

# POSTMODERN DÖNEM VE POST-TRUTH SÜREÇTE FOTOGRAFİK, SİNEMATOGRAFİK İMGE\*

Alptekin SOY\*\*

## ÖZ

Bu makale, Postmodernizm ve Post-truth kavramlarının tarihselliğine ve içeriğine değinerek, 20. ve 21. yüzyıl sanatını şekillendiren fotografik ve sinematografik imgeleri teorik bir boyutta ele almaktadır. Araştırma, fotoğrafın görsel sanatçıların eserlerini ve düşüncelerini nasıl etkilediğini göstermeyi, yazar ve düşünürlerin bu imgeler hakkındaki farklı görüşlerini bir araya getirerek metinlerarası ilişkiler kurmayı amaçlamaktadır. Edinilen bilgilerin ağırlıklı olarak öznelliğinin dikkat çektiği ve fotoğrafı anlamlandırmak için bu öznelğin getirdiği edebi öykücülüğe dayalı bir dil gereksinimi olduğu gözlemlenmiştir. Bunun aksine sinemanın okunmaktan ziyade görülen bir yapısının oluşu; sinematografik ‘formu’, ‘içerikten’ öncelikli kılmıştır. Hakikatin önemsizleşmesi, yalının meşrulaşması çağdaş fotoğraf ve sinemanın konusunu oluştururken, dijitalleşmenin getirdiği sentetik imgelere estetik açıdan getirilen eleştirel yaklaşımlar ile toplumdaki bir soruna sentetik imgeyle gönderme yapan eserlerin birlikteliği, sanat alanında çoklu bir yapı ortaya koymuştur. Belirtilen dönem ve sürecin çok sesli, girift olmasından dolayı, bu araştırma, okuyucuya daha geniş bir pencereden güncel olaylara ve sanata daha nesnel bakabilmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Post-truth, Fotoğraf, Sinema, İmge, Sanat.

## PHOTOGRAPHIC, CINEMATOGRAPHIC IMAGE IN THE POSTMODERN PERIOD AND POST-TRUTH PROCESS

### ABSTRACT

This article addresses the historical context and content of the concepts of Postmodernism and Post-truth, and theoretically analyzes the photographic and cinematographic images that shaped the art of the 20th and 21st centuries. The research aims to show how photography has influenced the works and thoughts of visual artists and to establish intertextual relations by bringing together the different views of writers and thinkers on these images. It has been observed that the majority of the information gathered draws attention to its subjectivity and that in order to make sense of photography, there is a need for a language based on the literary storytelling brought about by this subjectivity. On the contrary, the fact that cinema has a structure that is seen rather than read has prioritized cinematographic ‘form’ over ‘content’. While the trivialization of truth and the legitimization of lies constitute the subject of contemporary photography and cinema, the combination of aesthetically critical approaches to synthetic images brought about by digitalization and works that refer to a problem in society with synthetic images has revealed a multiple structure in the field of art. Due to the fact that the specified period and process is polyphonic and intricate, it is thought that this research will contribute to the reader to look at current events and art more objectively from a wider window.

**Keywords:** Postmodernism, Post-truth, Photograph, Cinema, Image, Art.

**Atıf:** SOY, A. (2024). “Postmodern Dönem ve Post-Truth Süreçte Fotografik, Sinematografik İmge”, *HABITUS Toplumbilim Dergisi*, (5), 115-134.

**Citation:** SOY, A. (2024). “Photographic, Cinematographic Image in The Postmodern Period and Post-Truth Process”, *HABITUS Journal of Sociology*, (5), 115-134.

Başvuru / Received: 10 Ocak 2024 / 10 January 2024

Kabul / Accepted: / 03 Şubat 2024 / 01 February 2024

Derleme Makale / Review Article.

### EXTENDED ABSTRACT

Postmodernism, introduced by landscape architect Charles Jencks, began to circulate in the field of discussion in 1977 as an art movement that developed from architecture (Akay 2013:

\* Bu çalışma Prof. Hüsnü Dokak danışmanlığında yürütülen yazarın sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

\*\*Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Türkiye-Ankara, E-posta: [alptekinsoy91@gmail.com](mailto:alptekinsoy91@gmail.com), ORCID Numarası: [0000-0001-9242-7025](https://orcid.org/0000-0001-9242-7025)

25). According to Eagleton, “Postmodernism is a mode of thought that doubts classical notions of truth, reason, identity and objectivity, the idea of universal progress or salvation, the singular frames, grand narratives or ultimate grounds to which scientific explanation can appeal.” Along with postmodernism’s critique of reason, which prepares the intellectual ground for post-truth, one of the main issues has been its fragmented view of truth (Özçelik 2023: 142-145). According to Ali Artun, the dada manifesto demands “the complete abolition of logic (logos)”. According to Tristan Tzara, who “... hates objectivity and harmony, science that wants to see everything in order”, “logic is always misleading.” The new god is no longer reason, but language (2015: 46-64).

“Today, criticism is articulated with literarism and rhetoric in the context of the relativist knowledge regime in which knowledge has abandoned its relations with facts, objectivity and universality” (Artun 2015: 52). This paved the way for populism and “provided an extraordinary harmony and articulation with the period of the trivialization of truth. Fakes replace the real and present the real as fake” (Alpay 2023: 57). The concept of post-truth, which Yalın Alpay translates into Turkish as ‘trivialization of truth’, is explained as the disregard of the disappearance of the correspondence between the truth and the judgments about it, that is, the decline of truth (2023: 28).

In the focus of this information, the content of the research; ‘Photographic images and cinematographic images in art in the Postmodern period and Post-truth (Truth Trivialized) process’ constitutes the research content. These images, which have a great impact on people, transform the daily conversations, ideas and lifestyles of both society and individuals. Especially today, the rapid access to images and even their infinity reveal different thoughts, art styles and criticisms. For this reason, the aim of the research is ‘to examine how images are used in artistic practices by establishing intertextual relations between the thoughts of painters and directors as visual image producers about the photographic image and the views of important writers and thinkers of the period’. In the research, the “imagery and the subjective ideas behind it are analyzed from a theoretical perspective in an attempt to make sense of the content and forms of contemporary art and social events.

Although the historicization and conceptualization of the starting points of the postmodern era and the post-truth process are established by the authors, the reflection of these concepts in life and art in the recent past and especially in the current time period seems to be more intricate. Considering the rapid passage of time and the rapid change of events in the world, it has been observed that what is written about photographic and cinematographic images

often contains subjective information. In the research, singular readings on photography were touched upon and it was observed that language is as important as photography, thus language through photography has created its own form. Since photography reflects a moment in time, it takes the person back to the past, the past reminds a ‘real’ memory, and through this memory, a ‘fictional’ story writing, that is, literature, has emerged. When Baudelaire’s statement “the novel is more real than history” is considered for photography, it emphasizes fiction and ‘reading’ compared to reality. Since language may be needed to understand photography, an interaction between the language of photography and the original language of the author has led to the understanding of ‘reader-viewer’. This can be understood from Benjamin’s prediction: “One day everyone will be able to experience that we are more likely to see paintings, often sculptures and always architecture in photographs than in real life” (2014: 44).

The fact that cinema is composed of moving images has made it unnecessary to be read by making it a ‘seen’ structure, and the idea that ‘form comes before content’ in cinema has gained dominance in cult films. While the emotions that the objects used for form in films make the viewer feel are related to the event and flow in the film, it has been observed that the form in photography is directly associated with itself or with language. For this reason, there is no need for a prioritization order between form and content in photography.

Although some images in the postmodern period are criticized in terms of aesthetics and reality because they are synthetic, an individual or a problem in society can be criticized with a synthetic image today. In other words, a problem in society does not mean that it cannot be criticized ethically with a synthetic image; because for those who produce the synthetic image, this is not a problem, but the form of the period itself. Therefore, as Robins argues, we should continue to emphasize the complexity of image cultures, especially the importance of their irrational use (2020: 267).

Artists and directors have created an international impact in this field by dealing with the loss of truth and the contemporary form of lying, which is at the center of post-truth, in their works. Since post-truth is a new discourse emerging from politics, its first conceptualization and literatization took place in the field of politics with its sociological dimensions. Since postmodernism emerged from architecture and is older, the literature on ‘postmodern art’ is more accessible. While the relationship between post-truth and art is open to literature for researchers, it can also be said that it is waiting for its own natural literary process. As a contribution to the field, this research has enabled readers-viewers to look at photographic-

cinematographic images subjectively and objectively within the polyphonic language brought by the postmodern period and the post-truth process.

## GİRİŞ

Peyzaj mimarı Charles Jencks'in lanse ettiği Postmodernizm, 1977 yılında mimari içinden gelişen bir sanat akımı olarak tartışma alanında dolaşıma girmeye başlamıştır (Akay 2013: 25). Eagleton'a göre "Postmodernlik, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır." Postmodernizmin hakikat sonrasına (post-truth) fikri zemin hazırlayan akıl eleştirisiyle birlikte, temel konulardan biri de hakikate parçalı bakışı olmuştur (Özçelik 2023: 142-145). Ali Artun'nun aktarımına göre; dada manifestosu, "mantığın (logos) tamamen ortadan kaldırılmasını" talep etmektedir. "... nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde görmek isteyen bilimden nefret eden" Tristan Tzara'ya göre, "mantık her zaman yanıltıcıdır." Yeni tanrı, artık akıl değil, dildir (2015: 46-64).

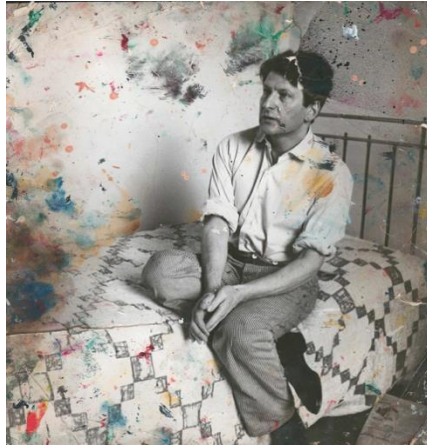
"Günümüzde eleştiri, bilginin olgularla, nesnellik ve evrenselle ilişkilerini terk ettiği rölativist bilgi rejimi bağlamında edebiyatçılık ve hitabet sanatıyla eklemlenmektedir" (Artun 2015: 52). Bu durum popülizmin yolunu açarak "hakikatin önemsizleşmesi dönemiyle sıra dışı bir uyum ve eklemlenme sağlamıştır. Sahteler gerçeklerin yerine geçip, gerçekleri sahteymiş gibi sunmaktadır" (Alpay 2023: 57). Yalın Alpay'ın 'hakikatin önemsizleşmesi' olarak Türkçeleştirdiği, post-truth kavramı, gerçek ile ona ilişkin yargılar arasında uygunluğun ortadan kalkmasının umursanmaması, yani hakikatin düşüşü olarak açıklanmıştır (2023: 28).

Verilen bu bilgiler odağında araştırma içeriğini; 'Postmodern dönem ve Post-truth (Hakikatin Önemsizleştiği) süreçte sanatta fotografik imge ve sinematografik imgeler' oluşturmaktadır. İnsan üzerinde büyük etkiye sahip olan bu imgeler hem toplumun hem bireylerin günlük konuşmalarını, fikirlerini ve yaşam tarzlarını dönüştürmektedir. Özellikle günümüzde hızlı bir biçimde görüntülere ulaşılması ve hatta bunların sonsuzluğu, farklı düşünceleri, sanat üsluplarını ve eleştirileri de ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple araştırmanın amacı 'görsel imge üreten kişiler olarak ressam ve yönetmenlerin fotografik imge hakkındaki düşünceleriyle dönemin önemli yazar ve düşünürlerinin görüşleri arasında metinlerarası ilişkiler kurularak, sanatçı pratiklerinde imgelerin nasıl kullanıldığını incelemektir'. Araştırmada, imgelemler ve ardındaki öznel fikirler teorik bir boyutta ele alınarak, güncel sanatın ve sosyal olayların içerik ve formları anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

### Öykü ve Tekillik Üzerine

Analog ya da dijital fotoğraflar, ortaya çıktıktan bu yana hem düşünsel hem de görsel olarak farklı biçimlerde ressamlar tarafından eserlerinin merkezinde sıkça kullanılmaktadır. Zihinlerde yakalanmaya çalışılan hayali imgelerle fotografik imgeler arasında kurulan diyaloglar resmin kendisinde vuku bulmaktadır. Richard Leppert'in 'Nü' adlı kitabında resim hakkındaki "Tasvir ne olursa olsun izleyiciler imgeye kendi ilgilerini, arzularını, yaklaşımlarını, fobilerini ve benzerlerini yansıtırlar" (2020: 27) sözü şu şekilde düşüldüğünde; ressamlar fotoğrafa kendi ilgilerini, arzularını, fobilerini vb. yansıtmaktadırlar. R. Leppert'e göre; insanoğlu tasvire, temsile, özellikle de görsel tasvire başvurmadan yaşayamaz veya ilerleyemez. Dahası, görme yetisi (görsel tasvir için duyuşal iletişim aracı) genel olarak duyma yetisiyle birlikte (tat alma, dokunma ve koku bunlara kıyasla ikincil konumdadır) beyne bilgi taşınması anlamında temel araç olarak değerlendirilmektedir (2020: 29). Bu bağlamda ressam Francis Bacon'nun fotoğraf ve resimle olan ilişkisine bakıldığında;

"Özellikle de bana gelip poz veren arkadaşlarımla portreleri için çekilen fotoğraflar oldu; çünkü doğrudan kendileri yerine fotoğraflarından çalışmayı tercih ediyorum. Ama tanımadığım birinin portresini yaparken fotoğraf kullanamam. Ancak eğer hem onları tanıyorsam hem de bende fotoğrafları varsa onlar olmadan daha kolay çalışıyorum. Eğer imge, varlığıyla oradaysa, odada elimde fotoğrafları varken ki kadar rahat dolanmıyorum, hareket edemiyorum. Bu sadece benim nevrotik hissiyatım olabilir ama onların karşında oturuyor olmaları yerine zihnimdeki varlıklarını ve fotoğraflarından yola çıkarak çalışmayı daha az kısıtlayıcı buluyorum" (Sylvester 2022: 45) demektedir.



**Görsel: 1.** The Artist (Francis Bacon) in His Studio, 1973, Photo: Peter Stark

**Görsel: 2.** Bacon studio material, John Deakin, Lucian Freud sitting on a bed, c.1964. Collection: Dublin City Gallery The Hugh Lane. Photo: John Deakin, © The Estate of Francis Bacon

**Görsel: 3.** Francis Bacon, Three Studies of Lucian Freud, 1969 © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018

John Berger, bir ressam olarak Bacon'ın fotoğraf üzerindeki düşüncelerini hassasiyetle dikkate alarak, onun verdiği ipuçları doğrultusunda kendi görüşlerini şu şekilde belirtmiştir; Bacon'ın kolları sıvanmış bir fotoğrafı (Görsel 1), onun kollarının da tıpkı resmettiği (Görsel 2) adamlarinkine benzediğini göstermektedir. Onun dünyasında hiçbir seçenek önerilmez, hiç çıkış yolu yoktur. Zaman ya da değişim bilinci bulunmamaktadır. Bacon bir resim üzerinde çalışmaya çoğu zaman fotoğraftan alınmış bir imgeyle başlamıştır. Fotoğraf bir ânın kaydını yapmakta, resmetme sürecinde ise ressam, o ânı tüm anlara çevirerek kazayı aramaktadır. Sinir sistemine doğrudan seslenen hamlığa ulaşabilmek için Bacon, büyük ölçüde 'kaza' dediği şeye yaslanmaktadır. Onun resminde 'kaza', tuvalin üzerine 'istem dışı lekeler' yaptığı zaman oluşmaktadır (2019: 345-347). Bacon'ın açıklamasına göreyse; fotoğraflık imge (Görsel 3) üzerinden imgeyi daha fazla merak etmeye başlamakta ve imgenin gerçeğini kendi başına kıyasla daha fazla çözebilmektedir. Fotoğraflar sadece referans noktaları değil, fikirleri de tetiklemektedir (Sylvester 2022: 37). Berger'in belirttiği üzere;

“Fotoğrafın gösterdiği, insanın uyduracağı herhangi bir öyküye uyarlanabilir. Bununla birlikte bu fotoğrafın gizemi burada bitmez pek. Uydurulan hiçbir öykü, önerilen hiçbir açıklama, bu fotoğrafta saklanan sıradan görünüm kadar mevcut olmayacaklardır. Görünümlere verdiğimiz tepki çok derindir; içgüdüsel ve atavistik öğeleri de içerir. Fotoğraf koparılmış bir ânın görünümünü yalıtır. Hayatta da anlam anlık değildir. Anlam bağlantı kurulan şeyde keşfedilir; gelişim olmaksızın var olamaz. Fotoğraflanan an, ancak bakan kişi ona kendisini aşan bir sürem okuyabilirse anlam kazanabilir” (Berger 2022: 83-87).

Berger, Benjamin, Barthes gibi yazarlar fotoğraflar üzerinden daha edebi, şiirsel, anı ya da öyküye dayanan metinler yazarak, görünümleri anlamaya çalışmışlardır. Burada önemli olan nokta, J. Berger'in yukarıda dediği gibi görünümlere verilen tepkilerin içgüdüsellliği, fotoğraf hakkındaki metinleri öznel kılmaktadır. Her fotoğraf onu izleyen kişide bir anısını çağrıştırmaktadır. Bir öykü okunduğunda insan zihninde bir fotoğraf ya da bir film karesi imgeleri canlanıyorsa, bir fotoğrafa bakıldığında da öyküsel bir durum canlanmaktadır. Fotoğraftaki görüntüler, 'gerçek' olma bakımından hatıratlara benzemekte ancak hatıratlar üzerinden yazılan öykülerse 'kurmaca' olmaktadır.

Mary Price'a göre; öykü dile getirilmediği için büyüdür, ayrıca hem saklanmamıştır hem de anlatılmamıştır. Öykü, fotoğrafın anlatımının tamamlanması için dile gereksinim duymaktadır. Öyküsü olmayan fotoğraf kendi içinde seçkin değildir; öyküye özgü saklı anlamları yönünden ve buna benzer açılardan okunmaya değer değildir (2014: 123). Fotoğraf görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret etmektedir (Berger 2022: 37). Walter Benjamin, sanata kavranamayan ve imgelemsel “görülemeyen şeyler” dolayısıyla değer vermekte, fotoğrafçılığın değerini ise, “belleğimizin arşivi”ndeki

şeylerin bir kataloğuna indirgemektedir. Görülmeyen şeyler, kutsal *aurayı* oluştururken, fotoğrafın *aurası* ise dünyevi olmaktadır (Price 2014: 121). W. Benjamin'in tezine göre, bir akrabanın veya sevilen kişinin portresinde gizli hikâyeye portreye bakan kişi tarafından bilinmekte ve dolayısıyla fotoğraf da bu kişiyle daha kişisel ve varoluşçu bir dille konuşmaktadır; bunun sonucunda, fotoğrafın talebi daha güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Fotoğraftaki en özgün ve olumlu özellik, bu sebeple algısal bir nesne sıfatındaki fotografik imgeye ait unsurlardan fotoğrafa bakan kişiye yönelik yoğun ve tekil bir hayat meselesinin mahalli sıfatındaki fotoğrafa kaymaktadır. Bu tekillik algısını imkansızlaşmış gibi görünmesine rağmen başkalarına iletmek yine böylesi bir tecrübeyi yaşamış yazarın görevidir (Yacavone 2015: 79-86).

M. Price'ın 'fotoğrafın anlatılması için dile gereksinim duyulması' sözü ile K. Yacavone'nın aktarımındaki 'yazarın görevi' ifadesi birbirleriyle örtüşmektedir. Yazılan metinler okunduğunda soyut ve kişisel ifadeler içerse de fotoğrafa bakıldığında bunlar somutlaşmaktadır. Bakma eylemi, onunla karşılaşma, yüzleşme her insanda bir tepki oluşturabilmekte ve farklı duygu durumlarını ortaya çıkarabilmektedir. Yukarıda Berger'in dediği gibi bunlar 'atavistik ve içgüdüseldirler'. Bu derin tepkileri sanatsal bir biçimde açıklamak ancak fotoğrafla kendini içselleştirmiş ya da fotoğrafı takıntılı hâline getirmiş yazarlarda bulunmaktadır. Roland Barthes'in fotoğraf üzerine kavramsallaştırdığı *studium* ve *punctum* kelimelerine bakıldığında;

"*Studium* tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. *Studium* âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; "idare eder" bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir. *Punctum*, birçok zaman bir "ayrıntı", yani bir nesne parçasıdır. Bu yüzden *punctum*'a örnekler vermek bir bakıma kendimi teslim etmek demektir. Kışkırtıcı bir portre, çünkü Warhol yüzünü, elleri arkasına saklamış (Görsel 4). Bu saklambaç oyunu üzerinde (ki *studium*'a aittir) düşünsel bir yorum yapmaya hiç hevesli değilim, çünkü bence Warhol hiçbir şey saklamaz; okunmaları için ellerini açıkça sunar; *punctum* ise bu hareket değil, yayvan ve düz kenarlı tırnakların biraz itici malzemesidir" (Barthes 2016: 41-58-61).



**Görsel: 4.** Andy Warhol (Covering Face), c. 1958, Gelatin silver print, 6 5/8 x 10 inches (image); 11 x 14 inches (paper), AP IV/V

### **Işık, Gölge ve Yaratım**

Gölge, karanlık hatta zifiri karanlık ile aydınlık arasında salınarak derecelendirilen yarı saydam bir oluşumdur. Evrende karanlık da aydınlık da saf halde bulunmaktadır, ancak gölgeleri var eden ışıktır. David Hockney'e göre; "gölge ışığın eksikliğinden kaynaklanan bir şeydir" (Hockney ve Gayford 2017: 56). Karanlığın biçimleri oluşturmada bir gücü, etkisi bulunmamakta; biçimler, gölgelerle karanlıktan çıktığı zaman anlam kazanmaktadır. Gölgeler ışığı, ışık da gölgeleri estetikleştirilmektedir. Ulus Baker'in 'Sanat ve Arzu' kitabında ışığın kaynağına *lux*, yayılmakta olan, şeyleri fiilen aydınlatan ışığa ise *lumen* denmektedir. Lumen'in bir yaratım faaliyeti vardır: şekilleri, formları, gölgeleri ve aydınlıkları (...) oluşturmaktadır. Aydınlatma faaliyeti kadar olduğu kadar, bir yaratma faaliyeti de vardır (...) filme özgü imajda, görüntüde orada salt filme ve fotoğrafik görüntüye ait bir özelliğin, yani ışığın kendisinin estetik malzemeye dönüştüğüne şahit olunmaktadır. Doğal ve yapay ışık, karanlıkta ya da aydınlıkta görüntüleri var etmekte, yaratmakta ve biçimlendirmektedir (Baker 2022: 219-222). İlk baskı levhalarının ışığa karşı duyarlılıklarının az olması nedeniyle açık alandaki pozlama süresinin uzun sürmesi, Orlik'e göre "Modelin uzun süre kımıldamadan kalması sayesinde yakalanan ifade bireşimi, bu fotoğrafların -iyi çizilmiş ya da resmedilmiş gibi- gözlemci üzerinde daha kalıcı bir etki bırakmaktadır" (Görsel 5) (Benjamin 2018: 14-15). Pozlama süresi boyunca modelin tüm mimikleri katmanlar halinde kayıt altına alınarak, tek bir portrede birleşmektedir. Bir başka deyişle, mimikler, yüzde mikro düzeydeki ışık ve gölgelerin yerlerini değiştirmektedir. Arago'nun atmosferde saydamlığın olmayışını 'hava perspektifi' olarak



belirtmesi (Benjamin 2018: 16), yayılmakta olan ışığı, yani lümeni hatırlatmaktadır. Sağlıklı bir insan gözü, güneşli günde dahi yakındaki nesnelere daha net görürken uzaktakileri daha buğulu görmektedir. Eğer atmosfer saydam olsaydı, ışığın yaratım faaliyetinden daha farklı bahsedilebilirdi. Tıpkı doğa olaylarında buğulu atmosferler gibi fotografik görüntüler de doğayı taklit ederek gerçekliği arasa da onun içindeki karmaşayı bulmuştur. Gerçeklik denilen olgu, herkesin tek seferde bakıp anlayacağı, dolaysız, net olan, kuşku yaratmayan imgeleri çağrıştırmaktadır. Gizil olanın sanatçıların ilgisini daha çok çektiği düşünülecek olursa, Martin Gayford'a göre Vermeer ve Richter, gerçeklikten ziyade fotoğrafın yarattığı bozulmalar ve güzelliklerine heyecan duyarak, flu ya da pürüzlü resimler yapmışlardır (Hockney ve Gayford 2017: 254). Fotografik imgeler ortaya çıktıktan sonra makineler sabit bir görüntü yakalamanın yanı sıra hareket halinde olan, buğulu, fütüristik görüntüler kaydetmeye başlamıştır. Bu görüntüler, ortaya çıktığı günden bu yana hem fotoğraf sanatçılarının hem de ressamların portre çalışmalarına şiirsel bir biçimde yansımaktadır. Günümüz çağdaş sanatçılarından Marily Minter da hem emaye tekniği kullanarak yapmış olduğu portre resimlerinde (Görsel 6) hem de fotoğraf çalışmalarında buğulu atmosferleri erotik bir biçimde kullanmıştır.

Charles Baudelaire; portreyi anlamının tarih ve roman üzerinden iki yolu olduğunu belirtmektedir. İlki; natüralistler, modelin zihindeki en karakteristik tavrını idealize etmek için onun konturunu ve biçimlenişini aslına sadık, katı, titiz ve bir yaklaşımla oluşturmaktadırlar. Rastlantısal bir bozulmanın sonucu olan anlamsız olan her şeyi ihmal etmektedirler. Renkçilere özgü ikinci yöntemde portre, uzam ve düşlem dolu şiir haline getirilerek oluşturulmaktadır. Burada imgelemin gücünün payı daha büyük olmakla birlikte, roman da tarihten daha gerçek olmaktadır (2021: 156-157).



**Görsel: 5.** Chuck Close, Self-Portrait, 2002, daguerrotype, 8,5x6,5 in. 21,6 x 16,5 cm

**Görsel: 6.** Marily Minter, Jasmine Odalisque, 2023, Enamel on Metal, 84 x 60 inches

W. Benjamin'e göre, ressamın fotoğrafı teknik bir araç olarak kullanmaktadır. Fotoğrafçı ne kadar düzenlilik ve ustalığa sahip, fotoğrafı çekilen kişi de ne kadar dikkatlice poz vermiş olursa olsun, fotoğrafa bakan kişi fotoğrafta hep beklenmedik bir şey aramaktadır (Benjamin 2014: 10-15). Eugène Delacroix içinse fotoğraf aynı zamanda kesinlikleri olmayan bir görme biçimidir. Fotoğraf gözün görme yapısından farklı, oldukça ayrıntılı görüntüler sunmaktadır. Delacroix fotoğrafı bu yüzden eksik bulmaktadır. Göz bu eksikleri kapatabilen bir araçtır (Akkaya 2012: 21). W. Benjamin ve E. Delacroix'nın düşüncelerine bir arada bakıldığında 'bakanın bir şey araması' ve 'gözün eksiklikleri kapatması' ifadeleri birbirlerini tamamlayan yakın ifadelerdir. İkisi de gözün bakma edimine odaklanmaktadır. Hatta bakma ya da görmenin ötesinde mistik bir vizyona da işaret etmektedir. Bunun bilincinde olan ve çağını iyi süzebilen ressamların eserlerinin şu anki uluslararası statü ve değerlerine bakıldığında, fotoğrafı eserlerinde ya sadece teknik bir araç olarak kullanmışlar ya da onu sanat ilan ederek araç olmanın ötesine götürmüşlerdir.



**Görsel: 7.** Rosoman Mountain, watercolor and gouache on ivory, 1806,18012, 76x64 mm

**Görsel: 8.** William Alexander Eden, unknown photographer, albumen print, early 1860s, 93x70 mm

**Görsel: 9.** Henri Crabb Robinson by Henri Darvall, oil over photograph, circa 1855, 152x121 mm

**Görsel: 10.** Kehinde Wiley, portrait of Taquane, oil on linen, 2023, 243,84x182,88 cm

W. Benjamin, fotoğrafın asıl kurbanının peyzaj resimciliği değil, minyatür portreler olduğunu ve olayların hızlı gelişerek 1840 yılına gelindiğinde minyatürcülerin önce çoğunun, bir süre sonra hepsinin profesyonel fotoğrafçı olmaya başladıklarını söylemektedir (2014: 25). Belirtilen bu düşünce o dönemi ifade etmekte, günümüz sanatını tam olarak yansıtmamaktadır. Yukarıda verilen görseller, tarih, boyut, medyum, konu dikkate alınarak incelendiğinde fotoğraf kullanımının ve madalyon resim sanatının nasıl değiştiğini ama tam anlamıyla yok olmadığını göstermektedir. (Görsel 7.8.9). Birbirlerine yakın tarih ve boyutlarda yapılmış, soylu görünümdeki kişileri konu edinen minyatür portre eserlerdir. (Görsel 7). Fotoğraf kullanımı yaygınlaşmadan hemen önce fildişi üzerine suluboya-guaş ile yapılan bir resim türüdür (Görsel 8). Fotoğraf bir eser, (Görsel 9) Fotoğraf üzerine yağlıboya ile yapılmış bir resimdir. O dönemde de her ne kadar fotoğraf resmin yerine geçse de tam anlamıyla ondan kopmamıştır. Bu araştırmada yakın geçmiş ve günümüz sanatı konu edinildiği için ABD'nin ilk Afrikalı Amerikalı başkanı Barack Obama'yı resmetmesiyle bilinen Kehinde Wiley'in eseri (Görsel 10) üzerine odaklanılmıştır. "Wiley, modellerini bulmak ve poz seçmek için stüdyosuna fotoğraf çekirmeye gelen kişileri kullanmakta, 'street casting' denilen tesadüfi karşılaşmalara güvenmektedir" (Mancoff 2023). Verilen bu açıklamaya göre sanatçının fotoğraftan yararlanarak resimler yaptığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden fotoğraf sanatı portre minyatürcülüğünü ortadan kaldırmamış, onu farklılaştırmıştır. Sanatçının bu eseri biçim ve içerik olarak minyatür portre resimleri akla getirmesiyle ve eserin detaylarıyla dikkat çekmektedir. Soylu bir duruşa sahip, fakat ironik bir yaklaşımla elinde silah ya da kılıç yerine sopa benzeri bir şey tutan, günlük tarzda giyinmiş figür, sokaktaki herhangi bir siyahi insanı anımsatmaktadır. Bu güncel ve farklı yaklaşımlar bunlarla sınırlı kalmamış, resmin boyutuna bakıldığında klasik minyatürü çok çok öteye taşıyarak sokaktaki figür imgesini anıtsallaştırmıştır.

### Sentetik İmge

K. Wiley örneğinde ve her dönemde olduğu gibi sanatçılar, pratiklerindeki çıkış noktalarını, ilhamlarını sanat tarihinden alabilmektedir. Özellikle 20. ve 21. yüzyıl sanat eserlerinde oldukça sık karşılaşılan, önceki eserler üzerinden yapılan yorumlar, atıflar, çarpıtmalar postmodern

eleştiriyi de beraberinde getirmiştir. Hem yazınsal alanın hem fotoğrafik görüntülerin tüketilebilirlik açısından kitlelere hızla yayılması, üreten olarak sanatçılara da kolaylık sağlamış, ancak ortaya çıkan sanat eserlerinin yapaylığı tartışmaların ana konularından birini oluşturmuştur. Bu durum üzerine yapılan sanat eleştirileri, olumlu ve aksi iddia edilmek üzere iki kola ayrılmıştır.



**Görsel: 11.** Cindy Sherman, 2017, İyileştim mi doktor? (Am I cured doctor?)

**Görsel: 12.** *Untitled #609*, 2019. Dye sublimation print, 62 1/2 x 91 1/4 inches (158.8 x 231,8 cm). © Cindy Sherman. Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

Ali Akay'ın Postmodernizmin ABC'si kitabında Jean Baudrillard'a göre: "Sanat, yanılısına üzerine kurulu düzenini yitirmiştir. Hayal gücünün ve hayalin ortaya çıkardığı her şeyi kaybetmiş görünmektedir. Sanat artık sadece daha önce yapılanların bir retrospektifi olarak gözükmeye başlamıştır" (Akay 2013: 123). "İmgenin maruz kaldığı en son şiddet biçimi sayısal hesap ve bilgisayar aracılığıyla 'yoktan var edilen' sentetik imgedir. İnsanın artık imge, imgenin yol açtığı hayati öneme sahip 'illüzyon' duygusu diye bir şey düşlemesi bile olanaksızdır, çünkü sentetik fotoğraf üretme işlemi sırasında referans görevi yapan bir şey olmadığı için gerçeğin var olmasına da gerek kalmamakta, imge bir sanal gerçeklik şeklinde üretilmektedir". "Bunun artık bir fotoğraf olduğu söylenemeyeceği gibi sözcüğün gerçek anlamında bir imge olmadığı da söylenebilir" (Baudrillard 2022: 32-37). Görsel 11 ve 12'ye bakıldığında ilk dikkat çeken şey fotoğrafların yapaylığı ve figürlerin sentetikliğidir. J. Eserler Baudrillard'ın kabul edemeyeceği türden imgeler bulundursa da, postmodern söylem içerisinde tek bir doğrunun olmayışı, birçok farklı görüşün bir arada sunulması, bu dönemin kendi gerçekliğini ortaya çıkarmaktadır. Cindy Sherman'ın manipüle edilmiş fotoğrafları ise bu yapaylık üzerinden kendine alan açmaktadır. Örneğin George Batchen imgeyi "fotoğraf ne kadar bayağı ise hayal gücümüzü tetiklemek için bizi harekete geçirme kapasitesi o kadar büyük olan" bir tür olarak tanımlamaktadır (Yacavone 2015: 85). Minsoo Kang ise, Villiers de l'Isle

Adam'ın bilim kurgu bir romanından: “Sana kendimi, yani yapay olanı ve onun tadılmamış hazlarına uzanan bir yolculuğu sunuyorum” sözünü aktarır (2015: 9). Geleneksel portrelerin aksine, bu fotoğraflar, kimliği yakınlık değil yabancılaşma açısından araştırmaktadır. C. Sherman fotoğraflarıyla kendini farklı karakterlere dönüştürme becerisiyle dikkat çekmektedir. Cindy'nin portreleri, tasvir edilen figür hakkında içsel bir gerçeği ortaya koyma iddiasında değildir; aslında tam tersini yapmaktadırlar. Gözlerimiz, figürün kimliğini sindirmeye çalışarak fotoğrafları taramakta; onların bakışlarının tedirgin edici doğası, gizem ve kırılğanlığın bir kombinasyonunu yaymaktadır (Jolly 2023). Gencay Şaylan, ‘Postmodernizm’ kitabında edebiyat yazarlarının dil kullanımları üzerinden yaptığı açıklamaya göre; sanatçı dilin hem sentaksı hem de semantiği ile oynamaktadır. Böylece sanatsal ürün ile dilin yaratıcı bir özgürlük içinde kullanımı bir arada düşünölmeye başlanmıştır (2020: 94). Benzer durum C. Sherman'nın fotoğraf dili için de geçerlidir. “Fotoğraf, stenografik işlevine o kadar çok yaslanmadan, ancak genişletilmiş linguistik akıcılığından hareketle bir dil olarak olgunlaşma olanağına sahiptir” (Ritchin 2012: 31). İnsanı nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir (Benjamin 2018: 12). Sanat yapıtı ya da nesnesinin duyum ve duygulara hitap etmesi demek, bunların izleyiciler tarafından acı ve haz ikilemine göre değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Buna göre, postmodern bakış açısı için sanattan beklenen işlev, izleyiciye duyumsal ya da duygusal haz maksimizasyonu sağlamasıdır (Şaylan 2020: 119). Elektronik imajlar, donmuş değildir, solmazlar, ağıt yakılacak özellikleri yoktur, ölümlülüğü kaydetmekten ibaret değildirler. Dijital teknikler imajları dondurulmuş biçimde üretirler; imajlar uyandırılabilir, canlandırılabilir, ‘güncelleştirilebilirler’ (Robins 2020: 266). Çağdaş heykel sanatçısı Anthony Gormley heykelleri için kendi bedenini defalarca kalıp olarak kullandığı gibi C. Sherman da fotoğraflarında kendi yüzünü tıpkı birer hazır-nesne gibi kullanmaktadır. Maurizio Lazzarato'ya göre Marcel Duchamp; “yaratıcı süreci” bir özneleşme süreci, sanatçıyı da bir medyum/araç olarak düşünmeye davet etmektedir. Yeniden üretilmesi gereken nesne (hazır-nesne) değil; anestezi, karşılaşma, olay ve nesnenin sadece bir iz olduğuna dair tüm bu öznel deneyimlerin tekilliğidir (2019: 65).

### Okunma-Görölme ve Form-İçerik Üzerine

Fotoğrafa bakma eylemi üzerindeki öznel deneyimler, sanatçı ya da izleyicide ‘okunma’ edimini ortaya çıkarmaktadır. Fotoğraf ve sinema arasındaki farkı açıklayan J. Berger'e göre; fotoğraflar filmlerin tam zıddı olmaktadır. Fotoğraf geçmişe dönükken, filmler geleceği kapsamaktadır. Bir fotoğrafa bakılırken akıldan, “orada ne vardı” diye sormak geçmektedir.



Sinemadaysa “bundan sonra ne olacak” diye beklenilmektedir. Fotoğraf, sürekliliği olan bir bütünün içinden aldığı bir ânı yalıtmakta, korumaya almakta ve sunmaktadır (2022: 37-117). Bu sebeple olacak ki, Flusser için bir fotoğrafçı bir avcı gibidir -o muhteşem oyun- ve fotoğraf çekebilmenin [*to shoot*] gerektirdiği davranış bakımından, basitçe bir üretici veya zanaatkârdan farklı olarak, aygıtı “aldatmak” zorundadır (Baker 2020: 250). Örneğin Duane Michals’ın Warhol’un ellerindeki *punctum*’u ortaya çıkarması aygıtı aldattığı anlamına gelmektedir, aksi takdirde sadece çekme eylemi olduğunda fotoğraf *studiumla* sınırlanmış olacaktır. Bu sebeple; *punctum fotoğraflar* okumalar gerektirmektedir. Berger’in ‘Bir Fotoğrafı Anlamak’ kitabını hazırlayan Geoff Dyer sunuş yazısında: “Fotoğrafçılığa ilgim, fotoğraf çekmemle veya fotoğraflara bakmamla değil, fotoğraflar üzerine okuduklarımla başladı (2022: 11)” demektedir. Sinema ise başlı başına hareket içerdiği için kendi kendine yetebilmektedir. Bu yüzden yönetmen Jean-Luc Godard’ın düşüncelerine bakıldığında;

“(…) sinemanın okunmak yerine görülmesi gerekliliği olmalı. (...) Görme olgusu tehlikeli, kınanması gereken bir şey olarak kabul ediliyor. Okuryazarları olan her ülkede edebiyatın insanları özgürleştirdiği sürülüyor. Ben öyle düşünmüyorum. İnsanlar öğrenmeye yazıyla başlamasalar da olur. (...) Bir film sözle anlatılmaz, gözle görülür. Hitchcock, sıralanmış şişeleri (Görsel 13) göstererek seyircinin ödünü patlatıyordu, kadvralar göstererek değil. Duyulmamış bir gücü olmalıydı, ama bir görüntü önce ve sonra. İşte burada gerçeği görüyoruz. Görüntünün hakkı verilmiş oluyor. Görüntü açık, söz eklenmesi gerekmiyor, görülüyor” (Godard 2018: 172-174).



**Görsel: 13.** Alfred Hitchcock, 1946, Aşktan da Üstün, (Notorious)

**Görsel: 14.** Michael Haneke, 1997, Ölümçül Oyunlar

Benzer durum Michael Haneke’nin ‘Ölümçül Oyunlar’ filminde de görülmektedir. Eğer film önceden izlenmeden, sadece verilen âna (Görsel 14) fotoğraf olarak bakılırsa golf topu izleyicide herhangi bir duygu durumu oluşturmamaktadır. Nötrdür. İzlendiğindeyse golf topunun yere düştüğünde çıkardığı ses ve yuvarlanması, kişide yoğun korku ve gerilim yaratmaktadır; çünkü top filmdeki kötü karakterin habercisidir. Filmlerdeki şişelerin ‘durağanlığıyla’, topun ‘hareket’ halinde olmasının, korku yaratma üzerinde aralarında bir farkı yokken, bu nesnelere filmin akış içerisindeki olay ve kişilerle kurduğu ilişkiye bağlı olarak

korkuyu izleyiciye göstermektedir. Sinema bir sürem olduğu için söze gereksinim duymamakta, kendisi zaten görülmektedir. Fotoğraf ise izleyen kişinin onunla kendisi arasında bir geçmiş, deneyimi olsa da olmasa da süremi değil âni olduğu için okunmaya meyilli olduğu düşünülmektedir. Olayın estetik boyutuna gelindiğinde ise yani korkuyu topun yuvarlanmasıyla hissettirmesi Haneke'nin, "Form içerikten önce gelir. İçerik başlangıç noktasıdır. Sizi esir alan şey form olmalı; içerik değil (Assheuer 2013: 41)" sözüne bakıldığında anlaşılmaktadır.



**Görsel: 15. ve 16.** Ruben Östlund, 2022, Hüzün Üçgeni (Triangle of Sandness)

Bülent Özçelik'e göre; Hakikat sonrası (post-truth) bir kavram olarak ilk kez Steve Tesich tarafından ilk kez 1992 yılında kullanılmıştır. Tesich, The Nation'daki "A Governments of Lies" makalesinde, ABD dış politikasındaki yalan ve aldatmacaların topluma benimsetilmesi sırasındaki anlayışı ve toplum tarafından bu durumun benimsenmesini ifade etmek için "özgür insanlar olarak bizler, son derece köklü bir yoldan, hakikat-sonrası bir dünyada yaşamak istediğimize özgürce karar verdik" şeklinde açıklamaktadır (Özçelik 2023: 31). Post-truth sürecin, yani "Hakikatin önemsizleşmesinin getirdiği yenilik, kitlelerin, kendi önyargılarına, görüşlerine ya da kanaatlerine uyumlu olduğu sürece, yalanların yalan olduğunu bilse dahi, onları hakikatmiş gibi kabul etmesidir. Kitlelerin, yalan olduğunu bildiği söylemler karşısında, sanki doğruymuşçasına pozisyon alması, onları savunması, onlara sahip çıkmasıdır" (Alpay 2023: 29). Bu bağlamda, Ruben Östlund'un 2022 Altın Palmiye ödülünü kazanan ve yönetmenin kendine özgü formları olan 'Hüzün Üçgeni' filmi, post-truth süreçteki gerçek bir hayata işaret ederek, bireylerin yalana neden başvurduklarını, yaşamlarının büyük bir bölümüne yalanı koyarak ikili ilişkilerde bunu nasıl kullandıklarını, yalanın birey ve toplum üzerinde yarattığı

sonuçları irdelemektedir. Filmin birinci bölümündeki Yaya (Görsel 15) ve Carl (Görsel 16) çiftinin ‘yalan’ ve ‘itiraf’ üzerine kurulu diyalogundaki *yalan* kısmında Yaya, makyajını tazelediği sırada masaya hesap gelmekte, onu görmezden gelip, telefonuyla ilgilenerek Carl’a ödetmeye çalışmaktadır. Bir önceki geceden Yaya’nın vermiş olduğu yemekleri ısmarlama sözünü yerine getirmemesini ise Carl görmezden gelmemektedir. Bu durum çiftin keyfini kaçırsa da Yaya hesabı görmediğini söyleyerek (ama görmezden gelerek) yalanlarıyla kendini savunmaya devam etmekte ve bunu para kavgasına çevirdiği için Carl’ı suçlamaktadır. Yaya, Carl’dan daha çok para kazandığını belirterek hesabı ödemeye kalkar ancak kartı ret verir ve hesabı Carl ödemek zorunda kalmaktadır. İlişkide ‘erkek ısmarlar kadın kabul eder’ gibi cinsiyet rollerine bürünmekten nefret ettiği için Carl, Yaya’yı “çakma feminist” olarak addetmektedir. Filmin ‘itiraf’ kısmında ise Yaya, çıkarıcı olma konusunda iyi olduğunu, ancak çıkarıcılığı farkında olmadan yaptığını belirtmektedir. Carl’ın sorusu üzerine cevap olarak Yaya hesabı bilerek almadığını ve bu durumdan utanmadığını itiraf etmektedir. Savunmasındaysa eğer hamile kalır, çalışmaya devam edemezse, birlikte olduğu adamın kendisine bakmaya niyetinin olup olmasını bilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Moda sektöründe model olduğu için kendince bu hayattan çıkmanın yolu kodaman bir adamın karısı olmaktan geçmektedir. Bu yüzden kendi gerçekliği adına yalan üzerine kurulu bir ilişkilene girmekte ve durumdan hiç rahatsız olmadığı görülmektedir. Postmodern dönem ve post-truth süreçte toplumdaki ahlaki bir durum, yönetmenlerin filmlerinde ve vermiş oldukları söyleşilerde karşılaşılmaktadır. Thomas Assheuer’la yapılan söyleşide M. Haneke; bütün varoluşsal ve ahlaki problemlerin arkada bırakıldığını varsayan postmodern önermeyi saçmalık olarak görmektedir. Ahlakçı olmak bugün bir küfür gibidir. Ahlak meselesi düşünülmemekte, buna medya da aracı olmaktadır. Daha sonra insanlarla konuşulduğunda durumun böyle olmadığı anlaşılmaktadır. Birkaç salak dışında herkes ahlaki problemlerle boğuşmakta, aksi taktirde toplumsal alanda etkileşim kurulamaktadır (2013: 113-114).

“E. Katherine Simith: “1830’a kadar kimse duyguları gerçekten hissetmiyordu. Onun yerine ‘tutkular’, ‘ruh kazaları’, ‘ahlaki hisler’, gibi başka şeyler hissediliyor ve bunlar bugün duygu denince anladığımız şeyden çok farklı şekilde anlatılıyordu”. Bireyin oluşumu, duyguları olan bir varlığın oluşumudur ama bu birey aklını da kullanan bireydir. Robert C. Solomon: “Pascal mükemmel bir ifadeyle ‘kalbin aklın bilmediği kendi akli vardır.’ diye yazıyordu. Ama günümüzde de söz konusu olan hakikat sonrasının bir unsuru olan, akli olan duygular değil, akli yok sayan duygulardır” (Özçelik 2023: 159).





**Görsel: 17.** Seçim Sayısı kapağı. 2016. New York Magazine için Barbara Kruger tarafından çizilmiştir. Fotoğraf: Mark Peterson / Redux.

Neil Postman'ın kitabının Tipografi Amerika'sı kısmındaki anlatıma göre; 1786'da Benjamin Franklin, Amerikalıların kafalarını kitap okumaya zaman bulamayacak kadar gazete ve broşürlere gömdüklerini gözlemlemektedir. Franklin'in broşürlere söz etmesi öylesine geçirilmemelidir. Alexis de Tocqueville'a göre; Amerika'da partiler birbirlerinin düşünceleriyle savaşmak için kitap yazmazlar, ama çıktığı gün inanılmaz bir hızla, dağıtılıp hemen tükeniveren broşürlere bol bol basılmaktadırlar (2020: 53-54). N. Postman'ın dikkati çektiği bu bilgi önem arz etmektedir. Uzun metinlerden ziyade kısa, vurucu söz ya da kelimeler hem bireyin hem de kitlelerin üzerinde daha vurucu bir etkiye sahip olmaktadır. İstenilen düşünceyi çabucak akla getirmekte, birey ile anlamı baş başa bırakmaktadır. Bu dil, özellikle post-truth liderlerin toplumu ikna etmek için popüler söylemlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, Lauren Starke'nin New York Magazine'deki yazısında; derginin genel yayın yönetmeni Adam Moss ve editörleri: "Trump konuşurken tek kelimelik sıfatlar onun uzmanlık alanıdır" sözünü belirtmiştir (Starke 2023). Amerika'da sadece siyasi arenayla sınırlı kalmayan tipografinin söylem dili pop sanat, dada, kavramsal sanat gibi görsel sanatlar alanındaki eserlerde estetik ve aktivist bir biçimde kullanılmaktadır. Donald Trump 2016'da başkan olmadan hemen önce New York Magazine'nin seçim sayısının kapağını (Görsel 17) tasarlayan Amerikalı çağdaş sanatçı Barbara Kruger eserlerinde, Ulya Soley'e göre; doğrudan bir dil kullanarak, kısa cümleler ve aforizma benzeri ifadelerle mesajını çarpıcı bir şekilde iletmektedir. Bugünün toplumsal sorunlarına odaklanmakta ve özellikle de iktidar, kapitalizm, kimlik ve toplumsal cinsiyet konularında söylemler üretmektedir (Soley 2023).

## SONUÇ

Postmodern dönem ve post-truth sürecin başlangıç noktalarının tarihselleştirilmesi ve kavramsallaştırılması, yazarlar tarafından oluşturulsa da yakın geçmiş ve özellikle şu anki zaman diliminde bu kavramların yaşamın içerisine ve sanatta yansması daha girift

gözükmektedir. Zamanın hızla akması ve dünyadaki olayların çok çabuk değişmesi dikkate alındığında, fotografik ve sinematografik imgeler için yazılanların sıklıkla öznel bilgiler barındırdığı görülmüştür. Araştırmada fotoğraf üzerine tekil okumalara değinilerek ve dilin fotoğraf kadar önemli olduğu gözlemlenmiş, böylece fotoğraf üzerinden dil kendi formunu oluşturmuştur. Fotoğraf sürem içinden bir ânı yansıttığı için kişiyi geçmişe götürmekte, geçmiş ‘gerçek’ bir anıyı hatırlatmakta, bu anı üzerinden ise ‘kurmaca’ bir öykü yazımı yani edebiyatı ortaya çıkmıştır. Baudelaire’in “roman tarihten daha gerçektir” ifadesi fotoğraf için düşünüldüğünde, gerçeğe kıyasla kurmacayı ve ‘okunmayı’ ön plana çıkarmıştır. Fotoğrafi anlamada dile gereksinim duyulabildiği için fotoğrafın dili ile yazarın özgün dili arasında bir etkileşim, ‘okuyucu-izleyici’ anlayışını da doğurmuştur. Bu durum Benjamin’in öngörüsündeki; “Bir gün resimleri, çoğunlukla heykelleri ve her zaman için mimariyi gerçek hayatta değil, fotoğraflarda görebilme ihtimalimizin daha yüksek olduğunu herkes deneyimleyebilecek” (2014: 44) sözünden anlaşılmaktadır.

Sinemanın hareketli görüntülerden oluşması onu ‘görülen’ bir yapıya sokarak okunmayı gereksiz kılmış, sinemada ‘formun içerikten önce gelir’ düşüncesi kült filmlerde hakimiyet kazanmıştır. Filmlerde form için kullanılan nesnelere izleyicide hissettirdikleri duygular filmdeki olayla ve akışla ilişkiyken, fotoğraftaki formun doğrudan kendisiyle ya da dil ile ilişkilendirildiği görülmüştür. Bu sebeple fotoğrafta form içerik arasında öncelik sonralık sıralamasının gerekliliği bulunmamaktadır.

Postmodern dönem içinde bazı imgeler sentetik olduğu için estetik ve gerçeklik açısından eleştirilse de birey ya da toplumdaki bir sorun günümüzde sentetik bir imgeyle de eleştirilebilmektedir. Bir başka deyişle toplumdaki bir sorun, etik üzerinden sentetik bir imgeyle eleştirilemeyeceği anlamına gelmemektedir; çünkü sentetik imgeyi üretenler tarafından bu bir sorun değil, dönemin kendi formu olmaktadır. Bu yüzden Robins’in dediği gibi; imaj kültürlerinin karmaşıklığı üzerinde durmaya devam edilmeli, özellikle rasyonel olmayan kullanımlarının önemini anlamak sürdürülmelidir (2020: 267).

Sanatçılar ve yönetmeler, post-truth’un merkezine oturttuğu hakikatin yitimi ve yalanın güncel şeklini eserlerinde işleyip, bu alanda uluslararası bir etki yaratmışlardır. Post-truth, siyaset içerisinden çıkan yeni bir söylem olduğu için ilk kavramsallaştırılması ve yazın haline getirilmesi, sosyolojik boyutlarıyla siyaset alanı içerisinde olmuştur. Postmodernizm mimari içerisinden çıktığı ve daha eski olduğu için ‘postmodern sanat’ üzerine yazınlar daha erişilebilir durumdadır. Post-truth ve sanat ilişkisi, araştırmacılar için yazına açık olmakla birlikte kendi doğal yazın sürecini beklediği de söylenebilir. Alana katkı olarak bu araştırma, postmodern

dönem ve post-truth sürecin getirdiği çok sesli dil içinde okuyucu-izleyicilerin, fotografik-sinematografik imgelere öznel ve nesnel bakabilmesine olanak sağlamıştır.

### KAYNAKÇA

- Akay, A. (2013). *Postmodernizm ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Akkaya, H. M. (2012). *Fotoğrafın İcadından Sonra Sanat Alanında Temsil ve Görüntü Sorunsalı*, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Alpay, Y. (2023). *Yalanın Siyaseti, Post Truth*, İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke*, N. Pakkan (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Baker, U. (2020). *Beyin Ekran*, E. Berensel (Der.), İstanbul: İletişim.
- Baker, U. (2022). *Sanat ve Arzu*, T. Açık (Ed.), İstanbul: İletişim.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Baudelaire, C. (2021). *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2022). *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi? Analogik İmgeden Sayısal İmgeye*, O. Adanır (Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Fotoğrafının Küçük Tarihi*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Benjamin, W. (2018). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2019). *Portreler*, İstanbul: Metis .
- Berger, J. (2022). *Bir Fotoğrafı Anlamak*, İstanbul: Metis.
- Godard, J. L. (2018). *Godard Godard'ı Anlatıyor*, A. Derman (Çev.), İstanbul: Metis.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jolly, V. (2023, 25 Aralık). *Identity, Androgyny and Masculinity*. <https://hundredheroines.org/featured/identity-androgyny-and-masculinity-cindy-sherman/>
- Kang, M. (2015). *Avrupa İmgeleminde Otomatlar Yaşayan Makinelerin Olağanüstü Düşleri*, O. Düz (Çev.), İstanbul: İthaki.
- Lazzarato, M. (2019). *Marcel Duchamp ve işin reddi*, S. Çalcı (Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Leppert, R. (2020). *Nü, Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği*, İstanbul: Ayrıntı.
- Mancoff, D. N. (2023, 17 Aralık). *Kehinde* Wiley. <https://www.britannica.com/biography/Kehinde-Wiley>.
- Özçelik, B. (2023). *Yürü Bir Gerçeğe Hakikat Sonrası'nı Anlamak*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Postman, N. (2020). *Televizyon: Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem*, O. Akınhay (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Price, M. (2014). *Fotoğraf Çerçevdeki Gizem*, İstanbul: Ayrıntı.

- Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra*, İstanbul: Espas Yayınları.
- Robins, K. (2020). *İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası*, N. Türkoğlu (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soley, U. (2023, 08 Ekim). *Barbara Kruger'in İktidar, Kapitalizm, Kimlik ve Toplumsal Cinsiyete Odaklanan Pratiği Üzerine*. <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/barbara-kruger'in-iktidar-kapitalizm-kimlik-ve-toplumsal-cinsiyete-odaklanan-pratigi-uzerine/1581>
- Starke, L. (2023, 31 Aralık). *On the Cover: Donald Trump by Barbara Kruger for the Election Issue*. <https://nymag.com/press/2016/10/cover-donald-trump-by-barbara-kruger-for-the-election-issue.html>
- Sylvester, D. (2022). *Francis Bacon'la Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*, İstanbul: Hayalperest.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Artist--Francis-Bacon--in-His-Studio/140E40173E56BD59>
- Görsel 2. ve 3. <https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/lucian-freud>
- Görsel 4. <https://www.dcmooregallery.com/exhibitions/magritte-warhol-by-duane-michals?view=slider#3>
- Görsel 5. <http://chuckclose.com/work243.html>
- Görsel 6. <https://www.marilynminter.net/paintings/odalisque>
- Görsel 7. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04556/Rosoman-Mountain-ne-Wilkinson?>
- Görsel 8. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw244980/William-Alexander-Eden>
- Görsel 9. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05387/Henry-Crabb-Robinson>
- Görsel 10. <https://kehindewiley.com/exhibitions/colorful-realm/>
- Görsel 11. <https://www.instagram.com/p/BXFGkboxA-Ky/>
- Görsel 12. <https://hundredheroines.org/featured/identity-androgyny-and-masculinity-cindy-sherman/>
- Görsel 13. <https://www.filmmodu15.com/notorious-altyazili-fhd-film-izle>
- Görsel 14. <https://altyazilifilmizle3.com/olumcul-oyunlar-funny-games-izle.html>
- Görsel 15. ve 16. <https://hdfilmcehennemi.cx/huzun-ucgeni-izle/>
- Görsel 17. <https://nymag.com/press/2016/10/cover-donald-trump-by-barbara-kruger-for-the-election-issue.html>