GÖRSEL SANATLARDA GÖRÜNTÜ, KADRAJ VE ÇERÇEVE PROBLEMİ

Burhan YILMAZ[1]

ÖZET

Bu makalede resim, fotoğraf, grafik ve sinema gibi görsel sanat türleri görüntü ve çerçeve kavramları açısından ele alınmaktadır. Çalışmada görüntü kavramı görsel sanatlardaki çeşitli alanlarla ilişkili olarak araştırılmıştır. Görüntünün tanımları ve niteliksel özellikleri, çağlar boyunca kullanılan görüntü üretme araçları araştırmaya dâhil edilmiştir. Doğası gereği görüntünün kadraj ve çerçeve ile varoluşsal bir ilişkisi vardır. Görüntüyü algılama, işleme ve yeniden üretme gibi sanatsal süreçlerin, seçme ve kadraja alma gibi teknik süreçlerle ilişkisi ortaya konulmuştur. Bilinmektedir ki resim, fotoğraf ya da sinema sanatında olduğu gibi sanatçı bilgi ve algılarının etkisiyle görüntüyü seçmektedir. Görüntüyü seçmek, görüntünün kaynağını bir kadraja veya çerçeveye oturtmaktır. Kadraj ve çerçeve bu nedenle görüntünün sınırlarının çizilmesi için en önemli yönleri tayin etmektedir. Makalede görüntü kadraj ve çerçeve konusu sanat alanında önde gelen düşünürlerin fikirlerine bağlı olarak açıklanmış ve örneklerle sonuçlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görüntü, çerçeve, kadraj, fotoğraf, resim

Yılmaz, Burhan. "Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi". *idil* 5.20 (2016): 131-144.

Yılmaz, B. (2016). Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi. *idil*, 5 (20), s.131-144.

[1] Yrd. Doç., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, burhanyilmaz(at)duzce.edu.tr

PROBLEM OF IMAGE, VIEWFINDER AND FRAME IN VISUAL ARTS

ABSTRACT

Form of arts like painting, photograph, graphic and cinema are discussed in terms of image and frame in this article. Image concept is investigated in associated with various areas in visual arts in the study. Qualitative features and definitions of the image, image processing tools used over the ages have been involved in the study. Due to the nature of image, it has an existential relationship with viewfinder and frame. It is demonstrated that relation between artistic process like image perception, image process, reproduction and some technical processes like select, taking in viewfinder. It is known that artists select the image under the effect of her/his knowledge and perceptions as in the art of cinema, photo and painting. Select the image is make source of image settling on viewfinder or frame. Viewfinder and frame determine the most aspects for drawing the image border. Issue of image, viewfinder and frame is explained as regards of ideas of leading thinkers in the field of art and it is resulted.

Keywords: Image, frame, viewfinder, photograph, painting

GİRİŞ

İlk resim, aynı zamanda ilk üretilmiş görüntü, dünyanın bilinçli bir bakış ile ilk kez çerçeveye alınmış halidir. Altamira ve Lascoux mağara resimlerine bu açıdan bakılırsa, bu ilk çerçeveleme ve görüntü üretme biçiminin, sanatların şafağını işaret ettiği öne sürülebilir. Günümüzden bakıldığında bu ilk resimler, günümüzün resimden videoya kadar karmaşık görsel kültürünün (aynı zamanda genel kültür evreninin de) oluşumundaki ilk filizlenmelerdir.

Burada dünyaya ilk bakış deyince John Berger'in şu sözü akla gelmektedir: "Görme konuşmadan önce gelir" (Berger, 2004:8). Bu söz, aynı zamanda "ilk görme" pratiği üzerinden dünyaya bakışın tanımlanmasıdır. Bu, konuşmanın bulunuşundan önceki 'bakış', o günün ilkel yaşamını günümüzün karmaşık kültür yapısına doğru geliştirecek bütün edimleri doğuracak olan insan varlığının 'görmeyi geliştirme' potansiyelini ortaya koyan bakıştır. Bakış eyleminin niteliğinin, görsel kültürün gelişim aşamalarını gösteren seçme, sınırlama, tanımlama eylemleri ile yapma, oluşturma, buluş gibi etkinliklerini belirlediği söylenebilir.

Bakma ve görmenin insanlık gelişimine olan etkileri ele alındığında, Yunan mitolojisinden Narkissos miti akla gelir. Mite göre Narkissos göldeki suyun yansımasında bir yüz (kendi yüzü olduğunu bilmemektedir) görür ve bu yüze âşık olur. Yansımanın ne olduğunu bilmediği için de kendi yansımasını gerçek bir kişi sanır ve ona ulaşmak için göle atlar ve boğularak ölür. Narkissos'un kendine yönelik arzuya dayalı bakışını- insanlığın ayna evresi olan o bakışı- tarihi bir nokta olarak belirlemek gerekmektedir. Bu mitte geçen kendi görüntüsünü suyun yansımasında görme olayı insanlığın gelişimindeki ayna evresi olarak belirlenebilir. Bu durum Lacan'ın tanımıyla insanın "görünen dünyanın eşiğinden" içeri attığı adımdır (Silverman, 2006: 14). Kendi bakışı içerisinde yok olan Narkissos, kendi görüntüsünün çerçevesi olarak belirlenen doğaya karışarak kaybolmuştur. Bu olayı simgeleştiren nokta ise bir çerçeve içinde birbirine karışan görüntü ve gerçekliğin durumudur. Temsil eden görüntü ile temsil edilen gerçek beden olarak Narkissos'un bedeni bir çerçeve içinde, suyun geçirgen perdesinin çerçevesi içerisinde birbirine kavuşmuştur.

Bakış, Algılama ve Görüntü Üzerine

Bakış eyleminin sonucu olan ya da bakışın bitişiğinde duran ve istekli bir yönelme ile gerçekleşen görme, dünyayı bir görüntü halinde algılamaktır. Görme baştan amaçlı bir edim olarak, bir hedefe doğru yönelmeyle hedefin özelliklerinin ayırt edilirliğine bağlı olarak gelişmektedir. En ilkel görme organı, yani midyedeki ışığa duyarlı nokta ya da sinir teli, bilgiyi parlaklık değişimleriyle sınırlamaktadır. Bu

bilgi, görme davranışının bu ilkel hali, görme algımızın niteliği konusunda bir tür ipucu gibi görülebilir. Her algının niteliğinde olduğu gibi görme de baştan amaçlı bir etkinlikle seçicidir (Arnhaim, 2007: 36).

Görme ile seçilen, çerçeve içine alınan görüntü, algılanma yoluyla belirlenmiş olarak bir mekâna dönüştürülür. Görünen dünya, duyuma açık, duyumlanandır; algılanan dünya ise bilgiyle ilişki içinde olan, görünen dünyadır. Görme, bilgiyle ilişki içinde olduğu oranda dünyanın yorumlanması mümkün olmaktadır (Fancher:1990: 89). Burada bilgi, algı veya duyum farkı dünyanın görüntüsü üzerinden çalışmaktadır. Görüntünün ne olduğuna bakıldığında, "görüntü, gerçekte var olmadığı hâlde varmış gibi görünen şey" şeklinde tanımlandığı görülmektedir (www.tdk.gov.tr).

Bu tanımlama tam olarak resim, fotoğraf, sinema ve video görüntüsü gibi pratikte kullanılagelen sözcüklerin anlamlarını açıkça vermektedir. Burada belirtmek gerekir ki, görüntü bir temsil durumunun ilk var olma hali olarak ele alınabilir. Görüntü, nesneyi ya da nesnel dünyayı gösterebilen bir katmandır ve Platon'un eidola dediği, gerçeklikten bir kat daha uzaklaşan ve gerçekliğe benzeyen katmandır. Aynadaki görüntü, gölgedeki görüntü ya da resim görüntüsü, gerçekte var olanı (gösterilen) işaret eden bir temsil olmaktadır. Bu nedenle bir resme, fotoğrafa veya sinema görüntüsüne bakıldığında karşılaşılan şey, M. Pezzella'nın 'mimetik görüntü' (Pezzella, 2006: 39) dediği şey, aslında dünyayı temsil etmeye tayin edilmiş, çerçeve içindeki görüntüdür. Bu görüntünün niteliği, ilkel bilincin büyüsel düşünüş tarzıyla algıladığı gerçekliğin zamanından günümüze kadar gelen ve mimetik olmanın ötesinde zamanını aşıp duran bir gizem odağı halidir. Bu yönüyle görüntü, çerçevesini ve merkezini belirleyen seçici göz (ressam ya da kameraman) tarafından oluşturulmuş bir dil olma imkânını kendi sınırları sayesinde gerçekleştirmektedir.

Çerçeve her şeyden önce görüntünün sınırları tarafından belirlenirken, bakışımız doğal bir sınırsızlık duygusu yaratır: Arnhaim "insanın görüşünün gerçek alanında sınır yoktur. Görüş alanımız uygulamada sınırsız ve sonsuzdur" der ve çerçeveye almanın, seçmenin, kadraja oturtmanın bu sınırsızlık içinden belli bölümleri, amaçlı bir şekilde koparmanın ve bir varlık sınırı çizmenin önemine değinir (Arnhaim, 2007: 50). Burada sınırsız görüntüleri anlamlandırmak için daha küçük birimlere parçalamak ve bu şekilde görüntüye işlerlik kazandırmak durumu açıklığa kavuşmaktadır.

Ayrıca çerçeveye alma ya da nesneyi seçme davranışı insanın psikolojik durumundan, düşünsel yapısına kadar birçok etken tarafından belirlenen bir davranıştır. Burada Berger'in "düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" sözü tam olarak onca görünen arasından, çerçevenin sınırları

içindeki görüntünün niçin seçilmiş bir görüntü olduğunu açıklamaktadır (Berger, 2004: 8). Görünen dünyanın seçilmiş kadraj içine alınan görüntüsü, aslında dışarıda kalan dünyanın varlığına şahit olacak bir bütünlük olarak var edilmektedir. Bunu, bakan kişinin, çerçevenin sınırlarını tayin eden ama o sınırların dışındaki dünyanın içinde yer alan kişinin edimi olarak almak, Maurice Merleau-Ponty'nin şu sözleriyle tarif bulmuştur: "Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için. Devingen vücudum, görünen dünyadan sayılır, ona dâhildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim" (Merleau- Ponty, 2006: 32). Buradan, gören öznenin, kendi görünürlüğünün de görme ediminin nesnesine dönüştüğü fikri ortaya çıkmaktadır. Merleau-Ponty, kendisi de bir görünen olan insanın varlık sınırını "görme ve görünme" açısından şöyle belirlemektedir:

> "Görünür içine vücuduyla batmış olarak, kendisi de görünür olarak, gören gördüğünü ele geçirmez: ona yalnızca bakış ile yaklaşır, dünyaya açılır. Ve dâhil olduğu bu dünya da kendinde değildir… Bilmece şudur: vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" (Merleau-Ponty, 2006: 33).

Kendisi de görünen bir bedene sahip olan insan, baktığı herhangi bir şeyi (bu insan için görünür olan her şey) anlamlandırmak ve bir düşünce nesnesine dönüştürmek için odaklanarak görülen nesneyi merkeze almaktadır. Ve var oluş olarak bütün bir halde karşında duran dünyayı anlamlı parçalara bölerek, belli sınırlar geliştirmektedir. Walter Murch'un özellikle bu konudaki tespitleri gerçekten ilginçtir. Murch, etrafımıza bakarken, göz kırparak, gözü dinlendirmekten ziyade, tıpkı bir film montajcısının film şeridinden istemediği yeri ya da iki görüntüyü birleştirme amacıyla şeridi kesmesi gibi bir süreçle bizi çevreleyen görünür dünyayı adeta montajladığımızı söylemektedir. Hatta bunu bir filmi kesmek için tam şeridi koparırken gözünü kırpışını fark ettiği anı örnekleyerek kanıtlamaya girişir ve ekler: "görsel gerçekliği kesintiye uğratmak zorundayız aksi halde algıladığımız gerçeklik kelime ayrımları ve noktalama işaretleri olmayan anlaşılmaz bir harfler zincirine benzerdi" (Murch, 2007: 54).

Duygu, bilgi, sezgi ve düşüncelerin görme, seçme ve görüntü oluşturmayı etkilediğine bir başka açıklama Richard Leppert'ten gelmektedir: "Şunu biliyoruz ki, görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme. Düşünmeye başladığım anda görmenin karmaşıklığı geometrik olarak artar, çünkü bu durumda denklemin içine dili de dâhil etmiş oluyorum" (Leppert, 2009: 16). Dünyayı anlamak için oluşturulan dil, tıpkı görüşü sınırlandıran çerçeveye benzer bir biçimde, insanın çevresinde bir sınıra dönüşmektedir: "Görüntü kendi sınırlılığında

ortaya çıkar; o, yaşamın yerine geçmeye çalışmayan ve tam da bu biçimde duygulu anıları uyandırmayı başaran bir görüntüdür sadece" (Pezzella, 2006: 41).

Görüntü ve dil arasındaki benzerliğin üzerine gidilirse, dönem itibariyle yeni bir dil kurma açısından Rönesans'ın ilk resimlerinden biri olan J. V. Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi (1434) tablosuyla karşılaşılır. Rönesans resimlerinin yaşamın bir çiftini yaratma isteği, yani nesneyi ve olayı dil kadar iyi temsil edebilecek bir görüntü üretme isteği, dünyaya çevrilen bakışın getirdiği bir özelliktir. J.V. Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi adlı çalışmasına bakıldığında, resmin içinde görünen aynanın dış çerçeveyi de kapsayan görüntüyü içeren bir iç çerçeve olduğu fark edilmektedir. Hatta bu küçük iç çerçeve içindeki görüntü, resmin dış çerçevesinden de taşarak; mekânı, resimdeki figürlerin arkasının görüntüsünü ve ressamın görüntüsünü içerdiği için, resmin gerçek çerçevesini yarıp geçmektedir. Bu eser içerisindeki figürler ve simgelerin birbiriyle olan iktidar ilişkileri bile bir çerçeve, ötekini kapsama olarak ele alınabilir (Özakın, 2012, 9). Bu çerçeve hareketlerinin zekice düzenlenişi, resme bakıldığı her zaman, resmin mekâna eklemlenmesini sağlamaktadır. Bu durum, aynı zamanda düşünceyi çağıran görüntü tarihinin başlangıcı gibidir. Bu aslında yaşamın çiftini yaratma isteğiyle dolu olan Rönesans resim sanatının ulaşmak istediği düşünceyi içeren görüntünün bir tür verisidir. Arnolfini'nin Evlenmesi adlı 'seçilmiş görüntü', kendi zamanından diğer zamanlara karışabilecek bir çerçeve sorununun Rönesans dönemi açısından çözümü olarak görülmektedir. Bu çözüm, göreni bir şekilde yönlendiren, hikâyeye dâhil eden, hikâyenin karşısında bir konuma oturtan resmin görüntü katmanlarıyla oluşturulmuştur. Yani bu resimde Zeynep Sayın'ın dediği gibi "bakışın iktidarı, seyirlik nesnenin elindedir" (Sayın, 2003: 13).

Camera Obscura, Fotoğraf Görüntüsü ve Çerçevenin Değişen Niteliği

Çerçeve meselesinde görsel sanatların bir alanı olan resimdeki seçilmiş görüntü de izleyicisini seçerek yönlendirerek çalışan bir süreklilik kazanmıştır. Bu süreklilik, kesintisizlik, daha yetkin bir noktaya Rönesans'ta başlayıp gittikçe geliştirilen bir görüntüleme aygıtında ulaşacaktır. Bu aygıt Leonardo Da Vinci dâhil birçok gözlemci, düşünür ve sanatçıyı cezbeden gizemli bir aygıt olan *camera obscura*dır. Genellikle sanat tarihçiler sanat yapıtlarıyla ilgilenmişler, *camera obscura*yı baskıların ve desenlerin oluşturulmasında kullanılan bir alet olarak geçiştirmişlerdir. Oysa *camera obscura*, görüntü sanatları tarihinde, metinsel söylemin devam ettiği varlığının makine olarak kullanımından ayırt edilemeyen sosyal bir alaşımdır. Deleuze'ün "makineler teknik olmadan önce sosyaldir", sözünde olduğu gibi bu aygıt, fotoğraf tekniğinin öncesinde fotoğrafın icadına doğru oluşa gelen sosyallik alanının sınırlarının belirlendiği aygıttır (Crary, 2004).

Camera obscura, Ron Burnett'e göre "tek amacı dünyayı imgelere çevirmek olan bir aygıttır" (Burnett, 2007: 53). Gerçekten *Camera obscura*, yönünün çevrildiği, kadrajına giren dünyayı, içindeki perdeye olduğu gibi, bir canlı yayın mantığıyla, eş zamanlı olarak imgeye çevirmektedir. Bu insanın dünyayı dolaylı olarak izlediği ilk araçtır. Bu nedenle bu alet, kendisi aracılığıyla dünyayı izleyen kişiyi, izlediği görüntülerin sahibi yapmaktadır. Lacan'a göre camera obscura, dış dünyayı özel mülke dönüştürerek, gözü de onun sahibi haline getirmiştir (Florensky, 2011: 8).

*Camera obscura*nın resim sanatına getirdiği yeni çerçeve anlayışı teatral barok resminin yeni biçimlerinin ortaya çıktığı bir mecraya kapı açılmasını sağlamıştır. J. V. Vermeer'in, Coğrafya Bilgini ve Astronomi Bilgini (1668) adlı resimlerine bakıldığında, burada bir enteriyör resmin çerçevelediği görüntünün sınırları izleyiciye doğrudan *camera obscura* görüntü bilgisini hatırlatacaktır. Bu resimlerde bilginlerin iç mekânda, araçlarının başında dış dünyayı anlamlandırma çabaları gösterilmektedir. Burada bilgi açısından da sınırlar ve çerçeveler çizmenin mantığı devreye girmiştir aslında: "çünkü dış dünya hakkında bilgi edinebilmenin önkoşulu öznenin içerde yer alması ve dünyanın dışarıda kalmasıdır" (Crary, 2004: 57).

Vermeer'in resimlerinin doğrudan kadraj sorununu içermesi, bugünden geriye doğru bakıldığında, sinemadan fotoğrafa, daguerrotype ve *camera obscura* yardımı ile edinilmiş Vermeer resimlerine doğru ilerleyen bir ağ oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Vermeer'in resimleri, Kartezyen *camera obscura* paradigmasından başka bir şey değildir aslında. Kartezyen *camera obscura*, "Descartes'a göre tamamen birbirinden ayrı olan, bakan kişi ile dünyanın kesiştiği yerdir" (Crary, 2004: 60).

Camera obscura görüntüsünün gelişimine bakıldığı takdirde Vermeer ve Chardin'in resimlerindeki çerçeveyle ilgili çözümlerden fotoğrafın icadına ulaşılacaktır. Bu izlek bizi, dünyadan gerçek anlamda koparılmış ilk görüntüye, Niepce'in 1824 yılında, bir gün boyunca pozlayarak elde ettiği güvercin kulübesi görüntüsüne götürmektedir. Zamandan alınmış bu ilk ceset, görüntü tarihinde birçok olanağın kapısını aralayacak olan bir dizi icadın zamanının geldiğini göstermektedir. Zootropi ve fenakitiskop denilen, elle üretilmiş, gölge ve yansıtma görüntülerle çalışan eğlence araçlarının çok daha üstünde bir teknik başarı gösterecek olan bu görüntü tekniği, Niepce'in ölümünden sonra, Daguerre'nin çalışmalarıyla bugünkü haline, fotoğraf sanatına dönüşmeye başlayacaktır. Burada bildiğimiz anlamıyla modern sanatın başladığı tarih söz konusudur denilebilir. Çünkü fotoğraf icat edildiği andan itibaren modern dönem sanatının yönünü belirleyen ve anlatının sanat eserinden çıkarılmasını sağlayan etkenlerin başında gelmektedir. Anlatıyı tam olarak kendi sınırı altına almış gibi görünen fotoğraf sanatı, resim sanatına yeni kapılar aralamıştır. Aynı

zamanda bu durum, post modern dönemde fotoğrafın ölümü tartışmalarını oluşturacak temellerden biridir.

Fotoğraf sanatında 'çerçeve' resim sanatından ödünç alınmıştır. Burada resimde 'çerçeve' olan sınır, *camera obscura*nın belirlediği görüntü sınırlama modeli aracılığıyla fotoğraf görüntüsünü sınırlayan kadraja dönüşmüştür. Fotoğraf, deklanşöre basıldığı anda dünyanın birebir görüntüsünü olduğu gibi kopyalayan bir araç olarak insan gözü için addedilebilecek bir idealin basamaklarından birinin ele geçirilmesi anlamındadır. Fotoğraf, görünen dünyaya çekilecek olan çerçevenin yanında 'hatırlanacak olan zamanın' da çerçevelenmesi ve belgesel olarak tarih bilgisinin de çerçevesi olmuştur. Resim sanatı, fotoğrafın yansıtma edimine getirdiği çözümle birlikte, bu noktadan sonra yeni problemlerle uğraşma olanağı bularak yepyeni boyutlara gelmiştir. Bunu Neoklasik ustaların resimlerinden tutun da empresyonist, fütürist ve kübist sanatçılara kadar bir çok modern akımın resim üretme mantığında görmek mümkündür.

Bu durumu anlam arayışı içinde olan sanatçının bir tür zihin açıklığı kazanarak dünyaya getireceği yeni yorumların çerçevesini belirlemekte daha üst bir konuma gelmesi olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda fotoğrafı araç olarak kullanabilen ilk sanatçılar empresyonistlerdir. Bir empresyonist resim, dışavurumculuğu, kübizmi ve fütürizmi doğuracak olan durumları oluşturan düşünme halinin sanatıdır. Kentte doğmuş olan bu resim türü, kentle ilgili, toplumla ilgili, kentlinin kırsala bakışını, kentlinin kentliye, kentlinin boş zamana, kentlinin eğlenceye ve günün akışına bakışını tasarlar gibi durur. Bir tren, bir park, bir kafe, eğlenen insanlar, at yarışları, bütün bu sahneler, empresyonist resmin çerçevesi içinde tıpkı gerçek sürelerinde akıp gidiyor gibi yer alır. Fotoğraf makinesinin olanaklarından yararlanan bir resim vardır. Gerçeği, klasik yöntemlerin dışında yeni çözümlerle arayan bir tarzı öne çıkarır, zamanın geçiyor olduğunu hatırlatır bu resimler. Bunu kadrajıyla, renklerin kullanımıyla, ışığı daha fiziksel bir olgunun duyumlara göre şekil almış olarak kullanarak yapar. Optik bir veri olarak ışığın renk, rengin ışık olduğunu ilan eder. Bu noktada Berkeley'in felsefesinin farkında olmak gerekir: Öznenin algılamadığı bir şey yoktur ya da algılar vardır sadece algılanan diye bir şey yoktur. Nesnenin rengini al, geriye siyah beyaz kalır, biçimini al, geriye kütle kalır, kütlesini al… Yani, görmeyi çıkar, dokunmayı kaldır, duymayı tatmayı vs. kaldır. Bilincin etkinliğini algıların hepsini kaldır, geride bir hiçlik kalır (Gökberk, 1985:340).

Berkeley'in nesnenin varlığını bilincin varlığına bağlaması gibidir empresyonist resim, nesnenin varlığını ışığa ve onu algılayanın varlığına bağlarken fotoğrafı bilen ve sinemayı da tahmin eden bir görüntü türüne ulaşan empresyonist resim görüntüsü, fragman mantığı ile Bergson'un fikirlerini hatırlatmaktadır. Dünyayı kadraj ile seçerek, görüntünün sürekliliğini, görünende var olan yaşam parçası ile

yaşamın sürekliliğini kesintiye uğratmayı mümkün kılar: seçilen görüntü, birçok ihtimalden birinin görüntüsüdür. Tüm üç boyutlu dünyanın sürekli varlığının görüntüsü içinde seçtiğim kadrajla sınırlanan görüntü vardır, onun dışındakileri askıya almış olmak, kadrajın yardımıyla bu bütünlüğü parçalamaktır. Bu fikir, fotoğrafta Barthes'ın "punctum" dediği noktaya kadar ilerlemektedir. Punctum, fotoğraf görüntüsü içinde izleyiciyi en yüksek etkiyle yakalayan görüntü noktasıdır. (Barthes, 1992:60).

Fotoğrafın bulunuşundan sonra, Muybridge'nin kronofotoğraf yöntemiyle hareketin analizini yapması ve Edison'un film şeridini icat etmesi gibi gelişmeler, sinemanın ortaya çıkışının basamakları ve tabii ki Bergson felsefesinin dönem itibariyle önemi olarak görülebilir. İlk sinema gösterildiğinde, tuhaf ki, o lokomotif görüntüsü karşısındaki insanların kaçışması, ilkel insanın yıldırım düşmesi karşısındaki gibi olmasa da Narkisoss'un kendi yüzünü gördüğü andaki ilk tuhaf bakışın ürünü gibidir (Pezzella, 2006:39).

Lumiere'lerin perdedeki hareket eden tren görüntüsüne ve Marey ile Muybridge'in Kronofotoğraflarına bakılırsa, fütürist ressamların resimlerindeki bir çok yapının görüntü olarak niteliklerini belirleyen çerçevenin yapısını anlama imkanı bulunabilir. Balla'nın, Motosikletin Hareketi adlı resmine bakıldığında, zaman ve hız görüntüsünü kadraja almaya çalışan sanatçının izleyiciye zamanı, hareketi ve mekânı genişlemiş bir kadraj içinde birer veri olarak sunmaya kalkıştığı fark edilir. Hareketin görüntüsü problemi Duchamp'ın kadrajına da girmiştir. Merdivenden İnen Çıplak adlı resminde Duchamp, zaman, mekân ve hareket olgularının tuval yüzeyinde araştırmasına girişmiştir. Bir sürenin niteliği ile hareketin ardışık görüntüler gibi algılanmasını içeren bu çalışmaların aslında bir tür üçüncü boyut yakalama amacını güden bir fikir içerdiğini de belirtmek gerekmektedir (Clair, 2000:13)

Zamanı ve hareketi kendisine bir çerçeve olarak seçen görüntünün ardından bahsedilebilecek en önemli şey belki de dilin sınırlarını konu almış olan Rene Magritte'in resimleridir. 'Bu Bir Pipo Değildir' (1929) adlı çalışmasında kavram ve görüntüyü, görüntü ve anlamı, anlam ve sesi, ses ve yazıyı tamamen temsil konusu üzerinden işleyen Magritte, dil ve görüntünün sınırlarını belirlemeye girişmiştir. Ama çerçeve konusunda Magritte'in 1933 yılında yaptığı 'İnsanın Yazgısı' adlı resminin anlamı daha öne çıkacaktır. Çerçeve içinde çerçeve çizilerek oluşturulmuş bu resim, pencere önünde konulmuş bir sehpa üzerindeki tuval resminin pencereden görünen manzarayı tamamlaması yoluyla birçok soruya neden olmaktadır. Resim içindeki tuval resmi bir çerçeve katmanı olarak kendi seçilmiş görüntüsünü verirken tuvalin geri kalan bölümlerini dışarıda bırakmaktadır. Fakat resim dış çerçevenin sınırlarıyla sonlanmadan önce de pencerenin getirdiği bir sınırlanmayla kesintiye uğrayan manzara izleyiciyi tuhaf bir duyguya itmektedir. Pencereyi de içine alan resmin en dış

çerçevesi, iç içe geçmiş şüpheli seçimleri olan çerçevelerden oluşmuş görüntüleri sınırlandırmaktadır.

Çerçeveyi belirleyip, görüntüyü sınırlandırmak, ya da tersinden giderek, çerçeveyi kırmak, yeni çerçevelere ulaşmak sanatın çok yönlü yapısını ele veren bir davranıştır. Duchamp'ın Bir Mil İplik (1942) adlı çalışması da resim, heykel gibi türlerin sınırlarını ihlal edip; çerçeveyi, vizörü parçalayarak galeri mekânının içine yayılmıştır. Bu yapıt, mekânın sınırının çerçeve olarak tayin edildiği bir çalışmadır. Bu çalışmada çerçeve, mekânın kendisine dönüşmüştür. Bu çerçeve genişletme meselesini Robert Smithson'un Sarmal Dalgakıran (1970) adlı çalışması ile anlatmak mümkün olacaktır. Smithson'un çalışması, kendisini doğanın ortasına çerçevelenmiş düzenlenmiş doğa olarak sunmaktadır (O'doherty:2010). Burada çerçeve olarak doğa, yapıtın sınırlarını belirlemiştir. Bu sanat açısından sınırların genişletilmesi anlamındadır. Çünkü Smithson bu çalışmasında gölün yapısına müdahalede bulunarak "doğal olanın özüne dair temel bir unsuru yapısal değişimle insanı etkileyen" bir mekâna dönüştürmüştür (Renkçi Taştan, 2016:176). Böylece yapıtın çerçevesi doğa olarak tayin edilmiştir. Buradan Duchamp'ın Şelale, Gaz Lambası, Veriler (1946-1966) adlı eserine bakmak gerekir. Yeniden mekân sınırına… Ama bu defa izleyenin bakışlarının çerçeveye dönüştüğü bir sınır… Bu çalışmada izleyici, içeride bir şeyi dikizleyen bir kişiyi seyreden birine dönüşür. İzleyici eseri seyrederken, izleyici ve izlenenin karıştığı bir oyunun içinde bulur kendisini. Burada Lacan'ın seyreden öznenin seyredileni nesneye çeviren bakış dediği gibi, izleyenin gözü bir çerçeve işlevini üstlenmektedir (Silverman, 2006). Burada, Cindy Shermann'ın 'İsimsiz Film Kareleri' (1970) adlı çalışmasında olduğu gibi, bir izlenen- izleyen süreci; arzulayan özne ve arzulanmayı arzulayan özne karşıtlığını çalıştıran bir kadraj fark edilecektir.

Varlık sınırının kırılması anlamında düşünülürse Duchamp'ın Veriler adlı çalışması, mekana yayılmış bir enstalasyon olarak, görme algısının yanında diğer algıları da işe dahil etmesiyle algı ve duyum sınırlarının genişletilmesini sağlayan bir yapıt olarak görülebilmektedir. Bu tıpkı Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye (1965) adlı çalışmasındaki gerçek nesne, nesnenin görüntüsü ve nesnenin sözlük tanımının yazılı hali olmak üzere varlık olarak sandalyenin üç halinin 'veri biçiminde' gösterilmesine benzemektedir. Bu çalışmalar Wittgenstein'in dil meselesini ele alışını, Merleau-Ponty'nin algılar üzerine düşüncelerini ve Berkeley'in 'varlıktaki algı katmanları' kavramını hatırlatan bir çalışma olarak görülmektedir. Çerçeve sorunlarını irdelemesi bakımından Magritte ve Duchamp'ı doğrudan çağıran bu eserden sonra çerçeve- kadraj meselesini sinema üzerinden örneklemek için, Andrei Tarkovsky'nin Ayna (1975) adlı filminin 00.64. dakikasındaki resim sanatıyla ilişkili görüntülere bakmak gerekir. Resim sanatının doğrudan referans alındığı bu sekans, Tarkovsky'nin şiirsel görüntü seçme özelliğini vurgular niteliktedir.

Sinema ve resim sanatının çerçeve ve kadraj sorunlarındaki ilişki ve mesafe üzerine eğildiğimizde, Walter Benjamin'in ressamın bir büyücü, kameramanın ise cerrah gibi olduğunu vurguladığı düşünceleri akla gelmektedir:

> Elini hastanın üstüne koyarak iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedenin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan farklıdır… Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer (Benjamin, 2004: 69).

Dünyaya bakışları, vizör ve kadraj üzerinden yaptıkları seçimler düşünüldüğünde Benjamin'in bu metaforu oldukça yetkin görünmektedir. Ressamın bakış açısı tıpkı büyücünün gizemli tedavi yöntemlerini andıracak şekilde ilkel insana dayanmaktadır (Lascaoux resimleri), kameraman ise bakışını ressamdan alır almasına ama bunu mekanik bir gelişme içerisinde sürdürerek nesnesine yaklaşır, böylece denilebilir ki, kameramanın çerçevesi ressamınkine göre daha hareketlidir. Bir anda ayrıntıyı öne çıkarırken, aniden bir makro evren görüntüsünü içine alan kadrajı hâkim kılıverir. Bunu Terrence Malick' in Hayat Ağacı (2011) filminde açıkça görmek mümkündür. Bir ailenin ağır dramının anlatıldığı filmde, 20. dakikada dünyanın oluşumuyla ilgili bir görsel felsefe yapılmaya girişildiği görülmektedir. Burada kadraj, evrene dair bir görüntüyü sınırlandırırken, filmi tamamlayan Mozart'ın Lacrimosa adlı parçasıyla çerçeve fenomenolojik olarak izleyiciyi mikro- makro çerçeve arasında bir yarılma anına düşürmektedir. Duchamp, Kosuth, Shermann, Tarkovsky gibi farklı alanlarda çalışan sanatçıların hem cerrah hem büyücü olabilecek özellikte olduğunu belirtmekte fayda vardır. Paralel bir düşünceyle, Lars von Trier'in Antichrist (2009) filminin 29. dakikasında ortaya çıkan mağaranın içinden dışarısının göründüğü, mağara girişinin dış dünyayı sınırlayan bir çerçeveye dönüştüğü sekansını ele aldığımızda, sekans boyunca ilerleyen görüntünün aslında Duchamp'ın Veriler adlı yapıtının bir versiyonuna dönüştüğüne şahit oluruz.

Sonuç

Görsel sanatlar başlığı altında toplanabilen görüntüye dair her türden sanatsal biçim görüntü, kadraj ve çerçeve gibi konularda oldukça yetkinleşmiş görünmektedir. Bir tuval resmi, bir fotoğraf, bir yerleştirme, bir sinema gibi çeşitli mecralardaki görüntü sanatlarının ilk temel var oluş sorunlarından biri olan bu konu, çerçevenin ve kadrajın aşılmasını sağlayarak yeni anlatım alanlarını mümkün kılan özgürleşmeyi getirmiş görünmektedir. Elbette bunun postmodern çağa ait her türlü kırılmanın gerçekleştiği ve sınırların ortadan kalktığı günümüzün genel nitelikleriyle yoğun ilgisi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Görüntü teknolojilerindeki ilerlemelere bakıldığında kadraj ve çerçeve problemleri fotoğraf ve sinema sonrasında ileri boyutlara ulaşmıştır. Video, video enstalasyon ve enstalasyon gibi ortam odaklı

sanatlarda da kadraj ve çerçeve problemleri üç boyutlu bir duruma getirilmiştir. Kadraj, çerçeve ve görüntü arasındaki öncelik (hiyerarşi) kırılmıştır. Kadraj, görüntü ve çerçeve sanat eserinin niteliklerinden biri olmasının yanında eserin temel mecrasına karışmış, hatta bazen esere dönüşmüştür. Bu durum şöyle bir son tanımı gerektirir. Günümüzde rizomatik ilişkilerle oluşturulan sistemlerde görülen melez yapılarda olduğu gibi görüntü, çerçeve ve kadraj kavramları da birbiri içerisine geçmiştir.

KAYNAKLAR

Arnhaim, Rudolf. *Görsel Düşünme*. Çev. Rahmi Öğdül. İstanbul: Metis, 2007.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1992.

Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY. 2004.

Berger, John. *Görme biçimleri.* Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Burnett, Ron. *İmgeler Nasıl Düşünür?* Çev. Güçsal Pusar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Clair, Jean. *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu*. Çev. Özge Açıkkol. İstanbul: YKY. 2000.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Fancher, R.E. *Ruhbilimin Öncüleri*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayıncılık, 1990.

Florensky, Pavel. *Tersten Perspektif.* Çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Gökberk, Macit. *Felsefe Tarih.* İstanbul: Remzi kitabevi, 1985.

Leppert, Richard. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Merleau-Ponty, Maurice. *Göz ve Tin.* Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis, 2006.

Murch, Walter. *Göz Kırparken*. Çev. İlker Canikligil. İstanbul: Bilgi Üni. Yayınları, 2007.

O'doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde*. Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayınları, 2010.

Özakın, Duygu. "Deliliğe Övgü: Michael Cheval'in Saray Soytarısı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım." *İdil Sanat ve Dil Dergisi* Cilt:1 Sayı:3 (2012) 1-18

Pezzella, Mario. *Sinemada Estetik*. Çev. Fisun Demir. Dost kitabevi, 2006.

Renkçi Taştan, Tuğba. "Sanat, Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar."*İdil Sanat ve Dil Dergisi* Cilt 5, Sayı:19 (Ocak, 2016) 169-179.

Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Silverman, Kaja. *Görünür Dünyanın Eşiği*. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı, 2006.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.56b8b8020aaf49.90130462