

## Fotografik Bakıştan Sinematografik Bakışa: Jeff Wall

### From Photographic Gaze to Cinematographic Gaze: Jeff Wall

**Liane Linda Bencuya**

Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel  
Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı,  
e-posta: lilib@superonline.com,  
ORCID: 0000-0002-5141-1921.

Bencuya, L. L. (2025). Fotografik bakıştan sinematografik bakışa: Jeff Wall.  
*ArtDE Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3, (s.17-32).

#### Özet

Rönesans'tan itibaren doğrusal perspektif, tek rasyonel bakışın kendi bakışı olduğu iddiasıyla görünüşün rasyonelleştirilmesinin adı olmuştur. Doğrusal perspektif ve onun yarattığı rasyonalite tarih boyunca bir egemenlik aracı olarak kullanılırken, insana doğru bakışı dayatan ve daraltan bir yapı olarak işlev görmüştür. Akademizm geleneği ve buna bağlı perspektif anlayışında gerçekliğin durağanlığı çok önemli olsa bile, gerçeklik kontrol edilemeyecek kadar değişkendir. Doğrusal perspektifin karşısında ise çokluğu ve çoğulluğu öne çıkaran Pavel Florenski'nin ortaya attığı tersten perspektif yer almaktadır. Fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkışı ile birlikte bu teknolojik yenilikler sanatın yeni araçları olmuş olsalar dahi, aslında geleneksel fotoğraf anlayışı resimdeki doğrusal perspektifle tekil bakışın, sinema ise tersten perspektifle çoklu bakışın aygıtları olmuşlardır. Jeff Wall, sanatını fotoğraf üzerine kurarken, fotoğrafın tek merkezli bakışının gerçeklik iddiasının karşısında, sinemanın kurgusal çok merkezli bakışından yararlanarak sinematografik görüntüler üreten çağdaş bir sanatçıdır. Eserlerinin temelini fotoğraf oluştururken çalışmalarını bize kurgusal olarak yaratılmış çoklu bakış noktalarıyla tekil karelerde adeta film izletir. Bu çalışmada nitel bir araştırmayla, tarihten günümüze insanın bakışının değişimi kuramsal ve felsefi olarak incelenmiş, günümüz sanatının belirleyici araçları olan fotoğraf ve sinema üzerinden bakışın değişimi değerlendirilmiştir. Wall'un fotoğraflarından üç örnek ile resim tarihi, fotoğraf ve sinema üzerinden karşılaştırmalı biçimsel ilişkiler kurulmuş, fotografik çalışmalarındaki kurgusal ve sinematografik çoklu bakış ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada Wall'un araştırmaya konu olarak alınmasının sebebi, geleneksel fotografik bakışın insan gözünü hegemonik bir yapıya bağlayan eserler yerine, gözün doğallığını her an her yeri görmesini kendisine yaratım aracı olarak seçmesidir. Çalışmanın amacı günümüzde fotoğrafın üretim alanlarının kısıtlı kaldığı düşünülen geleneksel yapısına yaratıcı bir alternatif değerlendirme önerisini bakış üzerinden Jeff Wall bağlamında sunmaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Jeff Wall, barok, doğrusal perspektif, tersten perspektif, fotografik bakış, sinematografik bakış.

#### Abstract

Since the Renaissance, linear perspective has been the name given to the rationalization of appearance, claiming that the only single rational viewpoint is its own. While linear perspective and the rationality it created were used as a tool of domination throughout history, it functioned as a structure that imposed and narrowed the gaze of humanity. Although the static nature of reality is very important in the tradition of academicism and the associated understanding of perspective, reality is too variant to be controlled. Opposing linear perspective is reverse perspective proposed by Pavel Florenski, which emphasizes multiplicity and plurality. Although the emergence of photography and cinema brought technological innovations that became new tools for art, traditional photography has been an instrument of linear perspective and singular vision in painting, while cinema has been an instrument of reverse perspective and plural vision. Jeff Wall is a contemporary artist who builds his art on photography, producing cinematic images by utilizing cinema's fictional multiple viewpoints in opposition to photography's claim of singular-gaze reality. While photography forms the basis of his work, his works present us with a cinematic experience through single frames featuring multiple, fictionally created viewpoints. In this study, the evolution of human perception through history to the present day from a theoretical and philosophical perspective has been examined through comparisons with photography and cinema, which are defining instruments of art of today. Using three examples from Wall's photographic works, comparative relationships are established through art history, photography, and cinema, attempting to reveal the fictional and cinematographic multiple perspectives in his photographic works. The reason for choosing Wall as the subject of this study is that, instead of traditional photographic works that bind the gaze to a hegemonic structure, he chooses the naturalness of the eye, its ability to see everywhere at all times, as his creative tool. The aim of the study is to offer creative alternative evaluation options to the considered limited structure of photography's traditional fields of production of today, through gaze, within the context of Jeff Wall.

**Keywords:** Jeff Wall, baroque, linear perspective, reverse perspective, photographic gaze, sinematographic gaze.

## Giriş

Sanatın tarihi bir anlamda bakışın da tarihidir. Tarih boyunca her kültür çevresini farklı algılayıp yorumlamış ve farklı bakışlar sanatların ana akım belirleyicileri olmuşlardır. İnsan huzurlu ve korunaklı bir ortam yaratabilmek için sürekli çevresine ve düşüncelerine şekil vermeye çalışırken, onu belli çerçeveler içine yerleştirmiştir. Bunun sebebi, insanın tüm insanlık tarihi boyunca her ne yapıyor olursa olsun kendini güvende hissedeceği bir liman arayışında olmasında aranmalıdır. Bu bir anlamda kendi varoluşuna anlam katma çabasından başka bir şey değildir. Gerçeklik, Aydınlanma Çağı'na kadar Tanrı üzerinden temsil edilmiş, imge ya tinsel gerçeğin ya da insanın hayal gücünün ürünü olan bir gerçeklik yorumunun ifadesi olmuştur. Filozoflar, Aydınlanma Çağı'yla birlikte tüm zaman ve mekânda geçerli olabilecek bir hakikat bularak oluşun ötesine geçmek istemişler ve bunu gerçekleştirmek için çoğu durumda iş görebileceğini düşündükleri akla başvurmuşlar (Kuvancı, 2004), bunun sonucunda da perspektifi bulmuşlardır.

Perspektif, Batı'daki anlamından farklı, yani 'bakış açısı' olarak, Antik dönemlerden beri bilinmekte gerek mimaride gerekse resimde ve heykelde kullanılmaktadır. Gören göz ile görülen nesne arasında bir resim düzlemine ya da bir kaçış noktasına yer vermeyen, İbnü'l-Heysem'in yedi bölümden oluşan *Kitâb el-Menâzır* adlı kitabında yer alan görme teorisinden bugünlere gelinceye kadar bakış, insanların kültürel, toplumsal ve dini yaşantılarında geçirdikleri değişikliklerle çok yol kat etmiş, her dönemde değişmiş ve dönüşmüştür (Topdemir, 2002). Bu değişim ve dönüşümler ise sanatlarına yansımıştır. Antik Çağ'da bakan göz özgürce nesneler üzerinde dolaşırken, Orta Çağ Tanrı merkezli dünya algısını yaratmış, Rönesans ise gözü ve bakışı tek noktaya hapsederek Tanrı merkezli dünya algısının yerine insan merkezli dünya algısını koymuştur. Barok dönemle birlikte Öklid geometrisinin bilimdeki birtakım ilerlemeleri ifade etmekte eksik kaldığının fark edilmesi ve daha sonra Görelilik Teorisi, Kuantum Fiziği, atomun parçalanması gibi bilim alanlarındaki yeniliklerle birlikte, bu kez insan merkezli dünya algısı tahtından edilerek yerine hiçbir şeyin sabit olmadığı oluş felsefeleri üzerinden çoklu, eşzamanlı bakış teorileri ortaya konmuştur. Bu felsefelere bağlı olarak da İzlenimcilik'le başlayıp Kübizm'le devam eden ve ardından da hiçlik felsefelerine kadar gidecek olan Modern ve Soyut Sanat ortaya çıkmıştır. Elbette ki Modern ve Soyut Sanat'ın ortaya çıkmasında, 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafın bulunmasının etkisi büyüktür. Fotoğrafla birlikte Rönesans'la başlayan resim sanatında tek kaçış noktalı doğrusal (lineer) perspektif aracılığıyla oluşturulan bakış, yerini kameranın tek gözle gören fotografik bakışına bırakmış, böylelikle de resim sanatı özgürlüğüne kavuşmuştur. 19. yüzyılın sonunda sinemanın keşfi ve ardından çok kısa bir zaman içinde montaj ve kurgunun sinemada kullanılmaya başlamasıyla birlikte bakış bu kez Orta Çağ'ın tersten perspektifine göndermeler yaparak çağın gereklerine uygun farklı bir yapılanmayla çoklu bakışa geri dönmüştür. Her dönemde sanata yön veren ise hep *bakış* olmuştur.

*Jeff Wall*, Kanadalı bir fotoğrafçı olup fotoğrafın ve sinemanın imkânlarını kullanarak büyük ölçekli sinematografik görüntüler üreten çağdaş bir sanatçıdır. Wall her fotografik görüntü karesinde bir hikâye anlatır, izleyenin bakışını durağanlıktan devinime yöneltir, sorgulatır. Bu anlamda çalışmalarının çok merkezli bakışı çağrıştıracak tarzda resimsel ve sinematografik oldukları söylenebilir. Eserlerini fotoğraf temelli üretmekle birlikte çalışmaları ne geleneksel fotoğraf olarak adlandırılabilir tekil ve gerçekçi bakışa mahkûm, ne de sinematografik harekete sahip görüntülerdir. Onlar adeta bakışı tek bir noktaya yönelten doğrusal perspektifin kurallarını yıkarcasına çoklu bakış açıları sunarak hikâyeler anlatan, gözü çerçeve içinde gezdiren, her noktasında yeni keşiflere imkân veren fotoğraflardır. Bu makalede örnek olarak Wall'ın seçilmesinin sebebi, kendisinin geleneksel fotoğrafın gerçekçi olma çabasındaki tekil bakışını yıkarak, çoğul bakışa imkân veren sinematografik bir yaklaşımla fotografik eserler üretmesi ve bu konuda öncü bir sanatçı olması, günümüz fotoğrafçılığı için ufuk açıcı olduğunun düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu makalede tarih boyunca doğrusal ve tersten perspektif üzerinden kısaca bakışın izi sürülecek, bakış üzerine felsefe yapmış bazı filozofların söylemleri değerlendirilecektir. Ardından fotografik ve sinematografik bakış arasındaki farklara değinilerek, Batı sanatında Maniyerizm ve Barok'la temelleri atılan, Modern ve Soyut Sanat'la devam eden ve sanatta bakışın tek merkezli bakıştan çok merkezli bakışa evrildiği günümüzde, sinematografik fotoğraflar üreten Jeff Wall'ın üç örnek çalışmasının analizi bakış üzerinden yapılacaktır. Örnek çalışmalarının resimsel, fotografik ve sinematografik yapısal özellikleri üzerinde durularak tekil ve çoklu bakışların gözün doğal görme biçimine yakınlığı değerlendirilerek, insanın tarih boyunca sanatsal temsillerde aslında hep gözünün doğasına uygun olanın

arayışında olduğunun, resim, fotoğraf ve sinema ilişkileri içinde disiplinlerarası bir yaklaşımla fotoğraf üzerinden değerlendirilmesi yapılacaktır. Zira Roland Barthes'e göre (2021, s.52), gerçek olan canlandırılmaz ve yalnızca tanıtılabilir olmakla birlikte "çok boyutlu (gerçek-olan) bir düzen ile tek boyutlu bir" düzen çakıştırılmaz.

Bu makalede nitel bir araştırma çerçevesinde, kütüphanelerin basılı yayınlarından, internet ortamındaki veri tabanları ile sanal kütüphane kaynaklarından gerek yüksek lisans gerekse devam etmekte olan doktora tezi araştırma kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır. Seçilen örnek eserler, analitik bir bakış açısı ve disiplinlerarası bir yaklaşımla konu başlığı üzerinden karşılaştırmalı betimleyici bir yöntemle değerlendirilerek çözümlenmiştir. Resim ve fotoğraf örnekleri birbirleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve bağlam sinematografik bakışla ilişkilendirilerek kurulmaya çalışılmıştır. Yapılan değerlendirmelerde eserler tema ve kompozisyon üzerinden görsel unsurlarıyla çözümlenmeye, farklı estetik ve çözümlemeci yorumlarla analiz edilerek konu başlığıyla ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı, bakış üzerinden fotoğrafın geleneksel temsillerine Jeff Wall bağlamında farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak katkı sunmaktır.

### 1. Antik Dönem ve Orta Çağ'da Bakış

Antik Çağ olarak kabul ettiğimiz Yunan ve Roma İmparatorlukları döneminde perspektifle görme söz konusu olmakla birlikte, bu görme şekli doğrusal perspektifle görmekten çok farklıdır. Bu dönem perspektifi *perspectiva naturalis* (doğal perspektif) olarak adlandırılmaktadır. (Merleau-Ponty, 2016). Antik dönem optiği, göz yüzeyinin küresel olması sebebiyle, nesneleri görmenin uzaklıklarına göre değil, yalnızca görme açılarına göre olabileceğini keşfetmişti (Panofsky, 2013). *Görme açısı*, gözün kavimli yüzeyi sebebiyle gözün hareketine bağlı olarak hiçbir zaman sabit olmayacağı için, Rönesans'ta merkezi bir kaçış noktası ve o noktaya giden çizgiler üzerinde küçülerek yerleşen nesneler düzeni olan doğrusal perspektif, Antik dönemde hiç kullanılmamıştır. Antik dönem resimlerinde derinlik hissi olmakla birlikte, bu Batı perspektifinde katı geometrik kabullere bağlı bir derinlik olmayıp, Panofsky'ye göre (2013, s.18), "doğal görmenin yasalarını matematikle ifade etmeye çalışmaktan ibaret olmayan bir öğretidir". Antik Çağ öğretisinde sistematik bir mekân oluşturma ihtiyacı yoktur. Bu sebeptendir ki antikler hiçbir mekânı en boy ve yükseklik ilişkileri içinde ele almazken, nesneler arası ilişkiler de birbirleriyle boyutsal bir ilişki ve kapalı sistem yapısı içinde değerlendirilmezler.

Antik dönemin sona ermesi ve Doğu etkilerinin artmasıyla birlikte, mekânın ifadesinde de değişimler başlar. Önceleri serbestçe birbiri ardına uzanan mekân/manzara görüntüleri, yerini yüzey fikrine dönüşen, birbiri üzerine üst üste ve yan yana dizilen görüntülere bırakır. Orta Çağ'da Aziz Augustinus, bütün oran ve sayıların temelinde benzeşme ve birleşme olduğunu ve bunun da bizi Tanrıya götüren bir eşitleme olduğunu söyler. Ona göre güzelliğin temel ilkesi eşitlik, tekilik ve bütünlüktür (Erzen, 2016, s.83). Panofsky (2013, s.31) ise, Orta Çağ'ın misyonunun Antik Çağ'da "tekil nesnelerin oluşturduğu çoğulluğu gerçek bir birlik içinde eritmek" olduğunu söyler.



**Görsel 1.** İkona, Cambrai, Notre Dame de Grace Katedrali, Siena, yaklaşık 1340.

Doğu etkilerini gördüğümüz Bizans'ta, mozaik kullanılımasının sebebi yüzeyin iki boyutlu yapısını mozaiklerden yansıyan ışıkla gizleme çabasıdır. Romanesk ve Gotik dönemler Orta Çağ'ın içinde kabul edilirler. Mekânsal yanılsamalardan vazgeçilirken her çizgi dekoratif bir öğeye, cisim ve mekânlar ise yüzeye indirgenir (Panofsky, 2013). Bu dönemlerde görülen perspektif şeklini Florenski *Tersten Perspektif* olarak tanımlar. *Tersten Perspektif*, bakan gözü tekil ve sabit bir odak noktasında bulunmaktan ve doğrusal bakmaktan kurtarır. *Tersten Perspektif*in en dikkat çekici özelliği doğrusal perspektifin tersine *çok merkezli* olmasıdır. Eserler, gözün tek noktada sabit olmasına bağlı olarak oluşturulmak yerine, izlerken durma noktasını sürekli olarak değiştirdiği varsayımından yola çıkarak tasarlanırlar. Göz sürekli bir akış halindedir. İkona resimleri bu anlayışa göre yapılırlar. İkonalarda resmedilen nesneler normal gözle görülemeyecek bölümleri ve yüzeyleriyle gösterilirlerken, pek çok görme anı aynı yüzey üzerinde ifade edilir. Oysa böyle bir resmetme tekniği doğrusal perspektif kurallarıyla mümkün değildir. Görsel 1'de görüldüğü gibi, Florenski'ye göre "Ortodoks ikonları, Rönesans resmine oranla gözün alışıksız olmadığı bir boyut zenginliğini aynı anda göstererek (dindar) izleyici açısından daha mistik bir tecrübe yaşatmaktadır" (Akt. Polat, 2017, s.37). Aynı metinde Polat'ın Florenski'den aktardığına göre, resmin amacı kopyalamak olmayıp, gerçekliğe ait daha derin bir kavrayışı sağlamak, Orta Çağ'ın bitiminden itibaren gözün hâkimiyetinde, gözü bedenden ayıran görüşe karşı imgenin hak ettiği çok merkezliliği kendisine tekrar geri vermektir.

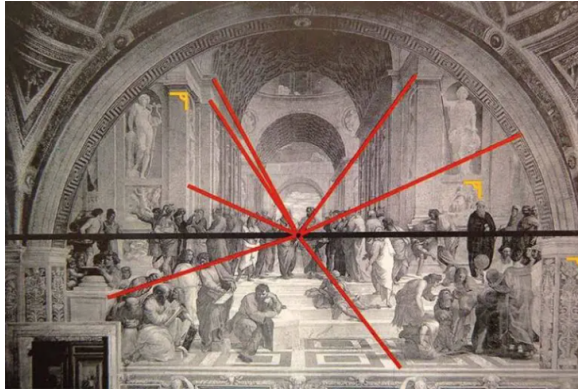
Mısır'dan başlayarak Bizans'a gelene kadar, Bizans da dâhil olmak üzere, pek çok kültür doğrusal perspektifi kullanmaz. Bunun sebebi elbette ki beceriksizlik değildir. Bu tamamen farklı bir varıksal kaygıdan kaynaklanmaktadır. "Amaç görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümler kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir" (Sayın, 2011, s.13). Bu düşünce şekli Batı'nın benmerkezci düşünce sisteminden tamamen farklı bir bakıştır. Bu bakışta bakış gözden çıkıp resme yöneleceğine, resimden çıkıp göze yönelir. Amaç resmedilen mekânın içinde kendini kaybetmek ve onu kendine dönüştürmektir. Bu perspektif (bakış) tekil değil, çoğul bir perspektiftir.

## 2. Rönesans'tan Modern Döneme Bakış

*Perspectiva* Latince *içinden bakmak* anlamına gelmekte (Panofsky, 2013, s.9) olup, Albrecht Dürer'in 15. yüzyıl sonlarında yapmış olduğu bir tanımlamadır. Doğrusal/merkezi/çizgisel/lineer olarak adlandırılan ve bu çalışmada perspektif ya da doğrusal perspektif olarak kullanacağımız tanıma göre, resmin merkezinde bakan kişinin bakışı yer alır. Belting (2012, s.21), perspektif "bakışı sanatın hakemi yapınca... dünya resim oldu" der. Zira artık bakış resmin içine yerleşmiştir. Doğrusal perspektif Floransa'da Filippo Brunelleschi ile heykeltıraş Donatello tarafından bulunmuştur. Rönesans perspektifi görme üçgeninin içinden geçen bir kesit almaz. Belting (2012, s.23) bu durumu, "Perspektif mekân sadece bakışla ve bakış için yaratılır, çünkü aslında bir mekân olmayan bir yüzeydir... Perspektifte resim düzlemi izleyicinin varlığının metaforudur" olarak açıklar. Bu sanatta bir kırılma noktasıdır. Antik Çağ'da akan yaşamdan en ideal poz anı alınırken, Rönesans'la birlikte artık yaşamdaki rastgele anlardan bir kesit alınmaktadır. Perspektif, Yeni Çağ'ın başlangıcı olan Rönesans'ta icat edilmiş ve 1600'lerin ortalarına kadar hemen hemen mükemmelleştirilmesinin ötesinde pek bir değişiklik geçirilmeden gelmiştir. Panofsky (2013), perspektifle oluşturulmuş bir mekândan bahsedildiği zaman resmin adeta bir pencereye dönüştüğünü ve bizi bu pencereden dışarıya baktığımıza inandırmaya çalışan bir mekânı anlamamız ve algılamamız gerektiğini söyler. Perspektifin, rasyonel bir mekân olgusu yaratabilmesi için iki temel hareket noktası vardır. Bunlardan bir tanesi hareketsiz tek bir göz ile bakıyor olduğumuzun kabulü, diğeri ise "görme piramidini bölen düzlemsel ara kesitin bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğunun kabulüdür" (Panofsky, 2013, s.11) Her ikisi de öznel görsel izlenimlerimizin soyutlamalarıdır. Soyutlamadır çünkü sonsuz, sabit ve homojen bir mekân yoktur. İnsan algısı da sonsuzluk kavramını tanımaz. Algı ancak sınırlarla tanımlanmış mekânlarda işlev görür. Algılanan mekân sonsuz olamadığı gibi homojen de olamaz. Homojen mekân ancak yapısal olarak oluşturulabilir. Doğrusal perspektifle birlikte algı tek bir hareketsiz gözün konumuna sabitlenirken iki gözle gördüğümüz göz ardı edilir. Bakışın aynı beden üzerinde tek değil iki gözden çıkması sebebiyle, "Rönesans soyut göz noktası ile somut beden arasındaki çelişkiyi, bakışı göz noktasında sabitleyen kaçış noktası ile çözmek istemiştir. İzleyiciyi resimde temsil eden kaçış noktasıdır. (...) göz noktası izleyicinin gözlerinin tam önüdür" (Belting, 2012, s.17). Gözün kavisli yapısından dolayı, doğrusal perspektifin kullandığı düz çizgilerle oluşturulan resim, hiçbir

zaman gerçekte doğru bir gösterim değildir. Ancak bunun tam karşısında, perspektifle yaratılan çalışmaların aslında tam da doğruyu yansıttığına dair bir tez vardır ki bu da Batı'nın kabul ettirmeye çalıştığı bir gerçeklik yanılsamasıdır. Bu anlamda doğrusal perspektif bize yanıltıcı tek bir görme ve bakış noktası sunarken, oluşturulan *kaçış noktası* hiçbir şeyin olmadığı bir sıfır noktasıdır. Panofsky'ye göre (2013), izleyici bu noktada kendisi olarak var olur.

Batı dışı kültürlerin sanatsal ifadelerinde her zaman akıldan daha üstün bir gücün varlığı sebebiyle onlarda kesin bilgi diye bir şey yoktur. İnsan evrende ona içeriden bakarak ve onun bir parçası olarak yaşar. İçinde olma hali bakış açısının 360 derece olma halidir. Bu doğrusal perspektiften tamamen farklı bir bakıştır. Perspektif yaratma iddiasında olan her türlü çizim/resim/fotoğraf ise, çizimi/resmi yapan, fotoğrafı çeken ve bunu gözlemleyen kişinin (fotoğrafçı, ressam) bulunduğu sabit bir noktayı temel almalıdır. Görsel 2'de görüldüğü gibi, resmin tek bir ufuk çizgisi, tek bir merkez noktası, tek bir ölçüsü olmalıdır. Resmin derinliğine doğru ilerleyen tüm yatay çizgilerin kaçışı bu tek merkez noktasına göre düzenlenmelidir. Diğer bütün yatay çizgilerin kaybolduğu noktalar da aynı şekilde var olan tek ufuk çizgisi üzerinde bulunmalıdır. Resimdeki her şey birbiriyle doğru oranlarda bulunuyor olmalıdır. Perspektif bütünlükten anlaşılmaması gereken budur. Bu değerlerden herhangi birinin birliğini bozmak, perspektifle yapılan temsilin bütünlüğünü bozmak anlamına gelir. "Bu sanatsal yöntem, Kartezyen egemenliğin bir uzantısıdır, onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. (...) göz, resim mekânını onun karşısında duran bitmiş bir beden olarak algılamaktadır" (Sayın, 2011, s.10-11). Rönesans perspektifi aynı zamanda Batı Avrupa'nın Çin, Hindistan, Afrika ve İslam sanatına üstünlük iddiasının dayanak noktası olmuştur. Böylelikle Avrupa kendisini tüm bu kültürlerden üstün bir konuma yerleştirmiştir. Yakındoğu sanatında ise perspektifin herhangi bir karşılığı olmamış, bu toplumlar gerçeği birebir kopyalama kaygısını hiçbir zaman taşımamışlardır.



**Görsel 2.** Raphael, *Atina Okulu*, 1509-11.

Doğrusal perspektifin kökleri *Camera Obscura*'ya kadar uzanmaktadır. *Camera Obscura*'nın çalışma prensibini ilk bulan kişi M.Ö. 470-390 yılları arasında yaşamış Mo-Di (Mozi)'dir (Camera Obscura, 2025). Tarihte varlığı hep bilinen bir sistem olmakla birlikte terim ilk kez Johannes Kepler tarafından 1605 yılında kullanılmıştır. *Camera Obscura*'nın icadı ve ardından Aydınlanma'yı da etkileyen yeni mekân anlayışı ile dünyayı tek bir bakış açısından görüş, insanı gördüğü ile sabit bir ilişki içine sokmuştur. Bütün görüş alanı tek bir noktaya yönlendirilmiştir. *Camera Obscura*'da karanlık bir kutu üzerindeki küçük bir delikten geçen ışık deliğin karşısındaki duvarda ters dönmüş olarak oluşur. Ancak görüntü bu yüzeyde sabitlelenemez. Görüntünün sabitlelenebilmesi için fotoğrafın icadını beklemek gerekecektir. "Camera Obscura'nın icadıyla birlikte insan kendi gördüğü şeyin dışına çıkabilmiş, ona bağımsız, bir dış noktadan bakabilmiş ve böylece bilimselliğin ilk kuralı olan nesnel bakışı kazanabilmiştir" (Erzen, 2016, s.128). Bunu yaparken bir yandan nesnelerden uzaklaşarak yabancılaşırken, aynı zamanda onları denetleyebileceği bir mesafe kazanmıştır. İzleyici ile izlenen dış dünya arasındaki ilişkiyi *Camera Obscura* kadar net ifade edebilen bir başka cihaz olmamıştır. Görenle görüleni yani özneyi nesneyi, içerisiyle dışarısını bu şekilde ayırtıran bu alet "Descartes'a göre dış dünyanın gerçek yani perspektifsel varoluşunun kanıtıdır" (Sayın, 2011, s.11). Sayın'ın ifadesiyle *Camera Obscura*, dış dünyayı özel mülke ve tabloya dönüştürerek gözü onun sahibi ilan eder. Ona göre, söz konusu olan, artık farklı açılardan bakan

hareketli bir gözün bakışı değildir. Perspektifle yapılan temsil artık teatral bir temsil olup, bu tür bir dünya görüşünde yaşam artık eylem değil sadece tiyatro sahnesindeki bir gösteridir. Sayın'a göre (2024, s.38) çizgilerin bulunduğu kaçış noktalarının karşısında uzay çok boyutlu olup, "en hızlı şekilde neyi görmemiz gerektiğini gösteren merkezi [doğrusal] perspektif ve kaçış noktası, düzlüğün ve doğruluğun... eseri idi. Düz bir zemin çok boyutluluk yanılması yaratmalıydı".

Barok dönem dediğimiz zaman ilk akla gelen Rönesans'ın biçimsel yapısının ve üslubunun yozlaşmasıdır. Zira artık Rönesans'la arasındaki geçiş dönemi olan Maniyerizm ile birlikte tek noktalı doğrusal bakış ortadan kalkar, sonsuz kıvrım ve olasılıklar görülmeye başlanır. Barok özgür bir sanat olup, "sanatta biçimden biçim yokluğuna geçiş"in (Wölfflin, 2018, s.9) ifadesi olmuştur. Barok sanattan *pitoresk* olarak da bahsedilir. Pitoresk olmak, kesin çizgilere sahip olmamak demektir. Amaç sistemlerin olabildiğince yok edilmesidir. Barok'ta çizgiler özgür olup, Rönesans'takinden farklı olarak gittikleri nokta belli değildir. Çizgiler yol alırken kesişirler, ayrılırlar, yeniden bir araya gelirler. Göz de bu akışta onları takip ederken tek bir noktaya takılıp kalmaz. Söz konusu olan hareketin izlenimi, akışı ve sonsuz olasılıklardır. Barok ile birlikte hareket resmin içine girer. Barok resim sürprizlerle doludur. Manzara resmi de Barok döneme aittir. Ölü doğa da tesadüfen bir araya getirilmiş nesnelerden oluşan bir bütün olarak Barok dönemi akla getirirken, Rönesans'ta böyle bir çalışma görülmez. Gilles Deleuze, *Kıvrım, Leibniz ve Barok* isimli kitabında Barok'un özelliğini "sonsuz giden kıvrım" (2006, s.7) olarak tanımlar. Deleuze'e göre Barok perspektif düşüncesi hakikatin özneye göre değişmeyip, değişimin varlığının özne tarafından kavranmasıdır. Kıvrım, Deleuze için "zihin ve maddenin ayrıntılı olarak biçimlenmesi" olup "zamansallık akışını iç mekânın çözülmesinde birleştirme potansiyeline sahiptir" (Akt. Rodowick, 2021, s.221). René Descartes bu ruhu çözmeyi başaramamış, "sürekliliğin sırrını düz çizgi halindeki güzergâhlarda, özgürlüğün sırrını ise ruhun doğruluğunda" (Deleuze, 2006, s.8) aramıştır.

Goethe "yakın olan her şey uzaklaşıyor" diyerek perspektiften bahsetmekten, modernlikle birlikte "uzak olan her şey yakınlaşmaktadır" (Bonitzer, 2011, s.144). Böylelikle gören gözün üstünlüğü yerini dokunmaya bırakır. İzlenimci ressam Édouard Manet'nin resimlerinde görülen perspektif sıkışmaları ile oluşan yakınlaşmalar, bizde adeta dokunma hissi yaratırken, derinlik hissi kaybolur. Ortaya çıkan şey doğrusal perspektifin ötesinde yeni bir bakış olup, "uzakların değil, yakınların perspektifi, nesnel algının değil değişken durumların perspektifi"dir (Bonitzer, 2011, s.145). Burada gözü yanıltacak biçimde mesafeler kısalır, zamanın algısında çoklu yapılar ortaya çıkar. İmgeler ve nesneler hem uzay hem de zaman içinde iç içe geçerler. Böylelikle yakın ve uzağın klasik resimde görülen hiyerarşik yapıları yerle bir olur. Uzaklaştıkça nesnelerin küçülmesi yerini, uzakta olanla yakında olanın eşit büyüklükte ve hatta ondan daha büyük görünmesine bırakır. Bu aslında Orta Çağ ikona temsillerinde gördüğümüz *tersten perspektifin* bir benzeridir. Zira artık insanın ölçüleri referans olarak alınmazken ressam artık şeylerin karşısında değil içinde yer alır. Modern resim böylelikle matematiksel perspektiften kurtularak kendi kendisini yaratır. Yarattığı ise nesnelere dışarıdan bakan bir göz yerine, onu içeriden değiştiren duyular bütünüdür. Resim artık Bonitzer'a göre (2011, s.162), adeta "nesnelerin deri altına" geçmiş gibidir. Artık tablolara bakış mesafesi kişiden kişiye değişir, mesafe, bakış açısı gibi kavramlar anlamlarını kaybeder, sınırlar ise belirsizleşir. Rönesans sanatçılarının mekânda ve zihinde ideal noktadan bakma arzuları yerini duysal kavrayışlarla, yön şaşkınlıklarına ve tekinsizliklere bırakır. Rönesans ile birlikte gelişen sanatta gerçek, resim çerçevesi olarak adlandırdığımız geometrik bir kafesin içine hapsedilirken, Kübistler tarafından resmedilen uzam, duygularla oluşturulur. Onların eserlerinde çok yakından tanıdığımız nesneler "gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta kanarlar" (Merleau-Ponty, 2014, s.59).



**Görsele 3.** Tiziano Vecellio,  
*Urbino'lu Venüs*, 1538



**Görsele 4.** Jan Vermeer,  
*Delft Manzarası*, 1660-1661

Rönesans'la başlayıp Manierizm ve Barok'la devam eden perspektif anlayışında ilk önemli kopma İzlenimcilerle gelmiştir. Onlar Rönesans'ın bakan gözünün insanın doğal gözü olmadığını ve onlara gelene kadar insan gözünün bakışının doğru yansıtılmadığını savunurlar. İzlenimcilik'le başlayan dönemde göz, yeniden ilkel görme biçimlerine geri götürülür. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Svetlana Alpers, “modernitenin özne merkezli *dünyayı görüyorum* anlayışıyla postmodernizmde, hâkim merkezi bir gözün olmadığı *dünya görünüyor* arasındaki felsefi ayrımın sanattaki izlerini sürmüştür” (Polat, 2017, s.38). Görsele 3'te yer alan Tiziano'nun 1538 yılında yaptığı *Urbino Venüsü* tek bir noktadan bakan gözün gördüğüne, Görsele 4'te yer alan Jan Vermeer'in *Delft Manzarası* ise konumlanmış bir izleyici duygusu uyandırmayan, sadece ışık ve gölgelerle nesnelerin yüzey ve dokularıyla biçimlenmiş bir dünya temsiline iyi bir örnektir (Polat, 2017). Zira resmin içinde olduğumuzu hissettiğimiz anda onunla bir bütünlük sağlanır. Böylelikle modern Kartezyen düşüncenin büyük eleştirmeni Heidegger'in varlık düşüncesiyle bir ilişki kurulabilir ki, bu düşünce de bir anlamda uzaklığın yakına getirilmesidir (Polat, 2017).

Perspektif resmin egemenliği 19. yüzyılın sonlarından itibaren önce İzlenimcilik, ardından Kübizm gibi Modern Sanat akımlarıyla tahtından edilir. David Cottingham, 1998 yılında yazdığı *Cubism* adlı kitabında kübistlerin eşzamanlılık ilkesini merkeze koyarak perspektif yasalarına başvurmadan nesnelerin farklı yüzeylerini aynı anda yan yana bir araya getirdiklerinden bahseder (Polat, 2017). Böylelikle Rönesans'tan beri sanata hâkim olmuş olan doğrusal perspektifin de evrensellik iddiası sonlanmış olur. Rönesans'la başlayan özne merkezli anlayış 20. yüzyılın ilk dekadından itibaren yavaş yavaş kırılmaya başlar. Duchamp ise “yüzyılların retinayı hedefleyen anlayışını yıkmayı kendine görev bilir” (Sayın, 2011, s.7).

### 3. Filozoflar ve Bakış

Modern bilim, hayatın akışının gözlemlenmesinin zorluğu sebebiyle, onu anlayıp anlamlandırabilmek için ne yazık ki sürekli olarak belli sınırların içine sokmaya çalışır. Dünyaya bakarken aslında yaptığımız, gerçekliği ya da imgeyi algımızla yeniden yorumlamaktır. Bu sebeple tarih boyunca bakış açıları problemi, ciddi bir sorun olmuştur. Zira insanların toplumsal varlıklar olarak görüş farklılıklarının olması bir tür görelilik sorunu ortaya çıkarmaktadır (Baker, 2020).

Ben kavramı Descartes ile birlikte ortaya çıkmıştır. *Ben düşünüyorum, öyleyse kuşku duyuyorum, öyleyse varım*. Böylelikle Descartes, o güne kadar gelen Tanrı merkezli bir dünyada merkeze insanı koymuştur. Merleau-Ponty (2016), böylelikle Descartes'ın uzayı idealleştirdiğini söyler. Öklid'çi ve Kant'çi anlayışta uzay, sonsuz sınırsız, her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri taşıyan, üç boyutlu ve homojen bir uzaydır. Bu uzayda mutlak ve dünyanın merkezi sayılan tek bir nokta mevcuttur. Böyle bakıldığı zaman doğrusal perspektife dayalı bir resim dünyayı kendi durma noktasından seyrederken, varoluşu pasif, durağan ve değişmez varsayar. Bakış hangi noktaya odaklanırsa, diğer tüm nesnelerin boyutları da ona bağlı olarak değişir. Dünyanın güneş etrafında döndüğünün keşfedilmesiyle birlikte tek noktalı bakış önemini yitirirken, çok merkezli bakış açıları gözü bedenle, insanı varoluşla yeniden birleştirmişlerdir.

Descartes'tan sonra gelen Gottfried Wilhelm Leibniz, 17. yüzyılda bakış üzerine teori geliştirmiş diğer önemli bir filozoftur. O da zamanın ve mekânın sonsuzluğuyla ilgilenmiştir. Dünyanın merkezinin

kaybolmasıyla, bir dayanak noktası bulma ihtiyacı ortaya çıkınca, Decartes bu dayanak noktasına *düşünen insanı* koyarken, Leibniz *bakış açıları* anlamında perspektiften bahseder. Leibniz'in geliştirdiği *monadoloji* kavramı, bir tür *görme teorisi*dir. "Ona göre evrendeki her 'monad'ın kendine ait bir görüş noktası vardır" (Polat, 2017, s.32). Ancak bu noktadan görülenlerin tümü bir evrenin farklı bakış açıları olup, her monad farklı ve sürekli değişim içinde olduğu için tam bir hakikat ile sabit ve kesin fikirlere ulaşmak hiçbir zaman mümkün olamayacaktır. Leibniz düşüncesinin merkezinde çoklu bakış noktalarından oluşan dünyanın gerçekliğiyle "evrensel hakikatin uzlaştırılması" (Crary, 2010, s.64) vardır. Leibniz, ben "dünyanın verdiği bakış açılarından birine yerleştiğim ölçüde özne oluyorum" (Baker, 2020, s.52) diyerek, bakışı insanın egemenliğinden kurtarır. Böylelikle bakış açısı artık özne değil, nesnenin içinde olup, çoklu karşılaşmalardan oluşan bir çoğul perspektif söz konusudur. Böylelikle Leibniz, gerçekliğin tüm bu bakış açılarının toplamından oluştuğunu söylemek istemektedir.

Friedrich Nietzsche, ise çoklu bakış anlamında *perspektivizm* ifadesini kullanır. Nietzsche, geleneksel Batı epistemolojisinin temelini oluşturan ve insan gözüne yüklenen *Tanrı Gözü* bakış açısını durağanlığı gerektirmesi sebebiyle kabul etmez. Nietzsche'ye göre her özne dünyayı kendi bakış noktasından yorumladığı için böyle bir bakış açısı anlamsızdır (Soysal, 2020).

Jacques Lacan, "bakışımızın basit bir yer değiştirmesiyle, temsilin onunla birlikte kımıldamadığını, sadece bir göz aldatmacanın söz konusu olduğunu fark edebildiğimiz" (Akt. Bonitzer, 2011, s.125-126) zaman bir temsilin verdiği zevkle karşı karşıya kaldığımızı söyler. Lacan ayrıca "ben bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" (Akt. Ümer, 2018, s.50) diyerek bakışa hâkim olunamayacağını ifade etmek istemiştir.

Doğu felsefesi, gerçekliğin değişken olduğu üzerine temellenir. Bu değişkenlik sebebiyle de "hiçbir zaman tümüyle yakalanamaz" (Erzen, 2106, s.133) iddiasını taşır. Batı ise gerçekliğin matematiksel ve değişmeyen kurallara bağlı olarak yakalanabileceğini düşünerek, evrenin ancak bu değerlerle anlaşılabilceğine inanır. Eleştirel düşünce ise ancak insanın bulunduğu noktadan bağımsızlaşmasıyla gelişebilir.

#### 4. Fotoğrafik ve Sinematografik Bakış

Fotoğrafın icadıyla birlikte kamera, tek gözlü yanılmalı bakışın karşılığı haline gelir. Gerçekliği yansıtan bir araç olarak düşünülen fotoğrafın, anı dondururken yaşanan gerçekliği anlatmada yetersiz kalması, sinematografin keşfi ile birlikte yerini hareketi de aktarabildiği düşünülen sinemaya bırakmıştır. Böylelikle tekrar bir anlamda doğrusal perspektifin tek merkezli bakışından, tersten perspektifin çok merkezli bakışına geri dönmüştür. Fotoğraf, bir yandan resmi gerçeğe benzerlik kaygısından kurtararak modern resimle birlikte bakışı özgürleştirirken, diğer yandan gerçekliğin temsili olmasını beklediğimiz geleneksel fotoğraf, göze bağımlılığı Rönesans perspektifinden devralmıştır. Geleneksel fotoğraf bugün artık bir zamanlar Rönesans'ın klasik resmin tarihine ait olan bir alanı işgal etmektedir. Fotoğrafta en büyük etkinin doğallıkla yakalanabildiği kabul edilir. Bu sebeple hem ideolojik hem de nesnel olarak fotoğrafın şeffaf olduğu kabul edilmektedir. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg, fotoğraf şeffaftır derken (Akt. De Duve, 2003), söylemek istediği, fotoğrafın gerçekliği doğrudan ve nesnel olarak temsil ettiği kabulüne dayanmaktadır. Bu düşüncede, dünyayı kurgulanmış bir imge olarak görmek yerine fotoğrafın içinden gördüğümüz varsayılır. De Duve'e göre (2003) fotoğraf nesneden yansıyan ışıkla oluşması sebebiyle tasvir ettiği şeye gelişigüzel bir biçimde bağlıdır. Resim ise tam tersine sanatçının yorumu olup, dolayısıyla yapıldığı için opak kabul edilir. Bu anlamda sinema da opaktır. Zira sinemada da filmler kurgu ve montaj ile oluşturulmaktadır. Fotoğrafın da tam olarak şeffaf olmadığı, çerçeveleme, lens seçimi, zamanlama ve düzenleme şekilleriyle anlamın etkilenebileceği ve böylelikle gerçekliğin her daim bir şekilde inşa edildiği üzerine tezler de mevcuttur. Bunun üzerine Greenberg, fotoğrafın doğallık yoluyla maksimum etkiye ulaşabilen tek sanat olduğunu söyleyerek bir önceki söylemini düzeltmiştir (Akt. De Duve, 2003).

Her türlü derinlik kavramının resimden yok edilmeye çalışıldığı Modern Sanat'ın da başladığı dönem olan 19. yüzyıl ortalarında fotoğraf, sonunda ise sinema ortaya çıkmıştır. Önceleri her ikisi de 15. yüzyıldan 19. yüzyıl ortalarına kadar geçerli olan doğrusal perspektifle oluşturulan uzam ve algının uzantıları olarak değerlendirilmişlerdir (Crary, 2010). 19.yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarıyla birlikte ise artık iki tür görme biçimi vardır. Bunlardan bir tanesi 15. yüzyıldan beri Rönesans'la başlayıp devam eden gerçekçi görme modeli, diğeri ise klasik uzamın alt üst edildiği görme modelidir. Zaman içinde görme

biçimlerinde yaşanan değişiklikler sanat yapıtlarındaki biçim değişikliklerinin de belirleyicisi olmuşlardır. Fotoğrafın ilk yıllarında anı donduran enstantane fotoğraf önem kazanırken, sinema da montaj ve hareketle ilk denemelerini yapmaktadır.

Fotografik bakış ile sinematografik bakış arasındaki farklara değinilirken, fotografik bakış geleneksel anlamıyla ele alınmıştır. Zira bugün çağdaş sanat pratiklerinde fotoğrafın çok farklı kullanımları söz konusudur. Fotografik bakış resimsel bir bakış olup tek bir çerçeveye/kesite odaklanır, zamansal akışı yoktur. “Fotoğraf kuramı fotoğrafın hareketsiz bir varlık olduğu kanaatine dayanır” zira “hatırlanmak üzere yaşamdan bir benzerlik veya iz olarak alınmış anlık görüntülerle özdeşleştirilir (Rodowick, 2021, s.305). Kameranın her zaman sabit ve pasif, cepheden bir bakış açısı vardır. Optik görsellik belli bir mesafeye ve belli bir merkeze gereksinim duyar. Sinematografik bakışta ise ardışık kareler söz konusu olup, zamansal süreklilik vardır. Bu süreklilik montaj yoluyla yönetmen tarafından kurgulanır. Aslında yönetmen birbirinden bağımsız görüntü karelerini montaj yoluyla bir araya getirirken bu kareler arasındaki akış boşluğunu izleyicinin bağlantıları kurarak doldurması için bir anlamda aracılık yapar. İzleyici sahneyi doğal hayatın doğal akışında olma hissiyle izler. Rodowick (2021, s.306), sinemanın hareketliliğinin fotoğrafın temsil ettiği düşünülen zamanın sabitliği ile mekânın sabitlenmesi problemini tedavi ettiğini söyler. Fotografik bakış, tek bir anı durağan ve nesnel bir biçimde sunarken, sinematografik bakış ardışık karelerle zaman içinde ilerleyen bir anlatı yapısına sahiptir. Sinematografik bakışta izleyici değişen bir zamansal bağlamı olayların akışı içinde algılamak zamansal boşlukları zihninde tamamlar. Zira Deleuze’e göre “sinematografik imge asla şimdide değildir” (Akt. Rodowick, 2021, s.283). Fotoğraf ise tek bir donmuş anın görüntüsünü verdiği için bir zaman algısı sunmazken, algılanan zaman ona bakan izleyicinin kendi geçmişini, bilgisini ve hayal gücünü devreye sokmasıyla, o tek anlık çerçevenin öncesini ve sonrasını hayalinde kurgulamasıyla belirlenir. Fotoğraf gerçeğin temsili olarak kabul edilirken, sinema gerçeğin yeniden yaratımıdır.

Sinemada montaj, yaratıcı bir eylem, imgeler arası ilişkiler kurarak yaratma yoludur. Valcke (2007-2008), montajla birlikte; süresiz, eşzamanlı heterojen olan uzayın, izleyici bakışının dinamik hareketleriyle birlikte tek kaçış noktasının imgenin duruş noktasının belirlediği, bütünlüklü ve düzenli bir yapıdan koptuğunu söyler. Montaj heterojen elemanlarla oluşturulur. Montaj eylemi mekânı parçalar, tek kaçış noktalı bakış noktasını yok eder ve geleneksel imge tutarlılığını sağlayan mantıksal bakış açılarının ilişkilerini ortadan kaldırır. Sinematografik montaj zamansal yan yana dizilmelerle oluşturulurken, yakın, orta ve uzak planlar bir arada kullanılabilir. Planlar, süresizlik izlenimi vermelerine rağmen doğrusal ve sıralı bir yapı söz konusudur. Valcke’ye (2007-2008) göre montajın yarattığı uzay, Orta Çağ resimlerinde ve Bizans ikonalarında görülen türde bir uzaydır ve onların mozaik yapısıyla büyük benzerlik göstermektedir.

Fotoğraf ve sinema, teknik olarak 15.yüzyılda doğrusal perspektifle başlayan, doğanın temsil yoluyla ele geçirilmesinin mirasçılarıdır. “Sinematografik aygıt ideolojik olarak tarafsız bir aygıttır. Doğal göz algısını mekanik olarak yeniden üretir” (Bonitzer, 2011, s.116). Fotoğrafın, kameranın odaklandığı akıştan aldığı kesiti nesnel olarak aktardığı düşünülür. Sinemadaki ekran görüntüleri ise, uzayın sonsuz zenginliğinden çekilip alınan kısmi kesitler olan planların montaj yoluyla kurgulanarak anlamlı bütünler haline getirilmesiyle oluşturulurlar. Sinemada önemli olan şey, filme yansıtılacak bölümlerin seçimi, bu öğelerin uzunluğu, sunum sırası ve sesle birlikte oluşturdukları sinematografik ritimdir (Merleau-Ponty, 2014). Seçilen parçalar bazı şeyleri görünür kılarlarken, ötekileri dışarıda bırakırlar. Plan her ne kadar bir fotoğraf gibi algılanan imge olarak iş görse de aslında o, “hacimlerin, kitlelerin, biçimlerin, hareketlerin düzenlenmesidir” (Bonitzer, 2011, s.123). Merleau-Ponty (2016), Rodin’e göre hareket görüntüsünün, vücudun her bir uzvunun başka bir andan alındığı, böylelikle vücudun hiçbir tekil anda sahip olamayacağı bir duruşla biçimlendiği bir görüntü olduğunu söyler. Ona göre “bir devinimin başarılı yegâne enstantaneleri bu aykırı düzenlemeye yaklaşanlardır” (s.72). Fotoğraf akan zamandan ve uzaydan alınmış donmuş bir kesit iken sinemada süre, montajla birbirine eklenen parçaların kurgulanmasıyla meydana gelir. Bu sebeple sinemadaki görme kısmi bir görmedir. Sinemanın nesneleri Bonitzer’a göre (2011, s.84) “şimdi buradan geçerler, biraz sonra oradan”. Kamera ise istediğini gösterir, istemediğini göstermez. Seyircinin ise her durumda tek seçeneği vardır ki o da ekrana bakarak olan biteni izlemektir. Sinemanın ilk yıllarında seyircinin bakışı mutlak kabul edilirken görüş açısı tek ve mekân bir bütündür. Bonitzer’a göre (2011, s.23), sahneye cepheden bakılır, dekor değişmez, ancak dekor içinde her şey hareket eder. Kameranın bakış açısı ile seyircininki aynı olup bu ikisi farklılaşmaya başladığında, farklı

planlar ortaya çıkmaya başlar. Böylelikle, Bonitzer’a göre “Planların ve görüş açılarının çeşitliliği sinemayı” doğururken yakın plandan uzak plana pek çok farklı çerçeveleme, montaj yoluyla bir arada kullanılmaya başlanır. Deleuze için ise önemli olan planların hareketle ilişkisi olup ona göre plan, “dizinin kadrajlanmasıyla bütünü montajı arasındaki aracıdır” (Akt. Bogue, 2021, s. 52). Yine Bogue, Deleuze’e göre, sinemada planın, bir yandan hareketli bir kesit olarak zamanın geçişini ifade ederken, diğer yandan kübist bir resme benzetilebilecek farklı bakış açılarıyla oluşturulmuş parçaları bir araya getirdiğinden bahseder.

Sinematografik algı ve kavrayış biçimi, sürekli değişme ve yer değiştirme üzerinedir. Fotoğrafta kamera bir yere ya da bir şeye odaklandığında, görmenin merkezinde yer alırken, sinemada “hareketle birlikte imgenin merkezi sürekli hareket etmeye başlar” (Rushton, 2023, s.42-43). Buna bağlı olarak perspektif (bakış açısı) de sürekli olarak kayar. Geleneksel fotoğraf bize klasik Batı resminde olduğu gibi tek merkezli bir bakış sunmaya çalışırken, sinemanın sunduğu bakış çok merkezlidir. “Zaman artık hareketin üzerinde meydana geldiği düz bir çizgi olmaktan çıkar” (Berker, 2024, s.280). Berker’e göre, montajla birlikte, bir bakış açısı diğerinin yanına, bir zaman dilimi bir başkasının yanına yerleştirilerek zaman bütünü oluşturulan farklı ritimler gösterilir. Sinema böylelikle, bir görme ve olma biçimi olarak fotoğrafın tahtına çıkarak, durağan imgelerin geri döndürülemez geçmişlerini sonsuz bir şimdiliğe dönüştürür.

### 5. Jeff Wall’da Fotografik ve Sinematografik Bakış

Kanadalı fotoğrafçı *Jeff Wall* (1946), sinematografik bakışla fotoğraf üreten çağdaş bir sanatçıdır. Kendisini fotoğrafçı olarak tanımlasa da aslında o geleneksel fotoğraftan beklenen fotografik bakışla yaratılan görsellerin aksine sinematografik görseller üretmektedir. Onun fotoğraflarında Orta Çağ’ın tersten perspektifinde görülen çok merkezli bakışın izlerini görmek ve hissetmek mümkündür. Sanatçının fotoğrafları doğrusal perspektifin kurallarına adeta meydan okur. Onun çalışmaları izleyicisine tekil bakış noktaları yerine, çok merkezli bakış noktaları sunar. Çalışmalarına bakan göz bir noktaya kilitlenmek yerine eser üzerinde gezinir. Bu sebeple de eserleri dinamik olup oluşa müsaittirler. Onun çalışmaları, Deleuze’ün terimleriyle ifade edersek “imgeler yoluyla” zamanı göstermektedirler (Akt. Rodowick, 2021, s.293). Wall, fotoğrafın tekil kamera gözü bakışını sinematografik bir kurguya dönüştürür. Wall, nasıl gördüğümüzü betimlemez. Onun yaptığı görmemizi istediklerini sahneye yerleştirerek, fotoğraflarını çekmektir. Ancak Wall, sadece bir görüntü avcısı değildir. Zira o izleyiciyi bir sinema ekranı karşısında film izletir gibi yönlendirmekten ve düşündürmekten hoşlanır. Onun fotoğrafları tesadüfen çekilmiş gibi görünseler de aslında hepsi titizlikle kurgulanmışlardır. Wall, sinemanın kurgusal özelliğini fotoğraf karelerinde kullanmaya çalışır. Fotoğraflarını çoğunlukla *cibachrome* baskıyla büyük ebatlı ışıklı kutular (lightbox) içinde sergiler. Eserleri bir sinema ekranını çağırıştırır. İzleyici tek bir imgeye ve noktaya bakıyormuş gibi görünse de aslında baktığı çok merkezli bir kurgudur. Günlük sahneler tasarlarken tekil fotoğraflarda sinema estetiğini oluşturur. Fotoğraflarını, ön plan arka plan ilişkileri içinde ışık ve nesneler/öznelerle katman katman düzenler. Böylece izleyici bir fotoğraf karesine bakıyormuş gibi hissetmek yerine, bir film izliyormuş hissine kapılır. Ancak hayatın akışını sunan sinemadan farklı olarak Wall’un fotoğrafları hareketsiz tek bir karede izleyiciyi boşlukları doldurmaya zorlar. Kamerasının tekil bakışını kurgu ile zenginleştirirken tek bir görsel içinde sinemadakine benzer akış hissi veren çok merkezli bakışı yaratmaya çalışır. Wall (Akt. Seymour, 2019) çalışmalarının bir anlatısal dürtüler ağı olmakla birlikte hiçbirinin bir senaryosunun olmadığını söyler. Zira ona göre ancak senaryoların anlatısal akışı olmalıdır. Wall, izleyicinin bir bakışta eserini anlamasını ve algılamasını istemez. Bu sebeple pek çok figürü bir anlatısal yapı olmadan bir araya getirir ki, bu da bize çok merkezli bakış açıları sunan eserlerine götürür.

Jeff Wall, teknik olarak bir fotoğraf uygulayıcısı olmasına rağmen onun fotografik resimlerini oluşturan şey, bütünsel bir yapı içinde eklektik bir his yaratmamaları, kaynağını Rönesans sonrası sanat tarihinden alan, klasik resimler gibi ancak çağdaş ve çok merkezli bir bakışla kurgulanmış olmalarıdır. Wall, kendisini Baudelaire’den alıntılıdığı *Modern Hayatın Ressamı* ifadesini kullanarak *günümüzün ressamı* olarak görür. De Duve’ göre (2003) Manet, kendi döneminde kendisini modern hayatın ressamı olarak tanımlanırken, günümüzde bu görevi Wall üstlenmiştir. Wall, resim ve fotoğrafın arasındaki farkları unutmamakla birlikte, onları bilinçli bir şekilde göz ardı eder. De Duve’e göre (2003) Wall, modern hayatın ressamı olmayı ancak aynı zamanda modernist bir fotoğrafçı olarak başarmaktadır. Ona

göre, Wall fotoğraf medyumunu kullanırken onun içkin özelliklerini yansıtmaya çalışır. Wall'un modern hayatın resmi olarak oluşturduğu fotoğraflar, birbiri üzerine eklenen parçalarla oluşturuldukları için resmin toplamsal yapısına benzemekte, bu sebeple de resimsel olarak adlandırılmaktadırlar. Geleneksel fotoğrafta gerçekliğin temsiline izleri görülürken, Wall'un fotoğraflarında kurguladığı sahnelerle belgesel yapılar bozulur. Wall, Costello'ya göre (2019, s.72), "fotografik olarak resim yapan bir ressam"dır. Aslında yaptığı resim değil betimlemedir. Bir resim yaparcasına fotoğraflarını kurgular ve çeker. Wall'un amacı *modern yaşamın resmini* fotoğrafla yapmaktır. Costello'ya göre (2019), Wall bir fotoğrafçı olduğu kadar aynı zamanda bir ressam ve bir sinematografıdır. Wall, dijital manipülasyonlar aracılığıyla fotoğraf, resim ve sinemayı resimsellik anlayışıyla birleştirir. Aslında Wall'ın çalışmalarında bahsedilen resimsellik daha önce de bahsettiğimiz çok merkezli bakış noktalarının sunulduğu Barok bir resimseliktir. Zira onun çalışmaları hiçbir şekilde Rönesans döneminin doğrusal perspektifle oluşturulmuş resimlerine benzemez. Wall için fotoğrafın geleneksel fotoğrafta olduğu gibi şeffaf, doğal ya da saf olması gerekmez. Bu sebeple çalışmalarını bilinçli olarak opak yapar ki bu da onun çalışmalarını hem resimsel hem de sinematografik olarak tanımlanmasına yol açar.



**Görsel 5.** Jeff Wall,  
*The Destroyed Room*, 1978



**Görsel 6.** Eugène Delacroix  
*The Death of Sardanapalus*, 1827

Wall'un Barok resim benzeri fotoğraf çalışmalarına verilebilecek en güzel örneklerden biri, Görsel 5'te yer alan 1978 yılında yaptığı *The Destroyed Room* isimli çalışmasıdır. Bu çalışma sanatçının kompozisyon becerisi ile görsel hikâye anlatma becerisini mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır. Çalışmayı incelediğimizde görülen dağınıklık, bir felaket anını yansıtıyor gibi olsa da, dikkatli bakıldığında, sahnenin çok hassas bir şekilde kurgulanmış fotografik bir tablo olduğu görülmektedir. Wall'un detaylara verdiği önem, kompozisyonda açıkça görülmekte olup her nesne görüntünün genel anlatısına katkıda bulunmaktadır. Bu çalışmanın esin kaynağı ressam Eugène Delacroix'nın Görsel 6'da görülen *The Death of Sardanapalus* isimli çalışmasıdır. Wall, Delacroix'nın bu tablosundan ilham alarak, kaotik ve belirsizliklerle dolu olan bir sahneyi sahneyi modern bir bağlamda kendi fotoğrafında yeniden yaratır. Wall'un detaylara gösterdiği titizlik ve dikkat, düzenli bir şekilde yerleştirilmiş hurdalardan gerilim ve teatral etki yaratan dramatik ışıklandırmaya kadar tablonun her yerinde açıkça görülmektedir (Singulart, 2024). Çalışmada gözün odaklandığı tek bir nokta olmayıp, göz sürekli olarak Delacroix'nın tablosundaki gibi çerçeve içinde hareket eder, çoklu bakış noktalarıyla detaylara yaklaşır, uzaklaşır. Her izleyici çok merkezli bakış imkânlarıyla kendi hikâyesini oluşturur. Böylelikle Wall geleneksel fotoğrafın kavramlarını sorgulamaya tabi tutar. Resimlere veya film karelerine benzeyen özenle hazırlanmış, sahnelenmiş kompozisyonlar yaratarak farklı sanat dalları arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve fotoğrafın ne olabileceğine dair sınırları genişletir (Singulart, 2024).



**Görsel 7.** Jeff Wall, *Picture for Women*,  
1979, Transparency in Lightbox,  
163x229 cm



**Görsel 8.** Edouard Manet  
*Un Bar Aux Folies-Bergère*  
1881-1882

Wall, Görsel 7’de yer alan *Picture for Women* adlı çalışmasını, Modern Sanatı başlatan ressam olarak kabul edilen Manet’in Görsel 8’de yer alan *Un Bar aux Folies-Bergère* isimli resminin yeniden yapımı olarak tanımlar (Akt. Merritt, 2009, s.1). Aynadaki yansıma motifi, her iki çalışma için temel öneme sahip olup izleyici, bakışın dinamikleri ile mekânsal ilişkiler arasındaki ortak kaygıları sorgular. Ayna resimsel ve fotografik mekânı, çerçeve dışı alanlar, yüzeyleri ve heterojen görüş alanlarını birbiri üzerine bindirerek dönüştürür. Bunu yaparken eksik ve gizli olanın metaforik ve aslına uygun olarak görünür ya da var olmasına imkân tanır. Wall’un Manet’in teması üzerine yaptığı çeşitlemenin Merritt’e göre (2009, s.2) önemi, Manet’nin ayna görüntüsündeki bazı sapmalar ile metin, stil ve göstergesel yapının, sinematografik bakıştan alınan ilhamla, yeni bir yorum ve ifade biçimiyle yeniden sunulmasıdır. Fotoğrafın büyüklüğü ise Michael Freid’e göre (Akt. Merritt, 2009), resimsel bakmanın arzusunu yerine getirmektedir.

Manet’in resminde aynanın varlığı gerek çerçevesinin belli kısımlarının gerekse nesnelerin ikili gösterimiyle açığa çıkmaktadır. Kadın barmenin önden ve karşıya bakılarak resmedilmesi, izleyiciyi onun tam önüne ve ortaya yerleştirir. Erkek müşterinin yansıması ve kadının ona (izleyiciye) bakışı sağa doğru kaymıştır. Ayna çerçevesi bar ve resim düzlemine paralel iken yansımanın açılı yapısı izleyiciden kaçmaktadır. Bu sebeple de kurulmaya çalışılan ilişkiler askıda kalmaktadır. Ruth E. İskin’e göre (Akt. Merritt, 2009), barın aktüel ve virtüel alanları arasındaki uyumsuzluk, birden fazla bakış ve bakış noktasının varlığına işaret etmekte olup, resmin yarattığı mekânsal uyumsuzluk hissi, daha önce de bahsettiğimiz tekil bakış noktasına göre eğitilmiş, görsel sistemimize işlemiş Batılı kültürel kodlara dayanmaktadır. Bu resim tek merkezli bakış yerine modern toplumun çok merkezli bakış dinamiklerini karşılamaktadır.

Wall çalışmasında Manet’in çok merkezli bakış açılarını yansıtmak için sinematografik kurgu ve montajdan yararlanır. Bu çalışmada resim düzlemi görünmezdir. Wall hem şeffaf hem de yansıtıcı ayna aracılığıyla bu görünmez resim düzlemini görünür yaparken fotoğrafını resme yaklaştırır. Ayna fotografik temsilin bir metaforudur. De Duve’e göre (2003), resim düzleminin görünmezliğini bundan daha iyi yansıtan bir fotografik imge yoktur. Ancak Wall’un temayı alış şekli biraz karmaşık olup, aynanın varlığı çerçevesinin görünmezliği sebebiyle sadece imâ edilmektedir (Merritt, 2009, s. 10). Merritt’e göre, fotoğrafın tamamı Manet’in resminden farklı olarak ayna görüntüden oluşmakta olup, ayna belirsizliğiyle oynusallaştırılmıştır. David Campany’ye göre ise (Akt. Merritt, 2019), ayna açığa çıkarılmak yerine çağırıştırılmakta, ancak o kadar güçlü bir şekilde çağırıştırılmaktadır ki, açığa çıkarılıyor gibi görülmektedir. Kamera ise üzerindeki yazının ters görünümüyle aynanın varlığını ortaya koyan en önemli nesnedir.

Bu çalışmada dikkatle düzenlenmiş bir bakış oyununa tanık oluruz. Bunlar, deklanşör kablosunu tutan fotoğrafçının bakışı, objektife (izleyiciye) bakarak poz veren kadının bakışı ve görüntünün ortasındaki tripoda yerleştirilmiş kameranın bakışıdır. (Aesthetics of Photography, t.y.). Fotoğrafı düşeyde üçe bölüp sadece kamerayı bulunduran parçayı bırakırsak, kameranın aynada kendisini mi fotoğrafladığını, yoksa bir başkası tarafından mı fotoğraflandığını ayırt edemeyiz. Aynı zamanda ışık taşıyıcıları ile görsel olarak üçe bölünen çalışma, montajla oluşturulmuş bir triptik olma ihtimalini de

taşımaktadır. Merritt'e göre (2009) bir başka ihtimal ise, resim düzleminin tam karşısında yer alan bir kameranın varlığı olup bu kameranın görünüşünün kadının bulunduğu nokta sebebiyle engellendiğine dair bir yaklaşımdır. Fotoğrafın güzelliği bu gizminde, izleyiciye sunduğu çoklu ve sorgulatan bakış açılarındadır.



**Görsel 9.** Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986,  
Transparency in Lightbox, 229x437 cm



**Görsel 10.** Edouard Manet  
*Le Déjeuner Sur L'Herbe*, 1863

Wall'ın bir başka önemli çalışması ise 1986 yılında yaptığı Görsel 9'da yer alan *The Storyteller*'dir. Bu çalışma bize modern hayatı resmeden Manet'in Görsel 10'da yer alan *Le Déjeuner Sur L'Herbe* isimli çalışmasını hatırlatmaktadır. Manet'nin bu resmi modernist resmin başlangıcını temsil eder. Bu resim her tür üslubun karışımının tek bir çerçeve içine yerleştirildiği (önde ölü doğa, solda bir nü, merkezde bir günlük hayatın resmi, arka fonda bir manzara ve genel bakışta yaratılan Gustave Courbet benzeri tarihsel resim etkisi), çok parçalı yapısıyla bütünsel bir temsildir. Manet'nin çalışmasındaki kadının yerini Wall'un çalışmasında erkek alır. Manet'de kadın izleyiciye bakarken, Wall'da erkek kadına bakar. Aynı şekilde çıplaklık giyiniklikle yer değiştirir. Resmin kompozisyonundaki merkez de fotoğrafta kaymıştır. *The Storyteller* diyalektik bir imgedir. Elektrik kabloları betimlemeyi yatayda ikiye bölerken onları kesen bir taşıt yolu kaçış noktasına doğru akar. İnsanların yerleştiği alan ise, solda yukarıda yer alan yeşilliklerle taşıt yolunun bariyerleri arasında oluşan gökyüzü üçgenini adeta aynalayan en alt sol köşededir. Burada kaçış noktalı bir içbükeylik (çukurluk) söz konusuysa hemen yanında ve ortada yer alan yeşil bölgede, Cézanne'nin manzara resimlerinde görülen bir dışbükeylik (dışa doğru şişme etkisi) dikkat çeker. İçbükeylik yerleşim alanını şekillendirirken, dışbükeylik, manzarayı şişirerek alegorik *sahipsiz bir alan* yaratır. Figürler burada evlerinde olmayıp, sınırlara itilmişlerdir. İki dışbükey kütle arasında adeta güvenli bir bölge arayışındadırlar. Soldaki ağaç yığını kırmızı ve beyazlı çifti yutacakmış hissi yaratırken, köprü, çömelmiş yerliyi ezecek gibidir. Hiçbir şey doğrusal perspektif etkisinin kullanıldığı kompozisyonlarda olduğu gibi orta alanını işgal etmeye girişmez. Wall bu çalışmasıyla, sadece resimle üretilen birtakım efektleri; yer seçimi, bakış açısı, ışık bilgisi gibi sadece fotoğrafçıya özgü araçlarla taklit eder. Bu çalışma, farklı odak noktalarının bir arada bulunduğu çok merkezli bakış etkisi yaratan bir betimleme olup, göz çerçevesinin her noktasında dolanırken yerleştirilen nesne gruplarını ayrı ayrı algılar. De Duve'e göre (2003) bu çalışmanın medyumunu, fotoğraf ve resmin tarihsel ilişkisidir.

Wall'un çalışmalarına baktığımız zaman aslında onları bütünsel olarak anlama isteğimizin yanında bunu engelleyecek, bizi huzursuz edecek bir şeylerle karşılaşırız. Sebebi ise onun çalışmalarının sadece var olanı göstermek yerine olmayana sorgulatmasından kaynaklanmaktadır.

## Sonuç

Tarih boyunca insan ve sanatçının doğası hep gerçeği aramak olmuştur. Pek çok düşünür görünüşlerin ardında yatan gerçekliğin mutlak ve nesnel dünyamız olduğunu savunmuşlardır. Yaşamın temeli ise değişim üzerine kuruludur. Doğrusal perspektif gibi gerçekliği sabit ve nesnel olarak tasarlayan bilimsel, felsefi, dini, söylemler ise yaşamı yadsır. Antik Çağ'dan günümüze gelene kadar, bakış ve sanat pek çok evreden geçmiştir. Artık yaşadığımız dünya, her şeyin hızla değiştiği bir akış ve çoğulluklar dünyasıdır. Bu nedenle her dönem olduğu gibi bu dönem de kendi dinamikleriyle kendi sanatını oluşturmaya çalışmaktadır. Doğrusal perspektif gibi insan tarafından oluşturulmuş evrensel kabul edilen kuralları uygulamaya çalışan akımların pek çoğu zaman içinde yerlerini sonsuz serbestliğe terk etmek zorunda kalmışlardır. Çağımızın fotoğraf ve sinema gibi teknolojik yenilikleri, geleneksel başlangıçlarıyla tarihsel

öncüllerini taklit ve tekrar ederek üretimler yapmaya başlamışlarsa da günümüzde her ikisi de insanın çoklu doğasının peşinde duygusal gerçeklik arayışlarıyla eserler üretme peşindedirler. Jeff Wall'da bu yönde çalışmalar üreten çağdaş bir fotoğraf sanatçısıdır. Onun çalışmaları fotoğrafla sinema arasında olup, geleneksel fotoğrafın tekil bakışına ve karar anı kavramına sığdırılamayacak kadar sinematografik, sinemanın hareketliliğini sağlayamayacak ve zamanda donmuş hissi verecek kadar da fotografitir. Onun çalışmaları tek merkezli bakışla yaratılan fotoğrafa bir karşı çıkış olup, insanın doğasındaki çok merkezli bakışı yakalamanın peşindedir. Fotoğraflarındaki resimsel yaklaşım tamamen kurgusal olup amacı sinematografinin sağladığı montaj ve kurgu teknikleriyle resmin eklemeci yapısını ve opaklığını, şeffaf kabul edilen fotoğraf pratiğine yansıtmak olmuştur. Ancak bunu yaparken resim, fotoğraf ve sinema pratiklerine disiplinlerarası bir yaklaşımla yaklaşırken, görsellerini fotografik resim olarak bütünsel bir yapı içinde ancak anlatı kaygısı olmadan oluşturur. Geçmişten ilham alarak yorumladığı sanat yapıtları ise, Rönesans'ın doğrusal perspektif anlayışından kopan Barok ve Modern Sanat dönemlerinin çok merkezli bakışını temsil eden örneklerdir. Seçilen örnekler sinemanın akışkan ve çok merkezli bakışının fotoğrafın dondurulmuş tek merkezli bakışıyla birleştiği, izleyicinin de bu donmuş anın öncesini ve sonrasını hayal ederek boşlukları doldurduğu yoruma açık çalışmalardır.

Jeff Wall, fotoğrafın geleneksel kalıplarının ötesine geçmeye çalışarak göstermek yerine sorgulatan çalışmalarıyla daha fazla tanınmayı hak etmektedir. Sanatta bugüne kadar söylenenler ve bundan sonra söylenebilecek olanlar arasında sonsuz çeşitlilikte anlam ve farklılıklar söz konusudur. Bu bağlamda insan bakışı hakkında söylenebilecek olanlar ne kadar çoksa, sanatın içinde de bir o kadar çok bakış açısı bulunmakta olup, Wall gibi sanatçıların çoğalmasıyla bu sonsuz anlamlarla yüklü çoğulluktan fotoğrafın da payını alacağı, bakış üzerinden yapılacak alternatif değerlendirmelerle fotoğrafın durağan yapısının farklı dinamiklerle hareketlendirilebileceği düşünülmektedir.

#### Kaynakça

- Aesthetics of Photography (t.y.). *Picture for women*, Jeff Wall. Aesthetics of Photography.  
<https://aestheticsofphotography.com/jeff-wall-picture-for-women/>
- Baker, U. (2020). *Sanat ve arzu*. T. Açık (Ed.). İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (2021). *Bir deneme bir ders: Eiffel kulesi ve açılış dersi* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat: doğuda ve batıda bakışın tarihi* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berker, D. Y. (2024). Sezgicilik ve zaman imge sineması. S. Sert (Der.), *Sinemanın felsefesi* (ss.271-293). Alfa Yayınları.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, sinema ve felsefe* (E. Ekici, Çev.). Küre Yayınları.
- Camera Obscura. (14, October, 2025). *Camera Obscura*. Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Camera\\_obscura](https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura)
- Costello, D. (2019). Mecranın ardından Fried'e göre belirginlik bir ressam olarak Jeff Wall; bir fotoğrafçı olarak Gerhard Richter. Elkins, J. (Der.), *Fotoğraf kuramı* (A. Ünal & M. E. Uslu, Çev.) (ss.71-81). Espas Yayınları.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin teknikleri on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine* (E. Daldeniz, Çev.). Metis Yayınları.
- De Duve, T. & Pelenc, A. & Groys, B. & Chevrier, J. F. (2003). *Jeff Wall*. Phaidon Press Inc.
- De Duve, T. (2003). Survey. *Jeff Wall*. (ss. 25-55). Phaidon Press Inc.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım, Leibniz ve Barok* (H. Yücefer, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Erzen, N. J. (2016). *Çoğul estetik*. Metis Yayınları.
- Florenski, P. (2011). *Tersten perspektif* (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Kuvancı, C. (2004). Bilimname IV, 2004/3, 211-224, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve tin* (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya* (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.
- Merritt, N. (2009). Manets mirror and Jeff Walls' Picture for women: reflection or refraction. *Melbourne art journal*, 4.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif simgesel bir biçim* (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). *Deleuze'ün film felsefesinin izleri* (N. Yakut, Çev.). Küre Yayınları.
- Rushton, R. (2023). *Deleuze'den sonra sinema* (Y. Aydınlik, Çev.). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Sayın, Z. (2011). Sunuş. *Tersten perspektif* (Y. Tükel, Çev.) (ss.7-31). Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2024). *Çizginin boşluğu*. Norgunk Yayıncılık.
- Seymour, T. (23 September, 2019). *Any Answers: Jeff Wall*. British Journal of Photography. <https://www.1854.photography/2019/09/any-answers-jeff-wall/>
- Singularart. (04.04.2024). *Exploring the Enigma of Jeff Wall's "The Destroyed room"*. Singularart Magazine. [https://www.singularart.com/blog/en/2024/04/04/the-destroyed-room-by-jeff-wall/?srsId=AfmBOopQQLoPwMIBuP6ldpkJI26oPDmaFTESZ\\_sdB0kyOnFFld9pVIUW](https://www.singularart.com/blog/en/2024/04/04/the-destroyed-room-by-jeff-wall/?srsId=AfmBOopQQLoPwMIBuP6ldpkJI26oPDmaFTESZ_sdB0kyOnFFld9pVIUW)
- Soysal, S. (2020). *Nietzsche: perspektivizm, güç istenci, doğruluk*. Say Yayınları.
- Topdemir, H. G. (2002). *Modern optiğin kurucusu: İbnü'l-Heysem hayatı, eserleri ve teoriler*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Valcke, J. (2007-2008). *Static films & moving pictures. montage in avant garde photography & film*. [Doktora Tezi]. University of Edinburg.
- Wöfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok* (A. Tümertekin & N. Ülner, Çev.). Janus Yayıncılık.
- Yücel, H. (2021). *İmgeden yoruma*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Polat, N. (2017). *Sınırları aşındırmak*. Belge Yayınları.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** İkona, Cambrai, *Notre Dame de Grace Katedrali*, Siena, yaklaşık 1340. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cambrai,\\_Cathédrale\\_Notre-Dame\\_de\\_Grâce,\\_icône\\_F\\_581.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cambrai,_Cathédrale_Notre-Dame_de_Grâce,_icône_F_581.jpg)
- Görsel 2.** Raphael, *Atina Okulu*, 1509-11. <https://www.matematiksel.org/filippo-brunelleschi-perspektifi-nasil-kesfetti/>
- Görsel 3.** Tiziano Vecellio, *Urbino'lu Venüs*, 1538. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-v/vecellio-tiziano/vecellio-tiziano-urbinolu-venus-1861/>
- Görsel 4.** Jan Vermeer, *Delft Manzarası*, 1660-1661. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Delft\\_Manzarasi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Delft_Manzarasi)
- Görsel 5.** Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978. [https://www.singularart.com/blog/en/2024/04/04/the-destroyed-room-by-jeff-wall/?srsId=AfmBOop7lbwkoIVfuHPxQ5neBGqksoODVHb\\_UwN-PBVsb6GiYCGKL7kp](https://www.singularart.com/blog/en/2024/04/04/the-destroyed-room-by-jeff-wall/?srsId=AfmBOop7lbwkoIVfuHPxQ5neBGqksoODVHb_UwN-PBVsb6GiYCGKL7kp)
- Görsel 6.** Eugene Delacroix, *The Death of Sardanapalus*, 1827. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Death\\_of\\_Sardanapalus](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Sardanapalus)
- Görsel 7.** Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Transparency in Lightbox, 163x229 cm. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff\\_Wall#/media/File:Picture\\_for\\_Women.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Wall#/media/File:Picture_for_Women.jpg)

**Görsel 8.** Edouard Manet, *Un Bar aux Folies Bergère*.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Un\\_bar\\_aux\\_Folies\\_Bergère](https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Bergère)

**Görsel 9.** Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Transparency in Lightbox, 229x437 cm.

[https:// artblart.com/tag/jeff-wall-the-storyteller/](https://artblart.com/tag/jeff-wall-the-storyteller/)

**Görsel 10.** Edouard Manet, *Le Déjeuner Sur L'Herbe*, 1863, Musée D'Orsay.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-manets-masterpiece-confounded-historians-century>