

**SİNEMA SANATINDA KURGU ÖGESİ OLARAK
RESSAM BİYOGRAFİLERİ VE RESİM KOMPOZİSYONLARI**

**Ahmet EREN
Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
2019**

Her hakkı saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Ahmet EREN

**SİNEMA SANATINDA KURGU ÖGESİ OLARAK
RESSAM BİYOGRAFİLERİ VE RESİM KOMPOZİSYONLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

Doç.Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

ERZURUM-2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, Ahmet EREN tarafından hazırlanan bu çalışma 21/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **RESİM** Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi A.Hakan ÇİĞDEM
Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Gülşen ÇELİK

İmza :
İmza :
İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / / 20....

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



TEZ BEYAN FORMU

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Sinema Sanatında Kurgu Ögesi Olarak Ressam Biyografileri ve Resim Kompozisyonları" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

[Tarih ve İmza]

05.22.2019

Ahmet EREN

***LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	XIV
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM VE SİNEMAYA ÖZGÜ DİLSEL OLUŞUMLAR

1.1. RESİM VE SİNEMA SANATINDA GÖRSEL ANLATIM DİLİ	4
1.1.1. İçerik ve Biçim İlişkisi.....	7
1.1.2. Kurgu ve Kurmaca	9
1.1.3. Zaman ve Mekân.....	14
1.2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ; AYNI VE FARKLI	19
1.2.1. Hareketli Resimler.....	23
1.2.2. Dondurulmuş Kareler.....	28
1.3. RESİM VE SİNEMA ARASINDAKİ DEVİNİMSEL İLİŞKİ	30
1.3.1. Anlatısal Kurgu	32
1.3.2. Bakma ve Baktırma.....	34
1.3.3. Mekân Kullanımı	36
1.3.4. Durağanlığın Harekete Geçışı.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA RESSAM BİYOGRAFİLERİ VE KURGU ÖĞESİ OLARAK

KULLANILMIŞ RESİM KOMPOZİSYONLARI

2.1. SİNEMADA RESSAM BİYOGRAFİLERİNİN ÖNEMİ	44
2.2. RESSAMLARIN HAYATLARINI KONU EDİNMIŞ VE RESİM SANATI	
KRONOLOJİSİNE GÖRE SEÇİLMİŞ FİLMLE	45
2.2.1. Gotik Dönem.....	45
2.2.1.1. 'Andrei Rublev'; Andrei Tarkovsky (1969).....	46
2.2.2. Rönesans Dönemi.....	48
2.2.2.1. 'Leonardo Da Vinci'nin Hayatı'; Renato Castellani (1971).....	49

2.2.2.2. 'Değirmen ve Haç'; Lech Majewski (2011).....	51
2.2.3. Maniyerizm Dönemi	53
2.2.3.1. 'El Greco'; Yannis Smaragdis (2007).....	54
2.2.4. Barok Dönem.....	56
2.2.4.1. 'Caravaggio'; Derek Jarman (1986).....	57
2.2.4.2. 'Artemisia'; Agnès Merlet (1997).....	59
2.2.4.3. 'Rembrandt'; Alexander Korda (1936).....	61
2.2.4.4. 'İnci Kúpeli Kız'; Peter Webber (2003).....	63
2.2.5. Romantizm Dönemi	66
2.2.5.1. 'Goya'nın Hayaletleri'; Miloš Forman (2006).....	66
2.2.5.2. 'Bay Turner'; Mike Leigh (2014).....	68
2.2.6. Sembolizm Akımı.....	70
2.2.6.1. 'Edvard Munch'; Peter Watkins (1974).....	70
2.2.6.2. 'Egon Schiele-Aşırılıklar'; Herbert Vesely (1981).....	72
2.2.7. Empresyonizm Akımı.....	74
2.2.7.1. 'Ölmeyen İnsanlar'; Vincente Minnelli (1956).....	74
2.2.7.2. 'Lautrec'; Roger Planchon (1998).....	77
2.2.7.3. 'Renoir'; Gilles Bourdos (2012).....	79
2.2.7.4. 'Berthe Morisot'; Caroline Champetier (2012).....	81
2.2.8. Naif Sanat/Halk Sanatı.....	84
2.2.8.1. 'Pirosmani'; Giorgi Shengelaya (1969).....	84
2.2.8.2. 'Büyük Gözler'; Tim Burton (2014).....	86
2.2.9. Kübizm Akımı	88
2.2.9.1. 'Picasso ile Yaşamak'; James Ivory (1996).....	89
2.2.10. Ekspresyonizm Akımı	90
2.2.10.1. 'Modigliani'; Mick Davis (2004).....	91
2.2.10.2. 'Aşk Şeytandır'; John Maybury (1998).....	93
2.2.11. Sürealizm Akımı.....	95
2.2.11.1. 'Küçük Küller'; Paul Morrison (2009).....	97
2.2.11.2. 'Frida'; Julie Taymor (2003).....	99
2.2.12. Soyut Dışavurumculuk	100
2.2.12.1. 'Pollock'; Ed Harris (2000).....	101
2.2.13. Pop Art.....	103

III

2.2.13.1. 'Factory Girl'; George Hickenlooper (2006)	103
2.2.14. Yeni Dışavurumculuk	105
2.2.14.1. 'Basquiat'; Julian Schnabel (1996)	106

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

3.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ.....	108
3.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	109
3.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	111
SONUÇ.....	112
KAYNAKÇA	114
ÖZGEÇMİŞ.....	121

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA SANATINDA KURGU ÖGESİ OLARAK RESSAM BİYOGRAFİLERİ VE
RESİM KOMPOZİSYONLARI

Ahmet EREN
Danışman: Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
2019, 121 sayfa

Jüri: Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Dr.Öğ.Üyesi A.Hakan ÇİĞDEM
Dr.Öğ.Üyesi Gülşen ÇELİK

Tez çalışmasının amacı güncel sanatta sinemanın yeri ve sinemanın diğer disiplinlerle anlatımcı bir yönüyle kurduğu ilişki üzerine odaklanmıştır. Bu konunun araştırılması, sinemadan görsel sanatlara ve görsel sanatlardan sinemaya doğru olmak üzere iki yönlü bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Tüm bu süreci ortaya koyan temel açılımlar, video sanatının keşfi ve gelişim süreleri ele alınarak bir video sanatından önce ve video sanatından sonra olmak üzere yine çift merkezli bir anlatım gerektirmiştir. Sinemanın felsefeyle bir postmodern düşünürlerinin görüşleri aracılığıyla kurduğu ilişki, sinemanın neden bir sanat disiplini olarak kabul gördüğünü ve diğer disiplinlerle karşılaştırıldığında sinemasal dil bağlamında avantajlarını ve olanaklarını gözler önüne sermektedir.

Kültür endüstrisinin aracı olan sinemanın sanatı, sanatçıyı, dönemini, eserlerini, tarihsel etkileşimi ve sanatsal yaratım sürecini anlama ve anlamlandırmayı kolaylaştırarak kitlelere yayma gücü irdelenecektir. Son elli yıldır dünya literatüründe, son yirmi yıldır Türkçe kaynaklarda irdelenen sinema-resim ilişkisi konusu, kompozisyon/kurgu ve gerçek/kurmaca açısından ele alınarak resim sanatı perspektifine oturtulacaktır. Çalışmanın her iki disiplinde yapılacak kuramsal ve sanatsal çalışmalara katkısı beklenmektedir.

Tez konusu ışığında sinemanın güncel sanatta kullanımına ilişkin verilmiş olan resim sanatında ressamın biyografileri, resim kompozisyonları ve bu alanda sanatsal bir anlattısallığın aşamalarını ve kullanım alanlarına yönelik bize ipuçları ve yararlı bilgiler verecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Ressam Biyografileri, Resim, Resim Kompozisyonları.

ABSTRACT
MASTER THESIS
The PAINTER BIOPICS as a GENRE in CINEMA HISTORY
Ahmet EREN
Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU
2019, 121 pages

Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU
Assist. Prof. Dr. A. Hakan ÇİĞDEM
Assist. Prof. Dr. Gülşen ÇELİK

The aim of this thesis is to focus on the place of cinema at current art and on the relationship of a narrative aspect of cinema with other disciplines. Exploration of this topic is addressed with a two-way perspective; from cinema to visual arts and from visual arts to cinema.

All these processes have required a dual centered narration as before a video art and after a video art by examining the discovery and development process of video art. The relationship between cinema and philosophy through the views of postmodern thinkers reveals why cinema is considered as an art discipline and its advantages and opportunities in the context of cinematic language compared to the other disciplines.

The expansionist power of cinema as a tool of cultural industry will be examined the understanding and facilitation of signification of art, artist, period, historical interaction and process of artistic creation. The subject of cinema painting which has been discussed in world literature for the last 50 years and in Turkish sources for the last 20 years will be studied in terms of composition/fiction and real/fiction. This work is expected to make contribution to both theoretical and artistic studies in both disciplines.

In the light of the thesis topic, the study will give tips and useful information about the biographies of painters in the art of painting, painting compositions, the use of cinema in the current field and stages of artistic narrative and their use in this field.

KeyWords: Cinema, Artist Biography, Painting, Painting compositions.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Sinemanın Sanatı	5
Resim 1.2. Sergei Eisenstein, Grev filminden sahne, 1925.	12
Resim 1.3. Lev Kuleshov'un Kurgu Sahnesi.	13
Resim 1.4. Görsel Efektler, Renk Düzeltme.	13
Resim 1.5. Robert Wiene, Dr. Caligari'nin Muayenesi filminden, 1920.	22
Resim 1.6. Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, No:2, 1912, t.ü.y.b, (89 x 146 cm), Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.	23
Resim 1.7. Camera Obscura Deney Çizimi.	24
Resim 1.8. Athanasius Kircher "Fenakistiskop"	24
Resim 1.9. Dr. John Aytron 'Thaumatrope' Aygıtı.	24
Resim 1.10. Emile Reynaud 'Praxinoscope' Aygıtı, 1877.	25
Resim 1.11. Derek Jarman'ın "Caravaggio" filminden "Konser" Sahnesi.	26
Resim 1.12. Caravaggio, Konser, 1595, t.ü.y.b, (87 x 115 cm), Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD.	26
Resim 1.13. Orazio Gentileschi, Meryem, 1639, t.ü.y.b, (131 x 91 cm), Nazionale Galeri, Roma.	26
Resim 1.14. Alan Parker, Angela'nın Külleri Filminden.	26
Resim 1.15. Francisco Goya, 3 Mayıs Katliamı, 1814, t.ü.y.b, (268 x 347 cm), Prado Müzesi, Madrid, İspanya.	27
Resim 1.16. Spielberg, Amistad Filminden.	27
Resim 1.17. Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden Hemşirenin Çılgılık Anı, 1925.	27
Resim 1.18. Francis Bacon, VI Nolu Baş, 1957, t.ü.y.b, Städel Müzesi, Almanya.	27
Resim 1.19. John Everett Millais, Ophelia, 1852, t.ü.y.b, (76 x 1.12 cm), Tate Britain, Londra.	29
Resim 1.20. Lars von Trier, Melancholia Filminden, 2011.	29
Resim 1.21. Eadweard Muybridge, Hareketli Atlar, 1886.	31
Resim 1.22. Theodore Gericault, Epsom At Yarışları, 1821, t.ü.y.b, (122 x 92 cm), Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	31
Resim 1.23. Linton Paneli, Thomas Dowson Tarafından Orjinalinden Kopye edilmiş Olan Çizim, MÖ.25.500-27.500, Eşzamanlı Anlatı.	33
Resim 1.24. Dante Alighieri, 'İlahi Komedyası', Bölüm: Inferno XVIII, "8th Circle of	

Hell: Punishment of Panderers, Seducers". illüstrasyon: Sandro Botticelli. MS.1480, Sinoptik anlatı.	33
Resim 1.25. Bayeux İşlemesinden Kısa Bir Bölüm, MS. 1077, Sürekli Anlatı. Bayeux Müzesi.....	34
Resim 1.26. John Singer Sargent, El Jaleo, 1882, t.ü.y.b, (232 x 355 cm), Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston, ABD.....	41
Resim 1.27. John Wayne, The Alamo Filminden, 1960.....	41
Resim 1.28. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, Duvar Üzerine Tempera Tekniği, (880 x 460 cm), Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano, İtalya.....	42
Resim 1.29. Paul Thomas Anderson, İnherent Vice Filminden, 2014.	42
Resim 2.1. Andrei Rublev, 1360-1430.	46
Resim 2.2. Andrei Rublev, Andrei Tarkovsky, 1969.	46
Resim 2.3. İnancın Ruhsal Sorgulama Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969.	46
Resim 2.4. Keşiş Andrei Rublev Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969.	47
Resim 2.5. Andrei Rublev'in Atölye Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969.....	47
Resim 2.6. Çaresizlik Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969.	47
Resim 2.7. Dönemin Barbarlığı ve İşkencelerinin Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969...47	
Resim 2.8. Leonardo Da Vinci, 1452-1519.	49
Resim 2.9. Leonardo Da Vinci, Renato Castellani, 1971.	49
Resim 2.10. Da Vinci'nin Çizim Yapma Sahnesi, Renato Castellani, 1971.....	50
Resim 2.11. Uçma Denemesi Sahnesi, Renato Castellani, 1971.	50
Resim 2.12. Da Vinci'nin Atölyesinde Erminalı Kadın Resminin Modeli İle Birlikte Görüldüğü Sahne, Renato Castellani, 1971.	50
Resim 2.13. Lenoardo Da Vinci, Erminalı Kadın, 1490, t.ü.y.b, (40 x 54 cm), Czartoryski Müzesi, Kraków, Polonya.	50
Resim 2.14. 'Son Akşam Yemeği' Çalışmasının Çizim Sahnesi, Renato Castellani, 1971.	50
Resim 2.15. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, Duvar Üzerine Tempera Tekniği, (880 x 460 cm), Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano, İtalya.....	50
Resim 2.16. Pieter Bruegel, 1525-1569.	52
Resim 2.17. Değirmen ve Haç, Lech Majewski, 2011.	52
Resim 2.18. Doğa Çizimi Sahnesi, Lech Majewski, 2011.	52
Resim 2.19. Çizim Gözlem Sahnesi, Lech Majewski, 2011.....	52

Resim 2.20. ‘‘Çarmıha Gidiş’’ Sahnesi, Lech Majewski, 2011.	52
Resim 2.21. Pieter Bruegel, Çarmıha Gidiş, 1564, t.ü.y.b, (124 x 170 cm), Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....	52
Resim 2.22. El Greco, 1541-1614.....	54
Resim 2.23. El Greco, Yannis Smaragdis, 2007.....	54
Resim 2.24. ‘Mesihin Yıkılması’ Sahnesi, Yannis Smaragdis, 2007.....	55
Resim 2.25. El Greco, Mesihin Yıkılması, 1577-1579, t.ü.y.b, (165 x 99 cm), Toledo Katedrali, Toledo, İspanya.	55
Resim 2.26. ‘Kardinal Portresi’ Tablo Sahnesi, Yannis Smaragdis, 2007.	55
Resim 2.27. El Greco, Kardinal Portresi, 1598, a.ü.y.b, (171 x 108 cm), Newyork Metropolitan Müzesi, New York, ABD.....	55
Resim 2.28. Michelangelo Merisi Caravaggio, 1571-1610.	57
Resim 2.29. Caravaggio, Derek Jarman, 1986.	57
Resim 2.30. ‘Meyve Sepetli Çocuk’ Canlandırma Sahnesi, Derek Jarman, 1986.	58
Resim 2.31. Caravaggio, Meyve Sepetli Çocuk, 1593, t.ü.y.b, (70 x 67 cm), Borghese Galerisi, Roma, İtalya.	58
Resim 2.32. Caravaggio İçin Duran Canlı Modeller Sahnesi, Derek Jarman, 1986.	58
Resim 2.33. Caravaggio Atölyesinde Çalışma Sahnesi, Derek Jarman, 1986.....	58
Resim 2.34. İsa’nın Gömülmesi Canlandırma Sahnesi, Derek Jarman, 1986.	59
Resim 2.35. Artemisia Gentileschi, 1593-1656.	59
Resim 2.36. Artemisia, Agn�s Merlet, 1997.....	59
Resim 2.37. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Judith ve Holofernes, 1598, t.ü.y.b, (195 x 145 cm), Ulusal Antik Sanat Galerisi, Roma, İtalya.	60
Resim 2.38. Artemisia Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612, t.ü.y.b, (125 x 158 cm), Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.....	60
Resim 2.39. Artemisia Otoportre Çizim Sahnesi, Agn�s Merlet, 1997.....	60
Resim 2.40. Artemisia Gentileschi, Otoportre, 1639, t.ü.y.b, (98 x 75 cm), Kraliyet Koleksiyonu (Buckingham Sarayı), Londra, İngiltere.....	60
Resim 2.41. Rembrandt van Rijn, 1606-1669.	61
Resim 2.42. Rembrandt, Alexander Korda, 1936.....	61
Resim 2.43. Rembrandt ve Hendrickje Birlikteliği Sahnesi, Alexander Korda, 1936. ..	62
Resim 2.44. Rembrandt van Rijn, 63 Yaşında Kendi Portresi, 1669, t.ü.y.b, (70 x 86 cm), Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.	63

Resim 2.45. Çöküntü Süreç Portre Çalışma Sahnesi, Alexander Korda, 1936.	63
Resim 2.46. Johannes Wermer, 1632-1675.	64
Resim 2.47. İnci Küpeli Kız, Peter Webber, 2003.....	64
Resim 2.48. Griet'in Vermeer'in Misafirlerine Hizmet Sahnesi, Peter Webber, 2003.	64
Resim 2.49. Griet'in Vermeer'in Atölyesinde Poz Vermesi, Peter Webber, 2003.	64
Resim 2.50. İnci Küpeyi Griet'in Kulağına Takma Sahnesi, Peter Webber, 2003	65
Resim 2.51. Griet'in İnci Küpeli Kız Duruşu Sahnesi, Peter Webber, 2003.....	65
Resim 2.52. Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, t.ü.y.b, (44,5 x 39 cm), Mauritshuis, Lahey, Hollanda.....	65
Resim 2.53. Francisco Goya, 1746-1828.....	67
Resim 2.54. Goya'nın Hayaletleti, Miloš Forman, 2006.....	67
Resim 2.55. Engizisyon Mahkeme Üyeleri Sahnesi, Miloš Forman, 2006.	67
Resim 2.56. Goya ve Lorenzo Rol Sahnesi, Miloš Forman, 2006.	67
Resim 2.57. William Turner, 1775-1851.....	68
Resim 2.58. Bay Turner, Mike Leigh, 2014.	68
Resim 2.59. Turner'in Kendi Atölyesindeki Sahnesi, Mike Leigh, 2014.....	69
Resim 2.60. Çalışma İçin Yapılan Gözlemlerin Sahnesi, Mike Leigh, 2014.....	69
Resim 2.61. Turner ve Hizmetçisi Rol Sahnesi, Mike Leigh, 2014.	69
Resim 2.62. Edvard Munch, 1863-1944.	71
Resim 2.63. Edvard Munch, Peter Watkins, 1974.....	71
Resim 2.64. Edvard Munch'un Atölyesi Sahnesi, Peter Watkins, 1974.	71
Resim 2.65. Edvard Munch'un Asılı 'Otopotre' Sahnesi, Peter Watkins, 1974.....	71
Resim 2.66. Edvard Munch, Otopotre, 1881, t.ü.y.b, (26 x 18 cm), Munch Müzesi, Oslo, Norveç.	72
Resim 2.67. Edvard Munch, Çılgılık, 1893, t.ü.y.b, (91 x 73 cm), Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.....	72
Resim 2.68. Egon Schiele, 1890-1918.....	73
Resim 2.69. Egon Schiele-Aşırılıklar, Herbert Vesely, 1981.....	73
Resim 2.70. Egon Schiele'in sarılarak Yatan İki Kız Resminin Çizim Sahnesi, Herbert Vesely, 1981.	73
Resim 2.71. Egon Schiele, Sarılarak Yatan İki Kız, 1915, Kağıt Üzerine Suluboya, Albertina, Viyana, Avusturya.	73

Resim 2.72. Dizine Dayanarak Oturan Kadının Duruş Sahnesi, Herbert Vesely, 1981.	73
Resim 2.73. Egon Schiele, Dizine Dayanarak Oturan Kadın, 1917, Kağıt Üzerine Mum, Guaj ve Suluboya, Viyana, Avusturya.	73
Resim 2.74. Vincent Van Gogh, 1853-1890.	75
Resim 2.75. Ölmeyen İnsanlar, Vincente Minnelli-George Cukor, 1956.	75
Resim 2.76. Maden Çalışanlarına Vaaz Verme Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.77. Van Gogh ile Gauguin Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.78. Van Gogh Kardeşi Theo İle Kilisede Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.79. ‘Halı Dokuyanlar’ Tablosu Yapma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.80. ‘Patates Yiyenler’ Tablosunu Canlandırma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.81. Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, t.ü.y.b, (82 x 114 cm), Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.	76
Resim 2.82. ‘Doktor Gachet Portresi’ Yapma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956.	76
Resim 2.83. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901.	77
Resim 2.84. Lautrec, Roger Planchon, 1998.	77
Resim 2.85. Popüler Gece Eğlence Sahnesi, Roger Planchon, 1998.	78
Resim 2.86. Lautrec, Salon de la Rue des Moulins, 1894, t.ü.y.b, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi, Fransa.	78
Resim 2.87. ‘Marcelle Lender’in Chilperic'deki Bolero'da Dans Etmesi’ Sahnesi, Roger Planchon, 1998.	78
Resim 2.88. Lautrec, Marcelle Lender’in Chilperic'deki Bolero'da Dans Etmesi, 1895, t.ü.y.b, Özel Koleksiyon.	78
Resim 2.89. Pierre Auguste Renoir, 1841-1919.	79
Resim 2.90. Renoir, Gilles Bourdos, 2012.	79
Resim 2.91. Jean’ın Babası Renoir’e Yardım Etme Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012.	80
Resim 2.92. Renoir’in Fırçayı Eline Bağlama Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012.	80
Resim 2.93. Renoir’in Açık Havada Çalışma Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012.	80
Resim 2.94. Renoir ve İlham Kaynağı Andree’nin Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012.	80
Resim 2.95. Renoir, Andree ve Jean Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012.	81
Resim 2.96. Berthe Morisot, 1841-1895.	82
Resim 2.97. Berthe Morisot, Caroline Champetier, 2012.	82

Resim 2.98. Berthe Morissot'un Otoportre Çalışması Sahnesi, Caroline Champetier, 2012.....	82
Resim 2.99. Berthe Morissot, Berthe Morissot'un Portesi, 1865, t.ü.y.b, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....	82
Resim 2.100. Resim Çizme Sahnesi, Caroline Champetier, 2012.....	83
Resim 2.101. Berthe Morissot, Morissot'un Kız Kardeşi ve Annesi, 1874, t.ü.y.b, (81 x 101 cm), Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.....	83
Resim 2.102. Berthe Morissot Atölye Sahnesi, Caroline Champetier, 2012.....	83
Resim 2.103. Niko Pirosmani, 1862-1918.....	85
Resim 2.104. Pirosmani, Giorgi Shengelaya, 1969.....	85
Resim 2.105. Pirosmani'nin 'Evgeny Dolya' Canlandırma Sahnesi, Giorgi Shengelaya, 1969.....	85
Resim 2.106. Niko Pirosmani, Evgeny Dolya, t.ü.y.b.....	85
Resim 2.107. Filmden Bir Sahne, Giorgi Shengelaya, 1969.....	86
Resim 2.108. Niko Pirosmani, Company Bego, 1907, t.ü.y.b, (66 x 102 cm), Gürcistan Sanat Müzesi, Tiflis, Gürcistan.....	86
Resim 2.109. Margaret Keane.....	86
Resim 2.110. Büyük Gözler, Tim Burton, 2014.....	86
Resim 2.111. Margaret'in Atölye Sahnesi, Tim Burton, 2014.....	87
Resim 2.112. Margaret'in Sanat Sahnesi, Tim Burton, 2014.....	87
Resim 2.113. Margaret'in Atölye Sahnesi, Tim Burton, 2014.....	87
Resim 2.114. Margaret'in Kocası Walter Keane ile Tartışma Sahnesi, Tim Burton, 2014.....	87
Resim 2.115. Pablo Picasso, 1881-1973.....	89
Resim 2.116. Picasso İle Yaşamak, James Ivory, 1996.....	89
Resim 2.117. Picasso'nun Karşı Cinse Zaafı Sahnesi, James Ivory, 1996.....	90
Resim 2.118. Farklı Eşlerin Nefret Bakışlar Sahnesi, James Ivory, 1996.....	90
Resim 2.119. Atölyesinde Canlı Modeliyle Sahnesi, James Ivory, 1996.....	90
Resim 2.120. Amedeo Modigliani, 1884-1920.....	92
Resim 2.121. Modigliani, Mick Davis, 2004.....	92
Resim 2.122. Modigliani ve Picasso Sahnesi, Mick Davis, 2004.....	93
Resim 2.123. Modigliani ve Karısı sahnesi Mick Davis, 2004.....	93
Resim 2.124. Modigliani Atölyesinde sahnesi, Mick Davis, 2004.....	93

Resim 2.125. Modigliani'nin Eşi Jeanne Hebuteme Poartesinin Görüldüğü Sahne, Mick Davis, 2004.....	93
Resim 2.126. Francis Bacon, 1909-1992.....	94
Resim 2.127. Francis Bacon, John Maybury, 1998.....	94
Resim 2.128. Bacon'un Eşcinsel Arkadaşıyla Sahnesi, John Maybury, 1998.....	95
Resim 2.129. Francis Bacon, Figür ve Et, 1954, t.ü.y.b, (130 x 122 cm), Chicago Sanat Enstitüsü, ABD.....	95
Resim 2.130. Bacon'un Otoportre Sahnesi, John Maybury, 1998.....	95
Resim 2.131. Francis Bacon, Otoportre, 1971, t.ü.y.b, (35,5 x 30,5 cm), Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa.....	95
Resim 2.132. Salvador Dali, 1904-1989.....	97
Resim 2.133. Küçük Küller, Paul Morrison, 2009.....	97
Resim 2.134. Üniversite Etiğimde Resim Atölye Sahnesi, Paul Morrison, 2009.....	98
Resim 2.135. F.G.Lorca'nın Salvador Dali'ye İlgisi Sahnesi, Paul Morrison, 2009.....	98
Resim 2.136. Dali'nin Genç Yaşta Sürreal Deneyim Sahnesi, Paul Morrison, 2009.....	98
Resim 2.137. Dali'nin Psikolojik Çöküntü Sahnesi, Paul Morrison, 2009.....	98
Resim 2.138. Frida Kahlo, 1907-1964.....	99
Resim 2.139. Frida, Julie Taymor, 2003.....	99
Resim 2.140. Frida'nın Geçirdiği Trafik Kaza Sonrası, Julie Taymor, 2003.....	100
Resim 2.141. Frida Kahlo ve Kocasını Diego Rivera, Julie Taymor, 2003.....	100
Resim 2.142. Frida Otoportre Çalışma Sahnesi, Julie Taymor, 2003.....	100
Resim 2.143. Tekerlekli Sandalyeye Mahkûm Otoportre Sahnesi, Julie Taymor, 2003.....	100
Resim 2.144. Jackson Pollock, 1912-1956.....	101
Resim 2.145. Pollock, Ed Harris, 2000.....	101
Resim 2.146. Pollock'un Atölye Sahnesi, Ed Harris, 2000.....	102
Resim 2.147. Pollock Atölyesinde Çalışma Sahnesi, Ed Harris, 2000.....	102
Resim 2.148. Andy Warhol, 1928-1987.....	103
Resim 2.149. Factory Girl, George Hickenlooper, 2006.....	103
Resim 2.150. 'Factory Girl (Fabrika kızı)' Filminde Warhol'un Sanat Ekibi, George Hickenlooper, 2006.....	104
Resim 2.151. Warhol'un Gözünden Edie Sedgwick'in Farklı Karakter Tiplenmeleri, George Hickenlooper, 2006.....	104

Resim 2.152. Warhol'un İktidarında Edie Kaybeden Taraf Sahnesi, George Hickenlooper, 2006.....	104
Resim 2.153. A. Warhol ve E. Sedgwick, George Hickenlooper, 2006.....	105
Resim 2.154. Warhol'un Sinema Sanatından Film Sahnelemesi, George Hickenlooper, 2006.....	105
Resim 2.155. Jean Michel Basquiat, 1960-1988.....	106
Resim 2.156. Basquiat, Julian Schnabel, 1996.	106
Resim 2.157. Basquiat ve Warhol'ul Birlikte Olduğu Sahne, Julian Schnabel, 1996.....	107
Resim 2.158. Jean Michel Basquiat, 1982, İsimli, Grafiti.....	107
Resim 2.159. Basquiat'ın Atölyede Olduğu Sahne, Julian Schnabel, 1996.	107
Resim 2.160. Jean Michel Basquiat'ın Sanat Atölyesi.	107
Resim 3.1. Ahmet Eren, Cinselliğin Et Politikası, Digital Tasarım, 2016.	109
Resim 3.2. Ahmet Eren, Sanatın Zamansal Akımı, Digital Tasarım, 2016.	110
Resim 3.3. Ahmet Eren, Venüs'ün Sinema Serüveni, Digital Tasarım, 2019.....	110
Resim 3.4. Ahmet Eren, Kültür ve Sanatın Sentezi, Digital Tasarım, 2016.....	111
Resim 3.5. Ahmet Eren, Picasso ve Goya Katliamı, Digital Tasarım, 2016.	111

ÖNSÖZ

Sinema sanatı, teknik/teknolojik ağırlıklı bir anlatı biçimi olmasıyla hikâye üzerinden anlatsal yapıyı kuran bir disiplindir; her sanatsal nitelikte barınan içerik-biçim olgusu ile ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki, yüzyıllık geçmişi olan sinemayı uzun bir geçmişe sahip resim sanatı geleneğine bağlar. Resimsel plastik değerler perspektifinden bakıldığında sinema, belli bir görüntü estetiğine sahip olan yanyana getirilmiş resimler gibidir.

‘*Resim-Sinema İlişkisi*‘nin iki yönlü ve birbirine doğru olduğu gözlemlenir. Sinemada geçmişi tekrar yorumlama olarak karşımıza çıkan biyografik filmlerde giderek artan sayıda ressam hayatlarının konu edilmesi ve onların resimlerindeki atmosferin aksettirilmesi bunun ispatı olmaktadır.

Tez konusunun temel amacı, her iki disiplini karşılaştırarak görsel dinamikleri açığa çıkarmaktır. Sinema dilinin gelişimine katkı sağlayan ‘*hareketsiz resimler*‘den, ‘*harekete geçiren resimler*‘e doğru genişleyen bir kapsam öngörülmektedir.

Böylesi bir çalışmayı ortaya koymada, bana yorumsamacı bir dil kullanma gücü kazandıran, benim için her zaman bir danışmandan çok daha fazlası olan, kıymetli zamanını engin bilgi ve tecrübesini sakınmadan paylaşan çok değerli hocam Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU’na teşekkürü bir borç ve minnet sayarım.

Erzurum-2019

Ahmet EREN

GİRİŞ

Sinema, temel olarak, hikâye üzerinden anlatsal yapıyı kuran ve anlam katmanları yaratan bir disiplindir. Kısa film, deneysel film veya video-klip gibi reklam ve televizyon endüstrisinin alanına giren formatların dışında sinema, anlatımcı ve hikâye kökenli bir görüntü kurgusunun kendi mekânında (sinema salonları) gösterimiyle gerçekleşir. Sinemanın 'sergilenme mekânı' ancak ve ancak karanlık bir sinema salonudur.

Sinema, ortaya konan işler bağlamında plastik sanatlar alanındaki resim, heykel, grafik, fotoğraf gibi disiplinlerin yanı sıra, Dada'dan bu yana deneysel filmler ve 1960'lardan itibaren video sanatını da içeren, yani, hareketli görüntüyü de kapsayan bir üretim alanıdır. Sinema, bugün, video sanatı, kısa film, uzun metrajlı film vb. ürünleri içeren 'sanat nesnesi' olarak güncel sanat ortamında yer almaktadır.

Film gösterimi bağlamında, daha geniş bir perspektiften bakıldığında sinema, güncel sanattaki konumunu özellikle son 20 yıllık dönem içinde sinematografik anlatsallık üzerinden kurduğu ilişki ile varlık kazanmaktadır. Bu anlatsallık; zaman ve hareket imgelerinin yeniden incelenmesi, anlamlandırılması ve postmodern söylem içinde yer alması sayesinde güç gösterisine dönüşmektedir. Bergson, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin çalışmalarının katkısıyla sürekli yenilenen bir sürecin parçası olmuştur. Yenilenen, yeniden biçimlenen bu süreç, sinematografik yapının tekilliğini ve sinemanın diğer disiplinlerden bağımsız bir araç olmasına da olanak sağlamaktadır. Deleuze'ün şu sözleri felsefe-sinema ilişkisini açıkça ortaya koyar: "*Felsefeci sinemayla yan yana çalışır, sinemanın imgelerinin ve göstergelerinin bir sınıflandırmasını meydana getirir. Fakat bunları yeni amaçlar doğrultusunda yeniden düzenler. Sinemayı özel bir ilgi konusu yapan şey, resimde olduğu gibi, onun kavram kurmaya yeni boyutlar kazandırmasıdır.*" (Deleuze, 1990, s. 59)

Sanat tarihine baktığımızda ise, tüm disiplinlerin (resim, fotoğraf, sinema, video) gerek ortaya çıkışları gerekse gelişim süreçleri bağlamında hem teknik olarak hem de içerik olarak birbirleriyle kurdukları ilişki ortadadır. Fotoğrafın resim sanatıyla kurduğu bağı en net biçimde - *fotoğrafın ilk 50 yılında*- piktoryalist fotoğrafçıların çalışmalarında görürüz. Örneğin Nadar'ın "*Charles Baudelalre Portresi*" isimli çalışması resimsel etki bağlamında Manet'in aynı isimli portresini birebir taklit eder. Amaçlanan resimsel fotoğraftır. Nadar'ın yanı sıra Theodore Robinson ve H. P. Robinson gibi fotoğrafçıların çalışmaları da bize resim-fotoğraf ilişkisi üzerinden net veriler sunar. Fotoğrafın belge niteliği resim sanatını direkt olmasa da dolaylı biçimde etkilemiştir. Resim sanatında izlenimcilik de doğal ışığın

temellendirdiği görüneni resmetme üzerine kuruludur, aynı zamanda belge niteliği de taşır. Temel ereği 'belge niteliği' taşıması olmasa da, fotoğrafın gelişimiyle elbette bu nitelik farklı bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafın keşfinden seksen yıl sonra olsa da soyut sanatın ortaya çıkışını tetikleyen sosyo-politik olaylar ve resim sanatı tarihinin kendi gelişim dizgesi göz önüne alındığında, fotoğraf sanatının gelişimiyle resim sanatı arasındaki koşut durum doğrulanmaktadır.

“Resim sanatındaki hiperrealist eğilimin fotoğraf temelli oluşu ise 1970'lerde aynı bağlamda tersten bir bakış olarak karşımıza çıkar. Tıpkı fotoğraf-resim ilişkisi gibi sinemanın temel olarak hareketli fotoğraf oluşu da teknik anlamda bu iki disiplin arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bergson fotoğrafın ve sinema sanatının ortaya çıkışını zihnin doğal eğilimine dayandırır. Gerçek, parçalı bölümler olarak değil, ancak bir bütün halinde kavranabilir.” (Bergson, 1986, s. 9)

Bu sebeple iki disiplin arasındaki etkileşim kaçınılmazdır. Müzik kanalı MTV'nin ve 'müzik için video' mantığı üzerine kurulu video kliplerin 1980'den itibaren video sanatı referanslı olmasına rağmen, video sanatını da etkilemesi, disiplinler arası durumu ve sanat tarihinin dizgesel gelişimdeki organik bağına da işaret eden çift yönlü gelişmelerdir.

Günümüzde plastik sanatlar alanında büyük bir yer işgal eden ve sadece elli yıllık geçmişi olan video enstelasyonlarda, sinemanın yerini doğru algılayabilmemiz öncelikli olarak önem arzeder. Zira, geçmişten bu yana endüstriyel ve teknolojik gelişim birlikte zincirleme bir reaksiyon yaratan, anlaşılması görüldüğü kadar kolay olmayan kültürel bir yapı vardır; görüntünün geçmişine baktığımızda karşımıza ilk çıkan referans kuşkusuz resim sanatı geleneği olacaktır. 8. Sanat olan sinema için modern toplum etmeni göz önüne alındığında, ikisi arasındaki fark teknolojik üstünlükten ibaretmiş gibi yanlış anlaşılır olmaktadır. İkisi arasında iletişim ağı olduğunukabul ettiğimizde, biri diğerinin hem nedeni hem sonucu olarak önem kazanmaktadır.

Süre gelen sinema sanatı çağdaş günümüz dünyasında büyük ilerlemeler kat ederek, çok daha geniş bakış açıları ve yeni oluşumlar ortaya koyabilmektedir. Yaşamın her alanına bağlantısı olabilen ve olduğunca ekonomik kazanç sağlayabilen sinema, yönetmenlerin var olan gerçek olayları almasıyla veya düş dünyasının konularıyla bir değerlendirme oluşumlarını sağlayarak insanlığa sinemasal yapıtlar ortaya çıkarabilmektedir.

Tarihsel süreç olarak sanatçının biyografisine farklı bir bakış açısı sunan sinema, resim sanat tarihinde farklı dönem ve zamanlarda yaşamış, sanatçının gerek kendi içinde bulunduğu sürenin anlayışı olsun gereksede yaşanan dönemin düşünce anlayışı olsun, yeni bir tarihi film yaratma potansiyeli ortaya koymuştur. Bu yaratma anlayışı, sanatçının biyografisinde daha gerçekçi bir yapı ortaya koymaktadır. Bu bir mantığa geçmişi yeniden yaratmaktır.

Geçmişî yeniden yaratma anlayışı, çoklu anlamlarla baş etmeyi daha düzenli ve uygun hale getirir. Yazılı ve sözlü anlatımın karşısında dil, ses ve görüntü potansiyeli; biyografinin tam ortaya konmamış halini net ve daha anlaşılır bir şekilde bilgilerini sunacaktır.

Sinema sanatında ressam biyografilerinin sanatçıyı, dönemini, sanatının değeri ve önemini yansıması bakımından eğitici bir işlevi vardır. Tarihi bir şahsiyet olarak sanatçı, sadece sanatsal yönü ile değil, döneminin tipik bir insanı olarak tarihi veriler taşır. Filmde biyografisi aktarılan sanatçının niteliksel varlığının, günlük hayatıyla, insanî ihtiyaçlarıyla, zaaflarıyla aktarılmasında, yapımcı/yönetmenin öznel tercihleri ile kurmaca verilere dönüşebilir. Böylelikle, kurmaca filmin gerçek tarih yanılığı yaratma olasılığı doğar. Resim sanatı açısından, sanatçının popülerleşmesi ve film için ilham kaynağı olması hem olumlu hem de olumsuz paradoks etkisi yaratır.

Her iki sanat dalı açısından bu paradoksun öneminin bilinçle kavranması amacını güden tez çalışmamızın birinci bölümde, resim ve sinemaya özgü dilsel oluşum, görsel anlatım dili ve devinimsel ilişkilerin bilgisine yer verilmiştir. Sanatçıların biyografik filmlerinin neden ve nasıl yapıldığına dair kronolojik bir genel bakış açısı getirilmiş, sanatçının hayatı eseri ve dönemiyle ilgili anlatısal kurgu ve görsel kompozisyon bilgilerine yer verilmiştir. İkinci bölüm, sinema ve resim ilişkisini anlatısal kurgu ve resim kompozisyonları bağlamında önemli örnekleri barındırmaktadır. Ressam otoportresi ile o ressamın biyografisini ele alan afişin yanyana getirilmesi hali, resimsel/görsel imgeyi dinamik bir veriye dönüştüren sinema dilinin eğlenceli/eğitici rolünü bir bilgi türü olarak değerlendirmenin bahanesi olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü bölüm, tez çalışmasından elde edilmiş verilerden beslenen, resmin bir başka resimle, resmin sinemayla, sinemanın resimle ve bir filmin bir başka filmle ilişkisini kurarak 'görsel imge'ye dönüştüren bir dizi resimle geliştirilmiş sanatsal uygulama alanıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM VE SİNEMAYA ÖZGÜ DİLSEL OLUŞUMLAR

1.1. RESİM VE SİNEMA SANATINDA GÖRSEL ANLATIM DİLİ

Sinema, insani faaliyetlerin çok geniş alanını kapsayan bir sanat koludur. Yıllardan beri süre gelen sözcüklerin anlamları sinematografik olarak derece derece anlamlarını geniş sınırlara ve biçimlere dayandırmış, toplum ile kültür arasındaki karşılıklı ilişkileri daha anlaşılabilir ve kavranabilir bir boyuta taşımıştır. Sinema sanatı, ‘topluluk’, ‘eleştiri’, ‘bilim’, ‘teknoloji’ vb. kavramları, uygarlığımızın işleyişleri ve geleceğe olan ‘yeni dünya’ anlayışlarını görmemize fırsat sağlamakta, tarihimizin bir değerlendirmesi olarak genel sanat modeline nasıl uyduğunu anlamamıza yardım etmektedir.

Antikite’de yedi sanat, Tarih, Şiir, Komedi, Tragedya, Müzik, Dans ve Astronomi olarak biliniyordu. Her birinin esin perisi (muse), kendi kuralları ve hedefleri vardı. Her biri, evreni ve bu evren içindeki yerimizi tanımlamaya yarayan araçlarla donanmış halde, varoluşun gizlerini anlama yöntemine sahipti ve bu gizlerin “aura”sını üstleniyorlardı. Sonuç olarak onlar, dinsel etkinliğin bir görünümüydü; gösteri sanatları ayinleri oydu; tarih insanlığın öyküsünü kaydetti; astronomi cennetleri aradı (Monaco, 2010, s. 20). Bu yedi klasik sanatın her birinde bilimsel ve kültürel kategorilerin köklerini bulmak mümkündür. Örneğin tarih, yalnızca modern sosyal bilimlere değil, aynı zamanda düz yazı anlatılarını da (roman, kısa öyküler vb.) etkiledi. Diğer yandan astronomi, astrolojik önceden haber verme ve yorumlama işlevleriyle, sosyal bilimlerin bu diğer yanını akla getirirken aynı zamanda modern bilimin bütün alanını temsil eder. Yunanlılar ve Romalılar şiir geleneği içinde üç yaklaşımı biliyordu: Lirik, Dramatik ve Epik. Bunlar modern edebi sanatları ortaya çıkardılar.

Günümüzde, plastik sanatların bir dalı gibi görülen video enstelasyonlarda görüldüğü üzere, film, sinema, video arasında, insanın dünya ile ilişkisinin kayıt altına alınması anlamında sanatsal bağlamı oluşturan benzer içeriklerle karşılaşmaktadır. ‘Film(sel)’ olan sanatın sinema(sal) olandan tamamen ayrılmayan içsel yapısı ve estetiği bağlantısaldır. İngiltere’de bu ikisine ek olarak üçüncü bir terim daha karşımıza çıkmaktadır; ‘Movies’ (film-sinema). Amerikanvari sinemanın ürettiği kültür endüstrisinin ekonomik olarak idamesi ve tıpkı popcorn gibi tüketilmesinin seçkin bir sanat olarak görülmesi, esasen ‘film’in bir yan ürüne dönüşmesi anlamını taşımaktadır.

Sinemanın tarihi, yalnızca yüzyıllık geçmişten gelen bir zaman dilimine sahipse de, kendi alanında çok kapsayıcı ve sanatın birçok alanına bağlantılar kurabilen zengin ve

karmaşık yapıdır. Sinema tarihsel süreç değerlendirmesine bağlı olarak incelendiğinde, çok kısa süreli zaman aralıklarında hızla yayıldığı ve değişkenlikler gösterdiği görülür. Geniş kitlelerce bir iletişim aracı olarak kullanılması, genişlemesini ve gelişmesini, giderek üretimlerin daha iyiye yönelimini gerektirmiş/zorunlu kılmıştır. Zira yüzyılın ardından, teknoloji sayesinde ikiye katladığı gelişimini geometrik ilerlemeyle bağdaştırmıştır.

Sinemanın gelişim sürecinde ortaya çıkmış olan '*movies/film/cinema*' terimleri, solda kurmaca olmayandan belgesele, ortada popüler ticari anlatı sinemasına, sağda ise soyut filmde *avant-garde*'a uzanan işlevler zinciri oluşturmaktadır. Bu tarihsel süreçte, ekonomik ve politik olan daha çok orta bölümdür.



Resim 1.1. Sinemanın Sanatı

Geçen üçyüz yıl boyunca romanın tarihiyle, geçen yüzyıl içindeki sinemanın gelişimi arasında ilginç paralellikler vardır. Her ikisi de ekonomik işlevlerini yerine getirmek için geniş bir tüketici topluluğuna bağlı olan popüler sanatlardır. Her ikisinin de kökleri, bir belgeleme aracı olarak gazeteciliktedir. Her ikisi de başlangıçta bir yenilik ve keşif olarak gelişmişler, daha sonra diğer sanatlara egemen bir konuma ulaşmışlardır. Oldukça farklı kesimlerden okurlara-izleyicilere hizmet eden karmaşık bir türler sistemi geliştirmişlerdir. Nihayet, kendilerine yeni bir araç (romana sinema, sinemaya televizyon) tarafından meydan okunurken, popüler eğlencenin estetik değerleri üzerine seçkin kesimlerin estetik değerlerinin eklendiği bir aşamaya girmişlerdir (Monaco, 2010, s. 209). Romanın tarihine baktığımızda okuryazarlığın iyileştirilmesi yolunda yoğun bir okur kitlesine eriştiğini görebiliriz. Yani roman okurlarının kapasitelerinin gelişimiyle yakın ilişki içerisindedir. Oysa sinema tarihi teknolojiyi takip eden yoğun bir sanat dalıdır. Sinema; izleyicinin kapasitesine, teknik kapasiteye olduğu kadar sahip değildir.

Sinemanın tarihsel sürecinde farklı sinema dönemleri arasında ayrımlar görülür. Her ayırım kendi içerisinde tutarlılıklara sahiptir. Her ne kadar bu ayrı dönemleri kendi ayrımları

içerisinde teşhiş etmeye çalışsak da, daha çok iktisadi gelişimlere bağlı olduğu görülür. Aşağıdaki sinema sanatının dönemlerini incelediğimizde her bir dönemin kendi içerisinde genel geçer yollar izlediğini ve gelişimi zamanla daha da iyileştirdiğini görebiliriz.

1. Sinemanın tarih öncesi dönemi, filme uygulandığında önemli bir etkisi olan diğer sanatların belirli yönlerini içerir.
2. 1896 ile 1912 yılları arasında sinema, ekonomik değere sahip olmuş, bu dönemin sonunda uzun metrajlı film ortaya çıkmıştır.
3. 1913-1927 arası dönem sessiz sinema dönemidir.
4. 1928-1932 arası dönem, estetik açıdan sorunlu olsa da ekonomik ve teknolojik açıdan mesafe katedilmiştir.
5. 1932-1946 arası dönem Hollywood'un 'Altın Çağ'dır. Ekonomik başarılar elde edilmiştir.
6. 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, 1947 ile 1959 arasındaki yıllar enternasyonalizm ile karakterizedir. Televizyon ile rekabet dolayısıyla, ekonomik açıdan değilse de, estetik açıdan Hollywood hâkim gücünü yitirmiştir.
7. 1960'lı yılların hemen başında Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışıyla, Sinema tarihinin yedinci dönemi (1960-1980) başlamıştır. Sinema, teknolojik, ekonomik, politik ve toplumsal değer olarak benimsenmiştir. Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve hatta Birleşik Amerika ve Batı Avrupa'da 'Yeni Dalga'nın yaygınlaştığı görülmüştür.
8. 1980, dünya sinema tarihinde 'Yeni Dalga' döneminin sonunu ve postmodern sinema denilen bir diğerinin başlangıcını belirtir.
9. Yaşadığımız dönemde filmler, televizyonun egemenliğinde farklı eğlence ve iletişim araçlarının bir parçası olarak görülür. Uydu ve kablolu televizyon kadar yaygınlaşabilen diskleri, video bantları ve işitsel kayıtları da içeren grubun bir parçası olarak sinema, prestijlidir ancak eskisi kadar egemen değildir.

Günümüz dünyasının sinemasında, bir dönemde birinin, başka bir dönem diğerinin sinemasal üsluba egemen olduğu görülmektedir. Sinema tarihini anlamada, pek çok farklı ögenin etkili olduğunu ve sentez özelliğine sahip olduğunu göz önüne almak, toplumsal, ekonomik, politik, psikolojik, kültürel ve estetik faktörlerin birbirleriyle dinamik bir ilişki içerisinde olduklarını kavramak gerekmektedir. Sinema tarihini en iyi biçimde

anlamlandırmanın yolu, sinemayı birbirine bağlantılı karşıtlıklar ürünü olarak kabul etmeyle açılır. Örneğin, bir aktörün oyunculuğu, oynadığı rolü ile kendi kişiliği arasındaki mücadelenin ürünüdür. Performansı esnasında, zaman zaman rol, zaman zaman da kişiliği baskın çıkar ama her durumda sonuç, daha büyük bir birimin *-film-* öğelerinden biri olan mantıksal bir sonuç olarak ortaya çıkan 'oyun'dur.

Sinema, herhangi bir sanattan biraz daha fazlasını kapsar gibidir. Toplumsal sözleşmedeki değişimleri, gelişimleri, dönüşümleri, terkedişleri vb. her türden şeyi içermesi ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha fazla yansıtır. Bu nedenle ilk olarak ekonomik ve teknolojik temellerine bakmak, daha sonra sinema yapısının başlıca politik, toplumsal ve psikolojik yönlerini tartışmak ve sonunda sinema estetiğinin gelişimini ele alarak sonuca varmak yararlıdır. Sinema sanatında belirleyici olan öğelerin her birinin kendi başına algılanması yeterince zor iken, sinemanın diğer sanatlardan, iletişim araçlarından, teknolojik gelişmelerden ayrılamaz bütünlük olarak ele alınması hiç kolay olmayacaktır.

Önemli olan, tarihsel süreçte 'ne, neye yol açtı'yı anlamaktan çok 'neyin, neyle ilişkili olduğunu' kavramaktır; sinema tarihindeki her yapı için birkaç açıklama vardır. Bu açıklamalardan hangisinin doğru olduğu önemli değildir. Önemli olan bunların birbirleriyle ve kendilerini çevreleyen dünyayla nasıl ilişkili olduklarını görmektir.

1.1.1. İçerik ve Biçim İlişkisi

Sanatçının anlayışı neyi amaçladığı veya düşüncelerinin ne üzerine kurguladığına denk düşen tamamlayıcı bir örgüsü vardır. Sanatta bütün düşünce ve sanatsal eğilimler birbiri içinde erir ve birbirini tamamlar. Bir düşünceyi, bir eylemi birden fazla seçeneklerle ve biçimlerle söyleme imkânları doğabilmiştir. *-Neyi nasıl söyleme?-* sorusunda önemli olan, düşüncesini en güzel bir şekilde söyleyebilme çabasıdır. Kurgu mekânı, müzikal ritimler, fırçayla verilen duygu ve sanattaki ayrıntılar birbiriyle ilişkili olarak bütünü bütünleme görevini üstlenir.

İç içe olan ayrılmaz bir bütünü parçalara ayırıp da bu parçaları karşı karşıya getirme noktasında biçim ve içerik, kendi içerisinde bir bütünsellik oluşturmaktadır. İçerik ve biçimi kuramsal olarak çözümleyebilmek için ayrı ayrı da irdeleyebiliriz. Ama soyutlama yaptığımızı bilerek yapıtın kaynaşmış bütünlüğünü, organik örgünlüğünü göz ardı etmemek gerekir.

İçeriğin ve biçimin olmadığı, göz ardı edildiği hiç bir şey yoktur. Her biçimin bir içeriği, her içeriğinde bir biçimi vardır. Her şey hem içeriklidir hemde biçimlidir. Çünkü

içeriğin kendisi de bir biçimdedir. Biçimin kendisi de bir içeriği kendi içerisinde saklamaktadır. Biçim ve içerik kendi bünyesinde var olmanın bir doğasıdır.

İçerik ve biçim birbiriyle özdeş, tek ve aynı şey değildir; ortak birçok öğeleri olduğu halde. Her zaman bir arada olmalarına karşın görece olarak bağımsızdırlar. Bunun için bir yapıta aynı zamanda her şey hem içerik hem de biçim diyemeyiz. “ *Her şey içerik.*” dediğimizde içerikten başka şeylerin de varlığını sezeriz, “ *Her şey biçim.*” dediğimizde tıpkı başka şeylerin varlığını duyumsadığımız gibi.

“İçerik ve biçim bir arada gelir ve emekle yetkinleşir. ‘İsmarlama’ olayında başarılı bir ürün ortaya konabilmişse bu konsantre ile benzer ‘seyir’in izlenmesi sonucunda olmuştur. Ögelerden birinden birinin aksaması diğerini de zedeler. Ama aynı zamanda birinden birinin belirgin bir biçimde öne çıkması da hassas dengeyi bozabilir. İçerik ve biçim kaynaşması bir kıvamı yaratmışsa işte bu zevkle okunur, haz duyulur bir şiirdir. Ögelerden birinin baskın çıkması uyumsuzluğun belirtisidir. Bazen içerik ve biçim arasında hemen bozulacakmış gibi görünen gergin bir denge, hatta –çatışma demeyelim de- sürtüşmeyi andıran gelişme anlatıya eşsiz bir gerilim zevkini de katabilir zaten şiirin aşırı ölçülü biçili olması tatsız bir durağanlık riskini doğurur. Tıpkı düz bir hayatın sanatçıları dümdüz ettiği gibi” (Alp, 2013)

Yaratı sürecinde biçim ve içerik sürekli olarak çelişir. Anlatısallıkta birçok şeyi anlatmanın anlamı budur. Bu ilişki birbirini kabullenebilir hale geldiğinde artık ortaya konmak istenen yapıt bütünleşmiş demektir. İçerik genel anlamda biçime son kertede yön veriyor. Ama bu yaratıdaki anlatısallığın yetersizliğine çağrı değildir. Bazı durumlarda biçiminde öne geçtiği olur. Zaten sanatçı elinin değdiği yerden, gözünün gördüğü yerden dünyaya bakar ve hiçbir zaman yapıtının boyunu bosunu gizleyemez ama baktığı yerden dünyayı hakkıyla görebilmesi gereği vardır.

Sanat ve uygarlık zaman içinde geliştikçe onun sihirli rolu daha da artacaktır. Uygarlık tabii ki zamanın gücünü yok etmeye yetmeyecektir. O, ancak akılcı düşünme seviyesinin yükselmesini sağlayacaktır. Artık hiç kimse bir modelin veya bir görüntünün aynılığına inanmamaktadır. Görüntüler sadece bizim maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır. Onlar bizi ölümden koruyamazlar. Bugün görüntü oluşturulmasının bu tür amaçları yoktur. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için şimdilerde görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını gütmektedir. Plastik sanatlar tarihinde, üretilmiş yapıtların estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığı görülür ki, bunu ‘benzerliğin öyküsü’ veya ‘gerçekliğin öyküsü’ olarak nitelendirebiliriz.

Sinema, temel olarak, toplumsal bir gerçeği veya bir olayı ele alıp değerlendirme süzgecinden geçirerek kurgulanmış anlatısal bir yapıyı kuran bir disiplindir. Üretim ve ortaya konan işler bağlamında plastik sanatlar alanındaki resim, heykel, grafik, fotoğraf gibi disiplinlerin yanı sıra, Dada'dan bu yana deneysel filmler ve 1960'lardan itibaren video

sanatını da içeren, yani hareketli görüntüyü de kapsayan bir alandır. Video sanatı ve kısa filmin yanı sıra sinema, bugün bizatihi bir sanat nesnesi olarak güncel sanat ortamında yerini almıştır.

“Sinemacının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelere seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası sinema ve fotoğrafıdır. Sinema bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz.” (Bazin, 2011, s. 18)

Sinemanın resimden farkı, nesnelere olduğu gibi gösteren kadrajdan kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne canlı ve cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir.

1.1.2. Kurgu ve Kurmaca

Kurgu zanaatini uygulama düzeyi sayısı, uygulamada bulunan zanaatkar sayısına eşittir. Bu düzeyler ‘mekanik’ olandan gerçekten yaratıcı olana kadar uzanır ve yönetmenler ile yapımcıların önerilerinin yanı sıra, bir kesicinin ustalık ve yaratıcılığına göre de bize neredeyse sonsuz sayıda biçim ve teknik olasılık ile hemen hemen eşit sayıda olanak verirler.

“Kesici sözcüğü maksatlı olarak kullanılmıştır. 1920’lerin başlarında, kendisini kurgucu olarak adlandıran bir ‘kesici’, züppe biri olarak adlandırılırdı. Az bilgili Hollywood yapımcılarının sinema merdiveninin beşinci ya da altıncı basamağında gördükleri, kurgu zanaatının statüsünü yükseltme kaygısıyla, film kurgucusu sözünün film kesici’den daha etkileyici bir anlama sahip olduğuna karar verildi ve bundan sonra bu terim resmi terminolojiye giriş yaptı.” (Dmytryk & Dmytryk, 2011, s. 269)

Sanat tarihi ve resmin bilgisini sinema sanatı ile buluşturabilen bu alanın uygulayıcıları bir bakıma sinemayı postmodernizmin belirsizliğinden kurtararak ve teknolojiyi sorgulayarak, modernizm üzerine yapılacak kurgusallık ile görüntü, hareket ve renk bütünlüğü içerisinde bir çerçeveye yerleştirmektedirler. Bu konuda Karakaya, şöyle söylemektedir:

“Sinema resim sanatından beslenen ve yaratıcı sinemacıların etkisiyle gelişen kendine özgü bir resimsel estetiğe, bu estetik yapı üzerine kurulu bir ‘görsel hazza’ sahiptir. Sinemanın bu yetisinde, güzel sanatlar eğitiminden gelen yönetmenlerin de kuşkusuz büyük etkisi vardır. Bununla birlikte resim ve sinemanın doğrudan buluştuğu, resim sanatının veya ressamların tematik yapı ve konunun omurgasını oluşturduğu filmlerde bu estetik yapı doruğa çıkmaktadır.” (Karakaya, 2005, s. 13)

Bu şekilde sinema ve resim estetik değerleri bir amaçla bir araya getirerek, hem yapıyı hem de içerikleri tanıma ve tanımlamaya dâhil ederek, kendi içerisinde bir ilişki sağlamıştır. Dolayısıyla bu ikili bir araya gelerek özel estetik oluşumlarını bir araya getirmiş, göstergeler sistemi veya göstergeler yapısını oluşturmuştur.

Sinema dilinin özünden, insanın yaşadığı dünyayı ‘görsel olarak algıması’ yatar. Resim, grafik, sinema vb. Araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer

'im'e dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur (Karakaya, 2005, s. 134-141).

Sinema, görüntüleri tek tek parçalara ayırma ve bunları gösterim sırasında kaynaştırarak anlatıyı oluşturma yetisine sahiptir. Çekim, bu parçaların bir diğer tanımlamasıdır. Diğer bir deyişle kurgunun en küçük birimi ve filmsel anlatının yaratılması olanığını verir.

Kurgu teknik bir terimdir. Ayrı ayrı çekilen sahnelerin makine (bilgisayar, kurgu makineleri vs...) yardımıyla birleştirilmesine denilir. Kurmaca film, kurmaca öykü gerçekte yaşanmamış hikâyelerin sinemaya uyarlanmasıdır. Bir yapının kurgusunda ön planda olan kişiler yönetmen ve kurgucudur. Yönetmen, görüntülerin çekimini gerçekleştirir ve işin nihai sonucunun ne olması gerektiği konusundaki en yetkili kişidir. Kurgucu, teknik ve estetik bilgisiyyle yönetmenin kafasında oluşturduğu resmi gerçekleştirir. Ancak tecrübeli bir kurgucu sadece yardımcı olmakla kalmaz, fikirleriyle yönetmene ilham verebilir. Bazen çok fantastik bir yapım olabilir, gerçekleşmesi imkânsız şeyler (uzaylılar, hayaletler vb.) bazen de gerçekleşmesi muhtemel ama yaşanmamış hikâyeler de olabilir.

Belirli sanat dallarından veya romanlardan uyarlanmış konular ele alınıp toplumcu gerçekler çerçevesinde doğalcı, eleştirel ve toplumcu temaları sinema kareleriyle resmedilip kurgusal olay ve örgüler olarak izleyiciyle buluşturulur. Kurgucu bu yaratı süreçlerinde işini yaparken elbette birkaç soru zihninde sürekli döner durur:

-Bir çekimden diğerine ne zaman ve nasıl geçmeliyim?

-Yaptığım kurgu, izleyicinin daha keyifle seyretmesini, daha fazla korkmasını, üzülmesini veya gülmesini sağlayabiliyor mu?

-Çekimlerin sırası nasıl olmalı?

-Yaptığım kurgu, filmin kolay anlaşılmasını sağlıyor mu?

Türünden sorular, yaratı sürecinde kurgucunun kendi sürecinin değerlendirmesine olanak vermektedir. Filmi kurgulayan esasen tek kişi değildir. Birkaç kayda değer istisna bulunmasına rağmen, iyi bir yönetmen her zaman için filminin kurgusunda yol gösterici bir etkiye sahiptir. Bu etkinin değeri, yönetmenin kurgu konusundaki içgüdü ve bilgisiyyle orantılıdır. Tecrübeli bir yapımcı da film üretiminin bu aşamasında kurguya önemli bir

katkıda bulunabilir ve yeteneğini kanıtlamış, ünlü bir kurgucu da filmin ilk baştan sona sıralı olarak bağlanmasında kurgunun ‘hava’sını saptayarak en büyük etkiyi yaratabilir.

Gerçekliği olduğu gibi kaydedebilme işi tamamı ile sinemaya aittir. Sinemanın bu yönüyle kendisinin kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası olması gerektiğini hem felsefik hem de sosyolojik olarak anlatan eserler verilmiştir. Bu nedenle sineamın yorumlanmasında gerçekçiliğin içinde taşıdığı çok önemli değerlere değinilmiştir. Sinemada anlatılan hiçbir zaman ve hiçbir yöntemle gerçekliğin kendisi değildir, kurmacanın ta kendisidir. Kurmaca olan yani sinemada anlatılan gerçeklik ile içinde yaşadığımız evrenin gerçekliği arasında farklılık gösteren ilişkiler mevcuttur. Ama güçlü bir yakınlık ilişkisi de vardır. Işık kadraj ve oyunculuk dediğimiz şeyler her zaman olağanüstü seçeneklerden yalnızca birisi ile görüntüyü oluşturur. Bunları seçeni, konuşturanı ve neyi nasıl göstereceğini seçen insan anlamında ‘insan yapımıdır’ denen söylemi oluşturan kurgunun kendisidir. İnsanoğlunun elinden gelebilseydi bunu aşmak için uğraş gösterirdi, ancak, bunu aşabilecek herhangi bir düşünce ve yeterlilik söz konusu değildir. Sinemada bazılarının sandığı gibi insan tümünden kurgu dünyasında muktedir değildir. Her aşamada insan yapımı olma karakteri ağır basmaktadır. Sinemanın gerçeklikle kurduğu kurmaca evreninin bu güçlü ilişkisi sinema sanatının gücünü, erdemini ve varlık nedenini oluşturur (Andrew, 2010, s. 21-22).

Erken dönem sinema kuramcıları, izleyicilerin bakış açısından yola çıkmışlardır. Bir izleyici paralel kurguya ve kurmacaya nasıl yanıt verir veya görsel çekicilikte kendi üslubundan dolayı kayıplar yaşayan, buna karşın yaşanan anın niteliğinden, anlık süreçlere müdahale etmekten, doğrudan konuşabilmekten kazanımlar elde etmeye çalışan ‘sinema-gerçek’ filmlerine izleyici nasıl tepki verecektir? Bazı kuramcılar kendi soruları için doğrudan perdeye yansıyan imgelerin kendisine başvurur, onlar üretici olmaktan çıkıp yorumlayıcı konumuna geçmektedir;

“Şimdiye kadar bildiğimiz gerçekliği doğru bir şekilde verebilmekten ayrışan bir ifade aracı olarak film yalnızca bir sanat olabileceği için bir şekilde gerçek olmayan ifade aracını her yönden sıralar, inceler, özelliklerini saptar. Bu özellikler şunları içermektedir: 1. İki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması; 2. Derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü büyüklüğü değiştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar; 3. Aydınlatma ve rengin yokluğu; 4. İmgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi; 5. Kurgudan dolayı uzay-zaman sürerliğinin (continuum) yokluğu; 6. Diğer duyulardan gelen girdilerin yokluğu. Filmdeki her imge en azından böylesi gerçek-olmayan yönlerin altı tipini içinde barındır ve yukarıda belirtilen yönler film sanatının ham maddesi (malzemesi) olmak zorundadır.” (Andrew, 2010, s. 21-22)

Sinema tarihinde kurgu üzerine en çok fikir üreten kuramcılardan biriside şüphesiz Eisenstein’dir. Kuramı da Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in kurduğu sistem olan ‘diyalektik mantığa’ dayanır (Nişancı, 2012, s. 3). Hegel’in felsefe anlayışına göre bir fikir, karşısındaki

başka bir fikirle karışır, bundan yeni bir anlayış doğar ve buna da sentez denir. Eisenstein'in kurgu mantığında tezin yerini ilk çekim, anti-tezin yerini ikinci çekim alır. Bu iki çekimin çatışmasından ise senteze ulaşılır. Örneğin Eisenstein, *Grev* (1925) filminde işçilerin katledildiği sahnede işçilerin koşarken görülen çekimlerinin ve onları karşılayan askerlerin çekimlerinin arasına mezbahada kesilen boğaların çekimlerini koyar. Bu biçimle katliamı anlatır. Ne askerlerin ateş ettiğini ne de yakın planda kanlar içinde yatan işçileri görürüz (Resim 1.2.).



Resim 1.2. Sergei Eisenstein, *Grev* filminden sahne, 1925

Eisenstein'ın bu kurgu biçimi bugün sinemacıların kullandığı en etkili kurgu tekniklerinden biridir. Örneğin 2003 yapımı *Kralın Dönüşü* filminde Faramir karakterinin babasına kendini ispatlamak için düşmana doğru bir intihar saldırısı gerçekleştirdiği sekansta; düşmanın oklarını fırlattığı çekimin ardına babanın yemek yerken dudaklarından akan domates suyu çekimi bağlanır. Bu sekans *Grev* filminde Eisenstein'ın yaptığı kurgu biçiminin ta kendisidir. Yine aynı şekilde bakış yönüne yapılan anlamlandırma da bu tekniğe dayalıdır. Bir oyuncunun yüz çekiminden sonra gelen diğer bir çekimin ne olacağı anlam üzerinde belirleyici rol oynamaktadır. Nitekim Eisenstein'ın da öğrencisi olduğu 'Kuleshov okulu' bu konuda kurgu deneyleri yapmıştır (Pudovkin, 1995, s. 182).

Bu deneylerin en ünlüsünde Lev Kuleshov grubu, ünlü oyuncu Moszhukin'in tek bir çekimini alıp çorba dolu bir tabak, tabuta sarılan bir kadın ve küçük bir kızın çekimiyle üç farklı şekilde kurgular. Oyuncunun yüz ifadesi hiç değişmediği, aynı olduğu halde izleyiciler, çekiminin arkasına eklenecek çorba dolu tabakta oyuncunun yüzünde açlık, tabutta yatan kadında üzüntü, küçük kızda ise sevgi duygularını gördüklerini belirtirler. Deneyin sonuçlarını daha sonra tanımlayan Vsevolod Pudovkin'e göre izleyiciler Moszhukin'in böylesi farklı duyguları aktarmadaki etkili ve ustaca yeteneğini hayretler içinde izlemişlerdir (Pudovkin, 1995, s. 182). Bu deney, çekimlerin sıralanış biçiminin, yani kurgu olasılıklarının anlam yaratmadaki etkisini çok net bir biçimde gözler önüne sermektedir (Resim 1.3.).



Resim 1.3. Lev Kuleshov'un Kurgu Sahnesi

Dijital kurgu yazılımlarının gelişimine paralel olarak daha önce optik ya da mekânik bir biçimde yapılan, görsel efektler, renk düzeltme ve görüntüde belirli bir alana müdahale etme işlemleri de bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle beraber dijital yazılımlarda yerini almaya başlamıştır. Günümüzde sinema sektöründe yaygın bir biçimde kullanılan Inferno, Adobe After Effects ve Apple Motion gibi 'compositing' yazılımları görsel efektlendirmenin önemli araçları haline gelmişlerdir. Bu yazılımların temel görevi dijital manipülasyon ile farklı görsel öğeleri tek bir görüntü katmanında birleştirmektir. Amaç perdede ya da monitörde görünenin sanki tek bir imaj olduğu hissini yaratmaktır.



Resim 1.4. Görsel Efektler, Renk Düzeltme

Resim 1.4.'de dört farklı görüntü katmanının compositing işleminden geçirilerek tek bir görüntü katmanına dönmüş hali görülebilmektedir. Bu noktaya kadar her şey geleneksel çekim sonrası sürecin modernleştirilmesi olarak görülebilir. Ancak 'compo-siting' yazılımlarının yeteneklerinin kurgu yazılımlarının içine yerleşmeye başlaması ile geleneksel kurgu ve kurgucu anlayışı değişmeye başlamıştır. Bu değişim hem kullanılan araçlarda hem de kullanıcı (kurgucu) üzerinde gerçekleşmektedir. Görüldüğü gibi kurgucu film üzerinde

çalışırken, düşünce süreci dışında, kurgu masasındaki fiziksel süreçte de dikey bir bakış açısına sahip olabilmektedir. Yatay ilerleyen görüntü ve ses kuşakları birbiri ile olan ilişkileri bağlamında dikey bir ilişkiye sahiptir. Mekânik kurgu masalarında görüntü ve ses kuşakları arasındaki bu dikey ilişki, günümüzde pek çok dikey kurgu etmeninin kurgu yazılımlarında yer almasıyla başka bir boyuta taşınmıştır. Dijital kurgu yazılımları, çıkış noktaları olarak kendilerine mekânik kurgu masalarını örnek alsalar da, yazılımların yetenekleri mekânik kurgu masalarının çok ilerisine gitmiştir. Burada sözünü ettiğimiz iki çekim arasındaki farklı geçiş tekniklerinden ötededir ki bu yine yatay bir mantığın ağırlıkta olduğu bir biçimdir. Çekimlerin dikey olarak iç içe geçmesinin dijital kurgu yazılımlarında mümkün hale gelmesidir.

Geleneksel kurgu anlayışında kurgucunun dikey düşünme biçimini gerçekleştirebileceği tek alan görüntü ve sesin birbiri ile olan ilişkisinin doğurduğu olasılıklardır. Bu sadece düşüncede değil kurgu masasındaki eylemler de kendini gösterir.

1.1.3. Zaman ve Mekân

Sanat dış nesnelere öykünülmesiyle oluşan bir daldır. Öykünme ise, bir içgüdü ve insan doğasının yok edilemeyen bir özelliğidir. Aristoteles'e göre öykünme, tüm insanlarda çocukluktan itibaren görünen doğal bir süreç ve özelliktir. İnsanları diğer canlıların yanından üstün kılan onun dünyada en öykünücü özelliğe sahip bir yaratık olmasıdır.

Batı estetiğinde sanatın doğayı öykündüğü ya da doğaya ayna tuttuğu görüşü vardır. Rönesansın ilk yıllarından on dokuzuncu yüzyılın sonlarına, Giotto'dan Manet'e ve izlenimcilere kadar resim, bu idealleri her zaman çoğalan bir başarıyla izlemiştir. Rönesansta perspektifin de etkisiyle resim nesnelere ve figürlerin üç boyutlu bir benzerini yaratmaya çalışmıştır. Leonardo da Vinci, sanatçının en üstün yeteneğinin görmeyi bilmek olduğundan söz ederken, ressam ve heykeltıraşın görüntünün dünya alanında en iyi öğretmenler olduğunu vurgulamıştır. Sanat eseri yaşamı yorumlamamalı, idealleştirmelidir veya tümüyle bambaşka bağımsız bir dünya yaratmalıdır. Sanatçının içdünyasını ve duygularını yansıtmalı veya üzerinde çalışılması gereken malzemelerin bir form içinde yeniden düzenlenmesi olmalıdır. Onlara göre sanatçının duyguları soyut olarak ifade edilebilir ve elde edilen formlar tümüyle düşünsel olabilirler. Sanat eseri artık doğayı ve olması gerekeni anlatmayabilir. Örneğin çağdaş resim kuramcıları, resmin gerçeğin üç boyutlu bir görüntüsünü elde etmeye asla kalkışılmaması gerektiğini savunurlar. Onlar için resim, aslında iki boyutlu bir düzlem üzerine renklerin biçimlenip uygulanmasıdır. Bu çağdaş görüş resmin gerçeğini yansıtmakta film ile yarışmaya kalkışılmaması gerektiğini savunmaktadır.

Filmin de gerçeğin bir kopyası olmaması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Film, gerçekçiliğe karşı görüşe göre diğer sanat formları gibi yaşamın bir yorumunu sunmalıdır veya kamerayı kullanarak başka bir evren yaratısını ortaya koymalıdır. Resim nasıl bir tuval üzerindeki renklerin dışında bir gerçeklik taşımıyorsa ve doğanın bir aynası olmadığı görüşü kabul ediliyorsa, film de sadece perde üzerine yansıtılan görüntüler olarak kabul görmelidir. Bu görüntüler sadece fiziksel gerçeğin görüntüleridir. Bunların gerçekliği dışında filmin yarattığı gerçek tümüyle kendisine özgü bir gerçek olmalıdır.

Film görüntülerinin gerçeği çok yakından ortaya koyması, bunun sonucu olarak basit bir mesajın hiçbir gramer düzeni oluşturulmadan başarılabilmesi nedeniyle, film tarihinin ilk yıllarında gerçek olaylar sanki tiyatro sahnesi önünden izlenebilircesine görüntülenebiliyordu. Ancak perdenin ikiboyutlu olması ve diğer sınırlılıklar, dramatik sanatların bu yeni dalını daha aktif ve canlı sunuş formların arayışı içine soktu. Bu arayışlar sinematik sanat bağlamında zamanın ve mekânın birbirine bağlayıcı bir bütün ve süreç olduğunu ortaya koyarak zaman ve mekân ikileminde daha özverili ve iyi olgular ortaya koymaya başladı.

Gerçek zaman; içinde yaşadığımız, kesintisi, tekrarı, ileri ya da geri sarması olmayan bir süreçler bütünüdür. Filmsel veya resimsel zaman ise gerçek zamanda kaydedilen görüntülerin, hayal gücüyle kurgu sürecinde yeni bir zamansal oluşuma sokulmasıyla oluşmaktadır. Filmsel zamanda; ileri ya da geri sarmalar, kesintiler ya da tekrarlar olabilmektedir. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman dilimleri birbirine harmanlanarak filmsel bir zaman yaratılabilir.

Zaman ve mekân kişilerin günlük konuşmalarında sık sık kullandıkları iki sözcüktür. En basitinden bir insanın nerede ve ne zaman doğduğunda ya da yaşı ve memleketi sorulduğunda işin içine hemen zaman ve mekân kavramları girer. Düşüncede ilk rol oynayan biyolojik zaman kavramıdır. Çocukluktan yaşlılığa ve ölüme doğru yaşam akışı bu zaman kavramını doğurmaktadır (Esen, 2000, s. 4).

İnsanoğlu her çağda zaman kavramıyla ilgilenmiştir. Zaman hayatın vazgeçilmezlerindedir. Doğadaki her canlı doğar, yaşar ve ölür. Zamanı algılamanın en basit ve evrensel örneği budur. İnsan ömrü açısından bakarsak, güneşin doğup batmasıyla bir günün geçmesi, ayların ve yılların geçmesi, hep zamanı hissettiğimiz örneklerindedir. Zaman takvimsel olarak geçerken yaşadığımız anın öncesi ve sonrasıyla ilgili düşünmemize neden olur. Geçmiş hafızamızda tutarken, geleceği de bilmeye, tahmin etmeye çalışırız (Kılıç, 2003, s. 93).

Birçok düşünür ve bilim adamı zaman ve mekânın toplumsal ve kültürel bir veri olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre homojen zaman ve mekân, insan aklının doğal verileri değildir. Yapılan araştırmalar ne zamanın ne de mekânın ilkel toplumlarda, bizde olduğu gibi algılanmadığını ortaya koymuştur (Esen, 2000, s. 4). Zaman, maddenin, toplumların ve tüm varlıkların var olma koşullarından olan mekân ve hareketle bağlantılıdır. Albert Einstein, varlığı oluşturan bu üç öğeden biri olmadan diğerlerinin de olamayacağını savunurken, her öğenin birbiriyle bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur (Batur, 1998, s. 39).

Sinemanın ilk ortaya çıktığı tarihlerde yani kurgunun henüz bulunmadığı zamanlarda çekilen filmlerde, gerçek zaman dilimi kullanılmaktaydı. Yani filmde geçen süre ile reel süre aynıydı. Teknik zorunluluklar sebebiyle, tek mekânda tek zaman dilimine sıkışmış birkaç dakikalık filmler çekilmiştir. O dönemde gerçek zamanın dışına çıkmanın tek yolu ise kamera kaydını durdurup farklı bir zaman ya da mekânda kaydı tekrar başlatarak mümkün olmaktadır. Ancak yönetmenin bu şekilde gerçekleştirdiği çekim işlemine de bir nevi 'kamerada kurgu' diyebiliriz.

Sinemada filmsel zaman yaratımının tek koşulu kurgudur. Kurgunun teknik bir buluş olarak sinemaya girmesi ile yönetmen, filmsel zaman yaratımı özgürlüğüne sahip olmuştur. Farklı zamanlarda yapılan çekimler kurgu ile birleştirilmiş, bu şekilde aylar hatta yüzyıllar birkaç dakikaya sığdırılabilmektedir. Bunun en güzel örneği; Kubrick'in '2001: Bir Uzay Destanı' filminde yer almaktadır. Filmin bir sahnesinde havaya fırlatılan bir kemikten bir uzay aracına geçiş yapılmaktadır. Böylece tek bir kesme ile yüzyıllar arasında yolculuk yapılmıştır. Ayrıca Flashback ile zamanda geriye dönüş; Ashforward ile zamanda ileriye sıçrayış yine kurgu ile olanaklıdır. Filmsel zaman kullanımının ön plana çıktığı filmlerden biri olan ve ana karakterin geçmişi anlatışı üzerine kurulu "Forrest Gump" filminde; Flashback filmin temel anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Ayrıca karakterin aylarca süren koşusu yine kurgu ile birkaç dakikaya sığdırılmıştır. Sonuç olarak kurgu ile olanaklı hale gelen filmsel zaman, sinemaya farklı anlatım yollarını katmıştır (Çıplak, t.y.).

Genel anlamda zaman kavramına ilişkin bir tanımlama yapmak gerekirse, XIX yüzyıl modernizm düşüncesinin gelişimine kadar belirli bir anlayış gelişmiş, modernizmden sonra ise farklı bir özellik üstlenmiştir. Modernizm öncesi zamanı mitolojik zaman ve metafizik dinsel zaman olarak ele alabiliriz. Mitolojik zaman daha çok doğanın ritmine göre işleyen bir zamandır.

"Mevsimlerin değişimi, ekinin ortaya çıkması, karanlık ile aydınlık, gece ile gündüz, fırtınalar vb. bu ritmin oluşumunu sağlayan etkenlerdir. Metafizik veya dinsel zaman ise tek tanrılı dinlerin zamanıdır. Buradaki ritm doğaya göre değil, Tanrı'nın, peygamberlerin ortaya çıkışı,

yaşamları, ölümleri ve ahiret gününde tekrar dirilmeleriyle ve insanlara hesap sormalarıyla ilgili bir zamandır. Yani zaman insana göre değil, Tanrı'nın insan için oluşturduğu bir zamandır, insanın kendisi dışında belirlenmiş, değiştirilemeyen, gerekirci (determinist) ve buyurgan.” (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s. 2)

Modernizm ile beraber ortaya çıkan zaman tanımlaması ise çok farklıdır. Teknolojik gelişmeler ve endüstri devrimi zamanı ölçülebilir, değişken, insan tarafından kullanımı kontrol edilebilen, birey tarafından ileriye yönelik olarak planlanabilen laik bir kavrama dönüşür. 19. yüzyılda tarih bilincinin gelişmesi, dinsel tarihin dışında, ondan bağımsız bir tarihin ve zaman akışının var olduğu bilinci, sanatta romantizm akımıyla beraber gelişen sanatçının öznel iç duygusal dünyasının da bir zaman ritmini içerdiği anlayışıyla beraber zaman kavramı zenginleşmiştir. Böylece hızla değişen nesnel bir zaman kavramı karşısında, sanatçının öznel zamanı kapsamında nesnel zamanı yakalayabilme çabası, modern sanatta ortaya çıkan değişik üslupların temel prensibini oluşturmuştur.

Resim tarihine baktığımızda ise mekân kavramının dört aşamada ortaya çıktığını görmekteyiz: iki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı, üç boyutlu mekân anlayışı, çok boyutlu mekân anlayışı, kavramsal boyut anlayışı. Bu boyutlar içinde iki boyutlu mekân anlayışını 15. yüzyıldan önceki dönemlerde buluruz. Gerek figürlü sahnelerde gerekse de bezemelerde olsun, bu anlayışta hacimsiz ve oylumsuz formlarla karşılaşırız. Bu dönemde bireyin toplumdaki fonksiyonu tek boyutludur.

Giotto'nun 14. ve 15. yüzyıllardaki iki boyutlu mekân anlayışında freskolarda görülmeye başlanan yeni bir ifade biçimi ortaya çıkmaktadır. Kitlelerde kırılmalar, gölgelemeler, ileri geri planlar, bu ileri geri planların en iyi belirtildiği mimari yapılar, kemerlerin sütunların art arda gelerek resmedilmesi giderek görsel ifade biçiminde farklılıklar oluşturmaktadır. Resim sanatında zaman ve mekân kavramının ele alınış biçimleri dönemlere göre, bireyin dış dünyayı algılama biçimine ve bu dünyanın sınırları kapsamında öznel dünyasının nesnel dünya ile olan bağlantıları çerçevesinde değişmektedir (Yenişehirlioğlu, 1989-1990, s. 4-5-9).

Zaman ve mekâna ilişkin yaklaşımlar daha çok, geçmiş-bugün-gelecek, zaman-mekân birlikteliği ve ayrımı, öznel-nesnel, bireysel-toplumsal zaman, döngüsel-çizgisel zaman, boş zaman ve eş zamanlılık gibi kavramlar çerçevesindeki farklı görüşlere dayanır.

Newton ve Aristo, zamanı mutlak, gerçek ve matematik zaman olarak tanımlarken, onu dış etkilerden bağımsız, eşit biçimde akan bir yapıda ele almışlardır. Yani iki olay arasındaki zaman aralığının kesin olarak ölçülebileceğine ve iyi saatler kullanıldıkça, her kim ölçerse ölçsün bu zamanı aynı bulacağına inanıyorlardı. Zaman bu bakımdan uzaydan

tamamen ayrı ve bağımsızdı. Ancak modern fizikte Einstein'ın, sabit ve mutlak zaman ve mekânın olmadığı ve doğada pek çok farklı zaman ve mekânın bulunduğu ilişkili saptamaları ve hareketin yeni bir boyut olarak ortaya konması zaman-mekâna ilişkin, felsefi, sosyal ve sanatsal görüşleri de radikal bir biçimde etkilemiştir (Kern, 2013, s. 48; Hawking, 1990, s. 37; Urry, 1999, s. 34).

Geçmiş, şimdi ve geleceği içeren yapısıyla zaman bölünebilir, dönemlere ve parçalara ayrılabilir biçimde ele alınırken bir dizi olay akışının gerçekleşmesinin de bir bileşeni olarak düşünülmüştür. Geçmiş, şimdi ve geleceğe ilişkin belirlemeler, gerçeklikle kurduğu ilgi bakımından, salt insan belleği ve deneyimi olarak iş görmez, aynı zamanda bir dünya görüşünü de kapsar. Örneğin Levinas'a göre, canlı olan şimdiki zamandır. Şimdiki zaman kendi kendine göstermenin ve kendini temsil etmenin kararlılığıdır. Zamanın anlara, özdeş atomlara, noktalara, iğne uçlarına, saf bir yoğunluk içinde doğum ve yok olma olarak, saf 'nerede' ve saf 'ne zaman' lara parçalanması buradan kaynaklanır. Augustinus, geçmiş ve geleceği, bellek ve bekleyiş aracılığı ile şimdinin içine oturtur. Augustinus, geçmişe ilişkin şimdiki zaman, şimdikiye ilişkin şimdiki zaman ve geleceğe ilişkin şimdiki zaman kurgusunu oluşturur (Ricoeur, 2011, s. 32-38; Lewinas, 2011, s. 104).

Resimde zaman-mekân kurgusu, dönemin temsil anlayışına koşut, temsil biçiminden malzeme, teknik ve estetik birlikteliği ile de yakından ilişkilidir. Zaman-mekân kurgusu, sadece resim yüzeyinde yer alan bir konu imlemesi ile sınırlı değildir. Çünkü zaman-mekân her dönemde, iç içe geçirilmiş bir zaman-mekânlar sistemini de oluşturur. Klasik anlamda sistem üç aşamadan oluşur. İlki, resmin yer aldığı düzlem (tuval), ikincisi, tuval düzlemi içindeki zaman-mekân ve üçüncüsü, resmin sergilendiği zaman-mekândır. Bu ilişki biçimlerinin yer ve el değiştirmesiyle sistem çok değişken bir yapı oluşturur. Öte yandan sanat yapıtının belirli bir zaman-mekâna koşullu üretim ve tüketim biçiminde öne çıkan gerilimler, toplumsal dönüşümlerle ilişkilidir.

Sınırların belirli ölçüde aşılması modernitenin kendi dinamiklerinin belirlediği zaman-mekân kurgusunda yer alır. Modern sanat estetiğini de bir bakıma bu kurgu belirler. Modernizmin mekân kurgusu merkezi, ulusal ve birleştiricidir. Artun, "Bir anlamda modernlik müzede kurulur. Müze, modernliğin yazdığı bireysellik, ulusallık ve evrensellik mitlerini nesnelleştirir, cisimleştirir, somutlaştırır ve birbirine bağlar." diyerek, yapıtın sergilendiği mekânın siyasal misyonunu vurgular. Bu bakımdan müze salt bir sergi mekânı değil, aynı zamanda kronolojik toplumsal bir kimlik ve belleğin mekânıdır. Toplumsal kimlik ve bellek bir anlamlar çerçevesinde iş görür. Dubuffet, "Bir sanat ürünü ancak kendi tarihsel

ve toplumsal bağlamı içinde tuttuğu konuyla, özellikle de üretildiği zamanın alışılmış sanatıyla ve kendisinden önceki eserlerle sürdürdüğü ilişkiyle anlam kazanır” demektedir (Artun, 2013, s. 20; Dubuffet, 2010, s. 69).

Bu bakımdan Postmodern yaklaşımlara kadar sanat yapıtının görünür olması onun belirli bir zaman-mekân içinde bütün olarak algılanması esasına dayalıdır. Modern anlayışta yapıtın sergilendiği mekân, yapıtın ortaya koyduğu uzlaşımsal anlama hizmet etmek adına belirli bir düzeni gözeterek oluşturulmuştur. Atagök, yapıtın sergilenmesinde, nesne-nesne, mekân-nesne ve insan-nesne olmak üzere üç ana unsuru öne sürer. Modern estetiğe göre biçimlenmiş bu zaman-mekân unsurları, geçmişin toplumsal belleğini geleceğe taşımak için ileriye doğru akan didaktik bir zaman ve tarih anlayışını öngörür (Atagök, 2002, s. 56).

Filmin diğer sanatlar arasındaki en temel farkı, filmlerin yarattığı dünya görüntüsü içinde zaman ve mekân sınırlarının akıcı olmasıdır. Plastik sanatlar bir mekân sanatıdır. Müzik ise bir zaman sanatıdır. Plastik sanatlarda mekân statiktir, hareketsizdir, değişmez. Tüm bölümlerinin homojen olması nedeniyle, bölümlerinin hiçbiri zamansal olarak bir diğerini gerektirme ihtiyacı duymaz. Müzik ise, Bergson’un ifade ettiği gibi, notaların zaman içinde bir düzen yaratacak şekilde birbirlerini izlemesiyle oluşur. Özellikler zaman ve mekân ile ilgili formlarının kaynaşması göz önüne alındığında tiyatro filme gerçek bir benzerlik gösterir. Ancak sahnede olan kısmen mekân ile kısmen de zaman ile ilgilidir. Ancak filmlerde olduğu gibi zaman ve mekânın asla bir karışımı değildir. Tiyatro oyunundaki zamanın gerçek zamanla hiçbir benzerliği olmamasına rağmen, tiyatro oyunundaki zaman ilişkileri film içindeki zaman düzenine göre doğal yaşantının kronolojik düzeni ile daha çok ilişki içindedir.

1.2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ; AYNI VE FARKLI

Hızla sanayi toplumu olmaya yönelmiş yenedünya düzeninde, tıpkı bir zincirin halkaları gibi sıraya konulan sanat dalları bir biri ardına keşfedilmiş ve sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Sanat dallarının geçirgenliği hangi alana göre ne kadardır ve hangi alan diğerlerinin ne kadarını kendi içeriğinde yoğurarak ilişki kurmuştur. Bunun herhangi bir ölçüğü ve kuralı yoktur. Fakat sinema sanatı, diğer bütün sanat alanlarından ayrılarak, bir ortak birleşim zorunluluğu ile neredeyse bütün sanat dallarını kendi sistematiği ve içeriğinde kullanabilmektedir.

Sanat tarihini ve resim bilgisini sinema sanatıyla buluşturabilenler bir bakıma sinemayı postmodernizmin belirsizliğinden kurtararak, öncesini ve teknolojiyi sorgulayarak,

modernizmin üzerine yapılacak kurgusalılık ile görüntü, hareket ve renk bütünlüğü içerisinde bir çerçeveye yerleştirerek kendi alanlarını yaratır. Bu alanın taşıyıcı unsuru olan perdenin beyazlığından gözümüzü alıp, tarihsel sürece baktığımızda, bellek kaybını sağlayan gerekçelerin sorgulanması ihtiyacını hissederiz.

Resmin yaşanılan döneme ışık tutması imgesel olarak kaçınılmaz olsa da, yaşanılan dönemin etkilerini yansıtması da bu karşılıklı etkileşimi açıklar niteliktedir. Resmin insanlığın var olduğu ilk zamanda süre gelerek ilerleyen devam ettiği gözlemlenir. Yerleşik düzene geçiş ve uygarlaşmayı takip olarak, resim sanatı oluşmaya başlamıştır (Karakaya, 2005, s. 134-141).

İlk görsel anlatımlar, insanoğlunun mağaralara bıraktığı el izlerinden itibaren başlamış, duvarlardan yağlıboya tablolara kadar ilerleme yaşanmıştır. Bu ilerlemelerin peşi sıra, heykel, müzik, dans, fotoğraf gibi diğer sanat dalları gelmiştir. Başta resim ve fotoğraf gibi sanat dallarını, yeni bir sanat dalı olan sinema takip etmiştir (Tunalı, 2003, s. 10-11). Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölebilen ve bunların resimsel belirlemelerini ve sonrasında bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran yüzeyinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi olarak tanımlanabilecek olan sinema, özellikle akıcı dili, betimsel anlatımı ile oldukça sevilmiş ve 20. yüzyılda görsele dayalı bir illüzyon sanatı olarak modern dünyadaki yerini alabilmiştir. 1830'lu yıllarda keşfedilen fotoğraf sanatı ve Lumier kardeşlerin kinetoskop gösterisini yapmaları, sinema sanatında etkili olmuş, 1929'larda sese de kavuşan sinema sanatı, fotoğraf sanatının üstünde bir alan olarak hız kazanmıştır (Tunalı, 2003, s. 10-11; Altıntaş, 2003, s. 12-13).

Sinema sanatında, Melies, öyküyü sinemaya dâhil etmiş ve görüntü ve anlam ilintisi doğmuştur. Böylelikle görüntüler, tek tek parçalara ayrılabilir ve akış sırasında kaynaşarak anlatım dili oluşturmakta, 'çekim' ifadesine rastlanmaktadır. Bir çekim, bir sürü görüntünün dizilenmesinden meydana gelir. Küçük küçük resimler ardı ardına sıralanmışlardır. Bunlardan her biri görüntüdür. Görüntüyü çevreleyen dikdörtgen çizgiler görüntünün çerçevesidir (Karakaya, 2005, s. 134-141; Onaran, 2012, s. 31).

Resim sanatının teknolojik gelişmelere de bir bakıma ilham kaynağı olduğu söylenebilmektedir. İmge üzerine kurulu resim sanatı, fotoğraf sanatının gelişmesi ile daha reel bir konuma sahip olmuştur. Resimde sanatçı imgelerini tuvale aktarıp imge-reel gerçeklik kombinasyonuna yaslanırken, fotoğraf sanatının gelişmesi ile birlikte bu kombinasyon reel gerçeklik ve imge kombinasyonuna evrilerek süregelmiştir. Bu durum yalnızca fotoğraf sanatı ile sınırlı kalmamış, görüntülerin bazen de resimlerin toplumda yarattığı ortak algı ile aynı

paydada buluşarak, bu görüntü ve resimler hareketlendirilerek sinema-resim metaforunda ortak ve girift bir payda oluşturmuştur.

Bu ortak paydaşlar arasındaki benzerlik ve işbirliğinin yanı sıra en göze çarpan farklılıklardan birisi de, resim sanatında sanatçı, yaratmak istediği imgesel algıyı ortaya çıkarmak için belirli bir olguya, kendine has üsluba bağlı kalırken, sinema sanatında ise devreye teknik enstrümanlar (ışık-ses-müzik gibi) girmekte, filmde istenilen imgesel duygular yaratılmaktadır. Sinema ve resmi temelde ayıran bir diğer farklılık ise resim sanatında ortaya çıkan sanat eserinin, yönetmeni de kahramanı da ressamın ta kendisi olmakta, sinema sanatında bu durum teknik olarak iş bölümü prensibi ile değişiklik göstermektedir; diğer bir deyişle sinema sanatında iş bölümü yerine işin bölmesi, yani teknik boyut ile sanatsal ve kurgusal boyutun gerçekleşmesinde birden fazla karakter rol almaktadır. Genel olarak bakıldığında, resim ve sinema sanat dalları arasında sıkı bir ilişki kurulabilmektedir. Bu ilişkinin başında, görüntü ortaklığı gelmektedir (Özgür, 2003, s. 14-15).

Sinema da resimde görsellik yaratma peşindedir. Bu görsel anlatım dili, sinemanın anlatım olanaklarından biri olmanın yanısıra, çerçeveleme, kompozisyon ortaklığı ya da ışık ve gölge kullanımları gibi benzerliklere de sahiptir. Her iki sanatta da imgeler ve görüntüler aracılığıyla bir kompozisyon yaratılmaya çalışılmaktadır.

Resim sanatında, zaman ve mekân yönetimi, tek yönetmen olan ressamın elinde bulunmaktadır. Sinemada bu durum daha katı hatlarla çizilmekte ve daha önce bahsedilen kurgusal ve sanatsal yapıyı tek bir imge düzlemine oturtmak için sonsuz bir zaman dilimine sahip olmamaktadır. Sinemada zaman kavramı sadece yönetmenin elinde olmakla beraber, birden fazla değişken durumlara da bağımlıdır. Sinema görüntülerin hareketlenmesi bakımından daha geniş bir yelpazeye sahip ve birden fazla kurgusal imge ve duyguyu yansıtabilmesi bakımından daha özgür bir oluşum ve yapıya sahip olsa da, zaman sorunsalına takılarak doğasından gelen bu rahatlığı doyasıya yaşaması çok da mümkün yaşayamamaktadır. Sinema, sabit görüntülerden hareketli görüntüler sürecine geçişi sağlayarak 'hareketli resim' kavramını almaya hak kazanan bir sanat dalı olmuştur. Hem sinemanın hem de resmin ortak olgusu olan çerçeve içi hareketin fragmanlarla sağlandığı gözlenmektedir (Onaran, 2012, s. 27; Karakaya, 2005, s. 134-141).

Sayırsız resim art arda gelerek, görüntü parçaları kurguyla birleşir. Kamera hareketleri, çekim açıları devreye girerek sinemanın temel öğeleri de oluşmuş olur (Uçak, 2018). Her iki sanat dalında, yanılsama ve bir illüzyon oyunu söz konusudur. Sinema, zamanın belirlediği bir yanılsamadan ibarettir. Sinemada hareket özelliği, insan gözünü yanıltma kabiliyetini

kullanan optik illüzyonun bir parçasıdır. Gerek resimde gerekse sinemada bir öykü anlatabilmektedir. Bu öykü sinemada, senaryo belirlemektedir.

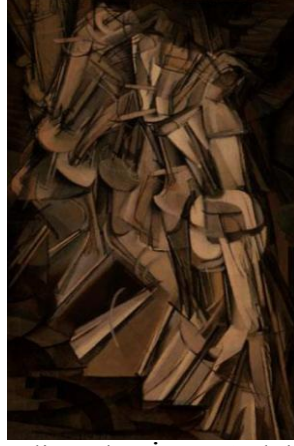
Göz ile kamera arasındaki ilişki de unutulmamalıdır. Resimde, tek bir bakış görülebilmektedir. Sinemada ise kameranın yardımıyla 360 derece dönüş açısı mevcuttur. Ancak ileriki zamandalarda resme de tek bir bakış açısı yeterli gelmez ve görüntüler parçalanarak zaman ögesi resme de girmiş olur.

Bir film yapımında, setin yüzey uygulamalarından sorumlu, özel boya efektleri ile ilgilenen, metal-taş-tuğla gibi farklı materyalick görüntülerin verilmesini sağlayan bir sahne ressamı görevlidir. Filmler, senaryodaki tüm planların sırasıyla çizilmesi sonucunda hazırlanır. Yani ekranda görülecek olanların kâğıt üzerindeki taslağıdır bunlar. Bu bağlamda bakıldığında sinemacıların, hayal edilebilecek en büyük tuvale ve en dolu boya kutusuna sahip oldukları görürölür. Ressam Hermann Warm, “Filmler canlı resim halini almalıdır” der. Robert Wiene’nin, ‘Dr. Caligari’nin Muayenesi’ (Resim 1.5) filminde; boyalı tuvallerin fantezisiyle uyumlu olmak için oyuncularına korkunç giysiler giydirilir, aşırı makyaj yapılır ve uyumsuz pozlarda da hareketsiz bırakılırlar (Onaran, 2012, s. 138).



Resim 1.5. Robert Wiene, Dr. Caligari’nin Muayenesi Filminden, 1920

Anlaşıldığı gibi resim ve sinemada, renkten, tonlamaya, ritm ve harekete ve hatta derinlik ögesine kadar benzerlikler bulmak mümkündür. Resim sanatında çizgi ve renk perspektifi ile karşılaşılırken, sinemada derinliği ve dramatik perspektifi görmek mümkündür. Sinema sürekli kendini yenilemekte, zaman-uzam ilişkisiyle izleyenleri etkilemeyi başarmaktadır. Sinemayı resimden ayıran bir özellik de derinlik duygusunun daha gerçekçi sunulması, daha canlı ve gerçekçi yapısıdır (Köksal, 2012, s. 121-131).



Resim 1.6. Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, No:2,1912, t.ü.y.b, 89 x 146 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD

Sinemadaki, Montaj¹ yöntemi, plastik sanatlarda da çok yaygın kullanılan bir yöntemdir. Örneğin resimde Picasso'nun, Brauque'in ve Matisse'in kolaj tekniklerinde bir araya getirme, parçalarla bir bütün oluşturma denemeleri bu teknik yöntemle benzerlikler gösterir. Görüntü içinde hareket verme olgusu, resimde fütürizm denen akımla sağlanmaktadır. Bu bağlamda, Marcel Duchamp'ın, "Merdivenden İnen Çıplak, No:2" eseri, önemli bir örnektir (Resim 1.6) (Köksal, 2012, s. 121-131).

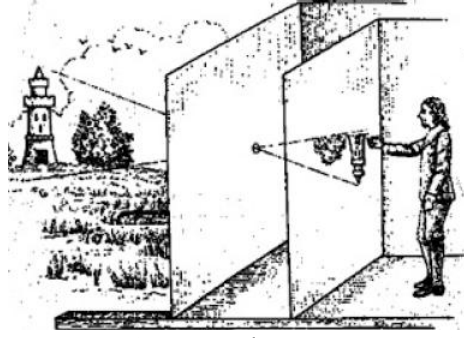
1.2.1. Hareketli Resimler

Sinemanın mucidi olarak tanınan Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler'in bütün illüzyonu insan gözünün yanılgısına ve ağ tabakasının bir saniyede art arda gördüğü resimleri mükemmel bir devinim olarak algılamasından kaynaklanıyordu. Aslına bakılırsa görüntünün hareket ettirilmesi, Lumiere Kardeşler'e gelene kadar yüzyıllar boyunca kurulan hayallerin ve farklı denemelerin konusunu oluşturmuştu. Sanatın doğuşundan bu yana insanoğlu, gözleriyle algıladığı dünyanın görüntüsünü resim ve heykelle yakalamaya çalışmıştır. Orta Çağ'da ve daha sonra Rönesans'ta, Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) 'camera obscura'¹sı (Resim 1.7) gibi karanlık oda yöntemleri ile nesnelerin bir duvar üzerine görüntülerinin yansıtılması sağlanmıştır.

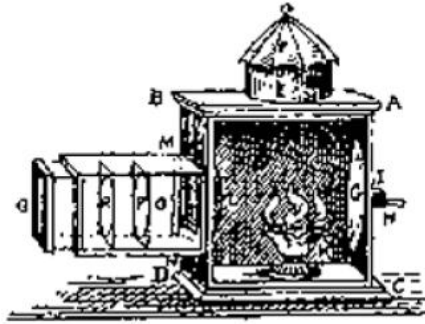
Görüntünün ağ tabakasında iz bırakarak hareket yanılgısına yol açması 10. yüzyıldan beri biliniyordu. Bu anlamda ilk önemli adım Belçikalı fizikçi Joseph Plateau tarafından 1832'de geliştirilen, belli bir hareketin aşamalarını saptayan bir dizi görüntünün hızlı

¹Latince "camera" oda, "obscura" ise karanlık anlamına gelmektedir. Bu aygıt, "karanlık oda" veya "karanlık kutu" denmektedir. İğne deliğinden giren ışıkla karanlık kutunun içinde ortaya çıkan görüntü çok zayıftır. Delik küçüldüğünde görüntü netleşir, deliğin çapı genişletildiğinde ise görüntü bulanıklaşır. Bu aygıt, her ışık koşulunda yüzey üzerinde görüntü sağlar, fakat görüntünün kalitesi doğrudan nesneden gelen ışıkla ilişkilidir (Kılıç, 2008, s. 53).

akmasıyla göz aldanmasına yol açan ‘fenakistiskop’tu. Ancak görüntünün hareketli olarak gösterilmesi için üç önemli buluşun yapılması gerekecekti. Bunlardan Büyülü Fener (Lanterna Magica) eski Mısırlılar döneminden Batlamius'a kadar uzanıyordu ve 17. yüzyılda Avusturyalı Athanasius Kircher tarafından fenakistiskop ile birleştirilerek gerçekleştirilmişti. Prensipite ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden ya da saydam bir yüzeyden görüntülerin bir perdeye yansıtılmasına dayanıyordu (Resim 1.8).

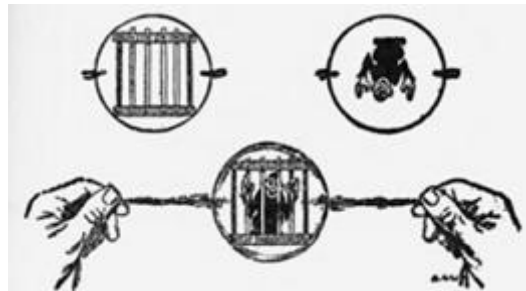


Resim 1.7. Camera Obscura Deney Çizimi



Resim 1.8. Athanasius Kircher, Fenakistiskop

İkinci buluş olan optik oyuncak'ın ilk hali Dr. John Aytron adlı Parisli bir doktor tarafından çocuğunu eğlendirmek üzere geliştirilmişti. Thaumatrope adlı bu aygıt, bir silindirin iki tarafındaki kuş ve kafes resimleri, silindir hızla çevrildiğinde kuşun kafes içinde tek bir resim olarak görülmesini sağlıyordu. Üçüncü buluşsa görüntülerin sonsuza kadar kaydedilmesini sağlayacak olan fotoğraftı (Resim 1.9).



Resim 1.9. Dr. John Aytron, Thaumatrope Aygıtı

1874'te Venüs gezegeninin güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla astronom Jules Janssen tarafından geliştirilen astronomi tabancası, her ilerleyişte filmin başka bir bölümünü objektifin önüne getirerek fotoğraf çekilmesini sağladı.



Resim 1.10. Emile Reynaud, Praxinoscope Aygıtı, 1877

Lumiere Kardeşlere gelene kadar görüntünün hareketlendirilmesi konusunda epeyce başarılı olanlar vardı. Fransız Emile Reynaud kendinden önceki deneyleri geliştirmiş, 1877'de bisküvi kutusu ve aynalardan oluşan 'praxinoscope' adlı aygıtı yapmıştı (Resim 1.10). 1880'de bir projeksiyon feneriyle de güçlendirdiği bu aygıtla yaptığı gösterilerde, bir kağıt şeridine elle boyanmış 12 resimden oluşan sahneler oynatıldı. Reynaud optik tiyatro'nun patentini aldı. 1892 Ekim'inde Paris'te Grevin Müzesi ile günde 12 gösteri yapmak üzere anlaşmıştı. Reynaud sesle görüntü arasında senkron sağlayan bir düzenleme de gerçekleştirmişti. Renkli peyzajlar üzerinde devinen elle çizilmiş görüntüler kullanan Reynaud, Lumiere'lerden sonra fotoğraf da kullandı ama işleri yolunda gitmedi, kısa sürede borçları yüzünden battı. Optik tiyatrosunu kırıp filmlerini Seine nehrine fırlatan Reynaud'dan geriye Zavallı Piero ve Bir Bany Kulübesi Yöresinde adlı kısa filmler hareketli görüntünün tarihinde kaldı ("Hareketli Görüntünün Doğuşu Ve Sinemanın İcadı", 2018).

Teknik bir buluş olan sinema, başlangıcından bu yana resim sanatından sürekli olarak yararlanmıştı. Çerçeve düzenlemesi, yerleştirme, perspektifi oluşturan diğer öğeler çoğu kez resim sanatının ilkelerine dayanmıştır. Buna rağmen hareketli resimlerden oluşan sinema, belgesel olgu ve doğrulara duyulan güveni son derece artırdı. Farklı araştırmaların ortaya koyduğu gerçeklere dayanarak; sabit görüntülerden hareketli görüntülere geçiş görüntülere daha çok derinlik algısı katmıştır. Bu da gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinliğin doruk noktasına varmasını sağlamıştır. Başlangıçta teknik yeterliliklerin oranının da yalnızca doğal olanı kaydedebilen sinema, doğanın taklidi yerine 'görüntüyle anlam üretimine' bırakmıştır. Bu aynı zamanda hareketli resimler olarak kendi gerçeğinin oluşmasını sağlamıştır.

Sinema, görüntüleri tek tek parçalara ayırma ve bunları gösterim sırasında kaynaştırarak anlatıyı oluşturma özelliğine sahiptir. Çekimler ise bu parçaların bir diğer tanımlayıcısı ve tamamlayıcısıdır. Diğer bir deyişle kurgunun en küçük birimi ve filmsel anlatımın ortaya konulması olanağını verir. Çekim kavramının bir diğer bakış açısı, kadrajdaki görüntüyü çerçeveye sığdırarak hareketli görüntüler örüntüsünü oluşturmaktır.

Sinemanın kimi örneklerinde, resmin birebir canlandırılmasına tanık olunmaktadır. Bu bağlamda, bir Caravaggio, sinema örneklerinde tekrar hayat bulabilir. Her ikisinde de, rengin parlaklığı ve ışığın kullanılmasına dikkat edildiği gözlenmektedir (Canbolat, 2003, s. 20-23). Onun, ‘Konser’ isimli tablosu da, başka bir filmde adeta canlanmıştır (Resim 1.11; Resim 1.12). Alan Parker’ın filmine bakıldığında adeta Orazio Gentileschi’nin Meryemi canlanmış, koruma içgüdüsü ile çocuğu şefkatle kollarında tutmuştur (Resim 1.13; Resim 1.14).



Resim 1.11. Derek Jarman’ın “Caravaggio” filminden “Konser” Sahnesi



Resim 1.12. Caravaggio, Konser, 1595, t.ü.y.b, 87 x 115 cm, Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD.



Resim 1.13. Orazio Gentileschi, Meryem, 1639, t.ü.y.b, 131 x 91 cm, Nazionale Galeri, Roma



Resim 1.14. Alan Parker, Angela'nın Külleri Filminden



Resim 1.15. Francisco Goya, 3 Mayıs Katliamı, 1814, t.ü.y.b, 268 x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya



Resim 1.16. Spielberg, Amistad Filminden

Goya'nın '3 Mayıs Katliamı' resmindeki merkezi figürün etkisi (Resim 1.15), Steven Spielberg'ün Amistad filmindeki kölenin gömleğinin rengiyle paraleldir (Resim 1.16). Aydınlık ve karanlık, güç ve karşı güç ilişkisi, resim ve filmi birbirine bağlar. Resimdeki sağdan sola yönelen hareket, film karesinde soldan sağa yönelen saldırıya karşı pasif direniş olarak yansır. Resmin arka planındaki karanlık, filmde yerini sisli bir beyaz düzleme dönüşmüştür. İki boyutluluğa karşı üç boyutlu sinema-gerçek gelmiştir.

İngiliz figürasyonunun temsilcisi Francis Bacon, Sergei Eisenstein'in 'Potemkin Zırhlısı' adlı filmindeki hemşirenin donmuş çığlığını 'VI Nolu Baş' adlı tablosunda (Resim 1.17; Resim 1.18) ele almıştır.



Resim 1.17. Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden Hemşirenin Çığlık Anı, 1925



Resim 1.18. Francis Bacon, VI Nolu Baş, 1957, t.ü.y.b, Städel Müzesi, Almanya

Sinema ve resim sanatını buluşturan temel faktör görüntü olunca, birbirleri için birbirlerini tamamlayan bütünün parçalarını oluşturmaya başlamışlardır. Esinmeleri kurgusal ve imgesel duyguları yansıtmak, hedefleri gerçek ile yüzleşme noktasında yöntem, teknik ve

üslup farklılıklarını buluşturmak üzerinedir. Resim sanatında ressam, kendi resminin hem senaristi hem yönetmeni hem de başrol oyuncusu görevlerini üstlenir ve yapıtı bu şekilde yaratmaktadır. Fakat sinema sanatında bu durum farklı olarak daha karmaşık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Sinema sanatında kullanılan yöntem ve teknikler, işin kişileri bölmesini sağlar ve yalnızca sanatsal bir yaklaşımla yaklaşmaz, teknik yöntemler (ışık-ses gibi) sanatsal üretimle kombine olmaya başlayarak üretilmek istenilen eser ortaya çıkarılır.

Neticede resim sanatı ve sinema sanatı, teknik detaylar düşünüldüğünde birçok farklılığa yaslanan görsel sanatın öğeleri olsa da, temelde çıkış noktaları olan görüntü üzerinden kurgusal imgelere yaslanmaları bakımından girift ve görsel sanat anlayışları bakımından da ayrılmaz birer görsel sanat alanları olmaktadır. Genel itibarıyla her iki sanat dalını bu düzlemde buluşturan noktalar: çerçeveleme, atmosfer, ışık-gölge, kompozisyon ve renk gibi unsurlar olarak tanımlanabilir. Şu gerçek de unutulmamalıdır ki, resim, sinema sanatında görsel olarak bire bir yansıtılmış bir sanat dalıdır.

1.2.2. Dondurulmuş Kareler

Yüzyıl sonra sinemalardaki, sanat galerilerindeki ve yeni medya platformlarındaki sinematik uygulamaların en çarpıcı özelliği ağır çekimin ve diğer yavaşlatıcı tekniklerin sık kullanımınıdır. Hareketli imge, hareketsiz kalma veya neredeyse hiç görünmeyen istikametlere doğru taşınma yeteneklerini gösterme yönünde adeta şekil değiştirirler. Pek çok hareketli imge çalışması, özellikle galeri ve müzelerde, duraklarda, sabit karelerde, donma ve ağır çekim efektlerinde hatta teklemelerde, hareket ve durağanlık arasındaki ayırt edilemez farklılıkları göstermede başarılıdırlar (Rossak, 2011, s. 12).

Kurgulanmış, sahnelenmiş fotoğraflar olan film kareleri, akademik resmin durağanlığındaki anlatımcı boyut ile dramatik yoğunluğu birleştirmeyi amaçlayan yöntemlere sahiptir. Durağan film kareleri olarak resim, belirli bir faaliyetin yaratıcı bir anını görselleştirmekte veya eylemlere muhteşem jestler yansıtan sahnelenmiş gösterileri hareketsiz pozlar olarak sunmaktadır. Film karelerinin büyük çoğunluğunda ise karakterler hemen hemen neredeyse doğal, son derece sınırlı yüz ifadeleriyle hareketsiz pozisyonlarda görünür. Film kesitleri veya fragmanları, sadece fiziksel eylemin küçük bir örneğiyle filme dair yoğun bir izlenim yaratırken kareler eylemin sembolik değerini ön plana çıkarır ve bu yüzden ister istemez filmin hareket etkisini geri plana atar.

Garip bir hareketsizliği çağrıştıran karakterler, karelerde bir iç gözlem veya dalıp gitme durumunda gösterilir. İnsanlar, zihinsel olarak aktif (düşünen, meditasyon yapan, dua

eden, okuyan, müzik dinleyen, hayal kuran) ama fiziksel olarak pasif olan müstakil figürler olarak sunulur (Jacob, 2010). Filmdeki diyalogdan fotoğraftaki sessizliğe ve hareketlilikten sabitliğe geçişi telafi etmek için kareler de karakterleri çoğu zaman kendini kaptırmış bir durumda gösterir. Sürekli insan figürleri sergileseler de bunlar kesinlikle portre değillerdir. Karakterler seyirciye değil çerçevenin dışındaki bir noktaya ya da birbirlerine bakarlar. Dolayısıyla karakterler arasındaki göz teması sınırlıdır. Daha da ötesi çoğu karakter düz çekim/ orta boy çekimle gösterilir. Hareketsizlikleri, kalçadan veya bacaklardan kesilmiş çekimleriyle vurgulanır. Ayrıca kareler sık sık bekleyen, meditasyon yapan veya dalıp gitmiş karakterler gösterir. Kareler, fiziksel hareketsizliklerini belirsizleştirmek yerine onu daha da vurgularlar (Jacob, 2010, s. 34-373-386).

Anın öncesini ve sonrasını düşünme ve üretme meselesi sinemaya özgü bir bilinçtir. Yönetmenler filmlerinde yer verdikleri olayların ve karakterlerin ne başlangıç ne de sonunu belirleyen bir irade sergilemekten kaçınır. Fotoğraf karelerinin yeniden canlandırılması hali gibi algılanabilen sinemasallık, görüntülerin yer yer üçüncü boyut hissini kaybedecek denli derinliğini yitiren bir yapaylık sunabilmektedir (Resim 1.19; Resim 1.20).



Resim 1.19. John Everett Millais, Ophelia, 1852, t.ü.y.b, 76 x 1.12 cm Tate Britain, Londra



Resim 1.20. Lars von Trier, Melancholia Filminden, 2011

Birbirine özellikle biçimsel olarak benzeyen iki aracın aslında anlatı yapıları söz konusu olduğunda birbirlerinden büyük ölçüde ayrıldıkları görülebilmektedir. Kendilerine özgü dillerinin, görüntüye dayalı bu iki sanatsal uygulama biçiminin kendi özel alanları ve

kendi özgün anlatı dinamikleri içerisinde var oldukları; ne resmin sinema ne de sinemanın resim olmadığı anlaşılır. Ancak bu ikiliyi karşılaştıran çalışmaların genelinde, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmadıkları kabul görmektedir.

1.3. RESİM VE SİNEMA ARASINDAKİ DEVİNİMSEL İLİŞKİ

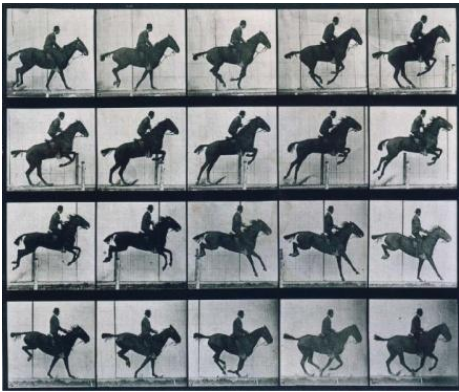
Geçmişten günümüze farklı sanat dalları ve akımlar birbiriyle etkileşim halinde olagelmıştır. Bu etkileşimlerin en önemlilerinde biri de sinema ve resim arasındaki etkileşimdir. Sinema her ne kadar resimden etkilenmiş olsa da, bu etkiyi sahip olduğu teknik ve anlatım olanakları ile kendi potasında eritmeyi başarmıştır. Sinemada kimi zaman portreyi andıran sahneler, öncesi ve sonrasında anlatılanlar sayesinde oldukça etkili olmaktadır. Bu, sinema dilinin büyüünden kaynaklanır. Sinema, resim sanatında bir tablodan alınan hazzı film süresine yaymak zorunda olduğundan bunu farklı sanat disiplinlerinden faydalanarak, yüksek seviyede tutmayı hedeflemektedir. Çünkü resim ile sinema arasındaki temel ayrım olan devinim, görüntü, ses ve kurgu aracılığı ile sağlanan soyutluk sayesinde, aynı zamanda oyuncular, göstergeler ve mekânlar aracılığı ile aktarılmak zorundadır. Resimde tuvale sınırsız hayal gücü ile orantılı olarak aktarılan düşünce, sinemada seyircinin sürekli görüntüye maruz kalması ile sağlanan illüzyona dönüşmektedir.

Sinema ve resim arasındaki en önemli biçimsel farklılık, devingenlik ve durağanlık olunca, devingenliği figürlerin yanı sıra sanat alımlayıcısının zihninde oluşan imge aracılığı ile aktaran resim sanatından farklı olarak sinema sanatının, bu devingenliği kendi hareket kabiliyeti ile gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır.

Hareket içermeyen imgede dahi hareket sağlayabilen sinemanın bunu gerçekleştirmek için kurgu, kamera açısı ve hareketleri, plan ve sekanslar gibi biçimsel anlatı öğeleri vardır. Örneğin, kadraj kurulumu sayesinde biçimsel özelliklerin sanatsal anlatıya hizmet etmesi sağlanmaktadır. Bu, resimdeki çerçeveleme ve mizansen ile benzerlik göstermektedir. Çünkü resim sanatında olduğu gibi sanat alıcısının neyi ne kadar göreceğine aldığı karar çerçeveleme, sinemadaki kadraj ile aynı misyona sahiptir. Her iki sanatta da sanat alıcısının yönlendirilmesi bu yöntem ile sağlanmaktadır. Ancak resmi inceleyen alıcı çağrışımlar yolu ile resmi anlamlandırmaya açıkken, sinemada seyircinin sürekli hareket eden görüntüler karşısındaki değerlendirme ve anlamlandırma süreci belirli bir zamana yayılmaktadır. Resim ve sinema arasında farklı ama ortak bir yaşam olabileceğini belirten Andre Bazin konuyla ilgili olarak, bir film üzerinden örnekle şu açıklamayı yapmaktadır: “Gerçekten de, ‘Van

Gogh' ve 'Goya' filmleri iki ressamın çalışmalarını tam olarak yansıtan yapımlar değildirler” der.

Sinemanın rolü, bir albümdeki veya bir konferansın parçası olarak kullanılan fotoğraflar gibi didaktik ve yerine geçebilecek seviyede olması değildir. Filmler, kendi doğruları yönünde hareket ederler. Onların kendi kaynaştırma yasaları vardır. Onları, resimlerle veya yeni doğan estetik oluşumlarla karşılaştırmak yanlış bir yaklaşım olacaktır. Sinemanın işlevi, resme hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine, onun varlığına yeni bir boyut kazandırmaktır. Resim sanatı için hareketin anlamı, süreç yaratmaktır. Hareket ve zaman arasındaki bu ilişki sanatçının gözlemleri doğrultusunda ve sanatçının kullandığı teknik ile açığa çıkarılır. Fotoğrafın hareketi doğru bir şekilde göstermesinin ardından bu gelişme resim sanatındaki hareket algısını yönlendirmiştir. Bunun en iyi örneklerden biri Muybridge’in hareketi analiz eden çalışmalarıdır (Resim 1.21) (Bazin, 1995, s. 159).



Resim 1.21. Eadweard Muybridge, Hareketli Atlar, 1886



Resim 1.22. Theodore Gericault, Epsom At Yarışları, 1821, t.ü.y.b, 122 x 92 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Konuyla ilgili olarak Gombrich şunları aktarmaktadır; “*Nesneler böyle görünmez.*” diye ayaküstü ve ivedi yargılar vermeye yatkımdır. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolarındaki gibi görüldüğünü sanarız. Çok yakın bir zamanda gerçekleştirilen şaşırtıcı bir bulgu, böyle bir kuramın temelsiz olduğunu kolayca göstermeye yetmiştir. Yüzyıllar boyunca, binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında ve sürekle avlarında hazır bulunmuş; savaşlarda şahlanıp fırlayan veya av köpekleri ardında koşan atları betimleyen resim ve baskılardan hoşlanmışlardır. Epsom at yarışlarının ünlü betiminde, tanınmış Fransız ressamı Gericault’un yaptığı gibi ressamlar ve oyma ressamları, atları, her zaman sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir (Resim 1.22). Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinası, hızla hareket eden atları anında tespit

edecek yetkinliğe ulaşıncaya, hem ressamın hem de seyircilerin yanıldıkları ortaya çıktı. Çünkü dörtnala koşan hiçbir at, hiçbir zaman bize ‘doğal’mış gibi görüldüğü biçimde hareket etmez. Aslında, bacaklarını yerden birbiri ardına kaldırır. Bir an düşünürsek, bunun başka türlü olamayacağını anlarız. Ressamlar bu bulguya dayanarak, hareketli atları gerçekteki gibi çizmeye başladıkları zaman bile, tabloları yanlış olduğu gerekçesiyle eleştirmişlerdir (Gombrich, 2007, s. 28).

Devingenlik farkına rağmen bu iki sanat birbiriyle ile bağlantı içinde kalmaya devam etmiştir. Her iki sanat da kendi devingenliklerini kendi biçimsel teknikleri ile aktarıp ve kendi sanat formu içerisinde bunu gerçekleştirmektedirler. Çerçeve içerisindeki hareket kabiliyeti sinemada sürelilik gösterebilmektedir ve çerçeve dışına çıkan bir hareket kamera teknikleri ve kurgu ile devamlılık arz edebilir ancak resim sanatında bu hareket, hareketin resmedildiği son yerde kalmak mecburiyetindedir. Sonuç olarak her ikisi de hareketi anlatmayı başarır.

1.3.1. Anlatısal Kurgu

Resimsel anlatı, yazılı ya da sözlü anlatının imgelerde vücut bulması ya da imgelerle birlikte gösterilmesidir. Günlük yaşamdan sahneleri resmeden, genellikle anlatı niteliği taşıyan ve sıklıkla ahlaki bir nokta oluşturan resim olarak tanımlanan ‘Janr (genre) resimleri’, anlatı sanatının önemli bir türüdür. Jan Vermeer de dahil olmak üzere Hollanda'nın 17. yüzyıl sanatçıları tarafından ve sonrasında Norman Rockwell gibi 20. yüzyıl sanatçıları tarafından kullanılmıştır (Markstein, Donald, t.y.).

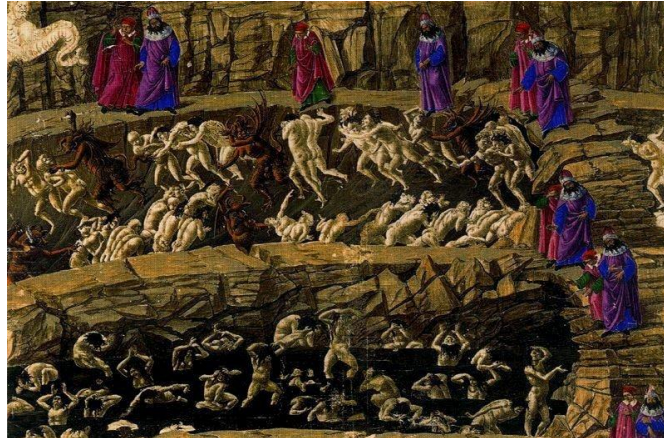
Anlatı insanlık tarihi ile başlar. Resimsel anlatının sanattaki kökleri de mağara resimleri kadar eskilere dayanır. Güney Afrika'daki Apollo 11 mağarasında bulunan taş üstüne yapılmış resimlemeler 25.000 yıl ve Blombos mağarasında bulunmuş olan kabuktan yapılmış kaplar ve öğütme taşları, şaşırtıcı bir şekilde, 100.000 yıl öncesine tarihlenir (Resim 1.23). 2008 yılında yapılan bu keşif; kabukların, kapların ve öğütme taşlarının üzerinde bulunan kırmızı ve sarı pigmentler nedeni ile bir sanatçının atölye malzemeleri olduğunu düşündürür (Amos, 2019). Tüm bu bulguların kafa karıştırıcı ölçüde tarihsel farklılığı, sanat teorisi, sözlü anlatı ve metodoloji üzerine görüşlerimizin sürekli değişmesine neden olmaktadır.

Tek-kare anlatıya dahil bir diğer anlatı biçimi ile vurgulanmak istenen figür ya da figürler, farklı konuma yerleştirilerek birden çok resmedilmişlerdir. Bu nedenle birden fazla eylem vardır. Botticelli'nin 1480 yılında resimlediği Dante'nin İlahi Komediya şiir illüstrasyonlarında kullandığı ‘sinoptik anlatı’ tekniğine güzel bir örnek teşkil eder (Resim

1.24). Bu illüstrasyonda Dante, rehberi Virgil ile cehennemin katlarında ilerlerken resmedilmiştir. İki figürün farklı konumlarının oluşturduğu hareketin yönü, izleyicinin bakışını sol üst köşeden sağ alt köşeye dek yönlendirir. Renklerin canlı veya ölü zıtlığında kullanımı hareketin akışını vurgulayan ikincil bir etken olur. Figürlerin bu tek-kare içinde ardışık kullanımı, durağanlık içinde devinimin yaratılmasını sağlar (Petersen, 2011, s. 15).



Resim 1.23. Linton Paneli, Thomas Dowson Tarafından Orijinalinden Kopye Edilmiş Olan Çizim, MÖ.25.500-27.500, Eşzamanlı Anlatı



Resim 1.24. Dante Alighieri, 'İlahi Komediya', Bölüm: Inferno XVIII, "8th Circle of Hell: Punishment of Panderers, Seducers". illüstrasyon: Sandro Botticelli. MS. 1480, Sinoptik Anlatı

Figürlerin tek-kare içinde tekrarlarla farklı yerlerde konumlanması, fakat kesintiye uğramayan bir süreklilik içinde resimlenmesine 'sürekli anlatı' denilmektedir. Bu anlatıda ardışıklık kesintisiz tek bir kare boyunca sürmekte ve zaman akışını göstermek için figür ya da figürler farklı aralıklarla tekrar etmektedir. Sürekli anlatıya gösterilebilecek iyi bir örnek ise Bayeux işemesi olarak bilinen duvar halısıdır. 0.5 metre eninde ve 70 metre uzunluğundadır. Figürler, iğne ile keten bez üzerine yün iplik ile işlenmiştir. Norman dükü William'ın 1066 yılında İngiltere'yi fethetmesini kutlamak amacıyla yaptırılmıştır (Dimbleby, 2017). 1077 yılında tamamlandığı sanılan bu eser; Romanesk dönemin en önemli eserlerinden biri olduğu gibi, din dışı bir tasvir içermesi nedeni ile de önemlidir (Keser, 2016, s. 167). Trajan sütunu gibi, bu eser de görsel bir kaynak olarak, 11. yüzyıl Avrupa savaş sanatı ve

ekipmanları hakkında bilgi verici özelliktedir (Resim 1.25) (Petersen, 2011, s. 15; Keser, 2016, s. 167).



Resim 1.25. Bayeux işlemeden kısa bir bölüm, MS. 1077, Sürekli Anlatı. Bayeux Müzesi

Görsel mesajın üç seviyesi tanımlanmakta: Bunlar, ifade, soyutlama ve sembolizmdir. İfade, gerçekte görebildiğimiz ve yaşadığımız şeyleri kaydetmeyi araştırır. Görsel iletişimde, soyutlama daha kuvvetli ve özü çıkartılmış bir anlama doğru bir basitleştirme olarak tanımlanmaktadır. Herhangi bir anda görülen şeylerin anlamını çıkartmak ve düzen yaratmak için görsel bilgi ile doldurulmuş olmak gerekmektedir. Bu, algılama denilen olgu aslında soyutlama sürecidir. Sembolizm de görsel mesajın basitleştirilmiş bir formudur. Ancak, gerçekte görülebilen için yerine geçebilecek ya da onu yansıtabilecek bir imajı ortaya koyar.

Sonuç olarak resimsel anlatıda zaman, mekânsal kavram üzerinde vücut bulur. Bu nedenle tüm bu resimsel anlatı yapıları bir anlamda bize; ‘zaman’ın ‘mekân’dan bağımsız olarak betimlenemediğini ve bununla birlikte; resimsel anlatının zaman algısını, anlık doğasına rağmen yine de farklı biçimlerde yansıtabilme olanağına sahip olduğunu göstermektedir.

1.3.2. Bakma ve Baktırma

Resim kompozisyonunu meydana getiren unsurların yüzey üzerine göze hoş gelecek şekilde yerleştirilmesi çeşitlilik arzeder. Konunun önemli unsurları tablonun merkezinde yer alır, diğer unsurlar bunun etrafında gelişir. Rönesans'ta çok kez üçgen kompozisyonlar yapılmıştır. Konudaki en önemli figürler bu üçgenin içinde yer alır, daha sonra spiral şekilli kompozisyonlar da yapılmıştır. Modern resimde ise konu tablonun her tarafına dağılmıştır. Ressamlar kompozisyonu kurarken gözün tabloyu rahatça dolaşması için şekilleri ‘tablonun arabeski’ denilen gizli çizgiler üzerine sıralarlar. Bu çizgiler gözümüzü tablo üzerinde dolaştıran gizli yollardır, tablodaki bir ışık, renk veya şekille göz bu seyahate başlar. Leke, renk, çizgi, ışık-gölge, hareket, denge, armoni gibi öğeler bu yolculuğun zevkini artırır.

Kompozisyonun ana hatlarını çizgiler oluşturur: dik, yatay, eğik, eğri... vs. Kırık çizgiler kullanılmaz.

Resimde kompozisyon konusuna iki şekilde bakabiliriz: Birincisi tuvalin ya da resim yapılacak diğer yüzeylerin kullanımı, resimde yer alacak konunun, objelerin yerleşimi; diğeri ise eskilerin deyişle "renk ahengi-renk uyumu" dedikleri renklerle yapılan kompozisyonlar ve renklerin, birbirlerine olan etkisi kurallarına göre yapılan kompozisyonlar vardır. Resimde kompozisyon işi aslında, kişiden kişiye değişiklik gösterir. Resim akımlarında da farklı kullanılmıştır. Rönesans döneminde yapılan kompozisyonlar başkadır, sürrealist sanatçıların kompozisyon anlayışı başkadır.

Görsel mesajın tanımlanan üç seviyesi olduğundan bahsedilir; bunlar, ifade, soyutlama ve sembolizmdir. İfade, gerçekte görebildiğimiz ve yaşadığımız şeyleri kaydetmeyi araştırır. Görsel iletişimde, soyutlama daha kuvvetli ve özü çıkartılmış bir anlama doğru bir basitleştirme olarak tanımlanmaktadır. Herhangi bir anda görülen şeylerin anlamını çıkartmak ve düzen yaratmak için görsel bilgi ile doldurulmuş olmak gerekmektedir. Bu, algılama denilen olgu aslında soyutlama sürecidir. Sembolizm de görsel mesajın basitleştirilmiş bir formudur. Ancak gerçekte görülebilen için yerine geçebilecek ya da onu yansıtabilecek bir imajı ortaya koyar. Amaç, resimde yer alan bütün unsurların, bir sistem içerisinde, göze hoş gelecek, estetik bir değer yaratacak şekilde, uyumlu, dengeli bir şekilde düzenlenmesidir.

Görsel analiz, görsel eğitim ile başlar; bireyin çevresine karşı nasıl bakması, neyi görmesi gerektiğini anlama ve onun hakkında düşünme çabasıdır. Görsel analiz ile oluşan değer yargıları bireyin çevresine karşı ilgi duymasına, onu daha duyarlı bir biçimde gözlemlemesine ve çevresini yargılamasına olanak sağlamaktadır. Görsel analiz, his ve hayal gücünü harekete geçirerek amaca uygun yorumlama becerisini de kazandırmaktadır. Gözlemlerin ve fikirlerin sözcükler yerine çizimle not alınmasına yardımcı olmaktadır. Çizimle not almanın potansiyeli, kayıt yapmanın ötesindedir. Çünkü görselleştirilen bilgi, algılama gücüne bağlı olarak kaydedilir. Algılama gücü de gözlem yapabilme kadar düşünme yeteneği ile gelişmektedir. Not alma alışkanlığı kazanmak için görsel analiz yaparken bazı temel becerilere sahip olmayı gerektirebilmektedir.

Gözlem yapmak, herhangi bir şeyi çizmek için önce ona bakılması gerekmektedir. Birçok insanın çizerken karşılaştığı güçlük, dikkatlice bakmak için zamanı yeterince değerlendirememesinden kaynaklanır. Eğitilmiş bir göze sahip olmak, görme duyarlılığı geliştirmek için sık sık çevreyi analiz eden çizimler yapmak gerekmektedir. Belli bir sanat eğitimi aldıktan sonra kişi o resme daha farklı bakar. O resmi değerli kılan farklı özellikler

vardır. Yapıldığı dönem, döneme getirdiği yenilik, yaratıcı özellikleri, döneme yeni bir ışık verilmesi önemlidir. Ardından teknik özellikler gelir: Renk, ışık, kompozisyon, ritim, denge gibi özelliklerdeki özgün bakışa bakılır. Ardından resmin teması, temaya yaklaşım biçimleri söz konusudur. Tüm bunlar resmi değerlendirme, resim yorumlama kriterleridir (‘Resimde Kompozisyon ve Ritm, 2019).

Resmi gerçekten anlamak belli bir birikim ve sanat eğitimi ister. Bu eksiklik giderildiğinde sanatın getirdiği birikimler hayatımıza yansır. Sanatı sadece resim, heykel ya da film olarak görmeyip yaşamın gereği olarak almak gerekir.

1.3.3. Mekân Kullanımı

Sinemanın en küçük anlamlı birimi görüntüdür. Görüntü aynı zamanda sinema sanatının temel bileşenlerinden belki de en önemlisidir. İçinde bulunulan uzayın doğru tanımlanmasının yanı sıra, görülen şeylerin ne olduğu, yani anlamlandırılması önem taşır. Görmek, ilişkilendirmek, anlamak, önceden bilinen, ‘görüntüye dönüştürülmüş’ bir şeylere benzetilerek tanımlayabilmektir (Büker, 1985, s. 31).

Görüntü, görsel verilerin zihinde işlenip anlamlandırılmasıyla oluşan bir üründür. Bir şeyin görüntüsü, onu gören kişinin kafasında, ona denk düşen bütünün bir parçası haline getirildiğinde, başka bir deyişle sınıflandırılabilirliğinde bir anlam taşır ve kalıcı olur. Yani tanımlayabildiğimiz, benzetebildiğimiz, bildiğimiz şeyi görürüz; aksi takdirde o bir lekedir, gürültüdür; uçar gider; sonuçlandırılmamış, ürüne dönüştürülmemiş bir atık gibi beyin çöplüğüne dökülür. Yeni ve yabancı bir ortama girildiğinde bu durum iyice belirginleşmektedir (Güngör, 2005b).

Görselleştirme, sanatçının üslubudur. Sanatçının kazanmış olduğu sosyo-kültürel yaşantılardan beslenir. Bir tek nesne etrafında gelişen aynı senaryodan, farklı yönetmelerin farklı kamera açıları, farklı kamera konumlandırması, farklı çekim ölçeği ve daha birçok farklı öğeyle görselleştirme biçimleri vardır. Çünkü yaşantıları, dolayısıyla görselleştirme biçimleri farklıdır (Kılıç, 2003, s. 51).

Kamera ya da bir başka görüntü kaynağı ile bu zihinsel süreç eyleme dönüşür. Görüntüleme diye adlandırılan bu aşamada sanatçı fiziksel anlamda görüntüler elde eder. Görselleştirmeden görüntülemeye geçiş, görselleştirme kağıdın da sanatçının tahayyül ettiklerini görmesiyle olur. Böylece zihinsel süreç, perdeye ya da ekrana uyarlanmadan önce; insan, nesne ve kamera ilişkileri kağıt üzerinde ortaya çıkar. Ekranla (perde) ilgili görüntüler

fiziksel anlamda belirmeye başlar. Bu da film sanatından gelen bir anlayışla; çekim, sahne ve ayırım sistemi içinde gerçekleşir.

Görüntüleme, çekimleri, sahneleri ve ayırımları birbiri ardına ekleyerek yapımı ortaya çıkartmak, ekranda veya perdede hareket ortaya çıkarmaktır. Böylece ekranda adım adım süreklilik (tema ve zaman açısından) oluşur. Sanatçı (yönetmen) bu süreç içinde biçim ve anlatım açısından çekimlerin diğer çekimlerle olan karşılıklı ilişkilerini ve bu parçaların bütüne olan etkileriyle uğraşır (Kılıç, 2003, s. 51).

Üç boyutlu dünyayı kafamızda biçimlendiren iki temel unsur olduğu söylenebilir: Alabildiğine uzanan sınırsız bir boşluk olarak tasarladığımız uzay ve bunun içinde belli bir yer kaplayan nesnelere topluluğu vardır. Nesnelere dünyasının üç boyutlu düzeni, onu sürekli dönüştüren ve yeniden şekillendiren zaman faktörüyle dördüncü bir boyut kazanır. O halde mekânın algılanması ve değerlendirilmesinde bir diğer önemli etken olarak zamanı da katmak gerekir. Üç boyutlu evrende nesne ve uzay arasındaki diyalektik bir ilişki vardır. Bir bütünün birbirini tamamlayan parçalarıdır; boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk gibi kavram çiftleri bu ilişkiden doğar. Doğaldır ki evrenin bu şekilde kavranılışı sanatsal yaratılara olduğu gibi yansır. Görsel sanatların temsili evreninde de “boş” ve “dolu” alanlar vardır. Bunlar heykel ya da tiyatro sahnesinde olduğu gibi gerçek veya resim; fotoğraf ya da sinemada olduğu gibi saymaca olabilir (Güngör, 2005a).

Görüntü sanatlarında nesnelere bunları temsil eden şekiller olarak karşılık bulur; şekilleri var eden ve sınırlarını belirleyen ise içlerindeki ya da çevrelerindeki uzaydır. Sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekilleri değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar. İster iki isterse üç boyutlu sanatlarda olsun, şekil ve biçimler pozitif alan ya da figür, bunlar arasındaki boş alanlar yani uzay da negatif alan olarak adlandırılır (Güngör, 2005a).

Resim sanatının çeşitli çehrelerini incelediğimizde görüyoruz ki, ideal insan vücudunu esas alan, Antikite'ye yönelmiş soğuk renkli Klasizmi, efsanevi, egzotik konulara yönelen Romantizm, zengin bir renk klavyesi ile izlemiştir. Ve sonraları mekânı atölye havası içinde yaratılan Klasizmin ve Romantizmin yerine, doğa karşısında objenin gerçeğini güzel olarak kabul eden Realizm, çağı temsil eden sanat olmuştur (Turani, 1995, s. 558).

Alman Romantigi C. D. Friedrich, “*Ressam önünde gördüğünü değil, kendi ruhi durumunu resmetmelidir.*” diyordu. Daha gerilere gidecek olursak, Barok dönem dünyevi gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğuna inanma ile ilgilidir. Böylece hareket ve sonsuzluk bu anlayışın temelini oluşturuyordu (Turani, 1995). Barok mimaride görülen girinti-çıkıntılık

ve dolayısıyla ışık-gölge, resim sanatına da aynen yansıyor, yüzeylerin parçalanması ve üzerinde yer verilen ayrıntılar aynen resimde de benimseniyor, ancak resimde, yüzeylerin değerlendirilmesinde doğa incelemesi esas olarak algılanıyor. Sonra edinilen unsurların hayali bir kompozisyonu söz konusu oluyordu (Turani, 1995, s. 453-456).

Kendini tamamen doğanın etüdüne ve onun yansımaya veren Velasquez (1599-1660), nesnenin poz güzelliği yanında, malzemenin izlenimine göre kullanılışından meydana gelen yeni bir estetiği bulmuştur. Velasquez, “Nedimeler” adlı eserinde kendisini de resmederken, resme yerleştirdiği ayna ile resimde mekânın sınırlarını zorlama yürekliliği göstermiştir. Resmin merkezini, gerçekçi bir biçimde betimlenmiş saray giysileri içinde oyun oynayan kız çocukları, nedimeler, cüceler ve köpekler oluşturmaktadır. Sol yanda, bir tablo üzerinde çalışan bir sanatçı durmakta, önündeki tuvalin yalnız arka yüzü görünmektedir. Buradaki ressam Velasquez’in kendisidir. Yani gördüğümüz Velasquez’in bir resmidir ve böylece bize bir kez daha arkadan gösterilmektedir. Resmin arkasındaki duvarda birçok tablonun asılı olduğu görülür; bu tablolar, mekânın (odanın) resim sanatı araçlarıyla yansıtılan reel mekânına, aynı araçlarla betimlenen resim sanatının uzlaşım sal mekânına eklenmektedir. Bunun dışında sanatçının gördüğü ve tablosunun bize görünmeyen yüzeyinde yansıttığı nesnelere gösteren bir ayna asılıdır duvarda. Bu durumda bizi, Velasquez’in resmin boyutsuz mekânını zorlamak için gösterdiği yüreklilikten çok bir resim üzerine bir resim yaratarak özneye nesneyi değiştirmeye ilişkin güttüğü amaç ilgilendirmektedir (Turani, 1995, s. 461-463; Lotman, 1999, s. 97-98).

Burada, bir dizi filmde en olası-olanı ve yaşama benzer-olanı bir oyun olarak gösterme amacı güdüldüğü anımsandığında, bir modanın ya da etki yaratmanın varlığından çok, görüntü gereksiniminin insan hayatında daima bir karşılığının arandığı fikri doğmaktadır.

Çizgilerin sınırlayıcılığının bittiği yerde gölgesellik başlar. Böylece ışık-gölge bağımsız öğeler olur, yükseklik ve derinlik olgusu birbirine bağlanır. Fon fondur, figür de figürdür. Işık ve gölgesellik bakımından, Rembrant, Dürer ile ışık-gölge karışımı ve onun babası Leonardo’yu anmak gerekir. Yüzey üzerinde boyutu ortaya çıkarma açısından ışık, en önemli öğe olarak görülür. Nesnenin uzay içindeki hacmini ve diğer nesnelere olan ilişkisini ortaya çıkartan iki gölge türünden birincisi, nesnenin kendi üzerindeki gölgeleri, diğeri ise nesnenin kendi dışındaki yani altındaki yüzeyin üzerine düşen gölge olmaktadır. İlk kez Leonardo tarafından, ‘Bağlı Gölge’ ve ‘Atılan Gölge’ olarak tanımlanmış gölge türleri, kendilerini yaratan ışık kaynaklarıyla, yani dış ışığı düzenlemekle mümkün olmuştur (Kılıç, 2003, s. 16-17).

Aydınlatma, görüntü ya da film açısından aydınlık ve karanlık bölgeleri düzenlemek demektir. Bu nedenle kameranın önünde yapılan aydınlatmanın amacı, aydınlık ve karanlık lekeler oluşturmaya yöneliktir. Işığı bu amaca yönelik kullanmaya Chiaroscuro Aydınlatma, aydınlık-karanlık zıtlığı (kontrastlığı) öneminin azaldığı aydınlatma yaklaşımına ise Düz (Notan) aydınlatma denilmektedir. (...) Film ya da görüntü teknolojisinin yatkın olduğu Chiaroscuro aydınlatması, görüntü boyutu içinde aydınlık-ışıklı ve karanlık-gölgeli alanların oluşturulmasıdır. Bu yaklaşımda yapılan aydınlatma nesneye ve mekâna uygun olarak ekranda veya perdede özellikle üçüncü boyutu yaratmaya yardımcı olur. Bu aydınlatma, bir başka deyişle seçici bir aydınlatma biçimidir. Görüntü içindeki ışıklı yerler temanın önemini vurgular. Dikkati belirli bir noktada toplar. Aydınlık-karanlık alanlar arasındaki zıtlığın derecesine göre Chiaroscuro Aydınlatma'sı üç ana biçime ayrılır: Rembrant Aydınlatması, Cameo Aydınlatması ve Siluet Aydınlatması'dır. Anlaşılacağı üzere, sinemanın, diğer görüntü ve gösterge öğeleriyle birlikte bir bütünlük oluşturacak şekilde, resim sanatının çeşitli akımlarında öne çıkan çeşitli biçimlerinden etkilendiğini söyleyebiliriz (Kılıç, 2003, s. 17-18).

1.3.4. Durağanlığın Harekete Geçişi

Hareket, enerjinin devinimidir. Madde enerjiye, enerji maddeye dönüşürken hareketi-kimiyayı yaratır. Her varoluşun dışsal (görünen), içsel (görünmeyen), sınırlı veya sınırsız hareketleri daima vardır. Nesne ve varlıkların nitelik değiştirmeleri, yer değiştirmeleri veya yerleri sabit olduğu halde uzaysal pozlarını değiştirmeleri bir hareketi ifade eder. Fiziksel, kimyasal, organik hareketlerin hepsine birden, 'mekânik' hareket denilir (Atalayer, 1994, s. 117).

Resmin yüzeyi, bir leke ya da bir çizgi ile bölünmediği ana kadar, statiktir. Hareketin amacı, statik yüzeyi canlandırmaktadır. Hareketi yaratabilmek için, yüzeyin her yanını birbirine bağlamak gerekir. Hareketi meydana getiren kontrastlardır ki en değerli ve en şiddetli olanı valör kontrastıdır. Organizasyon ilkeleri, kuvvetlere yönetmeye yardım ederler. Bir şeklin sınırı ve yönü, bir ritmik tekrar, gözü bir pozisyondan ötekine kaydırarak, valör, renk ve dokular arasındaki farkların bağlantılar ve hareket değerlerini yaratacağı doğaldır. Hareketin amacı, gözün resim yüzeyi üzerinde gezinmesiyle oluşan beraberliği yaratmaktır (Bigalı, 1976, s. 187).

Tasarımda, estetiksel içeriği olan, 'görsel hareket' diye adlandırılan, etki ve algılamalar vardır. Nesne ve varlıkların, fiziksel strüktürlerine göre değişen, doku- form-kontür öğeleri, ışık enerjisine bağlı olarak farklı etki ve titreşimler yaratırlar. Bu dış faktörler; gözün görme yetisi ve zihnin algılama yeteneği, görsel hareketin anlam ve gücünü belirler.

Tasarım öğeleri ile elde edilen bu hareket etkileri tamamen görseldir (Atalayer, 1994). Plastik sanatlar ismini verdiğimiz resim, heykel ve mimaride aslında hiçbir hareket yoktur. Fakat bu sanatlarda hareket izlenimi yaratmak mümkündür. Yalnız, sanatta hareket sadece abartılı ve şiddetli hareketler şeklinde anlaşılmalıdır. Bazen başın hafif bir dönüşü, gözlerin başka bir yöne çevrilmiş olması bile resimde ve heykelde hareket doğurabilir. Işık-gölge yardımıyla meydana çıkarılmış olan hacimli parçaların birbirine zıt yönlerde yerleştirilmesi, yani kütle kontrastları da plastik sanatlarda büyük bir hareket yaratır. İyi yerleştirilmiş olan eğik çizgiler de bir hareket unsurudur. Genel olarak eğri çizgiler hareket, yatay ve dik çizgiler dinginlik verirler. Atalayer'e (1994:118) göre, öğelerin uygunluk-zıtlık içinde düzenlenmeleri, tasarımın, görsel algıya bağlı 'estetik hareket' değerlerini yaratmaktadır. Hareket etkileri, zihin merkezlerini düzenli ve devamlı uyarır. Böylece 'dikkat' ve algılama derinliği, süreklilik kazanır. Algılayıcı, tasarımın her yanı ile ilgilenir. Hareket etkilerinin, kalıcı-derin bilgi ve etki yarattığı doğrudur. Buna bağlı olarak, 'bedensel ve zihinsel yönelişler' üretir. Tüm hareket nitelikleri gibi, görsel hareketin temeli de, zıtlığa dayanır. Öğelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki zıtlıkları, kuvvetli görsel hareket ışımaları yaratarak, alıcıyı kendine çeker, bağlar. Zıtlıklar temelinde örgütlenen hareket etkileri, algıyı pekiştirir, kuvvetlendirir. Bu ise, estetik etkinin kalıcılığını doğurur (Atalayer, 1994, s. 117-118-119).

Birçok farklı disiplini iç içe geçirebilen bir dal olan sinemanın üzerindeki resim sanatının etkisi kesinlikle yadsınamaz. Jim Jarmusch her ne kadar tanımlama şekli pek de etik olmasa da "çalın" der. Gördüğünüz bir tablodan, dinlediğiniz bir şarkıdan, duyduğunuz bir hikâyeden hatta yolda gördüğünüz herhangi bir ağaçtan bile kendi filminiz için bir şeyler alabileceğini, hiçbir şeyin özgün olmadığını belirtir. Yanı sıra Godard'ın en ünlü sözlerinden biri olan "bir şeyi nereden aldığınız değil onu nereye götürdüğünüz önemlidir." cümlesi bir bakıma Jim Jarmusch ile aynı konuya odaklanır gibidir.

Benzer bir biçimde, ressamlar karanlık bir kutu aracılığıyla görüntü elde etmeye çalışmıştır; küçük bir delikten karanlık bir odaya ışığın girmesiyle deliğe paralel bir duvarda (düz bir zeminde) 'ters' bir görüntünün oluştuğu basit bir fizik kuralından ortaya çıkmıştır. Teknik görüntü olarak ifade edilen olgu ise fotoğrafın bulunuşu ile anılmaktadır.² (Hızal, 2012, s. 26)

Hareketli görüntüyü oluşturma çabaları 1800'lü yılların sonlarına doğru iki temel aygıtla yöneliktir: Gösterim aygıtları (projeksiyon cihazları ve vb..) ve film kameraları. Bu

²1827'de Joseph Nicéphore Niépce, sekiz saatlik bir pozlama ilk fotoğrafı oluşturmuştur (Kılıç, 2011, s. 115).

bağlamda, Thomas Alva Edison'ın 'kinetograf'³ aygıtı ve Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin 'sinematograf' aygıtı ele alınabilir. Thomas Alva Edison, 'zoepraksinoskop' ile gramafonu birleştirerek yeni bir aygıt geliştirmeyi düşünmüştür. 1889 yılında George Eastman'ın ışığa duyarlı yüzey olarak selüloit tabanlı bir malzemeyi bulması, bu düşüncüyü harekete geçirmiştir. Thomas Alva Edison ve asistanı William Kennedy Laurie Dickson, taban malzemesi olarak filmin kullanıldığı, hareketli görüntüyü kaydetmeyi sağlayan, hareket sürecini durağan fotoğraf kareleri ile seri olarak kaydeden 'kinetograf' aygıtını geliştirmiştir (Monaco, 2010, s. 76).

Görüntülerin kaydedilmesi ve kaydedilen görüntülerin uzak yerlere gönderilmesi yüzyıllardır insanların hayalini süslemiştir. Rönesans ve ardından Aydınlanma çağıyla gelişen burjuvazi, toplumu adeta bir dönüşüme uğratmış ve bu dönüşüm resim sanatını etkileyerek Romantizm, Klasisizm, Realizm gibi akımları beraberinde getirmiştir. Resim sanatında iki boyutlu düzlemde yaratılmış imgelerin, önce sinema sanatına ardından video sanatına (video art), günümüzdeyse televizyon aracıyla aktarılan her türlü görsel anlatı yapılarına katkısı açıktır. Özellikle, Sanayi Devrimi ile birlikte teknolojik gelişmelerin artması, durağan fotoğraflar ile hareketli görüntülerin kaydedilmesini ve yayın yolu ile uzak mesafelere gönderilmesini olanaklı kılmıştır (Parsa, 2007, s. 3; Kesim & Bodur, 2011, s. 34-50).

Sinema açısından, durağan nesnelere kaydedilmesi ile başlayan serüven, bir yüz yıl sonra hayal edilmesi oldukça zor bir aşamaya gelmiştir. Durağınlığın sinema sanatında harekete geçişini gösteren ve yan yana karşılaştırmalar yapan (Resim 1.26; Resim 1.27; Resim 1.28; Resim 1.29) örnekler sanatın çok benzersiz bir tarafını ortaya koymaktadır. Yönetmenlerin ikonik eserleri filmlerinde hayata nasıl geçirebileceğini ve farklı sanat biçimleri arasındaki inkar edilemez bağlantı açıkça görünmektedir. Filmin etkileyici kılınabilmesi için bu resimlerin yeniden canlandırıldığı söylenebilmektedir (Canıklıgil, 2007, s. 11).



Resim 1.26. John Singer Sargent, El Jaleo, 1882, t.ü.y.b, 232 x 355 cm, Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston, ABD



Resim 1.27. John Wayne, The Alamo Filminden, 1960

³Yunanca *kinetos* "hareketli" ve *graphein* "yazmak" anlamına gelmektedir. Bkz. Kılıç, Levend. (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Yayınevi, Ankara.



Resim 1.28. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, Duvar Üzerine Tempera Tekniği, 880 x 460 cm, Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano, İtalya



Resim 1.29. Paul Thomas Anderson, İherent Vice Filminden, 2014

Sofia Coppola, Paul Thomas Anderson, Andrei Tarkovsky ve Stanley Kubrick gibi birçok yönetmen yeniden canlandırmalara başvurmuştur. Bu sayede hem vizyonlarını genişletmiş hem de izleyiciye etkileyici bir sahne göstermiş olurlar. Sinemanın resim sanatından aldığı etkileri en bariz biçimde, Ressam Biyografilerinden esinlenen filmlerde görmek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA RESSAM BİYOGRAFİLERİ VE KURGU ÖĞESİ OLARAK KULLANILMIŞ RESİM KOMPOZİSYONLARI

Bir görüntüyü kayıt altına almak bir bakıma bir resim çizmeye benzer. Nasıl ki, herhangi bir ressamın tablosunda farkında olmadığı herhangi bir nesne yer alamayacaksa, bir yönetmen için de bu durum benzerdir. Bir planın içerisinde gözden kaçan hiçbir detay olmaması gerekir. Bu yüzden oluşturulacak kompozisyon üzerine önceden birtakım planlamalarda bulunmak gerekebilir. Kamera hangi alanı görecektir, bu alanda karakter nereye konumlanacak, karakterin etrafında kompozisyonu destekleyecek nesnelere yerleştirilecektir.

Resim sanatının taklit özelliğini mükemmel bir şekilde gerçekleştiren sinema, resimde yeni biçimsel arayışların başlamasına neden olmuştur. Yeni bir resim estetiği arayışı ‘avant-garde’ kavramı içinde ortaya çıkmış, bu öncü arayışlar gerçeği bire bir taklit etmek yerine, yapının özgürce ortaya konulmasını temel ilke olarak benimsemişlerdir. Böylece geleneksel biçimlere karşı bir tepki koyulmuştur; fovizm, fütürizm (gelecekçilik), kübizm, ekspresyonizm (dışavurumculuk), dadaizm ve sürrealizm (gerçeküstücülük) geleneğe karşı doğan bu tepkiden ve teknolojik gelişmeler ışığında, fotoğraf ve sinemanın yaratım gücüne rakip olacak resimsel arayış ve esinlerden türemiştir.

Sinema ve resim arasındaki ilişki, sanatçı düzeyinde sorgulandığında, kamerayla resim sanatını radikal bir biçimde ileri götürmüş sinemacıların önemine vurgu yapan senarist Pascal Bonitzer, iki önemli saptamada bulunur: Birincisi, modernliğin onu moleküler öğelere, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgeyerek dram sanatı ve sahneye koyma ile bağını hala koparmamış olmasıdır. İkincisi ise, Godard ve Antonioni gibi yönetmenlerin yaptığı gibi, sanayinin onu mahkûm etmeye çalıştığı klasik dramatik anlatı yapısını aşarak, resmin en son moleküler bileşenlerine ayrılması ve soyutlanmasına çalışmasıdır; resmin geleneksel yapısını aşarak modernleşmesi, sinemanın sanatsal yaratım açısından avangard resimden yararlanmasına olanak tanımış; resmin soyutlamalarına ulaşmak, deneysel, özgür ve yaratıcı modern (avangart) bir sinema oluşturmasına katkı sağlamıştır. Böylece resim sanatının etkisiyle görüntü plastiğini ön plana çıkararak, farklı ve yeni bir sanat sineması, ‘dışavurumcu (ekspresyonist) sinema’, ‘gerçeküstücü (sürrealist) sinema’ adı altında türler ortaya çıkmıştır. Ayrıca sinema, ‘dadacılık’, ‘gelecekçilik’ ve ‘kübizm’ gibi akımlardan da belli oranda etkilenmiştir (Bonitzer, 2006, s. 112).

Klasik anlatımcı sinemanın dışında sinemaya bir sanat sineması gözüyle bakan yönetmenler için, sinema anlatma değil göstermedir. Dolayısıyla David Lynch gibi yönetmenler açısından sinema, hikâye anlatımı değil, resim olmaktadır. Sinemanın gücünü, seyircinin içgüdülerini harekete geçirmesinde gören Lynch, insanların filmde tuhaf ve unutmayacakları hislerle ayrılmalarını amaçlamaktadır. Lynch filmlerindeki kendine ve çevresine yabancılaşmış, düşle gerçek arasında kaybolmuş ya da düşlere kaçmış insanlar vardır. Lynch'in en çok beğendiği ve ondan etkilendiğini söylediği ressam Edward Hopper⁴ ve Francis Bacon⁵'un resimlerindeki insanlara benzemektedirler. Beğendiği ressamların yanı sıra kendisi de bir ressam olan David Lynch'in resim anlayışı filmlerine yansımış, filmlerini gerçekleştirmeden önce eskizlerini yapmıştır. Resimlerinde koyu tonları kahverengi, çamur rengi, sarı gibi renklerin siyahla karışımını kullanan Lynch'in tablolarında ışık kaynağı görülmemektedir. Karanlık ve siyah onun eserlerinin en önemli özelliklerini oluşturmaktadır. Ayrıca bir türlü tamamlanamayan eksik figürler de belirsizlik ortaya koymaktadır. Kısacası Lynch'in resim tarzıyla sinema üslubu arasında biçim ve içerik açısından paralellik söz konusudur. Tıpkı resimlerindeki gibi, her şey tam olarak açıklanabilir değildir. Çünkü imgelerinin çoğu benzersizdir.

2.1. SİNEMADA RESSAM BİYOGRAFİLERİNİN ÖNEMİ

Sinema terimleri sözlüğünde, sanat tarihinde tanınmış ressamın yaşam öyküsünü konu alan filmler, biyografik olarak geçmişini yeniden yaratma eylemi olarak tanımlanır. Tanımın genişliği, bu sinema türüne özgü sorunları da ortaya koymaktadır; 'tanınmış kişiler' ve 'yaşam öyküsü' denildiğinde, biyografik sinemanın asıl öznelinin kimler olduğu, özne seçimindeki ölçütler; sinemanın tarihle, tarihsel algı yaratımıyla olan karmaşık ilişkisi gibi disiplinler arası konuları da kapsamaktadır.

Biyografik filmde tek karakter üzerinden yola çıkılır; ancak o kişi, salt tarihsel, politik yönüyle değil; günlük hayatıyla, insani ihtiyaçlarıyla, zaaflarıyla, çoğu zaman popüler kültür ve bakışın eseri olarak hayatlarıyla ve sanatlarıyla ele alınır. Aynı zamanda, o tarihsel döneme ilişkin genel algı yaratılması kaçınılmazdır. Böyle bakınca da, kurmaca filmdeki gerçek tarih

⁴Kendi kuşağının en büyük gerçekçi ressamı olarak kabul edilen Hopper'ın resimleri genel olarak gündelik Amerikan yaşamını kasvetli haliyle anlatmaktadır. Gece Kuşları-1942, ABD'li ressam Edward Hopper'ın gece geç bir saatte Amerikan tarzı ufak bir restoranda oturan insanları betimlediği tablosudur. Oluşmasında Hopper'ın da etkisinin olduğu iddia edilebilecek olan kara film turu ile 'Gece Kuşları' ve bir diğer Hopper resmi olan 'Gece Gölgeleleri-1921' arasında bir bağlantı vardır.

⁵20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilir. Resimlerindeki dehşet duygusu giderek konunun kendisinden çok, işleniş biçiminden ve sunulan ortamın yarattığı izlenimden kaynaklanan bir vurgu halini almıştır. Özellikle erkek kahramanları tek başlarına gündelik yaşam içinde acı çeken insanlardır. Bu yönüyle David Lynch için en büyük esin kaynağı olmuş sanatçı denebilir.

anlatımı iddiası, kendine özgü sorunsalını doğurur. Bu paradoksun her biyografik film için tekil sorunu/çözümü, ele alınan kişinin niteliksel varlığı ve yapımcının kendi öznel bakışının buluşmasıdır (Schrader, 1984-1985)

Yaklaşımlardan biri, resmî tarih anlatıcılığının kalıplarına uyarak kişiyi efsaneleştirmek, ‘büyük işler başaran’ insanı hayatının her alanında, aşkta da, dostlukta da çok başarılı ve zaaflarından arınmış olarak göstermek; ki bu popülist yaklaşımın, ticarî başarıyı ve ülke içindeki geniş beğeniyi getirmesi olağandır. İkinci yol ise; ezberlenen tarihi aşır, okunmayan/basılmayan arşivlere inerek, kişinin özel hayatındaki elyazmalarından, onun ‘tanınmayan’ çevresine kadar geniş bir araştırmayla ekranda alternatif bir ‘insan’ yaratmak. Bu yaklaşım zor bir tarih araştırmasını gerektirir ve sinemanın alternatif tarih yazımı rolünü içerir; ancak yıllar boyu, filmin yasaklanması dahil her şeyi göze almak anlamına gelir.

Süre gelen sinema sanatı çağdaş günümüz dünyasında büyük ilerlemeler katederek, çok daha geniş bakış açıları ve yeni oluşumlar ortaya koyabilmektedir. Yaşamın her alanına bağlantısı olabilen ve olduğunca ekonomik kazanç sağlayabilen sinema, yönetmenlerin var olan gerçek olayları ele almasıyla veya düş dünyasının konularıyla değerlendirme yapmasıyla, özgün sinemasal yapıtlar ortaya çıkmaktadır.

2.2. RESSAMLARIN HAYATLARINI KONU EDİNİMİŞ VE RESİM SANATI KRONOLOJİSİNE GÖRE SEÇİLMİŞ FİMLER

2.2.1. Gotik Dönemi

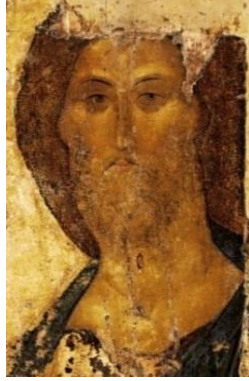
Gotik isminin etimolojik kökeni, Güney İskandinavya’nın Gotland bölgesinde oturup dördüncü ve beşinci yüzyıllar arasında düzenledikleri akınlarla Roma’yı yağmalayan kadim bir Germen kavmine dayanır (Gotlar daha sonra Ostrogot ve Vizigotlar olarak ikiye ayrılır). Gotik sözcüğünü kullanan ilk kişinin, İtalyan ressam, mimar ve sanat eleştirmeni Giorgio Vasari (1511–1574) olduğu ve bu sözcüğü olumsuz bir bağlam içinde, klasik karşıtı anlamında kullandığı bilinmektedir. Avrupa’da Orta çağda önemli ekonomik ve sosyal gelişmelerin yaşandığı, aynı zamanda içinde baskıcı unsurlar barındıran gotik dönemi, krallar ile din adamlarının rekabetine sahne olmuştur. Orta çağın sonlarına doğru, varlıklı ve güçlü insanlardan oluşan bir sınıfın ortaya çıkışıyla beliren değişim ve gelişmeler kaçınılmaz olarak sanata da yansımıştır. Fransa’da Paris civarında, mimari bir tarz ve heykel, vitray, resim üslubu olarak karşımıza çıkan sanata da Gotik sanat denilmiştir.

Gotik sanat, roman sanatının yanında değerlendirildiğinde, çok hafif tül gibi bir görünüme sahip olduğu görülmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında ele alırsak Gotik sanatı,

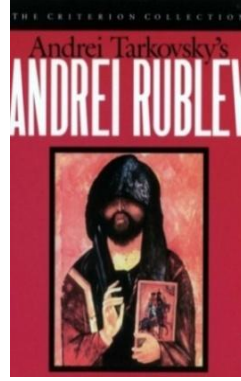
günümüz sanatına uzanan yolun başlangıcıdır diyebiliriz. Bu anlayıştan sonra insana ve ifadeleri çizmeye duyulan heyecan ve merak artmış bu da Rönesans'ı tetiklemiştir. Gotik Resim ve Gotik Sanat seneler içinde ilk kullanıldığı anlamından çok farklı bir düzeye ulaşmıştır. Özellikle de Giotto ile modern sanatçı kavramı doğmuş, zanaattan sanata doğru yol alınmaya başlanmıştır.

2.2.1.1. 'Andrei Rublev'; Andrei Tarkovsky (1969)

Rus yönetmen Andrei Tarkovsky'nin rus ortaçağ ressamı Andrei Rublev'in hayatını konu edindiği filmi, hem coğrafyaya bağlı iklim koşullarını, krallık, inanç, insani değerler hakkında, ortaçağda yaşamış bir ressamın duyarlılıkları üzerinden geliştirilmiş bir film olarak karşımıza çıkar.



Resim 2.1. Andrei Rublev, 1360-1430



Resim 2.2. Andrei Rublev, Andrei Tarkovsky, 1969

Hayatı hakkında, nerede doğduğu bilgisi bile olmayan Rublev'in, 15.yüzyılda, Moskova yakınlarındaki Trinity-St. Sergius Lavra'da başrahip Radonezh'li Nikon'un yanında yaşamış olduğuna inanılmakta, kilisenin himayesi altında dini konular ve öğretiler üzerine resimler yaptığı, duvar freskleriyle uğraştığı bilinmektedir ("Andrei Rublev", 2015).

Andrei Tarkovsky'nin 15. yüzyıl Ortaçağ Rusyasına özgü, dinin, politik anlaşmazlıkların ve baskıcı rejimin sanatçıların üzerindeki etkilerine değindiği filminde, tarihi bir karakter portresi çizerek dönemin Rusyası'na eleştirel bir dille yaklaştığı görülmektedir.



Resim 2.3. İnancın Ruhsal Sorgulama Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969



Resim 2.4. Keşiş Andrei Rublev Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969



Resim 2.5. Andrei Rublev'in Atölye Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969



Resim 2.6. Çaresizlik Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969



Resim 2.7. Dönemin Barbarlığı ve İşkencelerinin Sahnesi, Andrei Tarkovsky, 1969

1969 yılında çekilen ve Cannes Film Festivali'nde Sinema Yazarları Ödülü'nü kazanan film, Sovyet Birliği'nde sansüre uğrayarak ancak 1971 yılında gösterime girebildi. 15. yüzyılda Tatarların saldırıları altında inleyen Rusya'da Andrei Rublev, hem bir keşiş hem de ikona ressamı olarak gözlem gücü ve duygu aktarımı özelliği ile vurgulanmıştır. Barbarlık, şiddet ve kana kontrast olarak doğanın mucizevi güzelliği ve inanç Rublev'in beslendiği kaynaktır. Ne var ki bir köylü kızını tecavülden kurtarmak için bir adamı öldürmek zorunda kaldığında hayatı ve Tanrı inancını yeniden sorgular/sorgulatar; yaratıcılık ateşinin, konuşmama ve resim yapmama yemini eden Rublev'in içinde yeniden yanmaya başlaması için toy bir delikanlının dev bir çan imal etmesini seyretmesi gerekecektir. Bu aslında sanatçı keşişin eserlerine ve hayatına gerçek renklerin gelmesinin işareti olarak anlamına gelmektedir.

Eisenstein'in 'Korkunç İvan'ıyla birlikte geçen yüzyılın en önemli sinema yapıtlarından biri sayılan Andrei Rublev'in gün yüzü görmesi için uzun bir süre geçmesi gerekmiştir. Dış dünyadaki romantiklerin sandığını aksine Sovyetler Birliği sadece resmi ideolojinin dümen suyundan çıkmayan sanatçıları başta etmiştir. Uzun yıllar engellenen, defalarca sansürlenmiş ve montajlanan film, 70'li yıllardan itibaren yavaş yavaş kendini uluslararası arenada göstermeye başlamıştır.

2.2.2. Rönesans Dönemi

Rönesans İtalya’da doğmuş, daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılmış, 14.-16. yüzyılları kapsayan bir sanat dönemidir. Sözcük anlamı ‘yeniden doğuş’ olsa da Yunan ve Roma kültürlerinin tekrar canlanmasını ifade eder. Rönesans deyiminden Batı’da edebiyat ve sanatın gerçekten yeniden doğduğu ya da dirildiği anlamı çıkarılmamalıdır. Rönesans öncesinde Karanlık Çağ adı verilen Orta Çağ Avrupası’nda da bir edebiyat ve sanat vardı. Rönesans, sanatın yeni bir yöne doğru çevrilişidir. Bu yeni sanata Antik çağdan kalan miras, esin kaynağı olmuştur. Böylelikle, Rönesans, geçmişin yenilenmesi değil, doruğa ulaşmış bir üretkenlikle yeniden yaratmak anlamını taşır. Sanata da yansıyan bu hareketler, 15. ve 16. yüzyıllarda resim, heykel ve mimaride önemli örnekler verilmiştir.

Yeni Çağın başında Avrupa’da özellikle siyasal alanda görülen bu hareket Rönesans sanatının oluşmasına neden olmuştur. Bu dönemde Orta Çağ Avrupa’sının siyasi düzenine egemen olan kilise gücünü kaybetmiş, buna bağlı olarak sanat dinsel etkisinden kurtulmuş, mimaride sivil yapılar önem kazanmıştır. Rönesans hareketinin görüldüğü her yerde bu hareketi simgeleyen belli değerler vardır; eski Yunan sanatına dönmek; dini konularda bile insanı merkez olarak almak; dünyayı ve dünya gerçeklerini değerlendirmek. Bu üç değer Orta Çağ düşüncesinin zıttıdır. Öyle ki Orta çağ düşüncesi öteki dünyayı merkez olarak almakta, yalnız tanrıyı ve dini yaşama nedeni olarak kabul etmekteydi. Orta çağ ‘birleşmiş bir toplum’u savunuyordu. Rönesans ise, ‘birey’i öne çıkarmıştır. Bireycilik, giyim kuşama varıncaya dek her alandadır. İnanç ve ahlakta serbestlik ister, kilisenin baskısına direnir, giderek kiliseye başkaldırır. 15. yüzyıla değin Avrupa’da Ortaçağ’ın sembolik dünya görünüşü egemendi. Soyut, tartışmaya kapalı bir düşünce sistemi söz konusuydu. Bu durum, doğal olarak sanata da yansımıştı. Daha çok Kutsal Kitap’tan alınan konular, şemalara bağlı ve sembolik bir dille anlatılıyordu. Daha da önemlisi, Ortaçağ’ın sanat dalları arasında Güzel Sanatlar diye adlandırdığımız resim, heykel ve mimari yer almıyordu. Ortaçağ’ın “Yedi Sanat”ını Diyalektik (mantık), Gramer, Retorik (söylev sanatı) ve Aritmetik, Geometri, Astronomi, Armoni (genel anlamda müzik sanatı) oluşturmaktaydı. Resim ve heykel ise zanaatla ilgili görülüyor, bu alanlarda çalışanlar da zanaatçı olarak adlandırılıyordu. Rönesans’ta sanatçı Orta Çağ’ın adsızlığından kurtulmuştur. Tanınmakta, yapıtlarına imza atabilmektedir (Eyigör, 2006).

15. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın hemen tüm bölgelerini etkilemiş olan Rönesans Avrupa’yı tamamıyla değiştirmiş ve geliştirmiştir. Peki, bu yeniliğin yani Rönesans’ın oluşumdaki temel düşünceler neydi? İşte Rönesans’ın oluşumuna etki eden düşünceler: insan

güçlü bir varlıktır ve başarabilir. Gerçek güzeldir. Bu anlayışlara bağlı olarak da yaşadığımız dünya o kadar ilgi çekici bir yerdir ki, 'Başka dünyaları düşünenin hiçbir anlamı yoktur' anlayışı hâkimdir.

2.2.2.1. 'Leonardo Da Vinci'nin Hayatı'; Renato Castellani (1971)

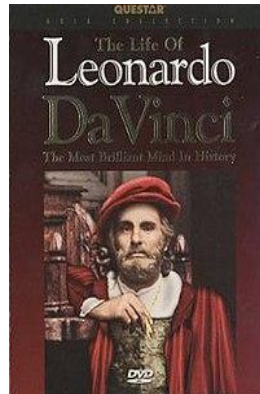
Tam adı Leonardo di ser Piero da Vinci (1452 - 1519) olan büyük sanatçı ve eşsiz bir bilim adamı olan Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği" ve "Mona Lisa" eserlerinin mükemmelliğini, ihtişamını ve maneviyatını dünya sanat tarihine kazandıran bir şahsiyettir. Yanı sıra, tıp, matematik, fizik, doğa bilimleri, askeri mühendisliği üzerine çalışmaları, denizaltılardan uçaklara kadar birçok teknik icadın prototiplerini üretmiş olması, onun bir efsane olmasına olanak sağlamıştır.

Bu şöhret onun hayatı ile ilgili her detayı önemli kılmaktadır; evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelen Leonardo'nun annesi Caterina, babası Piero'ya ait bir köleydi. Doğduğu yıl babası başka bir kadınla evlendiği için, bebeklik ve çocukluk dönemini annesiyle birlikte geçirmek zorunda kaldı. Daha sonra arada sırada Floransa'ya babasının yanına gitmeye başladı. Babasının ilk eşi Albiera'nın çocuğu olmadığı için, Leonardo aileye kabul edilmişti. Fakat amcası dışında hiç kimse onu tamamen benimseyip sevgi göstermedi. Hayata ve insanlara karşı son derece saygılı biri olan Leonardo da Vinci'nin, özel yaşamı hakkında çok çeşitli söylentiler de bulunmaktadır. Söylediği bazı sözler, onun genç erkeklere karşı ilgi duyduğunu göstermiş ve bir dönem büyük tartışma konusu haline gelmiştir.

Leonardo da Vinci'nin Rönesansa özgü klasist üslubunu perspektif, ölçü, plan, kompozisyon ve ışık-gölge gibi ana kuralların gelişmesine büyük katkısı ile belirlenmiş, diğer iki büyük Rönesans ustası, Michelangelo Buonarroti ve Raffaello'nun yanı sıra, Klasik sanatın en büyük temsilcisi/öncüsü olarak kabul edilmiştir.



Resim 2.8. Leonardo Da Vinci,
1452-1519



Resim 2.9. Leonardo Da Vinci, Renato
Castellani, 1971

Sanat kariyerine Floransa'daki Verrocchio atölyesinde çırak olarak çalışmaya başladı. Tüm Avrupa'nın Mekke'si olarak bilinen bu yerde Ludovico il Moro, Isabella d'Este, Niccolò Machiavelli, Pierre Saderini, Leo X, Raphael, Perugino, Michelangelo gibi dönemin en önemli figürleriyle tanıştı. Ancak yaygın tanınan bir kişi olmasına rağmen bir keşiş hayatını tercih ediyordu.



Resim 2.10. Da Vinci'nin Çizim Yapma Sahnesi, Renato Castellani, 1971



Resim 2.11. Uçma Denemesi Sahnesi, Renato Castellani, 1971



Resim 2.12. Da Vinci'nin Atölyesinde Erminalı Kadın resminin modeli ile birlikte görüldüğü Sahne, Renato Castellani, 1971



Resim 2.13. Leonardo Da Vinci, Erminalı Kadın, 1490, t.ü.y.b, 40 x 54 cm, Czartoryski Müzesi, Kraków, Polonya



Resim 2.14. 'Son Akşam Yemeği' Çalışmasının Çizim Sahnesi, Renato Castellani, 1971



Resim 2.15. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, Duvar Üzerine Tempera Tekniği, 880 x 460 cm, Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano, İtalya

Renato Castellani'nin 1971 tarihli filminde aktarılmış olan Leonardo'nun biyografisi, Leonardo'nun eserlerini anlamak için, onun idealindeki resmi yapmak amacıyla önce incelemeye, sonra bilmeye ve yansıtmaya dayalı uzun bir süreci benimsediğine aracılık

etmektedir (Resim 2.10; Resim 2.11; Resim 2.12; Resim 2.13; Resim 2.14; Resim 2.15). Tüm çalışmalarının ve araştırmalarının birbirinden kopuk görünmesi Leonardo'nun anlaşılmasının önünde engel teşkil etmesi hususu bu film ile savuşturulmuştur denilebilir. Kabul etmek gerekir ki, sanat yapmanın basit bir beceriye indirgenebileceği fikrini güdenlerin ne Leonardo'yu ne de tüm diğer sanatçıları anlamaları mümkün değildir. Evrenin yasalarını kavramak, insan ve doğanın işleyişini çözümlmek yeni şeyler yaratabilmenin özünü oluşturur. Leonardo'nun bu gayretlerinin anlaşılmaması, onun, tüm elyazmalarındaki çizimlerinin, eserlerinin ve tasarımlarının eksik olarak algılanmasına neden olabilir. Leonardo'nun, yaşadığı dönemin gerçekliğini en iyi şekilde yansıtmak için yarattığı karakterler sayesinde var olan gerçeği aktarabilmiş olması çok büyük bir önem arz etmektedir ("Leonardo da Vinci'nin Hayatı", 2018).

2.2.2.2. 'Değirmen ve Haç'; Lech Majewski (2011)

Kuzey Rönesansının önemli temsilcilerinden, Flaman'lı ressam, Yaşlı Pieter Brueghel (1525-1569), büyüleyici manzaraları ve köylü sahneleriyle tanınan, yenilikçi bir ressam ve matbaacıydı. Sanat hayatının başlarında ressam Pieter Croecke Van Aelst'e çıraklık yaptı ve 26 yaşındayken 1551 yılında Antwerp'te usta ressam olarak locaya kabul edildi. Resimlerinde köylülerin yaşantısını konu edinmesinin yanı sıra, köylülerin kıyafetlerini giyip sık sık yerel halkla karışmak ve etkileşime girmek, resimlerine ilham vermek ve ilham almak için sosyal toplantılara ve düğünlere katıldığından 'Köylü Brueghel' olarak anıldı.

Yaşadığı Flandre Bölgesi'ndeki Flaman sanatı; meslek localarının, yağlı boya tekniğinin gelişiminin, resim türlerinin ve işlediği konulara göre resim uzmanlığının gelişimine sahne olmuştur. Bu yüzyılın en önemli ressamları Jean Mabouel, Melchior Broederlain, Hubert ve Jan Van Eyck kardeşler, Flémalle Ustası, Van der Weyden, Van der Goes, Hans Memling ve Dirk Bouts'dur. Pieter Bruegel ve Jean Bruegel gibi ressamlar eski Flaman üslubuna bağlı kalırken, Rubens gibi bazı ressamlar İtalyan üslubunu yeğlediler. Brueghel'in eserlerinin çoğunda en etkileyici sosyal yorum biçimlerinden bazılarını yaratmış ve ailesini siyasi zulümden korumak için, ölüm döşeğindeyken resimlerinin yakılmasını istemiştir.

Karel van Mander'in ''*Schilder-Boek*''(1604) adlı kitabında verilen bilgiler doğrultusunda Bruegel, flaman dinsel çelişkilerin ve politik düzensizliklerin çok olduğu bir dönemde yaşamıştır. Sanatının en verimli zamanında yaşamının son yıllarında, çevresinde sürekli savaş, açlık ve sefalet görmüştür. Sanatçı, Breda yakınlarında soy isminide oradan aldığı Bruegel köyünde doğmuştur.



Resim 2.16. Pieter Bruegel, 1525-1569



Resim 2.17. Değirmen ve Haç, Lech Majewski, 2011

Pieter Bruegel, çoğu kez Hieronymus Bosch'un 'Gerçek dışı' anlayışının etkisindedir. Eserlerinin konularını çoğunlukla gerçek peyzajlardan, kır ve köy yaşamından, folklordan ve Flaman atasözlerinden almış olan sanatçı, Alp Dağları'na yaptığı gezisinden sonra olağanüstü bir seri eser yaratmıştır. Karel van Mander, sanatçının bu seyahati hakkında şöyle der: "*Diğer gezilerinde de olduğu gibi Bruegel, Alp Dağları'nda iken, daha sonra eve döndüğü zaman tuval ve kâğıtlara işlemek üzere, bütün dağları ve kayaları, adeta yutarcasına, aklına yazdı. O, doğaya son derece bağlıydı.*" ("Pieter Bruegel'in Hayatı", t.y.)



Resim 2.18. Doğa Çizimi Sahnesi, Lech Majewski, 2011



Resim 2.19. Çizim Gözlem Sahnesi, Lech Majewski, 2011



Resim 2.20. "Çarmıha Gidiş" Sahnesi, Lech Majewski, 2011



Resim 2.21. Pieter Bruegel, Çarmıha Gidiş, 1564, t.ü.y.b, 124 x 170 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Sanatçı, Kock'un gravürçülerine desenler çizmeye, mecazi (simgesel) anlamlı eserler yapmaya başladı. Onun bu zengin mecazi eserleri (Aziz Antoine'ın İmrendirmesi, Büyük Balıklar Küçük Balıkları Yer, Okuldaki Eşek, Erdemler ve Kötü Huylar Serisi, Her Biri, Elek, 1556-1568 yılları arasında yapılmış eserlerdir) bugün dahi çeşitli tartışmalara yol açmakta; her eserden çeşitli anlamlar çıkarılmaktadır. Seçtiği konuların çoğu halk ile ilgili ve bazen mizah doluyorsa da Bruegel, Flandre Ülkesi'nde Rönesans'ın öncüsü oldu. 16. yüzyıl Flaman yaşamının acıklı ve gülme yönlerini eserlerinde büyük bir ustalıkla yansıttı. Bütün bu eserlerdeki hayal zenginliği, derin insan sevgisi, hümanist ve klasik malzemenin açık bir şekilde ve ustaca kullanılışı, Bruegel'in hümanizma dünyası ile yakından ilgili olduğunu gösterir ("Pieter Bruegel'in Hayatı", t.y.).

Lech Majewski'nin Pieter Brueghel'in 1564 tarihli "Çarmıha Gidiş" resmini (Resim 2.21) merkeze alarak, yaşadığı dönemi ve sanat anlayışını ortaya koyduğu 2011 tarihli filminin konusu, "Her büyük resim arkasında ondan daha da büyük bir hikâye yatar" fikri üzerinden geliştirilmiştir; İspanyol paralı askerlerinin Flaman topraklarına Hz. İsa'nın çarmığa gerişini sağlamalarını bilgisayar grafikleri ve en yeni resim teknikleriyle anlatan filmde izleyici bir tablonun içine çekilerek, *-rüya etkisi verir-* oldukça etkileyici bir yapı arz ediyor. Sinematik deneyim açısından en çarpıcı deneyim, tabloda yer alan 500 tarihi, dini ve askeri kişilikten on ikisini izlenmesidir; Çarmıha gerilmiş bir çiftçi, Bakire Meryem, varlıklı bir kasaba sakini, hatta tuvalde gizlenmiş simgeleri açıklayan Bruegel'in kendisi başlıcalarıdır (Resim 2.20).

2.2.3. Maniyerizm Dönemi

Maniyerizm sözcüğü yaklaşık 1520-1600 arasında özellikle İtalya'daki sanatsal değişimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bu tanımın kökeninde "Maniera" sözcüğü yatmaktadır. Bu sözcüğün ilk olarak Vasari (1511-1574) tarafından, bu dönemde üretilmiş yapıtların biçimsel niteliklerini vurgulamak için kullanıldığı bilinmektedir. Bu dönemin yapıtları sanat tarihinde önceleri klasik karşısı, kötü, başarısız kopyalar olarak nitelenmiştir. Maniyerizm, Rönesans ustalarının tarzlarını taklit ederek, nicel çoğaltımlar yaparak kendini yetiştirmeye çalışan genç kuşak ressamların zaman içinde doğan yeni değerlerle kendi biçimlerini kurmak için Rönesans formunu zorlamasıyla ortaya çıkar. '*Geç Rönesans üslubu*' da denir. Aslında Maniyerizm, kurallara ve şemalara bağlı Rönesans'tan Barok üsluba bir geçiş olarak da adlandırılabilir. Günümüzde Maniyerizm, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren; kilisede gözlenen reformasyon ve karşı-reformasyon hareketleri, St. Bartolemeo

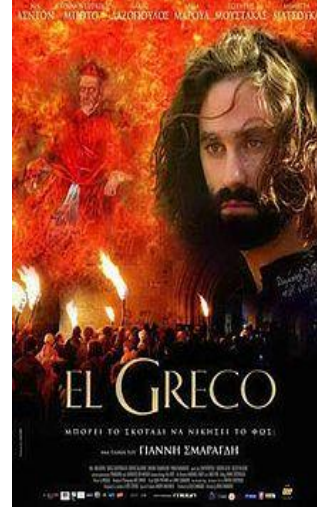
katliamı, Cizvit düzenin sertliği, engizisyon, 30 yıl savaşları vb... çeşitli sosyal hareketlerin de desteklediği özgün bir üslup olarak kabul edilmektedir. Rönesans sanatında biçimlenen insanlık ülküsü bir insanlık dramını doğurmuş, Maniyerist sanatçı, klasiğin kararlılığına kuşku ile bakmaya, gözü önündeki nesnelere karşısında iç dünya hesaplaşmasına girmeye başlamıştır. İç dünya tedirgin ve melankoliktir; İyi bir eser ortaya koymak için, yasalaşmış kuralları yıkmayı, kendine göre bir yol izleyerek, ister hoş gitsin, ister gitmesin şaşırtıcı etkiler yaratmayı hedeflemişlerdir. Dönemin simetrisine karşı duyulan kuşku ve güvensizlik hissi, sanatta asimetri ve biçimin dağılışı olarak yansır. Ortaya konulan eserlerde asimetrik kompozisyon düzenlemeleri, orantısızlık diyebileceğimiz yapılanmalar dikkat çekmektedir (Eyigör, 2006).

2.2.3.1. 'El Greco'; Yannis Smaragdis (2007)

Maniyerizm'in en önemli temsilcilerinden olan, asıl adı Dominikos Teodokopulos olan ve İspanyolca Yunanlı anlamına gelen lakabı ile tanınan El Greco (1541-1614)'nin yirmi yaşlarında Venedik'e gittiği ve Tiziano'nun öğrencisi olduğu sanılmaktadır. 1570'te Roma'da yerleştiği ve Manieristler'le tanıştığı kabul edilir. 1580'den önce İspanya'ya giderek çalışmalarını Toledo'da sürdürdüğü ve bu kentte öldüğü kesin bir bilgidir.



Resim 2.22. El Greco,
1541-1614



Resim 2.23. El Greco,
Yannis Smaragdis, 2007

İspanya'da büyük saygınlık kazanan ve o zamana değin hiç denenmemiş bir üsluba yönelerek çoşkulu biçimler, belirsiz renkler, düşsel yoğunluğu ağır basan figürler içeren tablolar yapan sanatçı, sanat çevrelerini hem şaşırttı hem de karıştırmıştır. Öncelikle de ışığın kullanımına getirdiği yenilik, ifadelerdeki gerçek dışı görünüşler, düzenlemedeki alışılmadık uygulamalarıyla Avrupa sanatında büyük önem arzeder ("El Greco Kimdir", 2018).



Resim 2.24. 'Mesihin Yıkılması' Sahnesi, Yannis Smaragdis, 2007



Resim 2.25. El Greco, Mesihin Yıkılması, t.ü.y.b, 1577-1579, 165 x 99 cm, Toledo Katedrali, Toledo, İspanya



Resim 2.26. 'Kardinal Portresi' Tablo Sahnesi, Yannis Smaragdis, 2007



Resim 2.27. El Greco, Kardinal Portresi, 1598, a.ü.y.b, 171 x 108 cm Newyork Metropolitan Müzesi, New York, ABD

Büyük çoğunlukla dinsel temalar içeren resimlerindeki portreler ve peyzajlar yapmış, dönemin insan psikolojisini anlamamıza olanak sağlamıştır. Oldukça ünlü ve üretken bir ressam olmasına rağmen, yaşamının sonuna doğru, Illescas'taki Hayır İşleri Hastanesi'nde yaptığı çalışma için ödeme yapılmadığından, ekonomik zorluklar içinde ve ani bir hastalık nedeniyle hayatı son bulmuştur. Ölümünden sonra büyük ölçüde göz ardı edilen eserlerinde, konulara olağan dışı yaklaşımı ve karmaşık ikonografiye yönelimi, 20. yüzyılda Dışavurumculuk ve Kübizm gibi sanat akımlarında hakettiği önemi geri kazanmıştır.

El Greco gibi Yunanlı olan yönetmen Yannis Smaragdis'in 2007 tarihli filminde bir başka Yunanlı Dimitris Siatopoulos'un "Tanrının Ressamı" kitabından senaryalaştırılmış filmin müziklerinin New Age'in ünlü ismi Vangelis tarafından hazırlanmış olması tesadüf değildir ("El Greco", 2018). İngiliz aktör Nick Ashdon tarafından canlandırılan El Greco, İspanyol Engizisyon mahkemeleri tarafından infaz edilmeyi bekleyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır; öykü, 1566'da, Domenikos'un Girit valisinin kızı, şehvetli Venedikli Francesca (Dimitra Matsouka) için düştüğü Girit adasında başlıyor. Bununla birlikte,

Domenikos'un babası, genç ressamı Venedik'e ve genç sınıftan uzaklaştırılmaya zorlayan adada siyasi bir isyanı körükliyor. Bu kez yolu sadece ünlü sanatçı Titian (Sotiris Moustakas) ile değil, aynı zamanda İspanyol rahip Nino de Guevara (Juan Diego Botto) ile de kesişmektedir. Filmin, El Greco'nun kadın partneri olduğu veya hiç sevgilisi olmadığı bilgisini misilleyen, ölümcül bir hayat hikâyesi olarak sunulduğu anlaşılıyor ("El Greco", t.y.).

2.2.4. Barok Dönemi

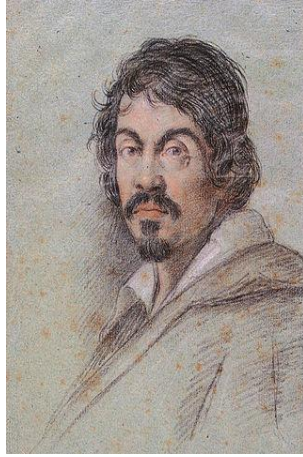
Barok Sanat, 17. yüzyılda, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans'tan farklı yeni bir dünya görüşüne dayanan bir üsluptur. Barok sözcüğü, Portekizce "Barucca"dan gelir. Garip biçimli, eğri-büğrü incilere verilen bu ad, aradan yüzyıl geçtiği halde Rönesans ilkelerine bağlılıkta direnen tutucu kişilerce küçültücü, aşağılayıcı bir sıfat olarak kullanılmıştır. Aslında, 17. yüzyılda üç üslup iç içedir. Bunlar, Maniyerizm, Barok ve Geç Barok'tur. Maniyerizm'in bozduğunu geri getiren Barok, coşkulu, iyimser ve enerji doludur. 17. yüzyılın başında Avrupa'da yepyeni bir sanat üslubunun doğduğuna tanık olunur. Sanat tarihçileri, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üsluba "Barok Sanat" adını vermişlerdir. Batı sanatında her büyük akım, başlangıçta sert tepkilerle karşılaşmış, adlarını da çok kez böyle aşağılatıcı tanımlardan almıştır.

Maniyerizmin, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karşı çıkışı, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkma eylemi olarak değerlendirilebilir. Barok sanatın oluşumunda Maniyerist tepkinin katkıları yadsınamaz. Coşkulu, iyimser ve enerji dolu olan Barok Sanat, maniyerizmin kuşkuculuğunu aşmıştır. Büyümeye dairdir ve yücelik duygusu hâkimdir. Rönesans gibi bir Yeniçağ sanatı olan Barok sanatın temel amacı, görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde vermektir. Natüralizm denilen bu tutumda amaç aynıydı ama Barok sanatçı bu amacına Rönesans sanatçısından çok ayrı yollardan varmayı başarmıştır. 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalya'da doğan bu akım 18. yüzyılda İtalya'ya ve birçok Avrupa ülkesine yayılmıştır. Ülkelere göre farklılıklar görülür. Azizlerin yaşamı ve mitolojik konular, kahramanlık öyküleri, ailelerin hayatları ele alınan konular arasında yer almış, manzara, natürmort, ev içi mekânları, bireysel veya grup portre resimleri bolca yapılmıştır. Barok üslubunda ışık kullanımı önemlidir. Işık yüzeye eşit bir şekilde yayılmamakta, kuvvetli gelen ışık yüzeye gölgeler oluşturacak şekilde

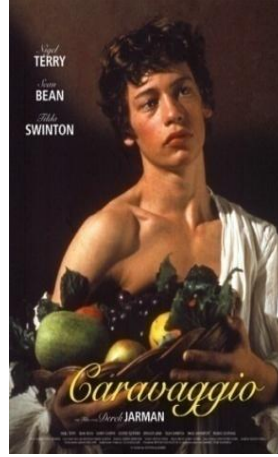
merkezi konum kazanmaktadır. Böylece, duygu ve hareketi güçlendirilmektedir (Eyigör, 2006).

2.2.4.1. 'Caravaggio'; Derek Jarman (1986)

İtalyan Baroğunun en önemli temsilcisi olan Michelangelo Merisi Caravaggio, Roma, Napoli, Malta ve Sicilya'da güçlü ışık-gölge kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik açıdan ele alışıyla en özgün yaratımları ortaya koymuştur.



Resim 2.28. Michelangelo Merisi Caravaggio, 1571-1610



Resim 2.29. Caravaggio, Derek Jarman, 1986

Caravaggio, Otuz Yıl Savaşları döneminde yaşamış olan sanatçının, yaşadığı dönemi aşarak günümüze kadar gelen, kendi adıyla anılan, Caravaggioculuk⁶ akımının en büyük

⁶Sanat tarihindeki ilk Caravaggiocular Bartolomeo Manfredi (1580-1620), Orazio Borgianni ve Orazio Gentileschi'dir. Caravaggioculuk Roma'dan sonra Napoli ve Güney İtalya'da yayılmıştır. Giovanni Battista Caracciolo ve İspanyol sanatçı Ribera, Napoli'den, Pietro Novelli ise Sicilya'dan yetişmiş Caravaggiocular'dır. Özellikle Ribera kaba bir gerçekçilikle bütünleştirerek tenebrist anlayışın İspanya'da yayılmasında etkili olmuştur. Caravaggioculuk'un rağbet gördüğü ülkelerden biri Fransa'dır. Valentin de Boulogne, Nicholas Regnier ve Nicholas Toumier, Fransa'daki Caravaggiocuların başlıcalarıdır. De Boulogne, Janr (Tür) resminde Caravaggioculuk'u büyük bir başarı ile uygulamıştır. Simon Vouet de bu ülkedeki Caravaggiocular'm en önemlilerindedir ve 17.yüzyıl başlarında İtalya'da çalışan tüm Fransız ressamlar için yol gösterici bir rol üstlenmiştir. Claude Vignon, Caravaggio'nun Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi adlı yapıtından bazı figürleri olduğu gibi kendi resimlerine aktarmaktan çekinmemiştir. Caravaggio'yu 'resmi öldürmek için doğmuş bir sanatçı' olarak niteleyen Poussin gibi klasik-idealist bir sanatçı bile 'Masumların Boğazlanması', 'Aziz Erasmus'un Şehit Edilmesi' adlı yapıtlarında tenebrist anlayışın etkisinden kurtulmamıştır. Caravaggio biçimciliğinin yaygınlık kazandığı bir başka ülke de Hollanda'dır. Terbrugghen, Gerrit van Honthorst, Dirk van Baburen ve Jan van Bjlart gibi Utrecht Okulu sanatçıları Caravaggio'nun ışık etkilerini ve konularını çeşitlendirerek uygulamışlardır. Baburen, iri göğüslü sokak kadınlarının eşlik ettiği içki âlemi türünden sahneleri çokça ele almakla birlikte, konularının aşırı bayağılığını, İtalyanların ulaşamadığı bir renkçilik düzeyi tutturarak aşmıştır. Terbrugghen de toplumun daha üst sınıflarının yer aldığı Janr resimlerinde etkili bir renkçilik ve ışık kullanma anlayışı geliştirmiştir. İtalyanlarca Cherardo delle Notti olarak adlandırılan ve bu grubun lideri durumunda olan Honthorst ise ışığı kırmızı renkte verdiği gece sahneleri ile ün kazanmıştır. Aynı Honthorst gibi mum ışığının aydınlatığı gece sahneleriyle büyük bir başarı gösteren Fransız sanatçısı Georges de la Tour teknik becerisinin ötesinde, kişisel bir şiirsellik de geliştirmiştir. Caravaggio'nun kimi büyük ustalar üstündeki etkisi kolayca tanımlanmayan bir çeşitlilik içerir. Reni ve Guercino (1591-1666) bir dönem tenebrist ürünler vermiş İtalyan sanatçılardır. Velasquez'i de İtalya'da yaptığı erken dönem yapıtlarında, ışığı tek bir boyut içinde bütünleştiren bir sonuç elde etmiştir. 17. yüzyıl Hollanda resminin en büyük adlarından olan Vermeer'deki

temsilcisi olarak kabul edilir. Caravaggio'nun biçim anlayışı temelde katışıksız bir gerçekçiliğe ve tenebresso adı verilen ışık-gölge kullanımına dayanır. Çevreye, tek bir kaynaktan sert ve belli bir açıyla dağılan bu ışık, aydınlattığı nesnelere üstünde birbirinden kesin olarak ayrılan ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturur. Caravaggio'nun gerçekçiliği ve tenebresso'sundan hareket eden ressamlara Caravaggiocu ya da Tenebrist denilmektedir.

Caravaggio'nun Roma'daki kariyeri, kimi zaman polis kayıtlarına geçen kanlı tartışmalarla kesintiye uğramıştır. 1606 yılında, yine bir tartışma sırasında rakibini bıçaklayarak öldürünce Napoli'ye ve oradan 1607'de Malta'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Ancak Malta'da da rahat durmayınca hapis yatmış ve ardından Sicilya'ya kaçmıştır. Oradan 1609'da tekrar Napoli'ye dönmüş ve belki de bir kan davası neticesinde kendisini hedef alan bir saldırıyla ağır bir şekilde yaralanmıştır. Yine de bu kavgacı kişiliğin ölümü fiziksel bir münakaşa neticesinde değil, 1610 yılında yakalandığı amansız sıtma hastalığından olmuştur. Caravaggio'nun sanatı, tüm Avrupa'da etkili olmuş ve 17. yüzyıldan bugüne değin pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Aynı şekilde onun geleneklere karşı çıkan, asi, saldırgan kişiliği hem sanat anlayışı hem de sanatçı kişiliğine yeni bir boyut getirmiştir.



Resim 2.30. 'Meyve Sepetli Çocuk'
Canladırma Sahnesi, Derek Jarman, 1986



Resim 2.31. Caravaggio, Meyve Sepetli
Çocuk, 1593, t.ü.y.b, 70 x 67 cm, Borghese
Galerisi, Roma, İtalya



Resim 2.32. Caravaggio İçin Duran Canlı
Modeller Sahnesi, Derek Jarman, 1986



Resim 2.33. Caravaggio Atölyesinde Çalışma
Sahnesi, Derek Jarman, 1986

Caravaggio etkisinin nerde başlayıp nerde bittiğini kestirmek olanaksızdır. Benzer bir biçimde Fransız La Nain kardeşler de Caravaggio uzantısı sayılabilecek bir tür gerçekçiliği temsil ederler.(bknz: "Caravaggioculuk (Tenebrizm)", t.y.)



Resim 2.34. İsa'nın Gömülmesi Canlandırma Sahnesi, Derek Jarman, 1986

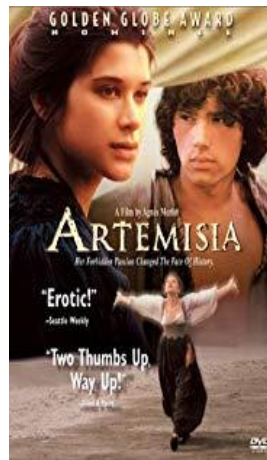
Derek Jarman, Caravaggio'ya ithafen yazıp, yönettiği 1986 tarihli filminde, ressamın yaşamını, sanat tutkusunu resimleri üzerinden ele almıştır. Filmin düz çizgisel olmayan anlatımı, kırmızı ve mavi renklerle dolu stilize kareleriyle sıradışı bir biyografik film izlenimi yaratır. Dini inançlarıyla çatışan cinsel kimliği de yansıtılmış olan ressamın portresi sinema sanatı açısından bir savunma biçimi olarak ele alınmıştır. Caravaggio'nun çocukluktan itibaren parlayan sanatsal yeteneği kurgusal ancak gerçekçi bir biçimde ve yaşamsal bir süreç halinde sunulmuştur.

2.2.4.2. 'Artemisia'; Agnés Merlet (1997)

Dünyada ismi bilinen ilk kadın ressam olan Artemisia Gentileschi (1593-1659), ressam babası Orazio Gentileschi ve kendisine tecavüz eden perspektif öğretmeni Agostino Tassi dolayısıyla özel yaşamında aldığı tavırla feministlerin ilgisini çeken, İtalyan Baroğunun en önemli temsilcilerinden biridir.



Resim 2.35. Artemisia Gentileschi, 1593-1656



Resim 2.36. Artemisia, Agnés Merlet, 1997

Yaşantısındaki travmayı tarih sahnesindeki, Susanna, Judith gibi güçlü kadınları konu edinerek bir silaha dönüştürmüş olan Artemisia, 1616'da Academia del Disegno akademisine kabul edilen ilk kadın üye olarak tarihe geçmiştir. Cenova, Venedik ve Roma, Napoli 'de ürünler vermiş, dönemin ahlak anlayışına uymadığı için eleştirilmiş, engellemeler ve kısıtlamalarla karşılaşsa dahi mücadelesinden vazgeçmemiş, ünü yayılmaya devam etmiş, hatta İspanya Kralı IV. Felipe'den dahi sipariş almıştır.



Resim 2.37. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Judith ve Holofernes, 1598, t.ü.y.b, 195 x 145 cm, Ulusal Antik



Resim 2.38. Artemisia Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612, (t.ü.y.b.), 125 x 158 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya Sanat Galerisi, Roma, İtalya

Artemisia, birçok erkek ressamın yaptığı gibi kişiliksiz, et yığınları ve anlamsız bakışlı cinsellik araçlarının odak alındığı, en ciddi ve ürkütücü konuların bile erotik çağrışımlar uyandıracak kompozisyonlar olarak işlendiği resimler yerine, her ifadesinde güç ve kararlılık yayılan kadınları gösteren 34 adet tablo yapmıştır. Bunların en ünlülerinden 'Holefernes'in başını kesen Judith' isimli tablosu (Resim 2.37), her ne kadar Caravaggio'nun aynı konulu çalışmasından (Resim 2.38) etkilendiği söylenirse de aradaki nitelik farkı açıkça gözlemlenmektedir.



Resim 2.39. Artemisia Otoportre Çizim Sahnesi, Agnès Merlet, 1997



Resim 2.40. Artemisia Gentileschi, Otoportre, 1639, t.ü.y.b, 98 x 75 cm, Kraliyet Koleksiyonu (Buckingham Sarayı), Londra, İngiltere

Fransız yönetmen Agnes Mertlet'in yönettiği Artemisia adlı 1997 tarihli film, Artemisia'nın gençlik dönemine ve Agostino Tassi ile olan ilişkisine odaklıdır. Kadınların

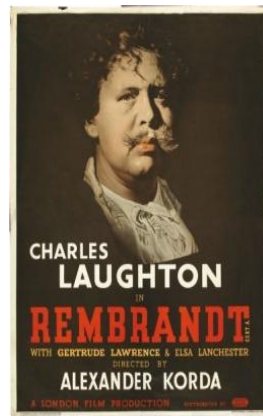
sanat okullarına kabul edilmediği bir dönemde, yasak olarak addedilmesine rağmen kendi ilgi alanları dâhilinde olan erkek anatomisi, Artemisia'yı cinselliğe yöneltmektedir. Artemisia'nın eğitimini üstlenen Agostina Tassi, masum olmasına rağmen Artemisia'ya tecavüz etmekle suçlanmaktadır. Açılan dava bütün bu isimlerin ülkede bilinmesine yol açacaktır. Artemisia, masum olan Agostina'yı korumak konusunda fazlasıyla kararlıdır. Film, Artemisia'nın Tassi'ye nefretini korkusuzca yansıtmaktan ziyade, romantik bir aşk hikayesi olarak sunulduğu için pek çok eleştiriye maruz kalmış, görüntü açısından beğenilse de ticari amaç güdüldüğü zannı yaratmıştır ("Artemisia", t.y.).

2.2.4.3. 'Rembrandt'; Alexander Korda (1936)

Rembrandt Van Rijn (1606-1669), Hollanda'da varlıklı bir ailede altıncı çocuk olarak Leyden şehrinde hayata gözlerini açmıştır. Daha küçük yaşlarda resme olan düşkünlüğü sebebiyle okuldan alınıp ressam Jacop Van Swanenburch'un atölyesine verilmiştir. İtalyan resim sanatına duyduğu hayranlık, Amsterdam'a gidip, Pieter Lastmann'ın yanında çalışmaya başlamasıyla azalmıştır. Sanatında ustalaştığında, doğduğu şehre tekrar dönen Rembrandt, özellikle, gravür sanatı ile ilgilenmiş ve resim dünyasına gerçek değerler kazandırmıştır. Sanatını anlamayan ama müşteri olmak için sıraya giren yeni zenginlerin tablo siparişleri, kısa zamanda Rembrandt'a büyük servet sağlamış, dini konuları işlediği resimlerdeki figürler için gerçek hayatta tanıdığı kişileri model olarak kullanmış, pek çok ressamın aksine onlara, ilahi bir hava katmaksızın, sadece insani yönlerini ön plana çıkartarak resmetmiştir. Yaşamı boyunca yapmış olduğu, kırkı aşkın sayıda otoportresi ile sanat tarihinde çok özel bir konum edinmiş olan sanatçı, bilmeden, burjuva toplumunun yükselişi ve çöküşünün örnekçesi kabul edilen bir dizi yaratmıştır. Çok ünlü ve çok kazanan bir ressam iken, iflase doğru sürüklenmesinde, koleksiyonerliğinin ve karısı ile çocuklarının ardarda ölmesinin etkisi olmuştur.



Resim 2.41. Rembrandt van Rijn, 1606-1669



Resim 2.42. Rembrandt, Alexander Korda, 1936

Rembrandt, ton ve nüans üzerinde en büyük virtüoüzdür. İnsan ruhunun derinliklerine, iç ifadeye değer veren Rembrandt, kendisinden sonra gelen Goya, Daumier, Munch, Soutine ve Rouault gibi ünlü ressamın üzerinde büyük etki yaratmıştır. ‘Işık-gölge’ tekniğini ilk olarak ve en mükemmel kullanan ressam olduğu gibi kırmızıya ve bu rengin tonlarına, sanat tarihinde gerçek değerini veren ilk ustadır. Rembrandt, portrecilikte devrim yapmış, ruh hallerinin insan çehresi yoluyla anlatımında, o zamana kadar ulaşılmamış bir başarı göstermiştir. Çevresinde yaşayan tipleri mitoloji kahramanları, tarihsel kişiler olarak resmetmekle de, kendi döneminin en gerçekçi ressamı olduğunu göstermiştir ("Rembrandt Van Rijn'in Hayatı", t.y.).

Rembrandt'ın hayatını ve sanatını konu alan, 1936 yapımı, Charles Laughton'un canladırması olan film, 1642 yılının Amsterdam'ında usta ressam Rembrandt Van Rijn'in köredici güzellikteki ün ve zenginlikten oluşan hayatının çok sevdiği karısının ölümüyle değişmesini, karanlık ve acı dolu yapıtlar yapmaya başlaması ile müşterilerinin ve bu resimlerine karşı olumsuz tutumlarını yansıtmıştır; Ressamın müşterileri azalmış, yaptığı şaheserler anlayışsızlık ve cehaletin kurbanı olmuştu. Modaya uyararak ve gösteriş için portrelerini yaptıran zenginler artık semtine uğramıyorlardı. Genç Hendrickje, 40-45 yaşlarındaki sanatçıya ilham veriyordu. “Davut’un Karısı Batşaba” ile “Yıkılan Kadın” adlı tablolarının modeli olan Hendrickje, hem 1641’de doğan oğlunun bakıcısı hem modeli hem de ilham perisidir. Sevgilisini “Hendrickje Stoffels Flora Kılığında” adlı tablosuyla ölmezliğe erdirmiş olan Rembrandt, onun 1662 de ölümüyle adeta yıkılmıştır.



Resim 2.43. Rembrandt ve Hendrickje Birlikteliği Sahnesi, Alexander Korda, 1936



Resim 2.44. Rembrandt van Rijn, 63 Yaşında Kendi Portresi, 1669, t.ü.y.b, 70 x 86 cm,



Resim 2.45. Çöküntü Süreç Portre Çalışma Sahnesi, Alexander Korda, 1936 Ulusal Galeri, Londra, İngiltere

Hendrickje'nin ölümünden sonra, işleri devralan, hayatta kalan tek oğlu Titus da 1668 de ölünce, hayat küsen sanatçı, daha 63 yaşında olmasına rağmen tüm sevdiklerini yitirmişti. Hayatının son yılında ihtiyarlık portresini yaptı (Resim 2.44). 1669 yılında öldüğünde, birkaç tablo, birkaç değersiz eşya, eski giysiler ve resim malzemelerinden başka bir şeyi yoktu. Öldüğü günlerde, ona sanatının modası geçmiş bir ihtiyar gözüyle bakılıyordu. 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın ilk yarısında da bu küçümseme ve unutulma sürüp gitti. Değeri hiç anlaşılmamış, sanatındaki büyüklüğün farkına bile varılmamıştı. Hatta ressam diye kabul edilmemiş, toptan inkâr edilmişti. Fakat Hollanda müzelerinden başka Paris, Viyana, Dresden, Münih, Londra, Berlin ve Leningrad müzelerinde bulunan yapıtları, yeni bilgilerin ışığında incelenmeye başlandıktan sonra, özellikle 19. yüzyıl sonlarında, büyüklüğü ve sanat dehası anlaşılıp kabul edilmiştir.

2.2.4.4. 'İnci Küpeli Kız'; Peter Webber (2003)

17. yüzyıl Flaman sanatının temsilcisi Johannes Vermeer (1632- 1675), çağdaşları Metsu, Ter Borch ve Pieter de Hooch gibi burjuvaların günlük yaşayışıyla ilgili konuları araya çeşitli semboller de katarak resmetmiştir. Sokak görünümelerini de ev içi yaşantısını da başarıyla yansıtabilmiş olan sanatçı, özellikle ışığı ve renkleri büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Resim sanatında en çok Caravaggio'nun etkisi altında kaldığı söylene de paletinde yer verdiği gökyüzünün mavisi, limon sarısı, narçiçeğinin kırmızısı kendi karakteristiği olarak belirlemiştir.



Resim 2.46. Johannes Vermeer,
1632-1675



Resim 2.47. İnci Küpeli Kız, Peter Webber,
2003

Vermeer hakkında çok fazla bilgi bulunmamakta, 1672 tarihli bir belgeye göre, hayatını, yaptığı resimlerle ve gravürlerle güçlükle kazandığı bilinmektedir.  l m n n ardından kısa sürede unutulmuŐ, ancak 19. yüzyıl ikinci yarısından sonra büyük ilgi görmeye başlamıştır. İmzasını attığı 1656 tarihli ‘Aracı kadın’ ve 1668 tarihli ‘Astronom’ haricindeki eserlerinde imzasının olmaması, bazılarında Őüpheli imzaların varlığı, özellikle gençlik dönemine ait resimlerin ona ait olduğunun anlaşılamaması, katalog ve kronolojisinin oluŐturulmasında engel teşkil etmektedir ("Johannes Vermeer’in Hayatı", t.y.).



Resim 2.48. Griet’in Vermeer’in
Misafirlerine Hizmet Sahnesi,
Peter Webber, 2003



Resim 2.49. Griet’in Vermeer’in Atölyesinde
Poz Vermesi, Peter Webber, 2003

Paris ve New York’taki özel koleksiyonlarda, en önemlileri müzelerde yer alan eserlerindeki kumaŐ, mücevher, tabak, çanak ve meyvelerdeki gerçeklik etkisi, elle dokunma hissi verecek denli canlılık hissi verir. Ancak resimlerinde, insan –dışında-çoğunlukla, bir veya iki kadın figürü vardır- canlı varlık yoktur. Şiirsel  slubu, resimsel anlatımı gizemlidir.



Resim 2.50. İnci Küpeyi Griet'in Kulağına Takma Sahnesi, Peter Webber, 2003



Resim 2.51. Griet'in İnci Küpeli Kız Duruşu Sahnesi, Peter Webber, 2003



Resim 2.52. Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, t.ü.y.b, 44,5 x 39 cm, Mauritshuis, Lahey, Hollanda.

Yönetmeni Peter Webber'in, 2003 yapımı film, onun inci küpeli kız isimli resmine model olmuş hizmetçi kızın ve bu resmin yapım sürecini çevreleyen olayların etrafında gelişir. Tracy Chevalier'in aynı adlı romanından Olivia Hetreed tarafından uyarlanmıştır. Tracy Chevalier'in romanından uyarlanan film, Hollanda, Delft'de 1665 yılında geçmektedir. On yedi yaşındaki genç kız Griet, babasının bir iş kazası sonucu kör kalması nedeniyle ailesini geçindirmek için çalışmak zorunda kalır ve Johannes Vermeer adlı ressamın evinde hizmetçi olarak çalışmaya başlar (Resim 2.48). Bu usta işi filmde Vermeer'den ziyade tablodaki kızın gizemli yaşamı yeniden canlandırılmak istenmiş gibidir; Vermeer'in zengin patronu, biricik destekçisi Van Ruijven, tamamen kendisine ait olmasını istediği Griet (Scarlett Johansson)'in resmini yapması için ressam Johannes Vermeer (Colin Firth)'e bir görev verir. Hizmetçi kız Griet, bu zor poz verirken Vermeer'in karısının, kendisine ait olan küpeleri onun kulağında görmesi ile gerilim doğar (Resim 2.50).

2.2.5. Romantizm Dönemi

Latin kökenli hikâye ve söylencelerin adı olan 'Romans'da gelen, Romantizmin yaklaşık yüzyıllık bir süreci kapsar. 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkmış ve İngiltere başta olmak üzere Almanya, Fransa ve tüm Avrupa'yı Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Antikitenin kalıplarından bunalmış sanatçıların yeni arayışlarının ifadesi olarak karşımıza çıkar. Öznel ve plastik yenilik bu dönemin en belirgin özelliğidir. Tuvale düşlerin yanıtılması, çizgiselliğin önemini yitirmesi, rengin ön plana çıkması, manzaranın bir fon olmaktan çıkıp, resmin konusu haline gelmesi vb. nedenlerle, günümüz sanatının nüvesi olarak değerlendirilir.

Avrupa'da edebiyat, müzik, felsefe ve resimde bir yenilenmeye yol açan romantizm belli bir tanıma girmeyen niteliğini korumakla beraber, var olmanın özgür bir ruh hâlini işaret etmektedir. Ortaya çıkışında 1789 Fransız İhtilali sonrasındaki toplumsal, siyasal ve düşünsel yapının etkileri vardır. Romantizmin resimdeki ifadesi, biçimden çok düşünceden yanadır. Klasizimdeki ölçü, kural ve ideal güzellik, Romantizmde yerini karaktere bırakmıştır. Eser, onu yapan sanatçının karakterini ve iç dünyasının yansıtmalıdır. Figürlerde istenen ifadeyi elde edebilmek için çizgileri yok edip, biçimleri renk kitleleriyle ortaya koymaya çalışmışlardır. Yüzyıllardır figürlü konulara bir fon görevi yapan manzaralar figür resminin önüne geçmiş, manzara ressamlığının önemini artırmıştır. Neoklasik sanatçılar eski Yunan ve Roma sanatlarından esinlenmişken, romantik sanatçılar direk kendilerine yönelmişler, kendi duygu, düşünce ve iç dünyaları kendilerine esin kaynağı olmuştur. Romantiklere göre, insan hayallerine özgürlük tanınmalı, sanatçılar kendilerini istedikleri gibi ifade edebilmelidir. Konular sanatçının kendi düşüncelerine ve toplumun düşüncelerine dönmüştür.

2.2.5.1. 'Goya'nın Hayaletleri'; Miloš Forman (2006)

Romantizm akımının önde gelen isimlerinden olan İspanyol ressam ve gravür sanatçısı Francisco José de Goya Lucientes (1746-1828), gençlik yıllarında beş yıl kadar Madrid, Napoli, Roma ve Parma'da dolaşmıştır. Eserlerindeki Velasquez ve Mengs etkisi zamanla silinip, gündün güne zerafet kazanan, kendine özgü soylu bir üsluba sahip olmuş, eserlerinde, döneme ait önemli izler bırakmıştır. Resimlerinde ilgi duyduğu konular, manzaradan ziyade portreye ve giderek kişilerin iç dünyaları doğrultusunda olmuştur. Renkleri son derece doğal ve dâhiyane biçimde, ayrıntılardan da uzak durarak kullanmış olan Goya, zamanla, modelin rengi ve duruşu kadar ona hayat veren duyguları da görmeye, anlamaya başlamıştır. Ekonomik durumu gündün güne iyileşen Goya, 1780'de Akademi üyeliğine seçilmiş, İspanyol saltanatının saray ressamlığını yapmıştır.



Resim 2.53. Francisco Goya,
1746-1828



Resim 2.54. Goya'nın Hayaletleri, Miloš
Forman, 2006

17. yüzyılın sonlarına doğru, Sevilla şehrinde bulunduğu bir sırada ağır bir hastalığa yakalanan ve sonucunda tamamen sağır olan sanatçı, bu darbe yetmiyormuş gibi, 1808 yılında, Fransa saldırısına direnen İspanya halkı yurtlarını savununca her yerin kana bulanmasına şahit olmuştur. Bu ikinci darbe Goya'yı çok değiştirmiş, renk sarhoşu eski Goya yerine, koyu renkleri kullanan bir Goya gelmiştir. Aynı dönemlerde, bazı tablolarından ötürü Engizisyon Mahkemesi'nin huzuruna çıkartılmış olan sanatçı, terör havasının estiğinden İspanya'ya olan sevgisini yitirmiştir. 1824 yılında, tedavi olmak bahanesiyle İspanya'dan ayrılarak, Fransa'ya yerleşen sanatçı, 1828'de iyice zayıf düşmüş ve kalp krizi sonucunda hayatını kaybetmiştir ("Francisco Goya'nın Hayatı", t.y.).



Resim 2.55. Engizisyon Mahkeme Üyeleri
Sahnesi, Miloš Forman, 2006



Resim 2.56. Goya ve Lorenzo Rol Sahnesi,
Miloš Forman, 2006

Miloš Forman'ın 2006 tarihli 'Goya'nın Hayaletleri' isimli filminin konusu; 1792 İspanyasında geçer. Katolik Kilisesi'nin en güçlü olduğu dönemde Goya (Stellan Skarsgrad), ülkenin en ünlü ressamıdır. Genç ve güzel ilham perisi Ines (Natalie Portman)'in Engizisyon Mahkemesi'nin arkasındaki güçlü bir rahip tarafından toplumsal değerlere aykırı davranış ile suçlanması büyük bir skandala sebep olur. Güzel model Ines haksız yere Engizisyon mahkemesi tarafından mahkûm edilip işkence görünce, Goya, eski dostu rahip Lorenzo (Javier Bardem)'ya Ines'in hayatının bağışlanması için yalvarır. Engizisyon'un arkasındaki

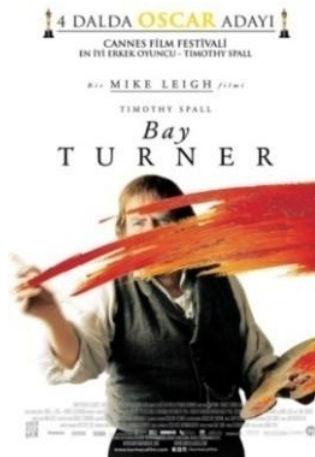
asıl güçlerin başı ve güç peşinde olan Lorenzo, Ines'in hapse atılmasını, işkence görüp ve ölüme terk edilmesini umursamaz. 20 yıla yakın bir sürenin ardından Goya, yaratıcılığının doruğundadır ancak, sağırdır ve akıl sağlığı yerinde değildir. Goya, Ines ve Lorenzo tekrar bir araya gelir ve yıllarca saklanan sırlar ortaya çıkar. Anlaşılabileceği üzere, film, Goya'yı doğrudan konu edinmemiştir. Goya'nın yaşadığı dönem İspanya'sı üzerinden insanlık dramını ele almıştır. Filmin merkezinde olmayan Goya, merkezdeki diğer karakterlerin arka planında yer alıyor. Bunun, Goya'nın sahip olduğu mevkiye rağmen başına buyruk ve disiplinsiz oluşu, aklına estiği gibi hareket etmesi nedeniyle, yönetmenin bilinçli tercihi olduğu anlaşılmaktadır.

2.2.5.2. 'Bay Turner'; Mike Leigh (2014)

İngiliz Romantizminin temsilcisi ressam, Joseph Mallord William Turner (1775-1851), bir berber ve peruk yapımcısı babanın ve akıl hastalığından mustarip annesinin sorunları nedeniyle dayısı tarafından yetiştirilmiş, ilk ressamlık deneyimlerini onunla edindikten sonra, 1790'da Kraliyet Akademisi Sanat okuluna kabul edilmiştir ("William Turner", 2016). Turner etkileyici renklendirme, yaratıcı manzaralar ve çalkantılı, genellikle şiddetli denizciliği ile tanınmış matbaacı ve ressamdır. 1804'te komisyon ve satışlardan düzenli bir gelir elde ettiği, kendi galerisini açmış ve 1807'de Akademiye perspektif profesörü olmuştur. 1828 yılına kadar ders vermiş, 1802'den Avrupa'ya gitmiş, kısa sürede hacimli eskiz defterleriyle geri dönmüştür.



Resim 2.57. William Turner, 1775-1851



Resim 2.58. Bay Turner, Mike Leigh, 2014

Çok özel, eksantrik ve münzevi olan Turner, kariyeri boyunca tartışmalı bir şahsiyetti. Evlenmedi ancak ev sahibinden iki kızı oldu. Yaşlandıkça daha karamsarlaştı. Özellikle, babasının ölümünden sonra görüşü kötüleşti ve galerisi yoksullaştı. 1845'ten itibaren sağlıksız olarak yaşadı ve 1851'de yetmiş altı yaşındayken Londra'da öldü. 2.000'den

fazla tablo ve 19.000 çizim ve eskiz bıraktı. İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin'in onu savunduğu 1840 yılından günümüze, manzara resminin rakipsiz en büyüklerinden biri olarak kabul edildi.



Resim 2.59. Turner'ın Kendi Atölyesindeki Sahnesi, Mike Leigh, 2014



Resim 2.60. Çalışma İçin Yapılan Gözlemlerin Sahnesi, Mike Leigh, 2014



Resim 2.61. Turner ve Hizmetçisi Rol Sahnesi, Mike Leigh, 2014

Mike Leigh'in senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı 2014 tarihli 'Bay Turner' filmi, manzara ve doğa olaylarını resmettiği yağlıboya ve suluboya tablolarıyla tanınan, Romantizm akımının en önde gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilen, aynı zamanda Empresyonizm akımının da öncülerinden olan İngiliz ressam J.M.W. Turner'ın hayatını ilk defa bu denli detaylı bir biçimde beyaz perdeye aktaran biyografik bir film olarak karşımıza çıkar (Resim 2.58). Ünlü ressamın hayatının son 25 yılını konu alır. Londra'da dönemin sanat dünyasını da gözler önüne seren film, Turner'ın yaşlı babası, birlikte yaşadığı hizmetçisi, metresi ve iki yetişkin kızı ile olan ilişkisini ön plana alır. Filmin başrollerini Timothy Spall, Roger Ashton-Griffiths ve Tom Wlaschiha paylaşmıştır. Film, sanatçının yapıtlarının üretim sürecine odaklanırken hem babası, çocuklarının annesi ve hizmetçisiyle olan şaşırtıcı ilişkilerinden bahsetmiş hem de dönemin Londrası'nın ekonomisini, yaşam tarzı ve kültüründeki değişimlerin bir panoramasını sunmuştur.

2.2.6. Sembolizm Akımı

19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da Romantisizm'den sonra J.K. Huysmans'ın romanlarında görülen züppelik, abartılı duyarlılık ve perili-ürkütücü mistisizm etkisiyle gelişmiş olan edebi ve entelektüel bir hareketin görsel sanatlara yansımalarıdır. Ressamlar ve edebiyatçılar arasındaki ilişki bu dönemde her zamankinden daha yakındır. Akım, 19. yüzyılda en yetkin ifadesini Fransız edebiyatında bulmuş, resme yansımaları simgeci yazarların katkısıyla olmuştur. Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé gibi şairlerle Gustave Moreau, Odilon Redon ve Puvis de Chavannes gibi ressamın adları birlikte anılır.

Sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkaran sembolizm, aslında, Rönesans döneminden beri özellikle alegorik temalı resimlerle bazı ölü doğa'larda bulunmaktadır. Rönesans döneminde simge ile alegori genellikle iç içe geçmişken, 19. yüzyılda simge, salt değeri ile işlenmiştir. Sembolizm akımını Romantisizm'inden soyutlamak güçtür. Romantizmin temsilcileri Goya, Blake, Fuseli ve Friedrich'de gördüğümüz ölüm, hayalet, deniz, fırtına konularını 'Sembolizm'de de görürüz. Aslında bütün görünüşleriyle kadın konusunun egemenliği söz konusudur. Mitolojiden, edebi yapıtlardan seçilmiş kadın kahramanlar temsil ettiği değerlere uygun çiçeklerle, süslemelerle, renklerle simgeleştirilmiştir. 1886 da ortaya çıkan bu akım empresyonizmin izlenimci gerçekçiliği kadar diğer anlayışların maddeci tavrına karşılık duygusal ve hayalci bir iç duyarlılığın önem taşıdığı ifadeci ve anlatımcı bir tavırla belirginleşti. Hayatın karanlık ve çarpık yönlerini hayalci bir düşünceyle yenileyen sembolistler romantik sanata yaklaşan bir konu seçimine sahipti (Eyigör, 2006).

2.2.6.1. 'Edvard Munch'; Peter Watkins (1974)

Norveçli ressam Edvard Munch (1863-1944) eğitimini Christiania'da Sanat ve Meslek Okulu'nda, heykeltıraş Julius Middelthun ile ressam Christian Krogh'tan almış, 1880 yılında 'Christianna'lı Bohemler' grubuna katılmış, kısa süreliğine Paris'e giderek geri dönmüştür. Empresyonizmle ilgili olduğu o yıllardan birinde, 1892'de 'Hayatın Dekorları' adlı eserini çizmiş, davet üzerine sergilemiş, ancak skandal üzerine sekiz gün sonra sergi kapatılmıştır. Munch'u destekleyen sanatkârlardan bir kısmı 'Berlin Grubu' adlı bir topluluk kurmuşlardır. 1894 yılında litografi ve ofort çalışmalarına başlamış, 1896-97 yıllarında Paris'te ünlü basımcı Auguste Colt'dan grafik tekniğini öğrenmiştir. Ancak eserleri Fransa'dan çok Almanya'da yankı uyandırmıştır. 1912'de Köln sergisinden sonra, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso gibi modern resmin klasikleri arasına girmiştir. 1937'de Naziler

tarafından dejenere ressam ilan edilerek, 82 eseri toplattırılmıştır. 1940 yılında, istilacı Alman kuvvetleriyle, işbirliği yapan Norveç Hükümeti'nce Norveç Sanat Konseyi'ne katılma teklifini ise reddetmiştir.



Resim 2.62. Edvard Munch, 1863-1944



Resim 2.63. Edvard Munch, Peter Watkins, 1974

Norveç kültürüne, din, tarih ve şiir yönünden büyük katkı sağlamış köklü bir ailenin ferdi olan Munch'un resimleri dekoratif ve ruhsal öğelerin bütünlüğünden oluşur. Büyük portreciliği, yaratma ve uygulama gücüyle, Alman resim sanatını da etkilemiş olan sanatçının ilk tablolarında açık-koyu renk kullanımı ve plastik efektlerle canlı hatlar görülmektedir. Zamanla, empresyonist öğelerden tamamen uzaklaşarak, görüş alanını sınırlandırmaksızın, şekilleri, tüm coşku ve tutkularıyla yansıtmaya başlamıştır. Renkleri, yüzeyden kazınarak silinmiş gibi kullanmış, bu da hastalıklı, acınası bir (resimsel) mekân etkisi yaratmıştır. Munch'un sonraları ilkel ve karanlık kuvvetlerin yönettiği sembolik bir dünyaya yönelerek, insanlığın bu dünyada yarattığı yeryüzü cehennemini yansıtmaya girişmiştir. Resimlerinde yalnızlık, yaşam/ ölüm korkusu, kıskançlık, hırs, gerilim, kavga, acı, karşılıklı suçlama halleri yer almıştır. Munch'un kendine özgü sembolizminin temelinde, beş yaşındayken annesinin, onbeş yaşındayken ablasının vereme yakalanarak ölmelerinin etkisinde kaldığı ve teyzesi tarafından büyütülmesinin etkisi hissedilir; gizli sevgilerin, kıskançlığın, ölümün ve hüznün ressamı olarak tanımlanır.



Resim 2.64. Edvard Munch'un Atölyesi Sahnesi, Peter Watkins, 1974



Resim 2.65. Edvard Munch'un Asılı Otoportre' Sahnesi, Peter Watkins, 1974



Resim 2.66. Edvard Munch, Otoportre, 1881, t.ü.y.b, 26 x 18 cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç



Resim 2.67. Edvard Munch, Çılgılık, 1893, t.ü.y.b, 91 x 73 cm, Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç

Munch'un gözünde kadın, cinsel, şeytani, acımasız, kötü bir varlıktır. Erkeği baştan çıkararak hiç eder, başarılarından korkunç bir zevk duyar. Kadınlarla ilgili karamsar düşüncelerin nedeni, Munch'un kişisel deneylerindeki başarısızlığı, heyecanlı ve huzursuz iç dünyasıdır. Eserlerindeki ortam bu yüzden şeytani ve görkemlidir. Karanlık, ürkütücü ve huzursuzdur. Yaşlılık döneminde ise Munch, özellikle kendine yönelmiş, iç dünyasını duygularını tanımaya çalışmış ve sonunda kendini şöyle anlatmıştır: "*Verebileceğim tek şey tablolarımdır, onlar olmadan ben hiçim.*" ("Edvard Munch'un Hayatı", t.y.)

1974 yılında, Peter Watkins tarafından Norveç Televizyonu için çekilen, uzun ama büyüleyici biyografisinde, 'Çılgılık'ı çizen adamın profili ortaya çıkartılmıştır. Drama teknikleriyle belgesel tekniklerin harmanlandığı bir eserdir. Munch'un konuşmadığı sahnelerde, İngilizce bir belgesel seslendirmesiyle akademik tonda Avrupa sanat dünyasındaki eğilimler, dünyadaki önemli olaylar bir bağlam içinde incelenmektedir ("Ünlü Ressamların Hayatını Konu Alan Filmler", t.y.).

2.2.6.2. 'Egon Schiele-Aşırılıklar'; Herbert Vesely (1981)

Avuturyalı simbolist/ekspresyonist ressam Egon Schiele (1890) annesinden aldığı destekle sanat eğitimi almış, 16 yaşında akademi öğrencisi olmuştur. Egon Schiele hayranı olduğu Gustav Klimt'e çalışmalarını gösterme fırsatını burada elde etmiş, sanat yaşamı boyunca Klimt'i ustası olarak görmüştür. Akademiden ayrılarak bir grup öğrenciyle birlikte Neukunstgruppe'ü (Yeni Sanat Grubu) kurmuştur. İlk kişisel sergisini Viyana'nın saygın galerisi Miethke'de yapmıştır. Erotik unsurlar içeren poz içerisinde resmettiği küçük yaşta bir kızı suistimal etmekle suçlanıp tutuklanmış, şikâyet geri alınmış olsa da başka suçlamalardan dolayı yirmi dört gün hapis yatmıştır. Mahkeme kararınca sorun yaratan yapıtlarından birinin merasimle yakılmasına tanıklık etmeye zorlanmıştır.



Resim 2.68. Egon Schiele,
1890-1918



Resim 2.69. Egon Schiele-Aşırılıklar,
Herbert Vesely, 1981

Genellikle çalışmalarını sulu boya ve kurşun kalem kullanarak yapmış olan sanatçının çizimleri, hastalıklı, deforme olmuş vücutları olan, yüz hatları belirgin olmayan kişileri yansıtır. Narsist bir karaktere sahip olan Egon Schiele'nin eserlerinde de kendi otoportresini pekçok defalar yapmışlığı vardır. İlk kez 1913'de Viyana Sezesyonu'nda resimlerini sergileyen sanatçı aynı yıl Berlin'de yayımlanan ve sanatçıya, yapıtlarına ayrılmış özel bir sayı yayımlama vaadinde bulunan Die Aktion dergisinin ekibine katılmıştır. Savaşta askere alınıp İspanya'daki grip salgınından ölene kadar askerlik yapmıştır. Öldüğünde yirmi sekiz yaşında olan sanatçı sekiz yıllık kısa sanat hayatında birçok eser bırakmıştır ("Egon Schiele", 2019).



Resim 2.70. Egon Schiele'in Sarılarak
Yatan İki Kız Resminin Çizim Sahnesi,
Herbert Vesely, 1981



Resim 2.71. Egon Schiele, Sarılarak Yatan İki
Kız, 1915, Kâğıt Üzerine Suluboya,
Albertina, Viyana, Avusturya



Resim 2.72. Dizine Dayanarak Oturan
Kadının Duruş Sahnesi, Herbert
Vesely, 1981



Resim 2.73. Egon Schiele, Dizine Dayanarak
Oturan Kadın, 1917, Kağıt Üzerine Mum,
Guaj ve Suluboya, Viyana, Avusturya

Yönetmen, Herbert Vesely'nin 'Egon Schiele-Exzesse'; Egon Schiele-Aşırılıklar adını verdiği 1981 tarihli filmde sezesyon sanatçılarından Egon Schiele'in hayatına odaklanmıştır. Eserleri pornografik olarak değerlendirilen, bu nedenle de ismi skandallara karışan bir ressamın yaşamından kesitler sunmuş, Schiele'in hayranı olduğu Klimt'in eserlerini de yer vermiştir. Viyana'da gelişen Sezesyon akımına, Schiele'in bakış açısından yaklaşmıştır. Alman oyuncu Mathieu Carrière ve Fransız oyuncu Jane Birkin'in film başrollerindedir ("Egon Schiele-Aşırılıklar", 2019).

2.2.7. Empresyonizm Akımı

Fransa'da 1870'li yıllarda Resim sanatında kompozisyona, boyamaya ve renge ilişkin alışılmışın dışında yeni bir algılama ve sunma biçimi görülür. Tarihi olanın, ille de güzel olanın, nesnel dünyanın bire bir yansıtılmasının sonu gelmiştir. Dünyaya paralel görünümlerin oluşturulması amaç edinilir. Ele geçirilemeyen, hareket halinde olan ne varsa, doğa olayları, sosyal yaşamın dinamizmi, özellikle güneş ışığı yakalanmaya çalışılır. Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Frederic Bazille, Edgar Degas, Gustave Caillebotte, Edouard Manet, Berthe Morisot, Mary Cassatt belli başlı empresyonist sanatçılardır. Empresyonizm planlanmış programlanmış, sistemli bir akım değildir. Bu akıma dahil olan sanatçıların ürünlerine baktığımızda başkalıklar hissedilir. Resimlerindeki farklılık etrafındaki insanların ve nesnelere kısıacası duyularıyla algıladıkları "Şey" lerin resimlerini yapmalarından kaynaklanır. Bu da geleneksel kavrayış biçimi "görünenin taklidini" bırakmak, modern kavrayış biçimi "görüneni kaydetmek" anlamına gelir (Eyiğör, 2006). Empresyonizmde sanatçılar dış dünyaya ait olanı; ışığı, renkleri, tepkileri, hüzneleri işlemekte ve yakalanan anlık konuları resmetmektedir. Empresyonizm sanat akımı ışık ile resim yapma olarak tanımlanmaktadır. İzledikleri temel kaynak güneştir. Konu ışık yansımaları arasında kaybolmuştur.

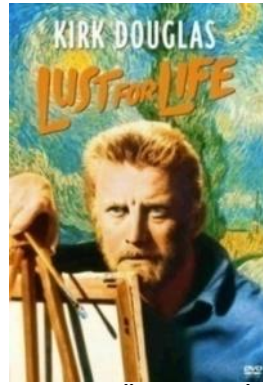
2.2.7.1. 'Ölmeyen İnsanlar'; Vincente Minnelli (1956)

Hollandalı Post Empresyonist Ressam Vincent van Gogh (1853-1890), sorunlu çocukluk ve gençlik döneminin ardından, babasının etkisiyle yöneldiği rahiplik mesleğinden vazgeçmiş, 1869-1876 yılları arasında, Lahey, Londra ve Paris'te şubeleri bulunan Goupil Sanat Galerisinde memur olarak çalışmış, müşterilerle ve yöneticilerle yaşadığı anlaşmazlıklar yüzünden işi terketmek zorunda kalmıştır. Farklı nitelikte bir dizi deneyim ve başarısızlığın ardından, 1880 yılında sanata yönelmiştir.

Brüksel’de ressam Ridden van Rappart’dan anatomi ve perspektif dersleri almış, ondaki resim kabiliyetini anlayan kardeşi Theo’dan maddi manevi bir destek yardım görmeye başlamıştır; uzunca süre kendi kendini yetiştirdiği, desen çalışmaları, Millet kopyaları, köy manzarası etütleri yapmasının ardından, 1882’de kuzeni ressam Anton Mauve’un yönlendirmesiyle, yağlı boya resimlere yönelmiştir. Bir süre Anvers’te kaldıktan sonra renk, ışık, konularına ilgi duymayac oşkunluk, gerilim, iç sıkıntısı yada yalnızlığı yansıttığı kendine özgü anlatıma sahip eserler ortaya koymaya başlayan Van Gogh, ara ara gelen nöbetlerle kesintiye uğrayan bu çalışma döneminde, tablolarında uzun fırça vuruşları, alev alev yanan manzaralar ve kıvrımlı biçimlere yer vererek iç sıkıntılarından izler bırakmıştır.



Resim 2.74. Vincent Van Gogh,
1853-1890



Resim 2.75. Ölmeyen İnsanlar,
Vincente Minnelli-George Cukor, 1956

Babası 1885’te ölünce, 1886’da kardeşi Theo’nun yanına Paris’e giden Vangogh, Ressam Cormon’un atölyesine yazıldı. Burada, Toulouse Lautrec , Pissarro, Degas, Seurat, Signac ve Gauguin’le tanışarak, bir süre ‘Noktacı-Pointillist’ resim tekniğini benimsedi. Paris’te kaldığı bir yıl içinde 200’den fazla resim yapmıştı. 1888’de, Lautrec’in aklına uyarak Güney Fransa’daki Arles Kasabası’na gitti. Gauguin, bir süreliğine ona misafir geldi ve birlikte çalıştılar. Resim sevgisi ve hırsı, boyayı tüpten doğruca tuval üzerine sıkıp parmağıyla ezmeye, boyayı ezip, yemeklere katmaya kadar varmıştı. Tedavisini yapan doktoru Dr. Gachet, sanata karşı ilgi duyduğundan Van Gogh’u Mayıs 1890’da Auvers sur Oise’deki evine davet etti. Kendini güven dolu bir ortamda bulan Van Gogh, çiçek resimlerinde, köy görünümünde ya da portrelerinde, kimliğini yansıtacak ve dünyayla ilinti kurabilecek bir anlatıma varma çabasına girdi. Canını ve akıl dengesini de gözden çıkaran Van Gogh’un bu umutsuz çabası, resim dilinde renk, çizgi ve biçimin birbirleriyle uyuşması yolunda coşkun ve anlam dolu sürekli bir arayışa dönüşmüştür. Kısa bir süre sonra, 1890’da resim malzemeleri ile tarlalara giden Vincent Van Gogh, kendisini tabancayla omuzundan vurarak yaralamış, iyileşmeden ölmüştür. .

Post empresyonizmin anlatımcı kanadını temsilen, gelecekteki anlatımcı akımlara esin kaynağı olmuştur; ölümünden 10 yıl sonra 'Fauve' ressamlarına esin kaynağı olmuş, 'Ekspresyonistler'i etkilemiş; kendinden önceki dönemlerin, çok sağlam sanılan geleneklerini yıkmıştır. Renkçilikte özgürlüğü getirmiş, resimde 'konu'nun resim yapma bahanesi olduğunu ispat etmiştir. Ölümünden sonra, Paris'te "Bağımsız Sanatçılar" sergisinde eserleri sergilenince ün kazanmış, 37 yıllık ömrünün son 3-4 yılında yaptığı tablolar ile resim dünyasının ölmezleri arasına girmiştir ("Vincent Van Gogh'un Hayatı", t.y.).



Resim 2.76. Maden Çalışanlarına Vaaz Verme Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956



Resim 2.77. Van Gogh ile Gauguin Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956



Resim 2.78. Van Gogh Kardeşi Theo İle Kilisede Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956



Resim 2.79. 'Halı Dokuyanlar' Tablosu Yapma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956



Resim 2.80. 'Patates Yiyenler' Tablosunu Canlandırma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956



Resim 2.81. Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, t.ü.y.b, 82 x 114 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda



Resim 2.82. 'Doktor Gachet Portresi' Yapma Sahnesi, Vincente Minnelli, 1956

Yönetmenliğini Vincente Minnelli yaptığı, 1956 tarihli ‘Ölmeyen insanlar’ filmi, Van Gogh’un bir din adamından, tutkulu bir ressamı dönüşme sürecini oldukça başarılı bir biçimde işlemektedir. Yoksulluk ve yalnızlık içerisinde geçen bir ömür ve gittikçe artan nöbetlerin esaretinde hayata resimle anlam kazandıran bir dehanın hikâyesi, filmde kullanılan renkler ve seçilen çerçeveler ile Van Gogh’un dünyasını yansıtabilmiştir.

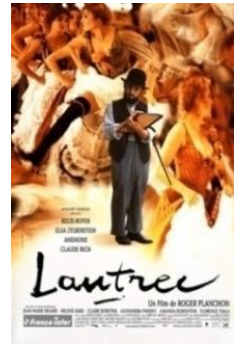
Filmde Van Gogh’u başarılı bir şekilde canlandıran Kirk Douglas’a yakın arkadaşı Gauguin rolünde Anthony Quinn ve kardeşi Theo olarak James Donald eşlik ediyor (Resim 2.77; Resim 2.78). Ünlü resmi ‘Patates Yiyenler’i yaptığı sahne ve Dr. Gachet’in portresini yaptığı sahne, onun kısa süren sanatının başlangıcına ve sonuna işaret etmesi açısından önem arz ediyor (Resim 2.80; Resim 2.82).

2.2.7.2. 'Lautrec'; Roger Planchon (1998)

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Kont ünvanı olan, soylu bir aileden gelen ve geçirdiği kazalar sonucunda ortopedik engeli olan Empresyonist ressam ve illüstratör olarak tanınır; 1883’te liseyi bitirince, Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda, önce Bonnard’ın, sonra Cormon’un atölyesinde eğitim görmüştür. 1886’da meyhaneler, barlar, randevu evleri, dans salonları, kahvehanelerle dolu olan Montmartre’da 1897’ye kadar çalışacağı atölyeyi kiralamış, yoksul serserilerin arasına karışmayı tercih etmiştir. Resimlerinin konularını hep bu çevreden, sokak kadınlarından, genelevlerden almış, Grille Degouet, La Goulue, Jane Avril gibi dansözler ile kurduğu dostluklarını onları resmederek pekiştirmiştir. Yaptığı resimleri ilk defa, 1889’da “Bağımsız Ressamlar” sergisinde yer aldığı, Galette Değirmeni, Elysée Montmartre ve Kırmızı Değirmen gibi belli başlı eğlence yerlerinin müdavimi bu küçük adamın ilk sergisi büyük beğeni toplamıştır. 1891’de yaptığı afişlerde yarattığı etki kullandığı püskürtme tekniği, üstüste birkaç rengi uygulama alışkanlığını aktarabilmesi sayesinde, yağlıboya resimlerindeki-ışık-gölge rölyefi etkisinden kurtarmış- fırça tuşlarını uzun, çizgi halinde sürdüğü kendine mahsus becerisini ortaya koymuştur.



Resim 2.83. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901



Resim 2.84. Lautrec, Roger Planchon, 1998

Liseden sınıf arkadaşı ve sonraları Lautrec'in hayatını yazacak olan Maurice Joyant'ın ısrarı üzerine 1893'te Goupil Galerisi'nde bir sergi açtığında, resimlerini gören ünlü ressam - *dönemin resim otoritesi sayılır*- Edgar Degas (1834-1917)'in 'resimlerinde sağlam bir yapı bulduğu' övgüsü ile şöhreti artmıştır. Resim ve desenleri "Resimli Figaro", "Escarmouche", "Echo de Paris", "Le Rire" gibi dergi ve gazetelerde basılmaya başlamıştır. 1895-96 yıllarında, İngiltere, Hollanda, Belçika, İspanya ve Portekiz'i içine alan gezilerinde Giotto, Uccello, Piero della Francesca gibi İtalyan ressamlarının eserlerine hayranlık duymuştur. Caulincourt Sokağındaki atölyesini Frochot Sokağına taşıdıktan sonra, resimleri mecmualarda yayınlanmaya, sergiler katılmaya devam etmiştir. 1899'da alkol zehirlenmesinden hastaneye yatırılmış, 1901'e kadar içkiye ara vermiş, yeniden başlayınca felç olmuştur. Aynı yıl ölümü sonrası annesi atölyesinde kalan bütün resimleri toplayıp, Albi Şehri'ne, bir Lautrec müzesi kurulmak üzere hediye etmiş. Henri de Toulouse-Lautrec Müzesi 1922'de açılmıştır ("Henri De Toulouse-Lautrec'in Hayatı", t.y.).



Resim 2.85. Popüler Gece Eğlence Sahnesi, Roger Planchon, 1998



Resim 2.86. Lautrec, Salon de la Rue des Moulins, 1894, t.ü.y.b, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi, Fransa



Resim 2.87. 'Marcelle Lender'in Chilperic'deki Bolero'da Dans Etmesi' Sahnesi, Roger Planchon, 1998



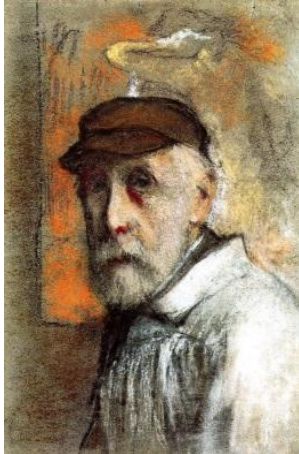
Resim 2.88. Lautrec, Marcelle Lender'in Chilperic'deki Bolero'da Dans Etmesi, 1895, t.ü.y.b, Özel Koleksiyon

Roger Planchon imzalı, 1998 tarihli Lautrec isimli biyografik film, kendisinin de müdavimi olduğu popüler eğlence mekanı Moulin Rouge hakkında yaptığı çizimlerle tanınan Henri de Toulouse-Lautrec'in hayatına tanıklık ediyormuş denli etkileyicidir. Lautrec'in ünlü

poster tasarımlarının bir kesim tarafından beğeniyle karşılanması, muhafazar kesim tarafından eleştiriye maruz kalması arasındaki çelişmeli durum başarılı bir biçimde aktarılmıştır. Bir yandan Van Gogh'la birlikte Post-empresyonizmin en başarılı temsilcisi olan Lautrec'in babası tarafından evlatlıktan reddedilmesi, öte yandan, hızlı ve şaşaalı yaşamdan vazgeçmeyerek resim yapmaya devam etmesi, böylelikle de 1890'lar Parisi'nin eğlence yaşantısını gözler önüne sermesi durumu, filmin de kapsamını belirlemiştir ("En İyi 30 Ressam Biyografisi", 2019).

2.2.7.3. 'Renoir'; Gilles Bourdos (2012)

Pierre Auguste Renoir (1841-1919), aile bütçesine katkı için sabahtan öğlene kadar yanında çırak olarak çalıştığı porselen süslemecisinde porselen eşya üzerine resim yapı yapı, ressamlığın teknik yanlarını öğrenmiştir. Öğleden sonraları Louvre Müzesi'nde, hayranı olduğu ustalardan Tiziano, Vecellio, Tintoretto, Rubens, Fragonard, Delacroix'nın resimlerinden kopyalar yapmıştır. Porselen sanayindeki gelişmeler sonunda ıstampa ve baskı metodları yaygınlaşınca işsiz kalmış, bir yelpazecinin yanında çalışmaya başlayınca, kumaşlar ve yelpazeler üzerine resim yapar olmuştur. Biriktirdiği paralarla 1862'de Güzel Sanatlar Okulu'nda, ressam Gleyre'nin atölyesinde eğitim almaya başlamıştır. Burada kendisi gibi eğitim gören, Bazille, Monet, Sisley gibi genç ressamlarla birlikte gelecek yıllarda ortaya çıkacak "İzlenimcilik=Empresyonizm" in akımının temelleri atılmıştır.



Resim 2.89. Pierre Auguste Renoir, 1841-1919



Resim 2.90. Renoir, Gilles Bourdos, 2012

Vakitlerini Louvre Müzesi'nde ve Fontainebleau Ormanı'nda resim yaparak geçirdiği bir gün, Barbizon Okulu'nun eski öğretmenlerinden olan Diaz de la Pena adlı bir İspanyol ressamıyla tanışması, ondaki tabiat sevgisini benimsemesine ve gördüğü manzaranın renklerini daha parlak bir şekilde tuvale sürmesini gerektiğini anlamasına yol açmıştır.

Renoir'ın eski eserlerinden biri, 1863'teki Paris Salon sergisine kabul edilmiş, 1864'te resimleri reddedilmiş, aynı resimler 1865'te kabul edilmiş, 1867'de 'aşırı yeni' bulunan hiçbir resmi kabul edilmemiş, 1868 yılında 'Lise' adlı tablosu sergiye alınıp büyük ilgi görmüş, bu da onun Paris çevrelerince kabul edildiği anlamına gelmiştir. Aynı dönemlerde hiçbir kabul görmeyen genç arkadaş grubu (Manet, Degas, Bazille, Sisley, Monet, Pissarro, Cézanne, Fantin-Latour gibi ressam; fotoğrafçı Nadar ile Astruc, Duranty, Duret, Zola gibi yazar ve eleştirmenlerle) ile özel bir sergi açılması gerektiği fikri doğmuş, 1870 yılındaki Alman Savaşı, sonra ressamları ayıran görüş farkları ve mali sorunlar nedeniyle, ancak, 1874 yılında, fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda ilk empresyonist serginin açılmasına -1876-1886 yıllarında altı kez tekrar eden sürekliliğe sahiptir- önyak olmuştur. Renoir, 1870 ile 1880 arasında Empresyonist döneminin en güzel yapıtlarını vermiş, 1880'de, aşık olduğu modeli Aline Charigot ile evlenmiştir. 1881'de İtalya'ya yaptığı gezide Raffaello'nun resimlerini ve Pompei fresklerini gördükten sonra, resim hayatında, "Zola'nın 'aktüaliteci'" dediği dönem bitmiş, 'Klasik' dönem başlamıştır." dedi. 1895'den sonra olgunluk dönemine giren Renoir, ağır romatizmasından dolayı fırça tutamamasına rağmen, fırçayı iki parmağının arasına ipe bağlayarak ömrünün sonuna kadar resim yapmaya devam etmiştir ("Pierre Auguste Renoir'in Hayatı", t.y.).



Resim 2.91. Jean'ın Babası Renoir'e Yardım Etme Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012



Resim 2.92. Renoir'in Fırçayı Eline Bağlama Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012



Resim 2.93. Renoir'in Açık Havada Çalışma Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012



Resim 2.94. Renoir ve İlham Kaynağı Andree'nin Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012



Resim 2.95. Renoir, Andree ve Jean Sahnesi, Gilles Bourdos, 2012

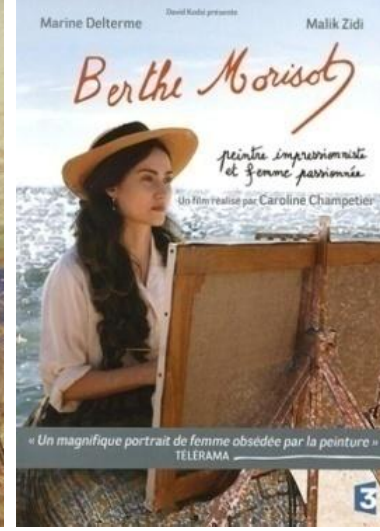
Gilles Bourdos'un 2012 tarihli 'Renoir' filminin konusu, Cote d'Azur bölgesinde yaşamakta olan ünlü ressam Auguste Renoir karısının 1915 yılında ölümüyle, hayatı beklentisiz bir şekilde sadece yaşamak için yaşamaya başladığı acılı günlerle başlar. Ünlü ressam, Andree (Resim 2.94) isimli güzeller güzeli bir genç kadının hayatına girmesiyle yeni bir mucizeye tanık olur. Gençliğinin en güzel döneminde olan Andrée, ressama modellik yapmaya başlar. Sadece sanat anlamında değil hayati olarak da ilham ve enerji aşılama başlar. Tam da bu sırada savaşın sürmekte olduğu sınır cephesinde yaralanan oğlu Jean, babasının yanına, aile evine geri döner. (Resim 2.91). Andrée, genç Renoir'ı da kendine hayran bırakır. Bu, ünlü Fransız yönetmen Jean Renoir'nın sinemaya atılma hikâyesinin başladığı yerdir ki esasen film, yönetmen Renoir'in son on yılını konu alır. Babası, tekerlekli sandalyeye bağlı ömrünün son günlerini yaşamakta, ancak tüm gayretiyle, resim yapmaya devam etmektedir.

2.2.7.4. 'Berthe Morisot'; Caroline Champetier (2012)

Bir valinin kızıydı. Lyon'lu Guichard ve Camille Corot ile resim çalıştı ve Louvre'da bazı tabloları kopya etti. Louvre'da Fantin-Latour ve Edouard Manet ile tanıştı. Manet, Morisot'nun portrelerini yaptı, ayrıca onu Balkon adlı tablosunda tasvir etti. Morisot, 1864-1873 arasında Salon'da birkaç defa peyzajlar ve ev içlerini gösteren tablolar sergiledi. Aralarında Claude Monet'nin de bulunduğu izlenimci ressamlarla birleşti; açık havada çalışarak, aydınlık renkler kullanmaya başladı, izlenimci grubun sergilerine katıldı. 1874'te, ressam Manet'nin kardeşi Eugene Manet ile evlendi ve Paris'teki evinde aralarında Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Mary Cassatt, Berthe Morrisot, ve Mallarme'nin de bulunduğu bir sanat çevresi meydana getirdi.



Resim 2.96. Berthe Morisot,
1841-1895

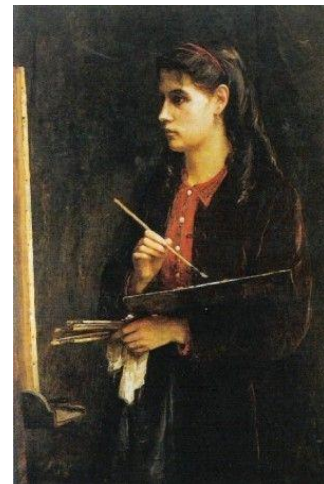


Resim 2.97. Berthe Morisot,
Caroline Champetier, 2012

Marisot ile Manet arasındaki ilişkide birinin usta ve diğerinin çırak olduğu kabul edilse de ilişkilerinin karşılıklı faydaya ve öğrenmeye dayandığına dair kanıtlar bulunmaktadır. Manet'yi açık alanda resim yapmaya ikna eden Morisot'tur ki, o bunu Corot ile tanıştığında beri uygulamaktadır. Ayrıca, Manet'yi İzlenimciler grubuna tanıştıran da odur. Morisot, kendine ait, fark edilir bir tarzı olduğunu kabul eden Manet, bu stili takdir de etmiştir. Hatta ressama ait bazı karakteristikleri kendi çalışmalarında kullandığı da görülür. Manet'den sonra Renoir'dan da etkilenen Marisot'nun sanatının genel özellikleri, fırça vuruşlarındaki rahatlık ve renklerdeki canlılıktır. İlk defa, 1864 yılında, devlet tarafından desteklenen ve akademisyenlerin jüri olarak sergilenecek eserleri seçtiği Paris Salonu'na iki manzara resmi kabul edildiğinde, henüz 23 yaşındadır. 1874'e kadar altı yıl daha Salon'a eserleri kabul edilmiş ve her seferinde iyi eleştiriler almıştır.



Resim 2.98. Berthe Morisot'un Otoportre
Çalışması Sahnesi, Caroline
Champetier, 2012



Resim 2.99. Berthe Morisot, Berthe
Morisot'un Portesi, 1865, t.ü.y.b.,
Orsay Müzesi, Paris, Fransa



Resim 2.100. Resim Çizme Sahnesi,
Caroline Champetier, 2012



Resim 2.101. Berthe Morissot, Morissot'un
Kız Kardeşi ve Annesi, 1874, t.ü.y.b.,
81 x 101 cm, Ulusal Sanat Galerisi,
Washington, ABD



Resim 2.102. Berthe Morissot Atölye Sahnesi, Caroline Champetier, 2012

Morissot, diğer izlenimciler gibi çoğunlukla günlük hayat tecrübeleri üzerine, 19. yüzyılın sınıflar ve cinsiyet üzerindeki kültürel sınırlamalarını gösteren resimler yaptı. Kent, sokak manzaraları ve çıplak figür çizmekten kaçınan ressam, İzlenimci bir diğer kadın ressam Mary Cassatt gibi çoğunlukla ev hayatına ve portrelere yöneldi. Ailesinin ve kişisel arkadaşlarının portrelerini yapmayı tercih ediyordu. 1872'de çizdiği *Beşik* isimli tablosunda çocuk odası modası ile ilgili bilgi vermesi gibi, kadın izleyicilerine hitap etti, moda ve reklam konularına değinmiş oldu ("Berthe Morissot", t.y.).

Bir kadın yönetmen Caroline Champetier'in 2012 tarihli 'Berthe Morissot' isimli eseri bir televizyon filmidir. Empresyonizm akımının kadın temsilcisi olarak Berthe Morissot, kendisi gibi ressam olmak isteyen kardeşiyle birlikte sanat çalışmalarına başlar; evlendikten sonra resimden uzaklaşan kardeşinin aksine, o sanat hayatına devam eder. Günlük hayattan kesitleri tuvaline yansıtan Berthe Morissot'nun kendi hayatında, ressam Edouard Manet'yle tanışmasının güçlü etkisi olmuştu. Morissot, Manet ile kurduğu dostluk sayesinde kendi eserlerinde olduğu kadar ünlü ressamın eserlerine de yansıyan ilhamıyla etkili olur. Filmde aktarılanlar, Berthe Morissot'un erkek egemen dünyaya müdahil olmayı başaran bir kadın ressam olmasının zorluğunu ve empresyonistlerin sanatındaki etkili rolünü anlamlandırmak

adına mutlaka izlenmesi gereken bir yapım olarak karşımıza çıkar ("En İyi 30 Ressam Biyografisi", 2019).

2.2.8. Naif Sanat/Halk Sanatı

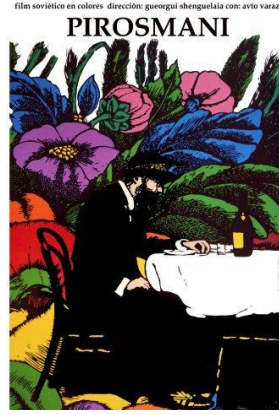
Naif sanat çoğu kendi kendini yetiştirmiş, uyguladığı tekniği bir öğretim kurumundan almamış sanatçıların yaptıkları çalışmaları niteler. Naif sanatçılar, kendi çabalarıyla öğrenmiş oldukları resim ve heykel sanatıyla zevk için uğraşan kişilerdir. Naif sanatın resim tarihi içinde 19. yüzyılın sonlarına doğru yer alması, sanayileşme sonucu ortadan kalkan halk sanatının bu duruma verdiği içgüdüsel bir cevap olarak kabul edilir. Bu sanat türünün en ünlülerinden biri, Gümrükçülük mesleğini sürdüren Henri Roussou'dur. Sanatta akademizme olan inancın zayıflaması nedeniyle, içinde tepkisellik barındıran empresyonistler arasında kendine yer bulmuştur. 20. yüzyıl başında, Afrika yerlileri ve eskimolar gibi Batı Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini de Naif sanat/halk sanatı bağlamında ele almak mümkündür. 1940'lı yılların sonundan beri, Naiflerin ortaya koydukları sanatla, çocukların, toplum dışına itilmiş kişilerin ve akıl hastalarının içgüdüleriyle ortaya koydukları eserler arasında fark olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, 'Ham Sanat' denilen bir tür tanımlandı. Bu sınıflandırmaya rağmen, izlenimcilikten soyutlamaya kadar acemi ressamların yaptıkları işlerdeki işaretler siteminde 'gerçekçi olmayan' figürler ile karakterize edilir. Öte yandan, 20. yüzyıl başında modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrın ifadesinde, ilkel toplumların sanatına yönelik ilgisi görmezden gelinmemelidir. Bu sanatçılar biçimsel ifadelerin yanı sıra saf ve dolaysız bir yaratımın da peşinde olmuşlardır. Örneğin, Pablo Picasso'un 1907 tarihli 'Avignonlu Kızlar' resmi, modern ile primitifi/ham sanatı/ halk sanatını buluşturan bir yapıttır. Gauguin, Picasso, Brancusi, Modigliani, Klee, Giacometti, Moore gibi diğer modernist sanatçılar ile Sürrealizm ve Ekspresyonizm gibi avangard akımlar üzerinde bu türden etkiler bulunabilir.

2.2.8.1. 'Pirosmani'; Giorgi Shengelaya (1969)

Niko Pirosmani/Pirosmanaşvili (1862- 1918), Gürcü halk ressamıdır; bir köyde, bağıcılık ve şarapçılıkla geçinen, üç çocuklu köylü bir ailenin ferdi olarak doğmuş, babası ölünce, önce Tiflis'teki ablasının yanında sonra başka ailelerin yanında çileli bir yaşam sürmeye başlamıştır. Erken yaşlardan itibaren yapmaya başladığı resimler için hiçbir sanat eğitimi almamış, kendi kendini yetiştirmiştir.



Resim 2.103. Niko Pirosmeni, 1862-1918



Resim 2.104. Pirosmeni, Giorgi Shengelaya, 1969

Resim dili, içten, basit ve kolay anlaşılır bir tarzdadır. Resimleri hiçbir sanat kaygısı güdülmeden yapılmış, ancak özgündürler. Yetişkin olduğunda, yanında çalıştığı dul bir kadına ve sonrasında Fransız bir şarkıcı kadına aşık olmuş, kadın ülkesine dönünce, hayatı kararmıştır. Niko, anne ve babasını, kendi mutlu çocukluğunu, aşık olduğu kadınları, hayvanları, yaşadığı eski Tiflis'i, şarap içip kafayı bulduğu eski dükkânları resmetmiş, bütün bu resimleri aldığı hizmetler ya da içecek yiyecek karşılığında yaptığı yere bırakmıştır. Yaşamının son yıllarına doğru sanatının başkallığı fark edilince, Akademi çevresinde yetişmiş Gürcü ressamların topluluğuna kabul edilmiştir. Pirosmeni, kısa bir süre onlar arasında kendini mutlu hisseder. Ancak eğitilmiş kişilerin alaylı tutumuyla karşılaşır ve yüreği, o topluluktan birini bir daha görmemesine kırılır ve eski, çileli yaşamına, bir yandan resim yaparken bir yandan dükkânlarını boyadığı, tabelalarını yazdığı küçük esnafın arasına geri döner. Pirosmeni'nin zor yaşam koşulları, Birinci Dünya Savaşı'nın koşulları ile iyice zorlaşır. 1918 yılında, yaşadığı bodrum katında ağır bir hastalığa yakalanır, hastaneye götürülür ancak hayata veda eder. Ölümünden sonra, dünyanın en özgün ressamaları arasında sayılır, hakkında film çekilir, adına müzede bölüm açılır. Üstüne filmler çekilir, adına müze bölümü açılır (Çiloğlu, 2019).



Resim 2.105. Pirosmeni'nin 'Evgeny Dolya' Canlandırma Sahnesi, Giorgi Shengelaya, 1969



Resim 2.106. Niko Pirosmeni, Evgeny Dolya, t.ü.y.b.



Resim 2.107. Filmden Bir Sahne, Giorgi Shengelaya, 1969



Resim 2.108. Niko Pirosmiani, Company Bego, 1907, t.ü.y.b, 66 x 102 cm, Gürcistan Sanat Müzesi, Tiflis, Gürcistan

Yaptığı resimlerle, kalender ve çileli yaşamıyla, aşklarıyla tipik bir Gürcü olan Pirosmiani, Bir Gürcü gibi yaşamış ve bir Gürcü gibi ölmüştür; Giorgi Shengelaya'nın 1969 tarihli 'Pirosmiani' filmi, izleyeni, Pirosmiani'nin dokunuşlarına, renklerine ve çizgilerine ulaştırmayı hedefleyen, Pirosmiani'nin kendisi gibi saf, duru, berrak ve yalın bir filmidir. Pirosmiani'nin dünyasına, sofrasına, sohbetine davet eder, resmettiklerini sevdiren bir kurguya sahiptir. Yoksulluk içinde geçen zamanları, hayal kırıklığıyla sonlanan aşkının acısı, varoluşunun en önemli noktası olan resim yapma eylemi ve diğer tüm sıkıntıları filmleştirilmiştir. Naif sanatçının hayatına, kronolojik ve didaktik belli kalıplardan uzaklaşarak yaklaşan Shengelaya, onun yanına oturduğu izleyiciyi bir sohbeta ortak etmeyi, resimlerinin atmosferine adım attırmayı hedeflediği anlaşılıyor. Bu sayede tıpkı resimlerinde olduğu gibi kendisinin ve sanatının hayatla bir bağ kurması sağlanmış oluyor ("Pirosmiani", t.y.).

2.2.8.2. 'Büyük Gözler'; Tim Burton (2014)

Amerikalı kadın ressam Margaret Keane (1927-)'in resimlerinde ilk farkedilen kocaman gözlü çocukların varlığıdır. Eserlerini "sevinç gözyaşları", "mutluluk gözyaşları" olarak isimlendiren Margaret, çocukların gözlerinde kendi derin duygularının ifadesini gördüğünü söylemiş, bunu "*gözler ruhun penceresidir.*" diyerek sloganlaştırmıştır.



Resim 2.109. Margaret Keane 1927-...



Resim 2.110. Büyük Gözler, Tim Burton, 2014

Margaret Keane, 50'li ve 60'lı yıllarda evli olduğu Walter Stanley Keane ile birlikte çalışmış, resimleri kendisi yapmasına rağmen eşi Walter Keane (1915-2000) tarafından yapılmış gibi lanse etmişlerdir. 1970'e doğru sansasyonel boşanmaları, "*-büyük gözlü çocuk resimlerini kim çizdi (?)*" tartışmalarına sahne olmuştur. 1984 yılında Margaret eşinin boya bilmediğini, öğrenmek istemediğini "*ya boyasın ya sussun*" diyerek noktalamak istemiş, ancak ve ancak, 1986 yılında Margaret, federal bir yargıç önünde 53 dakikada 11 yaşında büyük gözlü bir çocuk resmi çizerken, eski eşi Walter kolunda hasar olduğunu söyleyerek resim yapmayı reddedince, dava yüklü bir tazminatla sona ermiştir. Yine de Büyük gözlerin yaratıcısı olduğunu söylemeye devam eden ve 1993 yılında Keane'nin Dünyası (The World of Keane) isimli bir otobiyografisi çıkan Walter, kitapta resimlerin imzalı kopyalarına yer vermekten çekinmemiştir. Margaret Keane ise Kaliforniya'daki evinde resim çizmeye devam etmekte, popüler kültürde bir yer işgal etmektedir. ("*Büyük Gözlü Çocukların Ressamı Margaret Keane*", 2015).



Resim 2.111. Margaret'in Atölye Sahnesi, Tim Burton, 2014



Resim 2.112. Margaret'in Sanat Sahnesi, Tim Burton, 2014



Resim 2.113. Margaret'in Atölye Sahnesi, Tim Burton, 2014



Resim 2.114. Margaret'in Kocası Walter Keane ile Tartışma Sahnesi, Tim Burton, 2014

Margaret Keane ise bugün Kaliforniya'daki evinde resim çizmeye devam ederek popüler kültürde bir yer işgal etmektedir. Margaret'in çiçekler arasında, sevimli kedi/köpekle birlikte resmettiği çocuklara, saflığın/gamın sembolleri olarak hemen her yerde rastlanmaktadır. Ancak Keane'in resim sanatına büyük bir katkısı olmadığı, kimi eleştirmenlerin de dile getirdiği gibi kötü resimler olduğu kolayca söylenebilmektedir.

Tim Burton'un 'Büyük Gözler' isimli 2014 filmi, Margret Keane ile Walter Keane'in tanışıp kısa sürede evlenmelerinden, sükseli boşanmalarına değin süreci ele almaktadır. Onun bir ressam olması değil, koca hegemonyasından kurtulup, adaleti arayan bir kadın olmasını filmleştirmiştir; Walter Keane, eşi Margaret'in çizdiği özgün iri gözlü çocuk tablolarını satış stratejisi adına kendi resmetmiş gibi yaparak kitlelere ulaştırmakta, ikna ve pazarlama kabiliyetlerinin sayesinde büyük bir servet kazanmaktadır. Yaptığı tabloların hiçbirine kendi imzasını atamayan Margaret ise bir yandan bu sahtekarlığı gün yüzüne çıkarmak istemekte, kocasının türlü baskılarına maruz kalmaktadır. 1960'lı yılların en büyük sahtekârlıklarından birinin anlatıldığı ve dönemin sanat dünyasında kadın olarak var olmanın zorluklarına değinen film, gerçek bir hayat hikâyesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.9. Kübizm Akımı

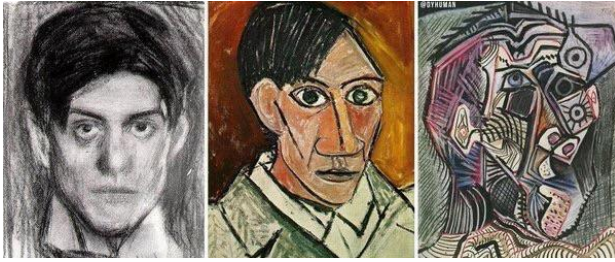
20.yüzyıl sanatının ilk avangard akımı Kübizm, Rönesans'tan Empresyonizme değin natüralist gelenekten kopuş, kavram ressamlığına geçiş olarak nitelendirilir. Doğa gerçeğini çözümlemede, farklı açılardan yakalanmış görünüşleri eş zamanlı sunuş biçimiyle bütünlüklü bir resimsel mekân kurma amacıyla olan Kübizm, empresyonistler gibi '*pozitivist dünya görüşü*'nü benimsemiş, duyuumlardan faydalanmıştır.

Post Empresyonizmin temsilcilerinden olan Cezanne'in son dönem resimlerinde görülen, ayrıntılardan soyutlayarak küre, silindir ve konik formlarla yorumladığı nesnelere kübizmi etkilediği düşünülür. Kübizm olarak nitelenen sanat akımının özünde, nitelenen fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavram'a ya da ilgi dizgelerine dönüşmesi söz konusudur ve 20. yüzyıl Avrupa insanının doğanın karşısına bir duygu varlığı olarak değil de bir düşün varlığı olarak ortaya çıkması gibi temel olgular vardır. Kübist resimde klasik mekân, zaman ve tarih kavramları yeni bir senteze ulaşır. Zaman ve mekan değişik koordinatlar halinde bir bütünlük içinde yansıtılmıştır. Bu amaçla nesnelere, değişik açılardan elde edilmiş formlar olarak, geometrik bir plan içinde analiz edilip, eş zamanlı temaların kuvvet noktaları dikkate alınarak, resim düzleminde özgün bir yapı oluşturulmuştur. Kübist resimde doğalcı perspektif görülmez. Perspektif, illüzyonist (yanılsamacı) bir üç boyutluluğa yönelik değildir. Tablonun derinliği, uzamı (espası) resimde yer alan imgelerin üst üste bindirilmesi, kaydırılarak çakıştırılması, farklı bakış noktasından ele alınıp belli bir koordinatta iç içe geçirilmesi ve yarı saydam renklerin üst üste değişik biçimler yaratacak şekilde sürülmesi ile elde edilmiştir. Kübizmin temel özellikleri; çizgi egemenliği, tek renkle boyama, yüzeyin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalanmasıdır. Kübizmde yapıta konu olan model entelektüel bir amaçla ikinci plana itilmiş, yani geometrik biçimler

uğruna, çizgilerin ritmik akışı, lirik yapı ve her çeşit duygusal öğeler feda edilmiştir (Eyigör, 2006).

2.2.9.1. 'Picasso ile Yaşamak'; James Ivory (1996)

Kübizm akımının en büyük temsilcisi sayılan, İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso (1881-1973), baba mesleğine duyduğu büyük ilgiyle küçük yaşta resme başlamış; 1895'de La Coruna'da Güzel Sanatlar Okulu'na üstün bir başarıyla devam etmiş; sonraları gittiği Madrid'de akademik çevrelerden yararlanmış; kısa zamanda kendine özgü bir stil oluşturmuştur.



Resim 2.115. Pablo Picasso, 1881-1973



Resim 2.116. Picasso İle Yaşamak, James Ivory, 1996

Sanat başkenti Paris'e 1900 yılında ilk gidişinden kısa bir süre sonra, ikinci gidişinde Picasso, sanat çevresinin içine girmeyi başarmış, atölyesi sanatkarların buluşma merkezine dönüşmüştür; 1905 yılında, eski İspanyol heykel sanatını keşfedene değin sanatı 'mavi dönem' den 'pembe dönem'e geçişi, aynı tarihlerde Matisse, Braque ve Derain'le tanışması tarihlere denk düşmüştür; 1906-1909 yılları arasında ilkel Afrika sanatının çekiciliğine kapıldığı ve kübizm öncesi çalışmalarını ortaya koyduğu görülmüştür; 1912-14 yıllarında, kübist tabloları Fransa, Münich, Berlin ve Köln'deki uluslararası sergilerde önemli yer tutan, 1914 Savaşı'na katılmayarak Paris'te zor günler geçiren Picasso, biri gerçekçi tutumu yeğleyen 'Klasizm' diğeri mantıksal öğelere yönelen 'Kübizm' olmak üzere iki ayrı yolda ilerlemeye başlamıştır. 1923 yılında uzun süredir terkettiği heykel çalışmalarına yeniden başlamıştır. 1936'da, İspanyol İç Savaşı patlak verince, cumhuriyetçilerin tarafını tuttuğunu 'Guernica' adlı tablosuyla somut olarak belgelemiştir. 1946-1948 yılları arasında, seramik çalışmalarına yönelse de tablolarını aynı heyecanla yapmaya ve hayatı boyunca, "*Picasso aramaz, bulur. Picasso görmez, düşünür*" söylemini doğrularcasına üretken ve dâhice davranış sergilemeye devam etmiş olan sanatçının, ömrünün sonuna dek aynı gençlik gücüne, aynı tazeliğe, aynı arayış gerilimine ve aynı sıcak tutkuya sahip olduğu görülmüştür ("Pablo Picasso'nun Hayatı", t.y.).



Resim 2.117. Picasso'nun Karşı Cinsle Zaafı Sahnesi, James Ivory, 1996



Resim 2.118. Farklı Eşlerin Nefret Bakışları Sahnesi, James Ivory, 1996



Resim 2.119. Atölyesinde Canlı Modeliyle Sahnesi, James Ivory, 1996

Yönetmen James Ivory'nin 'Picasso ile Yaşamak' adlı 1996 tarihli filmi, Picasso'nun haklı şöhretinin ve üretkenliğinin arkasında daima resme olan tutkusuna görünürlülük kazandıranın güzel kadınlara duyduğu aşk olduğunu hissettirir. Arianna Huffington'un kitabından uyarlanmış olan film, Picasso'nun en büyük esin kaynağı olan kadınlarla ilişkilerini onlardan biri olan Francoise Gilot'un dilinden aktarmaktadır. (Resim 2.117; Resim 2.120; Resim 2.121). Bu filmde, kadınlara karşı acımasız ve bencil bir Picasso ile karşı karşıya kalınmaktadır. Onu film boyunca, resim, heykel yaparken izlemek, kendisinin tanrılaştırılmasında haklı olunduğu hissini yaratmaktadır.

2.2.10. Ekspresyonizm Akımı

20. yüzyıl sanatını anlamlandırmada Kübizm gibi çok önemli bir yeri olan Ekspresyonizm, I. Dünya Savaşını da içine alan tarihlerde ortaya çıkmış, Almanya'ya mal edebileceğimiz bir akımdır. Kübizmin klasik sanata yeni bir biçim diliyle gösterdiği tepkiyi, Ekspresyonizm natüralist biçim dilini terk etmeksizin göstermiştir. Yenilik konuda, içerikte

aranmıştır. Şiddetli renkler, hareketli çizgiler, deformasyona uğramış biçimler içten gelen itici güçlerin anlatımı olarak sunulmuştur.

Başta plastik sanatlar olmak üzere müzik, sinema ve tiyatro gibi sanatlarda coşkulu, yer yer isyancı bir tutumu dışavuran bir harekettir. Dışavurumculuk, modern insan gerçeğinin algılanmasında büyük bir yer tutan modern sanat geleneklerinin kavranması açısından önemlidir. 20. yüzyılın ilk on yılı içerisinde Berlin, Viyana gibi kentlerde genç Alman sanatçıların klasikçilik ve gerçekçi sanat doktrinlerine karşı çıkmasıyla başlar. Üslup ve yönelim farklılıkları figüratiften soyuta kadar çeşitlilik gösterir. Ortak yönleri gizemli, coşkulu, irkiltici, ürkütücü, korku verici, acılı bir deneyime dönüşen realitedir. Van Gogh'un "*Sanatçının gerçek amacı dehşet, korku, üzüntü gibi temel duyguları yansıtmaktır*" sözü, onu ekspresyonistlerin öncüsü yapar, iç burukluğu ve hüznün izleyiciye hissettirilir. Devinme, hareketlilik, coşkunluk Van Gogh'un dışavurumcu yönünü gösterir. Kendini renkle, biçimle, ifade etme eğilimi 1911'de Almanya'da boy verir. Ekspresyonist terimi 1911'de Köln'de açılan sergi kataloğunda kullanılmıştır. Akımın doğuşunda etkili olan olaylar 19. yüzyıl ikinci yarısında gelişen düşünce akımlarıyla ilintilidir; Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Karl Jaspers gibi filozoflar, psikolog Sigmund Freud, Şair Georg Büchner, oyun yazarları August Strindberg ve Frank Wedekind'n yarattıkları fırtınalı kültür ortamıdır (Eyigör, 2006).

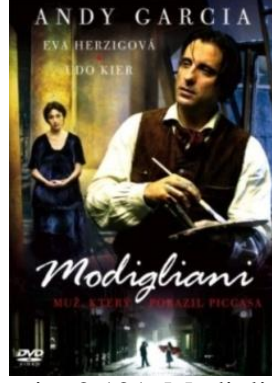
Kişisel Endişeler, duygusal gereksinimler ve psikolojik baskılar, dışavurumcu sanatçıların tabiatı içsel olarak yansıtmalarına neden olmuştur. I. Dünya Savaşı, Nazi hareketleri bu akımın Almanya'da patlak vermesinin ortamını sağlar. Sanatsal amaçları (ideolojileri): Katharsiz ve kendini dışavurmadır. Katharsiz yani kendini kötü durumlardan arındırma didaktik (eğitsel) amaçlarıdır. Teşhis koyucu (diyognastik) amaçları, toplumsal tedirginliğin nedenini bulup, onu halka gösterip yok etmedir.

2.2.10.1. 'Modigliani'; Mick Davis (2004)

Babası İtalyan, annesi Fransız yahudisi olan Amedeo Modigliani (1884-1920), Roma'da ünlü bir banker aileden gelmekte, varlıklı bir ortamda yaşamasına rağmen, çocukluğu ardı ardına geçirdiği hastalıklarla boğuşmakla geçmiş, eğitimini yarım bırakmak zorunda kalmış, annesi tarafından yetiştirilmiştir; ilk sanat eğitimini 1899'da ressam Micheli'nin açtığı resim kursundan ve Giovanni Fattori'den almıştır; 1902 yılında, önce Floransa Güzel Sanatlar Okulu'na bir yıl sonra da Venedik Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiş, 1906'da Paris'e yerleşerek orada, koruyucusu ve arkadaşı doktor Paul Alexandre'in yardımıyla küçük bir atölye açmıştır.



Resim 2.120. Amedeo Modigliani,
1884-1920



Resim 2.121. Modigliani,
Mick Davis, 2004

1909'da Heykeltraş Brancusi'yi tanıdıktan sonra heykele yönelen, sırasıyla Paris, Livorno ve Carrara'da heykel çalışmaları yapan sanatçı, özellikle zenci heykel sanatına duyduğu ilgisinin, şekilsel olan stiline, kesin, gerilimli ve zarif bir canlılık getirdiği hissedilir; bilgi ve şiirsel tutkuyu tablolarında birleştirmeyi başararak, resme somut ve plastik bir görünüş kazandırmasında, uyum ve coşkunun dışa yansımaları olarak gördüğü zenci sanatını içgüdülerin yapısal belirtisi olarak görmeyi reddetmesi etkili olmuştur; insana özgü derin tutkuların arama, dış güzelliği, bozuk ve ezik bir iç dünyayla birleştirip, ölümsüzleştirme çabası, sanatındaki sembolik ve estetik öğelerin kaynaşmasına olanak sağlamıştır.

Modigliani, 1912 'Salon d'Automne' sergisinde yer alan yedi heykeli; 1914-16'da İngiliz kadın şairi Beatrice Hastings'le arkadaşlığı; Paul Guillaume'ın sanatçının birkaç tablosunu satın alması; dehasına inanç ve sevgi duyarak, hayatını ona adayan Polonya'lı şair Leopold Zborowski'yle tanışmasıyla maddi-manevi destek edinmesi; hayatının kadını Jeon Hébuteme ile karşılaşması; 1917'de Berthe Weill Galerisi'nde açtığı ilk resim sergisinin müstehcen bulunarak kapatılması gibi belli başlı olaylar ve gelişmelerin ardından, 1919 yılı ressamın sanat hayatında, yeni bir aşama olarak karşımıza çıkmaktadır. Modigliani'nin eserlerinde, yalın ve rahat bir hava görülür; renk tonları açılıp, yumuşar; uyumlu zarif hareketler, sakin bir hüznle buluşur; doğa gerçeğiyle, stil gerçeğini birleştirme çabasını doruğa ulaştırır; resimlerindeki, zayıf omuzların üzerine eğilmiş, kocaman gözlü, ürkek, kız ve erkek çocuklar, büyük, şekilsiz elli hizmetçiler ile alçak gönüllü bir atmosfer yaratır; en gözde modeli karısı Jeanne Hebuteme'in huzursuz ama yumuşak güzelliğidir; onun duygusal zenginliği, ressamın arayışlarına katkı sağlar; nihayetinde, resimleri Londra Hill Galerisi'nde büyük beğeni kazanarak satılır. 1920'de karısı ikinci çocuklarına hamile kaldığında, çok sevinçliydi ancak, dengesiz yaşamı, içki ve uyuşturucu alışkanlığı, zaten hassas olan bünyesini yıpratığından verem ve ağır bir nefrit olan Modigliani iyileşmeden öldü. Ölüm

haberini alan karısı, kendisini beşinci kattan atarak intihar etti. Böylelikle, karı-koca aynı gün Pere Lachaise Mezarlığı'nda birlikte gömüldüler ("Amedeo Modigliani'nin Hayatı", t.y.).



Resim 2.122. Modigliani ve Picasso Sahnesi, Mick Davis, 2004



Resim 2.123. Modigliani ve Karısı sahnesi Mick Davis, 2004



Resim 2.124. Modigliani Atölyesinde sahnesi, Mick Davis, 2004



Resim 2.125. Modigliani'nin Eşi Jeanne Hebuteme Poartesinin Görüldüğü Sahne, Mick Davis, 2004

Mick Davis'in 'Modigliani' isimli 2004 tarihli filminin merkezinde Modigliani vardır. Resimlerindeki figürlerin gözlerini boş bırakan, resimlerinin satılmasını umursamayan ve sosyetenin övgülerine rağmen onları en uygunsuz şekilde eleştiren fütursuz bir kişilik olarak sunulmuştur. Film, Modigliani ve güzel gözlü karısı Jeanne Hebuteme hakkındadır esasen. Yanısıra, Picasso, Riviera, Utrillo, Satine, Renoir gibi usta ressamaları filmde görmek mümkündür. Oyunculukların gayet başarılı olduğu filmde hoş bir kurgu olarak Modigliani'nin çocukluğu eklenmiş ve Jeanne ile yaşadığı ölümsüz aşka önemli bir işlev kazandırılmıştır. Ailesine rağmen onu hep sevmiş olan Jeanne, defalarca kendisine poz veren karısının gözlerini hiç çizmemiş Modigliani, '*Ruhunu anlayabildiğim zaman çizeceğim gözlerini...*' dermiş ve ölümünden önce son yaptığı resimde Jeanne'in masmavi gözlerini görmüş tüm Paris.

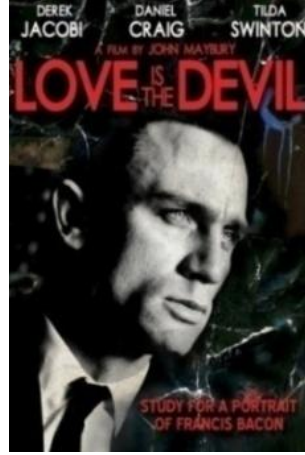
2.2.10.2. 'Aşk Şeytandır'; John Maybury (1998)

İrlanda doğumlu İngiliz ressam Francis Bacon (1909-1992) yaşamını ve sanatını Londra'da sürdürmüştür. 1940-60 yılları arasında yaptığı resimlerin çoğunda, yabancılaşma, şiddet dikkat çekmekte, ıstırap çeken insan figürleri betimlenmektedir. Bacon'un kışkırtıcı,

etkileyici resimleri, 2. Dünya savaşı sonrası dönemin en önemli sanatlarından biri olarak kabul edilir.



Resim 2.126. Francis Bacon, 1909-1992



Resim 2.127. Francis Bacon, John Maybury, 1998

Francis Bacon, kendisini resim eğitimi almaktan alıkoyan astım nedeniyle evde eğitim gören ıstıraplı bir çocukluk geçirmiştir. 1927'de cinsel tercihi dolayısıyla evini terk etmek zorunda kalmış, Berlin, Paris ve Londra eşcinsel gece hayatında ve entelektüel çevrelerinde yer almış, aynı zamanda, sanat galerilerini ziyaret ederek sanata olan ilgisini pekiştirmiştir. Londra'ya döndüğünde, Art Deco tarzında iç dekoratörlük yapmış, önce Kübist sonra Sürrealist tarzda resim yapmaya başlamıştır. 1937'de "Genç İngiliz Ressamları" başlıklı bir Londra karma sergisine katılmasının ardından, asıl kariyerini 1944'te başlatmış, kendini resme adanmıştır. Geniş tuvallerinde, çoğunlukla boş bir odada, bir kafeste veya siyah bir arka planda karşı izole edilmiş tek bir figürü tasvir etmiş, Diego Velázquez'in 1650 tarihli, Pope Innocent X'in portresinden esinlenerek, koyu renkler ve kaba fırçalar kullandığı, ünlü "çılgılık atan papa" serisini resimlemiştir. Soyutlamanın egemen olduğu bir dönemde yaptığı figüratif resimleri için Duygusal/Sanatsal Ekspresyonist terimlerinin kullanılmasını reddetmiştir. 1960'lı yıllarda, grotesk bir şekilde değişen oran ve özelliklerde çıplak figürler resmetmiş, kullandığı daha parlak renklerle işlediği şiddet ve ölüm temalarını sanatının merkezine koymuş, tanıdığı insanların portrelerini çizmiştir.

Francis Bacon, İkinci Dünya Savaşı sonrası neslin İngiltere'nin önde gelen ressamlarından biridir ve 1980'lerde yeni nesil figüratif sanatçılar üzerinde önemli bir etkisinin olduğu düşünülmektedir. Eserleri, dünyanın dört bir yanındaki büyük müzelerde yer almaktadır. Stüdyosu Dublin'deki Hugh Lane Gallery tarafından satın alınmış, ziyaretçiler için bir oda olarak yeniden yaratılmıştır ("Francis Bacon", 2019).



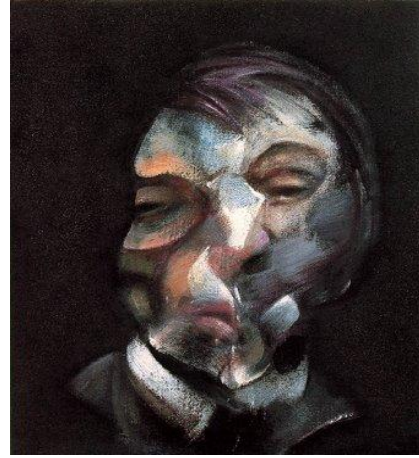
Resim 2.128. Bacon'un Eşcinsel Arkadaşıyla Sahnesi, John Maybury, 1998



Resim 2.129. Francis Bacon, Figür ve Et, 1954, (t.ü.y.b),130 x 122 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD



Resim 2.130. Bacon'un Otoportre Sahnesi, John Maybury, 1998



Resim 2.131. Francis Bacon, Otoportre, 1971, t.ü.y.b, 35,5 x 30,5 cm, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa

John Maybury'nin 'Aşk Şeytandır' isimli, 1998 tarihli filminin konusu, 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak anılan, ekspresyonist Francis Bacon'un sıradışı hayat hikâyesidir. Bacon'ın çevresindeki sanatçı takımı, kendini satan oğlanlar ve ayyaşlar onun ilgisini çekmek için yarışmaktadırlar. Parlak bir sanatçı olan Bacon'ın aşığı ve ilham perisi George Dyer ile olan ilişkisi, aşkın ve cinselliğin sanatla tehlikeli bir biçimde kesiştiği anlar olarak filmin merkezine konumlandırılmış; Francis Bacon'ın Grand Palais'deki 1971'deki başarılı retrospektifi öncesinde, basit bir hırsız olan Dyer'in Bacon'ın stüdyosuna kelimenin tam anlamıyla düşmesiyle olay örgüsü kurulmuştur ("Aşk Şeytandır Filmi", t.y.).

2.2.11. Sürrealizm Akımı

Gerçeküstücülük anlamına gelen Sürrealizm, 1920'lerde Dada'nın bir türü olarak gelişir. Bir şiir akımı olarak ortaya çıkmış, müzik, sinema ve plastik sanatlarda etkisini göstermiştir. Dada'dan ayrılan şairler Andre Breton, Paul Eluard ve Louis Aragon sürrealist sanatın ilkelerini oluşturan öncü sanatçılardır. Dada gibi Sürrealizmde her şeyi yok etme

niyetindedir. Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Sürrealistler insanın kendi kişiliğini arayışı içinde toplumun koyduğu kuralları önemsemeyerek Dadaist bir tavır sergilerler. Ancak, Dada'nın nihilist tavrına karşı olumlu yönde yaratıcılığı savunurlar. Dadacıların sözcükleri rast gele seçip düzenleyerek, onlara belli bir anlam yüklemeyen aralarında anlam etkileşimi sağlama, gizli yada çok yönlü anlam kıvılcımları çıkarma yöntemini benimsediler. Sanatçıların çoğu yazardı ve odak noktası olarak yazınsal sorunları seçiyorlardı. Bir düşü sadece betimlemek yetmezdi; çünkü bilincin denetimi burada araya girecekti. Bilinçaltı dünyasına rahatça girebilmek için, uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (yani hipnoz) yollarını denediler (Eyigör, 2006).

Aynı şey imgelemlerde yapılabilirdi. Her iki yöntemde -sözel ve görsel- izleyicinin imgelemini anlam aramaya yönelterek, onun yaratıcı katılımını sağlamaya çalışıyordu. Önemli olan okura sağduyu ile bir yorum yapma olanağı tanımayan veriler sunmaktı. Böyle bir süreç başlayacak, mantığın izleyici üzerindeki egemenliğinin azalmasına yardım edecekti. Böylece bir insanın Sürrealist yaşantıyla karşılaşmadan önce, uyuşturulmasa bile, bir şokla sarsılması kadar etkili bir sonuç verecekti. Dada'nın gerçeğe aykırı ürün verme çabasının, sürrealistlerde, kendisi ile yabancılaşmış bir toplumun parçalanmış ruh haline, duyguları bütünleştirmenin yollarını arayışa dönüştüğü görülür. Sürrealizm akımı, bilinçaltını yansıtan fantezilerin yalnız sanat alanının tekelinde olmadığını, bütün insan hayatının fantastik bir açıdan görülmesi gerektiğini savunur. Başkaldırdıkları üç temel unsur; toplumun koyduğu önyargı ve sınırlamalar (iyi-kötü, ahlak-ahlak dışı), dar bir nesnellik ve akıl anlayışı (klasik mantık), hayatın çıkar gözetilen düzenidir. Sürrealistlerin amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır. Kendilerinden başka tüm sanatlara özellikle de modernizme karşı olan Sürrealizmin geleneksel sanatın kalıntılarını, biçim dilini kullandığı gözden kaçmamaktadır. Dolayısıyla, bu akım doğası gereği daha önce -özellikle Romantik çağda dile getirilen bir takım ilkeler yerine tercihlerin yenilenmesi olarak görülür. Sürrealistler, Romantizmin yada Sembolizm'in canlanmasıyla ilgili suçlamaları önlemek için kendini tanımlamada bir çeşit zorbalık eğilimi göstermişler, özgürlük getirme adına sınırlayıcı ve denetleyici olma yolunu seçmişlerdir. Yenilikçiliğe karşı oluşlarıyla modern sanatla ilgili bütün 'izm'leri insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan çabalar olarak reddetmişlerdir. İnsanları ölçülü ve hesaplı davranışlardan sıyırmak amacıyla bir yandan o davranışlar üzerine terbiye ve siyaset kurallarına aykırı demeçler yağıdırıyorlar, bir yandan da akılcılık ve akıl dışı düşüncenin hazlarını öğretmeye çalışıyorlardı (Eyigör, 2006).

2.2.11.1. 'Küçük Küller'; Paul Morrison (2009)

Sürrealist ressam Salvador Dali (1904-1988) kendisine ölmüş kardeşinin ismini veren ailesinin ilgi çekmek ve sevgisini kazanmak için girdiği histeri krizleri ve teatral hareketler içeren davranışlarıyla küçük bir despot olarak çocukluğunu geçirmiş, farklılığını ifade etme isteği dayanılmaz boyutlara varmıştır.



Resim 2.132. Salvador Dali, 1904-1989



Resim 2.133. Küçük Küller, Paul Morrison, 2009

'Hasta çocuk', onun 10 yaşındayken yaptığı ilk otoportresinin ismiydi. İlk eğitimini kurs öğretmeni ressam Juan Núñez'den aldı. Katalan empresyonist ve realistlerini tanıdı. Kubizm ve Juan Gris'i keşfetti. 20'li yılların başında Madrid San Fernando Akademisine başladı. 1923'de anarşist hareketleri nedeniyle okuldan atıldı ve bir süre Girona'da tutuklu kaldı. Okula geri dönebildi, ancak, 1926'da tamamen atıldı. 1923'te Madrid'de Luis Bunuel ve Garcia Lorca; 1927'de Paris'te Picasso ile tanışması; 1937'de Londra'da Stefan Zweig'in kendisini Sigmund Freud ile tanıştırması Dali için çok etkili oldu. Entelektüel bir söylem etrafında ve lüks koşullarda sürdürdüğü günlük yaşamı, Bunuel'e 'Bir Endülüs Köpeği' filmini sahneye konmasında yardımcı olmasını sağladı ancak, ikinci filmde onu dinsizlikle suçlayarak uzak durdu. Öte yandan, 1925-36 yılları arasında Garcia Lorca'yla çok yakın bir arkadaşlığı oldu. Kadınlara olan ertotik fantazilerle sınırlı olan ilgisi, 1926'da bir Rus avukatın kızı ve sürrealist şair Paul Eduard'ın eşi Gala'yla tanışmasıyla değişti. Dali için Gala, aşık, arkadaş, esin perisi, model, danışman ve varlığının yöneticisi oldu. İlk önce İspanya İç Savaşı'ndan daha sonra Dünya Savaşından kaçmak için tüm dünyayı gezdiler. Dali şöyle açıklar düşüncesini: "*Her zaman anarşist ve aynı zamandanda monarşisttim. Her zaman burjuvaziye karşıydım ve hala da öyleyim. Gerçek kültürel devrim monarşist prensiplerin restoresiyle mümkündür.*" Ancak, 1934'te beş yıllık aktif bir işbirliğinden sonra sürrealist arkadaşlarından kopunca, küçük burjuvaya dönüşmekle suçlanmaktan kurtulamadı ("Salvador Dali'nin Hayatı", t.y.).

Oldukça ünlü İspanyol sürrealist ressam olarak tanınan Salvador Dali, hayatının orta ve son yıllarını ABD ve sevdiği Katalonya, İspanya arasında, diğer sanatçılarla işbirliği içinde, sosyal seçkinlerle birlikte çalışarak ve gazeteler için birçok hikâye oluşturarak geçirdi. Bütün akımları tanıyıp, olası bütün etkilerden geçtikten, tüm çılgınlığıyla o devasa eseri 'Babil Kulesi'ni oluşturduktan sonra, Dali'nin gözleri, hep büyüleyici bir dünyayı keşfetme peşindeydi. Heykel, resim, fotoğrafçılık, multimedya ve özellikle de bağımsız sürrealist filmleri içeren sanatsal bir repertuar oluşturdu. 1982'de Gala'nın ölümünden sonra, yaşama arzusunun çoğunu kaybeden Dali, 1984 yılında kendisinin bir intihar girişimi olarak görülen Pubol Şatosundaki gizemli bir yangından kurtarıldı. 1989'da Figueras'daki müzesine hakim olan dev kubbenin altına gömüldü ("Salvador Dali'nin Hayatı", t.y.).



Resim 2.134. Üniversite Etiğiminde Resim Atölye Sahnesi, Paul Morrison, 2009



Resim 2.135. F. G. Lorca'nın Salvador Dali'ye İlgi Sahnesi, Paul Morrison, 2009



Resim 2.136. Dali'nin Genç Yaşta Sürreal Deneyim Sahnesi, Paul Morrison, 2009



Resim 2.137. Dali'nin Psikolojik Çöküntü Sahnesi, Paul Morrison, 2009

Paul Morrison'un Salvador Dali'nin Hayatını 1922 yılı atmosferinden başlayarak anlattığı 2009 tarihli 'Küçük Küller' filminde, geleneksel değerlerin, caz, Freud ve yenilikçiliğin tehlikeli etkileri gözler önüne serilir. Salvador Dali, büyük bir sanatçı olma tutkusuyla 18 yaşında üniversiteye girmiş, onun bu utangaçlığının ve coşkulu göstermeciliğinin garip karışımı, üniversitede sosyal tabakadan iki kişinin dikkatini çekmiştir: Federico García Lorca, Luis Buñuel ve Salvador Dali kısa sürede ayrılmaz bir üçlü oluşturmuşlardır. Zaman içerisinde Salvador, Federico'ya karşı güçlü bir çekim hissetmiştir. Bu sırada Luis kendi başarısını yakalayabilmek için Paris'e gitmiştir. Film üçlünün gençlik

dostluklarını, farklı yönden ilişkilerini ve kendi dallarında nasıl başarılı olduklarını konu almaktadır.

2.2.11.2. 'Frida'; Julie Taymor (2003)

Meksika'nın Mexico Şehrinde doğan Frida Kahlo, doğum tarihini Meksika devriminin gerçekleştiği tarih olarak ilan edecek denli, modern Meksika'nın doğuşuna inanan bir sanatçıdır. Altı yaşındayken geçirdiği trafik kazasının bıraktığı izi ömrü boyunca üzerinde taşımış, 'Tahta Bacak Frida' lakabıyla baş etmeyi bilmiştir. Bu kaza neticesinde yatağa bağlandığı günlerden itibaren resim, sıkıntı ve acıdan kurtulmanın çaresi, kişiliğinin ve kimliğinin bir parçası olmuştur. 1927 yılı sonunda yürümeye başlayan Kahlo, sanat ve politika çevreleri ile yakınlaşmaya başlamıştır. Kübalı Önder Julio Antonio Mella ve fotoğraf sanatçısı Tina Modotti ile arkadaşlığı neticesinde, sanatçı davetlerine ve sosyalistlerin tartışmalarına katılmıştır. 1929 yılında Meksika Komünist Partisi'ne üye olan, yalnız ülkesinde değil, 1938'de New York'ta ve 1939'da Paris'te Fransa'da sergiler açan, büyük övgüler alan komünist /feminist/ sürrealist bir sanatçı olarak tarihe geçmiştir.



Resim 2.138. Frida Kahlo,
1907-1964



Resim 2.139. Frida, Julie Taymor,
2003

İlk resim kariyeri sırasında, ünlü Meksikalı realist Diego Rivera'ya resimlerini göstermek için tanışıp, birbirlerine aşık olan Kahlo ve Rivera'nın her ikisi de evlilik dışı ilişkiler kurabilen, öfke kargaşa dolu bir evlilik yaptılar. 1939'da boşandılar, ancak 1940'ta yeniden evlendiler. Rivera ve Kahlo, Stalinist Rusya'dan kaçan arkadaşları Leon Trotsky'yi evlerinde barındırmış, aktif komünistlerdi. İlk başta sadece Diego Rivera'nın karısı olarak hatırlanmış olan Kahlo Neo-Mexicanismo'nun sanatsal hareketine dahil olarak, kendi ününü pekiştirdi. 1943'te "La Esmeralda" adlı yeni bir sanat okulunda öğretim üyeliğine başlayan Frida, sağlık durumu kötüleşmesine rağmen ders vermeyi on yıl boyunca sürdürdü, derslerini evinde verdi. Öğrencilerine "Los Fridos" (Frida öğrencileri) denildi. 1950'de omurgasındaki sorunlar nedeniyle hastaneye kaldırıldı. 1954'te, akciğer embolisi teşhisiyle son nefesini

verdiğinde arkasında bıraktığı son tablosu; “Yaşasın Yaşam” isimli bir natürmorttu Cenazesi, ertesi gün yakıldı. Külleri, Mavi Ev’de muhafaza edilmektedir. Mavi Ev, 1955’te kocası Diego Rivera tarafından devlete bağışlanmıştır (“Frida Kahlo”, 2016).



Resim 2.140. Frida’nın Geçirdiği Trafik Kaza Sonrası, Julie Taymor, 2003



Resim 2.141. Frida Kahlo ve Kocası Diego Rivera, Julie Taymor, 2003



Resim 2.142. Frida Otoportre Çalışma Sahnesi, Julie Taymor, 2003



Resim 2.143. Tekerlekli Sandalyeye Mahkûm Otoportre Sahnesi, Julie Taymor, 2003

2003 tarihli ‘Frida’ filminin yapımcısı Nancy Hardin, 1983’te Hayden Herrera’nın araştırmaya dayalı ‘Frida’ kitabı ilk çıktığında konuyu beğenip tüm stüdyoları gezmiş, yıllar sonra 1990’ların başında Frida’nın popülerlik kazanmasıyla filminin çekilmesine karar vermiştir. Bir Frida hayranı olan aktiris Salma Hayek’in de dahil olduğu yapımda, başrolü Hayek üstlenmiştir. Meksikalı ressam Frida Kahlo’nun yaşam öyküsünün anlatıldığı film, genç yaşta geçirdiği dehşet dolu trafik kazasıyla başlıyor. Yol göstericisi ve kocası olan Diego Riviera ile arasındaki karmaşık ilişki, Leon Trotsky’le arasındaki yasak ve tartışmaya yol açan olaylar, kadınlarla arasındaki romantik ve provokatif karmaşa içinde sıkışıp kalan Frida Kahlo, politik, sanatsal ve seksüel anlamda cesur ve anlaşılması güç bir yaşamın devrimci kahramanı olarak betimlenmiştir.

2.2.12. Soyut Dışavurumculuk

1945’lerde Amerika’da ortaya çıkan soyut dışavurumculuk/soyut ekspresyonizm akımı, abstre (soyut) veya nonfigüratif (figürsüz) olarak adlandırılan, doğa görünümüne bağlı olmayan bir akımdır. Bu dönemin sanatçıları gerçek nesnelere temsilini yapmak yerine

renk ve şekillerle oynayarak kendilerini ifade etme yollarını aramışlardır. Amerika'nın ilk sanat akımı olarak bilinmektedir. Sanatın başkenti olma payesinin Paris'ten New York'a geçtiği anlamını taşır. Soyut dışavurumculuk, Jackson Pollock, William de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edildiği, fiziksel hareketin vurguladığı 'aksiyon resmi', diğeri, 1960'larda Mark Rothko, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamların temsil ettiği 'renk alanı resmi', veya Greenberg'ün ifadesiyle 'geç resimsel soyutlama' olmak üzere iki grupta incelenmektedir (Eyigör, 2006).

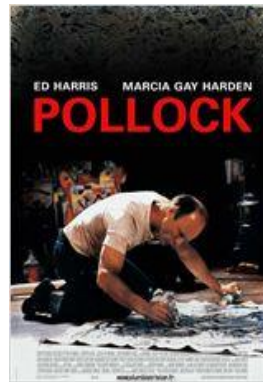
Soyut Dışavurumcular, tıpkı Dışavurumcular gibi, sanatın gerçek konusunun kişinin iç dünyası, duyguları ve yaşadığı karmaşa olduğuna inanmışlar, resmin renk, form ve doku gibi önemli öğelerinin ifade gücünü ortaya çıkarmak için uğraş vermişlerdir. Sanatçının amacı, çizgi ve renkleri düzenli bir biçimde yüzey üzerine yerleştirerek duygusal kompozisyonlar elde etmektir.

2.2.12.1. 'Pollock'; Ed Harris (2000)

Soyut Dışavurumculuk akımının resmi temsilcisi olarak ilan edilmiş ressam Jackson Pollock, resimlerini damlatma tekniği (drip painting) ile oluşturmuş, boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler yapmıştır. Fiziksel harekete ve sürece verdiği beden sanatı, süreç sanatı, performans sanatı, Fluxus, happening'ler gibi birçok çağdaş akımın temelini hazırlamıştır. 1930'da sanat eğitimi almak için New York'a taşınmış, WPA Federal Sanat Projesi (New Deal projesi) olan WPA Federal Sanat Projesi kapsamında çalışmalar üretmiştir ("Jackson Pollock", 2016).



Resim 2.144. Jackson Pollock, 1912-1956



Resim 2.145. Pollock, Ed Harris, 2000

Pollock'un devlet destekli, profesyonel ve sosyal yaşantısı, alkolizm ve tekrarlayan depresyon krizlerini engelleyememiş, aldığı terapinin bir parçası olarak sanatsal çalışmalarını

teşvik eden Dr. Joseph Henderson'la Jungian psikoterapi geçirmiştir. Tedavi içmesini engellememiş ancak, resimlerinde ifade ettiği Jungian kavramlarına maruz bırakılmıştır. 1945'te Pollock, karısı ve Amerikalı ressam Lee Krasner ile birlikte hayatının geri kalanını kalacağı New York Springs'deki evinin arkasındaki ahır stüdyoya dönüştürmüş, burada damlatma tekniğini geliştirerek uygulamalar yapmıştır. Sertleştirilmiş fırçalar, çubuklar, hindi tüyleri ve kaplar dolusu boya kullanarak, zemine serdiği tuvalde damla izleri oluşturmuştur. 1956'da Time dergisi Pollock'a ayırdığı bölümde, benzersiz aksiyon resim tarzını referans alarak ona “Jack the Dripper” adını yakıştırmıştır. 1951'den sonra koleksiyonerler ve galerilerden daha değişik resimler yapması için baskılar gelmeye başlayınca, alkol sorunu artmış, resimleri karanlıklaşıp figüratif öğeleri de kapsamaya başlamıştır. 1956'da yaptığı araba kazası sonucu ölmüştür.



Resim 2.146. Pollock'un Atölye Sahnesi, Ed Harris, 2000



Resim 2.147. Pollock Atölyesinde Çalışma Sahnesi, Ed Harris, 2000

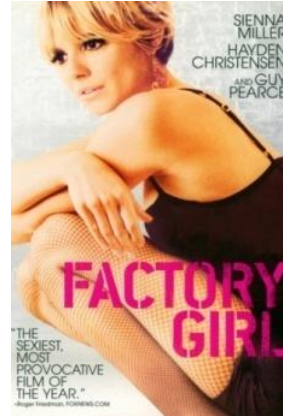
Sanat tarihçileri ve bilim adamları tarafından yapılan son araştırmalar, Pollock'un çalışmalarının bazılarının, çalışmalarının kariyeri boyunca daha fraktal benzeri olduğunu öne sürerek matematiksel fraktalların özelliklerini gösterdiğini belirledi. Pollock, daha sonraki resimlerinde, izleyicilerin resimlerindeki herhangi bir temsilci öğeyi belirleme girişimini azaltmak için tüm resimlerinin başlığını sayılara indirdi. Artan şöhreti ve sanat koleksiyonerlerinden aldığı taleple baskı altında olan Pollock alkolle kötüleşti. 1956 Ağustos'unda, alkolün etkisi altında araç kullanırken, tek bir araba kazasına karıştı, kendisini ve yolcularından birini öldürdü. Pollock'un mirası, ölümünden sonra mülkünü yöneten dul eşi Lee Krasner tarafından güvence altına alındı. Mirası, sosyal medyada şarkılar, şiirler, kitaplar ve belgeseller gibi çeşitli referanslar içerir. 2000 tarihli 'Pollock' filmi, yönetmenliğini ve başrolünü üstlenen aktör Ed Harris'e aittir; Ed Harris'e en iyi erkek oyuncu dalında 2000 yılı akademi ödülü adaylığı kazandırmış olan bu film, ünlü ressamın fırtınalı sanat hayatını ve hazin sonunu hazırlayan sosyal, kültürel ve siyasal tüm etmenleri, arka planda çevrilen entrikaları alenen olmasa da dolaylı olarak hissettirmektedir.

2.2.13. Pop Art

Pop sanatı, önce İngiltere’de, ardından da ABD’de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan, var olan malzeme ve nesnelere kullanarak tüketim dünyasına göndermede bulunan bir akımdır. Pop sanatı çalışmalarında toplumda tanınan, ilgi duyulan kişi ve nesnelere yer verilmiştir. Pop sanatında üretilen eserlerin çoğunda popüler kültür nesnelere olduğu gibi yararlanılırken genellikle tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanıldığı için fotoğraf benzeri görüntüler elde edilmiştir. ‘Pop’ terimi, ilk defa Bağımsızlar Grubu’nun 1953-1958 yılları arasında gerçekleştirdiği toplantılarda dile getirilmiştir. Bu terim, Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton gibi sanatçılar ile Lawrence Alloway, Toni del Renzio ve John McHale gibi eleştirmenler tarafından film, reklam, bilim kurgu ve müzik gibi kent kültürü ürünleri tanımlanırken kullanılmıştır. Alman sanat kuramcısı Andreas Huyssen, pop sanatı “Protest ve eleştirel bir akım” biçiminde tanımlamıştır (Yaman, Ekim, Sungur, & Özer, 2012, s. 121-122).

2.2.13.1. 'Factory Girl (Fabrika Kızı)'; George Hickenlooper (2006)

Ressam, film yapımcısı ve yayıncı Andy Warhol (1928-87) Amerikan Pop art akımının en önemli temsilcilerinden kabul edilir. Seri üretim nesnelere sıkça kullanıldığı sanat türünün uygulayıcısıdır. Sanatçı, resimlerini afiş tekniği ile çoğaltmış, aslında, çağın toplumsal olaylarına radikallik bir tepki koymak istemiştir. Eserleri, sanatsal ifade, pop kültür ve 1960'larda gelişen reklamcılık arasındaki ilişkiyi irdeler. Resim, serigrafî, fotoğrafçılık, film ve heykel gibi çeşitli medyaları kapsar. En iyi bilinen eserlerinden bazıları: serigrafî resimleri Campbell's Soup Cans (1962) ve Marilyn Diptych (1962), deneysel film Chelsea Girls (1966) ve Patlayan Plastik Kaçınılmaz (1966–67) olarak bilinen multimedya olaylarıdır.



Resim 2.148. Andy Warhol, 1928-1987 Resim 2.149. Factory Girl, George Hickenlooper, 2006

1950'lerin sonlarında itibaren, etkili ve tartışmalı bir sanatçı olarak tanınmaya başlanan Warhol, Fabrika adını verdiği stüdyosunda seçkin aydınları, oyun yazarlarını, Bohem sokak insanlarını, Hollywood ünlülerini ve varlıklı müşterileri bir arada ağırlamıştır. Yaygın olarak kullandığı "15 dakikalık şöhret" ifadesi, 1960'ların sonunda, deneysel rock grubu The Velvet Underground'ı yönetmek ve Interview dergisini kurmak, Andy Warhol Felsefesi ile anılmak ve Popism, The Warhol Sixties gibi birçok kitap yazmak, eşcinsel kurtuluş hareketinden önce açıkça bir eşcinsel erkek olarak yaşamak gibi özellikleri nedeniyle, onun için geçerli olmadı. Warhol'un 'Empire' ve 'Sleep' isimli iki deneysel uzun metrajlı filminden sonra, 1966'da yaptığı "Chelsea Girl" adlı filmi, ticari salonlarda gösterilen ilk underground film olarak tarihe geçmiştir. 1967 yılında üniversitelerde konuşmalar yapmış, 1968'de radikal feminist bir grubun üyesi olan Valerie Solanas tarafından suikast girişiminden yaralı olarak kurtulmuştur ("Andy Warhol", 2016).



Resim 2.150. 'Factory Girl (Fabrika kızı)' Filminde Warhol'un Sanat Ekibi, George Hickenlooper, 2006



Resim 2.151. Warhol'un Gözünden Edie Sedgwick'in Farklı Karakter Tiplenmeleri, George Hickenlooper, 2006



Resim 2.152. Warhol'un İktidarında Edie Kaybeden Taraf Sahnesi, George Hickenlooper, 2006



Resim 2.153. A. Warhol ve E. Sedgwick, George Hickenlooper, 2006



Resim 2.154. Warhol'un Sinema Sanatından Film Sahnelemesi, George Hickenlooper, 2006

George Hickenlooper'in 2006 tarihli 'Factory Girl' isimli filmi, Warhol'un kişiliği hakkında epey bilgi barındırır. Günümüz popüler kültürünün temellerinin atıldığı 60'lardan gelen bir dramadır. Filmin hikâyesi, Andy Warhol'un Edie'yi keşfiyle başlıyor. Eğlence dünyasının ilk kurmaca kahramanlarından olan Edie Sedgwick, hızlı bir yükselişle yakaladığı şöhretine rağmen, çocukluktan beri taşıdığı, baba tecavüzü gibi travmalardan dolayı mutsuz bir kişilik taşıyor. Çocukluğunun eksik kalmış 'sığınmacı' yanını "Modern folk şarkıcısı" Bob Dylan Dylan'da bulan Edie, 'Factory girl' filminde "*Hoşçakal demeden gitmelerin farkında bile değildim. Ben bir çiçek kızdım*" ifadesiyle belli ediyor. Zamanla, Andy Warhol'un Edie'yi dışlaması ve Dylan'ın da bir süre sonra kendisini terketmesi şeklinde gelişen olaylar, iki farklı insanı ağır duygusal katmanlarla birbirlerinden şiddetli bir şekilde ayırma tavrı olarak gerçekleşiyor. Andy Warhol'u kötülük odağı, Edie Sedgwick'i de derin bir iyilik ve saflık metaforu olarak gösteren film, zamanın üslubuna uygunluk arz etse de, senaryo açısından baştan sona tek taraflı bir bakış açısıyla işleniyor.

2.2.14. Yeni Dışavurumculuk

Bu akım 1970'lerde doğdu. Her ne kadar yeni-dışavurumcu kabul edilen bazı heykeller varsa da genellikle resimle bağlantılıdır. Güçlü, duygusal içerik ve 'kötü resim' olarak adlandırılıp saldırıya uğramasına neden olan bilinçli bir kabalık ana özellikleridir. Yeni-dışavurumculuk modern resimdeki soyutlamanın egemenliğine karşı bir başkaldırı olarak yükselmiş, soyuta karşı avangard tepki olarak 1960'larda ve 1970'lerin sonlarında en güçlü ifadesine ulaşmıştır. Akımın temsilcileri, çoğunlukla sanatçının şiddetli duygularını yansıtan bir figüratif anlatımın savunuculuğunu yapmışlar ve sanatın insan ruhuyla olan ilişkisini yeniden kurmayı amaçlamışlardır.

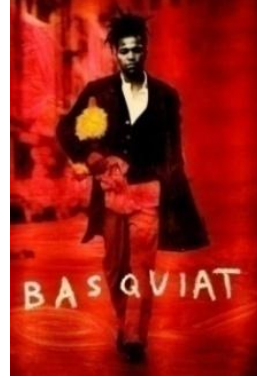
Soyut dışavurumcular gibi yeni-dışavurumcularda Jung'dan etkilendiler. Ayrıca, Art brut'tan (kaba sanat) etkilendiler ve kendilerinden önceki dışavurumcular gibi sanatı ve toplumu biçimlendirmede "pirimitif" duyguların rolüne hayranlık beslediler. Ruhsal dengesizlik içinde bulunanların ürettiği 'pirimitif' yada 'kaba' sanatta karşı özel bir ilgi duymuşlardır. Yeni-Dışavurumculuk içindeki öteki eğilimler olumsuz tepkilere neden oldu.

2.2.14.1. 'Basquiat'; Julian Schnabel (1996)

Amerikalı graffiti sanatçısı ve yeni dışavurumcu ressam Jean-Michel Basquiat (1960-1988) uluslararası tanınırlığa sahip ilk Afro-amerikandır (Graham, 2007, s. 67). Haiti ve Porto Riko göçmeni bir çiftin oğludur. 1978'de okulunu ve ailesini terk etmiş, New York'ta sokak satıcılığı yaparak ve çeşitli işlerde çalışarak yaşamaya başlamıştır. Arkadaşı, Al Diaz ile birlikte, Samo takma adıyla güney Manhattan sokaklarında yaptığı graffitiler ile ün kazanmıştır. Para kazanmak için ise New York müzeleri önünde, kendi çizdiği resimleri içeren posta kartlar ve tişörtler satmıştır. Ressam kimliği ile 1980'de birçok sanatçının katıldığı "The Times Square Show" isimli sergide yer almış, 'The Radiant Child' tablosunun 1981'de *Artforum* dergisinde basılmasının ardından uluslararası üne kavuşmuştur (Ricard, 1981).



Resim 2.155. Jean Michel Basquiat, 1960-1988



Resim 2.156. Basquiat, Julian Schnabel, 1996

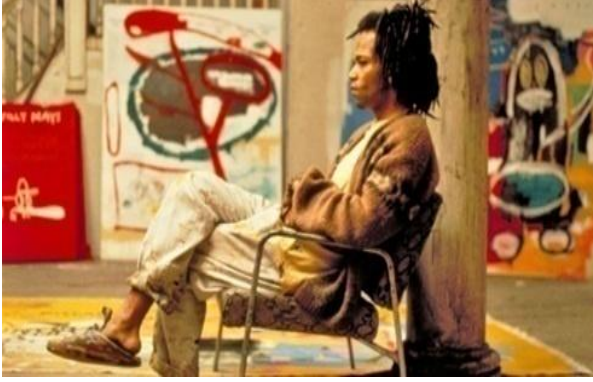
Basquiat, Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi gibi sanatçılarla birlikte yeni dışavurumcu akımın içinde yer almış. 1982 sonbaharında, henüz ün kazanmamış olan Madonna ile birlikte olmaya başlamıştır. Aynı yıl tanıştığı Andy Warhol ile 1984-1986 yılları arasında birçok defalar beraber çalışmıştır. Arkadaşlıkları bir süreliğine aynı evde kalacak kadar yakındır. 1984 sonrası artan sıklıkta kokain ve eroin kullanımı ve Andy Warhol'un 1987'deki ölümü sonrasında 1988'de, birkaç uyuşturucuyu birlikte kullanmasına bağlı zehirlenme sonucunda New York'ta ölmüştür.



Resim 2.157. Basquiat ve Warhol'ul Birlikte Olduğu Sahne, Julian Schnabel, 1996



Resim 2.158. Jean Michel Basquiat, 1982, İsimsiz, Grafiti



Resim 2.159. Basquiat'ın Atölyede Olduğu Sahne, Julian Schnabel, 1996



Resim 2.160. Jean Michel Basquiat'ın Sanat Atölyesi

Aslen bir resim sanatçısı olan, kırık çömlek parçaları, katranlı muşamba kullanan ve Yeni-Dışavurumcuk'un en kötü özelliklerini bir araya getirdiği gerekçesiyle eleştirilen Julian Schnabel'in 1996 yılında çektiği ilk filmi 'Basquiat'da meslektaş ve arkadaşının mini bir biyografisine imza atmıştır. Resim sanatının en büyük siyahî ressamı olan Basquiat, çocuksu denecek derecede bozuk çizimlerden oluşan ve kendine has ifade, düşünce ve kelimelerini içeren dışavurum örneği eserlerini ve dolayısıyla sanatçıyı tanımak ve duygularını anlamak için güzel bir fırsat sunmuştur. Caddeleri, sokakları, duvarları hatta eşyaları, elbiseleri bile sanatını icra etmek için gözüne kestirebilen Basquiat, popülerleşme öncesi ve sonrası olarak iki farklı dönemle yansıtılmıştır; eserlerinde isyanlarını ve eleştirilerini dile getirip bohem yaşam tarzını seçmiş bir sanatçı olarak mutlu ve üretken iken popülerleşme sonrasında ise yeni çevresine uyum sağlayamayan ve aidiyet hissetmediği yerlerde olmanın sıkıntısını yaşayan iki ayrı kişilik gibidir. Schnabel, iki dönem arasındaki duygu dünyası farklılığını aktarırken belki de bütün sanatçılar için özgürlük, hafiflik, hâkimiyet ve dengenin ne kadar hayati olduğunu da aktarabilmiştir (Demiray, 2014).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

3.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Günümüz sanatında, sinema ve resim arasındaki ilişkinin önemini, teknolojik, endüstriyel, kültürel süreç ve gelişimi içerisinde diğer sanat kollarıyla zincirleme bir bağ ve reaksiyon oluşturduğu görülünce anlaşılmaktadır. İkisi açısından görüntünün geçmişten günümüze gelişim sürecini takip etmemiz gerekmektedir.

Resim ve sinema arasındaki temel ayrım devingenlik ve durağanlıktır. Resim sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde devingenlik içermekte, sinema ise pelikül üzerine ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin art ardalığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden dolayı devingen olmaktadır. Sinemanın kurgudan başka sahip olduğu diğer devingen güçler; kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları olarak özetlenebilecek “sinemasal anlatımın temel öğeleri”dir (Karakaya, 2005: s. 1-11).

Walter Benjamin, “*resmi dikkatle inceleyen birinin ‘çağrışımlara’* açık olduğunu resim üzerinde düşünme şansına sahip olduğunu, ancak sinema seyircisinin akıp giden görüntüler için anlık değil sonradan değerlendirme ve algılama sürecini yaşayabileceğini öne sürmüş, bir filmin herhangi bir karesinde veya planında yer alan öğelerin filmin genelinde yer alan diğer sahnelerle belirli bir bağıntı içinde olması gerektiğini dile getirmiştir. Bu bağlamda, filmin kendi içinde tutarlı bir kompozisyon anlayışına sahip olması, bir resmin içerdiği öğelerle belirli bir kompozisyona sahip olması zorunluluğuyla paralellik kurulabilmektedir (Benjamin, 1993, s. 61).

Kimilerine göre sinema, sanat tarihine dahil bile edilmezken, film yapımcıları işlerinin içeriğini biçimlendirmek ya da zenginleştirmek için genellikle resim sanatına başvurmak zorunda olmuşlardır. Yani, sanat tarihi de teknoloji de bir araya gelmek, kitle kültürü yerine yüksek sanat ve yaratıcılık çağrışımı yaparak filme dahil olmak durumundadır. Sinema ve resim sanatı arasındaki aşk-nefret ilişkisi, film yapımcısının niyeti ya da metnin sınırlarının ötesine geçerek muğlak bir konum edinebilmektedir (Vache, 1995, s. 5).

Gerek film, gerekse resim bağlamında daha geniş bir perspektiften bakıldığında, sinema, edindiği konumunu -*özellikle son 20 yıllık dönem içinde*- sinematografik anlatısallık üzerinden kurarak güçlenmektedir. Bu anlatısallık; zaman ve hareket imgelerinin yeniden incelenmesi, anlamlandırılması ve postmodern söylem içinde Bergson, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerinde çalışmalarıyla yeniden biçimlenişi olarak karşımıza çıkar. Bu süreç,

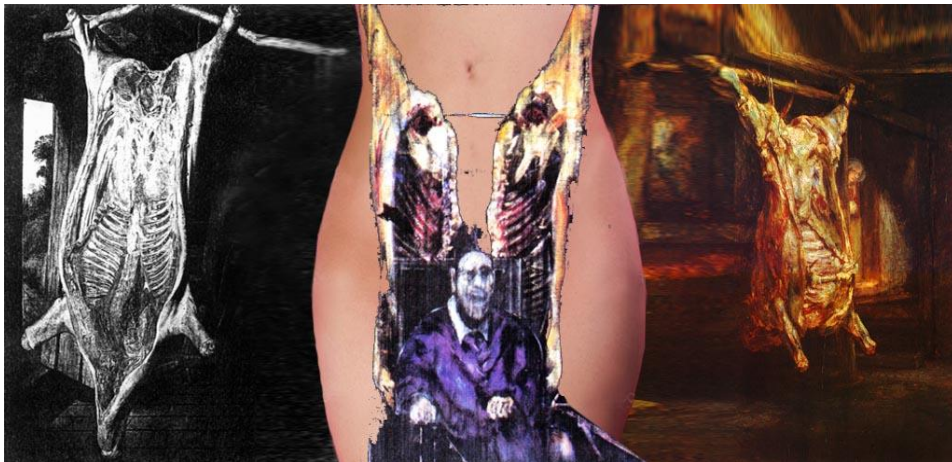
sinematografik yapının tekilliğini ve sinemanın diğer disiplinlerden bağımsız bir araç olmasını sağlamaktadır.

3.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Resim ve sinema sanatını buluşturan sanat tarihi alanı ile ilgilenenler bir bakıma sinemayı postmodernizmin belirsizliğinden kurtararak, öncesini ve teknolojiyi sorgulayarak, modernizm üzerine yapılacak kurgulamalar ile hareket, görüntü ve renk bütünlüğü içerisinde bir çerçeveye yerleştirilmesi ihtiyacı içerisinde olmuşlardır. Bu sinema ve resmin estetik değerleri ve kurgulanmaları aynı amaçla bir araya getirilmek suretiyle, sanatsal bilgiyi içerik olarak, estetik biçimleri tanıma/tanımlama/tanıtma ilişkisi içine sokarak değerlendirmeyi gerektirmiştir. Zira, tüm disiplinler göstergeler sisteminin bir parçasıdır. İmgeler bütünü, birbirinden bağımsız parçaların üretimini imkansız kılmakta, fakat bu imkansızlık sanatsal bir özgürlük de barındırmaktadır.

Bu minvalde, ilk bakışta birbirinden bağımsız formlar çokluğu olarak algılanabilecek, teknik olarak, kolaj, montaj, fotoğraflık manipülasyon, combine resim, grafik düzenleme unsurları içeren beş kompozisyon kurgulanmış, her biri heryere taşınabilecek şekilde, dijital platformda üretilmişlerdir.

2016 tarihli “Cinselliğin Et Politikası” isimli ilk çalışma (Resim 3.1), gemi mürettebatına kurtlu bir et servis edilmesiyle başlayan isyan aracılığıyla ideolojileri eleştiren Potemkin Zırhlısı filminin en etkileyici sahnelerinden biri olan çığlık atan hemşire sahnesi, Rembrant’ın ‘Kesik Öküz’ adlı çalışmalarına ve 16. yüzyıl Hollandasında zenginlik göstergesi olan et natürmortlarına, özellikle de Francis Bacon’un ‘Etlı Figür’ resmine gönderme yapmaktadır. Tüm bu imgeleri aynı anda gözlemleyen bakışın kabaran iştahı, eninde sonunda tek bir metafora (cinsellik) dönüşmektedir.



Resim 3.1. Ahmet Eren, Cinselliğin Et Politikası, Digital Tasarım, 2016

2016 tarihli, “Sanatın Zamansal Akımı” isimli çalışma (Resim 3.2) ise Jean-Francois Millet’in en bilinen eserlerinden olan ‘Başak Toplayanlar’ı kendi üslubu ve yorumuyla kopya eden Van Gogh’u buluşturan/ ayırıştırın/ karıştıran/ yok eden/görünürlük arz eden farklı eylemlere değin ‘zamansal öncelik/ardıllık fikri olarak sunulmuştur. Tüm eylemleri kaplayan süreçte, zaman kavramı, yönetmen koltuğunda oturan ressamın inisiyatifini sorgulamaktadır. Böylelikle, resim sanatında tek bir tema üzerinde birden fazla duyguyu, sanatsal teknikler ve üsluplar kullanarak tuvale aktaran günümüz sanatçıların olası silsilesine dikkat çekilmiştir.



Resim 3.2. Ahmet Eren, Sanatın Zamansal Akımı, Digital Tasarım, 2016

Neticede resim sanatı ve sinema sanatı, teknik detaylar düşünüldüğünde birçok farklılıkları olsa da görsel sanatın görüntü ögesidirler. Kendi içlerinde, bütüncül bir yapı olmalarına rağmen, birbirleri açısından kurgusal ve girift alandırlar. Bu bağlamda, resim sanatının sinema sanatında yeniden canlanmasına örnek teşkil eden ‘Baron Munchausen’in Maceraları’ adlı filmde bir sahneye Boticelli’nin ‘Venüsü’nü yeniden yerleştiren ‘Venüs’ün Sinema Serüveni’ adlı çalışma (Resim 3.3), yönetmenin kurgusuna, kameranın maharetine, montajın yaratıcılığına ironik bir biçimde kur yapmaktadır.



Resim 3.3. Ahmet Eren, Venüs’ün Sinema Serüveni, Digital Tasarım, 2019



Resim 3.4. Ahmet Eren, Kültür ve Sanatın Sentezi, Digital Tasarım, 2016



Resim 3.5. Ahmet Eren, Picasso ve Goya Katliamı, Digital Tasarım, 2016

2016 tarihli, “Kültür ve ve Sanatın Sentezi” (Resim 3.4) ile “Picasso ve Goya Katliamı” isimli dijital tasarımlarda (Resim 3.5) görüleceği üzere, her türün kendine ait kuralları ve bu kuralların izleyici ile izlenilen arasında bir bütünlük ilişkisine gereksinim duyulmaktadır. Nitekim, resim sanatının düşüncüyü harekete geçiren durağanlığına ve hareketli film karesinin potansiyeline daha derin bir anlam bütünlüğü olarak bakabilmek zor, ancak mümkün görünmektedir. Örneğin, bir filmdeki karakterler sebepsiz yere veya birden bire dans gösterilerine başlarsa, filmin bütünlüğü içerisinde bu, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir şekilde, gerçek hayatta anlamsız ancak filmde kabul edilebilir bir inandırıcılık arz etmektedir.

3.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Kültür endüstrisinin aracı olan sinemanın; sanatı, sanatçıyı, dönemini, eserlerini, tarihsel etkileşimi ve sanatsal yaratım sürecini anlama ve anlamlandırmayı kolaylaştırarak kitlelere yayma gücünü ortaya koyduğu bir film olarak ressam biyografileri, genel itibarıyla, her iki sanat dalını tek bir düzlemde buluşturan çerçeveleme/kompozisyon, atmosfer/aura, ışık-gölge/görünürlülük, renk/farkedilebilirlik bağıntısını içermektedir.

SONUÇ

Film ekrana yansıdığı anda, izleyicinin duygu alanı ile etkileşim süreci, filmin çekim aşamasında kameranın gözünü kullananlardan farklı bir boyutta kendini gösterir. Bu duygu alanı bazen kendini var etme ile bazen de yaratılmış etki alanına dahil olma ile meydana gelmektedir.

20. yüzyıl ikinci yarısından itibaren özellikle son on beş yıllık süreçte ortaya koyulmuş filmlerde ressam biyografilerinin varlığı belirginleşmiş, resim sanatı tarihindeki önemli ressamların yaşamları yarı belgesel yarı kurgusal filmler olarak belirgin bir tür ortaya çıkmıştır. Resim sanatı ile sinema sanatını buluşturan teknik, teknolojik, artistik uygulamalar alanı karşımıza çıkmaktadır. Bu, sinemadan görsel sanatlara ve görsel sanatlardan sinemaya doğru olmak üzere iki yönlü ele alınması gereken oldukça kapsamlı bir alandır.

Bugünün sanatında sinemanın yerini doğru algılayabilmeniz için geçmişten bu yana kültürel, endüstriyel ve teknolojik gelişimler ile birlikte zincirleme bir reaksiyonun varlığının farkında olmak gerekmektedir. Görüntünün geçmişine baktığımızda karşımıza ilk çıkan referans kuşkusuz resim sanatıdır. Bunun paralelinde, sinemanın modern felsefeyle bağını kurmak gerekliliği de vardır. Birer sanat disiplini olarak resim ve sinema, birbirini dil olarak besleyen, destekleyen, avantajlarını ve dezavantajlarını birer olanak olarak değerlendiren yapı arz etmektedirler. “Sinema Sanatında Kurgu Ögesi Olarak Ressam Biyografileri ve Resim Kompozisyonları” söz konusu ilişkiyi anlatsal düzlemde belirginleştirmektedir.

İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü resim sanatı, benzeştiği, ayrıştığı noktalarla ve karşılıklı etkileşimlerle sinema sanatıyla çok yakın ilişki içindedir. En temel ayrışma notası devingenlik-durağanlıktır. Resim sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde devingenlik içerir. Sinema sanatı ise ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin art ardalığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden dolayı devingendir. Sinemanın kurgudan başka sahip olduğu diğer devingen güçler; kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları olarak özetlenebilecek “sinemasal anlatımın temel ögeleri” dir.

Sinemanın sahip olduğu bu güce karşın, resimde var olan etkileycilik, soyutlama yetisidir. Sinema, bir toplu üretim zinciri içinde ve karmaşık teknik alt yapı üzerinde var olurken, resim için tuval veya tuval yerine geçebilecek bir zemin (tahta, duvar, kâğıt, bez vb.), fırça, kalem, ressamın parmakları, boya yeterli olabilmektedir.

Walter Benjamin, resmi dikkatle inceleyen birinin ‘çağrışımlara’ açık olduğunu, resim üzerinde düşünme şansına sahip olduğunu, ancak sinema seyircisinin akıp giden

görüntüler için anlık değil sonradan değerlendirme ve algılama sürecini yaşayabileceğini önerir (Benjamin, 1993, s. 66). Algılama süreci ile ilintili bu yaklaşım doğru olmakla birlikte eklenmesi gereken sinema seyircisi için bir artı olan görsel bombardımanla, resim izleyenin durağan algılama süreci arasındaki ayrımın varlığı da önemli bir gerçektir.

Sinemadaki soyut ve resimsel kompozisyonlar ile çerçeve içine hapsedilmiş resimler kendilerine özgü estetik yapıya(an)dırmalar olsalarda 'görsel haz'ın peşinde olmaları benzeştir. Sinemanın ressam kökenli yönetmenlerinin başarıları, kuşkusuz iki sanatı buluşturabilmelerinden ve tematik yapının omurgasını kolayca kavratılma becerilerinden dolaydır.

Ressam biyografileri, biçimcel anlamda tarihi atmosfer yaratmakta, içerik olarak döneme özgü koşullardan kaynaklanan sanat anlayışını bütüncül bir yapı olarak özet ekonomik biçimde kavratılmaktadır. Teknik/teknolojik düzey/tematik yakınlık/ amaç ve kapsam görsel-işitsel kodlara dönüşerek belirgin bir potansiyel (algılama) belirginleşmektedir.

KAYNAKÇA

- Alp, A. (2013,11,11). Sanatta İçerik ve Biçim İlişkisi. http://www.aydinalp.net/index.php?option=com_content&view=article&id=250:sanatta-cerk-ve-bcm-lks&catid=47. adresinden alınmıştır.
- Altaş, C. (2015, 08 Mart). Büyük Gözlü Çocukların Ressamı Margaret [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/07/buyuk-gozlu-cocuklarn-ressam-margaret.html>.
- Altıntaş, M. (2003). 1900-1950 Arası Plastik Sanatlar ve Sinema. Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 3.
- ‘Amedeo Modigliani’nin Hayatı’(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/amedeo-modigliani-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 02 02). adresinden alınmıştır.
- Amos, J. (2019, 02,01). Bilim ve Çevre. <http://www.bbc.com/news/science-environment-15257259>. adresinden alınmıştır.
- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Doruk Yayınları. İstanbul.
- ‘Andrei Rublev’(T.y.) http://tr.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev. (2015, 12 25). adresinden alınmıştır.
- ‘Andy Warhol’(T.y.) http://tr.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol. (2016, 02 06). adresinden alınmıştır.
- ‘Artemisia’(T.y.) <http://www.beyazperde.com/filmler/film-10415/>. (2018, 12 25). adresinden alınmıştır.
- Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. Kimlik ve Estetik. İletişim Yayınları. İstanbul.
- ‘Aşk Şeytandır Filmi’(T.y.) <https://www.filmdirizle.com/ask-seytandir-filmi-love-isthe-devil-1998.html>. (2019, 01 24). adresinden alınmıştır.
- Atalayer, F. (1994). Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir.

Atagök, T. (2002). Müzelerin Anlaşılır Kılınması. İç Mekân ve Sergi Tasarımları. Mimar - no. 4/ 56. İstanbul.

Batur, Y. (1998). Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji. Kitle Yayınları. Ankara.

‘Basquiat’(T.y.) <http://www.cinerituel.com/2014/04/basquiat-1996-julian-schnabel.html>. (2019, 01 30). adresinden alınmıştır.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? Doruk Yayınları. İstanbul.

Bazin, A. (1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çev: N. Özön. Bilgi Yayınevi. Ankara

Benjamin, W. (1993). Pasajlar. Çev: Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Bergson, H. (1986). Düşünce ve Devingen, Çev: Miraç Katırcıoğlu. MEB Yayınları. İstanbul.

Berthe Morisot‘(T.y.) https://tr.wikipedia.org/wiki/Berthe_Morisot. (2019, 01 13). adresinden alınmıştır.

Bigalı, Ş. (1976). Resim Sanatı. Yayıncılık Matbaası. İstanbul.

Bonitzer, P. (2006). Kör Alan ve Dekadrajları. Metis Yayınları. İstanbul.

Büker, S. (1985). Sinemada Anlam Yaratma, Milliyet Yayınları. Eskişehir.

Canbolat, S. (2003). Levha Tektoniği-Sinemanın Okunabilirliği. Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Mayıs/Ağustos, Sayı:5.

Canıklıgil, İ. (2007). Dijital Video ile Sinema. Pusula Yayınları. İstanbul.

‘Caravaggioculuk (Tenebrizm)’(T.y.) <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/78-edebiyat/edebi-akimlar/42194-caravaggioculuk-tenebrizm-nedir-ozellikleri-hakk-nda-bilgi.html?showall=1&limitstart=>, (2019, 04 11). adresinden alınmıştır.

ÇIPLAK, S. (tarih yok). "Filmsel Zaman Nedir? Sinemada Filmsel Zaman Yaratımı". 07 22, 2017 tarihinde <http://www.neokur.com/h/filmsel-zaman-nedir-sinemada-filmsel-zaman-yaratimi/12> adresinden alınmıştır.

Çiloğlu, F. (2019, 01 29). "Niko Pirosmani". 01 16, 2017 tarihinde <https://www.tarihnotlari.com/niko-pirosmani/> adresinden alınmıştır.

Deleuze, G. & Partner, C. (1990). Diyaloglar. Çev: Ali Akay. Bağlam Yayınları. İstanbul.

Demiray, E. (2014, 04 30). "Basquiat". 01 30, 2019 tarihinde <http://www.cinerituel.com/2014/04/basquiat-1996-julian-schnabel.html>. adresinden alınmıştır.

Dmytryk, E. & Dmytryk, J. P. (2011). Sinemada Yönetmenlik. Oyunculuk, Kurgu. Çev: İ. Şener. Doruk Yayıncılık. İstanbul.

Dubuffet, J. (2010). Boğucu Kültür. Dost Kitabevi. Ankara.

Dimbleby, D. (2017.06.30) "Bayeux İşlemesi: Britanya'nın Yedi Çağı". BBC One. Video. (T.y.). http://www.khanacademy.org.tr/Ki0Dd_4WuZw. adresinden alınmıştır.

'Edvard Munch'un Hayatı'(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/edvard-munch-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2019, 01 17). adresinden alınmıştır.

'Egon Schiele '(T.y.) <https://sanatkaravani.com/egon-schiele/>. (2019, 01 21). adresinden alınmıştır.

'Egon Schiele-Aşırılıklar '(T.y.) <https://www.filmloverss.com/etiket/egon-schiele-exzesse/>. (2019, 01 21). adresinden alınmıştır.

'El Greco Kimdir'(T.y.) <http://sosyolojisi.com/el-greco-kimdir-kisaca-hayati-hakkinda-bilgi/43723.html>. (2018, 12 30). adresinden alınmıştır.

'El Greco '(T.y.) https://www.rottentomatoes.com/m/el_greco. (2018, 12 30). adresinden alınmıştır.

'El Greco'(T.y.) <http://sinema.mynet.com/detay/haber/el-greco/8797>. (2018, 12 30). adresinden alınmıştır.

'En İyi 30 Ressam Biyografisi'(T.y.)<https://www.filmloverss.com/en-iyi-30-ressam-biyografisi/2/>. (2019, 01 23). adresinden alınmıştır.

- Esen, H. (2000). Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekân.
- Eyigör, F. (2006). Çağdaş Sanat Yorumu. Yayınlanmamış Ders notları. Atatürk Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü. Erzurum.
- ‘Francisco Goya’nın Hayatı’(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/francisco-goya-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 02 05). adresinden alınmıştır.
- ‘Francis Bacon’(T.y.) <https://www.biography.com/artist/francis-bacon>. (2019, 05 23). adresinden alınmıştır.
- ‘Frida Kahlo’(T.y.) http://tr.wikipedia.org/wiki/Frida_Kahlo. (2016, 01 20). adresinden alınmıştır.
- Gombrich, E. (2007) Sanatın Öyküsü, Çev: Erol-Ömer Erduran, Remzi Kitapevi. 5. Basım, İstanbul.
- Görsel Sanatlar. (2019, 04.02). Resimde Kompozisyon ve Ritm [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://gorseldilsanat.blogcu.com/resimde-kompozisyon-ve-ritm/997901>.
- Güngör, A. Ş. (2005a). (2019, 02 08). “Fotografik Görüntüde Uzam”. <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>.adresinden alınmıştır.
- Güngör, A. Ş. (2005b). (2019,02,08). “Görüntüler Evreni”. <http://www.sinemasal.gen.tr/goruntuler.html>. adresinden alınmıştır.
- Graham, T. (2007). American Culture in the 1980s. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- Hawking, S. (1990). Zamanın Kısa Tarihi. Büyük Patlamadan Kara Deliklere. Milliyet Yayınları. İstanbul.
- ‘Henri De Toulouse-Lautrec’in Hayatı’(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/henry-de-toulouse-lautrec-kimdir-hayatim-biyografisi/>. (2019, 01 23). adresinden alınmıştır.
- Hızal, S. (2012). Amatör Kamera Gerçekliği. Agora Kitaplığı.İstanbul.
- Jacob, S. (2010). The History and Aesthetics of the Classical Film Still. History of Photography. 34: 4.

‘Johannes Vermeer’in Hayatı’ (T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/johannes-vermeer-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 01 17). adresinden alınmıştır.

‘Jackson Pollock’(T.y.) http://tr.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock. (2016, 01 06). adresinden alınmıştır.

Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 12.

Kern, S. (2013). Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918). Çev: Ali Selman. İletişim Yayınları. İstanbul.

Kesim, M. “Videonun Tarihi”, (Ed.), Bodur, F. ‘‘Hareketli Görüntünün Tarihi’’. (2011). Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir.

Keser, N. (2016). İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Sanat Dalı Olarak Yükselişi. 4. Cilt. Sayı: 8.

Kılıç, L. (2003). Görüntü Estetiği. İnkılap Yayınevi. 4. Baskı. İstanbul.

Kılıç, L. (2008). Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Dost Yayınevi. Ankara.

Köksal, M. (2012). Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 2/4.

Levinas, E. (2011) Tanrı, Ölüm ve Zaman, Çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara.

‘Leonardo da Vinci'nin Hayatı’(T.y.) <http://anni70-latvdeiragazzi.over-blog.it/2015/03/lavita-di-leonardo-da-vinci-1971-di-renato-castellani.html>. (2018, 12 18). adresinden alınmıştır.

Lotman, Y. (1999). Sinema Estetiginin Sorunları. Çev: Oğuz Özgül. Öteki Yayınevi. Ankara.

Markstein, Donald D. “The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck”(T.y.) <http://www.toonopedia.com/oldbuck.html>. (2019.02.01). adresinden alınmıştır.

- Monaco, J. (2010). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili. Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası. Çev: Ertan Yılmaz. Oğlak Yayıncılık. İstanbul.
- Nişancı, İ. (2012). Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein'in Dikey Kurgusunun Evrimi. İletişim Fakültesi Dergisi.
- Onaran, A. Ş. (2012). Sinemaya Giriş. Agora Kitaplığı. İstanbul.
- Özgür, F. (2003). Görüntü Ortaklığı. Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi.
- 'Pablo Picasso'nun Hayatı '(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 01 05). adresinden alınmıştır.
- Parsa, A. F. (2007). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. Fotoğrafya Dergisi. Sayı:19.
- Petersen, R. (2011). Comics, Manga, and Graphic Novels, A History of Graphic Narratives. California.
- 'Pierre Auguste Renoir'in Hayatı'(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/pierre-auguste-renoir-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 02 08). adresinden alınmıştır.
- 'Pieter Bruegel'in Hayatı'(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/pieter-bruegel-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 02 16). adresinden alınmıştır.
- 'Pirosmani'(T.y.) <https://filmhafizasi.com/pirosmani-1969/>. (2019, 01 29). adresinden alınmıştır.
- Pudovkin, V. (1995). Sinemanın Temel İlkeleri.Bilgi Yayınevi. Ankara.
- 'Rembrandt Van Rijn'in Hayatı'(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/rembrandt-van-rijn-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2015, 12 15). adresinden alınmıştır.
- Ricoeur, P. (2011). Zaman ve Anlatı Zaman.Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Ricard, R. (1981). (2019.02.25). The Radiant Child. Art Forum. http://www.smartwentcrazy.com/basquiat/text/jmb_radiantchild.html. adresinden alınmıştır.

Rossaak, E. (2011). *Between Stillness and Motion: Film. Photography. Algorithms.* Amsterdam University Press. Amsterdam.

‘Salvador Dali’nin Hayatı’(T.y.) <http://www.ressamlar.gen.tr/salvador-dali-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2016, 02 06). adresinden alınmıştır.

Schrader, P. (Yöneten). (1985). *Mishima: A Life in Four Chapters* (Sinema Filmi).

Sinema Üzerine Derleme Yazılar. (2018. 14.10). Hareketli Görüntünün Doğuşu Ve Sinemanın İcadı [Blog yazısı}. <http://sinepedi.blogspot.com/2012/03/hareketli-goruntunun-dogusu-ve-sinemann.html>.

Tunalı, İ. (2003). Sinema Sanatı Üstüne. Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 5. Mayıs/Ağustos.

Turani, A. (1995). *Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi.*

Uçak, E. (2018, 09 30).Sinema ve Resim İlişkisi. <http://www.birinciblog.com/sinema-ve-resim-iliskisi/>. adresinden alınmıştır.

Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.*

‘Ünlü Ressamların Hayatını Konu Alan Filmler’(T.y.) <https://ceotudent.com/ressamlarin-hayatini-anlatan-filmler/>. (2019, 01 17). adresinden alınmıştır.

Vache, D. (1995). *Cinema and Painting. Texas Üniversitesi Yayınları. Texas.*

'Vincent Van Gogh'un Hayatı" '(T.y.). <http://www.ressamlar.gen.tr/vincent-van-gogh-kimdir-hayati-biyografisi/>. (2015, 12 19). adresinden alınmıştır.

Yaman, İ. Ş., Ekim, T., Sungur, S. & Özer, C. (2012). *Çağdaş Dünya Sanatı 12. Milli Eğitim Yayınları.*

Yenişchirlioğlu, F. (1989-1990). *Resimde Zaman ve Mekân Kavramı. Ankara.*

‘William Turner’(T.y.) http://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Mallord_William_Turner. (2016, 02 16). adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Ahmet EREN
Doğum Yeri ve Tarihi	Batman/Beşiri, 03.02.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2010-2014- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (Bölüm 2.si ve onur öğrencisi olarak tamamladı.)
Y.Lisans Öğrenimi	2015-2019- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce (Orta seviye)
Sanatsal Faaliyetler	<p>KİŞİSEL SERGİLER 6 Mayıs-7 Ağustos 2015- ‘‘Boşlukta Eriyen Zaman’’Denta Line- Şişli, İstanbul KARMA SERGİLER 17 Mayıs 2013-‘‘Bahar Şenlikleri’’ Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kampüs Alanı, ERZURUM 14 Nisan 2014- ‘‘Eklenti’’ F.Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Kültür Merkezi Sanat Galerisi, ERZURUM 23 Nisan 2014- ‘‘Mısır İdamına Tepki Sergisi’’ Yakutiye Meydanı, ERZURUM 9 Haziran 2014- ‘‘Mezuniyet Sergisi’’, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM 13 Haziran 2014- ‘‘Bayrak Sergisi’’ Yakutiye Meydanı, ERZURUM 25 Aralık 2014 – ‘‘20 Yılın Mezunları’’ Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM 16 Haziran 2015 - ‘‘Güncel Sanat Proje Yarışması’’ Resim Sergisi, CerModern-Sıhhiye, Ankara 24 Aralık 2015-24 Mart 2016- ‘‘Dün, Bugün, Yarın’’ Resim Sergisi, Soul Room-Kydonia, Kuruçeşme, İstanbul 20 Aralık 2015 – ‘‘Winterfest’’ Resim Sergisi, Yakutiye meydanı - Erzurum 8-17 Ocak 2016 - ‘‘Farklı(lık)lar ve Farkında(lık)lar’’ Resim Sergisi, Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi - İzmir</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
İletişim	
E-Posta Adresi	katmir184@gmail.com
Tarih	02.04.2019