

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

**GÖRÜYORUM RESİM İMAJ MONTAJ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Cevahir ÖZDOĞAN**

**Ankara, 2014**

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

**GÖRÜYORUM RESİM İMAJ MONTAJ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Cevahir ÖZDOĞAN**

**Tez Danışmanı  
Prof. Tansel TÜRKÖĞLU**

**Ankara, 2014**

Cevahir ÖZDOĞAN'ın "GÖRÜYORUM RESİM İMAJ MONTAJ" başlıklı tezi 10.01.2014 tarihinde, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan (Tez Danışmanı):

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

.....

Üye: Prof. E. Yıldız DOYRAN

.....

Üye : Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

.....

*Ulus BAKER'in anısına...*

## ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimi süreci boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim, bana olan inancıyla onurlandıran danışmanım Prof. Tansel TÜRKDOĞAN'a tüm yardımı ve desteği için teşekkürlerimi sunarım.

Bana gönderdiği kaynaklar, metinler, kitapların yanı sıra editörlüğü ile kitlelere kazandırdığı Ulus BAKER kitapları için tüm okurları ve Ulus BAKER sevenlerini temsilen Ege BERENSEL'e teşekkürler...

Tez yazım sürecimde, ilahi bir elin sihirli değneğiyle, yanı başımda tüm içtenliğiyle, deneyimlerini benimle paylaşarak yolumu aydınlatan Anıl ILGAZ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Cömertçe paylaştığı olağanüstü çevirisiyle, bu tezin soluğu ve güneşi olmuş, onu hayal edilemez yüksekliklere çıkarmış Deniz BELENDİR'e sonsuz hürmetler...

Hayatımda olup da görünen ve görünmeyen tüm kahramanlara teşekkürler...

Cevahir Özdoğan

## ÖZET

### GÖRÜYORUM RESİM İMAJ MONTAJ

ÖZDOĞAN, Cevahir

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Ocak 2014

Bu araştırmanın konusu; Beş duyu organımızdan biri olan gözün, sanatçının üretim yaratım sürecin de algıladığı “şey” ler bütünü “görüyorum” mottosu ile resim, imaj, montaj başlığı altında resim ve video sanatı gibi hem plastik sanatlar hem de diğer sanat disiplinleri üzerinden okumalar yapmaktır.

Araştırmaya paralel olarak üretilen eserlerde montaj anlayışına dayanan, birbiriyle ilişkisi olmayan, zaman dilimlerine ait, farklı imgelere referans veren ve herhangi bir anlatımsal kaygı gütmeyen bir ifade biçimi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, İmaj, Montaj

**ABSTRACT**

## I SEE PAINTING IMAGE MONTAGE

ÖZDOĞAN, Cevahir

Master of Arts, Department of Painting

Thesis Advisor: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

January 2014

The aim of this research is to make interpretations of the plastic arts as well as the other art disciplines like painting and video art under the titles of painting, image and montage with the motto saying that one of our five sense organs the eye's perception of all the "things" during the process of the artist's creation and production.

In parallel with the study, works were produced by montage as a means of explanandum, which are non-related to each other, belong to different fragments of time and refer to particular images.

**Keywords:** Painting, Image, Montage

**İÇİNDEKİLER**

	Sayfa
JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA ve ONAY SAYFASI .....	iii
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix

**I. BÖLÜM**

1. GİRİŞ.....	1
1.1 Görüntülerle Otobiyografik İlişkim.....	1
1.2 Görüyorum.....	3

**II. BÖLÜM**

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	15
2.1 Montaj Nedir?.....	15
2.2 Rastlantı ve Yaratım.....	22
2.3 İmajın Ontolojisi.....	25
2.4 İmajın Gücü.....	26
2.5 Montaj: Zaman-Uzam Süreksizliğinin Sanatsal Olarak Kullanılması.....	27

**III. BÖLÜM**

3. YÖNTEM.....	37
----------------	----

**IV. BÖLÜM**

4. SONUÇ.....	42
---------------	----

**V. BÖLÜM**

KAYNAKÇA.....	43
EKLER.....	44



## GÖRSELLER DİZİNİ

Eser No.1: Magritte, <i>Düşenlerin Anahtarı</i> , 1898-1967.....	4
Eser No.2: Leonardo Da Vinci, <i>Kayaların Bakiresi</i> , 1452-1519, Louvre, National Gallery.....	9
Eser No.3: John HEARTFIELD, <i>Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk, Before 28 August 1932</i> , 1942, 35.4 x 24.6 cm, Jelatin Gümüş Baskı, National Gallery of Canada.....	18
Eser No.4: Cevahir Özdoğan, <i>Piramit</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	38
Eser No.5: Cevahir Özdoğan, <i>Sütun</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	38
Eser No.6: Cevahir Özdoğan, <i>Hacı Ali</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	39
Eser No.7: Cevahir Özdoğan, <i>Aşkın Matematiği</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	39
Eser No.8: Cevahir Özdoğan, <i>UFO</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	40
Eser No.9: Cevahir Özdoğan, <i>Piramit II</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	40
Eser No.10: Cevahir Özdoğan, <i>Sütun II</i> , 2014, 30 x 21.5 cm, Karışık Teknik.....	41

## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu, beş duyu organımızdan biri olan gözün, sanatçının üretim yaratım sürecin de algıladığı “şey”ler bütünü, “görüyorum” mottosu ile resim, imaj, montaj başlığı altında resim ve video sanatı gibi hem plastik sanatlar hem de diğer sanat disiplinleri üzerinden okumalar yapmaktır. Görsel düşünme fikri üzerine teorik ve pratik çalışmaları incelemek ve okumalar yapmak. Kronolojik olarak öncelikle gözün yapısı ve görme yetisini anlamaya yönelik bilgi verisi sunmak ve görme duyusunun resim sanatı üzerinden evrilmesi, yönlenmesi ve yönlendirmesi üzerine düşünmek. Sonrasında ise sanat tarihsel olarak 1960 sonrası video sanatı ile imajlar bütünü ve montaj/ kurgu konusunu güncel sanat üzerinden incelemek.

Bu araştırma, görme duyusu ile algılamamanın zihinsel bir süreçten geçerek sanatsal düzlemde varoluşuyla beraber yarattığı duygu durumunun tuvalden video sanatına geçişini incelerken aynı zamanda sanayi devrimi, sonrası ve bugün içinde bulunduğumuz teknoloji çağının günümüz sanatındaki önemini vurgulamaktadır. Araştırılacak konu; resim ve video sanatı arasındaki bağ ve ilişkiyi imajlar, kolaj ve diğer sanat disiplinleri arasındaki geçişleri güncel sanat üzerinden araştırmak.

#### 1.1 Görüntülerle Otobiyografik İlişkim

“Burası üçüncü bant, beşinci kanaldan deneme yayını yapan Ankara Televizyonu. Sayın seyirciler, bugün 31 Ocak 1968, Çarşamba. Ankara’da ilk televizyon yayınına başlıyoruz” (Devres, 1968) anonsu bundan tam 46 yıl önce, algı dünyamızı değiştiren bir yayın olarak, görüntüyle olan ilişkimizin belki de bir dönüm noktasının başlangıcı niteliğinde hafızalarımızda yer aldı. Bu algısal kodların, hem sınıfsal hem de kültürel önemi bakımından 1960’ların sonunda hayatımıza giren televizyonun büyük önemi olduğunu düşünebiliriz.

Milyonlarca insan gibi, ailemin evinde de televizyon vardı. Hem de renkliydi. Her bir bireyin yaşadığı yer, aile yapısı, kültürel ve sosyal farklılıkları ve kişilik özellikleri bakımından ekranla kurduğu ilişki çeşitlilik göstermekteydi. Kişisel olarak ekranla kurduğum ilişki bakımından bendeki ilk etkileşimi, ailemle beraber sabah kahvaltısında birçok çocuktan farklı olarak heyecanla Türkiye Büyük

Millet Meclisi'nden canlı yayında az sonra 18. Dönem milletvekillerinden, amcam olan Nizamettin Özdoğan'ın ekrana çıkmasını beklemektir. Bu bekleme süresince dinlediklerimi adeta duymaz, hatta Nizamettin amcamın da neden bahsettiğini anlamazdım. Yine de onu televizyonda görmek yeterliydi. Üç boyutlu gördüğümüz “şey”i camcanlı bir kutunun içinde görme hali, heyecan verdiği kadar, karşılaştığımız zaman ki yarattığı mesafe, boyut ve algısal değişim tarif edemediğim bir duygu durumu yaratıyordu.

Bakmayı ve görmeyi anatomik ve biyolojik açıdan becermeye başladığım günden itibaren tarihteki her canlı gibi etrafımda üçboyutlu görülebilir bir çevre olmasının yanı sıra, iki boyutlu görüntü üreten ve yayan bir cihaz (da) bulunmaktaydı.

Görüntülerle ilişkim, resimle olan ilişkimden evvelce başlamış olduğu açık ve net bir şekilde görülmektedir. Öte yandan resimle olan ilişkim annemin Kötü Sanat'ın (*Bad Art*) sınırlarını zorlayan kaş-göz çizme merakı ve Zehra teyzemin beni hayretlere düşürecek kadar benzeyen portreleri çizmesi ile başlamış bulundu. Sonrası ise milyonlarca çocuk gibi müfredat uygulamalı “ders” olarak hayatıma girecekti.

Ekran insan hayatına dahil olduğunda bu yana bizlere hep bir şeyler gösteriyordu. Gösterdiği şeyler daha önce belki de hiçbir zaman üçboyutlu göremeyeceğimiz şeylerdi. Her gün defalarca o camın arkasında bir portre bize “sayın seyirciler” diyordu; hepsi farklı insanlardı ama sesleri, duruşları, gözümüzün içine içine bakışları birbirlerine çok benziyordu. Bu sunucular hiç gülmeden, tüm ciddiyetleriyle bir şeylerin haberini veriyordu. Bu haberlerin içinde savaş, barış, terör, şehitler, ağlayan çocuklar, askerler, politikacılar, bayramlar, şöenler, kazalar vb. konu ve olayları bizlere göstermekteydi. Öte yandan günün farklı saatlerinde, farklı yaş gruplarına yönelik hazırlanmış programlar gösteriliyordu. Örneğin, hayvanlar âlemi ve orman kanunlarını bize gösteren TRT Belgesel Kuşağı ise öğle uykusu için idealdi. Hayvanların birbirini yediği dünya ile insanların savaştığı dünya aynı ekrandaydı ve ben o zamanlar izleyiciydim. Bireysel tarihimi ve kendi kuşağımın kültürel yapısını, zevklerini, yaşam tarzını şekillendirmeye başladığı 90'lı yılların bilim, kültür ve sanat içerikli eğitim belgeselleri oldukça önemli bir yer almaktaydı. Bu belgesellerden en sevdiğim -ki hala ara sıra izlerim- Matematiğin Aydınlik Dünyası, benim için bir TRT belgesel harikasıdır (TRT, 2013). Bu belgesel akademisyenlerle “aydın insan” imajını bize gösteriyordu. Ayrıca 90'ların arkeoloji merakı üzerine belgesellerin yanı sıra diziler, filmler, müzikler ve sanatçılar bugün ürettiğim eserlerde bilinçaltımın yüzeye çıkmasıyla hala etkisi ve kalıcılığını sürdürdüğü görülmektedir.

Ekranı yada perdede izlediğimiz her şey görsel algımızı şekillendirirken belli bir kuşağı etkisi altına alan kült yapımlar hayatımızda önemli bir yere sahiptir.

Bireysel sürecimdeki etkisi en büyük olan yapımları sıralayacak olursak, elbette yönetmenliğini Robert Zemeckis'in üstlendiği *Geleceğe Dönüş* (Fox, Llyod, & Thompson, 1985) ve Steven Spielberg'in yönettiği *E.T.* en başta gelir (Thomas, Barrymore, & Coyote, 1982). Bir çocuğun hayal dünyasına nüfus eden bu yapımlar artık o ekranda, dünyamızdan başka gezegenler olduğuna ve o gezegenlerde yaşayan öteki varlıklara hemen ikna olmasını sağlayacak kadar büyük bir etkiye sahipti. Hatta o varlıkların bizim dostlarımız olduklarına ikna etmeleri hiç zor değildi. İzlediğimiz ekran da bir evin bireyi olan, fantastik dostumuz ALF evine giren bir birey olabilmişti (Meszaros, Fusco, & Wright, 1986-1990). Aile dizilerinin en güzeli olan *Bizim Ev* adlı San Fransisco'nun etkileyici görüntüsüyle büyülediği dizideki çocukların annelerinin neden olmadığını merak etseniz dahi bu filmin hiç sorgulama gereği hissettirmeyecek kadar mutlu bir imajı vardı (Saget, Stamos, & Coulier, 1987-1995).

Sıradan bir 1990 kuşağı orta sınıf Türk ailesi çocuğunun görsel belleğinin bir parçası olan yapımları sıralayacak olursak: (1)Teknoloji çağının sinyallerini vererek geleceği tasvir eden *Jetgiller* (Chapman, 1962-1988) ve geçmişi sorgulamamızı sağlayan *Taş Devri* (Dibbern, 1960-1966), (2) kolektif yaşamın temsili *Şirinler* (Messick, Goldman, & Bliss, 1981-1990), (3) pazar günü sabahları vahşi batı ve *Red Kit* (Morris, 1971), (4) *Ninja Kaplumbağalar* (Clarke, Gordon, & Paulsen, 1987-1996) ve onların yer altı yani *underground* ve illegal yaşamları, (5) *Susam Sokağı*'ndaki eşcinsel karakterler olarak varsayılabilecek *Edi* ve *Büdü*, ve obezitenin göstergesi *Kurabiye Canavar*'ını görebiliriz (Henson & Oz, 1969).

Bunların yanı sıra, kapitalizmin en büyük temsilcileri *Richie Rich* (Bacall & Cartwright, 1982-1984) ve tabii ki *Var Yemez Amca* (Chisholm, 1987-1990), suçlular ve mahkumlar imajının en sevimsisi *Daltonlar* (Morris, 1971) bize bir şeyler diyordu. Bu gördüklerimiz ve yaşadıklarımızla olan ilişkimizi anlamamız, gördüğümüz şeyden neden ve nasıl etkilendiğimizi kendimize söylememiz uzun yıllar alacaktı. Çocukluk sürecimizde bu görsel bombardımanlara karşı son derece sorgusuz ve savunmasız kaldık. Öte yandan tüm gerçekliği ve gerçek dışılığıyla her an bunu yaşamaya mecbur bırakıldık. Aklımızda, gözlerimizin önünde bize bir şeyler yaptılar –ve hala yapıyorlar–.

## 1.2. Görüyorum

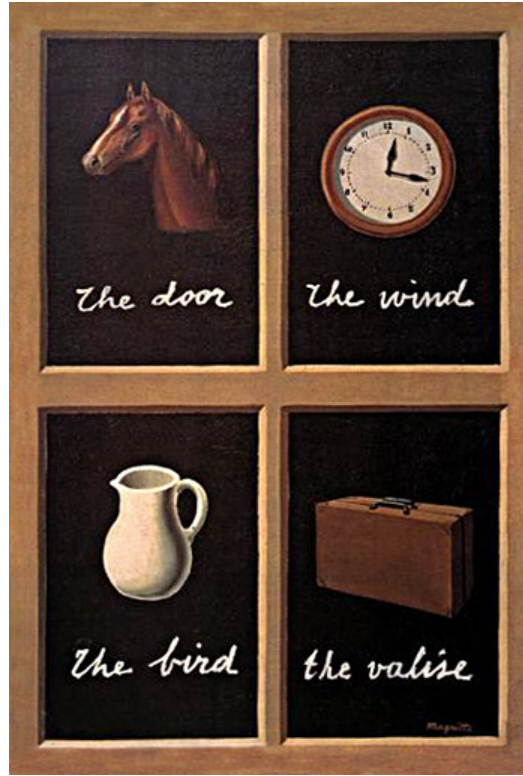
Büyük ölçüde fiziksel olarak görme becerimiz üzerine kurulu olan dünyamızda şekillenen benliğimiz, algımız düzeyinde bizim seçkilerimizi önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Algımızın sınırlarını da büyük ölçüde görme yetimizle belirlediğimizi varsayabiliriz. Görmeye başladığımız anda zihnimizde bir tanımlama durumu başlamaktadır. Bu tanımlama durumu ilk olarak ad koyma ve “şey”lerle olan mesafemizi belirlemektedir. Örneğin, dünyaya geldiği vakit anne kucağına verilen

bebek, annesiyle ilk yakın teması kurmaktadır. Bu yakınlık ilk olarak görüş açısına göre belirlenirken, onun hayatında ki yerini belirlemek için zamanla bir isim alır. Berger'in (2007) görme biçimleri konusunda görüşleri şu şekildedir:

“Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman.” (:7)

Duygularımızla algıladığımız dünyayla gördüklerimizi tanımlamak üzerine kurduğumuz dünya arasında büyük bir fark olabilmektedir. Gördüğümüz dünyayla algıladığımız ve gerçek diye nitelendirdiğimiz tüm “şey”ler duygular dünyamızda soyut bir gerçeklikle yeni bir şekil alarak üzerimizdeki etkisini zenginleştirebilmektedir.

“Gerçeküstücü ressam Magritte *Düşlerin Anahtarı* adlı resimde [Resim 1.1] sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır.



Eser No.1: Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1898-1967.

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem'in gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı

kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı – yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde – ateşi herşeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur. Seven birisi için sevgiliyi görmenin hiçbir sözcük ya da kucaklayışla karşılaştırılmayacak bir bütünlüğü vardır; bu bütünlük, geçici olarak, ancak sevişmeyle sağlanabilir.” (Berger, 2007:7)

Bir kelimeyle ifade ettiğimiz şeyi ancak bizde yarattığı duygu durumuyla, görsel ve fiziksel tecrübeler bütününde düşünerek gözümüzde canlandırma yaparız. Bu canlandırma durumu gerçekleşmediği vakit tecrübe eksikliğiyle tanımlama yapmakta zorlanmakta mümkün olabilir. Berger görme biçimlerine ek olarak sözcükleri de şu şekilde yorumlamaktadır:

“Gene de sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. (Görme eylemi, ancak gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümü alırsak böyle tanımlanabilir.) Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin bir sonucu olarak gördüğümüz nesne – her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. (Gözlerinizi kapayın, odada dolaşın, dokunma duygusunun durağan, sınırlı bir görme biçimine dönüştüğüne dikkat edin.) Tek bir nesneyi değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize.” (Berger, 2007:8)

Gördüğümüz şeylerle aramızdaki fiziksel mesafeyi tanımlarken, öte yandan aynı şeye duygu durumumuzla ilişkili mesafe tanımını arasında uçurumlar olabilmesi mümkündür. Yani duygusal olarak yakın hissedilen şey, fiziksel olarak uzak bir noktada olması durumuyla tam akside mümkündür:

“Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilere birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi. Karşısındaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir. Görüşün iki yanlılığı konuşmaların iki yanlılığından daha baskındır. Çoğu zaman karşılıklı konuşma bu görme-görülme işlemini dile getirme çabasıdır. “Sizin her şeyi nasıl gördüğünüz”ü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, “onun her şeyi nasıl gördüğü”nü anlama çabanızdır.” (Berger, 2007:9)

Bazen kişi gördüğü kadar görüldüğünü düşünürken aslında başka bir açıdan ve başka bir şekilde görülmektedir. Bu durum gören kişinin algı dünyası, o ana kadar gördüğü şeylerin tecrübesi ve duygu durumunun bütünü doğrultusunda bakış açısı ve algısını oluşturmaktadır:

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür.” (Berger, 2007:10)

Bir imgenin yaratım süreci gördüklerimizin evriminden süzülerek zihnimizde bir şema yaratır. Biz ise bu süreci bireysel tarihimize yoğunlaştırarak oluştururuz:

“İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan – birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için – kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasında o görünümü seçtiğini farkederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da bu böyledir. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişine yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. (Örneğin Sheila yirmi kişi arasında tek bir insandır; ama yalnız bizi ilgilendiren nedenlerle gözümüz ondan başkasını görmez.)” (Berger, 2007:10)

Görme biçimimiz imgemizi şekillendirirken, imgelerimizde görme biçimimizi yönlendirebilmektedir:

“İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü – böylece konunun eskiden başkalarının nasıl görüldüğünü de – içerir. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi.” (Berger, 2007:10)

Bu yaratanın bakış açısıyla yaratılan imgenin evrimini oluşturur. Berger sanat yapıtının bu bağlam üzerinde ki tarihsel sürecini şöyle yorumlar:

“İmge Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur. Bu son gelişmeyi kesin bir tarihe bağlamaya çalışmak acelecilik olur. Bununla birlikte Avrupa'da bu bilincin Rönesans'ın (Yeniden Doğuş) başlangıcından beri var olduğu söylenebilir.

Eskiden kalan kutsal miras ya da metinlerin hiçbiri o zamanlarda yaşayan insanların dünyasının, imgeler ölçüsünde doğrudan kanıtları değildir. Bu bakımdan imgelerin, edebiyattan daha keskin, daha zengin olduğunu söyleyebiliriz. Bu, sanatı yalnızca geleneksel bir kanıt gibi gören onun anlatımcı ya da imgelemci niteliğini yadsımak anlamına gelmemelidir. Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa olsun biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız.

Şu da var ki imge, sanat yapıtında verildiği zaman insanların ona bakışı sanat konusunda edindikleri varsayımlar dizisinin etkisinden kurtulamaz. Bu varsayımlar şunlarla ilgilidir:

- Güzellik
- Gerek
- Deha
- Uygarlık
- Biçim
- Toplumsal Konum
- Beğeni vb.

Bu varsayımların çoğu bugünkü durumuyla artık dünyaya uymamaktadır. (Bugünkü durumuyla dünya salt nesnel bir gerçeklik değildir; buna biliçlilik de katılmıştır.) Günümüze tam olarak uymamalarının dışında bu varsayımlar geçmişede gölge düşürürler. Geçmiş hiçbir zaman olduğu yerde durup yeniden keşvedilmeyi, aynıyla, olduğu gibi tanınmayı beklemez. Tarih her zaman belli bir “şimdi”yle onun geçmişi arasındaki ilişkiyi kurar.” (Berger, 2007:10)

Sanatın yaratan tarafından yorumlanmasının bu tarihsel sürecinde kavramlar, eskiye katma değer sağlamak üzere biçimlenmesinin yanısıra geçmişin de algısını ve kalıplarını yıkması mümkün iken, bazen de gerekli olmaktadır. Aksi takdirde “şimdi”nin değerlerinin sanata intikali mümkün değildir. Bu durum ise sanatta “yeni” kavramının ve sanat varoluşsal sürecinin önüne geçmektedir. Berger “şimdi” kavramının üzerine şöyle açıklıyor:

“Demek ki “şimdi”den korkmak eskiyi bulandırmaya yol açar. Geçmiş içinde yaşanacak bir şey değildir. Eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur. Geçmişin kültürel açıdan bulandırılması iki katlı bir kayıba yol açmaktadır. Önce sanat yapıtları gereğinden çok eskilere itilmiş olur. Sonra geçmişten bize eylem olarak tamamlanması gereken daha az sonuç kalmış olur.”

“Şimdi”den korkmak eskiyi bulandırmanın yanı sıra “yeni”nin de oluşma ve gelişme sürecinin daralmasına neden olur. Böyle bir durum sanatçının görüş açısıyla beraber sanatını kısırlaştırarak dar bir alanda kısırlaşmasına sebebiyet vermektedir:

“Bir doğa resmi “gördüğümüzde” kendimizi onun içine koyarız. Geçmişte yapılmış sanata “bakıyorsak o zaman kendimizi tarihin içine koymuş oluruz. Bu sanatı görmemiz engellendiğinde aslında bizim olan tarihten yoksun bırakılmış oluruz. Bu yoksunluk kime yarar sağlar? Sonuçta geçmişin sanatı, mutlu azınlığın kendine bir tarih yaratmaya çabalamasından dolayı bulandırılmaktadır. Bu tarih, geriye bakıldığında yönetici sınıfların oynadığı tarihsel rolü haklı gösterebilir. Böyle bir haklı çıkarmanın çağdaş dilde hiçbir anlamı yoktur. Bundan ötürü ister istemez bulandırıcıdır.

Geçmiş bulandırmaktan kaçınmak için (geçmiş aynı ölçüde, sahte Marksçı bulandırmaya da uğrayabilir) öncelikle, “şimdi”ile geçmiş arasındaki özel ilişkiyi resimsel imgelere bakarak inceleyelim. Şimdi’yi gereken açıklıkla görebilsek geçmiş üzerine sorulması gereken sorularıda sorabiliriz. Bugün biz geçmişin sanatını hiçkimsenin göremediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz.” (Berger, 2007:11)

Bugünün algısıyla okuduğumuz tarihi her ne kadar anladığımızı düşünsekte, aslında yine bugünün bakış açısıyla yorumladığımız bir gerçektir. Öte yandan farklı coğrafyaların tarihlerini algılama durumunda aynı zorluğa tekabül eder. Bu perspektif farklılığını Berger şöyle açıklıyor:

“Bu değişiklik; perspektif geleneği denen şeyin aracılığıyla gösterilebilir. Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesan’ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine



burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere gerçek denmiştir. Perspektif tek bir gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzdaki kayma noktası gibi gözün üstüne toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karışıklık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgeleri bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir. Fotoğraf makinasının bulunmasından sonra bu çelişki daha da belirginleşmiştir..." (Berger, 2007:16)

Sinemada "sine-göz" (Vertov, 1923) akımının kuramcısı olan Dziga Vertov fotoğraf makinasıyla başlayıp kamerayla devam eden tek göz mercekle ilgili şöyle diyor:

"Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık birleşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum... Fotoğraf makinasıyla anlık görünüşler birbirinden ayrıldı; böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalktı. Başka bir deyişle makina geçen zaman kavramının (yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılmayacağını gösterdi. Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Herşeyin kayma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık. Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası – ondan daha çok da sinema makinası – aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görünüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı" (Berger, 2007:17)

Fotoğraf makinası perspektif anlayışıyla beraber bu bölümde bahsedildiği gibi herbir bireyin durduğu noktadaki açılardan net bir şekilde yansımalarıdır. Bu nedenle fotoğraf makinası bireyin kendi dünyasını ve algısını yansıtmaktadır:

"İzlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdir. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değil; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünüşlerin toplamıdır. Fotoğraf makinasının bulunması bu makinanın bulunmasından çok önce yapılan resimlere bakışı da değiştirdi. Başlangıçta resimler süslemek üzere yapıldıkları yapının bütünleyici birer parçasıydı. Erken Rönesans Katedral ya da kiliselerinde insan, duvarlardaki imgelerin yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır – imgeler yapının kendine özgü niteliğini böylesine tamamlar." (Berger, 2007:18)

Tarihsel süreçte fotoğraf makinasıyla resim sanatına “eski”den verilen anlamın ötesinde “yeni” bir anlam verilmektedir. Bu anlam bugün ki okumalarla resmin eskiden bir mimariye bağımlılığını ve tek başına değerlendiremeyecek bir konumdayken sonrasında bağımsız ve tek başına bir disiplin olduğunu göstermektedir:

“Her resim biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğraflarını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.” (Berger, 2007:19)

Resmin zaman içinde değişen anlamıyla beraber atfedilen değerinde değiştiğini söylemek mümkündür. Bu değeri bağımsızlığından aldığını da söylemek mümkündür. Berger fotoğraf makinasıyla beraber resme karşı değişen bakış açısını şöyle açıklıyor:

“Herhangi bir resim televizyon camında görüldüğünde olanlar buna çok canlı bir örnektir. Resim her seyircinin evine girer. Seyircinin evindeki duvar kağıtları, mobilya ve hatıra eşyalarıyla çevrelenir. O ailenin havasına girer. Konuşmasına konu olur. Kendi anlamını onların anlamına katar. Bu resim aynı anda başka milyonlarca eve de girer, bunların her birinde değişik bir bağlam içinde görülür. Fotoğraf makinası aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır. Elbette buna tüm yeniden canlandırmaların en çok çarpıtılmış olduğu, bu yüzden ilk resmin gene de bir bakıma biricik olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. Burada Leonardo da Vinci’nin *Kayaların Bakiresi* [Resim 1.2] adlı yapıtının yeniden canlandırılmasını görüyoruz.



Eser No.2: Leonardo Da Vinci, *Kayaların Bakiresi*, 1483-1506.

Bu yeniden canlandırmayı gördükten sonra insan National Gallery'ye gidip resmin aslına bakarak yeniden canlandırmada neyin eksik olduğunu anlayabilir. Bu yaklaşımı tersine çevirerek insan, yeniden canlandırmanın nasıl bir şey olduğunu unutabilir; aslını gördüğünde bunun, daha önce başka bir yerde yeniden canlandırmasını gördüğü ünlü bir resim olduğunu da düşünebilir. Ne olursa olsun her iki durumda da asıl resmin biricikliği, şimdi "yeniden canlandırmanın aslı" olmasından kaynaklanmaktadır. Burada insana biricik olarak çarpıcı gelen resimdeki imgenin gösterdikleri değildir artık; resmin anlamı söylediklerinde değil, ne olduğundadır" (Berger, 2007:19)

Resmin anlamının sorgulandığı ve resme verilen değerın değişmeye başlamasıyla beraber biricik olma durumunun sorgulandığını söyleyebiliriz. Taklit etme veya çoğaltma durumu iki durumda değerlendirecek olursak; bugünün yaklaşımıyla ilk bakış açısı sanat eseri alıcısının talebiyle biricik olma durumu verildiği maddiyatla önem kazanırken, öte yandan eserin taşıdığı anlam, manevi ve sanatsal değeri apayrı bir noktada oluşmaktadır:

"Özgün yapıtın kazandığı bu yeni durum, yeniden canlandırma araçlarının doğurduğu anlaşılabilir bir sonuçtur. Ama işte tam bu noktada bulandırma süreci yine işe karışır. Özgün yapıtın değeri onun biricik olarak söylediklerine değil, biricik oluşundadır artık. Yapıtın bu biricik olan varlığı, içinde bulunduğumuz kültürde nasıl değerlendirilmekte, nasıl tanımlanmaktadır? Yapıt, değeri az bulunurluğuna bağlı bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Bu değer pazarda biçilen fiyata göre karşılaştırılır ve onunla ölçülür. Oysa resim "bir sanat yapıtı" olduğundan – sanatın da ticaretten daha üstün olduğuna inanıldığından – yapıtın pazardaki fiyatının onun manevi değerlerinin bir yansıması olduğu sanılır. Şu var ki bir nesnenin manevi değeri, bir haberin ya da örneğin tersine, ancak büyü ya da din açısından açıklanabilir. Modern toplumda büyü de, din de canlı birer güç olarak varolmadıklarına göre, sanat nesnesi- "sanat yapıtı" bütünüyle yapay bir dinsellik havasına sarılmış demektir. Sanat yapıtları kutsal bir miraslarımı gibi tartışılıp öyle sunulur bizlere. Herşeyden çok kendilerini saran kabuğun kanıtı olan miraslardır bunlar. Ortaya çıkardıkları geçmiş zaman dilimi, onların gerçekten canlı kaldıklarını kanıtlamak amacıyla incelenir. Kalıtım çizgileri belirginleşince de bunların sanat yapıtı olduğu söylenir. National Gallery'e giden birisi Kayaların Bakiresi'nin önünde dururken, resim hakkında duyduğu, okuduğu şeylerin hemen hepsinin etkisi altında şöyle bir şey duyabilir: "İşte önündeyim. O tabloyu görüyorum. Leonaro da Vinci'nin bu tablosunun bir eşi daha yok dünyada. Aslı National Gallery 'de. Bu resme iyice bakarsam onun gerçekliğini duyabilirim. Leonardo da Vinci'nin 'Kayaların Bakiresi'; gerçek, bu yüzdende güzel." Bu gibi duyguları naif diyerek bir yana atıvermek çok yanlış olur. Bu duygular sanat uzmanlarının incelenmiş kültür anlayışıyla tam bir uyum içindedir; National Gallery'deki katalog da onlar için hazırlanmıştır. Bu katalogdaki uzun açıklamalardan biri Kayaların Bakiresi üzerine yazılmış olanıdır. Bu yazı, sımsıkı yazılmış ondört sayfadan oluşur. Yazıda imgenin anlamından hiç söz edilmez. Resmi kimin ısmarladığından, yasal hak kavgalarından, amaçtan, resmin kime ait olduğundan, yapılmış olabileceği tarihten, resmi satın alan ailelerde söz edilir. Bu bilgilerin ardında yıllar süren bir araştırma yatar. Bu araştırmalardan amaç resmin, tüm kuşkuların ötesinde, Leonardo'nun olduğunu kanıtlamaktadır. İkinci amaç da bu resmin hemen hemen aynı olan ve Louvre'da bulunan tablonun National Gallery'dekinin kopyası olduğunu kanıtlamaktadır. Fransız sanat tarihçileriye bunun tam tersini kanıtlamaya çalışmaktadırlar. National Gallery'de Leonardo'nun Azize Anne ve Vaftizci Aziz John'la Birlikte Bakire ve Çocuk taslağının kopyaları müzadaki bütün resim kopyalarından daha çok satmaktadır. Oysa birkaç yıl önce bu resmi yalnızca uzmanlar tanıyordu. Resmin böyle birdenbire tanınması bir Amerikalının onu iki buçuk milyon İngiliz lirasına almak istemesinden sonra olmuştur." (Berger, 2007:21)

Buradan anlaşılan, bu eser biricik olarak atfedildiği vakit, ne ona değer biçen piyasanın çıkarları, ne de taklitlerinin, bu biricik olan eseri örselemeye gücü yetmemektedir. Öte yandan aynı sanatçıya ait olan diğer sanat eserlerinin aynı nitelikte olmasına rağmen aynı değeri görememesi sorgulanması gereken diğer bir sorun olmaktadır. Berger'e göre:

“Şimdi resim bir odada tek başına asılı duruyor. Oda bir kilise gibi; resmin önünde kurşun geçirmez plastik cam var. Resmin burada yepyeni bir etkililik kazanmış. Gösterdikleri – imgenin taşıdığı anlam – yüzünden değil bu. Resmin böyle etkileyici, gizemli oluşu, satış değerinden kaynaklanıyor. Öyleyse, özgün sanat yapıtlarını çevreleyen, aslında onların satış değerine bağlı olan bu yalancı dinsel havası, fotoğraf makinasının resimleri yeniden canlandırılabilir kılmasından sonra resimlerin yitirdiği şeyin yerini almıştır. Bu dinsel havasının işlevi, özlem uyandırmaktır. Oligarşik, demokrasi dışı bir kültürün süregitmekte olan değerlerinin son boş direnişidir bu. İmge artık biricik, eşsiz olmasa bile sanat nesnesi o şey, gizemlilik katılarak biricik ve eşsiz kılınmalıdır” (Berger, 2007:23)

Bu durumda, sanat eserine bu biricikliği kazandırdıktan sonra alıcıyı etkisi altına alan piyasadaki bu belirleyici yetkinlik önem kazanırken, sanat eserinin değerini tam olarak hangi noktada, kime göre ve neye göre belirlememiz gerektiği, içinden çıkılması güç bir paradoks yaratmaktadır:

“Bu resimsel canlandırma çağında resimlerin anlamları artık onlardan ayrılmaz bir şey değildir; bir yerden bir yere aktarılabilir hale gelmiştir. Başka deyişle bir tür bilgi olmuştur. Bütün bilgiler gibi ya kullanılır ya da bir yana atılır. Bilgi, kendi içinde özel bir yetke taşımaz. Bir resim kullanıldığı zaman anlamı ya kayar ya da bütünüyle değişir. Bunun nelere yol açabileceğini açıkça kavramak gerekir. Yeniden yaratmanın imgenin belli yanlarını aynıyla yansıtmaması demek değildir bu; yeniden canlandırmanın, imgenin çok değişik amaç için kullanılmasını, yeniden canlandırılan imgenin, özgün yapının tersine, bütün bu amaçların hepsine uyabilmesini sağlamak ya da bunu kaçınılmaz kılmak demektir. Yeniden canlandırılan imgenin bu yolla bulandırılışını gösteren birkaç örnek inceleyelim.

Yeniden canlandırma yoluyla bir resmin bir ayrıntısı bütününden ayrılabilir. Ayrıntı değişime uğrar. Alegorik bir insan imgesi, bir kız portresine dönüşebilir. Bir resim, film makinasıyla yeniden canlandırıldığında ister istemez film yapımcısının savını doğrulayan bir malzeme olup çıkar. Bir resim, film makinasıyla yeniden canlandırıldığında ister istemez film yapımcısının savını doğrulayan bir malzeme olup çıkar. Bir resmin çeşitli imgelerini yeniden canlandıran bir film, seyirciyi resim içinden geçirerek film yapımcısının istediği sonuçlara götürür. Resim, film yapımcısının buyruğuna girmiştir. Çünkü film zaman içine yayılır, oysa resim yayılmaz. Filmde bir imgenin öbürünü izleyişi, imgelerin art arda sıralanışı, tersine çevrilemeyecek bir deyiş biçimi kurar. Resimde, tüm öğeler anı anda bir arada görülebilecek biçimde karşımızdadır. Seyirci resmin her ögesini ayrı ayrı incelemek için resme bir süre bakmak isteyebilir; oysa her sonuca varışımızda, resmin bütünü, bu sonucu doğrulamak ya da çürütmek amacıyla yeniden başvurulmak üzere karşımızdadır. Resim, bir bütün olarak tüm yetkisiyle her zaman karşımızdadır. Yeniden canlandırılan resimler de, bütün bilgiler gibi, hiç durmadan taşınıp duran bütün öbür bilgiler karşısında kendi yerlerini korumak zorundadırlar. Sonuç olarak, yeniden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır.” (Berger, 2007:24)

Böyle bir durumda resmin filmle olan ilişkisini yeniden canlandırılarak, hareketlilik ve durağanlık açısından incelenebilirken, öte yandan birbirinden beslenen, yeniden canlandıran bu yapılar birbirini teknik olarak taklit edebilmeleri mümkündür. Örneğin bir resim tek ve durağan bir bütünken uygulanan teknik ve kompozisyon açısından gözün takibi ile hareketli hale gelme etkisiyle mümkündür. Aynı şekilde bir filmde uzun süre sabit duran bir resim de görebilmemiz mümkün olmaktadır:

“Sanat yapıtları yeniden canlandırılabilirlerinden dolayı, kuramsal olarak, herkesçe kullanılabilirler. Gene de çoğu zaman – sanat kitaplarında, dergilerde, filmlerde ya da oturma odalarında yaldızlı çerçevelerin içinde bulunan – yeniden canlandırmalar, hiçbirşeyin değişmediğini, sanatın o biricik, eksilmeyen üstünlüğüyle başka bir çok yetkeyi doğruladığını, sanatın eşitsizlikleri soylu, sınıfsal sıradüzenleri de baş döndürücü gösterdiği yanılsamasını güçlendirmek için kullanılıyor. Örneğin Ulusal Kültür Mirası kavramı, sanatın yetkesini, geçmişteki toplumsal düzeni, onun üstünlük tanıdığı kişileri yüceltmek için kötüye kullanıyor. Yeniden canlandırma araçları, siyasal ve tecimsel açıdan olası kıldıkları şeyleri saklamak ya da yadsımak amacıyla kullanılır. Oysa bazan bireyler bunları bambaşka bir biçimde kullanabilirler. Büyüklele çocuklar yatak ya da oturma odalarındaki duvarlara bazen karton üstünde bir şeyler asarlar: Mektuplar, fotoğraflar, resimlerin yeniden canlandırmaları, gazete parçaları, özgün çizimler, posta kartları. Bu duvardaki imgeler hep aynı dili konuşurlar; bu dilin içinde az çok eşit bir yer tutarlar; çünkü orada oturan kişinin yaşantılarına uymak, bunları anlatmak için çok kişisel bir biçimde seçilmişlerdir. Mantıksal olarak müzelerin yerinde bu resimli duvarların bulunması gerekirdi. (Berger, 2007:29)

Tarihin her döneminde kişisel beğenin elbette yeri vardır. Ama diğer bir gerçek de yönlendirilmiş beğenin varlığı üzerinedir. Bu durumda özgün yapıt kişisel beğeni ve seçimde estetik olarak karşılık bulabilirken, öte yandan anlamsal altyapısını sorgulanması gerektiğini bilmeliyiz.

“Özgün sanat yapıtlarının karşısında, eskiden kalmamalarının yarattığı şaşkınlık dışında duyacağımız hiçbir şey kalmadığını söylemek istemiyoruz elbette. Özgün sanat yapıtlarına yaklaşmak için çoğunlukla kullanılan yollar- müze katalogları, rehberler, kiralık kasetler, vb. – onlara tek yaklaşma yolu değildir. Geçmişin sanatına özlemle bakmaktan kurtulursak, yapıtlar birer dinsel miras olmaktan çıkacaklardır ama yeniden canlandırma çağından önce oldukları duruma hiçbir zaman dönemeyeceklerdir. Özgün sanat yapıtlarının bugün işe yaramaz olduklarını söylemek istemiyoruz. Özgün resimler, bir bakıma bilginin hiçbir zaman olamayacağı ölçüde sessiz ve dingindirler. Bu bakımdan duvara asılan bir yeniden canlandırma, özgün resimle karşılaştırılmaz. Çünkü özgün resimde sessizlik ve dinginlik asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir; insan boyada ressamın o andaki (resmi yaparkenki) hareketlerinin izlerini görebilir. Bunun, resmin boyanmasıyla insanın ona bakması arasındaki zaman aralığını kapatmak gibi bir etkisi vardır. Bu özel anlamda tüm resimler çağdaştır. Resimlerin çağlarının tanıkları olma özeliği buradan gelir. İçinde yaşadıkları tarihsel an orada, gözümüzün önündedir. Cezanne, buna benzer bir şeyi ressamın açısından söylemiştir: “Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak! O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak... zamanımızdan önce olan herşeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmak...” Resme geçirilen bu an’ı, gözlerimizin önüne serildiğinde nasıl anlamlandırdığımızı, sanattan ne beklediğimize göre değişir; bu da yeniden canlandırmalar yoluyla bugüne dek resimlerin anlamlarını nasıl algılayageldiğimize bağlıdır. Tüm sanatların öylece, kendiliğinden anlaşılacaklarını de söylemek istemiyoruz. Eski bir Yunan başını

bir dergiden bazı kişisel yaşantıları anımsattığı için kesip öteki dağınık imgelerle birlikte duvara asmak, o başın tüm anlamıyla kavranması demek değildir elbette.” (Berger, 2007:30)

Tüm bunların yanı sıra özgün resmi “seyirlik resim” olarak da ifade edebiliriz. Bu günün sanatına baktığımız vakit özgün resim modası geçmiş bir akım olarak kabul görmezken, öte yandan bir paradoksla güncel sanatta yeniden yapılandırılarak ve yeni anlamlar atfedilerek yer bulabilmektedir. Buna mukabil kişisel beğenin çok yönlü olduğunu düşünebiliriz.

“Saflık iki yanlıdır. İnsan bir tertibe katılmayı yadsıyarak o tertibin getireceği suçluluktan kurtulur, saf ve temiz kalabilir. Saf kalmak, aynı zamanda bilgisiz kalmak anlamında gelebilir. Burada ki çekişme saflıkla bilgi (ya da doğalla kültürel) arasındaki çekişme değildir. Sanatı yaşantıların her yönüyle bağdaştırmaya çalışan kapsayıcı yaklaşımla, çökmekte olan bir yönetici sınıfın özlemine gidermekle görevli olan birkaç uzmanın ayırım gözetici sanat yaklaşımı arasındaki çekişmedir.” (Berger, 2007:32)

Bilgiyi reddeden saflık hali sanatın hakikatli varlığının ta kendisi olduğunu düşünebiliriz. Fakat bu saflık halini sanatçı ve izleyici kendi dünyasında yaşayarak bu hali koruyabilmektedir. Fakat sanata değer biçen yönetici sınıf bu saflığın tam karşısında durmaktadır.

“Görsel sanatlar her zaman belli bir koruyucuyu kabuk içinde varolagelmişlerdir; başlangıçta bu kabuk gizemli ya da kutsal bir şeydi. Bu kabuğun bir de maddeseli yanı vardı: Bu, yapının içine oturtulması ya da içinde saklanması için yapılan yer, mağara, binaydı. Başta yaşantısı olan sanat yaşantısı, yaşamın geri kalan şeylerinden ayrıldı – bu da sanatı amaca göre kullanabilmek için yapıldı. Sonra sanatın sarıldığı koruyucu kabuk toplumsal bir şey oldu. Yönetici sınıfların kültürüne girdi. Bu arada bu sınıfın yaşadığı saray ve evlerin içinde insanlardan ayrıldı, koparıldı. Bütün bunlar sırasında sanatın yetkisi, koruyucu kabuğun taşıdığı özel yetkeden ayrılmaz oldu. Çağdaş yeniden canlandırma araçlarının yaptığı, sanatın yetkesini yıkmak ve onu- ya da bu araçların yeniden canlandırdığı imgeleri- koruyucu kabuklardan kurtarmaktı. Tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz, bedava şeyler oldular. Dilin bizi sarıp sarmaladığı gibi sardılar çevremizi. Yaşamın genel akışına karıştılar; bu akış üzerinde kendi başlarına hiçbir etkileyici güçleri kalmadı artık.” (Berger, 2007:32)

Bu güç kaybının başlangıcı sanat eserinin ticari bir ürün olmaya başladığı anda ortaya çıkmaktadır. Çünkü, böylesi bir durumda sanatın saf olma hali ortadan kalkıp, kaygılı bir üretime dönüşmektedir. Bu üretim sürecinde sanatçının samimiyeti eserine intikal etmektedir. Böyle bir durumda sanatçı kendisiyle olduğu kadar eseriyle de çelişkili bir hal almaktadır.

“Gene de bütün bu olanların çok az kişi farkındadır bugün. Çünkü yeniden canlandırma yolları, hemen hemen her zaman hiçbir şeyin değişmediği yanılsamasını güçlendirmek için kullanılmıştır. Ne var ki büyük kitleler yeniden canlandırmalar yoluyla, bir zamanlar yalnızca kültürlü azınlığın yaptığı gibi, sanatın tadına varmaya başladı. Halk kitleleri bugün bu sanat karşısında ilgisiz ve kuşkuludur; bu da anlaşılabilir bir şeydir.” (Berger, 2007:33)

Geçmiş tarihe baktığımız vakit sanattan bu kadar koparılmış ve ayrıştırılmış olan bir halk, sanatı tanıma ve tanımlama konusunda bu denli mesafeli olması doğal olduğu kadar acıklı bir durumdur. Her coğrafya kendi kültürü doğrultusunda şekillenen bir estetik ve sanat algısına sahiptir. Böyle bir halk bu algısı ve imgesi doğrultusunda aslında zaten yarattığı kendi sanatının tam da ortasında yaşamaktadır. Ama buna yönetici kesim ticari bir çıkar elde edemediği sürece yerel sanat olarak nitelendirip, küçümsemektedir.

“İmgelerin yeni dili değişik bir biçimde kullanılsaydı, bu kullanım yoluyla yeni bir tür güç kazanacaktı. Bu imgeler dili içinde, yaşantılarımızı sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlere göre daha iyi bütünleyebilecektik. (Görme, sözcüklerden önce gelir.) Yalnızca kişisel yaşantımızı değil, geçmişle olan ilişkilerimizin temel tarihsel yaşantılarını, başka deyişle yaşamlarımıza anlam katma arayışını, canlı öğeleri olabileceğimiz bir tarihin anlaşılması yaşantısını da bütünleyebilecektik o zaman.” (Berger, 2007:33)

Yaşamlarımıza anlam katma durumu imgesel düşüncelerimizin sınırlarını zorlamaktan geçebileceği gibi, bu sınırları daraltan dış etkenlerinde sınırlarını zorlamamız gerektiği bir gerçektir. Sanat tarihine de baktığımız vakit tüm akımların bu kamçılama durumuyla varolduğu bilinmektedir.

“Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşturmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır. Bu da yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır. Çoğu zaman dendiği gibi bunlar sanatı ilgilendiren, sınırlı sorunlar değildir. Bu denemenin amaçlarından biri de gerçekten tehlikede olan şeyin çok daha büyük olduğunu göstermektedir. Kendi geçmişinden kopmuş bir halk ya da sınıf, seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir sınıf ya da halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için – tek neden de budur zaten – geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır.” (Berger, 2007:33)

## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

#### 2.1. Montaj Nedir?

Vücuda geldiğimiz andan itibaren bir araya gelen hücrelerimiz, organlarımız, damarlarımız ve doğduğumuz anda bizim irademiz dışında gelişen durumlar, beraber olduğumuz veya olamayacağımız ailemiz, bakıcımız, bizi emziren kadın, kardeşlerimiz, arkadaşlarımız, ileride eğitmenlerimiz çevremizde ki imajlar ve olaylar örgüsü ile var olmaktayız. Bu varoluş süreci duygusal ya da organik bağ kurduğumuz her şey bir deyişle “montaj”, yani monte olma halinden ibarettir. “Montaj, farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demektir. Montajla zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler bir birine bağlanır.” (Arnheim, 2007:7)

“Montaj bir hareket akışını bir diğerinin yanında kesip birleştirir, ama bu iki hareketi düzenleyici bir gözlemcinin tek bakış açısından sunmaz. Montaj hareket noktalarını değişiklik veya değişim olarak derler toparlar: çürüyen bir beden, büyüyen bir beden, dönüşüm sürecindeki başka bir beden sunar. Tek bir zaman çizgisi olmadığı gibi zaman içinde hareket de yoktur. Zaman dolaylı bir şekilde tüm bu farklı ve kıyaslanamaz hareketleri üreten bütün olarak görüntülenir. Hareket zamanın *içinde* meydana gelmez çünkü artık zaten verili bir bütün değildir. Daha doğrusu zaman, hareketin kuvveti olarak daima açıktır ve oluşu farklı şekillere bürünür. Hareket bir cismi/bedeni bir noktadan diğerine taşımakla kalmaz yalnızca (aktarım); cisimler/bedenler her hareket bloğunda dönüşür ve olurlar (değişim-farklılaşma). Böylece, her hareket yeni oluşlar üreterek zamanın bütünü dönüştürür.” (Deleuze, 1983: 28)

Bu bir araya gelme durumu bazen ilişkilendirilemezken bazen de tam bir uyum sağlamak ya da uymak zorunda olma halinde devam etmektedir. Montaj resimsel mecrada “kolaj” tekniğine mukabil olurken, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen, hatta aykırı gibi duran bazı formları bir araya getirip beklenmedik bir yapı yaratabilmektedir. Beri yandan “şey”ler birbirleriyle iletişim içinde olabilecek uyuma sahip iken dahi fiziki veya sosyal koşulların engellediği birliktelikleri sağlayabilme veya bir takım olağan dışılıkları sunabilme yetisine sahiptir. Kolaj yaşam pratiğiyle ve sanat üretimiyle güçlü bağ kurabilen bir yapıya sahiptir.



Montaj'dan önce alegori kavramını da ele alacak olursak öncelikle tanımını yaparak başlayabiliriz. Alegori bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme sanatıdır.

“Şunu en baştan vurgulamak gerekir ki, montaj kavramıyla alegori kavramının yerini alacak yeni bir kategori öne sürülmemektedir. Montaj, alegori kavramının belli bir yönünü daha net bir şekilde tanımlamaya yarayan bir kategoridir. Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. Sadece güzel sanatlarda ile edebiyatta değil, sinemada da rol oynayan montaj kavramının çeşitli mecralarda ne anlama geldiğini açıklığa kavuşturmak gerekiyor.” (Bürger, 2003:140)

Bu çeşitli mecraların hepsinin birbiriyle organik bir bağ içinde olmasının yanı sıra birbirinden beslenerek zenginleştiği görülmektedir. Örneğin, sinemanın bugüne kadar süregelen tarihi boyunca resim sanatından ışık, derinlik, perspektif, form gibi tekniklerle hatta birebir alıntuladığı sahnelerle geliştiği bilinmektedir.

“Sinema bilindiği gibi, izleyicinin gözü önünden geçme hızları nedeniyle hareket izlenimi yaratan fotografik imgelerin art arda dizilmesine dayanır. İmgelerin montajı sinemadaki temel teknik prosedürdür. Özgül bir sanat tekniği değil, mecrayla belirlenen bir tekniktir. Ama farklı şekillerde kullanılabilir: Doğal hareketlerin görüntülenmesi ile, kesme işlemi aracılığıyla yaratılmış hareket aynı değildir (Potemkin Zırhlısı'ndaki sıçrayan aslan görüntüsünün, uyuyan, uyanan ve ayağa kalkan bir mermer aslanın görüntülerinin arka arkaya getirilmesiyle oluşturulmuş olması gibi). İlk durumda da tek tek çekimlerin montajı söz konusudur, ama filmde yaratılan izlenim doğal hareket akışını yanılsamayla yeniden üretir; oysa ikinci durumda hareket izlenimi yaratan montajın kendisidir” (Bürger, 2003:141)

Montaj ve pratik yaşam arasındaki ilişkiyi ele aldığımız vakit, bir eyleme başlarken amacımız olsun veya olmasın başlangıç noktasından itibaren belirli bir süreç kat edilir. Bu kat edilen süreç içindeki eylemlerle amaca ve sonuca varmakta olduğumuzu görebilmekteyiz. Örneğin, evden çıkıldığında bir yere gitmek üzere yapılan plan veya hiç plan yapmadan belirli bir zaman diliminin içine girdiğimiz zaman, yol boyunca varacağımız noktayı düşünmediğimiz gibi her zaman karşımıza çıkacak rastlantısal ve sürpriz durumlarının ihtimali olduğunu bilmekteyiz ve de bu ihtimal dâhilinde çeşitli imge ve imajların yarattığı duygu ve düşünce durumuyla yol almaktayız. Bu durum tam olarak bir sonuç olduğunu varsaydığımız taktirde bile sürecin de nihayet kadar etkin olduğu açıktır. Montajın sanatsal mecradaki ifadesi de tıpkı belirtilen yaşam pratiğindeki örnek gibi sürecin kendisinin etkin olduğunu göstermektedir.

“...sinemada montaj, mecranın kendisinden kaynaklanan bir teknik yöntemken, resimde sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir. Sonradan keşfedilebilecek “öncüler”i bir yana bırakırsak, montajın ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf değildir: Modern resimde Rönesans'tan beri hâkim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir kübizm. Picasso ile Braque'ın Birinci Dünya Savaşı öncesinde yarattıkları papierscolles (kağıt kolaj)'de daima iki teknik arasındaki karşıtlık söz konusudur: Bir yanda tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının (hasır bir sepet ya da duvar kağıdı) “yanılsamacılığı”, öte yanda tasvir edilen nesnelere ifade edildiği kübist

teknikğin “soyutlamacılığı”. Aynı dönemde montaj teknikğini kullanmadan oraya koydukları resimlerde de bu karşıtlığa rastlanması, iki sanatçının söz konusu karşıtlığa önem verdiğini gösterir.” (Bürger, 2003:141)

Bu iki sanatçının öncelikli ortak noktası resim sanatının tek bir düzeyden çıkarma eğilimi olmaktadır. Picasso ile Braque, her şeyden önce bir tablonun ne olduğunu unutturan bu çözüm yolunu bir yana bıraktılar: Tablo, aslında dümdüz bir yüzeydir. Braque ile Picasso, biçimleri tuvalin üzerine kademeli sıralayarak üst üste yerleştirdiler. Zaten onların niyeti, gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi göstermektir. Yerimizi değiştirmeden bir nesneye baktığımız zaman onun sadece bir kısmını, bir köşesini veya bir yüzünü görmekteyiz. Kübistler ise nesnelere, sanki çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, birkaç bakış açısından, cepheden, yandan, üstten, alttan bakarak aynı imge üzerinde göstereceklerdir. Aynı şekilde, bir yüzü hem yandan, hem de iki gözü görülecek biçimde (karmaşık görüntü) vereceklerdir.

“İlk montaj resimlerinde yaratılmak istenen estetik etkileri saptamaya çalışırken çok dikkatli olmak gerekiyor. Bir resmin üzerine gazete kâğıdı yapıştırmak, kuşkusuz provokatif bir unsur içerir. Ama bu unsuru abartmamak gerek; çünkü gerçeklik fragmanları büyük ölçüde estetik kompozisyona tabidir – tek tek unsurlar ( hacim, renk vs.) arasında denge kurmaya çalışan bir kompozisyondur bu. Burada amaç, en iyi şekilde, sonucuna ulaşmamış bir amaç olarak tanımlanabilir: Gerçekliği resmeden organik eser ortadan kaldırılmıştır, ama tarihsel avangard hareketlerinde olduğu gibi sanatın sorgulanması söz konusu değildir. Estetik bir nesne yaratma amacı aşikârdır, ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanamayacaktır.” (Bürger, 2003:142)

Burada bahsedilen ilk montaj resimleri belli bir bilinç ve ad koyma sürecinin sonucu olmaktan ziyade mevcut sanat anlayışının tıkanıdığı noktada ortaya çıkan, yaratıcı bir eylem olarak nitelendirilebilir. Şüphesiz ki başlangıçta bu yeni nesne ve estetik anlayışın kabul görmesi zorlu bir süreçten geçmiştir. Ama sanat tarihine baktığımız vakit yeni olanın rüştünü ispatlaması hiç bir zaman kolay olmamıştır.

“Heartfield’in fotomontajları bambaşka bir montaj tipini temsil eder. Bunların birincil özelliği estetik nesne değil, okunacak imgeler olmalarıdır. Heartfield eski amblem teknikğine başvurmuş, bu teknikği siyasal amaçla kullanmıştır. Amblem, bir imge ile iki değişik metin parçasını biraraya getirir: Metinlerde biri (çoğunlukla imalı) bir başlık (inscriptio), diğeri de daha uzun bir açıklamadır (subscriptio). Örneğin, Hitler konuşmaktadır, göğüs kafesinde madeni paralardan oluşan bir yemek borusu seçilmektedir. Inscriptio: ‘Üst-insan Adolf’. Subscriptio: ‘altın yutar, boş konuşur. Ya da Sosyalist Parti afişi: ‘Sosyalleşme ilerliyor’. Montajla yerleştirilmiş silindir şapkalı ve şemsiyeli iki sanayici önde, geride daha küçük iki asker, birinin elinde gamalı haç bayrağı. Inscriptio: ‘Almanya henüz kaybedilmiş değil!’. Subscriptio: ‘Sosyal Demokratların posterlerinde -Sosyalleşme ilerliyor!- yazıyor, ama kararlarını verdiler: Sosyalistler öldürülecek.’ Açık siyasal mesaj ve anti-estetik unsur, Heartfield’in montajlarının karakteristik özelliğidir. Fotomontaj bir anlamda sinemaya yakındır; bunun tek nedeni ikisinin de fotoğrafı kullanması değildir – iki durumda da montaj belirsizdir, en azından zor seçilir hale getirilmiştir. Fotomontajı, kübistlerin ya da Schwitter’in montajından ayıran temel fark budur.” (Bürger, 2003:144)



Eser No.3: John Heartfield, *Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk*, before 28 August 1932, 1942, 35.4x24.6 cm, Jelatin Gümüş baskı, National Gallery of Canada.

Montaj, fotomontaj ve kolajla başlayan süreç içinde evrilerek, tek başına bir sanat disiplini olacaktır. Bu sürecin başlangıcı olan kübizm tamamen kolaj, fotomontaj üzerine kurulu olmamakla beraber diğer disiplinlere alan açmıştır.

“Öne sürülen bu düşünceler elbette konuyu (kübist kolaj, Heartfield’in fotomontajı) tüketme iddiası taşımıyor. Amacımız, “montaj” kavramının unsurlarını ana hatlarıyla ortaya koymak. Kavramın sinema alanındaki kullanımı, bir avangart kuramı çerçevesinde bizi ilgilendirmez, çünkü sinemada montaj mecranın bir parçasıdır. Fotomontaj da kavramın incelenmesinde çıkış noktası olarak alınmayacak, çünkü montajı çoğunlukla görünmez hale getiren fotomontaj, sinemadaki montaj ile resimdeki montaj arasında bir tür ara konuma sahiptir.” (Bürger, 2003:146)

Fotomontajda sürecin kendisi eserde görülmemektedir. Bir fotomontaj fotoğrafına baktığımızda sonucu görürüz ve süreç izleyiciyi ilgilendirmemektedir. Ama montaj süreci gözler önüne sererek başlı başına bir rol oynamaktadır. Buna mukabil montajı fotomontajın malzemesi olarak düşünmek mümkündür. Oysaki sinema ve video sanatında durum bunun tam aksine, akan zamanla birlikte süreci izleyiciye göstermektedir.

“Bir avangart kuramı, ilk kübist kolajlarda işaret edilen montaj kavramından yola çıkmalıdır. Bu kolajları, Rönesans’tan beri geliştirilen kompozisyon tekniklerinden ayıran nokta, gerçeklik fragmanlarının – yani sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin resme dahil edilmesidir. Ama bu, bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının özneliğiyle biçimlendirilmiş resmin birliğinin ortadan kaldırılması demektir. Picasso’nun tuvalin üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası, pekâlâ bir kompozisyon amacına hizmet edebilir. Ama bir sepet olarak, içeriği değiştirilmeksizin

resme eklenen bir gerçeklik fragmanıdır. Gerçekliğin resmedilmesine, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir. Gerçi kübistler – kısa süre sonra Duchamp’ın yapacağından farklı olarak bir gerçeklik fragmanını göstermekle yetinmezler. Ama resim uzmanının bölümlenmiş bir süreklilik [continuum] olarak biçimlendirilmesine son verirler. Yüzyıllar boyu kabul görmüş bir resim tekniğini sorgulayan prensibi, gereksiz zahmetten kurtulma amacına indirgemekle yetinmek istemiyorsak, Adorno’nun montajın modern sanattaki anlamıyla ilgili düşünceleri, bu fenomenin anlaşılması açısından önemli ipuçları sağlar. Adorno yeni prosedürün devrimci niteliğine dikkat çeker (olur olmaz kullanılan bu metafor hiç olmazsa burada yerine oturuyor): “Eser ampirik gerçekliğin fragmanlarını içine alıp kopuşu kabullendiğinde, bu kopuşu estetik etkiye dönüştürdüğünde, türdeş olmayan bir gerçekliği resmettiği için onunla uzlaştırılan sanatın benzerlik/yanılsaması [Schein] parçalanacaktır... İnsan eliyle yapılan ve doğa gibi görünmeye çalışan organik sanat eseri, insan ile doğanın uzlaşmasına işaret eden bir görüntü yansıtır. Adorno’ya göre, montaj ilkesine dayalı organik olmayan eserin belirleyici özelliği, uzlaşma görüntüsü [Schein] yaratmıyor olmasıdır. Bunun ardındaki felsefeyi bütün ayrıntılarıyla paylaşmasak bile, Adorno’nun bu düşüncesine katılmamızdır. Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir “bütün” şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir.” (Bürger, 2003:146)

Organik sanat eseri gerçeklik fragmanlarının resme dahil olmasıyla birlikte taklidin sınırlarını çoktan aşmaktadır. Bu aşkınlıkla sanatın gerçekliği sorgulandığı kadar gerçekliğinde ne denli algılandığı ve imge dünyasında yer bulduğu da sorgulanmaktadır. Montaj, duyularımızla algıladığımız dünyayı fragmanlara ayırarak bize yepyeni bir gerçeklik sunmaktadır. Böylesi bir sorgulama durumunda sanatın düşünsel boyutunda daha derin bir alan açılmaktadır.

“Gelgelelim, sanatsal bir prosedür olarak montaja siyasal anlam atfeden Adorno’nun bu konudaki düşünceleri tartışmalıdır. “Sanat, geç kapitalist bütünsellik [totalitat] karşısındaki acizliğini itiraf etmek, o bütünselliği ortadan kaldırmaya başlamak istiyor.” Kapitalizmi ortadan kaldırmak gibi bir niyetleri olmayan İtalyan fütüristleri ile, Ekim Devrimi’nin ardından gelişmekte olan sosyalist bir ülkede yaşayan Rus avangardistlerinin de montajı kullanmış olması, bu fikri çürütmeye yeter. Zaten bir prosedüre sabit bir anlam atfetmek, ilke olarak sorunludur. Bir tekniğin ya da prosedürün, farklı tarihsel bağlamlarda farklı etkilere sahip olabileceği fikrinden hareket eden Bloch’un yaklaşımı daha uygundur. Bloch (geç kapitalizmdeki “dolaysız montaj” ile (sosyalist toplumdaki “dolaylı montaj” arasında ayırım yapar. Bloch’un montaj hakkında öne sürdüğü somut belirlenimler yer yer belirsizdir gerçi, ama prosedürlerin sabit anlamlara indirgenemeyeceği görüşüne hak vermek gerekir.” Bu demektir ki, Adorno’nun tanımları arasından, sabit bir anlam atfetmeksizin fenomeni betimleyen tanımları seçmemiz gerekiyor. Örneğin; “Sentezin olumsuzlanması, bir kompozisyon prensibi haline gelir”. Üretim estetiği açısından sentezin olumsuzlanması, estetik etki açısından uzlaşmanın reddi olarak adlandırılan şeye işaret eder. Adorno’nun tespitini kontrol etmek üzere bir kez daha kübistlerin kolajlarını esas alırsak, şunu söyleyebiliriz: Bu kolajlarda bir inşa prensibi bulmak mümkündür, ama anlam birliği bakımından bir sentez seçmek imkansızdır (yukarıda söz ettiğimiz “yanılsamacılık” ile “soyutlama” arasındaki karşıtlığı hatırlamak yeterli).” (Bürger, 2003:148)

Bu tarihsel sürecin sanata yansımalarıyla teknik ve içerik olarak ayrışması mümkündür. Buna ek olarak bu ayrışmaların siyaseten de karşıtlar doğurması,

sanatsal derinlik ve kuramsal bağlamda yeni açılımlar doğurmaktadır. Bu da aslında sanatın tam olarak hayatın içinde yaşayan bir olguya dönüşmesinin yansımasıdır.

“Adorno’nun sentezin olumsuzlanmasını, anlamın olumsuzlanması olarak yorumladığını kaydetmekle birlikte, şunu da hatırd tutmak gerekiyor: Anlamın reddedilmesi bile, anlamın varlığına işaret eder. Sürrealistlerin otomatik metinleri, Aragon’un Paysan de Paris’si ile Breton’un Nadja’sı, montaj tekniğinin etkisini gösterir. Yüzeysel bir düzeyde, otomatik metinlerde anlam bütünlüğünün ortadan kaldırıldığı doğrudur. Ama kendini mantıksal bağlantıların kavranmasıyla sınırlamayıp metnin oluşturulma yöntemlerini inceleyen bir yorum, bu metinlerde nispeten tutarlı bir anlamın varlığını tespit edebilir. Breton’un Nadja’sının başında sıralanan, birbiriyle bağlantısız olaylar hakkında da aynı şey söylenebilir. Bu olayların, anlatsal bir bütünlüğe sahip olmadıkları doğrudur – yani son olay, kendinden önce gelen diğer olayları mantıksal olarak öngerektirmez. Ama olaylar arasında başka türlü bir bağlantı vardır: Hepsi aynı yapısal örüntüyü izler. Yapısalcılığın kavramlarıyla ifade edecek olursak, bağlantı sözdizimsel değil, paradigmatiktir. Sözdizimsel örüntü – yani, dizide- ilke olarak son yoktur. Bu önemli fark, iki farklı alımlama tarzına yol açar.” (Bürger, 2003:149)

Breton’un da dediği gibi neyin gerçek neyin düşünsel olduğunu anlamamız pek mümkün değil. Bu anlam kargaşası içinde yer alan hayat ve sanat ilişkisi kendini öncelikle parçalara ayırarak montaj anlayışı üzerinden konumlandırmaya çalışmaktadır.

“Organik sanat eseri sözdizimsel yapı örüntüsüne göre inşa edilmiştir; tekil parçalar ile bütün, diyalektik bir birlik oluşturur. Organik esere ilişkin doğru bir okuma, hermeneutik döngüyle tarif edilir: Parçalar ancak eserin bütününden, bütün de ancak parçalardan yola çıkılarak anlaşılır. Yani, bütünün önceden kavranması, parçaların kavranmasına hem rehberlik eder hem de o kavranışla düzeltilir. Bu alımlama tipinin en temel önkoşulu, tek tek parçaların anlamı ile bütünün anlamı arasında zorunlu bir uyum olduğunun varsayılmasıdır. Organik olmayan eser bu önkoşulu gereksiz kılar – organik eserle arasındaki belirleyici fark da budur. Parçalar, kendisine tabi oldukları bütünden “bağımsızlaşır”; artık o bütünün zorunlu unsurları değildirler. Bu, parçaların artık zorunluluktan yoksun olduğu anlamına gelir. İmgeleri art arda sıralayan bir otomatik metinde, birkaç imge eksik olsa bile metinde çok fazla değişiklik olmaz. Aynı şey Nadja’da anlatılan olaylar için de geçerlidir. Aynı tipte yeni olaylar eklenebilir, anlatılan olaylardan bazıları metinden çıkarılabilir – ne ilaveler ne de eksiklikler önemli bir fark yaratır. Olayların sırasını değiştirmek de mümkündür. Burada belirleyici olan, ayrı ayrı olay değil, olaylar dizisinin temelinde yatan inşa prensibidir.

Bir gece Breton, geç saatlerde aklına oldukça tuhaf bir cümle geldiğini fark eder: ‘Pencerede ikiye ayrılmış bir adam var’ cümlesidir bu. Hemen arkasından aklına gelenleri hiçbir düzeltme yapmadan kağıtlara yazmaya başlar. Daha sonra yaşadığı bu olayı şair arkadaşı Soupault’ya anlatır. Birlikte bir deney yapmaya karar verirler. Her ikisi de aynı anda bilinç altından gelen düşünceleri hiçbir düzeltme yapmadan otomatik olarak kağıtlara yazmaya başlarlar. Sonra kağıtları karşılaştırdıklarında farkına vardıkları şudur: İmgelerde, alegorilerde, anlatım biçiminde, cümle kuruluşlarında büyük benzerlikler vardır. Breton ve Soupault, coşku içerisinde biliçdışının, düşlerin sanatsal yaratış eylemi içerisinde ancak ruhsal otomatik yazı ile ifade edilebileceği sözcüğüne varırlar.” (Bürger, 2003:151)

“Bütün bunlar elbette alımlama açısından da önemli sonuçlar doğurur. Avangardist eserin alımlayıcısı, zihinsel nesneleştirme söz konusu olduğunda, organik sanat eserinin okunuşuyla oluşmuş içselleştirme tarzının, karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür. Avangardist eser,

anlamın yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenimse, tek tek parçalara başvurarak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacı da budur – anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun, yaşam tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır.” (Bürger, 2003:152)

Avangardist eser kuram ve kavramlarla kendisini konumlar. Bu kavramları okuyabilmek belli bir birikim istemekle beraber vizyonlu bir bakış açısına ihtiyaç duyar. Avangart sanatla beraber artık alımlayıcının memnuniyeti üzerine kurulu bir anlayış yok olmaktadır. Çünkü o güne dek kurulan estetik, duygusal, içsel dünyayı rehabilite eden mutlu sanat anlayışı değişmektedir. Artık sanat düşünsel boyuta geçmekle beraber korku, gerilim, tikslenme, üzülmeye gibi hayatın içinde tüm gerçekliğiyle var olan duyguları da harekete geçirebilmektedir. Yarattığı şok etkisiyle alımlayıcı pek nadiren avangart prensibe uygun bir şekilde kendisinin yaşamsal bütünlüğünü sorgulamaktadır. Alımlayıcı genellikle bu şok olma hali karşısında tepkiseldir.

“Alımlayıcının amaçlanmış tepkisi olarak şokla ilgili sorun, genel olarak özgül olmayışıdır. Estetik içkinliğin kırılması başarıya ulaşsa bile, alımlayıcının yaşama tarzındaki değişime belirli bir istikamet kazandırılmaz. Halkın, dada gösterileri karşısındaki tepkisi, tepkinin özgül olmayışı açısından tipik bir örnektir. İzleyici, Dadaistlerin provokasyonuna kör bir öfkeyle karşılık verir. Bu provokasyon, alımlayıcıların hayat pratiğinde bir değişime de muhtemelen yol açmamıştır. Hatta bu provokasyonun, mevcut tavırları daha da güçlendirilmiş olabileceği düşünülebilir, çünkü o tavırlara kendilerini gösterme fırsatı vermiştir. Bir başka sorun da, şok estetiğinden kaynaklanır: Şok etkisi, uzun süre sürdürülebilir bir etki değildir. Hiçbir şey, etkisini şok kadar çabuk yitirmez; doğası gereği tek kerelik bir tecrübedir şok. Tekrarlanması, onu derinden değiştirir: Beklenen şok denen de budur. Halkın, Dadaistlerin sırf ortaya çıkmasına bile gösterdiği şiddetli tepkiler bunun örneğidir: Gazete haberiyle şoka hazırlanmıştır, onu beklemektedirler. Adeta kurumsallaşmış diyebileceğimiz bu şok, herhalde alımlayıcıların hayat pratiği üzerinde çok küçük bir etkiye sahip olacaktır. Bu şok, “tüketilir”. Geride yalnızca, bir anlam çıkarma çabaları karşısında direnen esrarengiz formlar kalır. Alımlayıcı bu durum karşısında pes etmeyecek ya da eserin bir parçasından keyfi olarak çıkarsadığı bir anlamla yetinmeyecekse, avangardist eserin bu esrarengizliğini anlamaya çalışmak zorundadır. O zaman başka bir yorum düzlemine ayak basar. Hermeneütik döngü prensibi doğrultusunda hareket edip bütün ile parçalar arasındaki bağlantıdan anlam çıkarmaya çalışmak yerine, anlam arayışını askıya alacak, eserin oluşumunu belirleyen inşa ilkelerine dikkatini verecektir. Bu nedenle avangardist eser, alımlama sürecinde bir kopuşu provoke eder – eserin bütünsüzlüğüne (organik olmayışına) denk düşen bir kopuştur bu. Organik sanat eserinde geçerli olan alımlama tarzının uygunsuzluğunun şok şeklinde deneyimlenmesi ile inşa prensiplerinin kavranması çabası arasında bir kopuş söz konusudur: Anlamın yorumlanmasından vazgeçilir. Tarihsel avangard hareketlerinin sanatın gelişiminde yol açtığı belirleyici değişimlerden biri de, avangardist sanat eserinin sevk ettiği bu yeni alımlama tipidir. Alımlayıcının dikkati, artık, eserin parçalarının okunmasıyla kavranacak bir anlam değil, inşa prensibine yönelmiştir. Bu alımlama türü alımlayıcıya dayatılmıştır, çünkü organik sanat eserinde eser bütününe anlam oluşumunda rol oynadığı için zorunluluk taşıyan parça, avangardist eserde sadece yapıyı ya da görüntüyü besleme işlevi görür.” (Bürger, 2003:152)

Alımlayıcı böylesi bir yapıyı ilk etapta oldukça karmaşık bulmaktadır. Bu karmaşık yapı içerisinde anlam çıkarma çabası yerine eski geleneğinden kopmaksızın yine bir keyif alma çabasına girmesi olağan karşılaşılabilenir. Ama bu kez bu süreç yeni bir malzemeyi keşif ve tanımlama süreci içerisinde gelişmektedir. Bu süreci alımlayıcı parçadan bütüne veya bütünden parçaya algılaması gereken bir süreç olarak algılasa bile yine de sonuç olarak his çıkarımı üzerine bir etkileşim yaşamaktadır.

“Edebiyat ve güzel sanat incelemelerindeki biçimsel yöntemleri, alımlayıcının avangardist eserler karşısındaki, geleneksel hermeneutiğin gözünden kaçan tepkisi olarak sunduk – geleneksel hermeneutik yaklaşımlarda bu tepki göz önünde tutulmaz. Böylelikle, avangardist eser ile o yöntemler arasındaki bağa dair oluşumsal [genetisch] bir yeniden inşa ortaya koymaya çalıştık. Bu yeniden inşa girişiminde, biçimsel (prosedürleri ve teknikleri ile alan) yöntemler ile anlamı ortaya çıkarma amacıyla olan hermeneutik yöntem arasındaki kopuşun vurgulanması gerekiyordu. Ancak oluşumsal bir bağa dair bu tür bir yeniden inşa, belli eserler üretiminin belli araştırma yöntemleriyle ele alınması gerektiği anlamına gelmez – örneğin organik eserler söz konusu olduğunda hemeneutik yöntem, avangardist eserler söz konusu olduğunda biçimsel yöntem kullanılacak diye bir şey yoktur. Böylesi bir eşleştirme, burada ana hatlarıyla ortaya konan düşünceye de ters düşer. Avangardist eserin yeni bir yaklaşımı gerektirdiği doğrudur; ama bu yaklaşım sadece bu tür eserlerin değerlendirilmesiyle sınırlı olmadığı gibi, anlamın anlaşılması yolundaki hermeneutik sorunsal da ortadan kalkmış değildir. İnceleme alanındaki belirleyici değişimler, sanat fenomeninin araştırılma yöntemlerinde de bir yeniden yapılandırmaya yol açar. Bu sürecin, şu an karşıtlık ilişkisi içinde olan biçimsel yöntem ile hermeneutik yöntemin sentezine varacağı düşünülebilir – ikisinin de, Hegelci anlamda ortadan kalkacağı bir senteze. Bana öyle geliyor ki, günümüzde edebiyat incelemeleri bu noktaya gelmiştir. Biçimsel yöntem ile hermeneutik yöntemin sentez olanağının koşulu, şu varsayımda yatmaktadır: Avangardist eserde bile, parçaların bağımsızlığı, eser bütününden topyekun ayrı olma noktasına varmaz. Sentezin olumsuzlanmasının yapısal bir prensip haline geldiği yerde bile, bir birlik tasavvur etmek olanaklı olmalıdır – o birlik ne kadar ele avuca sığmaz olsa bile. Alımlama açısından bunun anlamı şudur: Avangardist eser bile hermeneutik olarak (yani bütünlüklü bir anlam olarak) anlaşılmalıdır; şu farkla ki, o eserde birlik çelişkiyi kendi içine almıştır. Artık eser bütünü tek tek parçaların ahengi değil, aynı türden parçaların çelişkili ilişkisi oluşturur. Tarihsel avangard hareketlerinden sonra hermeneutik ne formalist yöntemle ikame edilebilir, ne de sezgisel bir kavrama şekli olarak kullanılmaya devam edilebilir. Yeni tarihsel durumun gerekleri doğrultusunda değiştirilmelidir. Şu da var ki, eleştirel bir hermeneutikte eserlerin biçimsel analizi daha büyük analize yere sahiptir; çünkü geleneksel hermeneutiğin “parçaların bütüne tabiyeti” şeklindeki prensibinin, klasik estetikten devşirilmiş bir yorumlama sistemi olduğu anlaşılmıştır. Eleştirel bir hermeneutik, bütün ile parçalar arasında zorunlu bir uyum olduğu iddiasını kabul etmeyecek, bütünün anlamına, çeşitli katmanlar arasındaki çelişkileri inceleyerek varacaktır.” (Bürger, 2003:154)

## 2.2. Rastlantı ve Yaratım

En basit anlamıyla insanları hala şaşırtan bir durum olan “rastlantı”nın günlük hayattaki bir diğer ifadesi tesadüf olarak adlandırılmaktadır. Doğru/yanlış, şanslı/şanssız rastlantılar tüm “şey”leri içine ve etkisi altına alan bir karar mekanizması doğuran ve karşılıklı iletişime geçen parçaların oluşum halidir. Anlık veya süreç içinde var olduğu söylenebilir.

“Köhler, ‘edebiyatta rastlantı’nın tarihini, yani Ortaçağ saray romanından bu yana rastlantıya ilişkin yorumları ele aldığı eserinde, 20.yy edebiyatına geniş bir bölüm ayırır. ‘Tristan Tzara’nın -kopur şiir-lerinden en modern *happening* (doğaçlama)’lere kadar, malzemeye boyun eğme yönündeki kararlılık, belli bir toplum durumunun nedeni değil, sonucudur: Bu toplumda yalnızca rastlantıyla gözler önüne serilen şey, yanlış bilinçten ve ideolojiden bağımsızdır, yalnız o, hayat koşullarındaki şeyleşmenin damgasını taşımaz.’ Köhler, isabetli bir şekilde, ‘malzemeye boyun eğme’nin hem avangardist hemde neo-avangardist sanatın özelliği olduğunu söyler; ama bu fenomene ilişkin, Adorno’nun izlerini taşıyan yorumu benimsenebilir mi bilemiyorum. Sürrealistlerin hasardobjectif (nesnel rastlantı) örneğinde, hem avangardist hareketlerin rastlantıyla ilgili umutları, hem de bu umutlar çerçevesinde bu kategoriyi tabi kıldıkları ideolojik inşa gösterilecektir.” (Bürger, 2003:128)

Avangard sanatın mottosu “sanat ve hayatı buluşturmak” olduğuna göre rastlantının bu mecrada ne hayattan nede sanattan ayrı tutmak mümkün değildir. Çünkü rastlantı yaşamsal bir olgudur.

“Nadja’nın (1928) başlarında Breton, sürrealistlerin “nesnel rastlantı” dan ne anladıkları açıkça ortaya koyan bir dizi tuhaf olaydan söz eder. Bunlar temel bir örüntüyü izler: Bir ya da daha fazla ortak özelliğe sahip olduklarından, iki olay birbirine ilişkilendirilir. Örneğin, Breton ile dostları bit pazarında bir Rimbaudkitabını karıştırırken, sadece kendisi şiir yazmakla kalmayan, Aragon’un Paysan de Paris’ini de [Paris Köylüsü] okumuş olan genç bir tegahtar kızla tanışır. İkinci “olay” ayrıca açıklanmaz, çünkü Breton’un okurları tarafından da bilinmektedir: Sürrealistler şairdir, Aragon da onlardan biridir. Nesnel rastlantı, birbiriyle ilgisiz olaylarda birbiriyle uyuşan anlamsal öğelerin (burada, şair ile Aragon) seçilmesine dayanır. Sürrealistler uyuşmayı kaydeder; bu uyuşma, kavranamayan bir anlama işaret eder. Rastlantısal bir olay “kendi kendine” meydana gelir; ama sürrealistlerin, ilgisiz olaylarla uyuşan anlamsal öğeleri gözlemlemelerine izin veren bir yönelime sahip olmaları gerekir.” (Bürger, 2003:128)

Rastlantıyı iki şekilde yorumlayabiliriz; bunlardan ilki nesnel rastlantının kendiliğinden oluşmuş ve sonuç halidir. İkincisi ise süreç içerisinde ilişkisiz nesnelere bir araya getirerek yorumlanmasıdır. Bu durum rastlantının üretilebilen bir olgu olduğuna işaret etmektedir. Bu üretim sürecinde ise malzeme devreye girmektedir.

“Valery bir yerde, doğru bir şekilde, rastlantının üretilebilir olduğunu belirtmiştir. Belli sayıda benzer nesne arasından bir tanesini seçmenin rastlantısal olması için, insanın gözlerini kapatması yeterlidir. Sürrealistler rastlantıyı üretmezler gerçi, ama meydana gelme olasılığı yüksek olmayan olaylara özel bir ilgi gösterirler. Böylece, önemsiz olmaları (yani kişinin beklentileriyle ilgisiz olmaları) nedeniyle gözden kaçan “rastlantısal olayları” kaydedebilirler. Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir toplumun bireyin kendini geliştirmesini gittikçe daha fazla sınırladığı tecrübesinden hareketle, sürrealistler gündelik hayattaki öngörülemez unsurları keşfetmeye çalışır. Bu nedenle dikkatleri, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Gündelik olanın içinde harikulade olanın keşfedilmesi, kuşkusuz ‘kent insanı’nın tecrübe imkânlarının zenginleşmesini sağlar. Ama bu, izlenimlere açık olma yönündeki bir duyarlılık adına özgül amaçları hor gören, özel bir davranış tipi gerektirir. Gelgelelim, sürrealistler bununla yetinmezler; sıra dışı olanı ortaya çıkarmaya çalışırlar. Belli yerlere odaklanmaları (lieuxsacres) ve bir mythologie moderne oluşturma çabaları, rastlantıya hükmetme, sıra dışı olanı yinelenen kılma amaçlarına işaret eder.” (Bürger, 2003:129)



Avangart sanatın rastlantı üzerine ideolojik yaklaşımı günlük hayatın sıradan nesnelere nüfuz etmektedir. Bu durumda basit ve anlaşılabilir olabilmektedir. Ama öte yandan günlük hayatta karşılaşılan rastlantısal durumlara bile anlam atfedilenemezken sanatsal mecrada bir anlam yüklemek bir o kadar anlamsızlaşabilir.

“Ancak, sürrealistlerin rastlantı kategorisine ilişkin yorumlarındaki ideolojik unsur, sıra dışı olana hükmetme çabaları değil, rastlantıda nesnel anlama yakın birşeyler bulma eğilimleridir. Anlam yükleme işi, daima bireyler ve gruplar tarafından gerçekleştirilir; insan iletişimi bağlamından bağımsız olarak var olan bir anlam yoktur. Ama sürrealistler için anlam, olayların yâda nesnelere rastlantısal biraradalığıdır: Yani , “nesnel rastlantı” olarak kaydettikleri şey. Böylesi bir anlam, belirlemelerden uzaktır; ama bu, sürrealistlerin gerçek dünyada onunla karşılaşma beklentilerini değiştirmez. Ne var ki bu, burjuva bireyin teslimiyeti anlamına gelir. Gerçekliğin insan tarafından biçimlendirilmesindeki etkinlik, araçsal rasyonalitenin hüküm sürdüğü bir toplumun tekelinde olduğu için, topluma isyan eden bireyin elindeki tek çare, temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan bir tecrübeye boyun eğmektir. Rastlantısal olaylarda aranan anlam hiçbir zaman bulunamayacaktır; çünkü o anlam bir kez belirlendiğinde, araçsal rasyonalitenin bir parçası haline gelecek, isyan olarak değerini yitirecektir. Başka bir deyişle, edilgin bekleyiş şeklindeki tavrın, mevcut topluma karşı mutlak bir muhalefetten kaynaklandığı düşünülmelidir. Doğa üzerinde belli ölçüde denetim sağlamak için toplumsal örgütlenmenin şart olduğunu görmeyen sürrealistler, burjuva toplumuna karşı mutlak isyanlarını, her türlü toplumsallaşma karşısında bir isyan olarak dile getirme tehlikesi içindedir. Onların eleştirdiği şey, burjuva-kapitalist topluma hükmeden özgül bir hedef –kar- değil, genel olarak araçsal rasyonalitedir. Böylece, insanı tamamen heteronom olana tabi kılan rastlantı, paradoksal bir şekilde, özgürlüğün simgesi olarak görünür.” (Bürger, 2003:130)

“Rastlantı çok değişik yollarla üretilebilir. Dolaysız rastlantı üretimi ile dolaylı rastlantı üretimi arasında ayırım yapılabilir. İlki, resim sanatında, 1950’li yıllarda Tachisme [lekecilik], actionpainting ya da başka hareketlerce temsil edilir. Tuvale fırçayla boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik artık kopyalanamaz ya da yorumlanamaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılı bir pay bırakır. Yaratımın her türlü dayatılmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir özneliğin içinde bulur. Çalışması, malzemenin ve özgül bir hedefin hâlihazırda sunduğu çerçeveden yoksun olduğu için, sonuçta ortaya çıkan ürün, kelimenin olumsuz anlamıyla rastlantısal, sonuçta ortaya çıkan ürün, yeni keyfi olur. Her türlü dayatmaya karşı mutlak isyan, özneyi özgür yaratıma değil, keyfiliğe götürür. Bu keyfilik en iyi ihtimalle, bireysel dışavurum şeklinde yorumlanabilir.” (Bürger, 2003:131)

Avangart sanat alanı içerisinde üretilen rastlantıya en çok karşılık olan malzeme montaj sanatıdır. Montaj kendi üretim sürecince bilinçli rastlantı yaratabilmektedir. Bu süreçte kuramsal veya nesnel birliktelik sağlayabilmektedir. Birbiriyle ilişkili – ilişkisiz nesnelere kurgulayabilen yaratıcı bir yapıya sahiptir.

“Dolaylı rastlantı üretimi farklıdır. Malzemenin kullanılmasındaki mutlak kendiliğindenliğin değil, en ince hesaplamaların sonucudur. Ancak söz konusu hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde öngörülemezdir. ‘İnşa olarak sanatın ilerlemesine’, diye yazar Adorno, ”mutlak keyfilik eğilimi eşlik eder... Teknik olarak bütünsel, yapılmış sanat eseri ile, mutlak rastlantıya dayanan eser arasındaki yakınlık, haklı olarak kaydedilmiştir”. İnşa prensibinde, insanın rastlantısına boyun eğmek adına öznel hayal gücünden vazgeçilmesi söz konusudur: Adorno bunu

tarihsel ve felsefi açıdan, burjuva bireyinin gücünü yitirmesi karşısındaki tepki olarak açıklar: ‘Özne, kendi yarattığı teknik yüzünden, gücünü yitirmekte olduğunun bilincine vardı ve bunu bir program mertebesine çıkardı.’ Burada, daha önce ‘yeni’ kategorisini ele alırken karşımıza çıkan yorum türü söz konusu. Yabancılaşmaya ayak uydurma, ona karşı direnişin olanaklı tek biçimi olarak görülüyor. Daha önceki açıklamalar, *mutatismutandis* [gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra] burada da geçerlidir.” (Bürger, 2003:132)

### 2.3. İmajın Ontolojisi

Görme yetisiyle erişilen tüm imajlar imgelem dünyasında tahayyül ederek anlamlandırılır. Görülen ve algılanan tüm imajlar görsel hafızalarda şekillenerek bir yer edinirken bazen de fenomen olarak varlığını sürdürdüğü ifade edilebilir. Bu imajlar sosyolojik ve psikolojik olarak imgelemde şekillenir. İmajlar aracılığıyla düşünsel bir süzgeçten geçirilen “şey”ler bütünü insan hayatında önemli bir konumdadır. Doğal süreciyle ki ne kadar doğal olduğu sorgulanabilirken, öte yandan imajlar bazen de sistemin ve sektörlerin ticari ürünü olduğu bir gerçektir. Bu tepeden dayatılan imajlar bütünü hayatın neredeyse tamamına yayılır. Bu dayatma medya üzerinden televizyon, internet, gazete, dergi gibi kamusal alan medya ürünü olan tüm alanlarda istem dışı hayatımızda konumlanmaktadır. Tüm bunlara karşı bireyin ve toplumun imgelem dünyasını kendi iradesi ve estetik anlayışı üzerinden şekillendirmesi zorlu bir durum olmaktadır.

“Hegel’in fenomenolojisini Jena –sonrası felsefesinde, *The Science of Logic*’de [Mantık Bilimi] ontolojikleştirdiği veya Heidegger’in fenomenolojiden ontolojiye kaydığı şekilde, ontoloji felsefi çözümlemenin son aşamasında geliştirilebilse de, bizim ona başlangıçta yer vermemiz için birçok neden var: öncelikle, imaj ‘varoluş’ sorununu başlangıçta var olan bir düzeyde dayatır: insanın, figürle ya da dilerse Öteki’nin ‘yüzü’ (Levinas) diyelim, dolayımıldığı söylenebilir. Bundan başka, hala bu ‘varoluşsal’ perspektiften, imajın en ‘dolaysız’ insan deneyimi, yani, Sartre’ın ‘imgeseli’ (*l’imaginaire*) olduğu söylenebilir. Modern çağın sistematik her felsefesi imajın baka herhangi bir zihin ürünü karşısındaki üstünlüğü sorunu ile karşı karşıya kalmakla beraber, bu sonuncuların taslağı genellikle zihinsel faaliyetin ‘üstün nitelikli biçimleri’ olarak çizilir. Algısal kavrayış ya da ‘tamalgı’, özellikle Kant’ta, aşkınsal olmaktan önce, insanın dışarıyla birincil ve yegâne temasıdır. Hume, Locke ve Berkeley gibi klasik ampristlerde ‘fikirler’ ile ‘imajlar’ arasında kesin fark yoktur. Descartes, Spinoza ve Leibniz gibi akılcılarda bile, şu anlaşılmaz, ancak zihinsel aygıtın tartışmalı yetisi imaj, günlük hayat içinde dünya ile temas kurmanın yegâne imkânıdır. Nietzsche -sıradan-popüler- bilimsel bilginin bilim insanı ve filozoftan niçin önce icadının veya keşfinin ‘imajını’ istediğine dikkat eder. Birçok sistematik felsefede, tahayyül aklın yetilerinden biri (Kant) olarak değerlendirilse, akılcılık açısından yanılmanın, kafa karışıklığının ve ideolojinin kaynağı olmayı sürdürür. Her şey imajın klasik felsefeler için, birincil deneyimin belirsiz bir alanını işgal ettiğini göstermektedir. İkinci olarak, imajın günümüzde insanın zihinsel faaliyetlerini düzenlemekte çok etkili olduğunun farkında olmak zorundayız. Her yeni kuşak metin ve okuma yerine imajlar aracılığıyla düşünmeye daha çok uyum sağlıyor. Hegel’in ‘kavramın pedagojisi’ne başvurduğu anlamda, bugün imajın pedagojisinin gerçekleşeceğini ummaya ihtiyaç duyuyoruz. Paleolitik imajın tarih öncesi bile (Lascaux’daki mağara-resimleri) bizi bu imajların pedagojik işlevi hakkında düşünmeye zorluyor, yazının kökenleri olarak çoğu zaman alfabetik yapılardan önce resimyazıya (pictogram) ve fikir belirten yazıya (ideograma) yöneltiyorlar.” (Baker, 2010:227)

İmajın görsel bir durum olduğu gerçeğinin yanı sıra görünenin ötesinde bir anlam bütünlüğü olduğu da sorgulanması gereken bir durumdur. İmajın alımlayıcı tarafından varoluşsal süreci görmeye ve ad koymayla başlar ama bunu kişisel algı ve imgelemde değişkenlik göstermektedir. İmajın algısal boyutta mutlak bir tanımını yapmak çok da kolay olmamaktadır.

“Bununla beraber, imajın ontolojisi hakkında konuşabilmek, imajı ontik olarak tanımlanmış bir dışarıya, nesnelere mal etmek için tuhaf bir koşula sahip olmak zorundayızdır. İmajların deneyimlenmesi (tahayyül edilmesi) hakkında konuştuğumuz aşamada fenomenolojinin alanında kalırız, ontolojiye geçildiğinde, metafizik bir işlemin olması zorunlu görünür: imajlar dışarıdadırlar... Göreceğimiz gibi bu işlem, farklı amaçlar ve beklentilerle olmasına rağmen, Yirminci yüzyılın iki büyük filozofu Henri Bergson ve Martin Heidegger tarafından açıklanmıştır. Heidegger fenomenolojiden ontolojiye gittiği patikada metafiziğin üstesinden gelmek istemişti. Ontolojisinde, bundan böyle imaj yoktur, Heidegger “şey”i, *Das Ding*’i ve bizzat bu sürecin Varlığın Düşüncesi olmasını arzu etmişti. Öte yandan Bergson, imajların oyunu ile ilgili metafizik sorunlara somut olarak teker teker meydan okuyan bir imaj kuramı geliştirmişti. Bizler Heidegger’de ‘tablolaşan bir dünya’ yaşamaktayken, Bergson’da her şey teleolojik olmayan bir evrim içinde yaratıcı düşüncenin bütünsel bir imajına bağlanır. Her şey imajdır; şu basit nedenden ötürü, çözümlemenin belli bir düzeyinde, bilinç, hafıza ve akıl imajlardan başka bir şey olmadıklarından, hatta beyin bile bir imaj olduğundan, imajlar dünyadaki nesnelere temsil eden bilinç nesnelere değildirlir.” (Baker, 2010:228)

Burada bahsedilen bilinçdışı bir eylem akıl süzgecinden geçse dahi imaj yoluyla var olmaktadır. Sıradan algı olarak adlandırılan her şey aslında bilinci, bilinç altını oluşturan ve psikolojik karar mekanizması yaratan bir durumdur. İmajın varoluş süreci ise metafiziğe dayandırılabilir.

“Heidegger, her fenomenolog gibi, düşüncesini imaj aracılığıyla dolaylılama ihtiyaç hissetmiştir. Dünya Van Gogh’un “köylü postallarında” ya da bilimsel (yoksa bilimci mi demeli?) betimleme açısından ‘tabloların’ doğasında yaratılmıştır. Bu fenomenologlar arasında nadir değildir. Merleau Ponty, Cezanne’a nüfuz ettiği sırada, bir sanat eserini algılamının en has alanına başvurmaksızın ‘sıradan’ algı hakkındaki düşüncelerinin taslağını oluşturmayı başaramamıştı. Heidegger fenomenolojiyi şiire ve ‘dile yerleşme’ deneyimine güçlü bir gönderme bulunarak aşarken, şiir ve edebiyatta genel olarak, plastik sanatlardakinden daha az olmayan ölçüde, ‘imajlarla’ işlemekten asla vazgeçmemiştir. Burada vurgulamak istediğimiz yegane şey, böyle bir imaj metafiziğinin daima bir ontoloji olduğu, ışığın ‘fenomenolojisi’ olmadığıdır. Goethe’nin renkler üzerine denemesinden beri, ışık hala her resim, her bakış ve her projeksiyonun ontolojik temeli olarak kalmıştır.” (Baker, 2010:229)

## 2.4. İmajların Gücü

“İki yüzyıldır fotoğrafçılık, bir yüzyıldır sinema, elli yıldan beri televizyon ve yirmi yıldan bu yana da dijital imajlarla yaşıyoruz. Bütün bu imajların – Vilem Flusser’in tabirini ödünç alırsak, bunlar teknik ‘imajlardır’ -ortak karakteristiğine güvenebiliriz. Teknik imajlar olarak, ‘orijinalden kopya geliştirme’ [yani] (*generation*) araçlarıyla oluşturulurlar, resim ve diğer grafik sanatlarda olduğu gibi ‘doğrudan üretim’ [yani] (*production*) ile değil. Onların orijinalden geliştirildiği, onları meydana çıkaran aygıtın ‘nesnellğine’ göre üretilmedikleri söylenir ve fotoğraf makinesi, film makinesi, TV alıcısı ve bilgisayarın ‘üretim araçları’ olmayıp tersine düzenek oluşlarının nedeni de budur. Bir aygıt bir ‘alet’ten, hatta bir ‘makine’den “nesnellik” niteliği ile ayırt edilir: teknik imajların

üreticisi, bir ressamdan farklı olarak, ister fotoğraf makinesi, ister film makinesi, isterse TV alıcısı ya da bilgisayar olsun, cihaza içsel bir programın işleticisi gibi çalışır. Flusser fotoğrafik imajı tarihsel ortaya çıkışıyla imajların geleneksel dünyasının – imajların görüldüğü, yazıların okunduğu – sonunu işaret eden bir yazı dokusu olarak derinlemesine tanımlar; şimdi imajlar teknik olarak kaydedilmektedir ve imaj ile yazı arasındaki kutuplaşma ortadan kalkmıştır.” (Baker, 2010:249)

İmaj görsel belek yoluyla algıya ulaşırken, yazı bu süreçte görseli tanımlayarak tarif etmektedir. Bu tarifin anlatımsal biçimi dışında yazınsal ifade ile imajı ele almaktadır. Resim sanatına baktığımız vakit sanatının elinden, zihninden çıkan bir yorumla imajın orjinaline ulaşılmamaktadır. Fakat teknik bir kayıtla imaj doğrudan aktarılarak yansıtılabilir.

“Günümüzde, bir fotoğraf artık “görülmez” tersine “okunur”. Bu teknik imajların nasıl yeni bir imaj, hafıza ve hareket psikolojisi yaratmış olduğunu açıklamaktadır. Bu aynı zamanda onların niçin bir alet – fotoğraf makinesi... - olarak değil bir düzenek olarak adlandırıldıklarını da izah eder. Bir aygıt karmaşık bir materyal ya da örgütlenişe ilave olarak bilimsel bir kuram ile tanımlandığından dolayı bu böyledir. Bu bakımdan, Endüstri Devrimi'nin yeni makineleri vakasını andırır – makine ve termodinamik, insan bedeni ve enerjisinin uzantıları değil, tersine kendi programı sayesinde çalışan şeylerdir. Fiziksel cihazı basit bir araç değil bir düzenek olarak belirleyen programın ona sanal şekilde içsel olduğunu hatırlamamız gerektiği için, program fikri burada önemlidir. Böyle bir sanal içsellik cihazın “enformasyon” oranını sonsuzca artırır, çünkü basit bir işin bir ev ya da masaüstü bilgisayarından çok az enformasyon taşıması, özünden değil, tersine birim başına üretiminin basit oluşundan gelir. Buradan modern kapitalizmin niteliklerinden biri sezilebilir: kapitalizm bugün üretim araçlarından ziyade, düzenekleri belirlemektedir; öyle ki, şirket düzenekleri yoluyla ayarlanmaya eğilimli toplumsal çalışmayı, günümüzde Üçüncü Dünya endüstrilerine terk edip [kapitalist] düzeneğin merkezlerinde finans alanında yoğunlaşarak “gerçek”, “maddi” üretim yerine programcılığı elinde tutmaktır. Uç durumlara bakıldığında, ki bugün yine de normalleşmişlerdir, William Burroughs'un *Naked Lunch*'daki [çıplak şölen] derinlikli gözlemi anlaşılabilir; kitap, müşterisine bir ürün satamayan, ama müşteriyi ürüne benimseten bir uyuşturucu satıcısı hakkındadır. Bu nasıl olabilir? Bir uyuşturucu bağımlısının kendini dönüştüren üründen daha fazla dönüşüme uğramış olduğuna dikkat edilmelidir. Satıcı ürününe ‘enformasyon yüklemeyiz’, geliştirmeyiz hatta üretmeyiz bile... Ürününün bünyesine hiçbir şey katmaz. Uyuşturucunun en alt düzeyde ‘enformasyon yüklenmiş’ bir ürün olduğu söylenebilse de tüketicisini sevk ettiği çöküş derecesi yüksektir. Modern kapitalizmin, parasal yatırımın fiilen devasa miktarlara ulaştığı uyuşturucu pazarına çeperlerinde ihtiyaç duymasının nedeni budur. İmajların sözceleminin ortak araçları, fotoğraf (basın), sinema (Hollywood'un hayal dünyası) ve özellikle televizyon imgeselin yaratımını bireysel temelde çoğaltarak Burroughs'un tanımlamış olduğu aynı yolu izlemekte uyuşturucudan geri kalmazlar. Düzenek tarafından belirsiz olarak oluşturulurlar: bu onların kitlesel üretimi ve yeniden üretiminden başka bir şey değildir.” (Baker, 2010:249)

## **2.5. Montaj: Zaman–Uzam Süreksizliğinin Sanatsal Olarak Kullanılması**

“Gerçek yaşamın tersine, film zamanda ve uzamda sıçramalara olanak tanır. Montaj, farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demektir. Kuramcılar ve özellikle Rus kuramcılar, şimdiye kadar montajı film sanatının her hangi bir dalından daha yoğun incelemişlerdir... Resim sanatında zaman – uzam kavramını perspektif kurallarıyla ele alabilmek de mümkündür. Perspektif kuralları dahilinde uygulanmış bir manzara resmine baktığımız

vakit derinlik bize belli bir zaman aralığını işaret etmektedir. Resimim biçimsel tasarımı çizgilerin, birimlerin, tonların, renklerin, doku özelliklerinin anlatımcı bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Bir duyguyu, uyumu, gerilimi ya da mekân, hacim, hareket, ışık gibi görsel kavramları yansıtmada, içerikten çok renk ve biçimin ilişkisi önem kazanır. Resmin kompozisyon elemanları içinde –nesnelere, formlar ve biçimler arasında bırakılması gereken anlamlı boşluklara “espas” denilmektedir. Espas, boşluktaki nesnelere, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ön - arka plan ilişkisidir. Resimsel üçüncü boyutu getirmektedir. Espas bir resmin zaman –uzam aralığını belirler ve teknik olarak montaj ile ilişkilendirmek mümkündür.” (Arnheim, 2007:35)

Tıpkı resim sanatındaki perspektif kuralı gibi kameranın çektiği bir açı da o karenin zaman – uzam aralığı gözlenebilir. Montaj ise aynı ana dair farklı açıları bir araya getirerek bir karenin dinamizmini arttırabilir. Aynı yöntemle resimde de farklı parçaların ve anların montajlanmasıyla daha doyurucu bir içerik daha az yorucu bir betimlemeyle verilebilir. Montajın sanatsal potansiyelini ilk fark edenler Ruslar oldu. Onlar montajı farklı zaman – uzam aralığındaki nesnelere ve imgeleri bir araya getirmek için kullanırken, bu tekniği bir ileri aşamaya taşıdılar:

“Montajın sanatsal potansiyellerini ilk anlayanlar ve ilk kez montaj ilkelerini sistemli bir biçimde tanımlama girişiminde bulunanlar Ruslardı. Aynı zamanda montaja ilişkin çözümlerini sık sık ileri götürmüşlerdir. Montajın sanatsal filmin tek önemli özelliği olduğunu düşünmüşlerdir; onu sık sık abartılı bir biçimde kullanmaları bunu kanıtlar. Doğrusu bazen, kurgulanmış bir film daha az doğalmış gibi, filmin kesilmemiş bir şeridinin gerçeğin bir parçası olduğunu düşündükleri izlenimine kapılırlar. Pudovkin *Film Tekniği* adlı kitabına, montajın sinema sanatının temeli olduğu iddiasıyla başlar. Şimdiye dek, tek bir çekimin bile hiçbir şekilde doğanın basit bir yeniden üretimi olmadığını, doğa ve film görüntüsü arasında çok önemli ayrımların bulunduğunu, sanatsal biçim verme sürecinin çok ciddi ele alınması gerektiğini göstermeye çalıştık. Yine de, montajın neden film sanatına giden en önemli yol olarak düşünüldüğü kolayca anlaşılabilir. Her şeye rağmen bir görüntü, insan tarafından kontrol edilen ama yine de yüzeysel olarak doğayı yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı düşünülen bir kaydetme işleminden doğar. Ama sıra montaja gelince insan işleme müdahale eder: Zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır. Bu daha çok somut bir biçimde yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür... Pudovkin film sanatının ilk dönemlerini şöyle anlatır: ‘Kameramanın işinde sanata yer yoktu. O, oyuncuların sanatını görüntülerdi. Elbette sinema oyunculuğunun her hangi özel bir sanatı, filmin her hangi özel bir niteliği ya da yönetmen açısından bir yaklaşım yöntemi söz konusu değildi. O günlerde yönetmenin işi neydi acaba? Sözlerin olmaması dışında, tamamen tiyatro için yazılmış bir oyuna benzeyen bir senaryoya sahipti. Sözlerin yerini hareketlerle ve genellikle uzun alt yazılarla doldurmak için girişimde bulunuldu. Yönetmen sahneyi sanki tiyatrodaki bir sahneymiş gibi ele alırdı; girişleri ve çıkışları, geçişleri ve oyuncuların diğer hareketlerini düzenlerdi. Kameraman sahneyi kendi bütünlüğü içinde kaydederken, yönetmen böyle bir sahnenin tam olarak canlandırılmasını sağlardı. Kamera yalnızca kendi içinde tamamlanmış sahneleri takip ederdi.’” (Arnheim, 2007:36)

Halbuki yönetmenin, bir fotoğraf ya da resim sanatçısından ayrı olarak bir avantajı vardı: o da belirli bir zaman aralığındaki “an”lar (fragmanlar) bütününe kayıt edip görüntüleyebiliyordu. Elde ettiği fragmanları ise arka arkaya sıralayarak filmi oluşturuyordu. Montaj ise bu sıralamaları farklılaştırmak, kısaltıp uzatmak ya da araya farklı malzemeler koymak yoluyla hem görüntüyü hem de anlatımı

zenginleştirme potansiyelini gözler önüne koydu. Böylelikle film sanatı tiyatrodan farklılaşabilir ve kendi içinde yine kendi dinamiklerini baştan yaratabilirdi.

“Montaj ancak filmin bir sanat olarak gelişmesiyle ortaya çıktı. Zaman ve uzam açısından tutarlı olayların montajını, birbirinden ayrı olayların çapraz kurgusundan ayırmak gerekir. Tarihi olarak montajın başlaması çapraz kurguyla oldu; çünkü bu devrim gerektiren bir yöntem değildir. Tiyatroda birden çok olayın ard arda canlandırılması gibi, farklı çekimler birbirine bağlandı. Zaman ve yer açısından ilişkisi olmayan sahneleri birbiri ardına göstermek, tiyatrodaki yüzyıllardan beri bir gelenektir. Sonra, gelişimi süren durumların parça parça gösterildiği bir dönem geldi: Olaylar parçalandı ve çeşitli parçalar birbirine karıştırıldı; şöyle ki, olay birden yarıda kesildi, tamamen farklı bir sahne oynandı, arkasından bu da bölündü ve birincisi devam etti, arkasından yine ikinci, vb. Bu yöntemin başlangıcına geleneksel tiyatrodaki rastlanabilir; örneğin, Shakespeare'in savaş sahnelerinde olaylar dizisi genellikle iki taraf arasında dönüşümlü olarak ilerler. Filmde bu yöntemi kullanmak daha kolay oldu; çünkü sahneyi kaldığı yerden devam etmesi için her defasında yeniden ayarlamak yerine, filmde bir sahne bir sonrakini düzgün ve hızlı bir sekansta izler.

Bütün bir olaya müdahale etmek daha cesurca bir girişimdi; bir olayı bölmek, akışın ortasında kameranın konumunu değiştirmek, daha yakına taşımak, daha uzağa götürmek, gösterilen durumun seçimini değiştirmek gibi. Bu güne kadar kameranın özgürleşmesine doğru atılan en etkin ve belirleyici adımdı bu.

Yönetmen montajda, anlattığı durumları vurgulamasına ve onlara daha fazla anlam yüklemesine yardım eden, biçimsel açıdan birinci sınıf bir araca sahiptir. Olayın akışından yalnızca kendisini ilgilendiren bölümleri alır; aynı uzamda yer alan nesnelere ve olaylardan yalnızca ilgili olanları seçer. Bazı ayrıntıları vurgular, bazılarını atar. Bunların örneklerini daha önce zaten vermiştik.

Bazen de çekimler, bağlantısı gerçekçi değil, kavramsal ya da şiirsel olan montajla birleştirilir. "Sevinci film yoluyla anlatmak istedim. Yalnızca sevinçli bir yüzü göstermek, tamamen etkisiz olacaktı. Bu nedenle ellerin hareketini ve yüzün alt yarısının, gülümseyen ağzın omuz çekimini gösterdim. Bu çekimi çeşitli materyallerle kestim; örneğin: baharda hızla akan ve suya yansıyan güneş ışınlarının dans ettiği bir ırmağın çekimi; bir köy göletinde oynaşan kuşlar; son olarak gülen bir çocuk. Böylece 'mahkûmun sevincini' anlatabildiğimi düşündüm." Böyle bir sekansın sanatsal açıdan uygunluğu tartışmaya açıktır. Bu sahne Pudovkin'in *Ana* adlı filmindedir. Ruslar'da bu tutuma yalnızca teoride rastlandığı, uygulamada hiç rastlanmadığı halde, Pudovkin'in kesilmemiş görüntüyü, hammaddeyi küçük görmesi çok karakteristiktir. Ruslar malzemelerini nasıl seçeceklerini çok iyi bilirler. Ayrıca gülümsemenin, ırmağın, güneş ışınlarının, "sevinçli mahkûmun" ve "gülen çocuğun" görsel açıdan uyumlu olup olmadıkları çok tartışmalıdır. Bu, şiirde binlerce kez tekrarlanmıştır. Ne var ki bağlantısız temalar dilde kolayca bağlanabilir; çünkü sözcüklere bağlanan zihinsel imgeler daha belirsiz, daha soyuttur ve bu nedenle daha kolayca uyuşurlar. Var olan görüntüleri yan yana koymak, özellikle katı gerçekçi filmlerde, sık sık zorlama gibi görünür. Olayın bütünlüğü, sevinçten uçan mahkûmun öyküsü birden tamamen farklı bir şeyle bölünür. Irmak ve güneş ışınları gibi benzetmeler ve çağrışımlara soyut anlamda hafifçe değinilmez, somut doğa parçaları olarak sunulurlar; dolayısıyla dikkati dağıtırlar. Bu tek örneğin başarılı olup olmadığı bir yana, böyle bir montaj olanağının var olduğu gerçeği değişmez. Birbirini izleyen çekimlerin zaman-uzam ilişkisine değil, bir öze sahip olması bu montajın ayırıcı özelliklerinden biridir. Iрмаğın yüzün gülümsemesinden sonra mı aktığını ya da suda oynayan kuşların gülen çocuktan ne kadar uzakta olduğunu sormak çok anlamsız olacaktır. Malzemesini izleyicilerin doğru tutumla yaklaşmasını sağlayacak biçimde sunmak sanatçının görevidir; izleyici zaman-uzam ilişkisi aramamalıdır. Diğer yandan, sık sık yer birliğinin amaçlandığı ama beceriksiz kurguya bağlı olarak birlik etkisinin kaybolduğu görülür. Bir adam, arkasından ikinci

bir adam görülür; ama bu iki insanın aynı yerde olduğunu düşündürecek hiçbir şey yoktur. Sanki sahne başka bir yere geçmiş gibi görünür ve bu iki figür arasında nasıl bir bağlantı olduğunu anlamak olanaksızdır. Montaj uzamsal sürekliliği olan şeyleri ayırdığı ve esasında zaman-uzam sürekliliği olmayan şeyleri birleştirdiği için işlemin başarılı olamaması ve bütünün izleyici tarafından sanatçının planladığı gibi birleştirilemeyeceği parçalara bölünmesi tehlikesi doğar." (Arnheim, 2007:37)

Pudovkin beş tane montaj ilkesi ortaya atmıştır. Ancak dizge mantıksal açıdan bütünüyle yeterli değildir; çünkü sınıflama kısmen kesme yöntemine, kısmen konuya ilişkindir ve bu iki faktör bir birinden ayrılmaz:

#### 1) Karşıtlık

"Örneğin, çok yoksul bir adamın sefil durumu gösterilecek. Eğer adamın durumu aşırı zengin birinin durumuyla karşılaştırılırsa, anlatı çok daha büyük bir etki yaratır." (Yine kesilmemiş filme duyulan garip güvensizlik.) Bu açıklama kurgu yöntemine ilişkin hiçbir ipucu vermez: Acaba iki sahne birer bütün olarak birbirini mi izlemelidir, yoksa parça parça birbirine mi karıştırılmalıdır.

#### 2) Paralellik

"Yöntem, karşıtlık yöntemiyle aynıdır, ama daha ileri gider." İki farklı olay, tek tek çekimlerle sırayla birbirini izler. Mantıksal koordinasyon tamamen yanlıştır. Karşıtlık yöntemi konuya ilişkindir; paralellik yöntemi kurgu tekniğiyle ilgilidir.

#### 3) Benzerlik

"Eisenstein'in *Strike* filminin sonunda işçiler vurulup öldürülmektedir ve bu sahne mezbahada bir öküzün kesilmesi sahnesiyle kesilir." Bu kategori de içeriğe ilişkindir. İlke olarak bir birine geçmiş montajın mı, tam sahnelerin sekansının mı kullanıldığı fark etmez. Birinci yöntemin, usul olarak büyük olasılıkla daha etkileyici olacağı açıktır.

#### 4) Eşüremlilik (Eşlilik)

Aynı zamanda gerçekleştikleri için bir biriyle ilişkili iki paralel durum. Örneğin: bir insan darağacına götürülen arkadaşını kurtarmak için aceleyle eve gitmektedir. İlgi, uzamsal rastlantının zamanında gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinde yoğunlaşır. Burada daha önce hiç değinilmemiş üçüncü bir ilke sunulmuştur. Önceki başlıkların hiç birinin altında birbirini kesen sahnelerin zaman ilişkisine dair hiçbir şey söylenmedi.

#### 5) Yinelenen tema (Leitmotiv)

Senaryo yazarı eğer senaryosunun altında yatan ana temayı vurgulamak isterse, yineleme yönteminin ona büyük yardımı olacaktır." Belli bir sahne, bir çeşit "nakarat" gibi aynı formda bir kaç kez yinelenir. Bir kez daha neredeyse tamamen içeriğe değinilir.

Timoshenko da montajın on beş ilkesinin şöyle ortaya koyar:

#### 1) Yerin değişmesi

#### 2) Kameranın konumunun değişmesi

- 3) Görüntü alınının değişmesi
- 4) Ayrıntıların vurgulanması
- 5) Analitik montaj
- 6) Geçmişe dönme
- 7) Geleceği tahmin etme
- 8) Paralel olaylar
- 9) Karşıtlık
- 10) Çağrışım
- 11) Yoğunlaşma
- 12) Büyütme
- 13) Monodramatik montaj
- 14) Yineleme
- 15) Montaj

Bu sınıflama da pek yeterli olmadığından burada daha fazla ele alınmayacaktır. Bazılarının bir biriyle uyumlu değil, bir birine bağlı olması gereken faktörlerin, eksik ve sistemsiz olarak alt alta sayılmasından başka bir şey değildir.

## **MONTAJ İLKELERİ**

### I. Kesme İlkeleri

#### **A. Kesilen bölümlerin uzunluęu**

1) Uzun řeritler. (Bir birine bağlanan çekimlerin tümü göreceli olarak uzundur. Yavaş ritm.)

2) Kısa şeritler. (Kısa şeritlerin hepsi göreceli olarak kısadır. Genellikle çekimlerin kendileri hızlı eylemlerle dolu olduğu durumlarda kullanılır. Hızlı ritm.)

3) Kısa ve uzunun kombinasyonu: uzun şeritlerin içine birden bir ya da daha çok kısa şerit. Ya da tam tersi. Uyumlu ritm.

4) Düzensiz: çeşitli uzunluktaki şeritlerin serisi, ne kesin kısa ne kesin uzun. Uzunluk içeriğe bağlı. Ritmik etki yok.

#### **B. Bütünlüklü sahnelerin montajı**

1) Ardışık. (Bir eylem sonuna kadar gerçekleşir. Sonraki ona bağlanır, vb.)



2) Bir birine geçmiş. (Sahneler küçük parçalara ayrılır ve bu parçalar bir biri arasına sıkıştırılır. Sahnelerin bir biri ardına dönüşümlü olarak sürmesi. Çapraz kurgu.)

3) Araya sokma. (Süren bir olayın, sahnelerle ya da tek karelerle kesilmesi.)

### C. Tek bir sahnede montaj

1) Genel çekimlerin ve omuz çekimlerinin kombinasyonu. (Göreceli bir terim olan genel çekimle omuz çekiminin konusunu daha geniş bir bağlama yerleştiren çekim anlaşılmalıdır.)

a) Önce bir genel çekim, arkasından omuz çekimleriyle onun ayrıntılarından biri ya da daha fazlası. (Timoshenko'nun "yoğunlaşma"sı.)

b) Bir (ya da bir kaç) ayrıntıdan, bu ayrıntıyı içeren bir genel çekime geçmek. (Timoshenko'nun "büyütme"si.) Mesela Pabst'in *The Diary of a Lost Girl*'ünden verilen örnek: önce öğretmenin kafası, sonra yemek odasının bütünü.

c) Genel çekimlerin ve omuz çekimlerin bir birini düzensiz olarak izlemesi.

2) Ayrıntı çekimlerinin bir birini izlemesi (hiçbiri diğerinin konusunu içermez). (Timoshenko'nun "analitik montaj"ı.) Küçük parçalardan oluşan bütün bir olay ya da süren bir durum.

I. B.'deki bütün sahnelerin bağlanması gibi, tek sahnelerde de montaj ard arda gösterme, çapraz kurgu ya da ekleme için kullanılabilir.

## II. Zaman ilişkileri

### A. Eşüremlilik

1) Eşüremli bir kaç bütün sahne (Timoshenko'nun "paralel olaylar"ı; Pudovkin'in "eşüremlilik"i) ard arda ya da çapraz kurguyla bağlanır. Ard arda gelen sahneler ara yazılarla bağlanır: "X'de şu olurken, Y'de..."

2) Olayın geçtiği yerin aynı anda görülen ayrıntılarının eşüremliliği. (Aynı yerde aynı anda olan olayların ard arda gösterilmesi. Adam burada, kadın orada, vb.) (Timoshenko'nun "analitik montaj"ı.) Kullanışsız.

### B. Önce, sonra

1) Bir birini zamanında izleyen bütün sahneler. Ama ayrıca, geçmişte olmuş olan ("anı") ya da gelecekte olacak olan şeylerin ("geleceği görme") sahneleri eklenir. Timoshenko'nun "geçmişe dönme" ve "geleceği tahmin etme"si.)

2) Bir sahne içinde ard arda gösterme. Bütün eylem sırasında, zaman içinde bir birini izleyen ayrıntıların ard arda gelmesi. Örneğin: birinci çekim - adam tabancayı kavrar; ikinci çekim - kadın kaçar.

### C. Nötr

1) Zaman açısından ilişkili olmayan, yalnızca içerik olarak ilişkili olan tamamlanmış eylemler. Eisenstein: İşçilerin askerler tarafından vurulması, mezbahada kesilen bir öküz çekimiyle bölünür. Önce? Sonra?

2) Zaman ilişkisi olmayan tek çekimler. Anlatı filmlerinde seyrek; ama örneğin, Vertov'un belgeselleri.

3) Tek çekimlerin tamamlanmış bir sahneye katılması. Örneğin, Pudovkin'in sembolik montajı: "mahkumun sevinci". Olayla zaman bağlantısı olmayan çekimlerin araya sokulması.

### III. Uzam İlişkileri

#### **A. Aynı yer (farklı zaman)**

1) Bütünlüklü sahnelerde. Birisi yirmi yıl sonra aynı yere geri döner. Bir birini izleyen iki sahne ya da çapraz kurgu.

2) Tek sahne içinde. "Sıkıştırılmış zaman". Zamanda ileriye doğru bir sıçrama olur. Böylece belli bir zaman geçtikten sonra aynı yerde ne olduğu kesintisiz ve ard arda görülür.

#### **B. Yer değişikliği**

1) Bütünlüklü sahneler. Farklı yerlerde meydana gelen olayların bir birine geçmesi ya da ard arda gelmesi.

2) Bir sahne içinde. Olayın geçtiği yerin farklı ve parça parça görüntüleri.

3) Nötr

II. C. (1-3)'de olduğu gibi.

### IV. Konu Bağlantıları

#### **A. Benzerlik**

1) Şekil benzerliği

a) Nesnelerin şekil benzerliği. (Bir öğrencinin yuvarlak göbeğini, yuvarlak bir tepe takip eder.)

b) Hareketlerin şekil benzerliği. ( Bir saatin sallanan sarkacını, Çocuk bahçesinde hareket halindeki bir salıncak izler.)

2) Anlam benzerliği

a) Tek bir nesne. (Pudovkin'in montajı: gülen mahkum, ırmak, suda oynayan kuşlar, mutlu çocuk.)

b) Bütün sahne. (Eisenstein: işçiler vurulur, öküz kesilir.)

#### **B. Karşıtlık**

## 1) Şekillerin karşıtlığı

a) Nesnelerin şekillerinin karşıtlığı. (Önce çok şişman bir adam, sonra zayıf bir adam.)

b) Hareketlerin şekillerinin karşıtlığı. ( Hızlı bir hareketi izleyen yavaş bir hareket.)

## 2) Anlam karşıtlığı

a) Tek bir nesne. (İşsiz aç bir adam; lezzetli yiyeceklerle dolu bir vitrin.)

b) Bütün sahne. (Zengin adamın evinde; yoksul adamın evinde.)

**C. Benzerlik ve karşıtlığın kombinasyonu**

1) Şekil benzerliği, anlam karşıtlığı. (Timoshenko: Hücrede zincire vurulmuş bir mahkumun ayakları ve bir tiyatrodaki dansçıların ayakları. Ya da: koltukta zengin bir adam, elektrikli sandalyede bir isyancı.)

2) Anlam benzerliği, biçim karşıtlığı. (Bu tür bir şey *Buster Keaton as Sherlock Holmes Junior*'da vardır. Adam perdede öpüşen bir çiftin kocaman görüntüsünü görür ve projeksiyon odasında kız arkadaşını öper.)

Bu planın geniş kapsamlı olması amaçlanmamıştır ve kesinlikle geniş kapsamlı değildir. Bu yalnızca genel bir fikir vermek için oluşturulmuş bir iskelettir.

I.V' deki ilkeler şu sözlerle açıklılabilir: eğer film şeritleri bir birine bağlanırsa, özellikle gerçekten iyi montajlarda, genellikle şeritlerin yalnızca bir birinin yanına "eklenmiş" gibi durmadıkları, bu yan yana koyma sonucunda farklı ince anlamlar kazandıkları görülür. Böylece, Eisenstein'ın daha önce değindiğimiz, işçilerin vurulması sahnesi, mezbaha sahnesiyle birleştirildiği için çok ince bir anlam kazanır. Aynı şekilde, bir görüntü biçimsel olarak montajdan genellikle büyük ölçüde etkilenir. Eğer uzun boylu bir adam figürü, çok kısa boylu bir adamın hemen arkasından gösterilirse, izleyici uzun boylu adama yalnız gösterilmesinden çok farklı yaklaşır: karşıtlık sayesinde adamın boyu özellikle vurgulanır. Bu etki bazen, bir birine eklenmiş çekimlerin sürekliliği gibi görünmesine neden olacak kadar ileriye gider. Böylece, örneğin, iki ayrı çekim (önce kısa boylu bir adamın, ardından uzun boylu bir adamın çekimi) görüldüğü hissi tamamen yok olabilir ve bunun yerine kısa adamın bir sıçramayla uzadığı, yukarı doğru fıçkırdığı sanılabilir. Şişman ve yuvarlak bir yüzden hemen sonra uzun ve dar bir yüz görülürse, ilk yüzün yukardan çekildiği için uzayıp inceldiği izlenimi verilir. Deneysel psikolojide de benzer sonuçlar elde edilmiştir." (Arnheim, 2007:42)

Montaj perspektif tekniğinden gelen bir altyapıya sahiptir. Bir resimde perspektif kuralları dahilinde montajda olduğu gibi boyut ve zaman aralığı ifade edilebilmektedir. Buna basit bir örnek verecek olursak boş bir kağıda ufuk çizgisine doğru bir yol çizdiğimiz vakit bu yolun daraldığını görürüz. Bu görüntüyü montaja aktardığımız vakit o yolda bir adam ilerlerken gittikçe küçüldüğünü görmekteyiz. Bu basit örnek bile bize resim ve video arası zaman uzam ilişkisini göstermektedir. Fakat montajla bu zaman aralığını tamamen değiştirebilmek mümkündür.

"Max Wertheimer 'yanıltıcı hareket' araştırması sırasında şöyle bir deney yapmıştır: karanlık bir odada bir birine çok az uzaklıkta bulunan aydınlatılmış iki delik, bir insanın gözleri

önünde bir birini takiben hızlıca aydınlatılıp karatılır. Eğer uzaklık ve ışıklama süresi doğru seçilmişse, kişi, sırayla aydınlatılan yan yana iki delik olmadığı, solda görünen deliğin sağa geçtiği ve orada karartıldığı izlenimine kapılır... Nesnel olarak ayrı uyarıcıların tek bir izlenimde stroboskopik kaynaşması, montaj sayesinde filmde de meydana gelir. Aslında sinemanın tüm varlığı temelde bu prensibe bağlıdır. Çünkü gerçekte hareketsiz görüntülerin, hareket evrelerinin selüloit şeritte bir birini takip etmesinden başka bir şey olmamaktadır. Görüntüler bir birini çok hızlıca izlediği ve bir birlerine tam olarak uydukları için sürekli hareket izlenimi edinilir. Bu nedenle, esasında film tek tek karelerin montajıdır -ayırmsanamaz montaj. Bu prensibin, deyim yerindeyse, makroskopik olana uygulanması yukarıda bahsettiğimiz etkileri doğurur. Bir yüz ilk çekimde profilden, ikincisinde önden gösterilirse, izleyici yüzün kendisine doğru döndüğü izlenimine kapılabilir. Bu görüngü zaten pek çok yerde sanatsal amaçlar için kullanılmıştır. Eisenstein'ın *The Battleship Potemkin* filminde taştan bir aslanın ayağa kalkıp kürediği ünlü bir sahne vardır. Sahne üç farklı aslan heykelinin çekimlerinden oluşturulmuştur. Birinci heykel yatan bir aslan, ikinci heykel ayağa kalkan bir aslan, üçüncü heykel çenesi kükremek için açılmış bir aslandır. Taşın kurgu yardımıyla hayat kazanması çok dikkate değerdir. Karl Junghans'ın *Life's Like That* filminde aynı etki denenmiştir. Birinci çekim: kollarını kavuşturmuş bir aziz heykeli. İkinci çekim: aynı heykel kollarını yukarı, cennete doğru uzatmış. Sembolik olarak, azizin canlı olduğu ve bir işaret verdiği etkisi verilir.” (Arnheim, 2007:45)

Bu yöntemle aktarılan görüntü ve imajlar, algımızın boyutları doğrultusunda yeni bir gerçeklik yaratır. Fakat aslında olan birbirini takip edeceği düşünülen sahnelerin beynimizde birleştirilmesiyle oluşan yeni bir görüntüler bütünüdür. Bu perspektiften bakıldığında birbirinden farklı imajların da montaj yoluyla birbirleriyle aynı düzlemde beraber var olabileceğini ve yeni anlamlar kazanabileceklerini bize anlatır.

“Bu ilke montaj hilelerine yol açar. Zaman ve uzam açısından ilişkisiz çekimlerin bir birine göre ayarlanması söz konusu değilse ve eylemin bütünlüğü montaj kullanıldığı ayrırmsanamayacak kadar güçlüyse, ortaya çıkan görüngü gerçekmiş gibi algılanır. Yürüyen bir adamı gösteren bir sahneden bir kaç kare çıkarılırsa, izleyici aniden şimşek hızıyla adamın yürüyüşünün durdurulduğu ve adamın öne doğru itildiği izlenimine kapılır. Bu etkinin yalnızca kopuk görüntülerin bir birine bağlanmasıyla başarılı olduğunun farkına varılmaz... Bu yöntem montaj olarak adlandırılmasa da, daha önce bahsettiğimiz yöntemlerden tamamen farklı bir yöntemin vurgulanması söz konusu olduğundan öyle adlandırılmıştır. Gerçek anlamda montaj, izleyicinin bir birine bağlanan çekimler arasındaki ayrımları gözlemleyebilmesini gerektirir; gerçek dilimlerinin eksiksiz bir bütünde gruplandırılması amaçlanmıştır. Oysa az önce sözünü ettiğimiz yöntem kesilmiş şeyleri birleştirmez, süren bir eylemin doğasını değiştirir.” (Arnheim, 2007:45)

Yaşadığımız deneyimler ve hayatımız boyunca izlediğimiz görüntüler bize aslında sabit olarak güvenebileceğimiz ve referans alabileceğimiz bir “gerçeklik” sağlar. Montaj ise görünen gerçekliğin dışında başka gerçekliklerin de var olabileceğinin sinyallerini verir. Montaj esnasında var olan ve gerçek olarak adlandırdığımız görüntünün bozulması (deformasyon) ile yaratılan yeni gerçeklik, algımızı ve görüntünün gerçekliğini sorgulamamıza neden olabilir. Bu bakımdan montaj, gözün işlevine yönelik yeni bakış açıları doğurur.

“Gerçek anlamda montaj görüntülenen materyalin gerçekliğini bozmazken, şu anda söz konusu olan yöntem onun gerçekliğini bozar, farklı görünmesine neden olur. Gerçek olaylar

değiştirilir, yeni gerçeklikler yaratılır. İnsanlar birden ortaya çıkıp birden ortalıktan kaybolabilir (Bu hile Chaplin tarafından uygulanmıştır; Rene Clair gibi Fransız sürrealistler de kullanmışlardır -bir adam elindeki asayı ileri uzatır ve çevresindeki insanlar yok olur.) Ayrıca bir çeşit hızlandırılmış hareket elde edilebilir; örneğin, Wilfried Basse'nin yönettiği *Market in Berlin* 'de bir sahne tezgahların boş alana nasıl kurulduğunu gösterir. Yarım saatte bir yapılan çekimlerin birbirine bağlanmasıyla, tezgahların farklı yerlerde birden türediği izlenimi yaratılmıştır. Tezgahlar bir kaç saniye içinde daha da sıklaşarak pazar tamamlanıncaya kadar büyüdü bir şekilde tüm alanı kaplar. "Ayrımsanamaz montaj" yöntemi, böyle doğüstü bir izlenim vermeyen sahnelerde de kullanılabilir. Bir insanın yüzünün ani dönüşünün, uçma hareketinin ya da benzer bir şeyin şeritten bir kaç karenin çıkarılıp devinimde bir sıçrama yaratılmasıyla daha etkileyici olacağı düşünülebilir. Cansız şeylere bir dereceye kadar hareket kazandırılabilceği yukarıda taş aslanlar örneğinde açıklanmıştı." (Arnheim, 2007:46)

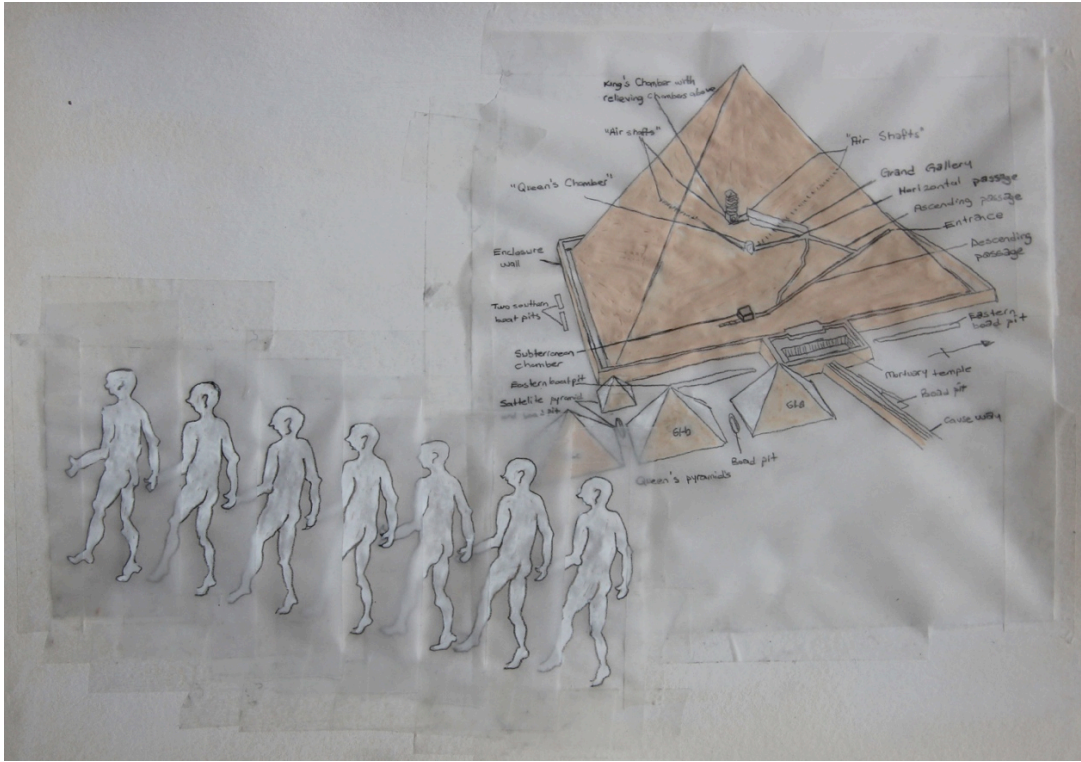
## BÖLÜM III

### 3. YÖNTEM

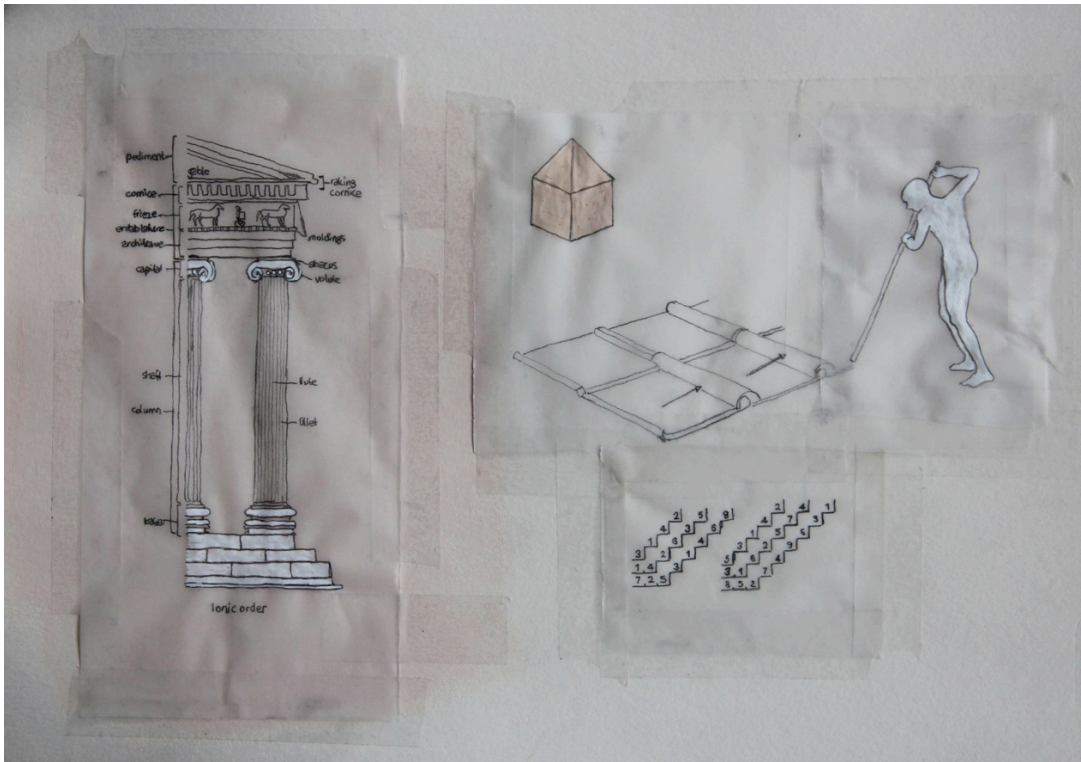
Görme konusunda bahsedilen kavramsal ve pratik bilgiler ışığında imaj üretimini montaj tekniği ile birleştiren bir araç olarak farklı teknikler ve metotlar geliştirilebilir. En basit anlatımla gözümüzün algıladığı bu “şey”ler bütünü görünen dünyada ve algı dünyasında katman katman oluşmaktadır. Bir sanatçı olarak benim bunları algılama biçimim yine parçalar, anlar ve katmanlar yoluyla oldu. Bu yüzden, parçaları birleştirmek, fragmanları bütünleştirmek ve katmanları teke indirgemek için montajı irdelemeye karar verdim.

Bu süreç boyunca temel esin kaynağım parça parça birleştirilen yapılar, birbirini takip eden anlar ve tektonik olarak hareket eden katmanlar oldu. Bu süreçte fiziksel olarak imajın gücünü korumak adına bahsedilen katmanlara ayrılmış, fragmanlara bölünmüş ve parça parça olmuş imgeleri bir bütün halinde yansıtan bir teknik olarak montaj kullanılmıştır.

Eserlerde montaj anlayışına dayanan, daha önce birbiriyle bağlantılı olmayan nesne, söylem, metin, form, zaman, pratik gibi “şey” leri yeni bağlamlarda, yeni anlamlar üretmek için montajlama, yap-boz edimi; bu edimle ortaya çıkan “şey” üzerinden herhangi bir nedensellik, anlam yüklemeksizin etki ve his yaratmak edimi üzerine temellenmektedir. Zaman zaman bu ilişkisiz nesne, söylem, metin, form pratik ve zaman dilimlerine ait farklı imgelere referans veren ve herhangi bir anlatımsal kaygı gütmeyen bir ifade biçimi kullanılmaktadır. Bu birbirinden ilişkisiz “şey”ler, perspektif ve espas kurallarının dışında bir ifade benimsemektedir. Bu resimlerde perspektif kurallarının dışına çıkılan ifade biçimlerine örnek zemin kullanılmamaktadır. Resimlerde kullanılan bu imgeler aynı zamanda farklı malzemelerle yan yana gelmektedir. Resimlerde yan yana, üst üste gelerek birbirine monte olan eskiz kağıdı, renkli veya renksiz bant, kırıştırılmış kağıt gibi malzemelerle montaj ilişkisi kurulmaktadır. Öte yandan bilinçli bir şekilde montaj ilkesine aykırı olan zaman – uzam kavramını bulandıran zeminsizlik, zamansızlık hissi perspektif gibi teknik kurallarla ifade edilmektedir. Buna mukabil kullanılan imajları resimsel düzlemde montajla veya montaj kurallarını yapı bozuma uğratarak üretim süreci gerçekleştirilmektedir.



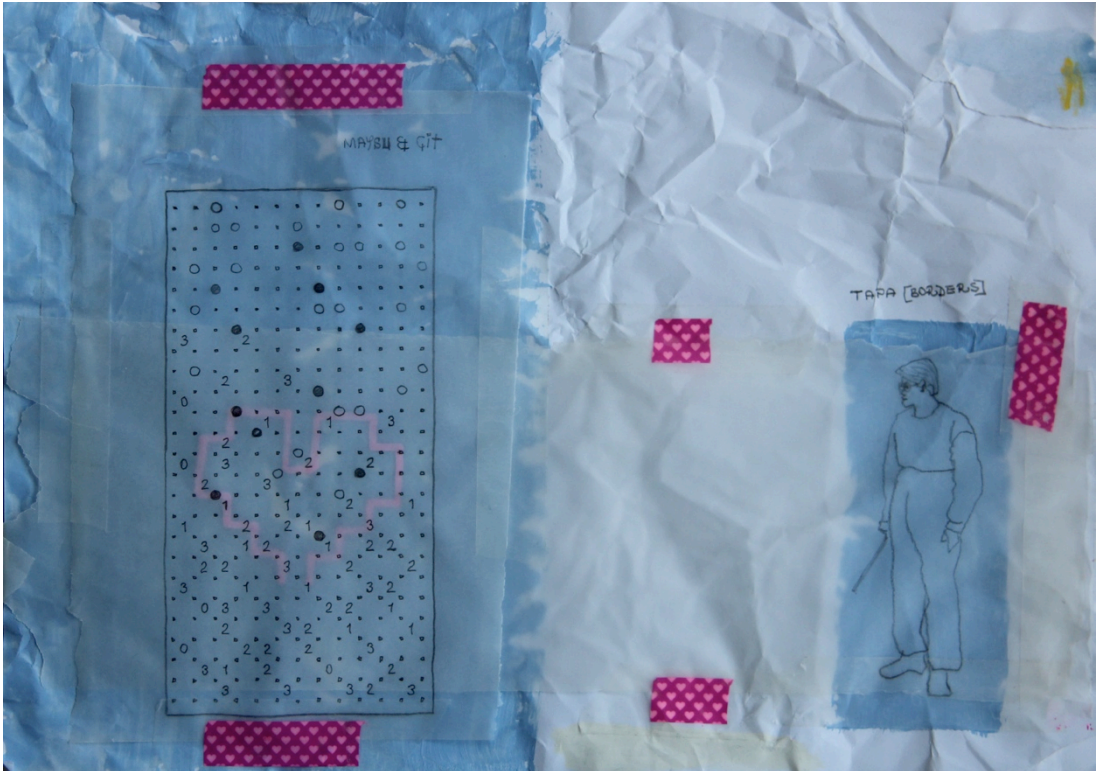
Eser No.4: Cevahir Özdoğan, *Piramit*, 2014, Karışık teknik, 30 x 21,5 cm



Eser No.5: Cevahir Özdoğan, *Sütun*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.

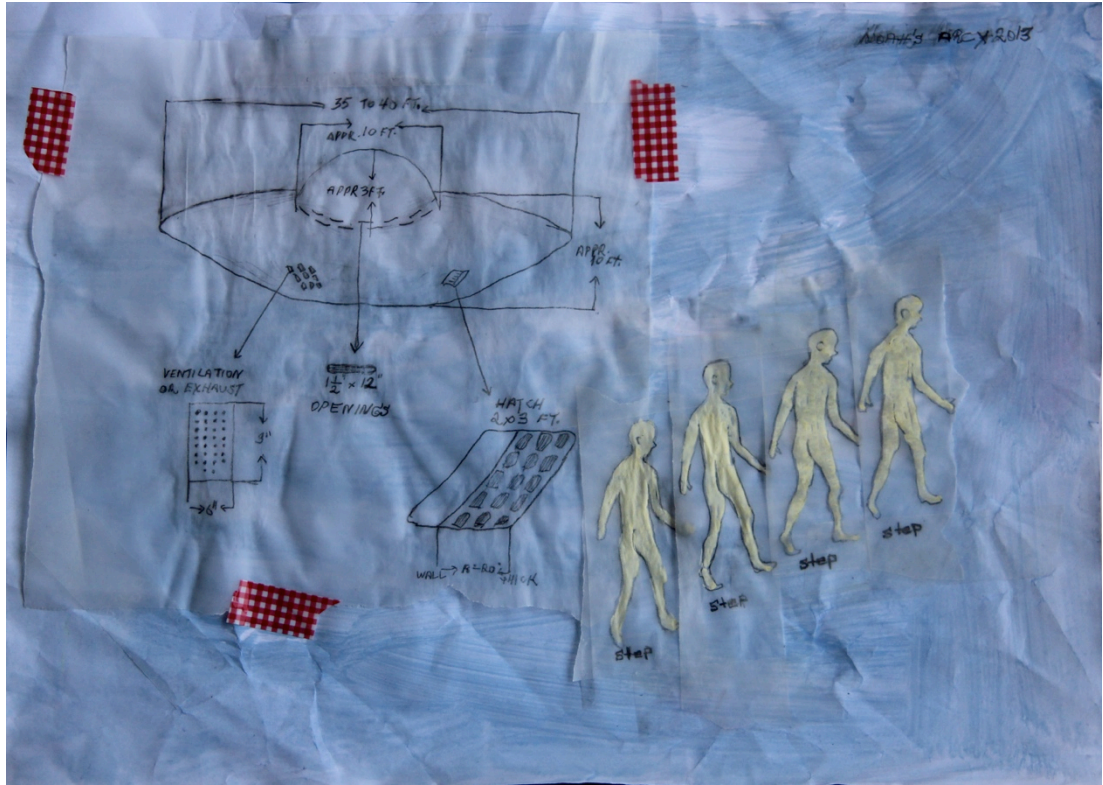


Eser No.6: Cevahir Özdoğan, *Hacı Ali*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.

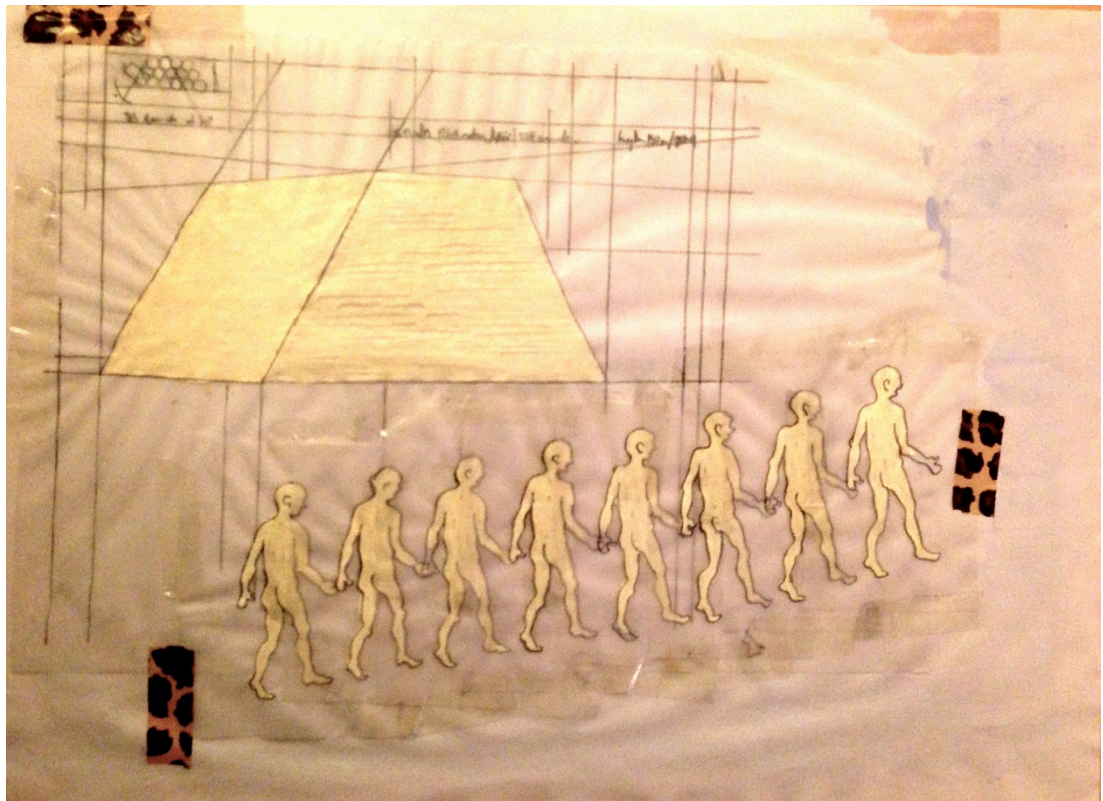


Eser No.7: Cevahir Özdoğan, *Aşkın Matematiği*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.

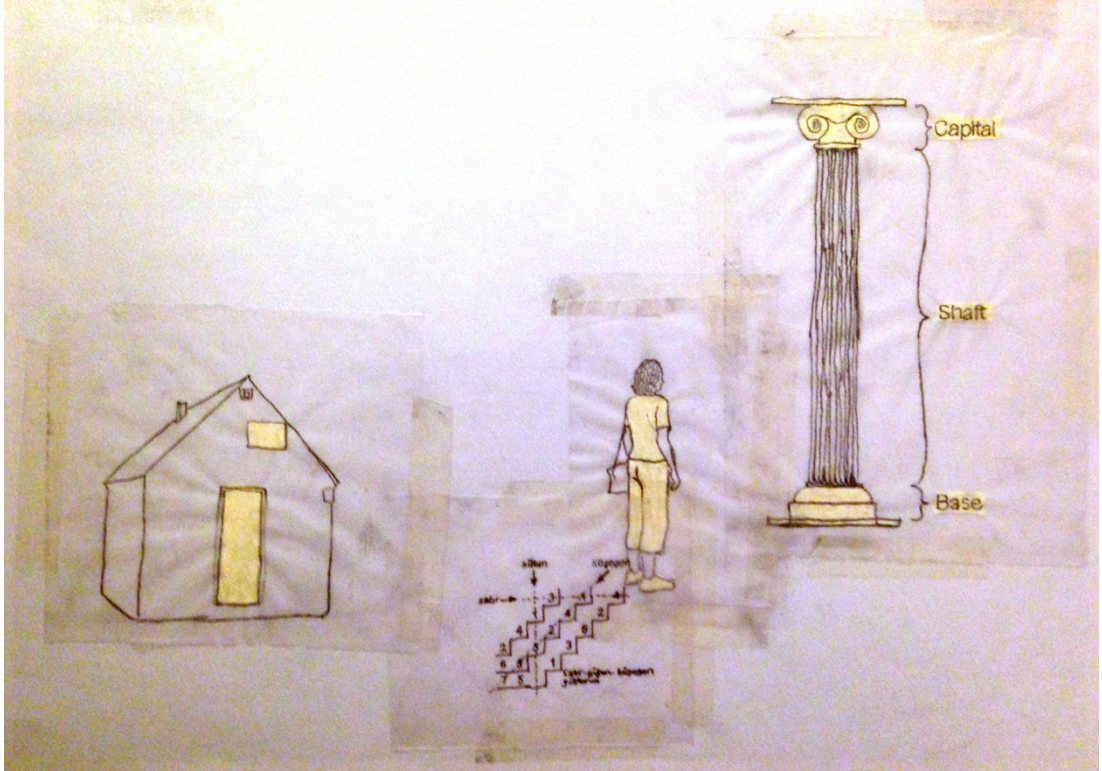




Eser No.8: Cevahir Özdoğan, *UFO*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.



Eser No.9: Cevahir Özdoğan, *Piramit II*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.



Eser No.10: Cevahir Özdoğan, *Sütun II*, 2014, 30 x 21,5 cm, Karışık teknik.

## BÖLÜM IV

### 4. SONUÇ

Televizyonun hayatımıza girmesiyle birlikte, fotoğraf ve resimde algıladığımız iki boyutlu görüntüye zamansal açıdan çok daha farklı perspektiflerden bakarak imgesel dünyamız değişti. İmge en basit anlamıyla başlangıçta iki boyutlu bir görüntüyken, televizyonla birlikte zaman boyutuyla (örn. Canlı yayın) ilk defa imgeye üçüncü boyutu ekledi. O zamanlarda algılanan bu yeni boyut, günümüzde dördüncü boyut olarak adlandırdığımız “zaman” kavramının ne kadar önemli olduğunun ilk sinyallerini verdi.

Şimdi imge dediğimiz fenomen iki boyutun çok ötesine geçip, zaman boyutunu bile aşma evresindedir. Hal böyle olunca imgelerde yaşatmak istediğimiz anlar üst üste binen bir çok katman halinde algılanabilir. Sanatsal olarak “aktarma” böyle bir kurguda en içsel şekilde montaj yöntemiyle yansıtılabilir. Çünkü montaj bize farklı katmanların, dolayısıyla farklı anların ya da bütünün farklı parçalarını aynı eserde anlatma imkanı tanımaktadır.

Nasıl ki Monet yansıtmak istediği imgenin gün ışığı ile birlikte değiştiğini; imgenin ancak belli bir saat diliminde yoğun bir çalışma ile birlikte “aktarılabilceğini” 19. yy da öne sürdüyse “uzay çağını” yaşadığı düşünülen bir neslin imgeyi en iyi şekilde aktarmak için kullanacağı yöntemin, yine bu dönemin keşifleriyle paralel bir yol izlemesi gerekmektedir. 1980’lerde dilimize Fransız sinema kültüründen geçen “montaj” kelimesi, belki de 2010 sonrası kuşağının da imge paylaşımı yöntemi olacaktır.

Bu araştırma sonucunda tüm bu ele alınan anlam bütünlüğü çerçevesinde “görüyorum, resim, imaj, montaj” başlığı altında temellenerek öncelikle görülen imajlar dünyasını resim den montaja geçen sürecinin zamansal ve algısal boyutunun bilincine varılabilir.

## KAYNAKÇA

- ARNHEİM, Rudolf (2007), *Görsel Düşünme*, İstanbul: Metis.
- BÜRGER, Peter (2003), *Avangard Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Richie Rich* (1982-1984), [Sinema Filmi].
- BAKER, Ulus (2010), *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- BERGER, John (2007), *Görme Biçimleri* (13. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- CHAPMAN, Murray (Yazar), (1962-1988). *The Jetsons* [Televizyon Filmi].
- CHISHOLM, Kenneth (Yazar), (1987-1990), *DuckTales* [Televizyon Filmi].
- EASTMAN, K., LAIRD, P., ve WOLF, F. (Yönetmenler), (1987-1996), *Teenage Mutant Ninja Turtles* [Televizyon Filmi].
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinema 1 - L'image Mouvement, Collection "Critique" - les editions de Minuit*.
- İlk Televizyon Anonsu* (1968), [Televizyon Filmi], Ankara.
- DIBBERN, Tad (Yazar), (1960-1966), *The Flintstones* [Televizyon Filmi].
- ZEMECKİS, R. (Yönetmen), (1985), *Back to the Future* [Sinema Filmi].
- Sesame Street* (1969), [Televizyon Filmi].
- PEYO (Yönetmen), (1981-1990), *Smurfs* [Televizyon Filmi].
- PATCHETT, T., ve FUSCO, P. (Yönetmen), (1986-1990), *ALF* [Televizyon Filmi].
- GOSCİNNY, R. (Yönetmen), (1971), *Lucky Luke* [Televizyon Filmi].
- FRANKLIN, J. (Yönetmen), (1987-1995), *Full House* [Televizyon Filmi].
- SPIELBERG, Steven (Yönetmen), (1982), *E.T. the Extra-Terrestrial* [Sinema Filmi].
- SERTÖZ, S. (Sunucu). (2013). *Matematiğin Aydınlik Dünyası* [Televizyon Filmi].
- VERTOV, D. (Yazar), ve VERTOV, D. (Yönetmen), (1923), *Kino-Eye* [Sinema Filmi]. Rusya.

## EK I. BİLGİ FORMU

<b>ESER NO</b>	1
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	The Interpretation of Dreams
<b>DÖNEMİ</b>	1898-1967
<b>SANATÇISI</b>	René MAGRITTE
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzeri Yağlıboya (TÜYB)
<b>BOYUTLARI</b>	41x76cm (Çerçeve hariç eserin iç ölçüleri)
<b>SERGİLENME</b>	Özel Koleksiyon
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	BERGER, John (2007), <i>Görme Biçimleri</i> , İstanbul: Metis.

<b>ESER NO</b>	2
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Madonna of the Rocks
<b>DÖNEMİ</b>	1483-1486
<b>SANATÇISI</b>	Leonardo Da VINCI
<b>TEKNİĞİ</b>	Panel Üzeri Yağlıboya
<b>BOYUTLARI</b>	198x192cm
<b>SERGİLENME</b>	Louvre, Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	BERGER, John (2007), <i>Görme Biçimleri</i> , İstanbul: Metis.

<b>ESER NO</b>	3
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk, before 28 August 1932
<b>DÖNEMİ</b>	1942
<b>SANATÇISI</b>	John HEARTFIELD
<b>TEKNİĞİ</b>	Jelatin Gümüş baskı
<b>BOYUTLARI</b>	35.4x24.6 cm,
<b>SERGİLENME</b>	National Gallery of Canada
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	BERGER, John (2007), <i>Görme Biçimleri</i> , İstanbul: Metis.

<b>ESER NO</b>	3
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Piramit
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	4
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Sütun
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	6
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Hacı Ali
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	8
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Aşkın Matematiği
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	9
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	UFO
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	10
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Piramit II
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	11
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Sütun II
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Cevahir ÖZDOĞAN
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	30x21.5 cm,
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-