

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FOTOĞRAF, RESİM, SİNEMA VE VIDEO
SANATININ DEVİNİMLİ İLİŞKİSİ:
ALINTILAMA VE ANLAMLANDIRMA

Sanatta Yeterlik Tezi

Bengisu Bayrak

İstanbul – 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FOTOĞRAF, RESİM, SİNEMA VE VİDEO
SANATININ DEVİNİMLİ İLİŞKİSİ:
ALINTILAMA VE ANLAMLANDIRMA

Sanatta Yeterlik Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Z. Rüçhan Şahinoğlu

Bengisu Bayrak

İstanbul – 2008

Teşekkür

Tezimin hazırlanmasında bana verdiği tüm desteği için tez danışmanım Yrd. Doç. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU'na ve çevirilerimdeki yardımları için can dostum N. Güleğül ALTINTAŞ'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
SUMMARY.....	II
ÖNSÖZ.....	III
GİRİŞ.....	1
1.1 POSTMODERNİZM VE MODERNİZMİN KARMAŞIK İLİŞKİSİ ÜZERİNE.....	3
1.1. Alıntılama Üzerine.....	13
1.2. Fotoğrafın Baskın Karakteri Üzerine.....	20
2. 20. YÜZYIL SANATINDA KIRILMA NOKTASI: DADA HAREKETİ.....	23
3. ALINTILAMA KAVRAMININ ÇIKIŞ ODAKLARI.....	27
3.1. Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne/Ready-Made Kavramı.....	27
3.2. Marcel Duchamp: Modernist İroni ve Modernist Alıntılama.....	31
4. ANDY WARHOL: POPÜLER KÜLTÜR OLGUSU VE ALINTILAMANIN LEGALLEŞMESİ.....	34
5. CINDY SHERMAN: SİNE-FOTO-PERFORMANS.....	46
5.1. Cindy Sherman Fotoğraflarında Bakma ve Bakılma Kavramları.....	46
5.2. Cindy Sherman Fotoğraflarında Kodlama, Anlatsal Kurgu Ve Tür Oluşumu.....	50
5.3. Roland Barthes: Fotoğrafta Kodlama ve Çağrışım İzlekleri.....	54
6. ROBIN RHODE: DESEN- FOTO-PERFORMANS.....	65
6.1. Desenin Durağanlığının Kırılması.....	65
6.2. Hareketin ve Zamanın Yakalanması Üzerine.....	69

7. LAURA LETINSKY: RESİM-FOTOĞRAF.....	81
8. GREGORY CREWDSON: SİNE-FOTOĞRAF.....	88
8.1. Crewdson Fotoğraflarında Tema ve Kavramsal İçerik.....	91
8.2. Crewdson Fotoğraflarında Anlatı Oluşumu.....	95
8.3. Crewdson Fotoğraflarında Mekân Kullanımı.....	101
8.4. Periferi Deneyimi: Kasaba Teması.....	102
8.5. Gerçeküstü Mekânlar: Orman Teması.....	107
8.6. İç İç Mekânlar: Kadraj İçinde Kadraj.....	111
8.7. Crewdson Fotoğraflarında 17. ve 18. Yüzyıl Hollanda Resmi Etkisi.....	115
8.8. Crewdson Fotoğraflarında Edward Hopper Etkisi.....	123
8.9. Film ve Fotoğraf Üzerine.....	131
9. TRACEY EMIN: SİNE-VİDEO-KLİP	
9.1. Sinemada Tür Oluşumu Üzerine.....	134
9.2. <i>Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder</i> ve Western Kodlaması.....	135
9.3. Sinemasal Yapı Üzerine.....	139
9.4. Sharff Yöntemiyle Sekans Analizi.....	142
Tracey Emin: <i>Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder</i> (storyboard/plan).....	143
Tracey Emin: <i>Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder</i> (kamera seviyesi/plan).....	158
Tracey Emin: <i>Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder</i> (zaman ve plan seviyesi/plan) ...	162
Sergio Leone: <i>İyi, Kötü ve Çirkin</i> (storyboard/plan).....	167
Sergio Leone: <i>İyi, Kötü ve Çirkin</i> (kamera seviyesi/plan).....	194
Sergio Leone: <i>İyi, Kötü ve Çirkin</i> (zaman ve plan seviyesi/plan).....	205
Alfred Hitchcock: <i>Kuşlar</i> (storyboard/plan).....	214
Alfred Hitchcock: <i>Kuşlar</i> (kamera seviyesi/plan).....	221
Alfred Hitchcock: <i>Kuşlar</i> (zaman ve plan seviyesi/plan).....	227
9.5. Sekans Analizi Sonucu.....	227

SONUÇ.....	230
KAYNAKÇA.....	VI
RESİMLERİN LİSTESİ.....	XIII

ÖZET

Günümüzde çağdaş sanatta alıntılama olgusunun yeni konumunu beş sanatçı üzerinden inceleyen bu tezin ortaya koymaya çalıştığı; alıntılama olgusunda 1980li yılların ortalarından 1990lı yılların ortalarına kadar egemen olmuş postprodüksiyon pratiklerinin etkisini kaybetmeye başladığı ve yerini yapıt temelli alıntılama yerine araç/ ortam/yöntem (medya) temelli alıntılama bıraktığı düşüncesidir.

Bu düşünce çerçevesinde tezde; fotoğraflarında performans çıkışlı bir yaklaşımla sinemanın anlatım özelliklerini alıntılamanın Cindy Sherman; desenin durağan yapısını bozan ve deseni hareket ve performans ile birleştiren Robin Rhode; 17. yüzyıl Flaman resmini alıntılıyarak resim ve fotoğrafın kronolojik ilişkisini terine çeviren Laura Letinsky; Edward Hopper, David Lynch gibi sanatçıların yanı sıra 17. yüzyıl Flaman resmini de alıntılıyarak fotoğraf yönteminde hem resmi hem de sinemayı iç içe ören Gregory Crewdson; kullandığı sinemasal öğelerle kısa bir video yapıtında bile çağrışım izleklerinin yardımıyla sinemasal bir türün alıntılanabileceğini ortaya koyan Tracey Emin incelenmiştir.

SUMMARY

The facts this thesis argues; the postproduction practices in the quotation phenomenon which were prevailing from the middle of 1980s to the middle of 1990s, started to diminish and yield their significance to media based quotations instead of work of art based quotations in the contemporary art of today by examining five artists.

With this reasoning in this thesis; by quoting cinema with her performance oriented manner, Cindy Sherman; by combining movement and performance with drawing which the characteristic of immobility was altered, Robin Rhode; by quoting 17th century Flemish Art, with the change of the chronological relationship between painting and photography, Laura Letinsky; by quoting artists such as Edward Hopper, David Lynch as well as 17th century Flemish Art, with the texture which is made with both painting and cinema, Gregory Crewdson; by quoting cinematic elements in order to constitute a genre, with the use of connotation procedures, Tracey Emin are examined.

ÖNSÖZ

Bu tez, günümüzde çağdaş sanatta alıntılama olgusunun yeni söylemini; fotoğraf, sinema, resim ve video sanatı üzerinden inceleyerek, anlam üretimi sorunsalı için önerilen yeni yöntemleri ele alır.

Tezin içinde incelenen alıntılama olgusu, çoğunlukla 2000li yıllardaki sanat yapıtları çerçevesindedir. Bunun en önemli nedeni, bu yapıtların özellikle 1980li yılların ortasından 1990lı yılların ortalarına kadar egemen olmuş postprodüksiyon¹ (üretim-sonrası) çağına ait olmamalarıdır. Bir başka deyişle, bu tezin önermesi, postmodern dönemin tüketim kültürünü en çok “özümsemiği” postprodüksiyon çağının, artık 1990lı yıllarda olduğu kadar baskın bir konumda olmadığı ve alıntılama olgusunun yönteminin değişme eğiliminde olduğu ve anlam üretimine farklı bir yaklaşım getirildiğidir.

Bu yeni yaklaşım, alıntılama olgusunun yapıt temelli alıntılama—yani, bir sanatçının kendisine ait olmayan bir yapıtın tamamını ya da bir kısmını kendi yapıtına dâhil etmesi—yerine, *araç/ortam/yöntem* (İng: *medium*) temelli alıntılama odaklanır. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar araç/ortam/yöntemin tanımı açısından “arada duran” araç/ortam/yöntemler olmak yerine, öz disiplinini—yani yapıtın bir sonuç olarak ortaya konduğu araç/ortam/yöntem—ortaya koymayı yeğlerken; başka disiplinlerin araç/ortam/yöntem veya içeriksel özelliklerini öz disiplininin içine örmeyi önerirler. Böylece, farklı araç/ortam/yöntemlerin hem tekniğe, hem de içeriğine dayalı özellikleri tek bir araç/ortam/yöntem içerisine alınır. Bu; bir yerde disiplinleri ayrıştırırken, bir yerde de tek bir dokuda birleştirir. Bu yaklaşım, postmodern alıntılamanın bir kavram/olgu/şeyi tırnak içine alarak, yeniden sunması yaklaşımıyla örtüşmekle birlikte; özerklik (İng: *autonomy*) bağlamında yeni bir önermede bulunur. Bu önerme, özellikle Pop Sanatı ile değerini tamamen yitiren özerkliğin yeniden ortaya çıkmasına izin vermeye olduğu kadar, postprodüksiyon olgusunun kenara itilmesine de dayanır. Bu

¹ Televizyon, video ve sinemada kullanılan görsel ve işitsel bir terimdir. Var olan dijital veya analog materyal üzerine yapılan montaj, özel efektler ve altyazı eklenmesi, başka görsel veya işitsel materyallerin var olan materyale dâhil edilmesi, vb. üretim sonrasında yapılan işlemleri ifade eder.

özerklik anlayışı, ne modernist bir özerklik anlayışıdır, ne de postmodernist postprodüksiyon çağındaki özerklik anlayışıdır.

1990lar'ın sonlarından itibaren hem popüler kültüre dair alanlarda hem de akademik çevrede, postmodernizmin kendi içinde “görevini tamamladığı” veya etkisini kaybetmeye başladığı gibi bir düşünce ortaya atılmıştır. Bu düşünceye göre, modernizmin postmodernizmle olan, birinin bitip birinin başlaması yerine eşzamanlı olan ilişkisi, postmodernizm ile bu yeni durum arasında da vardır. Bu önerme çerçevesinde, tam olarak kuramlaşmamış ve kesin tanımları bulunmamakla birlikte, “post-postmodernizm”, “trans-postmodernizm”, “süper-modernizm” gibi terimler de oluşturulmuştur.

Amerikan Edebiyatı kuramcısı, 19. ve 20. yüzyıl Rus filozofları konusunda uzman ve düşünür olan Mikhail Epstein, (1950–), 1997’de University of Chicago’da yapılan *Postmodernizm’den Sonra* (İng: *After Postmodernism*) adlı konferansta yer alan metni *Postmodernizmin Postmodernitedeki Yeri*’nde (İng: *The Place of Postmodernism in Postmodernity*) modernizmin “başarısızlığı”ndan sonra ölümü ilan edilen ütopya kavramının sosyal yansımalarının yeniden dirilişinden söz eder: “Post-postmodernizm, ütopyanın kendi ölümünden sonra, postmodernizmin sert şüpheciliğine, göreliliğine ve anti-ütopyan farkındalığına boyun eğdikten sonra yeniden doğuşuna tanık olur. [...] Buradaki mesele, ütopyanın ölümünden sonra ütopyanın yeniden dirilişidir; artık, bu ütopya dünyayı değiştirmeyi iddia eden bir sosyal proje olarak değil, yeni bir yaşam deneyimi yoğunluğu ve birey için yeni bir ufuk olarak bir ütopyadır. [...] Postmodernizmi takip eden yeni dönemi işaret etmek için “trans”² ön eki özel bir şekilde göze çarpar. 20. Yüzyıl’ın sonu, modernitenin “gerçek” ve “objektiflik”, “ruh” ve “sübjektiflik”, “ütopya” ve “idealite”, “birincil orijin” ve “orijinallik”, “samimiyet” ve “duygusallık” gibi kavramlarının inkârına işaret eden “post” eki altında gelişti. Bütün bu kavramlar şimdi “trans-sübjektivite, “trans-idealizm”, “trans-ütopyanizm”, “trans-

² Ötesine geçen/ İçinden, arasından geçen.

orijinalite”, “trans-lirizm”, “trans-duygusallık”, vb. olarak ifade edilebilir. Ancak bu yeni lirizm, ruhtan kendiliğinden yükselen türden değildir; bu idealizm kibirle dünyanın üzerinde süzülmez; bu ütopyanizm 20. yüzyılın başındaki gibi saldırgan bir tavırla dünyayı yeniden inşa etmeye çabalayan ütopyanizm gibi değildir. Bu, kendi başarısızlıklarının, dayanıksızlıklarının ve ikinciliğinin farkında olan bir “lirisizm gibi”, bir “idealizm gibi”, bir “ütopyanizm gibi”dir. Bununla birlikte; bu “trans” fenomeni, tekrar etme formunda kendini ifade etmek ister. Kulağa paradoksal gibi gelse de, kendi önceliğini ve otantikliği yeniden isterken, tam anlamıyla tekrar olgusuna dayanır. Postmodernizmin poetikasında olduğu gibi bundan böyle otomatikleşmeyen yorgun davranışlar, kendi lirisizmleriyle tıka basa doymuştur. Tekrarlamada, alıntılama, bir doğallık, bir basitlik, birincil yasadan yoksun bir kaçınılmazlık vardır, çabadan doğmuş ve açığa çıkmayı talep eden...”³

Epstein’in sözleri, ütopya kavramının modernizmdeki ütopyaadan farklı bir şekilde yeniden doğuşunun yanı sıra, iki önemli düşünceyi daha vurgular. Birisi, tekrarlama ve alıntılamanın modernizmden farklı olduğu; diğeri, tekrarlama ve alıntılamanın postmodernizmden de farklı olduğudur. Burada, postmodernizmin bazı değerlerinin değişmesine işaret edilmektedir.

Bu tez, postmodernizmin ne derece değiştiğini veya bundan böyle postmodernizmin ne yöne doğru gitmekte olduğunu tartışmaz; çünkü böylesine derin bir konu başka bir araştırmanın konusudur. Ancak, bu tezde sanat yapıtlarının incelenmesi bağlamında neyin içeride tutulup, neyin dışarıda bırakıldığının anlaşılabilmesi için, postmodernizmin sanat ve kuram alanına yansımalarının, postprodüksiyon çağının ve bunların oluşum aşamasının anlaşılması; bütün bir modernizm-postmodernizm ilişkisinin göz önünde bulundurulması gerekir.

³The Focusing Institute, 1997 After Postmodernism Conference, The Place of Postmodernism in Postmodernity, http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html, 07.05.2008.

GİRİŞ

Sanatçıların başka sanatçıların yapıtlarının bir bölümünü ya da tamamını tema, biçim, kompozisyon veya içerik bağlamında olduğu gibi veya dönüştürerek kullanmaları olan sanatta alıntılama olgusu, sanat tarihinin akışı içerisinde incelendiğinde yeni bir kavram olmamakla birlikte, 1950ler'in ilk yarısında Pop Sanatı'yla başlayarak bir sanat üretim yöntemi olarak karşımıza çıkmıştır.

Kuşkusuz, Pop Sanatı'nın legalleştirdiği pek çok sanatsal yaklaşımın kaynak noktalarını Dada'da görürüz. Dada'nın alıntılama konusundaki öncüllüğü ve orijinallik ile özerklik konusundaki eleştirel yaklaşımı sayesinde bu kavramlar Pop Sanatı'nda legal olma kademesine erişmiştir. Dada'nın sorgulamış olduğu ancak kesin bir tavır alamadığı özerklik sorunsalının Pop Sanatı'nda bir sorunsal olmaktan çıkarılıp yapıt üretiminde “önemsiz” bir konuma yerleştirilmesi, alıntılama olgusunu Pop Sanatı'na mâl eder bir niteliği de beraberinde getirir.

Postmodernizmle birlikte eş zamanlı olarak ortaya çıkan Pop Sanatı'nın sanatsal olduğu kadar sosyolojik bir kavram olarak ortaya koyduğu tüketim-üretim ilişkilerinin iç içe geçmiş durumu, küreselleşme olgusunun tüm dünyayı sarmalamasından sonra geri dönülmez bir konuma ulaşmıştır. Sözlük anlamıyla “tüm dünyayı kapsayan” veya “tüm dünyayı ilgilendiren” gibi anlamları olan kelime, 1970ler'de ortaya çıktığından beri küresel ısınma, küresel kültür, küresel ekonomi, küresel bilinç, vb. pek çok olgunun ifade edilmesinde kullanılmıştır. Küreselleşme olgusunun en belirgin özelliklerinden biri, uluslararası sermayenin egemenlik anlayışının marka üretimi ve tüketimini körükleyerek toplumları marka toplumuna dönüştürmektir. Bunun yanı sıra bir başka özellik de, Marshall McLuhan'ın (1911–1980) terimleştirdiği “küresel köy”ün tüm fertlerini ortak bir kültürel kimlik altında toplamak ve insanları benzer davranış kalıplarına uygun olarak şekillendirmektir. Bu olguların sanat alanına yansımaları da pek tabii en çok postmodernizmin postprodüksiyon dönemine denk düşmektedir.

20. yüzyılın son çeyreği küresel tüketim, kopyalama ve alıntılama ilişkilerinin en yoğun olduğu dönemdir. Bu dönemin bu şekillenmesinde kuşkusuz internet adı verilen uçsuz bucaksız sanal ortamın veri alışverişini ile akışını serbest ve herkes için erişilebilir kılmasının ve somatik (vücuda ait) hücrenin germinal (gamet) hücresine nakledilmesiyle klonlanan ilk memeli Dolly (1996–2003) gibi tıp alanındaki gelişmelerin de oldukça büyük etkileri vardır.

Postprodüksiyon dönemi, sanatçıların artık “orijinal” yapıt üretmek yerine, özellikle küresel olarak kabûl görmüş başka sanatçılardan alıntılanmış, kopyalanmış yapıtlar üretmeleri ile öne çıkmıştır. Küresel ekonominin gücü, sanatı da tüketim olgusu üzerine odaklamıştır. Bu tüketim, üretimi de içinde barındırmakta ve birbirini takip eden bir döngüsel hareket oluşturmaktadır. Postprodüksiyon yöntemi, güncel teknolojinin temelini oluşturduğu gibi sanatın da üretimini doğal olarak etkilemektedir. Ancak, 2000li yıllarla beraber sanat alanında postprodüksiyon yönteminin etkisinin zayıfladığı görülmektedir. Postprodüksiyonun yapıt temelli alıntılması yerini araç/ortam/yöntem temelli alıntılmaya bırakmaya başlamıştır.

Bu önermeyi ortaya koyabilmek için yapıtlarında araç/ortam/yöntem temelli alıntılmayı kullanan beş sanatçı—Cindy Sherman, Robin Rhode, Laura Letinsky, Gregory Crewdson ve Tracey Emin—alıntılmayı nasıl kullandıkları, bu alıntılamanın nasıl anlamlar ürettiğine ilişkin bağlamlarda incelenmiştir.

1. POSTMODERNİZM VE MODERNİZMİN KARMAŞIK İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Amerikalı mimari kuramcı, peyzaj mimarı ve tasarımcı Charles Jencks (1939–), postmodernizm kelimesini türeten kişi olmamakla birlikte, 1977’de yazdığı *Postmodern Mimarının Dili* kitabıyla postmodernizmin mimaride popülerleşmesini sağlamıştır. İngiliz peyzaj mimarisinde önemli bir mimar olan Jencks, şöyle der:

“postmodernizm sözcük ve kavramının büyük gücünün ve bir yüzyıl daha duyulacak olmasının nedeni, yetersiz kaldığı açıkça görülen modernist dünya görüşünü geride bıraktığımızı, nereye gittiğimizi belirtmeden ortaya koyabilmesidir. Birçok kişinin bu terimi kendiliğinden, sanki kendi bulmuş gibi kullanmasının nedeni de budur.”Modernizm” on üçüncü yüzyılda icat edilmiş gibi gözüktüğüne göre, “Postmodernizm” teriminin ilk kullanılışı belki o zamandı.”⁴

Jencks’in sözleri, akla Jürgen Habermas’ın (1929–) *Modernite: Tamamlanmamış bir Proje*⁵ makalesini akla getirir. Habermas makalesinde, kültürün inkâr edilmesindeki yanlış uygulamalardan ve modernizmin çöküşünden sonra ne yapılabileceğine ilişkin alternatiflerden söz eder. Habermas’ın belirttiği gibi, modernite düşüncesi Avrupa sanatının gelişimiyle çok yakından ilişkilidir, ancak “modernite projesi” sadece sanat alanında bir yoğunlaşma değildir. 1630–1940 arasındaki kültürel ve entelektüel olayları kapsayan dönem olan modernite çerçevesinde, 18. yüzyıl’da, Aydınlanma filozofları tarafından bir “modernite projesi” formüle edilmiştir. Projenin amacı, objektif bilim, evrensel ahlak ve hukuk, özerk sanat gibi makro düzeyde değerler geliştirmekti. Bu proje aynı zamanda kültür birikimlerinin günlük yaşamın zenginleştirilmesi için kullanılmasını amaçlamıştı.

Modernizm ise, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren endüstrileşme ile ilk aşamasını, 20. yüzyılla birlikte ikinci aşamasını geçirmiş; insanın bilimsel bilgiyi ve teknolojiyi arkasına alarak kendi çevresini yaratma ve geliştirme gücünü beyan eden bir hareket idi.

⁴ Appignanesi, Richard, Garratt Chris, *Postmodernizm*, (İstanbul: Sabah Yayınları, 1999), s. 1.

⁵ Habermas, Jürgen. “Modernity: An Incomplete Project”, *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood, (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) ss. 1123–1131.

Ancak, modernizmin değerleri, 20. yüzyıl, geçirdiği iki büyük dünya savaşıyla yaşanan sosyal ve kültürel şokun etkisiyle yerle bir olmuştur.

Habermas, modernizmin sanat alanındaki başarısızlığını şöyle değerlendirir: Modern sanatın tarihinde, sanatın hem tanımı hem de uygulamasında özerkliğin egemenliği bütün dönemlerde ön planda tutulmuştur. “Güzel” kategorisi ve “gzel”in ilgi alanı ilk kez Rönesans’ta oluşturulmuştur. 18. yüzyılda edebiyat, müzik ve güzel sanatlar kiliseden ve saraydan bağımsız olarak endstrileşmiştir. 19. yüzyılın ortalarında, sanatçıyı “sanat için sanat” farkındalığıyla sanat üretmeye cesaretlendiren bir sanat kavrayışı ortaya kmıştır. Bu zerklik kavramı böylelikle maksatlı bir proje hâline gelmiş, ancak, kendini yaşamın pratiklerinden sıyırđıka başarısızlığa doğru sürüklenmiştir.

Habermas’ın önerdiği alternatif yaklaşıma göre, “moderniteden ve onun projesinden vazgeçmek yerine, moderniteyi olumsuzlamaya çalışan o abartılı programların yanlışlarından bir şeyler ğrenmeliyiz”⁶. Habermas’ın işaret ettiği gibi, modernist sanatın yanlışlarından biri, sanat izleyicisinden beklentileridir. “Burjuva sanatının izleyicisinden aynı anda iki beklentisi vardı. Bir yanda, sanattan hoşlanan sıradan insan kendisini bir uzman olmak için eğitmeliydi; diğer yandan, sanatı kullanabilen ve estetik deneyimleri kendi yaşam sorunlarıyla ilişkilendirebilecek ehil bir tüketicisi olarak davranmalıydı.”⁷ Oysa ki, sıradan insan tarafından sanatın alımı, profesyonel eleştirmenin sanatı alımından farklıydı ve eğer sıradan meseleler uzmanları ilgilendirmemeye devam ederse artistik üretim “suyunun çekileceği” kesindi, çünkü sanat sıradan yaşamın içinde karşılıklı bulmakta zorlanıyordu.

Her şeye karşı olma düşüncesini benimseyen Dada hareketi, bilinçdışını yaratıcı bir şekilde serbest bırakmayı sağlayan rastlantı etkenini ön plana kararak, artistik retileri tetiklemeye çalışmıştır. Bugünden geriye doğru bakıldığında, Dada’nın da sıradan

⁶ A.g.k., s. 1129.

⁷ A.g.k., s. 1129.

insandan beklentilerinin olduğunu ve aslında özerkliği tam olarak elden bırakmadığını söylemek çok kolaydır, ancak dönemi göz önünde tutulduğunda, Habermas'ın sözleri bağlamında Dada'nın çabaladığı açıktır. Dada'nın yaptığı, sıradan insanı sanata yaklaştırmaya çalışmaktansa, sanatı sıradanlaştırmaya çalışmak olmuştur. Sembolizme, Fütürizme ve özellikle savaşı desteklediklerini düşündükleri Ekspresyonizme karşı çıkan Dada hareketi ve hareketin “merkez üssü” Cabaret Voltaire, farklı sanat disiplinlerinin iç içe geçmeye başlamasına ve sanat kavramının ifade ettiği değerlerin değişmeye başlamasına neden olmuştur. Dada'nın en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp'ın (1887–1968), sanatın bundan böyle hiçbir zaman aynı kalamayacağını ilân eden *hazır-nesnelere* (İng: *ready-made*); sanatın ve sanat yapıtının yüceliğini sorgulamak, endüstri nesnesinin bağlamını değiştirmek veya anlamını saptırmak gibi amaçlar ile sanatı retinal (salt göze hitap eden) olmaktan çıkarıp, sanat-izleyen ilişkisini zihinsel bir aktiviteye dönüştürmüştür. Dada'dan 30 yıl sonra Pop Sanatı, hazır-nesne kavramını “aşırı”ya taşıyarak, tüketime dair ne varsa sanat nesnesine, sanat nesnesini de bir tüketim nesnesine çevirmenin yanı sıra, Dada'nın özerkliğe dair geriye bıraktığı kırıntılarını da cesurca silip süpürmüştür.

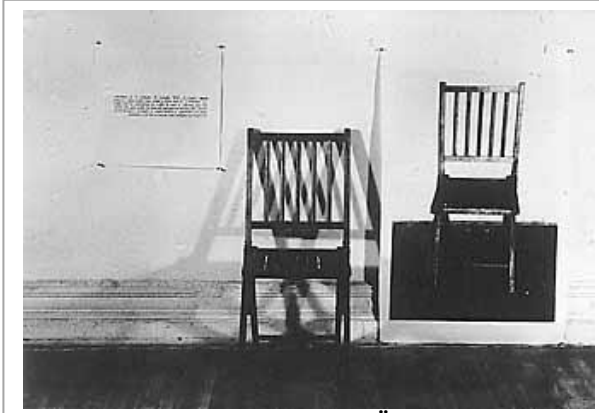
Modernist sanat düşüncesinde, 1900ler'in başından 1970ler'e kadar üç aşama görülmüştür. Bunlardan ilki **gerçekliğin temsiline krizi** olmuştur. Paul Cézanne (1839–1906), algının değişkenliğini vurgulayarak, görüntünün görme ile görülen nesne arasındaki ilişkiden etkileneceğini öne sürmüştür. Cézanne, gerçeklik yerine algılamanın sonucunun ortaya konmasını savunarak gerçekliğin temsiline krizine işaret eden ilk sanatçı olmuştur. Cézanne'ın “doğayı silindir, küre ve koni gibi formlarla algılamak” önermesinin ardından Kübizm (özellikle Analitik Kübizm dönemi), çoğul ve eşzamanlı görüş açılarını ve iç içe geçmiş uzam ve nesneyi geometrik biçim ve düzlemlerle çözümlenerek doğayı “bütünsellikten yoksun, bölük pörçük bir varlık”⁸ olarak görmüştür. Gerçekliğin “olduğu gibi” yeniden üretilebilmesi ile fotoğraf sanatı meşgul olurken, Kübizm, gerçeklikten sıyrılarak farklı bir gerçeklik temsili önermiştir.

⁸ Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996) s.169.

Gerçekliğin temsilinin krizi, Dada ve Gerçeküstücülük ile devam etmiştir. Paradoksal gibi gözükse de, postmodernizmin bütünlük yerine parçalılık düşüncesi kübizme kadar uzanır.

Modernizmin ikinci aşaması **soyutlamadır**. Konstrüktivizm, de Stijl, Soyut Dışavurumculuk ve Minimalizm gibi akımlar anti-natüralizm ve mutlak soyuta dayanır. Bu düşünceye göre, “sanat yapıtı, doğaya karşıt bir başka düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da geometrik yapı, temelde mimari bir yapıdır. Bu yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur.”⁹ Mutlak soyut formların gerçeklikle ve doğa ile ilgisi bulunmaz, dolayısıyla temsil kavramı ile de ilgili değildir.

Üçüncü aşama ise, **estetik olanın terk edilmesidir**. Kavramsalılık, bunun en önemli savunucusu olmuştur. Estetik değerler bir kenara bırakılmış ve pür olarak kavramın



Resim 1. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 200 x 271 x 44 cm, enstelasyon, 1965.

ortaya konması üzerine odaklanılmıştır. Ne var ki, gerçekliğin temsilinin krizinin atlatılmadığı kavramsal sanatta da ortaya çıkmıştır. Kavramın ortaya konması, temsil olgusunu otomatik bir şekilde gündeme taşımıştır.

1960lı yılların kavramsal sanatının¹⁰ öncülerinden ve *Art & Language*

⁹ A.g.k. s.181.

¹⁰ 1960lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Joseph Kosuth ve the Art & Language grubundan Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Ian Burn, Harold Hurrell, Mel Ramsden, David Rushton ve Philip Pilkington'ın düşünceleriyle şekillenmiştir. *Art & Language* grubunun sanat kuramı; düşüncenin, kavramsal içeriğin ve sanat yapıtının analizinin yapıtın maddesel varlığının yerini alması üzerine temellenmiştir. Kavramsal Sanat, sanatın var olma sebeplerini sorgulayarak yapıtın oluşumu sırasındaki düşünme sürecinin maddesel varlığı olan sanat yapıtı gibi bir sanat yapıtı olduğunu savunur, yapım sürecinin (İng: *making process*) önemine işaret eder. “Kavramsal Sanat” terimi 1961’de Henry Flynt’in bir Fluxus yayınında “konsept sanatı” olarak ortaya attığı bir terimden esinlenilerek konmuştur.

grubu yazarlarından Joseph Kosuth'un (1945–) *Düşünce Olarak Sanat Düşüncesi* (İng. *Art As Idea As Idea*) serisine ait *Su* (İng: *Water*, 1966), *Bir ve Üç Sandalye* (İng: *One and Three Chairs*,1965) (Resim 1.), *Saat (Bir ve Beş)* (İng: *Clock (One and Five)*, 1965) gibi yapıtları; Platon'dan beri tartışıla gelmiş olan imge, imaj, ide, hakikat, gerçek, gibi kavramların yanı sıra; orijinal ve kopya kavramlarını yeniden düşünmeye davet eden yapıtlardır.

Kosuth'tan çok önce 1920ler'de; kimi teorisyenlerce kavramsal sanatın başlangıcı olarak sayılan gerçeküstücü düşünür René Magritte (1898–1967), resmin sorunsalının ne olması gerektiği ve gerçekliğin temsili bağlamında bir düşünceyi ortaya koymaya çalışıyordu. Magritte'in 1928 tarihli *Bu Bir Pipo Değildir* (Fra: *Ceci nes't past une Pipe*)



Resim 2. René Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, tuval üzerine yağlıboya, 1928.

(Resim 2.) adlı resmi, resmedilen nesne ile resimdeki imgenin özdeş olmadığını vurgularken, fotografik gerçeklikteki görüntünün yarattığı paradoks bu vurguyu artırır. *Bu Bir Pipo Değildir*, taklit etmeye dayalı mimetik bir anlatım biçimi olmak yerine, izleyene bir kavramı aktaran ve yorumlamaya açık bir hâle getirmenin yanı sıra, fotografik imge bağlamında orijinal ve kopya kavramlarının da sorgulandığı ilk örneklerden biridir.

20. yüzyılın ikinci yarısında toplum, üretim toplumundan çıkıp tüketim toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, aynı zamanda modernizmden postmodernizme geçiştir, ya da Polonyalı sosyolog Zygmunt Bauman'ın (1929–) dediği gibi modernizmden, “likit modernizm” dönemine geçiştir. Bu dönem, Pop Sanatı'nın yükselmeye başladığı dönemdir. Pop sanatı, popüler kültür imajlarını kullanırken, bu imajları aynı anda hem yücelten hem de yeren ambivalans yaklaşımıyla ilk postmodern sanat yaklaşımı olarak kabûl edilebilir. Modern sanat anlayışının elitist yaklaşımı yerini postmodern estetiğin sıradan ve alışıldık olanı kucaklayan anlayışına bırakmaya

başlamış, popüler kültürün yükselişi, “yüksek sanat” ve “alçak sanat” kavramlarının zeminlerini kaydirmiştir.

Tüketim olgusuna dayanan ve kendisini de bir tüketim nesnesi gibi ortaya koyan Pop Sanatı; tekrarlama, alıntılama, yeniden sunma gibi davranışları sanat yapıt üretimi yöntemi olarak ortaya koymuş ve kopya ile orijinal arasındaki değer farkını ortadan kaldırmıştır. Böylece, özerklik ve hiyerarşinin modernizmde olduğu gibi bir güce ve yüceliğe sahip olamayacağı da ilân edilmiş ve herkesçe kabûllenilmiştir. Pop Sanatı’nın, 1980li yılların ortasından 1990lı yılların ortalarına kadar egemen olmuş postprodüksiyon çağının “öncülü” olarak adlandırılması oldukça doğru bir ifade olacaktır. Pop Sanatı döneminin ikonografik materyalini “aşırı”ya taşıyarak “yormayı” ve alıntıladığı yapıtı tırnak içine almayı yapıt üretiminin bir parçası hâline getirmişti, aynı davranışlar postprodüksiyon çağındaki yapıt üretiminde de görülür. Postmodernizmin en önemli iki maddesi **yeniden üretilebilirlik** ve **legalleştirme**, Pop Sanatı’yla köklü bir şekilde ortaya konmuştur.

Postmodern kuramda önemli isimlerden Kanadalı kuramcı Linda Hutcheon’a göre postmodernizmi modernizmden ayıran başlıca özelliklerden biri “kendi-farkında”, “kendi-çelişkili” ve “kendi-altını kazan”¹¹ duruşudur. Hutcheon’un belirttiği gibi, “ironik alıntılama”, “pastiş”, “kendine mâl etme” veya “metinlerarasılık” olarak isimlendirilen *parodi*, postmodernizmin hem yandaşları hem de karşıtları tarafından postmodernizmin merkezinde duran bir kavram olarak görülür.”¹² Postmodern parodinin, geçmişle ve politik eleştiri ile bağlarını kaybetmiş bir dönemsel belirti olarak gören ve postmodern parodiyi “derinliksiz” ve “boş” olarak tanımlayan Fredric Jameson’un (1934–) tersine, Hutcheon’a göre “ikili bir ironi ve kurulum sürecinde parodi, geçmişten gelen temsillere ve hem devamlılıktan hem de farklılıktan gelen ideolojik sonuçlara işaret eder.”¹³ Hutcheon, postmodernizmi değersiz, dekoratif,

¹¹ Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, (London & New York: Routledge, 2000) s. 1.

¹² A.g.k. s. 93.

¹³ A.g.k. s. 93.

geçmişle bağlantıları kopmuş ve imajlarla boyanmış olarak düşünen Jameson gibi kuramcılarla zıt düşünceler taşır. Hutcheon, bu ironik duruşun temsili politize ettiğini ve böylece yorumlamanın tamamen ideolojik olduğunu düşünür.

Hutcheon postmodern alıntılama bağlamında “parodi” kelimesinin çok az kuramcı tarafından kullanıldığına dikkati çeker:

“Postmodernizm konusunda az sayıda eleştirmenin ‘parodi’ kelimesini kullanması ilginçtir. Bunun nedeninin, parodinin hâlâ 18. yüzyılın nükte ve alaycılığı ile lekelenmesi olduğunu düşünüyorum. Ancak, şu da tartışılmalıdır ki, parodinin dönem-kısıtlı tanımlarıyla sınırlı kalmamalıyız ve 20. yüzyıl sanat formları parodinin nükteci alaycılıktan anlamla oynamaya kadar geniş bir biçim ve amaç aralığının olduğunu öğretir. Jameson dâhil birçok eleştirmen, ironik postmodern alıntılama’yı sadece biricik stillerin parodileştirilebileceğini ve böyle bir yeniliğin ve bireyselliğin bugün mümkün olmadığını varsayarak ‘pastiş’ veya boş parodi olarak niteler.”¹⁴

Postmodern parodi, “politik anlamda ikili şekilde kodlanmıştır: parodi ettiği şeyi hem legalleştirir, hem de çökertir.”¹⁵ Hutcheon, şöyle bir örnek verir: “Bu bir şey söylerken aynı anda söylenen şeyin etrafına tırnak işareti koymak gibi bir şeydir. Bunun yarattığı etki, bir şeyin altını çizmek veya “altını çizmek”, altüst etmek veya “altüst etmek”tir, ve böylece bu üslup bir “bilmektir”, ironik—hatta “ironik”tir.”¹⁶ Postmodernizm, yaşamımızdaki baskın olan, düşünmeden kabûllenilen, hatta “doğal” sayılan şeylere dikkati çekerken, o şeyleri de bir yandan nötralize eder. Postmodernizmin öne çıkardığı karakteristiği bu ikili olma (İng: *duplicity*) durumudur.

Postmodern parodi, modernizmi nesnenin ele alınış biçimi şu bağlamlarda eleştirir: artistik orijinallik ve artistik özerklik; özerk bir nesnenin var olabileceği düşüncesi, öznelliğin stabil, tutarlı veya kendi-belirleyici olduğu varsayımı; sahip olma ve mal konusundaki kapitalist prensipler; anlam veya kimliğin yapay olmak yerine doğal

¹⁴ A.g.k. s. 94.

¹⁵ A.g.k. s. 101.

¹⁶ A.g.k. s. 1.

olduğu düşüncesi; tarihin gerçekleri yansıttığına dair olan inanç; vb. Postmodernizm kendi-farkındalık, kendini-yansıtırma gibi bazı stratejilerini modernizmden almıştır ancak postmodernizmi modernizmden kesin olarak ayıran, modernizmin elitist ve zaman zaman totaliter tavrının postmodernizmde reddedilmesidir. Hutcheon’un belirttiği gibi, “postmodernizm hem akademik, hem popüler; hem elitist hem de ulaşılabilir.”¹⁷

1980lerin ortalarında postmodernizm, Jean-François Lyotard’ın (1924–1998) da belirttiği gibi bir “durum” olmak üzerine yoğunlaşmıştır. Mısırlı kuramcı Ihab Hassan (1929–), 1982’de modernizmle postmodernizmin arasındaki ayrımları karakterize eden bir liste¹⁸ yayınlamıştır. Bu liste, postmodernizmin modernizmden alıp dönüştürdüğü kavramları, ayrışmaları ortaya koyar. Listede sıralanan kavram ve olgularda postmodernizmin modernizmden en belirgin olarak ortaya çıkan ayrımları arasında; bitmiş ve sonuçlanmışlık yerine devam eden süreç, reddetme yerine kabûllenme, büyük amaçlar ve yaratımlar yerine oyun ve tesadüf, bütünlük yerine parçalılık, sınırlı ve tanımlı olan yerine yorumlanabilen ve arada olan; hiyerarşi ve düzen yerine anarşi ve düzensizlik ön plana çıkar:

Modernizm

Romantizm/Sembolizm
Form (birleşik, kapalı)
Amaç
Tasarım
Hiyerarşi
Mükemmel/Logos
Sanat Nesnesi/Bitmiş Yapıt
Mesafe
Yaratım/Totalizasyon

Postmodernizm

Parafizik/Dadaizm
Antiform (ayırıcı, açık)
Oyun
Rastgele seçilmiş
Anarşi
Tükenme/Sessizlik
Süreç/Performans/Happening
Paylaşım
Yıkım/Yapıbozum

¹⁷ Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (New York: Routledge, 2000) s. 44.

¹⁸ Hassan, Ihab. “The Dismemberment of Orpheus”, *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology* (1998).

Paradigma	Sentagma
Tür	Mutant
Genital/Fallik	Polimorf/Androjen
Salt Okunur (İng: <i>readerly</i> ¹⁹)	Yazılabilir (İng: <i>writerly</i> ²⁰)
Orijin/Neden	Farklılık/Différance ²¹ /İz

¹⁹ İngilizce *readerly* kelimesi, *reader* kelimesinin zarf hâlidir. *Reader* kelimesinin “okuyucu” anlamının yanı sıra, “bir şeyi belirtilen biçimde okuyan kişi”, “düzeltici”, “yanlışları bulup düzelteren kişi”, “kitapları basımdan önce okuyan kişi”, “öğretim görevlisinden daha üst düzeyde bir öğretim elemanı”, “okuma kitabı” gibi anlamları; *readerly* kelimesinin ise otorite, tek anlamlılık, biriciklik gibi çağrışımları vardır.

²⁰ İngilizce *writerly* kelimesi, *writer* kelimesinin zarf hâlidir. *Writer* kelimesi “yazar” anlamında olmakla birlikte, yaratıcılık, çoğul anlamlılık, çoğulluk gibi çağrışımları vardır.

²¹ Différance, Fransız filozof Jaques Derrida’nın (1930–2004) türettiği Fransızca *différer* kelimesinin taşıdığı iki anlam—ertelemek/sonraya bırakmak ve bir şeyden farklı olmak/ayrılmak—ile oynayan bir kavramdır. Derrida’nın *différance* kavramı, yazmaya karşı konuşma bağlamında rastlantısal logosentrizmi anlatmak için iyi bir örnektir. Batı düşüncesinin *logos* (mantık/kelime/neden/ruh) içine herhangi bir metnin veya söylemin “merkez”ini yerleştirme eğilimi olan logosentrizm, Alman filozof Ludwig Klages tarafından 1920ler’de ortaya atılmıştır. Derrida, logosentrizmi Batı felsefesini karakterize etmek için kullanır. Logosentrizm; Plato, Jean-Jaques Rousseau, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi Strauss gibi filozoflar tarafından yazının konuşmayı ancak temsil edebileceği veya arşivleyebileceği düşüncesiyle, konuşmanın yazmaya olan üstünlüğünü ifade etmek için ortaya konulmuştur. Zira *logos*’un tüm bilginin (tanrı, evren, vb.) orijininin çıktığına ilişkin bir mantık kurarlar. Çünkü düşünme yapımız ve düşünmeden kabûl ettiğimiz varsayımlar, üstyapısal ideolojiler tarafından belirlenmektedir. Logosentrik düşüncedeki ikili karşıtlıkların (İng: *binary oppositions*) oluşturduğu hiyerarşi, düşünmeden kabûl edilen varsayımların da kaynaklarından biridir. Yapıbozum teorisinin reddettiği önemli yapılardan biri olan ikili karşıtlıkların çalışma mantığında, Saussure’ün işaret ettiği gibi, “her bir dil birimi ne olmadığı ile belirlenir, böylece bir değer ve anlama sahip olurlar”. Bu kategorileştirme, kelime veya kavramların pozitif ve negatif alıma yönelik bir bağdaştırmaya neden olur. Derrida’ya göre bunlar sadece dikotomiler (ikiye bölünmüş/ikilik) değil, aynı zamanda “minyatür hiyerarşilerdir”. İkili karşıtlıklara yönelik bazı örnekler verilebilir:

(+)	(-)
Konuşmak	Yazmak
Varlık	Yokluk
Kimlik	Farklılık
Dolu	Boş
Anlam	Anlamsızlık
Yaşam	Ölüm
Işık	Karanlık
İç	Dış
Erkek	Kadın

Bu ikili karşıtlıkların hiyerarşik doğası, logosentrizmin neden/sonuçlarıdır. Derrida’ya göre bu karşıtlıklar, rastgeledir ve doğası gereği değişkendir. İnsanın karşıtlıklar üzerinden düşünmeye eğilimli olsalar da, siyahın zıttı beyaz değil, “siyah olmayan”dır. Derrida, *différance* kavramını dilin doğası gereği değişken olduğunu ifade etmek için kullanır.

Dilin değişken doğasına ilişkin şöyle örnekler verilebilir:

(+)	(-)
-----	-----

Metafor	Metonimi
Anlatısal/Büyük Tarih	Anti-anlatısal/Küçük Tarih
Merkezleme	Dağıtma
Metafizik	İroni
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Semptom	Arzu
Kök/Derinlik	Rizom ²² /Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yorumlama Karşıtı/Yanlış Okuma
Semantik	Retorik
Belirli	Belirsiz
Üstünlük	İçkinlik
Seçim	Kombinasyon
Gösteren	Gösterilen
Hipotaksis	Parataksis
Ana Kod	İdiolekt ²³
Paranoya	Şizofreni
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Janra/Sınır	Metin/Metinlerarası

Erkek	Androjen	Kadın
İnsan	Siborg	Makine
Canlı	Zombi	Ölü

Derrida'ya göre, kelimeler hiçbir zaman tam olarak ne anlama geldiklerini ifade edemezler, ancak ayrıldıkları diğer kelimelerin varlığıyla tanımlanabilirler. Böylece anlam sonsuza dek ertelenir. Kelimelerin birbirinden farklılaşmasını sağlayan şey, ikili karşıtlıklar ve hiyerarşiler oluşturur.

²² Kelime anlamı “kök gövde” olan rizom, Carl Jung (1875–1961) tarafından yaşamın görünmeyen ve yeraltında devam eden doğasına işaret eden bir metafor olarak; Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından da bilginin yorumlama ve temsilinde çoklu ve hiyerarşik olmayan giriş ve çıkış noktalarına referans veren bir kavram olarak kullanılır. Rizom, tek bir birim olup kendi içinde çoklu ve parçalı bir yapıya (İng: *multiplicity*) sahip olduğu için postmodern kuramda kullanılan temel bir metafordur.

²³ Bir bireye ait olan gramerin kullanımı, kelime ve deyim seçimi, telaffuz gibi bağlamlarda dil çeşitliliğini ifade eder.

Bu liste, postmodern durumun bir manifestosu değildir, zira postmodernizmde manifesto artık geçerli bir ifade biçimi değildir. Manifestolardan sıyrılmış bir sanat anlayışı, özerklik kavramının da kenara atılmasına neden olmuş ve “alıntılama” olgusu benimsenmiştir.

1.1. Alıntılama Üzerine

1970ler’in ortalarında öne çıkan, çağdaş sanatta bir yapıtın tamamının veya bir bölümünün alıntılanması (Fra: *détournement*) olgusu, postmodernizmin çağdaş sanata bir yansıması idi ve etkileri hâlen daha devam etmektedir.

Alıntının artistik ve kavramsal düzeydeki etkileri; alıntılanan şeyin tekrar güncel sanatın içine dâhil edilmesi, tarih içinde güncelliğini kaybeden yapıtların farklı bir bakış açısı ile tekrar güncel bir konum kazanması; alıntılanan yapıtın tarihsel ve sosyolojik konumunda sahip olduğu değerlerin ve referanslarının, alıntılıandığı yapıtta bağlamının değiştirilip yeni bir yapıt gibi ele alınarak yeniden sorgulanması vb.dir.

Alıntılama, postmodernizmle birlikte özellikle 1980 sonrasında başlayan *postprodüksiyon* dönemi ile bir “yöntem” hâline gelmiş olmakla birlikte, sanat tarihi içindeki pek çok yapıtta karşımıza çıkan, oldukça alışıldık bir kavramdır. Bu kavramın uygulanışı, etki ve sonuçları sosyolojik olgularla birlikte sanat tarihinin akışı içinde değişikliğe uğramaktadır.

Alıntılama olgusu sanat tarihi içinde tema ve konu bazında, biçim bazında ve teknik veya yöntem bazında karşımıza çıkar. Hem modernizm döneminde yapılmış alıntılamalarda hem de postmodernizmin iki aşaması olarak sayılabilecek popüler kültürün kucaklanması—yani Pop Sanatı— ve postprodüksiyon döneminde, alıntılama çeşitleri arasında en yaygın olarak biçim bazında alıntılama görülür.

Modernizm döneminde en çok alıntı yapan sanatçılardan biri, 20. yüzyılın en önemli ressamlarından Pablo Picasso'dur (1881–1973). “Çalınacak bir şey varsa, onu ben çalarım” derken, alıntının ustaca yapılan artistik bir yöntem olduğuna işaret eden Picasso, alıntıladığı sanatçıların stil veya yöntemleri yerine, tema/konu bazında ve kompozisyonun alıntılanması gibi biçime yönelik alıntılar yapmıştır. “Bazı kaynaklarda, Édouard Manet'nin (1832–1883) kendi döneminde büyük olay yaratan 1863 tarihli resmi *Kırda Piknik*'i (Fra: *Le Déjeuner sur l'herbe*) (Resim 3 ve Resim 4) 24 kez resmettiği söylenir.



Resim 3. Édouard Manet. *Kırda Piknik*, 208 x 264 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1863.



Resim 4. Pablo Picasso. *Kırda Piknik*, tuval üzerine yağlıboya, 1961.

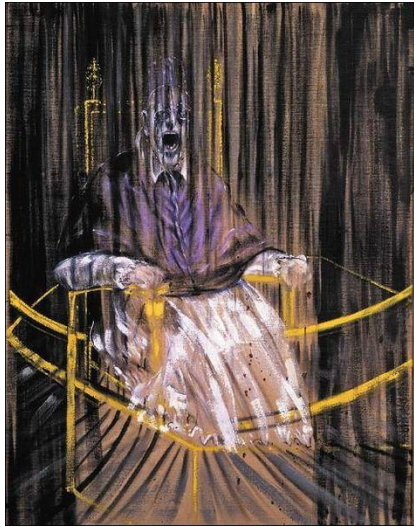
Picasso, Diego Velázquez'in (1599–1660) *Nedimeler* (İsp: *Las Meninas*) (Fig 7.) (1656) adlı resmini de 58 kez farklı büyüklüklerde tuvaler üzerinde yeniden yorumlamıştır. (Bunlardan bir tanesi Resim 8'de görülmektedir.)

Picasso'nun Velázquez'in resmiyle bu derece ilgilenmesinin çeşitli nedenleri vardır. Bunlardan biri, Picasso gibi İspanyol olan Velázquez'in tüm dönemlerde Avrupa sanatında en önemli ressamlardan biri olmasıdır. “Picasso, II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından Louvre'un yöneticilerinden kendi yapıtlarını koleksiyondaki majör yapıtların yanına bir günlüğüne bir karşılaştırma yapmak adına koymasını istemelerinden sonra, kendisini de bu ressamlardan birisi olarak kabûl

etmiştir.”²⁴ Bir başka neden de, Picasso’dan önce, 1950ler’de Francis Bacon’un (1909–1992), Velázquez’in *Pope Innocent X* (1650) adlı resmini (Resim 5 ve Resim 6) bir dizi varyasyon ile yeniden yorumlamış olması ve bu resimlerin II. Dünya Savaşı’ndan beri



Resim 5. Diego Velázquez. *Pope Innocent X*, tuval üzerine yağlıboya, 1650.



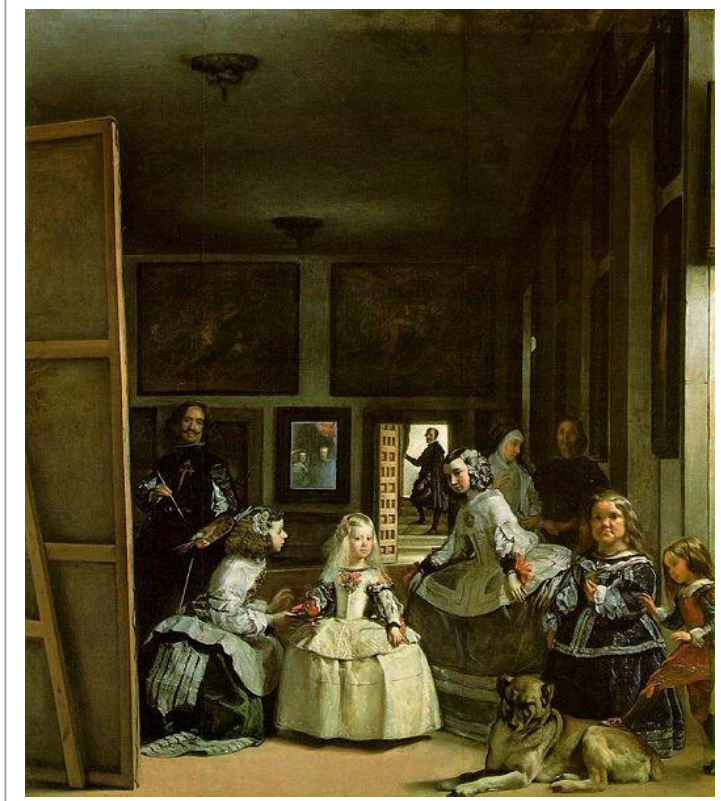
Resim 6. Francis Bacon. *Pope Innocent X*, tuval üzerine yağlıboya, 1950.

figüratif resimde en etkileyici resimler olarak kabul edilmesidir. Bir başka deyişle, bu bir “kendini ispat” olgusudur ki, bu olgu postmodern alıntılama söz konusu değildir.

Picasso’nun özellikle *Nedimeler* ile ilgilenmesi ise, bu resmin merkezinde ressam ve ressamın baktığı model temasının, dolayısıyla temsil etme kavramının bulunmasıdır.

Nedimeler, ilk bakışta saraya dair sıradan bir konudur. Velázquez, hiyerarşik bir düzen içerisinde resimde bulunan kişileri üç derinlik noktasına göre sıralar. Resmin ön alanında ortasında açık renk elbisesiyle vurgulanan kralın beş yaşındaki kızı Margarita ve iki yanında nedimleri, hemen arkalarında iki hizmetçi, sağ önde sarayda tuhaf veya uygunsuz hareketlerine tolerans gösterilen tek karakter cüceler (ki cücelerden birisi, önünde oturan köpeği ayağıyla dürter), solda ressam, en arkada açık kapı önünde saray nazırı ve onun solunda—aslında mekân derinliğinin en önünde—Kral IV. Philippe ve Kraliçe Marianna’nın silueti görülür. “Bu resim

²⁴ Walther Ingo F. ed., *Pablo Picasso 1881-1973: Volume II The Works 1937-1973*, (Köln: Benedikt Taschen, 1987) s. 603.



Resim 7. Diego Velázquez. *Nedimeler*, tuval üzerine yağlıboya, 1656.



Resim 8. Pablo Picasso. *Nedimeler*, 194 x 260 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1957.

yandan, cüce ve köpek, Picasso'nun "Guernica" için geliştirdiği çocuksu stildedir.

asında sosyal ilişkilerin portresidir. Ustaca yapılmış ışık ve gölgeler ve degrade renk değerleri mesajı güçlendirmeye hizmet eder. Picasso'nun dediği gibi, Velázquez bu yapıtta kendisini "gerçekliğin doğru ressamı" olarak göstermiştir.²⁵

Picasso'nun kendi *Nedimeler* resminde yaptığı bir takım farklı önermeler vardır: kompozisyonda küçük değişiklikler yapılmışken, ressamın resimdeki ağırlığı da arttırılmıştır. Ressam resmin merkezinin dışında olmakla birlikte, tuvalin 1/3'ünü ve yüksekliğinin neredeyse tamamını kaplar. "Ressam ve şövalesi "Picasso stili"nde yapılmıştır, sanki Picasso kendi stilini 17. yüzyıl ressamıyla kasten karşılaştırmış gibi. Diğer

²⁵ A.g.k., s. 604.

Arkadaki saray nazırı, nedimeler ve hizmetçiler, aynadaki kral ve kraliçe de çocukların çizimlerini anımsatan kabaca ve aceleyle yapılmış gibidirler.”²⁶ Picasso, *Nedimeler*’in yeni yorumunda hiyerarşik düzen ve sözü edilen sosyal ilişkiler ile temsil kavramıyla oynar. Picasso’nun resmindeki ressamın kütleli büyüklüğü; hem resmin içindeki ressama, hem Velázquez’e, hem de Picasso’nun kendisine bir yüceltme içerikli göndermedir aynı zamanda.

Kelimeler ve Şeyler’in birinci ayrımında; resmin gösterdiği ve göstermediği (kadraj-dışı) mekân, resmin temsil ettikleri ve temsil kavramının kendisi bağlamında *Nedimeler*’e 17 sayfa ayıran Fransız tarihçi ve kuramcı Michel Foucault (1926–1984), şöyle der:

“eğer ressamın dikkatini yoğunlaştırdığı tabloya bakmak mümkünse, ressamın baktığı şeyi tahmin etmek mümkündür; fakat tuvalin ancak dokusu, yatay ve dikey dikmeleri, şövalenin eğikliği fark edilmektedir. Hakiki tablonun tüm sol tarafını kaplayan ve sınırları tuvalin tersini temsil eden tekdüze ve yüksek dörtgen, sanatçının seyrettiği şeyi derinlemesine görülmezliğini, bir yüzey biçimi altında oluşturmaktadır: içinde bulunduğumuz bu mekân, bizden başka bir şey değildir. Ressamın gözlerinden baktığı şeye doğru, bakan bizlerin kaçınmamızın mümkün olmadığı emredici bir hat çizilmiştir; bu hat hakiki tabloyu kat etmekte ve yüzeyinin ilerisinde, bizi gözleyen ressamı gördüğümüz şu yere kavuşmaktadır; bu kesikli çizgi bize hiç sektirmeden ulaşmakta ve bizi tablonun temsiline bağlamaktadır.”²⁷

Foucault’nun burada vurguladığı birden fazla önemli olgu vardır: Ressamın baktığı modeller—kral ve kraliçe—metaforik olarak bizimle aynı yerde durmaktadır. Kral ve kraliçenin varlığına dair bir çıkarımı, ancak silüetinin görüldüğü aynadaki görüntüden yapabiliriz. Velázquez, resmin içindeki resimle izleyen olarak bizi buluşturur. Resmin kendisi zaten bir temsildir, resmin içindeki resim de temsilin içindeki temsil. Bu durumda *Nedimeler*, temsil etme üzerine bir resim gibidir.

²⁶ A.g.k., s. 604.

²⁷ Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Kitabevi, 2001) ss. 28–29.

Picasso da postmodern dönem sanatçıları gibi temsil kavramının referansları ile oynamıştır, ancak yaklaşımları farklıdır. En belirgin yaklaşım farkı, kendini yüceltmek ve alıntılamaya rağmen özerklik olgusunun yeni yapıttaki hatırı sayılır konumudur.

Fransız sanat eleştirmeni ve kuramcı Nicolas Bourriaud, postprodüksiyon döneminde alıntılama olgusunu şöyle özetler:

“Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce varolan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmalarını ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosu bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayırımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar.”²⁸

Bu yaklaşıma dair pek çok yapıt örnek gösterilebilir. 1993 yılında yapılan Venedik Bienali, bu olgunun sözcüsü gibidir. Bu sergi özellikle sinema sanatının plastik sanatlara dâhil edildiği bir sergidir. Bienal’in içinde yer alan *Transaction* adlı alt sergi, Peter Greenaway, Robert Wilson, Wim Wenders, Derek Jarman, Pedro Almodovar gibi, bizim sinemadan tanıdığımız sanatçıları çağdaş sanatçılarla birlikte sergiliyordu ve köklü bir etkileşimi kanıtlıyordu, dallar arasındaki sınırların nasıl yok olduğunu gösteriyordu.”²⁹ Bienal’de Bulloch Andrei, Andrei Tarkovski’nin *Solaris* (1972) filmindeki diyalogları değiştirerek sergilemiş; Douglas Gordon Alfred Hitchcock’un *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminin orijinal süresi olan 109 dakikayı 24 saate uzatıp yavaşlatarak kaydederek *24 Saat Sapık* (*24 Hours Psycho*, 1997) adlı bir yapıta dönüştürerek göstermiştir. Bu gibi yapıtların ortak özelliği, postmodern alıntılama yoluyla—alıntıladıkları yapıtların bağlamlarını değiştirmek ve böylece alıntıladıkları

²⁸ Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşıllı, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004) s. 22.

²⁹ Madra, Beral. *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987–2003*, (İstanbul: Norgunk, 2003) s. 143.

orijinali tırnak içine alarak, bir farkındalık tavrı içerisinde—izleyene yeniden sunmaktır. Yukarıdaki örneklerin dışında, daha pek çok yapıt örneklenebilir; ancak bu metin, özellikle 1990lar’ın ortalarından itibaren farklı bir yöntem ve söylemle karşımıza çıkmaya başlayan farklı bir alıntılama olgusunu incelemeyi hedefler. Bu çalışmada incelenen yapıtlar, bir yapıtın tamamının veya bir kısmının başka bir yapıtta kullanılması olgusu yerine, araç/ortam/yöntem bazında alıntılama olgusu üzerine örneklerdir.

Bir yapıtın tamamının veya bir bölümünün alıntılanması tavrını içeren yapıtlar, 1970ler’in ortalarından itibaren, “disiplinler-ötesi”, “hibrit medya” vb. ifadelerle tanımlanmaya çalışılmıştır. Bir yapıtın, örneğin *24 Saat Sapık*’ın bir “video” yapıtı olarak mı ya da bir “modifiye sinema” olarak mı tanımlanması gerektiğine karar verilememesi, ya da her ikisinin de olabileceği; yapıtın sahibinin kim olduğu gibi kararsız durumlar, postmodernizmin bir parçasıydı.

Araç/ortam/yöntem bazında alıntılama olgusu ise, yapıtların araç/ortam/yönteminin ne olduğu belirgindir ve yapıtların sorunsallarından biri konumunda değildir ya da en azından birincil sorunsallardan biri olarak karşımıza çıkmaz. Bu yapıtlar belli bir yapıt yerine, bir araç/ortam/yöntemin üretim yöntemlerini alıntılar. Örneğin, bu metinde yer alan sanatçılardan Gregory Crewdson’un kullandığı araç/ortam/yöntem fotoğraf, alıntıladığı araç/ortam/yöntem resim ve sinemadır; Laura Letinsky’nin kullandığı araç/ortam/yöntem fotoğraf, alıntıladığı araç/ortam/yöntem resimdir; Cindy Sherman’ın kullandığı araç/ortam/yöntem fotoğraf, alıntıladığı araç/ortam/yöntem performans ve sinemadır; Tracey Emin’in kullandığı araç/ortam/yöntem video, alıntıladığı araç/ortam/yöntem sinemadır; Robin Rhode’un kullandığı araç/ortam/yöntem fotoğraf, alıntıladığı araç/ortam/yöntem resimdir. Bu örneklerin disiplinler-arası yapıtlar oldukları açıktır; ancak ilginç olan, aynı zamanda disiplinler bazında bir ayrışmanın da söz konusu olmasıdır. Burada, belli bir araç/ortam/yöntem kullanılarak üretilmiş bir yapıtın, başka bir araç/ortam/yöntemi alıntılarken, kendi yapısal özelliklerini de kaybetmemek gibi bir eğilim sergilediğini söylemek pek mümkündür ve bu durum, bu

yapıtları bir yapıtın tamamının veya bir bölümünün alıntılanması tavrını içeren yapıtlardan ince bir çizgi ile ayırır.

1.2. Fotoğrafın Baskın Karakteri Üzerine

Bu çalışma başlangıçta; sinema, fotoğraf, resim ve video sanatına eşit değerde yaklaşmak ve bu sanatları metinde kapladıkları alan bağlamında eşit değerde incelemek amacındaydı. Ancak, günümüz sanatında fotoğraf sanatının dominant konumu, pek doğal olarak bu çalışmaya da yansımıştır.

19. yüzyılın sonlarında sanatta yepyeni bir dönemin başlamasına öncülük eden fotoğraf sanatı, güncel sanatta üretim yöntemleri arasında ilk sıraya yerleşmiş gibi görünmektedir. 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Alman ressam Gerhard Richter (1932–), fotoğrafın hem sanatçı, hem de izleyen açısından neden bu kadar cezpedici olduğuna dair şöyle der: “Bir cinayetin resmi kimseyi ilgilendirmez; ama bir cinayet fotoğrafı herkesi cezped eder. Bunun bir biçimde resim sanatına dâhil edilmesi gerek.”³⁰ Fotoğrafın bu derece cezpedici oluşunun belki de en önemli nedenlerinden biri, gerçekte olan ilişkisidir. Yaşadığımız bu çağda her ne kadar fotografik görüntünün dijital ya da analog yöntemlerle manipüle edilebileceğini ve Susan Sontag’ın (1933–2004) da belirttiği gibi fotoğrafın “dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumu” olduğunu çok iyi bilsek de; fotoğrafın gerçekliğine inanma istencimiz, şüpheciliğimize ağır basmaktadır.

Fotoğrafın “inandırıcılığı”, fotoğrafın tarihine dayanır. Sosyolog Pierre Bourdieu’nün (1930–2002) de belirttiği gibi; fotoğraf, çoğunlukla ve birincil olarak “anı” anlamında kabûl görmekte ve kullanılmaktadır. Fotoğraf, bulunuşunun ilk dönemlerinde portre

³⁰ Antmen, Ahu. “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, der. Caner Aydemir, (İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2007) ss. 171–172.

resminin yerini almıştır. Vesikalık fotoğraflar kim olduğumuzun, nasıl görüldüğümüzün; mezuniyet, evlilik töreni vb. aile fotoğrafları geçmişimizin, turistik gezi fotoğrafları gittiğimiz yerlerin kanıtı konumundadır. Bu gündelik yaşama dair pratik nedeniyle, fotoğrafın “gerçekliğine” dair bir şartlanmamız vardır.

Walter Benjamin (1892–1940), “icadının ilk dönemlerinde pazaryeri çığırkanları ve şarlatanlar, bu yeni tekniği para kazanma amacıyla kullanmaya başlamış, hem de bu işi yığınsal boyutlarda yapmışlardır”³¹ derken, fotoğrafın kısa sürede yaygınlaşmasına işaret etmenin yanı sıra, fotoğrafın sanat olup olmaması konusundaki tartışmaların kaynağına dair de ipuçlarını verir. Fotoğrafın uzun süre bu tartışmalardan kendini sıyrılamamasının nedenlerinden biri—manipülasyon olgusunun ortaya çıkışına kadar—belgesel bir nitelik de taşıması olabilir; zira bu hâlen ve her şeye rağmen geçerliğini korumaktadır.

Çağdaş sanat alanında fotoğrafın konumlandığı yer, gerçek ve fiktifin³² ne olduğunun tartışıldığı yer ile örtüşünce, temsil olgusu bağlamında söyleyecek çok sözün olması hiç şaşırtıcı değildir. Postmodern durumun sonuçlarından biri olarak, bugün elimizde birbirlerine sınırları erimiş durumda olan birer “gerçek” ve “fiktif” kavramı var. Bu da, fotoğraf gibi, “gerçeği yansıtmak zorunda olduğu” varsayılan veya varsaymaya eğilimli olduğumuz ifade biçimine, irdelenecek zengin bir alan sunar. Fotoğrafın güncel sanattaki dominant konumu, büyük oranda bu nedenden kaynaklanmaktadır.

Bu zengin alan, pratiği ilgilendirdiği kadar, kuram alanını da ilgilendirmektedir. Rosalind E. Krauss (1941–), fotoğrafın kuramsal konumunu, alıntılama olgusu bağlamındaki durumunu ve orijinal-kopya bağlamındaki ilişkisini şöyle yorumlar:

³¹ Benjamin, Walter. “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2007) s. 5.

³² “Fiktif” yerine Türk Dil Kurumu “kurmaca” kelimesini önermiştir. Ancak bu kelime, “fiktif” kelimesini tam anlamıyla karşılamaz; zira, “kur” kökünden gelen “kurmaca” kelimesi, her türlü sanatsal veya edebî yapının kurgulandığı ve “fiktif”in hikayesel boyutta bir kurguya referans verdiği göz önünde bulundurulursa bu metinde geçecek ifadeler için yetersiz kalacaktır.

“fotoğraf ister Roland Barthes mitolojisinin, ister Jean Baudrillard simülakrumunun başat örneği olarak olsun, 1960lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne hâline gelmiştir. Fotoğraf, bu “aslın olmadığı çokluk”un kusursuz örneği kopya şeklindeki yapısal konumuyla ontolojik çöküntünün yerini gösteriyordu. Kopyanın hızla gelişmesi aslın alıntılanmasını kolaylaştırmakla kalmadı, aslın “kendisi” sözde birliğini de bir alıntılar dizisine ayıştırdı. Ve eskinin yaratıcı yazarının yerine, bu alıntılar derleyicisi bir devşirmeci olarak yeniden tanımlanıp, şizofrenik bir biçimde okur kitlesine katılmak üzere “güzel yazı kitabının” (modernist estetiğin) öteki yanında yeniden konumlandırıldı.”³³

Fotoğraf, Krauss’un da işaret ettiği gibi, araç/ortam/yöntem olarak alıntılama olgusunu şu ya da bu şekilde “doğal” olarak içinde barındırıyor. Bu nedenle, fotoğraf sanatı bu çalışmada da ön plana çıkmıştır.

³³ Krauss, Rosalind E., “Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek”, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2007) ss. 52–53.

2. 20. YÜZYIL SANATINDA KIRILMA NOKTASI: DADA HAREKETİ

“Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm bir siyasal hareket: Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşıtı olarak ileri sürmek cahilliği ya da kötü niyeti gösterir. [...] Dada hiçbir şeye adamaz kendini, ne aşka ne de işe. Bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden bir iz bırakması kabûl edilmez bir şeydir.”³⁴

André Breton

1914 yılının tüm dünyayı sosyo-ekonomik bağlamda yoğun bir şekilde etkileyen en büyük olayı I. Dünya Savaşı'nda hümanist değerlerin parçalanmasına kayıtsız kalamayan sanatçılar, savaşa neden olan veya olası tüm ahlâki, sanatsal veya politik kurumlara karşı çıkmışlardır. Savaşa girmeyip ve tarafsız bir duruş sergileyen İsviçre, savaşa karşı sanatçıların, yazarların, şairlerin kaçış bölgesi olmuş ve 1916 ve 1920 yılları arasında en yoğun dönemini yaşamış olan Dada hareketi, Zürih kentinde ortaya çıkmıştır. Dada, Zürih'ten sonra New York, Berlin, Köln, Paris gibi önemli sanat merkezlerine hızla yayılmıştır.

Alman şair ve yazar Hugo Ball (1886–1927) 1916 yılında Zürih'te *Cabaret Voltaire* adlı bir gece kulübü açmıştır. Cabaret Voltaire, Marcel Janco (1895–1984), Hans Arp (1886–1966), Francis Picabia (1879–1953), Tristan Tzara (1896–1963), André Breton (1896–1966) vb. gibi birçok sanatçı ve yazara ev sahipliği yaptı ve Dada hareketinin yayılmasında da önemli bir rol üstlenmiştir.

Cabaret Voltaire, sergilenen yapıtlar, ortaya konulan sahne gösterileri, okunan manifestolarla, şiirlerle sadece yerleşik geleneksel sanat anlayışına değil, batı uygarlığının normlarına, ahlak değerlerine de karşı çıkılan, özgür bir düşünce platformu, her şeyin söylenebildiği ve yapıldığı bir mekân olmuştur.

³⁴ Breton, André. “İki Dada Bildirisi”, *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) s. 319.

Hugo Ball, Cabaret Voltaire'i şöyle anlatır:

“[...] Bay Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Oppenheimer da birçok kez sahneye çıktılar. Önce bir Rus gecesi, ardından da bir Fransız gecesi düzenledik (Fransız gecesinde Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue ve Rimbaud'dan şiirler okundu). 26 Şubat'ta Berlin'den Richard Huelsenbeck geldi ve 30 Mart'ta iki nefis zenci şarkısı çaldık (davul eşliğinde tabii: bonn boon bonn bonn drabatja mogere, drabatja mo bonnoooooooooooooo). Bay Laban da bu gösteriyi izledi ve hayran oldu. Bay Tristan Tzara'nın girişimiyle, Bay Huelsenbeck, Bay Janco ve Bay Tzara (Zürih'te ve dünyada ilk kez) Bay Henri Barzun ile Bay Fernand Divoire'in eşanlı (simultane) dizelerini ve yine kendilerinin oluşturduğu eşanlı bir şiiri yorumladılar.”³⁵

Hugo Ball'un burada işaret ettiği gibi Cabaret Voltaire'de gerçekleşen en önemli olgu, serbest ve özgür bir sanat ortamının sağladığı özgür ifadedir. Bu ortam, farklı sanat disiplinlerinin iç içe geçmeye başlamasını ve sanat kavramının ifade ettiği değerlerin değişmeye başlamasını doğal bir sonuç olarak beraberinde getirir. Buradan hareketle, sanatın o kadar da “değerli” olmadığı düşüncesi; gösterilerin, aksiyonların, gündelik hayatın içindeki olguların da sanat olabileceği düşüncesinin de oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yaklaşık 40 yıl sonra Dada'yla olan benzerliklerinden dolayı zaman zaman *Neo-Dada* olarak da adlandırılan Fluxus hareketi gündelik hayatın, sanatın kendisi olduğu düşüncesini daha da ileriye götürmüş, sanatı yaşamın kaotik dinamikleriyle beslemiştir. Dada'yla karşılaştırıldığında daha kaotik bir yapıyı içeren Fluxus; yapıtlar üretiminde önceden tasarlamamayı/hesaplamamayı/kurgulamamayı (İng: *non-determined*), sanatın yaşamla bir—yaşam gibi (İng: *life-like*) olması düşüncesini önererek, Dada'yla temelleri atılan bu düşünce yapısının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Cabaret Voltaire'de bir araya gelen entelektüeller; Sembolizme, Fütürizme ve özellikle savaşı desteklediklerini düşündükleri Ekspresyonizme karşı çıktılar. Yaptıkları sanata ve duruşlarına Dada adını verdiler. Çocuk hecelerini anımsatan Dada, herhangi bir

³⁵ Ball, Hugo, “Cabaret Voltaire”, *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Mehmet Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) s. 321.

anlama gelmeyen bir kelime olarak, kendi başına bir mini manifestodur. André Breton'un deyimiyile "tam anlamıyla anlaşılmaz olmak gibi bir üstünlüğü"³⁶ olan Dada kelimesi, "anlamsız" oluşuyla o zamana kadarki sanat akımlarına, sanata yüklenen anlamlara ve değerlere karşı bir duruş sergiler.

Dada; kendisini oluşturan sanatçılar, şairler, tiyatrocular ve edebiyatçılar tarafından bir sanat akımı olmaktan çok, bir karşı-sanat hareketi olarak algılanmış ve tanımlanmıştır. Geleneksel kültüre ve sanat yapıtında estetik değerlere, sanat yapıtının biricikliğine olan tepkileriyle Dadaistler, sanatta geleneksel olan ne varsa —ki kendinden önceki her şey geleneksel olarak tanımlanır—yıkmayı amaçlamışlardır.

Dadaistlerin sanat yapıtı üretiminde var olan yöntem ve üsluplara karşı koymaları sanatın yönünü hiç olmadığı kadar değiştirmiştir. "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bu tutumu, Kübizm, Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus sanatı belki de hazırlamıştı; fakat artık bu tutum kendini açıkça ortaya koyuyordu."³⁷

Tristan Tzara, bir karşı-sanat olarak Dada'nın ortaya çıkışını ve Dadaist duruşu şöyle ifade eder:

"Dada, toplumdaki bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır?"³⁸

³⁶ Breton, André. "İki Dada Bildirisi", s. 319.

³⁷ Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991) s. 130.

³⁸ Tzara, Tristan. "Dada Hiçbir Anlama Gelmez", *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) s. 317.

Tzara'nın da belirttiği gibi, Dada, "akademi" gibi kendini tekrarlama tehlikesiyle karşı karşıya olan her türlü kurumsallaşmaya karşı çıkarak, kural tanımaz ve bağımsız bir düzensizlik önermiştir.

Örneğin Dada'nın kolajı kullanım biçimi ilk defa bu kadar agresif ve rastlantısal-bir anlamda da nedensizlik-olgusuna dayalı olmuştu. 1907–1914 yılları arasında etkin olmuş olan Kübizm akımının sentetik kübizm döneminde, kolaj kullanımı, çoğunlukla bir nesnenin materyalinin boya ile betimlenmesi yerine kendisinin kullanılmasıyla temelde betimleme olgusuna karşı çıkmak amacıyla olmuştu. Dada'da ise, kolaj çok daha ön plandaydı ve rastlantı faktörü nedeniyle de daha anarşik bir yapıda kullanılmıştır. Kolaj kullanımının daha da ön plana yerleşmesi, sanat yapıtı üretiminde el becerisinin öneminin yitirilmesine ve buradan hareketle hazır-nesne kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. "Dadaistlerce anlamsızlık, saçmalık, tepkisel olarak sıkça kullanılmakta. Modernizme, Akademiye karşı tepki gösterilmekteydi. Geleneksel sanat tekniklerinden kurtulup hazır nesnelere ya da fotografik imgeleri kullanarak bilinen her şeye kesin bir biçimde karşı koydular. Mantıksal hiçbir ilişkisi olmayan, kimi zaman salt ses ilişkisine, fotografik montajlama ya da performansa dayanan anlık her şey Dadaist sanatçılar tarafından kullanılır oldu. Çekici-itici; komik alaycı ya da trajik olan tüm unsurlar alabildiğine kullanılmaya başlandı."³⁹

³⁹ Bozkurt, Muammer. *Video Sanatı*, (İstanbul: Bileşim Yayınevi, 2005) s. 46.

3. ALINTILAMA KAVRAMININ ÇIKIŞ ODAKLARI

3.1. Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne/Ready-Made Kavramı

“Daha 1913’te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım.”⁴⁰

Marcel Duchamp



Resim 9. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, yardım görmüş hazır-nesne, 1913.

20. yüzyıl’ın en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp’ın sanat tarihinin akışını radikal bir şekilde değiştiren *hazır-nesnelere* bir yapıtı, bir düşünceyi, bir kavramı, bir olguyu tırnak içine almak, söz konusu olan şeyi başka bir bağlamda yeniden ele alıp izleyeni bu bağlam üzerinden düşündürmek, sanatı ve sanat yapıtını parçalamak, sanat yapıtının bağlamını değiştirmek veya anlamını saptırmak gibi amaçlar üstlenmiştir.

Yüksek sanat ve alçak sanat kavramını sorgulayan, Dada akımının New York ve Paris ayağındaki öncü sanatçılarından Duchamp’ın 1913 tarihinde *Bisiklet Tekerleği* (Fra: *Roue de Bicyclette*) (Resim 9) adlı yapıtıyla

yapmaya başladığı hazır-nesnelere, estetik kaygı merkezli sanat yapıtı üretimini bir kenara bırakarak, sanatı yapıbozum (İng: *deconstruction*) bağlamında ele almayı önermiştir. Marcel Duchamp, kendi deyimiyle “retinal sanat” yani, sadece göze hitap eden sanat ile ilgilenmez; Duchamp’ın ilgilendiği zihinsel bir sanattır.

“Güzellikleri ya da çirkinlikleri konusunda tartışmak ahmakça olacaktır: Gerçekte onlar güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedirler; birer yapıt da değildirler; yalnızca, yapıtlar karşısında birer soru ya da olumsuzluk işaretidirler. Hazır-yapıt, yeni bir değer üretmez. O değerli bulduğumuz her şeye karşı kullanılacak bir silahtır. Etkin bir

⁴⁰ Duchamp, Marcel. “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) s. 322.

eleştiridir: Niteleyicilerden oluşmuş kaidesinde oturan sanat yapıtına savrulan sıkı bir tekme.”⁴¹



Resim 10. Marcel Duchamp, *Şişe Kurutucusu*, hazır-nesne, 1914.

“[Hazır-nesne] hazır yapım bir sosyal alan nesnesini alıp sanat mekânına getirdiğimizde; bunun bir sanat eseri olduğunu da ilan ettiğimizde yapılan eylemdir.”⁴²

Ready-made sözcüğü, bir terim olarak André Breton ve Paul Éluard’ın (1895–1952) *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* adlı sürrealizm sözlüğünde şöyle tanımlanır: “sadece sanatçının seçimi sonucunda sanat eseri mevkiine yükselen sıradan bir nesne”⁴³.

Nicolas Bourriaud, seçme eyleminin yaratım bağlamında hazır-nesne üzerindeki etkisini şöyle özetler:

“Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak “yaratıcı süreç” sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.”⁴⁴

Kimi zaman tek başına bir endüstriyel veya günlük kullanım nesnesi olan, kimi zaman da başka nesnelere bir araya gelerek bir yapıt hâline gelen hazır-nesnelere, “sanatçının, onları seçme aşamasındaki tek eylemi olan “dayanaksız” jestiyle sanat yapıtına dönüşen



Resim 12. Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, *Eau de Voilette*, yardım görmüş hazır-nesne,

Şatosu”, *Sanat Dünyamız*, Sayı:75, çev. Cem İleri,

Yayımları, 2005) s. 153.

of Marcel Duchamp,
[Duchamp](#), 17.06.2007

anonim nesnelere. Bu jest, aynı işlem sırasında, sanat yapıtı kavramını da paramparça eder. Çelişki, eylemin özüdür; sözcük oyununun plastik karşılığıdır: Biri anlatımı, diğeri değerlilik düşüncesini parçalar”.⁴⁵ Hazır-nesne, sanat yapıtının değerliliğini, sanat yapıtının biricik oluşunu sorgular. *Çeşme*’nin bilinen en az sekiz kopyası; *Bisiklet Tekerliği*’nin en az iki kopyası; *L.H.O.O.Q*’nun en az altı kopyası; *Şişe Kurutucusu*’nun (Resim 10) en az iki kopyası yapılmıştır. Hazır-nesne, kopyanın orijinalden daha değerli olmadığı bir sanat yapıtı türü olarak, radikal bir yenilik önermiştir.

Duchamp, endüstriyel veya günlük kullanım nesnesini seçerek, ayırarak ve imzalayarak özerk, bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Seçme eylemiyle sanatsal bir nitelik taşımayan nesne, sanat yapıtı konumuna erişir. Sanatçının salt varlığı, yapıtı özerk bir konuma erişirir. “Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu.”⁴⁶ Duchamp, hazır-nesnelerini türlerine göre ayırmış ve tanımlamıştır. Bu; Duchamp’ın hazır-nesnelere atfettiği önemin de bir göstergesidir.

Hazır-nesne (İng: *ready-made*): yapısal olarak değiştirilmemiş veya müdahale edilmemiş nesne.

Örnekler: *Çeşme* (Fra: *La Fontaine*, 1917), *Şişe Kurutucusu* (Fra: *Porte-bouteilles*, 1914); *Şapka Asacağı* (1914), *Kol Kırığına Karşı* (Fra: *En avance du bras cassé*, 1915).

Yardımlı görmüş hazır-nesne (İng: *assisted ready-made*): Tek başına kullanılmayan, başka nesnelere ile birleştirilmiş nesne.

Örnekler: *Bisiklet Tekerliği* (Fra: *Roue de Bicyclette*, 1913), *Gizli Gürültüyle* (Fra: *A bruit secret*, 1916), *Mutsuz Hazır-Nesne* (1919), *50 cc Paris Havası* (Fra: *50 cc air de*

⁴⁵ Paz, Octavio. “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, s. 142.

⁴⁶ Lynton, s. 126.

Paris, 1919), *Belle Haleine*, *Eau de Violette* (1921), *Taze Pencere* (İng: *Fresh Window*, 1921), *Neden Hapşır mıyorsun Rose Sélavy?* (İng: *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921).

Çevrilmiş/Düzeltilmiş hazır-nesne (İng: *rectified/corrected ready-made*): Nesne üzerinde yapılan küçük müdahaleler yoluyla anlamı değiştirilmiş nesne.

Örnekler:

L.H.O.O.Q. (1919), *Eczane* (Fra: *La Pharmacie*, 1914), *Apolinère Enamelled* (1916-1917), *Aranyor, 2000 \$ Ödül* (İng: *Wanted, \$2,000 Reward*, 1923).

Karşılıklı/iki taraflı hazır-nesne (İng: *reciprocal ready-made*): Başka bir sanat eserinin kullanımının değiştirilmesi durumu.

Örnek: Rembrandt'ın tablosunu ütü masası olarak kullanmak.

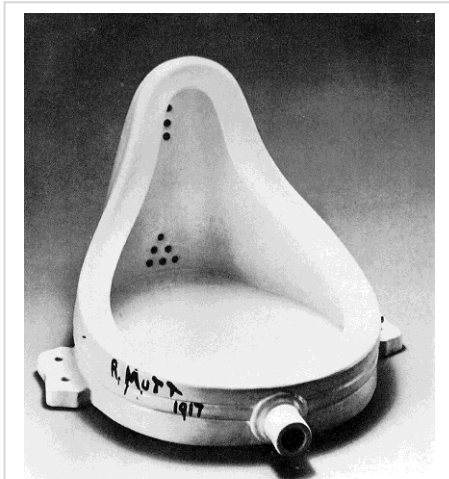
Kimi sanat tarihçileri sadece müdahale edilmemiş olan hazır-nesneleri “hazır-nesne” olarak nitelendirmekle birlikte, günümüzde hazır-nesne tanımı çok daha geniş boyuttadır.

3.2. Marcel Duchamp: Modernist İroni ve Modernist Alıntılama

İkonlara karşı çıkmakla birlikte kendisi bile bir ikon hâline gelen Duchamp'ın *Çeşme*'si, bir pisuarı ters çevirerek, *R. Mutt* adıyla imzaladığı en çok bilinen, üzerine sayısız yazı yazılmış ve yorum yapılmış olan, başka sanatçılar tarafından tekrar yorumlanan ve

çağdaş sanat tarihi açısından bir ikon hâline gelmiş yapıtıdır.

Duchamp, her ne kadar “hazır-nesnelerin son derece kişisel deneyler olduklarını ve halka



Resim 13. Marcel Duchamp, *Çeşme*, ready-made, 1917.

göstermeye niyet etmediğini⁴⁷ söylemiş olsa da, 1917’de New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nda yapılan bir sergide *Çeşme*’yi sergilemek istemiş, ancak yapıt, sanatsal bir değer taşımadığı gerekçesiyle sergiden çıkarılmıştır. Duchamp, tutucu “avant-garde”lara karşı bir metin yayınlamıştır.

Richard Mutt Vakası adlı metinde Duchamp şöyle der:

“Mr.Mutt ‘çeşmeyi’ kendi elleriyle yapmış ya da yapmamış, bunun hiçbir önemi yok. O seçmiştir. Gündelik hayatın sıradan bir parçasını farklı bir açıdan ele alarak işlevsel öneminin kaybolacağı yeni bir başlık altına yerleştirmiştir; o nesne için yeni bir fikir oluşturmuştur... Mr. Mutt’un ‘çeşmesi’ ahlakdışı değildir, bu çok absürd, ancak bir küvet kadar ahlakdışı olabilir. Her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğünüz bir teçhizat.”⁴⁸

Duchamp’ın *R. Mutt* imzasını neden kullandığı veya bu imzanın neye referans verdiği yönünde birçok iddia bulunur. *Çeşme*’nin yapıldığı dönemde oldukça popüler olmuş, Amerikalı karikatürist Harry Conway “Bud” Fisher (1885–1954) tarafından yaratılmış olan ve *San Francisco Chronicle* gazetesinin spor sayfasında 1907–1982 yılları arasında yayımlanan *Mutt and Jeff* karikatür serisindeki Mutt karakterine yapılmış bir referans olabileceği; Duchamp’ın fonetik oyunlarını sıklıkla kullandığı göz önde bulundurularak, *R. Mutt* isminin İngilizce okunuşunun Almanca “fakirlik” anlamına gelen *Armut* kelimesine olan benzerliğinin kullanılmış olabileceği; R. Harfinin *Richard* isminin baş harfi olduğu ve *Richard*’ın Fransızca argoda *para çantası/para kesesi* anlamını taşıdığı için kullanılmış olabileceği; Duchamp’ın kullandığı pisuarı üreten şirketin adının *Mott Iron Works* olması nedeniyle bir referans yapılmış olabileceği iddialar arasındadır. Bu iddiaların hepsi ya da biri doğru olabileceği gibi, hiçbiri de doğru olmayabilir. Duchamp’ın herhangi bir isimle imza atması—yani, sanatçı olarak bir nesneyi seçip ayırması—sıradan bir nesnenin özerk bir sanat yapıtına dönüşmesi kavramını vurgularken; *R. Mutt* ismiyle imza atması ise modernizmin elitist yaklaşımını ortaya

⁴⁷ Tou-fait Articles, <http://www.toufai.com/duchamp.jsp?postid=1844> 24.07.2007. Girst, Thomas. Using Marcel Duchamp. The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art.

⁴⁸ Lewis, Richard, Lewis Susan I. *The Power of Art*, (Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1995) s. 384.

koyar. Ancak, hem elitist hem de avant-garde olarak bir paradoksu içinde barındırır da, *Çeşme*, kendine mâl etmenin tarihsel başlangıcı özelliğini taşır.

“[...] Duchamp’ın “Çeşme”si, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve sanatın kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği, yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının, sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve asıl önemlisi tüm geleneksel sanat sınıflandırmalarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü; izleyicinin kendisine belletilmiş bir yoldan ve pasif bir alılmayıcı konumundan çıkması dileği, pisuvarın anlattıklarından bazılarıdır.”⁴⁹

Bourriaud’a göre, “temellük etme [kendine mâl etme] gerçekten de postprodüksiyonun ilk safhasıdır: Söz konusu olan bir nesne yapmak değil; varolanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır. [...] [Duchamp] seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretilimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.”⁵⁰ Duchamp her ne kadar artistik tavır ve tutumlarıyla olduğu kadar söylemleriyle de sanatın yüksek değerlerinin alışıya edilmesini savunmuş ve örneğin *L.H.O.O.Q* gibi bir yapıtla Leonardo da Vinci’nin (1452–1519) ve batı sanatındaki en önemli kült “eser”lerden biri olan Mona Lisa’yı alaya alarak, bir anlamda “atılması gereken değersiz bir çöp”⁵¹ konumuna da yerleştirirse de, özerklik olgusunu tam olarak reddetmez. Marcel Duchamp, özerklik bağlamında hazır-nesneler için gördüğü tehlikeyi şöyle açıklar:

⁴⁹ Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003) s. 112.

⁵⁰ Bourriaud, ss. 40–41.

⁵¹ Lewis, Lewis, s. 384.

“Bu anlatım biçimini [ready-made] ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmişim, bu yüzden *ready-made*’lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, *sanatın alışkanlık yapan bir ilaç* olduğunu farketmişim, ready-made’lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.”⁵²

Duchamp’ın tehlike olarak gördüğü şey, hazır-nesnelere serî üretim nesnelere gibi bir konuma gelip kendi kendine “değer kaybetmesi”dir. Sanat yapısını herhangi bir “bulaşmaya karşı korumak”tan kasıt budur. Duchamp’ın endişeleri Pop Sanatı’yla legal bir olgu olarak karşımıza çıkar. Pop Sanatı özerklik sorunsalını tümüyle ortadan kaldırır.

4. ANDY WARHOL:

POPÜLER KÜLTÜR OLGUSU VE ALINTILAMANIN LEGALLEŞMESİ

“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”

Andy Warhol

Kitle sanatının ortaya çıkışı, 1800ler’den önce 180 milyon civarında olan Avrupa nüfusunun 1900ler’e gelindiğinde 460 milyon civarında olması ve bu nedenle gerçekleşen endüstriyel devrimin kaçınılmaz olduğu kadar kaçınılmazdır. Popüler kültür olgusu 1950ler’in başından itibaren reklamın ticari kapsamının küresel boyutlara ulaşması, başta televizyon olmak üzere hareketli görüntü kültürünün kitleleri etkisi altına alması ve kavrayıcı ve bütünleyici bir kitle kültürü olarak popüler kültür olgusu, Pop Sanat’ın ortaya çıkışını kaçınılmaz bir hâle getirmiştir.

⁵² Duchamp, Marcel. “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, ss. 322–323.

İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'ın (1926–1990) makalesi *Sanat ve Kitle Kültürü*'nde (İng. *The Arts and the Mass Media*) terimleşen ve “legal bir sanat biçimi” olarak tanımlanan Pop Sanatı, 1950ler'in ortalarında İngiltere'de ve 1950ler'in sonlarında da birbirinden bağımsız olarak Amerika'da ortaya çıkmış, 1960lar'da en etkin dönemini yaşamış ve 1980ler'e kadar devam etmiştir. Pop Sanatı'nın etkileri günümüzde de görülebilmektedir.

İspanyol filozof José Ortega y Gasset'nin (1883–1955) de belirttiği gibi, 20. yüzyılın en etkin sanat akımlarından biri olan Pop Sanatı'nın ortaya çıktığı 1950ler'de kadar elit kesimi temsil eden azınlıklara ayrılmış gibi görünen sosyal yaşamın fonksiyonlarının kitleler tarafından deneyimlenmesi, estetik standartları belirlemeye alışık olan elit kesimin sanatın bütün yönlerini etkileyememesiyle sonuçlanmıştır.



Resim 14. Roy Lichtenstein. *Boğulan Kız*, 171,6 x 169,5 cm, tuval üzerine yağlıboya ve sentetik polimer, 1963.

“Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar.”⁵³

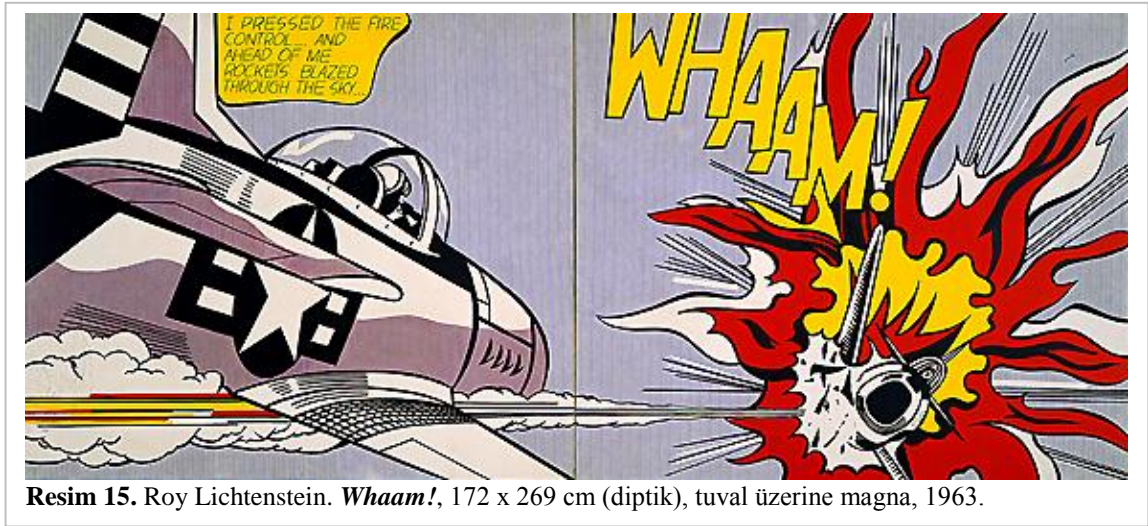
“Pop Sanat, ikonografik bir sanattır. Pop Sanat, hem pop kültür hem de sanatta kullanılan bir işareti alıp, onu yeniden kavramsallaştırır. Pop Sanat'ın başarısı, Soyut Dışavurumculuk ve geleneksel resim

⁵³ Restany, Pierre. “Pop Art”, *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) s. 347.

sanatında olduđu gibi ressamın içtenliđine bađlı deđildir.”⁵⁴ Yaygın olarak soyut ekspresyonizme karřı bir tavır olarak ortaya çıktıđı dűřnűlen Pop Sanatı’nın Amerika’daki etkinlik alanı, Londra’da akımın ortaya çıkmasından yıllar önce pop kűltűrű açısından entelektűel zemini hazırlanmıř olsa da, özellikle Amerika’nın tűketicim kűltűrűnű hızla zűmsemesi nedeniyle İngiliz Pop Sanatı’na göre daha geniř olmuřtur.

Popűler kelimesinin alaycı bir kısaltması olan “*pop* szcűđűnűn içinde bűyűlű bir özellik gibi bir pıtırđama, bir çatırdamanın parıltısı, bir patlama olgusunun oradan oraya sıçrayan neřesi vardır: *Pop corn* (patlamıř mısır) ile *pop song* (ađızlardan dűřmeyen moda řarkılar) arasındaki Amerika, hiçbir ayırım yapmaksızın her řeyin, her iřin içine pop art katmaya son derece gereksinim duyuyordu.”⁵⁵ Pop Sanatı, “basitliđini”, “vurdumduymazlıđı”nı bu özelliklerinden alıyordu.

Pop Sanatı’nda televizyon, dergi, gazete gibi kitle iletiřim araçları ve pop műzik gibi popűler kűltűr ögeleri—ki 1960lar, özellikle İngiltere göz nűne alındıđında pop műzik açısından tűm dűnyayı etkilemiřtir— bařka hiçbir sanat akımında olmadıđı kadar yapıt üretiminde etkili olmuřtur.



Resim 15. Roy Lichtenstein. *Whaam!*, 172 x 269 cm (diptik), tuval üzerine magna, 1963.

⁵⁴ Giderer, s. 140.

⁵⁵ Restany, Pierre. “Pop Art”, s. 349.

Andy Warhol (1928–1987) ve Roy Lichtenstein (1923–1997) kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı olguları yapıtlarında en belirgin olarak kullanan sanatçılardandır. Warhol, reklâm ve kitle kültürünü birer klişe olarak kullanırken, Lichtenstein çizgi roman türü resimli dergilerin görsel dilini ve tekniklerini ele almıştır. Yapıtlarında güneşin batışını gösteren manzara resimleri, natürmort gibi son derece alışıldık—hatta kimi zaman bayağı—temaların yanı sıra, Cézanne, Picasso, Mondrian gibi modernist ressamların resimlerini de alıntılararak yeniden yorumlayan Lichtenstein’in yapıtlarının genel olarak en önemli özelliği, grafik ve anlatısal anlatım biçimlerini ön planda olmasıdır. Resim yüzeyinde yazı, konuşma/düşünme balonu, kontur, tram gibi grafik



Resim 16. Andy Warhol. *İnek Duvar Kâğıdı*, ipek baskı, 1966.

öğelerin yanı sıra yan yana getirilen birden fazla ve birbirini anlatısal olarak takip eden tuvaler (kareler), resimsel olmaktan çok grafik ve çizgi roman bağlamında edebî denilebilecek öğeleri, resim sanatına dâhil eder. Yüksek kültürü temsil etmeyen öğeler, yüksek kültürün araç/ortam/yöntemi olarak süregelmiş olan resim sanatının da belli bir kesime aidiyetini kırar. Pop Sanatı’yla birlikte modern estetik anlayışının elitist yaklaşımı yerine postmodern estetik anlayışının eklektik yaklaşımı temellenmeye başlamıştır. Popüler kültürün yükselişi, “yüksek sanat” ve “alçak sanat”

kavramlarının zeminlerini kaydırmıştır.

Pop Sanatı, eleştirdiği olgu ve kavramları sanat anlayışının merkezine koyarak, zaman zaman yüceltme ve yerme kavramlarını da ters yüz etmiştir. Bu belirsiz yaklaşımıyla ilk postmodern sanat yaklaşımı olarak kabûl edilebilecek olan Pop Sanatı, alıntılama olgusunun net bir şekilde ortaya çıktığı ilk sanat akımı olarak kabûl edilebilir.

Sanat yaşamına ticari illüstratör olarak başlayan ve sonrasında ressam, film yönetmeni, albüm prodüktörü ve yazar olarak devam eden Andy Warhol, 1960lar'da Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, John F. Kennedy, Jaqueline Kennedy gibi popüler kültürün mitleştirdiği kişilerin yanı sıra Brillo kutuları, Campbell's çorba konserveleri gibi marka kavramı üzerine kurulmuş popüler kültür nesnelere de serigrafi yöntemiyle çoğaltarak mitleştirmiştir. Bunların yanı sıra, trafik kazaları, elektrikli sandalye gibi trajik temaları veya inekler (Resim 16), çiçekler gibi zararsız konuları da aynı şekilde çoğaltarak, popüler kültürün insanları ne kadar duyarsızlaştırabileceğine veya herhangi bir düşünceye ne kadar kolay alıştırmabileceğine de dikkati çekmiştir.

Jean Baudrillard'a göre "Warhol'un görüntüleri, sıradan bir dünyanın yansıması niteliğinden öteye gidemediklerinden dolayı sıradan görüntüler değildir; sıradan olmalarının nedeni, bunlara yorum katacak bir öznenin bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bunlar görüntünün en küçük bir figüratif değişiklik olmaksızın saf figürasyon düzeyine yükselmesinden ortaya çıkmışlardır. Aşkılık ortadan kalkar, ama bunlar her türlü doğal anlamını yitirerek yapay ışığın tüm gücüyle boşlukta göz kamaştırıcı göstergenin gücüne yükselirler."⁵⁶ Baudrillard'ın burada anlatmak istediği şey, Warhol'un sanatında kullandığı figürlerin ve nesnelere aslında ne indirindiği, ne de yüceltildiğidir. Onlar Warhol'un işlerinde kendi başlarına zaten birer mit olarak, oldukları gibi yer alırlar. Warhol'un *Marilyn*'i, *Jackie*'si (Resim 10) ya da *Soup Can*'i (Resim 9) arasında bir fark yoktur, her üçü de kitlesel tüketim kültürünün bir ürünü ve miti; kendi başlarına birer söylemdirler.

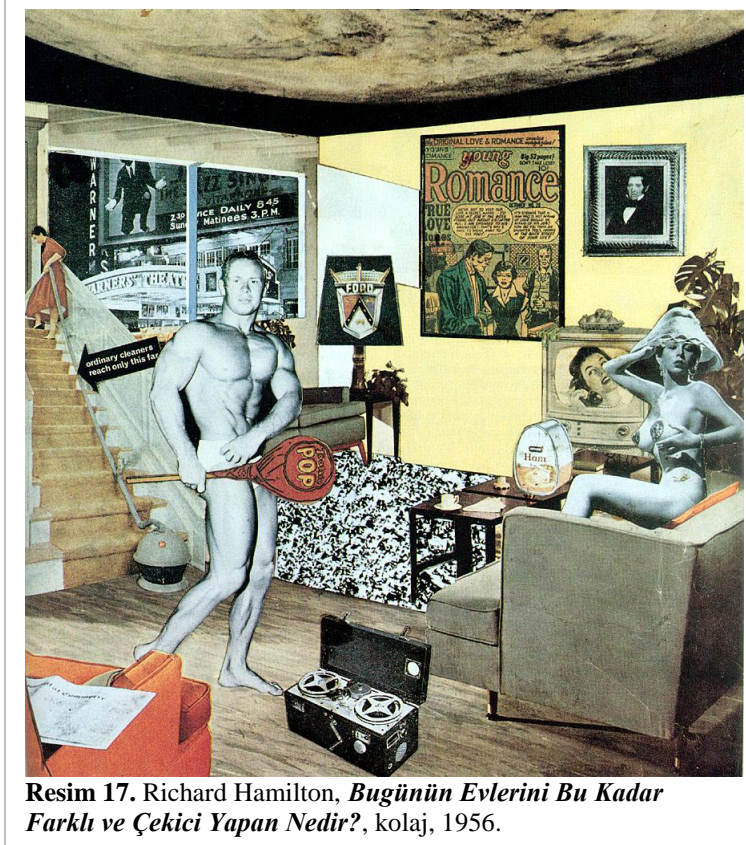
Modern sanatın elitist yaklaşımının terk edilmesi, kopyanın orijinalden daha az değerli olmaması önermesini ortaya çıkarmıştır. Pop Sanatı ve özellikle kendi yapıtlarını bile tekrar tekrar çoğaltan Andy Warhol, yapıt üretiminde tırnak içine alarak tekrar sunma, çoğaltma, kendine mâl etme kavramları, sanat yapıtı üretme biçimi hâline gelmiştir.

⁵⁶ Baudrillard, Jean. *Kusursuz Cinayet*. çev. Necmettin Sevil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998) s. 93.

20. yüzyıl bir sanat tarihi olarak ele alınırsa, alıntılama kavramının her ne kadar Marcel Duchamp'ın özellikle *Çeşme* yapıtıyla başladığı söylenecek olsa da, Andy Warhol'un alıntılama kavramına getirdiği "legalleşme" olgusu sanatın tarihsel akışını değiştirecek boyutlardadır.

Jean Baudrillard, Warhol'un yapıtlarının indirgeyici özelliğini şöyle anlatır:

"Modern sanat, nesnenin yapı çözümünde çok ileri noktalara varmıştı, ama sanatçının ve yaratıcı eylemin hiçe indirgenmesinde Warhol daha ileri gitmiştir. Onun züppeliği buradadır; ama bu bizi sanatın tüm yapmacıklıklarından kurtaran bir züppeliktir. Tam olarak otomatik (istem dışı) bir züppeliktir bu. Picabia'da, Duchamp'da makine, istem dışı düzenek niteliğiyle, yani modern dünyanın otomatik gerçekliği olarak değil de, gerçeküstü mekaniklik niteliğiyle bulunur. Warhol ise doğrudan istem dışı makinelle özdeşleşir; görüntülerine bulaşıcı gücünü kazandıran da budur."⁵⁷



Resim 17. Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*, kolaj, 1956.

Her ne kadar Nicolas Bourriaud gibi teorisyenler Pop Sanatı'nın "sosyolojik olguları belirlemekten çok yeni ikonografik materyalden yararlanmak" olduğunu söyleseler de, Pop Sanatı'nın önemli sanatçılarından Richard Hamilton'ın (1922–) 1956'da yaptığı *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* (İng: *What Is It That Makes Today's Homes So*

⁵⁷ A.g.k., s. 97.

Different, So Appealing?) (Resim 17) adlı kolajı, tüketim kültürünün birey üzerindeki etkisine işaret ederken, dönemin sosyolojik durumunu da açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Pop Sanatı, söz konusu materyali kullanırken sanatta *ex nihilo*⁵⁸ üretimin ve sanatçı üretimi bağlamında da özerklik kavramını zayıflatmıştır.

Nicolas Bourriaud'nun *Postprodüksiyon* adlı kitabının önsözünde Ali Akay'ın da belirttiği gibi, kültürel araştırmalar, “hem toplumlarımızın durumunu hem küreselleşme ile insanların kültürel örüntülerinin arasındaki bağları, hem de, bir anlamda, sanatın orijinal yaratı süreçlerinden uzaklaştığını bize göstermektedir. Bu uzlaşma 1936 yılında yazılmış olan iki makaleyle de vurgulanmaktadır. Tesadüfen aynı yılda kaleme alınan ve yayımlanan bu iki makalenin yazarları Heidegger ve Benjamin'dir. Birincisi sanat eserinin gerçeği gösteren karakterinin üzerine vurgu yaparken, ikincisi artık “aura”nın, yani kutsal halenin sanat eserinin tepesinden uzaklaştığını, silindiğini ve başka bir döneme doğru gidildiğini belirtmekteydi.”⁵⁹

Alıntılama veya kendine mâl etme kavramları söz konusu olduğunda ilk akla gelen teorisyenlerden olan Walter Benjamin'in (1892–1940) *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı makalesine göre, “orijinalin varlığı otantiklik kavramının ön koşuludur”⁶⁰. Yeniden üretim (İng: *reproduction*) bağlamında birçok kavramı ele alan makalede Benjamin, otantiklikten söz edebilmek için, yapıtın orijinalinin elle tutulur veya gözle görünür varlığını—“burada oluşunu” şart koşar.

Benjamin, makalesindeki önermeleri ortaya koymak için öncelikle teknik olarak çoğaltmayı tarihsel gelişiminden başlayarak ele alır ve tekniğin içeriği nasıl etkilediğini göz önüne serer. Benjamin'in de belirttiği gibi, prensipte bir sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur ve insan eliyle yapılmış olan herşey, her zaman yine insan

⁵⁸ Hiçbir şeyden yaratım.

⁵⁹ Bourriaud, ss. 7–8.

⁶⁰ Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), s. 520.

eliyle yapılabilir. Sonradan-çalışmalar (İng: *replica*) öğrencilerin zanaatlarını geliştirmeleri, ustaların yapıtlarını yaygınlaştırmaları için gerçekleştirilmiş ve üçüncü kişilerce de kazanç elde etmek için takip edilmiştir. Benjamin'e göre, elle gerçekleştirilen yeniden üretime karşılık, sanat yapıtının tekniğin aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir olgudur. Bu olgu, tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğramakla birlikte, gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergilemiştir. Grekler sanat yapıtını çoğaltabilmek için sadece iki izlek biliyorlardı: döküm ve sikke basımı. Bronz yortular, toprak heykelcikler veya kaplar (İta: *terracotta*) ve sikkeler nicel olarak üretilen tek sanatsal yapıtlardı. Bunların dışındaki yapıtlar teknik olarak yeniden üretiliyordu. Tahta baskı ile birlikte grafik sanatı ilk kez teknik olarak yeniden üretilbilir olmuştur ki bu durum, edebiyat alanında dev değişiklikler yaratan yazının teknik olarak yeniden üretilbilir olmasından çok daha eskidir. Ortaçağda tahta baskıya bakır baskı ve gravür, 19. yüzyıl'ın başında da litografî (taşbaskı) eklenmiştir. Yeniden üretim tekniğinin bütünüyle yeni bir aşamaya ulaştığı litografî sayesinde grafik sanatı hem daha kolay çoğaltılabilir, hem de günlük yaşama dair betimlemeler yapılabilmesine ve her gün yeni biçimlemelerle piyasaya sürülmesine olanak sağladı. Litografînin baskıya ayak uydurmaya başlamasından birkaç on yıl sonra fotoğraf tekniği, yeniden üretim sürecinde insan elini sanatsal yükümlülüklerden kurtardı ve bu yükümlülükler objektife bakan göze devretti. Göz, elin çizdiğinden çok daha hızlı bir şekilde algılayabildiğinden resimsel yeniden üretim öylesine bir hıza erişti ki, konuşma hızına ayak uydurmaya başladı. Stüdyoda çalışan film operatörü, görüntüleri oyuncunun konuşma hızında yakalar. Litografînin resimli gazeteyi beraberinde getirmesi gibi fotoğraf da sesli filmin habercisidir ki, zaten sesin teknik olarak yeniden üretilmesi geçen yüzyılın sonlarında çözülmüştü. 20. yüzyılın en önemli şairlerinden Paul Valéry (1871–1945) bu çabaların nasıl bir olasılığı ortaya çıkardığını şöyle dile getirmiştir:

“Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de

küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz.”⁶¹

1900ler’in başında teknik olarak yeniden üretim, geçmişe ait tüm sanat yapıtlarını kapsamına alıp bu yapıtların etkilerini radikal değişimlere uğratmaya başlamanın yanı sıra, sanat yöntemleri arasında kendine bağımsız bir yer de sağlamıştır. Benjamin’e göre, mükemmel düzeyde yeniden üretilmiş sanat yapıtı bile bir öğeden yoksundur: sanat yapıtının *şimdi ve burada* oluşu— zaman ve mekân içindeki biricikliği. Sanat yapıtının var olduğu andan itibaren egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktır. Bunun kapsamında hem sanat yapıtının zamanla uğradığı fiziksel değişiklikler, hem de sanat yapıtının üzerindeki mülkiyet ilişkileri girer. Fiziksel değişimler, kimyasal veya fiziksel çözümlenmelerle ortaya çıkabileceğinden bunlar yeniden üretilmiş bir nesne üzerinde gerçekleştirilemez; bu durumda özgün yapıtın kendisinden yola çıkmak gereklidir ve buna göre de orijinal bir yapıtın *şimdi ve burada* oluşu, yapıtın hakikiliğini/otantikliğini oluşturur. Örneğin, bronz bir heykel üzerindeki yeşil küfün kimyasal analizi, o yapıtın hakikiliğinin/otantikliğinin saptanmasına yardımcı olur, tıpkı ortaçağa ait bir elyazmasının 15. yüzyıl’a ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanmasının yazının hakikiliğinin saptanmasını kolaylaştırması gibi. Buna göre, otantiklik, teknik olarak yeniden üretimin tamamen dışında kalır. Otantik yapıt, yeniden üretim yapıt karşısında otoritesini korumaya devam ederken, teknik yolla elde edilen yeniden üretim için aynı şey söz konusu değildir. Teknik yolla elde edilen yeniden üretim—örneğin fotoğraf— otantik yapıt karşısında elle yapılan yapıta oranla daha bağımsızdır. Teknik yolla yeniden üretim, bir kameranın objektifinin büyütme veya ağır çekim gibi insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Örneğin, teknik yolla elde edilen yeniden üretim sayesinde, bir katedral bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu konumu değiştirebilir veya açık havada gerçekleştirilen bir koro yapıtı bir odada dinlenebilir.

⁶¹ Benjamin, Walter. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007) s. 53.

Benjamin'e göre, sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretimi sonucunda elde edilen nesne, otantik sanat yapıtının varlığını başka bir şekilde etkilemese de, şimdi ve buradalık niteliklerinden yoksun bırakır. Bu durum, film içinde geçen bir görüntü için de geçerlidir. Bu durum, sanat adına çok önemli bir çekirdeği—sanat yapıtının hakikiliğini—zedeler. Zira bir nesnenin hakikiliği, nesnel varlığından tarihsel tanıklığına değin o nesnede gerçekleşmiş olan herşeyin tamamından oluşur. Yeniden üretim, tarihsel tanıklık ögesinin sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren sadece bu öge değil, aynı zamanda nesnenin otoritesidir de. Benjamin'in işaret ettiği üzere, burada varlığı son bulan veya gücünü yitiren şey sanat yapıtını sarmalayan atmosfer—sanat yapıtının aurasıdır. Yeniden üretim tekniği, sanat yapıtının biricik varlığının yerine kitlesel varlığını geçirir, yeniden üretilmiş olan gelenekten koparılırken, güncelleştirilir. Bu durum, gelenek yoluyla aktarılmış olanın büyük bir sarsıntı geçirmesine neden olur. Bu süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle de çok yakından bağlantılıdır. Kitle devinimleri arasındaki en güçlü ögelerden biri de filmidir.

İnsanların varoluş biçiminin olduğu gibi, duyularıyla algılama biçimi de değişir. Duyularla algılamanın kendini örgütlenme biçimi ve bu algılamayı sağlayan araçlar, doğal koşulların yanı sıra tarihsel koşullara da bağımlıdır. Tarihsel nesnelere için önerilmiş olan aura kavramına, doğal nesnelere aurası kavramı yardımıyla açıklık getirmek gerekir. Doğal nesnelere aurasını ne kadar yakınımızda olursa olsun bir uzaklığın biricik fenomeni olarak tanımlarız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, ufuktaki dağ çizgisi veya gölgesini üzerinize vuran bir dalı izlemekle, o dağların ve dalın aurasını yaşamaktır. Bu görüntüyle aura kavramının çağımızdaki çöküşünün toplumsal temlerini saptamak kolaylaşır. Bu çöküş, kitlelerin günümüz yaşamında artan önemiyle orantılı olan iki olgudan temellenir. Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırmaya yönelik tutku derecesine varan isteği ile her gerçekliğin biricik niteliğini yeniden üretim yoluyla aşmak eğilimi aynı düzeyde gitmektedir. Nesneyi yeniden üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. Resimli gazetelerle haftalık haber filmlerinin sundukları yeniden-üretimlerin betimden köklü biçimde ayrıldığı ise

tartışmasızdır. Betimde biriciklik ve süreklilik nitelikleri, ötekilerde ise geçicilik ve yinelenebilir olma nitelikleri yoğun bir şekilde kaynaşmaktadır. Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, aurasının yıkılması belli bir algılamamanın işaretidir; bu algılamamanın “nesnelerin evrensel eşitliği anlayışı”na ilişkin duyumu öylesine bir düzeye ulaşmıştır ki, biricik nesneden de yeniden üretim yoluyla elde edilebilmektedir. Sanat yapıtının biricikliği ile geleneğin bağlamı içerisindeki yerleşikliği ayrılmaz bir durumdadır. Bu geleneğin kendisi ise alabildiğine canlı ve uç noktada değişkendir. Örneğin antik bir Venüs heykelinin Grekler için ve Ortaçağ din adamlarının bakış açılarında bulunduğu bağlam arasında fark vardır. Grekler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, Ortaçağ din adamları için aynı heykel bir puttu. Ancak her ikisinin de karşılaştıkları ortak olgu, yapıtın biricikliği, yani başka bir deyişle aurasıydı. Sanat yapıtının geleneğe en eski yerleşme ortamı kült ortamıdır. En eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere yapılmıştır. Sanat yapıtının aura bağlamında varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağıntı hiçbir zaman bütünüyle kopmamıştır. Başka bir deyişle otantik sanat yapıtının biriciklik değeri temelini özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Kutsal töreni olmayan fotoğraf, gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden üretim aracı olarak, sanatın bunalımını ve “sanat sanat içindir” doktrininin ortaya çıkışını da tetiklemiştir. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği ilk kez sanat yapıtını kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarmıştır. Yeniden üretilen sanat yapıtı giderek yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış bir sanat yapıtı olmaktadır. Benjamin’in örneklediği gibi, bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilir ve bu baskılardan hangisinin otantik olduğu konusu anlamsızdır. Sanatsal üretimde otantiklik/hakikilik kriterinin yok oluşuyla birlikte, sanatın fonksiyonu da bütünüyle değişmiştir. Buna göre, sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini sanatın politika temeline oturtulması almıştır.

Benjamin’in makalesinin tam bu noktasında, Linda Hutcheon’un alıntının politik ve ideolojik açılımlarına yaptığı vurguyu hatırlamak gerekir.

Ne var ki, Benjamin'in kitle tüketimi çağında yeniden üretilebilirlik olgusu nedeniyle "orijinal" sanat yapıtlarının auralarını kaybedecekleri ve özerkliklerinin tehlikeye gireceği düşüncesi pek de doğru çıkmamıştır. Paradoksal gibi gözükse de, kitlesel yeniden üretilebilirlik teknolojisi ile yapılan kopyalar, "orijinal"e sahip olma isteğini güçlendirerek, orijinalin pazardaki değerini kat kat arttırmaktadır. Bugün Louvre'a giden her sıradan sanat izleyicisinin, Mona Lisa'nın (İta: *La Gioconda*) fotoğrafını çekebilmek için müze kurallarını hiçe sayarken, fotoğraf çekmek ile harcayacağı saniyeleri resme daha fazla bakabilmek için kullanmaması ironiktir.

Baudrillard'a göre, Warhol'un nesneye karşı aldığı tavır, onu Marcel Duchamp ve diğer Avant-Garde sanatçılardan ayırır; çünkü Duchamp gibi Avant-Garde sanatçılar, sanatı sanat yapıtını parçalamak ve sanat yapıtının bağlamını değiştirmek üzerinden algılamışlardır. Bu bağlamda her sanatsal tavır, Avant-Garde sanat akımına dâhil olmak anlamındadır. Andy Warhol, nesnelere bağlamını değiştirmek ya da anlam yüklemek gibi bir katkı sağlamadığı için Avant-Garde sanatçı olmaktan oldukça uzaktır. Zira, Avant-Garde'in sürekli olarak yeniliğin peşinde olmak, konvansiyonel olana karşı çıkmak, yıkmak, bozmak, yeni ve biricik yapıt üretmek gibi özellikleri Warhol'un yapıtlarında görülmez. Warhol'un yapıtları tüketim kültürünün ikonlaştırdığı metaları yeniden üretip ve bir anlamda yeniden kopyalayıp sunmak amacı taşır.

Marcel Duchamp'ın *ready-made*'leri ile Warhol'un işleri arasında sanat yapıtının orijinali ile kopyasının aynı anlamı taşıması açısından benzerlikler olduğu kadar, yapıt üretimi, yapıt ve sanatçı ilişkisi açısından da farklar bulunur. Marcel Duchamp'ın 1913'ten itibaren ilk *Bisiklet Tekerleği* (Resim 11) ile üretmeye başladığı *ready-made*'leri sanat yapıtında estetik ilkeleri yok sayarak, sanatı yapıbozum bağlamında ele almıştır. Duchamp, endüstri ya da günlük kullanım nesnesini seçerek, ayırarak ve imzalayarak özerk sanat nesnesine dönüştürmüştür. Seçme eylemiyle endüstri nesnesi, sanat yapıtı konumuna erişir. Sanatçının salt varlığı, yapıtı özerk bir konuma erdirmiştir.

Warhol, Duchamp'ın tehlike olarak gördüğü sanatının nicel olarak çoğalması ve değersizleşmesi olgusunu sanat üretiminin bir parçası hâline getirmiştir. Warhol'un sanatında özerklik, Duchamp'a göre çok daha zayıf bir konumdadır, sanatçı-yapıt ilişkisinde yapıtı üreten özne ikincil plandadır, ya da başka bir deyişle, öznesizliğin kendisi özne durumundadır.

Andreas Huyssen'e göre "Warhol seçtiği fotoğrafı orjinale eklediği küçük değişikliklerle ipek baskı tekniği kullanarak çoğaltır. Buna göre sanat reproduksiyonun reproduksiyonu hâline gelir."⁶² Warhol, *Marilyn*'den sonra, aynı fotoğrafı tekrar kullanarak, otuz portreyi yan yana getirip *Otuz, Birden Daha İyidir* (İng: *Thirty Are Better Than One*) adını vermiştir. Andy Warhol, resimlerinde kullandığı mitleri bir anlamda tırnak içine alıp, tekrar ve tekrar sunmuştur.

Warhol Pop Sanatı'nın doğasındaki klonlama özelliğinden dolayı, eşi bulunmayan sanat yapıtları üretmek yerine, tekrar çoğaltılabilir ve kopyasının orijinalinden daha az değerli olmadığı yapıtlar üreterek modern sanatın biricik sanat yapıtı mitini sarsmıştır. Warhol, kendisini bile pop bir öge olarak kullanarak sanatçının yapıt üretiminde bulunduğu konumunu da değiştirmiştir.

⁶² Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (London: Macmillan, 1988) s. 146.

5. CINDY SHERMAN: SİNE-FOTO-PERFORMANS

5.1. Cindy Sherman Fotoğraflarında Bakma ve Bakılma Kavramları

Cindy Sherman (1954–), *İsimsiz Film Kareleri* (İng: *Untitled Film Series*) serisine 1977'nin sonlarına doğru başlamıştır. Bu serilerde kara filmlerdeki (Fra: *film noir*) ve B filmlerindeki⁶³ çeşitli kadın karakterleri kişileştirir. Kitle iletişim imgeleriyle tarihsel



Resim 18. Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #14*, fotoğraf, 1978.

imgeleri birleştirerek kurguladığı toplumda 69 adet olan seri fotoğraflarında, “fettan/baştan çıkarıcı kadın” (Fra: *femme fatale*) tanımını, kadının sinemada seyir nesnesi olması bağlamında ele alır. Sherman’ın fotoğraflarında zaman-mekân olarak 1950li yılları kullanmasının nedenleri arasında bu kavramın o dönemlerde ortaya çıkması ve kadınların bu dönemdeki toplumsal konumu da vardır.

2. Dünya Savaşı sırasında, erkeklerin savaşta olmaları nedeniyle azalan iş gücünü yükseltebilmek için kadınlar

fabrika gibi ağır iş yapılan mekânlar da dâhil olmak üzere iş hayatının her alanında çalışmak zorunda kalmışlardır. Amerikan ekonomisini hatırı sayılır şekilde düzeltten bu iş gücü, savaş sırasında medya ve toplum tarafından desteklenirken; savaş biter bitmez,

⁶³ B filmleri, Hollywood’un altın çağı olan 1950ler’de çekilmiş düşük bütçeli ve ticari filmler olmakla birlikte, daha sonradan terimin anlamı genişlemiş ve sadece düşük bütçeli ticari Amerikan sineması için değil, her düşük bütçeli ve ticari film için kullanılmaya başlanmıştır. Sherman’ın B filmleri karakterleri Amerikan sineması örneklerindedir.

evin dışında çalışmak isteyen kadınlar, ruhsal açıdan “sağlıksız” ve/veya “kötü” olarak gösterilmeye başlanmıştır. Sherman kadının bu dönemde ekonomik özgürlüğünü kazanması ve toplum içinde birey olarak yer alması nedeniyle oluşturduğu “tehlikeyi” de önemli bir yere koyar. Belki de bu nedenle fotoğrafların genelinde genç ve orta-sınıf kadının dış dünyadaki, bir başka deyişle sokaktaki duruşunu performe eder. Bir anlamda nostaljiyi de barındıran siyah-beyaz *İsimsiz Film Kareleri*, kadın imgesinin görsel imge olarak gücünü yansıtmaktadır.

Sherman, bu karakterleri performe ederken, kadını bir seyir objesi olarak konumlanmanın yanı sıra, izleyeni de bakan konumuna yerleştirir. Sinemasal kadrjlarıyla olduğu kadar, içerikleriyle de sinemasal olan bu fotoğraflardaki kadın imgesinin konumu, “bilinçdışı yapıdaki görme biçimlerini ve bakmaktan zevk almayı sorgulayan”⁶⁴ ve “ileri düzey bir temsil sistemi olarak sinema”⁶⁵ nın; kadın imgesini yerleştirdiği yerle de çok ilişkilidir.



Resim 19. Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #50*, fotoğraf, 1979.

⁶⁴ Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Film and Theory: An Anthology*. ed. Robert Stam & Toby Miller, (Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000) s. 484.

⁶⁵ A.g.k. s. 484.

Sinemada bakış konusunu önemle dile getiren feminist film teorisi, film deneyiminin ve hatta sinemasal *apparatus*'un⁶⁶ bile erkek olarak kodlandığını ve dolayısıyla; film tekniklerinin olduğu kadar; konularının da, kadın imgesi üzerindeki erkek bakışı temelli olduğunu savunur. Feminist teorinin güçlü isimlerinden Laura Mulvey'in de belirttiği gibi, "Sinema bir dizi olası zevk sunar. Bunlardan biri *skopofilia*⁶⁷ dır. Bakmak kendi başına bir zevk kaynağıdır ve tersi biçimlenmede bakılmakta da zevk alma bulunur."⁶⁸ Bu durumda; Sherman, izleyeni voyör



Resim 20. Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.



Resim 21. Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.

konumuna yerleştirmekle kalmayıp, kendisini, yani kadın imgesini de bakılmaktan zevk alan varlık gibi bir konuma yerleştirirken, eleştirdiği kavram ve olguları çift taraflı ele alır.

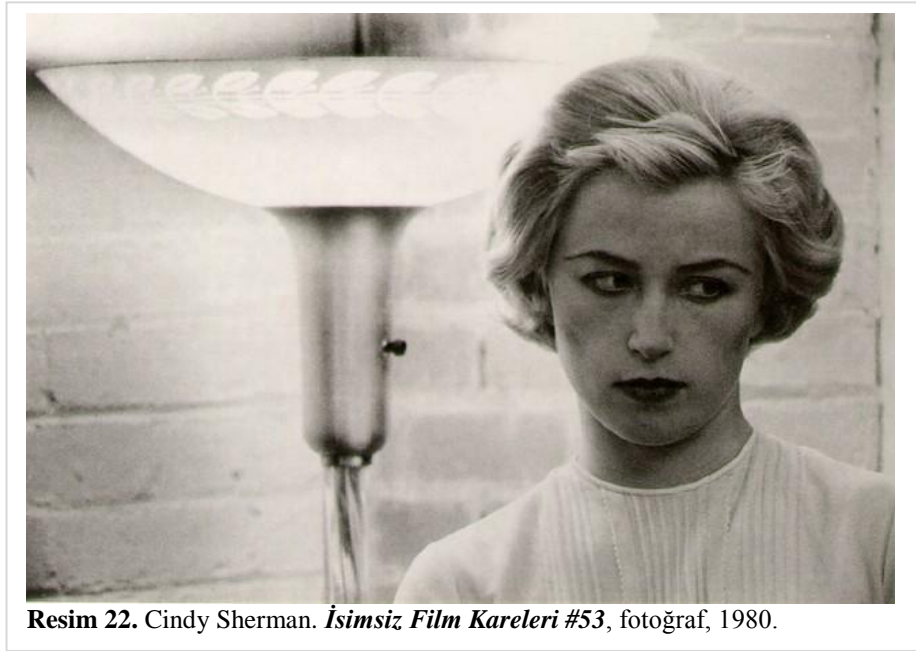
Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı makalesinde kadın imgesi, sinemada bakılmaktan zevk alma olgusunun kadın imgesi merkezli olması üzerinedir. Mulvey, sinemada voyörizm olgusunu şöyle açıklar:

⁶⁶ Enstrüman, makine, alet, materyal vb. gibi özel bir amaca veya fonksiyona hizmet eden nesnelerin oluşturduğu grup veya kombinasyon/ özel bir amaç için kullanılan herhangi karmaşık enstrüman veya mekanizma.

⁶⁷ Skopofilia, "seyretmeye olan tutku" demektir. Voyörizm kelimesinin eş anlamlısıdır. Başka kişileri giysisizken veya seksüel bir aktivite içerisindeyken gözetlemek ve gözetlediğini gözetlenen kişiye fark ettirmemek durumundan seksüel bağlamda zevk almak anlamındadır. Sigmund Freud, skopofilia'yı başka insanları nesne olarak görüp bakışlarıyla onları kontrol etme dürtüsünün kontrol dışı hâle gelmesi olarak adlandırır. Freud, özellikle çocukların voyöristik aktiviteleri ve yasak olanın görülmesi üzerine olan arzuları üzerine yoğunlaşmıştır. Bunlar, başka insanların Genital veya bedensel fonksiyonlarının, penis varlığının ya da yokluğunun ve temelde "ilk sahne" kavramının şekillendirdiği olgulardır. Voyörler, 1960 yapımı Michael Powell'in yönettiği *Peeping Tom* (Tr: Gözetleyen Tom) adlı filminden sonra, "Peeping Tom" olarak da adlandırılmışlardır. *Peeping Tom*'daki kurbanı oyanayan İngiliz aktrist Anna Massey, daha sonra Voyörizm temasını her filminde—ama özellikle *Sapık*'ta (Fig 20)—kullanan Alfred Hitchcock'un *Frenzy* (1972) adlı filminde de oynamıştır.

⁶⁸ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", s. 485.

“İlk bakışta, sinema istemsiz ve durumdan habersiz kurbanın sahtekârca gözlemlendiği ahlak dışı dünyadan oldukça uzak görünmektedir. Perdede görünen her şey tüm açıklığıyla gösterilmektedir. Ama ana akım sinema ve bilinçli olarak içinden doğduğu gelenekler, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyanın büyülü bir şekilde çözülmesini betimler ve varlığına ilgisiz görünerek izleyicisi için bir çeşit tecrit duygusu yaratıp voyeristik fantezileriyle oynar. Dahası, sinema salonunun aşırı karanlığı (aynı zamanda izleyenleri birbirlerinden de tecrit eden) ve perdedeki değişken gölge ve ışık örüntülerinin parlaklığı arasındaki karşıtlık voyeristik tecrit yanılmasını güçlendirir. Film gerçekte gösteriliyor, orada görülmesi için sergileniyor olsa da, gösterim koşulları ve anlatı gelenekleri izleyiciye özel bir dünyaya baktığı duygusunu yaratır. Bunların yanısıra, izleyicinin sinemada içinde bulunduğu konum açıkça kendi teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılan arzuların perdedeki oyuncuya yansıtılmasıdır.”⁶⁹



Resim 22. Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #53*, fotoğraf, 1980.

“Gösteri sinemasının yarattığı ilk büyüleme, onun, seyirciye mutlak narsisistliğinde yolculuk yapmak için verdiği izinden kaynaklanır. (...) Bir başka büyüleyici güç, bakışın koşullarından ya da, daha doğrusu, seyirci ile öykü, gören ile görülen arasında kurulan özel ilişkiden doğar. Filmde, tiyatrodan farklı olarak algı nesnesi herhangi

⁶⁹ A.g.m., ss. 485–486.

bir elle tutulur fiziksellikten yoksundur. (...) Sinematografik temsil, seyirciyi bir tür mutlak röntgencilğe davet eder. Görene ve görülene ilişkin karşılıklılığın eksikliği, aktörlerin rolleri— hâlâ üzerinde konuşulabilen sınırlarda —öykünün hayali göndermelerinden, saf simülakr'lardan yapıldığı için tamamlanır. (...) Seyircinin röntgencilği, böylece, kendi nesnesiyle ilişkisinin mutlak yoksunluğundan doğar.”⁷⁰

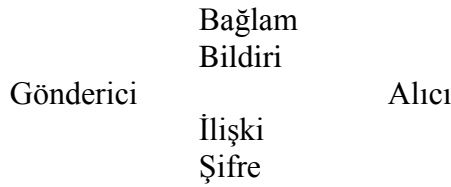
Buradan hareketle Cindy Sherman'ın yapıtlarındaki en önemli kavramlardan biri, süje ve obje arasındaki bakma/bakılma ilişkisidir. Bu da, fotoğrafların anlatsal yapısının oluşmasını destekleyen bir durum oluşturur.

5.2. Cindy Sherman Fotoğraflarında Kodlama, Anlatsal Kurgu Ve Tür Oluşumu

Sinema tam bir anlatıdır. Anlam üretiminde görüntünün yanı sıra yazıyı da kullanır. “Her çeşit anlatının temeli, bir iletişim sürecidir. Bu süreç şu öğeleri içermektedir:

- 1-Enformasyonu veren (gönderici)
- 2-Enformasyonu algılayan (alıcı)
- 3-İkisi arasındaki iletişim kanalı
- 4-Bildiri (metin)”⁷¹

Roman Jakobson'un iletişim şeması⁷² da şu şekildedir:



⁷⁰ Pezzella, Mario. *Sinemada Estetik*, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001) ss. 63–64.

⁷¹ Lotman, Yuriy M., *Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş*, çev. Oğul Özügül, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999) s. 62.

⁷² A.g.k., s. 63.

Sentagma bağlamında yazı ve görüntü arasında yapısal olarak az benzerlik, daha çok farklılık vardır. Şöyle ki: Her ikisi de göndericisi tarafından şifrelenmiş ve alıcısı tarafından çözülen bir enformasyonun aktarılmasını sağlarlar. Ancak, gösterge ve metin gibi böylesine temel kavramlar arasındaki ilişkiler farklı olmaktadır.

Yazı	Görüntü
Gizli birimlere, göstergelere bölünebilir (kelimenin hecelere ve harflere bölünebilmesi gibi).	Gizli birimlere, göstergelere bölünemez.
Metnin taşıdığı enformasyonu çoğaltmak için yeni göstergeler (yeni sesler, kelimeler ve cümleler) eklenebilir, böylece metnin kapsamı büyütülür.	Aynı yüzey üzerinde görüntüye yeni bir şeyler eklenebilir, ancak metni karmaşıktır ya da dönüştürür, ancak metin kapsamı nicel olarak büyütülemez.
Metin göstergelerden oluşur. Gösterge ilk olandır, başka bir deyişle metinden önce vardır.	Metin ilk olandır, yani, gösterge ya metinden sonra oluşur ya da metinle özdeşir.
Metin (İng: <i>text</i> ⁷³) zaman dışı durumdayken dil düzeyinde; anlık durumdayken konuşulan düzeyindedir.	

“(…) sanatsal olmayan iletişimde gizli ve gizli olmayan bildirimler, enformasyonların aktarılmasına ilişkin iki karşıt yönsemeyi oluştururken, sanatta bu yönsemelerin karmaşık yapısal etkileşimlerini gözlemleyebiliriz: Tek tek sözcük göstergelerinden meydana gelen bir dilsel metin örneğin şiir sanatında birdenbire tıpkı bölünmez görüntüsel bir gösterge metinmiş gibi görünebilmektedir; ve görsel sanatlar da, kendilerine yabancı bir anlatım tarzına eğilim göstermektedir. Bu yönseme sinemada özellikle açık seçik ortaya çıkar. Sinematografinin tanımını, hareketli resimler aracılığıyla öyküler anlatmak diye benimsiyorsak, o zaman bu tanımlı belirlemek zorundayız: Sinema, özü bakımından iki anlatım tarzına ilişkin yönsemelerin birleşimidir; yani betimleyen (“hareketli resim sanatı”) ve dilsel. Sözcük, filmsel anlatım tarzının isteğe bağlı, ek bir özelliği değil, tersine zorunlu bir oluşturucu öğesidir (ara yazısız sessiz filmler ya da diyalogsuz sesli filmler—örneğin Kaneto Shindo’nun “Çıplak Ada”sı gibi—, dilsel metnin yokluğunu, seyircilerin hemen hemen

⁷³ İngilizce *text* kelimesi kendisini sadece yazınsal anlamda bir metin düzeyinde ifade etmez; aynı zamanda doku anlamını da ifade eder. Bu nedenle Türkçe’de kullandığımız metin kelimesini yazın anlamında ele almamak gerekir.

fark ettiğini onaylamaktadır; dil bu filmlerde “olumsuz bir sanatsal araç” işlevi görmektedir). Dilsel ve görüntüsel göstergelerin bireşimi sinemada, göreceğimiz gibi, iki anlatım tipinin paralel gelişmesine yol açmaktadır. Sessiz filmin ara yazılarında harfler, anlam taşıyıcı üslup özelliğine dönüşmektedir. Daha büyük boyuttaki harfler, ses gücünün artmasına ilişkin simgesel bir gösterge diye algılanmaktadır.”

Benzer nedenlerle, Christian Metz’e (1931–1993) göre bir imajdan diğer imaja geçiş film dilini oluşturan şeydir. Buna göre oluşan dil, birbirlerine eklenme kuralları nedeniyle değil, montajın etkileri nedeniyle hikâyeye dönüşür. Metz, bu nedenle, filmin tamamını bir sentagma olarak görür. Metz’e göre, anlatı “...geçici olaylar dizisini



Resim 23.Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri #13*, fotoğraf, 1978.

yücelterek gelişen kapalı bir söylemdir. “Her anlatsal film bir söylemdir ama söylem aynı zamanda eğitsel filmleri ve farklı türdeki filmleri de kapsar. Söylem dille aynı değildir. Metz söylemi bir bildiri ya da bir seri bildiri olarak tanımlar; bu Saussure’in ‘parole’si ile aynıdır.”⁷⁴ Filmde, anlatımlar imgelere karşılık gelir. İmgeler de kelimelerin aksine anlatımlar gibidir, çünkü sayısızdırlar. Metz’in de belirttiği gibi, “bir tabancanın yakın-çekim görüntüsü “tabanca” kelimesine eş değildir.”⁷⁵ Ancak, “işte tabanca” ya da “burada bir tabanca var” gibi

bir ifadeye eşdeğer olabilir. Eğer filmi konuşma/dil grameriyle karşılaştırmak zorunda olursak, bir kare bir kelimeye değil, bir cümleye eşdeğer olabilir. Buradan hareketle, Sherman’ın fotoğraflarında da sinematografik kurgunun sağladığı anlam, Metz’in

⁷⁴ Roth, Lane. *Film Semiotics: Metz and Leone’s Trilogy*. (New York & London, Garland Publishing, 1983) s. 11.

⁷⁵ A.g.k. s. 12.

tabanca örneğinde olduğu gibi tek bir kelime değil, en azından bir cümle ya da cümlelerdir.

“Göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine kod denir. Bu kodlar da kendi gelenekleriyle ya da kodların nasıl bir arada tutulduklarını, nasıl kullanıldıklarını, nasıl anlaşılacaklarını açıklayan yazılı olmayan kurullarla tanımlanır. Tüm iletişim örnekleri geleneklerle sınırlanmıştır. Biz bu kuralları toplumsallaşma sürecimizin bir parçası olarak öğreniriz. Bize çok doğal geldikleri için görünmez olurlar. İletişim üzerine çalışmak gelenekleri (ve kodları) görünür kılmaya çalışmaktır.”⁷⁶

Sinemada yaratılan uzam doğal bir uzam olarak kabûl edilirse, izleyen eksik zamanlı, eksik mekânlı bir uzamda eksik beden parçalarını gördüğünü belirtebilir. Oysa ki, izleyen, film izleme deneyiminden edindiği bir takım geleneklerle eksik olan parçaları zihninde tamamlayabilir. Bu bir sinemasal kodlama ve kod açılması olgusudur. Kodlama ile kod açılımı, iletici ve alıcı arasındaki gizli bir anlaşma yoluyla yapılır. İzleyen, aynı kodlama geleneği sayesinde Sherman’ın fotoğraflarının sinemasal olduklarını hemen algılamının yanı sıra, belleğinde biriktirmiş olduğu daha önceki görüntülerle de bunları eşleştirmeye çalışır. Zira, “anlam, materyalde özellikle gösterge ve gelenekler aracılığıyla inşa edilir. Bu inşa etme eylemi, üretici kadar izleyicilerin de gerçekleştirdiği bir şeydir. Anlam, ambalajlanıp izleyiciye sunulan bir paket gibi değildir.”⁷⁷

Kodlar kimi zaman türlere (Fra: *genre*) özgü olabilir veya tür oluşmasına neden olabilirler. Metz, bu olguyu açıklarken bir Western kodu olarak kovboy imgesini örnekler. Kültürel bir kod olan kovboy imgesi görüldüğü zaman, Western’in akla gelmesi ya da kovboy imgesinin bir şeyi Western türüne yaklaştırması veya o türün çağrışımlarını davet etmesi kaçınılmazdır. Sherman’ın fotoğraflarındaki kara film

⁷⁶ Burton, Graeme. *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş* (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995) ss. 40-41.

⁷⁷ A.g.k., s. 43.

türüne ait olma durumu, aynı nedenle gerçekleşmektedir; fotoğraflarda kullanılan kodlar, kara film kodlarıdır.

Metz'e göre, "maddeye değil biçime dayalı olan kod, sadece analistin yapılandırabileceği saf mantığa dayalı ilişki bir varlıktır... Aynı dilin içinde birçok farklı kod olabilir ve tersi de geçerlidir; tek bir kod kendini farklı dillerle ortaya koyabilir."⁷⁸ Kodlar, görüntü ile izleyen ilişkisini sağlayan bir bağlayıcı konumundadır. Çünkü film dili gibi izleyene görüntü ve hikâye aktarımına yönelik bir ilişki aslında tek taraflı oluşturulan bir dildir. Metz'in işaret ettiği gibi, her iletişim sistemini anlamlandırmanın belirli bir maddesidir:

"Anlamlandırma, mesajların izleyiciyle taşındığı bir oluşumdur. (...) Film içindeki her anlam olasılığı, bize ulaşabilen ve onun duyumunu hissettiğimiz bir kod tarafından aracılık etmektedir. (...) Anlamlandırma, işaretler sisteminin araçları tarafından ortaya konan mesajların insan oluşumları olarak tanımlanmaktadır. Anlamlandırma, algılamının kendisi içinde var olmamaktadır. O, bize dağıtılan algılamının işaret değerleri içinde bulunmaktadır. Sinemada böyle işaret değerleri bize metinde kodlanmış mesajlar olarak gelmektedir."⁷⁹

5.3. Roland Barthes: Fotoğrafta Kodlama ve Çağrışım İzlekleri

Fransız yapısalcı teorisyen Roland Barthes (1915–1980) da, fotoğrafın ilk gösterdiği anlam (İng: *denotative meaning*) ve çağrışımsal anlamı (İng: *connotative meaning*) üzerine tartışırken, kodlama ve anlamlandırma kavramı üzerinde ilginç bir yaklaşım sergiler.

Barthes, *Fotografik Mesaj* adlı makalesinin *Fotografik Paradoks* bölümüne "fotografik mesajın içeriğinin ne olduğu" ve "fotoğrafın ne ilettiği" sorusuyla başlar. Barthes,

⁷⁸ Roth, s. 14.

⁷⁹ Andrew, J. Dudley. *Sinema Kuramları*, (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000) ss. 255–256.

Fotografik mesajın ilettiği şeyin tanımsal olarak düz anlamıyla gerçeklik olduğunu ifade eder. Barthes'a göre, "objenin imaja dönüşmesi sürecinde bir indirgeme söz konusudur: proposiyonlarda, perspektifte ve renkte. Bu indirgeme, terimin matematiksel anlamında olduğu gibi, biçim değiştirme (İng: *transformation*) boyutunda değildir. Gerçekliği onun fotoğrafına çevirmek bu gerçekliği birimlere ayırmak ve bu birimlerin de temsil ettikleri objeden farklı olan göstergeleri içermesi gerekmez; obje ve imajı arasında bir aynılık kurmak veya birinin diğerini alması gerekmez. Örneğin bir kod; elbette, imaj, gerçekliğin kendisi değildir ama en azından mükemmel bir *analogondur* (Tr: bir şeyin bir şeyle benzerlik ilişkisi içinde olması) ve bu analogik mükemmellik genel kaniya göre fotoğrafın ne olduğunu tanımlar. Burada fotografik imajın belirli bir durumu ortaya çıkar: bu, kodu olmayan bir mesajdır; önemli bir sonucu hemen ayırmamız gereken bir önermedir: fotografik mesaj, devam eden bir mesajdır. Kodu olmayan başka mesajlar



Resim 24. *Paris Match* dergisi kapak fotoğrafı, 25 Haziran- 2 Temmuz, 1955.

var mıdır? İlk bakışta evet: özellikle gerçekliğin bütün analogik reproduksiyonları; desen, resim, filmler, tiyatro performansları. Aslında, bu mesajlar (sahne, obje, manzara) anında belirgin bir üslup içinde gelişir, kendisinin analogik içeriğinden öte genellikle reproduksiyonun stili dediğimiz tamamlayıcı bir mesaj; burada ikinci bir mesajla karşı karşıya kalırız, yaratıcısının aksiyonunun sonucuna göre ortaya çıkan imajın belirli davranışı bunun gösterenidir ve gösteren de, estetik veya ideolojik olarak toplumun mesajı alacak belirli bir kültüre referans verir. Kısaca, bütün bu taklitçi [İng: *imitative*]

“sanatlar” iki mesajdan oluşur: gösterilen ilk anlamı ifade eden mesaj—ki bu *analogonun* kendisidir ve çağrışımsal mesaj—ki belli bir ölçüde toplumun analogon

olarak gördüğü bir yoldur.”⁸⁰ Barthes’ın da işaret ettiği gibi, fotoğrafın ilk bakışta belirttiği anlam ile çağrışımsal anlamları ideolojik bir olgudur bir yerde.

Barthes, sözünü ettiği kavramların işleyişi bağlamında, *Paris Match* dergisi (Resim 24) kapağında yer alan Fransız askerî üniforması içindeki neredeyse çocuk yaştaki siyahî askerin Fransız bayrağını selamlayan fotoğrafını örnekler:

“(…) gözleri yukarı doğru bakıyordu ve muhtemelen *Tricolor*’a [“üç renkli bayrak” anlamında kelime, büyük harfle yazıldığında “Fransız bayrağı” anlamına gelir] odaklanmıştı. Bütün bunlar fotoğrafın *anlamı* idi. Ancak, naifçe ya da değil, bunun bana neyi işaret ettiğini çok iyi görüyorum: Fransa o kadar büyük bir imparatorluktur ki, herhangi bir renk ayrımı yapmaksızın bütün oğulları sadakatle ülke bayrağı altında hizmet eder; ve iddia edilen sömürgeciliği kötüleyenlere, sözde zalimlere karşı hizmet etmede hevesini sergileyen bu siyahîden daha iyi bir cevap olamaz. Böylece yine daha büyük bir semiyolojik sistemle karşı karşıyayım: bir gösteren var ve kendisi zaten daha önceki sistemle biçimlenmiş (*siyahî bir asker Fransız selâmı veriyor*); bir gösterilen var (buradaki kasıtlı bir Fransızlık ve militaristlik karışımı); en sonunda, gösteren üzerinden olan bir gösterilenin varlığı söz konusu.”⁸¹



Resim 25. Millard Tydings ve Earl Browder, fotomontaj, 1951.

Barthes’a göre, “çağrışım; fotografik mesajın üzerine ikinci bir anlam yüklenmesi, farklı düzeylerde fotografik üretim (seçim, teknik üslup, kadrajlama, mizanpaj) ile düzenlenir: kısaca, çağrışım fotografik analogun kodlanmasıdır, buna göre de bu çağrışım izleklerini [İng: *procedure*] ayırmak mümkündür, ancak hatırlamamız gerekir ki, bu

⁸⁰ Barthes, Roland. *The Responsibility of Forums: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. (Berkeley: University of California Press, 1985) ss. 5–6.

⁸¹ Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*, (New York: Oxford University Press, 1984), s. 28.

tür izleklerin anlamlama [İng: *signification*] birimleriyle ilgisi yoktur, bunlar fotografik yapıyla kesin bir bağ içinde değildirler. Fotoğrafta çağrışım izlekleri yapısal terimlere çevrilebilir: ilk üçü (numara/hile [İng: *trick*] efektleri, poz, obje) son üçten (fotojeni, estetizm, sentaks dizimi) ayırabiliriz.”⁸²

Barthes, makalesinde tek tek **numara/hile efektleri, poz, obje, fotojeni, estetizm** ve **sentaks** kavramları açıklar.

Numara/hile efektlerini 1951’de Amerikan basınında yaygın bir şekilde dolaşımı olan bir fotoğrafı örnekleyerek açıklar: Söz konusu fotoğrafta (Resim 25), Senatör Millard Tydings (sağda), komünist lider Earl Browder (solda) ile konuşurken görülmektedir.



Resim 26. Millard Tydings, fotoğraf, 1951.



Resim 27. Earl Browder, fotoğraf, 1951.

“Sahte” fotoğraf, “iki yüzün yapay bir şekilde, doğru yerleştirilmesiyle” oluşturulmuştur (Resim 26 ve Resim 27).

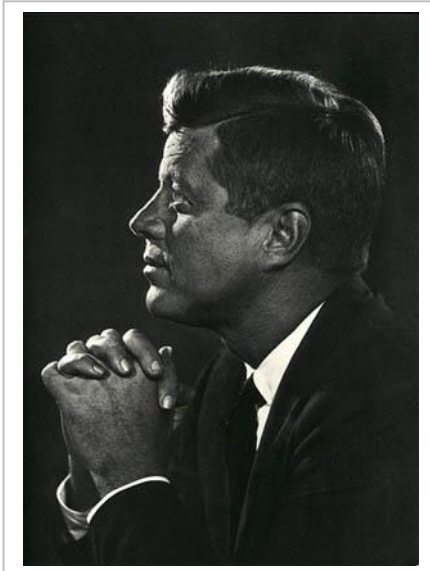
Barthes’a göre, numara/hile efektlerinin önemli bir etkisi vardır: Fotoğrafın ilk gösterdiği anlamın düzeyinde herhangi bir uyarı yapmaksızın oluşurlar, fotoğrafa özel olan “inandırıcılıktan” faydalanırlar. Aslında burada gördüğümüz, “güçlü bir şekilde çağrışım yapılmış basit bir ilk gösterilen anlamın sıra dışı gücüdür.” Barthes, kodların sadece belli toplumlar için bir şey ifade edebileceğinin altını çizer ve bu fotoğrafın Senatör Millard Tydings’i koltuğundan ettiğini hatırlatarak, Amerikan seçmenin “aşırı duyarlı” ve “anti-komünist” oluşunun bu fotoğraftaki

birbirleriyle konuşanların jestlerini kınanmaya değer bir göstergesi hâline getirir.

⁸² Barthes, *The Responsibility of Forums: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, s. 9.

Buradan hareketle Barthes şöyle der: buradaki çağrışımın kodu ne yapaydır ne doğaldır, ama tarihseldir.

Barthes'a göre **poz**, tam olarak bir fotografik izlek değildir. Barthes'ın verdiği örnek; 1960 Amerikan seçimlerinde, basında dolaşan bir Kennedy fotoğrafıdır (Resim 28). Fotoğraftaki poz; Kennedy'nin gözleri yukarıya doğru, elleri kavuşmuş duruşu, Barthes'ın da belirttiği gibi, “gösterilenlerinin okunmasını hazırlayan bir öznenin gerçek pozudur: gençlik, ruhanilik, saflık... İkonografik bir çağrışımın bir “tarihsel grameri” böylece kendisini poz olarak dışa vuruyor.



Resim 28. John F. Kennedy,
fotoğraf, 1960.

Poz, özellikle fotografik bir izlek değildir, ancak poz, etkisini fotoğrafı kuran analogik prensipten çıkardığı sürece, buradaki mesaj poz değildir, ancak “Kennedy'nin dua edişi”dir. Barthes'ın da belirttiği gibi, okuyucu basit bir ilk gösteren anlam alıyor ama gerçekte, çifte bir yapı söz konusudur: ilk anlamlı ile çağrışımın bir arada oluşudur bu.

Üçüncü fotografik izlek, **objedir**. Bu noktada, Barthes'a göre, objelerin pozunu denilebilecek bir şeye özel bir önem atfetmemiz gerekir; zira, çağrışımsal anlam fotoğraflanan objelerden kaynaklanır (fotoğrafçının lensinin önünde yapay olarak

düzenlenmiş olduğundan ya da resim seçici belli bir objenin özel bir karesini birçok fotoğraf arasından seçtiği için). Barthes sözlerine şöyle devam eder:

“Buradaki ilgi objelerin çağrışımlarının indüktörü olarak tanınmasında yatar veya daha belirsiz olarak, gerçek sembollerde (Chessman'ın⁸³ idamı için hazırlanan gaz odası kapısının antik mitolojilerin cenaze geçidine referans verir.) Bu tür objeler, anlamı mükemmel öğelerini

⁸³ Caryl Chessman (1921–1960). Los Angeles'ta sayısız tecavüz, ölüme sebebiyet ve hırsızlıktan hüküm giymiş ve idama mahkûm olmuş suçlu. Davası dünya çapında ilgi görmüştür.

oluştururlar: bir yanda devamlılığı olmayan ve kendi içlerinde tamamlanmışlardır ki, bir gösterge için fiziksel bir niteliktir; ve diğer yandan da açık ve bilinen gösterilenlere referans verirler; bundan dolayı sentaks içine hemen kurgulayabileceğimiz noktalara sabitlenmiş gerçek sözlüğün [Grek: *lexicon*] öğeleridir. İşte, örneğin bir obje “kompozisyonu”: kiremitli çatılarda açık duran bir pencere, üzüm bağları manzarası; pencerenin önünde bir fotoğraf albümü, bir büyüteç, vazoda çiçekler; başka bir deyişle taşradayız, Loire’in güneyinde (kiremitler ve şaraplar), bir burjuva evi (masanın sütünde çiçekler), yaşlı bir ev sahibi (büyüteç) anılarını tazeliyor (fotoğraf albümü): bu Malagar’da (Paris-Match) François Mauriac’tır. Çağrışım bütün bu anlam üreten birimlerden “doğar”. (...) Objenin bir gücünün olması grekmez, ancak kesin olarak bir anlama sahiptir.”⁸⁴

Dördüncü fotografik izlek **fotojenidir**. Barthes’a göre fotojeniyi bilgilendirmeci yapı bakımından tanımlamak yeterlidir: fotojenide, çağrışımsal mesaj imajın kendisi



Resim 29. Henri Cartier-Bresson, *Cardinal Pacelli*, fotoğraf, 1938.

içindedir, ışıklandırma, pozlandırma ve baskı teknikleriyle “süslenmiştir” (çoğunlukla da yüceltilmiştir).

Beşinci fotografik izlek olarak **estetizmden** söz etmeye başladığımız anda, bu muğlâk bir durum içinde gerçekleşir. Barthes, estetizmi açıklarken, Henri

Cartier-Bresson’un (1908- 2004) Cardinal Pacelli fotoğrafını (Resim 29) örnekler. Barthes’a göre, bu fotoğraf bir resim ustasından alınmış bir kadraj gibi olmanın yanı sıra kesinlikle bir resim değildir. Bir yandan onun gösterişli estetiği (alaycı şekilde) böylesine bir sahneye referans verir (ki bu her gerçek resme tezattır) ve diğer yandan buradaki kompozisyon açık bir şekilde esrik bir ruhanilik de gösterir—ki bu nesnel bir

⁸⁴ Barthes, *The Responsibility of Forums: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, ss. 11–12.

görüleşi şey anlamında tercüme dileyebilir. Dahası, burada fotoğraf ve resim arasındaki farkı görürüz: bazı Primitiflerin yaptıkları sahnelerde, “ruhanilik” bir gösteren değildir, denilebilir ki, imgenin varlığı, elbette bazı belli resimler, kod öğeleri, retorik fîfürler, dönem sembolleri olabilir; ama var olmanın kipi olan yapılandırılmış mesajın objesi olmayan hiçbir anlam veren birim ruhaniliğe referans vermez.

Son fotografik izlek olan **sentakstan** söz ederken, Barthes şöyle der:

“obje-işaretlerin dolambaçlı okunmalarından zaten söz ettik, doğal olarak birçok fotoğraf bir sekans hâline getirilebilir (illüstre edilmiş periodiklerde olduğu gibi), çağrışım-gösteren bu durumda artık sekansın hiçbir parçasında bulunmaz, ancak *supra-segmental* düzeyde bulunabilir ki buna linguistikte birbirine bağlanma [İng: concatenation] deriz. Örneğin Rambouillet’deki başkanlık avının dört karesini ele alalım: her birinde ünlü avcı (Vincent Auriol) belirsiz bir yöne doğru tüfeğini yöneltmiş, etrafta koşan veya yere yuvarlanan korucuları büyük oranda tehlikeye atmıştır: sekans (ve tek başına sekans) davranışların tekrarı ve çeşitlemesi nedeniyle tanıdık bir izlek sayesinde kaynaklanan gülünç bir etkiyi temsil eder. Akılda tutulması gerekir ki, bu tek fotoğraf çok ender olarak (büyük zorluklarla) gülünçtür, desenin tersine, gülünç olan hareketi gerektirir; örneğin tekrar (ki bu sinemada elde edilmiştir) veya tipikleştirme (ki bu desende mümkündür).”

Roland Barthes, fotografik mesajın içeriğinin ne olduğu ve fotoğrafın ne ilettiği sorusuna altı fotografik izlek yoluyla bakmayı önerir. Objenin imaja dönüşmesindeki indirgemede, obje ve imajı arasında bir aynılık kurmak gerekmediği gibi, imaj, gerçekliğin kendisi de değildir, ancak mükemmel bir benzeridir.

Barthes’dan yola çıkarak Cindy Sherman’ın fotoğraflarından birini (Resim 30) incelersek şöyle bir sonuca varabiliriz:

Numara/hile efektleri: Sherman’ın fotoğrafı numara ya da hile efektlerine dayanmasa da, zaten baştan aşağı bir kurgu olmaktan dolayı hâl-i hazırda bir hileden söz etmek mümkündür.

Poz: Figürün (Sherman'ın) duruşu, fotoğrafın aniden çekildiğini gösterir. Belki de, otel odasından çıkıp havuz kenarında oturan sevgilisinin (diğer figür) yanına doğru giden medyatik bir kadın, aniden bir paparazzi tarafından iç elbiseleriyle fotoğraflanmıştır.

Obje: Kadının üzerindeki kıyafet, ayakkabılar, gözlükler, saç modeli, hatta kilosu (ki, figürün duruşu; Marilyn Monroe'nun ikonlaşmış fotoğrafı, *Seven Year Itch* filminin galasında çekilen uçuşan eteklerini hatırlatır. Marilyn çağrışımı, figürün medyatik bir



Resim 30. Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #7*, fotoğraf, 1978.

kişi olduğu düşüncesini bile pekiştirmektedir), perdelerin deseni, içerideki mobilyalar 1950li yıllardan bir an olduğu izlenimini verir. Odanın içinin dağınık oluşu; kadının bir elindeki martini bardağı, bir elindeki sigara, akşamdan kalma olmayı iyileştirmenin bir yolu gibidir. Kendisinden muhtemelen önce kalkmış olan sevgili, daha iyileşmek için daha sakin bir yol seçmiş gibi görünmektedir. Burada görülenler, tam da, Barthes'ın belirttiği gibi, objelerin pozu denilebilecek şeylerdir.

Çağrışımsal anlam, fotoğrafçının lensinin önünde yapay olarak düzenlenmiş objelerden kaynaklanmaktadır.

Fotojeni: Barthes'a göre fotojenide, çağrışımsal mesaj imajın kendisi içindedir. Burada, ışıklandırmanın "özensizliği"—yani doğal günışığı izlenimi—onu anlık bir fotoğraf

yapan özelliğidir. Bu fotoğrafta Barthes'ın işaret ettiği “yüceltme” kavramı “indirgenme” olarak karşımıza çıkar.

Estetik: Fotoğraf, “sıradan” olmanın estetiği ile sıradan bir an fotoğrafı, “kaçak” bir estetikle çekilmiş “kaçak” bir fotoğaftır.

Sentaks: Bu fotoğraf sekans hâline getirilmiş birbirini takip eden bir hareketi ifade etmez. Ancak izleyen, bu fotoğraf için birçok şey söylebilir. Burada izleyen olarak kurduğumuz kurgular, hikâyeler, film izleme deneyiminden gelen gerçeklik duygusuna dayanır.

Filmde anlatılan hikâye, söz edilen kavramlar ne kadar gerçekdışı olursa olsun, izleyen tarafından gerçek gibi kabûl edilir ve izleyen inandığı gerçekliğe göre tepkiler verir.



Resim 31. Lumière kardeşler. *Trenin İstasyona Gelişi, 50"*, siyah/beyaz, 1895.

Bunun nedenlerinden biri de özellikle 18. yüzyıl sonlarında sanatta gerçeğe olan tutkunun artması, gerçeğin arayışıdır ve bu da belgeye duyulan güven duygusunu pekiştirmiştir. Bunun yanı sıra, “sinematografi, teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde

arttırdı. Ruhbilimsel araştırmalar; durağan fotoğraftan hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır.”⁸⁵

Öyle ki; 1895'te Lumière kardeşler Louis Jean Lumière (1864–1948) ve Auguste Marie Louis Nicholas Lumière'in (1862–1954) Bouches-du-Rhône Fransa'da tren garında

⁸⁵ Lotman, Yuriy M., s. 28.

çekilen 50 saniyelik *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (Tr: *Trenin İstasyon'a Gelişi*) (DVD) filmi gösterildiği zaman, kocaman bir perdenin önünde oturan izleyiciler bire bir boyutlardaki bir trenin kendilerine doğru geldiğini görünce öylesine etkilenmişlerdir ki, aralarından korkuya kapılıp salondan koşarak çıkanlar olmuştur. Bu dönemde çekilen birçok film hikâyesel anlatımı olan filmler olmamakla birlikte, zaman ve hareketin mekanik olarak temsil edilebilirliğinin nesneleşmesi bağlamında ilginç ve hayranlık uyandırıcı olduğu kadar bilinmezlikler de içeren yepyeni bir olgu olarak karşılanmıştır. Fotografik ve sinematik teknolojiler, zamanın tek biçim (İng: *uniform*), homojen ve geri döndürülemez yapısının tartışılmasına ve temsil olgusu üzerine kuramlar geliştirilmesine de neden olmuştur.

Buradan hareketle, Sherman'ın fotoğraflarının hiçbirinde fiziksel olarak sekans özelliği taşıyan bir kurgu olmadığını bir kenarda saklı tutmakla birlikte, fotoğrafların sinemasal kurguları olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, Barthes'ın da belirttiği “tipikleştirme” kavramını (1950li yıllar, Marilyn Monroe teması, vb.) Sherman bu fotoğrafta açıkça kullanır.

“Filmin hammaddesi film izlerken dikkat edilen bilgi kanallarıdır.

- 1-Fotografik, hareketli ve katlı görüntüler
- 2-Ekranda okuduğumuz tüm yazılı maddeyi içeren grafik izleri
- 3-Kaydedilen konuşma
- 4-Kaydedilen müzik
- 5-Kaydedilen gürültü veya ses efektleri”⁸⁶

Fotoğrafta ise, geleneksel anlamda bu hammaddelerden yalnızca ilk ikisi vardır. Ancak izleyicinin kod ve kod alımı ile ilgili deneyimlerinden gelen gelenekler zaman zaman fotoğrafa diğer hammaddeleri de ekleyebilir. Film izleme deneyimi edinmiş bir izleyenin, elbette ki fotoğrafa bakışının da sabit kalması beklenmemelidir.

⁸⁶ Andrew, s. 249.

6. ROBIN RHODE: DESEN-FOTO-PERFORMANS

6.1. Desenin Durağanlığının Kırılması

“Oldukça cesur ve kişisel bir meseleyle meşgulken, kinayeden formalizme, video ve performans sanatı ile yoğun bir biçimde çalışmaktayım. Sanat yapmak konusunda ne kadar ciddiysem, mesele edindiğim şey hakkında da (oldukça katı olan Johannesburg mahallesi ve onun suç dolu alt kültürleri üzerine kişisel bir deneyim) o kadar ciddiyim. Bu deneyimler beni güncel sanat yapmak için gerekli olan sürece kendimi adamam için esinlendirdi. Heykel işlerim barkodlamayı konuşma diline özgü veya şifreli bir alt kültür dili biçimde yapılandırmayı içermekte. Benim etkileşimli eserlerim, nesnelerin insanlar onları maddesel şeyler olarak görmeye başlamadan önce edindikleri göstergesel işlevini ön plana çıkarmak yönünde bir girişim olarak görülebilir.”⁸⁷

Robin Rhode

Fotoğraf ve video ile çalışan Güney Afrikalı sanatçı Robin Rhode’un (1976–) yapıtlarında performans, desen ve fotoğrafın araç/ortam/yöntem özellikleri bir araya gelir. Beyaz tebeşir ve kömür ile kırık-dökük beton kaldırımlar veya bakımsız duvarlar



Resim 32. Robin Rhode, *İsimsiz (Yo-Yo)*, 15 adet c-print (detay), 2005

üzerine çizdiği desenlerini, bedeninin hareketleri ile birleştirerek anlam kazandırır. Rhode, desen araç/ortam/yönteminin durağan yapısına hareket katar. Her bir hareket, tek tek fotoğraflanır ve birbiri ardına yan yana konularak sekans hâlinde (İng: *storyboard*) sergilenir.

⁸⁷ ARTTHROB: Contemporary Art in South Africa, <http://www.artthrob.co.za/99nov/artbio.html>

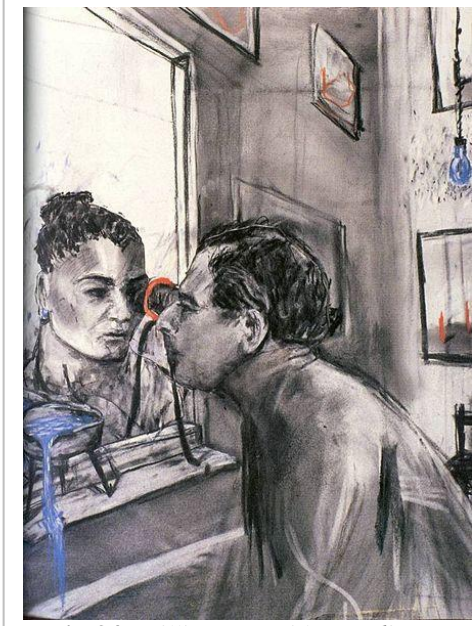


Resim 33. Robin Rhode, *İsimsiz (Yo-Yo)*, 15 adet c-print, 2005.

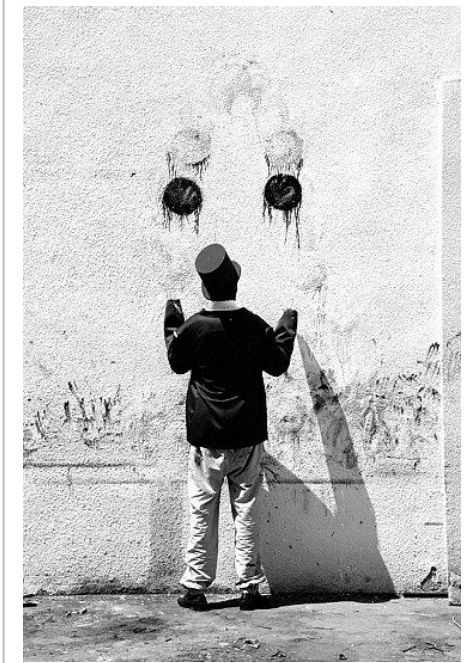
Rhode, yapıt üretimine aslında bir performans gerçekleştirmek üzere başlar; izleyene sekans biçiminde sunduğu fotoğrafları, performanslarının sonunda geride kalan birer belge niteliği de taşır.

Rhode'un desen ile anlatsal bir kurgu oluşturma düşüncesi ve kullandığı teknik, Güney Afrika'nın en önemli sanatçılarından William Kentridge'in⁸⁸ (1955–) işlerini anımsatır.

⁸⁸ William Kentridge; politika ve Afrika çalışmaları, tiyatro ve pandomim eğitimi aldı. 1975–1991 yılları arasında Johannesburg'da Junction Avenue Theatre Company'de oyuncu olarak çalıştı ve yönetti. Sanatçının yapıtları, Gauggenheim ve MoMA gibi önemli müzelerde yer almaktadır.



Resim34. William Kentridge, *Felix Sürgünde*, animasyon, 8'43'', kâğıt üzerine kömür ve kuru pastel, 120 x 150 cm, 1994.



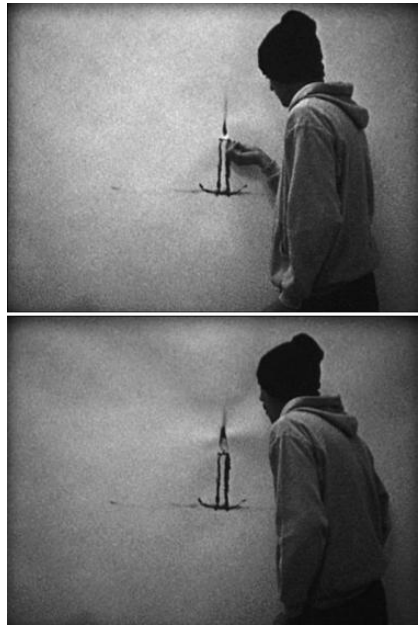
Resim 35. Robin Rhode, *Juggla*, fotoğraf, (detay) 2007.

Kentridge, 1989'da ilk animasyonu *Johannesburg, Paris'ten Sonra İkinci En Büyük Şehir*'i (İng: *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*) yaptı. 1989–1999 yılları arasında yaptığı 8 filmden oluşan *Drawings for Projection* serisinin ilk parçası olan bu animasyon ve *Felix Sürgünde* (İng: *Felix in Exile*) (Resim 34) (DVD) gibi diğer animasyonlarının en önemli öğelerinden biri kullanmış olduğu özgün tekniktir. Klasik animasyon tekniğinde her bir kare ayrı ayrı yüzeylere çizilirken, Kentridge'in tekniğinde her bir kare aynı kâğıt üzerine çizilir. (DVD) Bu yöntemle, animasyonlar her zaman bir önceki çizimin izlerini taşır. Kentridge'in animasyonlarında, sınırlı olanakları olan kömür ve kuru pastel, sınırlarını aşarak “canlı” bir özellik kazanır.

İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde aralarında Robin Rhode'un da bulunduğu 20 sanatçının 56 yapıtının sergilendiği *Venedik-İstanbul* (18 Ekim 2006- 28 Ocak 2007, 51. Venedik Bienali'nden seçki) adlı sergide; *Aya Seyahat*, *Gece için Gündüz* ve *George Méliès için Yedi Fragman* animasyonlarıyla yer alan Kentridge, “yapıtlarında ülkesinin karmaşık ve şiddet dolu politik geçmişini kara bir mizah anlayışıyla



Resim 36. William Kentridge, *Aya Yolculuk*, animasyon, kâğıt üzerine kömür, 16mm film, animasyon, 2003.



Resim 37. Robin Rhode, *Mum*, 2'16'', 16mm, (filmden kareler) 2007.

eleştirerek, *apartheid*⁸⁹ döneminin psikolojik yükünün bireyler üzerindeki etkilerine odaklanır. [...] Silginin tamamen yokedemediği gölgeler birer metafor olarak unutulmaların ve belleğe kazınmaların günlük yaşamdaki etkisini somutlaştırır.⁹⁰

Robin Rhode, fotoğraflarında Kentridge'in tekniğine çok benzer bir yöntem kullanır. Çizimlerin her bir karesi aynı yüzeyde yer alır ve birbirini ardı ardına takip eden çizimlerin zaman zaman tamamı görünürken (Resim 33) zaman zaman da yarı silinmiş izleri görünür (Resim 35).

Rhode'un *Hasat* (İng: *Harvest*, 2005, 3'48'', mini DV), *Mum*⁹¹ (Resim 37) (İng: *Candle*, 2007, 2'16'', 16 mm), *Boş Cepler*⁹² (İng: *Empty Pockets*, 2008, 1'20'', HD video) gibi videolarında ise, sanatçı çizilmiş olan nesnelere kurduğu bedensel bir ilişkisi kimilerinde 35 mm kamera ile

⁸⁹ Güney Afrika Cumhuriyeti'nde 1994 yılına kadar yürürlükte kalan ve beyaz olmayan ırklar arasında yasal olarak bir ayrımı öngören politika. Uluslararası terminolojide, ırkçılık söyleminin egemen olduğu hükümetlerce yönetilen rejimlere *apartheid rejim* denir. Bu rejime göre Avrupalı azınlık ülkenin yönetimini kontrol eder. Böylece ülke nüfusunun sadece %15'ini oluşturan beyazlar, ülkenin siyasal liderliğini ellerinde tutup ülke ekonomisi üzerinde hak sahibi konumunda olurlar. Apartheid düzenine göre, (1950, Nüfus Kayıt Yasası) Güney Afrika vatandaşları; bantu (siyahî ırk), renkliler (melezler) ve beyazlar şeklinde üçe ayrılıyorlardı. Bu ayrıma daha sonra Hindistan ve Pakistan kökenliler de dâhil olmuştur. Apartheid rejimi ile beyaz yönetim, beyaz olmayanların siyasi haklarını meslek seçme, ibadet ve evlenme özgürlükleri üzerinde hak sahibiydiler.

⁹⁰ Venedik-İstanbul Sergisi Basın Bülteni'nden alınmıştır.

⁹¹ Sanatçının videosu Perry Rubenstein Gallery'nin web sitesinden izlenebilir.

<http://www.perryrubenstein.com/artists/robin-rhode/video/candle-excerpt/> 12.05.2008

⁹² Sanatçının videosu Perry Rubenstein Gallery'nin web sitesinden izlenebilir.

<http://www.perryrubenstein.com/artists/robin-rhode/video/empty-pockets-excerpt/> 12.05.2008

fotoğraflanmıştır ve elde edilen çok sayıda fotoğraf ardı ardına birleştirilmiş; kimilerinde ise performansların belgeleri olan video yapıtlarında olduğu gibi doğrudan kaydedilmiştir.



Robin Rhode'un kullandığı basit materyaller, Afrika'nın olanaksızlıkları ve bu olanaksızlıkların başlıca nedenlerinden biri olan Batı'nın tarihsel geçmişte istilası altında olması bağlamında yapıtlarının politik duruşunun bir parçasıdır. Kömürle çizilmiş desenler yerine kırmızı tuğla blokları kullandığı *Taş Bayrak* (Resim 38) (İng: *Stone Flag*, 2004, 9 adet c-print) adlı fotoğraf serisi bu politik duruşun en belirgin olduğu işlerinden biridir. Sanatçı, *Taş Bayrak*'ta elinde rüzgâra karşı savurduğu bir bayrak tutuyormuş gibi fotoğraflanmıştır.



Resim 39. David Hammons, *Afrika-Amerika Bayrağı*, bez üzerine baskı, enstelasyon, 1990.

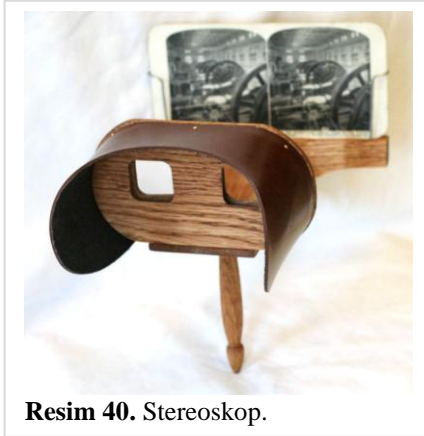
Taş Bayrak, politik referansları bağlamında, Afrika-Amerikalı sanatçı David Hammons'un (1943–) *Afrika-Amerika Bayrağı* (Resim 39) (İng: *African-American Flag*, 1990) yapıtını anımsatır. David Hammons, 1970ler ve 1980ler'de New York'ta ve civarında yaptığı dış mekân yapıtlarıyla tanınmakta.

Rhode'un yapıtları, az ya da çok, politik duruşu açısından Afrika kökenli sanatçılara referans

vermekte. Ancak, Rhode'un yapıtlarında alıntıladığı en önemli kavram veya olgular—bir anlamda— Joseph Nicéphore'un (1765–1833) ilk fotoğrafından Eadweard Muybridge'in (1830–1904) hareket analizlerine, Georges Méliès'nin (1861–1938) durdurma düzenindeki (İng: *stop-motion*) film denemelerine, fütürist sanatın hareketi görüntüleme tutkusuna kadar, fotoğrafın ve sinemanın tarihidir. Fotoğrafın ve sinemanın başlangıcında kitleleri âdeta büyüleyen hareketin ve zamanın yakalanması, Rhode'un yapıtlarının en önemli yerinde durmaktadır.

6.2. Hareketin ve Zamanın Yakalanması Üzerine

Görüntünün yakalanmasına ilişkin heyecan, fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkışını kaçınılmaz hâle getirmiştir. Günümüzde kitleleri etkileyen hem çok önemli bir endüstri, hem de çok önemli bir artistik üretim yöntemi olan sinema, diğer sanat üretim yöntemlerinden çok sonraları, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Geç bulunmasından ileri gelmesi nedeniyle “yedinci sanat” olarak nitelendirilen sinemanın ortaya çıkabilmesi için üç önemli önkoşul gerekmektedir. Bunlardan ilki ve en temel olanı,



Resim 40. Stereoskop.

insan gözünün iki boyutlu ortamda üçüncü boyutu ve hareket olgusunu nasıl algıladığını kavramaktı.

19. yüzyılın ilk yarısında İngiliz fizikçi Charles Wheatstone (1802–1875) tarafından keşfedilen *stereoskop* (İng: *stereoscope*) (Resim 40), iki boyutlu olan *stereografik kartları* üç boyutluymuş gibi gösteren basit bir optik alettir. *Stereografik kart*

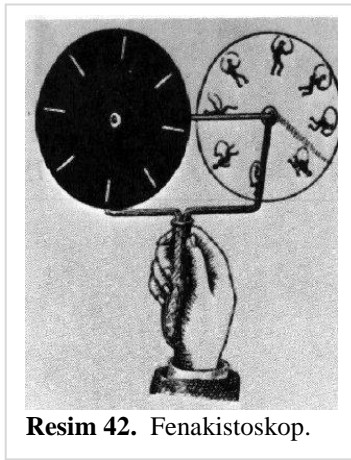
(Resim 41), aynı imgenin çok küçük bir açı değişikliği ile yeniden üretilerek, iki imgenin yan yana tek bir yüzeye yerleştirilmesiyle oluşmuş karttır.



Resim 41. 1901 yılında üretilmiş bir stereografik kart.

Stereografik karta bakmak için bir gözlük gibi kullanılan stereoskopun bulunmasıyla birlikte insanlar iki boyutta üçüncü boyutu yakalamıştı ve sıra hareketi yakalamaya gelmişti.

19. yüzyılın ilk yarısında bilim adamları insan gözünün saniyede en az onaltı adet (16 fps) birbirine yakın görünümlü sekans şeklinde dizilmiş resmi ardı ardına gördüğünde, görüntüleri hareketli bir görüntü olarak algıladığını saptamışlardır. Bu saptamanın ardından hareketli görüntüyü elde edebilmek için birçok optik araç üretilmiştir.



Resim 42. Fenakistoskop.

1832’de Belçikalı fizikçi Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801–1883) ve Avusturyalı geometri profesörü Simon Stampfer (1790–1864), birbirlerinden bağımsız olarak, sonradan *fenakistoskop* (İng: *phenakistoscope*) olarak adlandırılan birer alet yapmışlardır. *Fenakistoskop*, aralarında boşluk bırakılarak üst üste yerleştirilen iki diskten oluşur. Disklerden birinde sekans biçiminde birbirini ardı ardına takip eden resimler vardır. Diğer diskte, birbirine eşit aralıklarla dağıtılmış ince uzun

dikdörtgen delikler bulunur. İki disk senkronize bir şekilde doğru hızla çevrildiğinde, ince uzun dikdörtgen deliklerden görünen diğer disk üzerindeki resimler hareketliymiş gibi algılanırlar.



Resim 43. Zoetrope.

1833’de İngiliz matematikçi William George Horner (1786–1837) tarafından bulunan *zoetrop’un* (İng: *zoetrope*) (Resim 43), fenakistoskop ile çok benzer bir çalışma mantığı vardır. Horner’in ilk önce *daedalum* (veya *daedatelum*) olarak isimlendirdiği zoetrop, üzerinde ince dikdörtgen delikler bulunan ve deliklerin altına sekans şeklinde sıralanmış resimlerin yerleştirildiği bir silindirden oluşur. Silindirin dönmesiyle, ince uzun dikdörtgen deliklerden görünen resimler hareketliymiş gibi algılanırlar.

İki boyutlu resimlerin hareketli bir imaj gibi algılanmasını sağlayan ve “hayat çemberi” olarak nitelendirilen zoetrope, fenakistoskoptan farklı olarak daha uzun görüntü

gösterebilme özelliğine sahip olmasından dolayı insanların çok ilgisini çekmiş ve özellikle 1867’den sonra yaygın bir şekilde satılmıştır.



Resim 44. Bir Amerikan gazetesinden zoetrope reklamı.

Hareketin algılanmasını sağlayan fenakistoskop ve zoetrop gibi optik araçların bulunması hayranlık verici olmakla birlikte, yeterli değildi. Hareketli görüntünün kitlelerce izlenebilmesi ve yaygınlaşabilmesi için bir yüzeye yansıtılabilmesi gerekmekteydi. 17.

yüzyıldan itibaren tiyatrolarda kullanılan camdan yapılmış ışıklı slâyetleri yansıtan *sihirli fener* (İng: *magic lantern*) adı verilen aletler vardı, ancak hareketin algılanabilir olması

için yeterince hızlı değildi. İkinci önkoşul, görüntünün hızlı bir şekilde akabileceği bir yüzeye aktarılmasıydı.

Joseph Nicéphore, 1826'da ilk defa kamera benzeri bir alet kullanarak ilk fotoğrafı (Resim 45) çekti. Niépce, Charles ve Vincent Chevalier'in *camera obscura*⁹³'yü temel alarak geliştirdikleri ahşap kutu kamerayı kullanarak çektiği fotoğrafı, bitümen maddesi ile duyarlı hâle getirilmiş 20,30 x 16,50 cm boyutlarında kurşun ve kalay alaşımı bir plaka üzerine sekiz saatlik pozlandırma süresi ile elde etmişti. İlk defa, gerçeğin ta



Resim 45. Joseph Nicéphore. *Pencereden Görüntü*, fotoğraf, 1826.

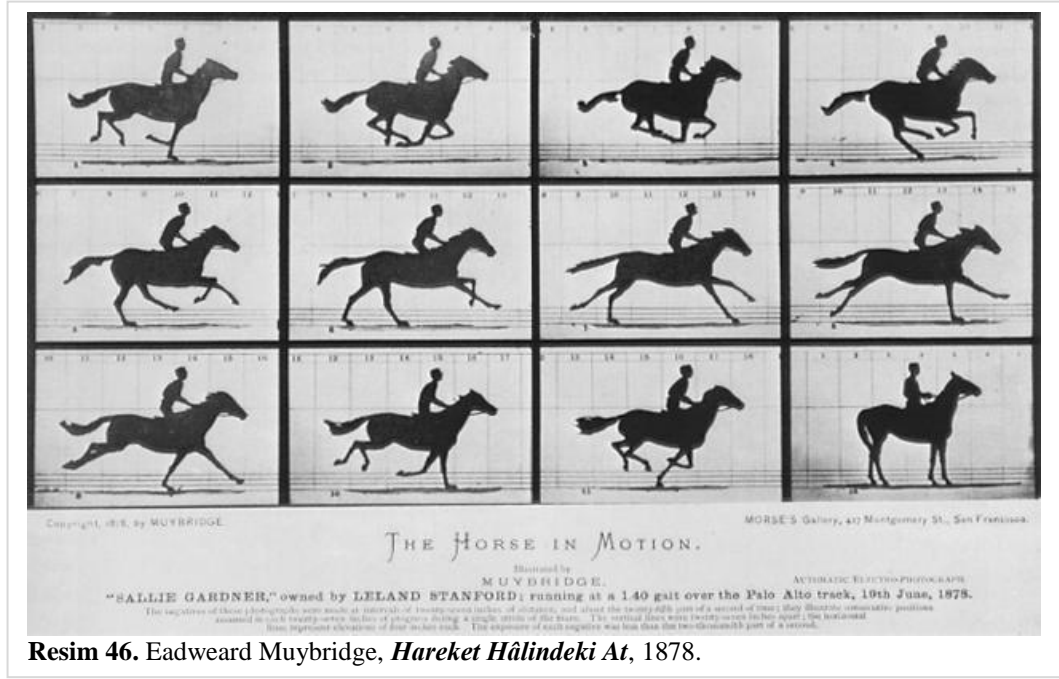
kendisi, elle tutulur bir nesne hâline gelmişti. Niépce'nin buluşu bir devrim niteliğinde olsa da, uyguladığı yöntemde fotoğrafın negatif olmadığından kopyalanması da söz konusu değildi.

1839'da William Henry Fox Talbot (1800–1877) kâğıt üzerine yapılmış negatif bulana kadar, yıllar boyunca

fotoğraflar cam veya metal yüzeyler üzerine pozlandırılarak yapılmıştır. Kimyasal çalışmalar sonucunda 1878'de pozlandırma süresi kısalmış ve kabûl edilebilir sürelerle indirilmiştir.

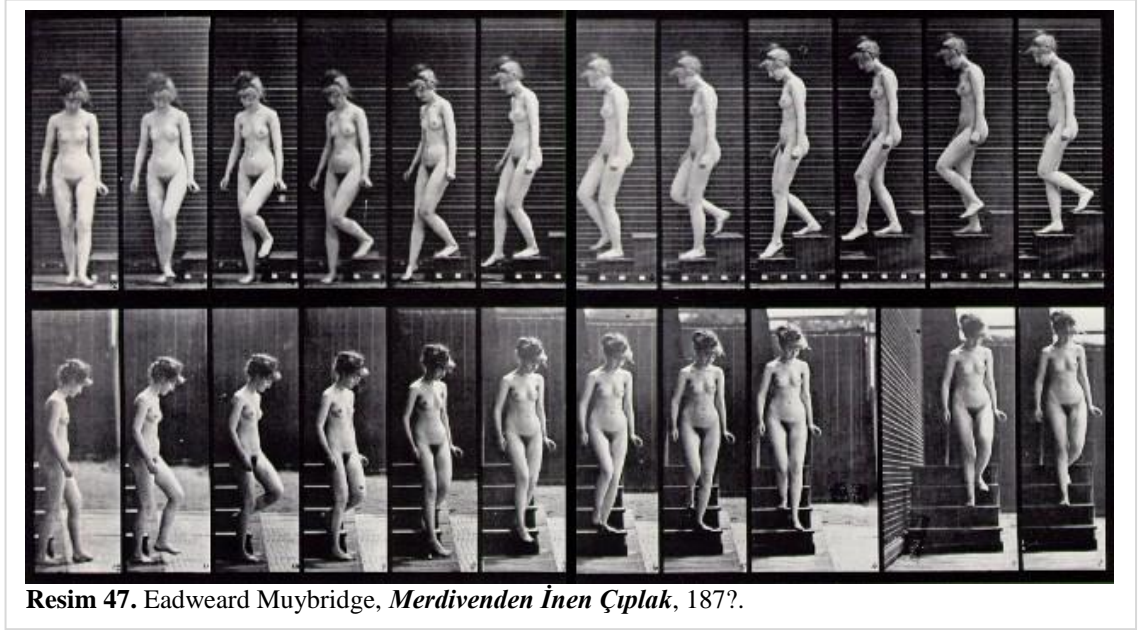
19 Haziran 1878'de Eadweard Muybridge, 12 adet kamerayı aralarında belli bir boşluk bırakarak yan yana sıralamış ve koşan atları saniyenin binde biri hızında sekans şeklinde fotoğraflamıştır (Resim 46). Muybridge'in fotoğraflarının her biri arasında yarım saniye sürelik bir fark olmasına rağmen, çekilen süjenin art alanına yerleştirilen gridler sayesinde, hareketin yakalanmasında oluşan boşlukların zihinsel olarak tamamlanması sağlanır.

⁹³ *Camera obscura*, üzerinde küçük bir delik olan içinde 45 derecelik bir ayna bulunan kapalı bir kutudur. Kutunun dışındaki nesnelerin imgesi, delikten içeri giren ışık sayesinde kutu içindeki yüzeyde oluşur. 11. yüzyıla dayanan ilkel fotoğraf kutusunun fotoğraf için pratik çözümler üretebilen versiyonunu 1685'te Johann Zahn (1631–1707) geliştirmiştir.



Resim 46. Eadweard Muybridge, *Hareket Hâlindeki At*, 1878.

Muybridge'in kameraları yan yana sıralayarak sekans şeklinde fotoğraflar elde etmesi, bilgisayar teknolojisinin kullanımıyla 19. yüzyılın sonlarına göre çok gelişmiş de olsa bugün bile film çekimlerinde kullanılan geçerli bir yöntemdir. Örneğin, 1999 yapımı *The Matrix*'in (yön: Andy & Larry Wachowski) fenomen hâline gelen *bullet-time* (Tr. *mermi zamanı*) efekti (DVD), Muybridge'in uyguladığı yöntemin çok gelişmiş hâli gibidir. Klasik animasyon (İng: *cell animation*) denilen, her bir karenin elle çizildiği animasyon yönteminde geliştirilen *bullet-time*, çıplak gözle algılanamayacak veya filme alınamayacak kadar hızlı olan (örneğin silahtan ateşlenmiş ve boşlukta giden bir mermi hareketi) bir hareketin film materyaline kaydedilebilmesine, izleyicinin süjenin etrafında normal bir hızda dolaşırken süjenin yavaşlamış veya durağan bir şekilde algılanmasına olanak sağlar. Konvansiyonel ağır-çekim (İng: *slow-motion*) yöntemleriyle elde edilemeyecek olan etkilerin elde edilmesini sağlayan *bullet-time* efekti, çekilecek olan süjenin etrafına yarım daire şeklinde aralıklarla yerleştirilen kameraların sırayla çektiği fotoğrafların bilgisayar ortamında birleştirilmesiyle yapılır.



Muybridge, hareketin nasıl analiz edilebileceğine odaklanmıştır ve koşan insanın, yürüyen insanın, merdivenden inen insanın hareketlerinin incelenmesi gibi sayısız çalışma yapmıştır.

Hareketin yakalanması kavramı doğal olarak beraberinde zamanın da yakalanması kavramını getirir. Bu düşünce döneminde o kadar önemliydi ki, 1900ler'in başında *fütürizm* (gelecekçilik) akımını başlatmıştı. 1909'dan itibaren fütürist sanatçılar 2 boyutlu yüzeylerde hareketin ve zamanın yakalanmasını amaçlamışlardır. 1912'de Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak Nö:2* (Resim 48) adlı fütürist resmiyle Muybridge'in *Merdivenden İnen Çıplak* (Resim 47) seri fotoğraflarına referans yaparak; birbirini takip eden çok sayıda fotoğrafla oluşturulan hareket etkisini, tek bir çerçeve içerisinde üst üste bindirilmiş fotoğraf kareleri gibi resmetmiştir. Octavio Paz'ın, "devinimi betimleme isteği, parçalanmış bir uzam algısı, makinecilik"⁹⁴ olarak tanımladığı Duchamp'ın resmi, modernizmin hareketi ve zamanı mekanik olarak yakalama özelliğini vurgular.

⁹⁴ Paz, Octavio. "Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu", s. 140.



Resim 48. Marcel Duchamp,
Merdivenden İnen Çıplak
Nõ:2, tuval üzerine yağlıboya,
1912.

Sinemanın ortaya çıkabilmesi için gereken üçüncü önkoşul, fotoğrafların basıldığı materyalin kameranın içinden geçebileceği kadar esnek olmasının gerekliliğiydi. Cam veya metal alaşımı yüzeyler kamerayı içinden geçirmek için yeterince esnek değildi. 1888’de George Eastman (1854–1932) ışığa duyarlı kâğıt ruloyu geliştirmiştir. *Kodak* markasının yaratıcısı George Eastman, 1889’da saydam selüloit maddesinden şerit filmi yaratarak, fotoğraf alanında bir devrime imza atmıştır. Bu film her ne kadar fotoğraf makinaları için üretilmiş olsa da, hareketli görüntü oluşturmak ve projekte etmek için de kullanılmaya başlandı. Saydam selüloit şerit film, fotoğrafın herkes tarafından kullanılabilmesine ve yaygınlaşmasına neden olmuştur.

1890lar’da sinemanın ortaya çıkabilmesi için, periyodik çalışma mekanizmaları (ışığın kameranın içindeki film karesinin üzerine düşerek pozlanması, pozlandıktan sonra yürütülerek bir sonraki karenin pozlanabileceği alana kaydırılması gibi) dâhil bütün gerekli koşullar sağlanmıştı. Önemli olan, bu olanakların nasıl yan yana getirileceği idi.

1895’te Louis Jean Lumière (1864–1948) ve Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862–1954) (Lumière kardeşler), ilk filmlerini⁹⁵ *sinematograf* (Fra: *cinématographe*) adı verilen bir makina ile çekmişlerdir. Lumière’lerin bu makinayla çektikleri filmler 35 mm formatında, 1.33:1 oranında ve saniyede 16 kare (16 fps) hızındadır. Bu hızda,



Resim 49. Sinematograf.

⁹⁵ Lumière kardeşlerin bu filmleri Lumière Enstitüsü’nün sitesinden <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html> linkinden izlenebilir.

17 metrelik şerit film rulosu 50 saniye, yani 800 kare eder. Bu nedenle, Lumière kardeşlerin bu döneme ait filmleri 50 saniyeden uzun değildir.

1892'de Fransız mucit Léon Guillaume Bouly (1872–1932) tarafından geliştirilen sinematograf, hem kamera hem de projektör olarak kullanılabilen pratik bir makinedir. Bouly'nin kendi icadının patent ücretini ödeyemediği için Lumière'lerin bu makinenin patentini aldığı söylenir.



Resim 50. Lumière kardeşler. *Lumière Fabrikası'ndan Çıkan İşçiler*, 50'', siyah/beyaz, 1895.

1895'te, *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (Tr: *Trenin İstasyon'a Gelişi*) (DVD), çoğunluğu kadın olan işçilerin günün sonunda fabrikadan çıkışlarını gösteren *La Sortie des Usines Lumière* (50'', siyah/beyaz, sessiz) (Resim 50), *La Voltige* (46'', siyah/beyaz, sessiz), *La Pêche aux poissons rouges* (42'', siyah/beyaz, sessiz), *Le Débarquement du*

Congrès de Photographie à Lyon (48'', siyah/beyaz, sessiz), *Les Forgerons* (49'', siyah/beyaz, sessiz), *Le Jardinier (l'Arroseur Arrosé)* (49'', siyah/beyaz, sessiz), Auguste Lumière, eşi Marguerite ve kızları Andrée'nin kahvaltı yapmalarını gösteren *Le Repas de Bébé* (DVD) (42'', siyah/beyaz, sessiz), *Le Saut à la couverture* (41'', siyah/beyaz, sessiz), *La Place des Cordeliers à Lyon* (44'', siyah/beyaz, sessiz), *La Mer* (38'', siyah/beyaz, sessiz) filmlerini Lyon'daki Grand Café'de izleyiciye sundular.

Bu filmlerin hiçbirisi hikâyesel anlatımı olan filmler olmamakla birlikte, zaman ve hareketin mekanik olarak temsil edilebilirliğinin nesneleşmesi bağlamında ilginç ve hayranlık uyandırıcı olduğu kadar bilinmezlikler de içeren yepyeni bir olgu olarak karşılanmıştır. Fotografik ve sinematik teknolojiler, zamanın tek biçim (İng: *uniform*),

homojen ve geri döndürülemez yapısının tartışılmasına ve temsil olgusu üzerine de kuramlar geliştirilmesine neden olmuştur.

1896'da Alice Guy Blaché (1873–1968), sinema tarihindeki ilk fiktif film olan *La Fee Aux Choux*'yu (Tr: *Lahana Perisi*) çekmeden iki yıl önce Léon Gaumont (1864–1946) tarafından fotoğraf üzerine çalışan Gaumont Film Company'de sekreter olarak çalışmak üzere işe alındı. 1895'te Louis Jean Lumiere'in 60 mm kamerasının bir versiyonunu üreten Gaumont Film Company'nin yeni kamerasının tanıtımı görevini üstlenen Alice Guy Blaché, film yönetmenliği kariyerine film kamerası ile ilgili küçük reklâm filmleri çekerek başladı. Aşağı yukarı 1 dakika süren *La Fee Aux Choux*'dan sonra 1906'da, İsa'nın yaşamını konu alan o güne kadarki en büyük bütçeli filmi (*La Vie du Christ*) yaptı. Aynı yıl, *La Feé Printemps* adlı filmini renkli olarak çekti.


700'ün üzerinde filmin yönetmenliğini, prodüktörlüğünü ve danışmanlığını yapan Alice Guy Blaché, ne yazık ki tarih kitaplarında hak ettiği yeri alamamış ve tarih kitaplarınca sinema tarihinin ilk yönetmenleri olarak kabul edilen Georges Méliès'nin (1861–1938) ve Lumière kardeşler Auguste Marie Louis Nicholas ve Louis Jean'in gerisinde kalmıştır. 95 yaşında öldüğü zaman, hakkında gazetelerde tek bir haber bile çıkmamıştır.



Georges Méliès 1895'te, Fransız sihirbaz Robert Houdin'in (1805–1871) tiyatrosunda sihirbaz olarak çalışırken Lumière'lerin kamerasını görmüş ve film yapma konusuna ilgi duymuştur. 1896'da İngiliz mucit Robert W. Paul'dan (1869–1943) bir projektör almış ve kendi çalışmaları sonucunda kamera yapmayı başarmıştır. 1896'da, Alice Guy Blaché'den birkaç ay sonra film yapmaya başlamış ve üretiminin ilk yılında 78 adet film yapmıştır. Bunlardan biri, 1896 yapımı *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* (Tr: *Robert Houdin'in Tiyatrosunda Kaybolan Kadın*) adlı filmidir. Bu filmde Méliès, bir kadını iskelete dönüştüren sihirbaz olarak görülmektedir. Méliès, *durdurma hilesi* (İng: *stop-trick*) denilen efekti kullanmıştır. Kamera kayıttayken görülen bir nesnenin, kamera sabit tutularak kadrajdan çıkarılması ve kameranın tekrar kayıt işlemine başlamasıyla kadrajdaki nesnenin bir anda yok olması gibi bir etki elde edilir.

Méliès bu efekti, kamerasının çekim sırasında yanlışlıkla birkaç kare görüntüyü kaydetmemesiyle tesadüfen bulmuştur. Durdurma hilesinin ardından; bir aksiyonun aralıklı zamanlarla fotoğraflanması ve ardı ardına gösterildiğinde, aksiyonun normal hızından çok daha hızlı olarak aktığı *zaman atlama* fotoğrafı⁹⁶ (İng: *time-lapse photography*), aynı kare üzerine birden fazla fotoğrafın pozlandırıldığı *çoklu pozlandırma* (İng: *multiple exposure*), bir görüntünün başka bir görüntüye geçerken kontrollü bir şekilde üst üste bindirilmesiyle elde edilen geçiş (İng: *dissolve*), film materyalini elle renklendirme vb. gibi birçok teknik geliştirmiştir. Sinematografi tekniklerinin yansıması, filmleri için arka planlarda resimli yüzeyleri olan bir set de tasarlamıştır. Bazı sinema tarihçileri Méliès'yi montaj yerine geleneksel tiyatro dekorlarına ve efektlerini durdurma düzeninde oluşturmaya odaklanması nedeniyle eleştirmişlerdir. Ancak Méliès'nin bu çalışmaları onun montaj çalışmalarını da olumlu yönde etkilemiştir. Örneğin, 1899'da yaptığı *Cinderella*, birçok görüntüyü bir araya getiren bir filmidir.



Resim 51. Georges Méliès. *Aya Yolculuk*, 14', siyah/beyaz, 1902.

Méliès'nin yüzlerce bilim-kurgu türündeki filmlerinin arasında en çok bilinen ve en popüler olmuş olan filmi 1902 yapımı *Aya Yolculuk* (Fra: *Le Voyage dans la Lune*, 14', 16fps, siyah/beyaz, sessiz)  olmuştur. Jules Verne'nin (1828–1905) *Dünyadan Aya* (1865) ve Herbert George Wells'in (1866–1946) *Aydaki İlk İnsan* (1901) romanlarına dayanan film, bir grup bilim adamının bir kapsül içinde aya gidişi, orada bir tür yeraltı ırkından yaratıklar tarafından esir alınması ve

⁹⁶ Örneğin, bulutların hareketi, meyvaların çürümesi, bitkilerin büyümesi veya çiçeklerin taç yapraklarını açıp kapatması gibi  gerçek zamanda uzun sürecek aksiyonlar. Zaman atlama fotoğrafı tekniği, Muybridge'in koşan atın hareketini incelediği  hızlı fotoğrafı tekniğinin tersi olarak nitelendirilebilir.

onlardan kaçmalarının hikâyesidir. Resim 51’de dünyadan hareket eden uzay kapsülünün Ay’ın gözüne indiği sahne görülmektedir.

Méliès’in bilim-kurgu filmleri özellikle Fransa olmak üzere Avrupa’da olduğu kadar Amerika Birleşik Devletleri’nde de o kadar çok popüler olmuş ve taklit edilmiştir ki, Méliès’in 1903’te A.B.D.’de bir satış bürosu açmak zorunda kalmıştır. 1905 yılından sonra Méliès’in küçük şirketi büyük şirketlerle rekabet edemez hâle gelmiştir. 1912 yılında film yapmayı bıraktığında Méliès’in 510 adet filmi vardı.

Özellikle 1905 ile 1907 arasında, kitlelerin yoğun taleplerini karşılayabilmek için büyüyen film endüstrisi tiyatro olarak işletilen mekânların da sinema gösterimlerine ayrılmasına ve *Nickelodeon* adı verilen mekânların hızla çoğalmasına neden olmuştur. Nickelodeonların hızla çoğalmasının birçok nedeni vardır. Bunlardan belki de en önemlisi herkesin ulaşabileceği kadar, ucuz olmasıdır. Nickelodeonlarda, ortalama 60 dakika olan programlar için 1 Nikel ücret alınmaktaydı ve bu ücret vodvil (Fra: *vaudeville*) tiyatrolarıyla kıyaslanamayacak kadar ucuzdu. Adını 1 Nikel olan ücretinden alan Nickelodeonların çoğalmalarının başka bir nedeni, bu mekânlarda gösterilen filmlerin Lumièreler’in filmleri gibi belge niteliğinde görüntüler olmaktan çıkıp, hikâyesel anlatım dili olan filmler hâline gelmesidir. İnsanlar hikâyesel anlatım dili olan bu filmlere yaşamın kendisini aynen yansıtan belgelere göre daha çok ilgi göstermeye başlamışlardı.

Nickelodeonların sayısının çoğalması film endüstrisinin de gelişmesini sağlamıştır. Bir nickelodeonda haftada ortalama 9, yılda ortalama 430 film değişmekteydi. Bu kadar çok sayıda filmin yapımını dönemin Amerikan film endüstrisi tek başına karşılayamıyordu; bu nedenle özellikle İtalya, Danimarka ve İngiltere olmak üzere Avrupa film endüstrisi de hızla gelişti.

Warner Bros (Warner Kardeşler), Metro-Goldwyn-Mayer (Louis B. Mayer), 20th Century Fox (William Fox), Paramount (Adolf Zukor) gibi Hollywood stüdyoları nickelodeonlarda temellerini atmaya başlamıştı.

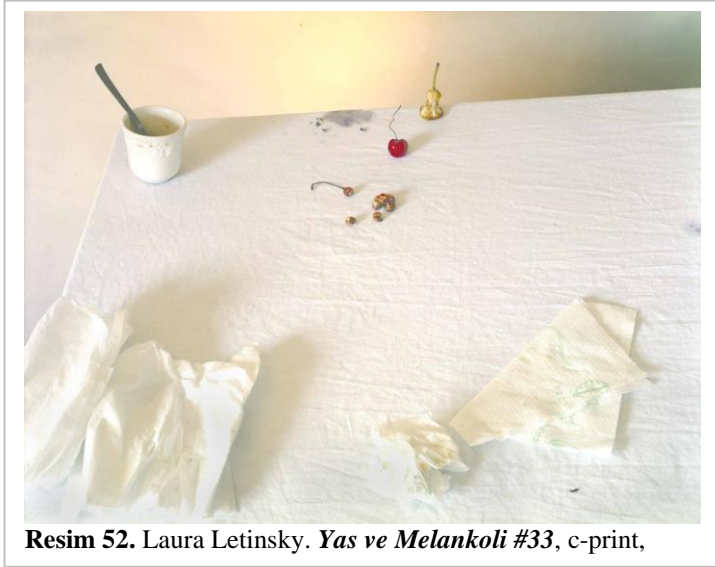
19. yüzyıl endüstrinin gelişmesiyle birlikte popüler kültür bağlamında fotoğraflı kitaplar, illüstrasyon içeren resimli kitaplar, vb. görsel formların çoğalmasına neden olmuştur. 19. yüzyılda çalışan orta sınıf, art alanlarında üç boyutlu figürler kullanılan, önemli tarihsel olayların betimlendiği *diorama*⁹⁷ adı verilen mekânlara; *nickelodeon*lara, sirkelere, *ucube gösterisi* (İng: *freak show*) adı verilen bedensel anormallikleri olan insanların gösteri malzemesi olarak kullanıldığı garip gösterilere; tiyatrolara, vodvillere, konserlere vb. mekânlara gitmeye başlamıştı. Bu eğlence türlerindeki oyuncular; dekor, ışıklandırma vb. düzeneklerin şehirlerarası taşınması izleyicilerin de onları görmek için başka şehirlere gitmesi oldukça pahalıydı. Sinema ise, kitlelere ulaşmak bağlamında diğer eğlence türlerine göre çok daha ucuzdu. Prodüksiyon için harcanan para, kitlelere kolay ve ucuz bir şekilde ulaştırıldığı için yapımcılara fazlasıyla geri dönüyordu. Sinema, inanılmaz bir hızla büyümekteydi ve plastik sanatçıları da fazlasıyla etkilemişti.

⁹⁷ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) tarafından icat edilen diorama, özellikle 1822'den 1880 yılına kadar Fransa, İngiltere, İskoçya ve İrlanda'da popüler olmuş bir eğlence anlayışıdır. Dioramalarda 10-15 dakikalık ilk gösteriden sonra, izleyiciler ikinci sahneye doğru çevrilirdi.

7. LAURA LETINSKY: RESİM-FOTOĞRAF

“Ben olgunluk ve çürüme, kırılganlık ve hantallık, kontrol ve rastlantısallık, israf ve bolluk, keyfi ve hayati olan arasındaki formal ilişkileri inceliyorum.”⁹⁸

Laura Letinsky



Resim 52. Laura Letinsky. *Yas ve Melankoli #33*, c-print,

Kanadalı fotoğraf sanatçısı Laura Letinsky'nin (1962–) objektifinden çıkan “yemek sonrasında masada arta kalanlar”, izleyeni kendi öyküsüne çağırır. Kümelenmiş kiraz çekirdekleri, içi tükenmiş kahve fincanları, kullanılmış peçeteler, tabaklar, kadehler, ekmek parçaları, lekeli masa

örtüleri gibi öğeler, yaşanmışlık izleri bağlamında fiziksel kalıntılar olmanın ötesinde zaman kavramının görsel hâli gibidirler.

Fotoğraf, zaman kavramını görselleştirirken, ait olduğu zaman diliminin ölümünü de ilan eder; zira fotoğraf, olmuş olanın izini gösterir, ancak hâlen olanın değil. Roland Barthes'ın dediği gibi, “fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler.”⁹⁹

Fotoğraf, birçok açıdan pek çok kuramcı ve yazar tarafından ölümle ilişkilendirilmiştir. Philippe Dubois, “görölmüş olmak için ölü olmak” derken, fotoğraflan şeyin bütünüyle kendisinin değil, zamanın bir görüntüsü olarak o ölü olmasına işaret eder.

⁹⁸The Museum of Contemporary Photography, http://www.mocp.org/collections/permanent/letinsky_laura.php, 14.01.2008

⁹⁹Barthes, Roland. *Camera Lucida*, (İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın, 2000) s. 104.

Christian Metz'e göre, "fotoğrafi ölümle yakınlaştıran en belirgin özellik, artık hayatta olmayan sevgili varlıkların bu dünyadaki tek kanıtı olan fotoğraflarının anı olarak saklanması gibi sosyal bir pratiktir. Ancak başka bir gerçek ölüm şudur: hepimiz her geçen gün kendi ölümümüze yaklaşıyoruz. Halen yaşayan bir insanın bile fotoğrafı çekilse, o an, o kişi sonsuza kadar kaybolmuştur."¹⁰⁰

Laura Letinsky, Metz'in burada söz ettiği "kayıp" sorunsalını kurgulayıp fotoğrafladığı "masada arta kalanlar" ile şöyle ilişkilendirir: "Arta kalanlar benim için bir dizi düzeyde önemli hâle geldi, çünkü bunlar verilmiş bir sözün ardından ne yaptığınızla ilgilidir, özellikle de verilmiş olan bu sözün mümkün olmadığını anlayınca... Bu herhangi bir ütopyik düşüncenin temelidir: vaat ve onun ölümü... Bir ütopyaya, onun kaybı olmadan sahip olamazsınız."¹⁰¹

Letinsky'nin *kaybolanlarına* bakmak izleyeni iz sürmeye yönlendirirken, merak duygusunu da hüznle karıştırmaya koyulur. Sanatçının *Yas ve Melankoli* (İng: *Mourning and Melancholia*) fotoğraf serisi, Sigmund Freud'un 1917 tarihli aynı başlıklı makalesine referans verir. Yas tutmak, gerçek veya simgesel olarak kayıpların ardından yaşama devam edebilmek için bir çalışmadır aslında. Freud, sevilen bir kişinin veya bir şeyin gerçek veya sembolik anlamda kaybı; bir yerden başka bir yere gitmesi vb. durumlarda ortaya çıkan yas ve melankoliyi, "dış dünyaya olan ilginin azalması, kişinin sevgi kapasitesinde kayıp, tüm fiziksel ve ruhsal aktivitelerde çekingenlik" olarak tanımlar.

Letinsky, *Morning and Melancholia* için şöyle der:

"Bu geçişe bir şeyden veya birinden ayrı kalmak zorunda olduğunuz zaman giriyorsunuz. Freud'un örneğinde bu annedir, bununla nasıl başa çıkarsınız?" Ya idealize edilmiş bir nesnenin kaybından dolayı yas tutacaksınız—ki bu sağlıklı bir süreçtir; ancak ardından yerine bir

¹⁰⁰ Metz, Christian. "Photography and Fetish", (*October*, Vol. 34, Autumn, 1985) s. 85.

¹⁰¹ Mouth to Mouth. Chicago's Contemporary art Community, *Laura Letinsky: Interview by Julie Farstad*. <http://www.mouthtomouthmag.com/letinsky.html> 04.04.2008.

şey koyarak devam edeceksiniz veya melankolik olacaksınız. Melankoli yası ve acıyı kucaklayarak gitmesine izin vermez, çünkü, acının gitmesine izin vermek, kaybedilenin gitmesine izin vermek demektir. Böylece acı, kaybedilen her ne ise, onun yerine geçen bir şey hâline gelir. Fotoğrafın ölüm olması düşüncesiyle çok ilgiliyim. Fotoğraf artık var olmayan bir şeyi gösterir; fotoğraf, sadece fotoğrafın çekildiği anda varolan bir şeyin kurgusudur. Bu anlam doğrultusunda, fotoğraf, hem yası hem de melankoliyi barındırır. Bir yandan bu yerine konulan şey sizi özgür bırakıyor, diğer yandan bu yetersiz bir yedektir çünkü gerçek bir şey değildir, plastik ve düz bir nesne. Tatmin eder veya tatmin edici değildir. Tekrar eden bir zorlama oluşturur. Christian Metz, fotoğrafın yeterince tatmin edici olmadığından, daha çok fotoğrafın gerekliliğini talep eden bu fetişist karşılığı nasıl oluşturduğunu ve fotoğraf çekmek için oluşan arzuyu dile getirir. Buna göre, fotoğrafı çekilen, ancak fotoğraflanabilendir. Tam anlamıyla gerçek değildir; bir tür mittir.¹⁰²



Resim 53. Laura Letinsky. *Hatırlamıyorum #54*, kromojenik baskı, 22 3/4 x 30 7/8 inç, 2002.

Oldukça resimsel bir dile sahip olan fotoğraflar, 17. yüzyıl kuzey Kuzey Avrupa resmine verdikleri güçlü referanslarla; resim ve fotoğraf ilişkisinde tarihsel süreç nedeniyle alışıldık olan resmin fotoğrafa öykünmesi olgusu tersine çevirir. Fotoğrafın “gerçekliği” doğrudan yansıtabilmesi özelliği nedeniyle bir dönem portre resmini

sekteye uğratan ve bu bağlamda resmin hep bir adım önünde olduğu varsayılan fotoğraf, Letinsky'nin yapıtlarında resim sanatıyla çok daha farklı bir ilişki içindedir. Tek gözün kullanıldığı bakış (İng: *monocular*) önermesiyle fotoğrafın ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlayan 17. yüzyıl Kuzey Avrupa resmi; Letinsky'nin yapıtlarında rolleri değiştirmiş gibi gözükmektedir. Bu yapıtlar, kamera ile yapılmış birer resim konumuna yerleşmektedir.

¹⁰² Mouth to Mouth, Chicago's Contemporary art Community, <http://www.mouthtomouthmag.com/letinsky.html> , 16.03.2008.

Zaman ve mekânı anlık olarak da olsa yakalayabilme ve yakaladığı şeyi tekrar edebilme yeteneğiyle fotoğraf, kopyalanabilir, çoğaltılabilir özelliği nedeniyle pek çok teorisyen tarafından tartışılmıştır. Başlangıcında; her şeye aynı oranda dikkat verilmesi gereken bir yaklaşımı beraberinde getiren fotoğraf, gelişimine yeni bir buluş olmanın yanı sıra görüntünün realizasyonu yöntemi olarak devam etmiştir. Kopyalanabilirliğinin yanı sıra, resim sanatı gibi zanaat gerektirmediği; “kolay” elde edilebilirliği ve en çok da fotoğrafın başlangıcının görüntüyü ve hareketi yakalamak amacı taşıması ve ardından kimlik fotoğrafı, anı fotoğrafı vb. belgeleri edinebilmek gibi pratik nedenlere dayalı olması nedeniyle, sanat nesnesi olup olmaması bağlamında zorlu sayılabilecek bir dönem geçirmiştir. Fotoğrafın 1839’da ortaya çıkışı özellikle resim sanatının akışını değiştirmiştir. Majör sanatlardan olan resim, gerçekliği “olduğu gibi” yansıtabilen bu yeni teknoloji ile baş etmeye çalışırken, fotoğraf da kendisini bir ifade biçimi olarak kanıtlamaya çalışıyordu.

1853 yılında Londra’da kurulan *The Royal Photographic Society*¹⁰³, fotoğrafın bir sanat olarak düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. Dernek; fotoğrafın resim sanatı için bir tehlike olmadığı gibi, resmin mimetik bir anlayıştan sıyrılmasına yardımcı olabileceği öngörüsüyle resim sanatını özgürleştirebileceği; fotoğrafın gerçeği yansıtabilme yetisi sayesinde resim sanatına hizmet edebileceği gibi düşüncelerle fotoğrafın sanat alanında “legalleşmesine” de destek vermiştir. Elbette, 19. yüzyılın ortalarında derneğin savunduğu düşüncelerin tam tersi de bazı sanatçılar tarafından savunuluyordu; zira fotoğraf, hem kendisini bir sanat olarak ortaya koyuyordu hem de resim sanatındaki zanaat olgusunu anlamsız kılmaya başlamıştı ve bu da oldukça ciddi bir tehlikeydi.

Fransız şair/düşünür/sanat eleştirmeni Charles Baudelaire (1821–1867), *Fotografi Sanat mı?* başlıklı makalesinde fotoğrafın temsil ettikleri ve sanatın ne olduğuna ilişkin şöyle der:

¹⁰³ Daha detaylı bilgi için bkz. The Royal Photographic Society: <http://www.rps.org/>, 08.03.2008.

“Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa’da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğinin sanmıyorum) güncel Amentüsü şu: “Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka da bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelere dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lâzımlık ya da iskelet gibi). Böylece, bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlak sanat olacaktır.” Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre¹⁰⁴ onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: “Madem ki fotoğrafı tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar, aymazlar!), sanat da fotoğrafıdır.”¹⁰⁵

Batı’da fotoğrafın bulunuşunun resim sanatı için bir tehlike olup olmaması veya sanat olarak kabûl edilmesi tartışılırken; 28 Ekim 1839 tarihli Takvim-i Vekayi gazetesinde duyurulan “cilveli bir ayna üzerinde güneş ışığını yankı yaptırıp nesnelere hatlarını



Resim 54. Osias Beert. *İstiridyeli Natürmort*, ahşap üzerine yağlıboya, 1610.

çıkartan bu acayip sanat”ın ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu’nda sanatçılar arasında heyecanla karşılanmış ve resim sanatının yaygınlaşmasına neden olmuştur. Sanayi-i Nefise’nin kurucusu Osman Hamdi Bey (1842–1910); Şeker Ahmet Paşa (1841–1907), Süleyman Seyyid (1842–1913), Hüseyin

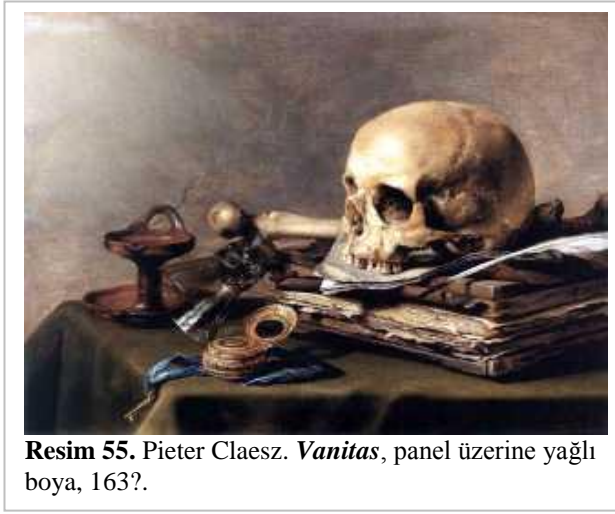
Zekayi Paşa (1860–1919) gibi Türk ressamlarının fotoğraftan yararlandıkları bilinmektedir. Bu nedenle, bu ressamların resimlerinde fotografik bir gerçekçi yaklaşım

¹⁰⁴ Louis-Jaques-Mandé-Daguerre (1787–1851): Fotoğrafın daguerreotype adlı sürecine ismini veren, fotoğraf alanında önemli rol oynamış Fransız sanatçı ve kimyager.

¹⁰⁵ Beaudelaire, Charles. “Fotoğrafı Sanat mı?” *Modernizmin Serüveni*. ed. Enis Batur, çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998) ss. 25–26.

da söz konusudur. Mimari mekânlar kullanarak figüratif resimler yapan ressamalar, fotoğrafı resim sanatına yardım eden bir öge olarak kullanmışlardır.

Letinsky'nin yapıtlarında; fotoğraf sanatı, resim sanatının anlatım yöntemlerini alıntılanarak resim-fotoğraf ilişkisi bağlamında farklı bir boyut kazanır. Bu fotoğraflarda, 17. yüzyıl Kuzey Avrupa—özellikle Flaman resminin yumuşak renk kullanımı, ışık ve gölgenin dramatik yapısı gibi özellikleri ile günümüz tüketim kültürünün kaotik banallığı bir arada ortaya konur. Letinsky, özellikle Flaman



resmindeki yiyecekler üzerine yapılmış sayısız natürmortu (İng: *still life*; Flam: *stilleven*) tema olarak alır. Lüks tüketim maddeleri olarak sayılabilecek yiyeceklerin resimleri (Fla: *ontbijtje*) (Resim 54), ticaret, bilim ve sanat alanında Hollanda tarihindeki en önemli dönem olan Altın Çağ¹⁰⁶'a (1584–1702) işaret eder. Orta sınıf ve burjuva sınıfının

¹⁰⁶ 1568'de yedi eyalet (günümüzde Hollanda, Belçika, Lüksemburg, Fransa ve Almanya olarak sınırları belirlenmiş olan topraklar) Utrecht Birliği'ni imzalayarak II. Philip'e karşı isyan başlatmışlardır. Aşağı ülkeler olarak adlandırılan Ren, Esco, Mass nehirlerinin deltasında bulunan ülkeler yeniden fethedilebilecekken, İngiltere ve İspanya arasında 8 yıl savaşları başlamıştır. Bu sırada II. Philip'in İspanyol birliği ticaretin çok önemli olduğu Bruges ve Ghent şehirlerini fethetmiştir. 17 Ağustos 1585'te o zamanlar en önemli bölgelerden olan (bugün Belçika sınırlarında bulunan) Antwerp düşmüş ve bu olay Güney Netherlands açısından savaşı bitirmiştir. Birleşik eyaletler, 15 Mayıs ve 24 Ekim 1648'de hem Sekiz Yıl Savaşları'nı hem de Otuz Yıl Savaşları'nı sonlandıran Westphalia Barışı'na kadar savaşmayı sürdürmüşlerdir. Güney Netherlands'ın bugün çoğunluğu Belçika sınırlarında bulunan topraklarını kaybetmesi bu bölgelerde yaşayan kalvinist (Fransız Protestan teolojist John Calvin (1509–1564) tarafından Protestan Reformu sırasında geliştirilen Hıristiyan teoloji sisteminin takipçileri) tüccarların kuzeye gitmelerine neden olmuştur. Bu tüccarların birçoğu o zamanlar küçük bir liman kenti olan Amsterdam'a yerleşmiş ve kısa sürede 17. yüzyılın en önemli limanlarından biri hâline gelmiştir. Bu kitlesel göçler, kuzeyin birden zenginleşmesine neden olmuştur. Bu durum, Amsterdam'ı yeni bir Antwerp hâline getirmiştir. Flanders ve Brabant'tan Amsterdam'a gelen göçün yanı sıra, Portekiz ve İspanya'dan Sefardi Yahudilerinin ve Fransa'dan Fransız kalvinistlerin göçü, Hollanda Altın Çağı'nın arkasındaki en önemli etkenlerden biridir.

günlük yaşamını betimleyen bu resimler, *vanitas*¹⁰⁷ (Resim 54, Resim 55) adı verilen resimlerin bir alt grubu olarak sayılabilir. Yaşamın geçiciliğine, maddi nesnelerin değersizliğine referans veren *vanitas*lar çoğunlukla; insan kafatası, saat, mürekkep kutusu, mektuplar vb. sembolik anlamda nesnelere gösterirler. Letinsky'nin yapıtları, adeta çağdaş *vanitas*lar gibi yaşamda akıp geçen zamanı ve anıları fotoğraf makinasıyla o zaman dilimine kilitler.

¹⁰⁷ Lat: 1/boşluk; 2/ anlamsızlık.

8. GREGORY CREWDSON: SİNE-FOTOĞRAF

“İlk dürtüm yapabileceğim en güzel resmi yapmaktı. Ama öte yandan her zaman, eserdeki bir çeşit gizli eğilim fikriyle ilgiliyimdir. Bunu tamamıyla psikolojik anlamıyla ele alıyorum. Mükemmel fasat ve o fasatın yüzeyinin altında kalanlar. Tekinsiz olanla ve gündelik olanda gizemli ya da korkunç bir şeyler gören bakışla çok ilgiliyim.”¹⁰⁸

Gregory Crewdson



Resim 56. Gregory Crewdson, *Gaz İstasyonu*, c-print, 2001.

Çağdaş Amerikan fotoğraf sanatında dikkat çeken sanatçılardan biri olan Gregory Crewdson (1962–); anksiyete, korku, izolasyon, yalnızlık, tekinsizlik, yabancılaşma gibi temalarla çektiği fotoğraflarında Amerikan banliyösü (İng: *suburban*) deneyimini psikolojik açıdan ele alır. Massachusetts’in dışındaki Pittsfield, New England gibi kasabaları mekân olarak kullandığı kompozisyonlarında, periferideki yaşamın birey üzerinde yarattığı zaman zaman melankolik duygusal durumu, bireylerin iç dünyalarında kendi kendilerine, toplum içinde

birbirlerine ve yaşadıkları iç ya da dış mekâna olan yabancılaşmasını vurgular.

Crewdson doğal bir şekilde hâl-i hazırda olan bir kompozisyonu fotoğraflamak yerine, fotoğrafladığı kompozisyonu görüntü yönetmeni, kamera operatörü, ışık operatörü,

¹⁰⁸ Bright, Susan. *Art Photography Now*, (London: Thames&Hudson, 2005) ss. 80–81.

prodüksiyon tasarımcısı, aktörler ve aktrisler, kast yönetmeni vb. profesyonellerin bulunduğu yaklaşık altmış kişilik bir film ekibi ile kurgular. Crewdson, bir film seti hazırlar gibi kurguladığı mizansen¹⁰⁹ sinema çekim teknikleri kullanarak detay kaybını engelleyen 8 x 10 inç boyutunda film ile fotoğraflar ve fotoğrafa çekim sırasında reel olarak sahnede olmayan nesnelere ve bir takım görsel efektleri postprodüksiyon aşamasında dijital olarak ekler.

Fotoğraflar, sinematografik¹¹⁰ öğeleri yan yana getirme ve kadraj dışı alan (İng: *off-screen*) kullanımı sinemasal tavrı güçlü bir şekilde yansıtması nedeniyle ilk bakışta bir sinema filminin dondurulmuş bir karesi gibi görünürler. Ancak dikkatle incelendiklerinde, fotoğrafların postprodüksiyon aşamasında geçirdiği birtakım işlemlerle kazandığı en yakındaki nesneden/figürden en uzaktaki nesneye/figüre kadar bir bütün olarak son derece net olması, zaman zaman bazı nesnelere/figürlerin fotorealit bir resimden fotoğrafa dâhil olmuş bir detay gibi görünmesi, fotoğraflardaki renklerin canlılığı, nesnelere detaylarının bütünüyle görünür olması gibi özellikler nedeniyle sinema filminden alınmış kareler olmadıkları anlaşılır. Fotoğrafların sinemasal oluşu, özellikle kadraj dışı alan kullanımı ve teker teker kurgulanan tema, kavramsal içerik, mekân, ışık ve figür gibi anlatım öğeleriyle bir hikâye parçasını anlatmasından ve William H. Macy, Gwyneth Paltrow, Tilda Swinton gibi sinema oyuncularını fotoğraflarında model olarak kullanmasından kaynaklanır. Zaman zaman fotorealizm bağlamında oldukça resimsel bir tavır da içeren fotoğrafların hem sinemasal

¹⁰⁹ Bir şeyi sahneye koyma anlamındaki Fransızca kökenli kelime (Fra: *mise-en-scene*) ilk olarak teatral oyun yönetiminde kullanılmış ve uygulanmıştır. Film olgusunun ortaya çıkışından sonra kelimenin anlamı genişlemiş ve film yönetimi bağlamında yönetmenin film karesinde görünen herşey üzerindeki tüm kontrolü anlamını da tiyatro orijininin gelen sahne, ışıklandırma, kostüm ve oyuncuların yönetimi gibi oyun yönetimindeki sahne ve oyunun kontrolü anlamına eklenmiştir.

¹¹⁰ Yunanca *kine* (hareket) ve *graphos* (yazmak) kelimelerinin birleşiminden oluşan kelime, fotografik imajların filme kaydedilmesi sırasında ışık ve kameranın kullanımı anlamındadır. Durağan fotoğraf sanatında da yer alan kavramın filmin ham materyalinin ne olduğu, filmin çekim işleminden sonra geliştirici kimyasalları ve ısı ile filme yapılan laboratuvar müdahaleleri, renkli filtre, difüzyon filtresi vb. filtrelerin kullanımı, çeşitli lenslerin kullanımı, kadraj seçimi ve filmin oranları (4:3, 16:9, 1:33 vb.), ışık kullanımı, kamera hareketi, özel efektler, film hızı, vb. açımları vardır. Yönetmen, kimi deneysel çalışmalarda film üzerindeki kamera çalışmasını elimine edip, doğrudan film materyalinin üzerinde (filmli çizerek, boyayarak, delikler açarak, ya da farklı malzemeleri film yüzeyine yapıştırarak, vb.) çalışabilir.

bazen de resimsel olmalarını sağlayan nedenlerden biri, referanslarda bulunduğu sanatçıların ressam, fotoğrafçı ve yönetmenlerden oluşması ve bazılarının kendi içlerinde de birbirlerine referanslarda bulunmalarıdır.

Crewdson'un fotoğraflarında, William Eggleston (1939–) ve Walker Evans'ın (1903–1975) belgeselci tavrını, Edward Hopper'ın (1882–1967) resimlerindeki dramatik ışık-gölge kullanımı ile insan ilişkilerindeki belirsizliği, kararsızlık ve yabancılaşmayı, Alfred Hitchcock'un (1899–1980) filmlerindeki şüpheciligi, David Lynch'in (1946–)



Resim 57. Edward Hopper, *Gaz*, 66.7 x 102.2 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1940.

filmlerindeki tekinsizliği, rüya gibiliği (İng: *dreamlike*) ve zaman zaman gerçeküstücülüğü, Alacakaranlık Kuşağı¹¹¹ televizyon serisinin (Orj: *The Twilight Zone*) metafizik olaylarını ve *The X-Files*¹¹²

¹¹¹ Rod Serling (1924–1975) tarafından yaratılan Alacakaranlık Kuşağı (*The Twilight Zone*) televizyon serisi 156 bölüm olarak 1959–1964 yılları arasında CBS televizyonunda gösterilmiştir. 1980ler'de farklı televizyon kanallarına satılmış ve yeni kuşak olarak yeniden çekilmiştir. 2000ler'de kısa bir süre UPN televizyonunda yayınlanan *Alacakaranlık Kuşağı*, bilim-kurgu türü olarak lanse edilmesine rağmen, bölümlerde gerçekleşen olağanüstü ve tekinsiz olaylara aslında pek de bilimsel açıklamalar getirmez. Günümüzde *Buffy The Vampire Slayer*, *Angel*, *The X-Files* gibi televizyon dizilerinin zaman zaman referanslarda bulunduğu televizyon serisi, beklenmedik sonları, tekinsiz olayları ve günlük yaşama dair verdiği mesajlarıyla türünde önemli yer edinmiştir.

¹¹² Chris Marker tarafından yaratılan *The X-Files*, FOX televizyonunda 10 Eylül 1993 ile 19 Mayıs 2002 tarihleri arasında yayımlanmıştır. FBI ajanları Fox Mulder (David Duchony) ve Dana Scully'nin (Gillian Anderson) paranormal fenomenler içeren marjinal olayları incelediği *The X-Files*, "Gerçek Orada Bir Yerde" (*The Truth is Out There*), "Kimseye Güvenme" (*Trust No One*), Herşeyi İnkâr Et" (*Deny Everything*), "İnanmak İstiyorum" (*I Want to Believe*) gibi sloganlarıyla komplo teorileri ve A.B.D. hükümetlerinin paranoyaları, dünya dışı (İng: *extraterrestrial*) varlıklara olan inanç gibi olguları tartışan, popüler kültür incelemelerinde hakkında çok konuşulup çok yazılan televizyon dizilerinden biridir.

televizyon serisinde sıklıkla karşılaşılan bilinmeyen kaynaktan gelen ışıkları iç içe geçmiş bir şekilde görmek mümkündür. Crewdson'un fotoğraflarında bu referanslar kaynaşmış ve bir doku hâlini almıştır. Bu referanslar, zaman zaman dokudan da öteye geçerek fotoğrafların üzerine oturduğu bir zemin hâline gelir. Bu zemin, fotoğrafların temasının ve kavramsal içeriğinin oluşmasında önemli rol oynar.

8.1. Crewdson Fotoğraflarında Tema ve Kavramsal İçerik

Crewdson fotoğraflarındaki tema, kavramsal içerik ve anlatı oluşumu birbirleriyle varoluşsal bir şekilde iç içe geçmiştir ve bu nedenle bir bütün olarak algılanması gerekir.

Crewdson, tema ya da hikâye parçasının kendisinden önce, izleyeni fotoğraflarında kurguladığı tekinsiz atmosfer ile karşı karşıya bırakır. Fotoğraflardaki anlatım elemanları bu atmosfer içerisinde kurgulanırlar. Fotoğraflardaki en baskın öge; figürü, mekânı ve ışığı içinde eriten, tümünü kapsayan aura'dır. Gerçeküstülük ile gerçeklik arasında bir zaman ve mekânda anlatsal bir hikâyenin kesitini sunan fotoğraflarda kurgulanan atmosfer, tematik ya da hikâyesel anlamda anlatının¹¹³ oluşmasında rol oynayan ilk ve en önemli motivasyon ögesidir. Zira ilk anda edinilen izlenim, başka bir deyişle fotoğrafların aura'sı—bir anlamda—bir *tür* (Fra: *genre*) tanımı da yapar. Crewdson'un fotoğraflarında bir *tür* olarak bilim-kurgu, fantastik ve korku türündeki filmlerin genel özelliklerinden (gece, karanlık atmosferler, yağmurlu ve/veya fırtınalı hava, steril mekânlar, sıra dışı olaylar, dünya dışı varlıklar, tanımlanamayan cisimler, UFO'lar, tehlikeli ve/veya bilinmeyen kimyasal veya doğal maddeler, bilinmeyen ışık kaynakları, rüya ve gerçek arasındaki olaylar, bilinç oyunları, vb.) birçoğunu görmek

¹¹³ Zaman ve mekân içinde, neden ve sonuç ilişkilerine dayanan olay zinciri olarak tanımlanan anlatı, görsel sanatlarda form olarak en çok fiktif filmlerde görülmekle birlikte, fiktif filme özgü bir form değildir. Belgesel türünde bile görülebilen anlatsal form, izleyene/okuyana aktarılmak istenen bilginin organize edilmesini kolaylaştırır.

mümkündür. Crewdson'un fotoğraflarının hikâyesel anlatımı, türün genel özelliklerini ve genel hikâye yapısını de arkasına alarak—bir anlamda—kendine mâl eder.

Örneğin, Resim 58'de gökyüzünden süzülen bilinmeyen bir ışık kaynağından gelen ışık hüzmeleri, yarı-aydınlık ve ıssız bir dış mekân, yağmurlu hava, arabasından öylece inip çantasını arabasının önüne koymuş ve bir şeyden çok etkilenip yolun ortasında donakalmış gibi görünen figür, *Alacakaranlık Kuşağı*'ndan ya da *The X-Files* gibi postmodern bilim-kurgu temelli televizyon sergilerinden alınmış bir kareyi anımsatır.



Resim 58. Gregory Crewdson. *İsimsiz (Güllerin Altında)*, 144.8 x 223.6 cm, c-print 2004.

Bilim-kurgu, iki temel üzerine dayanır: tanıdık ve güvenilir olan ile gizemli ve tahmin edilemeyen. Bilim-kurgular, bu iki temel kavrama bağlı kalarak her zaman bir felaket senaryosu olmasa da, çoğunlukla bir tür “maruz kalma”, “saldırılma” teması üzerine kurulur. Georges Méliès’in (1861–1938) 1902 yapımı *Le Voyage dans la Lune* (DVD) (14’, 16fps, siyah/beyaz, sessiz) filminden başlayarak bilim kurgular; dünya dışı varlıkların, diğer dünyaların bizim dünyamızla bir şekilde kesişmesini konu alır. Bu kesişimde, bilinen ya da bilinmeyen bir şeye “maruz kalan” dünyada gökyüzü delinir, bir şeyler dünya atmosferinden içeri girer; dünyaya gizemli bir yağmur yağar ve topraktan tuhaf bitkiler çıkar; dünya radyoaktif maddelerin etkisi altına girer ve insanlar tuhaf davranmaya başlarlar; dünya dışı bir yaratık önemli bir metropolü yerle bir eder, uzaylılar dünyalılarını kaçırmaları ve üzerlerinde bilimsel deney ve araştırmalar yaparlar, vb... Bu olayların hemen hepsinde ortak olan şey, dünyanın—öyle ya da böyle—bir şekilde “delinmesi”, “içine sızılması”, “içine girilmesidir” (İng: *penetration*).



Resim 59. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2004.

“İstila edilmek ya da yenilip yutulmak fantazyaları ile, reel-toplumsal yaşamdaki edilginleşmenin yoğun bir durum aldığı dönemlerde (örneğin birdenbire nükleer savaş olasılığı ile karşılaşıldığında, birden bire enerji bunalımına girildiğinde, birden bire kapitalist blokun kendi iç-çelişkilerinin giderilmesinin güçleştiği dönemlere girildiğinde) hemen bu tür filmlerin ana teması durumuna gelmektedir. Öyle ki, vampir öyküsü tüm öğeleri ile Bilim-Kurgu türüne aktarılmakta; korku filmlerinde; hatta, Drakula, Frankenstein ya da King Kong’la benzerliği hiç yokmuş gibi görünen Hitchcock’un filmlerinde bile, insan ile insan arasındaki ilişkiler bir taraftaki insanın av, diğer taraftaki insanın ise avlayan olması gereken kişiler olarak gösterilmektedir.”¹¹⁴

Bu şiddet dolu saldırı düşüncesi, Jacques Lacan’ın (1901–1981) *ilk sahne* (İng: *primal scene*) kavramına götürür. İlk sahne, ebeveynlerin cinsel ilişki içerisindeyken çocuk tarafından gözlenmesidir. Bu gizemli sahne, çocuk tarafından tam olarak kavranamamakla birlikte, bir şiddet sahnesi olarak algılanır. Terimi ilk kez Sigmund Freud (1856– 1939) “Kurt Adam” adlı çalışmasında kullanmıştır. Freud’a göre, çocuk ebeveynlerin cinsel ilişki içerisindeyken doğrudan gözlemlemiş olmasa dahi, hayvanların çiftleşmelerinden edindiği gözlemleri ebeveynlerine uygular.

Barbara Creed, ilk sahne ile bilim-kurgular arasındaki çağrışımlar üzerine şöyle der:

“Eğer çocuk ‘ilk sahneyi’ canavarca bir eylem olarak algılasa (ister gerçeklikte, ister fantezi dünyasında) hayvanların ya da mitik yaratıkların bu senaryoda yer aldığı yönünde bir fantezi yaratabilir. Muhtemelen insanların hayvanlar ve diğer yaratıklarla çiftleştiği çoğu mitolojik öykü (Europa ve Zeus, Leda ve Kuğu) ‘ilk sahne’ anlatısının yeniden üretimidir. (...) Bilim kurgu - korku filmlerinin temeldeki meselesi (Alien, The Thing, Invasion of the Body Snatchers, Altered States) ‘ilk sahnenin’, diğer çiftleşme ve üreme temsilleriyle ilişki içinde yeniden biçimlendirilmesidir. ‘Yaratık’ ‘ilk sahne’nin çok çeşitli temsillerini sunar. Bütün bu manevralar ardında arkaik anne

¹¹⁴ Oskay, Ünsal. *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy: Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, (İstanbul: Der Yayınları, 1981) s. 121.

figürünü gizler. Bu figür, annenin yaratıcı işlevinin, hayatın tüm kaynağı olarak annenin imgesidir”¹¹⁵

Creed’in de belirttiği gibi, bilim-kurgularda ilk sahneye referans veren çok sayıda tema bulunur. Crewdson’un fotoğraflarında da benzer referanslar bulunur. Özellikle Resim 59’daki hamile figür, fotoğrafın merkezinde konumlanmış bir üçgen kompozisyonun en üst noktasını oluşturur ve kadrajın sağından gelen ışıkla, Meryem ve İsa betimlemelerinde Meryem’in veya meleklerin aydınlatıldığı gibi aydınlatılmıştır.

Böyle bir referans, hamile kadının içindeki varlığın tanrısal bir varlık olması gibi bir çağrışımı da beraberinde getirmekte ve dinsel hikâyelerin de tematik düzeyde de olsa, Crewdson’un fotoğrafının hikâyesine eklenmesine neden olur.

8.2. Crewdson Fotoğraflarında Anlatı Oluşumu

Karakter, mekân, ışık gibi öğelerin yerleştirildiği olay zinciri, düğüm, çözüm gibi öğeler içeren anlatsallık; nedensellik ilişkisi içinde izleyenin de dinamik bir aktivite içerisine girdiği bir dildir. Bu nedenle, izleyene/okuyucuya gösterilen şeyler dışında oluşturulması gereken hikâye, izleyen/okuyucunun aktif katılımını gerektirir. Çünkü gösterilen şeyler dışında, gösterilmeyen şeylerin de hikâye içinde düzenlenmesi; başka bir deyişle, hikâyenin oluşabilmesi için kalan boşlukların izleyen/okuyucu tarafından doldurulması gerekir. David Bordwell’in de belirttiği gibi, film izlerken olaylar hakkında genellikle çıkarımlarda ve tahminlerde bulunuruz. Olaylar doğrudan gösterilsin ya da gösterilmesin, izleyenin gördükleri ile çıkarımları ve tahminleri hikâyeyi kurar.

¹¹⁵ Creed, Barbara. “Alien and the Monstrous-Feminine”, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. ed. Anette Kuhn, (London & New York: Verso, 1996) ss. 128–129.

“Örneğin, Alfred Hitchcock’un *North by Northwest* (1959) filminin hemen başında [Resim 60. ve Resim 61.] Manhattan’ın kalabalık bir saatinde olduğumuzu biliriz. İpuçları net bir şekilde ortadadır: gökdelenler, tıkanmış trafik. Sonra, Roger Thornhill’i sekreteri Maggie ile asansörden çıkarken görürüz; lobiye doğru ilerlerken (Resim 62) notlar dikte ettirmektedir. Bu ipuçlarından hareketle, bazı sonuçlar çıkarmaya başlarız. Thornhill yoğun yaşamı olan bir yöneticidir. Thornhill ve Maggie’yi görmeden önce de, onun [Thornhill] ona [Maggie] notlar dikte ettirdiğini tahmin ederiz; bir takım olayların ortasında gelmişizdir [onları bir takım olayların gerçekleşme zamanının ortasında görmüşüzdür]. Dikte ettirme olayının asansöre binmeden önce başladığını da tahmin ederiz. Başka bir deyişle, bu bilgilerin hiçbirinin doğrudan gösterilmemiş olmasına rağmen; nedenler, zamansal sekans ve başka bir lokasyonun olduğu sonucuna varırız.”¹¹⁶


Bordwell, burada en az iki gösterilmiş olay ve en az iki izleyen çıkarımının olduğunu belirtir. Paranteze alınmış olanlar izleyen çıkarımlarıdır:

(Roger Thornhill ofisinde yoğun bir gün geçirmektedir)

Manhattan’da yoğun saatlerdir.

(Sekreteri Maggie’ye notlar dikte ettirirken, ofisi terk edip asansöre binerler)

Roger Maggie’ye halen notlar dikte ettirirken, asansörden çıkarlar ve lobiye doğru ilerlerler.¹¹⁷

Burada sözü edilen olayların filmin ilk dakikasında  olduğu göz önünde bulundurulursa, izleyenin film izleme deneyiminden dolayı filmin çok az kısa sürede ne kadar çok bilgi aktardığı görülür. Sadece Resim 60 bile—tek bir fotoğraf olarak—Bordwell’in yukarıda söz ettiği çıkarımların çoğunun elde edilmesi için yeterlidir.

¹¹⁶ Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, (New York: McGraw-Hill Companies 2001), s. 61.

¹¹⁷ A.g.k. s. 61.



Resim 60. Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.



Resim 61. Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.



Resim 62. Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.

izleyen, aslında kendi hikâyesini tamamlamaya çalışır.

Buradan hareketle, izleyenin film izleme deneyimi nedeniyle daha önceden elde ettiği veriler, Crewdson eksik bırakılmış parçalarının bazılarının tamamlanmasını sağlar.

Önceden başlamış ve devam eden bir hikâyenin akışında bir kesit olan fotoğraflar, eksik birer cümle gibidir.

Crawdson'un da işaret ettiği gibi eksik bırakılan parçalar, hikâyenin öncesinde ve sonrasında bilinmeyenlerin oluşmasına neden olur. Merak duygusunun kamçılanmasıyla başlayan bilinmeyenlerin arayışı, hikâyenin tamamlanması için izleyenin uğraş içine girmesini sağlar. Böylece, boş bırakılmış yerleri tamamlamaya çalışan

Crewdson fotoğrafın dondurulmuş bir zaman dilimi ve hikâyesel anlamda limitli olmasına ilişkin şöyle der:

“Her zaman hikâye anlatmakla ilgilenmişimdir; anlatısal olarak ve sinema, edebiyat gibi diğer, daha geleneksel ve zamanın içinde gelişen hikâye anlatma biçimlerine kıyasla, durağan ve donuk olan fotoğrafın sınırları içinde. İlk günden itibaren, bu sınırları alarak barındırdıkları gücü keşfetmeye çalıştım; mesela onların arasında sonsuza kadar donmuş bir hikâye gibi; öncesinde, sonrasında ve her zaman, cevaplanmadan bırakılmış bir soru gibi.”¹¹⁸

İzleyenin hikâyenin boşluklarını tamamlayıp-tamamlamamasından çok burada önemli olan, izleyenin yorumlamaya çalışması sırasında zihninden geçen karışık düşünceler bütünü zihinden geçme eylemidir. Başka bir deyişle, bu düşüncelerin zihinden geçip, bir iz bırakması yeterli olduğu gibi, izin belirgin ya da belirsiz olması da önemli değildir. Crewdson’un amaçladığı bu zihinsel süreçte, izleyenlerin bir yandan kendi hikâyelerinin peşine düşmesini sağlamak, bir yandan da fotoğraflardaki küçük ama sıra dışı detayları fark etmesini sağlamaktır. Sonuç olarak, nihai olarak varılmak istenen şey; eksik parçalar nedeniyle kesin bir yargıya varamayan izleyenin zihinden geçen karışık düşünceler bütünü sayesinde oluşacak olan tekinsizliktir. Ernst Jentsch’in *Tekinsizliğin Psikolojisi* (1906) makalesinde işaret ettiği gibi, bir hikâyeyi anlatırken, kolayca tekinsiz etkiler yaratmak için en başarılı yöntem, okuyucuyu belirsizlik içinde bırakmaktır ve bu öyle bir şekilde yapılmalıdır ki, okuyucu kendi belirsizliği üzerine odaklanmalı, bu nedenle de konunun içine tam anlamıyla girememelidir.

Fotoğraflarda yer alan küçük ama sıra dışı detayların yarattığı tekinsizlik, Slovaj Žižek’in (1949–) *Hitchcockçu Leke* adlı yazısında Hitchcock sinemasında tekinsizliğin yaratılmasına ilişkin için örneklediği tekinsizlik ile yöntem açısından benzerlik gösterir:

“*Yabancı Muhabir*’de Hitchcock yönteminin temel hücresi, asli matrisi denebilecek şeyi örnekleyen kısa bir sahne vardır. Bir diplomatı kaçıran kişilerin peşine düşen kahraman kendini lale

¹¹⁸ Bright, s. 81.

tarlaları ve değirmenlerle dolu masalsi bir Hollanda köyünde bulur. Birdenbire değirmenlerden birinin rüzgârın tersi yönde döndüğünü fark eder. Burada Lacan'ın *point de caption* (kapitone noktası¹¹⁹) dediği şeyin en saf haliyle karşılaşıyoruz: Son derece “doğal” ve aşına” bir durum, biz ona küçük bir özellik, “ona ait olmayan”, sarkma yapan, “yersiz” olan, masalsi sahne çerçevesi içinde anlam ifade etmeyen bir ayrıntı ekler eklemeyi doğallığını kaybeder, “tekinsizleşir”, ürkütücü olasılıklarla ve dehşetle dolar. Gösterileni olmayan bu saf “gösteren” bütün diğer unsurlara ilave, metaforik bir anlam mayası çalar: O zamana kadar son derece doğal görünen aynı durumlar, aynı olaylar bir tuhafılık havasına bürünürler.”¹²⁰

Yersiz olan şey, kendine ait olmayan bir dünyaya yerleştirildiğinde kendi etrafını tekinsizleştirdiği gibi aynı zamanda kendisini de tekinsizleştirir. Böyle bir durumda alışıldık ve bilindik olan ne varsa, tersine döner. Böylece Žižek’in belirttiği gibi “yatay ve düz” olan anlatım birdenbire “dikey” konuma geçer. Başka bir deyişle, lineer olan anlatı akışı lineer hareketini birdenbire durdurur. Anlatı lineer olarak ilerlemek yerine, ilk anlatıda elde edilen hikâyenin kendisi dışında diğer olasılıkları ortaya konur. Bu, izleyenin olayları yeniden düşünmesini sağlar.

Paralel montajda ise anlatı akışı lineer doğrultuda ilerler. Žižek, paralel montajla sağlanan gerilim ve Hitchcock gerilimini karşılaştırdığı metinde paralel montaja ilişkin şöyle der:

¹¹⁹ “Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ile gösterilen, “gösterme” edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösterilen daima “yüzergezer”dir. Bunun en basit örneği, “ben”, “sen” ve “o” gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere tekabül etmemesidir; “ben” ve “sen” konuşana göre, “o” ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabir caizse, raptiyelemek gerekir. Bu “raptiyeleme” işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referansla bir “divanda”) olduğu gibi belirli çöküntü noktaları, sabitlik anları oluşturur ki, “anlam” dediğimiz şey ancak bu noktaları referans olarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara *points de capiton*, kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktaları, dil’in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, aynı dilsel yüzeyde farklı ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır. (Žižek, Slovaj, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jaques Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 230.)

¹²⁰ Žižek, Slovaj, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jaques Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005) s. 122.

“[Paralel montaj] birbirine bağılı iki eylem hattını münavebeli olarak gösterir, olayların çizgisel gelişimini iki eylem hattını münavebeli olarak gösterir, olayların çizgisel gelişimini iki eylem hattının yatay bir-arada-varoluşuna çevirir ve böylece ikisi arasında fazladan bir gerilim yaratırız. Mesela, zengin bir ailenin, etrafı saldırmaya hazırlanan bir hırsızlar çetesiyle kuşatılmış ıssız evini betimleyen bir sahne düşünelim; evin içindeki huzurlu gündelik hayatı dışarıdaki hırsızların tehlikeli hazırlıklarıyla karşılaştırırsak, sofrada başında toplanmış mutlu aileyi, gürültücü çocukları, babanın tatlı sert azarlarını, vb. ile bir hırsızın “sadistçe” sırtıtışını, bir başkasının bıçağını veya silahını kontrol edişini, bir üçüncüsünün evin parmaklığına çoktan tırmandığını... münavebeli olarak gösterirsek sahnenin etkisi muazzam artar. (...)”¹²¹

Žižek’e göre, burada anlatılan hikâyenin izleyene aktarım şekli, başka bir deyişle kurgulanma biçimi “(...) sahnenin içeriğinin, huzurlu iç mekân ile tehditkâr dışarı arasında kurulan basit bir karşıtlığa dayandığı için”¹²² Hitchcock gerilimine uygun değildir. Zira “dehşet huzurlu iç mekânın *dışına*, *yanına* değil, *içine*, daha doğrusu onun “bastırılmış” içeriği olarak *altına* yerleştirilmelidir.”¹²³ Buna göre, herşeyin—en sıradanın bile—bir anda şüpheli hâle gelmesi, görüldüğü gibi olmaması, olayları “kendi içinde katlar”¹²⁴ ve birden fazla anlatının—en azından birden fazla anlatı olasılığının—oluşmasına neden olur.

Buradan hareketle, Žižek’e göre, paralel montajla sağlanan gerilimden çok daha fazla gerilim yaratan Hitchcock gerilimi şöyle olur:

“aynı mutlu aile yemeğinin misafirleri olan zengin bir amcanın bakış açısından gösterildiğini düşünelim. Yemeğin ortasında, misafir (ve onunla birlikte biz seyirciler) birden “çok şey görür”, fark etmemesi gereken şeyi fark eder; alakasız bir ayrıntı onda, mirasına konmak için ev sahiplerinin kendisini zehirlemeyi planladıkları şüphesini uyandırır.

¹²¹ A.g.k., ss. 123–124.

¹²² A.g.k., s. 124.

¹²³ A.g.k., s. 124.

¹²⁴ A.g.k., s. 124.

Böyle bir “art bilginin”, ev sahibinin (ve onunla birlikte bizlerin) perspektifi üzerinde, deyim yerindeyse dipsiz bir etkisi olur.”¹²⁵

Crewdson’un fotoğraflarındaki tekinsizliği ve gerilimi, Žižek’in örneklediği Hitchcock gerilimiyle karşılaştırdığımızda birçok yakın nokta görülür. Crewdson, tekinsizliği Hitchcock’un yaptığı gibi, konunun içine “art bilgi”ler ekleyerek ve doğrudan konunun içine yerleştirdiği sıra dışı detayları izleyene fark ettirerek sağlar. Tema ve kavramsal içeriğin oluşumunda, detayların ne oldukları ve nerede yer aldıkları önem taşır. Crewdson bu detayları fotoğraflarda ayrı ayrı önem taşıyan mekân, ışık ve figür gibi öğelerle iç içe kurgular.

8.3. Crewdson Fotoğraflarında Mekân Kullanımı

Crewdson, mekânlarını kasaba ve orman teması üzerinden kurar. Kasabalar küçük evleriyle, steril, temiz, sakin ve sessizken; ormanlar büyük ağaçları yabanî, bilinmezliklerle dolu, karanlıktır. Crewdson kimi fotoğraflarında mekân olarak ormanı tek başına, kimisinde kasabayı tek başına, kimisinde de her ikisini aynı anda kullanır. Kasaba ve ormanın ilk bakışta birbirine zıt düşen görüntüsünün, fotoğrafların bütünü göz önünde bulundurulduktan sonra tekinsizliğin oluşturulması bağlamında, tek başlarına olduklarından çok daha fazla etki sağladığı, o etkiyi katlayarak çoğalttığı anlaşılır. Orman ve kasaba teması birbirinin zıttı değil, aslında tamamlayıcıdır.

Örneğin, Resim 63’deki fotoğrafta, kasaba ve orman temasının bir arada olmasından kaynaklanan tekinsizlik etkileyicidir. Arka alanda aydınlık ve açık mavi gökyüzü altındaki kasaba evi ve ön alanda da ağaçların yoğunluğu nedeniyle ışığı kesilen ve bu nedenle rengi turunculaşan, koyulaşan ormandan bir bölüm görülür. Burada, normal koşullarda yan yana görülmesi pek olası olmayan çeşitli kuş türleri; ilk bakışta kuşların oyarak şekillendirdikleri ağaçlar; dikkatli bakıldığında ise üst üste dizilmiş dilimlenmiş

¹²⁵ A.g.k., s. 124.

tost ekmeği kuleleri ile bir aradadır. Ekmek kulelerinin önünde yerlere atılmış ambalaj kâğıtları kültürel açıdan günümüz tüketim kültürüne, zamansal açıdan da fotoğrafın masalsılığına ve hatta ilk bakışta 17. veya 18. yüzyıl Hollanda resminden çıkmış gibi görünmesine rağmen, günümüzden bir kare olduğuna dair bir ipucudur. Ambalajların üzerinde yazan *wonder* (Tr: hayret, harika, merak, merak etmek) kelimesi de, hem kuşların sanki aralarında ekmek kuleleri hakkında konuşuyormuş gibi görünmelerine, hem de izleyenin olup biteni daha çok merak etmesi için kışkırtılması düşüncesine işaret eder.



Resim 63. Gregory Crewdson, *İsimsiz Doğa Harikaları*, c-print, 2001.

Crewdson'un tekinsizliğin hâkim olduğu fotoğraflarının tümünde ortak olan izleyenin merak duygusunu kamçulamaktır. Bunu kimi zaman ilk anda hemen algılanmayan bir

şekilde daha sessizce yaparken, kimi zaman da gerçeküstü bir tavırla bazı detaylara vurgu yaparak daha güçlü bir şekilde gösterir.

8.4. Periferi Deneyimi: Kasaba Teması

Crewdson'un fotoğraflarındaki kasabalar, Hitchcock filmlerine ve Hopper resimlerine referanslarda bulunan David Lynch'in filmlerindeki kasabalara¹²⁶ (Resim 64 ve Resim 65) benzer. Bu kasabalarda, alçak beyaz çitlerle çevrelenmiş renk renk çiçekleri olan yeşil bahçeli ahşap evlerde yaşayan mutlu kasaba sakinlerinin hepsi birbirlerini tanır. Kibar ve güler yüzlü trafik polisleri sabahları okula giden çocukların karşıdan karşıya geçmesi için otomobil sürücülerini durdurur ve durdurulan otomobil sürücülerinin yüzlerinde herhangi bir kızgınlık belirtisi asla oluşmaz. Herşey o kadar huzurludur ki, "gerçek olamayacak kadar iyi"¹²⁷dir.



Resim 64. David Lynch. *Blue Velvet*, (Lumberton Kasabası) filminden kare, 1986.

¹²⁶ David Lynch kasabaları o kadar tipiktir ki, akademik makalelerde *Lynchtown* olarak adlandırılır.

¹²⁷ İngilizce deyim: *Too good to be true*.



Resim 65. David Lynch. *Blue Velvet*, (Lumberton Kasabası) filminden kare, 1986.

Lynch kasabalarının bu denli sempatik, şirin ve huzurlu görüntüsünün altında, görünenden çok farklı bir tablo vardır. Aslında hiç de mutlu ve huzurlu olmayan kasabalıların iç dünyalarında obsesyonları vardır, ilişkilerinde zaman zaman patolojik durumlar yaşarlar. Yaşadıkları kasaba, görüldüğü gibi güvenli, huzurlu ve sakin değil, cinayetler işlenen tekinsiz yerlerdir. Hiçbir şey aslında görüldüğü gibi değildir. Lynch, filmlerinin atmosferini ve merkeze yerleştiği tekinsizlik kavramını mekân olarak seçtiği kasabalar içinde oluşturur.

Crewdson'un fotoğraflarındaki kasabalara (Resim 66 ve Resim 67) bakıldığında, Lynch filmlerindeki kasabalar gibi temiz, sakin ve sessiz kasabalar oldukları görülür. Fotoğrafın hikâye anlatımında filme göre daha kısıtlı olması nedeniyle, iki kasaba "fotoğrafi" arasında şöyle bir fark vardır: Lynch, tekinsizliği film anlatısının akışı içinde kurgular. Bu nedenle, kasabaların kendilerinden ziyade, kasabaların içinde gerçekleşen olaylar ve kasabaların ilişkisi tekinsizdir. Crewdson ise, hikâyelerin kesitini sunduğu ve film gibi bir hikâyeyi aktarmak için süreci olmadığı için, kasabalarında tekinsizliği kavramını doğrudan ön plana çıkararak, dikkatin bu noktaya yoğunlaşmasını sağlar. Bu fotoğraflarda dikkat çekici olan bir başka şey, fotoğrafların kadrajının sinemasal bir yaklaşımla yapılmış olmasıdır.

Her iki fotoğrafın (Resim 66 ve Resim 67) kadrajı, kadraj dışı alan kullanımı açısından sinemasaldır. Her iki fotoğrafın solundaki evlerin kenarlarının kesilmiş olması konvansiyonel anlamda fotoğraf sanatında alışıldık olan konunun kadraj içinde bırakılarak ve lekesel olarak ağırlık noktasının kadrajın orta bölgesinde yoğunlaştırılarak kadrajlanması anlayışına ters düşer.



Resim 66. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Alacakaranlık)*, c-print, 2001.



Resim 67. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Banliyö Çimenliği)*, c-print, 50.8 x 60.96 cm, 1987.

Resim 66'daki kasabada, yol kenarına sıralanmış evlerin ikisinin tüm ışıkları açıkken diğerlerinin dışında ışıkları kapalıdır. Crewdson, iki evin bütün ışıklarını açarken diğerlerini kapalı tutarak bir zıtlık ilişkisi kurar. Bu durum, izleyenin zihninde kasaba terk mi edilmiş, terk edildiyse, bu evlerde kalanlar neden kasabayı terk etmemiş; kasaba terk edilmediyse, neden bütün evlerin ışıkları kapalı, sadece iki tanesinin açık; ışıkları kapalı olan evlerdeki insanlar uyuyor mu; onlar uyuyorsa, diğerleri ne yapıyor, vb. birçok sorunun

oluşmasına neden olur.

Resim 67’de ise, son derece steril ve düzenli görünen kasabada, köpek kulübesinin önünde köpek, çocuk parkında oynayan çocuk, veya etrafta herhangi birşeyle ilgilenen bir yetişkin yoktur. Tekinsiz olan, fotoğrafta hiçbir hareketli canlının olmamasıdır. Bu “cansızlık”, gerçek boyutlardaki gerçek mekânı, elle yapılmış küçük maket boyutlarına da indirgeyebilir; dolayısıyla, bu durumda izleyen fotoğrafın gerçekliğini de sorgulayabilir.

Resim 68’deki fotoğrafta, alacakaranlıkta küçük bir kasaba evinden pijamalarıyla çıkmış olan küçük bir kız çocuğu, içinde öğrenci olmayan, ışıkları yanan ama aynı zamanda park etmiş gibi görünen bir okul otobüsünün basamaklarından kendisine bakan – büyük olasılıkla–otobüsün sürücüsüne bakmaktadır. Evin içinde kızlarının dışarıda olduğunun farkında olmayan ebeveynleri televizyon seyretmektedir. Fotoğrafa bakıldığında zihnimizden aynı anda birçok soru geçer: Okul otobüsü, park ettiyse,



Resim 68. Gregory Crewdson. *İsimsiz* c-print, 2001.

ışıklarını neden söndürmemiş? Sürücü sadece otobüsten inip uzaklaşacak mı, yoksa kız çocuğuna doğru mu yaklaşıyor? Sürücü kız çocuğunu kaçırarak mı? Ebeveynler neden kız çocuğunun dışarı çıktığını fark etmiyor? Sürücü aslında ailenin yakın dostu mu? vb. Bu soruların cevaplarının doğruluğunu kesin olarak saptamak elbette olanaksızdır. Crewdson'un buradaki amacı bu soruların izleyen tarafından sorulmasıdır. İzleyeni şüphe içinde bırakarak, izleyenin fotoğrafın anlatmaya çalıştığı hikâyesel anlatının içine dâhil etmeye çalışır.

8.5. Gerçeküstü Mekânlar: Orman Teması

Ormanın ürperticiliği, bilinmezliğinden kaynaklanır. Bu bilinmezlik, ormanı karanlık; bilinmez ve karanlık olduğu için korkutucu; insan üzerinde yarattığı bütün etkileri nedeniyle psikolojik anlamda yoğun bir mekân hâline getirir. Orman, bütün zamanlarda sanatçılar ve düşünürler tarafından yorumlanırken bilinmezliği ve karanlığı üzerine durulmuştur. Örneğin Dante'nin (1266–1321) *İlahi Komedya*'sındaki *Cehennem*'inin ilk mısraları ormanın bu özelliklerini metoforik olarak kullanmıştır:

“Hayat yolumuzun yarısında kendimi karanlık bir ormanda buldum, çünkü doğru yoldan ayrılmıştım. Heyhat! Her hatırlayışımda korkumu tazeleyen bu vahşi, sarp ve çetin ormandan bahsetmek ne kadar da güç! Bu öyle bir şey ki ölüm hiç de daha acı değildir. Fakat orada bulduğum nimeti anlatmak için gördüğüm başka şeylerden bahsedeceğim. Doğru yoldan ayrıldığım sırada öyle uykulu bir haldeydim ki, ormana nasıl girdim, pek de bilemiyorum. Yüreğime dehşet salan bu vadinin son bulduğu tepenin eteğine varınca başımı kaldırdım ve insanlara her yerde doğru yolu gösteren gezegenin ışıkları ile doruğunun aydınlanmış olduğunu gördüm”¹²⁸

Crewdson'un *Doğa Harikaları* serisi ve *Güllerin Altında* serisi fotoğraflarında orman teması ön plandadır. Crewdson fotoğraflarında ormanın kavramsal anlamda

¹²⁸ Alighieri, Dante, *İlahi Komedya*, çev. Feridun Timur, (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1969) ss. 74–75.

bilinmezliğini, bilinmezliğinden gelen tekinsizliğini ve psikolojik anlamda olduğu gibi lekese anlamda da yoğunluğunu kullanır. Resim 69’da ormanın içinde bir çukur kazmış ve içine girmiş olan figür, çukurdan yaklaşık on tane bavul çıkarmış olarak görülür. Bavulların içinde ne olduğuna dair bir ipucu vermeyen fotoğraflar, fotoğraftaki bilinmeyenleri ormanın bilinmeyenleri içine kaynaştırır.



Resim 69. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, 163.2 x 239.4 cm, dijital c-print 2003.

Pandora’nın Kutusu’na¹²⁹ göndermelerde bulunan ve ormanın yoğunluğu ve mekân olarak kullanımı, açılmak üzere olan bavulun konumu ve figürün duruşu nedeniyle John William Waterhouse’un (1849–1917) *Pandora* adlı resmi ile (Resim 70)

¹²⁹ Mitolojiye göre, Pandora’nın açtığı kutudan açgözlülük, hırs, kibir, iftira, kıskançlık gibi insanlığın bütün kötülükleri dışarıya çıkmış, kutunun içinde sadece umut kalmıştır. Pandora, Zeus’un insanlığı cezalandırmak istemesiyle oluşmuştur ve birçok tanrıdan birçok özelliğini almıştır: Hefaestus ona biçimini, Afrodite güzelliğini, Apollo müzik yeteneğini ve iyileştirme yeteneğini, Hera merak duygusunu, Zeus haylazlığını, Hermes kurnazlık, cesaret ve çekiciliğini vermiş; Demeter’den bahçe bakımını, Poseidon’dan denizde asla boğulmamayı öğrenmiştir. Pandora’nın kelime anlamı hediye/ödül/kabiliyet demektir ve bu anlamda tanrılardan aldığı özelliklere de referans verir. Günümüzde “Pandora’nın Kutusu”, teknik ve bilimsel gelişmelerin tahmin edilemez sonuçları için bir metafor olarak kullanılmaktadır.

ilişkilendirilebilecek olan fotoğraf, figürün bavulu açmasından sonra ne olacağını bilmeyen izleyenin merak duygusunu kamçılar. Crewdson— bir anlamda— bu fotoğrafta çağdaş bir Pandora kavramı yaratır. Fotoğrafta otomobilin ağaçlar içine yerleştirilmesi, adamın ormana otomobille gittiğini, dolayısıyla pratik yaşamını sürdürdüğü mekânın ormana olan uzaklığını da dile getirir. Modern yaşamın birey



Resim 70. John William Waterhouse,
Pandora, tuval üzerine yağlı boya, 152 x 91

üzerine yüklediği sorumlulardan ve kimlikten sıyrılma, insanın yeniden doğaya dönüş arzusunu metaforik olarak da ifade eder.

Fargo (1996, yön: Paul Thomas Anderson), *Manolya* (1999, yön: Joel Coen), *Jurassic Park* (2001, yön: Joe Johnston), *The Cooler* (2003, yön: Wayne Kramer) gibi filmlerde oyuncu olarak yer alan William H. Macy'nin (1950–) model olarak görüldüğü Resim 71'de de bu metaforlar benzer bir kavramsal ilişki içinde kullanılmaktadır. Evin garajını veya mutfağını bahçeden öteye taşıyarak ormanlaştıran figürlerin görüldüğü fotoğraflar, yaşamın banallığından umutsuzca sıyrılmaya çalışıp, bu çabanın sonucunun başarısız olduğunu fark ettikleri

dramatik bir an gibidir. Bugünün insanının ne kentte ne de doğal yaşamda mutlu olabildiğine, mutluluk kavramını kaybettiğine ve—bir anlamda—yersiz-yurtsuzlaştığına da işaret etmektedir.



Resim 71. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.



Resim 72. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.

8.6. İç İçe Mekânlar: Kadraj İçinde Kadraj

Crewdson'un fotoğraflarında iç ve dış kavramları hem psikolojik hem de fiziksel olarak ele alınır. Bireyin iç dünyasında yaşadıkları ile dış dünya arasındaki uyumsuzluğun, aslında görünen altındaki başka şeylerin, katman katman açılarak gösterilmesi mekânlar için de geçerlidir. Crewdson, mekânların da katman katman olduğunu göstererek, *iç* ve *dış* kavramları üzerinde izleyeni bir kez daha düşündürür.



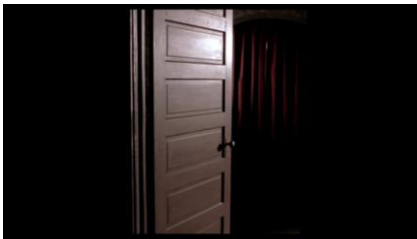
Örneğin, Resim 73'de iç içe geçmiş üç mekân vardır: dış mekân, iç mekân ve iç mekânda duvarda asılı resmin içindeki dış mekân. Burada öyle bir kurgu vardır ki, iç ve dış kavramları birbirini sarmalayarak, iç içe kadrajlayarak—bir anlamda—iç ve dış arasındaki ayrım üzerinde sessiz bir şekilde düşündürür. Pencerenin iç tarafında yer alan saksısız bitkiler de bunu destekler niteliktedir. İç mekânın renkleri dış mekâna göre

daha sıcakken, dış mekânın renkleri hem soğuktur, hem de doğal olmayan renk tonlarındadır. Renklerin bu şekilde kullanılması; dış mekândaki güve ve kelebekler, dış mekânın tekinsiz ve tehlikeli olduğuna işaret eder.



Resim 74. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.

Resim 74’de de iç içe kurgulanmış dört kadraj vardır: figürlerin bulunduğu mekânı kadrajlayan bir çerçeve, figürlerin arkasında bulunan mekânı kadrajlayan bir çerçeve, dışa açılan pencerenin çerçevesi, karşıdaki evin penceresinin çerçevesi. Bu çerçeveler kompozisyonu ortalayarak, iç içe geçmiş şeklinde kurgulanmıştır. Fotoğrafta gözle görünür olarak dört çerçeve olmakla birlikte, burada düşündürülmek istenen aynaya ayna yansıtıldığı zaman olduğu gibi, sonsuz sayıda iç içe geçen görüntüler gibi bir imge olabilir. İç içe geçme olgusundaki yanılısama kavramı bir yana, fotoğraf gerçeklik kavramı ile de oynar. Figürlerin bulunduğu çerçevenin içi reel olarak var olan bir mekân ve figürler de reel olabileceği gibi, büyük çerçevenin içindeki ve dışındaki duvarlarda asılı olan diğer resimler gibi bir resim, bir görüntü olarak algılanabilir.



Resim 75. David Lynch. *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992, filminden kareler.

Crewdson'un iç içe geçmiş mekânları ve kadraj içinde kadrajları, David Lynch'in filmlerindeki iç içe geçmiş mekânları; özellikle de *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) filmindeki bir sekansı (DVD) anımsatır (Resim 75 ve Resim 76). Laura Palmer (Sheryl Lee) çalıştığı kafeteryanın önünde otomobile yiyecekleri yerleştirirken yanında iki kişi belirir; Mrs. Tremond ve torunu. Mrs. Tremond, elindeki fotoğrafın Laura'nın duvarında güzel duracağını söyleyerek Laura'ya çerçevelenmiş bir fotoğraf verir. Çerçevesiz fotoğrafta, gül motifleriyle bezenmiş duvar kâğıtlarıyla kaplanmış duvarları olan ve geriye doğru açılmış bir kapı görülür. (...)

Laura bu resmi duvarına asar. Yatağına yatar ve uykuya dalar. Duvardaki fotoğrafın görülmesinden hemen sonra, fotoğrafın içine doğru gireriz. Fotoğraf bir görüntü olmaktan çıkıp, birdenbire gerçek bir mekân hâline gelir. Fotoğrafta gözükten kapıdan içeriye doğru girilip bir odaya gelinir. Odada, Mrs. Tremond ayakta durmaktadır ve ona doğru ilerleyip kapıdan geçerek diğer odaya geçilmesini işaret eder. İkinci kapıdan geçildiğinde yeniden bir odaya gelinir ve bu odada da Mrs. Tremond'un torunu ayakta durmaktadır ve kolunu havaya kaldırarak parmak şıklatır. O anda, ateşin yanma sesi ile birlikte bu odadan kırmızı odaya geçilir. (...) Kırmızı odadan tekrar gerçek odaya



Resim 76. David Lynch. *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992, filminden kareler.

dönülür ve Laura yatakta yatarken görülür. (...) Yataktan kalkar ve odasının kapısını açar, dışarı bakar. Tekrar odaya doğru baktığında, kendisini duvardaki çerçevelenmiş fotoğrafın kapısından geriye doğru bakarken görür. Fotoğraftaki Laura, başka bir kişiymiş gibi yatakta uyuyan Laura'ya, odanın içine doğru bakmaktadır. (...) Laura kalkar ve duvara doğru ilerleyip fotoğrafı yerinden indirerek masanın üzerine görüntülü yüzey alta gelecek şekilde kapatarak koyar. Laura, böylece başka bir mekâna, başka bir boyuta açılan bir pencereyi de kapatmış olur.

David Lynch'in Alfred Hitchcock'tan miras aldığı bir mekânın içinden geçerek başka bir mekâna girme olgusu yönetmenin en bilinen özelliklerinden biridir. Bu mekânlar, oda gibi reel mekânlar veya resim çerçevesi gibi daha gerçeküstü mekânlar olabileceği gibi bedeninin içinden bir alan da olabilir. Örneğin *Mavi Kadife* (İng: *Blue Velvet*, 1986) filminde Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) çimlerin üzerinde kesik bir kulak bulduğu zaman, kulağın içinden geçerek başka bir mekâna geçilir. İç kavramının dış kavramından daha büyük olması aslında bir paradoks değildir, görünenin altında görünenden çok daha fazla şey olması nedeniyledir. Crewdson'un da bütün fotoğraflarındaki sorunsal görünenin altındakini göstermektir zaten. İç içe mekânlar ve kadraj içinde kadraj Crewdson

fotoğrafları ve Lynch filmleri arasındaki önemli benzerliklerden biridir.

8.7. Crewdson Fotoğraflarında 17. ve 18. Yüzyıl Hollanda Resmi Etkisi

17. ve 18. yüzyıl Hollanda resminin en belirgin ortak özelliklerinden biri olan canlı renk kullanımının yanısıra, canlı renk kullanımından daha da önemli olan realizm anlayışının aldatıcılığı ve resimlere eklenen detayların yarattığı gerçeküstü etkiyi Crewdson'un *Güllerin Altında* ve özellikle *Doğa Harikaları* serisine ait fotoğraflarında görmek mümkündür. Bu metinde Crewdson ile Hollanda resmi arasında kurulan ilişki, özellikle kuş figürü gibi hayvan figürlerinin kullanımı, gerçeküstücülük yaklaşımı ve detaylara verilen önem bağlamındadır. Hollanda resminden bu bağlamda birçok örnek verilebilir.



Resim 77. Rachel Ruysch, *Mermer Masa Üzerinde Çiçekler*, 48,5 x 39,5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1716.



Resim 78. Jan van Huysum, *Çiçeklerle Natürmort*, 81 x 61 cm, panel üzerine yağlı boya, 1723.

Rachel Ruysch'un (1664–1750) (Resim 77) ve Jan van Huysum'un (1682–1740) natürmortlarındaki (Resim 78) bir araya getirilmiş olan çiçekler, aslında yılın hiçbir mevsiminde aynı anda açabilen çiçekler değildir ve vazoya yerleştirilmiş çiçeklerin üzerinde olması pek de olası olmayacak kadar çok ve çeşitli kanatlı/kanatsız böcek vardır (Resim 79). Bu resimler, yanyana olması olası olmayan nesnelere bir araya getirilerek gerçekliğin bir yanılsama boyutunda olmasını sağlarlar. Teknik anlamda gerçekçi ancak gerçek yaşama uygunluk açısından gerçekçi olmayan resimler, gerçeklik kavramına farklı bir bakış açısı getirirler.



Resim 79. Rachel Ruysch, *Mermer Masa Üzerinde Çiçekler* (detay).

Frans Snyders'in (1579–1657) *Bir Oyun Dükkânı* (Resim 80) adlı resminde, yan yana gelen öğelerin bir arada oluşu tekinsiz bir hâl alır. Resimdeki renklerin canlılığı ve ölü hayvanların bedenlerinin ince ayrıntılarıyla betimlenmesi resmi neredeyse illüstrasyon boyutuna kadar götürerek, resmin bir 'kurgu' olduğunu vurgular gibidir. Kompozisyonda yer alan insan figürünün bakışlarının resim kadrajının dışına doğru

yönelmiş olması, resimde görülmeyen başka bir insanla elindeki tavus kuşu ile ilgili bir konuşma yapmak üzere olduğu gibi bir düşüncenin oluşmasına neden olur. Kadrajın solundan resme giren ve yerde duran ölü kuşlarla ilgilenen köpek figürü de insan figürü dışında resimdeki canlı olup resmin hikâyesi bağlamında aktif olan öğedir. İnsan ve köpek figürünün resmin aynı bölgesinde resmedilmesi, izleyenin dikkatinin kısa bir süre içinde resimdeki belki de en büyük lekesel ve/veya görsel ağırlığa sahip olan beyaz kuğudan resmin soluna doğru yönelmesine neden olur.



Resim 80. Frans Snyders, *Bir Oyun Dükkânı*, tuval üzerine yağlı boya, 170 x 254 cm, 1620.

Fotoğrafın keşfinden 200, sinemanın keşfinden ise neredeyse 300 yıl önce böylesine sinemasal bir kompozisyon kurulması oldukça ilginçtir. Snyders, resimde kadrajın içine olduğu kadar, dışında kalan alana da önem verilmiştir. Kadraj-dışı alanın kullanılma biçimi resmin hikâyesini kadrajın dışına taşır.

yapılmış pano yerleştirilmesi (İng: *Matte Painting*), gerçeküstü mekânların yaratılmasında kullanılmaktadır. Fotoğrafta, ön alanda duran beş farklı türden kuş ve kuşların önüne dairesel bir şekilde yerleştirilmiş on dokuz adet aynı türden yumurta bir aradadır. Crewdson'un diğer fotoğrafları göz önünde bulundurulursa, evin biraz uzağında, izleyen olarak bize yakın olan yerin hatta izleyenin bulunduğu yerin orman olduğu çıkarımını yapabiliriz. Ormanın hemen kıyısında insanların fark edemedikleri tekinsiz bir durum oluşmuştur ve nedeni de gizemini korumaktadır.

Kuşların kendi başlarına zeki canlılar gibi hareket etmeleri, kuşlar üzerinden yaratılan tekinsizlik, kuşkusuz, Hitchcock'un *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) filmini anımsatır. Hitchcock'un en çok bilinen ve Sigmund Freud'un (1856–1939) *Oedipus Kompleksi*¹³⁰ kavramı üzerinden temellenmesi nedeniyle üzerine sayısız yazı yazılan filmde kuş, bir tema olarak gelişir ve filmin ilk anlarından başlayarak tekinsizleşir.

Kuşlar'ın 50. saniyesinde Melanie Daniels (Tippi Hedren) kendisi için sipariş ettiği papağanı almak üzere gittiği dükkânda çalışan Mrs. MacGruder (Ruth McDevitt) ile yaptığı diyalog şöyledir:

MELANIE

Hiç bu kadar çok martı görmüş müydünüz? Sizce bu ne anlama geliyor?

¹³⁰ *Oedipus Kompleksi* terimi Kral Oedipus Efsanesi'ne dayanır. Efsaneye göre, Oedipus, Thebes Kralı Laius ve eşi Jocasta'nın oğludur. Oedipus doğmadan önce, Laius bir kâhinden oğlu olacağını ve büyüünce kralı öldürüp annesi Jocasta ile evleneceğini öğrenir. Bunun üzerine Oedipus doğduktan sonra, ayaklarının delinip çayırılığa bırakılmasını salık verir. Oedipus, bir çoban tarafından bulunur ve Corinth'e getirilir. Burada Kral Polybus ve eşi tarafından evlat edinilir. Oedipus, doğumu ile ilgili şüphelerini Kral Polybus'a sorup tatmin edici bir cevap alamayınca bir rahiple görüşmek için Delphi Tapınağı'na gitmek ister. Yolda yaşlı bir adam ve yanındaki adamlar yol sormak için onu durdurur. Adamlarla arasında çıkan kavga sonucunda Oedipus adamları öldürür. Öldürdüğü adam Kral Laius'tur. Böylece, kâhinin birinci kehaneti gerçekleşmiş olur. Yoluna devam eden Ödipus, Thebes'e gelir. Şehrin kapısında yarısı aslan, yarısı kadın olan bir sfenksle karşılaşır. Sfenks şehire gelen yabancılara bir bilmece sorar, cevap yanlış ise yabancıları öldürmesiyle tanınır. Sfenks, Oedipus'a "hangi yaratıktır ki, sabahları dört ayaküstünde yürür, öğlenleri iki, akşamları ise üç?" diye sorduğunda Oedipus'tan "insan" cevabını alınca ölür. Sfenks'ten kurtulan Thebes halkı Ödipus'a teşekkürlerini sunmak için dul kraliçelerini ona eş olarak takdim eder. Jocasta ve Ödipus evlenirler ve dört çocukları olur. Böylece kâhinin ikinci kehaneti de doğrulanmış olur.

MRS. MACGRUDER

Şey, denizde bir fırtına olmuş olmalı. Bu onları içeriye doğru sürükleyebilir, biliyorsunuz.

Elbette, izleyen denizde bir fırtına olmadığını, olduysa da bile, kuşların bu kadar çok olmasının denizdeki fırtınayla ilgili olmadığını bilir ve kendisini bir Hitchcock filminde olması gerektiği gibi, olacak olan beklenmedik ve tuhaf olaylara hazırlar. Böylece, yönetmenin yaratmak istediği ruh durumuna (İng: *mood*) girerek, işleyişi hızlandırmış olur.



Resim 83. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Doğa Harikaları serisi)*, c-print, 2001.

Kuş saldırılarının ardından, filmin 77. dakikasında geçen sahnede kuş bilimcisi Mrs. Bundy (Ethel Griffies) ile Melanie Daniels arasındaki diyalog şöyledir:

MELANIE

Bu birkaç kuş değil! Size söylüyorum! Bunlar, martı ve kırlangıç ve karga ve...

MRS. BUNDY

Ve ne? Akbaba? Doğan? Kartal?

MELANIE

Belki! İmkânsız mı?

MRS. BUNDY

Evet. Değişik türdeki kuşların grup oluşturduğunu hiç duymamıştım. Bu hayal edilemez bir şeydir. Eğer bu olduysa hiç sansımız yok. Onlara karşı savaşmamız nasıl mümkün olabilir?

Burada ilginç olan, bir kuş bilimci tarafından farklı türlerdeki kuşların bir grup oluşturamayacaklarının (en azından şimdilik) teyit edilmesinin yanı sıra, insanın kuşlar hakkında sanıldığı kadar bilgiye sahip olamayabileceğini de belirtir. Crewdson'un da fotoğraflarında farklı türdeki kuşlar (Resim 83. ve Resim 84.) aynı grup içinde ortak bir eylem çerçevesinde hareket ederler. Fotoğraflardaki kuşların yarattığı bilinmezlik, *Kuşlar*'daki saldırılarının nedeninin bilinmezliğiyle benzer bir işlevdedir. Bunlar birer *MacGuffin*¹³¹ olarak işler. Zira bir arada duran Crewdson'un kuşlarının bir araya nasıl

¹³¹ MacGuffin (bazen McGuffin veya Maguffin), Hitchcock'un filmlerde şüphe yaratmak için kullandığı favori araçlardan biridir. Bazı kaynaklarda Hitchcock bu terimi François Truffaut'yla (1932–1984 yılları arasında yaşamış *Les 400 Coups*, *Fahrenheit 451*, *La Nuit Américaine* gibi filmleriyle tanınan Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden) yaptığı bir röportajda; bazı kaynaklarda ise, 1939'da Columbia Üniversitesi'nde verdiği bir derste tanımlamıştır. “MacGuffin, merak ve arzuyu kışkırtan, olay örgüsünü yönlendiren, aksiyonları ve karakterleri hikâye içinde motive eden, ancak izleyen açısından önemli olmayan bir detaydır”. MacGuffin aynı film içerisinde yer veya kimlik değiştirebilir, örneğin filmin başında bir nesneyken, filmin sonunda bir olay ya da herhangi bir şey olabilir. *Vertigo*'da (1958) *Carlotta Valdes* bir MacGuffin'dir. Filmde hiçbir zaman ortaya çıkmaz ve izleyen tarafından da ölümündeki bilinmeyen detaylar fazla önemsenmez. *The Man Who Knew Too Much* (1956), *The 39 Steps* (1935), *The Lady Vanishes* (1938) filmlerindeki devlet sırları filmlerde birer MacGuffin olarak işler. *The Psycho*'daki MacGuffin, filmin en başında görülen 40.000 \$'lık çalıntı paradır. Film ilerlerken çalıntı paranın akıbeti hiçbir zaman belli olmadığı gibi, bir süre sonra filmin anlatı akışında parayla ilgili herhangi birşeye de

geldikleri, ne şekilde iletişim kurdukları ve ne yaptıkları; Hitchcock'un kuşlarının insanlara neden saldırdıkları hiçbir zaman tam olarak açıklanmaz.

Fotoğraflardaki kuşların tekinsiz bir duygu yaratması olgusu, sadece nedensellik ilişkisinin kurulamamasından veya ortada gizemli bir durum olmasından kaynaklanmaz, *Kuşları*'ın izleyen tarafından anımsanması da bu ilişkiyi güçlendirir.

Örneğin Resim 84'deki dört farklı tür kuşun aralarında duran ne olduğu tam olarak anlaşılmayan—belki ölü bir kuş, ya da başka bir hayvan—diğer kuşların gagalamaları nedeniyle olmuş gibi gözüken deliklerden kan gibi bir sıvının çıktığı görülen şeyin üzerindeki *home* (Tr: *ev, yuva*) kelimesi, fotoğrafın tekinsizliği ile birleşince, kuşkusuz, Sigmund Freud'un Ernst Jentsch'in 1906 tarihli *Tekinsizin Psikolojisi* adlı makalesinden yola çıkarak yazdığı *Tekinsiz* (1925) makalesinde tekinsiz (Alm: *unheimlich*) kelimesinin etimolojik açılımı üzerine yazıklarını akla getirir: Almanca *heimlich* kelimesinin “gizli”, “saklı”; *heimisch* kelimesinin “yerli”, “evi, “yurdu andıran”, “tanıdık”, “bilinen”; *unheimlich* kelimesinin ise “korkutucu”, “tekin değil” anlamları¹³² vardır. Freud, *unheimlich* kelimesini *heimlich* kelimesinin karşısına koyarak *unheimlich*'i tanıdık ve bildik olanın yabancılaşması, aynı anda hem tanıdık olan hem de yabancı olan şey ya da durum anlamında kullanır.

Buradan hareketle Resim 84'ün Freud'a referans verdiği çok açıktır. Crewdson'un bütün fotoğraflardaki psikanalitik yaklaşım gözle görülür bir şekilde olmakla birlikte, özellikle Resim 84, bunu yazıyla ifade ederek somut bir ipucu da vermiştir.

Crewdson'un *Doğa Harikaları* serisi fotoğraflarında 17. ve 18. yüzyıl Hollanda resminden Hitchcock'a uzanan devinimli bir ilişki söz konusudur. Bu devinim, bir referansın okunmasının hemen ardından başka bir referansın okunması ve oradan da

rastlanmaz. MacGffin, tür olarak dolandırıcılık/hırsızlık filmlerinde genellikle bir kolye, ajan filmlerinde de genellikle birtakım evraklardır.

¹³² Sözlük karşılıkları: Dr. Wendt, Heinz F. *Langenscheidts Taschenwörterbuch*, (Berlin: Langenscheidts, 2001

izleyeninin başka bir kavrama yöneltmesinden kaynaklanır. Fotoğrafların verdiği referansların birinden diğerine geçmesi, referans verdiği kavramları griftleştirir. Crewdson, bu referansları çağrışımsal düzeyde kullanır.



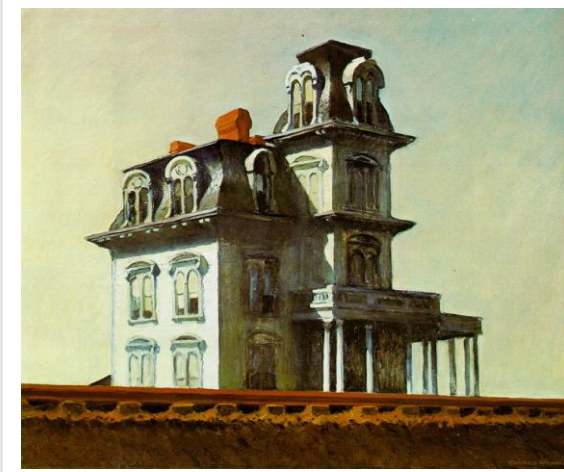
Resim 84. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Doğa Harikaları serisi'nden Evin Etrafında Kuşlar)*, c-print. 1997.

8.8. Crewdson Fotoğraflarında Edward Hopper Etkisi

Crewdson'un fotoğraflarında ışığın dramatik kullanımı dikkat çeken özelliklerindedir. İç mekânlarda, çoğunlukla pencere veya kapı gibi dış dünyaya açılan ara bölgelerden; dış mekânlarda ise çoğunlukla gökyüzünden, bilinmeyen kaynaklardan gelen ışık, fotoğraflardaki gerçeküstü etkiyi arttırmanın yanı sıra, figürlere de yansyarak, figürlerin ifadelerinin vurgulanmasını sağlar. Fotoğraflardaki ışık kullanımı ve figürler çoğunlukla bir bütün olarak düşünülerek kurgulanmış ve dramatik bir etki yaratılmıştır.

Bu özellikler, Edward Hopper'ın resimleriyle hem tematik hem de biçimsel düzeyde benzerlikler sergiler.

Edward Hopper, I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Avrupa'da olduğunun aksine Amerika'da ortaya çıkan natüralist ve realist resmin en önemli isimlerindedir. Hopper'ın resminin Amerikan oluşu, modern Amerikan yaşamının görüntüsünün altındakileri göstermesinden, oluşturduğu kompozisyonlardaki hikâyelerden kaynaklanır. Hopper, resimlerindeki gerçekçi detayları yabancılaşma, yalnızlık ve bireyler arasındaki iletişimsizlik olgusunu anlatmak için kullanır.



Resim 85. Edward Hopper, *Tren Yolu Kenarındaki Ev*, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 73.7 cm, 1925.

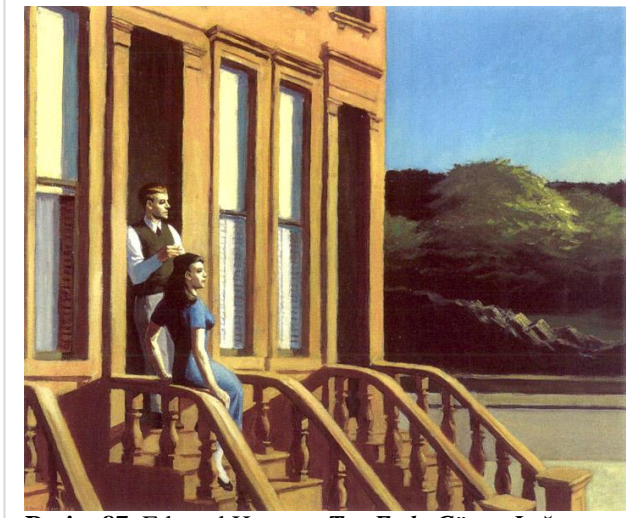


Resim 86. Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.

Hopper, sinemada kullanılan 16:9 kompozisyon oranına benzeyen geniş açı kompozisyon ölçüleri, kadraj dışı alanın değerlendirilmesi ve ışık-gölgenin dramatik kullanımıyla, sinema yönetmenlerinin ilgisini çekmiştir.

Tren Yolu Kenarındaki Ev (İng: *House by the Railroad*) (Resim 85) resminde görülen ev, Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmindeki Norman Bates'in (Anthony Perkins) evini (Resim 86) belirgin bir şekilde etkilemiştir. Her iki evin de, kompozisyonlardaki yerden yükseklikleri, duruş açıları, vb. birçok özellikleri birbirlerine oldukça benzer. Tipik bir Hopper evi olan bu evi veya çok benzerini Hopper *Taş Evde Gün Işığı*'nda (Resim 87) da resmetmiştir. Her iki resimde de Amerikan şehir dışı yaşamı betimlenmiştir. Evlerin arazide tek başına durması, bu nedenle güneş ışığının

doğrudan evlerin ve figürler üzerine düşmesini sağlar. Yalnızlık duygusunu güçlü bir şekilde yansıtan resimlerde ışık, bu duygunun derinleşmesini sağlar.



Resim 87. Edward Hopper, *Taş Evde Güneş Işığı*, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm, 1956.



Resim 88. Edward Hopper, *Felsefeye Gezinti*, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 x 101.6 cm, 1959.

Hopper, Terrence Malick'in (1943–) yönettiği *Cennet Günleri* (İng: *Days of Heaven*, 1978) adlı filmdeki yalnızca evi değil; renk, doku, ışık, vb. birçok açıdan filmin tamamını etkilemiştir. Büyük buhran yıllarında şehir dışındaki tarlalarda hasat zamanında çalışmak zorunda olan iki sevgili ile evin sahibi arasında geçen ilişkiler üzerine olan filmde, *Taş Evde Güneş Işığı*'nı anımsatan birçok sahne vardır.

İnsan ilişkilerindeki belirsizlik, kararsızlık ve bireyin yaşadığı topluma, başkalarına veya zaman zaman kendine yabancılaşması Hopper'ın bütün resimlerinin temel sorunsallarını oluşturur. Dramatik ışık-gölge kullanımı, resmin yansıttığı yalnızlık duygusunu,

melankoliyi, bireyler arasındaki iletişimsizliği, umutsuzluğu derinleştirdiği gibi, mekânlarda koyu gölgelerin, kontrast lekelerin oluşmasına neden olur.



Resim 89. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.

The Hours (2002, yön: Stephen Daldry), *Magnolia* (1999, yön: Paul Thomas Anderson), *Hannibal* (2001, yön: Ridley Scott), *The Big Lebowski* (1998, yön: Joel Coen), *Far From Heaven* (2002, yön: Tod Haynes) gibi filmlerde oyuncu olarak yer alan Julian Moore'un (1960-) model olarak görüldüğü Crewdson'un fotoğrafı (Resim 89) ve Hopper'ın resmi (Resim 88) arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Her iki yapıtta da figürlerin konumu, duruşu, yatak üzerinde oturmaları, arkalarında sırtı dönük yatmakta olan figürler, arkaları dönük olanlarla oturmakta olanların birbirlerinden kopukluğu, diğerinin farkında olunmaması durumu, pencereden içeriye giren ışık, mekândaki ışığın oturmakta olan figürlere yansıyorak düşünceli ve melankolik ifadelerini güçlendirmesi, vb. birçok benzerlik arasında iki yapıt arasındaki neredeyse tek fark, Hopper'ın gün ışığını kullanması ile Crewdson'un alacakaranlığın soğuk ışığını kullanmasıdır.

Hopper'ın bireyler arası ilişkileri sorguladığı resimlerinden *Kafeteryada Güneşliği* (İng: *Sunlight in Cafeteria*) (Resim 90), bireyin diğerinin/ötekinin farkında olmaması üzerinedir. Genç bir kadın düşüncelere dalmış kendi başına otururken, yan masada bir adam da aynı şekilde kendi başına oturup pencereden dışarıya bakarken görülür. Kafede

sadece iki kişi olmasına rağmen, adam kadının farkında bile değilmiş gibi görünür. Hopper, bunu vurgulamak için kadını resmin ortasına koymuş ve dışarıdan gelen kuvvetli ışığı da figürün üzerine düşürmüştür. Her ikisi de kendi yalnızlıklarını yaşamaktadır.

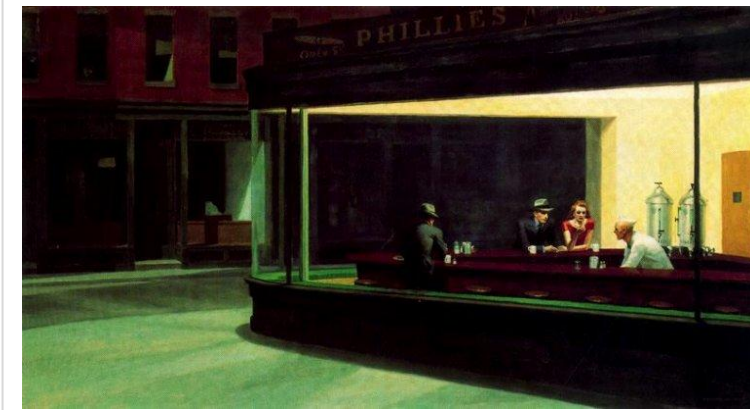


Resim 90. Edward Hopper, *Kafeterya'da Gün Işığı*, 102.2 x 152.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1958.

Gecekuşları'nda (İng: *Nighthawks*) (Resim 91) genç bir kadın tezgâha dirseklerini dayamış olarak görülür. Yanındaki adam, tezgâhın gerisindeki adamla diyalog hâindedir. Biraz ötelerindeki başka bir adam yalnız başına oturmaktadır. Barın iç

tavanından gelen dramatik ışık barın dışına, sokağa doğru süzülerek, sokağın boşluğunu gösterdiği gibi insanların da yalnızlığına vurgu yapar. Hopper'ın resimlerindeki insan

ilişkilerinin tutukluğu, iletişimin zorluğu en önemli tematik sorunsaldır.



Resim 91. Edward Hopper, *Gecekuşları*, 76,2 x 152,4 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1942.

Resimlerdeki kurgunun tamamı aynı sorunsalı irdelemek ve ortaya koymak içindir. Hopper'ın kurguladığı

atmosfer, "sınırlarında dolanıp duran garip bir endişeyle değişken ve merak uyandıracak derecede geçek dışı. Sanki figürleri ve sahnelerindeki saydam eylemsizlik ve durağanlık hali gerçekte olacak olağandışı bir olayın habercisi. Hopper'ın cesur gerçekçiliği ve

dramatik yoğunluğunun birleşimi, nüfuz edilemez bir tekdüzelikle rüya benzeri bir ruh hali yaratıyor.”¹³³

“Bu resim [*Kafeteryada Günüşiği*] ve *Gecekuşları* birbirlerinin aynadaki yansıması gibi. Daha eski olan resim gece vakti dışarıdan içeriye bakıyor, diğeryse gündüz vakti dışarıya bakan bir iç mekân. *Gecekuşları*’nda karşılıklılık yalıtılmışlığın arasından kurulmuşken, *Kafeteryadaki Günüşiği*’ndeki parlak ışık sadece iki kişinin birbirinden ayrılmasının vurgulanmasına hizmet ediyor. [...] Işık içinde, iki figürün geçici olarak dondurulmuş bir hareketlilikle tutulduğu bir medyumun etkisine sahip; adamın arkasındaki fallik tuzluğun da akla getirdiği gibi, hiç şüphe yok ki arzular ve tutkular hala oradalar.”¹³⁴

Hopper, tuzluğu bilinçli ya da bilinçsiz olarak resme dâhil etmiş olabilir. Burada, bilinçli bir hareket olup olmamasından çok, önemli olan resimde yer alan bu nesnenin ya da her nesnenin psiko-analitik bir okumaya izin vermesidir.

Hopper, bilinç dışı öğelere verdiği önemi Ekim 1939 tarihli bir mektupta şu şekilde belirtmiştir:

“Bilincin dışavurumu olarak görünen her sanatın en önemli özellikleri bana bilinçdışı tarafından, birazcığı da bilinç tarafından ortaya konuyormuş gibi geliyor.”¹³⁵

Edward Hopper’la Gregory Crewdson arasındaki bir diğer önemli benzerlik de her iki sanatçının da bilinçdışı olana verdikleri önem ve yapıtlarında bu önemi dışa vurmalarıdır. Crewdson’un fotoğraflarının hemen hemen hepsinde bilinçdışı olanın, bastırılmış (İng: *repress*) olanın bir şekilde su yüzüne çıkması durumu gözler önüne serilir. Crewdson’un birçok fotoğrafıyla Hopper’ın resimleri arasında içerik bağlamında güçlü bağlar kurmak mümkündür.

¹³³ Hunter, Sam. *American Art or the 20th Century*, (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers) s. 128.

¹³⁴ Renner, Rolf Günter, *Edward Hopper: Transformation of the Real*, (Köln: Benedikt Taschen, 1990) ss. 80–81.

¹³⁵ Wollen, Peter, “Two or Three Things I Know About Hopper”, ed. Anfan, David, Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*, (London: Tate, 2004) s. 71.



Resim 92. John Everett Millais, *Ophelia*, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 111 cm, 1852.



Resim 93. David Lynch. *İki Tepeler (Laura Palmer)*, film karesi.

Crewdson'un fotoğraflarında insan figürleri Hopper'ın resimlerindeki gibi önemli bir görsel kütle olarak kullanılırlar. Kavramsal açıdan, yaşamını diğer insanlarla iletişim hâlinde sürdüren bir birey olmak yerine, yaşamdan kopuk ya da kenara itilmiş bireyler; zaman zaman da insan olmaktan çok bir *yığın* gibi görünmesini sağlar. Görsel açıdan, yüzeydeki ağırlık merkezini oluşturan figürler, bütün fotoğrafların temel sorunsalları olan yabancılaşma, yalnızlık ve bireyler arasındaki iletişimsizlik olgusunu pekiştirir.



Resim 94. Gregory Crewdson, *Ophelia from Twilight*, c-print, 152 x 102 cm, 2001.

Crewdson'un *Twilight*¹³⁶ fotoğraf serisinden *Ophelia* adlı fotoğraftaki figürün konumu, Pre-Rafaelit¹³⁷ ressam John Everett Millais'in (1829–1896) William Shakespeare'in (1564-1616) *Hamlet*'inden (1600) yola çıkarak yaptığı *Ophelia*¹³⁸ (Resim 92) adlı

¹³⁶ Alacakaranlık; gündeğumunda veya günbatımında, güneş ufuk çizgisinin üzerindeyken gökyüzünden süzülen yumuşak ışık; belirsizlik durumu.

¹³⁷ İngiliz ressam, şair ve düşünürlerden oluşan ve "Pre-Raphaelite Brotherhood" (Tr: *Pre-Rafaelit Kardeşliği*) olarak da bilinen grup, 1848 yılında John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt tarafından kuruldu. Rafaelo ve Michelangelo'nun izinden giderek manierizm akımını ortaya çıkaran ressamların zanaatçı tavrına karşı çıktılar. İsimleri Pre-Rafaelit olmasına rağmen, Raphaelo'nun klasik kompozisyonlarının akademik anlamda sanat öğretimine zarar verdiğine inanmışlardı. 15. yüzyıl İtalyan ve Flaman sanatının kompleks kompozisyonlarını, detaycılığını, ve yoğun ve güçlü renk kullanımını benimsediler. Pre-Raphaelitler, yaptıkları sanatı bir reform hareketi olarak adlandırmışlardı. *The Germ* (Tr: *Tohum*) adında periyodik bir yayınlı temelinde doğaya ve insanın hayal gücüne verdikleri önemi dile getiren düşüncelerini ortaya koymuşlardır. Pre-Rafaelit hareket, bu anlamda ilk Avant-Garde hareket olarak tanımlanabilir.

¹³⁸ *Ophelia* karakteri, William Shakespeare'in *Hamlet* trajedisinde Hamlet'in sevgilisi, Polonius'un kızı ve Laertes'in kız kardeşidir. Hamlet, intikam kavramı üzerinden temellenir. Hamlet'in konusu kısaca şöyledir: Oyunun esas karakteri Hamlet ile aynı adı taşıyan Danimarka Kralı, kısa bir süre önce ölür.

resmindeki figüre ve David Lynch'in *Twin Peaks* (1990–1991) TV dizisi ve filmindeki Laura Palmer karakterinin nehirde yüzen cesedinin konumuna (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992) referanslar verir.

8.9. Film ve Fotoğraf Üzerine

Fransız kuramcı Christian Metz, *Fotoğraf ve Fetiş*¹³⁹ başlıklı makalesinde film ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi incelerken, bir yandan da günümüzde fotoğrafın hem sosyal bir fenomen (görüngü) olma bağlamında, hem de sanatlar arasında baskın bir yeri olması bağlamında neden bu kadar önemli bir konumda olduğuna ilişkin ipuçları verir. Metz, fotoğrafın fetiş kavramıyla ilişkisinin tanımlanması üzerinde durur ve fotoğraf ve sinemanın gramerini inceler.

Metz şöyle der:

Film ve fotoğraf arasındaki temel farklar iyi bilinmekle birlikte, fetiş ve fetişizmle ilişkisinin ifade edilmesindeki belirleyici etkileri açısından tam olarak tanımlanmalıdır. İkisinin arasındaki ilk fark, Danimarkalı semiyotikçi Louis Hjelmslev'in (1899-1965) önerdiği tanıma göre *lexis*¹⁴⁰'in zaman-mekânsal büyüklüğüdür. *Lexis*, okumanın ve alışın (İng: *reception*) sosyalleşmiş birimidir: heykel sanatında yontu, müzikte “parça”. Açık bir şekilde fotografik *lexis*, sessiz dikdörtgen bir kâğıttır ve sinemasal *lexis*ten çok

Kralın hayaleti oğlu Hamlet'e görünür. Kendisini kardeşinin Kral Claudius'un öldürdüğünü ve Kraliçe Gertrude'la evlendiğini söyler ve Hamlet'ten intikam almasını ister. Hamlet hayaletin sözlerinin doğruluğunu araştırmaya başlar ve araştırmalarını gizlemek için deli taklidi yapmaya karar verir. Kralın adamlarından biri olan Polonius, Hamlet'in kızı Ophelia'ya olan aşkına karşılık bulamadığı için delirdiğini düşünür. Hamlet ise, zaman zaman gördüğü hayaletin doğruyu söylediğinden emin olamayıp şüphe etmeye başlar. Bu arada, gezici bir tiyatro grubundan Kral Claudius'un önünde babasının ölümünü konu eden bir oyun oynamalarını ister. Kralın oyundan etkilenmesi ve heyecanlanması üzerine Hamlet kralın suçlu olduğuna inanır. Hamlet annesiyle konuşurken, kendilerini dinleyen Polonius'u kral zannederek öldürür. Kral bu olay nedeniyle Hamlet'i İngiltere'ye gönderir. Yaşanan acı olaylar Ophelia'yı çok etkiler ve kendini nehire atarak, yaşamına son verir.

¹³⁹ Metz, Christian. “*Photography and Fetish*”, (*October*, Vol. 34, Autumn, 1985) ss. 81–90.

¹⁴⁰ Dilde anlamı ve gramatik fonksiyonu olan tüm kelimeler.

daha küçüktür. Film sadece iki dakika uzunlukta bile olsa; sesler, hareketler ve bunun gibi ögelerle bu iki dakika aslında genişletilmiştir. Bunun yanı sıra, ekran yüzeyinin boyutları ve projeksiyonun önemli katkısı hakkında bir şey söylemeye gerek bile yoktur zaten. Buna ek olarak, fotografik lexisin belirli bir süresi (=zamansal boyut) yoktur: bu, bakışın efendisi olan izleyiciye bağlıken, sinemasal lexisin zamanlamasına ilişkin her şeye yönetmen tarafından karar verilir. Buna göre, Peter Wollen’in işaret ettiği gibi; bir yanda zamanın özgürce yeniden yazını varken, diğer yanda “empoze edilmiş bir okuma zamanı” vardır. İyi ki, bu iki özellik (küçüklük, gözden hemen kaybolmayan bakışın olasılığı) var ki fotoğraf bir fetiş gibi işleyebilmektedir.

Başka bir önemli fark sosyal kullanımına veya daha açık bir şekilde (film ve fotoğrafın her ikisinin de birçok kullanımını olduğu göz önünde bulundurulursa) en önemli legalleşme yolu açısından kullanımına dayanır. Film, iş ve sosyal gruba göre kolektif bir eğlence veya sanat olarak görülür. Bunun sebebi, muhtemelen film prodüksiyonunun “sıradan” insanlar için ulaşılabilirliğinin fotoğrafa göre daha az olmasıdır. Aynı şekilde, bu, çoğu fiktif (kurmaca) durumda görülür, ve kültürümüzün sanatı fiktif olan ile karıştırmak gibi güçlü bir eğilimi vardır. Fotoğraf, başka bir alanda yüksek derece sosyal kabûl görmenin keyfini sürer: çoğunlukla özel ve aile yaşamının kabûl edilen gerçeğin; Freudiyen fetişin doğum yeri. Bu kabûl görme, muğlâktır. Bir noktaya kadar, sosyal pratiklerin gerçek dağıtımına denk düşer: insanlar çocuklarının fotoğraflarını çekerler, ancak gerçek bir film istediklerinde sinemaya giderler veya televizyon seyrederek. Öte yandan, sergilenen veya albümlere yerleştirilen fotoğraflar, toplum tarafından öğrenilmiş bir davranış olarak sanat yapıtı bağlamında görülür. Ve aileler sıklıkla süper-8 filmlerle veya profesyonel olmayan diğer ürünlerle—ki bunlar yine sinemadır—kutlanırlar veya kendilerini kutlarlar. Yine de, film ve bütünlük, fotoğraf ve gizlilik arasındaki akrabalık sosyal bir mit gibi canlı ve güçlü olarak kalmaya devam eder; bu, bütün mitler gibi her birimiz etkiler ve yarı doğrudur. (...)Filmin sosyal alımı bir eğlence sanayi gibi (İng: *show-business-like*) veya düşsel/gerçek olmayan (İng: *imaginary*) referanslara gönderge (İng: *referent*) olduğundan, gerçek göndergesinin fotografide daha baskın olduğu düşünülür.

Her iki ifade de temelde Charles Sanders Peirce'in deyimiyle belirtkesel (İng: *indexical*) olduklarından, bu farklılıkta tuhaf bir şey vardır. Peirce, belirtkesel olanı, gösterenin göndergeye sosyal bir konvansiyon (sembol) veya benzerlik (ikon) ile bağlı olmayan, ancak, gerçek bir devamlılık veya dünyaya bağlantı ile bağlanan anlamlandırma (İng: *signification*) olarak tanımlar: yıldırım, fırtınanın belirtisidir (İng: *index*). Buna göre, film ve fotoğraf birbirlerine yakındır, her ikisi de gerçek objelerin izidir, özel bir yüzeye ışık ve kimyasal reaksiyon sonucunda bırakılmış izler. Bu belirtkesellik, pek tabii, ikonik açılar için yer bırakır, zira kimyasal imaj genellikle nesnenin kendisi gibi görünür (Peirce fotoğrafı hem bir belirtke hem de bir ikon olarak ele alır). Sembolik açılar için de çok yer bırakır, imajın az ya da çok kodlanmış örüntüleri (çerçeveleme, ışıklandırma, vb.) ve içeriklerinin organizasyonundaki seçimler gibi.

9. TRACEY EMIN: SİNE-VİDEO-KLİP

9.1. Sinemada Tür Oluşumu Üzerine

Alan Williams'a göre, "Tür bir Hollywood fenomeni değildir ve bu kavramı ele alırken Amerika Birleşik Devletleri'nin dışına çıkmamız gerekir"¹⁴¹. Tür (Fra: *genre*) kavramı sinema alanında basit bir şekilde filmin iskeleti olmamakla birlikte; filmin yapısal olarak önemli bir bölümünü—daha iyi bir deyişle—zeminini oluşturur. Tür, her anlatının önemli bir bileşenidir. Tür kavramı sadece filmin kendisinden oluşmaz, izleyenin de filme getirdiği beklentileri ve hipotezleri türün oluşmasına büyük bir katkıda bulunur. Filmin izleyene aktarmak istediği anlatsal materyalin aktarımının kolaylaşması izleyenin filme dair beklentilerine ve hipotezlerine doğru orantılıdır. Filmde neden belli olayların olduğu, neden karakterlerin belli bir şekilde davrandıkları ve neden belli bir şekilde giyindikleri vb. gibi öğeler, filmin türünün oluşmasında anlamlı olduğu kadar açıklayıcıdır da.

Örneğin, bir filmdeki film karakteri sebepsiz yere veya birden bire şarkı söylemeye başlarsa, izleyen izlediği filmin bir müzikal olduğunu düşünmeye başlar; zira motive edilmemiş—başka bir deyişle—bu örnekte olay örgüsü içerisinde neden-sonuç ilişkisine dayalı bir şekilde yerleştirilmemiş olan şarkı söyleme eylemi müzikallerde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu durum, ancak bir müzikalde anlamlı, kabûl edilir, inandırıcı ve anlaşılırdır. Bu örnekte olduğu gibi, her *tür*ün kendine ait bir kurallar bütünü vardır.

Bulgar asıllı Fransız filozof Tzvetan Todorov'un (1939–) belirttiği gibi, temsile (İng: *representation*) uyarlanabilen iki çeşit gerçeğe benzeyiş/gerçek gibi görünme (İng: *verisimilitude*) vardır: Genel ve sosyal/kültürel. Bunların her ikisi de gerçeklik veya hakikat duygusuna eş değildir. Todorov'a göre, "bir yapıtın gerçeğe benzerliği/gerçek gibi görünmesi, iki norm ile ilişkilidir. Bunlardan ilki *türün kuralları* dediğimiz şeydir: bir yapıtın gerçeğe benzeyiş/gerçek gibi görünme durumunun olması için bu kurallara

¹⁴¹ Williams, Alan. *Quarterly Review of Film Studies* 9, No. 2. (Spring, 1984) s. 124.

uyması gerekir. Belli dönemlerde, son oyunda karakterlerin birbirleriyle yakın ilişkiler içinde olduklarının keşfedilmesi koşulunda bir komedinin “olması mümkün” kabûl edilebilirdi. Duygusal bir romanın “olması mümkünlüğü”, hikâyenin sonucunun iki kahramanın evliliğine ve erdemin ödüllendirilirken tersinin cezalandırılmasına dayanmasına bağlıdır. Gerçeğe benzeyiş/gerçek gibi görünme, yapıtın edebî söylemine olan ilişkisini belirler: Bu anlamda ele alındığında eserin edebî söylemi, daha iyi bir deyişle, yazının alt bölümlerine özel bir söyleme dair ilişkisini belirler ki bu da bir *tür* oluşturur.”¹⁴²

9.2. Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder ve Western Kodlaması

Bazı türler, daha doğrudan ve kültürel gerçeğe benzeyiş/gerçek gibi görünmeler gerektirir. Örneğin, gangster filmleri, savaş filmleri vb. filmler çoğunlukla haritalar, gazete başlıkları, karakterlerin geçmiş anıları, gerçek veya film gerçekliğinden arşiv görüntüleri, mikrofilm, vb. kodları kullanırken; Western filmleri at, silah, para, matara, gömülü hazine, kurak toprak, yıldız mahmuzlu deri çizme, kaktüs vb. kodlar kullanır.

1990lar’da “Genç Britanyalı Sanatçı” (yBa) olarak, sanatsal platformlarda ön plana çıkan ve sadece İngiltere’de değil, dünya çapında çok iyi bilinen çağdaş sanatçılardan Tracey Emin’in (1963–) *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder* (İng: *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder the Dress Worth More Money Than the Money*) isimli **DVD** yapıtı, birçok Western alt metnini içerir. Sergio Leone’nin yönettiği 1966 yapımı *İyi, Kötü ve Çirkin*’in (İta: *Il buono, Il brutto, Il cattivo*) kendisi gibi kült hâline gelmiş film müziğini kullanan 3’ 43’’ süreli yapıt, sadece film müziğini kullanılmasıyla bile, izleyenin zihninde birçok çağrışım oluşmasını sağlar. Ennio Morricone’nin (1928–) bestelediği, Western türünün neredeyse işitsel bir temsili niteliğinde olan bu müziğin Emin’in yapıtındaki en önemli fonksiyonu, yapıtın—her ne hikâye ya da mesajı aktarma

¹⁴² Todorov, Tzvetan. *Introduction to Poetics*, (Brighton: Harvester Press, 1981) ss. 118–119.

amacı olursa olsun— Western türüne aidiyetini sağlamaktır. Başka bir deyişle, izleyenin izlemeye başladığı yapıt, ilk saniyeden/başlangıç noktasından başlayarak —bir Western kodlamasıyla izleyene sunulur.

Roland Barthes'ın argümanını Honoré de Balzac'ın (1799–1850) *Sarrasine* (1830) adlı novellası üzerinden yapan ve genel olarak düz yazıdaki kodlamaların okuyucu tarafından açıklanmasına dayanan *S/Z* adlı kitabında üzerinde durulan kodlama konusu aslında düz yazıyı olduğu kadar; lirik ve epik şiir, anlatısal film, drama, çizgi roman, vb. bir dizi metinsel sistemi ilgilendirir. Barthes'a göre bu kodlar, Barthes'ın semiyotiğinde çok önemli bir yeri olan çağrışım yoluyla ifade edilirler. Barthes, çağrışımı ilk gösterinle anlamın üzerine kurulmuş ikincil bir operasyon olarak tanımlar. Başka bir deyişle, ilk gösterilen anlam göstergesi yeni bir anlamlandırma sisteminde bir gösterene dönüşür. Buradaki dönüşme olgusu, daha önce *Paris Match* dergisinin kapağındaki Fransız bayrağını selamlayan siyahî asker fotoğrafında incelendiği gibi, ilk gösterilen göstergenin; sömürgecilik, ulusalcılık, militarizm gibi ikincil anlamların oluşmasına neden olduğu hatırlanacaktır. Barthes, daha önceki yazılarında çağrışımın tarihi benimsemesi ve verilmiş olan kültürün daimi ve kaçınılmaz olması bağlamında mit olgusu ile eşleştirdiği çağrışım olgusunu, ideolojinin bir temsilcisi olarak tanımlar. Barthes, *S/Z*'den 13 yıl önce yazdığı *Mitolojiler*'de, pankreas dövüşünün sahteliğinden Mars psikozuna, deterjan reklâmlarındaki kaslı-kuvvetli süper adamlardan şarap kültürünün totemsel geçmişine kadar birçok miti incelerken; “yanlış-okuma”yı teşvik ederek, tartışılan konuyu daha büyük bir sembolik matrisin içinde bir parça olarak ele alıp sorgulamayı önerir. *S/Z*'de; bir kod yoluyla bir metnin sürekli saldırısı ve daha geniş bir tartışma alanına doğru giden bir “konu dışı söz” olarak tanımladığı çağrışım, kod ile ontolojik bir ilişki içindedir.

Barthes, kodu şöyle tanımlar:

“Kod, alıntılamalardan oluşan bir bakış açısı, yapıların serabıdır; biz onun sadece yola çıkışlarını ve dönüşlerini biliriz; onun sonucunda ortaya çıkan parçalar (kaydını tuttuklarımız) her zaman kendilerini

tehlikeye atarak, metnin dışına, katalog benzeri bir yere doğru uzaklaşmanın görsel işareti olurlar (*Kaçırma* şimdiye kadar yazılmış olan bütün kaçırmalara gönderme de bulunur); onlar *çoktan* okunmuş, görülmüş, yapılmış, tecrübe edilmiş bir şeyin parçalarıdır; kod o *çoktan* olmuş olan şeyin uyanışıdır. Yazılmış olana göndermede bulunarak, ör. Kitap (tabi ki, hayatın, hayat olarak kültürün), metni bu Kitap'ın prospektüsüne dönüştürür.”¹⁴³

Kod, metinler arasındaki kısa bir köprüyü temsil eder. Bir kodun bir metindeki varlığı, içinde görüldüğü bütün diğer metinlere de eş zamanlı olarak referans verir. Tracey Emin'in yapıtında kullanılan müziği bütün olarak tek bir kod olarak ele alırsak, *İyi, Kötü ve Çirkin*'i alıntılamanın ötesinde, bütün bir Western türüne referans verdiğini söylemek mümkündür.

Biçimsel kurallar olan kodlar, birbirleriyle ve diğer öğelerle ilişki içindedirler. Sınır, yerleşilmemiş bölge, devletin etki alanının dışında olan bölge, taşra, doğa kanunu, özgürlük, silah, ataerkil toplum vb. birçok kavram, Morricone'nin müzik parçasıyla eş zamanlı olarak izleyenin zihninde belirir.

Bu çağrışımların yanı sıra, izleyen yapıtı izlemeye hâl-i hazırda bir hikâye ile başlar: Taşra gelinlerinin giydiği gelinliklere benzer *kitsch* bir gelinlik giymiş bir kız (Tracey Emin), gelinliğinin üzerine takılmış olan paralardan (ki paraların Türk Lirası olması da bir Doğu¹⁴⁴ referansıdır) anlaşıldığı üzere düğünün hemen arkasından, düğünden ve onu bekleyen yeni hayatından kaçmaktadır.

Emin'in yapıtı aynı zamanda, Türkiye'de postmodernizmin etkisiyle “öteki” kavramıyla farkedilen “Doğu” düşüncesi, Doğu'nun sınırları ve Doğu'nun *Western*'i kavramlarını da barındırır. Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1996), Sinan Çetin'in *Propaganda* (1999) filmlerinde olduğu kadar *Turkcell Hazır Kart* reklâmlarındaki “Özgür Kız” da aynı

¹⁴³ Silverman, s. 239.

¹⁴⁴ Elbisenin paradan daha çok para etmesi, kadının ataerkil toplumlardaki değersizliğine, namus kavramının her şeyden daha önemli olmasına, başlık parası kavramına, vb. Doğu kültürüne özgü olgulara referanslar verir.

kavramlar çerçevesinde Doğu'nun sınırları, "uzaklığı", kuralları ve onunla başa çıkma hâlini de yansıtır. Emin'in yapıtındaki kızın nereye gideceğini bilemeden koşması, bu başa çıkma ya da çıkamama hâline de bir işarettir.



Resim 95. Tracey Emin. *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*, enstelasyon, 2001.

Emin, *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*'de farklı açılar ve planlar kullanarak—örneğin boy plandan yüz plana geçip yüzdeki ifâdeyi yansıtarak ve sonra tekrar boy plana ya da daha geniş bir plana geçip aksiyonu devam ettirerek—dramatik etkiler yaratan sinemasal kamera kullanımıyla yapıtı sinemaya yaklaştırırken, sık kesmeli montajı, videonun zemininde müzik kullanımı ile yapıtı klipleştirir, müzik gibi sinemasal öğelerin yapıtta kendisi için var olmasıyla ve galeri mekânındaki prezentasyonuyla¹⁴⁵ yapıtı *Video Sanatı*'na yaklaştırır. *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*, sinema dilini kullanan bir video olarak varsayılırsa, alıntılıdığı araç/ortam/yöntemler, içiçe sarılmış alanlar (İng: *intertwined territories*) hâline getirir.

¹⁴⁵ Tracey Emin, bu yapıtı İstanbul Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde "Tracey İstanbul'da" adlı sergisinde tek bir projeksiyondan duvara yansıtarak sergilemiş, ancak yapıtın Resim 95.'de görüldüğü gibi farklı prezentasyonları da bulunmaktadır.

9.3. Sinemasal Yapı Üzerine

Sinema ve sinemanın öncesindeki sanatlar—özellikle edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar—arasında güçlü bir bağ olmakla birlikte, sinema bu sanatların bir bileşimi (İng: *composite*) değildir ve estetik doyumun sağlanabilmesi için bu disiplinlerden farklı, kendine özgü metotları vardır. Stefan Sharff'ın *sinestetik öğeler*¹⁴⁶ olarak tanımladığı öğeler, film içersinde sinemasal cümleler içinde düzenlenir. Ancak, Metz'in de belirttiği gibi planların (İng: *shot*) kelimeler olmadıklarını hatırlamak gerekir.

Sharff'ın da belirttiği gibi, sinestetik öğelerin biricik özelliği, stilistik ve anlatsal fonksiyonları olan ve tekrar edilebilir konfigürasyonlar oluşu ve her sinema izleyicisinin de bunu okumayı öğrenmesidir. Her öge, özerk karakteristikleri olan birimlere gruplanmış planlardan oluşur. Sinema sentaksının anlaşılabilmesi, bu sinemasal öğelerin anlaşılmasıyla gerçekleşir. Sinemada yönetmen çeşitli sinemasal konfigürasyonları kullanarak izleyicinin bir takım beklentiler içine girmesini sağlar. İzleyici sistem tarafından kontrol edilen bir kod çözme (İng: *decode*) döngüsünün içine sürüklenir.

“Estetik amaçlarla bir araya gelmiş olduklarına göre, yapı hem içerik, hem de biçimi tanımına dâhil eden bir kavramdır. Dolayısıyla sanat eseri özel bir estetik amaçla bir araya gelmiş olan bir göstergeler sistemi ya da göstergeler yapısıdır.”¹⁴⁷

Sharff, 300'den fazla film üzerinde yaptığı analizlere dayanarak sinemasal yapıyı tanımlamak için sekiz temel model oluşturmuştur: **ayırma** (İng: *seperation*), **paralel aksiyon** (İng: *parallel action*), **yavaş açılım** (İng: *slow disclosure*), **tanıdık imaj** (İng: *familiar image*), **hareketli kamera/hareketli oyuncu** (İng: *moving camera/actor*), **çoklu açı** (İng: *multi angularity*), **ana plan disiplini** (İng: *master shot discipline*), **düzenleme** (İng: *orchestration*).

¹⁴⁶ Sharff, Stefan. *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, (New York: Columbia University Press, 1982) s. 5.

¹⁴⁷ Warren, Austin, Wellek, René, *Theory of Literature*, (New York: Harcourt, 1970) s.141.

1/ **Ayırma:** Tek bir zamanda olan planların alternatifli olarak gösterilmek üzere bir arada düzenlenmesidir. Ayırma, tematik bağlamda olan her durumu tanımlamak için kullanılabilir, ancak sinemasal olarak birbiriyle doğrudan ilişkili olan planlara denir. Ayırma üç şekildedir:

- Giriş ve sonuç imajlarının da içinde bulunduğu imajların grafik ve uzamsal kompozisyonları: Bir ayırma genellikle geneli veren kavrayıcı bir planla başlar. Bu plan diğer öğelerin coğrafik konumlamalarını ve birbirleriyle olan uzamsal ilişkilerini ortaya koyar.
- Ritim ve görelî zaman: Belli bir ayırmaya özgü zaman duygusudur. Ayırmada zaman karmaşık bir konudur. Belli uzunluklardaki planların bir araya toplanması ritmik bir titreşim (İng: *pulsation*) oluşturur. Görelî zaman kavramı, görüntülerin bir araya gelmesi sırasında bir görüntünün ve bir önceki görüntünün ne kadar sürdüğüne dair ipuçları verir.
- Ayrılmış imajlar arasındaki yakın ilişki

2/ **Paralel Aksiyon:** Eşzamanlı olarak gösterilen iki ya da daha fazla anlatısal kurgudur. Birbirlerinden uzak mesafede veya zamanda olan iki anlatıyı bir arada anlatmak için kullanılır. Paralel aksiyon sinemasal sentaksta aynı zamanda zamanın uzatılmasını veya kısaltılmasını sağlar.

3/ **Yavaş Açılım:** Bir resimsel informasyonun tek veya daha fazla plan ile kademeli olarak gösterilmesidir. Filmsel bir görüntünün algılanması imajların çözümlenmesinin devamlılığı ile ilgilidir. Potansiyel olarak her yeni imaj; yeni bir kavram, olgu, vb. bilgiyi de beraberinde getirir. İzleyen karşısındaki görüntüleri birleştirerek bir anlam üretmeye çalışırken, aynı zamanda bir sonraki görüntüyü de tahmin edebilmek için ipuçları arar. Verilen ipuçları nötr (yansız/tarafsız) konumda veya bilinçli olarak izleyeni yanlış yönlendiriyorsa, başka bir sinemasal dinamik işlemeye başlar. Sharff'ın "yavaş açılım" dediği kavram budur. Yavaş açılım çok çeşitli şekillerde çalışabilen, temelde anlatısal informasyonu düzenlemek için kullanılan belli bir sistemdir. Yavaş

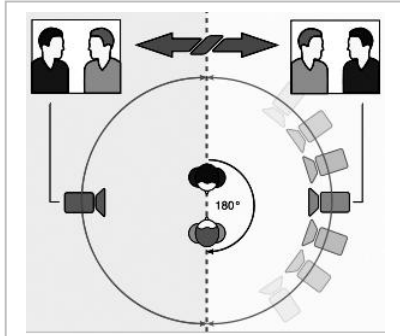
açılım, filmin uzunluğuna da bağlı olarak hikâyedeki kilit bilgilerin izleyene aktarımını zamana yayarak uzatır. Örneğin Hitchcock'un *Sapık* filminde anne karakteri ile ilgi olan sırrın açığa çıkma süreci bilinçli bir şekilde film zamanına yayılmıştır. Yavaş açılım bir görüntü ile başladıktan sonra, coğrafik olarak yakınında olan ve ilk görüntüye yeni bir ışık tutan veya anlamını değiştiren başka bir görüntü ile takip edilir. Yavaş açılım kavramında iki tane karşı güç bulunur: verilen görüntünün gerçekliği ve ekran çerçevesinin dışındaki alandaki (İng: *off-screen*) gerçeklik. Çerçevenin dışındaki alan bir kamera hareketiyle genişletildiğinde bu güçler çarpışır. Verilmiş olan görüntünün bile potansiyel olarak görülmeyen dış alanı beklenmedik bir şeyi saklı tutar.

4/ **Tanıdık İmaj:** Film içerisinde tekrar edilen bir ton, resim, benzerlik veya düşünce veya bir sahnenin parçası olabilir. Filmde ritmik bir frekansla görülen herhangi bir resim tanıdık bir imaja dönüşür. Tekrar ve simetrilerin oluşmasını sağlayan tanıdık imaj, sinemasal yapının sonunda genellikle daha geniş bir plan veya kamera hareketiyle takip edilir. Tanıdık imaj sayesinde parçalı olan görüntüler birbirleriyle daha kolay ilişkilendirilebilirler.

5/ **Hareketli Kamera/Hareketli Oyuncu:** Kesme yapmadan kullanılan kamera hareketidir. Parçalı/kesintili planların aksine, hareketli kamera bir eğrisellik oluşturan ve akıcı bir sinemasal ögedir. Hareketli kamera, gerçekliği betimlemekten çok daha karmaşık bir fonksiyon üstlenmiştir: sübjektif bir hareket dünyası yaratmak. Parçalı plandan çok farklı olan hareketli kamera, izleyenin perspektif duygusunu yoklamanın yansıra üç boyutlu bir atmosfer de yaratır. Parçalı planda izleyen parçaları bir araya getirmek durumundayken, hareketli kamera zaten olayları olduğu gibi akıcı bir şekilde gösterdiğinden izleyene böyle bir görev düşmez.

6/ **Çoklu Açı:** Paralel aksiyon, ana plan disiplini, tanıdık imaj vb. bütün sinemasal yapı öğelerinin temelinde var olan, uzamsal bütünlüğü ve planlar arasındaki devamlılığı sağlayan sinemasal ögedir. Örneğin, 180 derece kuralı (Resim 96) veya diğer bir ifadeyle ters açı kuralı normal koşullarda uyulması gereken temel bir çoklu açığa dayalı sinema kuralıdır. Bilim-kurgu ve aksiyon türündeki *The Matrix*'deki (1999, yön.

Wachovski kardeşler) 1:55:43–1:56:11 aralığındaki plan (DVD) çoklu açığa uygun bir örnektir.



Resim 96. 180 derece kuralı.

Bu figürde; iki karakter arasındaki doğrusal aks ve oyuncuları görüntüleyebilmek için kameranın mekânda konumlanabileceği 180 derecelik ark gösterilmektedir. Eğer kamera gösterilen alanın (sağdan) tersine (sola) geçerse, iki karakter yer değiştirmiş gibi görünür.





7/ **Ana Plan Disiplini:** 1940lar'da standart haline gelen bir Hollywood metodudur. Ana plan disiplini ile yavaş açılım sinemasal bir spektrumun iki ucunda yer alırlar. Ana plan, geniş bir alanın gösterildiği çok geniş bir plan olabilir veya orta geniş bir plan olup daha küçük bir alanı da gösterebilir. Ana plan, izleyene istenen informasyonun aktarılması için olabildiğince bilgiyi içerir. Ana planı daha yakın planlar takip eder ve ana planı detaylandırarak daha çok bilginin aktarılmasını sağlarlar.





8/ **Düzenleme:** Sinemasal devamlılığı sağlamak, sinemasal ritim ve tempoyu oluşturmak, sinemasal bir





harmoni yaratmak ve tüm görüntü ve seslerin grafik sıralaması için yapılan genellikle zigzag geleneğini gözetilen düzenlemedir.





9.4. Sharff Yöntemiyle Sekans Analizi





Sayfa 140 ile 217 arasında, Sharff'ın sinemasal sentaksa sahip olan sekanslarda önerdiği inceleme yöntemi ile yapmış olduğum üç adet inceleme bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla, Tracey Emin'in yapıtının bütünü, Sergio Leone'nin *İyi, Kötü ve Çirkin* filminden bir sekans ve Alfred Hitchcock'un *Kuşlar* filminden bir sekanstır. *İyi, Kötü ve Çirkin*, Tracey Emin'in yapıtında alıntılı olduğu için, *Kuşlar* ise, her iki yapıttan bağımsız ve ilgisiz olduğu için seçilmiştir. İncelemede; her üç sekansın anlatısının planlarının kare kare dökümü (İng: *storyboard*), plan sırasına göre kamera seviyeleri ve plan sırasına göre planların uzunluğu ve plan mesafeleri görülmektedir.





<p>Plan #1</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p>
<p>Plan #2</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye Plan: Çok geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman Müzik başlar.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Figür tepenin arkasından çıkarak kameraya doğru koşmaya başlar.
<p>Plan #3</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #9, #21, #29, #49'un benzeri. • Sol yöne hareket
<p>Plan #4</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Orta plandan orta yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan # 34'ün benzeri • #51'nin ters aksiyon simetriği • Plan #2'de gördüğümüz figür yakınlaşır.





<p>Plan #5</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> Plan #18, #26'nın benzeri
<p>Plan #6</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> Plan #23, #27'nin ters simetriği Figür arkasına dönüp bakarak koşmakta ve bir şeyden/birinden kaçmaktadır.
<p>Plan #7</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p>
<p>Plan #8</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> Plan #3, #28 benzeri Elbise vurgulanan bir nesne hâline gelmeye başlar.





<p>Plan #9</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #26, #29, #40 benzeri
<p>Plan #10</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #11'in ters yönde aksiyonu • Plan#11, #13 ile dairesel hareket
<p>Plan #11</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #10'un ters yönde aksiyonu • Plan #13'ün benzeri • Plan#10, #13 ile dairesel hareket • Müzik yavaşlarken, figürün de hareketleri yavaşlar.
<p>Plan #12</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Figürün bulunduğu mekândaki hayvan cesedi ile mekânın yalnızlığına işaret edilir.





<p>Plan #13</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #11'in benzeri • Plan#10, #11 ile dairesel hareket • Figür etrafına bakar, mekânın yalnızlığı vurgulanır. Plan #12 motive edilir.
<p>Plan #14</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Çok yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #12'nin detayı • Detay plan, vurguyu artırır.
<p>Plan #15</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Çok yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #12'nin detayı • Detay plan, vurguyu artırır.
<p>Plan #16</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye Plan: Çok yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Figür öne doğru eğilir. Bu eylem, çaresizlik duygusuna işaret eder.





<p>Plan #17</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Detay plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #12'nin detayı • Detay plan, vurguyu artırır.
<p>Plan #18</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #5'in benzeri • Müzik hızlanmaya, figür tekrar koşmaya başlar.
<p>Plan #19</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #43.1'in benzeri • Müzik hızlandıkça kısa süreli planlarla yapıtın temposu artırılır.
<p>Plan #20</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #30'un benzeri • Müzik hızlandıkça kısa süreli planlarla yapıtın temposu artırılır.





<p>Plan #21</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #29, #40, #49'un benzeri • Sol yöne hareket • Müzik hızlandıkça kısa süreli planlarla yapıtın temposu arttırılır.
<p>Plan #22</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sol yöne hareket • Müzik hızlandıkça kısa süreli planlarla yapıtın temposu arttırılır.
<p>Plan #23</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #27, #48'in benzeri • Plan #6'nın ters yönde aksiyonu
<p>Plan #24.1</p>		<p>Plan Süresi: 10 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinden göz seviyesinin üzerine kaydırma Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Müzik yavaşlarken figürün hareketleri durağanlaşır.





<p>Plan #24.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Plan #29, #43.1'in benzeri • Sol yöne dairesel hareket
<p>Plan #24.3</p>		
<p>Plan #25</p>		<p>Plan Süresi: 2saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #9, #40.1'in benzeri • Müzik hızlanmaya, figür tekrar koşmaya başlar.
<p>Plan #26</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye Plan: Orta geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #23'ün benzeri • Plan #6'nın ters yönde aksiyonu • Sol yöne hareket





<p>Plan #27</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #3, #40.2, #49'un benzeri • Sol yöne hareket • Elbiseye yapılan vurgu arttırılır.
<p>Plan #28</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan # 24.2, #40.1'in benzeri • Sol yöne hareket
<p>Plan #29.1</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #20'nin benzeri • Plan #11'in ters yönde aksiyonu • Plan içinde sol yöne dairesel hareket
<p>Plan #29.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Müzik yavaşlar. • Figür kendi etrafında, kamera figür etrafında dönerken, figür gökyüzündeki kuşlara bakar.





<p>Plan #30</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Detay Plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elbise üzerindeki kağıt paralar detay plan ile vurgulanır. • Kamera yukarıya doğru kayar.
<p>Plan #31</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p>
<p>Plan #32</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Figür kendi etrafında yarım tur döner. Yüzündeki ifade çaresizlik duygusunu vurgular.
<p>Plan #33</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Orta plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Müzik hızlanmaya ve figür yeniden koşmaya başlar.




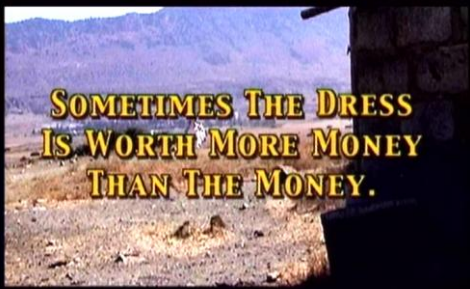
<p>Plan #34</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #39'un benzeri
<p>Plan #35</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #38'in benzeri • Figür boş arazide ev benzeri bir yer bulur.
<p>Plan #36</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Orta yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Figür korunacak bir yer bulduğu düşüncesiyle bulduğu mekâna bakar.
<p>Plan #37</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinden göz seviyesinin üzerine kaydırma Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #36'nın benzeri

<p>Plan #38</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mekân sanıldığı gibi bir yer değildir, figür koşmaya devam eder.
<p>Plan #39.1</p>		<p>Plan Süresi: 8 saniye Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #26, #29'un benzeri
<p>Plan #39.2</p>		
<p>Plan #39.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Görüntünün distorsiyona uğratılması hem zamanın geçmesine hem de figürün koşmaktan yorulmasına işaret eder.

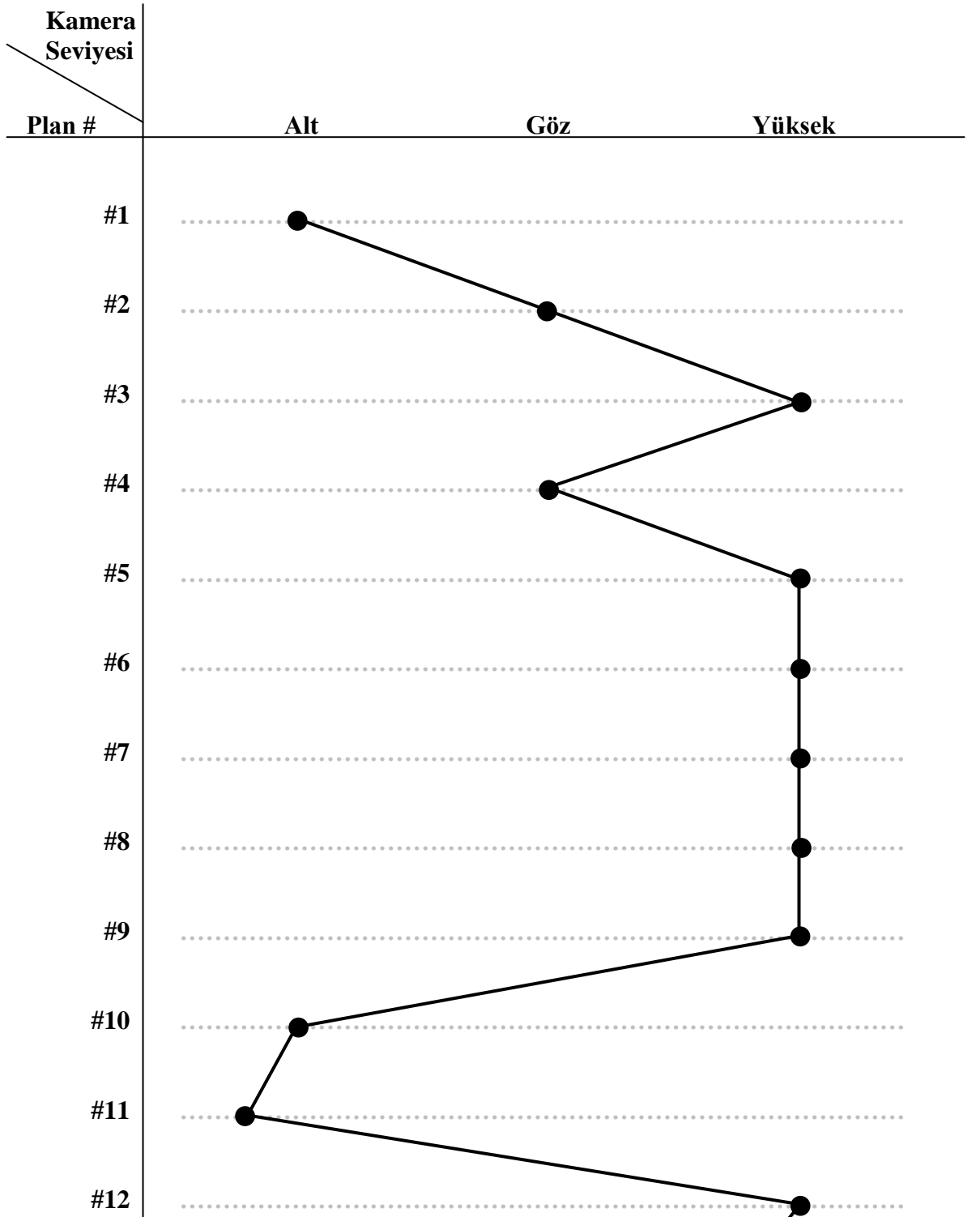
<p>Plan #40</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kuş figürü tanıdıklaşır. • Müzik yavaşlar.
<p>Plan #41</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Detay plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elbise üzerindeki gül motifleri vurgulanır.
<p>Plan #42.1</p>		<p>Plan Süresi: 16 saniye Plan: Yakın plandan orta yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #24.2'nin benzeri • Müzik hızlanmaya, figür tekrar koşmaya başlar.
<p>Plan #42.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Figür saçındaki gül motifinden saç aksesuarını çıkarır yere atar. Gül motifi tanıdıklaşır.

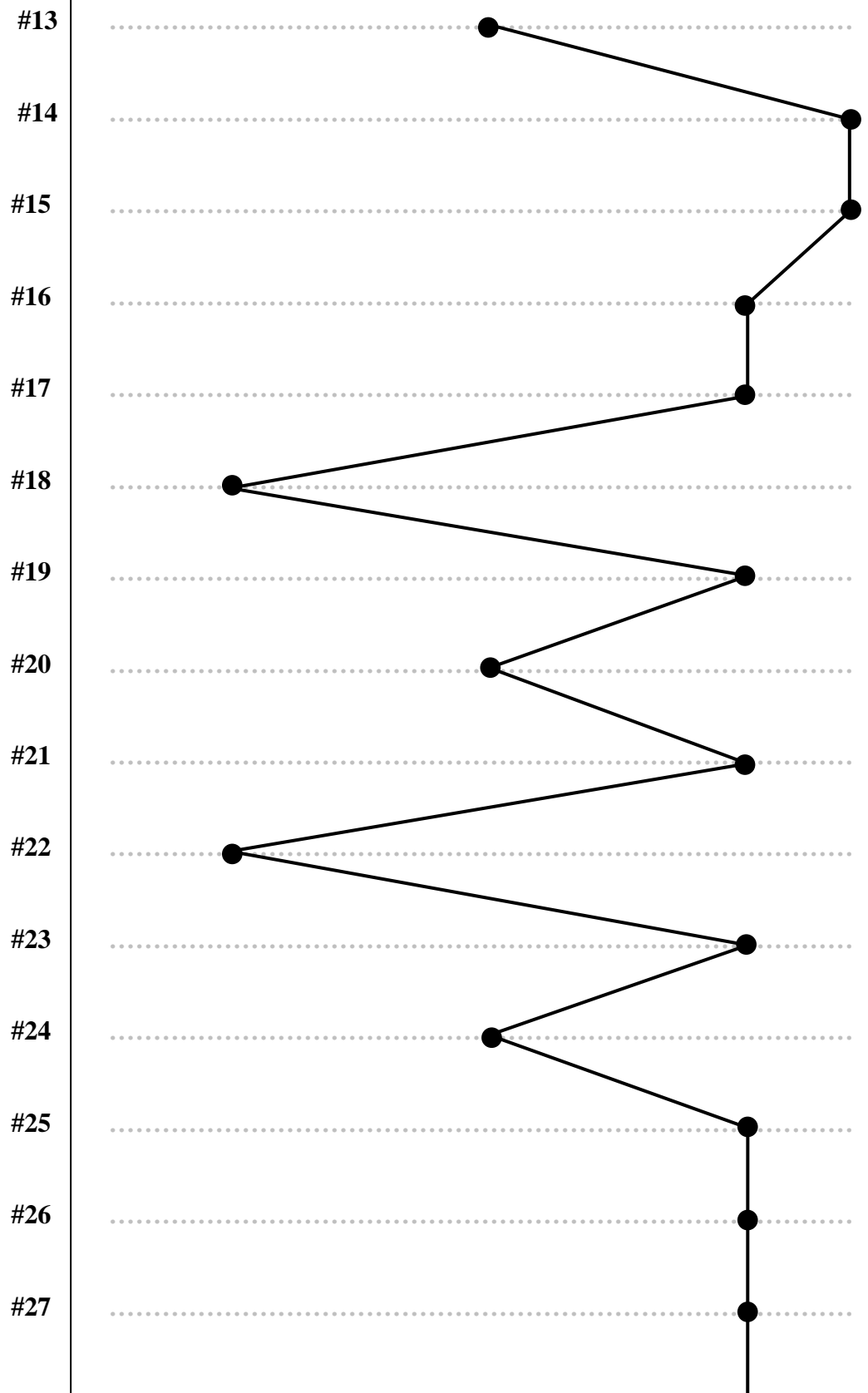
<p>Plan #43.1</p>		<p>Plan Süresi: 17 saniye Plan: Yakın plandan orta yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Ağır çekim</p> <ul style="list-style-type: none"> Gül motifi vurgulanır.
<p>Plan #43.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> Figür yorulur ve oturur.
<p>Plan #44</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Çok yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> Beyaz ayakkabının detayının verilmesi, figürün giysisinin bir gelinlik olduğuna işaret eder.
<p>Plan #45</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> Figürün boynundaki kolyeye takılmış alyans vurgulanır.

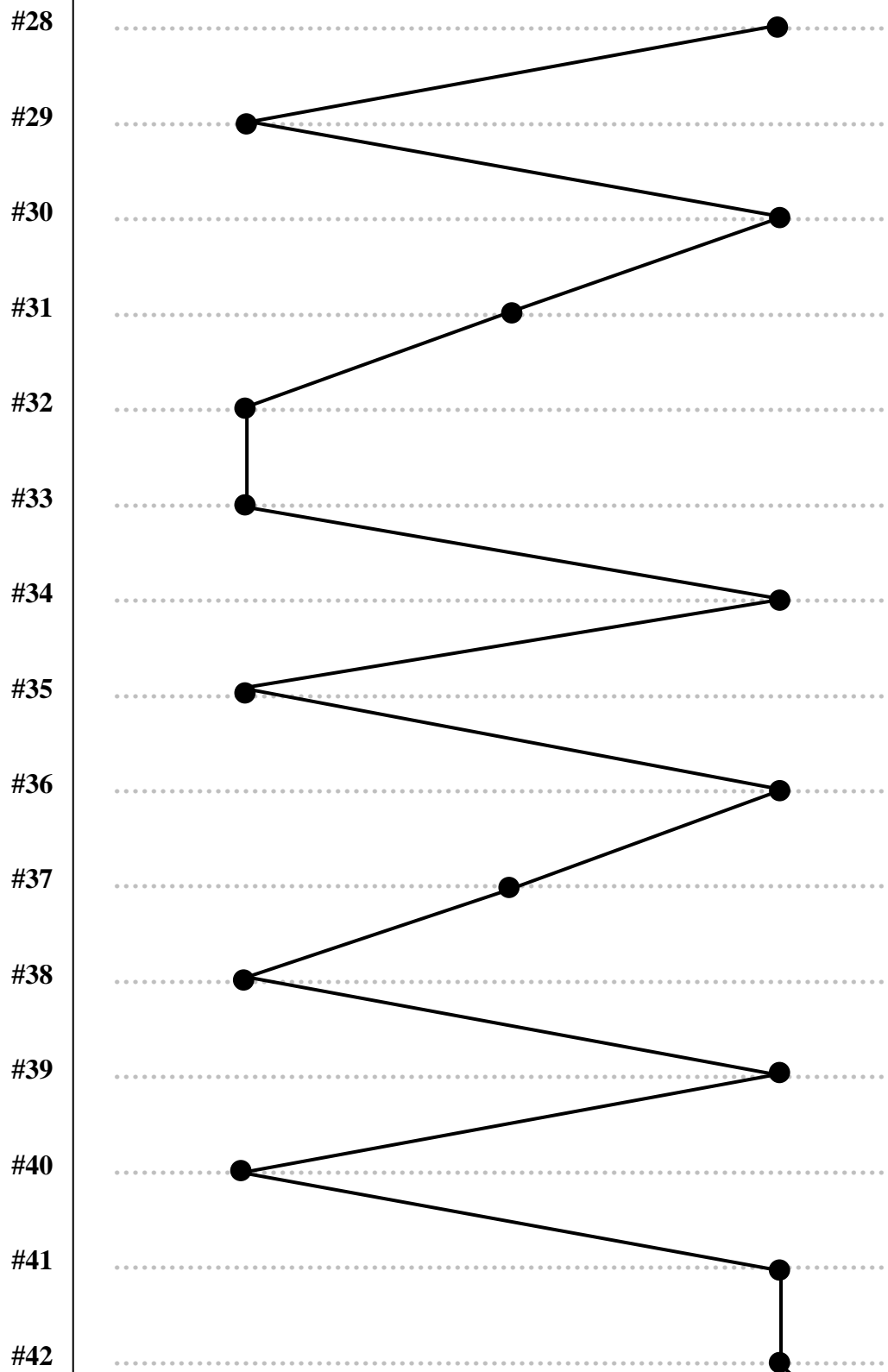
<p>Plan #46</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gül motifine yapılan vurgu arttırılır.
<p>Plan #47</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Orta plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #23'ün benzeri • Figür oturduğu yerden kalkarak yürümeye başlar.
<p>Plan #48</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #3, #21, #28'in benzeri
<p>Plan #49</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Çok yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p>

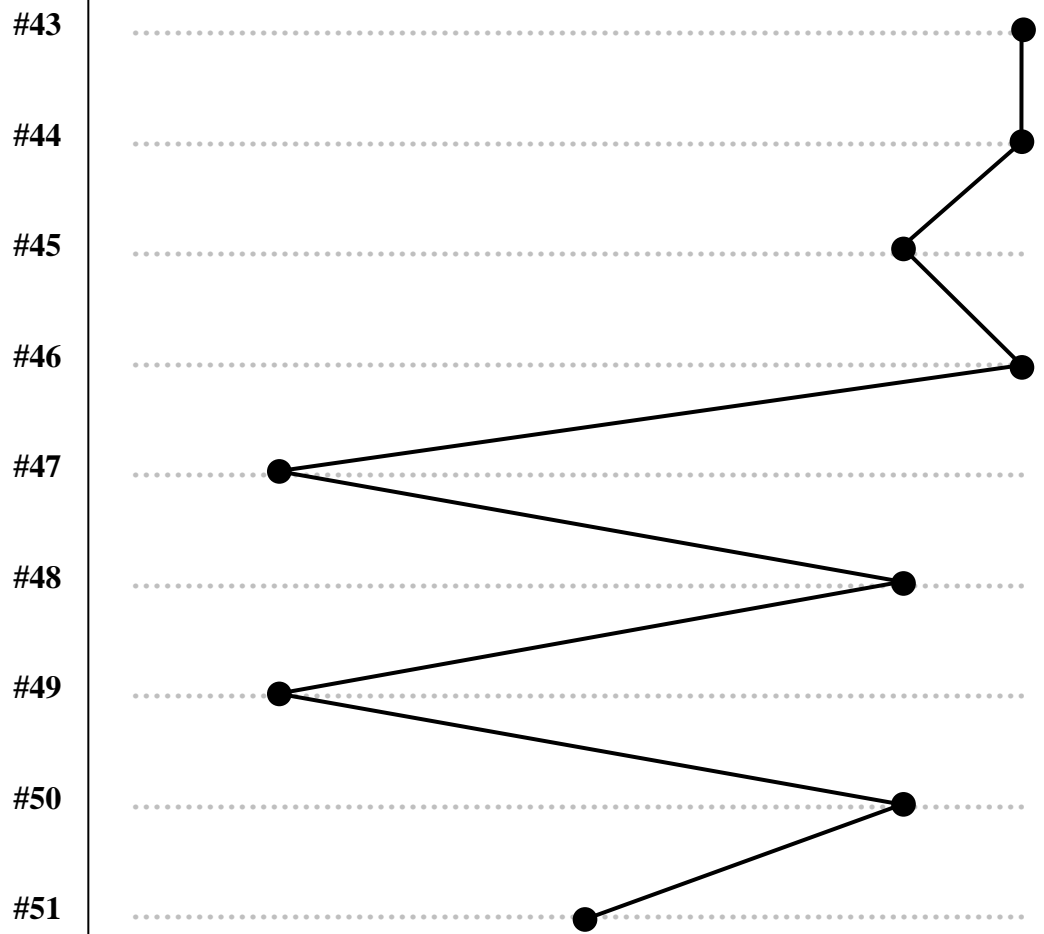
<p>Plan #50</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Yakın plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p>
<p>Plan #51.1</p>		<p>Plan Süresi: 23 saniye Plan: Geniş plan Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde Görüntü Akış Hızı: Gerçek zaman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #4'ün ters aksiyon simetriği
<p>Plan #51.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Kurşun sesi ile eşzamanlı olarak kelimeler birer birer ekranda belirir.
<p>Plan #51.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Figür uzaklaşırken, müzik biter.

Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder

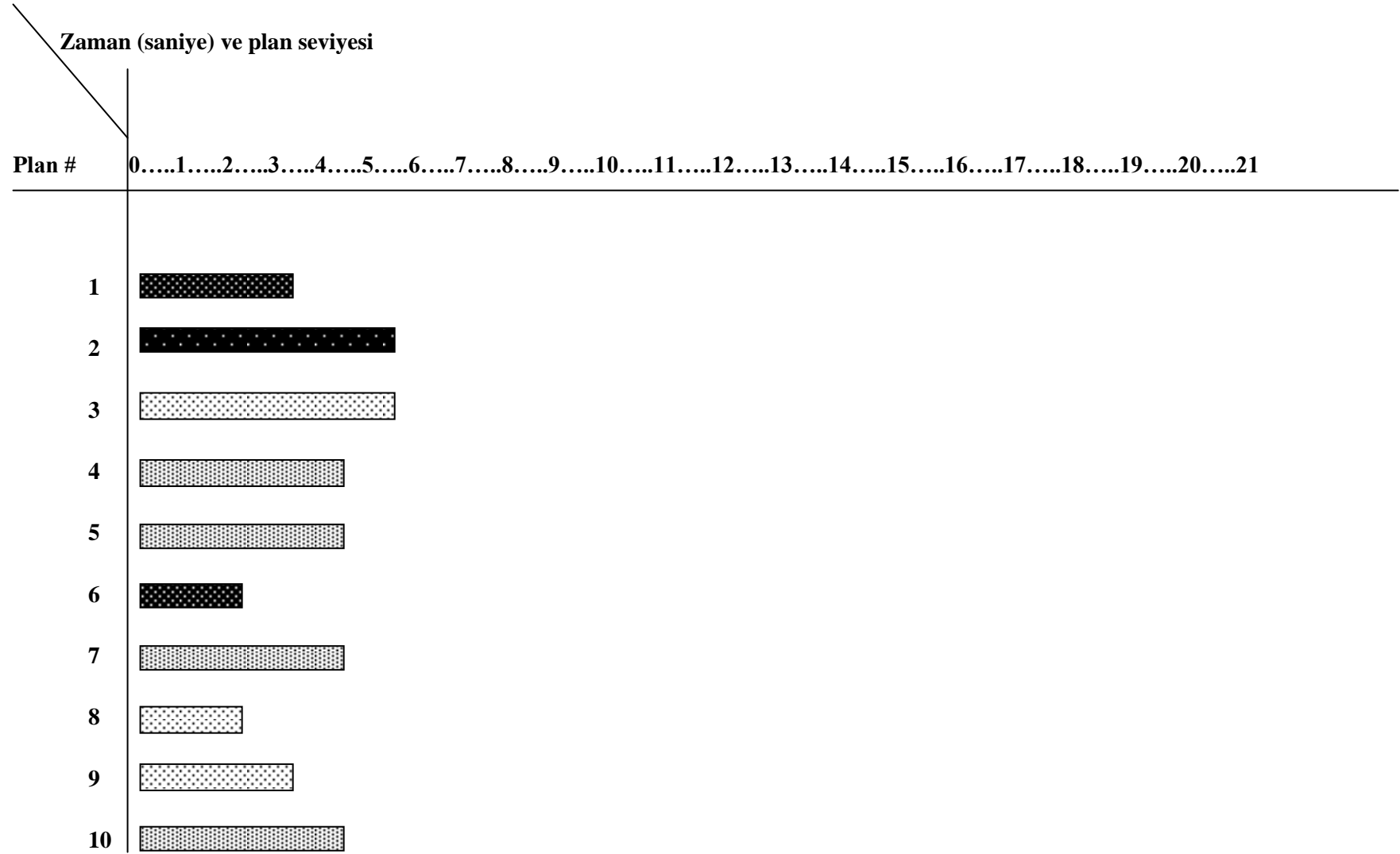


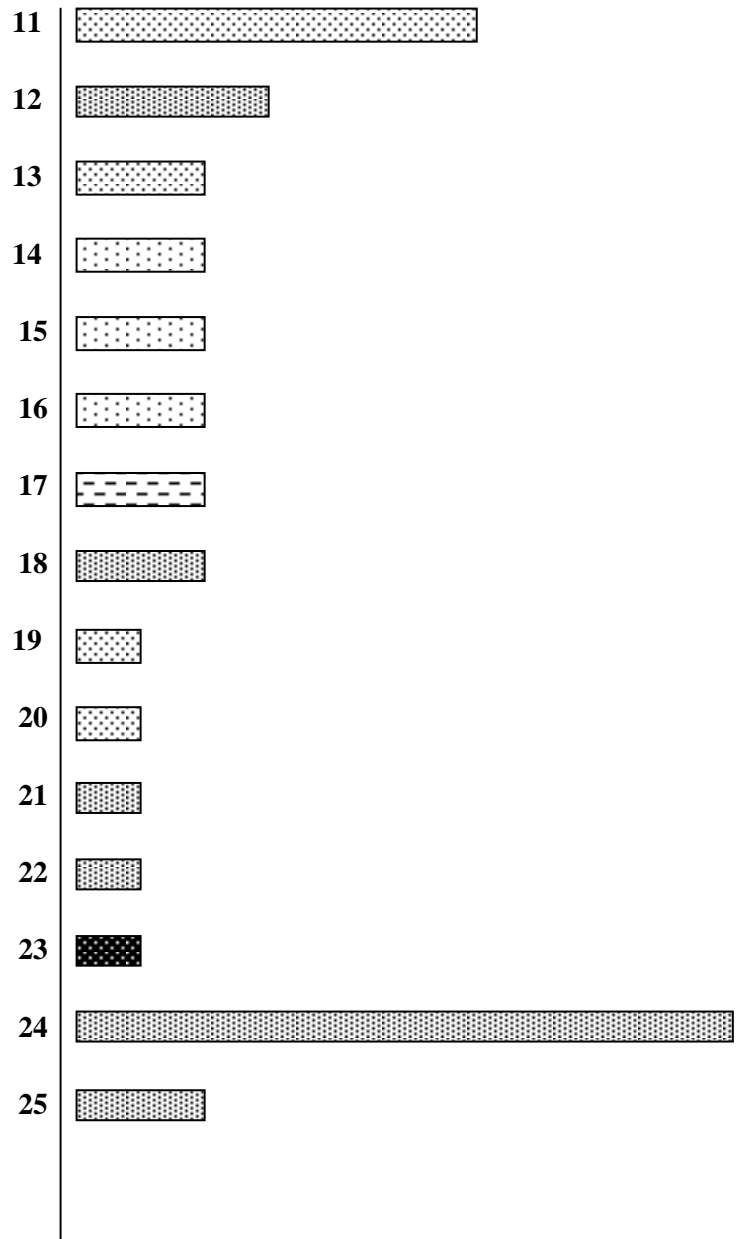


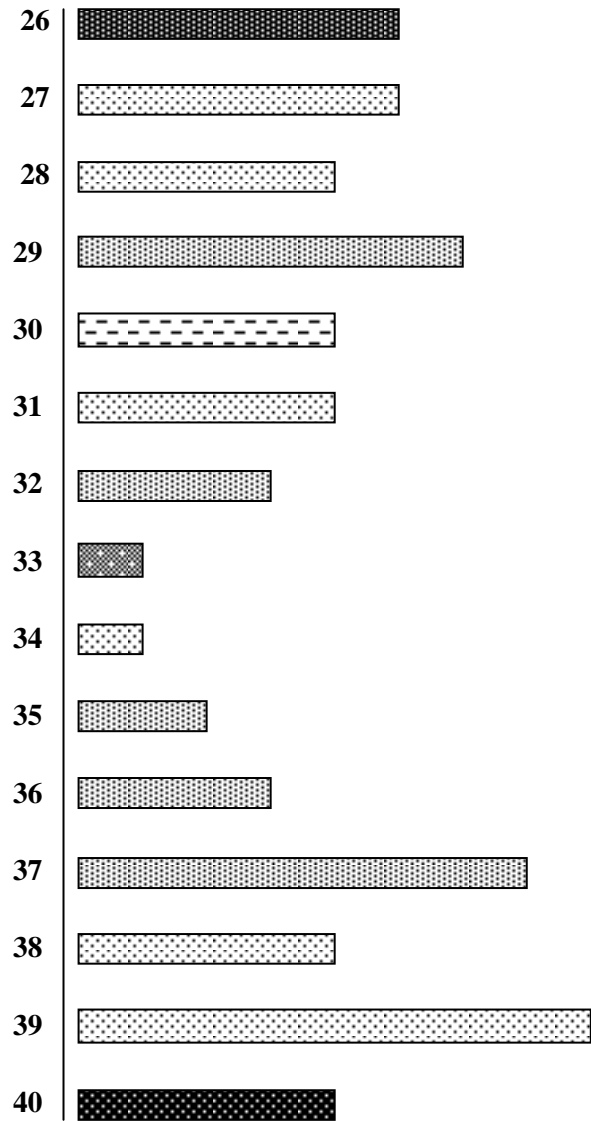


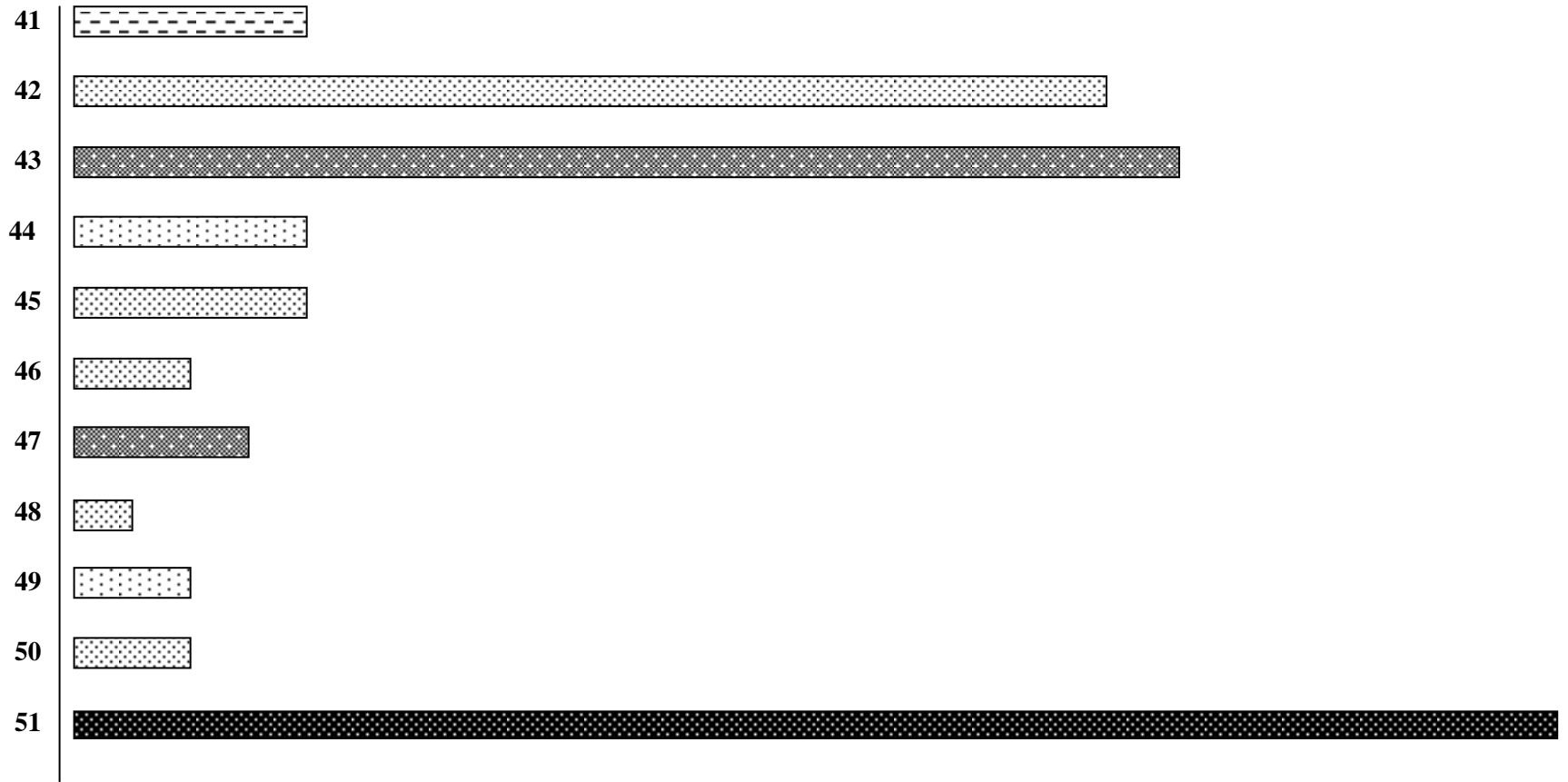







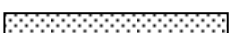
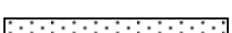

Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder
























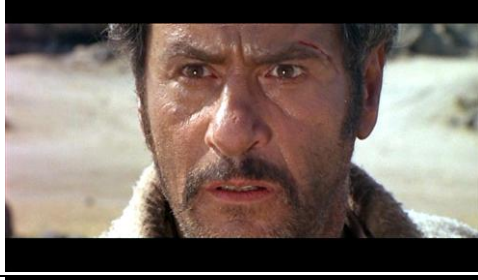








Çok Geniş Plan	
Geniş Plan	
Orta Geniş Plan	
Orta Plan	
Orta Yakın Plan	
Yakın Plan	
Çok Yakın Plan	
Detay	






<p>Plan #1.1</p>		<p>Plan Süresi: 10 saniye. Plan: Çok geniş plandan geniş plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Çirkin</i>, atının sırtında dağın arkasından görünür.
<p>Plan #1.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Kadrajın sağ tarafından içeriye giren bir adam, <i>Çirkin</i>'i vurmaya çalışır. <i>Çirkin</i>, atla birlikte yere düşer.
<p>Plan #2</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gerçek zamanın uzaması.
<p>Plan #3.1</p>		<p>Plan Süresi: 18 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #1.2'nin ters simetriği
<p>Plan #3.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Çirkin</i>'i vurmak isteyen birden fazla adam olduğu ortaya çıkar. • Ayırma başlar: Plan #3—#16.






<p>Plan #4.1</p>		<p>Plan Süresi: 41 saniye. Plan: Orta geniş plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinden göz seviyesinin altına kaydırma.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Adamlardan biri aradıkları adamın Çirkin olduğunu anlar.
<p>Plan #4.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Blondie ortaya çıkar.
<p>Plan #4.3</p>		
<p>Plan #4.4</p>		
<p>Plan #5</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>






<p>Plan #6</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #7</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Adamlar birbirlerine bakarak Blondie'nin ne yapacağını gözlemlerler.
<p>Plan #8</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tansiyon yükselir.
<p>Plan #9</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #10</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan 4.2'nin benzeri. • Gerçek zamanın uzaması.






<p>Plan #11</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie ceketinin altından silahını çıkarır.
<p>Plan #12</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Detay plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #15'in benzeri.
<p>Plan #13</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie tetiği çeker ve adamları öldürür. • Plan #4.2 ve 4.4'ün benzeri.
<p>Plan #14</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #8 ve #16'nın benzeri.
<p>Plan #15</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Detay plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #12'nin benzeri.




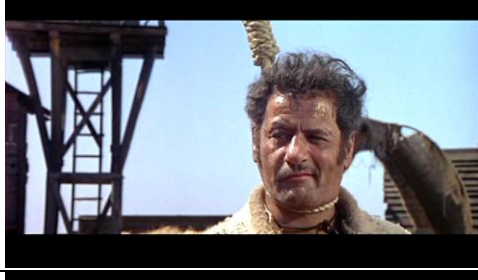

<p>Plan #16</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #8 ve #14'ün benzeri. • Çirkin, yerde yatan ölü adamlara ve ardından Blondie'ye bakar.
<p>Plan #17</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayırma başlar: Plan #17—#22.
<p>Plan #18.1</p>		<p>Plan Süresi: 17 saniye. Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altından göz üstüne ve göz seviyesine kaydırma.</p>
<p>Plan #18.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Blondie, Çirkin'in silahını almasına izin vermez. • Tansiyon yükselmeye başlar.
<p>Plan #18.3</p>		






<p>Plan #19</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> • Plan #21'in benzeri </p>
<p>Plan #20</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Yakın Plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> • Plan #18.3'ün benzeri. </p>
<p>Plan #21</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> • Plan #19'un benzeri </p>
<p>Plan #22</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #23</p>		<p>Plan Süresi: 15 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> • Blondie Çirkin'i yakalar. • Ayırma başlar: Plan #23—#29. </p>






<p>Plan #24</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Çirkin, Blondie'ye kötü sözler söyleyerek bağırır.
<p>Plan #25.1</p>		<p>Plan Süresi: 38 saniye. Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altından göz seviyesinin üzerine kaydırma.</p>
<p>Plan #25.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Blondie, Çirkin'i attan indirir ve şerif bürosunun önüne savurur.
<p>Plan #25.3</p>		
<p>Plan #25.4</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Çirkin, bağırma devam eder.

<p>Plan #26.1</p>		<p>Plan Süresi: 46 saniye. Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #26.2</p>		
<p>Plan #26.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Şerif, Çirkin'in aranan adam olduğunu doğrular ve Blondie'ye para ödülünü verir.
<p>Plan #26.4</p>		
<p>Plan #26.5</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Plan #28'in benzeri

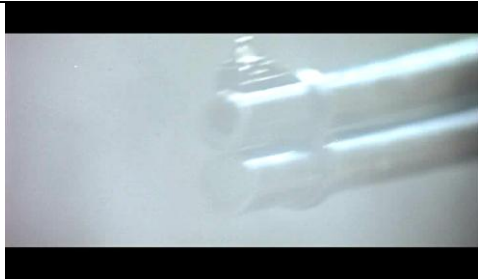

<p>Plan #27</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #29.1'in benzeri. </p>
<p>Plan #28</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> Plan #26.5'in benzeri </p>
<p>Plan #29.1</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Orta yakın plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #27'nin benzeri. </p>
<p>Plan #29.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> Çirkin Blondie'ye bağırmaya devam eder.
<p>Plan #30.1</p>		<p>Plan Süresi: 34 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altından göz seviyesinin üstüne kaydırma. <ul style="list-style-type: none"> Ayırma başlar: Plan #30—#41. </p>






<p>Plan #30.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Çirkin darağacında idamını bekler. • Plan #31'in benzeri.
<p>Plan #30.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Seyirciler Çirkin'in hüküm giydiği suçları dinlemekte ve Çirkin'e bakmaktadır.
<p>Plan #30.4</p>		
<p>Plan #31</p>		<p>Plan Süresi: 8 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #30.2'nin benzeri. • Tansiyon yükselmeye başlar.
<p>Plan #32</p>		<p>Plan Süresi: 8 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #34'ün benzeri. • Blondie olayları uzaktan izler.






<p>Plan #33</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p>
<p>Plan #34</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #32'nin benzeri. • Blondie'nin yüzündeki ifade, izleyenin merak duygusunu uyandırır.
<p>Plan #35.1</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Orta geniş plandan orta yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #35.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Plan #37'nin benzeri.
<p>Plan #36</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>






<p>Plan #37</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #35.2'nin benzeri • Şerif, Çirkin'in atının koşması için atı korkutur.
<p>Plan #38</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie, at koşmak üzereyken Çirkin'in boğazına bağlanmış olan ipi vurur.
<p>Plan #39</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Çok geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #40</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #41</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p>






<p>Plan #42</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye.</p> <p>Plan: Orta yakın plan.</p> <p>Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie, şerif ve adamlarının şapkalarına nişan alır. • Ayırma başlar: Plan #42—#50.
<p>Plan #43</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye.</p> <p>Plan: Yakın plan.</p> <p>Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #44</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye.</p> <p>Plan: Yakın plan.</p> <p>Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #45</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye.</p> <p>Plan: Detay plan.</p> <p>Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #47'nin benzeri.
<p>Plan #46</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye.</p> <p>Plan: Yakın plan.</p> <p>Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>






<p>Plan #47</p>		<p>Plan Süresi: 1/3 saniye. Plan: Detay plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #45'in benzeri. </p>
<p>Plan #48</p>		<p>Plan Süresi: 1/3 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #49</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #50</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #51</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>






<p>Plan #52</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie atıyla uzaklaşır.
<p>Plan #53</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayırma başlar: Plan #53—#64. • Plan #55'in benzeri. • Blondie ve Çirkin, Blondie'nin şeriften aldığı parayı paylaşırlar.
<p>Plan #54</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Çok Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #55</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #53'ün benzeri.
<p>Plan #56</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>






<p>Plan #57</p>		<p>Plan Süresi: 9 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #59'un benzeri.
<p>Plan #58</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p>
<p>Plan #59</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta yakın. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #57'nin benzeri.
<p>Plan #60</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #62'nin benzeri.
<p>Plan #61</p>		<p>Plan Süresi: 14 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #63'ün benzeri.






<p>Plan #62</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #60'ın benzeri.
<p>Plan #63</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #61'in benzeri.
<p>Plan #64</p>		<p>Plan Süresi: 20 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #65</p>		<p>Plan Süresi: 8 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #66</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>






Plan #67		Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.
Plan #68		Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.
Plan #69		Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.
Plan #70		Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.
Plan #71		Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.






<p>Plan #72</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #73.1</p>		<p>Plan Süresi: 12 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayırma başlar: Plan #73—#86.
<p>Plan #73.2</p>		
<p>Plan #73.3</p>		
<p>Plan #74</p>		<p>Plan Süresi: 9 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #79, #83, #85'in benzeri.






<p>Plan #75</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #77, #82, #84'ün benzeri. </p>
<p>Plan #76</p>		<p>Plan Süresi: 9 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> Plan #78 ve #81'in benzeri. </p>
<p>Plan #77</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #75, #82, #84'ün benzeri. </p>
<p>Plan #78</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> Plan #76 ve #81'in benzeri. </p>
<p>Plan #79</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> Plan #74, #83, #85'in benzeri. </p>




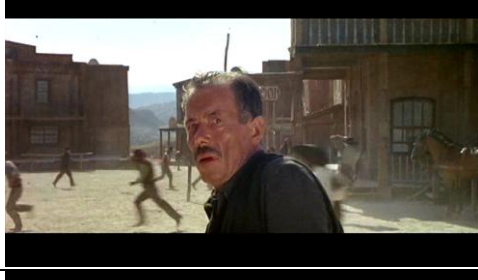

<p>Plan #80</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan # 73.3'ün benzeri. </p>
<p>Plan #81</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #76 ve #78'in benzeri. </p>
<p>Plan #82</p>		<p>Plan Süresi: 1 ½ saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #75, #77, #84'ün benzeri. </p>
<p>Plan #83</p>		<p>Plan Süresi: 1 ½ saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında. <ul style="list-style-type: none"> Plan #74, #79, #85'in benzeri. </p>
<p>Plan #84</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #75, #77, #82'nin benzeri. </p>





<p>Plan #85</p>		<p>Plan Süresi: 7 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> Plan #74, #79, #83'ün benzeri.
<p>Plan #86</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p>
<p>Plan #87.1</p>		<p>Plan Süresi: 24 saniye. Plan: Geniş plandan orta yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> Ayırma başlar: Plan #87—#91.
<p>Plan #87.2</p>		
<p>Plan #87.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> Plan #91'in benzeri.

<p>Plan #88</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #89</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #92 ve #107 benzeri.
<p>Plan #90</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #91</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #87.3'ün benzeri.
<p>Plan #92</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #89 ve #107 benzeri. • Blondie, Çirkin'in boğazındaki ipe nişan alır.

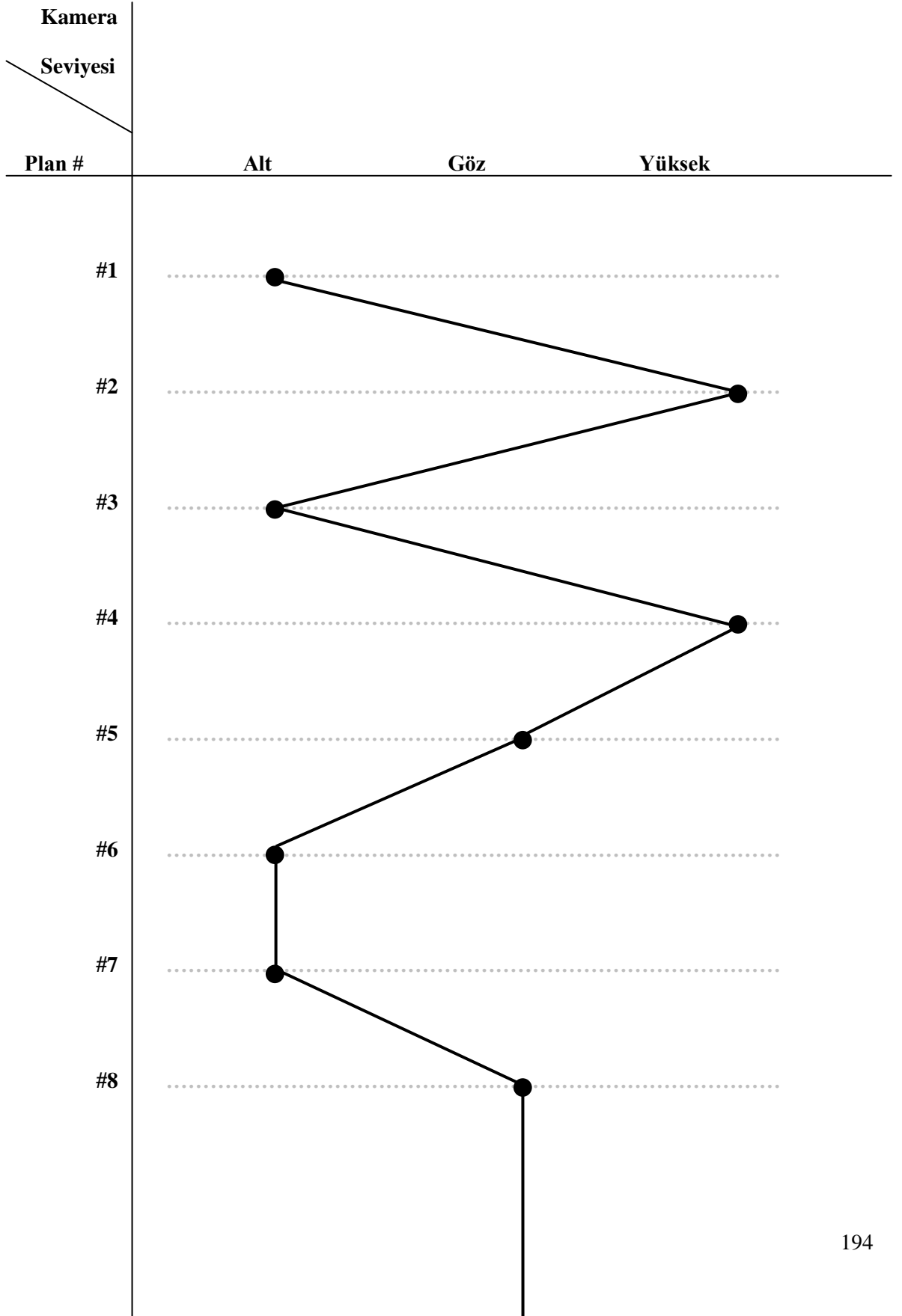
<p>Plan #93</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gerçek zamanın uzaması.
<p>Plan #94</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #95</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #96</p>		<p>Plan Süresi: $\frac{1}{3}$ saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blondie'nin kurşunu ipi sıyrır.
<p>Plan #97</p>		<p>Plan Süresi: $\frac{1}{2}$ saniye. Plan: Orta geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>

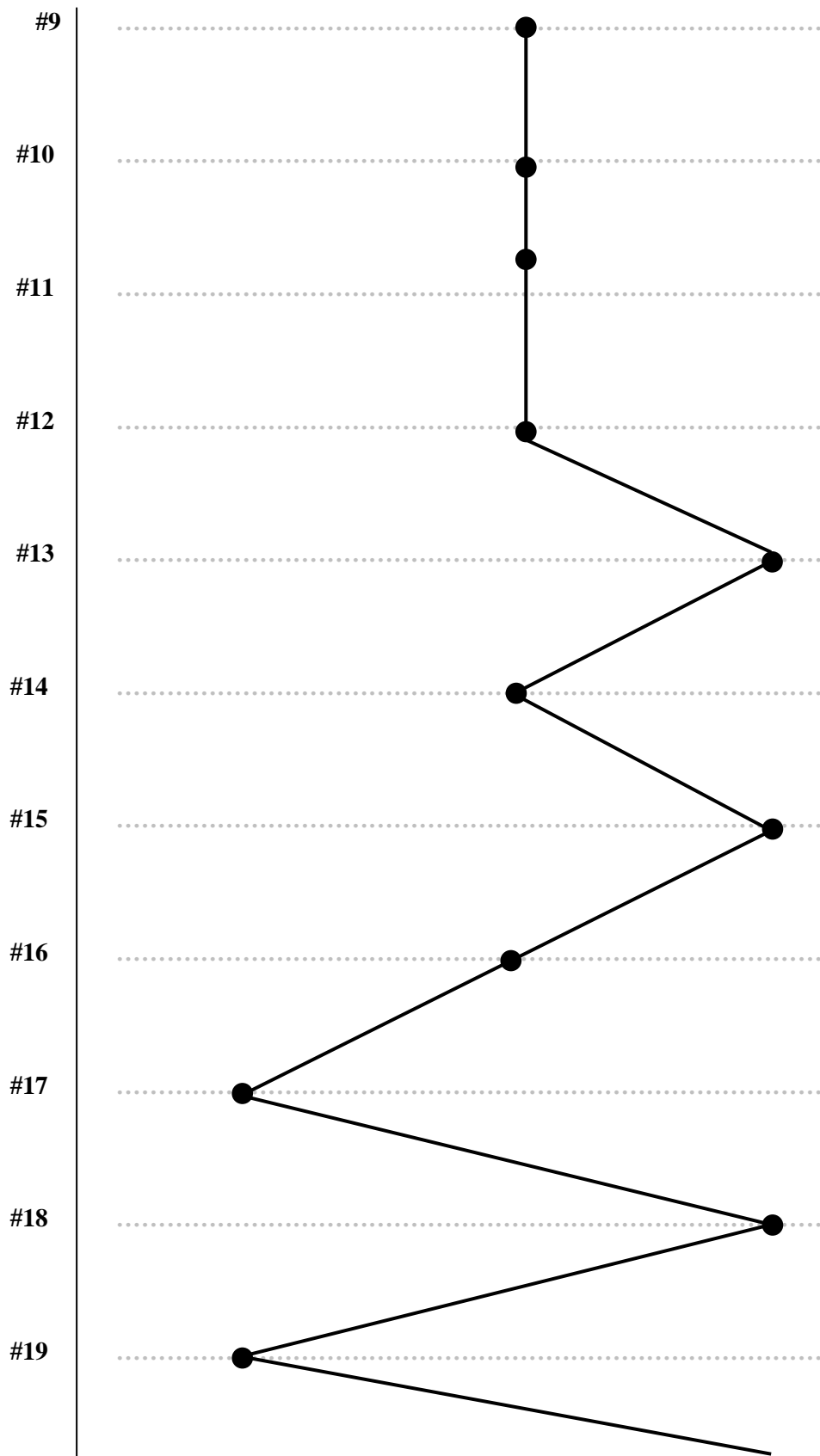
<p>Plan #98</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #99</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde. <ul style="list-style-type: none"> • Plan #101'in benzeri. </p>
<p>Plan #100</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p>
<p>Plan #101</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde. <ul style="list-style-type: none"> • Plan #99'un benzeri. </p>
<p>Plan #102</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>

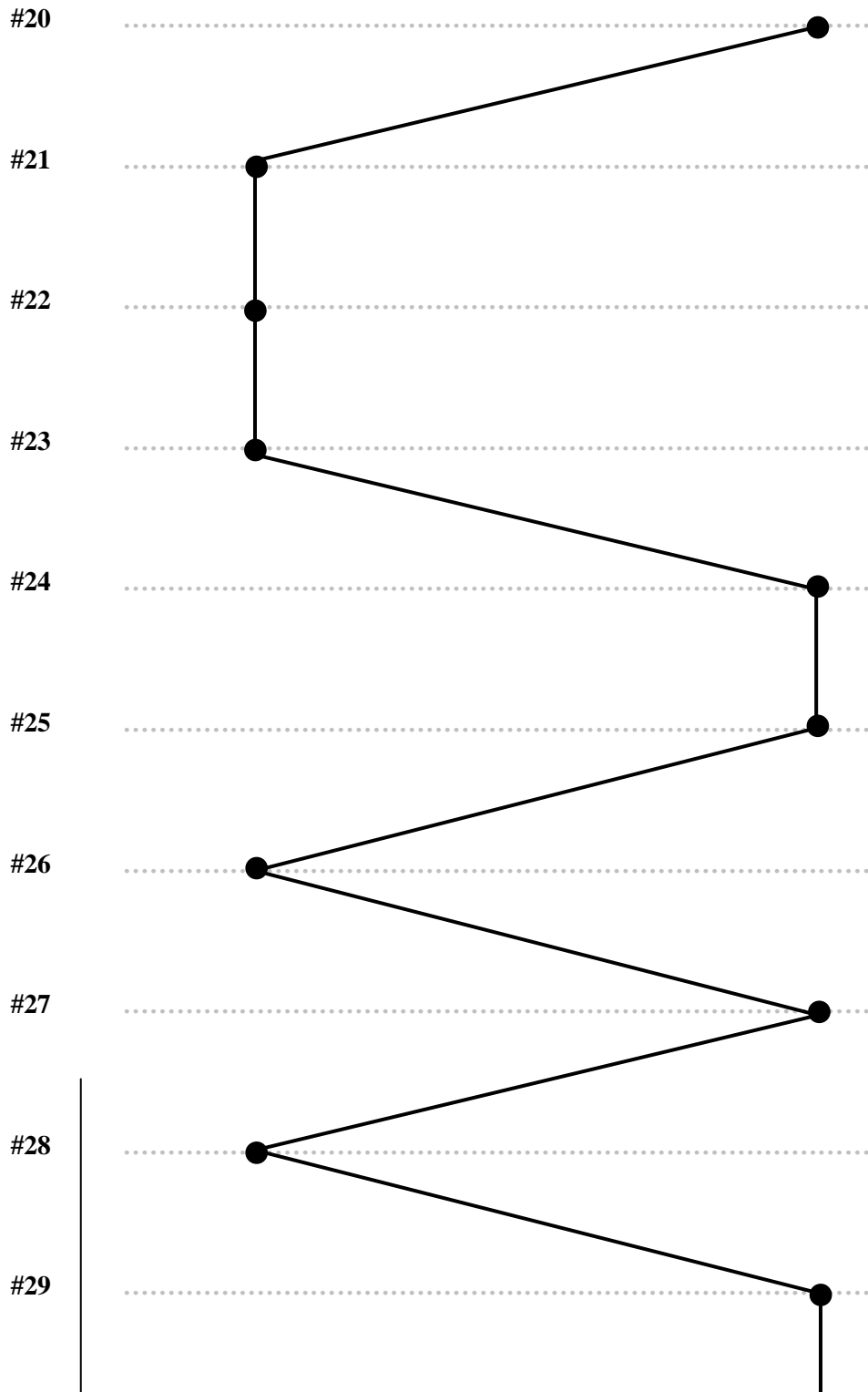
<p>Plan #103</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Detay plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan # 105'in benzeri. </p>
<p>Plan #104</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p>
<p>Plan #105</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Detay plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #103'ün benzeri. </p>
<p>Plan #106</p>		<p>Plan Süresi: ½ saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p>
<p>Plan #107</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Çok yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde. <ul style="list-style-type: none"> Plan #89 ve #92'nin benzeri. </p>

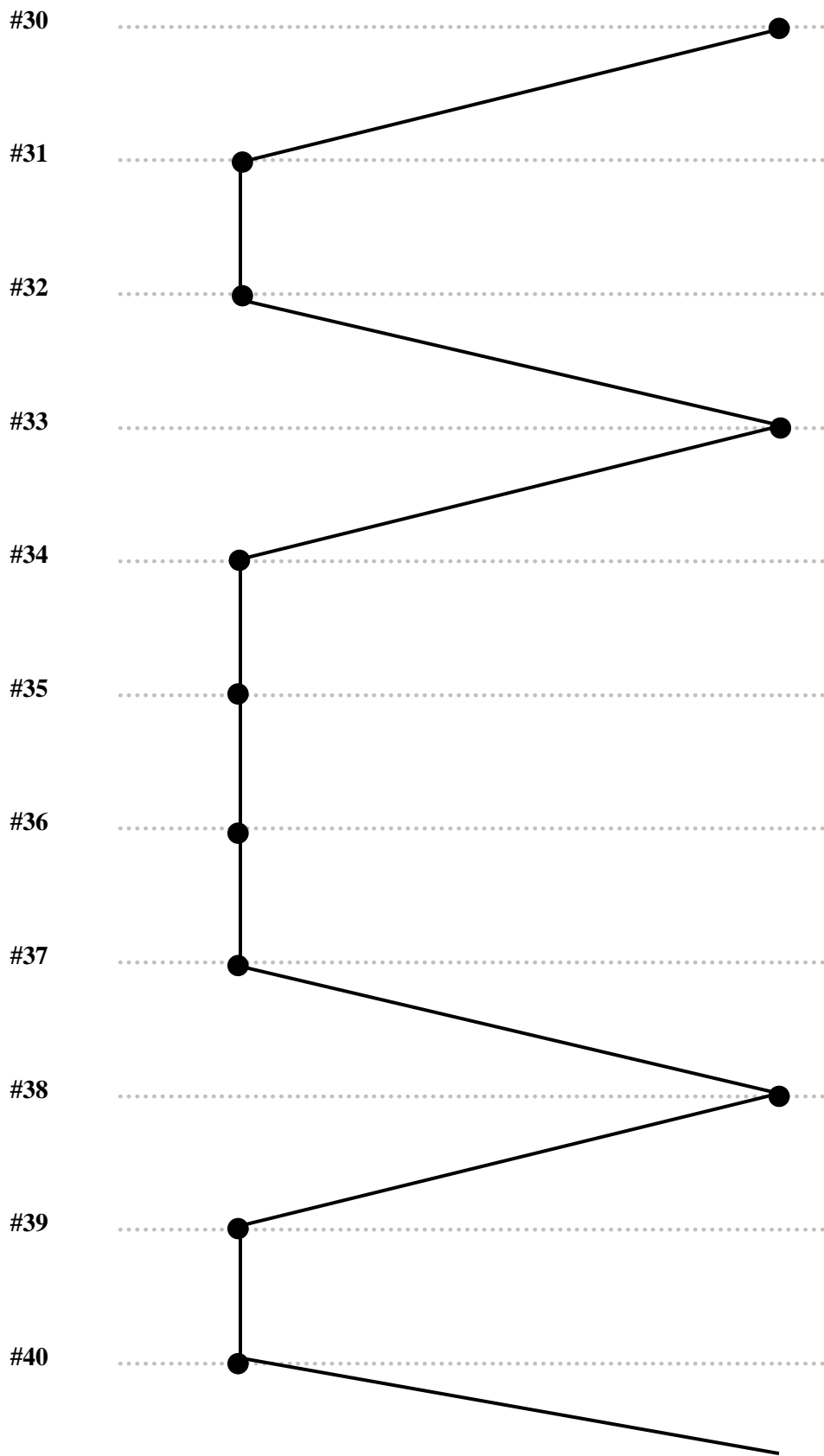
<p>Plan #108.1</p>		<p>Plan Süresi: 18 saniye. Plan: Orta plandan çok geniş plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinden göz seviyesine kaydırma.</p>
<p>Plan #108.2</p>		
<p>Plan #108.3</p>		
<p>Plan #108.4</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Plan #1 ile ters yönde aksiyon simetriği. • Blondie ve Çirkin atla uzaklaşırlar.

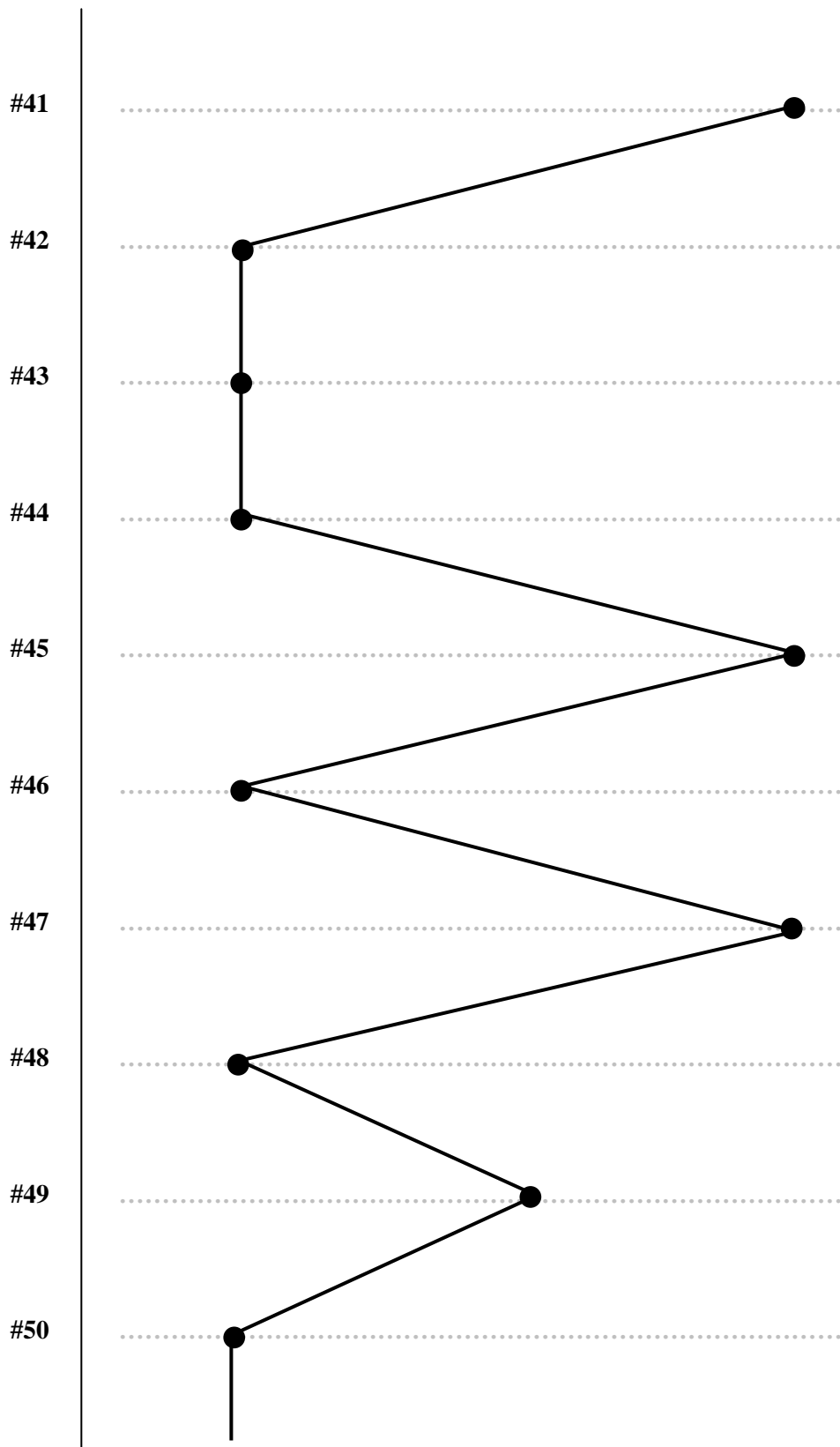
İyi, Kötü ve Çirkin.

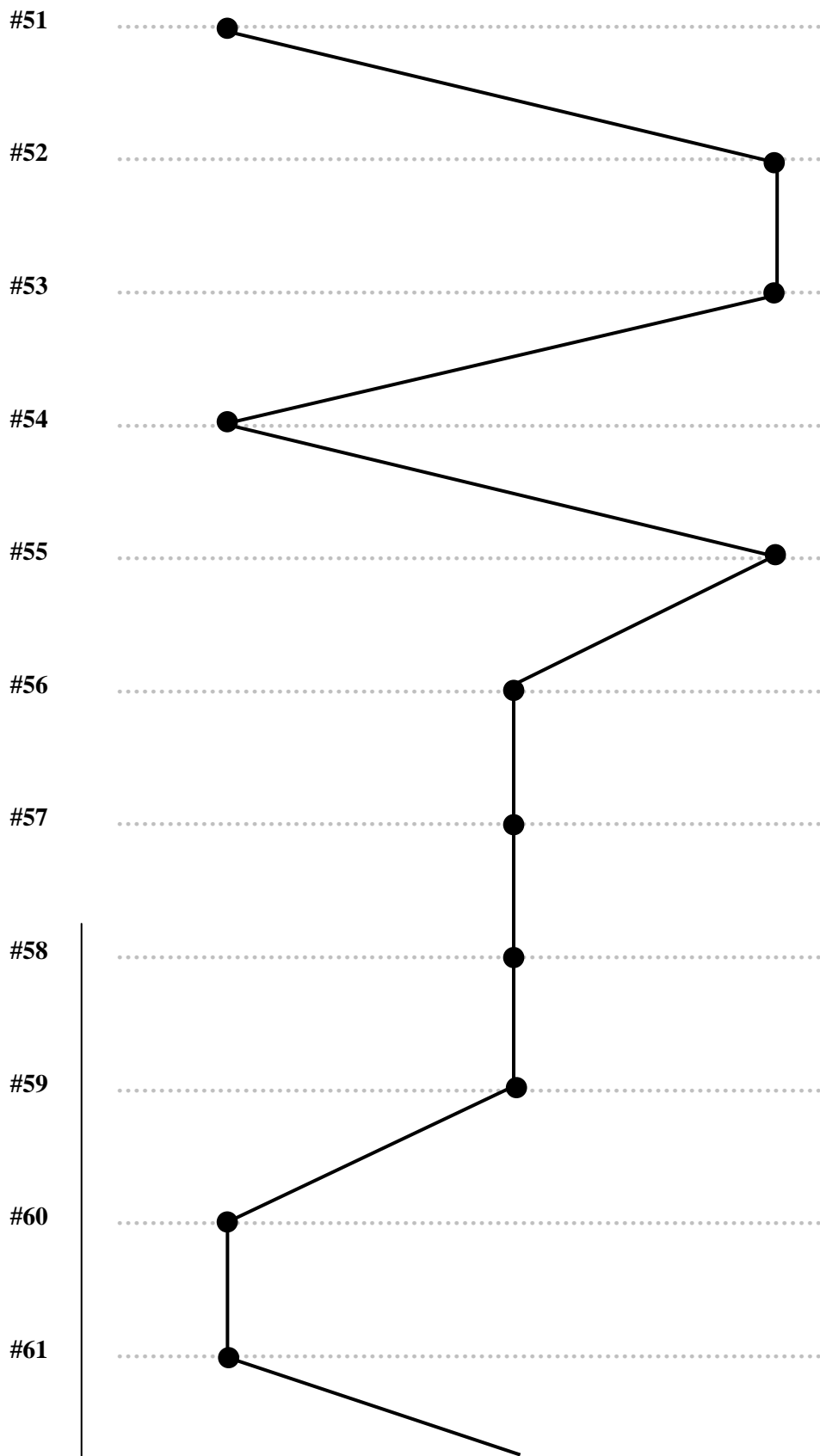


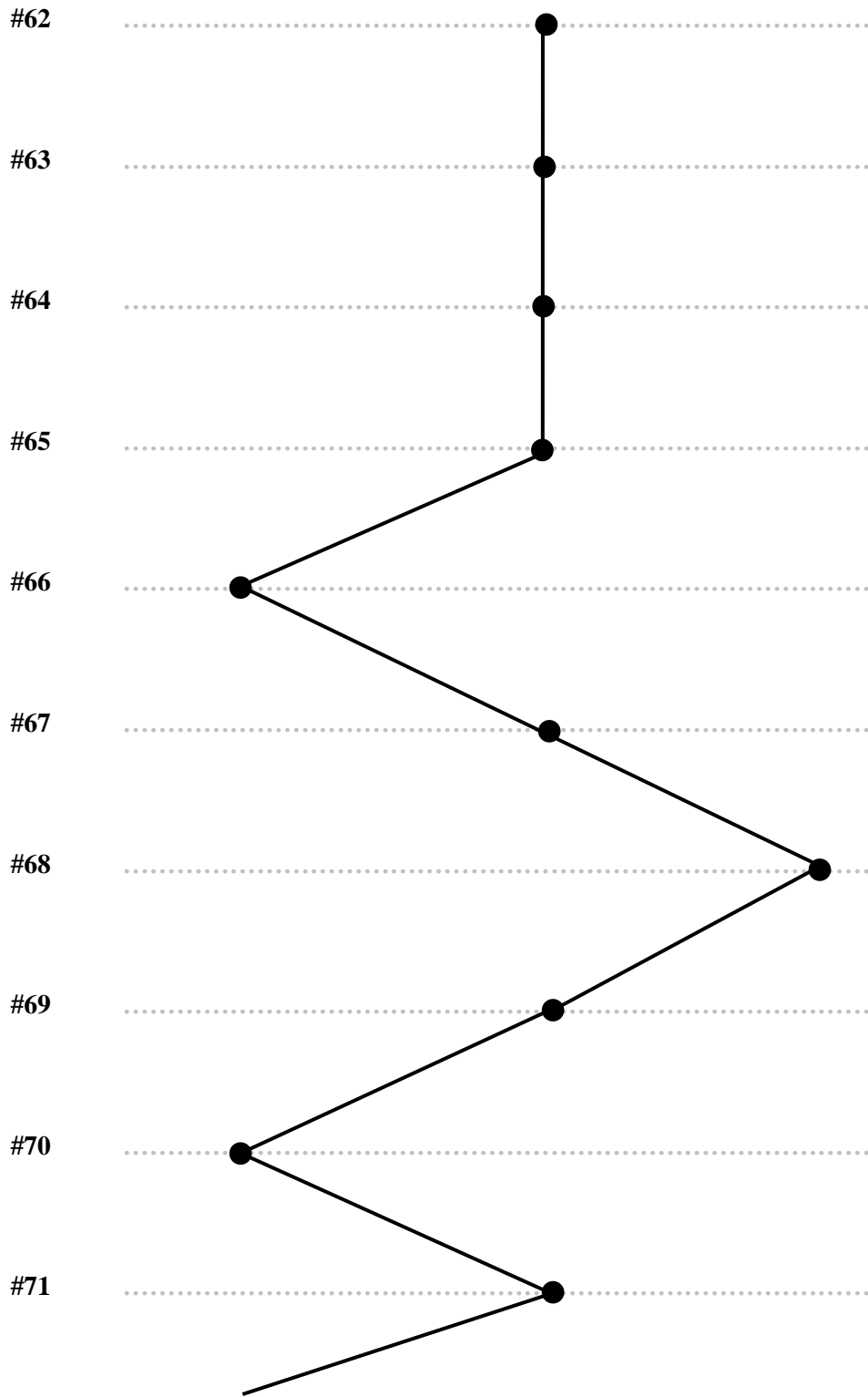


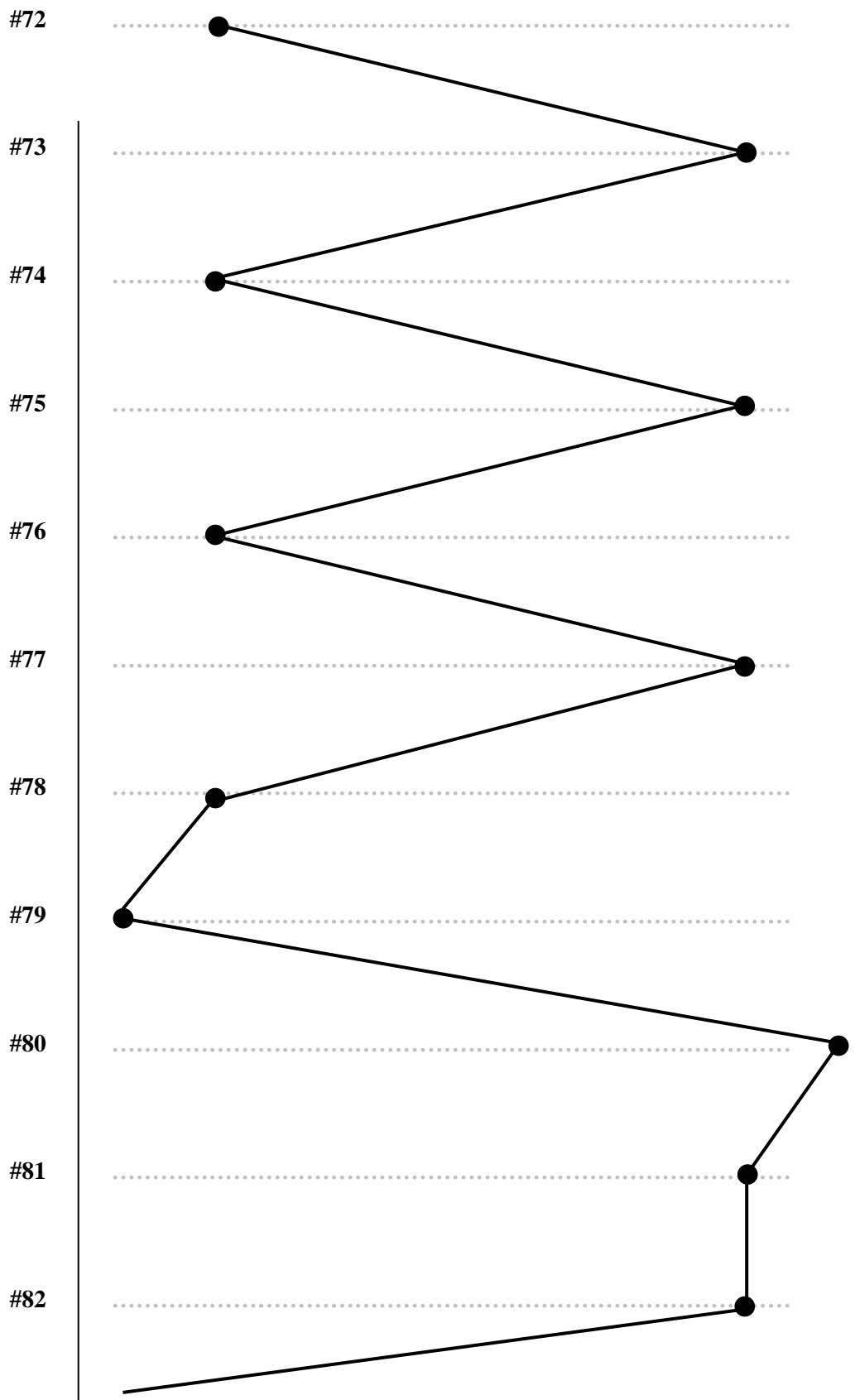


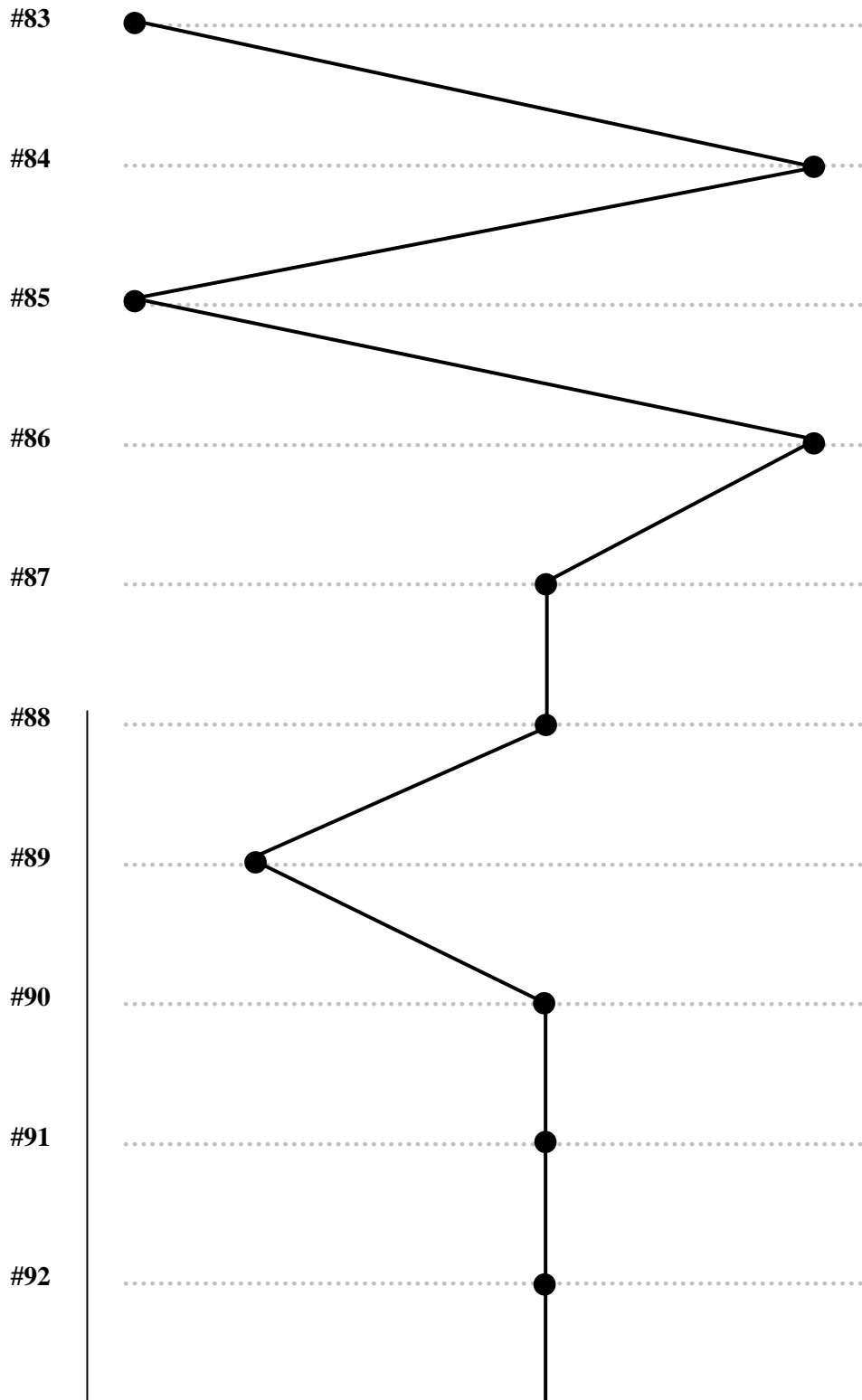


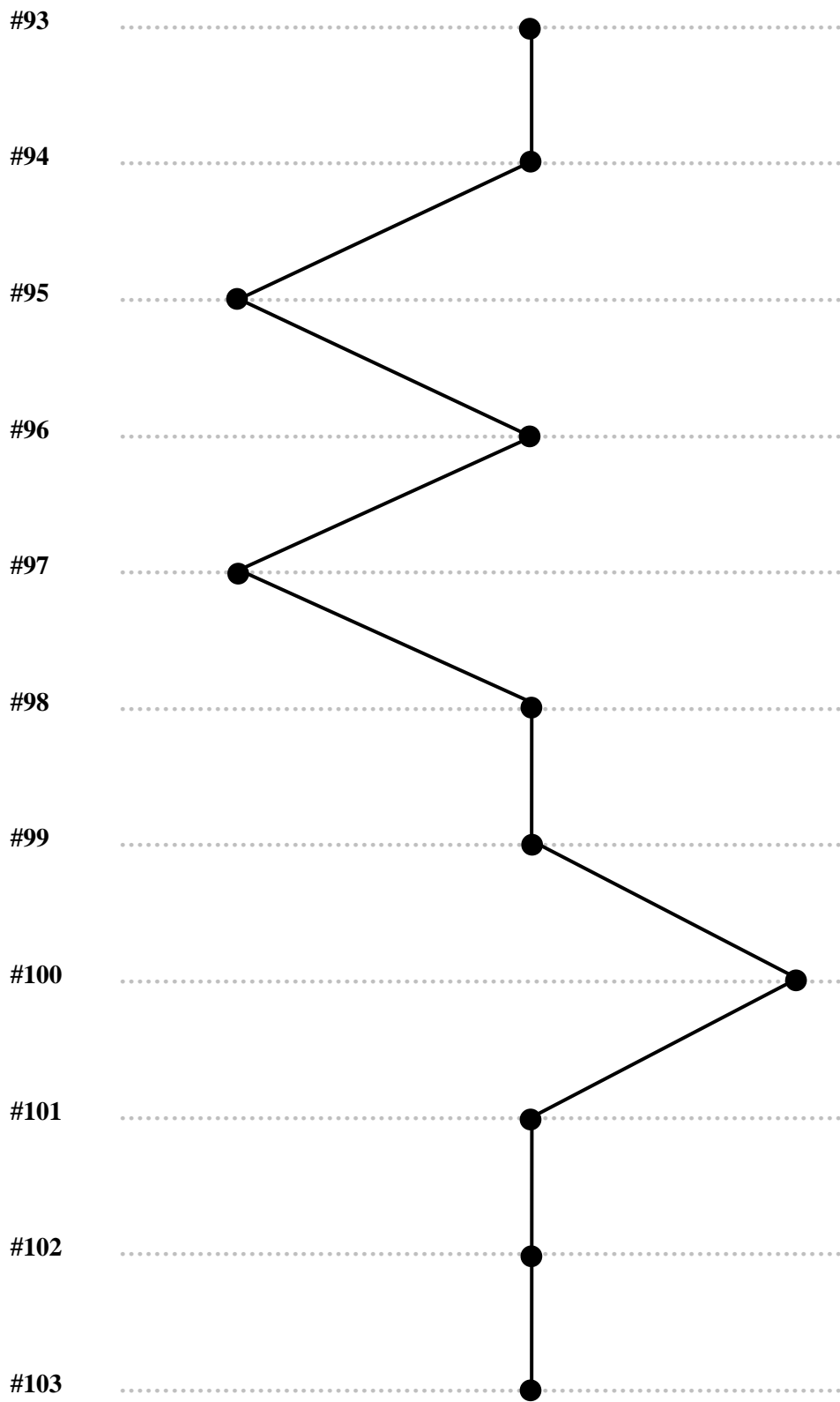


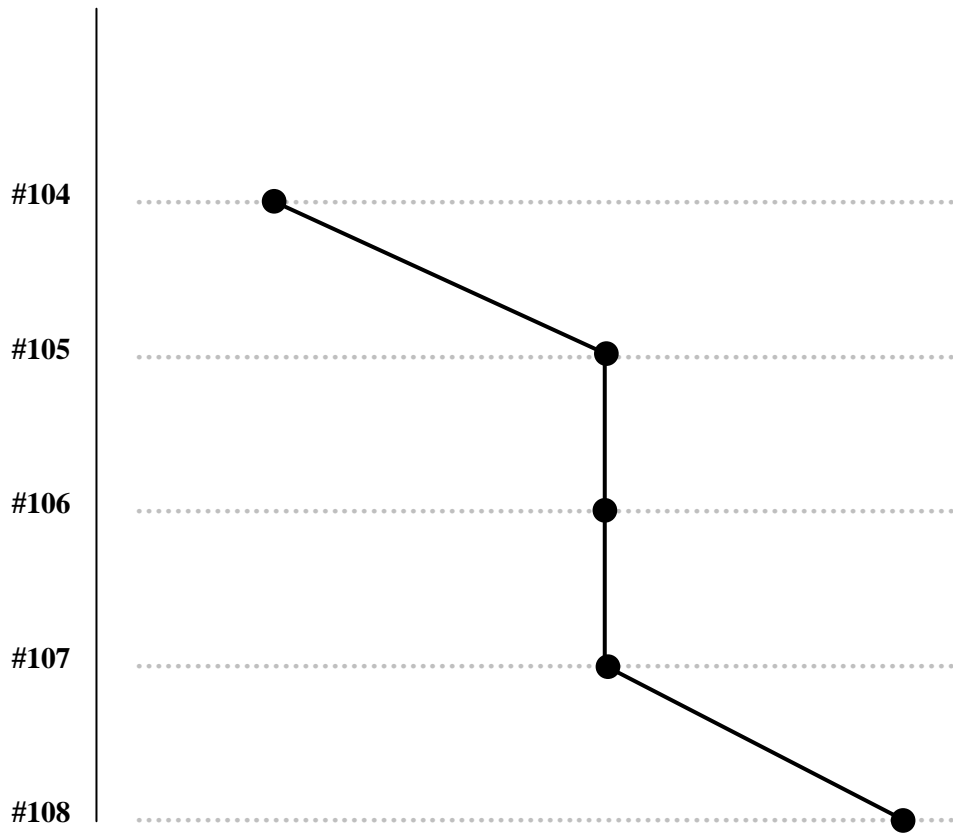






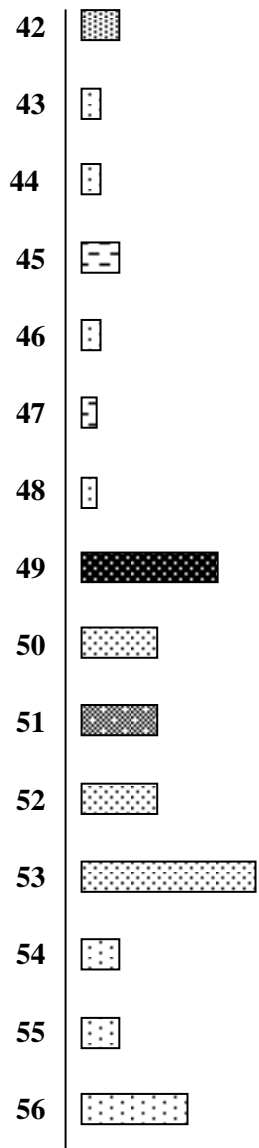


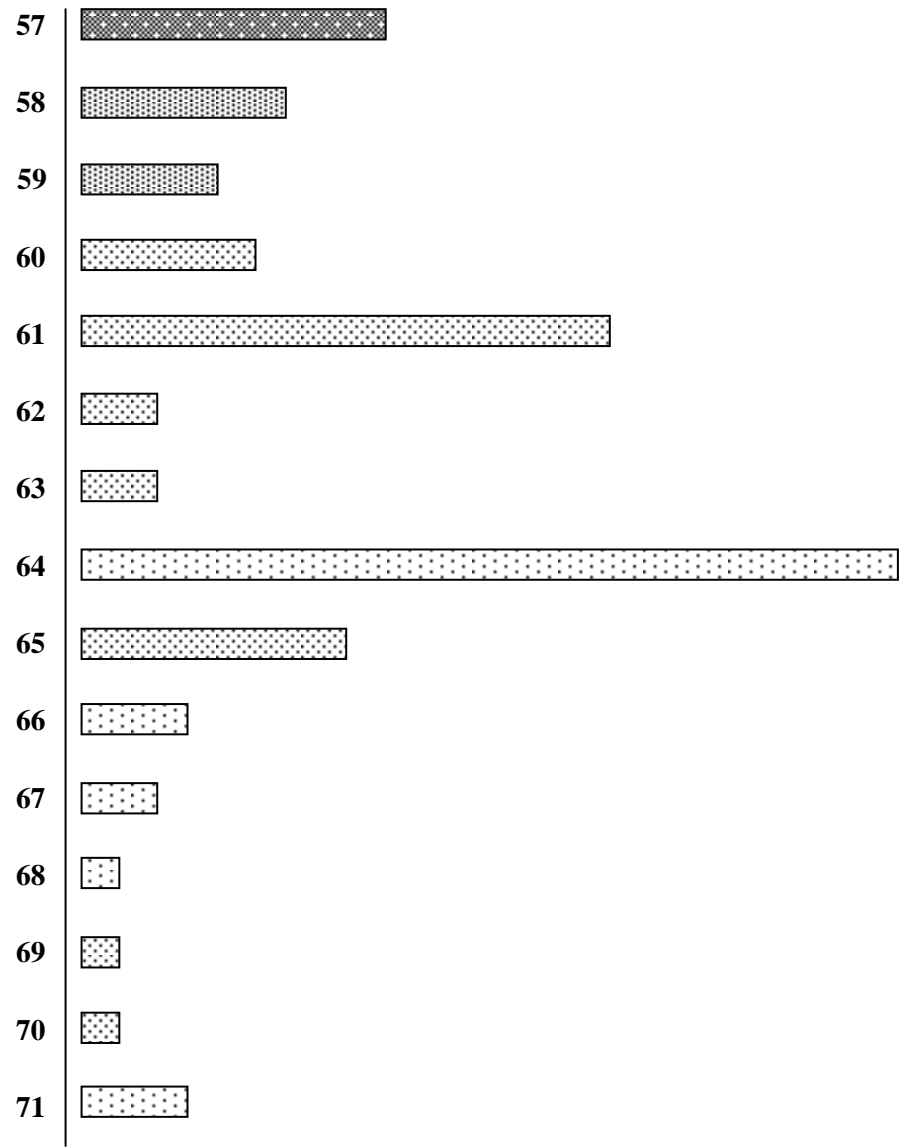


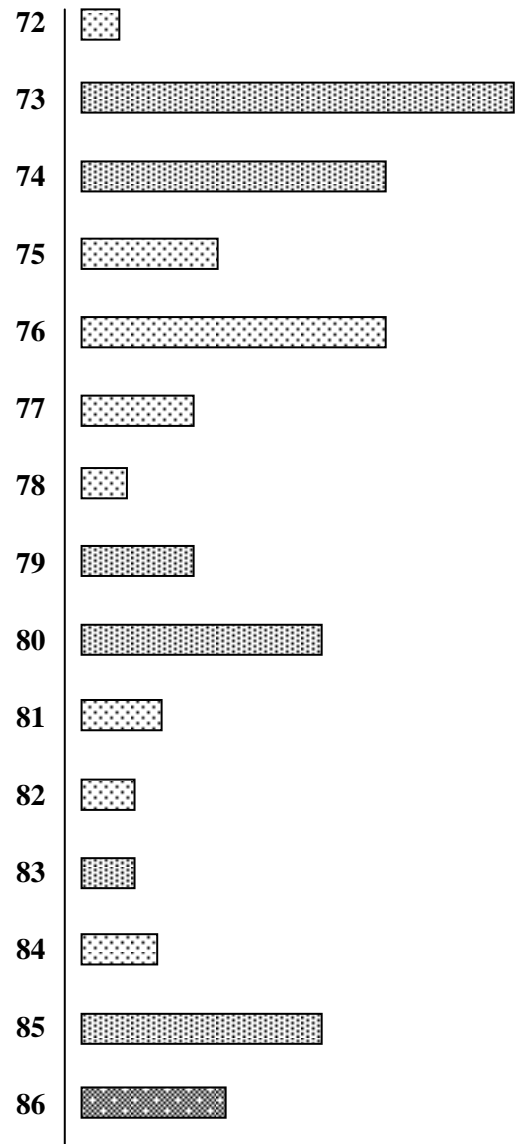


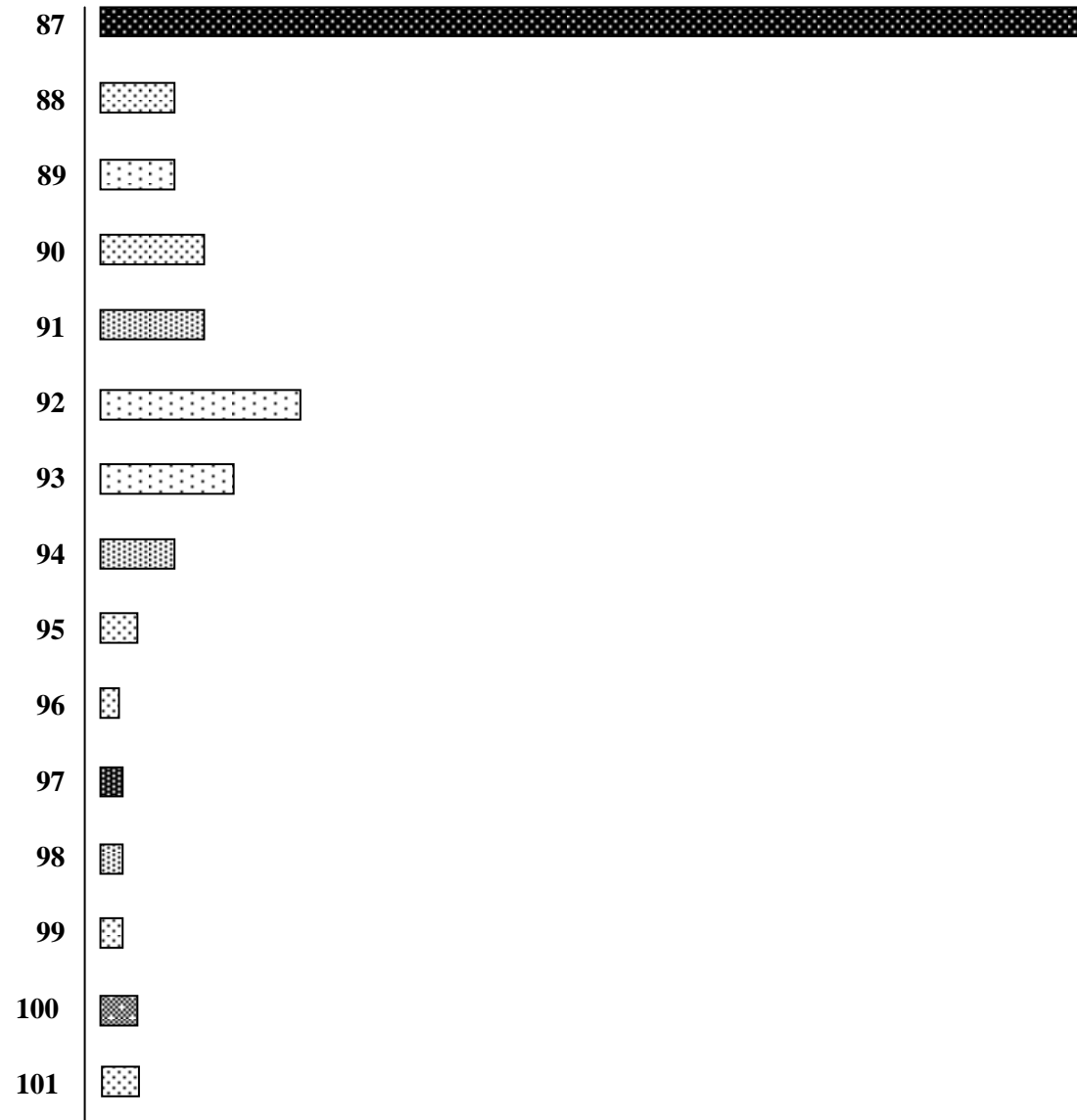


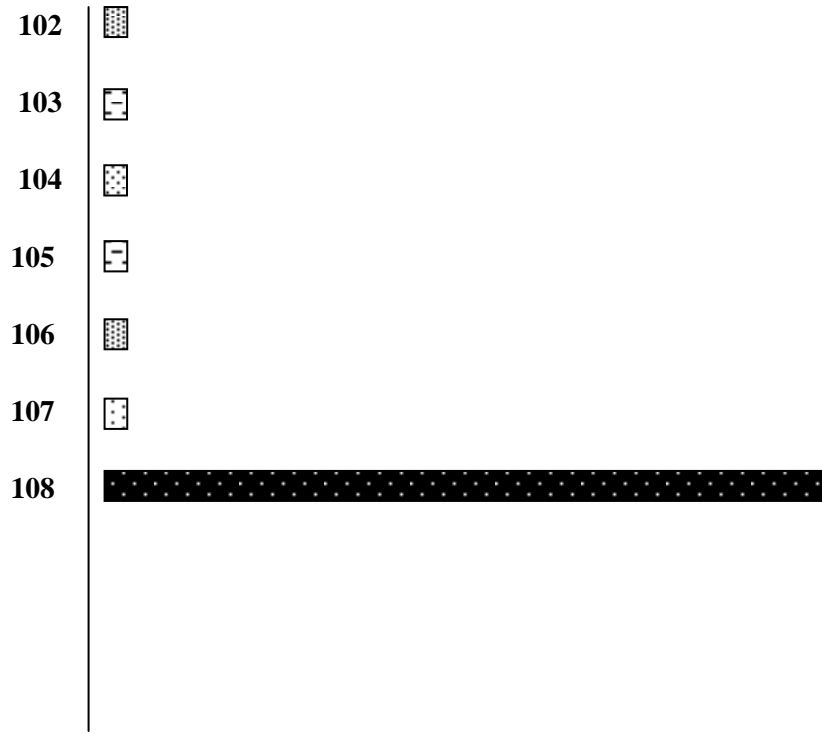







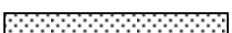
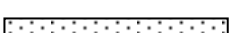



























Çok Geniş Plan	
Geniş Plan	
Orta Geniş Plan	
Orta Plan	
Orta Yakın Plan	
Yakın Plan	
Çok Yakın Plan	
Detay	





<p>Plan #1</p>		<p>Plan Süresi: 12 saniye. Plan: Çok geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera soldan sağa doğru hareket eder. • Lydia kamyoneti ile çiftliğe doğru gelir. • Gerçek zaman. • Plan #21 (sekans sonu) ile simetri.
<p>Plan #2.1</p>		<p>Plan Süresi: 11 ½ saniye. Plan: Yakın plandan orta plana, orta plandan yakın plana kaydırma Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia'nın kamyoneti kameranın arkasından gelirken orta plan; park ederken geniş plan. • Gerçek zamanın kısaltılması. • Plan #21 ile simetri.
<p>Plan #2.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Hitchcock, sekansın sonunda tersine dönecek olan bir dizi simetriye başlar.
<p>Plan #2.3</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Ekranın ön alanına gelen kamyonet, tansiyonu artırır.





<p>Plan #3.1</p>		<p>Plan Süresi: 9 saniye. Plan: Orta geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia çiftçiye doğru yaklaşır ve Dan'ı sorar. • Gerçek zaman. • Plan #19 ile simetri.
<p>Plan #3.2</p>		
<p>Plan #4</p>		<p>Plan Süresi: 10 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia evin kapısına yaklaşır ve içeriye girer. • Gerçek zamanın kısaltılması. • Ters yönde hareket (Sol—Sağ'dan Sağ—Sola)
<p>Plan #5.1</p>		<p>Plan Süresi: 21 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dan'ın evinin içi. Lydia kırılmış fincanlara bakar. Kamera Lydia'nın yüzünü ve sonrasında fincanları izler. Kameranın takip etme hareketi şüphe duygusunun başlamasının altını çizer. • Gerçek zamanın uzaması.

<p>Plan #5.2</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Yavaş açılım (plan #5—#16) başlar.
<p>Plan #5.3</p>		
<p>Plan #6</p>		<p>Plan Süresi: 18 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia koridorun sonuna kadar yürür. Plan #18 ile simetri. Ters yönde hareket. • Kameradan uzakta olan dar ve uzun perspektif tansiyonun artmasına neden olur.
<p>Plan #7</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #17 ile simetri. Ters yönde hareket. • Lydia'nın yüzü gördükleri ile şaşkın ve korkulu bir ifadeye bürünür.

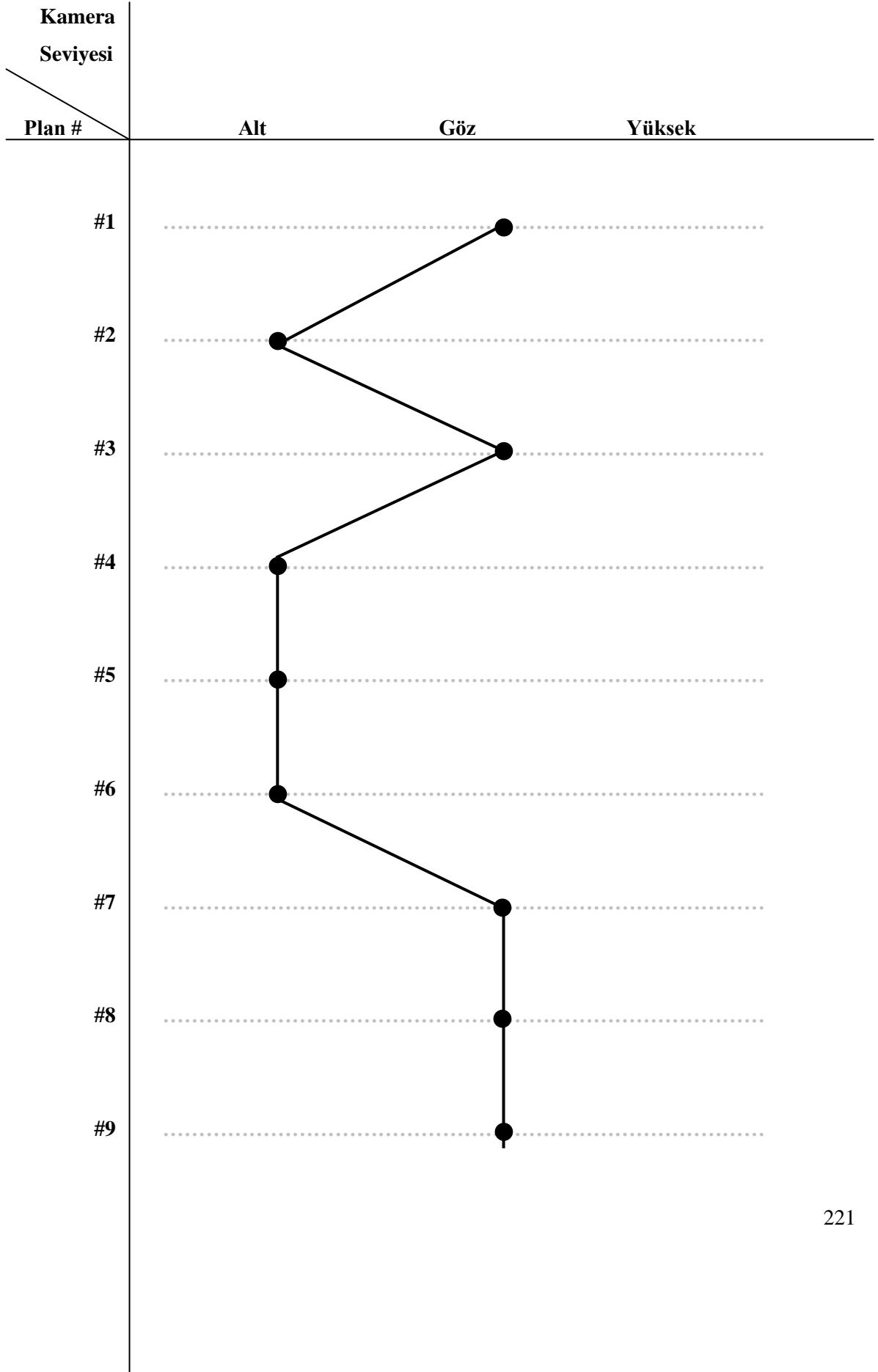
<p>Plan #8</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pencerede ölü bir martı ve devrilmiş bir bitki görülür. • Anlatısal çözümleme başlar.
<p>Plan #9</p>		<p>Plan Süresi: 4 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia odanın içine bakar. • Ayırma başlar: Plan #9—#17. • Ayırmadaki tanıdık imajlar: Tekrarlanan planlar #11, #13.
<p>Plan #10</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Karışık bir oda görüntüsü. Hareket yok. Yatak üzerinde ölü bir karga görülür. • Tempo artar.
<p>Plan #11</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia aşağıya doğru bakar. • Gerçek zamanın kısaltılması. • Ayırmada tanıdık imaj, plan #2.

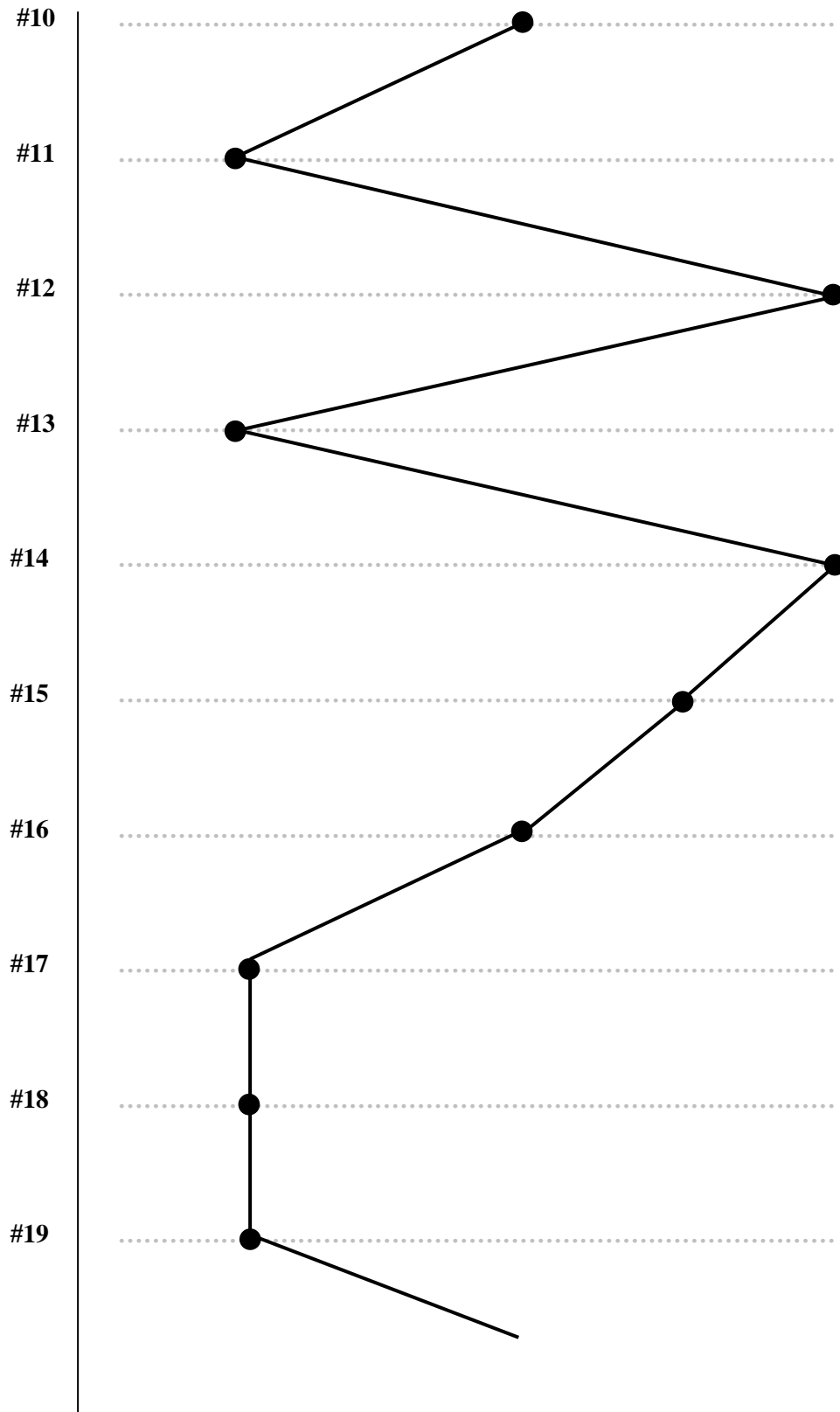
<p>Plan #12</p>		<p>Plan Süresi: 2 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kanlı bacaklar görülür. • Anlatı, zirveye doğru yaklaşmaya başlar. • Yakın plandaki görüntünün bir parçasının görünmesi şüphe olgusunu güçlendirir.
<p>Plan #13</p>		<p>Plan Süresi: 3 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia hâlâ aşağıya doğru bakmaktadır. • Gerçek zamanın uzaması. • Ayırmada tanıdık imaj, plan #3.
<p>Plan #14</p>		<p>Plan Süresi: 1 ½ saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan #14, #15 ve #16'nın salvo hareketi. Bu planlar sözde bakış açısı geleneğine karşı çıkar. • Tempo hızlanır.
<p>Plan #15</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin (daha az) üzerinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Buradaki yakın, daha yakın ve en yakın görüntünün kesik kesik (İta: <i>staccato</i>) görülmesi tamamen sinemasaldır ve bir insanın gördüğü biçimde değildir.

<p>Plan #16</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ölmüş olan Dan'ın yüzü görülür. Anlatı zirve noktasına ulaşır. • Salvo hareketinin son planı. • Yavaş açılım (plan #5—#16) sona erer.
<p>Plan #17</p>		<p>Plan Süresi: 1 saniye. Plan: Orta yakın plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayırma (plan #9—#17) sona erer. • Plan #7 ile simetri.
<p>Plan #18</p>		<p>Plan Süresi: 5 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia koridordan dışarıya doğru koşar. • Gerçek zamanın uzaması. • Plan #6 ile ters simetri.
<p>Plan #19.1</p>		<p>Plan Süresi: 11 saniye. Plan: Orta plandan yakın plana kaydırma. Kamera Pozisyonu: Kamera göz seviyesinin altında.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydia evin dışına doğru koşar. • Kamera Lydia ve çiftçinin yüzlerini yakın plan olarak takip eder. • Plan #3 ile ters simetri.

<p>Plan #19.2</p>		
<p>Plan #20.1</p>		<p>Plan Süresi: 6 saniye. Plan: Orta plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lydianın yüzü kamyonetin arkasından kadrajın sol tarafından görülür. Lydia kamyonete biner. • Tansiyon düşmeye başlar. • Plan #2 ile ters simetri.
<p>Plan #20.2</p>		
<p>Plan #21</p>		<p>Plan Süresi: 14 saniye. Plan: Çok geniş plan. Kamera Pozisyonu: Göz seviyesinde.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamyonet tozlu yoldan geriye doğru hızlı bir şekilde gider. • Gerçek zaman. • Plan #1'in benzeri. Ters yönde hareket. Tanıdık imaj.

Kuşlar (0:56:29–0:58:47 aralığındaki sekans)





#20

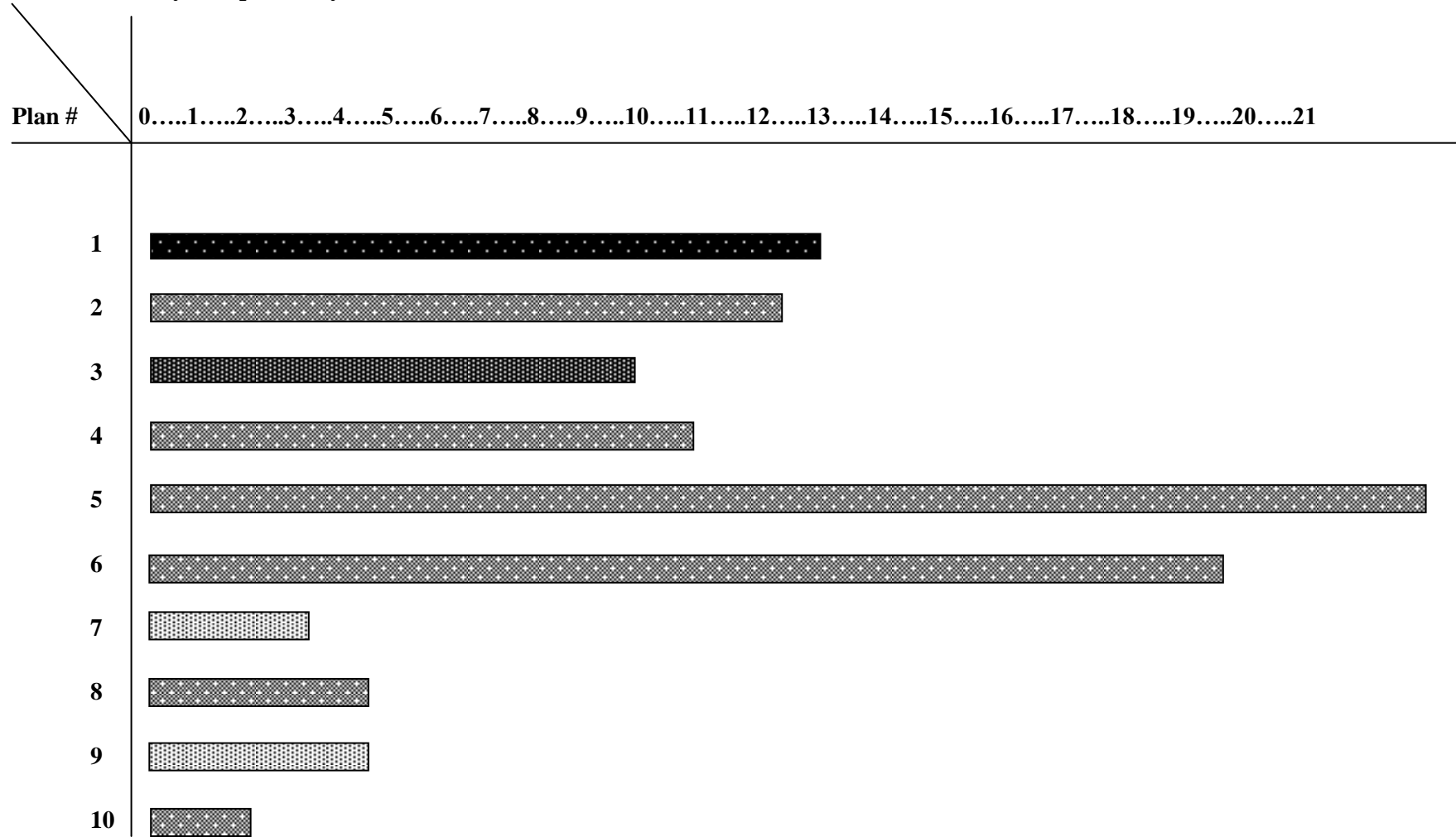


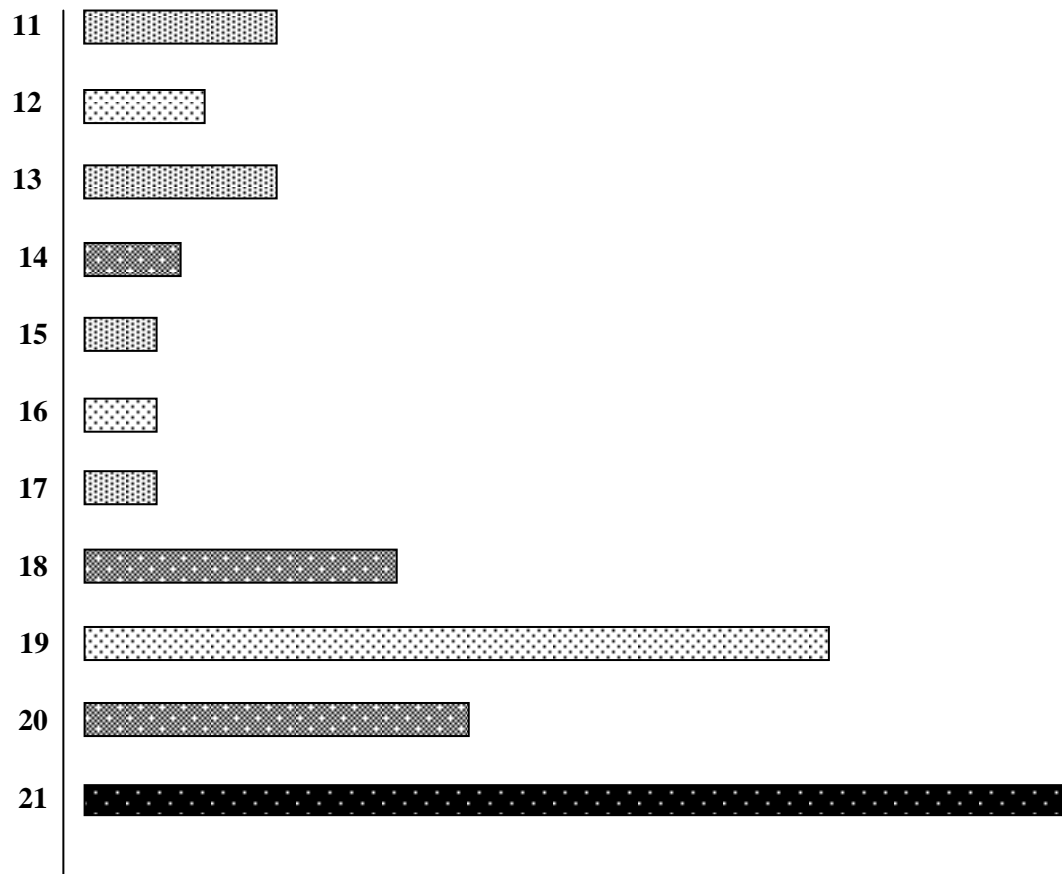
#21








Kuşlar (0:56:29–0:58:47 aralığındaki sekans)

Zaman (saniye) ve plan seviyesi





Çok Geniş Plan	
Orta Geniş Plan	
Orta Plan	
Orta Yakın Plan	
Yakın Plan	

9.5. Sekans Analizi Sonucu

Birbirleriyle olan hem ilişkileri hem de ilişkisizlikleri nedeniyle seçilmiş olan bu üç sekansın incelenmesinde merkeze alınan sekans Tracey Emin'in *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder* yapıtıdır. Amaç, bu sekansın alıntılacağı film *İyi, Kötü ve Çirkin*'den seçilen sekansla ve her iki sekansla da alıntılama bağlamında ilgisi bulunmayan *Kuşlar*'dan seçilen sekansla olan benzerlikleri bulmaktır. Bu benzerliklerin bulunmasındaki amaç ise, Emin'in bir "video yapıtı" olarak yapmış olduğu araç/ortam/yöntem temelli alıntılama yoluyla sinema sanatına ne kadar yaklaştığını veya bu alıntılama sinemasal yapıya ne derece yakın olduğunu saptamaktır. Bu incelemeye göre; her üç sekansın biçimsel ve içeriksel özelliklerine bakıldığında bir dizi çıkarım ortaya konulabilir.

Her üç sekansın açılış ve kapanış planları ana plan disiplinine uygun olarak izleyene mekâna yönelik bilgiler aktarır. Örneğin, *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*'de ve *İyi, Kötü ve Çirkin*'de kurak ve ıssız toprak arazi, *Kuşlar*'da kasaba dışında küçük bir çiftlik evi görüntüsü, o plandan sonra izleyeceğimiz daha yakın planların nasıl bir ortam içerisinde geçtiğini bize önceden belirtmiş olur; böylece açılış planından sonra buna göre bir şartlanma ile ardıl planları izleriz; kapanış sahnesinde de yine aynı mekândan dışarı çıkıldığını kavrarız.

Her üç sekans, yavaş açılım ile birbiri ardına resimsel bilgiyi kademeli olarak göstermektedir. Birbiri ardına eklenen her kare, sinemasal görüntünün devamlılık içerisinde algılanabilmesini sağlar. Her üç sekans biçimsel olarak simetrik bir çizgiyi takip eder. Açılış ve kapanış birbirlerinin benzeri ve figür hareketi açısından da ters simetridir. *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*'den plan #1, #2, #3, #4 ile plan #48, #49, #50, #51.1, #51.2, #51.3; *Kuşlar*'dan plan #1, #2.1, #2.2, #2.3, #3.1, #3.2 ile plan #19.1, #19.2, #20.1, #20.2, #21; *İyi, Kötü ve Çirkin*'den plan #1.1, #1.2 ile #108.3, #108.4, sözü edilen benzerlik ve ters simetriye uygun örneklerdir.

Her üç sekans da kamera seviyesi/plan tablosuna göre olay örgüsündeki düğüm noktalarında ritm oluşturmak, tempoyu arttırmak ve sinemasal harmoni yaratmak amacıyla Sharff'ın belirttiği *zigzag geleneğini* kullanmaktadır. Başka bir deyişle, birbirini takip eden planlarda kamera seviyeleri göz seviyesinin altından göz seviyesinin üzerine çıkarak görsel bir kontrast oluşturmakta ve bu da bir ritm oluşturmakta, tempoyu arttırmakta ve sekansın bu noktasına da önemlilik anlamında görsel bir ağırlık vermektedir. Örneğin, *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*'de plan #17, #18, #19, #20, #21, #22, figürün (Tracey Emin) kaçışının ortasında ne yapacağını bilemediği ve koşmaktan yorgun düştüğü planlar olmanın yanı sıra, sekansı içerik anlamında da ikiye bölen noktadır. Şöyle ki, bu planlardan öncesi koşarak kaçmak bir başkaldırı gibiyken, bu planlardan sonrası ise daha çok bir kabullenme duygusunu dışa vurmaktadır. Bu planlarda duygunun dışavurumunu güçlendirmek için zaman ve plan seviyesi/plan tablosunda da görüldüğü gibi, 2 saniye süreli çok yakın plan ve detay plan kullanılmıştır. *Kuşlar*'da, plan #10, #11, #12, #13, #14 sekansta Lydia'nın (Jessica Tandy) odanın kapısından girerek yerde yarı yatar pozisyonda oturan cesedi görmesine ve sekanstaki tansiyonun en yüksek olduğu ana dek düşmektedir. Bu planlar sekans içerisinde zaman ve plan seviyesi/plan tablosunda da görüldüğü gibi, 2 ve 3 saniyelik orta, orta yakın ve yakın plan olarak yer alır. Diğer sekanslardan daha uzun olan *İyi, Kötü ve Çirkin*'de, plan #15, #16, #17, #18, #19, #20, #21, Blondie'nin (Clint Eastwood) Çirkin'i (Eli Wallach) boğazındaki ipi mermisiyle keserek idamdan kurtardığı planlardır. Zaman ve plan seviyesi/plan tablosunda da bu planların ilk dikkat çeken özellikleri, 1 ve 0,5 saniye gibi çok kısa planlar olmanın yanı sıra, çok geniş plan ve çok yakın planın bir arada kullanılarak ritm bağlamında kontrast yaratılmasıdır. Bu planları takip eden plan #44, #45, #46, #47, #48, #49, #50, #51'de de benzer bir durum söz konusudur.

Burada görülmektedir ki, birbiriyle varoluşsal açıdan ilişkili olsun ya da olmasın, sinemasal olan sekanslarda heyecan unsurunun arttığı noktalarda görsel açıdan da ritm arttırılmaya çalışılmaktadır. Bu ritm duygusu, planların sürelerinin kısaltılmasıyla veya kısa ve uzun planların yan yana kurgulanmasıyla oluşturulan kontrastla, kamera

açılarının ardı arda planlarda göz seviyesinin altında ve üstünde kullanılmasıyla, detay plan veya çok yakın plan ile geniş planların bir arada kullanımıyla yapılan kontrast ile oluşturulmaktadır.

Bütün bu çıkarımlardan şöyle bir sonuca varabiliriz: Tracey Emin, bir sekans gibi değerlendirilebilecek olan yapıtında Sharff'ın belirttiği gibi sinemasal özelliklerinden—ayırma, paralel aksiyon, yavaş açılım, tanıdık imaj, hareketli kamera/hareketli oyuncu, çoklu açı ve düzenleme—paralel aksiyon dışında bütün özellikleri görebiliriz. Tracey Emin, *İyi, Kötü ve Çirkin*'den alıntıladığı film müziği ve yapıtında kullandığı sinema sanatının kurgusal dili ile hem görsel hem de içeriksel bağlamda sinema sanatını alıntılayarak video yapıtında anlam üretimine yeni bir yaklaşım önermektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, günümüzde çağdaş sanatta alıntılama olgusunun yapıt temelli alıntılama yerine medya temelli alıntılama olan eğilimini ortaya koymaya çalışırken, ilk önce alıntılama olgusunun yöntem ve yaklaşım olarak çıkış odaklarını incelemeye başlamıştır.

Alıntılama kavramından söz etmeye başlayınca kuşkusuz ilk akla gelen sanat hareketi Dada'dır. Dada hareketi; sanatta geleneksel olan her şeyi yıkmayı amaçlayan anarşist tavrıyla "sanatçının tükürdüğü her şeyin sanat olduğu"¹⁴⁸ düşüncesini savunarak, sanat nesnesi üzerindeki "kutsal aura"nın bozulmasının başlangıcı olmuştur. Dada, geleneksel sanat üretim yöntemlerini bir kenara bırakıp hazır-nesneleri ve fotografik görüntüleri kullanarak yapıt üretiminde el becerisinin önemini yitirilmesine neden olmakla, sanat yapmayı belli bir kesimin elinden alıp herkesin sanat yapabilmesine olanak sağlamıştır. Böylece, sanatın belli kesimlerce sadece elit kesime seslenmesinin de önüne geçilmiştir.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp, Dada'nın önerdiği el becerisinin önemini kaybetmesi ve sanatın artık salt göze hitap eden yaklaşımı terk etmesi olgularını daha da öteye taşımıştır. 1913'te yapmaya başladığı hazır-nesneleri zihinsel sanat yapıtları olarak "kaidesinde oturan sanat yapıtına savrulmuş sıkı bir tekme"¹⁴⁹ olmuştur.

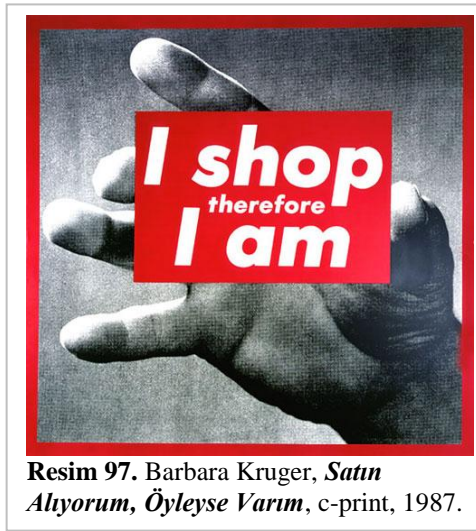
Kimi zaman tek başına bir endüstriyel veya günlük kullanım nesnesi olan, kimi zaman da kendinden başka nesnelere birleşerek bir yapıt hâline gelen hazır-nesneler; sıradan, biricik olmayan, sanatçı tarafından üretilmemiş nesnelere olarak ele alındığında özerk olmaktan uzakken, örneğin *Çeşme* gibi sanatçısı tarafından imzalandığı anda, bir anlamda biricikleşerek özerkleşen nesnelere olarak özerklik kavramıyla karmaşık bir ilişkiyi sergilerler. Hazır-nesneler, bugünün konjonktüründen bakıldığında modernist eğilimde

¹⁴⁸ Lynton, s.130.

¹⁴⁹ Paz, "Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu", s.142.

gibi görünseler de, dönemi içinde değerlendirildiğinde postmodernist olarak bile tanımlanabilir. Zira, hazır-nesne, postmodernizmin en önemli olgularından kendine mâl etme ve ironik alıntılamanın bir anlamda tarihsel bir başlangıcı olma özelliğini taşımaktadır. Ancak, bu kendine mâl etme ve ironik alıntılama, Pop Sanatı'nın kendine mâl etme ve ironik alıntılamasından farklıdır. Zira postmodern alıntılama Linda Hutcheon'un belirttiği gibi, “politik anlamda ikili bir kodlama”¹⁵⁰ söz konusudur. Parodi edilen— yani alıntılanan şey—hem yüceltilir hem de alaşağı edilir. Pop Sanatı'ndaki alıntılama olgusu, Dada'da da biraz bulunan büyük söylemleri (İng: *grand narratives*) tamamen yıkmıştır. Pop Sanatı'nın hazır-nesneleri, Dada'nın hazır-nesnelerinin sahip olduğu “yücelik”ten yoksundur. Zira Pop Sanatı, modernizmin en önemli özelliklerinden orijinalliği ve özerkliği bir kenara bırakmıştır ki, Dada, orijinal kavramını sorgulamış olmakla birlikte, özerklik kavramını tam olarak terk edememiştir.

Pop Sanatı, Duchamp'ın hazır-nesnelere kavramını “aşırı”ya taşıyarak sanat nesnesi ve tüketim nesnesi kavramlarını birbirine karıştırarak özerklik kavramını da bir kenara bırakmıştır. Eleştirdiği olgu ve kavramları hem yeren hem de yücelten Pop Sanatı, nesneye karşı takındığı bu ikircikli tavrıyla tam bir postmodern sanat akımı örneğidir.



Resim 97. Barbara Kruger, *Satın Alıyorum, Öyleyse Varım*, c-print, 1987.

Bu akımın en önemli isimlerinden Andy Warhol, Jean Baudrillard'ın belirttiği gibi “yapıtlarındaki indirgeyici özelliklerle” öne çıkmaktadır. “Duchamp'ta makine istem dışı düzenek niteliğiyle, [...] Warhol ise istem dışı makineliyle özdeşleşir”¹⁵¹ Pop Sanatı'yla postmodernizmin en önemli iki maddesi yeniden üretilebilirlik ve meşrulaştırma geri dönülemez bir şekilde ortaya konmuş ve alıntılama, Pop Sanatı'yla birlikte meşru bir sanat üretimi

¹⁵⁰ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, s. 101.

¹⁵¹ Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, s. 97.

yöntemine dönüşmüştür. 1980ler'in sonlarına kadar etkin olmuş olan Pop Sanatı, Barbara Kruger'in (1945–) “satın alıyorum, öyleyse varım” (1987) (Resim 97) sözünü haklı çıkarıp sanata da tüketim kültürünü enjekte ederek özellikle 1980 sonrasında sanatta postprodüksiyon yöntemi ile yapıt üretiminin patlama yaşamasına zemin hazırlamıştır.

Liam Gillick'in kuralsız koşulsuz bir kendine mâl etme durumu için, “seksenlerde, sanatsal üretimin büyük bir kısmı, sanatçıların doğru dükkânlarda alışverişe çıktığını gösteriyordu. Şimdi, sanki yeni sanatçılar da alışverişe çıkıyorlar gibi, fakat uygunsuz dükkânlarda, her çeşit dükkânda”¹⁵² derken, 1990lı yılların sanatta bir alıntılama “aşırı”lığı dönemi olmasına dikkati çekmektedir.

Bu çalışma, 1990lı yıllardaki alıntılama “aşırılığı” sorunsalı yerine alıntılamanın 2000li yıllardaki araç/ortam/yöntem temelli alıntılama odaklandığından 1990lı yıllardaki örnekleri metin kapsamı dışında bırakmıştır. 2000li yıllardaki alıntılama olgusunun önerdiği yeni yöntemi ortaya koyabilmek için sırasıyla Cindy Sherman, Robin Rhode, Laura Letinsky, Gregory Crewdson, Tracey Emin olmak üzere beş sanatçı incelenmiştir.

Cindy Sherman'ın yapıtları her ne kadar 1980ler'in başındaki *İsimsiz Film Kareleri* fotoğraf serisine yoğunlaşmışsa da; 2000li yılların alıntılama olgusunun önerdiği yeni yönteme bir öncül örnek olduğu için metinde yer almıştır. Sherman'ın fotoğrafları, bu çalışmanın varmak istediği açılım için bir dizi önerme bağlamında önemlidir. Sinema Kuramının—özellikle feminist teorisinin—üzerinde durduğu bakma ve bakılma sorunsalının fotoğraflarda majör konumda önem taşıması, yine feminist film kuramının yoğunlaştığı “fettan/baştan çıkarıcı kadın” (Fra: *femme fatale*) ikonunu performans unsuru olarak kullanması, alıntıladığı bu sinemasal ikon ile aynı zamanda “fettan/baştan çıkarıcı kadın” ikonunun ait olduğu bir sinema türü (İng: *genre*) kara film'i (Fra: *film noir*) de alıntılması, dolayısıyla, bir fotoğraf karesinde de bir tür oluşturulabileceğini

¹⁵² Gillick, Liam. Aktaran: Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, s. 45.

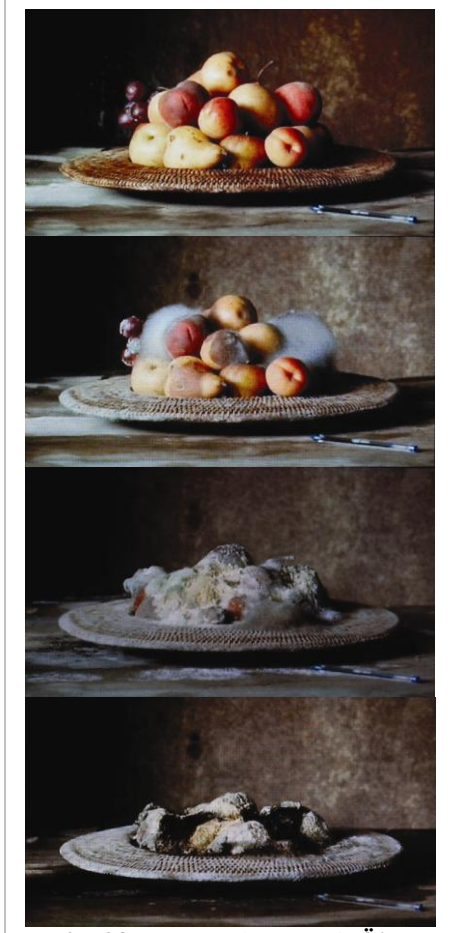
ve çağrışım izleklerini kullanarak fotoğraf karesinin ne kadar sinemaya yaklaşabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Cindy Sherman gibi performans sanatını desenleriyle birleştiren ve bunları sonuç olarak bir veya birden fazla fotoğraf karesinde görselleştiren Robin Rhode, kendisi gibi Afrika kökenli olan William Kentridge'in yapıtlarında kullandığı özgün tekniği alıntılardan çok daha önemli bir başka şeyi alıntılar: hareketli imajın neredeyse tüm tarihini. Rhode, alıntılardığı bu tarih ile izleyene aslında görsel sanatların tümünün bir karışımını sunar.

Laura Letinsky ise, fotoğraf ve resmin görsel sanatlar tarihindeki kronolojik sıralamasıyla oynamaktadır. Fotoğraf ve sinema tarihine ilişkin pek çok kaynak kitapta şu gibi söylemlere rastlamak mümkündür:

““Hareketli görüntüler” (moving pictures) yüzeyde resimsel sanatlarla yakın paralellik içindedir. Çok yakın zamanlara kadar sinema, resimle yalnızca sınırlı ölçüde doğrudan rekabet edebildi. Renkli film bir araç olarak marjinal açıdan yararlı olmaktan daha fazlası olarak düşünüldüğü bir gelişmişlik düzeyine 1960lar'ın sonuna dek gelmedi. Bu ciddi sınırlamaya rağmen, fotoğrafın ve sinemanın etkisi hemen hissedildi, çünkü teknolojik iletişim araçlarının sınırlı ama hayatî bir yönden resme ve çizime üstün olduğu açıkça görüldü; bu araçlar dünyanın görüntülerini doğrudan kaydedebiliyordu.”¹⁵³

¹⁵³ Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur?* çev. Ertan Yılmaz, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2001) s. 42.



Resim 98. Sam-Taylor Wood, *Ölü Doğa*, video (videodan kareler), 2001.

Letinsky, Sam-Taylor Wood (1967–) ile bu bağlamda bir ortak noktayı da paylaşmaktadır. Wood'un *Ölü Doğa* (İng: *Still Life*) adlı videosu (Resim 98) 17. yüzyıl vanitaslarının yanı sıra Paul Cézanne'ın natürmortlarını da alıntılımaktadır. Son derece ağır bir temposu olan Wood'un videosunun sonunda tabaktaki meyvelerden geriye sadece

Dünyanın görüntülerini doğrudan kaydedebilmesi bağlamında bir üstünlüğü olduğu kabul edilebilir olan fotoğraf teknolojisi, resim ve çizime diğer artistik özellikler bağlamında da üstün olabileceği gibi yaygın ve yanlış bir düşünceyi de beraberinde getirerek, resim ve fotoğraf sanatını çoğu kez karşı karşıya getirmiştir. Zaman zaman resim sanatını sekteye uğratan zaman zaman da bir yol gösterici görevini üstlenen fotoğraf, Letinsky'nin yapıtlarında adeta resim sanatına ithaf edilmiş bir saygı duruşunda gibidir. 17. yüzyıl Kuzey Avrupa resmini alıntılıdığı fotoğraflarında çağdaş nesnelere ile yaptığı yeni kurguları fotoğraflayan Letinsky, fotoğraf sanatının *anı* yakalayabilmesi özelliği ile Altın Çağ'ın *vanitas*larındaki simgeciliği birleştirir. Letinsky, sanat tarihinde alışıldık olmayan bir alıntılılama yapmaktadır: fotoğrafın resmi alıntılılaması.



Resim 99. Sam-Taylor Wood, *Ağlayan Erkekler* (Laurence Fishburne), fotoğraf, 2004.

amorf bir kütle kalır. İzlediğimiz şey, bir vanitastır, ancak üretiminde daha yeni bir teknoloji kullanılmıştır.

Sam Taylor Wood'un Letinsky'den başka, sinema oyuncularını fotoğraflarında kullanmak bağlamında (Resim 99) kesiştiği bir başka sanatçı Gregory Crewdson, sinema sanatını olduğu kadar resim sanatını da alıntılmasıyla metinde yer almaktadır. Neredeyse orta ölçekte bir filmin bütçesine mâl olan Crewdson'un tek bir fotoğraf karesi sinemasal yapıda bir hikâyecilik barındırır. Crewdson, Edward Hopper'dan David Lynch'e, Alfred Hitchcock'tan X-files gibi gerçeküstücülük kavramını yeniden şekillendirmeye çalışan ve gerçek/gerçeklikle olan ilişkimizi sorgulayan televizyon dizilerine kadar tekinsizlik temasında buluşan pek çok sanatçıyı alıntılar. Crewdson bu alıntılarlarıyla, izleyene bir fotoğraf karesinde sinemasal anlamda hikâyesel bir kurgu yapılabileceğini ve Sherman'ın yaptığı gibi fotoğraf yoluyla bir *türün* alıntılanabileceğini gösterir.

Bu çalışmada son olarak yer alan Tracey Emin, *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder* yapıtıyla incelenmiştir. Emin, yapıtında alıntıldığı *İyi, Kötü ve Çirkin*'in film müziğiyle olduğu kadar benzer mekân seçimiyle de Western kodlaması üzerinden sinema sanatını alıntılararak, Metz'in terminolojisiyle *kodun* bir video yapıtını da sinema gibi algılanabileceğini gösterir.

Metinde yer alan sanatçıların ortak özellikleri kullandıkları araç/ortam/yöntem (medya) dışında bir ya da birden fazla araç/ortam/yöntemi alıntılarlarıdır. Bu alıntılama yönteminin, postprodüksiyon çağı olarak adlandırabileceğimiz 1990lı yılların alıntılama yönteminden iki önemli özellik ile ayrılmaktadır. Bunlardan ilki ve en belirgin olanı, araç/ortam/yöntem temelli olmasıdır; ikincisi ise alıntılama rağmen—elbette ki modernist bağlamda olmayan—bir özerklik ve orijinallik önermesidir. Belki de bu ifadedeki özerklik ve orijinallik, Epstein'in önerdiği gibi bir *trans* ön ekiyle kullanılmalıdır. Zira bu kavramların postmodernizm öncesinde olduğu konumuyla yeniden ortaya çıktığını söylemek, fazla iddialı ve temelsiz bir söylem olacaktır. Ancak, bugünkü konjunktürde sanatta alıntılama kavramına bakıldığında postprodüksiyon

bağlamında ciddi bir “zayıflama” görülmektedir. Bu çalışmada incelenen sanatçılar gibi örneklerin zaman içerisinde çoğalacağına ya da azalacağına dair kesin bir çıkarımda bulunmak söz konusu değilse de bile, alıntılama kavramının bundan böyle salt yapıt temelli alıntılama bağlamında varlığını sürdüremeyeceği açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Akay, Ali. *Sanatın Durumları*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005).
- Akay, Ali. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, (Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1999).
- Akay, Ali. *Postmodern Görüntü*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1997).
- Anfam, David, Wagstaff, Sheena, ed. *Edward Hopper*. London: Tate, 2004).
- Alighieri, Dante, *İlahi Komedya*, çev. Feridun Timur, (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1969).
- Amiran, Eyal, Unsworth, John, *Essays in Postmodern Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- Andrew, J. Dudley. *Sinema Kuramları*, (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000)
- Anette Kuhn ed. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, (London & New York: Verso, 1996).
- Appignanesi, Richard, Garratt Chris, *Postmodernizm*, (İstanbul: Sabah Yayınları, 1999).
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (London & New York: Verso, 1995).
- Aydemir, Caner. der. *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2007).
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2000).
- Barthes, Roland. *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998).
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005).
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forums: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. (Berkeley: University of California Press, 1985).

- Barthes, Roland. *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996).
- Batur, Enis ed. *Modernizmin Serüveni*. çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).
- Baudrillard, Jean. *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002).
- Baudrillard, Jean. *Kusursuz Cinayet*. çev. Necmettin Sevil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998)
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003).
- Bazin, André. *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007).
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007).
- Berger, John. *The Sense of Sight*, (New York: Vintage Books, 1993)
- Bonitzer, Pascal. *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, (New York: McGraw-Hill Companies, 2001).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film History: An Introduction*, (New York: McGraw-Hill Companies, 2003).
- Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005).
- Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşıllı, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004).
- Bozkurt, Muammer. *Video Sanatı*, (İstanbul: Bilişim Yayınevi, 2005).
- Bright, Susan. *Art Photography Now*, (London: Thames&Hudson, 2005).

- Burke, Seàn. *The Death and Return Of The Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998).
- Burton, Graeme. *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş* (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995).
- Cereci, Sedat. *Belgesel Film*, (İstanbul: Şule Yayınları, 1997).
- Clair, Jean. *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu: Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*, çev. Özge Açikkol, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000).
- Connor, Steven. *Post-modernist Kültür: Çağdaş Olmanın Kuramlarına Bir Giriş*, çev. Doğan Şahiner, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001).
- Eisenstein, Sergey M. *Sinema Dersleri*, çev. Engin Ayça, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999).
- Foucault, Michel. *Bu Bir pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001).
- Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Kitabevi, 2001).
- Freud, Sigmund. *Cinsellik Üzerine*, çev. Selçuk Budak, (İstanbul: Öteki Yayınevi, 2006).
- Gans Herbert J. *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. Emine Onaran İncirlioğlu, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005).
- Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, (Ankara: Ütopya Yayınları, 2003).
- Harrison, Charles, Wood, Paul ed. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003).
- Hunter, Sam. *American Art or the 20th Century*, (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers).
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (New York & London).

- Hutcheon, Linda. *A Politics of Postmodernism*, (London & New York: Routledge, 2000).
- Huyysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (London : Macmillan, 1988)
- Jordan, Ken, Packer, Randal. ed. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* (New York & London: Norton, 2001).
- Kahraman, Hasan Bülent. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002).
- Karadağ, Çerkes. *Görme Kültürü: Fotoğrafın Derin Anlamı*, (Ankara: Doruk Yayıncılık, 2004).
- Karadağ, Çerkes. *Görme Kültürü: Görüntü Büyücüsü*, (Ankara: Doruk Yayıncılık, 2004).
- Kılıç, Levent. *Görüntü Estetiği*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2003).
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006).
- Küçükcan, Ufuk. *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2005)
- Kranzfelder, Ivo. *Edward Hopper, 1882-1967: Vision of Reality*, (Köln & New York: Taschen, 2002).
- Lewis, Richard, Lewis Susan I. *The Power of Art*, (Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1995).
- Lotman, Yuriy M., *Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş*, çev. Oğul Özügül, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999).
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*, (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002).
- Madra, Beral. *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987–2003*, (İstanbul: Norgunk, 2003).
- Oskay, Ünsal. *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy: Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, (İstanbul: Der Yayınları, 1981).

- Özkaracalar, Kaya. *Geceyarısı Filmleri*, (İstanbul: +1 Kitap, 2006).
- Pezzella, Mario. *Sinemada Estetik*, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001).
- Renner, Rolf Günter, *Edward Hopper: Transformation of the Real*, (Köln: Benedikt Taschen, 1990).
- Rodley, Chris. ed. *Lynch on Lynch*, (London: Faber and Faber, 2005).
- Roth, Lane. *Film Semiotics: Metz and Leone's Trilogy*. (New York & London, Garland Publishing, 1983).
- Sharff, Stefan. *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, (New York: Columbia University Press, 1982).
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*, (New York: Oxford University Press, 1984).
- Sontag, Susan. *A Barthes Reader*, (London: Vintage, 1993).
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*, (London: Vintage, 1988).
- Sontag, Susan. *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul : Altıkırkbeş Yayın, 1999).
- Stam, Robert, Miller, Toby, ed. *Film Theory: An Anthology*, (Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000).
- Süalp Akbal, Z. Tül. *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004).
- Thomas, Julia. ed. *Reading Images*, (New York : Palgrave, 2001)
- Todorov, Tzvetan. *Introduction to Poetics*, (Brighton: Harvester Press, 1981).
- Touraine, Alain. *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004).
- Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996)
- Walther Ingo F. ed., *Pablo Picasso 1881-1973: Volume II The Works 1937-1973*, (Köln: Benedikt Taschen, 1987).
- Warren, Austin, Wellek, René. *Theory of Literature*, (New York: Harcourt, 1970).

- Wollen, Peter. *Raiding the Icebox*, (London & New York: Verso, 1993)
- Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, (İstanbul: Metis Yayınları, 1989).
- Yılmaz, Tuna. *Bir David Lynch Kitabı*, (İstanbul: Es Yayınları, 2004).
- Žižek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004).
- Žižek, Slavoj. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005).

Dergiler:

- Metz, Christian. “Photography and Fetish”, (*October*, Vol. 34, Autumn, 1985)
- Paz, Octavio. “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, çev. Cem İleri, *Sanat Dünyamız*, sayı 75. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000).
- Williams, Alan. “Quarterly Review of Film Studies 9”, No. 2. (Spring, 1984).
- Altyazı: Aylık Sinema Dergisi, Ocak 2007, Sayı 58.

Web Siteleri:

- Tou-fait Articles, <http://www.toutfait.com/duchamp.jsp?postid=1844>
- ARTTHROB: Contemporary Art in South Africa, <http://www.artthrob.co.za/99nov/artbio.html>
- Perry Rubenstein Gallery, <http://www.perryrubenstein.com/artists/robin-rhode/video/candle-excerpt/> 12.05.2008
- Lumière Enstitüsü, <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html>

- The Museum of Contemporary Photography,
http://www.mocp.org/collections/permanent/letinsky_laura.php
- Mouth to Mouth. Chicago's Contemporary art Community,
<http://www.mouthtomouthmag.com/letinsky.html>
- The Royal Photographic Society: <http://www.rps.org/>

RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim 1.** Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 200 x 271 x 44 cm, enstelasyon, 1965.
- Resim 2.** René Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, tuval üzerine yağlıboya, 1928.
- Resim 3.** Édouard Manet. *Kırda Piknik*, 208 x 264 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1863.
- Resim 4.** Pablo Picasso. *Kırda Piknik*, tuval üzerine yağlıboya, 1961.
- Resim 5.** Diego Velázquez. *Pope Innocent X*, tuval üzerine yağlıboya, 1650.
- Resim 6.** Francis Bacon. *Pope Innocent X*, tuval üzerine yağlıboya, 1950.
- Resim 7.** Diego Velázquez. *Nedimeler*, tuval üzerine yağlıboya, 1656.
- Resim 8.** Pablo Picasso. *Nedimeler*, 194 x 260 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1957.
- Resim 9.** Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, yardım görmüş hazır-nesne, 1913.
- Resim 10.** Marcel Duchamp, *Şişe Kurutucusu*, hazır-nesne, 1914.
- Resim 11.** Marcel Duchamp, *Neden Hapşır mıyorsun Rose Sélavy?*, yardım görmüş hazır-nesne (mürekkep balığı sırtı, mermer küpler, kuş kafesi), 1921.
- Resim 12.** Marcel Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Voilette*, yardım görmüş hazır-nesne, 1921.
- Resim 13.** Marcel Duchamp, *Çeşme*, ready-made, 1917.
- Resim 14.** Roy Lichtenstein. *Boğulan Kız*, 171,6 x 169,5 cm, tuval üzerine yağlıboya ve sentetik polimer, 1963.
- Resim 15.** Roy Lichtenstein. *Whaam!*, 172 x 269 cm (diptik), tuval üzerine magna, 1963.
- Resim 16.** Andy Warhol. *İnek Duvar Kağıdı*, ipek baskı, 1966.
- Resim 17.** Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*, kolaj, 1956.
- Resim 18.** Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #14*, fotoğraf, 1978.
- Resim 19.** Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #50*, fotoğraf, 1979.
- Resim 20.** Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.
- Resim 21.** Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.
- Resim 22.** Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #53*, fotoğraf, 1980.
- Resim 23.** Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri #13*, fotoğraf, 1978.

- Resim 24.** *Paris Match* dergisi kapak fotoğrafı, 25 Haziran- 2 Temmuz, 1955.
- Resim 25.** *Millard Tydings ve Earl Browder*, fotomontaj,1951.
- Resim 26.** *Millard Tydings*, fotoğraf, 1951.
- Resim 27.** *Earl Browder*, fotoğraf, 1951.
- Resim 28.** *John F. Kennedy*, fotoğraf, 1960.
- Resim 29.** Henri Cartier-Bresson, *Cardinal Pacelli*, fotoğraf,1938.
- Resim 30.** Cindy Sherman. *İsimsiz Film Kareleri #7*, fotoğraf, 1978.
- Resim 31.** Lumière kardeşler. *Trenin İstasyona Gelişi*, 50'', siyah/beyaz, 1895.
- Resim 32.** Robin Rhode, *İsimsiz (Yo-Yo)*, 15 adet c-print (detay), 2005
- Resim 33.** Robin Rhode, *İsimsiz (Yo-Yo)*, 15 adet c-print, 2005.
- Resim34.** William Kentridge, *Felix Sürgünde*, animasyon, 8'43'', kâğıt üzerine kömür ve kuru pastel, 120 x 150 cm, 1994.
- Resim 35.** Robin Rhode, *Juggla*, fotoğraf, (detay) 2007.
- Resim 36.** William Kentridge, *Aya Yolculuk*, animasyon, kâğıt üzerine kömür, 16mm film, animasyon, 2003.
- Resim 37.** Robin Rhode, *Mum*, 2'16'', 16mm, (filmden kareler) 2007.
- Resim 38.** Robin Rhode, *Taş Bayrak*, 9 adet c-print, 2004.
- Resim 39.** David Hammons, *Afrika-Amerika Bayrağı*, bez üzerine baskı, enstelasyon, 1990.
- Resim 40.** Stereoskop.
- Resim 41.** 1901 yılında üretilmiş bir stereografik kart.
- Resim 42.** Fenakistoskop.
- Resim 43.** Zoetrope.
- Resim 44.** Bir Amerikan gazetesinden zoetrope reklamı.
- Resim 45.** Joseph Nicéphore. *Pencereden Görüntü*, fotoğraf, 1826.
- Resim 46.** Eadweard Muybridge, *Hareket Hâlindeki At*, 1878.
- Resim 47.** Eadweard Muybridge, *Merdivenden İnen Çıplak*, 187?.
- Resim 48.** Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak Nō:2*, tuval üzerine yağlıboya, 1912.
- Resim 49.** Sinematograf.

- Resim 50.** Lumière kardeşler. *Lumière Fabrikası'ndan Çıkan İşçiler*, 50'', siyah/beyaz, 1895.
- Resim 51.** Georges Méliès. *Aya Yolculuk*, 14', siyah/beyaz, 1902.
- Resim 52.** Laura Letinsky. *Yas ve Melankoli #33*, c-print, 2001.
- Resim 53.** Laura Letinsky. *Hatırlamıyorum #54*, kromojenik baskı, 22 ¾ x 30 7/8 inç, 2002.
- Resim 54.** Osias Beert. *İstiridyeli Natürmort*, ahşap üzerine yağlıboya, 1610.
- Resim 55.** Pieter Claesz. *Vanitas*, panel üzerine yağlı boya, 163?.
- Resim 56.** Gregory Crewdson, *Gaz İstasyonu*, c-print, 2001.
- Resim 57.** Edward Hopper, *Gaz*, 66.7 x 102.2 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1940.
- Resim 58.** Gregory Crewdson. *İsimsiz (Güllerin Altında)*, 144.8 x 223.6 cm, c-print 2004.
- Resim 59.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print 2004.
- Resim 60.** Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.
- Resim 61.** Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.
- Resim 62.** Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959, film den kare.
- Resim 63.** Gregory Crewdson, *İsimsiz Doğa Harikaları*, c-print, 2001.
- Resim 64.** David Lynch. *Blue Velvet*, (Lumberton Kasabası) film den kare, 1986.
- Resim 65.** David Lynch. *Blue Velvet*, (Lumberton Kasabası) film den kare, 1986.
- Resim 66.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Alacakaranlık)*, c-print, 2001.
- Resim 67.** Gregory Crewdson. *İsimsiz (Banliyö Çimenliği)*, c-print, 50.8 x 60.96 cm, 1987.
- Fig 68.** Gregory Crewdson. *İsimsiz* c-print, 2001.
- Resim 69.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, dijital c-print, 163.2 x 239.4 cm, 2003.
- Resim 70.** John William Waterhouse, *Pandora*, tuval üzerine yağlı boya, 152 x 91 cm, 1896.
- Resim 71.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.
- Resim 72.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.
- Resim 73.** Gregory Crewdson, *İsimsiz (Doğa Harikaları)*, c-print, 2001.

Resim 74. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.

Resim 75. David Lynch. *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992, filminden kareler.

Resim 76. David Lynch. *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992, filminden kareler.

Resim 77. Rachel Ruysch, *Mermer Masa Üzerinde Çiçekler*, 48,5 x 39,5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1716.

Resim 78. Jan van Huysum, *Çiçeklerle Natürmort*, 81 x 61 cm, panel üzerine yağlı boya, 1723.

Resim 79. Rachel Ruysch, *Mermer Masa Üzerinde Çiçekler* (detay).

Resim 80. Frans Snyders, *Bir Oyun Dükkânı*, tuval üzerine yağlı boya, 170 x 254 cm, 1620.

Resim 81. Jan Fyt, *Kuş Konseri*, tuval üzerine yağlıboya, 135 x 186 cm, 162?.

Resim 82. Carel Fabritus, *Goldfish*, 34 x 23 cm, panel üzerine yağlıboya, 1654.

Resim 83. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Doğa Harikaları serisi)*, c-print, 2001.

Resim 84. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Doğa Harikaları serisi'nden Evin Etrafında Kuşlar)*, c-print, 1997.

Resim 85. Edward Hopper, *Tren Yolu Kenarındaki Ev*, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 73.7 cm, 1925.

Resim 86. Alfred Hitchcock, *Sapık*, 1960, filminden kare.

Resim 87. Edward Hopper, *Taş Evde Güneş Işığı*, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm, 1956.

Resim 88. Edward Hopper, *Felsefeye Gezinti*, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 x 101.6 cm, 1959.

Resim 89. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Güllerin Altında)*, c-print, 2001.

Resim 90. Edward Hopper, *Kafeterya'da Güneş Işığı*, 102.2 x 152.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1958.

Resim 91. Edward Hopper, *Gecekuşları*, 76,2 x 152,4 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1942.

Resim 92. Gregory Crewdson, *Ophelia from Twilight*, c-print, 152 x 102 cm, 2001.

Resim 93. John Everett Millais, *Ophelia*, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 111 cm, 1852.

Resim 94. David Lynch. *İkiz Tepeler*, filminden kare.

Resim 95. Tracey Emin, *Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder*, enstelasyon, 2001.

Resim 96. *180 derece kuralı*.

Resim 97. Barbara Kruger, *Satın Alıyorum, Öyleyse Varım*, c-print, 1987.






Resim 98. Sam-Taylor Wood, *Ölü Doğa*, video, 2001.

Resim 99. Sam-Taylor Wood, *Ağlayan Erkekler* (Laurence Fishburne), fotoğraf, 2004.

TUTANAK

Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programı öğrencilerinden 20050554 no.' lu Bengisu BAYRAK'ın aşağıda isimleri yazılı tez jürisi 17.06.2008 tarihinde saat 15:00'te Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 'nde toplanmıştır.

İMZALAR :

Yrd.Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU	(Tez Danışmanı)	
Prof.Filiz BAŞARAN	(Üye)	
Prof.Tunç TÜFEKÇİ	(Üye)(Doğuş Ü.)	
Prof.Barbaros GÜRSEL	(Üye) (Fotoğraf)	
Yrd.Doç.Devabil KARA	(Üye)	
Yrd.Doç.Kerim KILIÇASLAN	(Yedek Üye)	
Yrd.Doç.İdil AKBOSTANCI	(Yedek Üye) (Teksil)	
Prof.Serap M. EYRENCİ	(Yedek Üye) (Doğuş Ü.)	

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (SY – 1)

Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programı öğrencilerinden 20050554 no.' lu Bengisu BAYRAK 'ın, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 34. maddesine göre hazırlayarak Enstitüye verdiği "FOTOĞRAF, RESİM, SİNEMA VE VIDEO SANATININ DEVİNİMLİ İLİŞKİSİ: ALINTILAMA VE ANLAMLANDIRMA " adlı tezini , Enstitü Yönetim Kurulunun 17.06.2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 34. maddesi gereğince 95..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A) Sanatta Yeterlik öğrencisi Bengisu BAYRAK 'ın tez savunmasında BAŞARILI..... olduğu 09..... BİRLİĞİ ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Yrd.Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU
DANIŞMAN

Prof.Filiz BAŞARAN
ÜYE

Prof.Tunc TÜFEKÇİ
ÜYE

Prof.Barbaros GÜRSEL
ÜYE

Yrd.Doç.Devabil KARA
ÜYE

Yrd.Doç.Kerim KILIÇASLAN
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.İdil AKBOSTANCI
YEDEK ÜYE

Prof.Serap M.EYRENCİ
YEDEK ÜYE

MADDE 34. :

a) Sanatta Yeterlik çalışmasını sonuçlandırabilmek için Kamu Personeli Yabancı Dil Bilgisi Seviye Tespit Sınavı'nda (KPDS) yüz üzerinden en az elli puan veya Üniversitelerarası Dil Sınavı'ndan (UDS) yüz üzerinden en az elli almış olmak gerekir. Yabancı uyruklular ile ana dili girmesi gereken yabancı dille aynı olan adaylar, diğer yabancı dillerden veya Türkçeden sınava tabi tutulurlar. Bunların sınavı Üniversite Yönetim Kurulunca en az bin o dilin öğretim üyesi olmak üzere oluşturulacak üç kişilik bir jüri tarafından yapılır.

Belirtilen merkezi yabancı dil yeterlilik sınavlarından başarısız olan sanatta yeterlik adayı, isterse, harcını ödemek suretiyle M.Ü. Yabancı Diller Bölümü yabancı dil hazırlık programına öğrenci olarak kaydedilir. Bu program süresi en çok bir takvim yılı olup, bu süre sonunda belirtilen merkezi yabancı dil yeterlik sınavlarından başarılı olamayan öğrencilerin Enstitü ile ilişkileri kesilir. Devam şartının yerine getirildiği belgelenmek şartıyla, bu programda geçirilen süre öğrenim süresine dahi edilmez.

b) Tez hazırlayan öğrenci elde ettiği sonuçları, sergi veya proje hazırlayan öğrenci ise çalışmasını açıklayan ve belgeleyen bir metni ilgili kurul tarafından kabul edilen kurallara uygun biçimde yazmak ve ayrıca tezini / sergisini / projesini jüri önünde sözlü olarak savunmak zorundadır.

c) Jüri, ilgili anasanat dalı başkanlığının önerisi ve yönetim kurulunun onayı ile atanır. Jüri, üçü öğrencinin Tez / Sergi / Proje İzleme Komitesi'nde yer alan öğretim üyeleri ve en az biri başka bir yükseköğretim kurumunun aynı veya yakın anasanat dalında görevli öğretim üyesi olmak üzere beş kişiden oluşur.

d) Jüri üyeleri, söz konusu tezin veya metnin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi sınava alır. Sınav, sanatta yeterlik çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 75, en çok 120 dakikadır.

e) Sınavın tamamlanmasından sonra jüri, dinleyicilere kapalı olarak, tez veya sergi, proje, gösteri, resital, konser, temsil hakkında salt çoğunlukla "kabul", "red" veya "düzeltme" kararı verir. Bu karar, ilgili anasanat dalı başkanlığınca sınavı izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Sanatta yeterlik çalışması reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Sanatta Yeterlik çalışması hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini/sergisini/projesini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu sınav sonunda ta sanatta yeterlik çalışması kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanakçı Tanzim Eden

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri