

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

VIDEO SANATINDA HAVA PERSPEKTİFİ "KUŞBAKİŞİ TÜRKİYE"

SANATTA YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Kurtuluş ÖZGEN

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU

Ankara – 2012

ONAY

Kurtuluş ÖZGEN tarafından hazırlanan VİDEO SANATINDA HAVA PERSPEKTİFİ "KUŞBAKIŞI TÜRKİYE" başlıklı bu çalışma, 20 / 07 / 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

.....

(Prof.Dr. Seçil BÜKER) (Başkan)

.....

İmza

.....

(Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU) (Danışman)

.....

İmza

.....

(Yard. Doç. Dr. Ersan OCAK)

.....

ÖNSÖZ

Sanat denilen fenomeni, geçmişı, şimdisi ve geleceği ile kavramak, çıktığım yolların en zoru ve en bitmeyenini. (Hareketli) görüntü ise dış evreni (etrafımda olup biteni) algılamak, tanımak ve tanımlamak için başvurduğum temel unsur.

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" sanatta yüksek lisans tezi; video sanatına, hava perspektifine ve bir ömürlük meselelerimden olan "mesafe" kavramına yakınlaşmama imkân sağladı.

Üretim sürecine şefkat ve samimiyetle sonsuz destek veren Ebru Bayram Özgen'e, mesafeme inat ve sabırla katlanan Ufuk Özgen ve Deniz Özgen'e, şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
RESİMLERİN LİSTESİ.....	IV
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. VİDEO SANATI.....	5
1.1. VİDEO SANATININ TARİHÇESİ.....	6
1.1.1. VİDEO SANATININ ÖNCÜLERİ.....	6
1.1.2. DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI.....	9
1.1.3. SOVYET MONTAJ SİNEMASI.....	26
1.1.4. VİDEO SANATININ DOĞUŞU.....	38
1.2. SANAT FORMU OLARAK VİDEO.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN DİLİ: SİNEMATOGRAFİ.....	60
2.1. PLAN (ÇEKİM) ÖLÇEKLERİ.....	62
2.2. KAMERA AÇILARI.....	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UYGULAMA ÇALIŞMASI.....	70
3.1. BİÇİM,DÜŞÜNCE VE İÇERİK BAĞLAMINDA; UYGULAMA ÇALIŞMASI.....	70
3.2. DEĞERLENDİRME.....	72
SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA.....	74
ÖZET.....	78
ABSTRACT.....	79

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Kutluğ Ataman: <i>Twelve</i> , 2003, Video Yerleştirme.....	6
Resim 2: Marcel Duchamp'ın <i>Çeşme "Fountain"</i> İsimli Eseri.....	7
Resim 3: 6. <i>Dada Bülteni</i> , Mart 1920, Paris.....	8
Resim 4: Hannah Höch: <i>Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany</i>	8
Resim 5: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Nollendorfplatz</i> , 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya....	10
Resim 6: Edvard Munch, <i>Çılgılık</i> , 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	11
Resim 7: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Brücke Manifestosu</i> , 1906.....	13
Resim 8: Vassily Kandinsky, <i>Kompozisyon IV</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	14
Resim 9: <i>Praglı Öğrenci</i> "Der Student von Prag" Film Afişi.....	17
Resim 10: <i>Dr. Caligari'nin Muayenehanesi</i> Film Afişi.....	20
Resim 11: <i>Dr. Caligari'nin Muayenehanesi</i> Filminden Görüntüler.....	20
Resim 12: <i>Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi</i> Film Afişi.....	23
Resim 13: <i>Kumarbaz Dr.Mabuse</i> Film Afişi.....	25
Resim 14: <i>Potemkin Zırhlısı</i> Film Afişi.....	28
Resim 15: <i>Potemkin Zırhlısı</i> Filminden Kareler.....	28
Resim16: Kuleshov Efekt.....	30
Resim 17: Dziga Vertov (Sağda) ve Kameraman Kardeşi Mikhail Kaufman.....	31
Resim 18: <i>Kamera-Göz</i> Film Afişi.....	32
Resim 19: <i>Kameralı Adam</i> Film Afişi.....	32
Resim 20: <i>Dünyanın Altıda Biri</i> Filminden Kareler.....	34

Resim 21: <i>Grev Film Afişi</i>	36
Resim 22: Ekim: <i>Dünyayı Sarsan On Gün Film Afişi</i>	36
Resim 23: Sergei Mikhailovich Eisenstein.....	37
Resim 24: Alman Televizyon Kanalı Belin Olimpiyatlarını Havadan Çekiyor, 1936...38	
Resim 25: Alman Televizyon Kanalı Kameramanları Olimpiyatları Telefunken Video Kemeralarla Çekiyorlar, 1936.....	38
Resim 26: Alman Televizyon Kanalı Kameramanları Olimpiyatları Telefunken Video Kemeralarla Çekiyorlar, 1936.....	38
Resim 27: Ernie Kovacs.....	40
Resim 28: Ernie Kovacs'ın "Hole in the Head" İsimli TV İlizyonu gösterisinden Bir Kare.....	40
Resim 29: Nam June Paik, <i>Müzik Sergisi - Elektronik Televizyon</i> , 1963.....	42
Resim 30: Nam June Paik, <i>Magnet TV</i> , 1965.....	42
Resim 31: Nam June Paik, 1965.....	42
Resim 32: Nam June Paik Galerî Parnass'da Elektronik TV Sergisini Hazırlarken, 1963.....	42
Resim 33: Nam June Paik, 1983.....	42
Resim 34: Wolf Vostell, <i>Elektronik Dekolaj - Happening Odası</i> , 1968.....	43
Resim 35: Bruce Neuman, <i>Art Make-Up</i> , 1967-68.....	43
Resim 36: George Macuinas, <i>Fluxus Rüyası</i> , Sokak Performansı, 1961.....	47
Resim 37: John Cage, 1971.....	47
Resim 38: Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsın</i> , Canlı Performans, 1965.....	47
Resim 39: Sony Portapak, Batarya (Pil) İle Çalışabilen İlk Video Sistemi (Kamera ve Video Kayıt Cihazı), 1967.....	50
Resim 40: Bill Viola, <i>The Quintet of the Astonished</i> , 15 dak. Digi Beta, 2000.....	53
Resim 41: Bruce Neuman, <i>Humanneeddesire</i> , 1983.....	55
Resim 42: Bill Viola, <i>Room for St.John the Cross</i> , 1983.....	55

Resim 43: Hale Tenger, <i>Beyrut</i> , 3'45", 2005 - 2007	58
Resim 44: Ömer Ali Kazma, <i>Beyin Cerrahisi - Saat Ustası-Mezbaha</i> , 2007	58
Resim 45: Haluk Akakçe, <i>Kan Basıncı</i> , 2001	59
Resim 46: Lumière Kardeşler, <i>Bebeğin Öğle Yemeği</i> , 49", 1895	61
Resim 47: Ayrıntı Plan	62
Resim 48: Yakın Plan	63
Resim 49: I.Orta Plan	63
Resim 50: II.Orta Plan	64
Resim 51: Genel Plan	64
Resim 52: Uzak Plan	65
Resim 53: Üst Açısı	66
Resim 54: Alt Açısı	66
Resim 55: Göz Hizası Açısı	67
Resim 56: Eğik Açısı	67
Resim 57: Kuşbakışı Açısı	68
Resim 58: Kuşbakışı Çekimi, Hava Perspektifi	69

GİRİŞ

Hareketli görüntünün yaygınlaşmasıyla birlikte, video sanatı çağdaş sanat evreninin merkezine konumlanır. Özellikle modern sonrası olarak anılan 1960'ların ikinci yarısıyla beraber, küreselliğin ekonomik, politik ve kültürel altyapısının oluşmaya başlaması, televizyon kullanımının yaygınlaşması ve teknolojik devinimin hızlanması, postmodern sanatın hem biçim, hem içerik bağlamında kurucu unsurları olmuşlardır. Video aygıtı ise postmodern sanat akımlarının ana üretim aracı olagelmıştır.

Sanat dünyasında hava perspektifi ya da kuşbakışı çekim açısı kullanımı ise iki teknolojik icat sayesinde yaygınlaşmıştır; 18. yüzyıl ortasında icat edilen balon ve 19. yüzyıl ortasında icat edilen fotoğraf makinesi. 1858 yılında Gaspard Felix Tournachon yani takma adıyla "Nadar", fotoğraf makinesi ile bir sabit balonun içinden ve 370 metre yükseklikten Paris manzarası çekmiştir. Bu çalışma ilk hava fotoğrafı olmuştur. Bu tarihten sonra kuş bakışı perspektifi, hem plastik sanatçılarca hem de sinema sanatçılarınca yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Video sanatının kökleri Dışavurumcu Alman Sineması ile Sovyet Montaj Sineması ve oluşturdukları avangard sinema diline (sinematografi) dayanır. Yanı sıra Dada, Fluxus ve Yeni Gerçekçilik gibi çağdaş sanat akımları da video sanatını doğuran avangard sanat akımlarıdır.

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" çalışması, tez yazım ve video yerleştirme olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Tez yazımı bölümünde, video sanatının tarihsel süreci ve kavramsal çerçevesi ile başta kuşbakışı çekim açısı olmak üzere sinematografinin çekim açı ve ölçekleri irdelenmiştir. Bu bölüm Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Wegener gibi Alman Dışavurumcu sinema sanatçıları, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov gibi Sovyet Toplumcu Gerçekçi sinema sanatçıları ile Nam June Paik, Wolf Vostell, Bill Viola ve Haluk Akakçe gibi video sanatçılarının yapıtlarından örnekler barındırmaktadır.

Çalışmanın video yerleştirme bölümünde ise video sanatı anlatım dili ile kuşbakışı çekim açısından yararlanarak; Türkiye'nin tarihi, kültürel ve doğal varlıklarının havadan videografik manzarası oluşturmuştur.

ÇALIŞMANIN AMACI

Uçma isteği, gökyüzüne bakıp kuşları gördüğünden bu yana, insanoğlunun en eski tutkularından biridir. Yerküreyi yukarıdan görüntüleme eylemi de, uzun süreden beri insanlar için merak uyandıran heyecan verici bir düşünce ve ilham kaynağı olmuştur.

Modern teknoloji havadan manzara fotoğraflarının ve hareketli görüntüsünün çekilmesine imkân tanımıştır. Modern sanat ise havadan görüntüleme halinin estetik içerisinde gelişmesini sağlamıştır. Gökyüzünden yere bakan sanatçılar gördükleri manzaralardan fazlasıyla etkilenmiş ve bu yeni bakış açısı (kuşbakışı) yirminci yüzyıl sanatında yepyeni ve radikal bir değerler dizisi (paradigma) olarak belirlemiştir.

Bu çalışmanın amacı; Türkiye coğrafyasının içinde barındırdığı doğal, tarihi, kültürel ve çağdaş değerlerin havadan kuşbakışı perspektifi ile görüntülenmesi ve bu görüntülerin hava perspektifinin de doğasında olan "mesafe" algısını izleyicisinde uyandırdığı bir video yerleştirme çalışması olarak sergilenmesidir.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" çalışması oluşturulurken hava-kuşbakışı perspektifi, kuşbakışı çekim açısı, sinematografi, video sanatının kökleri ve video sanatı üzerine YÖK tez arşivinde, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'nde, Milli Kütüphane'de, Gazi Üniversitesi Kütüphanesi'nde, çeşitli özel kütüphanelerde ve internet üzerinden kaynak taraması yapılmıştır. Kaynaklar; yerli ve yabancı dilde

yazılmış kitaplar, konular üzerine yapılmış araştırmalar, dergiler, makaleler, müze katalogları, sergi katalogları, bienal katalogları ve internet dergileri, sanal müzeler ve web sitelerinden oluşmaktadır. Kuşbakışı perspektifi kullanılarak üretilen havadan manzara resimleri, hava fotoğrafları, *land art* gibi sanat formları ileri teknoloji gerektiren sanat üretimleridir ve ülkemizde örneklerine pek rastlanmamaktadır. Bu konular üzerine Türkçe kaynak bulmak oldukça zor olmuştur. Video sanatı ise ülkemizde 1980'li yıllardan sonra üretilmeye başlanmıştır ve henüz gelişme aşamasındadır. Video sanatı üzerine, sayıları az olsa da, Türkçe kaynak bulmak mümkün olmuştur. Bu bağlamda; bulunan kaynaklar ağırlıkla yabancı dillerde yazılmış kitaplar, makaleler, sergi katalogları ve web sayfaları olmuş ve tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir. Sinematografi, Fluxus, Dışavurumculuk, Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Montaj Sineması üzerine yeterli sayıda Türkçe kaynağa ulaşılmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında, kitap, katalog, makale, süreli yayınlar, dergiler, web sayfaları, video arşivleri gibi kaynaklar yoluyla yapıt ve yazınsal veri incelemesi yapılmıştır. Konuyla ilişkili etkinlikler takip edilmiş, metinler ve görseller değerlendirilmiş, bu veriler doğrultusunda üretim yapan sanatçıların eserleri hakkında elde edilen bulgularla araştırma desteklenmiştir.

Ayrıca Jane Frank, Bradley Streeper, Kasimir Malevich, Georgia O'Keeffe gibi havadan manzara resimleri yapan ressamaların, Robert Smithson, Michael Heizer gibi *land art* sanatçılarının, William Garnett, Talbert Abrams gibi hava fotoğrafçıların, Yann Arthus-Bertrand "*Home*" , Wener Herzog "*Lessons of Darkness*" gibi belgesel sinemacıların, Wim Wenders "*Wings of Desire*", Yılmaz Erdoğan "*Organize İşler*" gibi kurmaca sinemacıların vb. eserleri bu çalışma bağlamında incelenmiştir.

Video yerleştirme çalışmaları için, Nöbetçi Ajans, TRT ve Murat Öztürk bünyesinde bulunan helikopter arşivlerinden faydalanılmıştır. Ayrıca yeni hava çekimleri yapılmıştır. Üretilen video sanatı çalışması mesafe,

serinkanlılık, tasavvuf, uygarlık, modernlik, kent, taşra gibi kavramları sorgulayan görüntü derlemelerinden oluşmaktadır. Video sanatı çalışması, müzik kuşağı ile desteklenmiştir.

ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Video sanatının günümüzün değişen ve gelişen dünyasında sanata bakış açımızda yaptığı değişiklik; bütün diğer sanat dallarını kullanarak birbirine yaklaştırma ve dönüştürme olasılıklarını içermektedir. Bu çalışmada, Türkiye coğrafyasının çok eski dönemlerden günümüze taşıdığı (insanlığın ortak mirası olan) değerler, kuşbakışı çekim açısı ile çekilmiştir ve video sanatı eserleri olarak sergilenecektir.

Kuşbakışı perspektifinden yararlanılarak üretilen “çağdaş sanatın disiplinler arası simgesi haline gelen” video yerleştirme çalışması ile Anadolu coğrafyasının pek çok sanatçıya ve sanat eserine konu olan ve kaynaklık eden somut kültürel değerleri belgelenmiş ve yeniden yorumlanmıştır. Çalışmanın önemi buradadır.

1. BÖLÜM

1.VİDEO SANATI

Video; sinema ve televizyonun aksine kişisel kullanımlar için icat edilmiş bir hareketli görüntü kaydetme ve izleme yöntemidir. Ampex firması, televizyondan görüntü kayıt etme imkânı tanıyan video kayıt cihazı geliştirmiş ve 1951 yılında piyasaya sunmuştur. 1965 yılında ise Sony firması ilk taşınabilir video kamerayı geliştirip piyasaya sunmuştur. Video, gerek video kamera ile gerekse video kayıt cihazı ile banda kaydedilen görüntünün evlerde bulunan video kasetçalarlarda izlenebildiği, istenildiğinde durdurulabilen ve kalınan yerden tekrar izlenebilen bir görsel araçtır (Öçalan, 2007: 17).

Video kısa zamanda sinema ve televizyonun alternatifi olarak görülür. Zamanla videonun kullanım alanı genişler ve farklılaşır. Çağdaş sanatın etkin anlatım dillerinden birisi haline gelir. Video sanatı kavramı oluşur. Video sanatı; kısaca sanat deneyiminin tözünde olan anlatılmak ya da aktarılmak istenen kavramın, konvansiyonel plastik unsurlar yerine hareketli görüntü ve sesin montaj marifetiyle anlatılmasına ve izleyiciye sunulmasına denir (Öçalan, 2007: 29).

Kanadalı iletişim kuramcısı Herbert Marshall McLuhan'ın video görüntüsü üzerindeki görüşleri yukarıdaki tanımlamayı destekler niteliktedir.

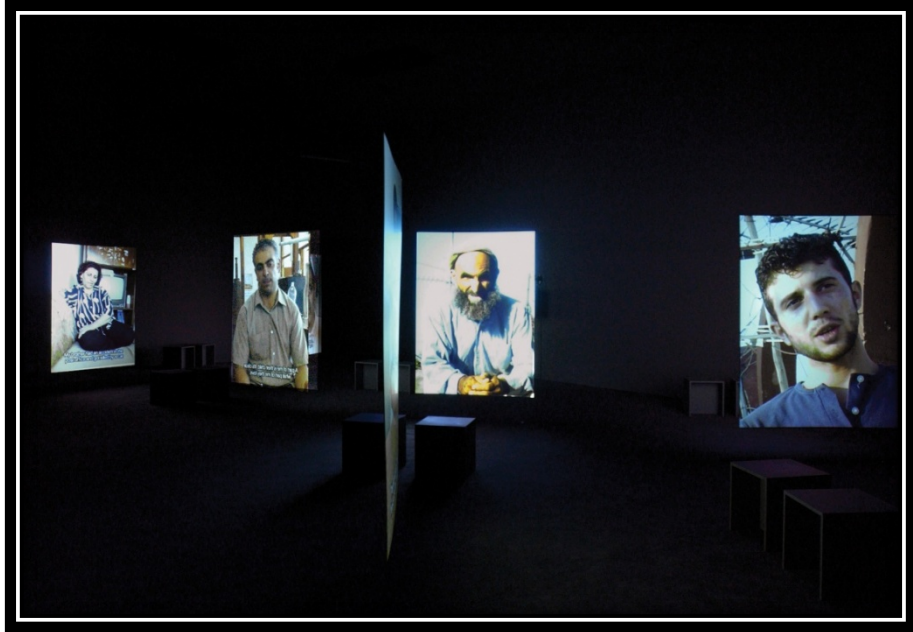
"Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. *Videoda izleyici ekrandır*. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir

heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir" (McLuhan, 1964: 345).

Bu bağlamda en önemli nokta, izleyicinin sanat eyleminin bir parçasına dönüşme halidir. Sanat eylemi, video cihazı, monitör, görüntü yansıtıcı, ses ve hareketli görüntünün kayıt edildiği medyum gibi bileşenleri kullanırken, izleyiciyi (katılımcı) ve izleme (katılım) halini de sürece dâhil eder. Sürecin tamamı sanat eyleminin bütünü oluşturur.

Düşünür sosyolog Ulus Baker (14 Temmuz 1960 - 12 Temmuz 2007), Beyin Ekran isimli kitabında meseleye şöyle yaklaşır.

"Video, imajları onları verene iade edebilmenin sanatıdır... Görsel-işitsel her şeyi "sinematografik" konvansiyonlar dâhilinde değerlendirmekten vazgeçebilirsiniz ("eninde sonunda bunlar da kurgu yapıyorlar" pek sağlam yaklaşım değil çünkü) herhalde videocuların neye yeltendiğini hissetmeniz daha kolaylaşacak" (Baker, 2011: 17-24).



Resim 1: Kutluğ Ataman: *Twelve*, 2003, video yerleştirme, Tate Modern, Londra, 2004
Fotoğraf Sanatçısı: Joanna Fernandes ve Mark Heathcote

1.1. VİDEO SANATININ TARİHÇESİ

1.1.1. VİDEO SANATININ ÖNCÜLERİ

Video sanatı postmodernist dönemin sanatı olmasına rağmen, kökleri modern sanatın avangard akımlarına kadar uzanır. Video; neo-avangard olarak anılan, yeni gerçekçilik, fluxus, kavramsal-sanat, pop-art gibi postmodern akımların sıklıkla kullandığı bir sanat biçimi olmuştur.

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gerçeğini sorgulama sürecini irdeleme yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı inkâr etmeye, yok etmeye ve sanata karşı bir saldırıya dönüşür. Gerek dada ve sürrealizm gibi tarihsel avangardlar, gerekse sitatüsyonizm, fluxus gibi İkinci Dünya Savaş sonrası avangardlar, sanata karşı sanatlaşırlar. Peter Bürger, avangardı bu bağlamda kuramlaştırır (Bürger, 2003: 20).

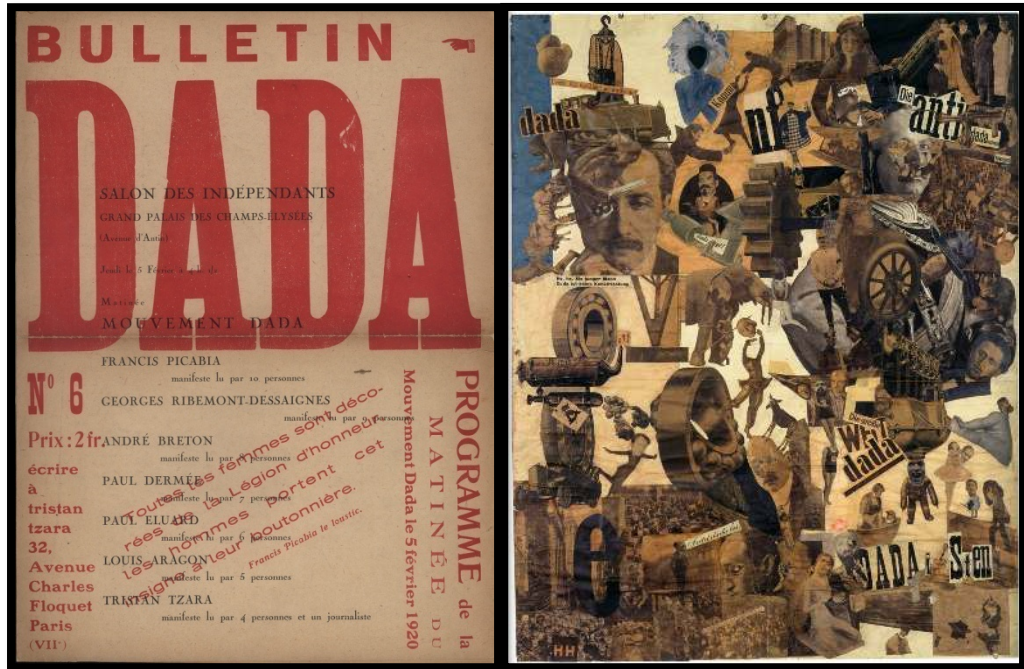
Peter Bürger avangardı "burjuva toplumunda sanatın konumunun bir özeleştirisi" olarak değerlendirmektedir. Bürger sanatın herhangi bir toplumsal amaç taşımamasını ve bu bağlamda toplum içinde taşıdığı özerkliği eleştirir. Bürger "*Avangard Kuramı*" kitabında sanat eylemi ile hayat pratiğini birleştirme çabası yönünde bir dürtüyü dile getirir. Bu süreç temel olarak dışavurumculuk akımı ile başlar ama asıl kimliğine Dada ve Gerçeküstücülük akımları ile ulaşır. Avangard bakışın temel hedefi, giderek hayattan kopan sanat kurumunu ve sanat pratiğini yıkıp yerine yeni bir yaşam ve sanat pratiği kurmaktır.



Resim 2:Marcel Duchamp'ın Çeşme "*Fountain*" İsimli Eserinin Orijinali (Duchamp aynı zamanda üyesi olduğu Bağımsız Sanatçılar Topluluğu Sergisi'ne R.Mutt takma adıyla bu eseri yollar, eser tartışmalara yol açar ve sergilenmez)

Footoğraf: Alfred Stieglitz ,1917

"Avangardistler, Sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece -dönüşmüş bir biçimde olmakla birlikte- muhafaza edilmesi. Avangardistler, bu bakımdan estetizmin önemli bir unsurunu devralmışlardır. Estetizmin ilişki içinde olduğu ve olumsuzladığı hayat pratiği, burjuva gündelik hayatına damgasını vuran araçsal rasyonaliteydi. İmdi, avangardistlerin sanatı bütünleştirmek istedikleri hayat pratiği *bu* değildir. Tersine dünyayı ve araçsal rasyonaliteyi reddeden estetistlerin bu tavrını paylaşmaktadırlar. Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan *yeni* hayat pratiği örgütleme çabalarıdır" (Bürger, 2003: 104-105)



Resim 3: 6. *Dada Bülteni*, Mart 1920, Paris

Resim 4: Hannah Höch: *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, 1919, 90 x 144 cm, Fotomontaj ve Kolaj Staatliche Müzesi, Berlin

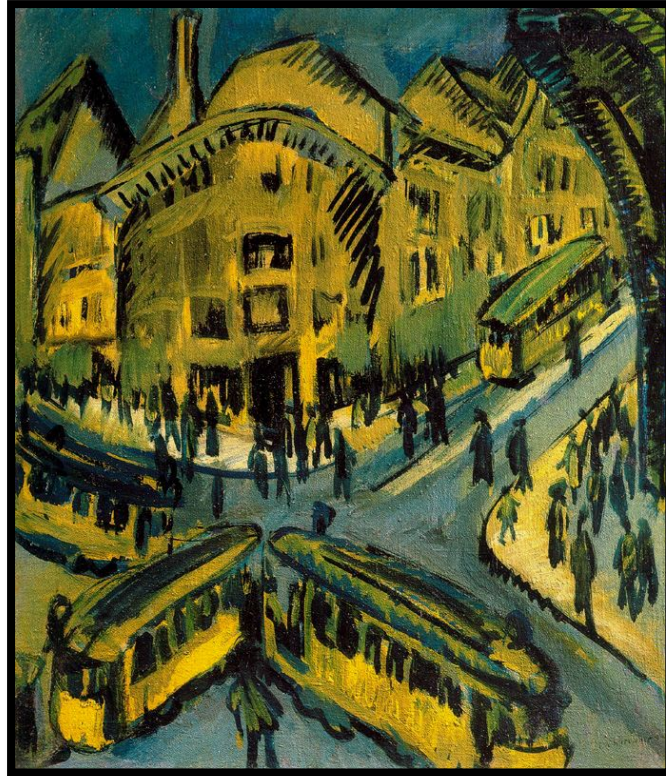
Peter Bürger'in dada ve s rrealizmle sınırladığı tarihsel avangardın ilerisinde avangard, daha yoğun olarak, 1940'lar sonrası Amerikan sanatı bünyesinde incelenir. New York, bu yıllardan başlayarak, sadece modernizmi değil, Hitler ve Stalin'in Avrupa'dan kovduğu avangardı da kendi merkezindeki sanatın ve tarihinin himayesine alır. Hem soyut dışavurumculuk ve Greenberg modernizmi hem de 1960'larda karşı cepheyi kuran pop ve postmodernizm, avangard muamelesi görür (Bürger, 2003: 23).

1.1.2. DIşAVURUMCU ALMAN SİNEMASI

Dışavurumculuk (ekspresyonizm), İngilizce “expression” kelimesinden gelir ve “sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması işlemi” (S zen, Tanyeli,1992:67) olarak ifade edilebilir. Dışavurumculuk aynı zamanda 20. yüzyılın başında özellikle Almanya'da gelişen bir modern sanat akımıdır. İzlenimcilige (Empresyonizm) ve Doğalcılığa (Natüralizm) bir tepki olarak doğduğu söylenbilir.

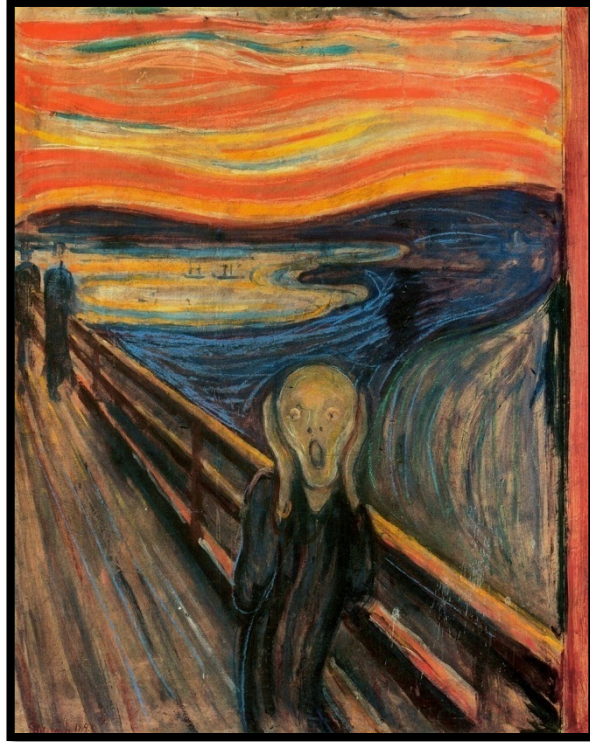
İnsanın toplum ve doğa düzenini yeniden bi imlendirebileceği fikrini savunan Dışavurumculuk; müzik, edebiyat, resim ve mimari gibi sanat dallarında hızla gelişir. 1. Dünya Savaşı sonunda da sinema alanına sı rır (Demirbilek, 1994: 52). Dışavurumculuğun mimarlık sanatında sergilediği gelişim resim ve heykelden farklı bir yol izler. Resim ve heykel sanatında sanatçı, dış gerçekliğin sadakatle yansıtılmasını yadsıyarak, içinde bulunduğu ruhsal duruma, amaçlarına, hatta politik tercihlerine göre işlediği betileri deformasyona uğratır, yani dışa vurur. Mimarlık sanatında ise daha çok biçim yaratma sorunsalı üzerine yoğunlaşmıştır. Dışavurumcu mimarlık akımının tüm eserleri biçim yaratma sorununa tek defaya özgü tasarımlarla  z m getirmeye çalışırlar. Bu “tek defaya özgü” biçimin niteliği ise büyük oranda bireyseldir. Temelde dışavurumcuların ana özelliği, hiçbir biçimsel önyargı taşımamaları ve daima “yaratma” sorunsalını ön plana çıkarmalarıdır (Fırıncı, 2006: 111).

Dışavurumculuğun 20. Yüzyılın başlarında bir akım olarak ortaya çıkmasında ve yayılmasında birçok sanatçının, grubun ve yayın organının katkısı olur. Aslında sanat tarihine baktığımızda biçimleri çarpıtmanın yeni bir yol olmadığı, sanat tarihinin ilk dönemlerinden beri sanat eserlerinde biçimsel çarpıtmalar kullanıldığı görülür. Afrika ve Amerika yerlilerinin maskelerinde, Mısır sanatında, Gotik dönemde, Ortaçağ sanatında, Romantizmde bahsedilen biçim çarpıtma gözlemlenebilir. Ancak, Dışavurumculuğun 20. yüzyılda bir akım olarak ortaya çıkması, kendinden önceki sanata ve yaşam geleneklerine (burjuvazi) duyulan şiddetli tepkinin bir sonucudur. Dışavurumculuk; bir yanda Empresyonizm ve Natüralizmin doğayı sadakatle yansıtmaya çabasına, bir yanda da toplumsal koşullara bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. Bu bilinçli başkaldırı, önce resim sanatında ortaya çıkar daha sonra da diğer sanat dallarına yayılır (Yağmur, 2007: 71-72).



Resim 5: Ernst Ludwig Kirchner, *Nollendorfplatz*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm × 60 cm, Berlin Kent Müzesi

Dışavurumculuk akımının sadece sanatsal değil, aynı zamanda düşünsel açıdan da kendine özgü temelleri vardır. Dışavurumculuk, bir yandan köhne kurumların yönlendirdiği bir kültüre (burjuva kültürü) karşı başkaldırma, bir yandan da topluma yöneltmiş bir suçlamadır. Çağın insanı yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş korkusuna kapılmıştır. Daha çok önceden Van Gogh'un canlı renkleri, Ensor'un korkunç hayaletleri andıran maske gibi yüzleri ve iskeletleri, hepsinden çok da Munch'un evrensel güçlerin yol açtığı panik dolu korkuyu dile getiren 'Çığlık' adlı resmi, hep çağın insanını haber veren ipuçlarıdır. Dışavurumcu resim, bir iç dünya görüşünün anlatımıdır, böylece bir dış görüntüye bağlı olan Empresyonizmin tam karşısında durur. Tıpkı Romantiklerin yaptığı gibi dolaylı anlatımlarla, simgesel değerlere yönelir. Runge ve Goethe renklerin simgesel değerleri üzerine yazılar yazmışlardır. Daha sonraları Gauguin ve Van Gogh, farklı biçimde olmakla birlikte, aynı şeyleri yeniden fark ederler ve motiflerinde sert dış çizgiler kullanırlar (Coşkun, 2009: 73-74).



Resim 6: Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 cm x 73.5 cm, Ulusal Galeri, Oslo

Ekspresyonist resimde renkler geniş yüzeyler halinde boyanır, ince fırça vuruşları ya da noktalamalar gözlemlenmez. Aynı doğrultuda, resimdeki biçimler de çarpıtılır, sanatçının ruh halinin, ruhsal durumların anlatılmasında kullanılır. Bu resmetme yöntemi, dönem insanının çelişki içindeki durumundan ve Dışavurumcu sanatçının sisteme ters düşen, depresif, karamsar ve trajik varlığından kaynaklanan duygu çarpıklıklarına da uygun düşmektedir. Dışavurumcu sanatçılar maddesel değil ruhsal gereksinimler yüzünden proleter çevreye yönelirler, ilişki kurarlar. Burjuva sanat geleneklerinden ve burjuva yaşam tarzından koparlar. Yapıtlarındaki betimlemelerde gözlemlenen karamsar ve saldırgan hal, izleyeni “karanlığın” varlığına inandırma isteğinden kaynaklanmaktadır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 658).

Dışavurumcuğun tarihsel gelişimi daha çok iki merkezde oluşur. Bunlardan “Die Brücke” (Köprü) adlı grupla Dresden kentiyken; diğeri “Der Blaue Reiter” (Mavi Binici) adlı grupla Münih kentidir. İki merkez arasındaki fark zamanla çok belirgin hale gelir (Antmen, 2008: 37-38).

Dresden’de 1905 yılında kurulan “Die Brücke” (Köprü), önceleri Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl gibi dört mimarlık öğrencisinden oluşurken, daha sonra Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller gibi sanatçılar da gruba katılır. Kirchner’in kaleme aldığı sanılan ve bir tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu bildiri, Dışavurumcu akımın temelini oluşturur. Bildiride, burjuva değerlere ve geleneksel kalıplara karşı çıkılarak oluşturulacak yeni bir sanat ve yeni bir yaşam biçimini isteyen herkes, onlara katılmaya davet edilmektedir:

“İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir” (Kirchner’in Bildirisi: 1906 – Resim 7).



Resim 7: Ernst Ludwig Kirchner, *Brücke Manifestosu*, 1906, Tahta Kalıp, 28,8 cm x 22,2 cm

Bildiriden de anlaşılacağı üzere, Dışavurumcu sanatçıların temel isteği, yeni kuşak için yaratma özgürlüğünü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi öğeleri kendilerine çekmektir. Onlar geçmişin köhne değerlerini reddetmekte ve yeni sanatçıyı ve yeni insanı yaratmanın yollarını aramaktadırlar. Bu amaçlarının eserlerine yansıması, rengin bağımsız kılınarak katışıksız bir biçimde dışavurum için kullanılması olur. Renkler geniş yüzeyler halinde boyanır, resimdeki biçimler çarpıtılarak, ruhsal durumların anlatılması için kullanılır (Coşkun, 2009: 75, Lucie-Smith, 2004: 66-67).

Dışavurumculuğun, 1911 yılında Vassily Kandinsky'nin önderliğinde Münih'te kurulan ikinci merkezi "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) adlı grup, aslında Kandinsky ve Jawlensky tarafından Münih'te daha önce kurulmuş olan "Yeni Sanatçılar Birliği"nin bölünmesiyle oluşur. Bu grupta,

Kandinsky'nin yanı sıra Franz Marc ve August Maacke yer alır. Dışavurumculuğu biraz daha ileriye götüren yeni itki, resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlayan sanatçılardan kaynaklanır. Özellikle Kandinsky renkte müziğe koşturulan bir uyum yaratmayı amaçlamaktadır. “Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış nesnelerin kendi içindeki uyumudur, bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme 'ruhsal doğaçtan yaratma' der” (Dube, 1984: 34).



Resim 8: Vassily Kandinsky, *Kompozisyon IV*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 cm x 250 cm, Kuzey Ren Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf

Dışavurumcu akımı yaratan bu sanatçılar, her yıl düzenli bir şekilde yayımladıkları kataloglarla, Münih ve Berlin’de açtıkları çeşitli sergilerle bir yandan eserlerini tanıtırken, bir yandan da Dışavurumculuğun tanınmasını ve yayılmasını sağlarlar. O dönemde çıkmakta olan “Der Sturm” (Fırtına) ve “Die Aktion” (Eylem) gibi dergiler de aynı işlevi yerine getirir. Ancak 1912 yılına gelindiğinde, pek çok sanatçı Die Brücke grubundan ayrılır. 1913 yılında da

grup tümüyle dağılır. Arkasından Der Blaue Reiter, 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle, dağılır. Bu gelişmeler ışığında Dışavurumculuk etkisini giderek yitirmeye başlar. I. Dünya Savaşından sonra ise, tiyatro ve özellikle de sinemada savaş öncesi dönemin zayıf bir yansıması olarak devam eder. Ama bu durum da çok uzun sürmez ve 1920'lerin ortalarına gelindiğinde artık başka arayışlar Dışavurumculuğun tarihsel bağlamda sonunu getirir (Coşkun, 2009: 76).

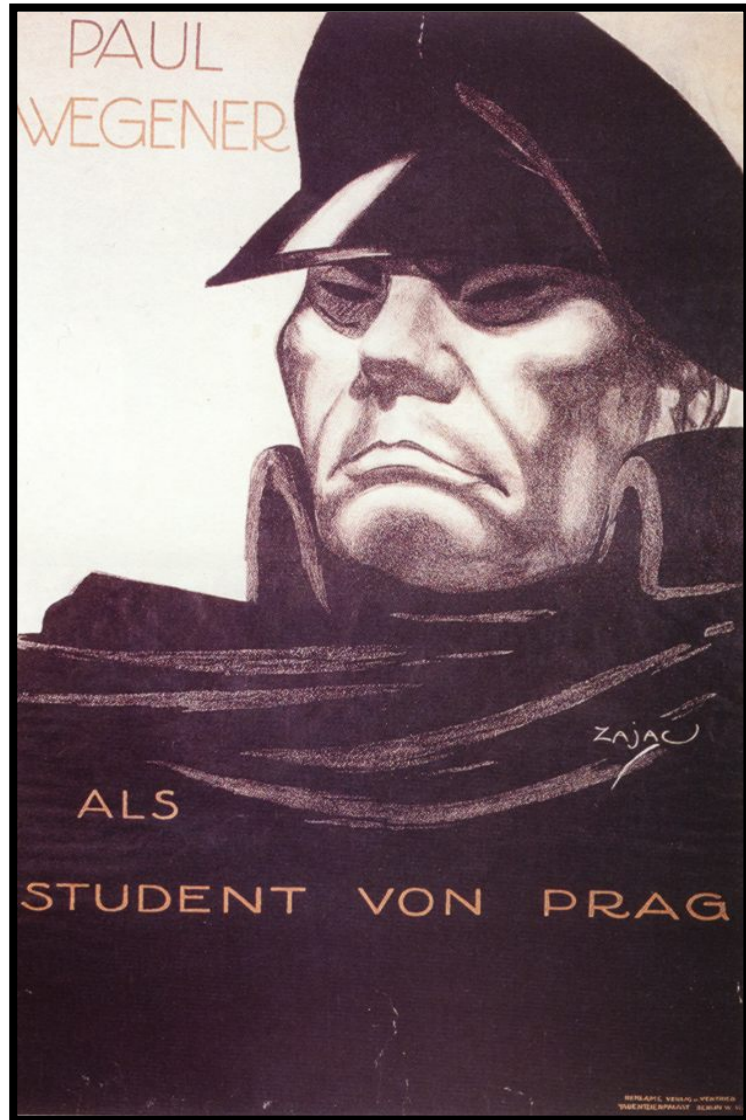
“Alman Dışavurumculuğunun sonunu kuşkusuz tarihsel koşullar saptamıştır. Artık gücünü tüketmişken, başka bir bunalım bu akımın ölümünü hızlandırdı: Savaş sonrası dönemin para bunalımı yani enflasyon ve yoksulluk. Sanatçılar ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Almanya açlık içindeydi ve sarsılmıştı. Tiyatro oyuncuları grevdeydi, çünkü aldıkları ücret ancak iki çift ayakkabı almalarına yetiyordu. Aynı kuşak, insancıl özlemlerin çökmesinden sonra, ekonomik baskılar yüzünden yaratıcılık yeteneğinin de yok edilmesine tanık oldu. Başka bir dönem başlıyordu; düzene dönüş. Bu dönüş, edebiyat ve resim alanında Yeni Nesnellik adını almıştı. Savaş sonrasının ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu eğilime ısrarla “Katı Düzen” adını vermiştir... Ancak, Ekspresyonizm hemen ölmedi. Son kıvılcıklar, özellikle Leopold Jessner'in sahneye koyduğu oyunlarla ve Carl Mayer'in sinema için yazdığı senaryolarla birkaç yıl daha sürdü. Ne var ki, temel amaçlar artık geçmişin malı olmuştu. Yalnız ilkeleri ve sanatsal teknikleri, Kandinsky'nin sözünü ettiği o ünlü içsel yaratıcılık gereksinimiyle ilgisi kalmayan bir moda olana deyin varlığını koruyabildi ve en sonunda saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştü. Kırılmış çizgi ve biçimler, uyumsuzluklar, ayarsızlıklar, saldırgan renkler, ilkelliğe doğru yapay yönelişler, sadece, halkta önceden tasarlanmış duygusal şoklar yaratmak için kullanılmış yöntemlerdir” (Richard, 1984: 20-21).

Dışavurumcu akımın savaştan sonra Almanya’da özellikle sinema alanında devam etmesinin nedeni, kuşkusuz bu akımın neyi ifade ettiğiyle yakından ilgilidir. Dışavurumcu sinema sanatçıları, “insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı” (Gombrich, 1997: 564). Sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri, yani sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiyüzlülük olduğu ve sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri, özellikle savaşta yenilmiş ve bu sefalet ve acıları yaşayan dönemin insanlarına çok şey ifade eder. Savaştan sonra Alman sinemasının Dışavurumcu anlayışa yönelmesi, toplumun her kesiminin yanı sıra sanatçıların da şiddetle yaşadığı bu duyguları sanat aracılığıyla dile getirme ihtiyacından doğar (Coşkun, 2009: 77-78).

“1920’li yıllar boyunca sinema Amerika’da hızla endüstrileşirken, Avrupa’da sinema, aynı zamanda sanat olarak görülen bir işti (business). Yönetmenler genellikle Amerikalı meslektaşlarının tersine, yalnızca aynı mekânlarda yaşadıkları için değil, sinema o dönemde kendini yerleştirmiş olan avantgard harekete cazip geldiği için de tanınan ressam, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla yakın bir işbirliği içinde çalışıyordu.

Londra’da sinema sanatını geliştirmek için 1925 yılında Film Society kuruldu. Fransa’da Louis Delluc, ilk önemli sinema estetiği kuramcısı oldu ve Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, René Clair, Louis Buñuel gibi sinemacılar ile Salvador Dali, Man Ray ile Marcel Duchamp, ticari sinemanın küçük bir değer ürettiği dönemde, sanat olarak sinemanın örneklerini verdiler. Almanya’da UFA bilinçli olarak Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye girişti. Sonuç, sinema tarihindeki önemli yetenek patlamalarından biriydi: Alman Dışavurumculuğu” (Monaco, 2009: 277).

Max Reinhardt tiyatro kumpanyasında yer alan tanınmış aktörlerden biri olan ve sinema sanatına karşı ilgi duyan Paul Wegener, Danimarka sinemasının estetik ölçülerinden ve Reinhardt'ın tiyatro yapıtlarından etkilenerek 1913 yılında *Prag'lı Öğrenci* (Der Student von Prag) adlı filmi tasarlar. Yönetmenliğini Danimarkalı Stellan Rye'nin üstlendiği bu film, o zaman tiyatro ve edebiyatta çok tutulan bir tema olan "çift" ya da "iki" kişilikli olma fikrini geliştirerek, Alman hayali öykülerini ve bunlardaki romantik kader atmosferini yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Coşkun, 2009: 78).



Resim 9: *Prag'lı Öğrenci* "Der Student von Prag" Film Afişi, Yön: Stellan Rye, 1913

Filmde, aynadaki yansısını (ruhunu) şeytana satıp karşılığında sevdiği zengin kadına ulaşarak yükselmeyi arzulayan genç bir öğrencinin öyküsü anlatılır. Benzeri korku filmlerinde olduğu gibi, filmin amacı seyirciyi ürpertici bir hava içine çekmektir. Ancak, şeytanla yapılan anlaşma karşılığında dileklerini gerçekleştirme; bir karabasan dünyasında şeytani, doğaüstü güçlerin, kararsız, çaresiz insanlar üzerinde kullanılması, 1920'lerin pek çok filminin konusunu oluşturur. Aynadaki görüntünün ikinci bir kişi haline dönüşmesiyle öğrencinin iyimser beklentileri gerçekleşmeyecek; kötülüğün, kişiliği üzerinde egemen olmasıyla şeytani eğilimlerinin güdümünde kalan bir yaratık haline gelen öğrenci sonunda, aynadaki yansısını (yani kendini) vurmak zorunda kalır. Aynadaki yansıma, aslında gencin açgözlü ikinci yönü, egosudur. Bize Dorian Grey'i, Faust'u, Dr. Jeckyll ve Mr. Hyde'ı anımsatan bu filmin, Alman sinemasında "ben" in derinliklerine yönelik bir ilginin yerleşmesine önemli katkısı olur. Film bir anlamda, o günlerde kullanılan "iki Almanya" deyimine de uymaktadır. Yönetici sınıf ile orta sınıf arasındaki çelişkileri vurgulayan bu terimin, filmler aracılığı ile bir tür fantastik açıklamasının yapıldığı da iddia edilebilir [Kracauer, 1974: 30 (akt. Abisel, 1989: 79)].

Gerçek yaşamdan sahneler; eski bir mezarlık, fakir bir mahallenin tozlu yolları ve ürkütücü kırların, dekor olarak kullanıldığı film, doğanın tuhaflıklarından bir anlatım çıkarma çabasıdır. Bazı sahnelerdeki sıra dışı atmosfer, ışıkla karanlığın kullanılması, eserin loş atmosferi üzerinde durulmasını ve uygun ruhsal ortamın yaratılmasını sağlar. Bu noktada henüz kelimenin tam anlamıyla Dışavurumculuktan söz edilemez; ancak canlı görüntünün resimsel ve plastik olanaklarından kaynaklanan bir dışavurum anlayışı göze çarpar (Mitry, 1984: 217).

Ertesi yıl, Henrik Galeen'in de yardımıyla yine Prag'dan kaynaklanan eski bir efsaneden yola çıkarak *Golem* (1914) adlı film yapılır. Filmde, eski bir sinagogun yıkıntısında, bir antikacı tarafından bulunan ve yazmalar aracılığıyla canlandırılan Golem, daha sonra antikacının kızına âşık olur. Kızın kendisini reddetmesiyle kontrol dışına çıkarak önüne gelen her şeyi

yakıp yıkar, ama kaçınılmaz sonu ölüm olur. 1920 yılında ise, Wegener kendi *Golem*'ini yönetir. "Bu filmde Prag'daki Yahudi gettosu, binaları ve eğik duvarlarıyla mimari açıdan başarıyla gerçekleştirilmiştir. Film, dışavurumcu eğilimin tipik örneklerinden biridir." (Abisel, 1989: 80) Bunların dışında Paul Wegener; *Alders Kralının Kızı*, *Hamlet'in Kavalcısı*, *Gölgesini Kaybeden Adam* gibi daha başka bir düzine kadar "romantik-fantastik" tarzda film yapar. Ayrıca, 1916 yılında Otto Rippert tarafından yapılan altı bölümlük *Homunculus* da benzer bir temayı işleyen, dışavurumcu eğilimde bir filmidir. Büyük ilgi çeken bu dizi filmde, bir bilim adamı tarafından yapılmış robot Homunculus'un maceraları anlatılır (Coşkun, 2009: 79-80).

Wegener gibi Reinhardt'a bağlı çeşitli tiyatro gruplarından gelen ve sonraları sinemaya geçerek Alman sinemasının doğmasına katkıda bulunan aktörler, yapımcılar ve dekorcular büyük ölçüde Reinhardt'ın tiyatro anlayışından etkilendikleri için yaptıkları filmler de onun izlerini taşımaktadır. Alman sinemasının ilk sanatsal örneklerini oluşturan bu filmler, sinemada Dışavurumculukla sonuçlanan akımı başlatır. Dışavurumcu akımın sinema sanatında tam anlamıyla ortaya çıkışı, 1919'da çevrilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinetdes Dr. Caligari) ile olur (Coşkun, 2009: 80).

"Çılgın bir adamın çılgın bir kadına anlattıklarını konu edinen bu filmde, dekorlar her şeyi stilize etmez; filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çıplak bir evren yaratır. *Biçimsiz yollar, yamuk yumuk evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir.* Ancak Ekspresyonist tutum yalnızca resimsel olarak kalmamıştır; dikey çizgiler, köşegenler ve diğer çizgi öğeleriyle adeta simgelerden oluşan bir ağ da göze çarpmaktadır" (Mitry, 1984: 219).



Resim 10: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* "Das Cabinetdes Dr. Caligari" Film Afişi, Yön: Robert Wiene, 1919



Resim 11: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* Filminden Görüntüler

Carl Mayer ve Hans Jonowitz'in senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Robert Wiene'nin yaptığı bu filmde, genç bir adam, Caligari adlı hipnotizmacının Cesare adlı medyumunu aracılığıyla birkaç insanı öldürttüğünden şüphelenmektedir. Olaylar gelişirken Caligari'nin bu işlerin sorumlusu olduğu gösterilir. Ancak filmin sonunda Francis'in bir akıl hastanesinde olduğu ve Caligari'nin de oranın müdürü olduğu ortaya çıkar. Yani anlatılanların tümü, Francis'in hastalıklı beyninin ürünüdür. Filmde kullanılan dekorlar ve kamera yönetimi, daha sonraki sessiz Alman filmlerinin stiline öncülük eder. Geometrik şekillerle deforme edilmiş perspektifler, sivri açılar ve koyu gölgeler, dış dünyayı bir delinin kâbusu gibi gösterir. Siegfried Kracauer bu yapıyı, otoritenin methiyesi olarak yorumlamış ve burada Alman Nasyonal Sosyalizmin ilk işaretlerini gördüğünü ileri sürmüştür (Kracauer, 2010: 66-76).

Aslında Mayer, başlangıçta senaryoda çerçeve öyküye yer vermez. Filmdeki son sahneler, filmi yönetmesi öngörülen ancak yönetmeyen, Fritz Lang tarafından önerilir ve senaryoya sonradan eklenir. Bu değişiklik, asıl öykünün hasta bir zihnin yarattığı hayaller olarak algılanması sonucunu doğurur. Böylece, filmin birbirleriyle olanaksız ilişkiler içinde olan boyalı duvarları, tavanları, eğri bûğrû sokakları, uçurtma biçimi pencereleri, oyuncuların boyalı yüzleri, yapay ve çiğ bir aydınlatmayla elde edilen iki boyutlu atmosferi, Francis'in hasta beyninin ürünleri olarak izleyicinin karşısına çıkar. Eğer bu eklenti olmasaydı Caligari'yi, masumları kandırarak suç işlemeye iten egemen bir güç, "Alman Otoriteryanizmi"nin bir simgesi olarak görmek mümkündü. Haksız, çılgın otoritenin akıl tarafından yenilmesi, dönemin gerçeklerine dayalı korkularından yola çıkan filmin umutla sona ermesini sağlayabilirdi. Ayrıca, kitlelerin yeni içinden çıktığı savaşın yöneticilerine karşı anti-militarist bir tepki olarak da kabul edilebilirdi. Ama çerçeve öykü, filmin, otoriteye baş kaldırmasının çılgınlık olduğu iletisine ulaşmasına neden olmuştur. Alman Sosyal Demokratlar, filmdeki bu otorite temasını göz ardı edip, filmi, canla başla çalışan doktorlara bir övgü olarak değerlendirirler. Her şey bir yana *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, yaklaşan

Hitler döneminin bir habercisi niteliğini taşıyor gibidir [Kracauer, 1974: 71 (akt. Abisel, 1989: 83)].

Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden sonra, *Hakiki* (Genuine, 1920) ve Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza"sından uyarladığı *Raskolnikov* (1923) gibi Dışavurumcu filmler üretir. Wiene Dışavurumcu sanatın Alman sinemasındaki en önemli temsilcisi olarak kabul edilir. Wiene'nin Caligari'si gösteriminin ardından, özellikle Fransız eleştirmenlerden büyük övgüler alır ve "Caligarism" Fransa'da bu tür filmleri tanımlayan bir terim haline gelir. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin başarısı, filmin biçimsel özellikleri kadar içeriğinden de kaynaklanır. Dışavurumculuk doğrultusunda yapılan filmlerin en büyük özelliği kuşkusuz, insan duygu ve düşüncelerinin dışavurumu oluşlarıdır ve Wiene'nin bu filmlerinde kullandığı ışık-gölge kontrastları, bozulmuş perspektifler ve kaba, geometrik şekiller bu iç dünyanın görselleştirilmesine aracılık eder. Bir bakıma Dışavurumcu resim ve mimari, sinematografi, dekor tasarımı ve kostüm tasarımı sayesinde Dışavurumcu sinemanın içinde varlığını sürdürmeye devam eder. Bu bağlamda Dışavurumcu sinemayı, dışavurumcu resmin ve mimarinin hareketli görselleştirilmesi olarak yorumlamak yanlış olmaz.

"Aslında bir tür olarak Ekspresyonizmin sinemaya etkisi yok denecek kadar azdır, bu açıdan bakılırsa tüm sinema tarihinde 10'dan fazla Ekspresyonist film bulunmaz. Ancak Ekspresyonizm, Almanların dünya görüşüyle birlikte düşünüldüğünde bir anlam kazanmaktadır. Şu açıktır ki, burada konu edilen belli edebi veya resimsel ilkelerin, bir kamera vasıtasıyla kaydedilmesi değil, sinema tekniğinin kendine özgü olanaklarına bağlı olarak gelişen Ekspresyonizmdir. Oysa olağanüstü bir estetiğin başserisi Caligari, sinema Ekspresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel Ekspresyonizme dayalıdır " (Mirtry, 1984: 217).

Diğer yandan Dışavurumculuğun doğrudan doğruya resim sanatından uyarlanan ve “Caligarism” olarak adlandırılan bu başlangıç şekli, içinden çıkılmaz bir duruma yol açar. Yalnızca çılgın, deli insanlarla ilgili öykülerle ve cisimlerin çarpıtılmasındaki aşırılıklarla yetinmek yeterli olmayacağından, bu çeşit filmlerin büyük bir bölümü sadece acayip yapıtlar olmaktan öteye geçemez (Coşkun, 2009: 84).



Resim 12: *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* "Nosferatu, eine Symphonie des Grauens"
Film Afişi, Yön: F.W. Murnau, 1922

Ekspresyonizmin ve Caligarismin öne çıktığı diğer filmler arasında; yönetmenliğini Robert Neppach'ın yaptığı Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgensbis Mitternacht, 1920), FritzLang'ın *Yorgun Ölüm* (Der Müde Tod, 1921) ve *Kumarbaz Dr. Mabuse* (Dr. Mabuse der Spieler, 1922), Althur von Gerlach'ın *Vanina* (1922), Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi* (Wachs figuren Cabinet, 1924) ve Hans Kobe'nin *Torgus* (1920) adlı filmlerini sayabiliriz. Ayrıca Lang'ın *Yorgun Ölüm*'ü ve Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi*, Dışavurumcu bir anlayışla yapılmış “tiran”lı filmlerin en tipik örnekleri arasındadır. 1921 yılında yaptığı *Yorgun Ölüm*'de Lang, Ekspresyonist ve fantastik öğeleri metafizik bir dünya yaratmak için kullanırken Reinhardt'ın “oda tiyatrosu” geleneğinden ve aydınlatma yöntemlerinden yararlanır (Coşkun, 2009: 85).

“Sevgilisinin hayatı uğruna ölümle pazarlığa girişen genç bir kadının öyküsünü anlatan bu film, Lang'ın mimari tasarımlarının etkinliğini kanıtlarken; Ekspresyonist aydınlatma ve özellikle ölümün canlandırılışındaki yansız, soğuk ve mesafeli tutumuyla ürpertici bir atmosfer yaratmayı başarmıştı. Dönemin tüm filmlerinde hissedilen 'claustrophobic' hava, burada çok etkileyici biçimde gerçekleştirilmiş ve “kaçınılmaz son” temasının iletilmesinde en büyük destek olmuştur. Genç kadın, üç korkunç deneyden geçerek, sevgiye olan inancıyla sevgisini kurtarmaya çalışmış ama sonuçta elde edemediği, ona “öteki dünya”da kavuşma şansı olmuştur. Zalimlerin kol gezdiği bir dünyada, ölüm bile, saf sevginin yanında yer almasına karşın kaderi değiştiremez. Zaten ölümden bu nedenle 'yorgun'dur” (Abisel, 1989: 90).

Dışavurumcu öğelerin ağır bastığı diğer bir Lang filmi *Kumarbaz Dr. Mabuse*, yine caniler üzerinedir. Yönettiği katil şebekesi aracılığıyla kötü amaçlarını gerçekleştirmeye çalışan bir caniyi ele alan film, başarılı bir polisiye-gerilim örneğidir. Bu tür filmlerin en tipik olanı ise Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi*'dir. Filmde, panayırıdaki mumyalara bakarak uyuyakalan

genç bir adam, rüyasında sevdiği kızın aşkı için üç ünlü tiranla mücadeleye girer. Benzerleri gibi ürkütücü ve karanlık bir atmosfere sahip olan film, Ekspresyonist öğelerin yoğun biçimde kullanıldığı son filmidir (Nowell-Smith, 2008: 175-176).



Resim 13: Kumarbaz Dr. Mabuse "Dr. Mabuse, der Spieler" Film Afişi, Yön: Fritz Lang, 1922

Dışavurumcu Alman sinema akımı, 1925'e kadar etkinliğini sürdürür. Bu akımın özellikle aydınlatma tekniklerinde getirdiği yenilikler dünya sinemasını etkiler. İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Kara Film (Film Noir) akımını savaş öncesi Birleşik Devletlere kaçan Dışavurumcu Alman sinemacılar oluştururlar. Aynı zamanda akım, korku filmi janrının temel aydınlatma prensiplerinin kurucu unsuru olarak tanımlanır.

1.1.3. SOVYET MONTAJ SİNEMASI

I.Dünya Savaşı (1914 - 1918) savaşa katılan, katılmayan dünyadaki pek çok ülkeyi etkiler. Savaşın etkileri özellikle Avrupa ve Asya kıtasında yıkıcı olur. Toplumun her alanına sinen yıkıcı etki sanat alanını da kapsar. Ancak savaş; yarattığı kötü etkilerin yanı sıra, sanat alanında yeni ve deneysel akımların oluşmasını da tetikler. Savaşın son döneminde ve hemen sonrasında hem siyasal alanda hem de sanat alanında yeni bir hareketlenme görülür. Sanatta yeni akımlar, sinema alanında ise avantgard ve deneysel çalışmalar ortaya çıkar. Bu sanat hareketlerinin doğuşu Rusya, Fransa, Almanya gibi ülkelerde hemen hemen aynı dönemde gerçekleşir.

O dönem Rusya, batısında kalan Avrupa ülkelerine kıyasla endüstrileşme sürecine geç giren, ekonomisi tarıma dayalı bir ülkedir. Rusya toplumu, çok geniş bir alan içinde, farklı ırk ve unsurlara ait halklardan oluşmaktadır. Halkların büyük çoğunluğu alt sınıfa aittir. Ülke geneline feodal sistem hâkimdir. Büyük çoğunluk, küçük bir azınlığın toprak işçisi hatta kölesidir. Rusya halkları bu sistemden ve Çarlık monarşi rejiminin baskılarından yılmıştır. Hem bu durum, hem de 19. yüzyılda Avrupa'yı saran siyasal gelişmeler 1917 yılında sosyalistler tarafından gerçekleştirilen Bolşevik Devrimi'ne zemin hazırlar. 24 Ekim 1917'de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler birliği kurulur (Coşkun, 2009: 45).

Sovyet sineması, Lenin'in, özel film ve fotoğrafçılık girişimlerini ulusallaştıran "Fotoğrafik Ticaret ve Sanayinin Narkompros'a (Halk Eğitim Komiserliği) Devri Hakkında" RSFSR Halk Komiserleri Kararnamesi'ni imzaladığı 27 Ağustos 1919'da resmen doğar. Ancak sinemada iktidar mücadelesi, sinema işçilerinin üç mesleki örgütte toplandıkları 1917'de zaten başlamıştır: Bu örgütler, OKO (dağıtımçı, gösterimci ve yayımlayıcılar federasyonu); Sinema Sanatı İşçileri Birliği (yaratıcı işçiler – "sinema aristokrasisi") ve Sinema Tiyatro İşçileri Birliğiydi (çoğu projeksiyoncu proletarya). Bunlardan sinemalar ve sinema kuruluşları üzerindeki işçi denetimini savunan sonuncusu, 1918'de kurulan ve film endüstrisinin bir

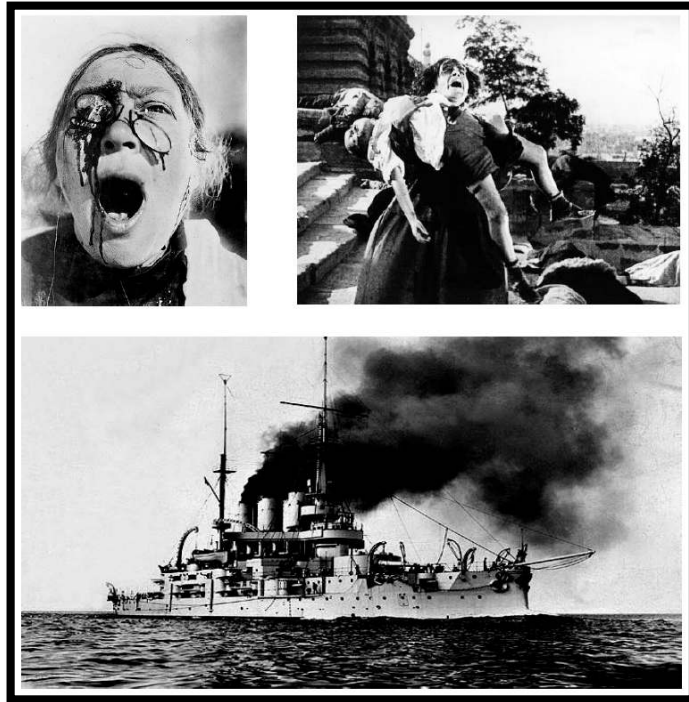
kısmını ulusallaştırmaya başlayan Moskova ve Petrograd Sinema Komitelerinin izlediği çizgiyi belirler duruma gelir. 1918'in sonuna gelindiğinde Petrograd Komitesi altmış dört kapalı sinema ile eski sahipleri tarafından terk edilen iki sinema stüdyosunu ulusallaştırır; pek çok sinema kuruluşunun yoğunlaştığı Moskova'daysa ulusallaştırma işlemi Kasım 1918 ile Ocak 1920 arasında gerçekleştirilir. Yeniden yapılanma süreci, 1920'ler boyunca sürer. Eski Khanzhonkov ve Yermoliev stüdyoları 1924'te birleştirilir, 1927'de Moskova'nın dışındaki Potylikha köyünde ülkenin en büyük film stüdyosu inşaatına başlanır. İnşaat 1930'ların başına kadar sürer ve 1935'te yeni birleşik stüdyo Mosfilm adını alır (Nowell-Smith, 2008: 197).

Bir yandan sinema üretiminin alt yapısı oluşturulurken bir yandan da Sovyet sinemacılar 'toplumsal gerçekçi' bir sinema akımı oluştururlar. Akım sinemada 'Sovyet Montaj Sineması' adlı yeni bir biçim dili üretir. Sovyet Montaj Sineması günümüzde bile pek çok sinemacıyı etkilemekte, üretimlerine yön vermektedir.

Devrimin ilk yıllarında, edebiyatta ve tiyatrodaki sanat üretiminde 'deneysellik' egemendir. Yeni ideolojiye uygun yeni bir sanat biçimi arayışları bu yönelimin sebebi olarak görülebilir. Sanatçılar eskinin (Çarlık Rusyası) sanatını ve biçimselliğini yıkıp yerine yeni sanatı kurma çabası içindedirler. Sinema alanında ise durum biraz farklıdır. Seçilen konular yeni ideolojiye (Sosyalizm) uygundur ancak sinematografi yani form eskisinden farklı değildir. 1925 yılında Politbüro'nun sanatsal biçime karışmama kararı alması sanatçıları rahatlatır. Kısa süre sonra sinema alanına yeni gelişmeler olur. Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Pudovkin, ve Eisenstein gibi sinema sanatçıları çeşitli kurgu kuramları geliştirirler. Bu süreç sinema anlatımının en önemli yapı taşlarından birini oluşturur ve Sovyet Montaj Sineması kavramı ve akımı doğar (Demirbilek, 1994: 62-63).



Resim 14: *Potemkin Zırhlısı* Film Afişi, Yön: Sergei Mikhailovich Eizenshtein, 1925

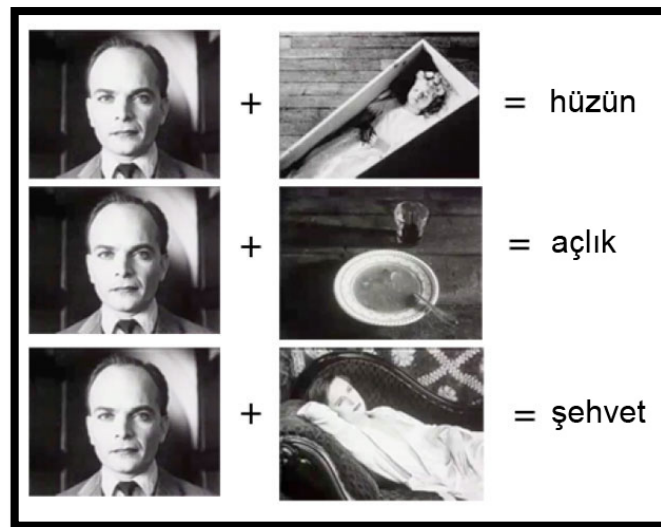


Resim 15: *Potemkin Zırhlısı* Filminden Kareler

Toplumsal Gerçekçilik kapsamında gelişen Sovyet Montaj Sineması, Avrupa sinemasından ve özellikle de o dönem pazarın mutlak egemeni olan Amerikan sinemasından pek çok açıdan farklıdır. Hem Avrupa hem de Amerikan sineması ticari temele dayanır ve izleyiciyi eğlendirme kaygısı ön plandadır. Sovyet Hükümeti ise sinemayı bir iletişim aracı olarak görür. İdeolojisini yaymak amacı ile sinemadan faydalanır. Bu durum çok farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip Sovyet Sinemasını oluşturur. Ticari kaygı gütmeyen Sovyet yönetmenleri, Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik ve form (biçim) alanlarında kendi fikirlerini uygulama ve geliştirme imkânı bulurlar. Bu özgürlük, özellikle Lev Kuleshov, Diziga Vertov, Pudovkin, ve Eisenstein gibi Sovyet sinema sanatçılarının geliştirdikleri sinema ve kurgu kuramları ile Sovyet Montaj Sineması'nı doğurur. Ancak bu sinemanın da özgürlük alanı komünizmin politik ideolojisiyle sınırlı kalır (Coşkun, 2009: 51-52).

"Sinemada gerçekliğe –özellikle de Devrimin hızla değişen gerçekliğine- bağlılık, montaj kullanımı yoluyla sinematografik temsili dönüştürür duruma geldi. Buna kısmen geçmişe yönelik bilinçdışı bir saldırganlık kısmen de ekonomik zorunluluk neden oldu. Ham film kıtlığıyla birlikte, sinema için gelişmemin tek yolu, eski filmlerin bazen negatiflerinin üzerinde bile yeniden kurgulanmasıydı. Bu durum göz önüne alınarak, Moskova Film Komitesi'nin yapım bölümünde özel bir "Yeniden Kurgulama Bölümü" kuruldu. Sinema tarihçisi Veniamin Vishnevsky'ye göre, Vladimir Gardin ilk Sovyet montaj teorisyeniydi. 10 Şubat 1919'da Gardin, sanat filminin temellerinden biri olan montaj kurgusunda Yeniden Kurgulama Bölümü'ne bir konferans verdi. Bu konferansın, meslektaşları üzerinde, en başta da Lev Kuleshov üzerinde büyük bir etkisi oldu. Ünlü "deneyleri" Sovyet montaj kavramının kaynağı sayılan Kuleshov, Vishnevsky'ye göre, Gardin'in ortaya koyduğu düşünceleri geliştirmişti" (Nowell-Smith, 2008: 200-202).

Sovyet sinemacılar geliştirmeye çalıştıkları montaj kuramları üzerine pek çok deneyler yaparlar. Bu deneylerin en ünlüsü “Kuleshov efekti” olarak bilinen kurgu denemesidir. Deneme; üç farklı karenin (bir çorba kâsesi, tabutta ölü bir kadın ve oyun oynayan bir çocuk) yanına konulan oyuncu Ivan Mozzhukhin’in yüzünün durağan yakın plan çekimi biçiminde gerçekleştirilir. Yan yana olmanın bir sonucu olarak (devrim öncesinin bilinmeyen bir filminden alınan) arka plan değişmeden kalırken, izleyici, oyuncunun yüzündeki ifadenin değiştiği izlenimi edinir. Bu deneyle Kuleshov, yazdığı montaj yasalarından birini doğrulamaya çalışır. Bu, sinemada bir montaj sahnesinin anlamının montaj öğelerinin içeriği tarafından değil, bu öğelerin yan yana konulmasıyla belirlendiği yasadır. 1929’da Vsevolod Pudovkin’in Londra’da verdiği “Oyuncu Yerine Model” başlıklı seminerle Batı’da da gerçekleştirilen bu deney, kimi çağdaşlar tarafından yeni çağın avangard düşüncesinin bir belirtisi olarak değil, Sovyet sinemasının, öncellerine yönelik vandalizminin bir kanıtı olarak görülür. Bu yüzden Moisei Aleinikov (Rus film stüdyosunun ve daha sonra Mezhrabpom-Film’in şefi) anılarında, ülkede yeni film yapılabilecek ham film bulunmadığı için Kuleshov’un deri ceket giyen tabancalı “montaj elemanları”nın, “burjuvazinin filme aldığı... Süprüntü”lerin negatiflerini, yeni devrimci sinema biçiminde yeniden kurgulamak üzere stüdyoda nasıl “ele geçirdiğini” anlatır (Nowell-Smith, 2008: 202).



Resim16: Kuleshov Efektı

"Her sanatta her şeyden önce bir malzeme vardır ve sonra bir geliştirme yöntemi. Film yönetmeninin malzemesi nedir ve bu malzemenin düzenlenmesi için yöntemleri nelerdir? Film malzemesi, görüntülü film parçaları, bu malzemenin düzenlenmesinin yöntemi de bunların yaratıcı bir sıra içinde birleştirilebilmeleridir" [Lev Kuleshov (akt. Demirbilek, 1994: 63)].

Sovyet montaj sisteminin yerleşmesine önemli katkılarda bulunanlardan biri de, kino-glaz (sinema-göz) kuramının yaratıcısı Dziga Vertov'dur. Vertov montaj kuramının sorunsalı olan gerçek dünyayı gözler, onu dağıtıp (parçalara ayırıp), yeniden kurma çabası güder. Gerçek dünyayı kaydedip evirmek Vertov'u yepyeni anlamlara da ulaştırır. Gerçeklik ögesi olan kurgu yöntemi, kino-glaz (sinema-göz) için temel olur. Vertov, üzerine uzun süre çalıştığı kuramı, görünen dünyanın örgütlenmesi ilkesine dayandırır. Kuramın ilkelerine göre; kurgu yalnız film parçalarının eklenmesi değildir. Dış dünyanın gözlenmesine dayanan kino-glaz kuramında; çekim, gözlem sırasında tasarlanır. Gözlemlenenin ve çekilen görüntülerin ardışık kurgusu eşzamanlı tasarlanır. Bu tasarım sırasında dış dünyanın varyasyonları zihinde kendiliğinden örgütlenir (Abisel, 1989: 121).



Resim 17: Dziga Vertov (Sağda) ve Kameraman Kardeşi Mikhail Kaufman



Resim 18: *Kamera-Göz* Film Afişi, Yön: Dziga Vertov, 1924



Resim 19: *Kameralı Adam* Film Afişi, Yön: Dziga Vertov, 1929

Çekim anında yapılacak olan kurgunun hesaplanmasında yine dış dünya gözlenecektir; bu gözlemlerde kamera salt kayıt cihazı olacak; çekim koşulları kurgu perspektifi doğrultusunda değerlendirilecektir. Öneriler gerçekleştiğinde, kaba kurgu denen kurgu çekimlerinin seçilmesi, bunların ana eğilim doğrultusunda planlanması gerçekleştirilecek, varsa eksik kalmış çekimler saptanarak eksiklik giderilecek, temponun ayarlanabilmesi için çekim uzunluk ve kısalıklarının etkisi saptanacak; son aşamada da kurguyla bir dizi alt tema yaratılacak; bunların aracılığıyla asıl büyük temanın açıklanması gerçekleştirilecektir. Filmin, üretiminde kullanılan nesnelerin özünü yansıtmayı; dış dünyanın gözlemiyle, bu dünyanın özünün evrilerek yeniden sunumu (gerçekliğin yansıması) sağlanacaktır. Tüm bu süreç sırasında, kurgunun görevi süzgeç olmaktır. Sanatsal öze sahip bu kurgu, yaratıcı kurgunun önemli örneklerinden biri olmakla kalmaz, aynı zamanda kurmaca film çekimlerine başkaldırı olarak ortaya çıkar. Çünkü gözün fonksiyonlarını yüklenen kameralar, dış dünyaya yaklaşıp-uzaklaşarak onları parçalar halinde, "seyreden gözler" gibi alımlar; gösterim sırasında da bu özellikleri yansıtır. Devinimler ise, karmaşık bileşkeler halinde ardışık gelir. Böylece kurgu gerçekleştirilir. Gerçeklik kolay sezilenememesine karşın, detaylar sine-göz yaklaşımıyla kavranır. "Vertov'a göre insan yaşayan varlık olduğu gibi, film de bir canlı organizmadır. Film denen yapıt, yönetmenin beyni, kurgucunun eli ve kameramanın gözü olduğu canlı varlıktır" (Asiltürk, 2008: 49).

"Biz "büyüleyici-yönetmen" ile büyülenmeye açık kamuoyu arasındaki danişıklı dövüşe isyan ediyoruz.

Bilinç, her türlü düşünce ile tek başına savaşılabılır.

Bilinç, tek başına sağlam inanç ve düşüncelere sahip bir adam yaratabilir,

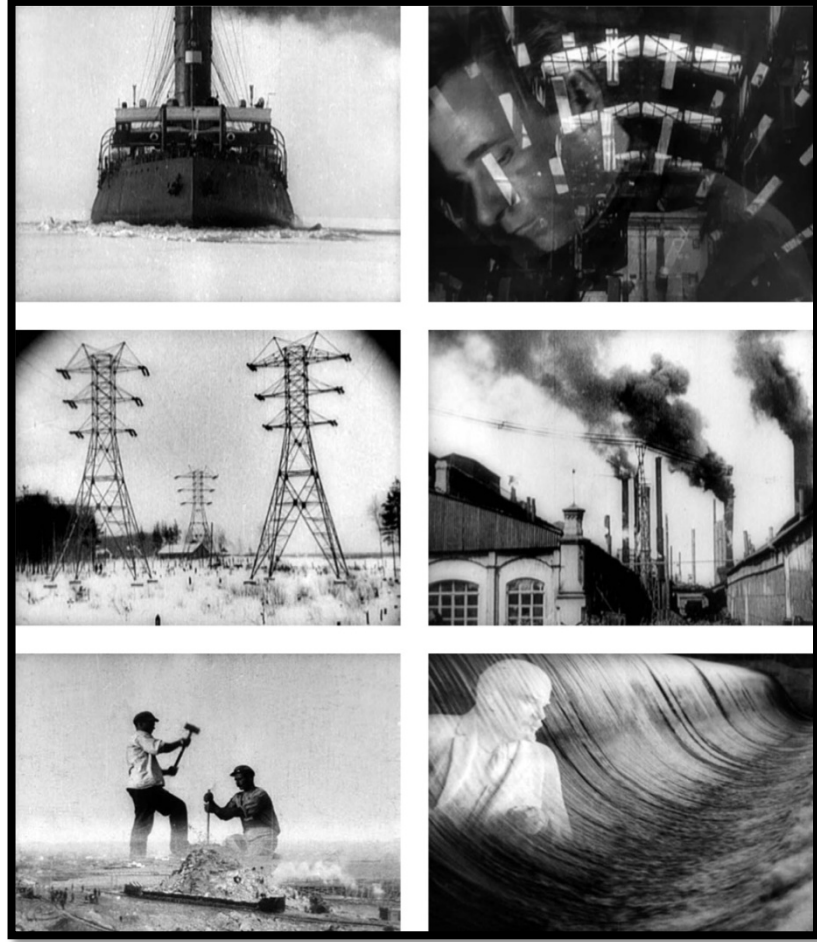
Bizim her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz kitleye değil, bilinçli insanlara gereksinimiz vardır.

Yaşasın görüp işitebilen saf insanın bilinci!

Kahrolsun öpücüklerin, katillerin, güvercinlerin ve sihirli hilelerin güzel kokulu peçesi!

Yaşasın sınıf bakışı!

Yaşasın Sinema-Göz!" [Dziga Vertov: 1924 (akt. Schnitzer, Martin: 1993: 108-109)]



Resim 20: *Dünyanın Altıda Biri* Filminden Kareler, Yön: Dziga Vertov, 1926

Sergei Eisenstein'in sine-kolektifi "Demir Beşli" 1923'te kurulur. Eisenstein ilk teorik eserinde sinematografik öyküyü çarpıcı montajla değiştirmeyi önerir ve ilk uzun metrajlı filmi *Grev*'de (Stachka, 1925) kitleleri, dönemin Batılı yıldız sinemasına alternatif *kahraman* olarak öne çıkarır. Eisenstein film karesinin, kendi başına, montajın önemli bir birimi olduğunu savunmaktadır. Film karesinin gücü "çarpıcılık"tır, yani izleyicinin algılaması gereken bir şoktur "çarpıcı montaj". İzleyiciyi etkileyen, deyim yerindeyse film metni yaratımında yönetmenle ortak yazar olacak şekilde

izleyicinin bir karşı tepki oluşturmasını sağlayan kışkırtıcı şoklar dizisidir. Eisenstein'ın montaj kavramıyla Kuleshov'un montaj kavramı arasındaki temel farklılık burada yatar; Kuleshov'un sisteminde izleyiciye pasif bir rol verilmektedir, izleyici basitçe hazır bilginin alıcısıdır. Kuleshov'un teorisine göre, bir montaj dizgisinde film karesinin rolü bir sözcükteki harflerin rolüne eşdeğerdir, önemli olan her karenin içeriği değil karelerin dizilişidir (Smith, 2008: 203).

Yaratıcı kurgu, Sovyet sinema dilinin yaratılması sonucu ortaya çıkan ve sanat yöntemleri kavramının varsıllaştırıcı öğesidir. Eisenstein çekimlerin çatışmasından (çarpışmasından) orijinal, anlatım gücü tek bir çekimle erişilemeyecek denli yüksek, bambaşka kavramların doğabileceği düşünçesine Çin-Japon kavramsal yazısı ideogram ve hiyerogliften yola çıkarak ulaşır. Kurgu kuramını, bu yazıların yasaları üzerine oturtur. Farklı hiyerogliflerin birleşmesinden, bunların toplam anlamı değil; onların, diyalektik yasaya göre çarpımları olan anlam yaratılır. Hiyerogliflerden ikisinin birleşimi kavrama karşılık geldiğinden, kavramsal yazı kaynaşmış farklı hiyerogliflerden oluşur. Çizgi ile gösterilebilir iki hiyeroglif birleştirilerek, çizgi ile gösterilemeyecek bir anlam, insan zihninde canlandırılabilir. Bu yazı anlayışından yararlanılan sinemada; kapalı uzamda bulunan bir insanın dinlenildiği şöyle anlatıldı: Kapı resmi + kulak resmi = dinlemek. Bir köpek + bir ağız = havlamak. Bir bıçak + bir yürek = üzüntü (Asiltürk, 2008: 47).

Eisenstein, denklemlenşirdiği bu görüş doğrultusunda şu yargıya varır:

“İyi de, bu kurgu! Evet, bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: Resmi yapılabilir, anlamı tek ve içeriği yansız çekimleri anlıksal birlikler, anlıksal diziler biçimine sokmak! Herhangi bir sinemalık sergilemede kaçınılmaz araç, kaçınılmaz yöntem bu... Yoğunlaşmış ve arılaşmış biçimde anlıksal sinemanın çıkış noktası... Soyut kavramların “görsel” anlatımında en uçtaki özlülüğü arayan bir sinemanın...” (Eisenstein, 1984: 112-113).



Resim 21: Grev Film Afişı, Yön: Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1925



Resim 22: Ekim: Dünyayı Sarsan On Gün Film Afişı, Yön: Sergei Mikhailovich Eisenstein, Grigori Aleksandrov, 1925



Resim 23: Sergei Mikhailovich Eisenstein

Sanatsal kurgunun doğal yasasına göre çekimler kendi içinde tek anlama sahipken, çekim parçasının bir tek iletisi varken; bu çekime kurgulanan diğer çekimin anlamı kendi bütünselliğini aşmaz; onların kurgulanmış hallerinin iletisi, tek tek çekimlerin iletisini aşarak, orijinal anlamlara dönüşür. Kurgu ortaya çıktığında kurgunun bu olanağı gözden kaçmıştır. Kurgusal yaratıcılığın olağanüstü anlatım zenginliğinin ortaya çıkabilmesi için Genç Sovyet sinemacılarının, David Wark Griffith'in filmlerini görmeleri, kurgunun "ilk" şeklini tanımaları gerekmiştir. Eisenstein kurgu temellerinin Amerikan sinema kültürüne atıldığını söyler ve kurgunun Griffith'in yaratıcı çalışmaları sırasında yaşamsal rol oynadığını belirtir (Asiltürk, 2008: 48).

Bu görüşünü şöyle ifade eder:

"Griffith kurguya koşut anlayışla ulaştı. Temel olarak duraklamaya uğraması yine bu noktada oldu. Bu çalışmayı tamamlama işini, yeryuvarının başka bölümünde, başka dönemde, başka sınıf anlayışındaki sinemacılara bıraktı" (Eisenstein, 1985: 270).

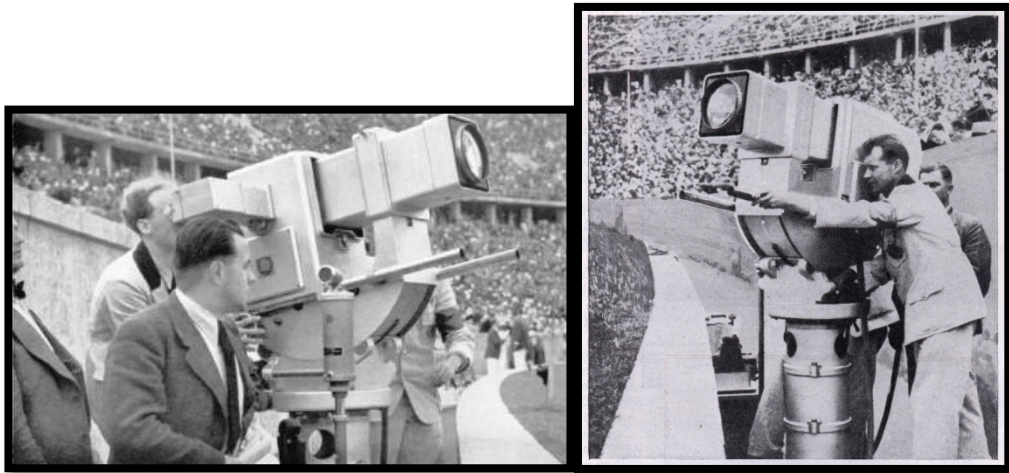
1920'li yılların sonunda hem Sovyetler Birliği'ndeki siyasetin daha da otoriterleşmesi (Stalin Dönemi) hem de sesli filmin gelişi sebebiyle, sessiz sinema ile özdeşleşen Sovyet Montaj Sineması'nın artık ilerlemediği gözlemlenir. 1929 yılından sonra bu akımın yerini ardından gelen sesli sinemaya bıraktığı söylenebilir.

1.1.3. VİDEO SANATININ DOĞUŞU

Televizyon 1920'li yıllarda doğar. Ardından İskoç bilim adamı John Logie Baird ilk televizyon gösterisini 1926 yılında İngiltere'de gerçekleştirir. 1936 yılında Berlin'de yapılan Olimpiyat oyunlarını 180.000 kişi televizyondan izler, görüntü ve ses *canlı yayın* olarak binlerce kilometre öteye ulaşır. 1930'lu yıllarda başlayan televizyon yayını süreci II. Dünya Savaşı sonrası akıl almaz bir hızla tüm dünyaya yayılır. Süreç içinde Televizyon "medya" tanımını değişime uğratır, yeniden tanımlanmasına yol açar.



Resim 24: Alman Televizyon Kanalı Belin Olimpiyatlarını Havadan Çekiyor, 1936



Resim 25-26: Alman Televizyon Kanalı Kameramanları Olimpiyatları Telefunken Video Kemeralarla Çekiyorlar, 1936

Televizyon, film teknolojisinde olduğu gibi sadece dünyayı, insanlık hallerini, olayları görüntü ve ses olarak kaydetmekle kalmaz, geniş kitlelere pazarlanabilen, kitlesel olarak üretilen bir meta sunar, insanlar için yeni görme ve duyma biçimleri yaratır. Televizyon, kendine özgü ışığı, rengi, mekân ve zaman boyutu ile “geleceğe bir meydan okuyuş” olarak ortaya çıkar (Kılıç, 1995: 10).

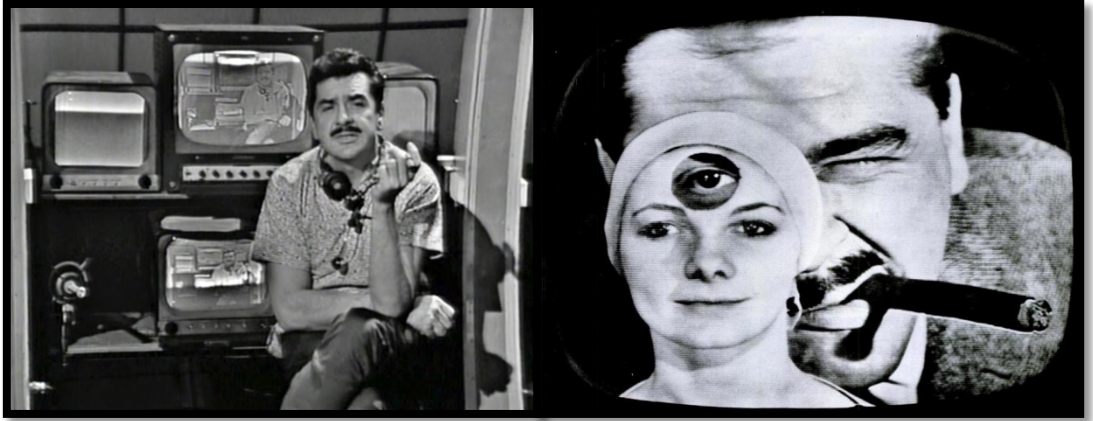
“Filmdeki her kare gerçekte donuk bir imgeyken, televizyondaki görüntü tamamen Bergson’cu bir *durée* şeklinde sürekli hareket halindedir. Tarayan ışık dalgası (beam) hiçbir zaman bütünlenmemiş olan görüntüyü sürekli bütünlemeye çalışır. Her bir televizyon karesi sürekli varoluş sürecindedir. Film karesi geçmişin somut kaydıyken, televizyon karesi (canlı iken), canlı olanın, sürekli değişen şimdiki anının yansımasıdır. Televizyon canlı sunulan olayla, gerçek olayın kendisi aynı şimdiki zamanda, aynı anda var olur. Filmde ise bu imkânsızdır. Ancak geçmişin kaydı olarak film, bize bir olayın yeniden yaratılışında büyük kontrol gücü sağlar... Açıkça görüldüğü gibi filmde anlatılan olay büyük ölçüde *iletişim aracına bağlıyken*, televizyon (yayını) özünde (canlı) büyük ölçüde *olaya bağlıdır*. Film, dünyamız hakkında farklı görüşler, bakış açıları üretir ya da bugüne, şimdiki zamana ait olduğu iddiasında bulunurken, aslında tamamen bir sonuca bağlanmış ve kaderi belirlenmiştir. Film şeridi göstericiye takılır takılmaz, daha takıldığı anda, hikâyenin sonu bellidir. Öte yandan, canlı televizyon tıpkı gerçek hayatta insanların yaşadığı gibi anın belirsizliği, değişkenliği ve canlılığında hayat bulur. Televizyon görüntüleri kaydedilip onların film gibi değerlendirilebilmesi hiçbir zaman televizyonun canlı yayındaki estetik potansiyelini ve kendine özgülüğünü azaltmaz” (Zettl, 1978: 3-8).

Televizyonun gücü, çağın hastalığının da göstergesidir. Toplumun gerçeklik ve benlik duygusunu zayıflatan, etik değerlerin yeniden sorgulanmasına yol açan bir hastalıktır. Televizyonun bu etik bağlamdaki

şanssızlığı, aslında onun asıl gücü haline gelir. Televizyon iktidarın, egemen gücün görüntüsü ve sesi yani merkez propaganda aracı haline gelir. Televizyonu bir güç olarak elinde tutan iktidara gelir ya da iktidarını kalıcı kılar (Bozkurt, 2005: 80).

Televizyon ve egemenler (iktidar) arasında kurulan bu güç ilişkisi kesintisiz günümüze kadar süregelir, bu ilişkinin geleceğe akan ilerleyişi de kolayca öngörülebilir. Ticari, politik ve estetik ayakları olan bu ilişkiye, itiraz ve muhalefet çağdaş sanatçılardan gelir. Sanatçılar bu ticari, politik ve estetik akışı bir bakıma ters yüz ederek televizyon üzerinden akan egemen görsel-işitsel düzene karşı yeni (yapı bozucu) bir görsel-işitsel düzen kurmaya başlarlar. Video sanatı doğar.

"Tüm hayatımız boyunca televizyon bize taarruz edip durdu, şimdi biz de karşı taarruza geçebiliriz" [Nam June Paik (akt. Elves, 2005: 5)].



Resim 27: Ernie Kovacs

Resim 28: ErnieKovacs'ın "*Hole in the Head*" isimli TV illüzyonu gösterisinden Bir Kare, Life Dergisi 1957, Fotoğraf Sanatçısı: Ralph Morse

1952 yılında Ernie Kovacs televizyon sinyallerini bozarak çeşitli görsel denemeler yapar. Ancak video görüntüsünü asıl sanat ortamına sokan sanatçılar Nam June Paik, Wolf Vostell ve Dara Birnbaum olur. Nam June

Paik 1960'lı yıllarda yaptığı ilk denemelerde ekrandaki elektronik görüntüyü bir mıknatıs yardımı ile bozar, önceden kaydedilen bir video bandını oynatırken görüntünün akma hızına elle müdahaleler yapar. İlk video sanatçıları taşınabilir video kamera ve kayıtçılar kullanarak elektronik görüntü oluşturma sisteminin yapısal özelliklerinden kaynaklanan deneysel çalışmalar ile işe başlarlar. Video, bu öncü video sanatçılarına, televizyon teknolojisinin çok ötesinde anlamlar ve imkânlar sunar. Sanatçılar videoyu sanat ortamına farklı biçimlerde sokarlar. Üretilen ilk işlerde; iki boyutlu ve üç boyutlu gerçeküstü tasarımların ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan *elektronik betimlemeler*; videonun renk oluşturan sistemleri üzerinden elde edilen görüntüler ve sesle üretilen renkli ya da siyah-beyaz *çizimler ve boyamalar*; elektronik görüntüyü ışık olarak yansıtırak ses eşliğinde oluşturan *video heykel* gibi video biçimleri ortaya çıkar (Kılıç, 1995: 10-11).

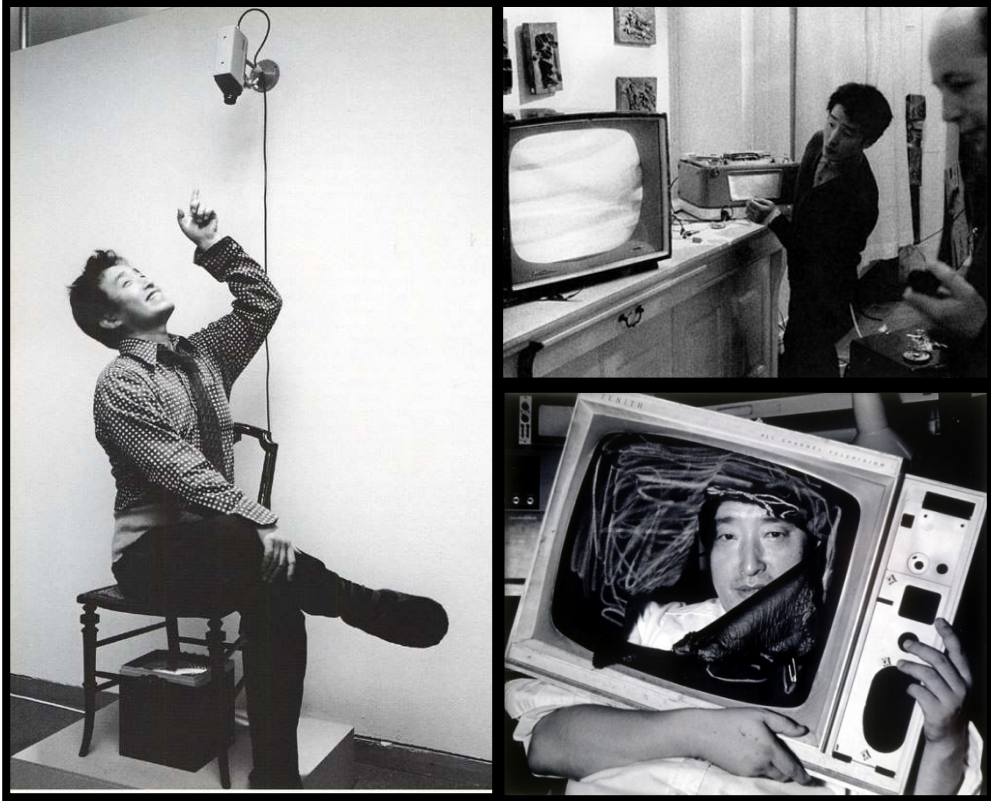
Bu öncü sanatçılar, teknolojinin belirli noktaları üzerine yoğunlaşarak, elektronik görüntüyü sanat ortamına taşırlar. Fotoğraf ve film teknolojisinde olduğu gibi video teknolojisinde de başat araç kameradır. Video kamera, elektronik görüntü oluşturma sisteminin ötesinde sanatçıya görüntünün oluşturma aşamasında sayısız düzenleme ve yönlendirme olanağı sağlar. Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır. Televizyon alıcıları ve monitörler, video sanatının icra edildiği yüzey olmanın ötesine geçer ve sanatçıya yeniden görüntü üretme ve yansıtma ortamları olurlar. Video sistemi içinde yer alan çeşitli görüntü ve ses aygıtları, görüntü ve ses boyutunda sayısız olanaklar sunarlar (Kılıç, 1995: 11).

“Özellikle elektronik görüntünün tekrar edebilme özelliği sanatçıları etkilemiştir. Video, daha önce kayıt edilebilmesi olanaksız olan, dans ve diğer gösteri sanatlarının kayıt edilip saklanması sağlamıştır... Bu araçlar benzeri görülmemiş bir sanat arşivi oluşturma anlayışı yaratmıştır” (Winston, 1990: 59).



Resim 29: Nam June Paik, *Müzik Sergisi - Elektronik Televizyon* , 1963

Resim 30: Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965



Resim 31: Nam June Paik, 1965

Resim 32: Nam June Paik Galerî Parnass'da *Elektronik TV* Sergisini Hazırlarken, 1963

Resim 33: Nam June Paik, 1983 NY, Fotoğraf Sanatçısı: Lim Young-Kyun

1960'lı yılların başı video sanatının doğuş yılları olarak tanımlanabilir. Günümüzde de çağdaş sanatçıların, etkin olarak, tercih ettiği video sanatı; en görkemli dönemini 1960'ların ikinci yarısından 1980'lerin başına kadar yaşamıştır.



Resim 34: Wolf Vostell, *Elektronik Dekolaj - Happening Odası*, Yeni Ulusal Galeri Berlin, 1968



Resim 35: Bruce Neuman, *Art Make-Up*, 1967-68, Dijital Betacam 40dk., Modern Müze Stockholm, 2005, Fotoğraf Sanatçısı: Kurtuluş Özgen, 2012

1.2. SANAT FORMU OLARAK VİDEO

Videoyu bir sanat nesnesi olarak fotoğraf, sinema ve televizyonun 'melez çocuğu' olarak tanımlamak mümkündür. Sanatçı, insan-nesne diyalogu bağlamında, üretim malzemesinin olanaklarını sonuna kadar zorlar. Video sanatında ise sanatçı-video ilişkisine izleyici de başat bir aktör olarak dâhil olur. Video işinin gösterim (izleyiciyle paylaşım) sürecinde seyirciyi işin içine katması önemli bir durumdur. Burada seyirci çalışmanın içinde aktif rol aldığıın çoğu zaman farkındadır; çünkü seyirci günlük yaşantısında televizyon ile de aynı ilişki biçimini kurmaktadır. Tıpkı televizyon izleme anında olduğu gibi seyircinin "ben de buradayım!" düşüncesi, sanatçı açısından da bir katılım anı olarak düşünülüyor olsa da bu durum, gündelik hayatın gerçekliğinde zaten mevcut (var olan) bir durumdur. Ekran karşısında hazır olma, kendini olayın bir parçası hissetme duygusu televizyon seyrine dair bir duygudur. Televizyon olgusunda yaşanan "izleme" ile sınırlı görüntü bolluğu bunun kanıtıdır. Bu bağlamda, nasıl tiyatro sinema seyircisini hazırlayan sinema sanatını üreten ve tüketen bir sanatçı izleyici ortamı geliştirmişse, televizyon da video sanatçısı için böylesi bir durum yaratmıştır denebilir (Bozkurt, 2005: 92-93).

Video sanatını, kavramsallığın yeni post-görsel alanı olarak düşünecek olursak, televizyonun kitlesel-popüler görüntüsü videoda kavram-düşünce dizgesine dönüşür. Video görüntüsü; estetik, üst gerçeklik, kültür alanları üstünden mekân, zaman ve plastik unsurların bir araya getirilip bilinmeyen bir boyuta taşınabilmesine olanak verir (Bozkurt, 2005: 93).

"Video bizim için bir öznellik icat etme aracı olsun. Biz bunu öyle görüyoruz. Sinema da bir başka "öznellik icadı" tipi olsun. Nesneler üzerinden bu öznelliklerin "dolaşım" tipleri acaba aynı mıdır? Ben hiç sanmıyorum... Sinema ta baştan beri, belli ve fark edilmez ince bir çizgi dışında (bunu ortaya çıkaranlar Lumière ve Vertov oldular) nesnelerini "imaj" olarak sundu. Oysa Kant için (ona "videografinin babası" dersem gülmeye erken başlamayın) hayal gücümüz imajlar

üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayırım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. *Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir zaman-mekan kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Yani "düşünmenin" "görme" diye bir tarzı, varoluş hali var.* Bu düşüncenin bütününe tüketemez tabii ki ama "salt görülebilir" olan, anlatılmakla tüketilemeyecek pek çok şey ve durum var bu dünyada. Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze'ün "hareket imaj", "zaman imaj" adını verdiği şeylerle) işler. *Video ise bizce "görüyorum" erdemiyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı "seyrederiz" ama videoyu "görürüz"..."* (Baker, 2011: 23).

Video sanatı; 1960'lı yılların başında, bir grup sanatçının (sürekli yenilenen sanatçılar grubu olarak) kendilerini yeniden kurma-biçimlendirme (ütópik) dürtüsüyle, televizyon görüntüsünü görsel işitsel diyalog deneyimi olarak yeniden biçimlendirme çalışmaları ile başlar. Bu sanatçıları iki ana grup altında tanımlamak mümkündür; Yeni Gerçekçiler (Nouveau Réalisme) ve Fluxus grubu. İki grup da "gerçek" kavramını Fluxus sanatçısı Wolf Vostell'in deyimi ile dekolaj (dé-collage) estetik tekniği ile sanatlarına dahil ederler (Hall - Fifer, 1990: 73).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı sanatında, Dada'nın mirasçısı olarak konumlanabilecek çeşitli akımlar ortaya çıkar. Bu akımların gerçekten Dada ruhu taşıyıp taşımadıkları hep tartışma konusu olmuştur. Marcel Duchamp, 1950'lerde Hans Richter'e yazdığı bir mektupta "Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada'nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada'yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar" diyerek meselenin sorunsalını net bir şekilde ortaya koyar. 1960

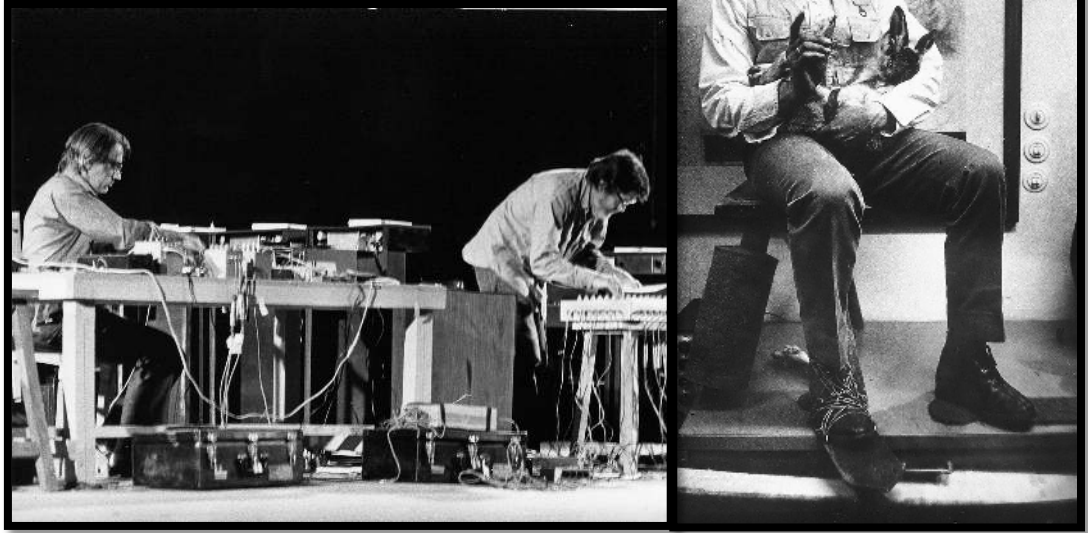
sonrasında ortaya çıkan pek çok Neo-Dadacı akım yeniçağın yeni estetiğinin kurucusu olarak gündeme gelir. Eserlerinde (hayat ile sanat arasındaki sınırların en çok eridiği noktalarda bile) estetik ve "biricik" sanat nesnesi olguları baskın hale gelir; bu bağlamda Duchamp'ın eleştirilerindeki haklılığı göz ardı edilemez (Antmen, 2008: 175).

Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek amacı ile kurulan Neo-Dadacı akımlardan biri de Yeni Gerçekçilik akımıdır. 1960 yılında; Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany akımı kurar ve akıma ismini verir. Restany akımın manifestosunu "Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş yansımaları değil, ta kendisinin algılanmasının tutku dolu macerası" olarak özetler. Akımın başlıca sanatçıları Arman, Dufrêne, Raymon Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniele Spoerri, Jean Tinguely ve Jacques de la Villeglé'dir. Grubun merkezi Avrupa'da olmasına rağmen Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Chamberlain ve Richard Stankiewicz gibi Amerikalı sanatçılar ile işbirliğine girerler. Akım nesnenin estetik bir form olarak ele alınışını yeniden gözden geçirerek "gerçek"i (sanat nesnesi olarak) yeniden kurulan halinin limitlerini oluşturmayı hedefler. Hains, Villeglé, Dufrêne ve Mimo Roletta'nın parçalanmış posterlerden oluşan "*Affichistes*" çalışmaları de-kolaj ilişkisi bağlamında Wolf Vostell ve Fuluxus'la bir ilişki barındırır (Hall - Fifer, 1990: 73-74).

Fluxus; Litvanya asıllı Amerikalı mimar George Maciunas'ın (1931-1978), sanat ortamına, sanat üretim ve ilişki biçimlerine dair, kaleme aldığı "Fluxus" adlı derginin adından doğar. Maciunas, 1962 yılında Paris'te "*Şiir, Müzik, Madde ve Gerçek*" isimli bir sergi düzenler. Maciunas, dünyanın çeşitli bölgelerinden olan ama aynı tür çalışan sanatçıların işlerini, bu sergide, bir araya getirir. Bu sergiden hareketle oluşan grup "Fluxus" olarak anılır, grup zaman içinde genişleyerek varlığını uzun yıllar sürdürür (Bozkurt, 2005: 179).



Resim 36: George Macuinias, *Fluxus Rüyası*, Sokak Performansı, 1961



Resim 37: John Cage (Sağda) ve David Tudor, Shiraz Sanat Festivali'nde Ses Performansı Yaparken, 1971, Fotoğraf: Cunningham Dans Vakfı Arşivinden

Resim 38: Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsın*, Canlı Performans, Galeri Schmela Düsseldorf, 1965

"Sanatı "burjuva hastalıklarından" kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta Devrimci bir akım başlatmak!... Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın (1931-78) yazdığı "Fluxus Manifestosu"nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus'un amaçları böyle sıralanıyordu. Manifestodaki ateşli söylemden de anlaşılabilirliği gibi, Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir 'akım' olarak nitelendirilememesine karşın 'akış' anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir. Bu anlamda ve genel avangard yapısı itibarıyla Dada'yla birçok benzerlik taşıyan Fluxus'u "Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cézanne'dan sonra Modern Sanat'ı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar-görüşlü ifadeden kurtarıldığı an" olarak tanımlayan Fluxus sanatçısı Louwrien Wijers, yeniçağın azizlerinin Fluxus sanatçıları olduğunu ima etmiştir" (Antmen, 2008: 203).

1960'lı yıllardan başlayarak 1970'li yıllara kadar olan süreçte pek çok sanatçı bir biçimde Fluxus ile ilişkilendirilir. Bu sanatçılar arasında özellikle Amerikalı besteci John Cage (1912-1992), Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) ve Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) gibi sanatları kolay kolay kategorize edilemeyen isimler Fluxus içinde anılır. İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri gibi başka akımlardan olduğu düşünülen isimler de Fluxus ile anılır. Tüm bu sanatçılar arasında John Cage, Nam June Paik'in de hocasıdır ve Fluxus'un bir temsilcisi olmaktan öte bir öncü, bir esin kaynağı olarak tanımlanabilir. Cage'nin New York'daki New School of Social Research'de verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, "Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russo'dan aldık. Hazır

nesne fikrini Marcel Duchamp'dan, kolâj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi John Cage ile sonuçlandı" der. Cage'in hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarının ise hazır-nesne fikrini hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söyler. Hayata dair düşüncelerini Zen Budizmi ve klasik Çin felsefesinin şekillendirdiğini belirten John Cage'nin "Sanatın bir işlevi olmalı. Sanat, hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli" sözleri sanatta olduğu kadar hayatta da bir değişimi talep eden Fluxus ideallerinin özeti gibidir (Antmen, 2008: 204).

Fluxus'un disiplinlerarası yapısı, hareketin en önemli özelliklerinden birini oluşturur. Şairleri, edebiyatçıları, müzisyenleri, ressamaları, heykeltıraşları, tiyatrocuları ve video sanatçılarını bir araya getiren Fluxus etkinlikleri, özellikle Düsseldorf, Amsterdam, Kopenhag, Londra ve Paris gibi kentlerde gerçekleştirilen Fluxus festivalleri, farklı sanat biçimlerinin birbiriyle ilişkilendirilebilmesi için gerekli ortamı sağlar. Fluxus etkinliklerinin bu şehir aşırı, ülke aşırı özelliği hareketin gerçek anlamda uluslararası bir oluşum haline gelmesini sağlamıştır (Antmen, 2008: 205).

1959 yılından itibaren Wolf Vostell, "de/collage" çalışmalarında, çalışır durumdaki televizyon setlerini kullanır. Aynı yıl Nam June Paik mıknaş kullanarak, yayın akışındaki görüntüleri bozduğu televizyonlar ile deneysel çalışmalara başlar (Hanhardt - Villesenör, 1995; 21). Wolf Vostell'in çeşitli dış müdahalelerde bulunduğu "televizyon uygulamalarını" içeren 1959 yılındaki çalışması "Deutscher Ausblick" televizyon aygıtı ile oluşturulan ilk çalışma olarak kabul edilmektedir. Amerikalı sanatçı Edward Kienholz 1961 yılından itibaren assemblajlarında televizyon çerçeveleri kullanır. Nam June Paik 1963 yılında ilk önemli sergisini düzenler "*Müzik - Elektronik Televizyon*". Sergide, efsanevi "*Klavier İntgrali*" de dâhil, farklı medya ve materyali ve ilk müdahale edilmiş televizyon çalışması (*modified television work*) "*Zen for TV*"yi sergiler. Paik, sergideki çalışmalarında, müzik ile elektronik olarak üretilmiş (video) görüntüsü arasında bir köprü kurar. Paik, genç bir sanatçı ve müzik teorisyeni olarak, spekülative ve doğaçlamacı bir yöntemle, tüm duyulara hitap edebilen geniş bir müzik anlayışını sergiler (Neuburger, 2009: 1-2).

Aynı yıl, Wolf Vostell çevresel sanat bağlamındaki çalışmasını New York'ta Smolin Galerisi'nde sergiler. Bu çalışma, ABD'de televizyon seti kullanılarak üretilen ilk çevresel yerleştirmedir (enstalasyon) (London, 1985; 239). Yukarıda belirtilen bu ilk dönem çalışmalar televizyonun eğlence amaçlı bir tüketim malzemesinden, "sanat amaçlı" bir nesneye dönüşümüne işaret eder. Öte yandan bu çalışmalarda sanatçılar televizyonun fiziksel ve ikonik araçsallığına odaklanmışlardır (Birringer, 1991; 62). Bu, hazır-nesneyi (ready-made) sanat alanına taşıyan Marcel Duchamp'ın yarattığı dönüşümün, 1960'ların başında yeni ve elektronik bir araçla ve yeni bir bakış açısıyla tekrar canlandırılmasıdır.

4 Ekim 1965 yılına gelindiğinde ise Nam Jun Paik, New York'daki elektronik mağazalarından birine girer. Sony firmasının ürettiği, "Portapak" isimli, ilk taşınabilir video kamerayı satın alır. Bu olay video sanatının miladı olarak kabul edilir (Bozkurt, 2005: 177).



Resim 39: Sony Portapak, Batarya (Pil) İle Çalışabilen İlk Video Sistemi (Kamera ve Video Kayıt Cihazı), 1967

Video sanatı yüzlerce bağımsız yapımcı ve sanatçının kasetler doldurmaya başladıkları 1960 ve 70'lerin sonlarına kadar bir disiplin olarak algılanmaz. Hatta dönemin teknolojisi son derece ilkel ve cazibeden yoksun olduğu için video sanatının neredeyse ölü doğduğunu bile söylemek mümkündür. Video görüntüsü görkemsiz, duyulara hitap etme düzeyinde çirkin ve teknik olarak ise tamamen dengesizdir. Buna rağmen, yeni bir teknoloji olarak, ilkel niteliklerine rağmen, videonun uygulama anında yeniden oynatımları heyecan vericidir. Video'nun sunduğu anında geri bildirim imkânı, görüntü üretimine dair davranışı değiştirir. Bu yönüyle, güçlü ve yeni bir teknoloji olan video, sanatçıların gözünde, içinde barındırdığı potansiyel ile çok cazip bir araç haline gelir (Sherman, 2008: 3).

"1972-1978 arası videonun altın çağı oldu. Renk unsurunun eklenmesiyle teknoloji çabucak gelişti, video kameraların lensleri yenilendi ve mühendisler ses unsuruna dikkat göstermeye başladı. Analog video bir teknoloji olarak sağlamlaşıp olgunlaştıkça ve yerleştirmeler (enstalasyonlar) için bir heykel aracı olarak serpilip gelişmeye başladı. Aygıt pahalı olmasına rağmen yedek bantlar neredeyse bedavaydı ve silinip üzerine yeniden kayıt yapılabilirdi. Video açıkça işlemle ilgiliydi (ürünle değil) ve videonun anında yeniden oynatılması, davranış değişikliğine ivme kazandırdı. Söz konusu teknolojinin dokunduğu her şey değişime uğradı ve dinamik bir hal aldı. Televizyondan, kablolu ağlara ve müzelere varana dek kurumlar söz konusu modaya uyum sağladı. Kâr amacı gütmeyen sanatçıların idaresindeki medya merkezleri her yerde pıtrak gibi çoğalmaya başladı ve böylelikle bu aracın sosyal boyutlarını geleceğe dönük zenginleştirdi. Video sanatı heyecan vericiydi. Heykel, resim ve diğer geleneksel sanat biçimleri, kavramsal sanatın işin içine girmesi nedeniyle, zaten sendelemekteydi ve bunu atlatacak gibi de görünmüyorlardı. Video sanatı çoklu ekranların dizilimiyle yapılan yerleştirme (enstalasyon) vasıtasıyla zaman ve mekânı köklü biçimde delebiliyor,

çoğaltabiliyor, değişikliğe uğratabiliyor ve bu sayede enfes bir heykel formu oluştuyordu. Kapalı devre video (canlı, bant olmaksızın gerçek zaman video –aynı zamanda CCTV de denir) gelişen sistem estetiğin ön sıralarındaydı. 1960'lardaki medeni ve siyasi haklarda önemli kazanımlar, feminizm ve çevresel bilinç, yetmişlerin başları ve ortaları arasındaki süre boyunca gerilla medyasıyla genişledi. Performans sanatı kusursuz belge formunu videoda buldu. Yeni anlatı biçimleri araştırıldı ve yaratıcı ve siyasi sesler daha yontulmuş hale geldi, genişledi ve uzak mesafelere geniş kitlelere ulaşabildi" (Sherman, 2008: 3).

Avrupa da video sanatının gelişimi bağlamında, "TV Gallery" kavramını geliştiren Gerry Schum ve İngiliz sanatçı David Hall önemli yer tutar. 1970'li yıllarda, Avrupa çağdaş sanat ortamında; kavramsal sanat - video ilişkisini ve düşünce - sanat birliğini merkeze alan, kapalı devre çalışan, çok monitör temelli yerleştirmelerin arttırdığı gözlemlenir. Dan Graham bu temelde çalışan sanatçılar arasındadır. Dennis Oppenheim aksiyonlarını kaydetmek için videoyu kullanır. Fransız performans sanatçısı Orlan eylemlerini video ile kayıt altına alır. Videonun bu bağlamda kullanılması, sanatsal aracı olmasının yan sıra (görsel-işitsel) belge üreten araç olma özelliğini de gösterir. 1970'lerin sonunda Bill Viola, Kit Fitzgerald ve John Sarborn görüntü ve ses kurgusunda yeni teknikler geliştirirler. Geliştirdikleri bu yeni teknik ve yönelim kendilerinden sonraki kuşakları etkiler (Arapoğlu, 2009: 54-55).

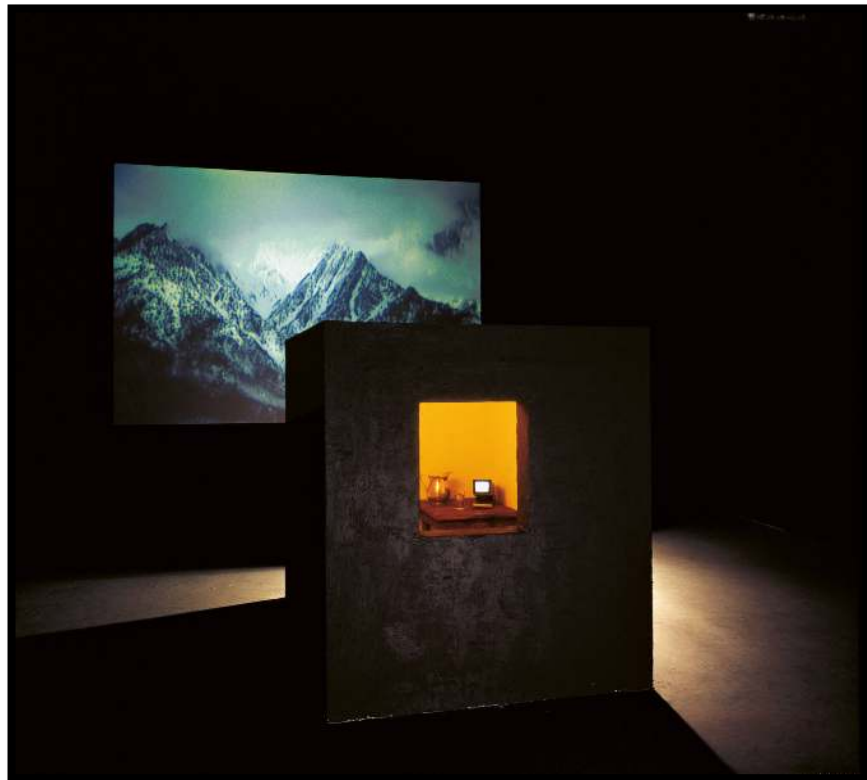
"1970'ler boyunca sanatçılar, video sanatını televizyona karşıt savlar ve eleştirel bir yaklaşımla icra ettiler. Bir kitle aracı olarak, tüzel kontrollü, yukarıdan aşağı (birden çoğa) yayın ve kablolu yayın ortamı videoda her bir yaratıcı ve kaide dışı hareketle saldırıya uğruyordu. Gelenekleri ve katı ağdalı formatlarıyla televizyon programcılığı, video alanında çalışan sanatçılar tarafından taklit edildi, eleştirildi, yüzüne gülerek kandırıldı ve bazen de tamamen göz ardı edildi.

Hatta kimi sanatçılar, kablo erişimiyle yayın yelpazesinde yerlerini alarak televizyon sanatı bile icra etti. Yapılacak çok iş vardı, zira neredeyse faşizan kontrolüyle, televizyon yirmi yıldan uzun süredir kitleler tarafından hiç sorgulanmaksızın kabul edilmişti. Elbette aydınlar, televizyonun baslı medya karşısında yarattığı rekabet ve izleyiciler üzerinde sebep olduğu edilgenlikten ötürü endişeliydi. Öte yandan, televizyonun ilk yirmi yılı boyunca, 1948-1968 arasında, henüz video olmadığından başka bir seçenek yoktu. Televizyonun siyaset ve kültür üzerindeki katıksız hegemonyasına karşı ilk meydan okumalar, bağımsız video yapımcıları ve sanatçılarından gelmişti (Sherman, 2008: 3-4).



Resim 40: Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 15 dak. Digi Beta, 2000, Passions Sergisi Ulusal Müze Stockholm, 2012, Fotoğraf Sanatçısı: Kurtuluş Özgen, 2012

1980'lerin başlarında yayıncıların ve müzelerin video sanatına yönelik kurumsal destekleri azalmaya başlar. Ümit vaat eden yeni araca ilişkin heyecan yavaşça sönmeye başlar. Video sanatçıları, ne kadar uğraşırlarsa da, televizyonun ağırlığında bir gedik açamazlar. Bu zaman zarfında müzeler pek çok grup video gösterimleri, videonun ve onun sibernetik ideolojisinin etkisi altındaki sanatçı dalgalarına yer veren incelemeler yapar. Müze küratörleri, prodüksiyon şirketlerine video sanatını sergilemek için gerekli donanım ve uzmanlık için ödeme yapmaktan bıkip usanır. Müze personellerinin video gösterimlerinin montajını yapacak becerisi yoktur. Özel galeriler video sanatını nasıl ticarileştireceklerini bilememektedirler. Koleksiyoncular ise bu maddi olmayan formu koleksiyon eseri olarak pek görmezler. Kamusal yayıncılar ise, 1981'de ekonomide dünya çapında yaşanan gerilemeye bağlı kısıntılar nedeniyle, deneysel video çalışmalarına pek sıcak bakmaz olur. 1981'de MTV kablolu yayınlara müzik videosu yayınlamaya başlarken, IBM piyasaya ilk kişisel bilgisayarı çıkarır. 1980'lerde video sanatçılarının eğlence sektörünün boşluklarına geçiş yapabilecekleri yönünde bir umut belirir. Bir diğer ifadeyle, müzik videosunun yarattığı başarı ve dinamizmin, video sanatının ana akım medyanın içine taşınmasına küçük bir olanak yaratabileceği umulur. Performans sanatçıları, müzisyenlerle ilişkiye geçmeye başlar. Pek çok video sanatçısı, ürettiği işin daha çok erişilebilir hale gelmesine, giderek daha çok popüler kültüre benzemesine gayret göstermeye başlar. Kimi çağdaş sanatçı stratejisini, daha geniş bir izleyici kitlesi kazanmak için popüler kültürün söz konusu biçimlerine taşınıp yerleşmek ve sonrasında bu biçimleri eğlencenin ve statükonun eleştirisini yapan sanatın yönüne çevirmek olarak belirler. Endüstriyel kültürün aldatıcı görünüşüne darbeler indirmeyi seven Roland Barthes, Jean Baudrillard, ve Jacques Derrida gibi kuramcıların aydınlatıcı makaleleri bu arayışın gerekçe metinleri olarak kullanılır. ABD'de Laurie Anderson Kanada'da General Idea gibi sanatçılar bu yaklaşıma öncülük ederler. Sanatın beklenmedik biçimde "zor anlaşılan eğlence" olarak tasarlanabileceğini kanıtlamaya çalışırlar (Sherman, 2008: 4).



1980'lerin ortalarında müzeler masrafları kısip bir kez daha resim ve heykele yatırıma yönelir. Video sanatçıları ise eğlence sektörleri ve kamusal yayım alanlarında olanak arayışı içine girer. Video enstalasyonu kamusal alanlara girer. Video projeksiyon (gösterme) makinesi hem pahalıdır, hem de çözünürlük ve keskinlik bakımından sınırlıdır. Öte yandan, enstalasyonlar video heykel formundan, ticaret fuarından esinlenmiş (büyük) temsillere doğru artış gösterir. 80'lerin ortalarında, pek çoğu başarısızlıkla sonuçlansa da, video sanatı festivalleri “yeni medya” fikrini benimsemeye başlar. 1980'lerde sanatçılar, yeni bir tür “eğlendirici” kimliğini benimser ve hakim medya formlarına yönelik eleştiri ve saldırıda bulunmak yerine bu formlara melez girişimler üretmeye başlarlar. Neticede dili tutulan sivri köşeleri yumuşatılan sanat, zor anlaşılan eğlence olarak pazarlanır hale gelir. Sanat gettosundan popüler kültürün varoşlarına doğru yapılan bu göç girişimi nihayetinde başarısızlıkla sonuçlanır. Eğlence peşindeki seyirci, bu sanatı bağrına basmaz. Keza sanat, daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edecek biçimde şekillendiğinde dahi fazlasıyla zordur ve kolay tüketilmez. Sonuç itibarıyla video sanatı daima televizyona karşı eleştirel kalır. Televizyon da seyircileri, reklamcılarının ve devletlerin eline teslim etmek üzere varlığını sürdürdüğüünden, sanata karşı dostane tutum sergileyen bir araç olmadığından, televizyon kılığına girmiş video sanatı açıkça ulaşmayı hedeflediği seyirciyi eleştiren bir konumda buluverir kendini. Televizyon izleyicileri video sanatına “zor anlaşılan eğlence” olduğu gerekçesiyle sırt çevirir (Sherman, 2008: 4-5).

1990'ların başlarında, video sanatının ilk ortaya çıkışından neredeyse yirmi beş yıl sonra, müze ve galeriler video sanatçılarını kucaklar. Hiçbir küratör, Marshall McLuhan'ın ifadesiyle, videodan “araç mesajın kendisidir” gibi bir olguyla söz etmemektedir artık. İnternet ağı sahnede bir patlama yapmak üzeredir (1994-1995). Ancak “yeni medya” çağının şafağı doğarken, video sanatının belirleyici bir tarihi olur. Amerika'da Nam June Paik retrospektifler yapmayı sürdürürken, video sanatçıları Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Steina ve Woody Vasulka, Dara Birnbaum ve Mary Lucier da

retrospektifler üretmeye başlarlar. Bruce Nauman, Vito Acconci ve Paul McCarthy performansın bir belgesi olarak videonun değerini belirtirler. Dünya çapında müzeler video sanatını enstalasyon olarak toplar (heykelcilikle ilgili nesnelerden biri olarak video sınırlı sayıda pazarlanır). Müzeler gerek kurumsal gerek özel bir koleksiyoncu tabanı geliştirmek için galerilerle birlikte çalışırlar. Bu dönemde, Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar video enstalasyon işinde egemendir. 1990'ların ortalarında müzelerin tek kanallı işlere yönelik ilgileri tamamen söner. Müze ya da galerilerde, tek bir monitör ya da ekran üzerinden gösterilen video çalışma hiçbir zaman pek tercih edilmez. İzleyiciler, müze galerilerinde televizyon benzeri gösterimler izliyor olma fikrine pek sıcak bakmamaktadır. 1990'ların sonundaysa müzeler ilgilerini “yeni medya” grup gösterimlerine kaydırır. Web alanında ve diğer bilgi teknolojileriyle çalışan sanatçıları gösteren grup şovları video aracı etrafında düzenlenen grup şovların yerini alır (Sherman, 2008: 5).

Türkiye coğrafyasına bakıldığında; Türk sanatçıları içerisinde videoyu deneysel çalışmalarında ilk kullananlar, 1970'lerin sonlarından itibaren, Nil Yalter ve Teoman Madra olur. Video sanatı, 1990'larda, Türkiye'de uygulama alanını genişletir. Bu dönemde Muammer Bozkurt televizyon ve monitör ile çalışmalarına başlar. Videoyu, yerleştirmelerle plastik bir malzeme olarak gösteren çalışmalarda bulunur. 1993 yılında ürettiği video yerleştirme "*Nameless Images*" bu çalışmalara örnek teşkil eder. Aynı dönemde, Ayşe Erkmen, videoyu, hem bağımsız olarak hem de bir yerleştirmenin parçası olarak ele alır. Genco Gülan, çok farklı ortamları kullanması ile beraber, video heykel için örnek olabilecek çalışmalar gerçekleştirir. Video heykel yaklaşımı, "Taşınabilir Enstalasyon" (1995) adlı çalışmasında görülmektedir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren Neriman Polat ve Kutluğ Ataman'da video enstalasyon çalışmaları üretmeye başlar. 1999 yılında İnsel İnal ve Nadi Güler "*Gidiş Dönüş*" sergisinde video enstalasyon niteliklerine sahip olan bir çalışmayı İstanbul Sanat Merkezi'nde sunarlar (Arapoğlu, 2009: 58-59). Video sanatı çalışmaları yapan Ömer Ali Kazma ve performans videoları üreten Şükran Aziz ve Şükran Moral yaklaşık olarak aynı tarihlerde

retimlerde bulunurlar. 1990'ların ikinci yarısında videoyu kullanan diğer bir sanatçı Canan Ŗenol'dur. Ŗenol, video, fotoğraf ve yerleştirmelerden oluşan multidisipliner çalışmalara imza atar. Yine aynı donemlerde çalışmaları gzlemlenen sanatçılar Glsn Karamustafa ve Esra Ersen'dir. Hale Tenger, zellikle bu donemlerden başlayarak video sanatını kullanan bir sanatçı olarak grlrken, Halil Altındere ve Mşrref Zeytinoğlu da bu srete yer alan sanatçılar arasındadır (Uşar, 2006; 107-125).



Resim 43: Hale Tenger, *Beyrut*, 3'45", Video Yerleştirme, 2005 - 2007



Resim 44: mer Ali Kazma, *Beyin Cerrahisi-Saat Ustası-Mezbaha*, Video Yerleştirme, 2007

2000'li yılların başında ise Haluk Akakçe, ürettiği video çalışmalarla ve kendine has üslubu ile Türk video sanatına yeni bir soluk getirir. Çalışmalarında 3D bilgisayar animasyon teknolojisini kullanan Akakçe, fütüristik temaları hayli stilize ve biçimci bir anlayışla üretir. Haluk Akakçe yapıtlarında küreselleşme gibi toplumsal meseleler karşısında bireyin aldığı tavır, yaşadığı deneyim ve değişimi konu edinir. Ancak, işleri aracılığı ile duruma müdahale etmez ve böyle bir niyet taşımaz. Akakçe'nin amacı şiirsel bir dille düşünceyi yansıtmaktır. Yeni dünyanın teknolojisini kullanmasına rağmen, iletişim yöntemi eskiye eski dünyaya aittir. Bir başka deyişle yapıtlarının dili daha plastik ve soyut bir biçim dilidir (Şanlıer 2004: 14). Bu yüzden Haluk Akakçe'nin işleri kişide uyanırken rüya gördüğü duygusu yaratır. İşlerindeki figürsüzlük, “insansızlık” insana çok yakın durur. İşleri cisimleşmiş fikirler, nesneleşmiş insan fikirleri olarak izleyiciye yansır (Altuğ 2006: 16).

Özellikle 2000'li yıllardan sonra hem çağdaş sanat üretimine hem de video sanatına ilgi oldukça artar. Bu dönemde açılan vakıf müzeleri, özel çağdaş sanat galerileri ve başta İstanbul Bienali olmak üzere, düzenlenen çeşitli bienaller bu ilgiyi tetikler. Bugün, Türkiye'de plastik sanatlarının ve görüntü sanatlarının çeşitli disiplinlerinden gelen pek çok sanatçı, başat sanat aracı olarak, video sanatını benimsemiştir.



Resim 45: Haluk Akakçe, *Kan Basıncı*, 8 dak. Video Yerleştirme, Deitch Projeleri, 2001

İKİNCİ BÖLÜM

2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN DİLİ: SİNEMATOGRAFI

"Görüntüler insanın, düşüncesini anlatmakta kullandığı ilk araçtır. Biz bu ilkel düşünceleri taşlara, mağaraların duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazınmış olarak buluyoruz. Bir at görüntüsünü anlamak Türk kadar Finli için de kolaydır. Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir. Birisi "sinemanın belki de Babil Kulesi'nin ortaya çıkardığı sorunu çözdüğünü söylemişti" (Griffith 1968: 392).

19. yüzyılın sonunda sinema kamerası icat edildikten sonra, sanatçılar için yeni bir ifade ve temsil alanı doğar. Hareketli resimlerle öykü anlatma ve sanat üretme; sinema sanatı. Sinema sanatı da zaman içinde kendi dilini kurar "sinematografi". Sinematografi, özetle, görsel öykü anlatımının gramerini kurar ve metodolojisini geliştirir.

"Başından beri görüntü sanatı olan sinema, yaklaşık yüzyıllık geçmişi ile günümüz sinemacısına görüntü yoluyla anlatma konusunda zengin miras bırakmaktadır... Sinema biçiminin temel malzemesi olarak kabul edilen görüntünün resimsel özelliklerinden genel çizgi, şekil, ışık, gölge, ton, renk, leke, derinlik, ölçek, bakış açısı gibi değişkenlerine, zamana yayılan sinemanın devinimi ve görüntü teknolojisinden ödünç aldığı tüm optik, mekanik, kimyasal, elektronik değiştirme olanakları katılmakta ve bu değişkenleri sonsuzca düzenleme imkânı, gösterilen şeyin sonsuzca değiştirilebilmesine, dolayısı ile sinemada gösterilen şeyden çok onun gösterilme biçiminin önem kazanmasına neden olmaktadır" (Güngör, 1994: 10-11).

Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı 'görsel olarak algılaması' yatar. Resim, grafik, sinema vd. araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer 'im'e dönüşür. Bu imin algılanması

sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur. Teknik bir buluş olan sinema, başlangıcından bu yana resim sanatından yararlanarak gelmiştir. Çerçeve düzenlemesi, yerleştirme, perspektifi oluşturan diğer öğeler çoğu kez resim sanatının temel ilkelerine sırtını dayar. Buna rağmen hareketli resimlerden oluşan sinema, belgesel doğrulara duyulan güveni son derece arttırmıştır. Kimi ruhsal araştırmacıların ortaya koyduğu bir diğer gerçek şu ki; sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş görüntüye daha çok derinlik katmıştır (Karakaya, 2005: 135).

Video sanatı da, hareketli görüntü üretiminden çalışan bir sanat formu olarak, bu biçim dilini, yani sinematografiyi kullanır.



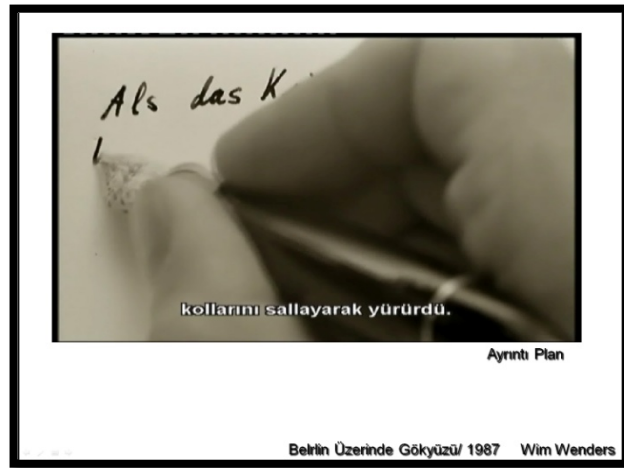
Resim 46: Lumi re Kardeşlerin İlk Belge Filmlerinden olan *Bebeğin  ğle Yemeği*, 49", 1895, Ulusal Müze Stockholm, 2012
Fotoğraf Sanatęısı: Kurtuluş  zgen, 2012

2.1. PLAN (ÇEKİM) ÖLÇEKLERİ

Çekim esnasında, "kayıt" komutu verildiği andan "kes" komutu verilene kadar geçen sürede, kameranın kesintisiz kayıt ettiği görüntüye çekim ya da plan denir. Sahneler, sekanslar, epizotlar, yani özetle tüm görsel anlatı (film) planlardan oluşur. Plan sinematografinin en temel ve kurucu unsurudur. Çekilen konunun kadraj içindeki oranı plan (çekim) ölçekleri ile belirlenir.

Bir planın ölçeği, izleyicinin ekranda gördüğü görüntüye göre saptanır. Kameranın görüntülediği objenin veya alanın oranı ve mesafesi sinematografinin altı temel plan ölçeğini oluşturur. Plan ölçekleri sırasıyla ayrıntı plan, yakın plan, I.orta ya da bel plan, II. orta, ya da diz plan, genel plan ve uzak ya da panoramik plan olarak tanımlanır.

Ayrıntı plan, insan gözü ve bedeni için ayrıntı olan objelerin ve parçaların çekilmesinden oluşur. Konu yani gösterilen görsel anlatı içinde önemli bir detaya ve vurguya işaret eder.



Resim 47: Ayrıntı Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Yakın plan, insan yüzünün omuzdan itibaren çekilmesinden oluşur. Çekilen kişinin yüzündeki jestler ve mimikler tüm detayları ile ekrana yansır. Görsel anlatı içinde, karakterin yüz ifadesinin dramatik önemi olduğu durumlarda bu plan kullanılır. Karakterin gülmesi, ağlaması, kızması, şaşırması yani duygusal tepkisi, en belirgin haliyle, yakın plan aracılığı ile aktarılır.



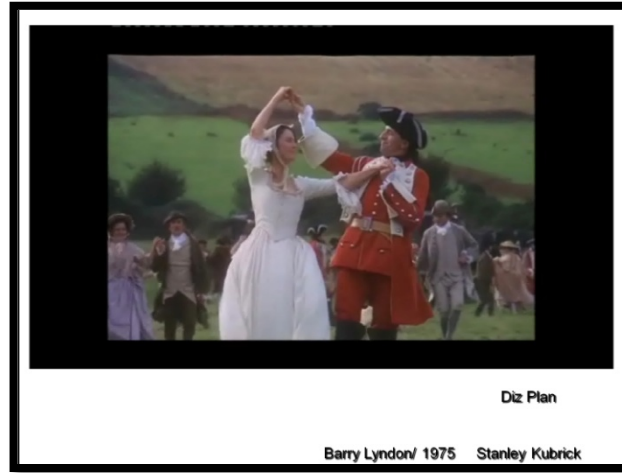
Resim 48: Yakın Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

I. orta plan ya da bel plan, kişinin belinden itibaren gövdesinin ve başının çekilmesinden oluşur. Karakterin bir yandan yüz ifadesi bir yandan da gövdesinin üstü ile yaptıkları net bir biçimde izleyiciye aktarılır.



Resim 49: I. Orta Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

II. orta plan ya da diz plan, kişinin dizinin üstünden itibaren gövdesinin ve başının çekilmesinden oluşur. A.B.D.'de "western" filmlerinde düello sahnelerinde çok sık kullanılan bir plan olduğu için bu plana Amerikan plan da denir.



Resim 50: II. Orta Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Genel plan, kişinin hem tüm bedeninin hem de içinde bulunduğu ortamın çekilmesinden oluşur. Karakteri ve içinde bulunduğu yakın evreni tanımlayan bir plan olarak kullanılır.



Resim 51: Genel Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Uzak plan ya da panoramik plan, görsel anlatının geçtiği büyük evreni tanımlamak için kullanılır. Çoğu filmin de kurucu yani başlangıç planı olarak kullanılır.



Resim 52: Uzak Plan, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

2.2. KAMERA AÇILARI

Çekim sırasında kameranın hangi hizadan, hangi yükseklikten çekim yapacağını tanımlanmasına kamera açısı denir. Kameranın yüksekliğinin planın ve sahnenin içerdiği anlam üzerinde büyük bir etkisi vardır (Vineyard, 2010: 24). Kamera açıları üst aç, alt aç, göz hizası, eğik aç ve kuşbakışı olarak tanımlanır.

Üst aç çekim, kameranın konuya göre daha yukarıya konup konu aşağıda kalacak şekilde kayıt yapmasına denir. Üst aç çekimde konu yani gösterilen küçük, masum ya da tuzağa düşmüş olarak gözüktür.



Resim 53: Üst Açı, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Alt aç çekim, kameranin konuya göre daha aşağıya konup konu yukarıda kalacak şekilde kayıt yapmasına denir. Alt aç çekimde konu yani gösterilen büyük, güçlü ya da yüce olarak gözükür.



Resim 54: Alt Aç, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Göz hizası çekim, kameranin konu ile aynı hizaya konup konunun göz hizası seviyesinde kayıt yapmasına denir. Göz hizası çekim filmlerde en çok kullanılan çekimdir. Yetişkin dünyası bu hizada tanımlanır. Konu

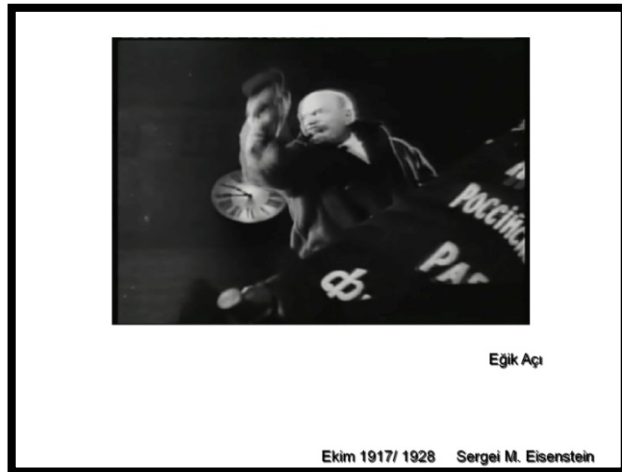
karşısındakine denk ve eşit gözükür. Rekabet, denklik ve aşk halleri göz hizası çekimle tanımlanır.



Resim 55: Göz Hizası Açılı, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Eğik açı çekim, kameranın ufuk çizgisine göre eğik bir şekilde, yana yatırılarak konuyu kaydetmesine denir. Konu yani karakter gergin ve çatışmacı olarak gösterilir. Eğik açı, sahnedeki gerilimi arttırmak için kullanılır.

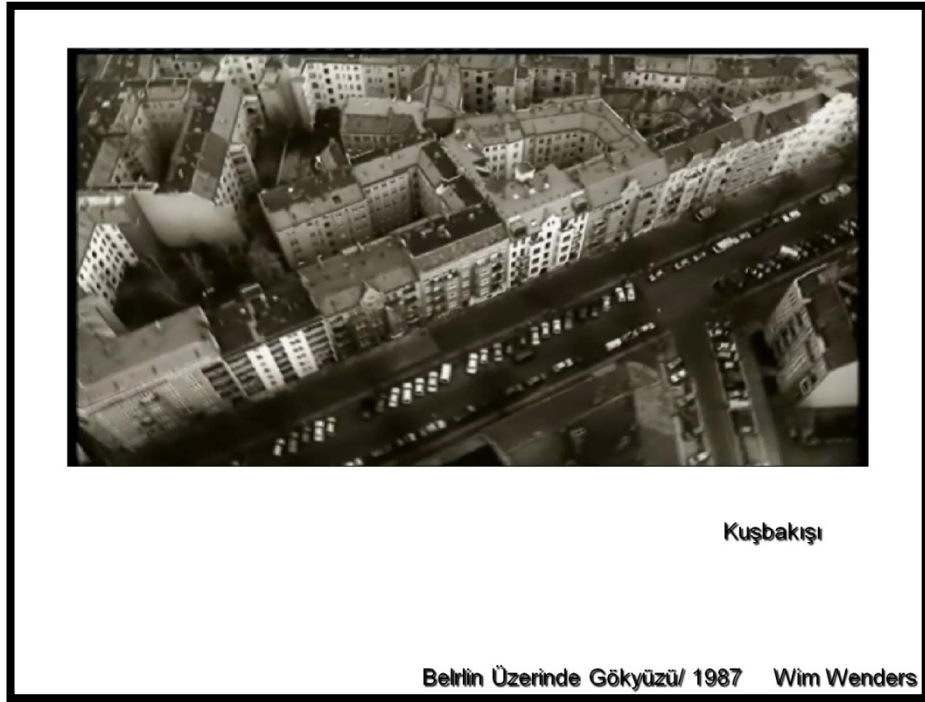
İnsan gözü her şeyi yatay ve dikey olarak, düzgün bir şekilde, görmeye alışmıştır. Eğik açı çekiminden kaynaklanan eğik çizgiler hem dikkat çeker hem de düzen dışı olduğu için izleyicide gerilim yaratır (Vineyard, 2010: 27).



Resim 56: Eğik Açı, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Kuşbakışı çekim, kameranın konuya göre tepeden ve uzak mesafeden konumlanarak konuyu kayıt etmesine denir. Kameranın helikopter, uçak ya da balon gibi uçan bir ağıta bağlanmasıyla çekimler havadan gerçekleştirilir. Görsel anlatıda, yukarıdan, büyük mekânların yani dış evrenin tanımlanması kuşbakışı açısıyla gerçekleştirilir.

Kuşbakışı çekim açısı aynı zamanda "Tanrının bakış açısı" olarak da tanımlanır. Bu bağlamda kuşbakışı çekim açısı her şeyi bilen, her şeyin üstünde, konudan uzak, felsefi ve izleyici bir bakış olarak da tanımlanabilir. Kadraj içinde olan her şey, olaya dâhil olan bütün unsurlar birbirinden ayırt edilmeden eşit, denk olarak görülür (Brown, 2006: 68).



Resim 57: Kuşbakışı Açı, Kaynak: Kurtuluş Özgen Ders Notları

Hava perspektifi, renklerin kameraya olan uzaklıklarına göre değiştiği algısını yaratır. Nesneler kameradan uzaklaştıkça atmosferin etkisiyle daha silik ve donuk görünür. Havanın yoğunluğu, içindeki toz zerrelere, buharı, günün değişik saatleri ve hava durumu renklerin görünümünü etkiler. Konu ile aramıza giren hava tabakasının bu özelliği, renklerin ve biçimlerin net ve parlak görünmelerini engeller. Aynı şiddette iki renkten bize yakın olanı daha parlak ve net, uzak olanı ise daha donuk ve mat görünür.



Resim 58: Kuşbakışı Çekimi, Hava Perspektifi, Ankara 2011

Fotoğraf Sanatçısı: Kurtuluş Özgen

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UYGULAMA ÇALIŞMASI

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışması dört farklı video parçasından oluşmaktadır. Tüm video parçaları helikopter çekimlerinden kuşbakışı açısı ile yapılmış olan görüntülerden kurgulanmıştır. Birinci video, Türkiye'nin şimdiki kültürel değerlerini çağdaş kent dokusu üzerinden tanımlamaktadır. İkinci video, Türkiye'nin geçmişe ait değerlerini cami, saray, kale, antik kent vb. tarihi doku üzerinden tanımlamaktadır. Üçüncü video Türkiye'nin doğal değerlerini orman, bozkır, göl, dağ vb gibi doğal doku üzerinden tanımlamaktadır. Dördüncü video ise, Türkiye'nin sanayi (modern) değerlerini fabrika, baraj, tersane, rafineri vb. gibi endüstriyel doku üzerinden tanımlamaktadır. Tüm video parçalarına aynı beste, ses örgüsü olarak döşenecektir. Dört farklı video da, görsel bağlamda, ortak ritim ve tempo ilişkisine sahip olacaklardır. Videolar kapalı, kare bir odanın dört duvarına yansıtılacaktır.

3.1. BİÇİM, DÜŞÜNCE VE İÇERİK BAĞLAMINDA; UYGULAMA ÇALIŞMASI

"Gah çıkarım gökyüzüne, seyrederim âlemi

Gah inerim yeryüzüne, seyreder âlem beni" (Kul Nesimi)

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışması; Türkiye coğrafyası örneklemesinden yola çıkarak, insanlığın kurduğu beşeri değerler sistemine, insanlığın içinde yaşadığı doğa sistemine ve insanoğlunun doğaya yaptığı müdahale biçimlerine "mesafeli" ve "serinkanlı" bakmasını sağlamayı amaçlamıştır. Birbiri ile çatışan ve birbirini tamamlayan dört unsur: Geçmiş, gelecek, doğa ve sanayi bu video yerleştirmesinin temel bileşenleridir. Bu bağlamda; modern, kent, sanayi, geçmiş ve gelecek kavramları görsel simgeler üzerinden tartışmaya açılmaktadır.

Kamera çok yukarıdan, kuşbakışı açıyla, "Tanrının gözü", mesafesinden insanlığa, doğaya ve insanlık doğa ilişkisine uzaktan ve eşit bir bakış imkânı tanımaktadır. Yeryüzü ve insanoğlunun tüm telaşı sessiz, sakin ve düzenli takip ritmi ile izleyiciye aktarılmaktadır. Kare gösterim odasının dört duvarına yansıtılan görüntüler, izleyiciyi sarmalayacaktır. İzleme odasının merkezinde duran izleyici tüm görüntülere eşit mesafede olacaktır. İzleyici, yaklaştığı duvar bağlamında, görüntüler ile kurduğu mesafe ilişkisini kendi ayarlayacak ve yakınlaşmak (konsantre olmak) istediği görüntüleri izleyebilmek için, fiziki olarak o görüntülerden (duvardan) uzaklaşacaktır. Seyircinin görüntüleri sağlıklı izleyebilmek için yarattığı "mesafe" aynı zamanda kuşbakışı çekim açısının kayıt ettiği konu ile kurduğu "mesafe" ile spiral bir ortaklık göstermektedir.

3.2. DEĞERLENDİRME

Yapılan araştırmalarda, kuş bakışı perspektifini kullanan bir video çalışmaya ve video yerleştirmeye rastlanmamıştır. Bu bağlamda, biçimsel olarak, "Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışmasının, bir öncü çalışma olduğu söylenebilir.

Bill Viola'nın videolarında irdelediği zaman, mekan, varoluş kavramları, çalışmalarındaki ruhani ve tasavvufi duygulanım; "Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışmasının, yapılandırmaya çalıştığı kavram ve duygulanımla benzerlik taşımaktadır. Ayrıca, *land art* sanatçılarının çalışmaları, gökyüzünden kuşbakışı perspektif ile kaydedilir (fotoğraf ya da video) ve kaydedilen görüntüler yardımı ile sergilenir. Bu yöntem "Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışmasının sergileme yöntemi ile benzerlik taşımaktadır. Werner Herzog'un "*Lessons of Darkness - 1992*" belgesel filmi ağırlıklı hava çekimlerinden oluşmaktadır. Yann Arthus-Bertrand "*Home - 2009*" belgesel filmi ise tamamen hava çekimlerinden oluşmaktadır. Çalışma; çekim tekniği bakımından ve biçimsel olarak bu iki belgesel film ile ortak noktalar taşımaktadır.

"Kuşbakışı Türkiye" video yerleştirme çalışması çeşitli sanat disiplinlerinde üretilmiş olan sanat eserleri ile ortaklıklar, benzeşmeler ve yakınlıklar gösterse de kavramsal ve biçimsel olarak özgün bir çalışmadır.

SONUÇ

"Bir şeyin nasıl görüldüğüne bağlı olan aşk ilişkisine karşılık, anlama eylemi o şeyin nasıl işlediğine bağlıdır. Herhangi bir işleyiş zaman içinde yer alır ve zaman içinde açıklanmalıdır. *Yalnızca anlatabilenler bizim anlamamızı sağlar*" (Sontag 1978: 23).

Video sanatı, ortaya çıkışından bu yana teknoloji ve sanat ilişkisinin ana bileşeni olagelmıştır. 1960'lardan günümüze kadar süreçte teknik olanaklarını her geçen gün genişletmekte ve bu genişlemeye bağlı olarak sosyal alandaki etkinliğini arttırmaktadır. Sanatçılar, video sanatı aracılığı ile öncü teknolojiyi kullanırken, yeni sorunsallar, yeni kavramlar ve yeni formlar geliştirmektedir. Bu bağlamda, video, en azından bir süre daha, çağdaş sanatçıların iştahını kabartan bir araç olmaya devam edecektir.

Video sanatının günümüzün değişen ve gelişen dünyasında sanata bakış açımızda yaptığı değişiklik; teknolojiyi ve diğer sanat dallarını kullanarak birbirine yaklaştırma ve dönüştürme olasılıklarını içermektedir. Sanatın dijital çağı olarak tanımlayabileceğimiz "şimdi" ve "gelecek" ekseninde video sanatı, eleştirisi, hikâyesi ve sorusu olanların "ana dili" ve "temel formu" olmaya devam edecektir.

Dünya hallerine tarafsız, mesafeli ve zamansız bakma imkânı sunan kuşbakışı çekim açısı "hikâye anlatıcısının" geçmişe ve geleceğe yürüyen görsel hikâyeler kurmasını sağlamaktadır. Hava perspektifinin içinde barındırdığı "olağan dışı" algı, kayıt edilen görüntülerin kavramlara dönüşmesine yardımcı olmaktadır. Çevremizde bulunan yaşam, kültür ve tarih imgeleri hareketli görüntü aracılığı ile geçmiş, gelecek, insanlık, doğa ve teknoloji kavramları ile buluşacak ve "ortak öykülerini" kuracaklardır.

Ancak yeteri kadar uzaklaştığımızda, yakınlaşabiliriz...

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün: **Sessiz Sinema**, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989.

ALTUĞ, Evrim: **“Portre Haluk Akakçe”** Galerist Dergisi Sayı 3, s 16-20, İstanbul, Aralık 2006.

ANTMEN, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayınları, İstanbul, 2008.

ARAPOĞLU, Fırat: **“Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeo Kubota Özelinde Video-Heykel”**, Afyon: II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildirileri Kitabı, S,245-261, 2008.

ASİLTÜRK, Cengis: **Sinemada Diyalektik Kurgu**, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

BAKER, Ulus: **Beyin Ekran**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011

BIRRINGER, Johannes: **“Video Art/Performance: A Border Theory”**, Performing Art Journals, 13(3), 54-84, 1991.

BOZKURT, Muammer: **Video Sanatı Enstalasyon / Film / Performans**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.

BROWN Blain, **Sinematografi Kuram ve Uygulama**, çev. Selçuk Taylaner, Hill Yayınları, İstanbul, 2006.

BÜRGER, Peter: **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

COŞKUN, Esin: **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009.

DEMİRBİLEK, Alev: **Dünya Sinema Tarihi I.Bölüm**, Engin Fotokopi, İstanbul 1994.

DUBE, Wolf Dieter: **“Resim ve Grafik Sanatlar”**, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Beral Madra, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984.

ELVES, Catherine: **“Video Art, A Guided Tour”**, I. B. Tauris&Co Ltd, New York, 2005.

FIRINCI, Mehmet: **"Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri"**, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:19, İzmir, 2006.

GOMBRICH, E.H.: **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997

GRIFFITH, D.W.: **"Sinema, Modern Fotoğrafın Müzesi"**, çev. Nejat Özön, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Cilt:17, Sayı:196, A.Ü. Basımevi, Ankara, 1968.

GÜNGÖR, A. Şefik: **Sinemada Görüntü Yönetmeni**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

HALL, Doug – FIFER, Sally Jo: **Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art**, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, New York, 1990.

HANHARDT, John G. - VILLASENÖR, Maria Christina: **"Video/Media Culture of the Late Twentieth Century"**, Art Journal, 54(4), s.20-25. 1995, 16 Mart 2008, JSTOR.

HOPKINS David, **After Modern Art**, Oxford University Press, Oxford, 2000.

KARAKAYA, Serdar: **"Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği"**, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, www.e-sosder.com ISSN:1304-0278 C.3 S. 12 (134-141), Bahar 2005.

KILIÇ, Levend: **"Elektronik Görüntü ve Video Sanatı"**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 "Mahmut Tali Öngören'e Armağan", Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara 1999.

KRACAUER, Siegfried: **"Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi"**, çev. Ertan YILMAZ, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, 2010.

LONDON, Barbara: **"Video: A Selected Chronology, 1963-1983"**, Art Journal, 45 (3): 249-262, 1985.

LUCIE-SMITH, Edward: **"20. Yüzyılda Görsel Sanatlar"**, çev. Ebru KILIÇ, Begüm KOVULMAZ, Osman AKINHAY, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2004.

MARTİN, Marcel - SCHNITZER, Jean: **Devrim Sineması**, cev. Osman Akınhay, Öteki Sinema, Ankara 1993.

MCLUHAN, Marshall: **Understanding Media "The Extentions of Man"**, London & New York, McGraw Hill 1964 MIT Press 1994 Gingko Press 2003.

MITRY, Jean: **"Sinema"**, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Sinem GÜRSOY, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984.

MONACO, James: **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası**, çev. Ertan YILMAZ, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2009.

NEUBURGER, Susanne: **Nam June Paik Music for all Senses Exhibition Press Information**, Museum Moderner Kunst, Wien 2009

NOWELL-SMITH, Geoffrey: **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008.

ÖÇALAN, Gökçen: **"Çağdaş Sanatta Bir Anlam Dili Olarak Video ve Enstolasyon"**, T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007.

PEZZELLA, Mario: **Sinemada Estetik**, çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.

PLAKHOV, Andrei: **Sovyet Sineması**, çev. Ergün Akça - Şerif Erol, Arena Yayıncılık, İstanbul, 1991.

RICHARD, Lionel: **"Ekspresyonist Akım"**, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Beral MADRA, Remzi Kitapevi, İstanbul 1984.

SCHNITZER, Luda Jean – MARTIN, Marcel: **Devrim Sineması**, çev. Osman Akınay, Öteki Yayınları, Ankara, 1993.

SHERMAN, Tom: **The Nine Lives of Video Art**, Conference Lecture 'Video Vortex - Responses to YouTube' Conferance, Amsterdam, 18 January 2008.

SONTAG, Susan: **On Photography**, çev. Gökhan Özaysın, Allen Lane, London, 1978.

SÖZEN Metin; TANYELİ Uğur: **"Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü"**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992.

ŞANLIER, Zeynep: **“Akakçe’nin Soyut Hisleri”** Radikal Gazetesi, İstanbul, 18 10 2004.

UŞAR, İsmet Meltem: **“1990 Sonrasında Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı”**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

VINEYARD, Jeremy: **Sinemada Çekim Teknikleri**, editör Ali Karadoğan, Malatya Film Festivali Yayınları, Ankara, 2010

WINSTON, Brian: **“Brunelleschi İçin Bir Ayna”**, Adam Sanat, Sayı 59, çev. Levend Kılıç, Anadolu Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1990

WOLLEN, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer Alacagök - Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

YAĞMUR, Önder: **"Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları"**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007.

ZETTL, Herbert: **“The Rare Case of Television Aesthetics”** Journal of the University Film Association Vol.30 No.2 , Spring 1978 ss3-8

http://www.mumok.at/fileadmin/files/Presse/2009/Paik/PT_Nam_June_Paik_E.pdf

http://www.gama-gateway.eu/uploads/media/Nine_lives_of_video_art.pdf

ÖZET

Hareketli görüntünün yaygınlaşmasıyla birlikte, video sanatı çağdaş sanat evreninin merkezine konumlanır. Özellikle modern sonrası olarak anılan 1960'ların ikinci yarısıyla beraber, küreselliğin ekonomik, politik ve kültürel altyapısının oluşmaya başlaması, televizyon kullanımının yaygınlaşması ve teknolojik devrimin hızlanması, postmodern sanatın hem biçim, hem içerik bağlamında kurucu unsurları olmuşlardır. Video aygıtı ise postmodern sanat akımlarının ana üretim aracı olmuştur ve olmaktadır. Video Sanatı çağdaş sanatın son 50 yılında damgasını vurmuştur.

Video Sanatında Hava Perspektifi "Kuşbakışı Türkiye" çalışması, tez yazım ve video yerleştirme olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Tez yazımı bölümünde, video sanatının tarihsel süreci ve kavramsal çerçevesi ile başta kuşbakışı çekim açısı olmak üzere sinematografinin çekim açı ve ölçekleri irdelenmiştir.

Çalışmanın video yerleştirme bölümünde ise video sanatı anlatım dili ile kuşbakışı çekim açısından yararlanarak; Türkiye'nin tarihi, kültürel ve doğal varlıklarının havadan video grafik manzarası oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler:

1. Video Sanatı 2. Video 3. Kuşbakışı 4. Hava Perspektifi 5. Çağdaş Sanat

ABSTRACT

Video, with its widespread usage, has become a very efficient art tool for contemporary art world. Especially in the second half 1960s, we see television's wide usage, technology's increasing momentum and globalization with its economical, cultural and political aspects as the fundamental elements -both in content and in form-of postmodern art. Video had become and still is the main production tool of postmodern art. Video art has left its mark on the contemporary art's last fifty years.

Aerial Perspective in Video Art "Bird's-eye-view Turkey" project consist of two parts: Thesis and video installation. In thesis part, history of video art, its conceptual framework, cinematographic shot types and shot angles are analyzed. In the video installation, with the help of video art language and bird's-eye-view shot angle, Turkey's natural beauties, cultural and historical heritage are presented.

Key Words:

- 1. Video Art 2. Video 3. Bird's-eye-view 4. Aerial Perspective**
- 5. Contemporary Art**