

## PLASTİK SANATLAR VE SİNEMANIN İLİŞKİSİ

Musa KÖKSAL\*

Muğla Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ortakent Yerleşkesi 48420

### ÖZET

Bu makalede plastik sanatların sinema ile olan ilişkisi incelenip, karşılıklı nasıl bir etkileşim içinde oldukları verilen örneklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Sinemanın ilk ve önemli yapıtlarının, plastik sanatlarla ilgilenen sanatçıları fazlasıyla etkilediği bilinmektedir. Sinema alanındaki teknik gelişmelerin diğer sanat dallarında ne denli etkili olduğu düşünülerek, plastik sanatlarla ilgilenen sanatçıların bu teknik gelişmeler sonucunda oluşan sunum olanaklarını değerlendirmeleri ve kendi sanat uygulamalarında bunlardan nasıl faydalandıkları örneklerle gösterilmiştir. Özellikle bazı sanat akımlarının önemli sanatçıları, bu teknolojik mükemmelliği eserleriyle bütünleştirmekten çekinmemişlerdir. Aynı zamanda sinema ve plastik sanatlar alanında örtüşen ortak değer yapılanmaları karşılaştırılarak farklı disiplin olarak algılanan bu alanların günümüz sanat anlayışlarında ne kadar iç içe geçtikleri ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, plastik sanatlar, disiplin, avant-garde, teknoloji

### RELATIONSHIP OF PLASTIC ARTS AND CINEMA

#### ABSTRACT

This article examines the relationship of plastic arts with cinema, and how they interact is studied through given examples. It is known that first and important masterpieces of cinema have quite influenced the artists who are concerned with plastic arts. Considering the extent of impact of technical developments in the field of cinema on other art branches, it is shown with examples the use of presentation capabilities occurred as a result of these technical developments by artists concerned with plastic arts, and that how they benefit in their own art practices. Important artists of some art trends have not abstained from incorporating this technological perfection in to their artworks. Comparing common value structurings tallying within cinema and plastic art field, it has been addressed the extent these fields that are perceived as different disciplines are intertwined in today's understanding of art.

**Keywords:** Cinema, plastic arts, discipline, avant-garde, technology

#### 1.GİRİŞ

1900'lü yılların başından itibaren teknik ve teknolojik gelişmeler karşısında sanat akımlarının her alanda önemli değişimler yaşadığı, sanat alanlarının kendi içlerinde önemli teknik ve uygulama alışverişi içinde olduklarını görürüz. Özellikle görsel sanatlarda bu etkileşim daha çok dikkati çeker. Çok eski medeniyetlerde de seri konu anlatımlarının kabartma resimlerle sunulması görsel anlatımın izleyici üzerinde bıraktığı etkinin ne derece önemli olduğunu gösterir. Eski medeniyetlerin anlatım dili olarak resimleme yöntemlerini kullanmaları, görsel anlatımın hem hayal gücümüze olan etkileri hem de daha anlaşılır belge özelliğini göstermesi açısından araştırmalarda önemli ipuçları vermektedir. Bu konulu ve seri görsel anlatımlar günümüzün teknik gelişmeleriyle hareketli anlatımlara dönüşmüştür. Film tekniklerinin ilk ilkel yöntemleriyle, günümüzün teknik sonuçları karşılaştırıldığında bu alanın kısa zamanda inanılması güç noktalara ulaştığını söyleyebiliriz. Bugün tüm dünyada kitleleri peşinden sürükleyebilir bir yapıya sahip olan sinemanın, aynı zamanda diğer sanat dalları üzerinde, özellikle plastik sanatlar alanına önemli katkılar ve açılımlar sağladığı dikkati çeker. Yapılan araştırmada, farklı disiplinler olarak görülen sinema ve plastik sanatlar arasındaki görsel sunum özellikleri, etkileşim alanları ve teknik yapılanmalarda ortak noktaların araştırılması amaçlanmıştır. Bu kapsamda her iki alanda da önemli sanatçıların, sinemanın görsel zenginliğini ortaya koyarken faydalandığı noktalar ve teknik gelişmelerin plastik sanatlar alanında kendisine ne derece yer bulduğu örneklerle sunulmaya çalışılmıştır. Günümüzün plastik sanatlar alanında dikkat çeken eserlerde, hareket ve zaman kavramı, teknik gelişmelere paralel

\* Yazışma yapılacak yazar: musart67@gmail.com

Makale metni 26.12.2011 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 26.04.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

olarak sanatçılar tarafından sıkça kullanılmaktadır. Ele alınan araştırmada bu iki alanın etkileşimleri ve ilişkileri ve sinemanın gelişimi içerisinde plastik sanatların bu alana verdiği önem üzerinde durulmuştur.

## 2. PLASTİK SANATLAR VE SİNEMANIN BULUŞTUĞU NOKTALAR

Görsel sanatlarda teknik, teknolojik ve endüstriyel gelişim karşısında kendine çok önemli yer bulan en önemli sanat dallarından birinin, 7. Sanat - Sinema olduğunu iddia etmek artık kabul görür bir gerçekliktir. 1900'lü yılların başından itibaren fotoğraf ve sinema tekniklerinin plastik sanatlar üzerinde çok güçlü etkisi olmuştur. Oluşum süreçleri iyi takip edildiğinde, bu genç sanat dalının bugün ulaştığı nokta hayranlık uyandırıcı bir özelliğe sahiptir. Görsel sanatlarla ilgilenen sanatçıların sinemaya ilgi duymaları, sadece teknik yapılanmalar ve eserin sunumuyla sınırlı değildir. Hareket ve zaman duygusunun en gerçekçi biçimiyle bu alanda yakalanması da plastik sanatların yeni araştırma alanını oluşturmaktadır. Görsel efektlerin teknolojik olanaklarla mükemmelliğe ulaşması izleyiciyi büyüleyen sahnelerin oluşmasını sağlamıştır. Görsel anlatımın hayal gücümüz üzerinde çok güçlü etkileri vardır. Görsel anlatımın mağara resimlerinde ilkel insan için ne derece önemli olduğunu tarihsel ve bilimsel araştırmalar bize göstermiştir. Önemli medeniyetlerden ele geçen her tür belge, o dönemler hakkında bizleri detaylı bilgilendirdiği gibi günümüzün her türlü oluşumunda, geçmişten gelen bağlantıların ne kadar önemli olduğunu da bizlere gösterir.

19. Yüzyılda İngiliz kâşif Austin Henry, Sümer Medeniyeti'ni anlamamıza yardım eden önemli bir keşif yaptı. Kazılarda, insanlık tarihinin ilk yazım dili olarak kabul edilen çivi yazısı ile ele alınmış yaklaşık 25 bin kil tablet bulundu. Günümüzden yaklaşık 6000 yıl önce yazılan insanlığın ilk hikâyesinde, Uruk Kralı Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı anlatılıyordu. Uruk Kralı'nın kendi önem ve gücünü anlatan, çivi yazısıyla yazılan bu tablet belgeler, destanın geniş kitlelere ulaşmasında zorluklar yaratmıştır. Bu durum daha sonra yeni bir anlatım yöntemini gerekli kılmıştır; 'hikâyeyi görselleştirme'. Asur Kralı Asurbanipal (MÖ 668-627), kendi gücünü ve önemini anlatmak için Gılgamış'ın yerine kendisini koyarak ilk resimli hikâyeyi, duvarlara yaptırdığı kabartma resimlerle oluşturmuştur. Böylelikle okuma yazma bilmeyenin bile rahatça anlayabileceği yeni bir anlatım dili oluşmuştu. Asur kentinin duvarlarını süsleyen bu rölyeflerde kralın zaferleri, başarıları, gücü, savaşta yaşananlar bütün ayrıntıları ile ele alınmış ve halkı üzerinde önemli bir güven ve bağlılık duygusunu oluşturmuştur. Şekil 1'de, en çok dikkati çeken noktalar ise sahnelerin adeta bir film şeridi gibi peş peşe kullanılması, ayrıntılarıyla ele alınması ve izleyenlerin bir anlamda Asurbanipal'in yaşam öyküsünü anlatan bir filmi izliyor gibi olmalarıdır. Yapısal özelliklerinden dolayı Arkeolog A. Henry Layarda (1817-1894), bu kabartma resimleri, sinemanın ilk anlatım yöntemlerinden biri olarak kabul eder (BBC, 2005). Daha sonra birçok medeniyetin benzer anlatım yöntemlerini oluşturduğunu görürüz. Roma İmparatoru Trajan tarafından, Dacia zaferini ölümsüzleştirmek için yaptırılan, bugün halen Roma'da bulunan Şekil 2'de görülen "Trajan Sütunu" Romalı askerlerin yola çıkışını, karargâh kurmalarını ve çarpışmanın betimlenmesini gösterir. Gombrich'e göre Romalıların, her ayrıntının özenli betimine ve askeri seferin kahramanlıklarının, evde kalanların belleğinde kalacak biçimde, güçlü ve apaçık anlatımına verdikleri önem, sanatın niteliğini oldukça değiştirdi. Onların bir kahramanın becerilerini anlatan imgeleştirme yöntemleri, imparatorluk genişledikçe, karşı karşıya geldikleri dinler karşısında çok etkili oldu. Bir öyküyü anlatırken ve bir kahramanı kutsarken kullanılan Roma yöntemi, Mısır Sanatı'nda olduğu gibi Hindistan gibi uzak ülkelerde de etkisini göstermiştir (Gombrich, 1986).



Şekil 1. "Til Tuba Savaşı'ndan Bir Sahnne (Detay) Londra British Museum

<http://www.lessing-photo.com>



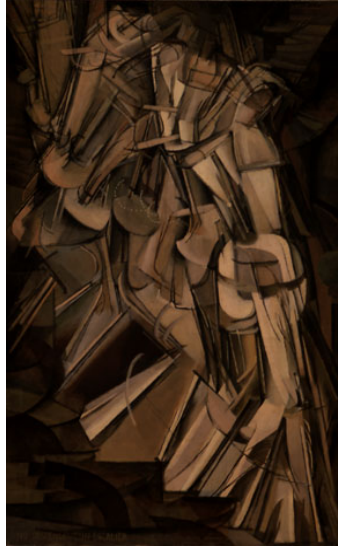
Şekil 2. “Trajan Sütunu” (Detay)  
(M.S.2 yy.) Roma  
<http://www.flickr.com>

Tarih boyunca sanat ve bilim her zaman karşılıklı etkilenmelerle birbirlerini zenginleştirmişlerdir. Sanatçılar, bilimin ışığında yeni oluşumlar ortaya koydukları gibi, bilim adamları da sanatçıların hayal gücünden yararlanarak yeni icatlar, keşifler, araştırmalar yapmışlardır. Çağlar boyu sanatçılar ulaşmak istedikleri sonuçlar için çoklukla bir bilim adamı gibi araştırmalar yapmışlardır. Bu araştırmalar zaman içerisinde bilim adamlarıyla karşılıklı deneylere ve sonuçlara dönüşmüştür. Basit bir mekanizma olan “Camera-Obscura” -karanlık oda-, bu duruma uygun teknik buluşlardan biridir. Aynalı yansıtma mekanizması olan Camera-Obscura, görüntülerin gerçek yapısını, özellikle perspektifle ilgili sorunları çözmeye, ressamlar tarafından sıkça kullanılmıştır. Matematikçi, optiker ve astronom olan Arab Alhazen (965-1040) 10. Yüzyılın başlarında Camera-Obscura ile ilk kez deneyler yapmıştır. Rönesans bu deneylerin en yoğun uygulandığı dönem, cesaretle atılımların yaşandığı bir altın çağ olarak kabul edilir. Bu dönemde özellikle Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) karanlık oda yöntemini geliştirdiği ve sıkça kullandığı bilinmektedir. Tansuğ'a göre Camera-Obscura, geliştirilerek fotoğraf makinesinin oluşumunu sağlamış, kısa süre sonra da hareketli film makinelerinin kullanılması yeni ve genç bir sektör olan sinemayı doğurmuştur. Fransız Emile Reynaud (1884-1918) gibi mucitler sayesinde de sabit görüntüden hareketli görüntüye geçilmiştir. Böylece görüntü kaydetme, yansıtma araçlarının geliştirilmesinde ve film üretimi üzerinde çalışan insanların keşifçi ve icatçı kişilikleri sayesinde Fransız, Alman ve Amerikan olmak üzere üç vatanlı ilk sinematograf doğdu. Teknik gelişmelerin sonucu olan sinematograf, olayları yansıtmadaki özellikleri sayesinde 20. yüzyılda sanatın yedinci bir dalı olarak kabul edilmiştir (Tansuğ, 1991a:99). Teknik ile sanatın birleşmesi, dünya çapında dev bir sanayinin yönettiği karmaşık ve kapsamlı yapımlara dönüşen yeni bir gösteri biçimi yarattı. Kullanılan makinelerin teknik özelliklerinin geliştirilmesiyle, özellikle de kameraların hareket yeteneğinin artmasıyla sinema dünyaya yeni ve farklı bakış açısı getirdi. Teknisyenlerin ve araştırmacıların çalışmalarıyla film teknikleri büyük bir hızla gelişti. Kurgular daha güçlü, daha hareketli çekimlerle tiyatro havasından uzaklaştı (T. Larousse, 1991). Bugün sinemanın geldiği teknik mükemmellik her türlü hayali ya da tasarımı gerçekleştirme olanağı sağlayarak sanatçıları da yeni arayışlara yöneltmiştir. Avan-garde arayışların bu dönemlerde yoğunlaşmasında fotoğraf ve film tekniklerinin gelişmesinin de büyük payı olduğu söylenebilir.

Deneysel sinema alanında, plastik sanatlarla ilgilenen sanatçıların farklı uygulama tekniklerine tanık oluruz. De Waresquiel'in açıklamalarına göre; deneysel sinema geniş bir alana yayılmış olmasına ve gösterilerinin çeşitliliğine rağmen tanımlanabilir özelliğe sahiptir. Man Ray “Akla Dönüş” (1925) adlı yapıtında açık ve belirgin bir biçimde bunu gerçekleştirerek şöyle bir tanımlama yapmıştır. “Sinema sanatı genellikle hikâyenin, aktörün ve resmin plastik niteliğinin bir kombinasyonu gibi algılanır; roman, tiyatro Rönesans'tan miras kalan resim geleneğinden etkilenmiş bir röprodüksiyon sanatıdır. Deneysel sinema bir prodüksiyon sanatı, endüstriyel olmaktan çok zanaatsal olan, gerçeklikten kurtaran, algımızı sorgulayan bir kişisel ifade sanatı olarak tanımlanabilir (de Waresquiel, 2004).” Deneysel sinemanın dayandığı bir çok teknik vardır ve bu tekniklerden bazıları işi kameradan ve ses sisteminden vazgeçmeye kadar götürür. De Waresquiel'e göre özellikle Norman McLaren çok sayıda büyüleyici filmini, soyut ve müzikal fantezilerini, filmlerini doğrudan doğruya renklendirerek ve müziklendirmek amacıyla da ses bandını bir bıçakla kazıyarak gerçekleştirmiştir. Kimi sanatçılarda başkalarının çektiği görüntüleri kesip yeniden montajlayarak ve yeni bir şey eklemeyen filmler yaparlar. Bütün bu farklı deneyselliklere karşı sesli sinemanın devreye girmesi, yeni teknik oluşumların ortaya çıkması ve 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla deneysel sinemanın Avrupa'da etkisi azalır ve bu sinema ABD'nin bazı bölgelerinde yeniden doğar.

## 2.1. İki Alanın Buluştuğu Teknik Özellikler

Resim, çerçevedeki görüntü ve görüntü içindeki hareketin kompozisyonu için kullanılan bir araçtır, görsel parametreleri sağlar. Plastik sanatlar, sinema ve müzik sanatına göre değişkenlik gösterse de ortak değerlerden hareket ederler. Bu değerler kompozisyon, armoni (uyum), renk-ton-doku, ritm, hareket, derinlik (resimde çizgi ve renk perspektifi, sinemada alan derinliği ve dramatik perspektif) olarak ele alınır. Bu ortak değerler sanat eserlerinin yorumlanmasında ve çözümlenmesinde de kolaylıklar sağlar. Plastik sanatlarla ilgilenen sanatçılar için “görüntüde hareket” düşüncesi Avant-garde oluşumların ortaya çıkmasında çok önemli rol oynamıştır. Kendi düşsel dünyalarını hareketsiz, devinimi olmayan iki boyutlu yüzey arayışlarıyla, perspektifin yanıltıcı etkileriyle oluşturan sanatçılar için bu yeni sanat dalı farklı arayışların gerekliliğini de ortaya koymuştur. Resimde hareket algılamasını verme isteğinin birçok sanatçı tarafından denendiğini biliyoruz. Hareket ve dinamizmi eserlerinde ele alan sanatçılar bu akıma ‘Fütürizm’ adını verdiler. Lynton’a göre; “Fütürizm, 20. yüzyılın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur. Fütürizm, geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramları olan dinamizm, hız ve makineleşme gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan bir sanat akımıdır yani ‘gelecekçilik’tir. Bu yaklaşımların en iyi örneklerini bize Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra gibi sanatçılar vermişlerdir (Lynton, 1982).” Marcel Duchamp’ın Şekil 3’de görülen “Merdivenden İnen Çıplak, No:2” isimli çalışması fütüristlerinkine benzer bir araştırmanın sonucudur ve harekete dair önemli yapıtlardan biri olarak kabul edilir. Duchamp, bu eserinde birim tekrarlarını kullanarak hareket algısının oluşmasını sağlamıştır. Paz’a göre devinimi betimleme isteği, parçalanmış bir uzam algısı, makinecilik, fütürist yapılanmaların temelini oluşturur. Fütüristler, dinamik bir resim adına devinimi ön plana çıkarmak istiyorlardı (Paz, 2000). Bu yapılanmalar, fotoğraf ve film tekniklerinde de önemli yere sahiptir. Fütüristlerin bu alanlara yabancı olmadıkları, araştırmalarında ele aldıkları hareket ve devinim arayışlarında açıkça görülmektedir. Fütürizm uzun ömürlü bir akım olmamıştır, ancak fütürist denemelerden sonra sanatçıların, hareket ve devinim arayışlarını daha cesaretli ortaya koymaya başladıklarına tanık oluruz.



Şekil 3. Duchamp (1887-1968),  
“Nude Descending a Staircase, No. 2”,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 147X89 cm.  
1912, Philadelphia Museum of Art,  
<http://en.wikipedia.org/wiki>

Andre Bazin (1918-1958), sinemanın gerçeğe ne denli bağlı bir sanat olduğundan söz eder. İnsanda gerçeğin yetkin bir kopyasını yaratma tutkusu hep vardır. Bazin’e göre bu onun ölüme karşı geliştirdiği bir tepkidir. Eski Mısır’da ölüsünü mumyalatan Firavun ölümsüzlüğün ardındaydı. Avrupalı krallar ise portre resimleri yaptırarak ölümsüz kalacaklarını

düşünüyorlardı. Artık biliyoruz ki model onu anımsadığımız sürece tinsel anlamda ölümsüzlüğe ulaşıyordu (Büker, 1996a:51). Bazın bu durumu şöyle açıklamaya çalışmıştır. “Dış dünyanın benzerini yaratmayı istemek ruhbilimsel bir istektir. Perspektifin bulunması ile bu istek daha iyi gerçekleşiyor, nesnelere uzama doğal algılarımıza benzer bir biçimde yerleştiriyor (Büker, 1996). Plastik gerçeklik son anlatım sınırını Barok resimde bulur. Caravaggio’nun resimlerinde doğa çok yetkin çizilmiştir. Rubens, Antony Van Dyck, Rembrandt, Velazquez v.b. gibi ressamın tablolarında insanlar ‘resim’ gibi değil gerçekten oradaymış gibi dururlar. Barok ve Rokoko’yu takip eden dönemlerde gerçeklik arayışları yeni sanat anlayışlarını ortaya çıkarmıştır. Neo Klasik ressamlar, Barok sanatın aşırı süslemelerine ve sembolik tavırlarına tepki olarak, Barok öncesi dönemin saf kabul ettikleri sanat anlayışına yöneldiler. Bu dönemin resim tekniği -ne perspektif derinlik, ne de ışıkla elde edilen etkiler vardır; arka plan, giderek belirsizleşeceğine, kesin ve belirgin çizgilerle verilmiştir- ve konusunun güzelliği ile resim, o günlerde büyük hayranlık uyandırır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Realist sanatçılar, daha aydınlanma döneminde doğaüstü olan her şeyin varlığını yadsımışlardır. Artık, düş gücü, duygu, heyecan gibi romantik dünya görüşünün temelini oluşturan öğeler, gerçeği saptıran yanıltıcı ve keyfe bağlı şeyler olarak görülmektedir. Bir zamanlar esinlenmenin kaynağı sayılan hayal gücü de gerçeklerin görülmesine engel oluşturduğu için gözle görülen bir şeyin anlatımında gerçeklik nesnelik ve kesinlik aranmamaktadır. Sanat akımlarının, gerçeklik arayışlarında, biçim sorununu çözmelerine rağmen, en önemli eksiğin devinim olduğu dikkat çeker (S.T.A, 1983). Bu devinim sorununu film teknikleri çözecekti. Bazın, resim sanatını gerçeklik tutkusundan Nieppe ile Lumiere’nin kurtardığını ileri sürer. Çünkü fotoğraf gerçeğin benzerini o denli iyi yarattı ki resim sanatı izlenimci estetiğini yaratmak için özgür olabildi. Ressamlar artık gerçeğin yetkin bir benzerini yaratmak zorunda değildiler. Seçtikleri konuları diledikleri gibi boyuyorlar, yalnızca kendi duyarlılıklarına karşı sorumlu oluyorlardı. Örneğin ilk başlarda izlenimci resimlere bakanlar biraz şaşırıyorlar ve biçimlerin lekelerle dönüşmesi pek hoşlarına gitmiyordu. Ancak izlenimciler yılmadılar ve amaçları doğrultusunda ısrarlı arayışlarını sürdürdüler. Artık resim bir soylunun imgesini geleceğe aktarmak ya da bir doğa parçasını saptamak zorunda değildi. Bu tür işlevleri artık fotoğraf yerine getirebilirdi. Ressamlar artık fotoğrafın giremeyeceği alanları, gösteremeyeceği güzellikleri arıyordu. Yenilik arayışlarının en yoğun olduğu 1990’lerin başında, sinemanın çok geniş kitlelere kolayca ulaşması onu diğer sanat dallarından daha ayrıcalıklı bir yere koyuyordu. Avant-garde tiyatro da benzer nedenlerden doğmuştur. Bu tiyatro anlayışını güçlendirenler de yine edebiyatçılar, ressamlar, heykelticiler ve mimarlar olmuştur. Candan’a göre Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Kabare Tiyatrosu, Münih ve Berlin gibi Alman kentlerinde, gece yaşamının odak noktasıydı. Savaş başladıktan sonra İsviçre’nin Zürih kentinde Almanya’dakilere benzer bir kabare açıldı. 20. yüzyıl gösteri sanatında önemli yer tutacak olan “Cabaret Voltaire”, Hennigs ile Ball gibi “pasifist” görüşlerinden ötürü İsviçre’ye yerleşmiş çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri oldu. Ve savaş yıllarının etkili avan-garde akımları kısa sürede burada filizlendi (Candan,1994). Fütüristler, Expresyonistler, Dadaistler, Gerçeküstüçüler yapıtlarında yetersiz gördükleri devinimi, görsel derinliği, kendilerini de eylemlerin içine katarak kullanmışlar, söylemleriyle, oyunlarıyla, şiirleriyle, tepkileriyle sanata farklı bir bakış açısı sunmuşlardır. Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Hennings, gibi sanatçılar bir araya gelerek burada, sanat dünyasına yeni bir ivme kazandırmışlardır.

Sinema sürekli kendini geliştirerek, zaman-uzam ilişkisiyle geniş kitleleri etkisi altına almayı başarmış ve bir mknatıs gibi izleyiciyi kendine çekmiştir. Sinemanın resimden en ayırt edici özelliği, derinlik duygusunun daha gerçekçi sunulması, izleyiciyi içine alırcasına hareketli daha canlı ve gerçekçi yapısıdır. Kracauer’e (1889 -1966) göre film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema öbür sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez, tam tersine açığa çıkarır (Büker, 1996b:26). Günümüzün sinema teknolojisinde üç boyutlu gösterimlerde gerçeklik algılaması daha da güçlenmiş ve izleyici adeta yanılısamanın içine alınmıştır. Sinemanın yarattığı gerçekmiş gibi yanılısama, resmin daha da ötesine geçerek yeni bir imgesel dünya oluşturur. Baudrillard, sanatın dünyanın olumlu ya da olumsuz koşullarının mekanik yansıması olmadığını ileri sürer. Baudrillard’a göre; “ sanat; dünyanın doruğa varmış yanılısaması, hiperbolik aynasıdır. Kendini kayıtsızlığa adanmış bir dünyada, sanat olsa olsa bu kayıtsızlığa kayıtsızlık ekler; sinemada, Wenders, Jarmusch, Antonioni, Altman, Godard, Warhol gibi “auteur” yönetmenler, imge aracılığıyla dünyanın anlamsızlığını keşfe çıkar ve kendi imgeleri aracılığıyla dünyanın anlamsızlığına, gerçek veya hipergerçek yanılısamasına katkıda bulunurlar. Ama Scorsese’nin, Greenaway’in son filmleri, ileri teknoloji ve barok düzenekleriyle, çıldırmış ve eklektik hareketlilikleriyle imgenin boşluğunu doldurur, böylece hayal gücümüzün yanılısama kaybına katkıda bulunurlar (Baudrillard, 2010).”

Sanat dalları arasında en belirli ayırım görsel sunum farklılıklarıdır. Heykel, seramik üç boyutludur, boşlukta yer kaplar ve her açıdan görülme şansı yaratır. Sinema ve resim ise iki boyutlu bir oluşumla karşımıza çıkar. Görsel sunum iki boyutlu bir alanda oluşuyorsa orada kompozisyon değerlerinin de çok önemsenmesi gerekir. Çünkü oluşturulan kompozisyon değerlerinin içinde izleyiciyi kavrayan renk, ritm, çizgi, espas, oran – orantı gibi duyu ve duygu tatminini sağlayan öğelerin birlikteliği çok önem taşır. Bunu sağlamak için film tekniklerinin ilk dönemlerinde bu yeni yöntem

dilini betimlemek için başka alandan bir sözcük sinemaya aktarıldı. Bu sözcük tek başına çekimlerin istenilen bir biçimde düzenlenmesi anlamına gelen ‘montaj’ sözcüğüydü. Müzikte sesler bir ritm oluşturacak şekilde düzenlenir, resimde renkler bir uzam içinde ele alınır. Sinemanın gerci film parçalarıdır, onları yaratıcı bir şekilde bir araya getirme de bu sanatın yöntemidir. Sinema sanatı, çeşitli sahneler çekildiğinde değil, film parçaları birleştirildiğinde doğar. “Montaj” yöntemi, plastik sanatlarda da çok yaygın kullanılan bir yöntemdir. Picasso’nun, Brauque’in ve Matisse’in kolaj tekniklerinde bir araya getirme, parçalarla bir bütün oluşturma denemeleri bu teknik yöntemle benzerlikler gösterir. Bir ressam için bu anlayış farklı renk ve biçimleri bir araya getirerek bir anlatımsal bütünlük oluşturmak olarak adlandırılabilir. Lev Kuleshov (1899-1944), Sinemada montajın bir bütünü oluşturmak için zorunlu bir yapılanma olduğunu, montaj anlayışının da kendi içerisinde çok önemli estetik yapılanmaları barındırması gerektiğini savunmuştur. Montaj, pozların birbirine yapılandırılmasından çok, sanatsal bir düşünce tarzıdır, anlam montajla aktarılır. Bu anlayış sanatın birçok alanında kabul gören bir gerçekliktir. Aynı zamanda oluşan her bir film karesi tek başına ele alındığında görsel sanatların değişmeyen estetik değerleri olarak kabul edilen kompozisyon, armoni, renk, ton-doku, ritm, hareket, derinlik gibi değerleri içerisinde barındırır. Sinemada alan derinliği ve dramatik perspektif, resimde mekânın ve anlatımın güçlendirilmesi amacıyla değerlendirilen yöntemlerdir. Bu değerler göz önüne alındığında Rus yönetmen Eisenstein’in (1889-1948) eserlerinde, her film karesinin bir ressamın tablosu gibi titizlikle planlandığı hemen göze çarpar. Eisenstein’e göre “iyi kurgulanmış bir montaj sadece sahneleri birbirine bağlamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin hislerini istenilen yöne çekebilme ve seyirci kitlesini heyecanlandırmak içinde iyi bir yoldur (Zerengil, 1987).” “Potemkin Zirhlisi” (1925) Eisenstein’in önemli filmlerinden biridir. Bu film yepyeni montaj teknikleri, estetik anlatımlar ve etki yöntemleri ile basit bir propaganda filmi olmanın çok ötesinde bir klasik haline gelmiştir. Film hem o dönemde hem de kendinden sonraki dönemlerde sanat çevresini çok etkilemiştir. Eisenstein sadece görüntüyü göstermekle yetinmedi, uyguladığı montajla yeni bir uzamsal ve zamansal birleşim elde ederek görüngünün iç uyumunu da göstermiş oldu. 1900’lü yılların başından itibaren birçok sanatçı tarafından film sanatı dikkatle takip edilmiştir. Etkilenmeler sadece bir filmin konusu, anlatımı veya sunumu değil, görsel öğelerin aktarılma biçimini oluşturan zaman, hareket ve derinlik öğelerinin incelenmesidir. Bu gelişmelerle birlikte bazı ressamların deneysel sinemayla ilgilenmelerinin yanında etkilendikleri filmlerden sahneleri veya detayları alarak eserlerine konu edindiklerini ve yorumladıklarını da görürüz. Francis Bacon (1909- 1992) Eisenstein’in “Potemkin Zirhlisi” adlı filmdeki hemşirenin donmuş çıplığını Şekil 5’de görülen ‘VI Nolu Baş’ adlı tablosunda ele almıştır. Şekil 4’de Potemkin Zirhlisi’ndeki çıplık görüntüsü, anlık dramatik vurgulama olarak filmin en önemli anlarından biri olarak dikkat çeker. Bacon’un bu sahneden etkilenmesinin nedeni aynı zamanda kendi sanatsal anlatımına da çok uygun olmasıydı. Bacon resimlerinde varolmanın ızdırabını, ümitsizliği, insanoğlunun kötü ruhluluğunu konu edinmiştir. Potemkin Zirhlisi’ndeki sahneler ve Bacon’un ele aldığı figüratif çözümler, filmde de verilmek istenen sarsıcı dehşeti izleyiciyle buluşturuyordu. Yeni Figürasyon akımının usta ressamı, Şekil 5’de görülen çalışmasında, acının, çıplığın resmini bir koridorda, boşluğun önünde oluşturmuştur. Kompozisyon düzenlemesine bakıldığında film sahnesindeki çıplık atan kadının arka plan derinlik görünümü ile Bacon’un oluşturduğu koridordaki derinlik arasında anlamlı bir benzeşim oluşturduğu görülür. İtalyan ressam Valerio Adami’de bu filmten etkilenerek ‘Potemkin Zirhlisi’ adlı tablosunu, yine filmin etkileyici sahnelerinden biri olan hemşirenin çıplığı ile oluşturmuştur. Oynatıldığı dönemlerde büyük ilgi uyandıran, olay yaratan bu başyapıtın sanatçılara esin kaynağı olması görsel sanatların birbirlerinden ne kadar etkilendiklerini göstermesi açısından ayrı bir önem taşır.



## Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi



Şekil 4. Eisenstein(1898-1948),  
“Potemkin Zırhlısı” Filminden (1925),  
Hemşirenin çılglık anı  
<http://blogs.ya.com/desarraigo>



Şekil 5. Bacon (1909-1992),  
‘VI Nolu Baş’ (1957),  
<http://en.wikipedia.org/wiki>

### 2.2. Plastik Sanat Akımları İçerisinde Sinemanın Yeri

Sinema sanatında Empresyonist yönetmenlerin denemelerine de tanık oluruz. Empresyonist yönetmenler resmin kendisine odaklandılar. Film karakterlerinin izlenimlerini, düşlerini, hatıralarını, gözlerinin önüne gelen görüntüleri, düşüncelerini resimle yansıttılar. Bakışın öznelliği özellikle kamera kullanımında da öznelliğe işaret ediyordu. Film karesini oluşturan bütün nesnelere özel bir önem verdiler, dönemin ressamı ve mimarları tarafından tasarlanmış alanlar kullanıyorlardı. Cinema Pur, saf bir sinema dilini bulmaya yöneldi. Bu avangart sanatçılar, içerikten ve öyküden

bağımsız bir dil geliştirmeye çalıştılar. 1924 yılında ressam Fernand Léger'in 'Ballet Mécanique' adlı filmi fotografik malzemeye dayanan ilk soyut filmlerden biri olarak kabul edilir. Cinéma Pur akımının en önemli filmlerinden biri René Clair'in yine 1924 dadaist etkilenmeler barındıran 'Entr'acte' tır.

Expresyonizm'in sanat alanında ilk ortaya çıkışı, 19. yüzyılın sonlarında resimle olmuştur. Van Gogh, Munch, Ensor, Hödler, Gauguin, Matisse, Ernst Barlach, Eric Heckel gibi sanatçıların önderliğinde başlayan akım, Oskar Kokoschka ve Emil Nolde gibi ressamlarla adını tüm dünyaya duyurmuştur. Expresyonizm, resim alanında olduğu gibi, heykel, edebiyat, mimari, tiyatro ve sinema alanında da etkisini göstermiştir. Expresyonizm, Almanya'da, resim alanında en yoğun ve dikkat çekici dönemini yaşarken, sinema alanında da önemli başarılar yakalamıştır. Realizme tepki olarak gelişen Expresyonizm'de sanatçılar dışsal görünüme değil, içsel duygulanıma önem vermek gerektiğini savunuyorlardı. 1920'li yıllarda savaştan geriye kalan etki altında expresyonist sinemacılar karanlık, fantastik öğeler, insanüstü yaratıklar, kendi dürtülerinin esiri olmuş acımasız insanlar resmettiler. Böylece savaş sonrasının gerçekliğinden bir kaçışı ifade ettiler (AAS.2010). Bu dönemde fantastik dünyaya ışık tutan belli başlı filmler şunlardır: Stellan Rye (Praglı Öğrenci), Henrik Galeen(Golem), Otto Rippert (Homunculus). İlk Expresyonist film olan Robert Wiene'nin 1919 yapımı "Doktor Caligari'nin Kabinesi" uluslararası çapta başarıya ulaşmıştır. Sinema alanının kendi içerisinde hızlı gelişimi ve değişimi, expresyonist sinemanın etkisini kısa sürede kaybetmesine neden olmuştur.

Sanat alanında dikkat çekici bir dönem olan Sürrealizm ise kendini sinemada da oldukça etkili ifade edebilmiştir. Sinemanın heyecan verici hareket yapısı, sürrealistlere anlatımlarında önemli olanaklar tanımıştır. Bu olanaklar film tekniklerinde kullanılan efektler ve yanılsamayı güçlü kılan montaj farklılıklarıdır. Deneysel nitelikte ele aldıkları filmlerinde tam da tablolarında göstermek istedikleri gerçeküstü düşünceleri oluşturma olanağını bulmuşlardır. Çünkü sinemada devinim vardır, ayrıntıyı göstermek, görüntüleri eğretilme yapacak biçimde bitişirmek, gerçekliği somut nesnelere bozmak olanaklıdır. Nesnel gerçeklik gerçeküstücü nesnelere yıkılabilir. Sinemanın sürrealistleri, etkilemesinin nedeni tuvallerinde eksikliğini duydukları, yansıtmadıkları hareketliliği, değişimi, eğretilmeleri, fantastik görünümleri, gerçeküstü nesnelere oluşturma kolaylığı ve bunları devininim verdiği heyecanla birlikte sunmalarındır. Andre Breton'a göre; "bir imge filmde de gerçekleştirilebilir ve hiç de yadırgatıcı olmaz. Nedensellik ilkesi ne denli güçlüyse, görüntü de o denli güçlü olur. Bunuel'in Tristana'nın, 'Seni Sevmeyeceğim' (1970) adlı filminde Tristana, yaşlı kocası Don Lope'nin başını sallanan bir çan olarak görür (Büker, 1996c:136). İmge, sinemanın teknik yönleriyle kullanıldığında, izleyici üzerinde, daha etkileyici izler bırakır. Salvador Dali ve Giocemetti, düş tekniklerini resmin dışındaki alanlarda da kullanarak, "simgesel işlevi olan nesnelere" yaratıp, hayal ile gerçeği kaynaştırmayı başarmışlardır. Man Ray 1926'da "Emak Bakia" yı çevirmiş, bunu "Riqualt ile birlikte" ve L'Etoile de mer" adını taşıyan filmler izlemiştir Ado Kyrou, "eğer sinema 'temelde sürrealist' ise, bu bir gerçek değildir. Çünkü sinemada 'herşey mümkündür', ama fazladan hareketli hayaller bir filmde, düş olayının evrimine diğer herhangi bir sanattan daha fazla yaklaşmaktadır (Passeron, 1990)" demiştir. Büker'e göre ise; "gerçeküstü eğretilmede bitişkenlik o denli artar ki, kimi kez eğretilme görüntüsünün içindeki tek insan ya da nesnede yaratılır: L'Age d'or'da (Altın Çağ, 1930) Lya Lys yatak odasına girdiğinde, yatağında bir ineğin boylu boyunca uzanmış olduğunu görür. Hiç şaşırılmaz, çok sakin bir biçimde ineğe kalkıp gitmesini söyler. Bir köpeği kovalar gibi ineği yataktan indirir. İnek odadan dışarı çıkar, Lya Lys hemen kapıyı kapatır. Kapı kapanır kapanmaz ineğin boynundaki çanın sesi duyulur. Lya Lys tuvalet masasına doğru yürür. Ado Kyrou, bu ayırımın sinemada gerçekleştirilmiş en şiirsel ayırım olduğunu düşünür (Büker, 1996d:141)." 1925-1930 arasında Fransa'da Avant-garde sinema akımları güç kazanmış, Fernand Leger, Salvador Dali gibi ressamların sinemaya yaptıkları katkıların yanı sıra Rene Clair, Abel Gance, Germain Dulac gibi sanatçılarda önemli eserler vermişlerdir. Tansuğ'a göre İspanyol Louis Bunuel'in Dali ile birlikte senaryosunu yazdığı "L'age D'or" (Altın Çağ) gibi filmler sürrealist sanat akımları içinde incelenip, değerlendirilir (Tansuğ, 1991b:110).

Değişen toplum düzenleri, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatçıların önüne kullanabilecekleri yeni oluşumları da getirmiştir. Fischer şöyle bir belirleme yapmıştır; "bilim her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle nasıl donatıyorsa, sanatın sürekli görevi de bireyin kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değiştirilebileceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürülebileceğini göstermiş olur (Fischer, 1985)." Bu değişim ve dönüşüm, modern sanat akımları içerisinde bir çok Avan-garde oluşumların ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Bunların içinde, Kinetik sanat, fluxus, happening, süreç sanatı, vücut sanatı, gösteri sanatı, video sanatı gibi alanların dikkat çekici oluşumlar ortaya koydukları görülür. Ragon bunu şöyle ifade etmiştir; "Kinetizmde, devininim izlenimi yaratmak için ışığı kullananlarla, bir çeşit göz aldatımıyla devininim izlenimini uyandıranlar olmak üzere iki adım olduğunu düşünürsek, bu ikinci kategoriye bazı Rönesans ressamalarını, özellikle de bazı Barok ressamaları katabiliriz. Ama bu yüzyılın ilk çeyreğine dek yapılan, hep harekete öykünmekti, resmi ve heykeli hareket ettirmek değildi. Böyle bir şey henüz düşünülüyordu. 1932'de Alexander Calder, Paris'te "devingen cisimler" diye adlandırdığı alışılmamış heykeller gösterdiğinde, heykel ilk kez



yerçekiminden kurtuldu. Calder bu heykelleriyle otomata doğru çok kesin bir adım atmıştı. Tinguely'nin metamekanikleri ise henüz gerçek otomatlar değildi. Bu otomati, spasiodinamik (uzaydinamik) ve kinetik heykelle yaratmak övücü Nicolas Schoffer'e aittir (Ragon, 2009).” Schoffer, ışık, ses, renk ve hareket gibi öğelerin birlikte sunumuyla görsel bir bütünlük oluşturmuş, hem iç mekânlarda hem dış mekânlarda yaptığı kinetik yerleştirmelerle etkileyici sunumlar oluşturmuştur. 1959'a kadar mekânın değişik özellikleri, ışık, müzik ve film gibi öğeleri eserlerinde kullanan sanatçı, son döneminde zaman faktörüne odaklanan eserler vermiştir. 1950-60 yılları arasında yaygınlaşan bu yeni anlatım biçiminin doğuşu doğrudan doğruya teknoloji ve bilim alanındaki gelişmelerin hızlanmasının bir sonucudur. Julio Le Parc'ın kesit-yüzeyle, ışık-sürekliler, devingen-süreklilikler adlı yapıtlarında olduğu kadar, Garcia Rossi'nin değişken ışıklı rölyefler'i, Stein'in kaleidoskopları, Sobrino ve Yvaral'ın Çakışmalar'ı hep bu amaca yönelik yapıtlardır. Soyut akımın en önemli eğilimlerinden doğmuş olan kinetik sanat, günümüzde bile hala geleceğe bağlı bir nitelik taşır (KS, 2009). Sinemanında sıklıkla başvurduğu ışık, ses, renk oyunları, görsel efektler izleyicinin psiko-fizyolojik dünyasını etkisi altına alarak, daha güzel bir seyir keyfi oluşturur.

Teknolojik gelişmelerin yansımalarından biri olan Video Sanatı'nın, sinemadan ayrılan farklı yönleri vardır ve kendi içerisinde bağımsız bir alan olarak ele alınır. Video Sanatı, oyuncu, diyalog, konu, senaryo gibi öğeleri kullanmak zorunda olmamasından dolayı sinemadan ayrı değerlendirilir. Bu ayrım videoyu sadece sinemadan değil, tanımların bulanıklaştığı bağımsız filmler, kısa filmler, avant-garde sinema gibi sinemanın alt kategorilerinden de ayırmak için önemlidir. Temel olarak, sinemanın ana amacı eğlendirmek iken; videonun ise mecranın sınırlarını keşfetmek veya izleyicinin alışlageldik sinema nedeniyle oluşmuş beklentilerine saldırıda bulunmak gibi çeşitli amaçlar güdebildiğini söyleyebiliriz. 1960'lı yıllarda Nam June Paik'in ilk video denemelerine başladığı bilinir. Paik, Televizyon ekranını bir elektronik tuval haline getirerek, günlük hayatımızın içinde yerleşik bulunan eşya ve araçlara farklı biçimde bakmamızı sağlayarak, bunların fonksiyonunu sorgulamıştır. Medyanın cinsellik, şiddet, aldatma, aç gözlülük ve kibir gibi değerleri prensip edindiğini söyleyen Paik, televizyonu kendi içeriğinden kopararak farklı bir kılığa ve anlatıma büründürür. Video Sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 70'lerde yaşadı. Hala da uygulanmaya devam edilen Video Sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte, örneğin büyük bir enstalasyonun veya performansın bir parçası olarak kullanılabilir (VS, 2005). Aynı dönemlerde Joseph Beuys'un performanslarına tanık oluruz. Performans, happening olarak adlandırıldığı gibi, fluxus, beden sanatı, süreç sanatıyla da yakından ilişkilidir. Hareket ve zaman kavramı Beuys'un birçok çalışmasında önemli yer tutar. Özellikle sanatçının, “Kır Kurdu, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor” isimli eylemi, Amerikan yerlilerine yapılan haksızlıklara tepkisel bir oluşumdur. Aynı dönemlerde Süreç Sanatı, Vücut Sanatı, Fluxus, Gösteri Sanatı gibi yeni avan-garde oluşumlar da dikkat çekici yaklaşımlar olarak görülür. Süreç Sanatı olarak belirlenen alanda, malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, her şey zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakılmıştır. Atakan'a göre Süreç sanatçısı, sıvı, ya da değişken özelliklere sahip olan bir malzemenin, bulunduğu ortamda gösterdiği farklılaşmayı, değişimi belirlemeye çalışır. Hans Haacke, suyun, galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaştığı ya da buharlaştığı, Yoğunlaşma/Buharlaştırma Kübü'nü 1963-65 arasında gerçekleştirmiştir. # Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse, Lynda Benglis gibi sanatçılarda süreç sanatının önemli temsilcileri olarak bilinirler (Atakan, 2008a:75). Yine bu dönemlerde, Fluxus sanatçılarının, çalışmaları dikkat çekicidir. Sürekli hareket ya da akma anlamına gelen “Fluxus”, inter-medyadan yararlanmıştır. Farklı geçmişleri olan sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardır. Atakan'a göre bu sanatçılar sanat/yaşam ikilemini çözmeye çalışarak ve her zaman şimdiki zaman kipi içerisinde çalışarak, olaylara insanı, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır. Gösteri Sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilir ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir. Yves Klein, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Dan Graham bu sanat anlayışının önemli temsilcileri olmuştur (Atakan, 2008b:68). Bütün bu avan-garde yaklaşımlarda, devinim, zaman, ses, ışık gibi öğelerin kullanılması, film tekniklerindeki gelişmelerle paralellikler gösterir.

Sinema, teknolojik dünyanın bütün olanaklarını kendi teknik yapılanmasına en iyi şekilde nüfuz ederek, günümüzün en popüler sanat dalı olarak, hem önemli bir endüstriyel güç oluşturmuş, hem de büyük kitleleri kendisine çekmeyi başarmıştır. Sanat alanında hareket kavramının, resim ve heykeldeki yansımaları, modern sanat içerisinde değerlendirebileceğimiz birçok uygulamaların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1912'den itibaren Dada akımının, sanat alanında yarattığı büyük sarsıntılar, alternatif sanat arayışlarını da ortaya çıkarmıştır. Sanat nesnesini sorgulamamıza neden olan Duchamp'ın 'Pisuvan'ından sonra, özellikle 1960'lardan sonra sanatın yapısına ilişkin varsayımlar eş zamanlı olarak sorgulanmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde, devinim, zaman gibi kavramlar teknolojinin sunduğu

olanaklarla, sanatçılar tarafından daha kolay ele alınır duruma gelmiştir. 1950-60 yılları arasında yeni anlatım biçimlerinin doğuşu, teknoloji ve bilim alanındaki hızlı gelişmelerin bir sonucudur. Sinema alanında özellikle Bilim-Kurgu filmlerinde bu bilimsel ve teknolojik gelişmeler çok iyi kullanılarak hayal gücünün sınırları aşılmıştır. Günümüzün film tekniklerinde kullanılan görsel efektlerdeki mükemmellik, gerçeküstü anlatımın da kusursuz bir seyir keyfine dönüşmesini sağlamıştır. Film izlemek değişik duygular içerisinde düş görmek, bilinçli olarak sanrıya kapılmak gibidir. Sunulan imgeler izleyicide eleştiri ve araştırma mekanizmasını da canlı tutar ve bu isteği uyandırır. Pierre Reverdy'e göre imge birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar. Yaklaştırılan gerçekler birbirinden ne denli uzak olursa imge o denli güçlü olur. Andre Breton, Reverdy'nin imge üzerine düşüncelerinden Birinci Gerçeküstücü Bildiri'de söz eder. Breton'da imgenin birbirinden uzak gerçekleri yaklaştıran bir araç olduğunu düşünür. Breton'a göre bu yaklaştırma, anlık kendi haline bırakıldığında daha iyi gerçekleşir. Böylelikle, bilincin koyduğu engeller kaldırılarak, nesnel gerçeklik yıkılabilir. Bilincin engelleri resim, şiir, sinema vb. de kaldırılabilir. Sinemanın bu iş için en uygun sanat olduğu söylenebilir (Büker, 1996e:135).

Sinema sektörü, 1900'lü yılların başından itibaren hızlı gelişimini sürdürürken, yan sanat dallarının da gelişmesini sağlamıştır. Bu dallardan film afişleri tasarımı, sinemanın tarihine ve teknik gelişmelere paralel bir gelişme göstermiştir. Sanatçılar, yaptıkları afişlerle, filmin tanıtımında çok önemli roller oynamıştır. Henüz teknolojik baskı tekniklerinin sinemanın ilk dönemlerinde olmaması, yapılan az sayıda tanıtım afişlerinin sanatsal bir değere ulaşmasını sağlamıştır. Sinema afişleri, modern sanat anlayışları içerisinde kendi estetik yapılanmasını oluşturmuştur. Kısa ve dikkat çekici bir yazı, konunun anlatımını tek bir kareyle resimlemek afişin temel özelliğidir. Afiş sanatının dönüm noktasını ise 1890'ların başında beliren 'Art Nouveau' (Yeni Sanat) akımı oluşturdu. Özellikle 1890-1910 yılları arasında, mimarlık, dekorasyon, eşya tasarımı, kitap kapağı ve afişlerde kendini gösteren Art Nouveau akımı güzel sanatların popüler ve yararlı olabileceği inancından doğmuş ve afiş sanatıyla da doğal bir anlatım biçimine kavuşmuştu (AT, 2007). Bir filmin afiş tasarımı, hem grafik sanatının inceliklerini hem de plastik sanatlardaki kompozisyon yapılanmalarının doğru şekilde uygulanmasını gerekli kılar. Filmin tanıtımında ya da oynatıldığı yerlerde izleyiciyle ilk görsel tanışmayı afiş yapar. Sanatçı, afiş tasarımını yaparken, uzun bir filmin en önemli, çarpıcı anını ya da izleyiciyi etkileyebilecek kompozisyonu özellikle vurgulamak zorundadır. Böylelikle, resmin temel, değişmeyen kompozisyon yapılanmaları belirleyici rol oynar. Sinemanın ilk yıllarında afişlerin tasarımının ressamlar tarafından yapılması pek şaşırtıcı olmamalıdır. Film afişleri, reklam, tanıtım gibi yöntemler geliştirilerek sinema sektörü içerisinde ayrı bir pazar oluşturulmuştur.

### 3.SONUÇ

Plastik sanatların 1900'lü yılların başından itibaren avant-garde oluşumlarla beraber, alışılmışın dışında, geleneksel yapılanmalardan uzak değişimler gösterdiğine tanık oluruz. Günümüz sanat anlayışları içerisinde bütün sanatsal oluşumların birbirlerinden etkilenmesi ve sunum farklılıklarına rağmen ortak estetik kaygıları paylaşması yeni nesillerinde ne kadar geniş bir sunum zenginliğine sahip olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Günümüzün farklılaşan estetik değerleri, sanat dalları arasında da yeni birliktelikler ortaya çıkarmıştır. Bu birlikteliği daha çok teknik gelişmelerin güçlendirdiğini görürüz. Çağlar boyunca süregelen sanatsal arayışlar her zaman daha güçlü ve özgün bir sanat yapıtı ortaya çıkarma arzusuyla sürmüştür. Günümüz sanatında farklı sanat dalları arasındaki ilişkiler ve uygulamalar hiç yadırganmamakta, aksine sanat dallarının birbirlerini zenginleştirdiği, yeni anlatım ve uygulamaları ortaya çıkardıkları görülmektedir. Video sanatının bu anlamda günümüzde hala popülerliğini koruyabilmesi sanatçıların ifadelerinde veya hayal güçlerinde geçmiş gibi duygusunu ve yanıltıcı etki olan yüzey ya da boya etkilerini 'hareket' düşüncesiyle birleştirme istekleridir. Zaman-uzam ve hareket izlenimi artık sanatçılar için uygulanamaz değildir. Çağımız sanatının açık bir araştırma anlayışını benimsemesi, kuralların, tanımların katı bir şekilde uygulanmaması, yeni sanatsal oluşumların cesaretle ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çağdaş sanat uygulamalarında, estetik değer ölçütleri teknolojik gelişmelere paralel yeni kavram ve değerleri de doğurmuştur. Farkına varılan en büyük gerçek ise statik yapılanmaların çağın estetik değerlerini ve beklentilerini yeterince karşılayamamış olmasıdır. Bu hissedilen gerçek günümüz sanatçısına çağını daha özgür sorgulama isteği ve anlatım materyallerini daha rahat kullanabilme kolaylığını sağlamıştır. Çağımızın teknolojik her tür gelişmesinde, sanatçıların bunlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Çağdaş Sanat yaklaşımlarında, teknolojinin sunduğu olanaklar sanatçıların yaratılarında da belirleyici rol oynamaktadır. Sinemanın sanat alanında ki yeri ve etkisi, plastik sanatlara yeni araştırma ve biçimlendirme olanaklarını da sunmuştur. Disiplinlerarası etkileşim olarak gördüğümüz bu paylaşımlar, alanlar arasındaki keskin farklılıkları ortadan kaldırmaktadır. Sanat, sorgulama, biçimlendirme, değiştirme, arzuları tatmin etme yönünde, alan farkı gözetmeksizin

önemli bir eylem tarzı olarak gelişimini ve değişimini sürdürecektir. Teknolojik her tür gelişime paralel olarak sanatçı da algılarını ve gözlemlerini zenginleştirerek, çağın görsel sunum olanaklarını özgürce kullanmayı sürdürecektir.

### KAYNAKLAR

- AAS 2010. *Avrupa Avantgarde Sineması*, <http://www.tr.wikipedia.org/wiki/>.(Erişim Tarihi: 10.04.2012)
- AT 2007. *Afişin Tarihçesi*, Cem Çobanlı, <http://www.grafikerler.net/afisin-tarihcesi-t6357.html> (Erişim tarihi: 11.04.2012)
- Atakan, N. 2008. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi, s.a68.b74, İzmir.
- Baudrillard, J. 2010. *Sanat Komplosu*. İletişim Yayınları, s.32, İstanbul.
- BBC 2005. *How.Art.Made.the.World*, [www.torrentv.org/4of5.Once.Upon.A.Time.Xvid.AC3](http://www.torrentv.org/4of5.Once.Upon.A.Time.Xvid.AC3). (Erişim Tarihi:12.04.2012).
- Büker, S. 1996. *Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. Kavram Yayınları, s.a26.b51.c135.d136.e141, İstanbul.
- Candan, A. 1994. *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları, s.102, İstanbul.
- De Waresquiel, E.2004. *İsyankar Yüzyıl*. Sel yayıncılık, s.186, İstanbul.
- Fischer, E. 1985. *Sanatın Gerekliliği*. Kuzey Yayınları, s.244, İstanbul.
- Gombrich, E.H. 1986. *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi, s.86, İstanbul.
- KS 2009. *Kinetik Sanat*, <http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=1130.0> (Erişim Tarihi: 21.04.2012)
- Lynton, N. 1982. *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi, s. 89, İstanbul.
- Passeron, R. 1990. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi, s.65, İstanbul.
- Paz, O. 2000. *Sanat Dünyamız*. Bahar. Sayı:75.Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.139, İstanbul.
- Ragon, M. 2009. *Modern Sanat*. Yorum Sanat Yayınevi, s.197, İstanbul.
- SA 1999. *Sinemada Akımlar*, <http://www.exi26.com/334.aspx> (Erişim Tarihi: 10.04.2012)
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi. 1983. Cilt:3. Görsel Yayınlar. s.581, İstanbul.
- Tansuğ, S. 1991. *Sanatın Görsel Dili*. Remzi Kitabevi, s.a99.b110, İstanbul.
- Thema Larousse, 1991. Milliyet Yayınevi, 5. Cilt, s.452, İstanbul.
- VS 2005. *Video Sanatı*, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Video\\_sanat%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Video_sanat%C4%B1) . (Erişim Tarihi: 16.04.2012)
- Zerengil, R. 1987. *Yeni Düşün Sanat Dergisi*. Kasım, s.29, İstanbul.