

Modern Görsel Kültür, Sinema ve Video: Bakış, Beden ve Kameranın Gücü

Murat Arpacı¹

Öz

Bu makale iki konu üzerinden görsel kültürün oluşmasında sinema ve videonun yerini tartışmaktadır. Birinci kısımda bakış, iktidar, beden ve gözetim kavramlarının modern görsel kültürün dönüşmesinde nasıl bir yere sahip olduğu ele alınmaktadır. Bu kısımda bakış kavramının iktidar kavramı ile yakından ilişkili olduğu ve gözetleyen / gözetlenen özelliğinin tarihsel olarak inşa edildiği konu edilmektedir. İkinci kısımda ise sinema ve özellikle kameranın tarihsel ve toplumsal olarak iktidar etkileriyle inşa edilmiş görsel kültür içerisinde bakan özneye nasıl bir hareket alanı açtığı tartışılmaktadır. Görsel kültür iktidar etkileriyle bir yandan inşa edilerek modern özneyi koşullandırırken diğer yandan kamera tekniği, bu tarihsel koşullandırmayı aşan ve öznenin yaratma potansiyelini açığa çıkaran bir etkiye sahiptir. Üçüncü kısımda ise video ile sinemanın sınırlarının zorlanarak kameranın nasıl kişiselleştiği tartışılmaktadır. Video bedene bakışı dönüştürmüş, yeni özelliklerin yaratılmasına imkân sağlamıştır. Bu bağlamda video sanatı ile modern görsel kültür içerisinde kameranın konumu değişmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, Bakış, Beden, Kamera, Sinema, Video.

Modern Visual Culture, Cinema and Video: Gaze, Body and the Power of Camera

Abstract

This article discusses the place of cinema and video in the formation of visual culture from two perspectives. In the first part, the position of concepts such as gaze, power, body and surveillance within the transformation of visual culture is examined. In this part it is discussed that the concept of gaze is closely related to the concept of power. Furthermore the subjectivity of prying / being pried which has been founded historically is also analysed. In the second part it is discussed what kind of a place cinema and especially cameras have opened for the viewer in the culture built historically and publicly by the effects of power. While visual culture is conditioning the modern individual and, at the same time, created with the effects of power, on the other hand camera techniques have an influence which goes beyond this historical conditioning and which reveals the creative potential of the subject. As for in the third section, it is discussed how the camera has been personalised thereby pushing the limits of video and cinema. Video has transformed the outlook on the body, enabled the creation of new properties. In this sense, the place of camera has changed within video art and modern visual culture.

Keywords: Visual Culture, Gaze, Body, Camera, Cinema, Video.

¹ Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü.

Giriş

Görme etkinliğinin masum bir durum olmadığı ve bakışın toplumsal-siyasal etkenlere eşlik eden gelişmelerle dönüştüğü son yıllardaki kültürel çalışmalarda önemli bir yer edinmiş bir konudur. Görmenin tarihsel bir inşa sonucu oluştuğu ve bu inşanın yeni teknolojilerle ortaya çıkan yeni görme biçimleri ortaya çıkardığı ve bu görme biçimlerinin de önemli sosyal süreçlerin ve kurumların işleyişinden etkilenen bir alana yerleştiğini tartıştığımız noktada, sinema ile sosyal bilimlerin bir adım daha birbirlerine yakınlaşmış olurlar. Nitekim modern görsel kültürün, beden ve özne inşa süreçleri arasında bir ilişki olduğunu belirten Crary'ye (2004) göre gözlemleyen beden ile sosyal, libidinal ve teknolojik aygıtların arasında tarihsel bir ilişki vardır. Buna göre modern gözlemci özne, bedene yönelik politikalarla rasyonelleştirilmiş teknik gelişmeler arasındaki geçişken yüzeyde kurulur. Bu konuda Crary şu tespitte bulunur:

“...gözlemci sorunu, aslında görmenin tarihi içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılmaz” (Crary, 2004: 17).

Önceden belirlenmiş verili koşullar içinde gözlemleyen beden, bu bedenın görme etkinliğini sağlayan göz ve bu gözün gerçeklikle kurduğu ilişkileri belirleyen bakış arasına sızan sosyal, siyasal ve teknik süreçler, görmenin özerk bir tarihini yapmanın da imkânsızlığına işaret ederler. Crary'ye (2004: 22) göre görmeyi şekillendiren söylem ve pratikler, gözlemci bedeni, “modernite” üst başlığında toplanan güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirmişlerdir.

Bu çalışmada Crary'nin (2004) görme kültürünün oluşumuyla ilgili bu tespitini çıkış noktası olarak bedene yönelik politikalar, özneleşme süreçleri, bakış, gözetleyen özne ve sinema arasındaki ilişkilerin nasıl gerçekleştiği tartışılacaktır. Modern görsel kültür iktidarın bedenın gözetlenmesi ve denetlenmesi pratiği üzerine inşa edilmiştir. Bu pratik makalenin ilk kısmından ele alınmıştır. Modern görsel kültür içerisinde ikinci kritik nokta kameranın icadı ve sinema sanatıdır. Kamera ve sinema ile bakışın, gözetleyen/gözetlenen ilişkisine hapsolan modern görsel kültür içerisindeki konumunu farklılaştırmıştır. Bu durum, yeni görme ve düşünme biçimlerinin yaratılmasına imkân oluşmasıdır. Kamera ve sinemanın modern görsel kültür içerisinde yarattığı dönüşüm makalenin ikinci kısmının konusudur. Kamera ve sinema ile çok boyutlu hale gelen, iktidarın gözetleyen/gözetlenen ilişkisine hapsolmayan görme edimi video sanatı ile sinemanın da sınırlarını zorlamıştır. Video, zaman-mekân ilişkisiyle belirli sınırları olan sinemadan farklı olarak kamerayı kişiselleştirmiştir. Videoda makro bir anlatı ve mekân sınırlamaları yoktur. Kamera aygıtının video sanatı ile kişiselleşmesi, bedene bakışı da dönüştürmüştür. Video sanatını icra eden sanatçının elinde kamera ve bedenın görünürlüğü, artık gözetlemenin değil yeni özelliklerinin yaratılmasının zemindir. Bu bağlamda nasıl ki sinema görsel kültürün sınırlarını aşındırılmışsa video sanatı da sinemanın sınırlarını aşındırmıştır.

1. Gözetleyici / Gözetlenen Özne ve Beden: Bakışın İktidarı

Görsel kültür çözümlenmesini iktidar ve gözetim kavramları üzerine kuran (Flanagan, 2004: 5; Fuery ve Fuery, 2003: 1-9) Michel Foucault, modernleşme sürecini kateden beden politikalarının gözetim ve bakışla nasıl bir ilişki içinde olduğuna dair önemli çalışmalar üretmiştir. Flanagan (2004: 67), bakış kavramının Foucault ile ilişkili hale geldiğini, onun buluşu değilse de neredeyse onun “fikri mülkiyeti” olduğunu belirtir. Foucault'ya göre modern iktidar teknikleri bir yandan bedene nüfuz ederken öte yandan bu politikalarla işler hale gelen yeni bir görme rejimini ortaya

çıkarmıştır. Kliniğin Doğuşu başlıklı eserini tıbbi bakışın bir arkeolojisi olarak kaleme alan Foucault için bakış kavramı, daha sonraki eserlerinde de (özellikle Hapishanenin Doğuşu'nda) sıkça kullanacağı anahtar bir kavramdır. Bakış kavramı burada özenle seçilmiş tarih yüklü bir alana gönderme yapar. Zira Foucault, klinik tıbbın deney alanıyla Aydınlanma arasında derin bir bağ kurar ve bu bağın sadece tıbbi alanla sınırlı kalmayarak tüm yaşamı kuşatan pratiklere kaynaklık ettiğini savunur: “Göz, aydınlığın sahibi ve kaynağı haline gelir; ortaya çıkardığı ölçüde, aldığı bir gerçeği gün ışığına çıkarma gücüne sahiptir; açılırken ilk açılmanın gerçeğini açar: Klasik aydınlık dünyasından başlayarak, “Aydınlanma”dan XIX. yüzyıla geçişe damgasını vuran bükülmedir” (Foucault, 2002: 11).

Bakışın beden üzerindeki egemen gücünü kuran gelişme, organizmanın en kuytu alanlarına kadar mikroskobik gözlemin ışığının erişebilmesiydi. Bilme ve görme arzusu bedenin içerisinin aydınlatılabilir olduğu düşüncesiyle ilişkiliydi (Jenks, 2003: 22). Foucault, bakışın bu gücünü “konuşan göz” olarak tarif eder: “Meydana gelen tekil olayların her birini karşılayan, yeniden karşılayan hastane alanının tümünü kapsayan bir konuşan göz; gördükçe daha fazla ve daha iyi görecek, sözceleyen ve öğreten söz olacaktır... Bu konuşan göz şeylerin hizmetkârı ve gerçeğin efendisi olacaktır” (Foucault, 2002: 133). Bakış kaydeder ve farklı düzenlemeleri yavaş yavaş yeniden kurar; hastaneyle sınırlı kalmayacak bir biçimde dilin bütününe yayılarak “söylemin düzeni”ni her defasında yeniden üretir.

Tıbbın zamanla tüm toplumsal bedene yayılan pastoral iktidarın, yani bireyselleştirici taktiklerin (kilise, aile, okul, işyeri vs. gibi) bir parçası olması, Foucault'nun tıbbi bakışa yönelik eleştirilerinin çıkış noktasıdır (Foucault, 2005: 67). Foucault'ya göre tıbbın bireyselleştirici taktiklerinin odağı klinik anatomidir. Zira “klinik anatomi ve ondan türeyen her türlü tıbbi yönlendiren hem algısal, hem bilgi kuramsal yapı, görünmez görünürlük yapısıdır” (Foucault, 2002: 188). Bu “görünmez görünürlük yapısı”, aynı mekânda tüm farkları eriten bilen bir türdeşleştirme taktiğinin uygulanmasına imkân tanır. Klinik uygulamayla birlikte hastane mekânı, farklılaşmış birey biçimlerini tıbbi bakışın önünde bir araya getirmektedir. Tıbbi bakış, görme rejimine ve beden politikalarına derinlemesine bir perspektif kazandırmıştır.

“İktidarın ağlarının günümüzde sağlıktan ve bedenden geçiyor” (Foucault, 2003: 134) olduğunu belirten Foucault, bedeni sosyal ve siyasal bilimlerin merkezine yerleştirir. Modern iktidar, her bireyin tabii kılındığı normal ile anormal arasındaki sabit ayırımı üretir. Anormalleri ölçmeyi, denetlemeyi ve düzeltmeyi kendine görev edinen bir teknikler ve kurumlar bütünü, iktidarın olmazsa olmazı olan disiplinsel düzenlemeleri işler hale getirmektedir (Foucault, 2003: 294-295). Bu giderek insan bilimleriyle eklenerek yeni bir insan normunun sınırlarını belirleyecektir ve bu normun dışında bırakma gücü artarak devam edecektir. J. G. Merquior (1986: 124), disiplinsel tekniklerin bu özelliğini şu sözlerle özetler:

“Bu karmaşık disiplin ağı, ussal, etkili ve “kurallara uygun” toplumun gerektirdiği homo docilis (uyusal insan) genelleştirmeyi amaçlar: Üretim ve savaşın tüm çağdaş manevralarına katlanabilen itaatkâr, çalışkan, bilinçten yoksun ve yararlı bir yaratık.”

Merquior'un sözünü ettiği “uyusal insan”ın genelleştirilmesi yöneliminin ayrıntılı bir iç denetim izin veren bir mimariyle bütünleşmesi ihtiyacına panoptikon tarzı mimari cevap verecektir. Panoptikon, Foucault'nun geliştirdiği iktidar, beden, mekân denkleminde kritik bir yere sahiptir. Jeremy Bentham tarafından geliştirilen panoptikon planının yapısını Foucault (2000: 295-296) şu sözlerle anlatır:

“Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninikilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her biri hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük siluetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak, hücre ilkesi tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun üç işlevi –kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak- tersyüz edilmektedir; bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır.”

Bu düzenlemede herkes kendi yerinde, bir gözetmen tarafından karşıdan görüldüğü hücreye kapatılmıştır ve yan duvarlar bu kapatılmış kişilerin diğer mahkûmlarla temas kurmalarını engellemektedir. Mahkûm, karşıdan görülmekte, ama görememektedir; sürekli gözetim sonucu oluşan bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır. Kendi bedeniyle baş başadır ancak yalnız olmadığının bilincindedir. Boyne'nin (2009: 162) belirttiği üzere panoptikon, “gözetleyenin gözetlenen karşısındaki mevcudiyetini kesintisiz şekilde sürdürmesini sağlayan” bir tekniktir. Blanchot'ya (2005: 84) göre “böylesi bir görünürlüğün trajik avantajı, bedenin başka türlü olsa kabul etmek zorunda kalacağı fiziksel şiddetin gereksiz kılınmasıdır.” Zira bu cezalandırma sistemi bireyi, zorlamadan çok rızaya sevk etmekte, kendiliğinden bir boyun eğdirme ve özdisipline dayalı olarak uysallaştırmaktadır. Kolektif etkiyi ve her türlü sosyal iletişimi ortadan kaldıran bu düzenleme bunun yerine sayılabilir, gözetlenebilir, denetlenebilir bir kitleyi kurmuş ve mahkûmları görünürlük ilkesi altında bir yalnızlığa hapsedmiştir. Foucault'ya (2000: 297) göre panoptikonun asıl etkisi de buradan gelmektedir zira bu düzenek, “tutukluların bizzat kendilerinin de taşıyıcısı oldukları bir iktidar durumunun içine alınmalarını” sağlamaktadır.

Panoptikonda bedenin kontrolü iktidarın görüş optiğine bağlıdır ve mahkûm, bu optiğin sürekli olarak gözetlendiğinin bilgisine sahiptir. O an için kendine bakılıp bakılmadığını bilemese de her an olabileceğinden emindir. Bu mekanizma iktidarın otomatik işleyişini sağlamakta, bedenlerin üzerindeki iktidarı kişilerarası olmaktan çıkarmaktadır. İktidar, uygulayan bir kişiye gönderme yapmaktan ziyade kendiliğinden işleyen bir bütüne işaret etmektedir. İktidarın potansiyelliği, her mahkûmun hücresinde kendine yer bulmaktadır. Bedenin denetimi artık otomatik olarak işleyen bir düzenek vasıtasıyla sağlanmaktadır. Mahkûmların sayısı çok olsa da gözetimde herhangi bir aksama olmamaktadır. Bu açıdan panoptikon çokluğu ve farklılıkları merkezi bir bakış altında denetim altına almak için oldukça kullanışlı ve düşük maliyetlidir. Foucault'nun sözleriyle, “panoptikon, çok farklı arzularından hareketle, türdeş iktidar etkileri imâl eden harika bir makinedir” (Foucault, 2000: 298). Bu düzenekte iktidarın üzerlerinde icra edildiği kişilerin sayıları artarken, bu iktidarı icra edenlerin sayıları azalabilir. Merkezi bir noktadan gözetim yapılırsa da bu iktidarın tek-boyutluluğunu göstermez. Michel De Certeau'nun sözleriyle, “egemen panoptik süreçlerin ‘tektanrıcılığı’nın ardında, gizlenmiş ya da serpiştirilmiş uygulamaların “çoktanrıcılığı”nın varlığı” (De Certeau, 2009: 114) söz konusudur. Tek bir kurguyla iktidarın çoklu işleyişini sağlayan panoptikon, bu yanı sıra gözetimin rasyonelleşmesinin en etkili sonucudur. Panoptikon bir kişi üzerinde fiziksel bir şiddet ya da güç kullanmadan gerçek bir tabi olma durumu yaratmaktadır ve mahkûmlara, iktidarın kendiliğinden işlev görmesini garantiye alacak bir bilinç ve kalıcı görünürlük empoze etmektedir (Gutting, 2010: 123).

Bernauer (2005: 234), panoptikonun etkisinin “sahip olunan bir şey değil uygulanan bir şey” olmasında yattığını belirtir. Bernauer, panoptikonun genelleştirilebilir bir işleyiş modeli olmasına işaret eder. Zira bu mimari mantık, uygulandığı itibarıyla birçok göreve sahiptir; mahpusları cezalandırmaya, ama aynı zamanda hastaları tedavi etmeye, öğrencileri eğitmeye, delileri muhafaza etmeye, işçileri gözlemeye, dilencileri ve aylakları çalıştırmaya yaramaktadır. Foucault, panoptikonun, bedenleri mekâna yerleştirme, bireyleri birbirlerine göre dağıtımına tabi tutma, hiyerarşik örgütlenme, iktidar merkezleri ve kanalları düzenleme biçimi olduğunu belirtir. Foucault'ya göre bu teknik iktidarın araçlarını ve müdahale biçimlerini tanımlama tarzıdır ve bu tarz hastanelerde, atölyelerde, okullarda, hapisanelerde devreye sokulabilir. Bu nedenle, der Foucault (2000: 331), “eğer hapisane fabrikalara, okullara, kırsal alanlara benziyorsa ve bunların da hepsi hapisaneye benziyorsa, buna şaşılacak bir yan yoktur.”

Panoptikon, modern devletin de (hapisane dışında okullar, hastaneler gibi kurumlarda uygulanmasıyla) temel yönetim paradigmasıdır. Zira modern devlet, panoptik teknikler gibi kuşatmalar, ağırlar aracılığıyla, ortak algı ve düşünce biçimi, toplumsal algılama, bellek çerçeveleri ve zihinsel yapılar kurar (Bourdieu, 2006: 117). Dolayısıyla panoptizm, hem makro hem de mikro siyasal süreçlere nüfuz eder. Bu nedenle Foucault'ya (2000: 307) göre panoptikon, nesnesi ve amacı disiplinsel iktidar ilişkileri olan yeni bir “siyasal anatomi”nin genel ilkesidir. Bu siyasal anatomi, zaman içinde araçlarını dönüştürse de etkisini arttırarak devam ettirmiştir. Poster (2008: 108-109), günümüzün panoptik mantığını şu sözlerle betimler:

“Disiplin teknikleri artık Foucault'nun düşündüğü şekilde insanları belli bir alanda düzenleme yöntemlerine ihtiyaç duymaz. Elektronik çağda, mekânsal sınırlamalar hiyerarşileri kontrol etme üzerindeki sınırlar olarak artık aşılmıştır. İhtiyaç duyulan tek şey davranışların izleridir; kredi kartı işlemleri, trafik biletleri, telefon faturaları, kredi başvuruları, sosyal güvenlik dosyaları, parmak izleri, gelir işlemleri, kütüphane kayıtları, vs. Bu izleri takip ederek, bir bilgisayar, bir insanın bireysel hayatının şaşırtıcı şekilde tam bir resmini verecek bilgileri toplayabilir.”

Bu teknoloji sayesinde artık sadece hapisane, hastane, okul veya askeri kamptaki değil bütün bireyler üzerinde bir gözetim ve denetim takibi yapılabilir. Deleuze (2009: 332) bunun artık “denetim toplumları”na geçiş bir göstergesi olduğunu aktarır ve ona göre denetim toplumları kapatılma mekânlarından geçmeyecektir. Panoptizm bir cezalandırma metodundan ziyade, potansiyel olanı frenlemeye yönelik bir etkidir. Zira Foucault, panoptizmde iktidarın, “yapılmış olan şey düzeyinde değil, yapılabilecek olan şey düzeyinde” (Deleuze, 2009: 237) uygulandığını belirtir. Panoptik sistemin sayısız yerde uygulanabilmesi sayesinde ki bu yolla modern iktidar sayısız mikro alanda uygulanabilir bir tekniğe ulaşmıştır. Artık hem tekil bedenler hem de toplumsal beden, iktidar ilişkilerinin en etkili nüfuz edebileceği bir yüzeye getirilmiştir. Panoptikon hem sosyal ve siyasal kurumların yönetim mantığına nüfuz etmiş hem de modern görme rejimini derinden etkilemiştir.

2. Bedenin Tekinsizliğinden Gözün Tekinsizliğine Doğru: Kamera ve Sinema

... ayna evresi, iç dürtüsü, yetersizlikten önalıma dönüşen bir dramdır: Kendi mekânsal kimliğine takılmış olan özne için bedenine ilişkin kapıldığı yalancı görüntüleri üreten bir dram” (Lacan, 1996: 178).

“...bir beden her zaman rastlantının ürünüdür; ve en “şaşırtıcı” şeydir, bilince ya da zihne oranla çok daha “şaşırtıcı”dır” (Deleuze, 2011: 60).

Foucault'da gözetlemenin iktidarı, gözetleyen merkezi bir bakışın giderek merkezlessiz ve anonim bir şekilde işleyen, gözetlenen bir özne olarak kuran ve bu öznenin kendi üzerinde işlediği bakışla çoklu halen dönüşen bir mikro iktidar yayılımını ifade eder. Foucault'nun özneleri, “kendi kendilerinin tahakkümüne katılan öznelerdir (Newman, 2009: 144). Özneyi baştan aşağı kateden bu düzende iktidar ilişkilerini saptıran bir gözlemciyi ya da özneyi tahayyül etmek neredeyse imkânsız hale gelir. Gözetlenenin nasıl özgürleşeceği sorusuna Foucault'da tatmin edici bir cevap bulunamaz.

Leppert (2002: 17), seyircilerin “bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır” derken karşı çıktığı tam da bu söylemin sınırları tarafından koşullanmış yaklaşımdır. Benzer şekilde Ranciere de seyircinin görelî özgürlüğünü tartışmaya açar. Ranciere'e (2010: 10) göre seyirci konusunda geliştirilen temel formüle göre bakmak, bilmenin ve eylemin zıddıdır: “Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.” Sanat eserini gözlemleyen seyirciyi konumlandıran düzener özneyi nesnesine bağımlı hale getirerek edilgenleştirir. Buna göre seyirci kendisine biçilen geleneksel rolü yine kendisine biçilen noktadan gerçekleştirmekle yükümlüdür. Ranciere'e (2010: 18) göre özgürleşme, seyretme ve seyir-edilme arasındaki ayırımı net olduğu bu formülü ve bu düzeneği sorguladığımız zaman başlar:

“Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konuların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir.”

Ranciere (2010), bakan ile bakılan arasında kurulan neden-sonuç ilişkisini bozan bir çözülüşün bakışı da özgürleştirileceği varsayımına yaslanır. Panoptik düzeneğin sabitleyici ve sınırları belirleyici yönünü “güçten düşüren” bu özgürleşme, gösterge üzerindeki iktidarın dayanaklarını sarsar. Ranciere'e (2010: 23) göre “eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi” özetle, eylemci bir seyircinin hem bedenlen hem de düşünce olarak göstergeye boyun eğmemesinin olanakları tartışılmalıdır. Bu eylem tamda Gilles Deleuze'ün karşılaşma dediğini bir durumu ifade eder. Zira Deleuze'e göre “eylem, kendi içinde, kuvvetlerin bir karşılaşması, bir dizi karşılaşmadır; çevreyle, ötekilerle ve kendisiyle karşılaşma” (Pezzella, 2006: 59). Sinemayı eylemle ilişkili hale getiren öznenin “çevreyle, ötekilerle ve kendisiyle” olan karşılaşmasını yeniden üretebilmesidir. Sinema bu karşılaşmayı yeniden üretirken yerleşik anlam ve düşünce biçimlerini altüst edebilir ve “ortada tek bir “gerçek” anlam olmadığı için” (Wollen, 2004: 151) her seyir kişisel bir edimdir.

Sinemada yaşanan bu karşılaşma ve kişisel gözlemler, “steril” bir zeminde gerçekleşmez. Sinema hem “çoklu fragmanlar”ın (Donald, 2003: 84) belirli bir düzen halinde sunumudur hem de belli durumlar tarafından etki altına alınmış bakışların yöneldiği bir gösterebilir. Berger'e (2011: 8) göre “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler.” Tura (1996: 75) ise bu toplumsal kodların ve öznel gerçekliğin bilinçdışı olarak etkisini devam ettirdiğini ifade eder: “İnsan kendi varoluş gerçeğini, olduğu gibi değil, ancak toplumsal bir kurumun ona sağladığı imkânlarla

düşünür. İnsan kendi gerçeğini önce ailenin, sonra diğer kültürel kurumların söyleminden dolayımıyarak düşünürken, esas otantik gerçekliğini bilinçdışı kılmış olur.” Görüntünün ortaya çıkardığı anlam çokluğu insan varoluşuna sızan bu söylemleri “saptırabildiği” sürece “özgürleşen” bir seyirciden söz etmek mümkün hale gelebilir. Zira sinema, özneyi tarihsel ve toplumsal kodlarla yüklü bakışına mahkûmiyetinden kurtaran bir alandır. Tüm bu belirleyici faktörlere karşın Deleuze’cü eylem ve yeni düşünme biçimleri arasındaki rastlantısal karşılaşma odaklı gerilim, belki de sinemanın varlık nedenidir. Sinemanın ortaya koyduğu gösteri politikası, şeylerin düzenini hareket halinde devingen bir biçimde resmeden olanaklara sahip olduğu için yeni düşünme biçimlerini üretmemizi sağlar. Buna olanak tanıyan ise kameranın gözün sınırlılıklarından özgürleşmesidir. Bu bağlamda gözlemciyi özgürleştiren şey önce gözün özgürleşmesi sonra da kameranın bu özgürleşmeyi devralarak bakışı “özgürleştirmesidir”.

“Sinema, tekniği ve anlatısıyla, modern düşünce evrenine kavramlar sunduğu gibi, modern düşüncenin tasarımıyla ve aldığı biçimlerle de diyalog içindedir” (Arslan, 2009: 33-34). Bu anlamda Dziga Vertov’un sine-göz kuramı hem modern düşünce ve tekniklerden etkilenmiş hem de kendinden sonraki düşünme biçimlerini (sinema kuramından felsefeye) etkilemiş olmasıyla kendine özgü bir yere sahiptir. Kamera ile göz arasındaki ilişkiyi tartışan Vertov (2007), kamerayla hareket eden bakışın sinemanın temeli olduğunu söyler. Kamera, insan gözünün sızmadığı noktalara girerek, alışılmış perspektifleri yerinden edebilir ve hareket halindeki yaşamın tüm ayrıntılarını “aydınlatabilir”. Sine-göz, “insan gözüne, dünyanın görüntüsünü gereksiz kılan ve onun yerine kendi “görüyorum”unu” (Vertov, 2007: 296) öneren bir yorum geliştirir. Vertov “kamerayı direkt olarak kaydedilen olaylara tutarak ve bakını film imgelerini görüntüleyen ve kurgulayan süreçlerden haberdar ederek, seyirci için sinemasal yaratım işleminin çoklu-yüzünü ortaya koymaya” (Petric, 2000: 27) çalışırken kamerayı bakan özneye olabildiğince bütünleştirerek filmin yaratım sürecine dâhil eder. Böylelikle kamera hem insan gözünün yerine geçer hem de bu gözün sınırlarını altüst ederek insan ile yaşam arasındaki bilgi ilişkisini alışılmış formlarından saptırabilir. Silverman’ın (2006: 195- 196) bu bağlamda anlaşılabilircek şu çözümlemeyi yapar:

“... kamera, insan görme organının bir benzer olmaktan çok bir protez gibi görülmelidir, çünkü gözün eksiklerini telafi etmeyi ve gözün tek basına ayakta tutamayacağı bir ayrımı –görüş ve gösteri arasındaki- desteklemeyi vaat eder. Bu formülasyon kameranın gözle her zamankinden daha müşfik bir ilişki içinde olduğu izlenimi bıraksa da kamera, insan özne tarafından kullanılacak bir araç değil, insan özneyi kullanacak bir araçtır” (Silverman, 2006: 195-196).

Tarihsel kodlarla yüklü bakışın kameranın gücüyle bu kodları aşındırma potansiyeli, başka bir ifadeyle kameranın gözün sınırlarını aşma potansiyeli, taşınabilir bir aygıt oluşu ve arzu edilen noktaya koyulması imkânı, Zizek’in bahsettiği “yamuk bakmanın” koşullarını yaratmıştır. Yamuka bakmak logosla arzu arasındaki gerilimde arzunun “galibiyetinin” ifadesidir. Zizek’e (2010: 27) göre, “bir şeye dosdoğru bakarsak, onu ‘gerçekte olduğu gibi’ görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir.” Arzunun üretken yönü ve gerçeklik algımızda yarattığı bükülme, gözlemcinin gösteriyle kurduğu ilişkiyi kaygan hale getirir. Arzunun sürekli devingen durumu düşüncüyü alışılmış akışından saptıran bir alana işaret eder. Dolayısıyla sinemayı sapkın hale getiren tam da bu belirlenemezlik ve potansiyel sapmanın inşa edilmiş gözlemcinin yapıbozumuna imkân tanımamasıdır. Sinema, Deleuze ve Guattari’nin sözünü ettiği “arzuyu yerleşik organlardan ve nesnelere kurtarma” (Holland, 2007: 52) sürecini kusursuz bir biçimde gerçekleştirir. Sinema ben ile öteki arasındaki kurulmuş ilişkiyi yersizyurtsuzlaştırır. Gözlemci öznenin sinemada “kendini yadsıyarak, kendi kendini yersizyurtsuzlaştırmak” (Deleuze, 1990: 29) için sahip olduğu potansiyel bakışı normun dışına sürükler. Panoptik bakışın merkezden yayılarak anonimleşen etkisi, ben ile öteki arasındaki ilişki yersizyurtsuzlaştıkça etkisi yitirir. Zira

burada bakış en başından anonimdir. Benjamin, Frankfurt Ekolü'nün sinemayı kültür endüstrisinin yegâne bir parçası olarak gören keskin eleştirilerine rağmen "sinema algılama evrenimizi zenginleştirmiştir" (Benjamin, 2009: 113) demesi Benjamin'in sinemanın düşünceye kattığı bu hareketliliği en başından fark ettiğinin göstergesidir.

Bedenin hem içerisi hem de dışarı, (Foucault'nun tespitleriyle), bakışın iktidarının alanındaysa, bedenin bütünlük ve uyum arz eden yapısı organları da bu bütünlüğe bağımlı hale getirir. Ancak beden "organsızlaştıkça" (Deleuze-Guattari) diğer organlar gibi göz de özgürleşmiştir. Deleuze ve Guattari'ye göre "organsız beden organlardan ziyade organizma denen şeye, organların organizasyonuna karşıdır" (Zourabichvili, 2011: 133). Bu anlamda organsız beden organları olmayan bir beden değil; örgütlenme barındırmayan bir bedendir. Toplumsal olarak eklemelenmiş, disipline edilmiş ve özneleştirilmiş halden (organizma olarak) kopup özgürleşen ve eklemelenmemiş, parçalanmış ve yersizyurtsuzlaşmış ve dolayısıyla yeni tarzlarda yeniden oluşturulmaya muktedir bir bedendir. Panoptik iktidarın bakışı göze, gözü bedene sabitleyen mantığının sinema içinde çözüldüğü yer tam da burasıdır.

3. Sinemanın Ötesi: İmajlar, Montaj ve Video

Dziga Vertov "ben, yeni bir yolla, sizin bilmediğiniz bir dünyanın şifresini çözüyorum" (Aktaran Petric, 2000: 32) derken kameranın ve sinemanın gücüne olan düşüncesini dile getirmişti. Çünkü Vertov, "kamera merceği ve insan gözü kapandığında (bazen ikisi de birlikte kapanırken), yuvartak biçim, metaforik bir anlam kazanır ve insanın bileşimiyle mekanik güçlerin, görünmeyen olduğu gibi görünen dünyanın da şifresini çözebileceğine" (Petric, 2000: 32) dair bir görüşe sahiptir. Vertov, insanın makine ile bütünleşmesinin sonucunda bakışın çok boyutlu hale geldiğine işaret ediyor ve görüntü ile temsil arasındaki ilişkiyi bağımlılıktan kurtararak görsel kültür içindeki temsil rejimini değiştiriyordu. Vertov'u yorumlayan Deleuze'e göre kamera ve sinemanın görme biçimleri ve düşünce üzerindeki etkisi, gerçeklikle bir temsil ilişkisini kurmayan, "kendisi tüm bir gerçeklik" (Deleuze, 2009: 221) olan imajlar üretilebilirdi. Deleuze (2006: 48-49), Godard'dan hareketle imaj-düşünce ilişkisini şu sözlerle anlatmaktadır:

"Godard'ın güzel bir formülü var: Doğru bir imaj değil, yalnızca bir imaj. Filozoflar da bunu söylemeli ve yapabilmeliydi: Doğru düşünceler değil, yalnızca düşünceler. Çünkü doğru düşünceler her zaman egemen anlamlara ya da yerleşik buyruk tümcelerine uygun düşüncelerdir, her zaman bir şeyi doğrulayan düşüncelerdir..."

Bu bağlamda Deleuze'e göre nasıl ki düşüncelerin bir hakikat iddiasının olmaması gibi imajlar da gerçeklik üzerinde temsil iddiasında bulunamazlar. Bakışı tek-boyutlu bir temsil rejimine indirgemek yerine burada söz konusu olan "çeşitlilik, çokluktur, özdeşliklerin yıkılmasıdır" (Deleuze, 2006: 55). Deleuze, imajların düşünceye kazandırdığı bu olanakları "hareket-ımağ" kavramıyla açıklar. Ona göre sinema "hareket-ımağ" temeli üzerine kuruludur (Deleuze, 2006: 57) ve Deleuze, "sinemanın ortaya çıkışıyla felsefenin hareketi düşünme çabası aynı zamana rastlar" (Deleuze, 2006: 69) derken sinema ile felsefenin ortak noktalarının düşünceye hareket kazandırmaları olduğunu belirtir. Felsefe bunu kavramlarla yaparken (Deleuze-Guattari, 1995: 14) sinema imajlar üretmek yapmaktadır.

Deleuze'e göre kamera aygıtı "iyleştirilmiş bir insan gözü değildir" (Deleuze, 2014: 113) ve sınırlılıkları vardır. Deleuze (2014: 113) bu sınırlılıkları şöyle yorumlar:

“İnsan gözü aygıtların ve araçların yardımıyla belli sınırlamaların üstesinden gelebiliyorsa da, imkanının koşulu kendisi olduğundan, üstesinden gelemeyeceği bir sınırlama vardır: Tüm imgelerin ayrıcalıklı tek bir imgeye göre değişiklik göstermeleri anlamına gelen, gözün alılmayıcı organ olarak görelî hareketsizliği.”

Sinema, gözün bu hareketsizliğini montaj sayesinde aşar ve bu yönüyle “sinema basitçe kamera değildir, montajdır” (Deleuze, 2014: 113). Montaj meselesini, Deleuze (yersizyurtsuzlaşma) ile Vertov (sine-göz) arasındaki düşünsel hattan hareketle yorumlayan Baker’e (2010: 320) göre sine-göz “durmaksızın yinelenen bir devinim içine, şeylerin ve bedenlerin kesintiye uğratılmamış hareketinin içine doğru ilerlemesiyle yeni bir maddeyi ve yeni duygulanımları görünür kılmayı başarabilen makinesel bir gözdür.” Baker’e göre yeni duygulanımlarının görünür kılınması “kameranın beklenmedik hareketleri” ve montaj sayesinde gerçekleşir (Baker, 2010: 320). Kamerayı tek-boyutluluktan kurtararak çoklu görme biçimlerini üreten bir makineye dönüşmesi montaj ile mümkün olur. Çünkü kameranın beklenmedik hareketleri ve montaj, “yersiz yurtsuzlaşmış bir dünyanın sanallığını yakalama imkanı” (Baker, 2010: 320) sunar ve Baker’e (2010: 320) göre bu durum “düşüncenin yeni bir tarzıdır.”

Baker (2012: 19), “sinemanın başlangıçtaki özgüveninin görelî olarak çabuk aşındığını” belirttiikten sonra 1970’lerden itibaren bakışın sınırlılıkları aşan ve düşüncüyü yeni kanallara sokan bir alanın oluştuğu söyler. Bu alan videodur ve Baker’e göre video sanatı, bakışın zaman-mekândan kurtulması, “aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak” video sanatı “imajın yersizyurtsuzlaşmasıdır” (Baker, 2012: 38). Bu bağlamda video, sinemanın deneyiminin içinden çıkan fakat onun ötesini zorlayan bir girişimdir:

“Biz bütün bu süreci, kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik gayreti videoya ait bir çaba diye düşünüyorsak bunun nedeni, bu tür arayışların sinema tarihi içinde bulunmuyor olması değil. Tam aksine bütün sinema tarihinin bu videografik imaj arayışında olduğu gibisinden bir izlenim” (Baker, 2012: 19-20).

Videonun sinemanın sınırlarını zorlamasının nedeni kamerayı ‘kişiselleştirme’ imkân tanınmasıydı. Baker’e (2012) göre kamerayı kendi bedeni üzerinde gezdirebilme imkânı olarak videonun, minimalist-feminist performans sanatçılar tarafından kullanılmasının nedeni buydu:

“Video onlar için (feminist sanatçılar için, y.n.) sonunda ‘görüyorum’ demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla ‘görüyorum’... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum...” (Baker, 2012: 20).

Modern görsel kültürün inşasında bedene yönelen bakış, bedeni ve bakışı denetleyen söylem, video sanatıyla tam da iktidarın işlediği alandan, bedenden bir “cevap” alıyordu. Bedene yönelen bakış video sanatıyla başka bir çehreye bürünüyor ve feminist sanatçılar video ile bedeni faklı bir düzleme taşıyorlardı. Bu bağlamda video sinemanın ötesine geçerek “farklı şecereler, farklı beklentiler, farklı eğilimler” yaratıyor ve sinemadan “radikal bir kopuş” gerçekleştiriyordu (Baker, 2012: 30). Gözün ve bakışın sınırlılıklarını kamera ve montaj sayesinde aşan sinema gibi video da içinden çıktığı alanın, sinemanın sınırlılıklarını zorluyordu:

“Video moleküler bir rejimdir, dağılmalar, birikmeler, parçalanmalar, yeğinlikler rejimi... Hareket her yönedir... Deneysel ya da avangard sinema (bu kelimelerin ikisi de iyi değil) ile video sanatı (bu da

en iyi terim değil) ortak bir iradeyi paylaşırlar: mümkün olan bütün yollardan üç şeyden kurtulmak-fotoğrafik analoginin kudretinden, temsilin gerçekliğinden ve anlatıya duyulan inanç rejiminden” (Baker, 2012: 37).

Video sanatı, modern iktidarın baktığı yerden “gören” bir algı ve anlatıdan farklı bir noktada durma imkânının yaratılmasıydı. Bu anlamda video, kameranın kişiselleşmesini sağlayarak, mekân sınırlılıklarını aşmasına imkân vererek, bedenün görünürlülüğün anlam kazandığı söylemsel zemini dönüştürerek bedenün ve bakışın modern görsel kültür içerisindeki konumunu dönüştürmüştür.

Sonuç

Modern görsel kültür içerisinde bakış, iktidar ve gözetim kavramları önemli bir yer tutmaktadır. Gözetleyen ve gözetlenen öznenin tarihsel ve toplumsal olarak inşa edildiği, özellikle Michel Foucault'nun çalışmalarıyla tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalara göre bakış, hem iktidar etkileriyle donatılmış bir öznelliğe aittir hem de iktidar etkileri üreten bir alanı ifade eder. Bu yaklaşım, görsel kültürü tarihselleştirerek sosyal teoriye önemli bir katkı sağlarken bir yandan da bakışı iktidarın uzamı içerisinde konumlandırarak bakan öznenin görme faaliyetine olan etkisini dışarıda bırakır.

Görsel sosyolojiyi etkilemiş kimi düşünürler ve yönetmenler ise (bu makalede Jacques Ranciere, Slavoj Žižek, Gilles Deleuze, Ulu Baker ve Dziga Vertov'un çalışmalarından yararlandı) sinemayla birlikte bakışı iktidarın uzamına hapsedmeyen bir düşünsel kanal açarlar. Bu yaklaşıma göre kamera ve sinema, tarihsel olarak inşa edilmiş bedenden, bakışı özgürleştirerek eserin yaratım sürecine dâhil ederler. Kamera ve sinema, montaj sayesinde göze sahip olmadığı bir hareketlilik sağlayarak düşüncüyü de hareketlendirir.

Kamera ile birlikte ile bakan özne, sınırlarından sıyrılarak yaratım sürecinin faillerinden biri haline gelirler. Bu yaratım süreci sinemanın sınırlarını zorlayan video sanatıyla gerçekleşmiştir. Video, sinemadan farklı olarak kameranın kişiselleşmesini sağlamış ve kamerayı zaman-mekân sınırlarından kurtarmıştır. Video ile her sanatçı (hatta her birey) kendi bedenini performansının bir parçası haline getirebilir, mahremiyetin toplumsal ve tarihsel anlamlarını bozabilir ve bu performansı herhangi bir mekânda icra edebilir. Video, sanatçının bedenini farklı bir düzlemde görmesini, sokağa çıkmasını ve görünürlülüğün çerçevelendiği söylemsel zemini dönüştürmesini sağlayarak beden ve mekân üzerinde işleyen iktidarı sorgulamış, modern görsel kültür içerisinde farklı bir düşünsel hat açmıştır.

Kaynakça

- Arslan, Umut Tümay (2009). “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı.” Kültür ve İletişim, Sayı: 12 (1): 9-38.
- Baker, Ulu (2010). Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru. Harun Abuşoğlu, (çev.). İstanbul: Birikim.
- Baker, Ulu, (2012). Beyin Ekran, Ege Berensel (der.). İstanbul: Birikim.
- Benjamin, Walter (2009). “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı.” Mustafa Tüzel (çev.). Sanat Siyaset İçinde, İstanbul: İletişim.

- Berger, John (2011). Görme Biçimleri. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis.
- Bernauer, James (2005). Foucault'nun Özgürlük Serüveni. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Blanchot, Maurice (2005). Hayalimdeki Michel Foucault. Ayşe Meral (çev.). İstanbul: Kabcacı.
- Bourdieu, Pierre (2006). Pratik Nedenler. Hülya Uğur Tanrıöver, (çev.). İstanbul: Hil.
- Boyne, Roy (2009). Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü. İsmail Yılmaz (çev.). Ankara: Bilgesu.
- Crary, Jonathan (2004). Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine. Elif Daldeniz (çev.). İstanbul: Metis.
- De Certeau, Michel (2009), Tarih ve Psikanaliz. Ayşegül Sönmezay (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Deleuze, Gilles - Parnet, Claire (1990). Diyaloglar. Ali Akay (çev.). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, Gilles (2006). Müzakereler. İnci Uysal (çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles (2010). İki Delilik Rejimi. Mahir Ender Keskin (çev.). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, Gilles (2011). Nietzsche ve Felsefe. Ferhat Taylan (çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles (2014). Sinema I: Hareket-İmge. Soner Özdemir (çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Felix (1995). Felsefe Nedir?. Turhan Ilgaz (çev.). İstanbul: YKY.
- Donald, James (2003). "The City, The Cinema: Modern Spaces." Visual Culture içinde. Chris Jenks (der.) London: Routledge.
- Flanagan, Kieran (2004). Seen and Unseen: Visual Culture, Sociology and Theology, New York: Palgrave.
- Foucault, Michel (2000). Hapishanenin Doğuşu. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge.
- Foucault, Michel (2002). Kliniğin Doğuşu. Temel Keleşoğlu (çev.). İstanbul: Doruk.
- Foucault, Michel (2003). İktidarın Gözü. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2005). Özne ve İktidar. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fuery, Patrick.- Fuery, Kelli (2003). Visual Cultures and Critical Theory, New York: Arnold.
- Merquior, J. Q. (1986). Foucault. Nurettin Elhüseyni (çev.). İstanbul: Afa.
- Holland, Eugene (2007). Deleuze ve Guattari'nin Anti Oedipus'u: Şizoanaliz Giriş. Ali Utku ve Mukadder Erkan (çev.). İstanbul: Otonom.
- Gutting, Gary (2010). Foucault. Hakan Gür (çev.). Ankara: Dost.

Jenks, Chris (2003). "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", Visual Culture içinde. Chris Jenks (der.). London: Routledge.

Lacan, Jacques, (1996). "Özne-Ben" in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi." Nilüfer Kuyuş (çev.). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Saffet Murat Tura (der.) içinde, İstanbul: Ayrıntı.

Newman, Saul (2009). Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu. Kürşad Kızıltuğ (çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Petric, Vlada (2000). Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm. Güzin Yamaner (çev.). Ankara: Öteki.

Poster, Mark (2008). Foucault, Marksizm ve Tarih. Feride Güder (çev.). İstanbul: Otonom.

Pezzella, Mario (2006). Sinemada Estetik. Füsün Demir (çev.). Ankara: Dost.

Ranciere, Jacques (2010). Özgürleşen Seyirci. E. Burak Şaman (çev.) İstanbul: Metis.

Silverman, Kaja (2006). Görünür Dünyanın Eşiği. Aylin Onacak (çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Vertov, Dziga (2007). Sine-Göz. Ahmet Ergenç (çev.). İstanbul: Agora.

Wollen, Peter (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (çev.). İstanbul: Metis.

Zizek, Slavoj (2010). Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis.

Zourabichvili, François (2011). "Organsız Beden." Deleuze Sözlüğü. Aziz Ufuk Kılıç (çev.). İstanbul: Say.