

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



POST-FOT OĞRAFIN GÖRÜNTÜ ÜRETİM SÜREÇLERİ
VE GERÇE KLİKLE İLİŞKİSİ

YÜKS EK LİSANS TEZİ

Danışman

Hazırlayan

Dr. Öğr. Üyesi Beyler YETKİNER Esra PEKDEMİR AŞKAN

MALATYA-2021

BAŞLIK SAYFASI

T.C

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**POST-FOTOĞRAFİN GÖRÜNTÜ ÜRETİM SÜREÇLERİ VE GERÇEKLİKLE
İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esra PEKDEMİR AŞKAN

MALATYA-2021

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Post-fotoğrafın Üretim Süreçleri ve Gerçeklikle İlişkisi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek herhangi bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlanmış olduğum bütün yapıtların hem metin içerisinde hem de kaynakçada yöntemine uygun bir şekilde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

05.07.2021

Esra PEKDEMİR AŞKAN



TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner'e teşekkür ederim. Savunma jürisinde yer alarak tezime önemli katkılar sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk'e de teşekkür ederim. Engin vizyonu, bilgisi ve deneyimiyle tezime eşsiz katkılar sunan ve içtenliğini hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Simber Atay'a en derin şükranlarımı sunarım. Ayrıca kaynak araştırması sürecinde yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'a da teşekkürü borç bilirim. Son olarak, tezin bitebilecek bir şey olduğunu hissettiren ve her an yanımda olan sevgili eşim Hakan'a teşekkür ederim.

ÖZET

POST-FOTOĞRAFİN GÖRÜNTÜ ÜRETİM SÜREÇLERİ VE GERÇEKLİKLE İLİŞKİSİ

Dijital çağ ile birlikte yeni görüntü üretim teknolojileri ortaya çıkmıştır. Bu yeni teknolojiler, geleneksel fotoğraf anlayışında köklü değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Fotoğraf literatüründe bu yeni dönem, post-fotoğraf olarak nitelendirilmektedir. Bu çalışma, post-fotoğrafın görüntü üretim anlayışını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunu gerçekleştirmek için post-fotoğrafın görüntü üretim kaynaklarının neler olduğu, görüntülerin hangi tekniklerle oluşturulduğu, post-fotoğrafın gerçeklikle nasıl bir ilişki kurduğu ve post-fotoğrafta hangi üslup özelliklerinin öne çıktığı belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır: Dijital teknolojilerle birlikte fotoğraf düzenleme ve 3D modelleme gibi programların ortaya çıkması post-fotoğrafın gelişimine katkı sağlamıştır. Çevrimiçi veri tabanı görüntüleri, çevrimiçi ve analog buluntu fotoğraf gibi kaynaklar, post-fotoğrafta yaratıcı süreçleri çeşitlendirmiştir. Post-fotoğraf ile birlikte sanatçılar bir kameraya ihtiyaç duymadan var olan görüntüleri birleştiren, pikselleştiren, çoğaltan yani kendi sahnesini yaratan küratörlere dönüşmüştür. Post-fotoğrafın bu özelliklerinden dolayı sanatçının tanımı, “fotoğraf çeken” kişiden “fotoğraf yapan” kişiye evrilmiştir. Bu sanatçılar, geleneksel fotoğraf anlayışının nesnellik iddiasından uzaklaşarak, gerçeği kendi öznel perspektiflerinden sunmuşlardır. Çalışma sonunda, post-fotoğrafın tüm bu özelliklerinin fotoğrafa yepyeni bir kimlik kazandırdığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Post-fotoğraf, fotoğraf, görüntü, dijitalleşme, gerçeklik

ABSTRACT

IMAGE PRODUCTION PROCESSES OF POST-PHOTOGRAPHY AND ITS RELATIONSHIP WITH REALITY

With the digital age, new image production technologies have emerged. These new technologies have led to fundamental changes in the traditional understanding of photography. This new era in photography literature is characterized as post-photography. This study aims to reveal the understanding of image production of post-photography. For this purpose, it tries to determine what the image production sources of post-photography are, what techniques the images are created with, how post-photography relates to reality, and what stylistic features come to the fore in post-photography. In order to find answers to these questions, descriptive analysis method, one of qualitative research methods, is employed. The following results are reached in the study: With the advent of digital technologies, the emergence of programs such as photo editing and 3D modeling has contributed to the development of post-photography. Resources such as online database images, online and analogue found photography have diversified the creative processes in post-photography. With post-photography, artists have turned into curators who combine, pixelate and reproduce existing images, that is, create their own scene, without the need for a camera. Thanks to these features of post-photography, the definition of the artist has evolved from “photographer” to “photo-maker”. These artists have moved away from the objectivity claim of traditional photography and presented the reality from their own subjective perspectives. As a result of the study, it is concluded that photography has taken on a brand new identity with all these features of post-photography.

Keywords: Post-photography, photography, image, digitalization, reality

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
ONAY SAYFASI.....	ii
ONUR SÖZÜ.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1
1. MODERN ÇAĞDA FOTOĞRAF	6
1.2. Doğanın Sanatsal Gerçekliği: Natüralizm	9
1.3. Yeni bir gerçekçilik: Saf fotoğraf (Doğrudan fotoğraf).....	12
1.4. Avangart hareketler ve gerçeklik.....	14
2. POSTMODERN DÖNEMDE FOTOĞRAF	21
2.1. Postmodern dönem ve sanat anlayışı	21
2.2 Postmodern dönemde fotoğraf ve gerçeklik.....	25
3. POST-FOTOĞRAF ANLAYIŞI VE DİJİTALLEŞME.....	30
3.1. Dijital çağda görüntü	30
3.2. Post-fotoğraf.....	35
3.3. Post-fotoğraf anlayış ve gerçeklik	43
4. METODOLOJİ	49
4.1. Araştırmanın Modeli	49
4.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	50
4.3. Araştırmanın Veri Toplama Aracı ve Süreci.....	51

5. BULGULAR VE YORUM.....	52
5.1. Yeni bir form yaratan görüntülerin analizi	52
5.2. Farklı zaman/mekandan oluşturulan görüntülerin analizi	56
5.3. Çevrimiçi veri tabanı görüntülerinin analizi	60
5.4. Çevrimiçi buluntu görüntülerinin analizi	65
5.5. Analog buluntu fotoğrafların analizi.....	69
SONUÇ	74
KAYNAKÇA.....	81



ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1: *Fading Away (Yok Oluş)*, Henry Peach Robinson-1858
- Şekil 2: *Gathering Water-Lilies (Nilüfer Toplamak)*, Henry Peter Emerson-1886
- Şekil 3: *Shop Window: Tailor Dummies (Vitrin: Terzi Terzi Mankenleri)*, Eugène Atget-1910
- Şekil 4: Man Ray- 1922-1928
- Şekil 5: Henri Cartier-Bresson-1958
- Şekil 6: *Untitled Film Stills #21 (İsimsiz Film Fotoğrafları)*, Cindy Sherman- 1978
- Şekil 7: *Untitled-213 (İsimsiz-213)*, Cindy Sherman-1989
- Şekil 8: *Dead Troops Talk (Ölü Birlikler Konuşuyor)*, Jeff Wall-1992
- Şekil 9: *Postcards From Google Earth (Google Earth'ten Kartpostallar)*, Clement Valla
- Şekil 10: *A Series of Unfortunate Events (Bir Dizi Talihsiz Olay)*, Michael Wolf
- Şekil 11: *From Here On (Bundan Böyle)*, Editörler: Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr and Joachim Schmid. Le Govic- 2011
- Şekil 12: *BNSF Yard (BNSF Bölgesi)*- 2017
- Şekil 13: National Geographic- 1982 Şubat
- Şekil 14: *Human User Fusion Female (İnsan Kullanıcı Füzyon Kadın)*, Raquel Coulter-2006
- Şekil 15: *Human User Fusion Male-Joe (İnsan Kullanıcı Füzyon Erkek-Joe)*, Steven Kuypers- 2006
- Şekil 16: *GMRS 001*, Filip Dujardin- 2012
- Şekil 17: *Memorial V (Anıt 5)*, Filip Dujardin- 2012
- Şekil 18: *Last Peace Demonstration (Son Barış Gösterisi)*, Barry Frylender- 2004
- Şekil 19: *Blessing, (Kutsama)*, Barry Frydlender - 2005
- Şekil 20: *Review (İnceleme)*, Andreas Gursky-2015
- Şekil 21: *Politik II*, Andreas Gursky- 2020
- Şekil 22: *A Series of Unfortunate Events-8582 (Bir Dizi Talihsiz Olay-8582)*, Michael Wolf
- Şekil 23: *A Series of Unfortunate Events-51 (Bir Dizi Talihsiz Olay-51)*, Michael Wolf
- Şekil 24: *Feedlots- Coronado Feeders, Dalhart, Texas (Besi Yerleri- Coronado Feeders, Dalhart, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013

Şekil 25: *Feedlots- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas (Besi Yerleri- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013

Şekil 26: *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014

Şekil 27: *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014

Şekil 28: *Other People's Photographs- Big Fish (Başka İnsanların Fotoğrafları- Büyük Balık)*, Joachim Schmid- 2008-2011

Şekil 29: *Other People's Photographs-Cheques (Başka İnsanların Fotoğrafları-Çekler)*, Joachim Schmid- 2008-2011

Şekil 30: *Rev Sanchez*, Nicole Belle- 2008

Şekil 31: *Rev Sanchez*, Nicole Belle-2008

Şekil 32: *The Announcer (Sunucu)*, Julie Cockburn-2013

Şekil 33: *Feed The Bird-Man (Kuşları Beslemek- Erkek)*, Julie Cockburn-2019

GİRİŞ

Fotoğraf, 1800'lü yılların başında artık icat edilmeyi bekleyen bir aygıt geline gelmiştir. Bu tarihten önce Camera Obscura ile birlikte birçok karanlık oda denemeleri yapılmış; ardından ışığın yarattığı görüntü, taş baskılara kaydedilmiştir. Bu denemelerle birlikte farklı ülkelerde, farklı bilim insanları fotoğrafın icadı üzerine kendi çalışmalarını yapmışlardır. Freund; Fransa'da Daguerre ve Niepce, İngiltere'de Talbot gibi isimlerin neredeyse aynı dönemde ama birbirlerinden habersiz bir şekilde kağıt üzerine uygulanabilen teknikler geliştirdiklerini belirtir (Freund, 2007). 1839 yılında Daguerre tarafından geliştirilen dagerotipinin kamuoyuna duyurulması ile birlikte fotoğraf resmi olarak icat edilmiş ve toplumsal yaşamdaki yerini almıştır. Doğanın birebir kopyasını sunan fotoğraf, ortaya ilk çıktığı yıllardan itibaren insanların ilgisini çekmeyi başarmış ve birçok farklı alandaki (bilim, teknik, sanat vb.) çalışmaları kolaylaştırmıştır.

Fotoğrafın icadıyla birlikte doğanın, nesnelerin ve insanların nesnel bir şekilde aktarılması mümkün hale gelmiş, ardından fotoğrafın belge olma niteliği ön plana çıkmıştır. Freund, bu durumu yeni bir gerçeklik bilincinin yeşermesi olarak tanımlamaktadır. Böylece sanatta nesnellikten söz etmek mümkün olmuştur. Fotoğraf da temellerini bu gerçeklik zemininde geliştirmiştir (Freund, 2007: 68). Ancak buna rağmen fotoğraf ve gerçek ilişkisi, tarihin her döneminde yeniden ele almıştır. Fotoğraf-gerçek ilişkisinin sabit olmamasının temel nedeni ise her çağın düşünce rejiminin farklı olmasıdır. Bir diğer deyişle, değişen düşünce anlayışları çerçevesinde fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Bu da fotoğraf-gerçek ilişkisinin hiçbir zaman sabit olamayacağının göstergesidir. Modern çağın bir ürünü olan fotoğrafın, önce modernitenin gerçeklik anlayışı çerçevesinde ele alınmış olması şaşırtıcı değildir. Şöyle ki, ilk yıllarında fotoğraf, hakikatin bir temsili olarak düşünülmüştür. Örneğin Andre Bazin, fotoğrafın hakikatin bir temsili olmasını, fotoğrafın yapısındaki nesnellikten kaynaklandığını belirtir. Nesne ile yeniden üretim arasında ilk defa mekanik bir obje (fotoğraf makinesi) yer almıştır. İlk kez, insanın herhangi bir yaratıcı müdahalesi olmadan dünyanın bir görüntüsü sunulmuştur. Fotoğrafçılığın bu nesnel doğası ona aynı zamanda güvenilir bir nitelik kazandırmıştır. Zaman ve mekanda var olan nesne, gerçek olarak kabul edilmek zorunda kalmıştır (Bazin, 1967: 13-14).

Fotoğraf makinesinin gerçekliğine dair Sontag, "doğrulamayı ve haklı çıkarıcı işlevler" üzerinde durmaktadır. Sontag'a göre, fotoğraf her ne kadar değişime uğramış

olursa olsun fotoğraftakine benzer bir şeyin gerçekleşmiş olduğu kesindir ve bundan dolayı fotoğraftaki görüntünün gerçekliğine dair bir kanıya ulaşmak mümkündür (2011: 5). Sontag, ortaya koyduğu bu yaklaşımla fotoğrafın her şeye rağmen gerçekliğin mevcudiyetini koruduğunu öne sürmektedir. Sontag gibi Batchen de benzer bir argüman ortaya koymaktadır. Işık, kadrajlama ve görüntü oluşturma gibi süreçlerle kendini tamamlayan her fotoğraf üretimi, bir müdahale ve manipülasyon sürecine maruz kalmaktadır. Ancak ortaya çıkan görüntü, yaşamın içinden bir parça olduğu için dünyadaki şeylerin görünümünden daha az ya da daha çok gerçek olmayacaktır. Gerçeklik her ne kadar değiştirilmiş ve manipüle edilmiş olsa da fotoğraf, gerçekliğin varlığını kanıtlamaktadır (Batchen, 2000: 139).

Roland Barthes (1996) da gerçeklik mevcudiyetini, “noema” olarak nitelendirmektedir. Noemaya göre fotoğraftaki nesnenin orada bulunmuş olması yadsınamamaktadır. Ona göre fotoğraf, görülen şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmektedir. Barthes, Polonyalı askerlerin bir fotoğrafına atfen şunları ifade eder: “Fotoğraftaki Polonyalı askerlerin dinlenmiş olduğu görüntüsü ‘onlar oradaydı’ nın kanıtını sunmaktadır. Bu bir hayal ya da anı değil; geçmiş zamandaki gerçekliktir. Fotoğrafın artık neyin olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler” (Barthes, 1996: 78).

Modern çağın bu anlayışında, fotoğraftaki nesnelerin fiziksel varlığı yadsınamaz bir gerçek olarak kabul edilmiştir. Fotoğrafın bir sanayi üretimi olarak ortaya çıkması, fotoğrafı mekanik bir yeniden üretim aracı haline getirmiştir. Bu yaklaşımla birlikte fotoğraf, nesnelliğin yegane temsil aracı konumuna yükseltilmiştir. Fotoğrafın bu “nesnel doğası”, fotoğrafı o yıllarda gerçekliğin ve dolayısıyla pozitivist dünya görüşünün ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Barthes da fotoğrafik mesajın içeriğinin, sahnenin kendisi olduğunu ve saf bir gerçekliği sunduğunu öne sürmüştür. Nesnenin görüntüsü; orantı, perspektif ve renk olarak değişse bile nesne tamamen dönüştürülemez bir konumdadır. Bu “dönüştürülemezlik” düşüncesi, dönemin teknik olanaklarının manipülasyona pek de fırsat tanınamasından kaynaklanmaktadır. Böylece fotoğrafın özel bir durumu ortaya çıkmış ve bu durum “kodsuz bir mesaj”¹ olarak tanımlanmıştır

¹ Roland Barthes, “kodsuz mesaj” söylemini Image, Music, Text kitabında detaylı olarak şu şekilde açıklamaktadır: Fotoğraf ne iletiyor? Tanım olarak, sahnenin kendisi tam olarak gerçekliktir. Nesnenin görüntüsünün oluşma sürecinde oran, perspektif ve renk bağlamında birtakım değişimler olsa da bir dönüşüm söz konusu değildir. Gerçeklikten fotoğrafa geçmek için nesne ile imajı arasında bir kod kurmaya gerek yoktur. Görüntü elbette gerçeklik değil ama en azından onun mükemmel bir benzeşimidir

(Barthes, 1977: 17). Berger ve Mohr, Barthes'ın bu söylemlerini fotoğrafın herhangi "bir dile sahip olmadığına" yorumlamışlardır. Fotoğrafik görüntü, âni bir yansımanın sonucudur. Yani temelinde herhangi bir deneyim ya da bilinç barındırmamaktadır. "Fotoğraflar, görünümünden çeviriler yapmazlar. Görünümünden yalnızca alıntılar yaparlar". Fotoğraf kendine ait bir dilden yoksundur ve görüntüyü sadece alıntılanmaktadır. Bunun sonucu olarak fotoğraf, gördüğünü doğrudan aktaracağı için yalan söylememektedir (Berger ve Mohr, 2007: 87-88). Fotoğrafın "kodsuz bir mesaj olması" yargısı, görüntünün herhangi bir yorum barındıramayacağı ve böylece tamamen gerçeğin salt bir yansımasına ulaşılacağı kabulünü beraberinde getirmektedir. Görünümünden çeviriler yapmak, var olan gerçekliği yorumlayarak geri dönüştürmek olarak düşünülürken; görünümünden alıntılar yapmak, var olanı olduğu gibi yansıtmak olarak değerlendirilmiştir.

Fotoğrafın ilk yıllarından başlayarak postmodern olarak nitelendirilen döneme kadar fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkide, modern çağın yukarıda özetlenen gerçeklik anlayışının belirleyici olduğunu öne sürmek mümkündür. Postmodern dönemle birlikte modernitenin gerçeklik anlayışının yerine artık daha radikal bir gerçeklik anlayışının hüküm sürdüğü söylenebilir. Bu da fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisinin postmodern düşünce bağlamında yeniden tanımlanmasını beraberinde getirmiştir.

Bir meta anlatı olarak modernitenin insanlık tarihinde derin krizlere yol açması, modernite düşüncesiyle birlikte tüm kurumlarının da sorgulanmasıyla sonuçlanmıştır. Modernizmin içine düştüğü bu kriz, postmodernite olarak nitelendirilen ve modernitenin ilerleme ve evrensellik gibi temel dayanaklarına yönelik köklü bir eleştirel yaklaşıma sahip olan bir durumu ifade etmektedir. Lyotard (2019: 8) postmodern kavramının, 19. yy'ın sonlarından itibaren bilim, edebiyat ve sanat alanlarındaki dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü durumu tanımladığını belirtmiştir.

Postmodern dönemde fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisinde de radikal değişimler meydana gelmiştir. Bu dönemde özellikle Baudrillard'ın ortaya koyduğu düşünceler bu yeni paradigmanın gerçeklik anlayışını kavramak açısından önem taşımaktadır. Düşünceleri simülasyon kuramı ile özdeşleşmiş olan Baudrillard'a (2011: 16) göre, bundan böyle gerçek ile gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma yoktur. Artık sadece

ve fotoğrafı tanımlayan da tam olarak bu benzeşimdeki mükemmelliktir. Bu nedenle fotoğraf kodsuz bir mesajdır.

kendisine ya da kendi gerçekliğine gönderme yapan simülakrlar vardır. Ortadan kaybolan gerçek, yerini göstergelere, yani simülatif evrene bırakmaktadır. Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Gizlemek, bir varlığa (şu anda burada bulunan), simüle etmek ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmayan) gönderme yapmaktadır. Bu anlamda postmodern dönemde sistem, bir zamanlar var olmuş olan tüm içeriklerin ve anlamların ölüp gitmediklerini kanıtlayabilmek ve geçmişi simüle etmek için çabalamaktadır. Postmodernizmin bu niteliği, dönemin sanat ürünlerinde içeriğin belirsizliğine de yol açmaktadır. Örneğin modern gelenek içinde üretilmiş bir fotoğraf, postmodern dönemde başka bir sanatçı tarafından yeniden düzenlenerek kendine mal edilmiştir. Bu tavır, asıl ile kopyası arasındaki sınırın silinmesine yol açmaktadır. Ancak bu yeniden sunum, belirli bir amaç ve üslupla gerçekleştirilmiştir. Jeff Wall'ün, Manet'in tablosunu tekrar yorumladığı *Picture for Women* (1979) fotoğrafında olduğu gibi yaşananları ya da sanat eserlerini zamanın içinde tekrar tahayyül edebilmemizi sağlamaktadır. Onun fotoğraflarındaki gerçeklik, yaşanmış olan bir gerçekliğe dönüşerek var olanın tekrar sunulmasında yatmaktadır. Postmodern dönemin bu anlayışı, dijitalleşme olgusunun yeni görüntü teknolojileri ortaya çıkarmasıyla birlikte Benjamin'in ortaya koyduğu "aura" olgusu tartışmalarını da yeniden gündeme getirmiştir. Bu dönemden itibaren artık auranın olanaksızlığı düşünceleri yaygınlaşmıştır.

Postmodern dönemde filizlenmeye başlayan dijitalleşme hareketleri, postmodern fotoğraf anlayışını etkilese de esas olarak post-fotoğraf yaklaşımının doğmasına yol açmıştır. Dijitalleşmenin karakterize ettiği bu yeni anlayış, fotoğraf tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. Kavram olarak dijital fotoğraf, fotoğraf makinesinin görüntüleri sayısal/dijital olarak üretmesi ve kaydetmesi ile sınırlı değildir. Bununla birlikte görüntülerin dijital aygıtlar yardımıyla oluşturulması, işlenmesi, paylaşılması ve sergilenmesi süreçlerini de kapsamaktadır. Bu nedenle fotoğrafta dijitalleşme olgusu, fotoğrafik bir görüntünün üretim, gösterim ve dağıtım süreçlerinin tamamen dijital ortamlarda gerçekleştirilmesini kapsamaktadır. Bu bağlamda fotoğrafta dijitalleşme, hem geleneksel üretim pratiğinin dayandığını temel malzemeyi hem de üretimin sergilendiği alanları geri dönülemez biçimde değişime uğratmıştır. Bu değişimle birlikte fotoğrafik imge de dijitalleşmiştir. Manovich (1995: 1), dijital çağdaki görüntü oluşturma, işleme ve sergileme süreçlerinin ana aktörü olarak bilgisayar teknolojilerini işaret eder ve bu

gelişmelerin fotoğrafın tanımını kökten değiştireceğini 1995 yılında ön görmüştür. Gerçekten de bilgisayar teknolojisinin yarattığı dijitalleşme ve İnternet teknolojileri, geleneksel fotoğraf üretim yöntemleri göz önüne alındığında, fotoğrafın bu gelişmelerden etkilenmemesi olanaksızdır. Dijitalleşmenin fotoğraf tarihinde yarattığı bu kırılma ise post-fotoğraf olarak adlandırılmaktadır.

Nae (2015: 7), post-fotoğraf kavramını, günümüzde yeni görüntüler elde etmek için hem dijital post-produksiyonun hem de analog fotoğrafçılığın kaynaklarını kullanan sanatçıların eğilimine atıfta açıklamaktadır. Oysa geleneksel fotoğraf anlayışında fotoğraf, pratik bir eylem süreci sonucunda ortaya çıkmaktadır. Ancak Nae'nin post-produksiyon vurgusu, post-fotoğrafik anlayışla birlikte bu alanda köklü değişimlerin ortaya çıktığına işaret etmektedir.

Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr ve Joachim Schmid'in editörlüğünü yaptığı *From Here On* adlı sergi çalışması kapsamında ortaya koydukları düşünceler de post-fotoğraf manifestosu olarak kabul edilmektedir. Manifestonun giriş bölümünde şu cümleler yer almaktadır: “*Artık biz bir tür editörüz. Hepimiz geri dönüştürüyoruz, kırıyoruz ve kesiyoruz, yeniden düzenleyip yüklüyoruz. Görüntüleri her şey yapabiliriz. Tek ihtiyacımız olan bir göz, bir beyin, bir kamera, bir telefon, bir dizüstü bilgisayar, bir tarayıcı, bir bakış açısı.[...]*” İlk cümlede söz konusu grup üyelerinin kendilerini fotoğrafçı değil de editör olarak tanımlamaları dikkat çekmektedir. Bununla birlikte metinde fotoğraf ifadesi de yer almaz. Görüntü işleme süreçlerine atıfta bulunularak fotoğraf çekme pratiği dışarıda bırakılmıştır. Tüm bunlar fotoğraf anlayışında köklü bir değişim yaşandığını göstermektedir.

Post-fotoğraf anlayışının yukarıda özetle verilmeye çalışılan güncel durumu, fotoğraf tarihinde yeni bir paradigma değişiminin varlığını göstermektedir. Bu değişim yalnızca fotoğraf makinesinin dönüşümünü değil, aynı zamanda fotoğraf alanında meydana gelen köklü bir anlayış değişikliğine de işaret etmektedir. Bu bilgilerden hareketle çalışmanın amacı, post-fotoğrafın görüntü üretim anlayışını ortaya koymaktır. Çalışmada bu temel amaca bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- 1- Post-fotoğrafın görüntü üretim kaynakları nelerdir?
- 2- Post-fotoğrafta üretilen görüntüler hangi tekniklerle oluşturulmuştur?
- 3- Post-fotoğraf gerçeklikle nasıl bir ilişki kurmaktadır?
- 4- Post-fotoğrafta öne çıkan ortak üslup özellikleri nelerdir?

1. MODERN ÇAĞDA FOTOĞRAF

Temelleri 16. yüzyılın iktisadi ve sosyal koşullarına dayanan modernite² ya da modernlik (Giddens, 1990: 1), felsefi dayanaklarını 18. yüzyılda gerçekleşen Aydınlanma düşüncesinden almaktadır. Kavram olarak modernite, Ortaçağın din merkezli anlayışına karşın, insanı ve rasyonaliteyi evrenin merkezine koymuştur. Hegel moderniteyi, “düşüncenin bağımsızlaşması ve teolojiyle olan bağlarını koparması” şeklinde tanımlamaktadır (Hegel’den akt. Cevizci, 2014: 305). Moderniteyi bir proje olarak nitelendiren Harvey (2019: 25), modernite düşüncesinin amaçlarını şu şekilde özetler:

Terim olarak “modern” daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da [...] bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır.

Özgür birey, evrensel bir ahlak ve nesnel bir bilim yaratmayı hedefleyen modernite, sanata da özerk bir alan atfetmiştir. Bu dönemin sanat anlayışı, modernitenin eski (ya da geleneksel) olanla kurduğu ilişkiye paralellik göstermektedir. Modern sanat, öncelikle geçmiş ile bugün arasındaki farka vurgu yapmaktadır. Diğer bir deyişle modern sanat, “değişimi” ve “yeniliği” merkeze alarak, eski olanla arasına mesafe koymaktadır. “Sanat, sanat içindir” anlayışı, modern çağ sanatının özerk kimliğine yapılan önemli bir vurgudur ve temel sorunu gündelik olan değil, sonsuz olandır. Çağın sanatsal üretiminin ifadesi olan bu anlayış, özellikle görsel sanatların gerçeklikle kurduğu ilişki açısından belirleyici bir rol oynamıştır.

Çağın ruhunun kendisini en çok görsel sanatlarda dışavurduğu mottosundan hareketle, fotoğrafın bu dönemin gerçekliğini yansıtmada konusunda diğer sanat dallarına kıyasla daha avantajlı bir konumda olduğunu öne sürmek mümkündür. Çünkü fotoğraf, modern çağın bir ürünüdür ve bu özellik ona, modern çağın ruhunu yansıtmada olanağı vermiştir.

² Modernizm ve modernleşme, sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılsa da söz konusu kavramlar kapsam ve anlam bakımından farklıdır. Buna göre; Modernizm, 20. Yüzyılda ortaya çıkmış, yakın dönemlere dek çeşitli sanat dallarına ağırlığını koymuş sanat hareketleriyle birlikte anılan özgül bir kültürel ya da estetik biçimler dağarıyla ilgilidir. Modernleşme ise sanayileşmeye dayalı toplumsal kalkınma aşamalarını anlatmak amacıyla kullanılır. Yani, bilimsel buluşların, teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus-devletlerin kurulmasının, kitlesel siyasal hareketlerin yol açtığı çeşitli sosyo-ekonomik değişikliklerin birliğidir; bütün hepsi de kapitalist dünya pazarının genişlemesiyle ortaya çıkan yeni oluşumların topluca anlatımıdır (Sarup, 2019: 187).

1.1. Fotoğraf Sanatında Kurgusal Gerçeklik: Piktoryalizm

Fotoğrafın bir sanat dalı olup olmadığı, icat edildiği ilk yıllardan itibaren tartışılan bir konu olmuştur. Fotoğrafın sadece mekanik bir yeniden üretim aracı olduğu, dolayısıyla bunun bir sanat dalı olamayacağını düşünenler olduğu gibi; fotoğrafın kendi özgün üretim yapısından dolayı bir sanat dalı olduğunu iddia edenler de olmuştur. Fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu öne süren bir grup, 1850’li yıllarda resim sanatının estetik değerlerini fotoğraf alanına taşımaya çalışmıştır. Bu isimlerden Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson ve Margeret Cameron fotoğrafta piktoryalist akımın ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Piktoryalist fotoğrafçılar, bir fotoğrafın mümkün olduğunca bir tabloya benzemesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunnell (1992: 11), bu yeni fotoğrafik hareketin amacını, içerik ve anlam bakımından şiir ve geleneksel sanatlarla ilişkili etkileyici görüntüler ortaya koymak olarak açıklamaktadır. Piktoryalist fotoğrafların özü, bir tasvirden ziyade “ifade” biçiminde yatmaktadır. Piktoryalist fotoğrafta ifade, temeline estetik ve geleneksel değerleri alarak kişisel davranış ve deneyimlerin bir yansıması olarak tanımlanmaktadır. Piktoryalist akım, eserlerini diğer görsel sanatların, nesnenin ve güzelliğin ifadesiyle daha uyumlu hâle getirmiş ve edebiyat, tarih, ikonografi gibi alanlardan ilham almıştır. Bu akımın fotoğrafçıları giderek kişisel duygu ve iç yaşamın tasvirine dönmüş, samimi alanlara, daha yakın detaylara odaklanmışlardır (Bunnell, 1992: 14). Piktoryalist anlayışın fotoğraflarında doğa, yalnızca taklit edilen bir araç olarak kullanılmamıştır. Fotoğrafçılar, dünyayı temel alsalar da yapıtlarını zihinsel ve entelektüel tasarım sürecine tabi tutmuşlardır. Fotoğraflarda zihinsel tasarım sürecinin yanı sıra teknik bilgi ve birikim de önem kazanmıştır. Işık, kadraj, mekan tasarımı ve çoğu zaman çekim sonrası rötuşlarla hem kendi görüşlerine uygun bir estetik anlayış hem de kurgusal bir gerçeklik yaratmışlardır. Fotoğrafın ilk yıllarında olduğu gibi “görülen nesnenin olduğu gibi aktarımı”, bu akım içerisinde önemini kaybetmiştir.



Şekil 1: *Fading Away (Yok Oluş)*, Henry Peach Robinson-1858

Piktoryalist fotoğrafın öncülerinden Henry Peach Robinson'ın 1858 tarihli "Fading Away" (Şekil 1) isimli fotoğrafı, akımın en önemli fotoğraflarından biridir. Genç bir kızı ölüm döşeginde gösteren bu fotoğraf, gerçek bir sahnenin gerçek bir temsili olarak algılanmıştır fakat fotoğraf Robinson'ın yarattığı bir sahnedir. Robinson çalışmalarını, gerçekliğin katı nesnelliğinden kurtulmak olarak tanımlamaktadır. *The Elements of a Pictorial Photograph* adlı kitabında açıkladığı üzere; bir manzara fotoğrafının sadece gerçeklere değil; aynı zamanda zarafete, çekiciliğe ve ifadeye sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Gerçeğin, sanatın en büyük özelliklerinden biri olmasına rağmen aslında en az anlaşılan niteliği olduğunu savunmaktadır. Bir gerçeğin, genellikle daha büyük bir gerçeğin sadece küçük bir parçası olduğunu, yani yarı-gerçek bir durum kazandığını belirtmektedir. Robinson, piktoryalizmin gerçeklik anlayışını şöyle ifade etmektedir: "Neyse ki fotoğrafçılıkta kendimizi yavaş yavaş katı gerçeğin travmalarından kurtarıyoruz ve sanatsal gerçeğin daha zarif bölgelerine doğru yükseliyoruz" (Robinson, 1986: 38-39). Robinson'ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere piktoryalistler, nesnel bir gerçekliğe karşı durmuşlardır. Onlar için fotoğrafın amacı, dünyanın gerçekliğini bir ayna gibi yansıtmaktan ziyade; gerçekliği estetik unsurlarla birleştirerek zihinsel ve teknik olarak kurgusal bir gerçeklik yaratmak olmuştur.

Piktoryalizm akımıyla birlikte, gerçekliğin sarsılamaz ve değiştirilemez niteliği de bir anlamda yıkılmıştır ancak bu akım, I. Dünya Savaşı ile birlikte etkisini kaybetmeye başlamıştır. Bunnell, geleneksel olanın yerine çağdaşlık ve gerçekliğe dayanan yeni bir materyalist modernizmin benimsenmeye başlandığını belirtmektedir. Piktoryalizmin

sona ermesiyle birlikte yeni bir biçim dili ortaya çıkmış ve yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerçek bir nesnenin gerçek temsiline odaklanan normlar ön plana çıkmıştır. Fotoğraf yine gerçeğin hakikatiyle ilişkilendirilmiş ve kameranın kendi özgün, anlık ortamının ve üretim süreçlerinin işlenmemiş saflığı değerli hâle gelmiştir (Bunnell, 1992: 14). Piktoryalist akım sona ererken pratik amaçlar için kullanılan, bilime hizmet eden, doğanın aynası olarak kabul edilen fotoğrafın, estetik değerlerle birlikte kullanılabileceği de görülmüştür. Piktoryalizmin yeni değerleriyle birlikte fotoğraf, bir sanat alanına dönüşmeye başlamıştır ve kendinden sonra gelen fotoğraf anlayışlarına da sanatsal bir zemin oluşturmuştur.

Piktoryalizm ile birlikte yükselen farklı fotoğraf yaklaşımları da bulunmaktadır. Bunlar; natüralizm, doğrudan fotoğraf, avangart yaklaşımlar ve belgesel fotoğraftır. Çalışmanın devamında bu yaklaşımlar ele alınmıştır.

1.2. Doğanın Sanatsal Gerçekliği: Natüralizm

Natüralizm, Peter Henry Emerson'ın önderliğinde piktoryalist yaklaşımlar içerisinde ortaya çıkan akımlardan biridir. Her ne kadar natüralizm, piktoryalizmin içerisinde yer alan bir yaklaşım olarak değerlendirilse de estetik değerleri birbirlerinden farklıdır. Piktoryalist yaklaşımın kurgusal gerçekliği, natüralizmde eleştirilmiştir. Natüralist yaklaşımın, piktoryalist yaklaşımın bazı değerlerini eleştirmesine rağmen piktoryalist yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmesinin nedeni fotoğrafların birer resme benzerliği olmuştur. Bununla birlikte her iki yaklaşım da fotoğrafın bir sanat olması gerektiğini desteklemiş ve fotoğraf sanatçıları bu görüş çerçevesinde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir.

Natüralistlere göre piktoryalizm; estetik değerleri keskin, gerçekliği ise yapay olarak dile getirilmiştir. Fotoğrafın dokusunu bozduğu için, piktoryalistlerin fotoğraflara uyguladıkları rötuş uygulamaları katı bir şekilde eleştirilmiştir. Bunun yerine natüralizm, fotoğrafta kendi değerlerini yaratmıştır. Peter Henry Emerson'ın "Naturalistic Photography" adlı yapıtı, natüralizm anlayışını duyuran ve yayılmasını sağlayan bir manifesto niteliğindedir. Beaumont Newhall ve Nancy Newhall, Emerson'ın söz konusu kitabından yola çıkarak natüralistik bakış açısının estetiği, etiği ve tekniği konularında dört madde derlemişlerdir (Newhall ve Newhall, 1958: 54);

1. Araçların Sadeliği: Ekipmanların hafifliği, üretimin daha kolay bir şekilde gerçekleşmesine olanak sağlar. Kullanılan aletlerin ağır olması, çalışma anında işlerin zorlaştırmasına yol açabilir.

2. Özne Gerçekliği: Öznenin gerçekliği; aydınlatma, pozlama, kostüm ve sahne tasarımı gibi biçimsel olanaklara başvurularak sahte bir şekilde yaratılmamalıdır. Gerçek fotoğrafçı, kamerasını hep hazırda tutmalıdır. Konuyu, habersiz ve güzel gördüğü bir anda aniden çekmelidir.

3. Hesaplanmamış, Kuralsız ve Serbest Kompozisyonlar: Her fotoğraf, özel bir kompozisyon gerektireceği için sanatçı, o fotoğrafın gerektirdiği özelliklere göre davranmalıdır. Çünkü önemli olan neyin nasıl söylendiğidir.

4. Saf Fotoğraf Görüntüsü: Fotoğrafa herhangi bir rötuş işleminin uygulanması, onun kötü bir çizime ya da resme dönüşmesi demektir. Fotoğrafın doku ve tonunu bozduğu, dolayısıyla görüntünün gerçekliğini yok ettiği için rötuş işleminden kaçınılmalıdır.

Sıralanan maddelerden yola çıkarak natüralizm, görüntüde saf bir estetik değere ulaşmayı amaçlamıştır. Natüralistler fotoğrafın ortamının doğru kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Örneğin, eğer bir fotoğraf bulutsuz bir gökyüzünde, güneşin bol olduğu bir günde çekilmişse hiçbir rötuş işlemi yapılmadan, bulutlu bir havada çekilmiş gibi bir his yaratılmadan, fotoğrafın doku ve tonunun bozulmadan verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Natüralistlerin “doğanın gerçek bir izleniminin verilmesi gerekliliği”ni Emerson (1980’den akt. Huang, 2008: 56) şöyle açıklamıştır: “Unutmayın, belirlenen manzaranın yıl içerisinde en iyi şekilde görüldüğü bir an vardır, o anı kaçırmayın.” Bu, doğanın gerçek sunumunun natüralistler için ne kadar önemli bir olgu olduğunu da göstermektedir. Natüralistler aynı zamanda nesnelerin farklı bir yere taşınmadan, ânın gerçek koşullarından yararlanılarak çekilmesi gerektiğini savunmuşlardır.



Şekil 2: *Gathering Water-Lilies (Nilüfer Toplamak)*, Henry Peter Emerson-1886

Henry Peter Emerson'ın 1886 yılında çektiği “Gathering Water-Lilies” (Şekil 2) adlı fotoğrafı, natüralizmin temellerini yansıtan önemli örneklerden biridir. Bu fotoğrafta Emerson, doğayı gözlemlemiş ve “doğru anda, konuyu olduğu gibi” aktarmıştır. Emerson'ın balıkçıların yaşamından görüntüleri doğrudan aktaran fotoğraf serisi, yaşamın daha önce rastlanılmayan detaylarına da ışık tutmuştur. Fotoğraflarda, tüm detayların keskin bir şekilde aktarılmasından ziyade; gözün gördüğü gibi bazı alanların daha yumuşak bir görünüme sahip olması gerekliliği benimsenmiştir.

Natüralizmin temelinde, bilimden dayanak alan bir algı teorisi bulunmaktadır. İnsan gözünün gördüğü netlik ve bulanıklık, natüralist fotoğraflara da yansımıştır. Fotoğraflarda söz konusu netlik ve alan derinliği yakalanması için de yumuşak odaklama tercih edilmiştir. Detayların arka planda kalması, fotoğrafın sanatsal değerini arttıran bir diğer önemli faktör olarak düşünülmüştür. Hirsch, Emerson'ın görüşlerinden yola çıkarak fotoğrafçılığı sanat ve bilim ile birleştirme yöntemine vurgu yapmaktadır. Fotoğrafçılık sanat ve bilimi birleştiren bir araç iken; fotoğrafçı da kameranın esas özelliklerini belirleyen kişidir. Natüralizmde sanatçının da bilim insanı gibi tarafsız bir şekilde gözlem yapması ve kaydetmesi gerektiği savunulmuştur. Natüralist fotoğraf teorisine göre kalıcı bir sanat, doğrudan doğaya öykünmeli, sanatçı da bu etkileri gözüyle taklit etmelidir (Hirsch, 2017: 303-305). Natüralistler, doğanın gerçek görünümünü merkeze alarak onu taklit etmişlerdir. Ancak bu taklit, estetik değerlere bağlı kalınarak yapılmıştır. Saflığın

bu yeni resmediliş biçimi, saf/doğrudan fotoğrafçılığın (dolayısıyla modern fotoğrafçılığın) ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

1.3. Yeni bir gerçekçilik: Saf fotoğraf (Doğrudan fotoğraf)

Fotoğraf, yirminci yüzyılın sonlarına doğru piktoryalist akımla birlikte bir sanat dalı haline gelmiştir. Özellikle piktoryalist bir akım olarak görülen natüralizm, fotoğraftaki tüm rötuşlama tekniklerine karşı çıkarak saf bir fotoğrafa ulaşmayı amaçlamıştır ancak resim sanatının etkisinden kurtulamamıştır. Bu nedenle natüralizm, piktoryalizmin içine hapsolmuştur. Natüralist çalışmalar estetik açıdan resim ile ilintili olsa da kendisinden sonra gelecek olan saf/doğrudan fotoğrafa öncülük etmiştir. Saf ya da doğrudan fotoğraf, natüralizmden farklı olarak fotoğrafın, resmin bir taklidi olmaması gerektiğini savunmuş ve konularını da piktoryalist yaklaşımdan farklı kılmaya çalışmıştır.

Saf fotoğrafçılık terimi ilk kez Sadakichi Hartmann'ın 1904 yılındaki "A Plea For Straight Photography" (Doğrudan Fotoğrafçılık İçin Bir Savunma) adlı çalışmada kullanılmıştır. Bu makalesinde Hartmann, piktoryalizmin rötuş ve vurgulama gibi tekniklerine doğrudan karşı çıkmamış fakat fotoğrafın doğal niteliklerine müdahale edilmemesi gerektiğini savunmuştur. Hartmann gerçekliği, fotoğraf tekniğinin doğal nitelikleriyle ilişkilendirirken negatif ya da baskı üzerindeki rötuşlara değil; göze ve kameraya güvendiğini belirtmektedir (Hartmann 1904'den akt. Eisinger, 1999: 47). Hartmann bu makaleyi Alfred Steiglitz'in kurucusu olduğu Camera Work dergisinde yayınlamıştır. Piktoryalist bir tutum sergileyen Alfred Steiglitz de zamanla saf fotoğrafın değerlerini benimseyen eserler vermiştir. Bu açıdan Stieglitz, piktoryalist ve saf fotoğraf arasında köprü işlevi görmüştür. O'Brien ve Sibley, Stieglitz'in yaşayan bir gerçekliği aktardığını söylemiş ve fotoğraflarının bugün bile modern bir görünüme sahip olduğunu belirtmiştir. Bunun da sebebini kamerayı, bugün kullanılan gerçekliği keşfetmekteki araç olarak kullanmasına bağlamaktadırlar (O'Brien ve Sibley, 1995: 18). Stieglitz'in gerçekliği, fotoğrafı dünyanın bir yansıması olarak düşünmesi ve görünen gerçekliği olduğu gibi yansıtmasıdır. Özel, realist bakış açısının en önemli özelliğini, gerçek olanı tıpkı bir ayna gibi yansıtması olarak ifade etmektedir. Bu amaçla fotoğrafçılar, her sosyal kesimden insanın hayatını kadrarlarına taşımış, doğayı da olduğu gibi betimlemeyi amaçlamışlardır. "Nesnel gerçekliği temel alan fotoğrafik gerçekçilik, doğal gelişmesi içinde yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya

koymuştur” (O’Brien ve Sibley, 2005: 275-276). Fotoğraflarda görülen realist bakış açısına göre her şeyin görüldüğü gibi aktarılması amaçlanmıştır. Fotoğrafçı kadrajını; olaylara, yaşanmışlıklara, var olanlara çevirmiştir. Fotoğrafçılar, yaşamın fark edilemeyen detaylarını yakalayabilmiş, görülen gerçekliğin fark edilmeyen yönlerini ortaya koymuştur.

O’Brien ve Sibley; Andre Kertesz, Eugene Atget, Brassai [Gyula Halasz] ve Henri Cartier-Bresson’u bu yeni dalgaın en çok dikkat çeken isimleri olarak nitelendirmektedir. Bu yeni akımın fotoğrafçıları, Avrupa’nın caddelerinde, sokaklarında yaşamı olduğu gibi yakalamaya kendilerini adanmışlardır. Fotoğrafçılığın bu yeni atılımı, fotoğrafın bir sanat olduğu ve resmin basit bir taklidinin olmadığı görüşünü yaygınlaştırmıştır. Bu nedenle, Steiglitz ve diğer söz edilen fotoğrafçılar, ilk modern fotoğrafçılar olarak düşünülmektedir (O’Brien ve Sibley, 1995: 21-22). İlk modern fotoğrafçılar içerisinde sayılan Eugene Atget için Walter Benjamin, nesneyi hâlesinden yani zaman ve mekânın ördüğü ağdan kurtardığını belirtmektedir (Benjamin, 2018: 24). Benjamin (2018: 24), Atget’in fotoğrafları için şunları dile getirmiştir:

Atget bütün dikkatini unutulmuş ve görmezlikten gelinen şeylere yöneltmişti; bu yolla, şehir isminin egzotik, romantik, mesafeli yankılarının karşısına gerçekliği çıkarmış oluyordu. Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki hâleyi emip çıkarmaktaydı.



Şekil 3: *Shop Window: Tailor Dummies (Vitrin: Terzi Terzi Mankenleri)*, Eugène Atget-

1910

Benjamin (2018: 26), Atget'in fotoğrafları için "suç mahallinin fotoğraflarıyla kıyaslanması boşuna değildir" der. Bunun temel nedeni, fotoğraflarında Paris gibi kalabalık bir kenti insansız bir mekan olarak göstermiş olmasıdır. "[...] Dikkat çekici olan, bu fotoğrafların hemen hepsinin bir ıssızlığı yansıtıyor olmalarıdır. Porte d'Arcueil'deki surlar boştur, zafer takının merdivenleri, avlular, teras kafeler boştur; aynı şekilde Place du Tertre de, her yer boştur" (Benjamin, 2018: 26).

Atget'in kadrajına yansıyanlar, dönemin diğer fotoğrafçıları da görülmüştür. Saf fotoğraf, Amerika ve Avrupa'nın birçok kentinde kendini var etmiş ve farklı isimlerde, farklı oluşumlara zemin yaratarak saf fotoğrafın temel estetik değerlerinin yaratılmasına öncülük etmiştir. Pohlad (2006: 715), ortaya çıkan bu oluşumlardan kısaca şöyle bahsetmektedir:

Amerika'da, aralarında Edward Weston, Imogen Cunningham, Sonya Noskowiak ve Ansel Adams gibi isimlerin bulunduğu f/64 fotoğraf grubu kurulmuştur. Bu grup, yüksek alan derinlikli fotoğraf çalışmaları ortaya koymuştur. Avrupa'da saf fotoğrafçılığın ortaya çıkmasının birçok nedeni vardır. Bunlardan biri olan ve Yeni Nesnellik olarak adlandırılan grup, gündelik konuların doğrudan tasvirine odaklanmıştır.

Bu tür oluşumlarla birlikte Amerika ile Avrupa'da saf fotoğrafçılığın etkisi yayılmış ve modern fotoğraf ilk eserlerini vermiştir. Saf fotoğrafçılık, fotoğrafın estetik değerini ortaya koymak için manipülatif işlemlerden ziyade aç, odak, kadraj gibi tekniklere başvurmuştur. Diğer bir ifadeyle, saf fotoğraf yaklaşımının temelinde, saf bir biçimcilik yer almaktadır. Bu yeni hareket, hayatın içinde önemsiz gibi görülen ya da gözden kaçan nesneler üzerine yoğunlaşmış, gündelik konuları yakalayıp nesnel bir gerçeklik yaratmıştır. Saf fotoğraf, gerçekliği; sokaklarda, caddelerde, terk edilmiş bir evde, bir mağazanın vitrininde ortaya çıkarmayı amaçlamıştır ve gerçeğin yalın bir yansımalarını ortaya koymayı amaçlamıştır.

1.4. Avangart hareketler ve gerçeklik

Modern dönemin gerçeklik anlayışına uygun görüntüler ortaya koyan ilk hareket, *saf fotoğrafçılık* olmuştur. İlk modern fotoğrafçılar olarak kabul edilen saf fotoğrafçılar, yaptıkları çalışmalarla fotoğraf sanatına yeni bir ivme de kazandırmışlardır. Saf fotoğrafın ortaya koyduğu estetik değerler, yeni oluşumların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde yeni biçimler denenmiş, yaratıcı çalışmalar ortaya konulmuştur. Barthelemy, modern dönemde saf fotoğrafçılığın

ve nesnel gerçekliğin kendini gösterdiğini ayrıca Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko gibi sanatçılarla deneysel bir estetiğin üretildiğini belirtmektedir. Bu fotoğrafçılar, yeni görsel kodlar oluşturarak ışık manipölasyonu, hareket ve kimya gibi tekniklerden yararlanmışlardır (Barthelemy, 2006: 7). Rosenblum da 1920’li yıllardan itibaren fotoğrafta öne çıkan özellikleri belirtirken “alışılmadık bir canlılığa sahip, çeşitli teknikler, yeni stil ve yeni yaklaşımlar” ifadelerini kullanmaktadır (Rosenblum, 1997: 393):

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte entelektüel, politik ve kültürel bir bilinç kazanan fotoğrafçılar, teknoloji, kentleşme, sinema ve grafik sanatların kamera üzerindeki etkilerini fark etmişlerdir. Savaş sonrası avangart sanatın “izm”lerine ek olarak dadaizm, konstrüktivizm ve sürrealizm ile ilişkili estetik kavramlar ortaya konulmuştur. Fotoğrafçılar, dönemin fotoğrafik ifadesini gösteren, fotoğraf kolajı, montaj, kamera olmadan elde edilen görüntüler, nesnel olmayan biçimler, olağandışı açılar, aşırı yakın çekimler kullanmışlardır.

Fotoğraf artık diğer sanat dallarından da beslenen bir alan haline gelmiş ve biçim olarak farklılıklar yaratmıştır. Savaş sonrası toplumda fotoğrafçılar, toplumun akıldışı doğasından yola çıkarak bu yeni üretim araçlarına ilgi göstermişlerdir. Görüntünün bir yüzey üstüne sadece ışıkla resmedilmesiyle oluşturulan ve fotogram adı verilen teknikle birçok sanatçı farklı çalışmalar üretmiş ve bu durum fotoğrafta deneysel bir alanın ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.



Şekil 4: Man Ray, 1922-1928

Man Ray, fotogram tekniği ile deneysel çalışmalar ortaya koyan fotoğrafçılardan biri olmuştur. Scharf, kullanılan bu fotogramı modernizmin ruh haline uygun bir araç olarak nitelendirmiştir. Fotogramın yarattığı atmosferi, “evrenin yaratılışında olduğu gibi karanlık, gizemli şekillerin siyah bir boşlukta dolaşmasıyla” tasvir etmektedir (Scharf, 1989: 102). Fotogramda nesneler görüldüğü gibi (doğada var oldukları şekliyle) değil; bir sanat formuna dönüştürülerek aktarılmıştır. Bu gelişme fotoğraf sanatının görüntü bağlamında yalnızca kendine özgü bir estetik yaratmasına yol açmıştır. Böylece dış dünyanın gerçekliği olduğu gibi yansıtılmakla kalmamış aynı zamanda fotoğrafçı kendi yarattığı tasarım aracılığıyla kendi tasvirini de ortaya koymuştur. Sanatçı, alımlayıcıdan sunduğu fotoğrafları çözümlemesini bekler bir konuma gelmiştir. Alımlayıcı, anlatılanı anlamak için kendi birikiminden yararlanmalıdır. Sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini aktaran fotoğrafik görüntü, izleyicinin ilk bakışta anlamlandıramayacağı ve çözümlemesi gereken soyut bir gerçekliğe dönüşmüştür. Ancak belirli bir dış gerçekliğe göndermede bulunan yapıtlar olduğu gibi bunu amaçlamayan yapıtlar da olmuştur. Antmen bu durumu şöyle açıklamaktadır (2009: 80):

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümün “soyutlanarak” gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür “kendinde şey” olarak ortaya çıkan “soyut” yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde de rol oynar.

Denilebilir ki; bazı fotoğraf sanatçıları, dış dünyanın temsili bir gerçekliğini yaratarak izleyicisinden bunu çözümlemesini beklemektedir. Bazı fotoğraf sanatçıları ise ışık, renk, nesne kullanımlarıyla gerçeklikten soyutlanarak yalnızca bir fotoğrafik üretim ortaya koymaktadır. Soyut fotoğrafın düşünceyle kavranan bir öz olabileceğini savunan Sağlamtimur, izleyicinin gerçekliği bütün bir hâlde göremese de zihinsel süreçlerle algılanabilir hâle gelebileceğini belirtirken fotoğrafçının gerçekliği kendi imge dünyasıyla verdiğini söylemektedir:

Bir soyut fotoğrafçı, beklenenden daha yalın anlatımların peşinde koşar, yalnızca kompozisyonla ilgilenir. Onun aradığı aklındaki imgeye gönderme yapacak bir biçimdir ve bu biçimi bir şekilde var olan gerçeklikten üretir. Ama o gerçekliğe çeşitli yollarla, öyle müdahaleler yapar ki, çoğu zaman kendisinden başkası o biçimin kaynağı olan gerçekliği hayal bile edemez. Fotoğrafçının, aklındaki biçimi yaratırken, yeni biçimler üretirken yalnızca nesnel gerçekliğe müdahale etmesi gerekmez, fotoğraf tekniklerini kullanarak da müdahalesini yapabilir (Sağlamtimur, 2016b: 11).

Modern dönemde soyut fotoğraf, sanatçının zihnini fotoğrafik görüntüye taşımıştır. Nesneler dünyasının dolaysız gerçekliği, tüm nesnelerden bağımsız bir şekilde kendini

anlatmak isteyen bir gerçekliğe dönüşmüştür. Doğanın birebir yansıması olan fotoğraf, soyut fotoğraf ile birlikte yalnızca kendine ait bir yansıma oluşturmaktadır.

Modern dönemle birlikte temeli atılan saf fotoğrafın bir diğer yansıması *belgesel fotoğraf* alanında meydana gelmiştir. Belgesel fotoğrafçıların, görüneni olduğu gibi aktarma arzusu, saf fotoğrafın temellerinden beslendiğini göstermektedir. Buçan, “belgesel fotoğrafçıların *gördüm, oradaydım* şeklinde özetlenebilecek gerçeklik ve kanıt iddiaları, ürettikleri imgelere güven duyulabilmesi ‘doğrudan’ yaklaşımı benimsemelerini gerekli kılmış, bu yaklaşımla çelişen uygulamalar etik dışı kabul edilmiştir” demektedir ve belgesel fotoğraf ile saf fotoğrafın aynı temel değerler üzerine kurulu olsa da her zaman birbirinin yerine geçemeyeceğini öne sürmektedir (Buçan, 2018: 62). Söz konusu dönemde belgesel fotoğraf, bir dizinin yaratıcısı olarak görülmüştür. Fotoğraflar yalnızca bir kareden ibaret kalmayıp yaşamı çoğu zaman sosyolojik boyutuyla ele almıştır. Fotoğrafçı da konusunu detaylıca araştırıp tarafsız bir şekilde sunmayı amaçlamıştır.

Newhall, henüz belgesel fotoğraf bir yaklaşım olarak yeni yeni yükselişe geçmişken, 1938 yılında belgesel fotoğrafın ve fotoğrafçısının nasıl olması gerektiği konusunda bir çalışma kaleme almıştır. Newhall, belgesel fotoğrafçısını ne bir teknisyen ne de tamamen sanata adanmış bir kişi olarak ele almıştır. Belgesel fotoğraflar teknik açıdan başarılı ve estetik olsa da öncelikle görsel raporlardır. Bu sebeple fotoğrafçının da her şeyden önce bir görselleştirici olduğunu belirtmektedir. Fotoğrafçının, çekime başlamadan önce çekeceği konuyu dikkatle gözlemlemesini ve ilgili konu hakkında okuma yapması gerektiğini vurgulamaktadır. Mevcut konunun yeniden nasıl görselleştirilmesi ve bunun olumlu ve olumsuz yanlarının değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (Newhall, 1938). Belgesel fotoğraf konusunda bir diğer önemli yaklaşım, dönemin en önemli fotoğrafçılarından Henri Cartier-Bresson’ın ortaya koyduğu fotoğrafta “karar anı” kavramıdır.



Şekil 5: Henri Cartier-Bresson-1958

Çin'in "Büyük İleri Adım" olarak adlandırdığı sanayileşme ve kolektifleşmeyle birlikte sosyo-ekonomik refahın yükseltilmesini amaçladığı kampanyasını fotoğraflamak için 1958 yılında Çin'e giden Henri Cartier-Bresson, kullanılmayan makineleri beklemek yerine kendilerine yüzme havuzu yapmak için bataklığa giren öğrencileri fotoğraflamıştır. Fotoğraf için doğru an beklenmiş ve alımlayıcıya aktarılmıştır. Scott, Bresson'un sezgi ve duyarlılığın, bazen kalp, beyin ve göz ile bir "an" da birleştiğinden bahsettiğini belirtmektedir. Bresson fotoğraf çekmeyi, "tüm güçler yiten gerçekliği yakalamak için birleştiğinde nefesini tutmaktır. O anda bir görüntüye hakim olmak, büyük bir fiziksel ve entelektüel neşe haline gelir" şeklinde tanımlamaktadır (Bresson 1968'den akt. Scott: 2009: 48). Scott da bu "an" lığı (bir anda oluşu), "aşırı duyarlı bir uyanıklık hâli" olarak betimlemektedir (2009: 48). Böylece gözle görülen şey, tüm duyu ve duyguların birleşimiyle birlikte sezgisel bir âna dönüşerek kamera aracılığıyla alımlayıcıya aktarılmıştır. Bresson'un büyük önem atfettiği karar anı, zaman içinde belgesel fotoğrafçılığın önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Belgesel fotoğraf alanındaki en büyük tartışmayı ise Newhall'un "fotoğrafçının duygularına kapılmadan (tarafsız bir şekilde) konuyu çekemeyeceği" görüşü oluşturmuştur. Newhall'a göre fotoğrafçı, halka ulaşmanın en etkili yolunun bu olduğunu fark ettiği için kamerasına, konuya karşı hissettiği bir duygu yansıtacaktır (Newhall, 1938). Newhall'un fotoğrafçıyı "kendi gözlemlerini de fotoğrafına yansıtan kişi" olarak

tanımlaması, fotoğrafçının konumunu teknisyenden ayırmaktadır. Belgesel fotoğrafçısı bu konumuyla birlikte daha önemli ve farklı bir konuma yerleşmiştir.

Belgesel fotoğrafçısının duygularından kendini alıkoyamayacağı ve tarafsız olamayacağı görüşünü Coke da benzer bir görüşle ortaya koymaktadır. Coke, özellikle 1920 ve 1930’lu yıllardaki belgesel fotoğrafçılığa işaret ederek, sanatın yeni bir toplum yaratmada öncü bir rol oynayabileceğini belirtmektedir (Coke, 1986’dan akt. Scharf, 1989: 95). I. Dünya Savaşı ile birlikte, savaş sonrası toplumsal durum dönemin tüm sanatçılarındaki olduğu gibi fotoğrafçının da zihinsel altyapısını etkilemiştir. Entelektüel, kültürel ve politik bir bakış açısı kazanan fotoğrafçı bunu, olaylara bakış açısıyla birlikte kadrajına da yansıtmıştır.

Belgesel fotoğrafçılıkta, fotoğrafçının konuyu farklılaştırabilmesi bir gerçeklik sorunu yaratmıştır. Eisinger bu gerçeklik sorununun, fotoğrafik bir gerçeklik olmaktan çok kameranın neyi nasıl gösterdiğiyle ilgili olduğunu belirtmektedir (Eisinger, 1999: 79-116). Eisinger’in görüşlerine paralel olarak Newhall da sunumun, etkiyi güçlendirebileceğini öne sürmektedir. Newhall, fotoğrafta kırpma, reproduksiyon kalitesi, fotoğrafa eklenen metin, boyut ve diğer teknik faktörlerin ilişkisinin önemine değinerek aslında sadece saha değil, karanlık oda çalışmalarının da ne kadar önemli olabileceğini vurgulamaktadır (Newhall, 1938). Böylece fotoğraf bir anlamda yorumlanmış olacaktır. Newhall’un fotoğrafçının konumuna ve karanlık oda çalışmalarına atfettiği önemi Eisinger, gerçeğin değişebilecek olmasıyla yorumlamaktadır. Belgesel fotoğrafçılıkla ilgilenenler sadece gerçeği ne ölçüde seçebileceklerini değil; aynı zamanda gerçeği ne kadar değiştirebileceklerini de anlamışlardır. Kameranın açısı, lens uzunluğu, ışık gibi öğeler, fotoğrafçının bir tercihidir ve bu bile gerçeği etkileyebilmektedir (Eisinger, 1999: 79-116). Fotoğrafın, fotoğrafçının tercihlerine bağlı olarak gerçekliğinin değişebileceğini belirten düşünceler olsa da saf fotoğrafik gerçeklik üzerine detaylı bir tartışma ortaya konulmamıştır. Ancak modern dönemle birlikte fotoğraf, gerçekliğin bakış açısına göre değişebilecek bir kavram olduğunu göstermiştir.

I. Dünya Savaşı’nın ardından modernite eksenli yaklaşımların fotoğraf alanında karşılık bulmasıyla birlikte fotoğraf bir sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde fotoğraftaki gelişmelere paralel olarak kameraya atfedilen değer de artmıştır. Fotoğrafın ilk yıllarında ortaya atılan “kameranın asla yalan söyleyemeyeceği” tezi, fotoğrafın,

doğanın bir izi olmaktan çıkıp kendi doğasını yaratmasıyla birlikte yıkılmıştır. Fotoğrafa yönelik bu yaklaşımın kırılması, onu bir sanat haline getirmiş ve kendi dilini yaratmasına olanak sağlamıştır. Böylece artık saf bir fotoğrafik gerçeklikten bahsetmek zorlaşmış ve fotoğraf, gerçekliği sanatçının yorumuyla birlikte temsil eden bir alan hâline gelmiştir.

Yukarıda ele alınan fotoğraf akımlarının/hareketlerinin temel özelliği, onların modernite düşüncesinin belirlediği gerçeklikle kurdukları ilişkilerdir. Bu nedenle söz konusu akımların düşünsel çerçevesi modernite ile yakından ilişkilidir. Ancak modernitenin iflas etmiş bir proje olarak ilan edildiği postmodern çağda, modern dönemin tüm değerlerine yönelik radikal bir eleştiri bulunmaktadır. Çalışmanın sonraki bölümünde, postmodern düşüncenin temel dayanakları ve bunların fotoğrafta yarattığı dönüşümler ele alınmıştır.

2. POSTMODERN DÖNEMDE FOTOĞRAF

2.1. Postmodern dönem ve sanat anlayışı

İlerleme anlayışının yol açtığı krizler (iki büyük dünya savaşı, ekonomik buhranlar, kitle imha silahları, soğuk savaş gerilimi, artan yoksulluk oranı vb.), modernitenin vaat ettiği dünya düzeninin bir “ütopya”dan ibaret olduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Modernitenin sorgulanmasına yol açan sosyal, ekonomik ve siyasal gelişmeler, yeni bir toplumsal yapılanmayı da beraberinde getirmiştir. Bu yeni dönem, postmodernite olarak kavramsallaştırılmıştır. Postmodern anlayış, modernitenin ilerleme ve evrensellik gibi temel dayanaklarına yönelik köklü bir eleştirel yaklaşıma sahiptir.

Lyotard (2019: 8) postmodern kavramının, 19. yy’ın sonundan itibaren bilim, edebiyat ve sanat alanlarındaki kuralları etkilemiş olan dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü durumu tanımladığını belirtmiştir. Postmodernizm, ileri kapitalist kültürde, özellikle de sanat dallarında gözlenen bir hareketin adı olmuştur. Postmodernizm, postmodernitenin kültürü olarak nitelendirilmiştir (Sarup, 2019: 188).

II. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı, Beden Sanatı, Video Sanatı, Arazi Sanatı, Yoksul Sanat [Arte Povera] ve Süreç Sanatı gibi yeni ifade olanakları, postmodern sanatın dinamiklerini oluşturmuştur (Gökten, 2016: 156). Sanatın değişik alanlarında postmodernizm ile birlikte anılan kilit konumdaki özellikler arasında şunları saymak mümkündür: Sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi; seçkinci (üst) kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak kırmalaşması (melezleşmesi). En çok söz edilen kavramlar arasında ise “parodi”, “pastiş” ve “ironi” yer almıştır. Sanatsal yaratıcıya özgünlük ile dahilik değerlerinin yakıştırıldığı görüşün son bulmasıyla ondan boşalan yere sanatın bundan böyle yalnızca yinelemeci bir etkinlik olabileceği görüşü oturmuştur. Postmodernizmde ayrıca “vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imajlara dönüşümü; kendi içinde süreklilik arz eden tek tek anlarda zamanın parçalanışı” (Sarup, 2019: 188) gibi olgulara vurgu yapılmıştır.

Şaylan’ın ortaya koyduğu postmodern sanat estetiğinin özellikleri ise şu şekilde sıralanabilir;

- 1- Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır.
- 2- Misyona ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır.
- 3- Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır.
- 4- Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır.
- 5- Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir (Şaylan, 2009: 131-132).

Uysal postmodern estetiğin özelliklerine “yerellik” olgusunu da ekler. Uysal³ bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Tarihsel akışı kabul etmeyen görüş, aynı zamanda evrenselliği de kabul etmez. Modern estetiğin kabul ettiği, tüm zamanlar ve tüm toplumlar için mutlak bir evrensel doğrunun olduğu ilkesine tamamen karşı çıkar. Evrensel olana ve tarihin doğrusallığına karşı çıkış, postmodernizmi Üçüncü Dünya’nın yanında yer alan eşitlikçi bir konuma yükseltir. Dünya ve toplum, her bireyin kendi yaşadığı tecrübe ve edimlerin çevresinde şekillenmektedir.

Postmodern dönemde teknolojinin ulaştığı nokta, sanatın hem üretim biçimlerinde hem de toplumsal konumunda derin dönüşümlere yol açmıştır. Benjamin’in de 1930’lu yıllarda öngördüğü üzere fotoğraf, sanat dünyasını kendi lehine doğru dönüştürmeye başlamıştır. Pop Art (Pop Sanatı) 1960’lı yıllarda kitle iletişim araçlarını kullanarak sanatın gündemini oluşturmaya başladığında, fotoğraf makinesinin sunduğu olanaklar da çağdaş sanatta oldukça önemli bir konum elde etmiştir. Fotoğrafın çoğaltılabilir yapısı, sanat eserinin orijinalinin öneminin azaldığı, yeniden üretimlerin değerlendirildiği bu dönem ve sonrasında sanat anlayışında büyük bir önem kazanmıştır. Temsili sanatın ve anlam üreten sanatçı kavramının da sonuna işaret eden Pop Art, Fransız düşünür Jean Baudrillard’a göre “simülasyon” adını verdiği yeni bir sanat formunun başlangıcını temsil ederek, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Baudrillard’ın hipergerçek modellerin hem sanatı hem de toplumsal hayatı belirlemeye başladığı 1970’li yılların ortalarıyla, 1980’li yılların başında geliştirdiği simülasyon ve hiper-gerçekçi sanat

³ Uysal, T. (...). Modernizmden Postmodernizme Fotoğraf Sanatının Geçirdiği Dönüşüm. Academia: https://www.academia.edu/36572810/MODERN%C4%B0ZMDEN_POSTMODERN%C4%B0ZME_FOTO%C4%9ERAF_SANATININ_GE%C3%87%C4%B0RD%C4%B0%C4%9E%C4%B0_D%C3%96N%C3%9C%C5%9E%C3%9CM Erişim tarihi: 3 Şubat 2021.

kuramları, çağın postmodern sanat dünyası üzerinde belirleyici olmuştur. Baudrillard’a göre gittikçe kurumsallaşmakta olan dünya sonuç itibarıyla bir “simülasyon evreni”ne dönüşmüştür (Göktan, 2016: 159).

Baudrillard simülasyon evreninin ortaya çıkış sürecini üç döneme ayırmaktadır. Bu ayrımları belirleyen temel faktörün, “değer yasası”ndaki değişimler olduğunu vurgulamaktadır. “Üç basamaklı simülakrlar düzeni” olarak nitelendirdiği bu dönemin özellikleri ve temel değerleri şunlardır (Baudrillard, 2016: 87):

1. Rönesans’tan Sanayi Devrimi’ne “klasik” dönemi belirleyen biçim *kopyalama*,
2. Sanayileşme dönemine egemen biçim *üretim*,
3. Kodun belirlediği güncel evrenin egemen biçimi olan *simülasyon*.

Baudrillard (2016: 87), birinci basamaktaki simülakrın doğal değer yasası tarafından, ikinci basamaktaki simülakrın ticari değer yasası tarafından, üçüncü basamaktaki simülakrın ise yapısal değer yasası tarafından belirlendiğini ifade etmektedir.

Birinci dönem, yani klasik kopyalama dönemi, Rönesans’tan başlayarak Sanayi Devrimi’ne kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu döneminin temel niteliği, kopyalamadır. Kopyalama ile birlikte gerçek maskelenir ve doğal olanın yerine geçer. Bu süreç sonunda doğal olanın simülakrı ortaya çıkar. Bu nedenle Rönesans döneminde gerçeğin hem aslı hem de kopyası aynı anda var olabilmıştır. İkinci dönemde, yani sanayileşmenin temel mantığı olan üretim döneminde kopyalamanın yerini eşdeğerlik/aynılık almıştır. Bu dönemde tekniğin olanakları ile bir şeyin tıpatıp aynısını üretebilmek mümkün hale gelmiştir. Bu üretim biçimiyle birlikte Benjamin’in ortaya koyduğu aura olgusu son bulmaktadır. Çünkü bir sanat eserinin üretim süreci, sanayileşme ile birlikte kökten değişmiştir. Üçüncü dönem ise simülasyon evrenidir. Bu evrende her şey bir modele dayanır. Bu modeller ise geçmişte kalmış amaçlarına referans vermektedir (Baudrillard, 2016: 87-101).

Çolak’a (2006: 60) göre, Baudrillard’ın çözümlemesinin merkezinde, çağdaş toplumsal yapı ve onun elektronik ortamlarının kültür ve insan üzerindeki belirleyici etkileri yer almaktadır ve bunlar, içinde yaşanılan simülatif evrenin temel nitelikleri olmuştur. En yalın tanımıyla simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Simülasyon, gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde, gerçeğin kendisi olmayandır. Baudrillard’ın sözünü ettiği simülasyon ise bu teknolojik anlamı da

kapsamakla birlikte daha genel anlamda toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik olanı kapsamaktadır (Adanır, 2008: 14). Baudrillard, bu noktada dikkatli olunması gerektiği uyarısında bulunmaktadır. Çünkü gerçeğin ortadan kaybolması ya da yerini saf temsillere bırakması, gerçeğin fiziksel varlığının yok olması demek olmadığı; metafizik anlamda, ona ilişkin düşünce ve inancımız bağlamında ortadan kaybolduğu anlamına gelmektedir. Bundan böyle, varlık ile çeşitli görünüşleri, gerçek ile gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma yoktur. Artık sadece kendisine, kendi gerçekliğine gönderme yapan simülakrlar söz konusudur. Gerçek kaybolarak, yerini gerçeğin yerine geçen göstergelere, yani simülatif evrene bırakmaktadır. Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi, bir varlığa (şu anda burada bulunan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmayan) gönderme yapmaktadır (Baudrillard, 2011: 16). Bu anlamda sistem, bir zamanlar var olmuş tüm içeriklerin ve anlamların ölüp gitmediklerini kanıtlayabilmek ve geçmişini simüle etmek için olağanüstü bir çaba harcamaktadır.

Simülasyon evreninde, gerçekliğin evreninde yaşanmış ve bitmiş olan her şeyin anlamı tersine dönmektedir. Oysa görünüşlerin egemen olduğu bu evrende politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan her şeyin eskisi gibi sürüp gitmekte olduğu gibi yanlış bir genel izlenim vardır. Sanki hala toplumsal sınıflar, bir çalışma ve üretim düzeni, bir fiyat ve ücret politikası ve nihayet yaşayan bir kültür varmış gibi yapılanmaktadır. Oysa simülasyon evreninde toplumsal yoktur, toplumsal ötesi yani bir 'kitle' vardır. Kitle, toplumsalın içi boş ve kendinden geçmiş, anlamını yitirmiş biçimidir. Simülasyon evreninde politika yoktur, politika-ötesi vardır, yani politikanın anlamsızlaşmış, içi boş ve kendinden geçmiş biçimi vardır. Simülasyon evreninde kültürel yoktur, kültürel ötesi vardır, yani kültürel olanın anlamsız içi boş ve kendinden geçmiş biçimi vardır. Bu evren bir görünüşler evrenidir yani gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler (gösterge: gösteren/gösterilen) bu evrende içeriklerini yitirmişler ve kendilerine rağmen ya da sözde birer gösterge olarak adlandırılacak birer "görünüme" dönüşmüşlerdir. Çünkü göstergeler işlevseldir ama görünüşler işlemseldir. Hiçbir anlamları olmadığı halde onlara anlamları varmış işlemi yapılmaktadır (Adanır, 2008: 16).

Postmodern dönemin yukarıda belirtilen temel nitelikleri çerçevesinde fotoğrafın da modern döneme göre gerçeklikle olan ilişkisinde kaçınılmaz olarak köklü değişimler

meydana gelmiştir. Baudrillard'ın bu görüşlerinden yola çıkarak fotoğrafik görüntünün anlamını ortaya çıkarmak için gösterge formülasyonuna başvurmak imkansız hale gelmiştir. Çünkü gösteren ile gösterilen arasında mantıkla kurulan ilişki düzeyi, bu çağ ile birlikte yok olmuştur. Modern dönemin aksine, postmodern dönemde görünümler yalnızca kendilerine atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle fotoğraftaki durum, simülasyon evreninin hiper-gerçekliğine işaret etmektedir. Simülasyon evreninde, fotoğraftaki görünüm ve bunların bir zamanlar işaret ettiği iddia edilen anlamları arasında hiçbir bağlantı kalmamıştır. Çalışmanın devamında postmodern fotoğrafın anlayışının gerçeklikle olan ilişkisi ele alınmıştır.

2.2 Postmodern dönemde fotoğraf ve gerçeklik

Postmodernizm ile birlikte, toplumsal oluşumların bir arada olmasını sağlayan geleneklerin korunması yerine, şimdiki zamanda hız kesmeyen bir değişim, dönüşüm ve geleneklerin eleştirel bir yapı-sökümü hakim olmaya başlamıştır. Özel, modernizmdeki özne-nesne, kişi-toplum gibi ikiliklerin birbirinden ayrıldığını; postmodernizmde ise hiçbir ayırımın ve sınıflandırmanın kabul edilemeyeceğini ileri sürmüştür. Postmodernizm duygusal ve sezgisel bakış açısıyla ilerlerken soyutlamanın karşısına temsili koymuştur (Özel, 2006: 159). Modern dönemdeki gerçekliğin temsili, postmodern dönemin fotoğraf sanatında, geleneklerden koparak gerçekliğin imgelerine dönüşmüştür.

Douglas Crimp, Postmodernizmin Fotoğrafik Etkinliği/The Photographic Activity of Postmodernism başlıklı makalesinde “Postmodernizm, modernizmin önkoşulları olan ve modernist söylemi şekillendiren kurumların bir ihlali olarak anlaşılabilirliğini” (Crimp, 1980: 91) belirtmektedir. Crimp bu sanat kurumlarını da “önce müze, ardından sanat tarihi ve son olarak da modernizmin hem varlığına hem de yokluğuna bağlı olduğu fotoğraf” (Crimp, 1980: 91) olarak sıralamaktadır.

Rosenblum, 1980’li yıllarda bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkan postmodernizmin, önceki on yılın kavramsal sanatından evrimleştiğini belirtmektedir. Fotoğraftaki bu gelişme, kısmen fotoğrafın belgeden estetik metaya dönüşümüne karşı koyma çabasını temsil etmektedir. Bu durum aynı zamanda kamera görüntüsü ile sosyal gerçeklik arasında yeni bir ilişki yaratmıştır. Postmodernistler, gerçek yaşamdan aktarılan görüntülerin benzersiz olamayacağını, halihazırda var olan bir şeye uygun olacağını iddia etmektedirler (Rosenblum, 1997: 577). Postmodern sanatçılar yeni bir görüntü yaratmak

yerine mevcut görüntüleri yeniden yorumlamışlardır. Grundberg de postmodernizmi görüntü evreninin tükendiği bir çağ olarak nitelendirerek bir fotoğrafçının yeni bir şey üretme ihtiyacı hissetmeden, var olanlarda daha fazlasını bulabileceğine işaret etmektedir (Grundberg, 1986’dan akt. Linfield, 2010: 9). Bu bağlamda fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, kitle iletişim araçlarının bireysel kimlikler üzerindeki etkisini ve imajların şekillenmesini konu edinmiştir. Jae Emerling, Sherman’ın *Untitled Film Stills* (İsimsiz Film Fotoğrafları) serisi için “performatif” tanımlaması yapmaktadır. Çünkü ona göre “Benlik ve kimlik verili değil, bir kurgudur. Kişinin kimliği, kendisiyle aynı ve özerk değildir. Daha çok aile, toplum, kültür ve dil aracılığıyla dışarıdan gelir” (2012: 59). Bu konuları incelerken klişeleşmiş kalıpları kullanmış ve sinemanın ikonik dilini kullanarak belirli bir filmi merkeze almadan tanıdık gelen film kareleri oluşturmuştur. Sherman, *Untitled Film Stills* serisinde kameranın önüne kendi geçmiş fakat her karede yeni bir kimliğe bürünmüştür. Böylece film klişelerinden yeni arketipler yaratarak kendi otoportlerini çeşitli şekillerde sunmuştur. “Fotoğraflarda yer alan kişiler tam olarak ‘karakterler’ değildir çünkü doğrudan herhangi bir film, oyun, sanat eseri veya romandan alınmazlar; ancak film, reklam, televizyon programı vb. görsel arşivimizden tanıyabileceğimiz ‘karakterlere’ atıfta bulunurlar. Onlar var olmayan filmlerden karelerdir” (Emerling, 2012: 59). Sherman *Untitled Film Stills* de olduğu gibi farklı karakterler de yaratmış (Şekil 7) ve kimlik, benlik, kadının toplumsal konumu gibi konulara değinmeye devam etmiştir.



Şekil 6: *Untitled Film Stills* #21 (İsimsiz Film Fotoğrafları), Cindy Sherman- 1978



Şekil 7: *Untitled-213 (İsimsiz-213)*, Cindy Sherman-1989

Bu portrelerin hiçbiri diğerine benzememekte ve farklılaşmaktadır. Owens, bu farklılıkların izleyiciyi tekrar tekrar düşünmeye ittiğini ve Sherman'ın sunduğu kimliklerin etrafında titreyen bir şeyi tanımak zorunda kalmaktan bahsetmiştir. Sherman'ın fotoğrafları, izleyicinin duygularını geri yansıtan bir ayna işlevi görmektedir (Owens, 1987: 77). Böylece postmodernizmin bir ürünü olan kültürel kodların sorgulanması durumu, Sherman'ın fotoğraflarında kitle iletişim araçlarının etkileri ve benliğin oluşumu üzerine tekrar düşünülmesi gereken bir olgu olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Molon; Cindy Sherman, Jeff Wall, Sherrie Levine gibi sanatçıların çalışmalarını, kitle iletişim araçlarının ve kültürel üretimin toplumdaki yargıların nasıl oluşturduğuna dair gözlemlerini sunmak için yeniden çerçevelemeyi kullanan kültürel birer metin olarak görmektedir (Molon, 2006: 305). Bu sanatçılardan Jeff Wall, mevcut sanat eserlerine ve sosyo-ekonomik durumlara atıfta bulunarak fotoğrafın kurgusal niteliğinden faydalanmış ve çağdaş görsel sanatlar içinde gelenekleri yeniden biçimlendiren konseptler yaratmıştır. Sontag, Wall'un en sarsıcı eserinin 1992 yılında çektiği "Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol Near Moker, Afghanistan, Winter 1986)" fotoğrafı olduğunu belirtmektedir. Bu fotoğraf, bombalanmış ve askerlerle dolu bir tepeyi göstermektedir. Hayatında hiç Afganistan'a gitmemiş sanatçı, bu fotoğrafı kendi stüdyosunda kurgulamıştır. Wall, savaşın dehşetini göstermeyi amaç edinmiştir. Wall'un eserinde görüntüler "gerçekçi" olsa da "gerçek" değildir (Sontag, 2004: 107). Sontag'ın

belirttiği gibi Wall'un eserinde gerçekten yaşanan bir ânın fotoğrafı yer almaz ama bu, fotoğraftaki gerçekliğin yaşanmadığı anlamına gelmemektedir. Wall eserlerinde, bir sanat eserinden alıntı ya da yaşanmış olaylardan kurgular sunmayı tercih etmiştir.



Şekil 8: *Dead Troops Talk* (Ölü Birlikler Konuşuyor), Jeff Wall-1992

Wall, bu fotoğrafta ya da Manet'in tablosunu tekrar yorumladığı *Picture for Women* (1979) fotoğrafında olduğu gibi yaşananları ya da sanat eserlerini zamanın içinde tekrar tahayyül edebilmemizi sağlamaktadır. Onun fotoğraflarındaki gerçeklik, yaşanmış olan bir gerçekliğe dönüşerek var olanın tekrar sunulmasında yatmaktadır.

Rosenblum, bir başka postmodern yaklaşım olarak 1910'lu yılların sonu ve 1920'li yılların başında yaygın olan görüntüyü deforme etme fikrinin tekrar ortaya çıkmasından bahsetmektedir. Fotoğraflar, popüler olanın altında yatan örtük tutumların izleyicinin farkında olmasını sağlamak amacıyla üretilmiş ve bunlara metinler de eklenerek çağdaş toplum mitlerini “yapı-sökümüyle” analiz etmeye çalışmıştır. Bu görüntüler, izleyicide bir farkındalık yaratmak ya da izleyicinin duygularına hitap etmek yerine altta yatan tüketim ve cinsiyetçi mesajlara ışık tutmayı amaçlamıştır (Rosenblum, 1997: 577). Bu postmodern yaklaşım, toplumun ve kültürel değerlerin tekrar gözden geçirilmesi ve yorumlanması anlamı taşımaktadır. Antmen bu postmodern yaklaşımı “Yeni Kavramsalılık” olarak tanımlamaktadır (Antmen, 2009: 277):

Özellikle 1980'li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir.

Uysal, yukarıda ifade edilen postmodern sanat yaklaşımlarını şu şekilde özetlemektedir:

[...] İlk sanat eserinin bir misyonu olmamalıdır, doğru yolu araması veya göstermesi söz konusu değildir. Postmodern sanatçı tam bir özgürlük içinde yaşamı yansıtmaktadır. Farklı kitle iletişim imgelerinden eser üretiminde faydalandığı gibi, onları farklı bir kurgu ile izleyicisine sunar, hatta onu yeniden yorumlar. Aynı şekilde tüm bu göstergeler izleyenin yorumuna da açıktır. Postmodern estetik anlayışı, gerçekliğin yerine geçirdiği medya, reklam, sinema ve hatta televizyon imgeleri ile bireyin hayatını şekillendirir. Devingen ve değişken olan gerçekliğin sanatsal pratikle başka türlü yansıtılması olanaksızdır. Kitleli imgeleri taklit etmek, sanatın yaşamı yansıtmasına yardımcı olacaktır, ancak bu durum sanat eserinde geçici olma niteliğinin doğmasına yol açmıştır” (Uysal).

Postmodern fotoğrafın yukarıda belirtilen özellikleri ve amaçları göz önüne alındığında, bu çağın fotoğraf anlayışı “sanat sanat içindir” söylemini bir kenara bırakıp yüzünü gündelik yaşam pratiklerine çevirmiştir. Özellikle toplumsal ayrımcılığı yapı-söküme uğratarak, modern dönemin gerçekliğini yok sayan bir anlayış benimsemiştir. Modern yaklaşımdaki “saf” düşünce yapısı postmodern dönemde “melez” bir kimlik kazanarak birçok alanı bir araya getiren eserler yaratmıştır. Postmodern fotoğraf, kitle iletişim araçları tarafından inşa edilmiş olan algıların değişimini hedeflemektedir. Fotoğrafçı, gördüğünü olduğu gibi aktaran bir konumda olmak yerine; sunduğu görüntüyle toplumsal ve kültürel mesajlar taşıyarak alımlayıcısını düşündüren bir kimlik kazanmıştır.

3. POST-FOTOĞRAF ANLAYIŞI VE DİJİTALLEŞME

Çalışmanın bu bölümünde dijital çağda ortaya çıkan görüntü üretim teknolojilerine ve bu teknolojilerin post-fotoğraf anlayışına olan etkileri ortaya konulmuştur.

3.1. Dijital çağda görüntü

Fotoğrafın icadından dijital çağa kadarki zaman zarfında fotoğrafik bir görüntü elde etmek için analog teknikler kullanılmıştır. Analog süreç boyunca fotoğrafik bir görüntü elde etmeyi olanaklı kılan iki önemli gelişme bulunmaktadır. Bunlar, Camera Obscura kullanımı ile bazı kimyasal maddelerin ışığa maruz kaldıklarında değiştiğinin saptanmasıdır. Camera Obscura ile elde edilen görüntü, rengin ve perspektifin yeniden üretilbildiği kalıcı olmayan bir görüntüdür. Optik biliminin sağladığı olanaklarla Camera Obscura'ya takılan lensler, görüntülerin daha net ve detaylandırılmasını sağlamıştır. Ancak yine de elde edilen bu görüntüler hala kalıcı değildir. Camera Obscura ile elde edilen görüntülerin kalıcı, yani kaydedilebilir bir hale gelebilmesi için kimya biliminden yararlanılmıştır. Fransız mühendis Joseph Nicéphore Niépce, 1826 yılında Camera Obscura'nın içine yerleştirdiği plakanın üzerine asfalta benzeyen bir madde olan bitumen sürerek bir duyarkat (ışığa duyarlı yüzey) oluşturdu. Daha sonra sekiz saatlik bir pozlamanın ardından ilk kalıcı görüntüyü elde etmeyi başardı. Ortaya çıkan bu ilk teknik görüntü hem optik (dolayısıyla fizik) hem de kimya bilimlerinin fotoğrafik bir görüntü elde etmedeki önemli katkısını göstermektedir. Walter Benjamin'e (2018: 7) göre tarihte ilk fotoğrafı çektiği kabul edilen kişi Niépce'dir. Ancak Değirmenci (2016 :33), 19 Ağustos 1839'da Paris'te Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar tarafından yapılan bir ortak toplantıda Louis Jacques Mandé Daguerre'in isminin duyurulduğunu ifade etmektedir.

Niépce'in başarısı Camera Obscura ile oluşturulan görüntüyü kalıcı hale getirmesidir. Ancak Niépce'in geliştirdiği ve adına helyograf dediği bu yöntem, bir görüntüyü sabitlemenin sadece ilk yoluydu. Niépce'ten sonra bu konuda önemli gelişmeler kaydeden bir diğer isim, Louis Jacques Mandé Daguerre'dir. Niépce'in eski ortağı olan Daguerre, 1839 yılında gümüş iyotla kapladığı levhayı, lens taktığı karanlık kutuda çok az pozladıktan sonra cıva buharına tutarak görüntünün gelişmesini sağladı. Bu yöntemde dagerotip adı verilir. Dagerotip yöntemi ile elde edilen teknik görüntüler,

çoğaltılamıyordu. Bu da elde edilen fotoğrafın biricik olmasını beraberinde getiriyordu. Aynı yıllarda Sanayi Devrimi'nin beşiği olan İngiltere'de de bu konuda çalışmalar yapan bir bilim insanı vardı. Bu kişi William Henry Fox Talbot'tur. Talbot, bir marangoza yaptırdığı küçük ahşap kutulara, üzerine çeşitli kimyasal maddelerin sürüldüğü kağıtları koyarak pozlama deneyleri yapıyordu. Bu deneylerden ilk kez 1835 yılında kalıcı bir görüntü elde etmeyi başardı. Sonraki çalışmalarında denediği kimyasal maddeler ve süreçler, Talbot'un yöntemini geliştirmesini sağladı. 1841 yılında mükemmelleştirdiği bu yöntemine kalotip adını verdi. Kalotip yöntemle elde edilen görüntü, siyah bir zemindeki beyaz siluetten oluşuyordu. Bu, negatif görüntüyüdü. Kağıt üzerinde elde edilen bu negatif görüntü daha sonra benzer yöntemlerle pozitif görüntüye dönüştürülüyordu. Kalotipin dagerotip yönteminden farkı, kalotiple elde edilen negatif görüntünün sayısız kez çoğaltılabiliyor olmasıydı. Ancak "kağıt üzerine baskı yapıldığı için kalotipin dagerotipe göre çok daha az detaya ve netliğe sahip olduğu" (Değirmenci, 2016: 46) belirtilmektedir. Kalotip yöntem, dijital fotoğrafçılığın geliştirildiği tarihe kadar analog fotoğrafçılığın standardı haline gelecek olan negatif-pozitif baskı tekniğini ortaya çıkarmış oldu.

Görüntünün oluşturulduğu yüzey konusundaki en büyük devrim ise 1885 yılında kağıt film üretimine başlamış olan George Eastman tarafından gerçekleştirildi. Eastman, Kodak adını verdiği ilk fotoğraf makinesini 1888 yılında (Freund, 2007: 179) satışa çıkardı. Eastman bu kameralarla birlikte aynı zamanda fotoğraf filmini (selüloit) de piyasaya sürdü. Bu gelişmeden önce görüntünün kaydedildiği yüzey olarak en son cam kullanılırken; Kodak'la birlikte selüloit taban kullanılmaya başlandı. Bu fotoğraf kamerası, düşük fiyatının yanı sıra sabit odaklı lensi ve hızı sabit olan deklanşörü sayesinde insanları cezbetmekteydi. Yüz pozluk bir filmle satışa çıkarılan bu Kodak marka makinelerin, rulo bittiğinde baskı alınması ve yeni bir rulonun yüklenmesi için fabrikaya geri gönderilmesi gerekiyordu. Filmin geliştirilmesi, kameranın ucuzlamasına, pratikleşmesine ve dolayısıyla kitleselleşmesine de yol açmıştır. Öyle ki "Fransa'da, 1981 yılında, bütün evlerde en az bir fotoğraf makinesi bulunuyordu (Freund, 2007: 180).

Yüzey üzerine görüntü kaydetmenin yukarıda ifade edilen tüm aşamaları, analog yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Fotoğraf tarihindeki bu analog süreç, fotoğrafın icadından başlayarak dijital çağ olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ortalarında temeli atılan ancak 21. yüzyılın başlangıcı ile gerçek anlamda ifadesini bulan döneme kadar devam etmiştir. Dijital devrim, sonuçları itibarı ile görüntü üretim sürecinde birçok

radikal değişimi beraberinde getirmiştir. Örneğin, “[a]nalog görüntüler kimyasal bir süreç sonunda oluşabilirken, dijital görüntüler ise, 0-1 gibi rakamsal kodlardan oluşmaktadır. Analog bir fotoğraf görüntüsünün en küçük birimi gümüş bromürden oluşan gren tanecikleridir. Dijital görüntüde ise fotoğrafı oluşturan en küçük birim piksel olarak adlandırılan kodlardır” (Kılıç, 2011: 78). Analog süreçte görüntü ışığa duyarlı yüzey (pelikl) zerinde oluşurken, sayısal (dijital) süreçte sensörler pelikln yerini almıştır. Ancak dijital fotoğraf kavramı yalnızca görüntü üreten aygıtın, yani fotoğraf makinesinin görüntüleri sayısal/dijital olarak üretmesi ve kaydetmesi değildir. Bununla birlikte bilgisayar teknolojisine dayalı dijital aygıtlar yardımıyla görüntülerin oluşturulması, işlenmesi, paylaşılması ve sergilenmesi süreçlerini de ifade etmektedir. Bir diğer deyişle, fotoğrafta dijitalleşme üretim, gösterim ve dağıtım süreçlerinin tamamen dijital ortamlarda gerçekleştirilmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda fotoğrafta dijitalleşme, hem geleneksel üretim pratiğinin dayandığını temel malzemenin (ister pelikl ister makine) hem de üretimin gösterildiği/sergilendiği alanlarda köklü değişimler meydana getirmiştir.

Medya teorisyeni ve eleştirmen Lev Manovich, *The Paradoxes Of Digital Photography* (1995) başlıklı çalışmasında dijital devrimin ne olduğunu tanımlarken bir dizi teknik gelişmeye atıfta bulunmaktadır. Bu gelişmeler şunlardır:

- Fotoğraflanmış gerçek nesneler ile bilgisayar tarafından sentezlenen nesneleri kusursuz bir biçimde birleştiren bilgisayarlı tasarım sistemleri,
- Araba plakalarını ve hatta kol saatini bile görüntüleyebilen uydular,
- Hedefi kolayca tanıyıp ve takip edebilen “akıllı” silahlar,
- Vücudun her organını ve işlevini haritalayan yeni tıbbi görüntüleme teknolojileri,
- Herhangi bir tasarımcının yalnızca dijital olarak depolanan milyonlarca fotoğrafı değil, aynı zamanda bir bilgisayar tarafından herhangi bir görüntüye otomatik olarak uygulanabilen düzinelerce stili elde etmesini sağlayan evrimii elektronik kütüphaneler.

Manovich bu yaklaşımıyla öncelikle dijital çağın kimliğini belirleyen bilgisayar teknolojisine, ardında da görüntüleme ve görüntü işleme teknolojilerine atıfta bulunmaktadır. Fotoğrafçılık, söz konusu iki teknolojik gelişmenin buluştuğu alanlardan

biridir. “Bunların tümü ve yakın zamanda ortaya çıkan diğer birçok görüntü oluşturma, işleme ve görme teknolojileri, dijital bilgisayarlara bağlıdır. Hepsi, bir bütün olarak, fotoğrafların yeni, benzeri görülmemiş ve hala yeterince anlaşılmamış işlevler sağlamasına olanak tanır. Tüm bunlar fotoğrafın tanımını kökten değiştirmektedir” (Manovich, 1995: 1). Manovich’in sözünü ettiği köklü değişimler aynı zamanda geleneksel fotoğraf anlayışının değiştiğinin de ifadesidir. Çünkü post-fotoğraf bölümünde detaylı bir şekilde açıklandığı üzere, dijitalleşmenin etkileri günümüzde en çok görüntüleme teknolojilerinde radikal değişimlere yol açmış, bu da beraberinde geleneksel imaj anlayışının terk edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Bilgisayarla bütünleşmiş olan İnternet teknolojisi ile bu ikilinin olanaklı kıldığı mecralar, fotoğraf alanını karakterize eden dijital çağın diğer önemli aktörlerdir. Ancak bunlar özellikle fotoğraf gibi görsel ürünleri ve/veya yapıtları, fiziksel gerçeklikten dijital- sanal bir mecraya taşımıştır. “[...] Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler fotoğrafın hem üretim hem de tüketim biçimlerini etkilemiştir. Bunun yanında, iletişim teknolojilerinin ve internet, çoklu ortam gibi ‘yeni’ medyaların etkileşimli kullanımının bu gelişmelere etkisi büyüktür” (Ürper, 2012: 38). Bu teknolojik olanaklar sanatçılara yeni ifade olanakları da sunmuştur. Bu süreçte “[s]anatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır. Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümünden değişmiştir. Sanallık artık her alanda ve düzeyde yerleşik gerçeğin yerini almış, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır” (Sağlamtimur, 2010: 215). Bu gelişmeye paralel olarak seyir süreci de sanal bir ortamda gerçekleşmeye başlamıştır. Seyir eylemi daha önce başat olarak müzelerde ya da galerilerde gerçekleşirken günümüzde özellikle İnternet teknolojisinin karakterize ettiği yeni dijital platformlar bu eylemin gerçekleştiği dijital sergileme uzamlarına dönüşmüştür. Bunun yanı sıra fiziksel olarak mevcut bulunan müze ve galerilerin de yine sanal ortamlarda görülebilir olması da dijital çağın olanaklarıyla mümkün olmuştur. Son olarak üç boyutlu görüntüleme teknolojileri de seyir kültürünün dönüşümünde önemli roller üstlenmiştir.

Robins (2013), durağan ve hareketli görüntülerin aynı noktaya yaklaştığını, bunun sonucunda da genelleştirilmiş bir görsel teknolojisi ve görsel kültürün doğduğunu belirtir. “Bunu sağlayan da imaj teknolojileriyle bilgisayar teknolojilerinin temel olarak birbirlerine yaklaşmasıdır. Bugün imajlardan söz etmek demek, bilgisayardan söz etmek

demek. Dijital elektronik sinyaller biçimindeki imaj-enformasyon ürünleri, artık sınırsız bir işleme, manpülasyon, depolama ve aktarma olanaklarından geçmektedir” (Robins, 2013: 76). Bu noktada dikkat çeken husus, bağlam fotoğraf olsa bile fotoğraf makinesinden ziyade bilgisayar teknolojilerinden dem vuruluyor olmasıdır. Bu durum elbette dijital çağda görüntü elde etmenin yegane yolunun artık fotoğraf makinesi olmadığı gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Stocker’a göre fotoğraf makinesi, bilgisayara kıyasla sınırlı bir aygıttır, çünkü tümü fotoğraf çekmeyle ilgili olan yalnızca belirli türdeki uygulamalara izin verir. Bununla birlikte, sınırlı olsa da fotoğrafın bilgisayarın atası olarak görülebileceği kaydedilmiştir (Stocker, 2001’den akt Schwab, 2008: 38). Stocker’ın bu yaklaşımı, bilgisayar teknolojilerinin fotoğraf makinesine kıyasla kapasitesinin çok daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim günümüzde bilgisayar tabanlı ileri düzey görüntü yaratma ve işleme programları sayesinde en karmaşık görsel işlemler bile çok kısa bir sürede elde edilebilmektedir. Dahası bu tür görsel üretim sürecinde fotoğraf makinesine gerek duyulmayabilmektedir. Burada ifade edilen, bir pratik olarak fotoğraf çekme eyleminin artık görüntü üretmenin ön koşulu olmadığıdır. Dijital çağda meydana gelen ve devrim olarak nitelendirilen söz konusu bu gelişmeler, fotoğrafa yönelik geleneksel anlayışların yeniden ele alınmasına ve dahası fotoğrafın ölümü tartışmalarının yapılmasına zemin hazırlamıştır.

Bilgisayar, İnternet ve görüntüleme teknolojileri gibi ileri düzey dijital aygıtların yarattığı köklü değişimler, fotoğrafın gerekliliği konusunu da tartışmaya açmıştır. Greg Shapley “After The Artefact: Post-Digital Photography In Our Post-Media Era” (2014) başlıklı makalesinde dijital sonrası fotoğraf kavramını, “fotoğrafın ölümü” söylemleri çerçevesinde tartışmaktadır. “Sadece dijital sonrası bir çağda değiliz, aynı zamanda dijital teknolojinin tüm ortamlar arasındaki sınırları silip fotoğraf kavramını etkin bir şekilde gereksiz kıldığı bir post-medya çağındayız” (Shapley, 2014: 6). Benzer şekilde Lev Manovich de 1970’li yıllardan itibaren çeşitli kültürel ve teknolojik gelişmelerin, modern sanatın temel kavramlarından birini (medium/araç/ortam) anlamsız hale getirdiğini öne sürmektedir (Manovich, 2008: 1). Manovich’in “anlamsız”laştığı olarak nitelendirdiği araç ise Shapley’in açıkça ortaya koyduğu fotoğraftır.

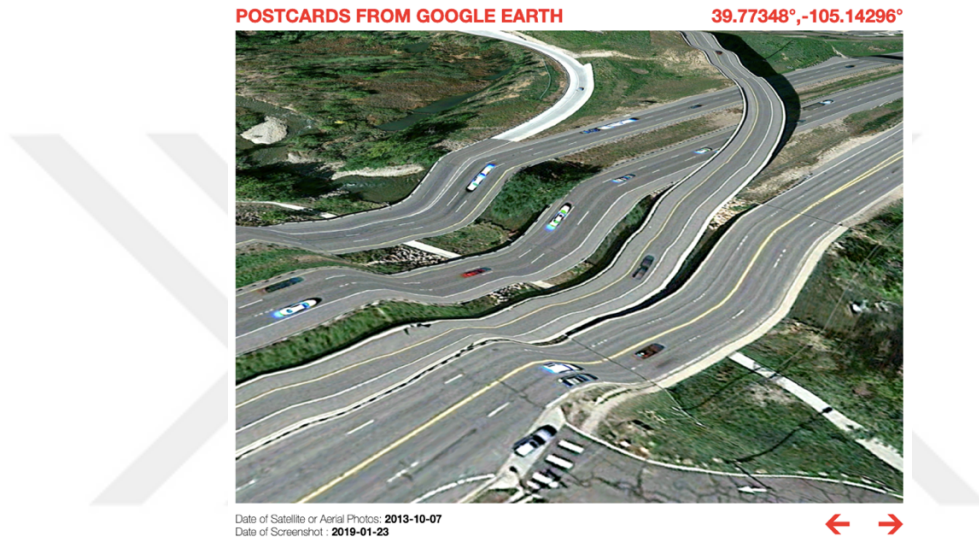
3.2. Post-fotoğraf

Manovich (1995), dijital fotoğraf mantığının tarihsel süreklilik ve süreksizliğe dayalı olduğunu belirtmektedir. Dijital imgenin, modern görsel kültürdeki semiyotik kodlar, gösterim biçimleri ve seyirci kalıpları ağını parçalara ayırdığını ve aynı zamanda bu ağı daha da güçlü bir şekilde ördüğünü belirten Manovich, dijital imgenin fotoğrafı güçlendirirken, yüceltirken ve ölümsüzleştirirken aynı zamanda yok ettiğini öne sürmektedir. Ona göre bu mantık kısaca, “post-fotoğraf mantığıdır” (Manovich, 1995: 3). Manovich’in dijital bir fotoğrafın üretim biçimi ve işleme süreçlerindeki müdahalelere atfen yaptığı bu yorum, fotoğraf çalışmalarında post-fotoğraf olarak kavramsallaştırılan yaklaşımın ifadesidir ve post-fotoğraf temelde dijital görüntüleme ve işleme süreçlerinin geleneksel fotoğrafçılık anlayışındaki paradigma değişimini ifade etmektedir.

Kevin Robins, dijital teknolojilerin fotoğraf tarihinde yarattığı büyük kırılmayı ve bu kırılmanın doğurduğu süreci şu şekilde ifade etmektedir: “Dijital elektroniğe dayanan yeni imaj teknolojileri, fotoğrafla kastetmek istediğimiz şeylere karşı çıkmaktadır. Bu yeni vizyon ve imaj teknolojilerinin post-fotoğrafik teknolojiler olduğunu söyleyebiliriz” (Robins, 2013: 76). Post-fotoğraf kavramı, W. J. T. Mitchell ile birlikte popülerleşmiştir. Mitchell, günümüz görsel kültüründe teknolojinin neden olduğu dönüşümleri ortaya koymaya çalışırken bu kavrama başvurmuştur. Ona göre post-fotoğraf en genel anlamda görsel üretim alanındaki dönüşümü, daha özelinde ise görüntülerin dijital olarak üretimi ve dolaşımıdır (Mitchell, 1992). “Kavram, günümüzde yeni görüntüler elde etmek için hem dijital post-produksiyonun hem de analog fotoğrafçılığın kaynaklarını kullanan sanatçıların eğilimine atıfta bulunmaktadır” (Nae, 2015: 7). Bu tanım, post-fotoğrafçılığın geleneksel fotoğraf anlayışının çok ötesinde bir alan olduğunu daha en başında ortaya koymaktadır.

Geleneksel fotoğraf üretim araç ve tekniklerinin aksine post-fotoğrafçılıkta kullanılan -yukarıda belirtilen özelliklere ek olarak- görüntülerin özellikleri ve kaynakları Nae’ye (2015) atıfla şu şekilde sıralanabilir: Birincisi buluntu (found) ve hazır (readymade) imajlar veya bunların birbirine eklemlenmesiyle ortaya çıkan kurgulanmış imajlardır. İkincisi ise dronelerden askeri uydulara ve gerçek zamanlı sanal gerçeklik üretebilen yazılımlarına kadar yeni görüntüleme teknolojilerinin kullanılmasıyla elde edilen artırılmış gerçeklik imajları. Bu kaynakların ortak noktası ise bunların bir fotoğrafçı tarafından bilinçli olarak üretilmiş görüntüler olmaması ve dahası -özellikle

ikinci sıradakilerin- otomatik olarak kaydedilmiş olmalarıdır. Yine Nae (2015), post-fotoğrafçılığa örnek teşkilmesi açısından bu tür kaynaklardan elde edilmiş görüntülere iki önemli örnek verir. Bunların ilki, Clement Valla'nın Google Earth tarafından çekilmiş görüntülerden oluşturduğu ve adına *Postcards From Google Earth* adını verdiği çalışmalarıdır. İkincisi ise Michael Wolf'un Google Street View tarafından çekilen görüntüleri kullanarak elde ettiği ve adını *A Series of Unfortunate Events** olarak belirlediği seridir.



Şekil 9: *Postcards From Google Earth* (Google Earth'ten Kartpostallar), Clement Valla

* Wolf'un *A Series of Unfortunate Events* adlı çalışması World Press tarafından ödüle değer görülmüştür.



From "A Series of Unfortunate Events" discovered on Google Street View. Photographs © Michael Wolf

Şekil 10: *A Series of Unfortunate Events (Bir Dizi Talihsiz Olay)*, Michael Wolf

William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post- Photographic Era* (1992) adlı çalışmasında “otomasyon”dan, yani görüntülerin bir aygıtın kontrolü altında yaratılmasından bahsetmekte ve bunu post-fotoğrafın merkezi olarak ilan etmektedir. Mitchell çalışmasında dijital görüntü hakkında düşüncelerini dile getirirken “algoritmik” ve “algoritmik olmayan” görüntülerden söz etmektedir. Ona göre algoritmik görüntüler, “otomatik olarak oluşturulmuş”, “bilinçli eylemleri daha az veya hiç içermeyen” ve “görüntüleme sisteminin önünde ne olduğuna dair daha güvenilir kanıt sağlayan” (Mitchell, 1992: 30) görüntülerdir. Anlaşılabacağı üzere, algoritmik görüntüler dijital çağda ortaya çıkan ve bilgisayar tabanlı teknolojiler tarafından üretilen görüntülerdir. Mitchell’in “algoritmik görüntü” olarak kategorileştirdiği tür, Nae’nin post-fotoğrafa verdiği iki örneği ifade etmektedir.

Mitchell ve Nae’nin yukarıda aktarılmaya çalışılan görüşlerinin yanı sıra post-fotoğrafa yönelik birçok farklı yaklaşım ve tanımlama bulunmaktadır. Post-fotoğraf çağını “inorganik görüntü çağı” olarak nitelendiren Moreiras (2017), bu çağın görsel rejimini şu şekilde betimlemektedir: “Toplanmış, sıralanmış, katmanlara ayrılmış, gömülmüş, depolanmış ve atılmış bir bilgi yığını” (Moreiras, 2017: 1). Dahası “bir ardıl görüntü [afterimages], görüntünün kalıntısı ve fazlalığı” sözlerini ekledikten sonra post-fotoğrafın bir tanımını yapmanın imkansızlığını şu ifadelerle dile getirir:

[..] Doğrusunu söylemek gerekirse, fotoğraf sonrası tek bir tanıma indirgenemez veya herhangi bir ortama bağlı değildir. Birinin post-fotoğraf pratiği olarak adlandırdığı şeye, bir diğeri glitch sanatı, yeni medya ve hatta video sanatı olarak atıfta bulunabilir. Michel Foucault’dan ödünç

alacak olursak, ‘söylemin yaptıklarını parçalamak için stratejik bir işleve’ sahip olan eleştirel bir kavram [...]. Bu, post-fotoğrafın kendisinden daha eski olan analog veya dijital formların karşısı olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, onlarla ilişki kurar, onlara saldırır, onları kendine mal eder, toplar. Aslında post-fotoğraf pratik, bize gelecekte görüntülerin sahip olabileceği ya da sahip olması gereken nitelikleri sorgulamak için yollar gösterir (Moreiras, 2017: 2).

Moreiras’ın sıraladığı nitelikler post-fotoğrafın çok-kimlikli yapısını oluşturan görüntülerin aşırılığı, doygunluğu ya da enflasyonu özelliğine atıfta bulunmaktadır. Gerçekten de post-fotoğraf kavramının anlam bulduğu önemli niteliklerden biri, görüntü enflasyonundaki devasa artıştır. Bu aşırılığı ortaya çıkaran temel dinamik ise dijitalleşmedir. Çünkü bilgisayar teknolojisinin (ve bunun yarattığı diğer teknolojiler) görüntü yaratma, işleme, depolama ve gösterme süreçlerindeki belirleyici konumu, dijital çağın olanakları ile gerçekleştirebilmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen Moreiras, post-fotoğrafın bir tanımını yapmanın problematik doğasını ifade etmektedir. Buna rağmen literatürde birçok post-fotoğraf tanımına rastlamak mümkündür. Bu durum şüphesiz ki kavramın sahip olduğu çok-kimlikli yapıdan kaynaklanmaktadır. Bir tanım yapmanın zorluğuna karşın, gelecekte fotoğrafın olası niteliklerini belirlemek için kavramın kullanışlı yanına da vurgu yapmaktadır. Bu da günümüzdeki post-fotoğraf anlayışının, gelecekteki fotoğrafın temeli olduğunu ifade etmektedir.

Fotoğraf sanatçısı Joan Fontcuberta ise içinde bulunduğumuz çağı, “yeni bir görsel kültür çağı” olarak nitelendirir ve post-fotoğrafı bu çağın koşulları çerçevesinde tanımlamaya çalışır. Ona göre post-fotoğrafik çağ, “görüntülerin kitlesel hale getirilmesi, dolaşımları ve çevrimiçi erişilebilirlikleri ile karakterize edilir” (Fontcuberta, 2015). Fontcuberta da Moreiras gibi dijital çağın niteliklerine atıfta bulunur ancak o bu çağı, görüntülerin İnternet ve çevrimiçi süreçlerdeki erişilebilirlik özellikleriyle karakterize eder. Görüntü tarihinde çok önemli bir anda olduğumuzu öne süren Joan Fontcuberta’ya göre fotoğrafın kimliği bu çağdaki gelişmelerle birlikte yeniden tanımlanmalıdır.

Kameraların ve dijital bas-çek cihazlarının yaygınlaşması, fotoğraf çekmenin cep telefonlarına, İnternete, sosyal ağlara dahil edilmesi, yeni gözetim teknolojileri, sanal gerçeklik aygıtlarının gelişimi ve daha fazlası, fotoğrafın kimliğinin yeniden düşünülmesi gereken ikinci bir dijital devrimi inşa ediyor. Facebook, Twitter, Instagram, Google, Flickr, YouTube, Wikipedia, eBay ve Blurb gibi platformlar, deneyim ve yeni yaratıcı süreçler için yeni ortamlar haline geldi (Fontcuberta, 2015).

Sağlamtimur’un post-fotoğraf tanımı daha da kapsamlı bir zemine sahiptir. Ona göre post-fotoğraf “temelinde bilgisayar, internet, fotoğrafçılık, sanat ve teknolojinin bulunduğu, fotoğrafçılığı biçim ve içerik bağlamında yapısal olarak değiştiren bir yaklaşım”dır (Sağlamtimur, 2016a: 649). Fred Ritchin ise post-fotoğrafın görsel

kapsamının “var olan, olacak ya da var olabilecek, görünen ya da olmayan her şeyi, kısacası algılanabilen ya da kavranabilen her şey” (Ritchin, 2009: 116) olduğunu öne sürmektedir. Post-fotoğrafta önemli olan, bir pratik olarak fotoğrafçılığın (fotoğraf çekme eyleminin) değil; fotoğrafik görüntünün merkezine alınmış olmasıdır. “150 yıldır temelde algısal bir araç olan fotoğraf, artık büyük ölçüde kavramsal bir araç haline gelmiştir” (Ritchin, 2009: 124). Ritchin’in post-fotoğrafçılıkla birlikte fotoğrafın değişen epistemolojisine dair olan bu yaklaşımını Schwab da şu ifadelerle desteklemektedir:

Ortaya çıkan görüntünün bir fotoğraf olması gerekmez; sürece ışık, kamera gibi unsurların dahil olması gerekmez. Böyle bir yaklaşım, bir görüntünün fotoğraf olarak görünümünü simüle etmek için tasarlanmış bir post-fotoğraf tanımından belirgin bir şekilde farklıdır. Bilgisayar aracılığıyla tanıtılan post-fotoğraf, aslında yalnızca fotoğrafın geçmişini ve geleceğini nerede gördüğümüz sorusunu değil, aynı zamanda pratiğinde neyi temel aldığımız sorusunu da gündeme getirdi (Schwab, 2008: 37).

Schwab’ın da belirttiği üzere, post-fotoğraf anlayışında “fotoğraf”, geleneksel anlamdaki saf halinden uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşmanın temel nedenlerinden biri görsel üretimin fotoğraf makinesine değil dijital teknolojilere dayanıyor olmasıdır. Atay (2012), fotoğraf üretiminde kullanılan donanım ve yazılımların (cep telefonu, tablet, insansız hava araçları, yapay zekâ, GAN - Çekişmeli Üretici Ağ) fotoğrafik görüntüler ürettiğini dolayısıyla da görüntülerin fotoğraflar ve fotoğraf nitelikli görüntüler olarak ikiye ayrılabilmesini belirtmektedir. Atay, fotoğraf için bu ayrımı yaparken aynı zamanda fotoğraf sanatçısı ve fotoğrafik görüntü üreticisi ayrımı da yapmaktadır (2021). Post-fotoğrafın temelini oluşturan dijital teknolojiler, saf bir fotoğraf olarak nitelendirilemeyecek olan fotoğrafik görüntülerin oluşmasını sağlamaktadır. Görüntü üretiminin değişen bu yapısı, fotoğrafik görüntü üreticisini dijital çağın sanatçıları haline getirmiştir.

Günümüzde post-fotoğrafik üslupla üretilmiş görüntülerle çalışmak, fotoğrafçılığın günlük bir pratiğine dönüşmüştür. Bu gerçek, herhangi bir fotoğrafçının çalışmalarında az ya da çok kendini gösterebilir ancak özellikle görüntü işleme süreçleri, fotoğrafla çalışan hiç kimse tarafından göz ardı edilemeyecek bir görsel kültür biçimi haline gelmiştir. Dijital tekniklerle işlenmiş fotoğraflarda sanatçının/yaratıcının “eli” kendisini açıkça hissettirmektedir. Bu durum post-fotoğraf çağında, fotoğrafın resim sanatıyla olan ilişkisi tartışmalarını da yeniden gündeme getirmektedir. Genel olarak fotoğrafik üslup, belirli bir sanatçının üslubunu değil; bir görüntünün -bir fotoğrafta görüldüğü gibi- bir gerçekliğe referans vermesini ifade etmektedir. Belgesel üslubun belgeye benzeyen bir

görüntü üretmesi gibi, fotoğraf üslubu da fotoğrafa benzeyen görüntüler üretmektedir. Bilgisayar tabanlı görüntü işleme teknolojilerinin ortaya çıkmasından önce fotoğrafik gerçeklik yalnızca fotoğraflarda temsil edilebilirken, dijital çağda fotoğraf artık fotoğrafik gerçekliğin elde edilmesi için bir ön koşul değildir. Bu tür görüntülerin üretiminde, tıpkı bir ressamın kompozisyon oluştururken başvurduğu yöntemler kullanılmaktadır. Bu nedenle dijital fotoğrafçılıkla birlikte “fotoğraf ve resim arasındaki uçurum daralmaktadır” (Dexter and Weski, 2003: 27). Bir ressam için gerekli olan fırça ve boyalar, post-fotoğrafçılıkta yerini görüntüleri dönüştürmek, değiştirmek ve birleştirmek için gerekli olan dijital araçlara bırakmıştır.

Fotoğrafta manipülasyon, fotoğrafın icadından itibaren başvurulan bir yöntemdir. Ancak bu müdahale, söz konusu dönemde çok fazla yaygın olmadığı ya da yalnızca birkaç akımla sınırlı olduğu için bir istisna olarak kabul görmüştür. Henry Peach Robinson, Oscar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron fotoğrafın icadından itibaren görüntüye sonradan müdahale eden teknikler kullanmışlardır. Örneğin Henry Peach Robinson, *Fading Away* (1858) (Şekil 1) adlı çalışmasını farklı zamanlarda çekilmiş beş ayrı negatifi fotomontaj tekniği (birleşik baskı) ile bir araya getirerek yaratmıştır.

Robinson gerçeklikten ziyade kurgusal tasarımlara imza atmıştır. Resim sanatında olduğu gibi fotoğrafın da ancak fotoğrafçının kendini sınırlamadığı, ifade olanaklarının kullanımına özgürce başvurduğu takdirde gerçekleşeceğini iddia eden Robinson, bu düşüncelerini *Pictorial Effect in Photography* (Fotoğrafta Resimsel Etki) adlı çalışmasında dile getirmiştir. Robinson bu çalışmada kompozisyon, armoni ve denge sorunlarını yeniden ele almıştır. Ona göre tıpkı bir ressam gibi fotoğrafa müdahale etmek, fotoğrafçıya büyük bir özgürlük kazandırmaktadır. Robinson ayrıca fotoğraftaki konuyu yeniden yapılandırmak, değiştirmek ve idealleştirmek için kullanılabilecek bir yöntem olan fotomontaj yöntemine başvurmanın önemini şu sözlerle vurgulamıştır: “Doğanın düzensiz bir yığın halinde, aslına tam olarak uygun tasviri gerçekliktir; aynı tasvirin seçilerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir; birincisi sanat değildir; ikincisi ise sanattır (Göktan, 2016: 97). Bu ve benzeri yaklaşımlar aslında fotoğrafın icadından itibaren -tekniği ne olursa olsun- görüntüye müdahale etme tekniklerinin kullanıldığı, hatta bu müdahalelerin hem fotoğrafı hem de fotoğrafçıyı özgürleştirdiği ifade edilmiştir.

Robinson’ın bu düşüncülerine karşın, fotoğrafın fotomontaj gibi müdahalelerden ziyade daha “doğal” olması gerektiği yönündeki baskın kanı, fotoğraf tarihinde çok daha

uzun süre egemen olmuştur. Bu durum manipölasyonun fotoğrafik olmayan bir unsur olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktaydı. Bu dönemde görüntü üretim anlayışı, Henry Fox Talbot'ın çalışmalarında kendini açıkça ortaya koymaktadır. Henry Fox Talbot, 1844 tarihli *The Pencil of Nature* adlı eserinde fotoğrafın “doğal” olarak üretildiğini şu şekilde ifade eder:

Öyleyse, bu çalışmanın plakalarının yalnızca ışığın hassas kâğıt üzerindeki etkisi ile elde edildiği söylenebilir. Sadece optik ve kimyasal yollarla ve çizim sanatına aşına hiç kimsenin yardımı olmadan oluşturulmuş veya tasvir edilmişlerdir... Doğanın ‘eli’yle yapılmışlardır (Talbot, 1977: 2).

Talbot bu yaklaşımıyla aslında fotoğrafçıyı (ve dolayısıyla fotoğrafçının tercihlerini) görüntüden yok ederek, fotoğrafı resimden farklı bir görüntü üretim türü olarak inşa etmeye çalışmıştır. Talbot'ın bu argümanları ilgili dönem çerçevesinde elbette anlamlıdır. Çünkü bu dönemde fotoğraf, kendisini bir sanat dalı olarak kanıtlama çabası içindedir. Yine de bu tarihe kadar birçok müdahale tekniği de kullanıştır. Ancak yaklaşık 170 yıl önce Talbot'ın dile getirdiği bu düşünceler dijital çağın sağladığı olanaklarla büyük bir değişime uğramıştır. Schwab'a göre “Optik ve kimyasal unsurların doğası gereği fotoğrafın teknik sürecinin doğal olması, tek başına görüntüye farklı bir statü vermez” (Schwab, 2008: 32). Geoffrey Batchen'in sorduğu gibi, “sonuçta fotoğrafçılık, ışık seviyesinin, pozlama süresinin, kimyasal maddelerin yoğunluğunun, ton aralıklarının vb. manipölasyonundan başka nedir ki?” (Batchen, 1999: 212). Bir diğer deyişle, fotoğrafın çekilme ve karanlık oda süreçlerindeki tercihler bile aslında görüntü yaratma sürecine müdahale etmektir.

Kimyasal süreçlere kıyasla elektriksel işlemler, bilginin ya da görüntünün silinmesine ve yeniden yazılmasına olanak sağlar. Dijital aygıtlar söz konusu olduğunda ise bu yalnızca, örneğin yeniden çerçevelenmekle kalmaz aynı zamanda teknik olarak görüntüyü oluşturan en küçük birimlerin, yani piksellerin de işlenmesini olanaklı hale gelir. Çünkü dijital görüntünün en önemli özelliği kolayca değiştirilebilir bir yapıya sahip olmasıdır. Böylece görüntü bir ressamın yaratım sürecindeki gibi, en temelden yeniden inşa edilebilir. İşte bu aşama post-fotoğrafın ortaya çıktığı yerdir. Post-fotoğrafik anlayış, geleneksel fotoğrafın doğrudan ya da belgeci anlayışına karşın görüntünün (varsa) üretim sürecinden post-produksiyon sürecine kadarki her türlü müdahaleye olanak tanır ve bunu da özgürleştirici bir kavrayışla kucaklar. Bu anlayışla birlikte fotoğrafçının tanımı da değişmiştir. Fotoğrafçı artık fotoğraf makinesini kullanan kişi değil; kendi fotoğraf

üslubunu, “oluşturduğu” ya da daha doğru bir ifade ile “yaptığı” görüntülerle ortaya koyan kişidir. Dahası “fotoğraf çekmek” ifadesi de bu çağda tedavülden kalkarak yerini “fotoğraf yapmak” ifadesine bırakmıştır. Post-fotoğrafik çağda imgeler artık “çekilmez”, “üretilirler” ve üretim biçimi fotoğrafın zaman olgusuyla olan bağının koptuğu anlamına gelir. Zamanın fotoğrafik görüntüde bu anlamda kaybolması, post-fotoğrafik çağda Henri Cartier-Bresson’un “karar anı” kavramının anlamını yitirdiğini ve dahası bunun dijital dünyada “her an” yeniden üretilebileceği gerçeğini doğurmuştur.

Post-fotoğraf anlayışın karşılık bulduğu en önemli gelişmelerden biri 2011 yılında Joan Fontcuberta’nın küratörlüğünü yaptığı *From Here On* adlı sergidir. Post-fotoğraf manifesto niteliğinde olan bu proje, dijital teknolojilerle birlikte fotoğrafçılığın geri dönüşü olmayan bir noktaya geldiğinin ilanıdır. Bu teknolojik gelişmeler görüntülerin yeniden üretilmesi ve dağıtılması olanaklarını arttırarak eser sahipliği ve orijinallik gibi önemli kavramların sorgulanmasına yol açmıştır.

NOW, WE'RE A SPECIES OF EDITORS.
WE ALL RECYCLE, CLIP AND CUT, REMIX AND UPLOAD.
WE CAN MAKE IMAGES DO ANYTHING. ALL WE NEED IS
AN EYE, A BRAIN, A CAMERA,
A PHONE, A LAPTOP, A SCANNER, A POINT OF VIEW.
AND WHEN WE'RE NOT EDITING, WE'RE MAKING.
WE'RE MAKING MORE THAN EVER,
BECAUSE OUR RESOURCES ARE LIMITLESS AND
THE POSSIBILITIES ENDLESS.
WE HAVE AN INTERNET FULL OF INSPIRATION:
THE PROFOUND, THE BEAUTIFUL, THE DISTURBING,
THE RIDICULOUS, THE TRIVIAL, THE VERNACULAR AND THE INTIMATE.
WE HAVE NEXT-TO-NOTHING CAMERAS THAT RECORD THE LIGHTEST LIGHT, THE DARKEST DARK.
THIS TECHNOLOGICAL POTENTIAL HAS CREATIVE CONSEQUENCES.
IT CHANGES OUR SENSE OF WHAT IT MEANS TO MAKE. IT RESULTS IN
WORK THAT FEELS LIKE PLAY,
WORK THAT TURNS OLD INTO NEW, ELEVATES THE BANAL.
WORK THAT HAS A PAST BUT FEELS
ABSOLUTELY PRESENT.
WE WANT TO GIVE THIS WORK A NEW STATUS.
THINGS WILL BE DIFFERENT
FROM HERE ON...

Şekil 11: *From Here On* (Bundan Böyle), Editörler: Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr and Joachim Schmid. Le Govic- 2011

Artık biz bir tür editörüz. Hepimiz geri dönüştürüyoruz, kırıyoruz ve kesiyoruz, yeniden düzenleyip yüklüyoruz. Görüntüleri her şey yapabiliriz. Tek ihtiyacımız olan bir göz, bir beyin,

bir kamera, bir telefon, bir dizüstü bilgisayar, bir tarayıcı, bir bakış açısı. Ve düzenleme yapmadığımız zaman yapıyoruz. Her zamankinden daha fazlasını yapıyoruz çünkü kaynaklarımız sınırsız ve olasılıklar sonsuz. İlham dolu bir internete sahibiz: Sonsuz, güzel, rahatsız edici, gülünç, önemsiz, yerel ve samimi. En açık ışığı, en koyu karanlığı kaydeden neredeyse hiç kameramız yok. Bu teknolojik potansiyelin yaratıcı sonuçları vardır. Bu, yapmanın ne anlama geldiğine dair anlayışımızı değiştirir. Oyun gibi hissettiren, eskiyi yeniye çeviren, sıradanlığı yücelten işlerle sonuçlanır. Geçmiş olan ama kesinlikle şimdiki hissi veren iş. Bu işe yeni bir konum kazandırmak istiyoruz. Bundan sonra her şey farklı olacak...

Bu manifesto, fotoğrafçılığın dijital çağda değişen niteliklerini ortaya koymakla birlikte geleneksel fotoğraf anlayışının da ne denli değiştiğinin göstergesidir. Manifestodaki her bir ifade, post-fotoğraf olgusunun çeşitli ve bir o kadar karmaşık yapısına atıfta bulunmaktadır. Bu anlayış ya da tavırla üretilmiş çalışmalar, günümüzde özellikle İnternet teknolojisinin yarattığı sanal ortamlarda her an karşımıza çıkabilmektedir. Sergileme ve seyir eylemlerinin (ya da üretim ve tüketimin) aynı teknolojilerle gerçekleşmesi yine ilk defa dijital çağda gerçekleşebilen farklı bir deneyimdir. Bu da post-fotoğraf çağının bir diğer özelliği olan dijital olarak (yani 0'lar ve 1'lerden) üretilmiş görüntülerin yerleştirildiği bağlamdır. Bu bağlam da tıpkı görüntülerin dijital olarak üretildiği sanal dünyadır. Dijitalleşmenin yapısal özelliklerinden dolayı post-fotoğrafik anlayışa dayanan çalışmaların, hem üretim hem de tüketimi süreçleri aynı bağlamda gerçekleşmektedir.

3.3. Post-fotoğraf anlayış ve gerçeklik

Benjamin, 1935 yılında kaleme aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı yapıtında, sanat eserinin çoğaltma teknolojileri nedeni ile biricik olma özelliğini yitirdiğini belirtir. “Aura”nın yitimine yönelik Benjamin’in bu tespiti özellikle dijital çağda daha da karşılık bulmaktadır. Dijital çağda bir sanat eserinin yeniden üretilbilmesinin/çoğaltılabilmesinin ötesinde, sanat eserleri doğrudan bu çağın karakterini oluşturan bilgisayar (ya da bilgisayar tabanlı) teknolojileriyle oluşturulmaktadır. Bir diğer deyişle, bu çağda üretilen görsel sanat eserlerinin büyük bölümü, dijital ortamlarda yaratılan “sanal” sanat eserleridir. Bu sanal sanat eserleri ise sanal mekânlar ve zamanlar yaratmaktadır. Yaratılan sanal mekânların var olan bir gerçekliğin sanal temsili olduğunu ya da gerçekte var olmayan bir uzamı temsil ettiğini belirten Tatar’a göre “sanal mekân her ne kadar gerçek olmasa da onu algılayan, onunla etkileşim kuran açısından gerçek olarak algılanır. Diğer bir deyişle

sanal mekân, var olmayan ama algı sayesinde var olduğu yanılsamasına sahip olunan mekândır” (Tatar, 2019: 262). Aydın Büyüктаş’ın tasarım ve yazılım programları kullanarak yarattığı *Flatland* (Düzülke) projesini söz konusu sanal mekân inşasına örnek olarak göstermek mümkündür.



Şekil 12: *BNSF Yard* (BNSF Bölgesi)- 2017

Büyüктаş *BNSF Yard* adlı çalışmasında, üç boyutlu modelleme programları, insansız hava araçları, dijital düzenleme programları gibi teknolojiler kullanarak kendi sanal mekânlarını ve gerçekliğini yaratmıştır. Bunun gibi dijital çağda tekniğin ve teknolojinin olanaklarıyla (yeniden) üretilmiş sayısız görüntü bulunmaktadır. Kullanılan bu teknolojiler hiç şüphesiz ki dijital çağın ruhuna uygun olan bir sanatsal üretim biçimidir.

Dolayısıyla dijital çağda “aura” merkezli tartışmaların artık geleneksel yaklaşımlarla karşılık bulamayacağı ve bulsa bile “aura”nın nasıl tanımlanacağı bu çağın

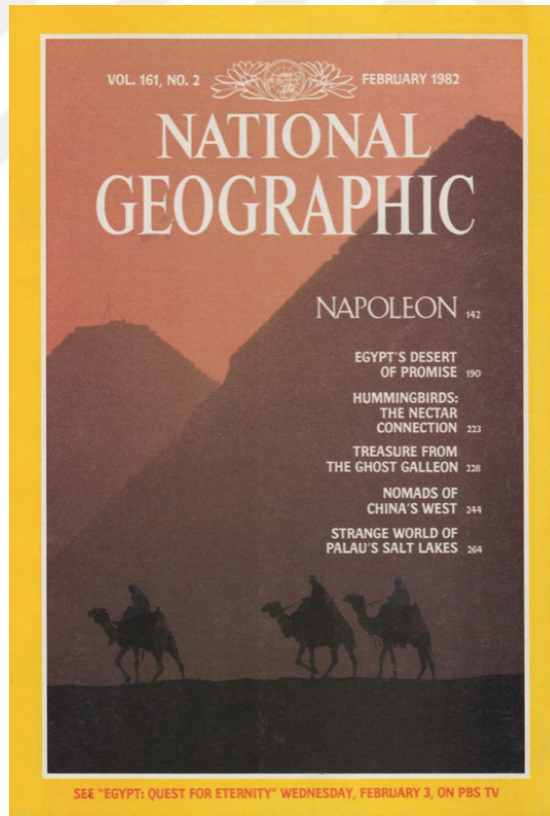
düşünce ve sanat anlayışı çerçevesinde yeniden yapılması gerektiği açıktır. Kaldı ki icadından itibaren sanatsal yönü sürekli tartışmalara konu olan fotoğraf, tarihin her döneminde teknolojik aygıtlarla (ister analog ister dijital olsun) üretilmiştir. Post-fotoğraf çağında ise görüntü üretim üslup ve teknikleri nedeniyle, Benjamin'in kast ettiği anlamda bir aura olgusunun olmayacağı açıktır.

Post-fotoğraf çağına kadar fotoğrafik bir görüntünün genellikle nesnel bir gerçekliği temsil ettiği kabul edilmiştir. Diğer bir deyişle, fotoğraf gerçekliğe tanıklık eden bir temsil olarak kabul edilmiştir. Çünkü analog tekniklerle oluşturulmuş görüntüleri manipüle etmedeki zorluk, fotoğrafların gerçek dünyadaki şeyler hakkında nedensel olarak oluşturulmuş gerçek belgeler olarak algılanmasına yol açmıştır. Görünenin mekanik bir araç tarafından olduğu gibi aktarılması (ya da yeniden üretilmesi) ve gerçekliğin değişmez temsili, dijital görüntüleme teknolojileriyle birlikte değişime uğramıştır. “Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki ve daha da önemlisi fotoğrafik imge ve dünya arasında kurulan “doğal” bağlantı, her ne kadar sayısız çalışmalarda sorgulanmış ve fotoğrafik imgenin “yapay bir inşa” olduğu yönünde çok sayıda akla yatkın açıklamalar olsa da, fotoğrafın betimlediği nesneye ilişkin belirli bir derecede kanıt niteliği taşıdığı şeklindeki köklü inanç bazı yaklaşımlara göre dijital fotoğrafın yaygınlaşması ve baskın imge üretim sistemi olmasıyla birlikte tamamen ortadan kalkmıştır” (Punt 1995’ten akt. Değirmenci, 2016: 186-187). Punt, geleneksel fotoğrafik görüntünün bir ölçüde de olsa gerçeklikle kurduğu bağın, dijital çağla birlikte tamamen yok olduğunu belirtmektedir. Bu genel kanı özünde post-fotoğraf anlayışın nesnel gerçeklikle olan ilişkisini de açıkça ortaya koymaktadır.

Dijital devrimle birlikte fotoğraf üzerinde manipülasyon süreçleri orijinali ile ayırt edilemeyecek kadar iyi işlenebilir hâle gelmiş hatta fiziksel olarak asla var olmayan yeni görüntüler üretilmeye başlanmıştır. Bu durum, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisinin kitleler üzerindeki güven duygusunun derinden sarsılmasına neden olmuştur. Çünkü post-fotoğraf çağda ister durağan ister hareketli bir görüntü olsun, sanatçılar bu görüntüleri sonsuz sayıda yeniden üretebilir, çoğaltabilir ve dağıtabilirler. Hirsch (2008), fotoğrafın değişen bu niteliğini “21. yüzyılda görmek artık inanmak değildir” olarak tanımlamış ve insanların fotoğrafa olan güveninin aşındığından dem vurmıştır. Roger F. Malina da elektronik montaj ve manipülasyon teknikleriyle birlikte bir zamanlar “gerçekliğin resimleri” olduğuna inanılan görüntülerin artık tamamen ve hiç iz bırakmamacasına

kurgulanmış ve değiştirilmiş olduğuna, böylece “fotoğrafik belgenin kanıt niteliğine gölge düştüğü”nü ifade eder (Malina,1990: 3).

Bu aşınmanın başlangıcı olarak National Geographic dergisinin 1982 Şubat sayısında yer alan Mısır Piramitleri örnek gösterilmiştir. Derginin editörleri Mısır Piramitleri’ni derginin dikey formatına uyması için birbirine yakınlaştırmıştır. Bu işlemlerin anlaşılamiyor olması insanları, fotoğrafın doğruluğu konusunda daha şüpheli bir hâle getirmiştir (Hirsch, 2008: 15-16). Dijital görüntüdeki nesnelerin ustaca değiştirilebilir, birleştirilebilir ya da kaldırılabilir oluşu alımlayıcısı ve üreticisi arasında bir şüphe duygusu yaratmıştır. Analog ile gelişen geleneksel gerçekçilik nosyonları yerini tartışılabilir ve bulanık bir gerçekçilik kavramına bırakmıştır. Savedoff, değişikliği analog fotoğrafçılık için bir istisna olarak görürken değiştirilebilirlik ve manipüle edilebilirliği dijital görüntülerin tanımlayıcı bir özelliği olarak tasvir etmiştir (Savedoff, 1997: 211).



Şekil 13: National Geographic- 1982 Şubat

Geleneksel yaklaşımda bir görüntüdeki varlıkların gerçekliğine olan inanç, fotoğrafın nesnel olduğu varsayımına dayanmaktadır. Nesnelliğin ön koşulu ise görüntülerin manipüle edilmemiş, yani doğrudan olmaktır. Ancak fotoğraf tarihinin neredeyse başlangıcından beri manipülasyon işleminin kullanıldığı bir gerçektir ve bu işlemler giderek artmış hatta günümüzde bu süreç, fotoğrafın hem niteliğini hem de kimliğini belirleyen bir konuma yükselmiştir. Bu da hem fotoğrafın nesnelliğine hem de manipülasyon süreçlerine karşı olan yargıların değiştiğini göstermektedir. Ancak Mitchell, dijital dönüşümle birlikte bu anlayışın ya da zorunluluğun ortadan kalktığını şu şekilde ifade etmektedir: “[...] Boş bir sahne insanlarla doldurulabilir, bir kalabalık aniden yok edilebilir ya da popüler olmayan figürler kaldırılabilir. Bir fotoğrafın ‘olan bir şeyi göstermesi’ gerekliliği artık geçerli değil. Bu da görüntünün öznel bir yorum haline geldiğini ve görünür dünyanın diğer herhangi bir yorumundan daha fazla veya daha az geçerli olmadığını gösterir” (Mitchell, 1992: 132).

Post-fotoğrafik yaklaşım, geleneksel fotoğraf anlayışında bir paradigma değişimine yol açmıştır. Çünkü post-fotoğraf anlayış, konvansiyonel yaklaşımların aksine gerçeğe atıf yapma konusunda bir iddia sahibi değildir. Bu durum dijital görüntü oluşturma süreçlerinin hem müdahaleye kolaylık sağlayan yapısından hem de post-fotoğraf anlayıştan kaynaklanır. Mitchell’a göre dijital fotoğrafçılık, gerçekliğin yakalanmasından ziyade sürekli bir “işleme veya varyantların mutasyonu ve çoğalması” ile ilgilidir. Klasik teori fotoğrafın “dünyaya açılan bir pencere” olduğunu iddia ederken, dijital dünya “filtreli pencereler” olarak düşünülebilir (Mitchell, 1992: 50-144). Dijital çağda görüntüler birçok müdahaleyi, birçok kaynağı içerir ve bu görüntülerin gerçek bir yaratıcısı ve/veya referansı yoktur. İmgeler artık gerçek dünyayla bağlantılı değilse, sabit bir anlamı, bir değeri veya referansı yoktur. Böylece fotoğrafın “tanık olma” varsayımı da ortadan kalkmıştır. Mitchell’in (1992) ifadesiyle fotoğraf sonrası bu çağda, “görsel gerçek olamaz”.

Joan Fontcuberta da benzer bir görüşle dijital çağda hakikat, hafıza ve temsil ile bağlarını zorunlu olarak kopardığını öne sürer (Akt. Moreiras, 2017: 2). Çünkü doğası gereği (ve çok kolay bir şekilde) değiştirilebilen dijital görüntüler, hayali ile gerçek, fotoğraf ile resim arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açar. Dahası dijital bir görüntüde, gösteren ile gösterilen arasındaki temel ilişki belirsizliktir. Bu da gösterge sisteminin post-fotoğraf anlayışta işlemeyeceğinin ifadesidir.

Fontcuberta ile neredeyse aynı düşünceleri Timothy Druckrey şu şekilde ortaya koyar: “Fotoğrafik imaj ile gerçek dünya arasındaki ilişki, temsil etme kavramının bütün sorunsallığını ezip geçerek, imajın zamanla, bellekle, tarihle olan bağını ‘yerinden oynatarak’ altüst etmiştir. Burada sergilenen şeyi, aslında görsel kültürümüzün epistemolojik yapısındaki kökten dönüşüm olarak adlandırabiliriz” (Druckrey, 1990’dan akt. Robins, 2013: 82).

Fotoğrafçı Mike Laye, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu zorunlu misyonuna atıfta bulunarak şu yorumu yapar: “Fotoğrafçılar daimi kısıtlamalardan, şeylerin gerçekliğini gerçekten oldukları gibi kaydetmek zorunda kalmaktan kurtulacaklar... Yalnızca gerçekliği kaydetmekten kurtulup yaratıcılığı dizginlerinden salıverecekler” (Laye, 1990’dan akt. Robins, 2013: 78).

Çalışmanın literatürde daha önce belirtildiği üzere, fotoğrafın icadın sonraki ilk yıllarda fotoğraf fiziksel gerçekliğin temsili konusunda önemli bir temsil aracı haline gelmiştir. Bu anlayışla birlikte resim sanatı bu misyonunu fotoğrafa devrederek “özgürleşmiştir”. Postmodern dönemde ise modernitenin gerçeklik olgusu, epistemolojik olarak tartışmalı hale gelmiştir. Dijital çağın görüntüleme teknolojileri ve post-fotoğraf anlayışla birlikte de fotoğrafın gerçekliği temsil etme misyonu ortadan kalkmıştır. Fotoğraf sanatçısı Laye’in yukarıda aktarılan düşünceleri de dijital çağla birlikte fotoğrafın ve dolayısıyla fotoğrafçının özgürleştiğini ifade etmektedir. Böylece post-fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde fotoğrafçılığın nesnel gerçekliği temsil etme misyonundan sıyrıldığı söylenebilir. Bu da fotoğraf sanatçılarının gerçeklik temsilleriyle örülmüş sınırlarından özgürleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu yeni “özgür dünya” ise dijital bir evren ve sanatçının tahayyülü ile sınırlıdır.

4. METODOLOJİ

Çalışmanın bu bölümünde *Araştırmanın Modeli*, *Araştırmanın Evren ve Örneklemi*, *Araştırmanın Veri Toplama Aracı ve Süreci* başlıklarına yer verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Modeli

Post-fotoğrafın görüntü üretim anlayışını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, temel amaca bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır;

- 1- Post-fotoğrafın görüntü üretim kaynakları nelerdir?
- 2- Post-fotoğrafta üretilen görüntüler hangi tekniklerle oluşturulmuştur?
- 3- Post-fotoğraf gerçeklikle nasıl bir ilişki kurmaktadır?
- 4- Post-fotoğrafta öne çıkan ortak üslup özellikleri nelerdir?

Çalışmada söz konusu bu sorulara yanıt bulmak amacıyla nitel araştırma yöntem ve tekniklerine başvurulmuştur. Yıldırım ve Şimşek (2011: 39), bilimsel çalışmalarda nitel araştırmaların bir şemsiye kavram olarak kullanılmasından ve bu şemsiye altında yer alabilecek birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasından dolayı nitel araştırmanın genel geçer bir tanımının yapılmasının güç olduğunu belirtirler. Yine de Bouma ve Atkinson (1997: 206), nitel araştırmaları şu şekilde tanımlar: “İstatistiksel işlemler veya sayısallaştırma yöntemleri olmadan sonuç elde eden sosyal bilimler araştırmasıdır”.

Nitel yönteme dayalı çalışmalarda verilerin analizinde genellikle üç yöntem kullanılır. Bunların ilki, nitel verilerin özgün haline mümkün olduğunca bağlı kalındığı ve gerektiğinde doğrudan alıntılarının yapıldığı betimsel analiz yaklaşımıdır. İkincisi, verilerin betimsel bir yaklaşımla sunulmasının yanı sıra bazı temalar belirlenerek temalar arasında ilişkilerin kurulduğu yaklaşımdır. Son yöntem ise araştırmacının betimleme ve tematik analizin yanında kendi yorumlarını da kullanarak yaptığı veri analizidir. Bu üçünün bir arada kullanıldığı veri analizi yöntemleri de bulunmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 221). Diğer bir deyişle, analiz türlerini oluşturan bu üç yöntem arasında kesin sınırlar olmadığı ifade edilmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda bu çalışmada, ifade edilen son türde bir “karma” betimsel analiz yöntemi kullanılarak veriler analiz edilmiştir.

4.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini, dijital çağ olarak nitelendirilen dönemde sanatçıların dijital üretim teknik ve yöntemlerle ürettiği görüntüler oluşturmaktadır. Çalışmada örneklem belirlemek amacıyla literatür kaynaklarının yanı sıra İnternet tarayıcılarından “post-fotoğraf”, “post-photography” kelimeleriyle aramalar yapılmıştır. Genel tarama yöntemiyle elde edilen veriler ışığında aşağıda belirtilen görüntüler amaçlı örneklem tekniği kullanılarak araştırmanın örnekleme dahil edilmiştir. Örnekleme dahil edilen görüntülerin sayısının 20 olmasının nedeni de çalışma açısından veri doygunluğuna ulaşılmış olmasıdır. Bu eserler, sanatçıları ve üretim tarihleri şu şekildedir;

1. *Human User Fusion Female (İnsan Kullanıcı Füzyon Kadın)*, Raquel Coulter- 2006
2. *Human User Fusion Male-Joe (İnsan Kullanıcı Füzyon Erkek-Joe)*, Steven Kuypers- 2006
3. *GMRS 001*, Filip Dujardin- 2012
4. *Memorial V (Anıt 5)*, Filip Dujardin- 2012
5. *Last Peace Demonstration (Son Barış Gösterisi)*, Barry Frylender- 2004
6. *Blessing, (Kutsama)*, Barry Frydlander - 2005
7. *Review (İnceleme)*, Andreas Gursky-2015
8. *Politik II*, Andreas Gursky- 2020
9. *A Series of Unfortunate Events-8582 (Bir Dizi Talihsiz Olay-8582)*, Michael Wolf
10. *A Series of Unfortunate Events-51 (Bir Dizi Talihsiz Olay-51)*, Michael Wolf
11. *Feedlots- Coronado Feeders, Dalhart, Texas (Besi Yerleri- Coronado Feeders, Dalhart, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013
12. *Feedlots- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas (Besi Yerleri- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013
13. *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014
14. *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014
15. *Other People's Photographs- Big Fish (Başka İnsanların Fotoğrafları- Büyük Balık)*, Joachim Schmid- 2008-2011
16. *Other People's Photographs-Cheques (Başka İnsanların Fotoğrafları-Çekler)*, Joachim Schmid- 2008-2011
17. *Rev Sanchez*, Nicole Belle- 2008

18. *Rev Sanchez*, Nicole Belle-2008

19. *The Announcer (Sunucu)*, Julie Cockburn-2013

20. *Feed The Bird-Man (Kuşları Beslemek- Erkek)*, Julie Cockburn-2019

4.3. Araştırmanın Veri Toplama Aracı ve Süreci

Çalışmanın örneklemini oluşturan 20 görüntü, çalışma için yapılandırılmış olan aşağıdaki beş özgün tema altında tasnif edilmiştir. Her tema, dört ayrı görüntü içermektedir. Bu temalar şunlardır:

1. Yeni Bir Form Yaratan Görüntüler
2. Farklı Zaman/Mekândan Oluşturulan Görüntüler
3. Çevrimiçi Veri Tabanı Görüntüleri
4. Çevrimiçi Buluntu Görüntüler
5. Analog Buluntu Fotoğraflar

Bu temaların anlamı, post-fotoğraf anlayışıyla üretilen çalışmaların aslında bu beş kategoriye ile sınırlı olabileceğidir. Bir diğer deyişle, post-fotoğraf anlayış çerçevesinde değerlendirilecek olan herhangi bir görüntü, bu çalışma için yapılandırılmış beş kategoriden birine dahil edilebilir. Bu da söz konusu temaların güçlü yanını ortaya koymaktadır. Ancak post-fotoğraf anlayışın dijitalleşmeyle olan yakın ilişkisi, ilerleyen süreçte yeni teknolojilerle birlikte çok farklı özellikler sergileyen eserlerin ortaya çıkmasına yol açabilir. Böyle bir gelişme karşısında bu temalara yenilerinin eklenmesi kaçınılmazdır.

Son olarak yukarıda sıralanan temalar altında ele alınan eserler, aşağıdaki sorular çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu sorular, çalışmanın amacı ve buna bağlı olarak yapılandırılmış olan alt-amaç sorularına yanıt bulmayı hedeflemektedir. Örnekleme dahil edilen her bir eser şu sorular bağlamında analiz edilmiştir;

Eser hangi görsel kaynaklardan yararlanılarak oluşturulmuştur?

Eser hangi üretim tekniği/teknikleriyle yaratılmıştır?

Eserin gerçeği temsil etme düzeyi nedir?

Eserlerin ortak üslup özellikleri nelerdir?

5. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde elde edilen veriler betimsel analiz yönteme dayalı olarak incelenmiştir. Analizler beş ana tema altında analiz edilmiştir. Bunlar; “yeni bir form yaratan görüntülerin analizi”, “farklı zaman/mekandan oluşturulan görüntülerin analizi”, “çevrimiçi veri tabanı görüntülerinin analizi”, “çevrimiçi buluntu görüntülerinin analizi” ve son olarak “analog buluntu fotoğrafların analizi”dir. Analiz sürecinde kimi bulguların anlamlandırılması için -betimsel analiz yönteminin prensiplerine bağlı kalarak- araştırmacı kendi yorumunun yanı sıra gerekli gördüğü noktalarda literatürden alıntılara da yer vererek kendi yorumunu desteklemiştir.

5.1. Yeni bir form yaratan görüntülerin analizi

Bu kategori altında, Raquel Coulter - *Human User Fusion Female* (2006), Steven Kuypers - *Human User Fusion Male* (Joe) (2006), Filip Dujardin - *GMRS 001* (2012) ve *Memorial V* (2020) çalışmaları incelenecektir.



Şekil 14: *Human User Fusion Female* (İnsan Kullanıcı Füzyon Kadın), Raquel Coulter-2006



Şekil 15: *Human User Fusion Male-Joe* (İnsan Kullanıcı Füzyon Erkek-Joe), Steven Kuypers- 2006

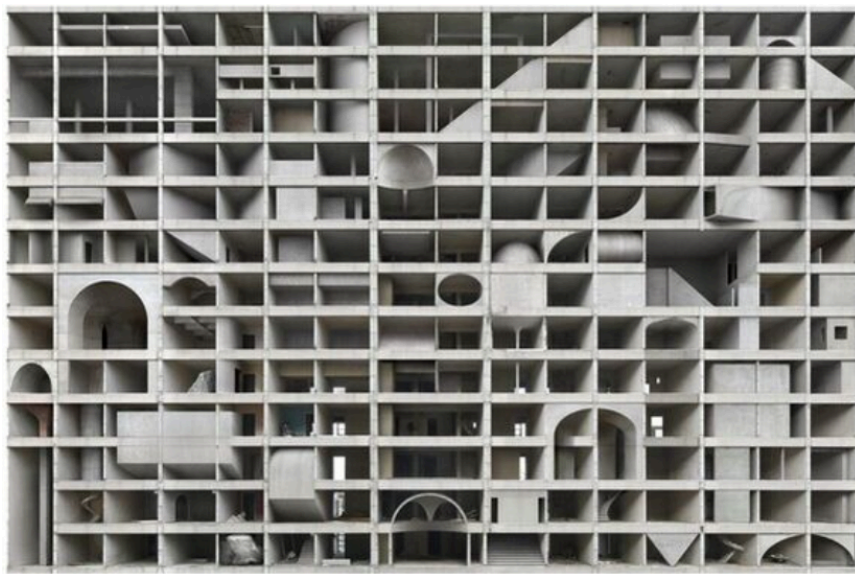
1986 yılında Nancy Burson, “*Composites*” adlı kitabında bir dizi portre yayınlamıştır. Bu portreler, ünlü sanatçıların, siyasi figürlerin, farklı ırktan insanların fotoğrafları birleştirilerek oluşturulmuştur. Böylelikle yeni bir insan portresi yaratılmıştır. Dijital çağda ortaya çıkan post-fotoğraf anlayışıyla birlikte Burson’ın kullandığı bu teknik, yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu tekniğin örnekleri bu kategori kapsamında ele alınan “*Human User Fusion Female*” ve “*Human User Fusion Male*” adlı çalışmalardır. Raquel Coulter, “*Human User Fusion Female*”i oluşturmak için birçok farklı kişiyi aynı ışık koşullarında ve aynı mesafeden fotoğrafladıktan sonra Photoshop’ta birleştirmiştir. Steven Kuypers da aynı tekniği kullanarak yirmi farklı kişiyi fotoğraflamış ve Photoshop’ta Joe adını verdiği “*Human User Fusion Male*”ı yaratmıştır.

Her iki sanatçı da farklı cinsiyet, etnik köken ve görünümlere sahip insanları birleştirerek ortaya fiziksel olarak hiçbir zaman var olmamış bir insan görüntüsü çıkartmıştır. Fiziksel olarak bir gerçekliği bulunmayan bu insan portreleri sanal bir dünyada inşa edilmiş olan dijital karakterlerdir. Yine de bu portreler fotoğraflanan insanlardan da bir parça gerçeklik içermektedir. Bu noktada elde edilen bu dijital karakterler, farklı insanlar arasında yeni bağlar kurmayı mümkün kılmıştır. Bu sebeple fiziksel olarak bir gerçekliği bulunmaması, temsil ettiği “herkesten bir şeyler taşıyan tek bir insan” olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bir kadın ve bir erkek olarak yaratılan

bu portreler tüm öğrencilerin kendilerinden bir şey bulabilecekleri görüntülerdir. Bu portreler birçok farklılığa rağmen onu oluşturanları bir araya getirerek tek bir insan ortaya çıkartmıştır. Ortaya çıkan bu dijital insan hem herkese benzeyen hem de hiç kimseye benzemeyen melez bir oluşumdur. Bu karakterlerin melezliği yalnızca ırk ve cinsiyet olarak değil, aynı zamanda gerçek ve sanal olanın birleşmesi özelliklerinden de kaynaklanmaktadır. Bilgisayar teknolojileriyle sanal olarak üretilmiş bu kimlikler, post-fotoğraf anlayışı mümkün kılan dijital çağın teknik olanaklarıyla gerçekleşmiştir.



Şekil 16: *GMRS 001*, Filip Dujardin- 2012



Şekil 17: *Memorial V (Anıt 5)*, Filip Dujardin- 2012

Filip Dujardin, başlangıçta çektiği mimari fotoğrafların üzerinde küçük düzenlemeler yapan (kapı, pencereleri yok etmek) bir fotoğrafçıydı. Daha sonraki çalışmalarında çektiği mimari yapıların fotoğraflarını manipüle ederek onlara farklı bir boyut kazandırmıştır. Yakın tarihli çalışmalarında ise 3D modelleme programı kullanarak kendi mimari yapılarını inşa etmektedir. Farklı şehirlerde çekmiş olduğu fotoğraflardaki mimari yapıların ışık, renk, doku gibi özelliklerini, yapmış olduğu mimari modellere bir yüzey olarak uygulamıştır. Sanatçı, bir mimari yapının tasarımında bulunabilecek tüm sınırları dijital teknolojiler sayesinde tamamen ortadan kaldırmıştır. Dujardin'in çalışmalarındaki görsel üretimin fotoğraf makinesi yerine bilgisayar teknolojileriyle ortaya çıkması fotoğrafik gerçekliğin kolayca yıkılabilmesi ve yerine kendi temsillerini koyabilmesi adına sanatçının dünyasını özgürleştirmiştir. Sanatçı, kendine özgü ve daha önce görülmemiş yapılar ortaya çıkartmıştır. Dujardin'in fotoğraflarında fiziksel bir gerçeklik değil kendi gerçekliği bulunmaktadır. Bu gerçeklik, mimari çalışmaları temsil eden fotoğrafik bir görüntüye dönüşmüştür. Sanatçı fotoğraflarını boya ve zihinsel tasarımını da bir fırça olarak kullanarak dünya dışı bir atmosfer yaratmış ve dijital bir sanat eseri ortaya koymuştur.

Bu kategori altında incelenen fotoğrafik görüntüler, günümüzde dijital dünyanın sunmuş olduğu olanaklarla sanatçılara farklı teknolojileri kullanarak yeni bir görüntü yaratma fırsatı sağlamıştır. Coulter ve Kuypers'in Photoshop ile yarattığı portreler, sonuç olarak bir kameranın gördüğünün direkt olarak yansıması değil bilgisayar programının bir yansımadır. Böylece görüntü kamera vizöründen görünenin değil, ekranın gösterdiğinin bir çıktısına dönüşmüştür. Robins, fotoğraf ve görsel imajların dijital enformasyonlarla kaydedilmesiyle bu çalışmada olduğu gibi yoktan var olan (ex nihilo) imajlar üretilebileceğini söylemiştir. Dijital teknolojilerin bu özelliğini post-fotoğraf yaklaşımı içerisinde, gerçekliği model alan gerçekçi imajlar çıkarma kapasitesi olarak yorumlamıştır (Robins, 2013: 76). İncelenen portreler de gerçekliği model olarak tüm öğrencilerin ortalama bir görüntüsünü sunmaktadır. Ancak buna karşın, ortaya çıkan gerçekçi imaj fiziksel olarak var olmayan bir insanı temsil etmektedir. Ortaya çıkan bu portreler ile birlikte geleneksel fotoğrafçılıktaki "portre çekmek" terimi yerini post-fotoğraf ile birlikte "portre yapmaya" bırakmıştır. Dujardin'in çalışmalarında da görülen bu durum kendi mimari yapılarını "yapması"dır. Dujardin çalışmalarında gerçekliği temsil olarak gerçeklikten tamamen bağımsız ve görmeye alışık olunmayan görüntüler

üretmiştir. Dujardin, bilgisayar teknolojileriyle doğada görülen bir mimari yapıya dair fikirleri genişleterek mimari yapılara daha önce görülmemiş bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağlamaktadır. Dijital teknolojiler ile bu mimari fotoğraf çalışmalarında da görüldüğü gibi fotoğraf kalıplarından sıyrılmış ve tamamen özgür bir alana sahip olmuştur. Ortaya çıkan görüntüler, sanatçının kendi üslubunu ve “gerçeklikte mümkün olamayacak” imajları yaratmıştır. Sağlamtimur, post-fotoğraf ile birlikte “bir şeye benzemenin” başlı başına bir sanat değeri olmaktan çıktığını ve sanat değeri taşıyan fotoğraf için geçerliliğini kaybettiğini belirtmiştir (Sağlamtimur, 2016a: 657). Böylelikle sanatçının herhangi bir mimara esere “benzemeyen” görüntüler üretmesi post-fotoğraf yaklaşımında önemli bir yere sahiptir. Portre fotoğraf çalışmalarında da görülen herkese ait olan fakat hiç kimseye benzemeyen bir görüntüdür.

5.2. Farklı zaman/mekandan oluşturulan görüntülerin analizi

Bu kategori altında, Barry Frylender - *Last Peace Demonstration* (2004), *Blessing* (2005) ve Andreas Gursky - *Review* (2015), *Politik II* (2020) çalışmaları incelenecektir.



Şekil 18: *Last Peace Demonstration* (Son Barış Gösterisi), Barry Frylender- 2004



Şekil 19: *Blessing, (Kutsama)*, Barry Frydlander - 2005

İsraili sanatçı Barry Frydlander, ülkesindeki hayatın karmaşıklığını göstermek için bir dizi çalışma sunmuştur. Bu görüntüler, dijital teknolojiler sayesinde birden fazla görüntünün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Fotoğrafta yer alan insanlar belki de daha önce hiç görmedikleri yerlere yerleştirilmiş ve tanımadıkları insanlarla bir araya getirilmiştir. Mekanın ayrıntılarıyla yeniden yaratılması ve insanların farklı zaman dilimlerinden kopartılarak ortak bir zaman diliminde bir araya getirilmesiyle sanatçı, zaman ve mekanı yeniden inşa etmiştir. Ayrıntılara bakıldığında tekrar eden görüntüler bulunsa da ilk bakışta sunduğu “gerçek bir fotoğraf” izlenimidir. Ancak bu çalışmalar, farklı fotoğrafların dijital teknolojilerle yeniden oluşturulmasıyla artık saf bir gerçekliği barındırmaz. Çalışmalar, saf bir gerçekliğe ait olmasalar da temsil ettiği bir kentin dokusuna dair olan gerçekliği yadsınamaz. Fotoğraflar farklı zaman ve kişilerin birleşimiyle oluşturulduğu için izleyiciler bu çalışmalarla tek bir karede görebileceği bilgiden çok daha fazlasına ulaşır. Birçok anın birleşimiyle oluşturulmuş bu fotoğraflar kendi içinde ortak bir zamanı yansıtır. Bir önceki kategoride fiziksel bir gerçekliğe “benzemeyen” görüntüler, bu çalışmada da hiçbir zaman “gerçekleşmeyecek” anlara dönüşmüştür.



Şekil 20: *Review (İnceleme)*, Andreas Gursky-2015



Şekil 21: *Politik II*, Andreas Gursky- 2020

Andreas Gursky, 1990'lı yılların başında dijital fotoğraf ile ilgilenmeye başlamasıyla birlikte var olan fotoğrafları dijital olarak değiştirerek onları farklı anlamlarda sunmuştur. Daha sonraki yıllarda ise fotoğrafı bir tuval gibi kullanarak tamamen kendine ait sahneler yaratmıştır. Bu kategori altında incelenen *Review* (2015), adlı çalışmasında, dört Alman politikacının (Gerhard Schröder, Helmut Schmidt, Angela Merkel ve Helmut Kohl) Amerikalı sanatçı Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* adlı tablosunun önünde oturduğu bir fotoğraf sunmaktadır. Gursky, 2020 yılında ise *Review* çalışmasının devamı sayılabilecek *Politik II* adlı çalışmayı hazırlamıştır. Bu

fotoğrafta da birçok politikacı yer almaktadır ve arka planda Ed Ruscha'nın *Five Past Eleven* adlı tablosu bulunmaktadır. Gursky her iki çalışmasında da insanları farklı mekân ve zamanlardan kopartarak kendi yaratmış olduğu dünyanın içine yerleştirmiştir. Böylece Gursky, kendi sahnelerini anlatmak istediğini anlama göre düzenlemiş ve fotoğrafın sahip olduğu sınırları yok etmiştir. Sanatçı, bu mekânı tasarlarken aynı zamanda resim sanatından da yararlanmış. Gursky, dijital teknolojiler, resim ve fotoğraf gibi birçok ögenin birleşimiyle hibrit bir görüntü yaratarak birçok farklı kaynağa yer vermiştir. Bu hibrit görüntüler ile Gursky, fotoğrafın dilini değiştirmiştir. Ortaya çıkarttığı görüntüler fiziksel bir gerçekliğe sahip olmasa da gerçekliğin temsillerini iletmektedir. Ohlin'in Gursky'nin bu gerçekliğini sanatçının Paris, Montparnasse (1993) çalışmasında şöyle yorumlar:

Muazzam büyüklükte bir apartman binasını gösteriyor. Pencereledeki kitap yığını veya müzik sehpası gibi nesneler birden fazla yerde görünür. Gursky, apartmanın gerçekte olduğundan daha büyük görünmesini sağlamak için fotoğraf görüntüsünü manipüle etti mi? Önemli mi? Yapay sonsuzluk deneyimi, apartman sakinlerinin küçük odacıklardaki varlığını ve aynı zamanda yaşam ortamımızın tıpkı bunun gibi apartmanlar tarafından tamamen sarıldığını ifade eder (Ohlin, 2002: 25).

Gursky'nin diğer çalışmalarında da görülen fiziksel gerçekliğin yokluğu temsil ettiği gerçekleri değiştirmemektedir.

Frylender ve Gursky, yarattıkları sahnelerle birçok farklı görüntüyü tek bir perspektiften alımlayıcısına aktarmıştır. Bu sahneler/mizansenler, farklı zaman ve mekanlarda çekilen görüntülerin bir araya getirilmesiyle “örülerek”, tasvir edilen gerçekliğin bir parçası olmuştur. Ancak yaratılan bu sahneler türdeş olmayan, yani heterotopik nitelikler arz etmektedir. Heterotopya, sosyal bilimlerde mekânı merkeze alan bir kavramdır. Foucault'ya göre bu mekan, “içinde birden fazla uzamı ve mekânı barındır” (2014: 297). Çavdar (2018: 947), Foucault'nun “Heterotopya”yı bir “yerinden olmuşluk”tan çok bir “konumsuzluk” olarak tarif ettiğini; hatta ötekinin istenmeyen konumlanışının burada hakim olduğunu belirtmektedir. Çavdar, çalışmasında Foucault ve Lefebvre'in heterotopya yaklaşımları arasındaki farklılığı şu şekilde sürdürmektedir:

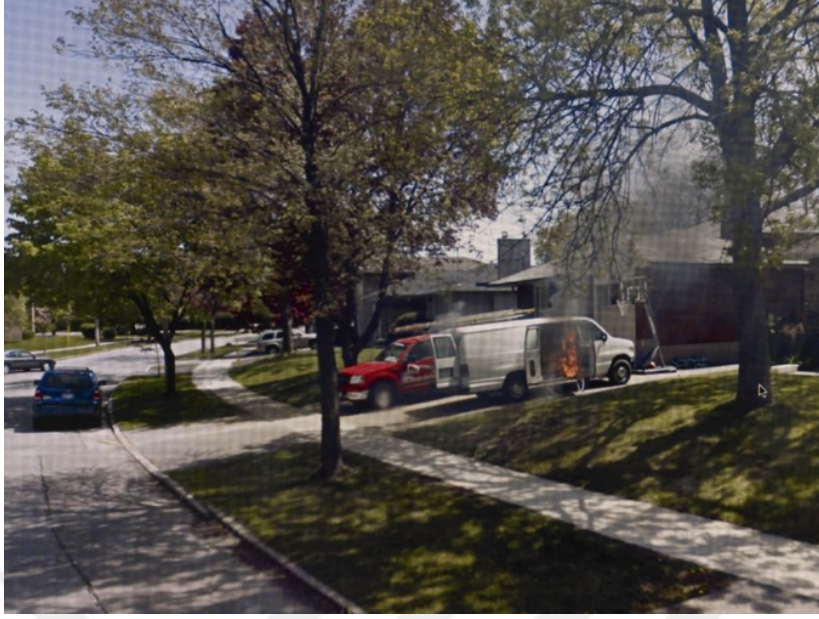
[...] [Foucault'nun heterotopyası] biçim tabanlı değil, içerik tabanlı bir durumdur. Halbuki Lefebvre'in heterotopi kavramı tamamıyla bir yerinden olmuşluk durumuna denk düşer; planlanmış olanın ötesine geçen, olaysallık barındıran mekansallaşmadır. Bu bağlamda, heterotopik mekansallaşmalara odaklanıldığında, Lefebvre'in farklılık mekanları anlayışının üretim tarzı koşullarındaki kentsel biçimlenişlerle ilgili olduğu görülür. Lefebvre'deki bu kentsel biçimlenişler, “farklılığın biçimsiz oluşları” olarak tariflenebilir (Çavdar, 2018: 947).

Heterotopyanın farklı okumalara olanak sağlayan bu yapısı Frylender ve Gursky'in söz konusu çalışmaları için de geçerlidir. Bu sahneler Foucault'nun “yerinden olmuşluk”

ve “konumsuzluk” olgularına; Lefebvre’in de “yerinden olmuşluk” ve “olaysallık barındıran mekansallaşma” yaklaşımlarına referans vermektedir. Çünkü sanatçılar, gerçek bir fotoğrafik mekan ve figürleri bağlamından kopararak konumsuzlaştırmakta ve dahası bu mizansende bir olay anlatısı yaratmaktadırlar. Sanatçıların farklı alanlardan beslenerek bu tür heterotopik görseller yaratmaları, sanatçıların kimliğinin söz konusu çalışmalarda daha da görünür olmasına yol açmaktadır. Bu tür müdahalelerle post-fotoğraf sanatçısı yarattığı sahnelerin küratörleri haline dönüşmektedir. Bu yaratımı olanaklı kılan dijital dönüşüm teknolojileri yeni temsiller yaratmaya alan açarak fotoğrafı daha özgür kılmaktadır. Fotoğrafın özgürleşmesi ve değişime açık hale gelmesi sanatçıların anlatmak istediklerini daha özgün şekilde sunmasını sağlamış ve sanatçı, anlatısını güçlendirmiştir. Sanatçılar, görüntülerin nasıl oluşturulduğundan ziyade anlatmak istedikleri olguya yoğunlaşmışlardır. Ortaya çıkan fotoğrafik görüntüler ile gerçek dünya arasındaki ilişki hem gerçeğe uzak hem de gerçek ile iç içedir. Slater, dijital teknolojilerin bir çıktısı olan bu görüntüler için “görüntü eğer gerçekliği olumlu şekilde koruyabiliyorsa bu durumda gönderme yapılan şey aslında “gerçek dünyada” değildir, gönderme yapılanın kendisi de bir imajdır, matematiksel bir temsildir” yorumunda bulunmuştur (Slater’den akt. Robins, 2013: 82). Frylender ve Gursky’nin çalışmalarında da yaratılan sahnelerin gerçeklik ile iç içe olması görüntülerin kendi temsillerini oluşturmasını sağlamıştır. Bu temsiller, kameranın sunduğu gerçekliğin dışına çıkarak kendi değerlerini yaratmıştır. Frylender ve Gursky’nin kameranın gösterdiğinden bağımsız sahneler kurgulaması ve bu sahnelerin bir sanat eseri haline gelmesi geleneksel fotoğraf anlayışındaki “kameranın asla yalan söylememesine” atfedilen değeri önemsiz kılmıştır.

5.3. Çevrimiçi veri tabanı görüntülerinin analizi

Bu kategori altında, Michael Wolf - *A Series of Unfortunate Events* ve Mishka Henner - *Feedlots* (Coronado Feeders, Dalhart, Texas ve Tascosa Feedyard, Bushland, Texas) çalışmaları incelenecektir.



Şekil 22: *A Series of Unfortunate Events-8582 (Bir Dizi Talihsiz Olay-8582)*, Michael Wolf



Şekil 23: *A Series of Unfortunate Events-51 (Bir Dizi Talihsiz Olay-51)*, Michael Wolf

Michael Wolf, kariyerine foto muhabiri olarak başlayan günlük yaşamdan karelere ve mimari yapılara odaklanan bir fotoğrafçıdır. Wolf, dünyanın en prestijli fotoğraf yarışmalarından olan World Press Photo’da iki kez birincilik ve bir kez de mansiyon ödülü kazanmıştır. Ancak 2011 yılında “*A Series of Unfortunate Events*” ile

kazandığı mansiyon ödülü büyük tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmaların nedeni ise Wolf'un Google Street View görüntülerinin veri tabanındaki görselleri kullanmış olmasıdır. Google Street View, dünyanın hemen hemen her yerindeki kamuya açık alanlardaki sokakların, caddelerin, binaların görüntülerinin görülebilmesini sağlar. Google kameraları bu sokakları gezerken anlık olarak oradan geçen arabalar, insanlar da görüntülerdeki yerini alır. Wolf, "Google Street View" görüntülerinin veri tabanındaki sıra dışı görselleri tarayarak bir seri olarak yayınlamıştır. Sanatçı, dünyanın farklı yerlerini Google Street View ile gezmiş ve bilgisayar başında saatlerini geçirerek serisine uygun olan fotoğrafları bulmuştur. Bu serinin prestijli bir fotoğraf yarışmasında ödül alması fotoğrafları sanatçının kendisinin çekmemiş olması nedeniyle eleştirilmiştir. Wolf, fotoğrafları sokağa çıkarak kendi yakalamamış olsa da kamerasını bilgisayar ekranının önüne yerleştirir, görüntüleri kırpar, pikselleştirir, bulanıklaştırır ve böylece görüntülere kendi yorumunu katar. Vermek istediği mesaj için veri tabanı görüntülerini yalnızca bir aracı olarak kullanır. Google veri tabanı görüntüleri, birçok insanın yaşamı boyunca nadiren rastlayabileceği görüntüleri sunmaktadır. Bu görüntüleri araştırarak ve işleyerek alımlayıcısına sunan sanatçı, dijital teknolojilerin sunmuş olduğu olanakları kendi sanatına dönüştürmeyi başarmıştır.



Şekil 24: *Feedlots- Coronado Feeders, Dalhart, Texas (Besî Yerleri- Coronado Feeders, Dalhart, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013



Şekil 25: *Feedlots- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas (Besi Yerleri- Tascosa Feedyard, Bushland, Texas)*, Mishka Henner- 2012-2013

Mishka Henner, 2012-2013 yılları arasında hazırlamış olduğu *Feedlots Series* adlı çalışması ile petrol sahalarının ve besi alanlarının uydu görüntüleri için Google Earth’ü taramıştır. Taradığı uydu görüntülerinden alınan birçok ekran görüntüsünün birleştirilerek çalışmasını yaratmıştır. Henner⁴, *Feedlots* serisi ile birlikte besi alanlarının ve sahalarının arazi üzerindeki etkilerini, et endüstrisinin ahlaki ve etik yapısını göstermeyi amaçladığını dile getirmiştir. Bu anlatımını güçlendirmek için de birden fazla veri tabanı görüntüsünü tek bir görüntü hâlinde sunmuştur. Çevrimiçi veri tabanı görüntülerinin toplanıp bir araya getirilmesi ile görüntüler asıl gerçekliğinden uzaklaşır. Ancak sanatçı, bu görüntüleri yeniden yapılandırarak anlatımını güçlendirmiş ve mevcut gerçeklikten daha büyük bir etki yaratmıştır. Bu açıdan Henner, kapsamlı bir belgesel araştırmasına girişmiş ve mevcut koşulları, görüntüleri birleştirilerek daha yoğun bir şekilde alımlayıcısına sunmuştur. Ayrıca, çevrimiçi veri tabanı görüntüleri sayesinde insanların normal şartlar altında kolaylıkla göremeyeceği yerleri görebilmek mümkün olmuştur. Sanatçıların yalnızca internete ulaşarak, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir ayrıntıyı kullanabilmeleri *Feedlots* gibi çalışmaların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

⁴ <https://mishkahenner.com/Feedlots>

Wolf ve Henner çalışmalarında çevrimiçi veri tabanı görüntülerini kullanarak kendi görüntülerini yaratmıştır. Wolf, Google Street View görüntüleri ile Henner da Google Earth görüntüleri ile mevcut dünyanın yansımaları kendi yorumları ile sunmuşlardır. Sanatçılar bu çevrimiçi veri tabanı görüntülerini bilgisayar ekranından çıkartarak bir kameraya dönüştürmüştür. Geleneksel fotoğraf anlayışında fotoğraf makinesi fotoğrafçının gözünün bir uzantısıyken post-fotoğraf anlayışında Google Street View ve Google Earth gibi teknolojiler fotoğrafçının kamerasının yerini almıştır. Ancak bu teknolojiye fotoğrafçı, deklanşöre basan değil bir robot tarafından üretilmiş olan görüntüleri araştırıp bulan kişi konumuna yerleşmiştir. Büyük fotoğraf ekipmanları ve fotoğraf çekmek için seyahat etme durumu yerini, bilgisayar başından –yani sokağa çıkmadan- dünyanın hemen hemen her yerindeki görüntülere ulaşılacak detaylı araştırmalara bırakmıştır. Michael Wolf, serisine uygun olan “talihsiz” anların görüntülerini seçmiştir. Geleneksel fotoğrafçılıkta Henri Cartier-Bresson’un tanımladığı karar anının her ne kadar post-fotoğraf anlayışında geçerliliğini yitirdiği söylene de Michael Wolf’un Google Street View’den edindiği görüntüler dijital dünyanın karar anlarıdır. Bu sefer karar anları bir fotoğrafçının kamerasından değil Google’ın veri tabanından çıkmaktadır. Moore, bisikletten düşen, arabası yanan ya da kavga eden insanların görüntülerini, yani gündelik hayatın kazara yakalanmış görüntülerini Cartier-Bresson’un “kendiliğindenlik” ve “eşzamanlılık” kavramları çerçevesinde açıklar (2018: 69). Sanatçıların binlerce görüntü içerisinden çıkardığı görüntüler kendiliğinden gelişen “sanal anların” gerçek birer yansımadır. “Wolf’un çalışması sanalı (Google Street View) ve gerçek olanı (sanatçının kendi fotoğrafik süreci) bir ‘oluş’ döngüsünde bir araya getirilir (Moore, 2018: 69). Sanatçılar böylece “anları” araştırıp yakalayarak yeniden çerçeveleyerek yeni bir anlayışla sunarken geleneksel fotoğrafçılıktaki fotoğrafçının dünyayı gösterme anlayışını kısmen de olsa sürdürmektedir. Fotoğrafçının dünyayı gösterme anlayışı, post-fotoğraf yaklaşımında yalnızca kameradan değil birçok farklı kaynaktan yararlanarak devam etmektedir. Böylece artık sanatçı kameranın gösterdiğinin dışına çıkmıştır. Fotoğraf kamerasının gösterdiğinin dışına çıkan sanatçılar postmodern yaklaşımdaki kendine mâl etme anlayışını post-fotoğrafta da sürdürmüştür. Postmodernizmden tamamen bağımsız olarak ele alınamayacak post-fotoğraf anlayışında da sanatçılar, kameraya ihtiyaç duymadan çeşitli kaynaklardan birçok farklı görüntüyü alımlayıcısına sunma olanağı bulmuştur.

5.4. Çevrimiçi buluntu görüntülerinin analizi

Bu kategori altında, Corinne Vionnet - *Photo Opportunities* (2005-2014) ve Joachim Schmid - *Other People's Photographs* (2008-2011) çalışmaları incelenecektir.



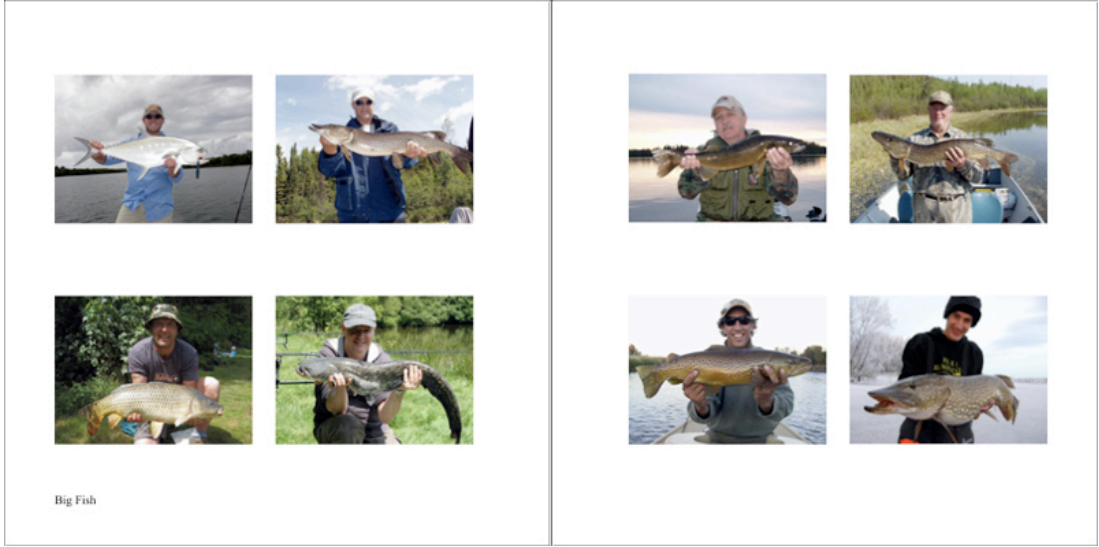
Şekil 26: *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014



Şekil 27: *Photo Opportunities (Fotoğraf Fırsatları)*, Corinne Vionnet- 2005-2014

Corinne Vionnet, 2005-2014 yılları arasında *Photo Opportunities* serisi için çevrimiçi anahtar kelime aramaları yaparak ünlü turistik yerlerin binlerce fotoğrafını toplamıştır. Sanatçı daha sonra bu topladığı fotoğraflar ile kendi çok katmanlı görüntülerini yaratmıştır. Turistlerin, Roma’da ya da Tac Mahal’de çektiği fotoğrafların hemen hemen benzer noktalardan çekildiği göze çarpmaktadır. Bunun sonucunda da sanatçı çekilen birçok farklı fotoğrafı tek bir fotoğraf gibi sunmayı başarmıştır. Sanatçı, bu serisinde kartpostal, internet, sinema, reklam gibi görsel aygıtların kolektif hafızamızı nasıl etkilediği konusunda bir çıkarım yapmayı amaçlamıştır. Preston⁵, Vionnet’in bu proje ile “bir yerin fotoğrafını çekmek için en uygun noktanın nasıl belirlendiği” konusuna dikkat çekmek istediğini ifade etmiştir. Preston, bu yaklaşımdan hareketle söz konusu çalışmanın, görsel kültürdeki görüntü kalıplarının insanlar tarafından tüketildiğini ve bu görsel kültürün görüntü kalıplarını çektikleri fotoğraflar ile yeniden ürettiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda Preston, bu çalışmanın sağladığı kaynak görüntüleri, gerçeğin aracılı bir versiyonu olarak değerlendirmiştir. Ortaya çıkan görüntü bir anın dolayısıyla da tek bir gerçekliğin görüntüsü değildir. Farklı zamanlarda farklı kişiler tarafından çekilmiş birçok görüntünün birleşmesiyle görüntüler, sanatçının gerçekliğine aracılık etmiştir. Sanatçının kendi amacı ve gerçekliği doğrultusunda ortaya çıkartmış olduğu çalışma, Henner’in farklı zaman ve mekânlardan Google Earth görüntülerini birleştirmesiyle de benzer özellikler taşımaktadır. Bu çalışmalar, bir görüntü yaratımının yanı sıra detaylı bir araştırma ve belge niteliği sunmaktadır. Ancak post-fotoğrafta görüntülerin belge niteliği geleneksel fotoğrafçılığın aksine görüntülerin değiştirilmesi, birleştirilmesi, üretilme amacı bağlamından koparılması ve yeni bir anlam taşıması ile oluşmaktadır.

⁵ <http://www.corinnevionnet.com/photoopportunities.html>



Big Fish

Şekil 28: *Other People's Photographs- Big Fish (Başka İnsanların Fotoğrafları- Büyük Balık)*, Joachim Schmid- 2008-2011



Cheques

Şekil 29: *Other People's Photographs-Cheques (Başka İnsanların Fotoğrafları-Çekler)*, Joachim Schmid- 2008-2011

Joachim Schmid, *Other People's Photographs* (Başka İnsanların Fotoğrafları) adlı çalışmasında 2008-2011 yılları arasında toplamış olduğu fotoğraflardan 96 adet kitaptan oluşan bir fotoğraflar serisi yayınlamıştır. Schmid, Flickr gibi fotoğraf paylaşım sitelerinden amatör fotoğrafçıların çekmiş olduğu görüntüleri alıp “büyük balık”, “çekler”, “renk”, “otoparklar”, “aynadaki nesneler” gibi gruplara ayırarak görsel bir kütüphane oluşturmuştur. Sanatçı ilk görselde insanların tuttuğu büyük balıkları ikinci

görselde ise kazandıkları çeklerle çekildikleri fotoğrafları bir kategori haline getirmiştir. Bu gruplar, fotoğrafta tekrar eden kalıplara işaret etmektedir. Schmid⁶, bu ciltlerin sonsuz sayıda tekrar edebileceğini ancak “keyfi” olarak sınırlandırdığını belirtmiştir. Sanatçı, konularının seçiminin sistematik ya da bir kritere sahip ilerlemediğini modern fotoğrafın çok yönlü, kaotik ve çelişkili pratiğini yansıttığını dile getirmiştir. Dijital teknolojilerin ve fotoğraf paylaşım sitelerinin artmasıyla büyük bir görsel yığına dönüşen fotoğraf, Schmid’in çalışmasında düzenlenen, kategorilere ayrılan bir kütüphaneye dönüşmüştür. Fotoğraf paylaşım sitelerindeki kullanıcılar, bu “görsel aşırılığı” hızlı bir şekilde tüketmektedir ve fotoğraflara genellikle bir kere bakılıp geçilmektedir. Bu siteler ile birlikte fotoğraf, üzerine düşünülmesi gereken bir görsel pratikten çıkmış hızlı tüketilen nesneler haline gelmiştir. Schmid bu çalışmasıyla birlikte bir kere bakılıp tüketilen görüntülerin anlatı biçimlerini yeniden düzenlemiş ve yarattığı görsel kütüphane ile alımlayıcısını tekrar görmeye, okumaya ve düşünmeye itmiştir.

Vionnet ve Schmid çalışmalarında internet arama motorlarını ve fotoğraf paylaşım sitelerini bir aracı olarak kullanarak çalışmaları için uygun olan fotoğrafları bulup derlemiştir. Çevrimiçi aramalarla ortaya çıkan bu buluntu görseller post-fotoğraf anlayışı için en büyük kaynaklardan biridir. Her iki sanatçının da görüntüleri kullanma biçimleri farklı olsa da bu sınırsız görsel dünyada yaratıcı zihin ile birlikte çalışmalar çeşitlenebilmektedir. Sanatçılar bu görüntüleri bulma ve bir araya getirme konusunda ise benzer özellikler taşımaktadır. Çevrimiçi görsel dünyanın sunmuş olduğu sınırsız görüntü kaynakları içerisinde post-fotoğraf anlayışında önemli olan görüntüleri bulup çıkartmak, yaratıcı bir perspektiften değerlendirmek ve alımlayıcısına sunmaktır. Sınırsız kaynağın olduğu çevrimiçi görsel döngüde görüntüler bir sanatçı tarafından bulunup bir bağlam içerisinde kullanılmadığı sürece post-fotoğraf anlayışı içinde bir değeri yoktur. Her görüntü bu döngü içinde sürüklenirken sanatçısı tarafından belirli bir bağlamda yeniden değerlendirilmeyi beklemektedir. Bu görüntülerin gerçeklik ile kurdukları ilişki ise kullanıldığı bağlama göre farklılık göstermektedir. Vionnet’in sunmuş olduğu görüntüler sanatçının kendi kamera merceğinden çıkmış olan fotoğraflar değildir. Sanatçı, buluntu fotoğrafları dijital teknolojiler sayesinde birleştirerek birçok anı tek bir anda sunmuştur. Turistlerin turistik amaçla çektiği fotoğraflar artık farklı bir okumaya dönüşen görüntüler haline gelmiştir. Schmid’in çalışmalarında da fotoğraflar sanatçının kendi kamerasının

⁶ <https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com/>

merceğinden çıkmamıştır. Bu çalışmada ise Vionnet'in aksine kullanılan fotoğraflar direkt olarak amatör kullanıcıların çekmiş olduğu halleri ile üzerinde herhangi bir düzenleme olmadan kullanılmıştır. Sanatçı, fotoğrafların amatör fotoğrafçılar tarafından paylaşılma bağlamını değiştirerek fotoğraflara yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu durum Wolf'un "A Series of Unfortunate Events" serisinde meydana gelen tartışmalar gibi sanatçıların kendi çekmemiş olduğu görüntüler olduğu için eleştirilebilir. Ancak Palmer, sanatçıların buluntu fotoğrafları güçlü bir yorumla tekrar sunduğundan bahsetmemektedir. Ona göre sanatçı fotoğrafları bulur ve yeniden tahayyül ederek tekrar sunar. Bu sebeple sahiplik durumlarını konu dışı bırakır. Çünkü kaynağı bilinmeyen ve halk arasında yeniden dolaşıma sokulan bu görüntüler orijinal bağlamlarından tamamen bağımsız yeni anlamlar kazanırlar (2017: 141). Bu sebeple İnternet ortamının kaynaklarının yeniden kullanılmasında, sanatçının bu görüntüleri dijital döngülerinden kurtarması önem taşımaktadır. Kendi bağlamlarını kuran sanatçılar da kendi zaman dilimleri içerisinde kendi sundukları görüntüler ile farklı bir gerçeklik ya da gerçekliğin temsillerini yaratmıştır.

5.5. Analog buluntu fotoğrafların analizi

Bu kategori altında Nicole Belle - *Rev Sanchez* (2008) ve Julie Cockburn-*Announcer* (2013), *Feed The Birds (Man)* (2021) çalışmaları incelenecektir.



Şekil 30: *Rev Sanchez*, Nicole Belle- 2008



Şekil 31: *Rev Sanchez*, Nicole Belle-2008

Nicole Belle, 1960'lı yıllarda amatör bir fotoğrafçı olan Rev Sanchez'in negatiflerini buldu. Bulduğu bu eski film negatiflerini tarayarak kendi "*Rev Sanchez*" serisini yarattı. Rev Sanchez'in çekmiş olduğu fotoğraflar o yılların modasına uygun giyinmiş ve o yılların ruhunu yansıtan insanların birer fotoğrafıydı. Belle⁷, bu fotoğraflara bakarken onları başta çirkin ve saçma bulduğunu ancak fotoğraflara karşı duyduğu bu olumsuz duyguları fotoğrafları dijital olarak yeniden yapılandırmaya başlayınca yendiğini belirtiyor. Belle, fotoğrafçının modellerini orijinal görüntülerinden kopararak ve birleştirerek çoğaltmıştır. Böylece bir karakterin farklı poz verdiği görüntüleri, aynı karenin içerisine alarak onları bütünlüklü bir fotoğraf olarak sunmuştur. Sanatçı, buradaki ikinci çalışması için fotoğrafta duran kızın kendinden emin görünmediğini ve ne yapması gerektiğini bilmediğine dair tereddüt ettiğini dile getirmiştir. Fotoğraftaki kızı çoğaltarak artık o kızın kendinden daha emin bir hâl aldığını ve ona başka bir seçenek sunduğunu eklemiştir. Sanatçı, figürlerini çoğaltarak onlara daha güçlü bir duruş ve tavır eklemiştir. Bu, diğer post-fotoğraf sanatçılarındaki görülen bir nesneyi çoğaltarak anlatımı güçlendirme amaçlarıyla örtüşmektedir. Belle, gerçekliğin onun için önemli olmadığını ve bu fotoğrafların gerçekliklerinin daha dolu ve daha zengin olduğunu söylemiştir. Bir diğer deyişle sanatçı çoğalttığı modellerle fotoğrafın orijinalindeki gerçeklikten daha yoğun bir gerçeklik duygusu yaratmıştır.

⁷ <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-10-gd-art10-story.html>



Şekil 32: *The Announcer (Sunucu)*, Julie Cockburn-2013



Şekil 33: *Feed The Bird-Man (Kuşları Beslemek- Erkek)*, Julie Cockburn-2019

Julie Cockburn, buluntu fotoğraflar üzerine yaptığı el işi nakışları ve dijital kolajları ile tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı görüntülerini e-ticaret sitelerinden, çevrimiçi arama

motorlarından ve çoğunlukla eskicilerden ya da ikinci el fuarlarından bulur⁸. Sanatçı, *The Announcer* çalışmasında buluntu analog fotoğrafı Photoshop ile tekrar düzenlemiştir. *Feed The Bird* çalışmasında ise bulmuş olduğu analog fotoğraf üzerine el işi işlemesi yapmıştır. Cockburn, fotoğrafları düzenleme işleminden ise şöyle bahseder: Üzerinde çalışmak istediğim bir fotoğraf bulduğumda onu tarar ve dijital bir kopyasını çıkarırım. Daha sonra orijinalini bozmadan farklı tasarımlar deneyerek, Photoshop'ta dijital olarak taranmış görüntü üzerinde düzenlemeler yaparak veya basılı bir kopya üzerinde eskizler yapmak için bastırarak fotoğrafı tasarlarım⁹. “Cockburn bulduğu nesneleri manipüle ederek onları hayata geri kazandırmayı amaçlarken aynı zamanda eski, atılmış analog fotoğrafın anlamlarını dijital çağda yeniden yapılandırır” (Riches, 2019: 292). Sanatçı bu işlerinde, buluntu analog fotoğraflar üzerine tasarladığı dünyayı kendi bakış açısıyla işlemiştir. Bu fotoğraflar çoğu zaman bir yüze ya da modelin kendisinin orijinal görüntüsüne uzaktır. Sanatçı, fotoğraftaki nesnelerini gizler ve onlara yeni bir anlam kazandırır. Cockburn'ün buluntu fotoğrafları kullanıp yeniden yorumlamasını modern geleneğin “sahiplik” durumuna bir karşı çıkış olarak yorumlayan Riches, bu çalışmadaki fotoğrafları kamera tarafından çekilen bir fotoğraftan ziyade yapılmış ve yeniden yorumlanmış bir şey olarak yeniden yaratılması olarak okur (2019: 292). Post-fotoğraf anlayışında buluntu analog fotoğraflar önceden var olanın kişisel bir görsel dille yeniden aktarımıdır. Post-fotoğrafta, buluntu analog fotoğrafların taşıdığı belge niteliği artık sanatçının biçimsel ve biçimsel özelliklerini ortaya koyduğu bir sanat eserine dönüşmektedir. Sanatçının elinde gerçeklikle bağlarını koparan buluntu analog fotoğraflar alımlayıcısına gerçekliğin nasıl olabileceğine dair düşünebilmesi için de özgür bir alan bırakmıştır.

Buluntu analog fotoğrafların farklı sanatçılar tarafından farklı şekillerde işlenmesi biçimsel farklılıkların post-fotoğrafta yoğun şekilde olduğunu göstermektedir. Belle, buluntu analog fotoğraflardaki objeleri klonlayıp, çoğaltırken Cockburn de fotoğraflar üzerinde kolajlar yaratıp nakış işlemleriyle çalışmalarını zenginleştirmiştir. Her iki sanatçı da buluntu analog fotoğrafların fotoğrafçıların ve modellerinin önceden var olan bağlarını kişisel bir deneyimle yorumlayıp kendi görsel üsluplarını yaratmıştır. Çevrimiçi buluntu fotoğraflar kategorisinde çalışmaları yer alan Schmid, fotoğraf paylaşım

⁸ <https://www.yatzer.com/julie-cockburn-telling-it-slant>

⁹ <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/julie-cockburn-twisting-dimensions>

sitelerinden aldığı çevrimiçi buluntu fotoğrafları oldukları gibi alıp herhangi bir manipölasyona uğratmadan kendi bakış açısıyla alımlayıcısına sunmuştu. Bu kategoride de her iki sanatçı da analog buluntu fotoğrafları bir manipölasyona uğratmış olsa da farklı çalışmalarda Schmid'in çalışmalarının benzerleri görülebilir. Görüntünün manipölasyona uğrayıp uğramaması post-fotoğraf için belirleyici bir özellik değildir. Sanatçının var olan görüntü yığınları içerisinde amacına uygun görüntüleri bulup çıkarması ve belirli bir bağlam içerisinde alımlayıcısına sunması önemlidir. Post-fotoğraf, dijital çağın bir yansıması olsa da bu kategoride olduğu gibi analoğa karşı çıkan ve görmezden gelen bir anlayışa sahip değildir. Görüntüler bir bütün olarak ele alınır ve sanatçının alımlayıcısıyla kurmak istediği ilişki doğrultusunda şekillenir.



SONUÇ

Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte insanın, doğanın ve nesnelerin sunumunda yeni bir gerçeklik anlayışı doğmuştur. Tarihsel süreçte bu gerçeklikle birlikte temsil biçimlerinde de pek çok farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Nesnelerin perspektif ve renk olarak değişmiş olması onların tamamen değiştirilemez konumuna etki etmeyeceğinden nesne asıl gerçekliğini hiçbir zaman kaybetmeyecek bir niteliğe bürünmüştür. Doğa, olduğu gibi sunulabilen mekanik bir araç tarafından yansıtılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın bu mekanik yeniden üretimi, fotoğrafın ilk yıllarında pozitivist bilim anlayışıyla ilişkilendirilmiş ve artık doğada var olan her şey herhangi bir tartışmaya meydan vermeyecek şekilde ele alınabilecek bir konu haline gelmiştir. Fotoğrafın bu gerçekçi yaklaşımı dönemin resim sanatını da etkilemiş ve gerçekliğin görsel temsili fotoğrafa bırakılmıştır. Resim sanatı ise yeni sanat anlayışlarıyla farklı bir yol çizmiş ve bu yeni sanat anlayışları fotoğrafın sonraki yıllarda doğasını değiştirmesine, farklı yansımalara yer vermesine zemin hazırlamıştır. Fotoğrafın gerçekçi sunumu pozitivismle ilişkilendirilirken bilimsel ve bilgilendirici yaklaşımlar için de yine fotoğrafın gücüne başvurulmuştur.

Bilimsel ve bilgilendirici amaçlarla kullanılmasının ardından fotoğraf, bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Modern dönemin içinde doğan fotoğraf, modern sanata doğru bir geçiş yaşamıştır. Modern düşüncenin, değişimi ve yeniliği esas almasıyla birlikte fotoğraf da yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Fotoğrafta ilk sanatsal yaklaşım olarak görülen piktoriyalizm, yeni görünümüleriyle birlikte fotoğrafı yalnızca doğanın taklidini sunan bir araç olmaktan kurtarmıştır. Piktoryalistler; mekanı, konuyu ve oyuncularını diledikleri gibi kadrajlamışlardır. Bu süreç aynı zamanda zihinsel bir tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkmıştır. Bu estetik anlayışla birlikte kurgusal bir gerçeklik yaratılmış ve nesnelerin o an oldukları gibi aktarılmasından ziyade sanatçının estetik üslubu ve tavrı önem kazanmıştır. Fotoğrafçılar tarafından yaratılan bu gerçeklik, fotoğrafın ilk çıktığı yıllardaki katı gerçekliğinden kurtulmak olarak yorumlanmıştır.

Fotoğraf, piktoryalist akımla birlikte kurgusal gerçeklikler ve estetik değerler yaratarak sanatsal bir üretim alanına dönüşmüştür. Ancak piktoryalist akım içerisinde ele alınan natüralistler, piktoryalizmin kurguya dayanan bu anlayışını reddederek daha farklı bir anlayış benimsemişlerdir. Yaratılan görüntülerde piktoryalist estetik yok edilmemiş fakat görüntüde saf bir gerçekliğe ulaşmak amaçlanmıştır. Natüralistler, bir kurgu

yaratmak yerine nesnenin o anki gerçek durumunu en doğal haliyle ortaya koymaya çalışmışlardır. Natüralizm, fotoğrafçının bir bilim insanı gibi gözlem yaparak gördüğünü kaydetmesi gerektiğini savunmuşlardır. Natüralistlerin bu yaklaşımı fotoğrafı, modern sanata daha da yaklaştırmış ve onlara saf/doğrudan fotoğraf olarak nitelendirilen hareketin öncüsü olmanın yolunu açmıştır.

Saf/doğrudan fotoğraf, fotoğrafın ancak bir resmin estetik değerlerini esas aldığında sanata dönüşebileceğini düşünen piktoryalist yaklaşımı reddetmiş ve fotoğrafın resmin bir taklidi olmaması gerektiğini savunmuştur. Saf fotoğraf, dünyanın bir yansıması olmuş ve görüleni olduğu gibi aktarmayı amaçlamıştır. Ancak dünyanın olduğu gibi aktarımı, fotoğrafın ortaya ilk çıktığı yıllardaki bilimsel yaklaşım gibi değil, hayatın içinde gözden kaçan hatta önemsiz olarak kabul edilen gündelik konuların aktarımına tekabül etmiştir. Bu hareketin fotoğrafçıları, doğayı detaylarıyla ve olduğu gibi betimlerken tüm ekonomik ve kültürel tabakadan insanları da kadrârlarına almışlardır. Saf fotoğrafın gerçekliği, nesnelerin yalın ve olduğu gibi aktarılması anlayışına dayandırılmıştır.

Modern dönemde; fotoğrafların kurgusal ve doğrudan gerçekliğini temel alan piktoryalizm ve yaşamın yalın gerçekliğinden güç alan saf fotoğraf anlayışının yanı sıra deneysel bir estetik anlayışını temel alan soyut sanatçılar da bulunmaktadır. Natüralist ve saf fotoğrafın karşı olduğu manipölasyon, bu fotoğraf anlayışında üretilen eserin biçimi haline gelmiştir. Bu fotoğrafçılar, yeni görsel kodlar oluşturarak soyut bir sanat benimsemişlerdir. Soyut sanatçılar, yalnızca fotoğraf sanatında ortaya çıkabilecek özgün bir estetik değer yaratmışlardır. Soyut sanatta dünyanın olduğu gibi aktarılması anlayışı söz konusu değildir. Bunun yerine fotoğrafçı kendi tasvirleri ve sunumuyla kendine ait soyut bir gerçeklik yaratmıştır. Yaratılan bu soyut gerçeklik, ilk bakışta anlaşılmasa da alımlayıcının (fotoğrafa bakanın) kendi birikiminden yararlanarak anlamlandırabileceği bir gerçeklik olmuş ve böylece fotoğrafçı, alımlayıcısına düşünmesi gereken bir konum kazandırmıştır.

Modern dönemin soyut fotoğrafının görünmeyen gerçekliğine karşın, yine modern dönemin önemli bir çıktısı olan belgesel fotoğrafta ise kanıt iddialarına dayanan bir gerçeklik anlayışı bulunmaktadır. Bu anlayışta fotoğrafçı, gözlem yapmalı, konu hakkındaki araştırmalarını gerçekleştirmeli ve doğru olduğunu düşündüğü anda da deklanşöre basmalıdır. Bunun dışında herhangi bir manipölatif yaklaşım etik dışı kabul edilmiştir. Tam da bu özelliğinden dolayı belgesel fotoğrafın tarafsız olamayacağı

tartışmaları başlamıştır. Çünkü belgesel fotoğrafçısının fotoğraf çekerken görüntüyü kamera, lens, açı, ışık gibi teknik unsurların yanı sıra duygularıyla da etkileyebileceği iddia edilmiştir. Hatta bu sebeple belgesel fotoğrafçısının yeni bir toplum yaratabilecek kapasitede olduğu düşüncesi bile ortaya atılmıştır. Belgesel fotoğrafçısının konuyu bu sebeplerle farklılaştırabilecek olması, gerçeklik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Neyi nasıl gösterdiğine bağlı olarak, fotoğrafın gerçekliğinin değişecek olması da tartışma konusu olmuştur. Böylece “kameranın yalan söylemeyeceği” görüşü yerini, “kameranın istediğinde yalan söyleyebileceği” eleştirisine bırakmıştır. Fotoğrafın gerçeklikle olan bu ilişkisi ve aynı bağlamda sürdürülen tartışmalar, modern dönemin düşünce dünyasından kaynaklanmaktadır. Modernite düşüncesinin ütöpik dünya tahayyülü yaşanan büyük felaketler ve krizler sonunda bir distopyaya dönüşmüştür. Bu da yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Tarihsel süreçte meydana gelen pek çok gelişme modernitenin iflas etmiş bir proje olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Modern sonrası anlamına gelen ve postmodernite olarak adlandırılan bu yeni dönemin gerçeklik anlayışı, Baudrillard’ın, simülasyon evreninde ortaya çıktığını öne sürdüğü hipergerçeklik kavramı ile anlam kazanmaktadır. Ona göre içinde yaşadığımız simülasyon evreninde gerçeği temsil eden tüm rasyonel ilişkiler iflas etmiş durumdadır. Bu evrendeki tüm görünümeler birer gerçeklik simülakrıdır ve simülakrlar, “asıl” olanın yerine geçerek artık olmayan ya da çoktan yitip gitmiş olan gerçekliği hala varmış gibi göstermeye çalışmaktadırlar. Böylece gerçeğin tüm görünümelerine sahip olan ancak gerçeğin kendisi olmayan bir görünümeler dünyası üretilmektedir. Bu bağlamda postmodern dönemin fotoğrafı da yalnızca kendisine gönderme yaparak, modern dönemin evrensellik iddiasını çoktan geride bırakmıştır.

Kültürel ve toplumsal değerlerin bir arada olmasını sağlayan gelenekler de yine postmodern dönemde eleştirilmiş ve geleneksel düşünceyi yapı-sökümüne uğratmıştır. Bu yeni dönemde sanatçının sorgulanamaz kimliği ve sanatın biricikliği iddiası son bulmuştur. Fotoğraf, teknolojik gelişmelerin olanaklarıyla yeniden ve sürekli olarak çoğaltılabilir yapısı nedeniyle, biricik olma söylemi de bu dönemde anlamsızlaşmıştır. Sanatın ancak yinelemeci bir etkinlik olabileceği, dolayısıyla eski imgelerin yeniden dönüştürülerek sunulacağı bir çağ etkinlik kazanmıştır. Fotoğraf sanatçıları bu dönemde yeni bir görüntü ortaya çıkarmaktansa fotoğraflardan ve/veya tablolardan yararlanarak onları tekrar yorumlamışlardır. Çünkü artık görülen hiçbir şeyin “taze” olmadığı ya da

“masum” bir gözle görülemeyeceği düşünülmüştür. Fotoğrafçı, bu tür üretimlerle kültürel kodları sorgularken, alımlayıcısına da bu sorgulamayı yapmasını ve düşünmesini işaret etmiştir. Kültürel üretimin toplumsal algıları nasıl şekillendirdiğini ortaya koymayı amaçlayan postmodern dönemin fotoğrafçısı, bunu modern dönemde üretilen eserleri yapı-sökümüne uğratarak ortaya koyduğu çalışmalarla gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Postmodern dönemde gerçekleştirilen icatlarla birlikte dijitalleşme sürecinin temelleri atılmaya başlanmıştır. Dönemin ilerleyen zamanlarında geliştirilen dijital görüntüleme teknolojileri postmodern fotoğraf sanatçılarına yeni ifade olanakları sağlamıştır. Ancak dijitalleşmenin asıl etkisi post-fotoğraf olarak nitelendirilen ve anlamını dijital teknolojilerde bulan yeni bir fotoğraf yaklaşımında kendisini göstermiştir. Post-fotoğraf, dijitalleşmenin yarattığı yeni görüntüleme teknolojileri sayesinde fotoğraf tarihinde yer edinmeyi başarmıştır. Bu dönemin imgeleri 0 ve 1’lerden meydana gelen dijital imgelerdir. Bu imgelerin rakamsal değerlere indirgenmesi aynı zamanda bu basit değerlerin kolaylıkla değiştirilerek imgenin yeniden düzenlenmesine fırsat vermektedir. Bir diğer ifadeyle dijital olarak oluşturulan bu imgeler yine dijital olarak hem de çok basit işlemlerle manipüle edilebilmektedir. Bunu sağlayan yalnızca dijitalleşen fotoğraf makineleri değil, aynı zamanda bilgisayar ve bilgisayar tabanlı diğer teknolojilerdir. Görüntü üretim teknolojilerinin çeşitlenmesi (dijital kameralar, cep telefonları, uydular, insansız hava uçakları vs.) ve yaygınlaşması, devasa miktarda görüntünün üretilmesine de yol açmıştır. Dijital görüntüleme teknolojilerinin varlığı aynı zamanda çağın ruhunu şekillendiren bir diğer önemli teknolojik unsurla birleşmiştir. Bu, İnternet teknolojisidir. İnternetin varlığı, üretilen görüntülerin sergilenmesi için yeni bir dünya yaratmıştır. Bu dijital dünyanın varlığı, yukarıda ifade edilen post-fotoğraf anlayışın gelişmesine ve kök salmasına büyük katkılar sağlamaktadır.

Dijitalleşme ile karakterize edilen post-fotoğraf çağı, geleneksel fotoğraf anlayışından büyük ölçüde farklılaşmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan görüntülerden elde edilen bulgular bu eserlerin yaratılma süreçlerinde çok çeşitli dijital teknolojilerden beslendiği ortaya çıkmıştır. Dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçılar, görüntüler üzerinde daha özgür çalışabilme olanağı bulmuştur. Özellikle fotoğraf düzenleme programları sanatçıların eserlerinin şekillenmesini doğrudan etkilemiştir. 3D modelleme programları gibi bilgisayar teknolojileri de fotoğrafik görüntünün oluşum sürecine önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçılar çalışmalarında farklı

görsel alanlardan da yararlanmıştır. Post-fotoğrafın çok katmanlı ve yaratımındaki özgür yapısı ile sanatçılar, birçok farklı görüntüyü aynı fotoğrafta kullanmıştır. Sanatçılar yalnızca fotoğraflar ile sınırlı kalmayıp grafik, resim gibi görsel kaynaklardan da yararlanmıştır. Ayrıca çevrimiçi veri tabanı görüntüleri post-fotoğraf sanatçıları için önemli bir görsel kaynak olmuştur. Google Street View, Google Earth gibi teknolojilerin sunduğu çevrimiçi veri tabanı görüntüleri, sanatçılara ulaşamayacakları yerlere ulaşabilme, göremeyecekleri manzaraları görebilme imkânı yaratmıştır. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte artan görüntü bolluğu sanatçılara yaratıcı süreçleri için yeni malzemeler vermiştir. Sanatçılar, çevrimiçi aramalar sayesinde dünyanın farklı yerlerinde çekilmiş birçok görüntüye ulaşmaktadır. Böylece post-fotoğrafta, buluntu analog fotoğraf kaynakları aynı zamanda çevrimiçi buluntu fotoğraflar evreni olarak genişlemiştir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşması ile birçok farklı görüntü kaynağı oluşmuş ve post-fotoğraf ile fotoğrafçı, yalnızca makinesine bağlı kalan bir konumdan sıyrılmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan eserlerin sanatçıların, görüntülerini birçok farklı teknik ile üretmiş olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf üretimi denildiğinde ilk akla gelen fotoğraf makinesi, post-fotoğraf anlayışında ya yok denecek kadar az ya da hiç yoktur. Sanatçılar bir fotoğraf makinesine ihtiyaç duymadan görsel dünyanın zaten var olan kaynaklarından yararlanarak görüntülerini oluşturmuşlardır. Sanatçılar çekilmiş olan fotoğrafların yalnızca renk, doku gibi özelliklerini kullanarak Photoshop, 3D modelleme gibi programlar sayesinde daha önce hiç var olmamış fotoğrafik görüntüler yaratmışlardır. Farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş fotoğraflar sanki tek bir ânın fotoğrafıymış gibi alımlayıcısına aktarılmıştır. Bu fotoğraflar, çoğaltılarak, birleştirilerek, katmanlı bir yapı haline getirilerek sanatçının yaratıcı zihninin bir ürünü haline dönüşmüştür. Bulunan görüntülerin pikselleştirilmesi, bulanıklaştırılması, kırılması gibi süreçler de sanatçıların üretim teknikleri arasında yer almaktadır. Julie Cockburn ise Feed The Bird eserinde fotoğrafı elle yaptığı nakışlarla yeniden yorumlamıştır. Böylece orijinal fotoğraf, sanatçının kendi üretim sürecinden geçerek yeniden sunulmuştur. Bu nedenle post-fotoğraf çağında görüntü üreten bu sanatçıların fotoğrafçıdan çok, birer ressam gibi çalıştıkları anlaşılmıştır. Schmid ise bu tür fotoğrafları hiç değiştirmeden, fotoğrafı hiçbir işleme sürecine maruz bırakmadan yalnızca belirli kategorilere ayırarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Yine de bu tavır, bu tür fotoğrafları ilk üretim amacından kopararak yeni

bir bağlamda ve yeni bir anlayışla sunmaktadır. Post-fotoğraf anlayışla birlikte başkaları tarafından çekilmiş görüntülerin farklı bir bağlam ve amaçla yeniden ortaya konulması, söz konusu çalışmaları yeniden ortaya koyan sanatçının eserine dönüştürmektedir.

Elde edilen bulgular, post-fotoğraf anlayışıyla üretilen görüntüler için nesnel bir gerçekliğin yansıtılmasının önemini kaybettiği ortaya çıkmıştır. Sanatçılar nesnel bir gerçeklik yerine kendi öznel gerçeklerini çalışmalarına yansıtmış ya da gerçekliğin temsillerini ortaya koymuştur. Kullanılan ya da bulunan fotoğraflar, sanatçının kendi gerçekliğini yansıtmasına aracılık eden bir konumdur. *Human User Fusion Male* serisinde ortaya çıkan fotoğraf gerçek bir insanın fotoğrafı olmasa da birçok farklı insandan bir iz taşıyarak gerçekliğin bir temsilini oluşturmuştur. Bir diğer çalışma *Feedlots* da ise birden fazla Google Earth görüntüsü birleştirilerek nesnel gerçeklik yok edilmiştir. Sanatçı, besi alanlarının ve sahalarının arazi üzerindeki etkilerini göstermek için tek bir fotoğrafın yaratamayacağı bir etkiyi birçok fotoğrafı birleştirerek yaratmıştır. Böylece sanatçı kendi gerçekliğini daha geniş bir perspektiften sunmuştur. Henner, Vionnet ve Wolf gibi sanatçıların gerçeklik ya da gerçekliğin temsilini içeren çalışmaları post-fotoğrafta belge niteliğine dönüşebilmektedir. Ancak bulgularda da belirtildiği gibi post-fotoğrafta görüntülerin belge niteliği geleneksel fotoğrafçılığın aksine görüntülerin değiştirilmesi, birleştirilmesi, üretilme amacı bağlamından koparılması ve yeni bir anlam taşıması ile oluşmaktadır. Çalışmada kapsamında ele alınan görüntülerin çok-katmanlı yapısı tek bir gerçeklikten ziyade birçok ânın birleşiminin gerçekliğidir.

Çalışma kapsamında ele alınan sanatçıların, ortaya koydukları eserlerde, varlıklarını çok fazla hissettirdiği anlaşılmıştır. Bir diğer deyişle, post-fotoğraf anlayışla üretilen bu görüntülerde sanatçıların müdahalesi çok fazla hissedilmektedir. Ayrıca fotoğraf makinesinin yok denecek kadar az ya da hiç kullanılmaması, fotoğrafçıyı “fotoğraf çeken” kişi olmaktan çıkarmıştır. Bununla birlikte fotoğrafçı artık görüntülerini baştan yaratan, yani “fotoğraf yapan” kişilere dönüşmüştür. Söz konusu sanatçılar, görüntülerini kamera vizöründen değil bilgisayar ekranından görerek oluşturmuştur. Bu nedenle post-fotoğraf dönemde görüntü üreten bu sanatçıların üretimleriyle ressam-tuval, küratör-sahne ilişkisine benzer bir nitelik sergiledikleri öne sürülebilir. Çünkü sanatçı için bakmış olduğu bilgisayar ekranı, bir tuval ya da sahneye dönüşmüştür. Sanatçı bu sahneye, amacına uygun görüntüleri yerleştirmiş ve düzenlemiştir. Sanatçı post-

fotoğrafta sahip olduğu dijital teknolojiler ve sınırsız görsel kaynaklar sayesinde geleneksel fotoğrafçılığın aksine daha özgür hareket ederek kalıplarından sıyrılmıştır.

Özetle, fotoğraf, icat edildiğı dönemden itibaren kendini sürekli yenileyen bir yapıya sahip olmuştur. Geleneksel anlayışta doğayı olduğı gibi yansıtmayla değer kazanan fotoğraf, giderek sanatçının üslubunun öne çıktığı bir alan hâline dönüşmüştür. Postmodernizm ile birlikte sanatçı gördüğünü aktaran değil, toplumsal kalıpları yapısökümüne uğratarak alımlayıcısını düşündüren bir kimlik kazanmıştır. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle de yeni bir fotoğraf kamerası icat edilmiştir. Fotoğraf kamerası yerini bilgisayar ekranına bırakmıştır. Sanatçılar, bilgisayar ekranında çevrimiçi buluntu fotoğraflara ulaşarak kameraya ihtiyaç duymadan kendi görüntülerini yaratmışlardır. Çevrimiçi ortamlarda bir yığın halinde varlığını sürdüren fotoğraflar bir sanatçı tarafından araştırıp bulunduktan sonra belli bir üslupla işlenerek bir sanat eserine dönüştürülmeyi bekler. Ancak o zamana kadar fotoğraflar, dijital ortamda 0,1 gibi kodlardan başka bir değer taşımazlar. Dijital teknolojilerin sunduğı bu imkan aynı zamanda görüntülerin değiştirilmesi, düzenlenmesi için de yeni bir alan sağlamıştır. Geleneksel fotoğrafçılığın yapı taşı olan fotoğrafın yalan söylemediğı tezi ve dolayısıyla da buna bağlı gerçeklik olgusu post-fotoğrafta öznel gerçekliğe dönüşerek anlatımı güçlendiren ya da sanatçının üslubunu yansıtan bir unsur haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atay, S., “Post Fotoğraf” [Bildiri Sunumu], *International Congress On Art And Design Research And Exhibition*, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, 21-22 Haziran 2021.
- Barthelemy, A. (2006). Abstraction. L. Warren içinde, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (s. 6-9). New York: Routledge.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Hammersmith: Fontana Press.
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev.: R. Akçakaya) İstanbul : Altıkkırkbeş Yayın.
- Batchen, G. (1999). *Buring with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge: The MIT Press.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülasyon ve Simülakrlar* (6. baskı). (Çev.: O. Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (4. baskı). (Çev.: O. Adanır) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema?* (Çev.: H. Gray) Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (2018). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (3. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J., & Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Buçan, N. (2018). *Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Bunnell, P. C. (1992). Pictorial Photography. *Record of the Art Museum, Princeton University*, 51(2), 11-16.

- Cevizci, A. (2014). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Crimp, D. (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, 15 (Winter), 91-101.
- Çavdar, R. (2018). Farklılığın Mekanı: Foucault ve Lefebvre'deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı. *İdealkent*, 9 (25), 941-959. DOI: 10.31198/idealkent.458739.
- Çolak, M. (2006). *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Palmer, D. (2017). *Photography And Collaboration: From Conceptual Art To Crowdsourcing*. London, Newyork: Bloomsbury Publishing
- Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Dexter, E., & Weski, T. (2003). *Cruel and Tender*. London: Tate Publishing.
- Eisinger, J. (1999). *Trace and Transformation : American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Emerling, J. (2012). *Photography: History and Theory*. USA-Canada: Routledge.
- Fontcuberta, J. (2015). *The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal*. Anti-utopias: <https://anti-utopias.com/newswire/post-photographic-condition/> Erişim tarihi: 3 Ocak 2021.
- Foucault, M. (2014). “Başka Mekânlara Dair”, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2* (içinde), (Çev.: I. Ergüden ve O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Freund, G. (2007). *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Standford: Standford University Press.
- Göktaş, M. Ç. (2016). Fotoğrafın Sanat Olma Mücadelesi. (Ed. F. Bodur), *Fotoğraf Tarihi* (s. 88-115). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Göktaş, M. Ç. (2016). Postmodern Dönemde Fotoğraf. (Ed. F. Bodur), *Fotoğraf Tarihi* (s. 154-189). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu* (8. baskı). (Çev.: S. Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the Light* . 3. Edition. New York: Routledge.
- Hirsch, R. (2008). *Light and Lens: Photography In The Digital Age*. Oxford: Focal Press.
- Huang, Y. (2008). *An Interpretivist Study of Knowledge Provided by Seamless Digital-Synthesized Photographs*, (Unpublished PhD Thesis). The Ohio State University.
- Kılıç, L. (2011). *Fotoğraf Kültürü*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lyotard, J.F. (2019). *Postmodern Durum*. (Çev.: İ. Birkan) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Malina, R. F. (1990). Digital Image-Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo. Supplemental Issue*, 3, 33-38.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Molon, D. (2006). Conceptual Photography. (Ed.: L. Warren), *Encyclopedia of Twentieth-century Photography* (s. 304-306). New York: Routledge.
- Moore, J. J. (2018). Reimaging The Crystal-Image Through The Quantum Lens, (Unpublished PhD Thesis). University of Technology Sydney.
- Moreiras, C. (2017). Joan Fontcuberta: Post-Photography and The Spectral Image of Saturation. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1-22.
- Nae, C. (2015). The Flooded Camera: Post-Photography Or Accelerationism 2.0? (Ed.:M. Bejenaru, & C. Gheorghe), *Post-Photography* (s. 6-14). Iași: Vector.
- Newhall, B. (1938). Documentary Approach to Photography. *Parnassus*, 10(3), 3-6.
- Newhall, B., & Newhall, N. (1958). *Masters of Photography*. New York: Castle Books.
- O'Brien, M. F., & Sibley, N. (1995). *The Photographic Eye: Learning to See with a Camera*. Massachusetts: Davis Publications.
- Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime, *Art Journal*, 61(4), 22-35.

- Owens, C. (1987). The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. H. Foster içinde, *The Anti-Aesthetic Essays On Postmodern Culture* (s. 57-83). Washington: Bay Press.
- Özel, Z. (2005). Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu. *Yeni Düşünceler*, 1(1), 273-291.
- Özel, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim*, 4(2), 158-174.
- Pohlad, M. (2006). History of Photography: Twentieth-Century Developments. (Ed.: L. Warren), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (714-721). New York: Routledge.
- Riches, H. (2019). Busy Hands, Light Work: Toward a Feminist Historiography of Hand-Made Photography in the Era of the ‘New Materiality’. A Companion To Feminist Art (Eds.: H. Robinson, M. E. Buszek). USA New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Ritchin, F. (2009). *After Photography*. New York: W.W. Norton.
- Robins, K. (2013). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*. (Çev.:N. Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robinson, H. P. (1986). *The Elements Of A Pictorial Photograph*. Bradford: Percy, Lund and Co.
- Rosenblum, N. (1997). *A World History Of Photography*. New York: Abbeville Press.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2016a). Post-Fotoğrafçılık: Fotoğrafik Gerçekliğin Sınırlarının Aşılması. (Ed.: A. Göztaş), *İletişimde “Post” Yazılar* (649-673). Konya: Literatürk.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2016b). Somuttan Soyuta Fotoğrafta Biçim, İçerik ve Öz. *Kontrast* (50), 10-11.
- Sarup, M. (2019). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm* (6. baskı). (Çev.: A. Güçlü) Ankara: Pharmakon.
- Savedoff, B. E. (1997). Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(2), 201-214.

- Scharf, A. (1989). Modernism, Photography, Art. *History of Photography*, 13(1), 95-102.
- Schwab, M. (2008). *Image Automation: Post-Conceptual Post-Photography and The Deconstruction of the Photographic Image* (Unpublished PhD Thesis). London: The Royal College of Art.
- Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. New York: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- Shapley, G. (2014). After The Artefact: Post-Digital Photography In Our Post-Media Era. *Journal of Visual Art Practice*, 10(1), 5-20.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (Çev.: O. Akınhay) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Talbot, H. F. (1977). *The Pencil of Nature [1844]*. Firenze: Mycron.
- Tatar, O. (2019). *Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı: Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı*. İstanbul: A7
- Ürper, O. (2012). *Dijital Teknoloji Çağında Reklam Fotoğrafçılığı*. İstanbul: Say.

İnternet Kaynakları

- Manovich, L. (2008). *Post-media Aesthetics*. http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf Erişim tarihi: 14 Ocak 2021.
- Manovich, L. (1995). *The Paradoxes Of Digital Photography*. http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf Erişim tarihi: 10 Nisan 2021.
- Uysal, T. (...). *Modernizmden Postmodernizme Fotoğraf Sanatının Geçirdiği Dönüşüm*. Academia: https://www.academia.edu/36572810/MODERN%C4%B0ZMDEN_POSTMODERN%C4%B0ZME_FOTO%C4%9ERAF_SANATININ_GE%C3%87%C4%B0R

D%C4%B0 %C4%9E%C4%B0_D%C3%96N%C3%9C%C5%9E%C3%9CM
Erişim tarihi: 3 şubat 2021.

<https://metalmagazine.eu/en/post/interview/julie-cockburn-twisting-dimensions> Erişim
tarihi: 18 Mart 2021.

<https://mishkahenner.com/Feedlots> Erişim tarihi: 14 Mart 2021.

<https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com/> Erişim tarihi: 8 Mayıs 2021.

<http://www.corinnevionnet.com/photoopportunities.html> Erişim tarihi: 17 Mart 2021.

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-10-gd-art10-story.html> Erişim
tarihi: 11 Mayıs 2021.

<https://www.yatzer.com/julie-cockburn-telling-it-slant> Erişim tarihi: 11 Nisan 2021.