodern fotoğraf sanatçıları, eserlerinde kendilerinden önceki bütün akımlardan alıntılar yaparak eklektik bir anlayışı yansıtmış, pop sanatın dışında dadaizm ve kavramsal sanatın bazı stratejilerini de benimsemişlerdir.

Toplumsal bir olgu olan dil, 20. yüzyılın düşünce akımlarını şekillendirmiştir. Dilin ortaya çıkıp gelişmesi, toplumsal bir etkileşime ve iletişime bağlı olmuştur. Modernizm, daha başlangıçta dil ile ilgilenmiş, sonsuz gerçekle-

rin gösterimi için özel bir anlatım dili bulunması gerektiğini ifade etmiştir. Postmodernizm ise her olguyu, olayı dilsel bir ifade olarak ele alırken, herhangi bir nesne ya da üretimi metin olarak değerlendirmiştir.

Lytard'a göre, postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapıtının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman yazar ve sanatçı, yapılacak olmanın kurallarını formüle etmek için kural dışı çalışmaktadır (Lytard 2000:158). Postmodernistler dilin ve iletişimin doğası konusunda oldukça farklı bir teori benimsemişlerdir. Modernistler söylenmekte olanla (gösterilen ya da "mesaj") bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da "araç"/"medya") arasında sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsayımlardır. Post-Struktüralist (yapısalcılık sonrası) düşünce ise bunların sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürmüşlerdir (Harvey 2003:65). Buna göre, fotoğraf sanatının yansıttığı dünyada, nesnel gerçeklik gibi dilden bağımsız bir gerçeklik bulunmamakta, ancak bu, sanatçının yarattığı kurgusal bir fotoğrafik dille kurulmaktadır.

Postmodern dönemde kullanılan dilin keyfiliği ve sanatçının farklı kullanımına açık olması, fotoğraflarda aktarılan gerçekliğin herkes için geçerli bir gerçeklik olduğu düşüncesini imkansız hale getirmektedir. Dolayısıyla postmodernist fotoğrafta gerçeklik olarak kabul edilen bir olgu, en fazla belli bir topluluğun dilsel uzlaşımı olmaktadır.

Postmodern kuramın kökenleri F. de Saussure'un ortaya attığı biçimsel dilbiliminde yani yapısalcılıkta bulunabilmektedir. Derrida, Russell, Wittgenstein ve Heidegger'in düşüncelerinde de odak noktası dil olmuştur (Tokatlı 2003:76). Postmodernizm döneminde, pek çok şekilde meydana gelen fotoğraf sanatındaki köklü değişikliklerin en önemlisi yapısalcılığa bir tavır olarak doğan postyapısalcılık, bir başka deyişle yapıbozumculuktur.

1960'lı yılların sonunda Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlaması ile başlayan bir akım

olan "yapıbozumculuk" bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandıracak şekilde işin içine girmiştir. Yapıbozumculuk felsefesi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları "okumaya" ilişkin bir tarz olmuştur (Harvey 2003:66-67). Derrida, "anlam" ve "anlamlandırma" terimlerinin yıkımıyla sonuçlanan süreç için yapıbozumu terimini kullanmıştır. Göndericinin göstergeleri kullanırken nasıl değiştirdiğini göstermek için metinleri dikkatli bir şekilde analiz etmiştir. Bu süreci bir yazarın (gerçekte herhangi biri) bir metnin gerçek anlamını saptayabilir düşüncesinin yıkımı olan "öznenin ölümü" olarak isimlendirmiştir (Morgan 1992:50). Derrida, metinleri geriye doğru izleyerek, yazının ve dilin sınırlarını belirlemiş, metinleri tekrar gözden geçirerek yapıbozumu veya yapıbozumu sistemiyle açıklamaya çalışmıştır. Ancak yapıbozumu, farklı bir eğilimdir. Mesajın anlamı, nakledilirken değişebilmekte ya da kaybolabilmektedir. Bu anlamda, metin olarak fotoğraf ile aktarılan düşünceler, metini üretenin beynindeki anlatımdan farklılıklar taşımaktadır.

Yapıbozum felsefesine göre çevreyi algılayışımız, sadece bizim algılayışımızla ilgili olmakta, dünyanın doğru ve gerçek koşullarını yansıtmamaktadır. Bu bağlamda hiçbir şey tek ve değişmez bir anlama sahip bulunmamaktadır. Anlam daima bir parça kendi içinde gizlidir, bunun tersini savunmak da mümkün değildir. Bu düşünce biçimi postmodern fotoğraf için de bütünüyle geçerli olmaktadır (Aral 2003:32). Fotoğraf, her okuma pratiğinde aynı zamanda yeniden yazılmaktadır (Game 1998:13). Postmodernizmin metin okuma için önerdiği yapıbozum yöntemi, yerinden ederek ters çevirdiği fotoğrafı, başka bir deyişle irdelediği konuyu, yeniden inşa etmeyi reddetmektedir. Böylece postmodernizm, fotoğrafta yer alan dış dünyaya ait zaman ve mekanın zihinde yeniden kurulmasına, somutlanmasına karşı çıkmaktadır.

Son 20 yıldır bir zaman-mekan sıkışması evresi yaşanmaktadır. Politik-ekonomik uygulamalar, sınıf güç dengeleri, kültürel ve toplumsal yaşam üzerinde, insana yönünü şaşırtan, sarsıcı bir etki yapmaktadır (Harvey 2003:317). Fotoğraf, kültürel modernizmin ilk büyük atılımı bağlamında ortaya çıkmasına rağmen, bütün sanat türleri arasında zaman ve mekan temala-

rını iç içe geçmiş biçimde ele alması bakımından güçlü bir kapasiteye sahip bulunmaktadır. Öncelikle fotoğraf, zaman ve mekan düzenlenmesi açısından günümüz koşullarında, geçmişe geriye dönebilme özelliğiyle fiziksel bir taban üzerinde görülebilmektedir.

Sanat eserinde zaman kavramının yok edilmesi ile sağlanan yüzeysellik, yeniden üretim dahilinde Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramının temelini oluşturmaktadır. Orijinalin eski değerini yitirerek kopyalara dönüşmesi ve artık bu haliyle varlık bulması, Baudrillard'ın simülasyon evreni olarak tanımladığı günümüz dünyasının yapay ve varlığından yoksun görüntülerini beraberinde getirmektedir.

Günümüz dünyasının en çarpıcı düşünürlerinden olan Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, 20. yüzyılda, kitle iletişiminin doğasını ve etkisini anlamaya çalışan bir kuram olmasından ötürü, oldukça değerli görülmektedir. "Postmodern düzen, maddesel dünyanın görüntüden önce gelişile mücadele edildiği, görüntü alanının özerkleştiği hatta "gerçek dünyanın" varlığının sorgulandığı bir düzen olarak algılanmaktadır. Bu düzen, simülasyon ve simülakr dünyası içinde bulunmaktadır" (Robins 1995:31).

"Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir" (Baudrillard 1998:11). Simülasyon, "geç modernitenin" iletişim, sibernetik ve sistemler kuramındaki devrimini anlatan bir kavramdır. Bu devrimdeki gösterge sistemleri, gerçekliği gizlemek için değil, medyanın, siyasal sürecin, genetiğin ve dijital teknolojilerin model ya da kodlarından yararlanarak gerçekliği üretmek için geliştirilmiştir (Horrocks 2000:5). Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, postmodernizm söylemine kaymaktadır. Bu ifade çok önemli bir gerçeği göstermekte, günümüzde görüntülerin gerçek dünyadaki anlamlardan ve göndergelerden bağımsız olarak üretildiği bir dünyada yaşanmaktadır (Robins 1991:61). Bu nedenle, simulacrum, simülasyonun yapıtı olarak görülmektedir, fakat simülasyon, gerçekte olmayanı sunan bazı davranışları -miş gibi yapanla karıştırılmamalıdır (Bauman 1998:125). Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz

dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmekte, gerçeğin artık doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelere ve gerçeklerden, kısacası yapay bir dünyadan hareket edilerek üretilebildiği söylenmektedir.

Modernizmde mutlak bir orijinallik arzusu oldukça önemli olmuştur. Modernizmin sanatsal ürünleri başka hiçbir şeyin değil ama salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünülmüştür (Sarup 2004:244-245). Mutlak bir orijinallik düşüncesi nedeniyle modernizm dönemi fotoğraf sanatında bir şeye benzemek ya da onu birebir yansıtmak başlı başına bir sanat değeri olmaktan çıkmıştır.

Postmodernizm, içerik değil görüntüdür. Baudrillard'ın simülasyon kavramında gerçekten çok görüntünün biricikliği yatmaktadır. Walter Benjamin sanat yapıtına dair insan eli ile yapılan eserlerde varolan biriciklik kavramı üzerinde durarak, mekanik yolla yeniden üretilen eserlerde artık böyle bir özelliğin olamayacağından söz etmektedir. Postmodern söylem, modernizmde sanat eserinin orijinal ve biricik oluşuna, bu orijinalliğin doğurduğu "aura" kavramına karşı gelmektedir. Alman düşünür Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eserinin aurası kaybolmaktadır, çünkü yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından koparmakta, birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koymaktadır (Benjamin 1969:221). Postmodern dönemde fotoğrafik üretimin orijinalliği ya da diğer bir ifade şekliyle "asıl olma" görüşünün yıkılması sonucunda, bu görüşün yerini bundan böyle sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü almıştır.

Günümüz fotoğraf sanatında ise birçok eserin kaynağını kendisinden önceki fotoğraf ya da sanatsal başka üretimlere dayandırması, hatta geçmişteki çalışmaları aynen kopyalaması kabul gören bir yaklaşım olmuştur. Bu noktadan hareketle, özellikle modernizm ve öncesi, fotoğrafların özgünlüğe ilişkin, mitleştirilmiş biriciklik kavramının gündeme gelmesi, kopya ve yeniden üretmeyi tartışmaya açmaktadır. Modern bakış açısından farklı olarak, postmodern dönemin fotoğraf ürünleri biricikliğin ve orijinal olmanın yüceltilmesiyle değil, simülasyon, -miş gibi yapma, pastiş ve parodi gibi

kavramlar eşliğinde gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir.

Yaşadığımız sürecin fotoğraf ürünleri çoğunlukla gerçekliğin ve varolan yapıtların, yeniden üretiminin izlerini taşımaktadır. Modernizme kadar örtük olarak ilerleyen bu süreç, postmodern görüntülerde açık bir ifadeye dönüşmüş ve fotoğrafların hangisinin asıl hangisinin ikincil olduğu sorusu anlamını yitirmiştir.

Simulakr kavramı sayesinde modellerinden kurtulan postmodern düşünce, belki de, kimlik-sizleşme sürecini sağlayacak oluşumu başlatmaktadır. Şimdiki zamanda, göndermeler yerine, özerkliği ve bireyselleşme süreçlerini hızlandıran bu düşünce model ve ona göre kurulan bir kopya zihniyetinin dışına doğru çıkarken, Platon’u da tersyüz etmektedir (Akay 1997:19). Bilindiği gibi Platon, yüzeysel gerçekliği oluşturan model nesnelere aslına sadık kalarak kopyalanması ve yansıtılması gerektiği fikrini öne sürmüştür.

Modernliğin kimliği bağlayıcı ve sağlamlaştırıcı gücünün karşısında simulakr, bireyleri kimliksizleşme sürecine sokabilecek yeni bir gücü göstermiştir. Postmodern dönemde fotoğraf sanatçıları, kendi kimliklerini maskeleyerek, kimliksizleşme ve gizlenme kavramları dahilinde çalışmalar üretmiş, çalışmalarında kendi bedenlerini başka kişi yada sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir. Harvey’ e göre, maskeleyme ve gizleme edimi, mekansal parçalanma ve yabancılaşmış bireyciliğe bağlanmaktadır (Harvey 2003:351). İnsanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması, son 50-60 yıldır iletişim teknolojilerindeki gelişmeyle birlikte kaçınılmaz olmuştur.

Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşıyarak, onu bir kurgu tekniğine dönüştürmektedir (Ecevit 2004:36). Modern dönemden postmodern döneme kayış, subjektif ve çıkara dayalı, egemen olma arzusunun yönlendirdiği, teknoloji ve bilimsel gelişmenin getirdiği öznenin yabancılaşması düşüncesinin yerini öznenin parçalanması düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak karakterize edilebilmektedir.

Bilinçli olarak oluşturulan, değiştirilen, kurmacalaştırılan sanat fotoğraflarının stratejisi, fotoğrafın gerçeğe belirgin bağlılığını ona karşı kullanmakta, içine anlatsal bir boyutun işlendiği kusursuz bir gerçeklik görünümü yoluyla kişisel kurmacalar yaratmaktadır (Crimp 2002:128). Baudrillard’a göre kurgusu yapılan anlatım “gerçek”leştirilmekte ve böylece gerçek, kurgusal bir hale gelmekte, taklit üretimin yerini almaktadır. Kurgusal çalışmalar arasında fotoğraf, gerçeğe en çok yaklaşan dil olarak görülmektedir.

Fotoğraflar günümüzde görsel dünyanın nesnelere ve özneleri olma işlevlerini sürdürmektedirler. Fotoğraflar bu işlevlerini modernistlere hitap eden özellikleri -betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik- temel olarak değil, postmodernist özellikleri -anımsatma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem- temel olarak yerine getirmektedirler. Son yirmi yılda fotoğraf bu açıdan temel ve geri döndürülemez biçimde yeniden tanımlanmıştır (Grundberg 2002:119). Modernizme karşı olarak postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkarmıştır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) “bütüncül” (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik postmodernist düşüncenin temel özellikleri olmuştur (Harvey 2003:21).

Postmodern dönemde, parçalanmış ve yeniden bir araya getirilen gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılan değil, yaşanan, duyulan, üzerinde düşünülen bir kavram olmuştur. İç gözleme dayanılarak, dış gözlem ancak birbirinden ayrı sahneler içinde kavranabilir olmuştur. Bu bağlamda fotoğraf sanatında aktarılmak istenen gerçekliği, hayal gücü ile tamamlamak, parçada bütünü yakalamak, görüşte gerçeği bulmak, hayattan alınan herhangi bir sahnede hayatın sonsuzluğunu yaşamak ve yaşatmak mümkün olmuştur. Aslında fotoğrafik görüntünün gerçekliği yansıttığı düşüncesi, fotoğrafçılığın önemli bir unsuru olan, daima fotoğrafın çerçevesinin dışında varolanların gösterildiği şeylere benzer bir şey olan bir göndergenin olduğu inancına dayandırılmaktadır. Susan Sontag’ın “Resim çarpıtılabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin varolduğu, ya da varolmuş olduğu varsayılır” (Sontag

1993:20) açıklaması ve Barthes'ın "Bu vardı" (Barthes 1992:83) ifadesi, postmodern dönemde geçerliliğini yitirmeye başlamış, yerini kurgusal ve göndergesi olmayan anlatımlara bırakmıştır.

Günümüzde, postmodern bir metin olan fotoğrafta neyin anlatıldığı değil, metinlerin nasıl anlatıldığı/kurgulandığı önem kazanmıştır. Dolayısıyla bu yeni anlayış gereği, sanatçı, bir fotoğrafı sadece kurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda nasıl kurguladığı konusunu ele alıp, onu ikinci bir düzlemde, yeniden anlatmaktadır. Fotoğraflarda, gerçek anlamda doğal olan daha önceden oluşturulmuş sanat ürünlerinden oluşan bir metinlerarasılığa dönüşmektedir. Postmodernizm, toplumsal gerçekliği, parçalara bölünmüş metinler olarak sunmakta ve pozitivizmin öne çıkarttığı nesnellüğün yerine metinlerarasılık kavramını koymaktadır.

Postmodern dönemde, fotoğrafçının ne anlatmak istediğinden çok izleyicinin görüntülerden ne anladığı önem kazanmaktadır. Çoğunlukla, ortada anlatılmak istenilen tek bir anlam da mevcut bulunmamaktadır. Her izleyici kendi deneyimlerine göre görüntülerden farklı ve göreceli bir anlam çıkarmakta özgür davranmaktadır (Aral 2003:32). Postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almaktır. Yani, her postmodern izleyici, gezdiği sergiyi zihninde farklı bir şekilde anlamlandırabilmekte serbest olmaktadır. Sanat yapıtlarının sınırlandırılması, akımlara ayrılması, teknik yönden eleştirilip değerlendirilmesi, modernist yaklaşımın bir özelliği olarak dikkat çekmektedir.

Postmodern fotoğraf, yüksek kültür ile popüler kültür ayrımını anlamsız bulmaktadır. Modernizm ile yaratılan bu ayrıma başkaldırmak için postmodern fotoğraf, çalışma alanları içinde yüksek sanat eserlerinin yanı sıra medya tarafından kullanılan ve sıradan olarak değerlendirilen görüntülere de yer vermekte, yeni sanat ortamında popüler kültürü ve sanatı belirleyen kriterlerin oluşmasında yönlendirici bir işlev kazanmaktadır.

Günümüzün postmodernist sanatçısı her türlü elitizme karşı gelmiş, tümüyle demokratik bir yaratıma inanmıştır. Bu nedenle postmodernist anlayış abartılmış, bayağı, basit vs. nitelendirile-

lebilecek bir yaklaşım olan kitsch beğenin yanı sıra pop sanat, grafiti, halk anlatımı gibi her türlü anlatım biçiminden yararlanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça kullanmaktadır. Postmodernizmin günlük hayatla ilişkisi ve bütünleşmesi sonucunda, yeni iletişim teknolojilerine bağlı olarak günümüzde popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurum daralmıştır.

Postmodern kültür de geleneksel ayrılıklar ve sıradüzenler çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; kitsch, popülerlik ve farklılık göklerle çıkartılmaktadır (Sarup 2004:237). Postmodernizmde kültürler ayrışık ve sentezlenmeden yan yana durabilmektedir. Her şey herhangi bir sentezin konusu olmaksızın bir arada olabilmektedir. Metinler birbiri içine girmekte, neden/sonuç ilişkisi sorun olmaktan çıkarılmaktadır. Tarihi olanla şimdiki zaman, gerçek ve hayal gücü birbirine karışmaktadır. Fotoğrafın, tarihin şahitliği işlevi manipüle edilmeye başlanmıştır.

Modernizmin tarihin geri dönüşsüz, tek yönlü ve ilerlemeci bir süreç olduğu inancı postmodernistler için bir anlam taşımamaktadır (Tan-yeli 1997:1506). Jameson tarih duygusunun kaybolduğuna inanmaktadır. Ona göre, çağdaş toplum dizgemizin bütünü sahip olduğu geçmiş elinde tutma kapasitesini yavaş yavaş kaybetmeye ve sürekli şimdi de yaşamaya başlamıştır (Sarup 2004:257). Kumar'a göre, "Postmodernizm geçmiş ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmiş tekrar kazanır ve genişletir" (Kumar 1999:137). Aslında yeniden inşa edilen fotoğraf, kaybolan geçmişten geri getirilen bir hayat, orijinal değildir.

Postmodern deneyim, bir eşzamanlılık deneyimidir; kendi imgelerini kurabilmek için geçmiş talan etmekte ve bunların tarihselliğini görmezlikten gelmekte ve bütün bunları bir tür bengisel bir şimdide yapmaktadır (Sarup 2004:235). Geçmiş görüntüler, fotoğrafı kurgulamak için gerekli olan kaynak bankası olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle Frizot'a göre, postmodernizm, çağdaş sanatın tüm formlarında ve fotoğrafçılıkta çoklu üretim fikri üzerine dayanmaktadır (Frizot 1998:726). Bunun yanı sıra, fotoğraf doğası gereği tekil olmayan ve

çoğaltıma yönelik bir yaklaşım olarak kabul görmüştür.

Jameson'a göre, bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün pastiş diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır (Jameson 1994:45). Postmodernin pastiş etkisi, geçmişte varolan sanat yapıtlarına dair göndermeler yapma, o yapıtın kopyasını çıkarma ya da -mış gibi yapma şeklinde olmaktadır. Pastiche genelde temelsiz ve gelişigüzel ya da fotoğraf sanatçısının isteği doğrultusunda seçmecî bir tutumu nitelemektedir.

Görüntülerin sınırsız dolaşımı, postmodernizmin ayırıcı özelliklerinden biridir (Price 1997:100). Medya aracılığıyla, fotoğrafik ürünler diğer sanat eserlerine kıyasla anlamı çoğaltma bağlamında, çok sayıda insana ulaşabilmekte, elden ele gezebilmekte, isteyen istediği şekilde alıp kullanılabilen ya da kopyalanabilmektedir.

Sanatçıları etkileyen önemli teknolojik gelişmeler, imgeleri kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemleri olan fotokopi, polaroid, video gibi olanaklar yaygınlaşmıştır. Bunların etkileri artık özgün kare yakalama çabasından çok, belli bir düşüncenin ürünlerini, var olan veya yeni imgeleri kullanarak, yaratmaya yönelmiş günümüz sanatçılarının fotoğrafik yapıtlarıyla izlenebilir (Topçuoğlu 1992:78). Hockney'in kolajları, Samaras'ın polaroid çalışmaları, Land-Weber'in nesnelere doğrudan renkli fotokopileriyle uğraşması, Levine'nin başkalarının fotoğraflarını çekip kendi yapıtları olarak sergilemesi gibi birçok örnek imgelerin kendilerini, imge üretim yöntemlerini ve varolan imgelerin kullanımlarını konu almaktadır.

Her şeyin bir yeniden anlatma (representasyon) haline dönüşmekte olduğu günümüz batı dünyasının etkili kültürel çevresinde, özellikle etkileşim ve yönlendir(il)meyi konu alan yapıtlar dikkat çekmektedir. Barbara Kruger ve Cindy Sherman'ın yaptıkları gibi medyanın etkilerinin eleştirisi ana konudur (Topçuoğlu 1992:84-85). Postmodernizme göre her şey kullanılıp tüketilmiştir, insanoğlu bu ortamda medya da yer alan görüntülerin esiri olmuştur.

Postmodernizmin, modernizmin sistemli yaklaşımlarından farklılıkları bulunmakta, öncelikle onun gibi model üretmeye yönelik bir yaklaşımı bulunmamaktadır. Bu nedenle postmodern fotoğrafta, modern dönemi fotoğraf sanatından uzaklaşarak, sınırları olan yeni bir fotoğrafik estetik tarz oluşturmadan, varolan sistemi eleştirmekte ve irdelemektedir.

Postmodern yaklaşımın yaygın olarak kullanıldığı ve bu çalışmanın inceleme konusunu oluşturan en önemli özelliklerden biri ise, başkalarının çekmiş olduğu fotoğrafları kendine mal etmedir. Çalışmalarını medyadan seçerek kullanan Barbara Kruger, standart Hollywood film görüntülerinde kendini kullanarak yeniden fotoğraflayan Cindy Sherman, başkalarının fotoğraflarının kopyalarını çıkararak kendi yapıtları olarak sergileyen Sherrie Levine, ünlü yıldızların görüntüsünü kendi üzerinden yineleyen Yasamusa Morimura, Richard Prince, ünlü Hollywood yıldızlarının görünümünü veren Sebla Selin Ungun gibi birçok örnek, artık özgün fotoğraf çekme çabasından çok, varolan imgelerin kullanımlarını konu almaktadır.

POSTMODERN DÖNEM FOTOĞRAF SANATINDA KENDİNE MAL ETME

Modernist sanat ürünlerinin biriciklik ya da yaratıcı bir orijinal olma aurasına tepki olarak doğan "kendine mal etme" eylemi, sanatsal üretimde yeni bir şey üretme imkansızlığını dile getirmek amacıyla geliştirilmiştir. Postmodern sanatta Rauschenberg, Warhol ve Heineken gibi sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş olan kendine mal etme eylemi, günümüzde başta Cindy Sherman olmak üzere pekçok sanatçının uyguladığı postmodernist fotoğrafın önemli özelliklerinden biri olmuştur.

Sherman eski Hollywood filmlerinden bir takım kareleri kendine mal ederken, diğer sanatçılar ünlü ressamların eserlerini, ünlü sanat fotoğraflarını, gazete sayfalarını, reklamları, belgesel nitelikli görüntüleri kullanmışlardır. Bu çalışmalar genel olarak sanatsal anlamda yeni bir şey yaratamamanın doğurduğu tükeniş, kusursuz bir anlama sahip olamama, orijinal, kopyalama, alımlama, pastiş ve parodi, tekrar etme, gösteren, -mış gibi yapma, dönüşüm, benzetme, maske 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 Solomom-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 sorgulamaktadır (Aral 2003:33). Görsel kirlilik nedeniyle daha fazla görüntü üretmeyi reddeden postmodernistler için yapılması gereken şey, öznel yaklaşımlarda dahil olmak üzere tüm deneyimlerin önceden varolan fotoğraflar tarafından biçimlendirildiğini kabul ederek, görüntüleri yeniden düzenlemek ve kendine mal etmektir.

Postmodern fotoğraf sanatında kendine mal etme eylemini incelemek amacıyla, bu doğrultuda Amerikalı Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri), Japon Yasumasa Morimura'nın "Actress" (Aktris) ve Sebla Selin Ungun'un "Being Star" (Star Olmak) çalışması amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Özellikle Hollywood sinemasının karakterlerini kendine konu alanı olarak seçen ve kendilerini sinema kahramanlarının yerine koyarak, dünyanın farklı üç bölgesinde yaşayan fotoğraf sanatçılarının bu görüntüleri yönetmensele bir tavırla kendilerine mal etmeleri seçilmelerinde önemli bir etken olmuştur. Seçilen üç sanatçıda, kendine mal etme bağlamında bedeninin sanatsal ifadelerde bir araç olarak kullanılması yöntemini, çalışmalarını üretirken tercih etmişlerdir.

Postmodern sanat içerisinde yeniden üretme ve kendine mal etme eylemi, dünya fotoğraf sanatı bağlamında Türk fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgularken, nasıl bir söylem oluşturduğu ve hangi anlamlara göndermeler yaptığı araştırılmaktadır. Bu amaçla örneklem seçilirken, genç sanatçı Sebla Selin Ungun'un fotoğraf sanatını temsil eden ve fotoğraf tarihine mal olmuş Sherman ve Morimura'nın yönetmensele tavrıyla bağlantı kurarak çalışmasını oluşturması da önemli nedenlerden biri olmuştur. Ungun, varolan

görüntüleri, kendi görüntüsü üzerinden tekrarlamak suretiyle ve yönetmensele tavrıyla, bu önemli isimlerle benzer bir fotoğrafik dil oluşturmaya çalışmıştır. Her üç sanatçının da geçmişin görüntülerine gönderme yapmalarına ve onları taklit etmelerine rağmen, sorgulamak istedikleri düşünsel ifadeler bulunmaktadır.

Fotoğraf sanatçıların çalışmaları, daha önceki görüntüleri kendilerine mal etme şekilleri, alımlama yapma açısından konuya yaklaşımları, biçimsel anlamda konularını işleyişleri, bulunmak istediği aktarımlar, yaşadıkları içeriksel dönüşüm gibi kriterler postmodernist sanatın özellikleri bağlamında üç fotoğraf sanatçısının çalışmaları irdelenmeye çalışılmaktadır.

Cindy Sherman

Kavramsal ve içerik ağırlıklı fotoğraf çalışmalarıyla tanınan 1954 New Jersey doğumlu Cindy Sherman, fotoğrafçılığın sanat ve galeri dünyasında yer bulmasını sağlayan fotoğraf sanatçılarından birisi olmuştur. Sherman, sanatın yoğun medya toplumu ve bu toplumun televizyon, sinema, fotoğraf gibi araçlarla nasıl var olduğuna odaklanmaya başladığı ve hızlı bir şekilde yayılan popüler kültürün ikonlarının yeniden tanımladığı dönem içerisinde sanat kariyerine başlamıştır.

1970'lerde kavramsal sanatçılar fotoğraflardan yaygın biçimlerde yararlanmaya başlamışlardır. Sherman, bu dönemde kavramsal sanat ve feminizm eksenleri doğrultusunda, iki farklı yaklaşımın postmodern bir sentezi olarak ortaya çıkmış ve kendini geliştirmiştir. Yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar sergileyen, Sherman, 70'lerin ve 80'lerin kültürel ortamıyla tekrar biçimlenerek bir uygulayıcı olmuş, medya ve kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz etmiştir. Bu anlamda filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan 1977-1980 yılları arasındaki 69 adet siyah/beyaz çalışmadan oluşan "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) serisi Sherman'ın ilk tanınan çalışması olmuştur. Hem model hem de fotoğrafçı olarak yer aldığı bu fotoğrafları Sherman, B sınıfı film karelerindeki kadın tiplerinin kendi üzerinden yeniden canlandırılması şeklinde gerçekleştirmiş ve kendine mal etmiştir.

1977'de başladığı bu çalışmada, Hollywood sinemasında 1950'lerin ucuz prodüksiyonları olan filmlerden alınan tanınmamış Amerikan kadın karakterlerinin yaşamları üzerinde yoğunlaşmış, dramatik görünümünden çok, karakteri anlatan simgesel bilgiler vermeyi tercih etmiştir. Sherman, hareketli görüntüler bütünü olan sinema filminin içerisinden bir kareyi seçip, kendi bedenini kullanarak o kareyi yeniden durağan bir görüntüde canlandırmış ve fotoğraflarda göndermede bulunduğu filmin başrolünde oynamıştır.

Sherman'ın hazırladığı kurgusal kompozisyonlar rastlantısal görünmekte, ancak önemli bir olay anını tespit etmemektedir. Fotoğrafın belgesel bir araç olarak, kurgusal bir öyküyü de gerçekmiş gibi sunabilmesi, Sherman'ın çalışmalarını bu düşünce üzerine yoğunlaştırmasına neden olmuştur. Cindy Sherman benliğinin kurmacasını yaparak, diğer sanatçıların çalışmalarını yaratmak için başvurdukları sözde özerk ve bütünlüklü benliğin kesintili temsiller, kopyalar ve sahteler dizisinden başka bir şey olmadığını göstermektedir. Postmodern fotoğraf, Cindy Sherman'ın dünyasında kim olduğumuzun, ne bildiğimizin görüntüler tarafından tayin edildiği bir mekan olarak kabul edilmektedir.

Sherman, kişiliğinin görünümünü yansıtan değişiklikler yapmış ve kostümlerle kendi portresini çekmiştir (Lester 2000:224). Sherman, fotoğraflarda karakterlerin rollerini oynayarak, peruklar, şapkalar takmış, onlar gibi giyinmiştir. Bu fotoğraflarda kılıklarına girdiği doğal görünümü içinde kadınlar genellikle sakin, kararsız, durağan, tehlike altında, şüpheli ifadeler taşımaktadırlar.

Sherman, 1980'lerin en önemli sanatçılarından biri olarak ortaya çıkmış, kültürel ifadeleri açıklamak için kendi bedenini kullanarak çalışmalarını üretmiştir. Sahnelediği anlatılar, Les Krimms'in kurgusal anlatılarından esinlenmiştir. Baldessari gibi, Sherman bir fotoğrafçı olmaktan ziyade, fotoğrafçılığı kullanan bir sanatçı olmayı tercih etmiştir (Johnson ve ark. 1999:718). Kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla Sherman, fotoğraf sanatıyla sadece fotoğrafı çeken olarak değil, bizzat kameranın önüne geçerek poz veren ve hatta fotoğrafın öznesi olarak ilgilenmiştir. Sherman, maskeler takarak, kostümler giyerek fotoğraf-

taki ana ilgiyi kendisinden başka yere çekme çabası içinde olmuştur.

Sherman'ın en belirgin özelliği fotoğrafik görüntüyü, kendisinden önce var olan bir sanat yapıtına yönlendiren açık ve bariz göndermeler içeren bir dil üzerinden kurmasıdır. Hazırladığı kurgusal fotoğrafları, bir film seti hazırlamışçasına detaylı bir çalışma sonucu oluşturmuştur. Bu bağlamda, yeniden ürettiği portreleriyle tarihin içinde yolculuk yapmaktadır. Tarihselci bir bakış açısıyla son derece anakronik bir şekilde fotoğraf çekmektedir. Postmodern bağlamda Sherman, eklektik, hem de anakronik bir fotoğrafçı olduğunu ispatlamaktadır.

Aslına bakıldığında, Sherman'ın bütün fotoğrafları birer otoportredir; sanatçı bu çalışmalarda ayrıntıları verilmeyen bir dramı oynarken görülmektedir. Bu anlatı belirsizliği, hem anlatıdaki oyuncu, hem de onun yaratıcısı olan benliğin belirsizliğine koşut oluşturmaktadır. Çünkü Sherman bu yapıtlarda sözcüğün gerçek anlamıyla kendisini yaratmış olmakla birlikte, kendisini zaten bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var etmekte; bu yüzden, benliği içsel bir itkinin değil, onun da paylaştığı kültürün sağladığı olanaklara bağlı olarak anlaşılmalıdır. Sherman'ın fotoğrafları bu nitelikleriyle sanat ve özyaşam öyküsü koşullarını tersine çevirmektedir (Crimp 2002:128). Bu nedenle fotoğraflarda Sherman'ın kişiliğine yönelik çok az ipucu bulunmaktadır. İzleyici Sherman'ın gerçek karakteriyle ilgili fazla bilgiye sahip olmamaktadır.

Postmodern dönemde, kültürel üretimin büyük bölümünün derinliksizliği, görünüm, yüzeyler ve zamana hiçbir dayanıklılığı olmayan anlık etkiler yaratmaktadır. Derinliğin yerini, büyük ölçüde bir uygulamalar, söylemler ve metinsel oyun anlayışı almıştır. Sherman'ın fotoğraflarında imgelerinin dizilişi, derinliksiz bir kurmaca içinde, yüzeysel bir anlatım niteliği taşımaktadır. Kadınlığın kimliğini araştırılan Cindy Sherman'da, kimlik arayışına karşın yapaylık ve görüntünün yüzeyselliği ön plana çıkmaktadır.

Sanatçı duruşu yalnızca imge yaratmada mekanik yöntemin kullanılması yoluyla değil, sahnelerde sürekli, değişmez bir persona'nın ortadan kaldırılması, hatta tanınabilir yüzün silinmesi

yoluyla da aradan çıkarılmaktadır (Crimp 2002:128). Bu nedenle, kendisini model olarak kullanması narsistçe bir tavır olmasına rağmen, fotoğraflarında biçimsel yönden kendini önemsizleştirilmesi bir çelişki oluşturmaktadır (Topçuoğlu 2000:50).

Değişik karakterlere bürünerek kurguladığı otoportre çalışmalarında Sherman, farklı karakterleri temsil ederek, tek bir imge olan kendi vücudu içine yerleştirmiştir. Bu bağlamda, Sherman'ın seri fotoğraflarının her biri kadın klişesine yönelik farklı bir temsiliyet ve bir dil oluşturmuştur. Serideki her fotoğraf, diğer fotoğraflarla iletişiminden farklı bir temsiliyete yönelmiştir. Ortaya çıkan, tek tek parçaların toplamından daha farklı bir anlatım olmuştur.

1981'de Sherman'ın tarzı değişmeye başlamış, Playboy tarzı orta sayfa fotoğraflarını, sanat tarihindeki önemli imgeleri, moda görüntüleri, sıradan kadınları, palyaçoları vb. işlemiştir. Sherman tüm fotoğraf serilerinde kendini fotoğraf objesi olarak kullanmamıştır, oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, tıbbi protezler ve sekse yardımcı ek ürünlerle de hazırladığı seri fotoğrafları bulunmaktadır. Ancak son zamanlarda, Sherman kendini model olarak tekrar kullanmaya başlamıştır. Kaliforniya'da sıradan kadınların (emlakçı, dul, eğitimci vb.) dış görünüşlerinden oluşan bir dizi portre hazırlamıştır. Sherman, portrelerini oluştururken, hazırlamaya uygun bulduğu figürlere karşı tarafsız olmaya çalışmıştır, ancak geleneksel portre kodlarını kullanırken bunları manipüle etmiştir.

Son çalışmaları, "Untitled" serisinden farklı olarak öyküsel parçalanmışlığı olmayan, yaratılmış karakterlerin daha açık olduğu görüntülerden oluşmaktadır. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bildiği için Sherman, sürekli başvurduğu feminist izleğini feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda çalışmalarını günümüz sanatına uyarlayabilmiştir.

Yasumasa Morimura

Fotoğrafın dışında diğer sanat türlerinde de eserler veren 1951 Osaka doğumlu Yasumasa Morimura, yaptığı otoportrelerle çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

Morimura, sanat tarihindeki kadınları, ünlü şarkıcıları ve mitleşmiş film yıldızlarını bilinen görüntüleri ile kendi görüntüsü üzerinden yinelenerek; o kılıklara girerek canlandırmıştır. 1980'lerin ortasında kendisini model olarak kullanmaya başlayan Japon fotoğrafçısı, Batılı ve Japon sanat başyapıtlarını yorumlayan "Art History" (Sanat Tarihi) serisiyle uluslararası sanat dünyasına girmiş, Batının ünlü resimlerini bilgisayar yardımıyla yeniden üretmiştir. Çalışma, orijinal öznenin yüzünde yer değiştiren sanatçının büyük burunlu yüzüyle karakterize edilerek yorumlanmıştır. Morimura, 1996 yılında ünlü film yıldızlarının klasik rollerine bürünerek gerçekleştirdiği, "Actress" (Aktris) adlı, çoğunluğu renkli, 57 fotoğraftan meydana gelen bir seri fotoğrafı yeniden üreterek, kendine mal etmiştir. Daha sonra ise "Psychoborg" serisiyle Michael Jackson ve Madonna gibi popüler kültür imgelerinin içine kendi bedenini yerleştirerek yorumlamıştır.

Kendi vücudunu cisimleştirme Morimura'nın "Actress" (Aktris) serisinde ilk kez etkili olmuştur. Morimura, idol olmuş Hollywood'un kadın film yıldızlarının dramatik taklidi yoluyla, Batı ikonlarını kendi kimliğinde Japon kültürüne dönüştürerek çoğaltmıştır. Biraz Shermanvari bir şekilde kendini değişik karakterlere dönüştüren Morimura, tüm Sherman benzerlerinden farklı bir şekilde bu otoportrelerde Japon kültüründen parçaları, geleneksel ritüelleri, tinselliği fotoğraflarda canlandırdığı karakterinin içine katarak üretimlerini gerçekleştirmiştir. Bir erkek olarak Morimura, benzersiz ironisiyle, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Faye Dunaway, Marlene Dietrich, Rita Heywarth vb. gibi sinemanın dışı idollerinin görünümüne her büründüğünde, kadınlığı değil, erkekliği tanımlamış, maniyerist bir tarzda, fantastik çoğul kimlikler oluşturmuştur. Bu tarz bir yaklaşım Japon geleneğiyle bağdaştırıldığında, geleneksel Japon tiyatrosunda erkek oyuncuların kadın rollerine çıkması gibi doğal görülmüştür. Bu anlamda, seks sembolü Monroe, Japonya'da bir erkek tarafından canlandırıldığında bile, göstergesinden ve aurasından bir şey kaybetmemiştir.

Morimura, Marilyn Monroe imgesinin içinden Norma Jean Baker'ı çıkartıp kendi bedenini yerleştirmekte, yani bir anlamda Marilyn Monroe imajının sadece kabuğunu alıp içini kendi

doldurmaktadır. En son olarak da Bardot'yu Japonya'daki meydana yerleştirdiği fotoğrafında bir adım daha ileri giderek yine var olanı sadece bir kabuk olarak alıp kendini hem kabuğun içine koymakta, hem de imajı bağlamından koparıp Japonya da sanatçının özel kontekstine getirmektedir (Dede 2002:216). Morimura yalnızca film starlarını taklit etmekle kalmamış, kendini onların içine sokarak hem yıkıcı hem de yeniden oluşturucu bir şekilde yorumlamıştır. Ayrıca stereotipik beğenilere sahip çağdaş Japon toplumunun Hollywood star kimliklerine olan ilgisini, onların kılığına girerek eleştirmiştir.

Farklı kimliklerde fotoğraf oluşturan Morimura'nın farklı ölçeklerde anlamları bulunan en ilginç işlerinden birisi de, Cindy Sherman'ı yorumladığı çalışmasıdır. Sherman yorumunda Morimura zaten Sherman'ın oluşturmuş olduğu var olmayan kimliği kendi üzerinden bir kere daha kurgulamış ve zaten kurmaca bir denklemin bir de Japonya türevini almıştır (Dede 2002:216). Böylece Morimura, onların bu ünü üzerinden hem erkek, hem de Japon ırktan oluşunu kabul ettirmiştir.

Morimura, Marilyn Monroe, Faye Dunaway gibi Hollywood yıldızlarının görüntülerinden yola çıkarak, bilgisayar destekli fotoğrafik yaklaşımıyla otoportrelerini oluşturmuştur. Çalışmaları resim ve fotoğrafçılık, performans ve fotoğrafçılık, geçmiş ve şimdi, orijinal ve kopya, kadın ve erkek arasında belirsiz bir anlamlılık yaratmaktadır. Böylece çağdaş fotoğrafçılıkta, gerçek ve kurgu arasındaki sınırlar zorlanarak izleyici şaşırılmaktadır.

Fotoğrafçı olarak sınıflandırılmayı sevmeyen Morimura, popüler ikonları tekrar üretirken, fotoğraflarında Batıya ait hayalleri, kışkırtıcı bir şekilde "içsel"leştirmiştir. Büyük Avrupa sanatçıların entelektüel üretimlerinden Hollywood yıldızlarının daha nostaljik görüntülerine kadar Morimura, Batı imgesini yöneten politik ifadelerle varlıksal olarak oynamıştır. Kültür endüstrisi ve sanat tarihinin hegemonik kurallarına güçlü bir şekilde müdahale etmiştir. Ancak bu müdahaleyi yaparken, kendi kültürüne de popüler ikonlarla müdahale edebilmiştir.

Morimura'nın cinselliğe bakışı, geleneksel Japon tiyatrosuna benzer bir yaklaşımla, kendi

erkek bedeni ile kadın bedenleri içine girerek travesti bir representasyon yapması ve kadını güzelliğini kullanarak homofobik maskülin erkek bakışını tehdit etmesiyle oluşmuştur (Dede 2002:216). Bu bağlamda, Morimura kurmaca setlerinde uzun süren ve günlük hayattan soyutlanmış çalışmalarını, kadın ve erkek geçişlerinde "çoğul kimliklilik" bağlamında bir anlatım tekniği olarak içeriği her seferinde değiştirerek gerçekleştirmiştir.

Yarattığı portreyi bir maske gibi kendisine tatbik eden Morimura simülakrı, postmodern dönemlere özgü, alıntı çeşitlemelerine dayalı yaratıcılık yönetiminin bir göstergesi olmuş ve başlangıcından daha farklı bir içerik kazanmıştır. Morimura son derece sofistike bir travestilik stratejisi geliştirerek, "kitsch" estetiğinin berraklığında, cinselliğin durmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır (Atay 1999:11). Bu bağlamda, Morimura'nın çalışmalarının pek çoğunda, cinselliğe gönderme bulunmakta, bu Morimura'nın fotoğraflarında çok katmanlı bir anlatıma uğramaktadır.

Morimura'nın taklit ettiği starlar, sanatçının fotoğraflarında tekrar vücut bulmuşlardır. Bu bağlamda, medyanın yarattığı bir star gerçeği üzerinden, düşünsel boyutta anlamlar içeren Morimura'nın medyanın etkilerine dayalı yeni gerçekleri oluşmuştur. Ayrıca, gerçekle sahte ve düşsel (star olma hayali) arasındaki farkı yok etmeye çalışan simülasyon, gerçekten daha etkili olarak, herkesin star olabileceği günümüz medya ortamına da bir gönderme yapmıştır. Medyanın yaratmış olduğu düşsel anlamda starlık modeli gerçeği, bu şekilde yok edilmeye de çalışılmıştır.

İleri teknoloji ürünü Japon "kitsch"i olarak ifade edilen Morimura'nın çalışmaları, ekonomik mucize, suşi gibi şeylerle daha fazla ilgilenmeye başlanan bir periyod içerisinde, Batı dünyası tarafından kabul edilmiştir. Bunun yanı sıra Morimura'nın taklide yönelik kurguları, temsil edilmeye çalışılan gerçeğin duyumsal anlamı ile Japon halkıyla da iletişim kurmaktadır.

Batı-Doğu ikiliğini en çarpıcı şekilde ortaya koyan Morimura'nın çalışmaları, hem kimlik

hem de cinsellik düzleminde, geleneksel fotoğraftan çok performans düşüncesine daha yakın bulunmuştur. Fotoğraflarının Doğu ve Batı, Japon kültürü ve yabancı kültürler, geleneksel ve çağdaş arasındaki çelişkiyi yansıması, Morimura'nın dünya çapında tanınan bir sanatçı olmasına neden olmuştur.

Sebla Selin Ungun

Varolan görüntüleri kendi görüntüsü üzerinden tekrarlamak suretiyle kendine mal ederek otoportresini yaratan 1979 İzmir doğumlu Sebla Selin Ungun, yönetsel bir tavırla çalışmalarını üretmiştir.

2003 yılında sergilenen "Being Star" (Star Olmak) projesinde Ungun, ünlü Hollywood kahramanlarının mitleşmiş görüntülerine bürünerek, onlar-mış gibi davranmıştır. 1930'lu yıllar ile 1960'lı yıllara damgasını vurmuş, 14 adet kült film aktrisinin siyah beyaz stüdyo portrelerini birebir kendi görüntüsü üzerinden yinelemiştir. "İdol kavramı, idealleştirme, yüceltme, model olma, mükemmeliyetçilik gibi kavramların hem yaşamdaki yerleri, hem de fotoğraf teknik nitelikleriyle buluşturulduğu bu çalışmada, fotoğrafın da teknik olarak yeniden tekrarı vurgulanmaktadır" (Ungun 2003:8). Hem model hem de fotoğrafçı olarak yer aldığı bu projede Ungun, medya ve izleyici arasındaki ilişkileri, iletişimi, sorgusuz kabullenişleri, reddedilmişleri, yeniden yapılanışları betimlemektedir.

"Being Star"la anlatmak istediğim, en önemli göstergeleri bir araya toplayarak insanın kendisini olumlama güdüsünü, düşlerini, içseliyle olan ilişkilerini, sosyal çevreyle olan ilişkilerini, ilkelerini ve modernize edilmişini, -miş gibi- yapmanın dayanılmaz çekiciliğini; yani insanın en büyük ilişki ve iletişim sorunsallarını altı çizilmiş, büyük puntolarla yazılmış tek bir cümlede vurgulamak istedim" (Ungun 2003:6). Ortaya konulan bu çalışma, Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura'nın çalışmalarıyla bağlantılandırılmıştır. Onlar gibi yabancılaştırma ve dönüştürme müessesesine dahil olunmaktadır. Kimlik değişimi, mekan ve zaman aktarımı, postmodern geleneğin devamı niteliğindeyse de önemli denilebilecek bir ayrıntı ile çalışma kendi yolunu çizmektedir ve burada verilen örneklerden daha farklı bir an-

lama kavuşmaktadır. Kılığına girdiği Hollywood star portrelerinin ardından kendi görüntüsü gelmekte, yapılan çalışma hikayenin sonunda bir anlamda otoportreye dönüşmektedir. Ungun "Being Star" serisini hazırlarken, alıntı yaptığı fotoğrafları birebir yansımasına rağmen, otoportrenin bir özelliği olan, dönüşüm olarak nitelenebilen kendi kişisel dünya görüşünü de bu anlatının içinde iletmeye çalışmaktadır.

Ungun, zamansal bir anlamlandırma anlayışının cisimselleşmiş halleri bağlamında dönüşüm düşüncesine yönelik çalışmalar vermiştir. Dönüşümle birlikte bedeni yazma düşüncesi, ötekine yönelik metonomik bir hareketten dolayı olumlu bir arzu oluşturmaktadır. Bu arzu sonucunda, başkası ve öteki ile bütünlenen Ungun, dönüşüm ve değişime gebe bir çalışmanın sonunda yine kendini ortaya çıkarmıştır. Ungun bu çalışmasında, egosantrik düşlerini bulmaya çalışmış ancak bu düşlerine ulaşmasını sağlayan fotoğrafik dilini kurarken, kendini tamamıyla düşlerine bırakmamış, serinin son fotoğrafında sanatçı kendi görüntüsüne yer vermiştir. Bunun nedeni, son görüntüyü oluşturan Ungun'un değişebilirlik durumunu hala içerisinde muhafaza etmeye çalışması olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda, sanatçı için bir olmuşluk ve bir sondan söz etmek mümkün değildir, kendisinin de ifade ettiği gibi arayış her zaman devam edecektir.

Ungun, çalışmasında Hollywood star stüdyo portrelerini birebir günümüz stüdyo şartlarında yinelerken, klasikleşmiş ve bugün de varlığını ideal ölçülerde devam ettiren, "star ışığı" adını almış etkileri bulunan, konuya yorum katan ışık etkilerini yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Nedeni ise bu etkilerin fotoğraf dilinde büyük ölçüde devrim yapmış olmaları, benimseme sürecini çoktan tamamlayışları ve konuyu yorumlayışlarındaki etkin görevleridir (Ungun 2003:3). Bu amaçla, fotoğraf dilini oluşturmak adına, yeni ve eski tüm teknik olanaklardan yararlanmıştı.

Hollywood'a ait starlık yaklaşımının her yerde her koşul altında geçerli olması, bu çalışmanın evrensel bir anlatım diline sahip olmasını sağlamıştır. Ungun, çalışmasının içeriği evrensel bir anlatım diline sahip olduğu ve Türkçe ile tam olarak ifade edilemediği için, başlığının da

İngilizce olması gerektiğini düşünmüş ve çalışmasını "Being Star" olarak isimlendirmiştir. Ayrıca, çalışmasında, Hollywood'un ölümsüz kadın starlarını kendi bedenine mal ederek onları kopyalamış ve bu şekilde evrenselleşmeye çalışmıştır. Ancak toplumlari birleştirici evrenselliğe sahip bir kavram olan starlık, aslında izleyici bazında bakıldığında bireyselleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Çünkü izleyici starlarla özdeşleşerek, onların kimliklerine dönüşmekte, bu da bireyleri toplumdan uzaklaştırarak simülatif bir hayal dünyasında yaşamasına neden olmaktadır.

Ungun'un din, dil, ırk ve toplum kavramlarından arınan star görünümünde zaman açısından tarihsel anlamda bir geriye gidiş söz konusudur. Bununla birlikte, "Being Star" dönemseller taşıyan fakat belli bir döneme ait olmayan bir çalışma olarak görülmektedir. Ancak, mekan ve zamansallığın yitirilmesinin ve anlık etki arayışının öteki yüzü, buna paralel olarak derinliğin yitirilmesinde belirginleşmektedir.

Anne ve babaya benzeyen insanın, bir yabancıya benzemesini de bir anlamda sorgulayan Ungun, geçmişini, şimdini, geleceğini, insanı, kitleleri, kadını, egoları, star olmayı, taklit etmeyi, kopyalamayı, kendine mal etmeyi betimlemeye çalışmıştır. Bu bağlamda, popüler kültürün öğelerini kendine konu ederek yeniden canlandırmaya çalışan Ungun, hafızayı yeniden inşa etme sürecini tamamlamış olduğunu varsaymaktadır.

SONUÇ

Postmodern dil içerisinde yeniden üretme dahilinde kendine mal etme, bir çok sanatçı tarafından kullanılan etkili yöntemlerden birisi olmuştur. Cindy Sherman, Yasumasa Morimura ve Sebla Selin Ungun da bu yöntemden hareket eden ve fotoğrafı, kendisinden önceki çalışmalara göndermeler yapacak şekilde kullanmayı tercih eden sanatçılar olarak görülmüştür.

Sherman'ın postmodern dönemde fotoğraf sanatında oldukça önemli bir yere sahip olduğu, Morimura ve Ungun gibi birçok fotoğraf sanatçısına öncülük yaptığı bilinmektedir. 1950'li yılların Hollywood filmlerini, kendi bedenini bir araç olarak kullanarak yeniden tek

karede canlandırması pek çok fotoğraf sanatçısına ilham kaynağı olmuştur.

Her üç sanatçının da geçmişin görüntülerine gönderme yapmalarına ve onları taklit etmelerine rağmen, sorgulamak istedikleri bir takım düşümseller ifadeler bulunmaktadır. Sherman, filmlerin toplumlari yansıttığı düşümselleri filmlerdeki kadınlardan yola çıkarak Amerikan toplumundaki kadın klişelerini sorgularken, Morimura ise idol olmuş Hollywood kadın starların kimliğinde geleneksel Japon kültürüyle bağdaştırarak erkek kimliğini sorgulamış ve daha sansasyonel bir yaklaşım sergilemiştir. Amerikalı ve Japon sanatçı kendi kültürleri içerisinde eski fotoğrafik görünümlere bürünerek kendi ülkelerine ait toplumsal bir konuda yoğunlaşarak, sanatçı kimliklerini oluşturmuşlardır.

Ungun'un çalışmalarına baktığımızda ise, varolan mitleşmiş Hollywood starlarının görüntülerine bürünerek onlar-mış gibi yaptığı dikkat çekmekte, medya ve izleyici arasındaki sorgusuz kabullenişleri betimlemeye çalıştığı görülmektedir. Ungun, daha bireysel bazda kendi görüntüsüne yönelmektedir. Seri fotoğrafların sonuna kendi doğal görüntüsünü de yerleştirerek, yaşadığı kimliksel anlamda değişimleri yansıtmakta ve çalışmasını otoportreye dönüştürmekte, var oluşuyla var edebileceklerini sorgulamaktadır.

Sanatçılar kendilerini fotoğraflarda cisimleştirdikleri için çalışmaları, otoportre olarak nitelendirilmektedir. Ancak bu fotoğraflar otoportrenin tüm özelliklerini taşımamaktadırlar. Otoportrelerin sanatçının fiziksel bir benzerliğini, duygusal bir özelliğini, bir konunun düşümseller anlamda eleştirel ya da tepkisel bir boyutunu vurgulaması beklenmektedir. Çalışmanın inceleme alanını oluşturan otoportrelerde gösteren olarak başka kişilere ait kurgulanmış kimlikler ön plana çıkmaktadır. Otoportrelerdeki imge gerçeklikle ilişkisini kaybetmekte, farklı gösterilenlere sahip bulunmaktadır. Ayrıca, Ungun'un otoportrelerini üretirken, Sherman ve Morimura'ya öykündüğü gözlenmektedir. Bu öykünme postmodernizmin doğasında var olduğu için de herhangi bir yanlış yorumlanmaya neden olmamaktadır.

Sherman'ın çalışmalarına baktığımızda, toplumsal bağlamda önemli bir konu olan kadın sunumu hakkında sorgulayıcı bir tarz olduğu dikkat çekmektedir. Ancak Doğu'nun fotoğraf sanatçıları olan Morimura ve Ungun'da evrensellik adına oluşturulan çalışmalarında, daha çok starlık kodları, fiziksel benzerlikler ve star büyüğü fotoğraflarda dikkat çekmektedir. Doğu henüz dünya sanatı açısından kendini tam olarak ispat edememenin ve evrensel klişelere sahip olamamanın verdiği bir yaklaşımla Hollywood kalıplarının star kodlarını kullanmakta, bu kodları postmodernin gerektirdiği şekilde kendi ülkelerinin kodlarına dönüştürmektedir. Japon sanatçı bu dönüşüm işlemini başarılı bir şekilde gerçekleştirirken, sanatçımızın çalışmasına bu bağlamda yaklaşmadığı dikkat çekmektedir.

Postmodern dönem sanat yapıtlarında, geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada verilebilmektedir. Ancak incelenen üç sanatçının fotoğraflarında yalnızca geçmişe bir gönderme yapılmakta, Ungun ve Morimura'nın görüntülerinde günümüzde hala geçerliliğini devam ettiren popüler kültürün modası geçmeyen starlarının geçmişten şimdiye taşınan görüntüleri dikkat çekmektedir. Tarihsel bir geçmişe sahip görüntüleri kendi vücutlarıyla tekrar üreterek, starların yaşadıkları ya da ünlü oldukları dönemlerde yaratmış oldukları auraya bir göndermede bulunmaktadırlar.

Herhangi bir nesnenin belirli bir zamanda var olduğunu gösteren fotoğraf, zaman ve mekanı tekrar yaratan bir sanat olarak kabul edilmektedir. Mekan kurgusu, fotoğrafta üslubu oluşturan ve zaman hakkında bilgi veren bir öge olarak, bir dönem ya da kültürle ilgili bilgi vermektedir. Ancak 20. yüzyılda, çoğul, katmanlı, karmaşık mekan hissi Morimura'nın fotoğraflarında olduğu gibi ağırlık kazanırken, Sherman'ın fotoğraflarında geçmiş dönemlere ait yapay mekanlar gösterilmektedir. Ungun'un fotoğraflarında ise mekan hakkında hiç bilgi verilmemektedir. Bu tarz çalışmalar, Hollywood filmlerinin Doğu ve Batı dahil olmak üzere dünyadaki büyük kitleleri etkilemesi sonucunda, mekanın zaman aracılığıyla yok edilmesi sürecinin başlamış olduğunu göstermektedir.

“Untitled Film Stills”de yer alan fotoğraflar, Sherman'ın çekim yapılan mekanda, o anki rolünü belgelemektir. Ancak bu belgelemeyi yaparken gerçek görünümleri yaratmak için, doğal olandan değil, filmlerden alınmış sahnelerin kurgulanması sonucunda yapay bir ortam oluşturulmuştur. Morimura ve Ungun'da ise fotoğrafik görüntüler, medya tarafından daha önce kullanılmış ve starlık sistemine model oluşturmuş aktirislerin görüntüleri olarak üretilmiştir. Bu starlar artık günümüzde fiziksel olarak varolmamakla birlikte, sanatçıların fotoğraflarında tekrar vücut bulmuşlardır. Bu bağlamda, gerçeğe bir son verilerek, fotoğraf sanatçıları düşünsel boyutta anlamlar içeren gerçekten daha gerçek yeni gerçekler oluşturmuşlardır.

Baudrillard, içinde bulunduğumuz çağın en önemli özelliğinin imge ve gerçek arasındaki farkı ortadan kaldırması olduğunu öne sürmüştür. İmgeyle gerçek arasındaki fark ortadan kalktığı için de, günümüz toplumları daha çok anlam üreten değil, imge tüketen bir toplum haline gelmiştir. Gerçek anlamda da günümüzde büyük bir çoğunluğu ölmüş ya da artık film çekmeyen büyük starlar hala imgelerinde tüketilmektedir. Bu tüketimle birlikte yeniden üretilen fotoğraflar, geleneğin alanından koparılp alınmaktadır. Sanatçılar bu yeniden üretilmiş, medyada çoğaltarak, halka indirmekte, bu şekilde fotoğrafların kitlesel varlığını da ele geçirmektedirler.

Değişik karakterlere bürünerek kurguladığı otoportre çalışmalarında Sherman, farklı temsilleri tek bir imge olan kendi vücudunda aktararak, fotoğrafın benliği yansıtmadaki meşruluğunu göstermektedir. Benzer bir yaklaşıma sahip olmalarına rağmen, Morimura ve Ungun, Sherman'dan farklı olarak benliğin temsilini daha popüler ikonlar üzerinden yapmaktadırlar. Kitle iletişim araçlarının ve özellikle sinemanın yarattığı kültür içerisinde kendi benliklerini kurgulayarak, bir anlamda star kimliklerinden kendi benliklerine ulaşmaya çalışmaktadırlar. Bunu yaparken de kendi kimliklerini, canlandırdıkları karakterlerin kimliklerinde maskeleymektedirler.

Postmodernizm, toplumsal gerçekliği, parçalara bölünmüş metinler olarak sunmakta ve pozitivizmin öne çıkarttığı nesnellüğün yerine me-

tinlerarasılık kavramını koymaktadır. Sherman, Morimura ve Ungun'un fotoğraflarında da görülen böyle bir üstkurmaca, anlatım biçimi halini almıştır. Her üç sanatçı da sinema sanatıyla etkileşim içine girmiştir. Sherman, sinema filmlerinden bazı sahneleri referans olarak alırken, Ungun ve Morimura Hollywood yıldızlarının mitsel görüntülerini kendi anlatımlarına uygun bulmaktadırlar.

80'li yıllarda, her şeyin söylenmiş, bütün yön-temlerin denenmiş olduğu düşüncesi egemen olmuştur. Postmodernizmde yeni olarak ortaya atılan bir şey olmadığı gibi varolan şeylerin yeniden güncelleşmesi söz konusu bulunmaktadır. Bu nedenle postmodern sanat anlayışı, başka yapıtlardan bire bir alınan öğelerle eklektik bir sanat yapısının ortaya çıkması sonucunu doğurmaktadır. Bu bağlamda, Sherman'ın 1950'li yılların ikinci sınıf filmlerden aldığı görüntüleri, Yasumasa ve Ungun'un 1930 ve 1960'lı yılların büyük Hollywood starlarını kendilerine popüler kültür ikonu olarak seçmeleri dikkat çekici olarak görülmektedir. Postmodern sanatçılar, modernist süreçten kökten bir farkla, kaynağını gizledikleri bir formu kopya etmek yerine, kendilerinden önce varolmuş sanat yapıtlarını, kaynağını açıkça belirtir şekilde tekrar üretme yoluna gitmişlerdir. 2003 yılında ürettiği fotoğraflar için Ungun, 1930 ve 1960'lı yılların fotoğraflarını kullanmış, birebir benzerlikler kurmaya çalışmıştır. Bu benzerliği kurarken de Sherman ve Morimura'nın fotoğraflarına öykünerek star ve kimlik hakkında kendi yaklaşımını ortaya koymuştur. Son söz olarak, Sherman, Morimura ve Ungun'un çalışmalarından yola çıkıldığında, postmodern fotoğrafta önemli olanın, yeni bir görüntü üretmekten çok, var olanın nasıl ve ne amaçla kullanıldığı yaklaşımı belirginlik kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Adair G (1994) Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akay A (1997) Postmodern Görüntü, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aral N (2003) Postmodern Süreçte Fotoğrafın Önemi ve Postmodern Fotoğraf, 1. Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, 17-20 Aralık, 32-36.

Aslan S ve Yılmaz A (2001) Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, C.Ü. İktisadi İdari Bilimler Derg, 2 (2), 93-108.

Atay S (1999) B&W in Colors: Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri, Papirüs, 24.

Barthes R (1992) Camera Lucida, Reha Akçakaya (çev), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Baudrillard J (1998) Simülakrlar ve Simülasyon, Oğuz Adanır (çev), D.E.Y., İzmir.

Bauman Z (1998) Postmodernity and Its Discontents, Polity Pres, Cambridge.

Benjamin W (1969) The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction, Illuminations, Harry Zohn (Translated), Schocken Books, New York.

Crimp D (2002) Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği, Sanat Dünyamız, Kemal Atakay (çev), 84, 121-129.

Dede V (2002) Uzakdoğu'da Çağdaş Fotoğraf Sanatı, Sanat Dünyamız, 84, 213-217.

Ecevit Y (2004) Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Erutku B (1999) Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler, M.Ü.G.S.F. Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları, İstanbul.

Frizot M (1998) A New History of Photography, Könemann, Köln.

Game A (1998) Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru, Mehmet Küçük (çev), Dost Kitabevi, Ankara.

Gombrich E H (1992) Sanatın Öyküsü, Bedrettin Cömert (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Grundberg A (2002) Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat, Sanat Dünyamız, Kemal Atakay (çev), 84, 115-119.

Harvey D (2003) Postmodernliğin Durumu, Sungur Savran (çev), Metis Yayınları, İstanbul

Horrocks C (2000) Baudrillard ve Milenyum, Kaan H. Ökten (çev), Everest Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu K Ş ve Eyüboğlu S (1972) Avrupa Resminden Gerçek, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Jameson F (1994) Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı, Nuri Plümer (çev), YKY, İstanbul.

Johnson W S, Rice M ve Williams C (1999) Photography: From 1839 to Today, Taschen, Köln.

Kumar K (1999) Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma-Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramlar, Mehmet Küçük (çev), Dost Kitabevi, Ankara.

Lester P M (2000) Visual Communication: Images With Messages, Wadsworth, USA.

Lytard J F (2000) Postmodern Durum, Ahmet Çiğdem (çev), Vadi Yayınları, Ankara.

Morgan J and Welton P (1992) See What I Mean? An Introduction To Visual Communication, Chapman and Hall Inc, New York.

Price D (1997) Surveyors and Surveyed: Photography Out and About, Photography: A Critical Introduction, Liz Wells (ed), Routledge, London, 55-102.

Robins K (1991) Into The Image, Photovideo: Photography in The Age of The Computer, Paul Wombell (ed), Rivers Oram Pres, London, 52-77.

Robins K (1995) Will Image Move Us Still?, The Photographic Image in Digital Culture,. Martin Lister (ed), Routledge, London and New York, 29-50.

Sarup M (2004) Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Abdülbaki Güçlü (çev), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Sontag S (1993) Fotoğraf Üzerine, Reha Akçakaya (çev), Altıkkırkbeş Yayını, İstanbul.

Sözen M ve Tanyeli U (2003) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tanyeli U (1997) Post-Modernizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, Hürriyet Ofset, İstanbul.

Tokatlı A (2003) Dijital Fotoğraf Geleneği ve Geleceği Üzerine Deneme, 1.Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, İstanbul, 73-78.

Topçuoğlu N (1992) İyi Fotoğraf nasıl Oluyor Yani?, YKY, İstanbul.

Topçuoğlu N (2000) Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, YKY, İstanbul.

Turner P (1987) History of Photography, Bison Book Ltd. England.

Ungun S S (2003) Being Star, Lisans Tezi, DEÜ GSF Fotoğraf Bölümü, İzmir.