“SERGİ” FİLMİ BAĞLAMINDA SİNEMA VE RESİM İLİŞKİSİ

Ece UĞUR
191183107

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Özer ANAR

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kasım, 2022

“SERGİ” FİLMİ BAĞLAMINDA SİNEMA VE RESİM İLİŞKİSİ

Ece UĞUR
191183107
ORCID: 0000-0003-1006-4983

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Özer ANAR

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kasım, 2022

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecinde ve *Sergi* isimli mezuniyet kısa film projemde benden desteklerini esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Özer Anar'a teşekkür ederim. Bilimsel araştırma sürecinde bana ipuçları sunan Prof. Dr. Celal Oktay YALIN hocama teşekkür ederim. Film projemin uygulamalı ve teorik olarak üretimi sürecinde yanımda olan değerli yönetmen ve akademiysen Dr. Öğretim Üyesi Derviş Zaim hocama teşekkürlerimi sunarım. Bölüm hocalarım; Dr. Öğretim Üyesi Cem ÇINAR, Doç. Dr. Müjgân Yıldırım, Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Kaya ÖZAKGÜN, Dr. Öğretim Üyesi Erkan ÖZDİLEK, Doç. Dr. Ayşe Nesrin Akören'e teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım ve film projesi süreci içerisinde beni yalnız bırakmayan aileme ve değerli film ekibine çok teşekkür ederim.

Ece UĞUR
Kasım 2022

ÖZET

"SERGİ" FİLMİ BAĞLAMINDA SİNEMA VE RESİM İLİŞKİSİ

Ece Uğur
Yüksek Lisans Tezi
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Özer Anar
T.C. Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kasım, 2022

Ressamların sanata yön vermesi yaşam içerisinde kendi varlıklarının somutlaşması anlamına gelmektedir. Bir ressamın veya ressamlar topluluğunun resim sanatı aracılığıyla toplumsal unsurlara ve dönemsel gelişimlere katkıda bulundukları da bilinen bir gerçektir. Her ressam kahraman olabileceği gibi, kendi haricinde başka bir kahramana da sahip olmalıdır. Salvador Dali'nin Gaia'sı, Frida Kahlo'nun Rivera'sı olmasaydı, bugün Sürrealizm 'den kim bahsederdi.

Bu çalışma bir ressam ve resim sanatı temsillerinin sinema sanatında araştırılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Çalışmanın uygulamalı analizinde *Sergi* isimli filme yer verilmiştir. Filmde bir ressamın sergi açma isteği; sosyoekonomik, psikolojik ve kültür faktörleri ile aktarılmıştır. *Sergi*'nin gelişim sürecinde ise ressam kişisinin hayatında önemli bir role sahip olan eşinin fedakârlığı kilit rol oynamaktadır.

Çalışmanın teorik analizinde, filmin kuramsal çözümlemesi yapılmıştır. Uluslararası ve ulusal ressamların sosyoekonomik ve sosyokültürel yaşam biçimleri incelenirken, resim sanatının tarihsel ve güncel analizleri yapılmıştır. Tezin kapsamına göre hazırlanan içerikte sinema ve resim ilişkisi bağlamında yönetmenler ve örnek filmler incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sergi, Ressam, Resim Sanatı, Sosyoekonomik.

ABSTRACT

THE RELATİONSHİP BETWEEN CİNEMA AND PAİNTİNG İN THE CONTEXT OF THE FİLM "EXHİBİTİON"

Ece Uğur
Master Thesis
Fine Arts Department
Film Design Master's Programme with Thesis
Thesis Advisor: Asst. Prof. Özer Anar
T.C. Maltepe University Graduate Education Institute
November, 2022

The fact that the painter's to give direction the art means the materialization of their own existence in life. It is also known fact that a painter or a group of painter's contribute to social elements and periodical developments through the art of painting. As every painter can be a hero, he/she should have another hero besides himself/herself. Who would talk about Surrealism today if not for Salvador Dali's Gaia and Frida Kahlo's Rivera?

This study was produced by the research of artist and art representations in the art of cinema. In the applied analysis of the study, the film named *Exhibition* was included. A painter's desire to open an Exhibition in the film; transferred with socioeconomic, psychological, and cultural factors. In the development process of the *Exhibition*, self-sacrifice of his husband, who has an important role in the life of the painter, plays a key role.

In the theoretical analysis of the study, the theoretical analysis of the film was performed. The socioeconomic and sociocultural life styles of international and national painter's and historical and contemporary analyzes of painting art were made. In the content prepared according to the scope of the thesis, directors and sample films were examined in the context of the relationship between painting and cinema.

Keywords: Exhibition, Painter, Art of Painting, Socioeconomic.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
TABLOLAR LİSTESİ x
ŞEKİLLER LİSTESİ xi
KISALTMALAR xiii
1. GİRİŞ 1
1.1 Kuramsal Çerçeve, Sinema ve Resim İlişkisi 3
1.1.1 Sinema'nın resimsel estetiği 10
1.1.2 Optik renk algısı 14
1.1.3 Sinema'da renk ve anlatım ilişkisi 17
1.2 Sinema'da Aydınlatma Estetiği 23
1.2.1 Chiaroscuro aydınlatma tekniği 25
1.2.2 Rembrandt aydınlatma tekniği 25
1.2.3 Cameo aydınlatma tekniği 26
1.2.4 Silüet aydınlatma tekniği 26
1.2.5 Yan aydınlatma tekniği 26
1.2.6 Notan aydınlatma tekniği 26
1.3 Sinema Sanatında Kurgu Öğesi Olarak Resim Sanatının Güncellenmesi: Jean-Luc Godard ve Peter Greenway Örnekleri 26
1.4 Tarkovski Sineması 31
1.5 Fellini Sineması 32
2. SOSYOEKONOMİK SÜREÇTE RESSAM VE RESİM ESERİ 33
2.1 Küresel Boyut 38
2.2 Türkiye Boyutu 41
2.2.2 2000'li yıllar ve sonrası 46

2.2.3 Günümüzde ressam olmanın mücadelesi 49
2.3 Resim sanatına güncel bir bakış 50
3. "SERGİ" FİLMİ 53
3.1 Sinopsis 53
3.2 Tretman 53
3.3 Senaryo 54
3.4 Çekim Senaryosu 60
3.5 Filmi Geliştirme Aşaması 64
3.6 Yapım Öncesi 64
3.7 Yapım Aşaması 65
3.8 Yapım Sonrası 65
3.9 Film Künyesi ve Bütçe 65
3.10 Ekipman Bilgisi 67
3.11 Film Deneyimi ve Kamera Arkası 67
3.12 Çekim Mekânları 69
3.13 Dramaturji 69
3.14 Bir Ressamın Portresi: Bilinmeyen Mutluluk Resim Eseri 70
3.14.1 Mert karakterinin tepkisi 73
3.14.2 Bilinmeyen Mutluluk eser künyesi 74
3.15 Aydınlatma Teknikleri Bağlamında Filmin Sahne Örnekleri 74
3.15.1 Sahne 1 - kontrast renkler ile aydınlatma 74
3.15.2 Sahne 2 - gün ışığı aydınlatma 75
3.15.3 Sahne 3 - silüet aydınlatma tekniği ve yan aydınlatma tekniği 76
3.15.4 Sahne 4 - notan aydınlatma tekniği 77
3.15.5 Sahne 5 – gün ışığı aydınlatma 77
3.15.6 Sahne 6 – gün ışığı aydınlatma 77
3.15.7 Sahne 7 - yan aydınlatma tekniği 78
3.15.8 Sahne 8 - gün ışığı aydınlatma 78
3.15.9 Sahne 9 - rembrandt aydınlatma tekniği 79
3.15.10 Sahne 10 - gün batımı aydınlatma 80
4. SONUÇ 81
KAYNAKLAR 85

ÖZGEÇMİŞ 99

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1 Çekim Senaryosu 60
Tablo 2. Film Künyesi ve Bütçe 65

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Işığın Dalga Boyu Spektrumu 15
Şekil 2. Isaac Newton - Spektrum Teorisi'nin Görseli 16
Şekil 3. Küs Kardeşler Limited Şirketi, 2007. Jack karakterinin mutluluğu renkler aracılığıyla ifade ediliyor 21
Şekil 4. Büyük Budapeşte Oteli, 2014. Otelin lobisinde oluşturulan renk kombinasyonu ile otelin yapım yılı belirtiliyor. Asıl vurgulanmak istenen ise renklerin psikolojik etkileri 22
Şekil 5. Frans Hals, Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette (1616), Tuval Üzerine Yağlıboya 175x324 cm, Frans Hals Museum 30
Şekil 6. Filmin restoran sahnesinde restoranın sahibi Albert Spica, çetesi ile konuşmaktadır. Duvarda ressam Frans Hals'ın resim eseri bulunmaktadır 31
Şekil 7. Ardan Özmenoğlu, Coffeetime, Post-it not kâğıtları üzerine karışık teknik, 2014 51
Şekil 8. Ewa Juszkiewicz, Untitled (2017), Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 60 cm 52
Şekil 9. Çekim Hazırlığı 1. Teknik düzenleme 68
Şekil 10. Çekim Hazırlığı 2. Oyuncu Provası 68
Şekil 11. Çekim Hazırlığı 3. Oyuncu Provası 69
Şekil 12. Ece UĞUR. Bilinmeyen Mutluluk Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 70 cm..... 72
Şekil 13. Resim üzerindeki bir bölgenin kadrajı 72
Şekil 14. Resim Eserinin Mert Karakteri Üzerindeki Etkisi 73
Şekil 15. Ilgın, Merti İzlemektedir 75
Şekil 16. Sahne 2. Mert ile Ilgın Tartışırlar 75
Şekil 17. Sahne 3. Mert'in patronu uzaktan izlemektedir 76
Şekil 18. Mert, Patronu Şükrü Amca ile Dertleşmektedir 76
Şekil 19. Mert ile Çırak Mehmet Ilgın'ın Resim Çalışmalarını Almaya Gelirler 77
Şekil 20. Mert ve Mehmet apartman kapısından çıkarlar 77
Şekil 21. Mert ve Mehmet arabadan indikten sonra sanat galerisine doğru yürürler 78
Şekil 22. Galeri Sahibi, Ilgın'ın Resmettiği Resim Eserini İnceler 78
Şekil 23. Ilgın eve gelir 79
Şekil 24. Ilgın Bir Polis Memuru ile Mertin İş Yerine Gelir 79

Şekil 25. Mert ile Ilgın Deniz Kenarında 80
Şekil 26. Mert ile Ilgın Manzarayı İzlerler 80

KISALTMALAR

NFT **:** Non Fungible Token.

BBC **:** British Broadcasting Corporation.

1. GİRİŞ

Sinema, bilgi üretme ve yansıtma eylemlerinin ulaşılabilirlik potansiyeli ile alımlayıcı için avantajı olan yeni bir sanat dalıdır. İnsanların duyusal olarak gelişim göstermesi sinema'nın erişebilir olması ve anlatım olanaklarının yalınlığı ile paraleldir. Sinema'nın birimi olan film, teknolojik yapısıyla icat edildiğinden bugüne kadar çeşitlilik sunarak diğer sanatlardan farkını kanıtlamaktadır. Filmi diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik devingen, işitsel ve kaydedilebilir olmasıdır. Bu nedenle hiçbir sanat dalında bulunmayan, fakat kendi bünyesinde birçok sanat alanını barındırabilen hibrit bir yapıya sahiptir.

Filmin konusu müziğin ritmi ile metaforik düzeyde bir anlama ulaşabilir, renklerin sembolik özellikleri konu ile ilgili önemli bilgiler iletebilir. Film sanatı diğer sanatlar ile birlikte izleyicinin sanata yönelik bakış açısını önemli ölçüde değiştirebilmektedir. Çünkü görmek, insan zihnine bir duygu ve düşünceyi en doğal haliyle iletmektir. *"(...) "Göz, uygun uzaklıklarda ve uygun ortamlarda, işlevi açısından başka herhangi bir duyudan daha az yanılır" Görme ile insan kendisini karşılaştıklarını değerlendirme konusunda daha uygun konumda bulmaktadır"* (Ümer, 2020 , s. 112).

Sinema sanatı, kendi bünyesinde barındırdığı anlatı yapısına çoklu sanatları dâhil edebilme olanakları ile bilimsel literatüre katkı sağlamaktadır. Bu anlamda sinema, gösterge biliminde inceleme faktörü olarak yer almaktadır. Türk dil kurumu gösterge bilimini; "iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini, inceleyen bilim, semiyoloji" şeklinde açıklamaktadır. *"(...) Peirce'e göre gösterge, birey için herhangi bir biçimde ya da herhangi bir bakımdan bir şeyin yerini tutan şeydir; birine seslenir, anlıkta eşdeğer bir gösterge yaratır, bu gösterge ilk göstergenin yorumlayanı ya da açımlayanı olur, nesnesinin yerini tutar"* (Kaplan, 2012, s. 29).

Göstergebilim, sinema ve diğer sanatlar arasında oluşan anlatım kodlarını çözümlemektedir. Göstergeleri inceleme şeması etkinliğinde çeşitli kuramsal çalışmalardan yararlanılmaktadır. Kesişme kuramı bu şemada örnek gösterilebilmektedir. Gülşen Sayın yazdığı makalede sanatlar arası uygulanabilirliğin önemini vurgulamıştır. Resim sanatı, sinema sanatında güncelliğini koruyabilmektedir. Yazarın bu görüşü, disiplinler arası gösterge dizilimlerinin diyalektik bir bağ oluşturarak üretebilirliğini ifade etmektedir. Sayın'ın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

> Kesişme kuramına göre, bir sanat (sinema), bir başka gösterge sisteminde oluşturulmuş model metnin (*'yaşam metni'* veya resim sanatında üretilmiş bir tablo) gösterenini kendine gösterilen olarak alırken, onun farklılığını, özgünlüğünü, ama aynı zamanda onun aslında kendisi için 'öteki' olduğunu göstererek, onunla diyalektik bir etkileşim içine girer; o dilin kendine özgü bir yaşamının olduğunu kabul ederek bu yaşama saygı duyar ve bu dilin (metin dili veya resim dili) kendi dilinin içinde – bizim örneğimizde sinema dilinin içinde- yaşamasına izin verir (Sayın, 2010, s. 72).

Sinema'nın farklı bir sanat türü ile ilişkilendirilmesi yönetmenin tercihine bağlı olarak gelişmektedir. Nitekim resim ve sinema arasındaki ortak noktalar, resim sanatını sinema sanatına yakınlaştırmaktadır. Sinema sanatı, resim sanatının kompozisyon tekniklerinden olası bir şekilde yararlanmaktadır. Tuval yüzeyinde anlatılan bir hikayenin mekan konsepti ve bu konsept üzerine kurulan renk ile aydınlatma teknikleri nasıl ki sanat ve izleyici için artı değer sağlıyorsa, aynı etki film kompozisyonunda da sağlanabilmektedir. Yönetmen, anlatacağı konunun dramatik yoğunluğunda estetik ışık tekniklerinden yararlanabilir ya da bir oyuncunun psikolojisini renklerle açıklayabilir. Kimi yönetmen ise resim sanatını alıntılama nedeniyle filmlerine taşır. Bu yöntemin nedeni iki şekilde düşünülmektedir. Birincisi; yönetmenin, resim sanatının teknik imkânlarından yararlanma isteği, ikinci ise resim sanatına ve ressama olan saygıdır.

Sinema'nın tekelinde teknolojinin en önemli katkısı görülmeyeni göstermektir. Yönetmen, yüzlerce yıl öncesine ait görülmeyen bir efsanenin yaratıcısı gibidir. Bu anlamda, canlandırma yöntemiyle ressamların hayatlarını anlatan filmler bulunmaktadır. Bu noktada sorulması gereken bazı sorular oluşmaktadır: Ressam kimdir? Resim eseri, ressamın hangi koşullarına yönelik basamaklarda ortaya çıkmaktadır? Hepsinden önemlisi, bir ressamın yaşamına nasıl tanık olunabilir?

Bilindiği üzere, günümüzde bazı filmler üzerinden bu soruların cevapları verilebilmektedir. Yönetmen, Andrey Tarkovski ortaçağ Rusya'sında yaşayan ressam Andrey Rublev'i konu edinen filmi ile ressamın yaşamını, yaşadığı dönemin çelişkilerinive eserlerini aktarmıştır. 1966 yılında çekilen *Andrey Rublev* isimli filmde ressamın bireysel ve sosyal yaşantısı ile paralellik gösteren sanat anlayışı aktarılmıştır.

Bu çalışmada, sinema ve resim sanatları mukayese edilmiştir. Her iki sanat dalının da teorik ve uygulamalı olarak benzerlik taşıdığı bilinmektedir. Ancak yöntemsel olarak birbirlerinden yararlanabilen hibrit bir yapıya sahip olsalar bile üretim açısından farklılık göstermektedirler. Bu nedenle tez raporunun ilk bölümünde sinema ve resim ilişkisinde uygulanan teknik, üslup, yöntem vb. gibi çeşitli pratikler kuramsal olarak incelenmiştir. Resim sanatının teknikleri ve sinema' da hangi koşullar ile kurgulandığı örnek filmler üzerinden analiz edilmiştir. Resim sanatını bir ressamın varlığı dışında açıklamak pek te mümkün değildir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, bir ressamın hayatını ve resim eserlerinin oluşum süreçlerini anlatan filmler söz konusudur. Buna göre, raporun ikinci bölümünde resim sanatının geçmişten günümüze kadar süreçte varlığı detaylı bir biçimde araştırılmıştır. İlaveten, bir ressamın bireysel, sosyal ve ekonomik statüleri ile sanat yaşamını bağdaştıran perspektifte literatür araştırması tahlil edilmiştir. Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde ise *Sergi* isimli kısa film projesinin üretim aşamaları yazınsal olarak detaylandırılmıştır. Film, bir ressam ve resim sanatının, psikolojik ve sosyal statüleri dâhilinde yaşamına odaklanmaktadır. Sunulan tez raporu, nitel veri analiz yöntemi ve literatür taraması esasına dayanarak hazırlanmıştır.

1.1 Kuramsal Çerçeve, Sinema ve Resim İlişkisi

Tarihte yaşamış ünlü teorisyenler, görmenin zihinsel ve fiziksel evrelerini anlamak ve ispatlamak amacıyla yoğun araştırmalar gerçekleştirmişlerdir. Demokritos, nesnelerin yaydığı maddelerin gözün iç bölümüne ulaşması ile görme işleminin oluştuğu fikrini öne sürmüştür. Bu maddelerin tanımlanamamasına karşın nesne kaynağından gelen hacim, şekil, renk vb. özellikleri ilettiği varsayılmıştır.

Platon'a göre bu maddeler gözden gelen bir ışıktır ve nesneleri algılamak ışığın etkisinde gerçekleşir. İbn-i Heysem ise görme sürecinde yine ışığın aktif olabileceği fikrini benimsemiştir. Ancak günümüzde ışığın madde olmadığı ve enerji biçimi olduğu ilkesi kabul edilmiştir. Araştırmacılar Camera-Obscura cihazının iç mekanizmaya ulaştırdığı ışığı gözün sinir sistemine ilettiği ışık bilgisi ile kıyaslayarak bu sonuca varmışlardır. Burcu Yıldırım ve Deniz Demirarslan yazdıkları makale de bu hipotezi incelemişlerdir. Camera-Obscura karanlık bir kutunun, dışarıdan gelen ışığı iç mekanizmasında işleyerek yeniden dışarıya iletmesi mantığına dayalı bir aygıt türüdür. İlk aşamada ışık olarak algılanan nesne görüntüsünün karanlık kutuya açılan bir delik aracılığıyla duvar gibi bir

yüzeye yeniden yansıyabildiği bilinmektedir. Ancak görüntü ters olarak yansımaktadır (Işık, 2010).

Yıldırım ve Demirarslan Camera-Obscura 'nın görüntüyü oluşturma prensibini gözün görüntüyü kendi sisteminde işlemesine benzetmektedirler. Buna göre:

> Görme esnasında cisimden gelen ışık ışınları göze gelerek göz merceği, gözbebeği, aköz ve vitröz hümör gibi unsurların etkisiyle uygun miktarda kırılarak retinada, kişinin gördüğü sahnenin mekânsal ilişkilerini ifade eden bir görüntü oluşturmaktadırlar. Retinadaki bu üç boyutlu dünyanın iki boyutlu yansıması olan imge retinaya ters olarak yansımaktadır. Görsel bilgi retinada elektrik sinyallerine dönüştürülerek görme siniri aracılığıyla beynin arka bölgesindeki görme merkezine iletilmektedir. Bu durum her iki göz için de gerçekleşmektedir. Sol göz beynin sağ yarımküresindeki görme merkezine bağlıyken, sağ göz ise beynin sol yarımküresindeki görme merkezine bağlıdır. Beyin bu bilgileri yorumlayarak üç boyutlu dünya hakkında tahminlerde bulunmaktadır (Yıldırım ve Demirarslan, 2019, s. 157-158).

Görme eylemi yalnızca görevini yerine getiren mekanik bir anatomi sisteminin üretimi değildir. *"Leppert'e göre; görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele veya sadece ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir"* (Ayaydın, 2012, s. 260). *"İnsanlar kültür ve uygarlıklarını büyük ölçüde görme ve işitme organı üzerine kurmuşlardır. Görme olayı, insanoğlunun yaratıcı bir etkinliğidir"* (Küçükkurt, 2004, s. 4). Uygarlıkların oluşturdukları görsel kültürler görme ediminin bir sonucudur. Görsel kültür temsilleri, algılama ve düşünme yöntemleriyle nasıl oluştukları sorusuna yanıt aranan imgelerdir.

Ümer'e (2017a) göre *"Görsel kültür, anlam sorunundan ideoloji eleştirisine kitle psikolojisinden bireylerin ruhsal süreçlerine kadar temsillere eleştirel bir bakışla yaklaşmaktadır"* (s. 1537).

"Gördüğümüz imgelerin ne anlattığını anlamak, bir tür 'görsel okuryazarlık' olarak nitelendirilir. (...) İmgeler, ait oldukları dönemde ve toplumda etkin olan sosyo-kültürel yönelimler tarafından koşullandırırlar ve bu yönelimlere ait anlamları iletirler" (Yurtsever, 2015, s. 58). Görsel kültür, insanoğlu 'nun anlam dünyasında çeşitli

materyallerin işlevleri ile belirginleşir. Gündelik yaşamda var olan sanat formları bu materyallere örnektir. Reel yaşamda anlaşılması zor olan ve algının biçimlenmesinde sınırlılık gösteren fenomenler, sanat nesneleri aracılığıyla şeffaf bir anlama kavuşmaktadırlar (Ümer, 2017a).

İnsan, tanımlayabildiği ve anlayabildiği olgudan korkmaz. Tanımlanamayan bir cisim insan zihninde içgüdüsel olarak tedirginlik yaratabilmektedir. Küçükkurt araştırma raporunda görsel kültür ile anlaşılması mümkün olan imgelerin zihin açısından güvenilir olduğunu belirtmektedir.

> Farklı sosyal ve kültürel gruplar, belli zaman ve yerlerde kişiliklerini ifade etmek için çeşitli ürünler, imgeler ortaya koyarlar. İmgeler birer "yeniden-sunumdur "lar. Yani, birer temsildirler. Temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayabilir; ancak, bütün bu özellikleriyle birlikte, şu ya da bu şekilde, bu dünyaya dâhil olmuş birer nesnedirler artık. Bu imgeleri bir filmde, bir resimde, ya da bir fotoğrafta gördüğümüzde, insan bilincinin bir ürünü ile karşı karşıya olduğumuzu biliriz (Küçükkurt, 2004, s. 19-20).

Perspektifin icadı bunun en güzel örneğidir. Bir binanın yüzeyi yakınlık ve uzaklık görüş mesafesine göre açı değiştirmektedir. Yüksek bir binanın yukarısına doğru bakıldığında, görüş mesafesinin genişlik ve derinlik oranları gittikçe azalmaktadır. Göz aracılığıyla fiziksel olarak algılanan bu durum perspektif gibi optik bir tanım ile açıklanabilmektedir. Perspektif tekniği, insan algısının cevaplayamadığı sorulardan biri olup, sanat aracılığıyla daha anlaşılabilir bir boyut kazanmıştır. Böylece toplumda daha yaygın hale gelmiştir. Köksal'a (2012) göre *"(...) Dış dünyanın benzerini yaratmayı istemek ruhbilimsel bir istekti. Perspektifin bulunuşu ile bu istek daha iyi gerçekleşiyor, nesneler uzama doğal algılarımıza benzer bir biçimde yerleştiriyor"* (s. 125).

Muammer özdemir ise tarih öncesi çağlarda yaşamış toplumların mağara resimleri aracılığıyla oluşturdukları medeniyeti aktarmaktadır.

Özdemir için, çeşitli amaçlarla üretilen antik resimler, görülen dünyanın sembolleri olması nedeniyle önemlilik arz ederler. Yazarın ortaya koyduğu bulgular şunlardır:

> Medeniyet serüveninde günümüz toplumlarının temelini oluşturan yenilikleri icra eden Paleolitik Çağ topluluklarının (...) katkıları, insanlık serüveninde oldukça önemlidir. Bu katkılar arasında maddi olanlar olduğu gibi manevi tarafı

> olan işleyişler de vardır. Mağara resimlerinin de bu doğrultuda manevi yönünün olduğu artık kabul edilmektedir. Çok geniş coğrafyada yayılım gösteren, genellikle hayvan ve insan sembolizmi üzerinden kurgulanan bu resimlerin temelinde, çağın insanının zihin ve inanç dünyasındaki belirliliklerin etkili olduğu düşünülmektedir (Özdemir, 2021, s. 826).

Mağara resimlerinde keşfedilen görsel tasvirler çağın insanları tarafından önemsenmekteydi. Günümüz görsel kültürünün imge ve sanat dinamikleri geçmişte kurulan medeniyetler, bakış açıları ve ilksel icatları ışığında gelişim göstermiştir. Erken dönemlerde sanatçılar ve bilim insanlarının icatlar üzerinde ortak çalışmalar yürüttükleri bilinmektedir. Bu icatlardan en önemlisi *Camera-Obscura (Karanlık Kutu)* isimli teknik buluştur (Köksal, 2012).

Nehir Çetin sunduğu tez raporunda görüntünün durağan formdam, hareketli forma geçiş aşamalarını incelemektedir. Çetin'in araştırması sinema sanatının kökenlerini resim sanatından aldığına yönelik ipuçları barındırmaktadır. Bu bağlamda yazar, görüntü teknolojisinin ilkel süreçlerine dikkat çekmektedir:

> İlk olarak Aristo (M.Ö. 384-322) küçük bir delik tarafından karanlık kutu ya da ortamda oluşturulan "iğne deliği görüntüsü" olarak adlandırılan görüntüden söz etmiştir. Aristo'dan yaklaşık bin yıl sonra 13. yy'ın 2. Yarısında Roger Bacon 10. yy Arap yazmalarından öğrenmiş olduğu karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımını yapmıştır. 16. yy'da Leonardo da Vinci de karanlık kutunun gizemiyle ilgilenmiştir (Çetin, 2006, s. 9).

Karanlık bir kutunun içinde görüntü üreten mekanizma, görüntünün (çizim/desen) devinim elde etmesi ile kısa sürede genç bir sanat olan sinemayı yaratmıştır (Köksal, 2012). Köksal, Camera-Obscura tekniğini resim ile sinema sanatı arasında bir geçiş aracı olarak varsaymıştır.

> Resim, çerçevedeki görüntü ve görüntü içindeki hareketin kompozisyonu için kullanılan bir araçtır, görsel parametreleri sağlar. Plastik sanatlar, sinema ve müzik sanatına göre değişkenlik gösterse de ortak değerlerden hareket ederler. Bu değerler kompozisyon, armoni (uyum), renk-ton-doku, ritim, hareket, derinlik (resimde çizgi ve renk perspektifi, sinemada alan derinliği ve dramatik

> perspektif) olarak ele alınır. Bu ortak değerler sanat eserlerinin yorumlanmasında ve çözümlenmesinde de kolaylıklar sağlar. Plastik sanatlarla ilgilenen sanatçılar için "görüntüde" hareket düşüncesi Avant-garde oluşumların ortaya çıkmasında çok önemli rol oynamıştır. Kendi düşsel dünyalarını hareketsiz, devinimi olmayan iki boyutlu yüzey arayışlarıyla, perspektifin yanıltıcı etkileriyle oluşturan sanatçılar için bu yeni sanat dalı farklı arayışların gerekliliğini de ortaya koymuştur (Köksal, 2012, s. 124).

"İmgeler artık 'anlam aktaran iletkenler' değil, 'anlam üreten' kurgulardır; peşine düşülecek anlamlar da imgenin dışındaki dünyalarda değil, doğrudan imgenin içindeki bileşenlerde ve kurgulardadır" (Yurtsever, 2015, s. 59). Arnheim'e (2002) göre, *"Sanat başından beri hareket halindeki şeylerle ilgilenmiştir: av sahneleri, savaş, zafer olayları, cenazeler, danslar ve ziyafetler"* (s. 138). Bu teoriye paralel bir teori ise resimde üretilen sahnelerin gerçek hayatta hareket halinde olan olayların dondurulmuş hali olduğu yönündedir. Fotoğraf sanatı ise fotoğraf makinesi aracılığıyla durağan bir sahnenin yaşamsal gerçekliğini yansıtır. Sonunda kameranın hareket mekanizması, resim ve fotoğrafta görülen durağan sahnelerin aniden çözülürcesine hareket akışı içine girmelerini sağlar.

Söz konusu yaklaşım Hollandalı barok ressamı Johannes Vermeer'in *İnci Küpeli Kız* (1665) isimli ünlü resim eserinin canlandırıldığı, *İnci Küpeli Kız* (2003) filmi üzerinden örneklendirilebilir. Söz konusu resim tablosunu kendi orijinal tekniğinde, yani bir tuvalin yüzeyi üzerinde seyretmenin yanı sıra birde üretilen bir filmin ekranında seyretmek adeta görme algısının farklı boyutları, hatta evrimidir. Bir resmin, sinema sanatına bürünmesi bir sanat dalından diğerine geçiş sürecidir. Bu süreç aynı zamanda bir seyircinin görme algısının değişim sürecidir.

"(...) Peter Webber'in, 2003 yapımı filmi, onun inci küpeli kız isimli resmine model olmuş hizmetçi kızın ve bu resmin yapım sürecini çevreleyen olayların etrafında gelişir. (...) Filmde Vermeer'den ziyade tablodaki kızın gizemli yaşamı yeniden canlandırılmak istenmiş gibidir" (Eren, 2019, s. 65).

Gerçek o kadar yanıltıcıdır ki, izleyici bir resim sahnesinin canlandırıldığının, dahası kurgusal bir film etkisinde olduğunun farkında bile değildir. Seyirci, filmde gösterilen konu ile doğrudan bağlantı kurarak sanki tablonun tarihlendiği dönemi kendi gözleriyle

görüyor gibi bir algıya kapılır. Bu noktada, hareketin durağan görüntüye karşı zafer kazandığı kesindir. Sadece görüntünün hareket mekanizması bile seyircinin dikkatini cezbeder niteliktedir. Hareket, insanın doğasında olan ve tanımlanan ilk etkenlerden biridir. Öyle ki insan doğduğundan beri hareket halindedir. *İnci Küpeli Kız* tablosuna model olan hizmetçinin hikâyesinin anlatıldığı ve yeniden canlandırıldığı örnek filmde, Griet karakterini canlandıran oyuncunun (Scarlett Johansson) geleneksel eylemleri, giyim tarzı, konuşma biçimi ve en önemlisi ressama model olması ile izleyiciye o dönemi yansıtabilmiştir. Bir diğer örnek ise, *Frida* (2002) filmidir. Meksikalı Sürrealist ressam Frida Kahlo'nun hayatını anlatan filmde, Frida Kahlo'yu canlandıran oyuncunun seyirci açısından gerçek Frida olarak algılanması filmin gerçeklikle yakın ilişkili temsilinden kaynaklanmaktadır. Bu durum bir çeşit simüle olmak anlamına gelse bile insanlar görebildikleri kişileri veya nesneleri daha kolay kabullenmektedirler.

Bakış açısını örneklerle çoğaltmak gerekirse Van Gogh'un resmettiği papatyalar da tuval üzerinde olağan üstü bir etkiye sahiptir ancak, onlar bir filmde hareket imgelerine dönüşerek insan zihninin algıladığı gözle görülür hareket potansiyeline daha fazla yaklaşırlar. Resim sanatına kıyasla, sinema sanatında yaratılan görme biçimleri, daha hayatın içinden, kurgusal ama daha gerçek bir yapıya bürünerek insan üzerindeki etkisini sürdürür. *"Sinemada kamera, izleyici film karesinin içine taşır. Her şeyi içeriden, film karakterleriyle çevriliymiş gibi görürüz. Bize nasıl hissettiklerini söylemezler, zaten onlar ne görüyorsa bizde aynısını, onların gördüğü gibi görürüz"* (Balazs, 2019, s. 77). Sinema, seyircinin dünyasını idealize ederek seyirciye yeniden sunar. Bunu yaparken hareketin olanaklarından yararlanır.

Bu nedenle yazar Rudolf Arnheim durağan bir sanattan hareketli bir sanata geçiş yöntemini övmektedir; *"Birbirini izleyen evrelerin bir resim serisine dağıtılması ve buna bağlı olarak özdeşliğin parçalanması –yani, resim ve heykelde öykünün sadece belli devrelerini anlatmak amacıyla kullanılan teknik- sinemada canlı, anlık devinimi tasvir etmek için en iyi yöntem oldu"* (Arnheim, 2002, s. 145).

Resim sahnelerinin film kurgusu olarak doğrudan canlandırıldığı bilinmektedir. *"Yönetmenlerin ikonik eserleri filmlerinde hayata nasıl geçirebileceğini ve farklı sanat biçimleri arasındaki inkâr edilemez bağlantı açıkça görülmektedir. Filmin etkileyici kılınabilmesi için bu resimlerin yeniden canlandırıldığı söylenebilmektedir"* (Eren, 2019, s. 41). Araştırmacılar, bir resmin filmi yapıldığı zaman resmin varlığına yeni bir boyut

kazandıracağını öne sürmektedirler. Yalın'a (2020) göre, *"Bir resmin filmi, resim ile ekranın estetik düzlemde ortak bir yaşam sürmesine yol açar"* (s. 22). Literatür 'de birçok açıdan eleştiri yaratan sinema ve resim ilişkisi, kimi zaman araştırmacılar tarafından sinemanın bir sanat olmadığına yönelik eleştiriler şeklindedir. Filmin, resim sanatına kıyasla gerçeğe daha yakın bir anlatı yapısı kurduğu ve izleyiciyi doğrudan etkilediği teorisinden bahsedilmektedir. Ancak kuramcılar ve sanat eleştirmenleri tarafından bu gerçeklik, mekanik bir taklidin üretimi olarak görülmektedir (Arnheim, 2002).

Konuya daha detaylı yaklaşıldığında ise hareketli görüntünün kaynaklarını durağan sanat olarak nitelendirilen resim sanatından aldığı iddialarına rastlanmaktadır. Mekanik teknolojinin bir adım gerisinde ressamların resim taslaklarını oluştururlarken resmedecekleri öğeleri farklı açılardan yeniden kombine ettikleri bilinmektedir. Yani, resmedilecek bir insan figürünü veya nesneyi farklı yönlerden ve farklı hareketler ile yeniden çizmekteydiler. Ressamların bu uygulamaları, hareket algısının resim sanatından geldiğini ispatlar niteliktedir. Bu girişimler teknolojiye atılan adımların izleridirler (Monaco, 2006).

James Monaco, film bölümlerini oluşturan süreklilik mantığının temellerini benzer resimlerin art arda dizilerek oluşturdukları seriler ile ilişkilendirmektedir. Monaco'ya göre:

> Monet günün değişik zamanlarında yaptığı katedrallerin ve büyük ot yığınlarının bir dizi resminde olduğu gibi, bu anların birkaçını yanyana koyduğunda, bir sonraki mantıksal adımı atar: Yaptığı bir dizi resmin hızla arka arkaya görülmesinden oluşan "resimli kartlar dizisi" (flip-book), filmlerin ilginç müjdecisiydi (Monaco, 2006, s. 44)

Gelişim gösteren teknolojinin icadı, farklı sanat dallarından sanatçıları bir araya getirmiştir. Hareketin sağladığı devingenlik, özellikle ressamlar için oldukça heyecan uyandırıcı bir yenilik olarak varsayılmıştır (Güngör, 2016).

Bu bağlamda yapılan ilk sinema filmlerinin ressamlar tarafından oluşturulduğu analiz edilmiştir. Buna göre, ilk sinemacılar *"İsveçli ressam Viking Eggeling, Alman ressam ve mimar Walter Ruttmann, Fransız ressam Fernand Leger, Fransız ressam ve Marcel Duchamp, Alman ressam Oskar Fischinger, İspanyol ressam Salvador Dali ve Londra'da film yapan Yeni Zelandalı Len Lye"* isimleri ile tanınmaktadırlar (Kari, 2015, s. 38).

Deneysel sinema olarak tanımlanmasının mümkün olduğu yeni sanat ürünlerinin resim sanatı akımları etkisinde geliştiği bilinmektedir. *"Yönetmenlerin etkilendikleri sanat akımları ise Empresyonizm, Expresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi o döneme hâkim olan akımlardır"* (Yağız, 2015, s. 405) Araştırmacılar, Avrupa'da icra edilen deneysel sinemayı, bir akım olarak "Avrupa Avant-Garde Sineması" isimlendirmesi ile tanımlamaktadırlar (Kari, 2015). Bazı filmlerde resim sanatının ana unsurlarından olan geometrik formlar ve renkler, sinemanın devingenlik ve süreklilik yasalarıyla uyumlu hale gelecek şekilde test edilmiştir. Kimi ressamlar ise aynı denemeyi film üzerinde değil, tablo- resimlerin olduğu yüzeylerde uygulamışlardır.

Resim sanatında görsel dinamizmin ön planda olduğu fütürizm akımında hareket ve zaman, filmde görülen hareket algısından referans alınacak şekilde yeniden resmedilmiştir (Ayhan, 2011). *"Sinemanın sürekli değişen perspektiflere olanak sağlamasıyla Picasso ve Braque gibi sanatçılar, tuval üzerinde perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirerek, sinemanın sunduğu çok yönlü perspektifi tuval üzerinde dondurmaya çalışır"* (Tunçel, 2017, s. 5). Perspektif, resim ve sinema arasında kurulacak ortak bir bağ için teknik olarak imkân sağlar. *"Sinema sanatlar arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en can alıcı biçimde ortaya koyar"* (Wollen, 2004, s. 8).

1.1.1 Sinema'nın resimsel estetiği

Estetik kelimesi Yunanca 'da duyum, algı anlamına gelen "aisthesis" kelimesine karşılık gelmektedir. 18. Yüzyıl'da Alman filozof Baumgarten tarafından "duyular öğretisi, duyular bilgisi" tanımlamalarıyla açıklanan kavram, felsefe dalında yeni bir araştırma alanı olarak yer almıştır (Korkmaz, 2013). Estetik kavramı tartışmalı bir olgudur.

Tarihten bugüne kadar birçok filozof estetik kavramı hakkında çeşitli görüşler meydana getirmişlerdir. Estetiğin farklı görüşler doğurmasına ek, ilk olarak hangi düşünür tarafından tanımlandığı da filozoflar için tartışma konusudur. Ancak İsmail Tunalı'nın estetik felsefesine ilişkin araştırmaları ispatlanabilirlik açısından önemli referans kaynaklarıdır.

Tunalı'nın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

> Estetik, her ne kadar bağımsız bir felsefe bilimi olarak Baumgarten tarafından kurulmuşsa da, içerdiği sorunlar eski Grek düşünürlerinden beri genel felsefe sorunları arasında araştırılmıştır. Bu sorunların en başında güzellik ve sanat konuları gelir. Bunun için, bir güzellik felsefesi ve bir sanat felsefesi anlamında estetiğin daha Antikçağda kurulmuş olduğu söylenebilir (Tunalı, 2003, s. 27).

"Antik yunan felsefesinde "güzel" kavramına ilişkin ilk felsefi yaklaşım Pythagorasçılar tarafından ele alınmıştır. Evreni uyumlu bir bütünlük olarak kavrayan Pythagorasçılar "güzel"i evrendeki zıt unsurların birbirleri arasında kurduğu denge olarak belirler" (Doğan, 2017, s. 452). Vurgulanmak istenen zıtlık anlayışı, dünyada var olan fiziki farklılıkların bir bütün oluşturarak dikkat çekmesidir. Atmosferden herhangi bir şekilde yansıyan ışığın bir cisim üzerinde yarattığı aydınlık ve karanlık etki cismin hareket alanına göre şekil almaktadır.

Nesne olarak varsayılan cismin kendi kütlesi, kısalık, uzunluk derecesi ve bu derecelerin kendi içlerinde farklı yasaları olacağı gibi aynı zamanda aydınlık ve karanlık bölgelerin yasalarını da belirler. En sonunda cismin kısalık-uzunluk, ışığın ise aydınlık-karanlık yansımaları ne kadar zıt olsa da uyum sağlayarak bir ahenk yaratabilmektedirler. Bu anlamda Pythagorasçı düşünürler, güzelin sayı ve sayıların orantısı olduğu düşüncesini benimsemişlerdir. Bu kural Antik Yunan heykellerinin temel formunu belirlemektedir ve zaman içinde Rönesans resim sanatında figürlerin güzelliğini ve ahengini vurgulamak için kullanılmıştır (Doğan, 2017).

Yunan Filozof Platon'a göre sanat güzelin ideasıdır. Burada ki güzel tanımlaması filozof için metafiziksel bir güzelliği ifade etmektedir. Platon için, duyusal olarak algılanan metafiziksel güzellik düşüncesi insanın yaşamında sanat yapma düşüncesini tetiklemektedir.

Bu varsayım bir noktada, sonu olan insan ruhunun sonsuz olan mutlak güzele erişme isteği düşüncesi ile ilişkilendirilir. Ne var ki Platon için sanat, doğadaki formun gözlem ve düşünce yoluyla nesnel bir gerçekliğe bürünmesidir.

Buna göre, sanat bir taklit nesnesidir. Platonun mimesis adını verdiği kuram, doğanın ve insanın yeniden temsilidir. Aristoteles ise sanatı bir duyu nesnesi olmaktan çıkararak insan faaliyetlerinin karakteri, duyguları ve aksiyonları olduğunu iddia eder. Aristoteles

sanatın bir sanatçı yetisi olduğunu ima eder ve ekler; renkler, figürler, ritim, harmoni gibi öğeler taklit etmede kullanılan önemli bir ifade aracıdır (Ünlü, 2018).

Sanat eserleri ontolojik olarak iki aşamada gerçekleşmektedir. Birincisi, sanatçının anlatmak istediği duygu ve düşüncenin zihinsel imgelemini sunan manevi fikirdir. İkincisi ise fiziki dünyada var olan maddi tabakanın biçimi ve içeriğidir. Ancak bu biçim, nesne üzerinde bir sanat eserine dönüşeceği için güzellik olarak adlandırılan estetik değerin bilgisine sahip olmalıdır. Sanat eserine dönüştüğü varsayılan nesnenin pratiksel bilgisi ve estetik güzelliği sayesinde alımlayıcı-izleyici kişiler sanatçının duygu ve düşünce dünyası ile karşılaşacaklardır (Ulutaş, 2017).

Sanatçının pratikleri doğrultusunda oluşum gösteren sanat eserinin bilgisi izleyicilere imge aracılığıyla yansımaktadır. Yazar Selçuk Ulutaş imgenin tanımlamasını yaparken izleyiciler üzerindeki etkisini ifade etmektedir. Ulutaş'a göre imge, çeşitli sanat disiplinleri ile sunulabilmektedir:

> İmge kavramı duyumsadığımız fenomenlerin zihnimizde bıraktığı izleri ve bu izlere eşlik eden düşünceleri tanımlamaktadır. İmge algılanan veya algılanmayan, görünen veya görünmeyeni kaplayan varlıksal tabandır. (...) İmge kavramının günümüzde kullanımıysa resim heykel televizyon sinemada izleyenlere sunulan görüntüler olabilmektedir (Ulutaş, 2017, s. 75-76).

İmgeler görüntüler aracılığıyla izleyiciye anlamlar ve sembolik açılımlar iletmektedirler. Günümüzde sinema sanatı gerçekliğin en yakın tezahürü olarak yaratılan duygu dünyasına ilişkin referans gösterir. Bu referans ile iletilen enformasyon, izleyicinin gerçekliğidir. *"Sinema kendine özgü zaman akışı ile fotoğraf gerçekliğini yani fotoğrafın nesneleri mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini, zaman içinde gerçekleştirmesiyle, gerçeği yansıtıyor izlenimi vererek gerçek dünyaya bir gönderme yapar"* (Akdemir ve İlden, 2016, s. 107).

Bu nedenle imgeler bir hakikatin ifadesi olarak açıklanabilmektedir. Kayaarası'na (2011) göre, *"İmgeler içinde bulundukları durumlara göre geçici anlamlara sahip olurlar ve sinemanın estetik yönünü oluştururlar. Bu bağlamda sinemanın, bir dışavurum aracı olduğu söylenebilir"* (s. 27). Ne var ki, teknolojinin icadından önce sinema sanatının izleyicisi resim sanatının izleyicisiydi. Burada vurgulanmak istenen düşünce, resim ve sinema sanatları arasında bir bağıntı olmasıdır.

Tarihte, kelimelerle ifade edilerek anlatılması ve anlaşılması zor olan iletişim ve algılama modellerinin alternatif olarak resimsel okumaya dönüşmesi, insanın bilincine önemli katkılar sağlamıştır. İmgelerin hareketli görüntü aracılığıyla görüngü olarak yansıtılması fikri resim sanatının görsel okumaya daha ulaşılır olma özelliği ile bağdaşmaktadır (Valkola, 2016). Resim ve nesneleri tanıyarak daha önce karşılaşılmayan yerler ve nesneler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Ve elbette, resimsel tanımanın herhangi bir özel öğrenme süreci gerektirmediği gerçeği, temel kurucu sembolleri resimler olan filmler dünyanın her köşesinde izleyiciye erişebilmektedir (Cahn, Ross, & (Ed.), 2020).
Ahmet Fatih Yılmaz araştırma makalesinde sinemanın fikirsel olarak resim sanatından beslenebileceğini savunmaktadır. Burada detaylandırılmak istenen husus, resim sanatında tasvir edilen bir öykünün, gerçek yaşam öyküsü olabileceği ile ilgilidir. Sinema, yaşamı insanlara sunarken resim sanatında gerçekleştirilen bir konudan yararlanabilir.

> Sinemadan beklenen, düşüncenin doğal akışına müdahale etmesidir. (...) Günlük hayatı, günlük hayatın içindeki nesneleri, ilişkileri sinema görünür hale getirir. Düşünce-resim-sinema ilişkisi, sinemanın icadından itibaren hep var olmuştur. Sinemanın atası olarak bilinen Büyülüfener de temel olarak hareketsiz resimlerin, hareketli hale getirilmesi ilkesine dayanır. Resimsel ilkeler, kompozisyon, perspektif, derinlik, ışık, renk vb. kimi yönlerden sinemacılar için de göz önünde bulundurulması gereken öğelerdir (Yılmaz A. F., 2022, s. 91).

Resim ve sinema ilişkisinin gerek estetik ve sanatsal, gerekse pratiksel ile bilgisel olarak aktarılması konusundaki benzerlikler anlaşılmaktadır. O halde sorulması gereken soru şudur; Sinemanın kendi konstrüksiyonu haricinde var olan bir sanat dalından beslenmesi ile kazandığı deneyim nedir? Resimcilik, sinema'nın estetik boyutunu derinleştirir mi? Bu gibi sorunsallardan yola çıkan yönetmenlerin çektikleri filmler de bir sanat eserinin estetiği midir?
Resimsel deneyimlerin estetik yöntemleri sinematik olarak deneyimlenen bir kriterdir. Resimcilik anlayışı; yönetmenin imgeleri, iç ve dış güçlerini, görsel ile işitsel bağlantılarını kullanarak anlatının aydınlatıcı ve estetik gücünü sunmasına olanak sağlar. İmgelerin resimsel akışı ve bunların deneyimi, izleyicinin zihninde bir eserde temsil edilen resim tekniklerinin devingen bir kompozisyonda yeniden canlanmasıyla müzakere eder.

Metaforik olarak belirtildiği gibi, resimcilik filmin genel stilizasyonunun ortamını kavramsallaştırır. Bir stil biçimi olarak psikolojik ve fizyolojik durumların, işaretlerin, şekillerin, dokuların, yüzlerin, bedenlerin, performansların, kıyafetlerin, günlük nesnelerin, enstrümanların ve doğanın unsurlarının görüntü benzeri bir ağı ve birleşimi olarak tanınabilir. Sinema'da resimcilik, geçmiş ve tarihsel koşulları tasvir etmekte ek bir deneyim kalitesine sahip olabilecek işlemlerle görüntüleri somutlaştırırken zamanın geçişini vurgulayabilir.

Bunun bir sonucu olarak, yalnızca anlatımın farklı perspektifsel görüşlerini önermekle kalmayıp, aynı zamanda daha önceki gelenekler ve tarihsel temsil biçimleriyle sürekli örtüşmelerini de ifade eden sinematik mekân sergisini aktarmaya ve yeniden sahnelemeye çalıştığını savunarak modern hikâye anlatımı biçimine katılır. Bütün bunlar, filmsel gösterim ve tarihsel açıklama arasında benzersiz ve karşıt güçler üretmek için devreye sokulmuştur (Valkola, 2016).

1.1.2 Optik renk algısı

Doğada fiziksel bir tepkime sonucu meydana gelen ışık olayı rastlantısal olmayan bir biçimde elektromanyetik dalgalar üretir. Güneşten gelen radyoaktif ışınlar elektromanyetik dalgalar tanımlamasına örnek niteliğindedir. Güneş ışınları dünyada bulunan atmosfer tabakasına ulaşarak hava moleküllerinde çeşitli kırılmalar gerçekleştirmektedir. Buna göre, cisimler ışığın değişmesine neden olmaktadır. Hava molekülleri, su molekülleri, buz kristalleri ve bulut damlacıkları gibi cisimlere temas eden güneş ışınları yeni bir yansıtma özelliği ile gökyüzünde algılanabilen renk tayflarına dönüşmektedir (Türkeş, 2015).

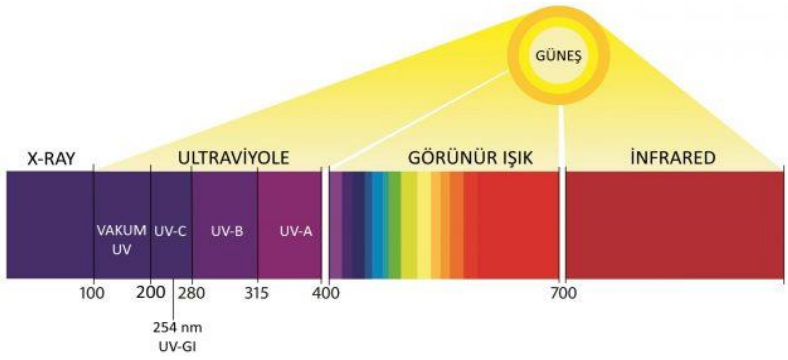
Halil İ. Gürcan, renk kavramının basımcılık alanında var olduğunu çeşitli metotlarla açıklarken, rengin öneminden söz etmiştir.

Matbaada tasarlanan nesnelerin renkleri, gündelik yaşamda insanların ihtiyaçlarına yönelik hazırlanmaktadır. Buna bağlı olarak yazar, insanların renkleri nasıl gördüğüne ilişkin açıklama yapmaktadır:

> İnsanın gözü, iris, mercek ve retina tabakasından oluşmaktadır. İris, bir diyafram vazifesi görür; yani nesnelerden yansıyan ışık ışınlarının belli miktarda göze girmesini sağlar. Mercek, nesnenin görüntüsünün retina tabakasına düşmesini yerine getirir. Retina tabakasında iki tür duyarga mevcuttur. Bunlar; **«koniler»**

(cones) ve **«çubukçuklar»** (rods) dır. Koniler çubukçuklara oranla daha az sayıdadır ve asıl renk duyumu koniler tarafından yapılır. Çubukçuklar ise nesnelerden yansıyan ışınları değerlendirerek nesnenin parlaklığını ölçerler. Bunlarda renk duyumu düşük seviyededir (Gürcan, 1990, s. 256-257).

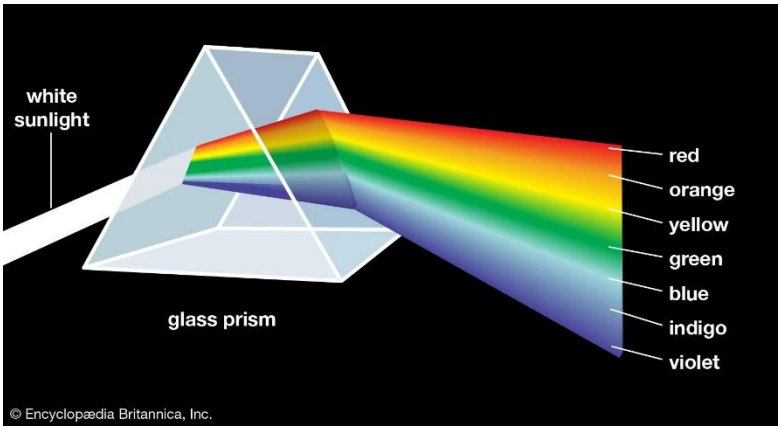
Elektromanyetik spektrumlar gözle görülür olduğu sürece renk teorisi ile tanımlanabilmektedirler. *"İnsan gözü tarafından algılanabilen görünür ışık, elektromanyetik dalga boyunun ve elektromanyetik tayfın bir parçasıdır. İnsan gözü 380nm-780nm dalga boyu aralığındaki elektromanyetik dalgaların cisimlerden yansıyarak gözümüze gelen ışınımlarıyla görebilmekte ve bu kısımlar renk olarak tanımlanmaktadır"* (Çiftçi ve Arpacıoğlu, 2021).



Şekil 1. Işığın Dalga Boyu Spektrumu (Çakan, 2020)

"Spektrumu gözlemleyen ilk kişi Isaac Newton'dur. Güneş ışığını öncelikle küçük bir slit (yarık) arasından daha sonra cam bir prizmadan geçirerek ışığın yedi renge ayrılmasını sağlamıştır" (Genç, 2006, s. 3). Newton yaptığı deney sonucunda gökkuşağı renklerinin nasıl oluştuğunu gözlemlemiştir.

Birçok fizikçinin ilgisini çeken renk algısı, duyguları etkileyebilmekte, bu nedenle insanlar için tanımlanması gerekli olan bir nedensellik işlevi görmektedir. *"Optik etkiler içinde, birçok insan için iyi bilinen doğal güzellikleri ve oluşumlarına gösterilen yaygın bilimsel ilgi nedeniyle, en çok gökkuşağı öne çıkar"* (Türkeş, 2015, s. 108).



Şekil 2. Isaac Newton - Spektrum Teorisi'nin Görseli (Encyclopedia Britannica, 2011)

Isaac Newton cam prizmanın etkisi altında değişim gösteren ve ışığın bükülmesi sonucunda oluşan renklerin matematiksel derecelerini tespit ederken, Johann Wolfgang von Goethe ise renklerin insan zihnindeki algı enformasyonu ile ilgili kesin çıkarımlarda bulunmuştur. Teorisyenin bu incelemesi, insan zihninde renk kodlarının var olması ve bu kodlar sayesinde fiziksel yaşantıda var olduğu öne sürülen ışık dalgalarının duyular aracılığıyla bir çeşit renk bilgisi ilettiği ile ilintilidir. Günümüzde ispatlanan bu varsayım, rengin uygulandığı çeşitli alanlara göre tanımlanabilmektedir. Hilmi Or, fotoğraf sanatında renk algısı üzerine rapor sunarken, renk tonlarının insan beyninde ayrışarak kodlanma sürecini vurgular.

Konuya ilişkin bulgular şu şekildedir:

> Renk göze ışığın düşmesi ile algılanan psikofiziksel bir olaydır. (...) Renkler; ışığa, nesnelerin yüzey yapılarına göre emilen veya yansıyan ışınların göz yardımıyla beyne iletilmesi sayesinde görülür (...) Işığın şiddeti ile rengin parlaklığı doğru orantılıdır. Sarı görülen bir madde gelen ışınların mavi dalga boylarını absorbe eder. Üç ana renkten geride kalan kırmızı ile yeşil karışımı ise sarı rengi meydana getirir Renk tonları, çeşitli dalga boylarındaki ışınların karışımına bağlı olarak değişir (Or, 2007, s. 41).

Renklerin kendi frekanslarına göre farklı duyu özellikleri vardır ve farklı titreşimler yaymaktadırlar. Bu anlamda renkler, fiziksel bir uyarıcı görevi üstlenen imgeler olarak düşünülebilir. Her renk titreşimi uzun ve kısa dalga boyları ve enerji orantıları ile değişkenlik göstermektedir. *Algı, bu renkleri fizyolojik işleyişe göre düzenler. "Yapılan*

psikolojik araştırmalara göre renklerin insanlar üzerinde korku, acı, sıkıntı, neşe ve sakinlik verici özellikleri gözlemlenmiştir" (YILMAZ, 1991, s. 10). Zihnin yapısında renk olarak tasarlanan ışık titreşimlerinin ürettiği bu tür psikolojik değişimler titreşimlerin etkisi şeklinde açıklanabilmektedir. Başka bir değiş ile renklerin dalga boylarının uzunluk ve kısalık derecesine göre psikolojik olarak yaratacağı semptom farklılık gösterebilmektedir. Yasemin Taşkın sunduğu tez raporunda, renklerin yalnızca algılanabilirlik seviyesi üzerinde değil aynı zamanda psikolojik olarak etkilenebilirlik düzeyinden söz etmektedir:

> Sıcak renkler kırmızı, turuncu ve sarıdır. Sıcak renklerin dalga boyları, genellikle kısa ve yüksek titreşimli olduklarından, insan gözündeki ağ tabakasına en önce çarpan renklerdir. (...) Soğuk renkler ise mavi, yeşil ve mordur. Bunlar daha sakin özelliktedirler. İnsanda dinginlik hissi uyandırır ve dinlendirici etki yaratırlar. Hava içindeki titreşimleri zayıf olduğundan, genelde diğer renklerden daha sonra gözün ağ tabakasına düştüklerinden daha geride ve daha durgun etkidedirler (Taşkın, 2012, s. 61-62).

1.1.3 Sinema'da renk ve anlatım ilişkisi

Sinema sanatında anlam yaratmak teknolojinin anlaşılmasından sonra başlamıştır. Teknolojinin kendi özü yanı sıra görüntünün ürettiği sinematografik biçimler, ideolojik dönüşümlere neden olarak, filmin sanat dilini geliştirmiştir.

Sinemada rengin biçimsel olarak anlam bulduğu ilk yıllarda yönetmenler yansıtılan görüntünün konusuna bütünlük sağlaması amacıyla rengi kullanmaktaydılar. Bu nedenle rengi kurgu ile birleştirdiler. *"(...) Yönetmenleri renge yönelten itki sadece filmlerindeki doğallık veya gerçeklik duygusunun eksikliği değildi. Onlar bununla birlikte renk kullanmayı daha çok "anlam yaratma" için istemekte ve bundan dolayı da filmlerini renklendirmek için koşulları durmaksızın zorlamaktaydılar"* (Sözen, 2003, s. 112).

Sinemanın erken tarihlerinde rengin teknolojik olarak kullanımı iki şekilde açıklanmaktadır. Birincisi elle yapılan boyamadır.

Elle yapılan boyama tekniği 1894 yılında Edison tarafından icat edilen Kinetoscope (Film görüntüleme makinesi) üzerinde uygulanmıştır. Yönetmen Georges Melies 1900 yılında Jules Verne'in aynı adlı romanından uyarlanan *Aya Seyahat* filminde bazı sahnelerin fantastik etkisini arttırmak amacıyla boya tekniğini tercih etmiştir. Buna ek, 1903 yılında

Edwin S. Porter *Büyük Tren Soygunu*, 1915 yılında David Wark Griffith *Bir Ulusun Doğuşu* gibi yönetmenler ve filmleri örnekler arasında yer almaktadır. İkincisi ise mekanik olarak yapılan kimyasal boyamadır. Bu yöntemde filmler solüsyon içinde kimyasal olarak boyanır (Odabaş, 2007). 1918-1922 yılları arasında *Technicolor Corporation* tarafından oluşturulan fotografik renklendirme yöntemleri filmler üzerinde başarı elde etmiştir. Renk teknolojisinin başlangıcı olarak kabul edilen Technicolor renk sistemleri, belirlenen üç rengin üst üste gelmesi ile negatifli bir sistem üzerine kuruludur (Tuğan, 2017). *"Bu sistem magenta (koyu kırmızı), cyan (mavi), ve yellow'u (sarı) kaydetmek için filmin üç ayrı kuşağının kullanılmasına dayanıyordu"* (Monaco, 2006, s. 116-117). Oluşturulmak istenen pigment çözünürlüklü renkler bir araya getirildiğinde yeni renkler elde edilebilmekteydi. "*Renk modelleri katmalı ve çıkarmalı renk sistemleri olarak iki farklı prensibe dayanmaktadır. RGB olarak bilinen katmalı birinciller Red (Kırmızı), Green (Yeşil) ve Blue (Mavi) renklerden meydana gelmektedir*" (Zinderen ve Yurdigül, 2015, s. 98). Kırmızı ve mavi, ana renklerdir. Yeşil, yardımcı renk olarak bilinmektedir. *"Çıkarmalı ikinciler ise CMYK olarak adlandırılmakta ve Cyan (Siyan), Magenta (Macenta), Yellow (Sarı), K- Black (Siyah) renklerden oluşmaktadır"* (Zinderen ve Yurdigül, 2015, s. 99).

Renk sistemleri 1950'li yılların sonuna kadar yoğun bir şekilde araştırılmaya devam edilmiştir. Süreç içerisinde birçok teknoloji firmasının, filmlere renk transfer sistemi sunabilmek adına rekabet ettikleri bilinmektedir. Odabaş'ın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

> En başarılı çıkartmalı iki renk film, ilk kez 1922'de **Toll of the Sea** için kullanılan Technicolor oldu. Üç renkli çıkartmalı filmin prototipi 1929'da T.A. Mills'in patentini aldığı *Zoechrome* oldu ve bunu kısa süre içerisinde iki Fransız sistemi izledi: *Splendicolor* (1929) ve *Chimicolor* (1931). *Technicolor,* tamamı üç şeritli kamera ile çekilen Disney'in 1922 tarihli **Çiçekler ve Ağaçlar** (Flowers and Trees), 1933 Tarihli **Üç Küçük Domuz** (The Three Little Pigs,) animasyon filmleri ve **Çiçekler ve Ağaçlar**'dan iki yıl sonra çekilen kısa film **La Cucaracha** (ilk *Live Action*) ile pazarın egemenliğini eline geçirdi. *Gasparcolor* (1933, Macaristan) ve *Agfacolor* (1936, Almanya) gibi çok katmanlı filmlerin ortaya çıkışı, Warnercolor, Metrocolor, Pathecolor ve De lux gibi aynı temel işleme dayanan *Eastmanicolorun* aşama aşama *Technicolor*'un

> yerini almasına karşın, *Technicoloru* 1940'ta tek katmanlı filmini geliştirmeye zorladı Benzer bir biçimde, *Agfacolor, Sovcolor* (1942, SSCB), *Gevacolor* (1947, Belçika), *Ferraniacolor* (1952, İtalya) ve *Anscocolor* (1953, ABD) için esin kaynağıydı. Japon negatif pozitif filmi Fujicolor 1955'te oraya çıktı (Odabaş, 2007, s. 39).

Sinema'da renk 60 ve 70'li yıllarda standartlarını korumaya başlasa da, ciddi bir konusu olduğu düşünülen filmler siyah-beyaz üretilmeye devam etmiştir (Monaco, 2006). Geçmişten günümüze kadar süregelen zaman içerisinde teknoloji tabanlı gelişen renk, filmin anlam boyutlarını etkilemiştir. Renk filmin yüzeyinde anlatılmak istenen konunun bir bölümünde ya da hepsinde yer alabilir. Rengin ifade edebilme özelliği renkle ilişkilendirilen özel bir durumun algılanmasına zemin hazırlar. Renkler bir obje veya temel bir nitelik hakkında olabilmektedir. Renkler bir olaya dramatik etkiler katabilir (Çöloğlu, 2006).

Her kültür, kendi değerlerine göre renkleri belirler. Renksel anlamlar kolektif bir bilinç ile oluşabileceği gibi kişinin kendi tercihi doğrultusunda da gelişebilmektedir. Yapılan araştırmalara göre renklerin ortak anlamlara sahip olduğunu düşünen dünya çapında ki topluluklar, rengin sembolik temsili konusunda görüş birliği sağlamışlardır.

Bu bağlamda renklerin genel olarak kabul edilen sembolik anlamları şu şekildedir:

Mavi

"Gökyüzü, su ve denizlerin, aynı zamanda sonsuzluk ve huzurun rengidir" (Mazlum, 2015, s. 132).

Kırmızı

"İlk bakışta ateş ve kanı çağrıştıran kırmızı savaşı ve suçu sembolize eder. Bunun yanında kanın rengi olan kırmızı yaşamın temsili olarak da görülür" (Kavak, 2015, s. 65).

Sarı

"Güneşi, altını sembolize eden parlak sarıya olumlu anlamlar yüklenmiş, (...) buna karşılık soluk sarı olumsuzlukları çağrıştırmıştır" (Kavak, 2015, s. 66)

Yeşil

"Yaşamı, ümidi temsil eden yeşil, ilkbaharın canlılığı ve doğanın dinginliğinin sembolü olarak görülür. Mavinin sakinliği ve sarının canlılığının bir karışımı olan yeşil, çoğu toplumda huzur verici bir ifade kazanmıştır" (Kavak, 2015, s. 68).

Mor

"Genel anlamda (...) asilliği, zenginliği, lüksü, ihtişamı, hayal gücünü arttırmayı ve kendine güveni simgeler" (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 76).

Turuncu

"Genel olarak (...) turuncu heyecan ve mutluluk verici, dinamik, dikkat çekici, çarpıcı, iç açıcı, canlılık, cesaret, güven verici ve yapısı bir renktir" (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 76)

Beyaz

"Kültürden kültüre değişiklik gösteren beyaz genellikle pozitif çağrışımlar yaratmaktadır. Kış beyazla sembolleştirilmiştir. (...) Aynı zamanda mecazi anlamda da saf ve temiz anlamında ifade bulmuştur" (Kavak, 2015, s. 79).

Siyah

"Kötü çağrışımları nedeniyle siyah genellikle umutsuzluk, talihsizlik, ölüm gibi simgelere bürünmüştür. Bunun yanında asillik, zarafetin ifadesi haline gelmiştir" (Kavak, 2015, s. 80).

Bunun yanı sıra, yönetmenler filmlerinde anlatmak istedikleri konuyu kabul gören renk psikolojisi şemasına göre sembolize ederler. Elbette yönetmenin seçeceği renkler estetik açıdan da önemsenmelidir.

Nuray H. Tuğan araştırma makalesinde yaratıcı sinemanın estetik yönlerini incelemiştir. Araştırmacıya göre sinema'da renk uygulayımı anlatımı destekleyen önemli bir araçtır. Tuğan'ın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

1. Resimsel renk: Resimsel kompozisyonu içeren tablo gibi renklendirmeyi anımsatır.
2. Tarihsel renk: Bir dönemin atmosferini yansıtmanın amaçlandığı renk kullanımıdır.
3. Sembolik Renk: Belirli etkileri yaratmak için belirli renklerin kullanılmasıdır. (...)
4. Psikolojik Renk: Soğuk renkler dingin, donuk bir etki yaratırken, sıcak renklerin neşe, coşkunluk gibi etkileri bulunmaktadır (Tuğan, 2017, s. 225).

Wes Anderson, filmlerinde anlatımı güçlendirmek adına kullandığı renk stilleri ile öne çıkmaktadır. Yönetmenin tercih ettiği skalada soğuk ve sıcak renklerin ilişkisi, zıt renklerin uyumu ve uyumsuzluğu anlatacağı konuya göre derecelendirilir. Bu dereceler filmin bütününe mantıksal bir şekilde yayılır, psikolojik ve estetik yönleriyle izleyiciye aktarılır. Renkler obje üzerinde yalın olarak gösterilebildiği gibi, oyuncu ile bütünleşmiş bir halde de izlenebilir. *"Anderson 'ın renk skalalarında yoğun bir biçimde sarı renk ve tonlarının kullanımı dikkat çeker. Sarı renk yoğunluğu, sahnede dikkat çekmek istediği unsurları vurgulamak için kullandığı etkili bir yöntem olarak düşünülür"* (Canbolat ve Öner, 2019, s. 340). Sarı, sıcak renkler grubuna aittir. Yoğunluk derecesi nedeniyle insan zihninde canlılık ve huzur hissi yaratabilmektedir. *Küs Kardeşler Limited Şirketi* isimli filmde Jack karakterinin annesine kavuşması ile oluşan huzur hissi bu tanımlamaya paralel olarak referans olarak gösterilebilmektedir (Şekil 3.).

Yukarıdada bahsedildiği gibi, sarı renk negatif olarak kullanıldığında ise huzursuzluk hissi yaratabilir.

Sarının negatif boyutu *Büyük Budapeşte Oteli* filminden bir sahne örneği ile açıklanabilir (Şekil 4.). *"Asansör mekânında lobiye hâkim olan sarı-kahverengi tonlar kullanılmıştır. Asansörün iç mekânı ise oldukça koyu bir kahverengiyle boyanmıştır. Kullanılan sarı tonları negatif bir etki yaratarak huzursuzluk ve yalnızlık hissi vermektedir"* (Şener ve Güner, 2022, s. 309).



Şekil 3. Küs Kardeşler Limited Şirketi, 2007. Jack karakterinin mutluluğu renkler aracılığıyla ifade ediliyor (Canbolat ve Öner, 2019)



Şekil 4. Büyük Budapeşte Oteli, 2014. Otelin lobisinde oluşturulan renk kombinasyonu ile otelin yapım yılı belirtiliyor. Asıl vurgulanmak istenen ise renklerin psikolojik etkileri (Şener ve Güner, 2022)

Yönetmenin tercih ettiği renkler, filmin konu dağılımına ve anımsatmak istediği tarihe göre değişkenlik göstermektedir. *"Anderson 'ın sinemekan tasarımlarında 1970'li yılların estetik anlayışından etkilere sıklıkla rastlanır ve dönemin renklerinin yoğun kullanımı bunu destekler"* (Canbolat ve Öner, 2019, s. 341).

Defne Ö. Çöloğlu, rengin sinematografik anlatımda yarattığı etkileri irdeleyerek, sinema dilinde tercih edilmesi gerektiğini doğrular. Araştırmacının bu savı, Wes Anderson gibi yaratıcı yönetmenlerin renk-anlatım ilişkisini neden tercih ettiklerini ön plana çıkarır. Çöloğlu'nun konuya ilişkin bulgularu şu şekildedir:

> Rengin etkileyici niteliği (...) bir duygusal etki oluşturma ya da duygusal etkiyi pekiştirme aracı olarak önemli bir öncelik taşır. Oldukça yoğunlaştırılmış kırmızının parlak tonları, estetik bir enerjiyi ifade eder ve dolayısıyla, bir mutluluk halini ya da enerjik bir olguyu anlatmada gereken işlevi yerine getirir. Mavinin soğuk ve alt karışımları ise kırmızının tersi bir etkide bulunur. Ciddi bir ortamdaki faaliyetler için düşük enerjili soğuk renkler tercih edilebilecek renklerdir. Sinema ve televizyonda etkili bir estetik öğe olan renkler, çeşitli estetik enerji derecelerine sahiptir. Yüksek enerjili sıcak renkler, düşük enerjili soğuk renklere göre daha mutlu bir hava sunarlar veya daha güçlü olaylardır (Çöloğlu, 2006, s. 158).

Tez raporunun ilerleyen bölümlerinde yönetmenler ve örnek filmleri üzerinden renk estetiği ve psikolojik etkileri hakkında detaylı analiz yapılacaktır.

1.2 Sinema'da Aydınlatma Estetiği

" "Aydınlatma" belirli nesne ve yüzeyler üzerine, görsel algılamaya en elverişli biçimde ışık uygulamaktır" (Yıldırım ve Erikli, 2021, s. 61). Bayram'a (2011) göre, *"Aydınlatma teknik açıdan, estetik açıdan ve psikolojik açıdan ele alınabilir"* (s. 126). Sinema'da aydınlatma teknikleri iki şekilde açıklanmaktadır. Birincisi kameranın izleyiciye ilettiği doğrudan ışık kaynağıdır. İkincisi ise çekilen filmin tercih edildiği doğrultuda izleyiciye sunacağı anlam aktarımıdır. Bu ölçüt ile birlikte yaratılacak aydınlatma değerleri mekân ve atmosfer aracılığıyla iletilebilmektedir.

Bir mekân film unsuru olmadan önce günlük yaşamın ilettiği bilgi kadarıyla var olmaktadır. Burada bahsedilen, kişilerin o mekânı hangi amaçla tercih ettiklerinin bilgisidir. Mekân, insan algısına göre varlık düzeyine ulaşmaktadır. Film kurgusuna dahil edildikten itibaren ise artık yeni bir konstrüksiyon alanına dahil olmaktadır. Bu durumda mekânın bilgisi bir sanat nesnesinin bilgisidir. Başka bir ifade ile estetik bir süjenin ifadesidir. Bu bağlamda mekânda öncelikli olarak aydınlatma sistemi düşünülmektedir. Aydınlatma, sanatsal bilginin iletilebileceği görüntü estetiğinin başat öğesidir (Ulutaş, 2017).

Film çekimi sırasında yaratılan atmosfer, mekân ve uzam ile ilişkilendirilir. Çetindoğan'a (2012) göre, *"Uzam, öncelikle olaylar açısından bir dekor işlevi görür, kişileri tanıtmanın en iyi yollarından biri olarak dramatik bir ortam yaratır ve olay örgüsünün temel taşlarından biri olur"* (s. 112). Aydınlatma teknikleri ise yaratılan ortamın ve dramaturjik planın düzenine göre şekillenmektedir. *"Bir sahne sabah, öğlen ya da akşam geçebilir. Bu zaman dilimlerinin yanılsamasını yaratacak aydınlatma, ışık kaynaklarının gerekli düzenekler içinde kurulmasıyla edilir"* (Sözen ve Dayı, 2013, s. 40).

"Sahnenin içinde barındırdığı duygu atmosferine uygun tasarlanan ışıklandırma, verilmek istenen duyguyu güçlü kılmaktadır" (Kilinç, 2021, s. 93). Film'in atmosferinde görülen aydınlatma teknikleri oyuncuların eylemleri ve diyalogları ile bağ kurar. Dramatik rollerin uygulandığı sahnelerde ışığın fiziksel ve psikolojik boyutları dikkat çekmektedir. Oyuncular, aktarmakla görevli oldukları duygusal iletinin ulaşılır olmasında fiziksel ortamın varlığı ve estetik araçlarından yararlanırlar (Çetindoğan, 2012).

Aydınlatmanın sinematografik yapıda işleyebilmesi teknik anlamda profesyonellik isteyen bir duruma işaret etmektedir.

Filmin çekim öncesi hazırlık aşamasında ışık kaynaklarının konumlandırılması gereklidir. Vardar'a (2000) göre, *"Aydınlatmanın kontrolü son derece önemlidir. Çünkü oyuncuların, kameraların, mikrofonların ve benzeri öğelerin tümünün hareketleri önceden dikkatlice planlanır, aydınlatma araçları olabilecek en iyi pozisyonlarda set zeminine yerleştirilir ya da tavana asılır"* (s. 105).

Doğru sistem ile kurulan ışık araçları kameranın birden fazla çekim yapacağı gerçeğini göz önünde bulundurarak kurulmalıdır. Bunun anlamı, oyuncuların veya nesnelerin farklı açılardan da çekimlerinin yapılacağı ve bilhassa ışığın bu biçimselliğe göre kurulması gerektiğidir. Aksi halde, ekrana yansıyacak görüntünün çekim kalitesini olumsuz etkileyecektir (Sözen ve Dayı, 2013).

Araştırmacıların konu ile ilgili tanımlamaları şu şekildedir:

"Işığın yaratacağı estetik etki, farklı kaynaklardan gelen ışık tiplerinin konumlandırılması, yönlendirilmesi ve kalitesi ile bağlantılıdır" (Aybek ve Aytaş, 2021, s. 100). Kurulacak olan aydınlatma sisteminin daha önce uygulanmış filmlerden, sanatçılardan veya teorisyenlerden referans alınarak uygulanması önemlidir. *"Tercih edilen ışıklandırma biçimi, film içerisindeki bütün temel dinamiklerle ilişki içerisine girmektedir. Bu bağlamda ışık kullanımının estetik kısmını oluşturan en önemli noktalardan biri ışık ve gölge kullanımıdır"* (Çağıl ve Kilinç, 2021). Konunun dramatik atmosferini iletmek adına oluşturulan ışık araçlarının, görüntü içinde açık ve koyu alanlar yaratması filmin kompozisyonunda önemlidir. Görüntü üzerinde anlatılmak istenen durum, izleyicilere söz konusu olan ton değerleri üzerinden ile ulaşmaktadır (Aybek ve Aytaş, 2021).

Sinema ışık ve gölge gibi estetize edilebilir ton değerlerini göstermek amacıyla farklı sanat dallarından esinlenmiştir. *"Işığın oluşturduğu gölgelerin kullanılmasıyla, nesne ve yüzey ilişkisinin anlaşılmasından yararlanan fotoğraf, sinema ve TV gibi görsel araçlar, bu kullanım özelliklerini bir ölçüde diğer görsel sanatlardan olan resim sanatının ilişkilerinden faydalanarak kendi alanlarına taşımışlardır"* (Vardar, 2000, s. 48).

Tez raporunun bir sonraki bölümünde aydınlatma teknikleri incelenecektir.

1.2.1 Chiaroscuro aydınlatma tekniği

"Chiaroscuro aydınlatmasında, aydınlatmada kontrast çok belirgindir. Konunun belli yerleri aydınlatılırken, diğer yerler tümüyle karanlıkta kalmayacak şekilde göreli bir koyuluk içerir" (Vardar, 2000, s. 54). Öğretim görevlisi Özgür Özen, ışığın insan üzerindeki değişmez etkisini belirtirken, Chiaroscuro aydınlatmasının etki oluşturmasına yönelik önemli bir araç olduğunu vurgulamaktadır:

> Işık tekniklerinde Chiaroscuro, güçlü ve dramatik bir ruh hali yaratmak için Rembrandt veya Caravaggio'nun resimlerinde kullanılan, sanattaki yoğun ışık (chiar) ve karanlığın (oscuro) kontrastına atıfta bulunan İtalyanca bir terimdir. (...) Chiaroscuro aydınlatması üçe ayrılmaktadır: Bunlar; Rembrandt Aydınlatması, Cameo Aydınlatması ve Silüet Aydınlatması'dır (Özen, 2021, s. 90).

1.2.2 Rembrandt aydınlatma tekniği

Bu teknikte, *"görsel üzerinde vurgulanması gereken alan dikkatlice ışıklandırılırken, diğer alan kasten yarı karanlık ya da tam karanlık bırakılır. Konunun aydınlatılması için vurgusal aydınlatma sağlayıcı kaynaklar kullanılır. Gölgelendirme aşamalı olarak gerçekleştirilir"* (Bilen, 2013, s. 128-129). Yazar Ali Yeşildal, sinematografik kompozisyon oluştururken bir yöntem olarak Rembrandt aydınlatma'nın kurulumundan bahsetmektedir. Yeşildal, ressam Rembrandt'ın resimlerinde uyguladığı ışık tekniğinin sinema diline uyarlanabileceğini aktarır:

> Bu tür aydınlatmada konunun belli yerleri aydınlıkken diğer yerler tamamen karanlıktır. Zayıf bir aydınlatma biçimidir. Sert aydınlatma kaynakları kullanılır. Işıklı alanlardan gölgeli alanlara geçiş yumuşaktır. Nokta ışık veren aydınlatma araçları kullanılır. Arka alan ön plana göre daha az aydınlatılır. Temayı destekleyen alanlar da ışıklıdır (Yeşildal, 1999, s. 24).

1.2.3 Cameo aydınlatma tekniği

"Cameo aydınlatmasında, konunun arkasındaki detay önemli değildir. Chiaroscuro aydınlatmasının en aşırı şeklidir. (...) Rembrandt aydınlatmasına göre aydınlık-karanlık zıtlığı çok fazladır. (...) Karanlık bir fon önünde salt oyuncuların aydınlatıldığı bu aydınlatma yöntemine "Cameo" aydınlatması denilir" (Vardar, 2000, s. 55-56).

1.2.4 Silüet aydınlatma tekniği

"Silüet aydınlatma yöntemine göre konu (ön plan) karartı, karanlık görünürken, arka plan zıtlığın gösterimi için aydınlıktır. Işık-gölge kavramları arasındaki karşıtlığı çok yüksektir" (Bilen, 2013, s. 130).

1.2.5 Yan aydınlatma tekniği

Görüntüde, istenilen etkiye göre ana ışık herhangi bir yönden gelebilir. Geniş gölgeler yaratan yan ışık bazı sahnelerde istenen duruma uygun etkiyi yaratabilir. Bilen'in konuya ilişkin bulgularu şu şekildedir:

> Aydınlatılan yüzeyin konumu nasıl olursa olsun, aydınlatma kaynağından gelen ışık, dar açı ile gönderilmişse, konu üzerindeki tüm detaylar (pürüz, doku vs.) o kadar belirgin görüntülenecektir. Ancak eğer yandan aydınlatma tek taraftan yapılıyorsa dar açı ile gelen ışık yüzün yarısını aydınlatırken diğer yarısını karanlıkta bırakacaktır (Bilen, 2013, s. 115)

1.2.6 Notan aydınlatma tekniği

"Düz (notan) aydınlatmada ışık bütün yönlerden geliyormuş gibi yaygın bir ışıktır. (...) Düz aydınlatma estetik amaçlar için ilgi çekici değildir" (Bayram, 2011, s. 127-128).

1.3 Sinema Sanatında Kurgu Öğesi Olarak Resim Sanatının Güncellenmesi: Jean-Luc Godard ve Peter Greenway Örnekleri

Sanatçı bir kompozisyon kurmaya karar verdiğinde birden fazla seçeneği göz önünde bulundurur. Film yönetmeni de tıpkı bir ressam gibi, filminde anlatacağı konunun öğelerini araştırır ve kompozisyonunu oluşturur.

Resim sanatında bir resmin tüm anlatım tekniklerini kapsayan ve bütünlüğü oluşturan temel yapı kompozisyondur. Sinema sanatında ise bir filmin kompozisyonu, filmin kurgusudur.

Parsa 'nın konuya ilişkin araştırmaları şu şekildedir:

> Sinemada anlam yaratmada kullanılan (...) anlatı yapısı, filmin sanatsal özelliklerini taşıyan teknik, simgesel, sözel görsel ve yazılı kodları da beraberinde getirmektedir. Anlam yaratmada birinci derecede işlevi olan ve önem taşıyan anlatım ögelerinden, teknik mekanik kodlardan biri de kurgudur. Film kurgusu görsel malzeme ve sesin duygusal bir yönlendirme yaratmak için yan yana dizimsel bir düzen içinde birleştirilmesidir. Filmlerde farklı görüntülerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle farklı anlamların yaratılabileceği kurgu sayesinde ortaya çıkmıştır (Parsa, 2008, s. 18).

Bu tanımlamalardan yola çıkarak sinemanın gösteren, kurgunun ise gösterge olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Kurgu, yapımcısı tarafından seçilen öğelerle bir bütün oluşturacak şekilde gösterge aracı olan filmin ne olduğuna dair anlamsal bir ifadeye erişmektedir. *"Gösteren göstergenin algıladığımız fiziksel varlığı, gösterilen ise göstergenin düşünsel kavramıdır. Bu ikisi dış gerçekliği ya da anlamı oluşturur. Bu iki öge ortak kültürel deneye bağlıdır (...) Anlam bu ögelerin yapısal ilişkilerinde aranır"* (Parsa, 1999, s. 19).

Özel'in konuya ilişkin ortaya koyduğu bulgular şunlardır:

> Bir göstergeye ilişkin anlamlar, o göstergeyi anlamamızı sağlayacak ortak kodların belirli bir şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Yani, göstergelerin temel ve yan anlamlarının oluşması için, görsel kodların örgütlenmesi gerekmektedir. Herhangi bir gösterge sisteminin örgütlenmesi kendine özgü değerler üreten iki düzlemde gelişebilmektedir. Birinci düzlem, dizisel boyuttur; aynı türden birbirinin yerine geçebilecek çok sayıda gösterge içinden, birini seçip diğerini elemektir. İkinci düzlem, dizimsellik boyutudur; "aralarında ortak bir yan bulunan öğeler bellekte birbirini çağrıştırırlar ve böylece çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar (Özel, 2008, s. 116).

Daha önce bahsedildiği gibi kurgu, yönetmenin seçeceği malzemelerin listesidir. Kurgu, yönetmen tarafından seçilen malzemelerle sıralanır. Sinematografik düzen içinde gerçekleşecek bir filmin görsel kodları yalnızca sinema disiplininin kuralları ile oluşmak zorunda değildir. Çünkü sinema, farklı sanat disiplinlerini de anlatıma dahil edebilen hibrit bir yapıya sahiptir.

Yönetmen, filminin kurgusunu oluştururken benzer niteliklerle örgütlenebilen bir sanat disiplininden beslenebilmektedir. Buna göre, Resim sanatının kompozisyon ilkeleri sinema sanatında yeniden canlandırılabilmektedir. Ünlü ressamların keşfettikleri aydınlatma teknikleri ve resim akımlarına bağlı olarak gelişen renklerin sembolik ifadeleri bazı yönetmenler tarafından tercih nedeni olabilmektedir.

Auteur yönetmenlerin birçoğu ürettikleri filmlerin hikayesine ünlü resim tablolarını dahil edebilmektedirler. Kimi auteur ise resim eserine ait olan öyküleri filmlerinde yeniden canlandırmaktadır. Fransız yönetmen Jean-Luc Godard 1982 yılında ürettiği *Çile (Passion)* isimli filminde ünlü ressamların tablolarını kurgu ile ilişkilendirmiştir. Filmde canlandırılan resimlerin öyküsü, karakterlerin yaşam pratikleri ile örtüşmektedir. Ressam Francisco Goya'nın bir tablosunda görselleştirdiği adaletsizlik temalı hikâyesi, Isabelle karakteri üzerinden yeniden kurgulanır.

> Filmde Goya'nın kimi resimleri (...) canlı olarak yinelenir. *3 Mayıs 1808* bunlardan birisidir. Resimde, köylülerin Fransız askerlerince kurşuna dizilmesi sahnesi anlatılır. Bu görüntü üzerinden, kamera güçlüler karşısında güçsüzlerin dramatik durumunu kaydeder. Ölmeyi bekleyen insanların can çekişmeleri üzerine odaklanılır. Bu sahneden önce Isabelle'in evinde toplanan işçiler, bir işçi sendikası kurmak üzerine tartışırlar. Kamera, bu kez kadınların yüzlerini gösterir. Hep birlikte mücadele etmeye karar verirler. Kamera çekimi *3 Mayıs 1808* ile kesilir. İşini severek yapmak uğraşında olan, sömürülmek istemeyen kadınlar patrona görüşlerini bildirirler. Sonunda Isabelle, ötekiler gibi, işini kaybeder. O ve ötekiler, Goya'nın resmindeki çaresiz, güçsüz köylüler gibidirler. Goya'nın alıntılanan ve yeniden canlandırılan resimleri Isabelle'in başkaldırısının metaforik anlatımı olurlar (Aktulum, 2021, s. 677).

Aktulum Çile filminde canlandırılan sahnelerin resim öyküsüyle kurduğu paralel ilişkiyi örneklendirir.

Bu amaç doğrultusunda, sinema ve diğer sanat disiplinleri arasındaki benzer ve farklı yönleri inceler. *"Sanatçının anlayışı, neyi amaçladığı veya düşüncelerini ne üzerine kurguladığına denk düşen tamamlayıcı bir olay örgüsü vardır. Sanatta bütün düşünce ve sanatsal eğilimler birbiri içinde erir ve birbirini tamamlar"* (Eren, 2019, s. 7). Anlatımı sağlayacak olan sinematografik tekniğin malzemeleri sınırsızdır.

Örneğin, bazı filmlerde aşk metaforu, kırmızı renk ile ilişkilendirilir. Bazı sahnelerde ise neşeli bir kız çocuğunun elbisesi ya da umutsuz yaşlı bir adamın kazağı kırmızı renkli olabilir. Bu tamamen yönetmenin ne anlatmak istediği ile alakalıdır. *"Kurgu, onu iyi kullanabilen sanatçının elinde, mesajların açık uçlu kodlanabilmelerine olanak tanıyarak çok farklı içerikte mesajlar taşıyabilir. Kurgunun bu yönü, onun, en önemli fonksiyonlarından biridir"* (Macit, 2007, s. 39).

Resim eserinin öyküsü ile ilişkilendirilen karakterlerin benzer yaşam hikâyelerinin görüldüğü örnek filmlerden bir diğeri ise *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* filmidir. Yönetmen Peter Greenway tarafından 1989 yılında çekilen *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* isimli filmin restoran sahnesinde ressam Frans Hals'ın Aziz *Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette* (1616), (Şekil 1.) isimli resim eseri yer almaktadır (Şekil 2.). Resim eserinin ilgili sahne üzerinden film ile özdeşleşmesi ana karakter Albert ekseninde yaratılan bir olay örgüsüyle incelenmektedir. Özge Boz, filmde uygulanan resim eserinin hikâyesini detaylandırarak filmin içeriğine yönelik kıyaslamalar yapmaktadır. Bu kıyaslamanın sonucunda elde ettiği bulgu ise sinema ve resim sanatının medyalararası okumaya açık olduğu yönündedir. Boz'un araştırmaları aşağıdaki gibidir:

> Albert, 17. Yüzyılda Hollanda'da olduğu gibi ticarette sağlanan başarıyla kültürel sermayesi olmayan ancak ekonomik sermayeye sahip olan burjuvaların bir örneğini sergiler. Maddi ve sosyal güce sahiptir, himayesinde birçok kişinin yer aldığı yönetici konumundadır. Ancak diğer taraftan kültürel alt yapısının olmayışıyla kaba, ilkel, boş konuşan ve gösteriş düşkünü bir adamdır. Çevresine topladığı adamlarıyla mafyatik tutumlar sergileyen Albert, Frans Hals'ın tablosundaki milisler gibidir: Görevlerinin son bulmasına karşın statülerini korumak ve toplum içinde görünür kılmak için masa başında toplanırlar. O dönemlerde törenlerden ve yerine getirilmesi gereken geleneklerden dolayı pek de neşeli geçmeyen bu ziyafetlerde olduğu gibi her akşam pahalı yiyeceklerle

> kalabalık ziyafetler veren Albert'in masasındakiler de eğlencenin çok uzağındadırlar (Boz, 2021, s. 280).

Eser, filmin restoran sahnesi çekimleri boyunca duvarda sergilenmektedir. Genel itibariyle Albert karakteri kendine ait olan restoranda iktidar öznesi olarak bulunmaktadır. Tablo ise Albert'in misafirlerini ağırladığı yemek masasının arkasında ki duvarda konumlandırılmıştır. Tablonun, restoran sahnelerinde düzenli olarak Albert'in bulunduğu konumdan izleyicilere sunulması, yönetmen tarafından tercih edilmektedir. Tablo, pek te neşeli geçmeyen ziyafet yemeğini tasvir ederken Albert karakterinin restoranında da aynı olumsuzluğun yaşandığı ziyafet yemekleri verilmektedir. Diktatör olarak betimlenmesi mümkün olan Albert'in yemek masasındaki davetlilere karşı kontrolcü bir tutum ile kendi isteklerini ve düşüncelerini dikte etmesi neşesiz geçen yemeklerin ana sebebidir. Böylece yönetmen, filminde resim tablosunun doğrudan aktarımını kurgu yoluyla sağlamıştır. Peter Greenway yönetmenlik mesleğinin yanı sıra ressam ünvanına sahiptir. Bu nedenle *Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette* tablosu yönetmenin öznelliği ile ilgili sembolik bir anlatının göstergesidir (Koca, 2019).



Şekil 5. Frans Hals, Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette (1616), Tuval Üzerine Yağlıboya 175x324 cm, Frans Hals Museum (WikiArt, 2018)



Şekil 6. Filmin restoran sahnesinde restoranın sahibi Albert Spica, çetesi ile konuşmaktadır. Duvarda ressam Frans Hals'ın resim eseri bulunmaktadır (Juliano, 2009)

1.4 Tarkovski Sineması

Andrey Tarkovski geçmişten günümüze süregelen zaman içinde Sovyet sinemasının önemli bir sembolü olarak sayılmaktadır. Yönetmene bu önemi atfeden özelliğin kökenlerini filmlerinde uyguladığı sanatsal formlar üzerinden değerlendirmek mümkündür. Şiirsel bir üslup ile oluşturduğu filmlerinde resim sanatının varlığını da açıkça ortaya koyar.

Sinematografik düzende, şiirsel bir üslup benimsemesinin yanı sıra onun sinemasında resim sanatı önemli bir besin kaynağıdır. Teknik olarak klasik anlatı yapısının sınırlarını aşan yönetmen, filmlerinde resimsel estetiğin etkilerini yansıtmıştır. Bu anlamda iki resimsel üslubun Tarkovski sinemasında yaygın olduğu görülmektedir: klasik ve romantik atmosferli temalar. Bir diğer öğe ise resim sanatının teknik buluşlarından biri olan perspektiftir.

Rönesans döneminin en gösterişli resim eserlerinde yer alan perspektif tekniği Tarkovski' nin filmlerinde yeniden ünlenmektedir. Önceki bölümlerde çözümlendiği gibi, yönetmenin filmlerinin bazı sahnelerinde kimi zaman bir resim tablosu kimi zaman ise doğrudan bir ressamın hayatı anlatılmaktadır.

Bu bağlamda Tarkovski 'nin 1966 yılında ürettiği *Andrey Rublev* isimli filmi örnek gösterilmektedir.

Filmde 15. Yüzyılın ikona ve duvar freskleri ile ün yapan ressamı Andrey Rublev 'in hayatı ele alınmaktadır. Film'de bir ressamın yaşam öyküsü üzerinden özgürlük, cinsel kimlik ve şiddet kavramlarına sıklıkla gönderme yapılmaktadır. Dikkat çeken bir diğer unsur ise sanatçı ve iktidar arasındaki ilişkinin sorgulanmasıdır. *"Birbirinden bağımsız hikâyeler gibi gözüken bu bölümler, finalde ortaya çıkan 'büyük resmin' arka arkaya dizilen parçaları gibidir. Film geleneksel anlatı gibi değil bir resim gibi oluşmuştur. Yönetmen finalde, izleyiciye, Rublev 'in ikonalarından benzeriz bir deneyim yaşatmıştır"* (Yalın, 2020, s. 64-65).

1.5 Fellini Sineması

Federico Fellini'nin sanat kariyerine karikatür ve resim çizerek başladığı bilinmektedir. Onun filmlerinde sıradan insanların durgun yaşantıları aniden canlanır. Umutsuz insanlar aniden neşeli bir sirkin içinde sirk işçileri olurlar.

Para, aşk, mutluluk, mutsuzluk gibi metaforlar; yaşlı, çocuk, kadın, erkek fark etmeksizin sırt sırta veren insanların yaşam mücadelelerinin neşeli bir görsel şölenine dönüşür. Bu karakterler yönetmenin hayalinde canlandırarak resmettiği kişilerdir ve oyuncular resimdeki karakterlere benzer şekilde seçilir (Tanç, 2015). Cihan E. Tanç, Fellini'nin konuya ilişkin bir söylemini vurgular: "*Sete ne istediğime dair açıkça fikir sunan, özenle çizilmiş, her şeyin planlı olduğu resimlerle gelirim"* (Tanç, 2015, s. 21). Yönetmenin resim sanatı ile ilişkilendirdiği filmleri yalnızca karakter çizimleri ile sınırlı değildir. Aynı zamanda renklerde önemli bir anlatım dilidir. Film karakterlerinin psikolojik dışavurumları renkler ile ifade edilmektedir.

Buna göre, *Ruhların Jülyeti (Giulietta Degli Spiriti)* isimli film, yönetmenin renkleri sembolik olarak ürettiği ilk filmidir. Bu film yönetmenin ilk renkli filmi olma özelliği de taşımaktadır. Giulietta karakteri, sakin yaşantısı olan bir ev hanımıdır. Kocası Giorgio ise geç saatlere kadar eve gelmeyen, çalışan bir adamdır. Giulietta genellikle hizmetçileri ve arkadaşları ile vakit geçirir.

Karakterin en belirgin özelliği düşler ve fısıltılar duyumsayarak eşinin onu aldattığını öğrenmiş olmasıdır. Giulietta, ardı arkası kesilmeyen şüphelere kendini kaptırır ve eşini takip etmeye başlar. Böylece ilk defa evden dışarıya çıkar, evin haricinde farklı mekânlara yönelir.

Karakterin yapısı ve içinde bulunduğu durum bu kesite kadar beyaz renk ile ifade edilmiştir. Beyaz rengi; saflığın ve masumiyetin sembolüdür. Giulietta eşinin onu aldattığı düşüncesi ile içinde bastırdığı duyguların farkına varır.

Mekânlara yöneldikçe rengi kırmızılara bürünür. Bu noktada ise kırmızı; bedensel şehvetin ve arzuların sembolüne dönüşür (Erdoğan, 2006). Fellini için mekânların gösterişi önemlidir. Özgün karakterler oluşturmasının yanı sıra mekânlarda hissedilen sanatsal izlenim yönetmenin hayal dünyası ile gelişen bakış açısının ürünüdür. 1972 yılında çekilen *Fellini'nin Roma'sı* buna örnektir. *"(...) Fellini'nin Roması, bir klasik anlatı filmi değildir. Filmde hiçbir karakter ana karakter olarak kurulmaz. Filmde Roma kenti, çeşitli yönleriyle görüntülenir ve her sekansta ayrı bir yüz kazanır"* (Hakverdi, 2009, s. 147). Ne var ki, 1950'li yıllara kadar yaratıcı düşünce yapısına sahip olan yönetmenler hayalperest olarak görülürler ve pek te ciddiye alınmazlar. İtalyan Yönetmen, bu yargıyı önemli ölçüde değiştirerek rüya ve halüsinasyon vb. gibi duyu fenomenlerini filmlerinde gösterime sunar (Brook, 2004).

Fellini'nin Sürrealist bakış açısını kabul ettirebilmesinin ardında resim sanatının güçlü temellerinin varlığından söz edilebilir. Resim sanatında bir akım olan Sürrealizm, gerçek olmayan fenomenleri gerçek dünyada var ederek bilincin sınırlarını zorlar. Akımın öncüsü Ressam Salvador Dali'dir. Fellini, tıpkı Dali gibi bilinçdışından gelen rüya ve halisünasyonların sanatsal üretimlerini sunar. Sürrealizmin sanat alanında somut bir anlam kazanmasına sebep olan isim ise Sigmund Freud 'dur. Freud, rüya ve halisünasyonların sembolik yorumlarını oluşturmuştur. Teorisyenin bu fenomenleri incelemesi bilim alanına olduğu kadar sanat alanına da önemli katkılarda bulunmuştur.

Gerçeküstü olaylar veya içselliğin farklı anlatımlarla dışavurumu, yönetmenin birçok filminde izlenebilmektedir. Fellini halüsinasyonların belirsizliğini, karakterlerin öyküsüne göre sentezlerken bu belirsizlikleri filmlerinin yapım aşamalarında detaylandırır. Başka bir ifade ile, bu belirsizlikler yönetmenin kontrolü altında yönetilir. Bu noktada, izleyicilerin halüsinasyon ve rüyaları nasıl algıladıklarına yönelik bir kontrol sağlandığı da söylenebilmektedir (Brook, 2004). Kısacası, yönetmenin filmlerinde görülen her belirsizlikte, sürrealist bakış açısının izlerine ulaşmak mümkündür.

2. SOSYOEKONOMİK SÜREÇTE RESSAM VE RESİM ESERİ

Sosyoekonomik kavramı Türk Dil Kurumu tarafından; "aynı anda hem toplumsal alanı hem ekonomik alanı veya aralarındaki ilişkileri ilgilendiren." açıklamasıyla ifade edilmektedir. Ancak bilinmektedir ki sosyal bir yapının ekonomik boyutlarını ilgilendiren birçok değişken vardır. Ana hatlarıyla bakıldığında; ziraat, endüstri, politika, tarih, spor, felsefe, bilim ve sanat bir toplumun ekonomik boyutlarını oluşturan önemli niteliklerdir. Bölümün içeriği ise bu örneklerden biri olan "sanat" kavramı ekseni üzerinde şekillenecektir. Tezin sınırlılığı kapsamında bu bölümde sosyal statü ile resim sanatının ekonomik ilişkisi, kurumlar aracılığıyla incelenecektir.

Analiz yazısına geçmeden önce sanat ve sosyoekonomik bağın kesiştiği noktaya dair Yazar Mehmet Ergüven'in fikirlerini açıklamak yerinde olacaktır:

> Sosyo-ekonomi sözcüğünün yeterince yıprandığını, kavramsal içeriğinden geriye hiçbir şey kalmadığını biliyorum; ancak bir toplumu ayakta tutan geniş çaplı denge unsurunun, üretim ilişkilerinden başlayıp, giderek artı değer bölüşümüne kadar sistemle ilgili çeşitli tercihlere bağlı olduğunu ve sanatın da bundan soyutlanamayacağını kabul etmek zorundayız (Ergüven, 1998, s. 131).

Mağara resimlerinin resmedildiği primitif dönemlerde sanatçılar için çizginin sanatsal bir forma dönüşmesi gizemli bir keşifti. Bu keşif, sanatçıyı etkilediği kadar olmasa dahi izleyici için de görünen dünyanın ötesindeydi. Sanatçı'nın elde ettiği keşif, sanatçının sahip olduğu görkemli dünyadır. O dünyayı gören insanlar ise o dünyada var olmak isterler. Dolayısıyla sanat, sosyal yaşantının dışında düşünülemez.

İzleyici-alımlayıcı kişinin duvardaki resme sahip veya ait olma isteği, o çağda ne ise bugünde aynıdır. Bir esere sahip olmak isteyen kişinin o dönemde birtakım eşyalar ve gıda ürünleri hediye ettiği varsayılmaktadır. Günümüzde eser alım satımına yönelik ticari girişimler geçmişte takas mantığına dayalı olan bu yalın sistem ile ilişkilidir. Aynı şekilde, sanatçı sanat eserini pazarlamak için ilgili kuruluşlara belirli bir fiyat sunmaktadır. Karşılığında sanat eseri satışa sunulmaktadır.

Sosyal evrim sürecinde sanatın ekonomi ile ilişkisi en çok orta çağda hissedilmektedir. Literatürde Rönesans dönemi olarak geçerliliğini koruyan söz konusu süreç, sanat eserinin metaya dönüşmesinde belirgin olan ilk kırılma noktasıdır.

Bu açıdan Rönesans döneminin sosyoekonomik dinamiklerini incelemekte fayda görülmektedir. Rönesans döneminde sanatçıların eserleri krallık ve kilisenin himayesi altındaydı. Ressamlar eserlerini, saraydan gelen siparişler doğrultusunda yapmaktaydılar. Birçok sanat eseri kralın gösterişine ve savaşlarda kazandığı zaferlerin hatırasına yönelikti. Kilise ressamlarının ise azizlerin portrelerini yaparak onları onurlandırmaları veya kutsal kitapta yazılı olan dini, mitolojik karakterleri ve olayları kahramanlaştırarak tuvallerinde resmetmeleri gerekirdi.

Öte yandan toplumda kimin sanatçı olabileceğine dair karar merci yaşam standartlarına göre değişiklik göstermekteydi. Saraylar ve kiliselerin himayesinde iş olanağı elde edebilmek için bir sanat atölyesinde usta bir ressamın çırağı olmak elzemdi. Bu ressamlar Nilüfer Öndin'e göre yetenekleri ile değil eğitimleri ile ölçülebilirdi. İlaveten, ressamların sosyal ve ekonomik statüye ait haklarını korumak amacıyla meslek derneklerine, bir başka deyişle loncalara bağlı olmaları da gerekirdi. Genel anlamda loncalara bağlı olan eğitimli ressamlar "sanat yapabilir" düsturuna erişen kimselerdi. Ancak ekonomik standartların değişimi burjuvanın yönettiği lonca sistemini olumsuz yönde etkilerken, hangi ressamların ressam ünvanını devam ettirebileceği ve kimlerin ressam olabileceği konusunda şüpheler yaratmaktaydı. Loncalar sanatçının hem sosyal hem ekonomik statüsünde güvencedir. Öyle ki saraylar, loncalara bağlı olan eğitimli ressamlara iş olanağı sunmakta öncelik tanımaktaydılar (Öndin, 2005).

Sanatçının sosyoekonomik pratiklere bağlı olarak gelişen sürecinde ikinci kırılma noktası olarak modernizm dönemi belirlenmiştir.

Sanayi devriminden itibaren monarşi rejiminin değişmesi ile saray, kilise ve burjuva sınıfının himayesinden çıkan sanatçılar, kendi görüşlerini yansıtabildikleri eserler ürettiler. Özellikle fotoğrafın icadı sayesinde birçok ressamın kendi üslubunu oluşturabildiği bilinmektedir. Saray ve kilise himayesinden kurtulan ressamlar ilk defa bu dönemde atölyelerinden çıkarak doğada resim yapmanın hazzına ulaştılar ve doğada sürekli değişim halinde olan ışığı ve renkleri tecrübe ettiler (Antmen, 2008).

Söz konusu özgürlük toplum içerisinde de kısa sürede kendini göstererek insanların modern bireylere dönüşmesine neden oldu.

Böylelikle ilk modern insanlar kentlerde yerlerini aldılar (Ataseven, 2018). Bununla birlikte modernizm döneminin hızlı gelişmeleri ve sanatta yeni arayışlar, sanat akımlarını oluşturdu.

Rönesans döneminde loncalara bağlı olarak resim üreten sanatçılar modernizm döneminde bağımsızlıklarını ilan ederek özgün eserler yaratabilme fırsatı bulmuşlardır. Fakat bu deneyimin ekonomik olarak sanatçıya olumsuz yansıdığı bilinmektedir. Saray himayesinden kurtulan sanatçılar eserlerini pazarlama ve sergileme konusunda yeni kurumlara ihtiyaç duymuşlardır. Bu dönemin en önemli özelliği sanat kurumlarının oluşmaya başlamasıdır. Bu nedenle sanatçıların sanat galerileri aracılığıyla kendilerini tanıtmak, kabul ettirmek ve geçimlerini sağlayabilmeleri amacıyla eserlerini satmak zorunda oldukları düşünülmektedir. Ancak sanatçının görevi pazarlama değildir, pazarlık yapması gereken sanat galerisidir. Sanatçı özgünlüğünü ve yaratıcılığını koruması gereken kişidir (Dağlı, 2021). Nitekim Bayram Dağlı, sanat eserlerinin galeriler aracılığıyla pazarlanma sürecine istinaden sunduğu araştırma yazısında, modernizm dönemi üzerinden ilgili sürecin pozitif ve negatif yönlerini ortaya çıkarmıştır. Dağlı'ya göre:

> Zamanın ruhu, geleneksel ve geçmişte olanı geride bırakarak, kendi düşüncesini ve uygulamaları paralelinde gününe ayak uyduracak yeni kurumlar, kişiler ortaya çıkarmıştır. Sanatın pazarlanmasında geçmişin ortaya koyduğu uygulamalar farklılaşarak ve yeni uygulamalarla kurumlarını oluşturarak devam etmiştir. 20. Yüzyıl içinde sanatın alınıp satılmasına aracılık eden kurumların yanında gelişen teknoloji ile bazı sanatçılar bizzat üretmiş oldukları işlerle kendi pazarlarını yaratmaya başlamışlardır (Dağlı, 2021, s. 107).

Günümüzde; galeriler, kültür merkezleri, müzeler, müzayedeler, sanat fuarları ve uluslararası sanat piyasaları ile sanatın kurumsallaşma sürecindeki gelişimi gözlemlenebilmektedir. Sanatçılar bu gibi kurumlarda eserlerini sergileyebilmek için komisyon vermektedirler. Eserlerin bir mekân içinde sergilenmesi, kişisel veya karma sergi seçimine bağlı olarak değişkenlik gösterirken, bu değişkene göre sergilenecek gün kadar ödeme yapılmaktadır.

Elbette bu pazar, sanatçının olduğu kadar galeri sahibinin de süreci olmakla birlikte, sanat galerisinin ihtiyaçlarının mali olarak karşılanması gerekliliğini arz eder.

Ancak sanatçı-sanat eseri ve galeri ilişkisi, sanat eserini ticari bir ürün niteliğine dönüştürmektedir. Ayrıca, sanat çevrelerince tartışma yaratmaktadır. Objektif bakmak bir yana yukarıda da bahsedildiği üzere sanatçı özgünlüğüne ve yaratıcılığına odaklanmalıdır.

Zaten sanatçı ekonomik kazanımını sanat galerisi aracılığıyla aramaktadır. Sanat galerisinin de sanatçıdan finansal hizmet istemesi ayrıca çelişki doğurmaktadır. *"Yaratıcı etkinlik sanatçı için alternatifi olmayan bir varoluş biçimidir."* der Mehmet Ergüven ve ekler: *"Daha da önemlisi terapiye dönüşen yaratma, yaşama katlanmanın yegâne yoludur sanatçı için"* (Ergüven, 1998, s. 135).

Sanatın mesleki bir sınıf olarak tercih edilmesi tartışma konusudur. Ancak sanatçının görevi sanat eseri üretmektir. Nitekim diğer mesleklere kıyasla sanat eserinin düzenli bir ekonomiye tabi tutulmadığı da gerçektir. Bu nedenle alternatif sergi mekânları sanatçıları desteklemektedir. Belediyelere bağlı olan kültür merkezleri galerilere kıyasla sanatçılara maddi anlamda çok daha olanak sağlamaktadır. Sanatçılar bu mekânlarda ücretsiz olarak eserlerini sergileyebilmektedirler. Sanat eserinin pazarlanmasına yönelik stratejiler müzayede evlerinin ortaklığında da alternatif sağlamaktadır. Sanat müzayedelerinde satışa sunulan eser ve beraberinde sunulan hizmetlerin tamamı, ticari bir faaliyette ürün olarak adlandırılmaktadır. Başka bir ifade ile "meta" görevi üstlenen sanat eseri, tanıtımı doğrultusunda en yüksek rakamı teklif eden kişiye satılmaktadır (Demirdöven ve Ödekan, 2008).

Günümüzde çeşitli sanat fuarları ve özellikle Bienaller sanatçının eserlerini sergilemede uluslararası bir boyuta ulaşmıştır. Bienal faaliyetleri, her yıl düzenlenen kültür-sanat etkinlikleridir. Sanatçılar diğer kurumlarda olduğu gibi Bienallerde de eserlerini sergileyerek bir şans yakalayabilmektedirler. Bienaller, ulus aşırı üretim zincirleri ve hizmetlerini yöneten, kentler arasında örgütlenerek aktif sanat faaliyetleri oluşturan bir kuruluş olarak tanımlanmaktadırlar. Organizasyonların dünya çapında güçlü bir konuma gelmesi ile birlikte küratörlerinde (organizatör) kültür endüstrisinde önemli ölçüde yönlendirici ve yönetici etkiler kazandıkları bilinmektedir.

"Günümüzde bienal etkinlikleri, uluslararası alanda kültür ve sanat iletişimini sağlamak amacıyla, çağdaş sanat ortamında söz sahibi olmak isteyen ülkeler tarafından düzenlenmektedir" (Arıkan, 2019, s. 14). Son olarak dijital mecralarda yapılan sergiler ve eser satışlarından bahsetmek gereklidir.

İnternetin hız kazandığı günümüzde, birçok alışveriş sitelerinin yanı sıra ticari strateji açısından kurulan sanal sanat eseri satış siteleri de mevcuttur. Sanal gerçeklik sistemleri ile oluşturulan kurumsal ağlar tıpkı fiziksel gerçeklikte olduğu gibi, yine galeri sahipleri, müzeciler, küratörler gibi ilgili kişilerin internet aracılığıyla orada bulunmalarını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra *"sanal gerçeklik, galeri, müze gibi mekânsal anlamda, sanatçının üretim ortamı ve araçları anlamında, farklı tür eser anlamında ve alımlama anlamında sanat alanında zengin ve çok yönlü yansımalar getirmiştir"* (Aydoğan ve Kaplanoğlu, 2021, s. 131). Sanatın tüm dünya çapında çeşitli organizasyonlar ve sanal gerçeklik sistemiyle tanıtılması bir sanatçı için gurur vericidir. Ancak bu organizasyonların sanatı, ticari bir alım-satım ürününe veya tüketim psikolojisine senkronize ettikleri fikride kaçınılmazdır. Artun'a (2014) göre *"Bütün dünyayı atölyesi haline getiren küresel kapitalizmin, her türlü insan etkinliğini egemenliği altına alma zorunluluğu çağdaşlık adı altında bir oyundur"* (s. 12).

2.1 Küresel Boyut

Nazi İktidarının gölgesiyle tüm dünyanın karanlıkta kaldığı II. Dünya Savaşı'nın (1935-45) savaş yılları, sanki yıllarca süren bir acının sembolü değilmişçesine tarihte yerini alırken, akabinde milletlerarası işbirlikleri sağlandı; siyasi, askeri ve özellikle de 'ekonomik' kurumlaşmalar başladı (Özer, 1995). Kurumsallaşmaların takibinde akıllara şu soru geliyor: Bütün dünyayı tek bir pazar üzerinden kontrol etmek isteyen devletler mi savaştı? John Berger bu sorgu ile ilgili bir teori öne sürmektedir. Berger'e göre, savaşta kullanılan silah finanstır. Aslında savaşın özünde ekonomi olmasına rağmen, milyonlarca insanın hayatını kaybettiği ya da sakat kaldığı gerçeğini de ekliyor. Berger'in savı, savaş haricinde pratik yöntemler ve analizlerle finans krizinin çözülebileceği yönündedir. Savaşan güçlerin amacı dünyayı, yatırım mantığı dışında başka hiçbir denetimi olmayan, pazar stratejilerinin en büyük merkezleri olan megapollerden yönetmektir. Toplumsal açıdan zor olan ise savaş öncesi ve sonrası oluşturulan yeni stratejilerin, yeni düzenin ve aslında yeni acıların öğrenilmesidir (Berger, 2014).

Propoganda, yeni dünya düzeninin uygulama sahasında toplumsal denetim niteliğinde savaşan devletlerin, başka bir ifade ile küresel güçlerin en önemli taktiğiydi. Bu bağlamda, anlam üretimi olarak hiçbir özelliği bulunmayan ve tüketilebilen nesneler topluma sunulmaktaydı.

Sunulan nesneler insanları savaş psikolojisinden kurtaracak büyüye sahipti. Ulaşmak istedikleri mutluluğun ve hayal dünyasının çeşitlendirilmiş, sonsuz üretilebilen renkli imgeleriydi. Oysa sahip olduğu tarihsel belirleme gücünü yitiren toplum, artık her yolu deneyen, kendi reklamını yapan "kolektif" bir bilince dönüşmekteydi (Baudrillard, 2003). Kolektif bilinçten istenen yeni pratikler, tüketim kültürü olarak tanımlanabilmektedir. Söz konusu Propagandist yaklaşım, kültür ve sanat odaklı sosyoekonomik stratejilerin başlangıcı olarak varsayılmaktadır. Buna paralel, sanatın yapısında köklü değişimlerin meydana geldiği gerçeği de ortaya çıkmaktadır.

Küresel ve çağdaş sanat dünyasının işleyişi konusunda, Amerika merkezli olmak üzere uluslararası bir yönetim gücüne sahip olan Fordist yönetim biçimi işlev bakımından örnek gösterilmektedir. Fabrikalarda üretilen ürünlerin işleyişinden ziyade gösterişli bir tasarım olması önemlidir. Fordist ekonomi ve sonrası dönemde sembolik üretim, sanatı bir türlü finans aracına indirgemiştir. Buna bağlı olarak yaratıcı ifade bir çeşit kültür endüstrisine dönüştürülmüştür (Artun, 2014). Araştırmacılar yaratıcılık kavramının küresellik ortamında; Almanya, Çin ve Afrika gibi ülkeleri örnek göstermiştir.

Küreselleşme denildiğinde akıllara ilk gelen şey yaratıcı potansiyellerin merkezinin ekonomi olmasıdır. Böylece sanat ve ekonomi kavramları kapitalizmin ürün geliştirme sistemlerine olanak sağlamaktadır. Post-Fordist dönemde ise tüketici ve ürün arasındaki ilişkinin sanat aracılığıyla gerçekleştiği çoklu sistem ön plandadır. Bu dönemde bir ürünün çeşitliliği ve müşterinin ihtiyacı doğrultusunda alım yapması çoğunlukla önemini yitirmiştir. Satışa sunulan nesneler değil, nesnelerin görsel gücüdür. Görsel sanatların bu noktada endüstriyel bir sembole dönüştüğü anlaşılmaktadır (Özcan, 2019).

Fordist dönemlerin sanata yön vermesi pop sanatı ile paralellik taşımaktadır. Sanatın küresel ve endüstriyel bir boyuta evrilmesi pop sanatı ve popüler kültürün etkisi ile gelişmiştir.

Pop sanatını açıklamadan önce gelişim sürecini incelemek faydalı olacaktır.

II. Dünya Savaşından sonra siyasal ve sosyal değişimler sanatçıların, bilim insanlarının ve aydın kesimin Amerika'ya göç etmelerine neden olmuştur. Özer'e (1995) göre, Göçmen ressamlar arasında; *"Mondrian, Leger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Lipchitz, Sabo, Andre Masson, Zadkine, Matta, Ozenfand" gibi isimli yer almaktadır* (s. 14-15).

Gombrich 'in deyimiyle büyük S'li sanat, uluslararası gücünü yitirmiş, özellikle Paris ortamından uzaklaşmaya başlamıştır. Bu değişimin nedeni olarak savaş sonrasında Amerikan ekonomisinin hızlı bir şekilde gelişmesi örnek gösterilmektedir. Öte yandan, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden sanatçıların Amerika'ya göç etmeleri neticesinde yeni sanat ifadesinin geliştiği belirtilmektedir.

Buna göre, Soyut Dışavurumculuk isimli sanat üslubu dikkat çekmektedir. Endüstrinin getirdiği savaş koşulları birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. Sanatçılar olumsuz ruh hallerini resmin alışılagelmiş teknikleri dışında tuvallerine yansıtmışlardır. Soyut Dışavurumculuk akımı her şeyden önce bir savaşın ruhudur. Pelin Karabaş ve Günay Yıldız akım ve akımın öncüleri hakkında inceleme raporu sunarlarken, aslında sanatçıların savaşın etkileriyle oluşturdukları yaratıcı dünyayı göstermek isterler. Buna göre:

> Sanatçıların gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri Soyut Dışavurumculuk Akımı; iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Bunlardan ilk sıradaki Aksiyon Resmi, Eylem Resmi ya da Hareket Resmi olarak bilinen anlayışın en önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir. Jackson Pollock yere serdiği geniş tuvaller üzerine delikler açtığı teneke darbeleriyle gerçekleştirerek, Franz Kline beyaz bırakılmış zemin üzerine doğu kaligrafisini anımsatan kesik uçlu ya da oval siyah fırça vuruşlarını atarak ve Robert Motherwell ise çağdaş olayların yaşam, ölüm, zulüm gibi duyguları lekesel bir yaklaşımla tuvallerine aktararak oluşturulan resimleriyle dikkat çekmişlerdir (Karabaş ve Yıldız, 2016, s. 353).

Modern sanatın kırılma noktasında yer alan soyut dışavurumculuk akımı, savaşın ve kapitalizmin de denetimi ile yerini post-modern bir sürece bırakmıştır. Post- modern süreç bağlamında gelişen iktidar hamleleri "pop" sanat ve "popüler kültür" ile şekillenmiştir. Araştırmacılara göre Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı ile önemli ölçüde kıyaslanmıştır. Herold Rosenberg, Pop sanatı bir sanat pratiği olarak değerlendirmemekte, bir tür "reklam estetiği" olarak tanımlamaktadır (Antmen, 2008).

Tüketim kültürünün en genel anlamıyla Amerika'da pop sanatı üzerinden yaygın bir hale gelmesinin arka planında kapitalist stratejiler olduğu analiz edilmiştir. Anlaşılan o ki sanat, eser değil bir ürün niteliğine bürünmüştür. Makineleşme ile başlayan ürün odaklı sanat eserleri, mekanik çarkların durmadan işlemesi gibi, seri mantığında oluşturulan eserlerdir. Üretim çarklarının başında duran isim ise şüphesiz ressam Andy Warhol 'dur. Fatih Özdemir ve Binnaz Koca'ya (2013) göre, Andy Warhol sanatı hakkında şu yorumlara yer verir: *"Amerika'ya tapıyorum... Benim resmim bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelerin ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır. Sanat metadır ve meta olduğunu işaret eder"* (s. 244). Devamında ise Andy Warhol tarafından stilize edilen çalışma metotları açıklanır. Buna göre, sanatçının bir makine gibi imgeyi çoğalttığı ve resim üretimlerinde serigrafi baskı yöntemini uygulayarak adeta makine mantığına ulaştığı ifade edilmektedir. Serigrafi baskı tekniği ile oluşturulan resimler, sanatçının atölyesini bir fabrika gibi kullanmasına yönelik yaptığı çalışmaların ürünleridir. Atölye 'de çalışan diğer sanatçılar ise fabrika işçileri gibi Warhol 'un metalaşan sanat ürünlerini aynı teknikte çoğaltmışlardır (Özdemir ve Koca, 2013).

Andy Warhol 'un üretimleri gündelik olan nesnelerin sanat "mış" gibi imalatıyla başlar. Cambpell çorbaları 'nın tanıtımı, Coca-Cola içecekleri gibi satın alınabilir ürünler, Amerika'nın sokaklarında, afişlerde, reklam panolarında renkli imgeler olarak tüketici toplumuna sunulur. Aynı strateji ile Marilyn Monroe gibi önemli televizyon yıldızları da üretim nesnesi olarak yerlerini alırlar. Böylece toplum, ulaşılmaz olan her şeye ulaşır. Söz konusu sanat eserleri, ne bir kraliyet himayesinde bulunan eserlerdir ne de bir devrimin tetiklediği dâhiyane denemelerdir. Söz konusu sanat ürünleri Coca-Cola içeceğinin sunduğu özgürlük, enerji, mutluluk ve aşk gibi metaforların üç ana renkten oluşan görselleridir. Bu durumda kitlelere sunulan bu metaforlar sanat ve endüstri arasında ortak bir bağ kuran satış ve kazanç nesneleridirler.

2.2 Türkiye Boyutu

Tezin bu bölümünde geçmişten günümüze kadar süregelen zaman içinde piyasa endeksli resim sanatının konumu, ressamların şahsi etkileri ulusal yansımalar üzerinden incelenecektir.

Esas olarak mozaik ve minyatür sanatı ile başlayan bu serüven batı sanatı etkisiyle kalıcılığını sürdürse bile, ilk çağlarda Türk-İran resim sanatının izleriyle filizlenmektedir. III. Yüzyılda bir ressam olan Mani peygamberin, *Erjenk* ismini taşıyan resimli kutsal kitabı bu hususta önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Mani inancını ve felsefesini kapsayan kitabın toplum tarafından anlaşılabilmesi için "Negaristan" adlı binaların duvarlarında resmedildiği bilinmektedir. Kutsal öğretinin sembolü olan bu resimler, insanın yaratılışı ve kaderi ile ilintilidir. "Mani ve onun ayini, resim sanatının yayılmasına ve gelişmesine yol açmıştır." Araştırmacılar bu geleneğin daha sonra sinagoglar da ve kiliselerde de sürdürüldüğüne yönelik analizlerde bulunmaktadırlar. Bu bağlamda sinagog ve kiliselerin duvarlarına da Tevrat ve İncil'den referans alınan bilgiler, resimsel olarak aktarılmıştır (Deveci, 2013). Bu dönemden sonra Türk resim sanatının yakın tarihinde yeniden ün kazanmasıysa ressam Osman Hamdi Bey'in faaliyetleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu faaliyetlerden biri, Osman Hamdi Bey'in 1883 yılında kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi isimli sanat eğitimi kurumudur (Öztürk, 2013). Osmanlı Dönemi'ne tekabül eden bu yıllarda yurtdışında sanat eğitimi alan askeri kökenli ressamların eğitimlerini tamamladıktan sonra yurt içinde ortak sergi açtıkları bilinmektedir (Özyiğit, Kara, Çetin, ve İnel, 2018).

Resim sanatının kurumsallaşarak tarihte yerini almasıyla birlikte devam eden bir diğer önemli gelişme ise 1908 yılında resim sanatı alanındaki ilk sanatçı birliği olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" ile yaşanmıştır.

Akademik resimlerin üretildiği bu kurumda yurt dışında eğitim gören Türk ressamlar çağrılarak, batıcı anlayışın sentezinde eserler üretmeleri beklenmiştir. 1914 yılında cemiyette görev alan ressam İbrahim Çallı, "Çallı Kuşağı/ İzlenimci Kuşak" olarak bilinen resim grubunu oluşturmuştur. Çallı, batı sanat akımı olan empresyonizm (izlenimcilik) akımının üslup özelliklerini kendi bakış açısıyla yorumlamıştır.

1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı; resim sanatını sevdirmek ve İstanbul dışına yaymaktır. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin dağılmasıyla birlikte, yine resim sanatını sevdirmek amacıyla bir araya gelen ressamlar, 1933 yılında "D" Grubu adı altında toplanmışlardır. Grubun öncü isimleri arasında; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu yer almaktadır (Serpil, 2006).

D grubunun sanat anlayışına tepki olarak 1940'larda bir araya gelen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Melih Nejat Devrim, Fethi Karakaş Yeniler Grubu kurucularıdır. Yeniler Grubu, toplumsal gerçekçi resim üretimleri ile bilinmektedirler.
1947 yılında ise On' lar Grubu olarak bir araya gelen ressamlar, Anadolu'nun folklorik özellikleri ile Batı resim tekniklerini birleştirerek yeni bir stil oluşturmuşlardır (Öztürk, 2013).
Sanatsal üretimlerine devam etmekte olan grupların yanı sıra bireysel eğilimlerin gözlendiği 1950-60 yılları arasında bağımsız sanatçıların yeni fikirler ile oluşturdukları sergiler ön plandadır. Ressamların kendi bakış açılarıyla oluşturdukları resimleri sanat cemiyetinde pazarlayabildikleri bilinmektedir. Toplumsal gerçekçi resimler üreten ressam Nuri İyem, bu dönemde resimlerini satarak geçimini sağlayan ressamlar arasında yer almaktadır.
Genç sanatçıları desteklemek için açılan özel sanat galerilerinin temelleri ise bu dönemde görülür. *"Adalet Cimcoz tarafından açılan Maya Sanat Galerisi'nin Türkiye'de resim piyasasının oluşmasında öncü bir rolü olmuştur. Maya Sanat Galerisi, ticari bir beklentiden ziyade; genç sanatçılara destek vermek ve toplumdaki resim sanatının bilincini geliştirmek amacıyla kurulmuştur"* (Serpil, 2006, s. 61).
Resim sanatının daha somut bir şekilde ekonomik olarak bir piyasa değerine sahip olması 1970'li yıllara rastlamaktadır. Geçmiş dönemlerde batılı eğitim alan sanatçıların bu dönemde yurda dönerek sergi açmaları, sanatçıların artık ulusal konulara eğilmeleri ve neticede kendi üsluplarıyla oluşturdukları resimler, kişisel sanat algısının oluşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda özel galericilik ile özel koleksiyonculuğun da sayısında artış yaşanırken, kültürel olarak uluslararası ilişkilerde gelişim gözlemlenmiştir (Azizzade, 2013).
1980'li yıllara bakıldığında sanat fuarı girişimleri gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Uluslararası arenada ilk kez 1895 yılında Venedik'te düzenlenen bienal etkinlikleri, Türkiye'de 1980 yılında faaliyete geçmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılan etkinliğin amacı Asya ve Avrupa sanat bienallerinde çağdaş sanat eğilimlerini sergileme ve karşılaştırma imkânının oluşturulması iken, aynı zamanda küresel ortamda dostluk ve barış sağlanmasıdır. 80'li yıllarda yurt içinde üretilen sanat eserlerinin dünya çapında dikkat çekmesi ve kurumlar

aracılığıyla uluslararası sanat piyasasına dâhil olmasına Turgut Özal'ın liberal ekonomiye yönelik politika girişimleri katkı sağlamaktadır. Araştırmacılara göre Turgut Özal, iktidar olduğu dönem içerisinde ekonominin yapısı ile dışa açılma konularında yeni uygulamalar başlatmıştır (Uluç, 2014).

Bu anlamda *"24 Ocak 1980 Kararları Türkiye ekonomisi için bir dönüm noktasıdır. 24 Ocak Kararları ile kısmi bir liberalleşme sürecine girilmiş. (...) Türkiye ekonomisinin uluslararası rekabet ortamına uygun dinamik bir yapıya kavuşturulması amaçlanmıştır"* (Haydaroğlu ve Tatlısu, s. 37).

Mehmet F. Ayaz'a göre, Turgut Özal'ın kültürel oranda globalleşme eğilimleri, onun eğitim politikaları kapsamında gerçekleşmiştir. Özal, gelecekte ülke yönetiminde yer alması adına özgür düşünceli, dünya vatandaşı bireylerin yetişmesini ön görmekteydi.

Ayaz'ın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

> Özal döneminde, dünya, ekonomik, siyasi ve kültürel alanda hızla küreselleşmekteydi. Bu nedenle bu gelişmelere duyarsız kalınması ve sınırlarımız içerisine kapanmamız pek doğru olmayacaktı. Dünya insanlarını, yakınlaştıran, kültürler arası etkileşimi kolaylaştıran, insanların dünyaya açılarak cesaretlenmesini sağlayan küreselleşme olgusudur. Küreselleşme, kutuplaşmadan farklı olarak yeni değer, düşünce ve tavırlara sahip olan bireylere gereksinim duymaktadır. Küreselleşme ile ulaşım, iletişim ve özellikle bilgi teknolojisinin çok hızlı gelişmesi sonucu dünya zihinsel olarak küçülmüş ve ülkelerin bilgi toplumuna geçişleri için farklı bir insan tipine ihtiyaç duyulmuştur. Özal döneminde, bu konuda gerekli atılımlar yapılarak dünya ile entegre olunmaya çalışılmıştır (Ayaz, 2015, s. 331).

1980 yılı aynı zamanda ressamlar açısından sanatın satın alınabilir bir ürün olarak reddedilmesinin başlangıcıdır. Sanatçılar sadece deneysel olarak ürettikleri çağdaş sanat eserleri ile satış amacı güden resim piyasasına tepki olarak Öncü Türk Sanatından Bir Kesit isimli sergiyi açmışlardır (Bek, 2002).

90'lı yıllarda Türkiye'de sektörel olarak gelişmelerin olduğu bir döneme girilmiştir. Sektörler, ekonominin piyasa üzerinde canlanması ve sosyal statünün yükselmesi amacıyla resim sanatına yatırım yapmaya bu dönemde başlamışlardır. Ancak bu dönemde yine en önemli resim alıcılarının bankalar olduğu tespit edilmiştir. Banka

koleksiyonculuğunun izlerini geçmişte aramak mümkündür. Cumhuriyet yıllarında sanatçıların ekonomik anlamda kalkınabilmeleri ve modern sanatların ülke genelinde tanıtımı, Atatürk'ün icra ettiği ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin şekillendirdiği kültür politikaları dâhilinde gerçekleşmiştir.

Devlet kurumuna ait olan Merkez Bankası, Türkiye İş Bankası, Şekerbank, Halkbank ve Ziraat Bankası söz konusu proje ile resim eserleri satın alarak "Banka Koleksiyonculuğu" adına önemli bir girişimde bulunmuşlardır. 1994'te ekonomide yaşanan fiyat yükselişleri ve kriz etkileri nedeniyle, alıcı 'da tasarruf kaynaklı resim piyasasından çekilme ihtiyacı tespit edilmiştir. Buna göre, ekonomik krizin özellikle 1995 yılında Türk resmine yüzde 50 oranında değer kaybettirdiği bilgiler dâhilindedir.

2001 yılında yaşanan ekonomik kriz daha şiddetlidir. Bu yıl yaşanan krizde bankalar kapanırken, koleksiyonlarında topladıkları önemli resim eserlerini satışa çıkarırlar ve resim piyasasında çok ciddi bir artış görülür. Öyle ki 2004 yılında rekor bir satışla dikkat çeken Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1842-1910) isimli tablosu 3.484.320 dolara alıcı bulmuştur. Antiş A.Ş.'nin 12 Aralık 2004'te düzenlediği müzayede de eserin, Pera Müzesi koleksiyonuna dâhil olduğu bilgiler arasında yer almaktadır.

Ressam Osman Hamdi Bey'in eserinin ciddi bir rakam ile alıcı bulması, ulusal olduğu kadar batı dünyasında da büyük bir ilgi uyandırmıştır. Osman Hamdi Bey'in başka bir eseri ise 2008 yılında Avrupa müzayedesinde alıcı bulmuştur. Sotheby's Londra olarak bilinen kurumda, ressamın *Bir İstanbul Hanımefendisi* isimli tablosu 3 milyon sterlin'e bir resim koleksiyoncusuna satılmıştır. Bu aynı zamanda Türk resim sanatının Batı'da duyulması açısından önemli bir başarıdır.

Tarih'te Batı sanatı 'nın etkisi ile resim üreten Türk ressamların özgünlüğü Avrupa'da tartışma konusu olsa dahi, Osman Hamdi Bey'in eserleri Türk resim sanatının uluslararası arenada varlığını ispat etmiştir. Osman Hamdi Bey ile başlayan temaslar sayesinde çağdaş Türk resim sanatının ve ressamlarının da önü açılmıştır. İngiliz müzayede şirketi Sotheby's aracılığıyla ressam Erol Akyavaş'ın bir eseri 35 bin sterlin'e, Mübin Orhon'un eseri ise 80 bin sterlin'e satılmıştır. 73 adet Türk resim eserinin de sanat koleksiyoncularına sunulmasıyla birlikte toplam 1 milyon 307 bin pound değerinde eser satışı yapılmıştır.

Aylin Seçkin'in röportajını aktaran Elif Yağız, 2008 yılının Türk resim piyasası analizine yer vermektedir. Buna göre, 2008 yılında Türk sanatı piyasasının genel anlamda Türkiye

ekonomisi ile paralellik gösterebilecek kadar gelişim gösterdiğini ifade etmektedir (Yağız A. E., 2010).

2.2.2 2000'li yıllar ve sonrası

Türkiye'de liberal bir ekonomik yapının izlendiği 1990 yılında sanat galerilerinin sayısında önemli bir artış izlenirken, kurumsallık adına yeni yapılanmaların başladığı bilinmektedir. *"1990'lı yıllarda eser alımını sürdüren, koleksiyonculuk yaklaşımlarını geliştiren sermaye sahipleri, 2000'li yıllarda Türkiye'nin ilk özel sanat müzelerinin açılımına neden olacaklardır"* (Sülün, 2020, s. 437).

Müze kavramı literatürde; tarih, bilim, sanat ve kültür içerikli nesnel varlıkların muhafaza amaçlı saklandığı ve topluma sergilenmek üzere sunulduğu bina/mekân yapıları olarak tanımlanmaktadır (Salderay ve Çalımlı, 2020). 2000'li yıllar sanat müzeciliği tanımlaması kapsamında başta İstanbul olmak üzere ülke genelinde yaygınlık kazanmıştır.

2002 yılında faaliyete geçen Sakıp Sabancı Müzesi, 2004 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, 2005 yılında ise Pera Müzesi sanat müzeciliği ve koleksiyonculuğunda önde gelen kuruluşlar arasında yer almaktadır.

Özel müzeler, Türkiye'de koleksiyonculuğun değerini arttırırken küreselleşmenin de katkısıyla çağdaş sanatta gelişimini sürdürür. Araştırmacıların sunduğu rapora göre, 2004 yılında uygulamaya konulan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu'ndan sonra özel müzecilik daha da artış göstermiştir. Müzelerin kurumsallık adına oluşturdukları sanat faaliyetleri iş adamları-yatırımcılar tarafından desteklenirken, kültürel ve ekonomik olarak artış gözlemlenmiştir. Bununla birlikte müzeler, kurumlar aracılığıyla organizasyon yapısında gelişim göstermiştir (Turan, 2011).

> 2000'li yıllar; Türkiye'de özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlarının zenginleştirildiği, özel sanat galerilerinin sayısında hızlı bir artış yaşandığı, özel müzeler, sergi sponsorlukları, ödüllü sanat yarışmaları, festivaller yoluyla yeni bir kültürel platformun oluşturulduğu, devlet kurumlarının yerini özel sanat kurumlarının aldığı bir dönemi temsil etmektedir. Sermaye sahipleri, devletin sunduğu avantajlardan faydalanarak aynı zamanda ülkenin kültür endüstrisi için önemli bir marka değeri yaratmışlar ve böylece varlıklarını göstermişlerdir. Özellikle 2000'li yıllardan sonra sayıları hızla artan holdingler, kurdukları

> vakıflar ve şirketler, kişisel yatırımları aracılığı ile kültür ve sanat faaliyetlerini yönlendiren bir güce dönüşmüşlerdir. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi (1988), Akbank Sanat (1993/2003), Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (2001), Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi/Salt (2001/2011), Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern (2004), Pera Müzesi (2005), Santral İstanbul (2007), Perili Köşk (2007), ARTER (2010), Borusan Contemporary (2011) gibi kurumsal sanat merkezleri ve müzeler hizmete açılmıştır (Sülün, 2020, s. 438).

Yazarın yukarıda belirttiği gibi, 2000'li yıllar sanat faaliyetleri kapsamında en hareketli yıllarını yaşamıştır. Bunun anlamı, Türkiye'nin 2000'li yıllardan itibaren küresel sanat piyasasıyla kültür ve sanat adına ortak bir vizyona sahip olduğudur. Ancak günümüz koşullarında küresel sanat piyasasının varlığını, fiziksel mekânlardan ziyade sanal ortamlarda sürdürmesi dikkat çekicidir. Teknolojinin bir getirisi olan internet günümüzde sanal müzelerin kurulmasına olanak sağlamıştır. 1999 yılında kurulan Eczacıbaşı Sanal Müzesi Türkiye'nin ilk sanal müzecilik girişimleri örneklerinden biridir.

Eczacıbaşı Sanal Müzesinde, resim ve seramik alanlarında üretim yapan sanatçıların tanıtım sayfalarına yer verilmiştir. Buna göre; Osman Hamdi Beyin eserleri, Eczacıbaşı ailesinin sahip olduğu sanat koleksiyonundan 75 adet resim, Fikret Mualla, Ferruh Başağa, Saim Bugay, Neşe Erdok, İrfan Önürmen gibi ünlü ressamların sanat eserleri sanal sergi aracılığıyla sergilenmiştir. Sanal müzecilik anlayışı 1970 yılından itibaren dünya çapında toplumlara hitap eden sosyoekonomik bir sistem olarak açıklanmaktadır. Sanal müzeler fiziksel gerçekliği olmayan bir yapıya sahiptir. Sanal bir erişim ağı olmasının yanı sıra müze kavramının tanınmasında önemli bir rol oynamaktadır (Kahraman, 2021).

Teknoloji ile birlikte gelişen sanal sistemlerde sanat eserleri, alıcılar için kolaylık sağlamaktadır. Alıcıların aktif olarak kullandığı sistem ise blokzincir sistemi'dir. Blokzincir, 2008 yılında Satoshi Nakamato tarafından herhangi bir merkeze bağlı olmayan, kullanıcıların doğrudan birbirleri ile iletişim kurma olanağı olan elektronik bir ödeme sistemidir. Günümüzde yaygın hale gelen Blokzincir sistemi, NFT yapısıyla ekonomik anlamda ürün satıcısına ayrıcalık sunmaktadır. Dijital koleksiyonlar olarak da tanıtılması mümkün olan NFT kısaltımının; Non Fungıble Token açılımıyla bilinmektedir.

> NFT, Blockchain internet ağı üzerine kodlanmış (şifrelenmiş) orijinal yani benzeri olmayan jeton demektir. Geleneksel coin (para), jeton objelerinden ayrı olarak işleyen NFT için mülkiyet hakkı olan bir varlıktır. Kopyalanmayan, eşi olmayan, türünün ilk örneği şeklinde nitelendirilmektedir. NFT, para ya da çip olarak gizli bir jeton türü diye bilinen, kişisel, şahsi verilerin asla değiştirilemez oluşu ile giderek önem kazanmaktadır. NFT'nin orijinal ve tek olması, kendi çeşidinden bir jeton (token) ile değiştirilmemesine sebep olmaktadır. Bu durumda NFT'ye aktarılan bir sanat eserinin özgünlüğü kolayca doğrulanabilmekte ve eserlerin kopyalanmasının önüne geçilebilmektedir. NFT'ye aktarılan sanat eserleri, dijital pazar yerlerinde alıcılarla buluşmaktadır. Bu dünyanın en geniş sanat eseri tabanına sahip olan (OpenSea, ERC721 ve ERC1155) dijital sanal platformları, koleksiyonerler için geniş bir sanat yelpazesi sunmaktadır (Özrili, 2021, s. 2-4).

Yaşar Özrili'nin yukarıda belirttiği gibi, yeni teknoloji ürünü olan NFT sistemi, sanatçıların eser satışı pratiklerinde kolaylık sağlamaktadır. Yazar, yeni bir teknoloji ürünü olan kripto sanatın sanatçı hakları için ayrıcalıklı olacağını ve bu nedenle geniş ölçekte tanınması gerektiğini savunmaktadır.

Uluslararası arenada seçkin resim eserlerinin alıcılarıyla buluştuğu platformda Türk sanatçı Tarık Tolunay'ın dijital eseri satılmıştır. 2021 yılında NFT üzerinden satışı gerçekleşen *Pandemi* isimli dijital eser 36.000 dolara alıcı bulmuştur. Eser, İranlı bir koleksiyoner tarafından satın alınmıştır. Resmin temasında Eminönü, Tarihi Galata Köprüsü ve Karaköy gibi İstanbul'un kentsel ve kültürel değerleri bulunmaktadır. Tarık Tolunay'ın NFT üzerinde dikkat çeken bir diğer eseri ise *Haydarpaşa Panorama'*dır.

2019 yılının sonlarına doğru üretimi tamamlanan, Haydarpaşa Garı ve çevresini konu alan *Haydarpaşa Panorama* yaklaşık 90.000 Dolar'a yakın bir teklif almıştır. NFT sisteminin Türkiye pazarında ilk defa bir sanat eseri bu kadar yüksek fiyat teklifi almıştır. 2022 yılının nisan ayı içerisinde İş Bankası Resim Koleksiyonu'nda yer alan resim eserleri seçkisi NFT aracılığıyla ziyaretçilere sunulmuştur.

Seçki; Hikmet Onat, Şeref Akdik, Zeki Faik İzer, Feyhaman Duran, İbrahim Safi, İbrahim Çallı, Cevat Erkul, Hulusi Mercan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Paşa gibi usta ressamların eserlerinden oluşmaktadır. *Tablolarla Boğaziçi'nde Bir Gezinti* isimli sergi, Metaverse evrenindeki ilk NFT sergisi olma özelliğiyle birlikte izleyiciler üzerinde büyük bir etki bırakmıştır.

2.2.3 Günümüzde ressam olmanın mücadelesi

Ressamın varlık mücadelesi resim sanatı ekseninde gelişmektedir. Geçmişten günümüze kadar ressamların bakış açısını etkisi altına alan kuramlar ve sanat akımları gelişmiştir. Sanatçının ve sanatın varlık koşulları söz konusu dinamiklerin etkisiyle paraleldir. Bazı koşullarda ise sanatçılar mesleklerini özgür bir şekilde yapamamaktadırlar. Bunun nedeni olarak akademik eğitimin gelenekleri eleştirilmektedir. Sanat okullarında yetiştirilen öğrencilerin birçoğu sektöre adım atamamaktadır.

Resim eğitimi alan bütün öğrencilerin arasında yalnızca birkaç kişinin yetenekli olduğu düşünülmekte, eğitimciler tarafından desteklenmektedirler. Resim sanatının varlığını olumsuz yönde etkileyen bir diğer faktör ise teknolojidir. Teknolojinin sanat üzerindeki olumlu yönlerinden bir önceki bölümde bahsedilmişti. Bu bölümde ise negatif boyutları ile farklılık göstermektedir.

Günümüzde bilgisayar programı tabanlı gelişen görsel sanatlar, resim sanatının gelenekselleşmesine, piyasada önceki dönemlere kıyasla rağbet görmemesine neden olmaktadır. Yanı sıra, teknoloji ile birlikte gelişen sanat dallarının yanında resim sanatının rekabet oranı oldukça düşüktür. Bu nedenle ressamların ekonomik gelir elde edebilme alanları daralmaktadır. Günümüzde birçok ressam akademisyen olarak ve özel resim kursu vererek geçimini sağlamaktadır. Bu koşul, ressamın kendi sanatıyla sosyal ve ekonomik statüde varlığını zorlamaktadır.

Kalfa'nın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir:

> Resim sanatının sinema ya da müzik gibi kamusal olmayışı da onun kamusal işlevini bugün grafik sanatların görüyor olması ile ressamların, yeteneklerini kullanarak özel sektörlerde iş olanağı yakalamalarını zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla ressamın, ekonomik geçimini sağlayabilmesi için tutunacağı tek dal olarak memuriyet kalmaktadır (Kalfa, 2015, s. 57).

Yazarın bir ressamı, sanat kuramı ve sanat eseri ekseninde anlatmadığı dikkat çekicidir. Burada anlatılmak istenen bir ressamın sosyal ve ekonomik olarak varlıksal koşullarıdır.

2.3 Resim sanatına güncel bir bakış

"Güncel sanat aslında eskimeyen bir kavramdır. İçinde bulunduğu zamanın günceli olarak geçmişte, o günü yaşayan sanatçılar için de geçerli olan bir kavramdır" (Bulut, 2018, s. 69). Tarihten günümüze kadar olan süreçte ressamlar, kendi dönemleri ve geçmiş dönemlerden referans alarak yenilikçilik anlayışında çok sayıda resim üretmişlerdir.

Güncel resim sanatı, geçmişten günümüze kadar değişen ve gelişen tüm yeniliklerden yararlanabilme olanağına sahiptir. Ressam; konu, üslup, malzeme, teknik vb. gibi öğelerde sınır olmaksızın resim üretebilmektedir. Güncel resim sanatının dönüşüm izleri 1960'lı yıllarda hazır malzemenin (ready-made) kavramsal sanat başlığı altında sergilenmesiyle keskinleşir. Endüstri alanında tasarlanan gündelik ürünler, sanatçıların düşünce boyutunda sanat malzemeleri olabileceği iddası taşımıştır.

"Kavramsal sanatçıların hedefinde bir resim ya da heykel çalışması için fikir üretmek değil, geleneksel metodoloji ve biçimlerin dışında fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etmek amacı bulunmaktadır" (Oskay, 2018, s. 804). Böylece plastik sanatlar, geleneksel uygulayış biçimlerinden soyutlanmıştır. Yakın geçmişte kavramsal sanat mantığı çağdaş ressamlar tarafından benimsenmiştir. Geleneksel boya mantığıyla tuval üzerine yansıtılan düşünce, yerini farklı malzeme seçeneklerine bırakmıştır. Tersi durumlarda ise, boya ile ifade edilen yüzeyde geleneksel kompozisyon kurallarının yıkılması amaçlanmıştır.

Alman ressam Peter Herkenrath 1968 yılında yaptığı *kırmızı* isimli eseriyle kompozisyonel bakış açısını düşünsel bir boyuta taşımıştır. Yüzey üzerini yalnızca kırmızı renk ile boyayarak oluşturduğu resminde geleneksel tarzda üretilen anlatıdan uzaklaşmıştır.

Günümüzde birçok ressam resim eserlerini farklı bakış açılarıyla sunmaktadır. Örnek olarak kolaj tekniği, resim sanatında sıklıkla uygulanan sıra dışı bir stildir. *"Kolaj, "(Fransızca collage: "yapıştırma"), yapıştırma resim olarak da bilinir, görsel sanatlarda gazete kağıdı, kumaş ve duvar kağıdı gibi buluntu nesnelerin bir pano ya da tuvalde çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılması" anlamına gelmektedir"* (Güneş, 2013, s. 7).

Kolaj ressamı John Vochatzer tarafından üretilen çoğu eser konuya ilişkin örnek teşkil etmektedir. Sürrealist olarak ürettiği eserlerinde geleneksel sanat anlayışına eleştirel ve ironik bir dil ile yaklaşır. Türk kesyap sanatçısı Ardan Özmenoğlu ise kağıt üzerlerini renklendirir. Sanatçı günlük hayatında sıklıkla kullandığı bir malzeme olan not kâğıtlarını bir araya getirdiğinde adeta renklenmiş resim görüntüsü ortaya çıkar. Bu nedenle üretimlerinin temel malzemesi olarak yüzey üzerinde kâğıtları değerlendirir (Kaya ve Yavuz, 2020).



Şekil 7. Ardan Özmenoğlu, Coffeetime, Post-it not kâğıtları üzerine karışık teknik, 2014 (Kaya ve Yavuz, 2020)

Polonyalı sürrealist ressam Ewa Juszkiewicz günümüz toplumunda sınıfsal hiyerarşi problemine karşı eleştirel bir bakış açısıyla resimlerini üretmektedir. Söz konusu adaletsizliğin kaynaklarını ortaçağ döneminin burjuvazi sistemiyle ilişkilendirir. Juszkiewicz, saray topluluğunun görkemli portrelerini resmeder. Eserlerinde, insan anatomisinin gerçek yaşamda olduğundan farklı olması dikkat çekicidir. Örneğin bir kadının saçları kafatası'nın arka bölgesinde değildir. Saçlar ironik bir biçimde yüz bölgesindedir (Şekil 4). İlaveten, insan anatomisinde var olmayan objeler insan vücudunun bir parçasıymış gibi gösterilmektedir. Özeskici'ye (2021) göre, *"Juszkiewicz 'nin portreleri Alisauskaite'nin eserlerine konu olan yüzler gibi gizli tutulmuştur. Aynı zamanda bireyin karakteriyle, yaşam ve giyim tarzıyla alay etmiştir"* (s. 480).



Şekil 8. Ewa Juszkiewicz, Untitled (2017), Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 60 cm (The Polish Cultural Instıtute New York) (Instıtute, 2020)

Günümüz koşullarında teknoloji tabanlı gelişen bilgisayar programları resim sanatının dijitalleşmesine olanak sağlar. Dijital tasarım programları tuval üzerinde oluşturulabilecek bir eseri dijital olarak sunabilmektedir. Programın kendi bünyesinde fırça, renk ve yüzey boyutlandırma seçenekleri mevcuttur. Autodesk Sketchbook, Krita, Adobe Photoshop gibi çeşitli grafik yazılım uygulamaları sanatçılara dijital dünyada olanak sağlamaktadır. Olcay Özkaplan teknolojinin dijital sanat adına olanak sağladığını vurgulamaktadır. Yazarın bu görüşü, insanların zihinsel evrim sürecinde yenilendiğine işaret etmektedir. Özkaplan'ın konuya ilişkin görüşleri aşağıdaki gibidir:

> 1990'lardan sonra günümüze kadar resim sanatındaki en belirleyici teknolojik gelişme bilgisayar ve internet yoluyla her türlü dijital imgenin yaygın kullanımı olmuştur. Sanalın kesintisizce gerçekliğe aktığı, sabit ve metafizik olanın maddeye geçiştiği günümüzde resim sanatının kendisini yeniden tanımlaması doğaldır. Çünkü sanat yeni dil, yeni metaforlar, gerçekliği kurgulamada yeni yollar ve kendimizi yeniden tanımlamada yeni araçlar arar (Özkaplan, 2009, s. 20).

3. “SERGİ” FİLMİ

3.1 Sinopsis

Mert ve Ilgın 20’li yaşlarda, boşanmanın eşiğinde olan evli bir çifttir. Mert’in son zamanlarda alkole olan düşkünlüğü nedeniyle Ilgın, arzu ettiği kişisel resim sergisini açamaz. Evlilik hayatlarında yaşadıkları maddi ve manevi sorunlar sosyal çevrelerine de yansır. Ilgın’ın bir sanat galerisinde resimlerini sergileyebilmesi için Mertin fedakârlık yapması gerekir.

3.2 Tretman

Mert ve Ilgın 20’li yaşlarında, geçim sıkıntısı yaşayan ve bu yüzden boşanmanın eşiğinde olan bir çifttir. Mertin iç dünyasında yaşadığı stress bozukluğu, öz güven eksikliği, başarılı olamama gibi psikolojik nedenler onu sürekli olarak alkol kullanmaya iter ve sorunlarının çözümünü alkol tüketmekte arar. Ancak çiftin yaşadığı huzursuzluk artarak devam eder. Bir taraf sürekli alkol tüketirken diğer taraf ise bu durumun sürekli rahatsızlığını ve çaresizliğini yaşar. Mert’in alkole olan bağlılığı ve eşine karşı gösterdiği pasif-olumsuz tavırlar eşinin sanat kariyerinde hedeflediği sergi açma isteğine olumsuz neden olur.

Maddi ve manevi yönden bir sanat galerisinde resimlerini sergilemek için imkânlarının olmamasından kaynaklı olarak Ilgın, sokakta resimlerini sergilemeye karar verir.

Mert, Ilgının bu kararına tepki olarak resim odasına gider. Odada bir resim çalışması görür. Çalışmada eşinin kendi portresini melankolik bir stilde resmettiğini fark eder. Ardından iş yerine gider.

Bir antika dükkânında çalışan Mert, oturduğu yerde halen Ilgın’ın yaptığı portreyi düşünür haldedir. Bakkaldan aldığı biralardan birini içecekken bira poşetini çöpe atar. Bu esnada patronu Merti uzaktan izler. Mert, patronu Şükrü Amca için evlat gibidir. Mertin bira poşetini çöpe atması Şükrü Amcayı gururlandırır ve Mert’e alkolü tamamen bırakması karşılığında ona birkaç iş verir ve bir sanat galerisi sahibiyle tanışmasını sağlar. Ona verilen işleri yaptıktan sonra çırak Mehmet ile birlikte eve giderek Ilgının bazı resimlerini alır ve galeriye giderler. Ilgın bu esnada sokaktan eve döner. Resimlerinin olduğu odaya girer.

Resimlerinin bazılarını odada göremez ve eşinin onlara zarar verdiğini düşünür. Ilgın bir polis memuru ile Mertin iş yerine gider. Mert ise Mehmet ile birlikte sanat galerisinden iş yerine dönmüştür. Çalışıyor haldedir. Ilgının bir Polis Memuru ile geldiğini görünce anlam veremez. Ilgın, Mertten şikâyetçi olur ve ikisi arasında kavga çıkar. Mertin patronu Şükrü Amca ve Çırak Mehmet araya girerler. Mehmet, Mertin resimleri sanat galerisine götürdüğünü söyler ve masum olduğunu ispatlar. Ilgın, Merte inanır ve Polis Memuru oradan ayrılır. Barışan çift sahilde, deniz manzarasına karşı bir bankta oturarak sohbet ederler. Mertin olumsuz ruh halinden kurtularak Ilgın için verdiği mücadele, başka bir ifade ile "fedakârlık", Ilgının kariyerinde hedeflediği sergiyi açabilmesi için gereken bir adımdır.

3.3 Senaryo

1. **İÇ/ EV/ GECE**

Mert ile Ilgın oturma odasında televizyon izlerler. Sessizlerdir. Masada bira şişeleri vardır. Mert, sarhoş bir haldedir. Ilgın ise Mertin sürekli bira içmesinden rahatsız olur.

2. **İÇ/ EV/ GÜN**

Mert telefon sesine uyanır. Telefon eden kişi, patronu Şükrü Amca'dır.

MERT

Şükrü Amca.
Birazdan oradayım.

Ilgın ise bu sırada resim çantası ile oturma odasına girer. Masada duran cüzdanını ve anahtarını alır.

MERT

Nereye gidiyorsun öyle? Almışsın resimlerini de.

ILGIN

Evet. Görebildiğin gibi aldım resimlerimi ve gidiyorum.

ILGIN

Hiçbir şey yapmıyorsun,
sürekli içiyorsun... Faturaları ödemiyorsun.

Mertin sorumsuzluklarını söyledikten sonra evden çıkar. Mert Ilgın'ın tavırlarına ve konuşmalarına kızmıştır. Ilgın'ın resim yaptığı odaya girmeye karar verir. Odada bir resim görür ve duygulanır.

3. İÇ/ MERTİN İŞ YERİ/ GÜN

Mert iş yerine gelir. Elinde bira poşeti vardır. Poşeti masaya koyar ve biraları içip içmemek hakkında kararsızlık yaşar. Şükrü Amca ise onu gizlice uzaktan izler. Mert karar verir ve alkol poşetini çöpe atar. Şükrü Amca gurur duyarak Mertin yanına yürür ve Merte yardım etmek ister.

MERT

Paraya ihtiyacım var
Şükrü Amca. Ilgın sergi açmak istiyor.

ŞÜKRÜ AMCA

Anlaşıldı. Peki oğlum.
Şurada duran saati görüyor musun?
O saati tamir et. Sonra Gramafonada ince ayar
çek. Ama bir şartla. Alkolü bırakacaksın

MERT

Bırakacağım Şükrü Amca.

ŞÜKRÜ AMCA

Anlaştık...

Şükrü Amca tanıdığı bir sanat galerisi sahibini arar.

ŞÜKRÜ AMCA

Leventciğim merhaba kolay gelsin.
Yanımda çalışan bir elemanımı
göndereceğim sana. Bir tanışsın
seninle olur mu? Sağolasın.

4. İÇ/ EV/ GÜN

Mert, Çırak Mehmet ile birlikte evine gelir. Ilgın evde yoktur. Resim odası'nın içinden Ilgın'ın bazı resim çalışmalarını alırlar.

ÇIRAK MEHMET

Ağabey ne o? Yeni rezidans mı dikiliyor?

MERT

Oğlum dur şimdi... Zevzeklik etme de işimize bakalım. Tut şunları.

Mert resimlerin bir kısmını Mehmet'e verir, diğerlerini de kendi elinde tutar.

ÇIRAK MEHMET

Ağabey... Sen bu resimleri ne yapacaksın?

MERT

Arabada anlatırım.

5. DIŞ/ SOKAK/ GÜN

Apartmandan kapısından çıkarlar.

6. DIŞ/ SOKAK/ GÜN

Mert ile Mehmet sanat galerisine gelirler. Arabadan birkaç resim aldıktan sonra galeriye girerler.

7. İÇ/ SANAT GALERİSİ/ GÜN

Mert, Ilgın'ın resimlerini sanat galerisi sahibine gösterir. Resimlerin sergilenmesi için galeri sahibi ile konuşur.

GALERİ SAHİBİ

Resimler bir değerlendirilsin,
Sanat danışmanlarımız beğenirlerse
ücreti konuşuruz. Olur mu?

MERT

Ağabey bende çok para yok hani... Ücreti bilseydim ona göre...

GALERİ SAHİBİ

Direk ücreti konuşarak aramızı bozmayalım.

MERT

Tamam.

8. <u>İÇ/ EV/ GÜN</u>

Ilgın sokaktan eve döner. Ev kıyafetlerini giydikten sonra koltuğa oturur ve yerde Mert'in telefonunu kırılmış bir şekilde görür. İçinde şüphe hissi uyanır. Resimlerin olduğu odaya gider. Odaya girince bazı resimlerini göremez, öfke ile evden çıkar.

ILGIN

Mert!

9. <u>İÇ/ MERTİN İŞ YERİ/ GÜN</u>

Ilgın, yanında bir Polis ile Mert'in çalıştığı işyerine gelir. Merti, polise şikâyet etmiştir. Ilgın, resimlerinin zarar gördüğünü düşünür. Merti suçlar.

MERT

Ilgın ne oluyor?

ILGIN

Memur Bey bu adam bütün resimlerime
benden intikam almak için
zarar verdi. Emeklerimdi onlar benim.

POLİS MEMURU

Hanım efendi sakin olun.

MERT

Zarar mı? Ilgınnn! Sen bana söylediğin lafların farkında mısın peki?

ILGIN

Neyin farkında olacağım be! Gece gündüz demeden ürettim ben o
resimleri. Gece gündüz.

MERT

İyi! Hepsine zarar verdim oldu mu?

Şükrü Amca müdahale ederek herkesi sakinleştirmeye çalışır.

ŞÜKRÜ AMCA

Hey hey hey... Ne oluyor bakayım orada? Ilgıncığım sakin ol kızım.
Telaşlanmana gerek yok. Mert!

POLİS MEMURU

Arkadaşım karakola geliyorsunuz.

MERT

Ne karakolu! Ne yapmışım ki ben! Asıl ben şikâyetçiyim.

Mehmet, resimlerin zarar görmediğini ve sergileme için bir sanat galerisinde olduklarını söyler. Mertin masum olduğunu ispatlar.

ÇIRAK MEHMET

Mert ağabeyim sana sürpriz yapmak istedi. Resimlerini sanat galerisine götürdü.

ILGIN

Ne diyorsun Mehmet ne mekânı ne sergisi? Mert Doğrumu bunlar?

MERT

Sen beni ne sandın!

Ilgın, Merti suçladığı için pişman olur.

ILGIN

Özür dilerim... Ne olur affet beni. Ben... Ben çok utanıyorum!

Mert, Ilgını affeder.

MERT

Utanma... Barıştık mı?

ILGIN

Barıştık.

Ilgın, Polis Memurundan özür diler.

Memur Bey sizden çok özür dilerim. Ne olur mazur görün. Çok üzgünüm.

Polis Memuru sinirlenerek iş yerini terk eder.

10. <u>DIŞ/ SAHİL/ GÜN</u>

Ilgın ile Mert deniz kenarında bir banka otururlar. Mutlulardır.

SON

3.4 Çekim Senaryosu

Tablo 1. Çekim Senaryosu

SAHNE	PLAN	ZAMAN/ MEKÂN	ÖLÇEK	SÜRE (sn.)	KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR	SES/MÜZİK	KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR	OYUNCULAR
1	1	İç/ Ev/ Gece	YP/ YP YP/ YP YP/ GP GP		Mert ile Ilgın oturma odasında, televizyon izlerler. Sessizlerdir. Masada bira şişeleri vardır. Mert, sarhoş bir haldedir. Ilgın ise Mertin sürekli bira içmesinden rahatsız olur.	Televizyon Ve Ortam Sesleri.	Kamera Sabit	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
2	1	İç/ Ev/ Gün	GP/ YP GP/ YP YP/ YP YP/ YP YP/ GP		Mert telefon sesine uyanır. Telefon eden kişi, patronu Şükrü Amca'dır. Ilgın ise bu sırada resim çantası ile oturma odasına girer. Masada duran cüzdanını ve anahtarını alır. Bir süre birbirlerine bakarlar. Ilgın Mertin sorumsuzluklarını söyledikten sonra evden çıkar.	Telefon, Diyalog ve Ortam Sesleri	Kamera Sabit	
2	2		GP/ YP GP/ YP		Mert, Ilgın'ın tavırlarına ve konuşmalarına kızmış tır. Ilgın'ın resim yaptığı odaya girmeye karar verir. Odada bir resim görür ve duygulanır.	Dramatik Müzik	Kamera Sabit/ Tilt	

SAHNE	PLAN	ZAMAN/ MEKÂN	ÖLÇEK	SÜRE (sn.)	KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR	SES/MÜZİK	KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR	OYUNCULAR
3	1	İç/Mertin İşyeri/ Gün	GP/ GP YP/ YP YP/ YP YP/ YP GP/ YP		Mert işyerine gelir. Elinde bira poşeti vardır. Poşeti masaya koyar ve biraları içip içmemek hakkında kararsızlık yaşar. Şükrü Amca ise onu gizlice uzaktan izler. Mert karar verir ve alkol poşetini çöpe atar. Şükrü Amca gurur duyarak Mertin yanına yürür ve yardım etmek ister. Şükrü Amca tanıdığı bir sanat galerisi sahibini arar.	Diyalog ve Ortam Sesleri	Kamera Sabit	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
4	1	İç/ Ev/ Gün	GP/ YP GP/ GP		Mert, çırak Mehmet ile birlikte evine gelir. Ilgın evde yoktur. Resim odası nın içinden, Ilgın'ın bazı resim çalışmalarını alırlar.	Diyalog ve Ortam Sesleri	''	

SAHNE	PLAN	ZAMAN/ MEKÂN	ÖLÇEK	SÜRE (sn.)	KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR	SES/MÜZİK	KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR	OYUNCULAR
5	1	Dış/ Sokak/ Gün	GP/ YP		Apartman kapısından çıkarlar.	Ortam Sesleri	‘’	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
6	1	Dış/ Sokak/ Gün	GP/ YP		Mert ile Mehmet sanat galerisine gelirler. Araba dan birkaç resim aldıktan sonra galeriye girerler.	Ortam Sesi	‘’	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
7	1	İç/ Sanat Galerisi/ Gün	GP/ YP YP/ YP/ GP		Mert, Ilgın’ın resimlerini sanat galerisinin sahibine gösterir. Resimlerin sergi lenmesi için galeri sahibi ile konuşur.	Diyalog ve Ortam Sesleri	‘’	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**

8	1	İç/ Ev/ Gün	YP/ GP/ GP		Ilgın sokaktan eve döner. Ev kıyafetlerini giydikten sonra koltuğa oturur ve yerde Mertin telefonunu kırılmış bir şekilde görür. İçinde şüphe hissi uyanır. Resimlerin olduğu odaya gider. Odaya girince bazı resimlerini göremez, öfke ile evden çıkar.	Diyalog ve Ortam Sesleri	‘’	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
9	1	İç/ İşyeri/ Gün	GP/ YP GP/ YP YP/ GP GP/ YP GP/ YP YP/ GP YP/ YP/ YP		Ilgın, yanında bir Polis ile Mert’in çalıştığı işyerine gelir. Merti polise şikayet etmiştir. Ilgın resimlerinin zarar gördüğünü düşünür. Merti suçlar. Şükrü Amca müdahale ederek herkesi sakinleştirmeye çalışırken Mehmet, resimlerin zarar görmediğini ve sergileme için bir sanat galerisinde olduklarını söyler. Mertin masum olduğunu ispatlar. Ilgın, Merti suçladığı için pişman olur. Mert Ilgın’ı affeder. Polis Memuru ise sinirli bir şekilde işyerini terk eder.	Diyalog ve Ortam Sesleri	‘’	
SAHNE	**PLAN**	**ZAMAN/ MEKÂN**	**ÖLÇEK**	**SÜRE (sn.)**	**KADRAJ İÇERİĞİ ve DİALOGLAR**	**SES/MÜZİK**	**KAMERA HAREKETİ / TEKNİK HUSUSLAR**	**OYUNCULAR**
10	1	Dış/ Sahil/ Gün	YP/ YP/ GP		Ilgın ile Mert deniz kenarında bir banka otururlar. Mutlulardır.	Ortam Sesleri	‘’	

3.5 Filmi Geliştirme Aşaması

Filmin konu itibariyle omurgasını oluşturan ressam ve resim sanatı, benim ve tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Özer Anar 'ın kararlaştırdığı bir fikirdi. Bu fikir benim ressam olmam ile ilişkilidir.

Fikrin gelişimi, başka bir deyiş ile senaryo formatına dönüşmesi iki yıla yakın bir süreçte gerçekleşti. Süreç içinde; ressamların yaşantıları, toplumda içinde ressam kimlikleri, resim sanatının etkileri, sanat galerisi, atölye çalışmaları, canlı model resimlemesi, ünlü ressamların biyografileri ve sinema ile resim ilişkisi ekseninde ressam yönetmenlerin ürettiği filmler incelendi.

Sonuç olarak sergi açmak isteyen bir ressamın bireysel ve sosyal yaşantısında var oluş sürecini gösteren bir hayat hikâyesi senaryolaştırıldı. Aynı zamanda resim sanatı da, sinematografik birimlere göre kurgusal olarak senaryoya eklendi.

İlk olarak ressamın hayatında kritik bir karakter yaratıldı. Bu karakter onun eşi olarak tanımlanır. Ressam Ilgın karakterinin eşi Mert, kendi yaşadığı zorluklarla eşini yalnızlaştıran biridir. Ancak içinde bulunduğu olumsuz durumun hata olduğunu anlayarak eşi için mücadele veren ve fedakârlık yapan bir kişiye dönüşür.

Film'in, çekime hazır hale gelmesinde çok değerli hocam Dr. Öğretim üyesi Derviş Zaim'in emekleri büyüktür.

Filmin işyeri ve sanat galerisi sahneleri çekimlerinde kullanılan mekân ve kostüm giderleri için Kartal Sanat Tiyatro Merkezi'nin kurucusu Nihat Nadi Ülger sponsor görevi üstlenmiştir.

Teknik ekipman malzemelerinin bir bölümü Maltepe Üniversitesi'nden temin edilmiştir. Diğer malzemeler ise kiralanmıştır.

3.6 Yapım Öncesi

Oyuncular ile bir araya gelerek; filmin yapısı, dekor, kostüm ve karakterler hakkında toplantı yapılmıştır. Oyuncular film öncesi prova hazırlıklarını tamamlamışlardır.

Filmde kullanılan görüntü, ses, ışık, kamera ve teknik eklentiler listelenmiştir. Bütçe için film öncesi tekrar görüşme sağlanmıştır. Çekim planları ve ölçekler tanımlanmıştır.

3.7 Yapım Aşaması

Mekânda gereken dekorlar ve teknik sistemler kurularak film çekimine başlanmıştır. Çekim aşamasında, gerek duyulduğu ölçüde (Ses, ışık, plan-sekans, rol tekrarı) tekrarlamalar yapılmıştır.

3.8 Yapım Sonrası

Film'in çekimleri bittikten sonra kameradan ve ses cihazından alınan görüntüler ile sesler bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bir sonraki aşama teknik kurgu ve montaj aşaması olmuştur.

3.9 Film Künyesi ve Bütçe

Tablo 2. Film Künyesi ve Bütçe

FİLM KÜNYESİ VE BÜTÇE	
ÜRÜN	Kurmaca Kısa Film
FİLM ADI	Sergi
SÜRE	9 Dk. 2 Sn.
FORMAT	Kısa Film
TARİH	09.04.2022 10.04.2022
BÜTÇE ÖZETİ	
DEKOR/AKSESUAR/KOSTÜM	420 TL
TEKNİK VE HAM MALZEME	1.000 TL
YEMEK/KONAKLAMA/NAKLİYE	200 TL
ARA TOPLAM	-
GENEL TOPLAM	1.620 TL
EKİP	
	Kişi
Yönetmen	Ece UĞUR
Kameraman	Mustafa Demiralp

Işık Şefi		Ece UĞUR			
OYUNCULAR					
		Kişi			
1. Derece Oyuncu		Melih Güreş (Mert Karakteri)			
1. Derece Oyuncu		Bestem Yuvarlak Çatık (Ilgın Karakteri)			
1. Derece Oyuncu		Nihat Nadi Ülger (Şükrü Amca Karakteri)			
2. Derece Oyuncu		Doğa Özsöz (Çırak Mehmet Karakteri)			
2. Derece Oyuncu		Ümit Partal (Galeri Sahibi Karakteri)			
2. Derece Oyuncu		Volkan Sert (Polis Memuru Karakteri)			
HAZIRLIK/ARAŞTIRMA					
	Kişi	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
Kitap/Kırtasiye/Fotokopi	-	250 TL	-	-	-
DEKOR/KOSTÜM					
	Adet	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
Aksesuar (Satın Alınan)		300 TL	-	-	-
EKİPMAN					
	Adet	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
Kamera	1		2		
Işık Set	1		2		
Özel	2	750 TL	2		
LOJİSTİK					
	Adet	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
Yemek		200 TL	1		
HAMMADDE					
	Adet	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
USB bellek	1	120 TL			
POST-PRODUCTION					

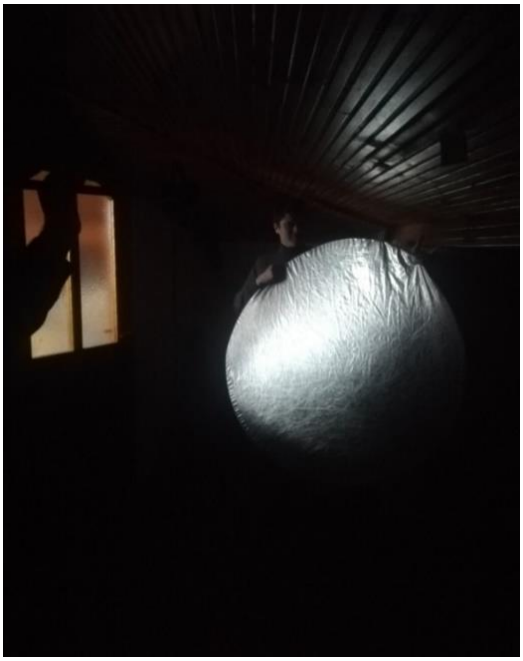
	Kişi
Dijital Montaj	. Nurkut F. Yakıcı
Dijital Montaj	Ece UĞUR

3.10 Ekipman Bilgisi

Kurgu Programı: Adobe Premiere Pro, Adobe Audition, Shot Cut.
Lens Bilgisi: 24 -35 mm / Canon
Çekim Kamerası / Canon
Boom Mikrofon Seti
Ses Kayıt Cihazı
Reflektör

3.11 Film Deneyimi ve Kamera Arkası

Filmin çekimleri 09. 04. 2022 ve 10. 04. 2022 olmak üzere iki günde gerçekleşti. Cumartesi günü filmin ilk günüydü. Filmin ilk çekim sabahı okula gidilerek teknik ekipman teslim alındı. Okuldan sonra, ilgili sahneler için oyuncu ekip ile filmin çekileceği ev 'de buluşuldu ve çekimler başladı. İlk gün çekimi ev içinde ve sokakta gerçekleştirildi. Pazar günü, ikinci gün olmakla birlikte filmin son çekim günüydü. Ev sahneleri ve sokak çekimleri bitmişti. İşyeri, sanat galerisi ve sahil çekimlerini tamamlamak için gerekli mekânlara gidildi. İşyeri ve sanat galerisi sahnesi aynı mekân içindeydi. İç ve dış sahneler olmak üzere çekimler devam etti. Son sahnenin çekimi ise sahilde gerçekleşti.
Filmin kurgusu için aydınlatma teknikleri ayrıca analiz edildi ve başarılı bir şekilde çekimlere eklendi. Oyuncuların ifade ettiği psikolojik durumlara yönelik her sahnede farklı ve benzer teknikte aydınlatma sistemi uygulandı.
Kostümleri oluşturmakta önemli bir faktördü. Polis karakteri için polis kostümü bulmak zordu. Polis kostümü kiralayan yer sayısı kısıtlıydı. Tiyatro kulisinden temin edildi.
Çekim aralarında fotoğraflanan kamera arkası görüntüleri aşağıda ki gibidir:



Şekil 9. Çekim Hazırlığı 1. Teknik düzenleme (Uğur, 2022)



Şekil 10. Çekim Hazırlığı 2. Oyuncu Provası (Uğur, 2022)



Şekil 11. Çekim Hazırlığı 3. Oyuncu Provası (Uğur, 2022)

3.12 Çekim Mekânları

Ev Sahnesi ve Dış Çekim: Maltepe semtinde bulunan bir binanın yedinci katında çekimler gerçekleşmiştir. Dış çekim, binanın olduğu sokaktır.

İşyeri Sahnesi: Kartal semtinde bulunan, "Kartal Sanat Tiyatrosu "nda gerçekleşmiştir. Tiyatro merkezinin bir bölümünde yer alan tamir odası, Mert karakterinin çalıştığı antika dükkânı olarak dekore edilmiştir.

Galeri Sahnesi ve Dış Çekim: Tiyatro merkezinin giriş salonu tahsis edilmiştir. Dış çekimler, tiyatro merkezinin ön ve yan kapısı olmak üzere iki alanda yapılmıştır.

Sahil Sahnesi: Filmin bu sahnesi, kartal semtinin sahil kenarında gerçekleşmiştir.

3.13 Dramaturji

Ilgın karakteri sergi açmak isteyen idealist bir ressamdır. Mert karakteri ise geçim sıkıntısından kaynaklı olumsuz bir ruh hali yaşayan alkol tüketmeyi tercih eden, tutarsız bir adamdır.

Evli bir çift olan karakterler, sosyal ve ekonomik tabanlı yaşadıkları sorunlar nedeniyle çatışma yaşamaktadırlar. Ilgın resimlerini istediği şekilde sergileyememekte, Mert ise alkol bağımlısına dönüşmektedir.

Ilgın eşi tarafından destek göremediği için kendini yalnız ve çaresiz hisseder. Mertin umursamaz tavırları, Ilgın'ın çaresizliğini tetikler. Çiftin aralarında çoğunlukla hayal kırıklığına bağlı olarak çatışmalar çıkar.

Ancak Ilgın'ın yaptığı bir resim eşini çok etkiler ve Ilgın için bir fedakârlık yapmaya karar verir. Bu karar aynı zamanda onun kendi içinde bulunduğu olumsuz durumdan uzaklaşmasını sağlar. Mert alkolü bırakarak ve para kazanmayı tercih eder. Bu karar, Ilgın'ın resimlerinin bir sanat galerisinde sergilenmesi için gereken bir adımdır.

Ilgın bir ressam ve aynı zamanda eşine âşık bir kadındır. Hayat koşullarında resim sanatına ya da bir ressamın varlığına duyulan değerin zorluk derecelerinin yanı sıra eşinin Ilgın için bir sergi düzenlemek istemesi, bir ressam olarak ve âşık bir kadın olarak onun öz güvenini arttırır.

Mertin yaptığı fedakârlık hem Ilgının sanatçı duruşuna saygıdır hem de evliliğini kurtarmak isteyen âşık bir adamın tavrıdır.

3.14 Bir Ressamın Portresi: Bilinmeyen Mutluluk Resim Eseri

Ilgın eşi Mert ile yaşadığı sorunları kendi portresi üzerinden sembolize eder. Ilgının iç dünyasında güvensizliğe neden olan çatışmalar yaşaması, onu tekinsiz olan bir boyuta taşır. Tekinsizlik, korku ve kaygı benzeri bir duygunun deneyimlenmesidir. Ümer'e (2017b) göre, *"(...) Gündelik bir olay, içerisinde kişinin korku duygusuna kapılmasına neden olan bir nesne bir söz veya bir başka etki barındırmaktadır (...)"* (s. 98).

Ilgının eşi ile yaşadığı uzlaşmazlık sorunu tekinsizliğin en somut örneğidir. Ilgının bireysel olarak yaşadığı çatışma deneyiminden kurtulması, kendini resmetmesi ile sonuçlanır. Çünkü onun yaşadığı çatışma bir ressamın tecrübesi ve yaratma eylemidir.

Kocakaya 'nın konuya ilişkin bulguları şu şekildedir: *"Ve tepkisel bir dışavurum olarak yaratıcılıkta en çok bastırılmış bireyler hayatları üzerinde etkili olan metalaşma süreçlerine yaratıcı ve yorumlayıcı biçimlerde tepki verirler"* (Kocakaya, 2015, s. 74). Yazar, sanatçıların içinde bulundukları olumsuz durumu aşma, yenilenme ihtiyacı hissetme nedeniyle tepkilerini sanatsal dışavurum aracına dönüştürdükleri fikrini öne sürmektedir.

> Yaratma eylemi geçmiş-şimdi bağlamında geleceği tanımlarcasına adeta bir başkaldırıya dönüşerek nevroz kişiyi sanat alanına taşır. Bir sanat eserini incelediğimizde hasta-doktor ilişkisine dönüştürmeden sadece burada yaratıcı bireyin iç dünyasındaki durumu ile birlikte yaşadığı çatışmanın ve bastırılan duygunun açığa çıkışını görebiliriz (...) (Kocakaya, 2015, s. 76).

Ilgın'ın iç dünyasında var olan tepkiler, resmettiği oto-portrenin (Şekil 10.) iki önemli öğesi olarak belirir. Birincisi, göz bölgesine bağlanmış siyah bir kumaştır. Eserdeki bu uygulama bastırılan duygunun ilk sembolüdür. Bir ressam olan Ilgın karakteri, kendini yalnız hissetmesi ve eşi tarafından görmezden gelindiği düşüncesini içselleştirir, kendi karar mekanizmasında bunu tepkisel bir eyleme çevirir. Ilgının bu göz bölgesine bağladığı kumaş farklı okumalara da açıktır. Görmezden gelindiği kadar görülmeyi istememek veya görmek istememek gibi bir düşünce içinde olduğu da açıkça anlaşılabilir. İronik anlamda, adaletin tarafsız olduğunu göstermek amacıyla gözleri bağlanan adalet Tanrıçası Themis'in aksine, resimdeki figürün gözlerinin bağlı olması adaletsizliğin sembolüdür.

İkinci olarak ise figürün elindeki kırık bira şişesi dikkat çeker. Şişeyi tutma eyleminden yansıtılan düşünce, ressamın iç dünyasında yaşadığı çatışma 'nın sembolüdür. Figür, cam şişeyi elinde tutarken bilinçli bir şekilde sıkar ve elini kanatır. Sanki şişenin ona zarar verdiğini özellikle gösterir gibidir (Şekil 11.).

> Çatışma çok değişik ortam ve düzeylerde ortaya çıkmakla birlikte, genel anlamıyla çatışma bir seçeneği tercih etmede bireyin ya da bir grubun güçlükle karşılaşması ve bunun sonucu olarak karar verme mekanizmalarında bozulma" diye tanımlanabilir. Çatışmanın uyumsuzluk, anlaşmazlık, engelleme ve tercih problemlerinden oluştuğu görülecektir (Seval, 2006, s. 246).



Şekil 12. Ece UĞUR. Bilinmeyen Mutluluk Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 70 cm (Uğur, 2022)



Şekil 13. Ece UĞUR. Resim üzerindeki bir bölgenin kadrajı (Uğur, 2022)

Ilgının bir sanatçı olarak kendi portresini resmetmesindeki eylem eleştireldir. "Bir sanat eserinin eleştirel bakışı, sanatçının eleştirel duruşunu, zihnini yansıtır. *"Eleştiri, toplumun kurumlarına yönelik olabileceği gibi bizzat topluma, sanatın izleyicisine yönelik de olabilir. Eleştiri yaşam biçimine, tepkisizliğe, ahlak anlayışına, dine, eğitime, siyasete vb. yönelik olabilir"* (Doğan Ö. , 2015, s. 21).

3.14.1 Mert karakterinin tepkisi

Mert, Ilgının yaptığı resmi görür. Mert resimde gördüğü Ilgın'ın aslında gerçek yaşamda gördüğü Ilgın'dan daha yalnız ve tepki dolu olduğunun bilincine varır. Bir başka ifade ile Mert, Ilgının iç dünyasıyla karşılaşmış olur ve ılgına verdiği zararı fark eder. Mertin yaşadığı pişmanlık yüzündeki ifadeden anlaşılır (Şekil 12.).



Şekil 14. Resim Eserinin Mert Karakteri Üzerindeki Etkisi (Uğur, 2022)

Ilgının metaforik anlatım ile oluşturduğu portre her ne kadar sanatçının kendisiyle ilgili olan zihinsel ve görsel bir ileti eylemi şeklinde sınırlandırılsa da izleyici veya alımlayıcı kişi (Mert), ressamın ürettiği eleştirel yorumu fark ederek kendi zihninde yeniden canlandıracaktır ve duygu değişkenliği yaşaması kaçınılmaz olacaktır. Bu noktada *Bilinmeyen Mutluluk* resim eserini duygular ve zihinler arası bir aktarım aracı olarak tanımlamak da mümkündür.

Yazar Selçuk Ulutaş, simülasyon olarak tanımladığı sanat eserlerinin insan duyusunda semptomlar üreterek duygulara hükmettiklerini ifade etmektedir. Ulutaş, bu ifadeyi örneklendirmek için Alman filozof Moritz Geiger'in düşüncesine yer vermektedir. Buna göre:

> "Garip değil mi? Hiç de ilginç olmayan insanlar, örneğin her gün Hollanda sokaklarında rastlandığı gibi, ilgi uyandırmayan yüz hatları ile kendilerine dikkat etmediğimiz, yanından geçtiğimiz insanlar... Ve şimdi bir Rembrandt geliyor,

onları bütün yalınlıkları ile resmediyor. Ve biz, bir seyisin karşısında sarsılmış ve mutlu öyle kalakalıyoruz.

O insanların resimleri ki, onların sıradanlıkları hayatta bize ancak korku verir. Ya da bir gencin bir kıza günlük hayatta olağan sevgisi. Bu bizi ne kadar ilgilendirir (Ulutaş, 2017, s. 57-58).

3.14.2 Bilinmeyen Mutluluk eser künyesi

Eser Adı: Bilinmeyen Mutluluk
Eser Sahibi: Ece UĞUR.
Eser Tekniği: Tuval Üzerine Yağlı Boya 50x70.

3.15 Aydınlatma Teknikleri Bağlamında Filmin Sahne Örnekleri

Bu bölümde filmin aydınlatma tekniklerine göre sekans dağılımları açıklanacaktır. Aydınlatma tekniklerinin teorik ifadeleri tezin birinci bölümünde detaylı olarak tanımlanmıştır.

3.15.1 Sahne 1 - kontrast renkler ile aydınlatma

Bu sahnede ışık ve gölgenin, yapay renkler ile oluşumu sağlanarak, rengin sembolik etkisi araştırılmıştır. Ortamda bulunan koyu teşil tonlar ile oluşan gölge geçişleri televizyondan yansıyan mavi ışık dalgaları ile abajurdan gelen sarı ışığın bileşiminde meydana gelir.
Işığın açık değerleri normalde sarı olması gerekirken, yeşilin hâkimiyeti ile zıt değerlere erişir. Dolayısıyla renk sarıdan, baskın bir turuncuya dönüşür. Turuncunun tonları Ilgın karakterinin gerginliğini önemli ölçüde ön plana çıkarır (Şekil 13.). *"Turuncu rengi (...) sıcak renk grubuna ait olmasına rağmen tonlarına göre negatif etki de yaratabilmektedir. Koyu tonlu bir turuncu asabiyeti daha fazla yansıtmaktadır"* (Kırık, 2014, s. 74).
Gölge hatlarında bulunan yeşilin tonları turuncunun baskınlığını hem arttırmak hem de azaltmakla görevlidir. Turuncu sıcak renk grubuna ait iken yeşil, soğuk renk grubunda yerini alır. Her iki rengin doğru miktarda uygulanması sonucunda gözü rahatsız etmeyecek denge oluşumu sağlanır.
Yeşil turuncunun yoğunluğunu ön plana çıkartmaktadır. Ancak turuncu gözü rahatsız ettiğinde yeşile bakılırsa dinlendirici etkisi olduğu hissedilecektir (Paktaş, 2018).



Şekil 15. Ilgın, Merti İzlemektedir (Uğur, 2022)

3.15.2 Sahne 2 - gün ışığı aydınlatma

Ilgın, eşinin sorumsuzluğuna karşı olan rahatsızlığını dile getirmektedir. Gün ışığı, gerçekliğin daha net ve doğal anlaşılmasını sağlar. Sinematik atmosferde yaratılan gün ışığı aydınlatma seçeneği, günlük yaşamda çiftlerin olası tartışmalarının yansıtıldığı bir göndermedir. Ilgın, Mert'in hatalarını ona anımsatırken haklılığını doğru bir şekilde aktarır. Ilgının haklı, Mertin ise haksız olduğu net bir şekilde algılanabilir. Tüm detayların hissedildiği bu aydınlatmada seyirci kendisini oyuncuların yerine koyabilir. Sinema, hayatın özüne dair yaklaşımlarıyla insanları etkiler.



Şekil 16. Sahne 2. Mert ile Ilgın Tartışırlar (Uğur, 2022)

3.15.3 Sahne 3 - silüet aydınlatma tekniği ve yan aydınlatma tekniği

Mert iş yerindedir. Eşi Ilgın'ın mutsuzluğuna karşı kendini çaresiz hissetmektedir. Patronu Şükrü Amca ise Merti uzaktan izlemektedir. Mert'in çaresiz olma durumuna karşı patronu' nun yardım edip etmeyeceği konusunda şüphe oluşturulmak istenmiştir. Seyircide gizemli bir his yaratması açısından Silüet Aydınlatma Tekniği kullanılmıştır (Şekil 16.).



Şekil 17. Sahne 3. Mert'in patronu uzaktan izlemektedir (Uğur, 2022)

Mert Patronu Şükrü Amca'dan maddi ve manevi olarak destek bekler. Mert'in yaşadığı ruh halini derinleştirmek amacıyla Yan Aydınlatma Tekniği'nden yararlanılmıştır (Şekil 17.).



Şekil 18. Mert, Patronu Şükrü Amca ile Dertleşmektedir (Uğur, 2022)

3.15.4 Sahne 4 - notan aydınlatma tekniği

Mert ve Çırak Mehmet, Ilgın'ın resimlerini almak için eve gelirler. Bu sahnede planlanan ışık sistemi "Notan (Düz) Aydınlatma" tekniğidir. Gün ışığı ile yapay ışığın birleşmesi ile oluşturulan teknikte aydınlığın yoğun olması, olumlu bir duygu uyandırırken estetik bir görünüm sağlamaktadır.



Şekil 19. Mert ile Çırak Mehmet Ilgın'ın Resim Çalışmalarını Almaya Gelirler (Uğur, 2022)

3.15.5 Sahne 5 – gün ışığı aydınlatma

Mert ve Mehmet resimleri alarak apartmanın kapısından çıkarlar. Arabaya doğru ilerlerler. Bu sahnede gün ışığının doğal aydınlığından yararlanılmıştır. Işığın açısı sahnenin aydınlatılması için uygun seçilmiştir. Reflektör ve benzeri bir teknik malzeme ile tonal derecelendirmeye ihtiyaç duyulmamıştır.



Şekil 20. Mert ve Mehmet apartman kapısından çıkarlar (Uğur, 2022)

3.15.6 Sahne 6 – gün ışığı aydınlatma

Mert ile Mehmet arabayla sanat galerisinin önüne gelirler. Arabadan birkaç resim alarak galeriye girerler.

Bu sahne, sahne 5'te ifade edilen gün ışığı aydınlatması açıklamasıyla aynı doğrultudadır. Sahne 6, olay örgüsü bakımından bir önceki sahnenin devamı niteliği taşır.



Şekil 21. Mert ve Mehmet arabadan indikten sonra sanat galerisine doğru yürürler (Uğur, 2022)

3.15.7 Sahne 7 - yan aydınlatma tekniği

Mert bir sanat galerisi sahibiyle tanışarak Ilgın'ın resimlerini sergilemesi için görüşme yapar. Bu sahne olay örgüsü bakımından 3. Sahnenin devamı niteliği taşır. Hikâyenin bölümlerine ilişkin rasyonel bir bağlantı kurulması amacıyla Yan Aydınlatma Tekniği tekrar edilmiştir.



Şekil 22. Galeri Sahibi, Ilgın'ın Resmettiği Resim Eserini İnceler (Uğur, 2022)

3.15.8 Sahne 8 - gün ışığı aydınlatma

Ilgın, resimlerini sanat galerisinde sergileyemediği için dışarı çıkar ve resimlerini sokakta sergiler. Günlük yaşamın telaşı içinde koşturan insanların, sokak gibi bir mekânda resim eseri gördüklerinde ne tepki verecekleri bilinmez. Ancak Ilgın'ın eve gelmesiyle yaşadığı ruh hali izlenebilir. İpucu oluşturması adına, kasfetli bir aydınlatma ortamı yaratılır. Ilgın'ın dışarıdan eve geldiğini göstermek amacıyla gün ışığından yararlanılmıştır.

Söz konusu kasfetli ortamın oluşmasında, gün ışığının koyu tonlarını vurgularken parlaklık evreleri azaltılmıştır. Yine de açıklık ve koyuluk değerleri üzerinde denge unsuruna özen gösterilmiştir.



Şekil 23. Ilgın eve gelir (Uğur, 2022)

3.15.9 Sahne 9 - rembrandt aydınlatma tekniği

Ilgın, resim çalışmalarına Mert tarafından zarar verildiğini düşünür. Bu nedenle Mertten şikâyetçi olmak ister. Bir polis memuru ile Mert'in işyerine gider. Bu sahne de birden çok duygu geçişi söz konusudur. Dramatik atmosfer ile temellendirilen sahnenin kurgusunda; çatışma, öfke, iyilik, pişmanlık, mutluluk gibi anlatılar yer almaktadır. Böyle bir atmosferde uygun olabilecek aydınlatma tekniği olarak Rembrandt Aydınlatması tercih edilmiştir.



Şekil 24. Ilgın Bir Polis Memuru ile Mertin İş Yerine Gelir (Uğur, 2022)

3.15.10 Sahne 10 - gün batımı aydınlatma

Ilgın ile Mert barışmalarını kutlarlar. Bu sahnede aydınlatma stili olarak gün batımı tonları tercih edilmiştir. Renk skalasında sıcak renkler grubuna ait olan bu renkler, canlılık ve mutluluk hissi uyandırırlar. Mavinin tonları ise kırmızının tonları ile zıtlık oluşturur. Mavi soğuk renkler grubunun rengidir. Her iki renk, sıcak-soğuk ilişkisinin göreceli dağılımı bakımından yumuşaklık katar.



Şekil 25. Mert ile Ilgın Deniz Kenarında (Uğur, 2022)



Şekil 26. Mert ile Ilgın Manzarayı İzlerler (Uğur, 2022)

4. SONUÇ

Sinema, teknolojik çeşitliliği sayesinde günümüzde tercih edilen bir sanat dalı olabilmektedir. En önemli özelliği ise reel yaşantıdan sahneler içermesidir. Görme edimi üzerine kurulan sanat dallarının arasında sinema sanatına en yakın duran resim sanatıdır. Ancak resim sanatının sanatsal etkisi sinema sanatına oranla daha yüksektir. Ne derece gerçekçi resim eserleri olursa olsun, resim boyasının, gerçekliği filtreleyen bir tılsımı vardır. Boya, resme dönüştüğünde yeni bir dünya canlanır. Sinema yaşantının gerçek boyutlarını izleyiciye aktarır. Bunun anlamı, görülen dünyanın film diline aktarımıdır. Bu noktada sorulması gereken bir soru belirmektedir. Gerçek yaşamda sanatın etkisi görülebilir mi?

Bilindiği gibi, resim sanatında oluşturulan kompozisyon öğelerinin tuval yüzeyi üzerinde sıralanması çok önemlidir. Sahnede anlatılmak istenen konu, figürler ve nesneler arasında espas olarak vurgulanan boşluk ile doluluk orantısına sahip olmalıdır. Örneğin, bir figür bir diğerine gereksiz yakınlıkta durmamalıdır. Böyle olduğunda resimde bir denge sorunu ortaya çıkacaktır ve izleyici eserde bir terslik olduğunu sezecektir. Eserde tanıtılan hikâye bir bilgi kaynağıdır. Bu nedenle tercih edilecek renk kombinasyonu, ışık ve gölge dağılımı, döneme özgü kıyafet seçimi ve mekânda dâhil olmak üzere birçok öğe doğru aktarılmalıdır. İzleyici hikâyenin görsel analizini yaparken öncelikle doğru kompozisyonu algılamalıdır. Nitekim doğru öğeler izleyicileri çeşitli duygulara yönlendirirken duygularsa estetik bir bakış açısını başlatır. Kısacası bir resim eserinin güzelliği onun doğruluğudur, duygularıdır ve estetiğidir. Yukarıda da belirtildiği gibi, resim sanatı ile gerçek dünya arasında tılsımlı bir farklılık vardır.

Sinema sanatı ise gerçek dünyanın boyutlarını doğrudan yansıtabilmektedir. "Gerçek yaşamda sanatın etkisi görülebilir mi?" sorusuna dönülecek olursa, resim sanatında olduğu gibi bir filmin kompozisyonunda da aynı sanatsal etkinin izlenip izlenemeyeceği sorgulanmaktadır. Elbette her iki sanat dalının teknik unsurları başkadır. Ancak yine bu noktada yeni bir merak unsuru uyanıyor akıllarda; Resimsel bir estetik film görüntüsünde yaratılabilir mi?

Resim' de doğru kurulan kompozisyon, filmin sinematografik düzeninde yeniden kurulabilmektedir. Resim sanatı durağandır, sinema sanatı ise devingendir.

Görme edimi üzerine kurulu söz konusu iki sanat dalının en dikkat çeken farklılığı budur. Ancak her iki sanat dalı da teknik ve üslup açıdan uygulanabilmektedir. Böylelikle aralarında benzerlik kurulabilmektedir.

Tez raporunun üçüncü bölümünde incelenen *Sergi* isimli kısa film sinema ve resim arasındaki dinamiklerin araştırılması amacıyla çekilmiştir. Filmin kurgu aşamasında resimsel estetiğin sinema sanatı aracılığıyla gerçek yaşamda var olup olamayacağı ile ilgili sorgulama önemli bir faktör olmuştur. Resim sanatında olması gereken kurallar filmin kompozisyonunda da uygulanmıştır. Bu kurallar yukarıda da bahsedildiği gibi, doğru renk seçimi, ışık ve gölge dağılımı boşluk ve doluluk ilişkisi, mekân tercihi ile doğru kıyafetler gibi temsillerdir.

Sergi filminde dramatik ifadeye hâkim olan sahneler, dramatik ışık teknikleri ile oluşturulmuştur. Örneğin, Sahne 9 için resim sanatında uygulanan Rembrandt aydınlatma tekniği tercih edilmiştir. Bu teknik, Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn tarafından eserlerinde uygulanmıştır. Dramatik atmosferin oluşmasında baskın olan stil, sinemada sıklıkla tercih edilebilmektedir. Filmin 9. Sahnesi Mert karakterinin iş yeri olan antika dükkânında geçmektedir. Mertin eşi Ilgın, bir polis memuru ile iş yerine gelmiştir. Eşi tarafından suçlanan Mert kendini savunmak zorundadır. Sahnede; şüphe, öfke, pişmanlık ve mutluluk metaforları işlenmiştir. Bu nedenle, dramatik atmosfer aydınlatma tekniği ile vurgulanmıştır. Filmde antika dükkânı olarak geçen mekân gerçek yaşamda bir tiyatro merkezinin antika tamiri ve eşya odasıdır. Rembrandt aydınlatma tekniğinin oluşması açısından odada tüm ışıklar kapatılarak, yalnızca üç noktadan ışık verilmiştir. İlk olarak odanın giriş tavanı ile girişte bulunan tamir masasının üzerindeki sarı ışıklar açılmıştır. Bu ışıkların Kelvin skalasına göre yaklaşık 3000 civarı renk sıcaklığına tekabül ettiği tahmin edilmektedir. Odanın kapısından Ilgın ile Polis Memuru girer, birkaç adım attıktan sonra Mertin karşısında dururlar. Durulan nokta aynı zamanda tamir masasının önüdür. Tamir masasından yansıyan sarı ışık, Ilgın ve Polis Memuru karakterlerinin yüzlerine yansımaktadır. Tamir masası Mert karakterinin arkasında kalmaktadır. Bu nedenle Mertin yüzü, giriş kapısının tavanından çapraz olarak yansıyan sarı ışığın etkisiyle aydınlanır. Oyuncuların etrafına karanlık hâkimdir. Odanın karanlık bölgeleri dereceli olarak gölge tekniğini oluşturmuştur. Işık yalnızca oyuncuların olduğu bölgede sabitlenmiştir.

Odanın içinde konumlandırılan üçüncü ışık ise beyazdır. Beyaz ışık tavandan yansımaktadır ve tahmini olarak 6000-7000 Kelvin aralığındadır.

Sahnenin bu planında beyaz ışığın altında Şükrü Amca ve Çırak Mehmet karakterleri tamir yapmaktadırlar. Aniden gelen Ilgın ve Polis memurunu şaşkınlıkla izlerlerken Ilgın ve Mert arasında yaşanan gerginliğe müdahale ederek, aralarında uzlaşım sağlamak isterler. Şükrü Amca ve Çırak Mehmet karakterlerinin yaşanan çatışmadan ayrı olması amacıyla sarı renkte ışık seçimi yapılmamıştır. Aynı sahnenin iki farklı mizansene sahip olması farklı ışık renkleri ile ima edilmiştir. Şükrü Amca ve Çırak Mehmet; Ilgın, Mert ve Polis Memurunun olduğu noktaya geldiklerinde ise aynı anlam döngüsüne dâhil olmuşlardır. Giriş bölümünde tavandan yansıyan sarı ışık, 2. Sahnede silüet aydınlatma tekniği olanağı sağlamıştır. Arka planda olan güçlü ışığın önüne bir cisim geldiğinde gölgeler oluşur. Şükrü Amca karakterini canlandıran oyuncu tavan ışığının önünde durduğunda vücut hatları belirgin olmaktan çıkmıştır. Odanın içinde genel olarak ışık olmaması da silüet oluşumunu desteklemiştir. Böylelikle elde edilen sonuç Şükrü Amca karakteri üzerinden gizemli bir atmosfer yaratımıdır. Filmin diğer sahnelerinde de benzer ölçüde aydınlatma teknikleri uygulanmıştır. Aydınlatma tekniği için resim sanatından, ressamlardan ve teorisyenlerin kuramlarından bilgiler elde edilmiştir. Böylelikle sinemanın resimsel estetiği aydınlatma teknikleri ile geliştirilmiştir.

Tez raporu teorik ve pratik olmak üzere iki şekilde hazırlanmıştır. Sinema ve resim ilişkisi bağlamında ressam ve resim sanatının sinema sanatındaki varlık alanı incelenmiştir. Uygulamalı olarak hazırlanan *Sergi* filminde ressam karakterinin yaşamı, sosyal ve ekonomik statüsü incelenmiştir. Ressam kişisi bir sanat galerisinde sergi açmak istemektedir. Ancak sosyoekonomik ve özel hayatın getirdiği zorluklar neticesinde istediği sergi deneyimine erişememektedir.

Bir ressamı ressam yapan nedir? Başka bir ifade ile ressamın, gerçek dünyadan bir kişi olarak gösterilmesinin sebebi neydi? Ressam biyografisine sahip birçok filmde aynı sorgular mevcuttur. Öyle ki ressamlar sadece ürettikleri eserleri ile bilinirler. Belki de günlük hayatın içinden bir kişi gibi tanınmazlar. Tarkovski 1966 yılında ressam Andrey Rublev ‘in hayatını filme alırken Rublev ’in sosyal varlık alanını incelemiştir. Yönetmen, yaşamdaki tabuları ressam için mücadele gerektiren zorluklar olarak tanımlamıştır. Yoksulluğun yaşandığı bir ortaçağ Rusya’sında resim yapmak Rublev için kurtuluş olmuştur. Halktan insanlar; anlık yaşantıları, zevkleri, neşeleri ve hüzünleri ile aynı yoksulluğun insanları olarak filmde yerlerini almışlardır.

Yönetmen, sosyoekonomik ve toplumsal yapıyı sanatçı ile sanat eseri eksenine yaklaştırarak yaşamda var olan koşulları ve etkilerini sorgulamıştır.

Sergi filmi dramaturjik olarak *Andrey Rublev* filminden esinlenerek oluşturulmuştur. Filmde yaşam koşulları zor olan bir ressam canlandırılmıştır. Ressamın eşi ile yaşadığı sorunlar ise bu koşulların olumsuzluğunu yansıtmaktadır.

Tarkovski' nin izinden ilerlemek bir ressamın yaşam öyküsüne yakından bakmaktır. Belki de, Ressam için önemli olan ünlü olmak değil duygu ve düşünceleri ile anılmaktır. Onun en büyük ünü eserleridir ve bu eserleri gerçek yaşam koşullarının etkisi altında üretir. Ressamların yaşamını ve resim eserlerini yansıtan filmler sanata olduğu kadar geçmişe de ışık tutar.

Geçmişten günümüze kadar süregelen süreçte sanat eserleri ve ürettikleri akımlarla bilinen ressamların hayatlarına dair bilgi sunan filmler, kültür tarihi ve sanat çevrelerince her zaman ilgi uyandırmıştır. Elbette sanat filmlerinin birçok kitleye de hitap etmesi olasıdır. Ne var ki günümüzde eski filmler çok tercih edilmemekte güncel olan filmler daha çok izlenmektedirler. Günümüzde ressam ve resim eseri odaklı film üretimlerinin sayısı yeterli değildir. Bu tür filmlerin güncel olarak üretilmesi sinema ve resim sanatı alanlarına katkı sunacaktır. Sadece sinema ve resim değil aynı zamanda yaşamın tüm alanlarında kültürel bir besin kaynağı olacaktır.

KAYNAKLAR

Akdemir, E., ve İlden, S. (2016). Ressam yönetmen olarak Akira Krosawa ve dreams filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 6*(14), 105-129. Kasım 12, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/odusobiad/issue/27560/289964 adresinden alındı

Aktulum, K. (2021). Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergelerarasılık. *Folklor Edebiyat Dergisi*(107), 661-686. Haziran 9, 2022 tarihinde https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1012165 adresinden alındı

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyılda batı sanatında akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arıkan, H. (2019). Küreselleşme ve sanat. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi, 2*(3), 8-19. doi:https://doi.org/10.35235/uicd.468436

Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Artun, A. (2014). *Sanat emeği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ataseven, S. Y. (2018). Modernizmin sanatsal gelişimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7*(48), 1021-1030. doi:10.7816 /idil-07-48-12

Ayaydın, A. (2012). Evrensel dil ve semboller dünyası: Görsel sanatlar. *Fine Arts, 7*(3), 258-268. Haziran 17, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/nwsafine/issue/19895/213062 adresinden alındı

Ayaz, M. F. (2015). Turgut Özal dönemi eğitim politikaları ve günümüze yansımaları. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(50), 325-338. Temmuz 1, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/abuhsbd/issue/32944/366059 adresinden alındı

Aybek, İ., ve Aytaş, M. (2021). Aydınlatma ve renk tasarımının anlam yaratımına etkisi: Şahsiyet dizisi üzerine bir değerlendirme. *Turkish Studies, 16*(1), 95-111. doi: https://dx.doi.org/10.47356/TurkishStudies.48115

Aydoğan, D., ve Kaplanoğlu, L. (2021). Sanal gerçeklik kapsamında sanat. *7. Uluslararası iletişim günleri dijital çağda iletişim eğitimi sempozyumu* (s. 128-142). İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Yayınları.

Ayhan, A. (2011). *Sinema ve resim sanatları arasındaki görsel ve anlatımsal ilişkilerin incelenmesi.* (Yayın no. 312659) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi], Kayseri. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorgu Sonuc Yeni.jsp adresinden alındı

Azizzade, T. M. (2013). Çağdaş sanat yapılanması içerisinde Osman Polat'ın gözüyle Türk resim sanatının sorunları. *Akdeniz Sanat Dergisi, 6*(12), 0-0. Temmuz 21, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27659/291563 adresinden alındı

Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı.* Ankara: Doruk Yayıncılık.

Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bayram, F. (2011). Işık ve aydınlatma: ışığın televizyon ve sinemada işlevsel kullanımı üzerine bir değerlendirme. *Erciyes İletişim Dergisi, 1*(2), 122-131. Mayıs 23, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/erciyesiletisim/issue/5861/77583?publisher=erciyes adresinden alındı

Bek, G. (2002). Çağdaş Türk sanatında bir sergi oluşumu ve sanat ortamına etkileri: Bienaller. *Sanat Yazıları*(9), 41-57. Mayıs 21, 2022 tarihinde https://www.academia.edu/2528422 adresinden alındı

Berger, J. (2014). *Sanatla direniş.* İstanbul: Metis Yayınları.

Bilen, M. (2013). *Korku-gerilim sinemasında aydınlatma kullanımı ile atmosfer-duygu yaratımı siyah kuğu filmi örneği.* (Yayın no.341330) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi].https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Boz, Ö. (2021). Sinema ve resim ekseninde medyalararası bir inceleme: Aşçı, hırsız, karısı ve aşığı filmi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 0*(35), 262-283. doi:https://doi.org/10.31123/akil.781782

Brook, C. (2004). The hallucinating eye: Fellini and Bellocchio. *The Italianist Journal, 24*(1), 63-76. doi:https://doi.org/10.1179/ita.2004.24.1.63

Bulut, Ş. (2018). Güncel sanatı (kavramsal) anlamaya çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4*(1), 69-76. doi:https://doi.org/10.22252/ijca.425836

Cahn, S. M., & Ross, S., (Ed.). (2020). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* USA: John Wiley & Sons.

Canbolat, T., ve Öner, S. U. (2019). Renk-mekân-anlatım ilişkisinin sinemekânlarda incelenmesi: wes anderson filmleri. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 4*(2), 337-348. doi:10.26835/my.648816

Çağıl, F., ve Kilinç, M. (2021). Sinemada mekân ve ışık etkileşimi: Bridge of spies üzerine bir inceleme. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*(2), 59-73. Kasım 13, 2022 tarihinde 10.13140/RG.2.2.18783.38567 adresinden alındı

Çakan, O. (2020). *Ultraviyole teknolojisi ve sterilizasyonda kullanımı.* Kasım 14, 2022 tarihinde Lab Akademi: https://labakademi.com/ultraviyole-teknolojisi-ve-sterilizasyonda-kullanimi/ adresinden alındı

Çalışkan, N., ve Kılıç, E. (2014). Farklı kültürlerde ve eğitimsel süreçte renklerin dili. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 15*(3), 69-85. Ekim 21, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/kefad/issue/59454/854164 adresinden alındı

Çetin, N. (2006). *20. yüzyılda fotoğraf-resim sanatı ilişkisi.* (Yayın no: 204449) [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi], İst anbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresin den alındı

Çetindoğan, M. Ö. (2012). Rol yaratmada uzamın işlevi. *Art-e Sanat Dergisi , 5*(10), 107-122. Kasım 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20729/221525 adresinden alındı

Çiftçi, M. E., ve Arpacıoğlu, Ü. T. (2021). Gün ışığı yönlendirme sistemleri. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi, 6*(1), 59-76. doi:10.30785/mbud.794257

Çöloğlu, D. Ö. (2006). Sinemada bir anlam yaratma süreci olarak renk ve krzystof kieslowski 'nin "üç renk: mavi, beyaz, kırmızı" üçlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 8*, 154-170. Ekim 14, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/kilad/issue/62008/928261 adresinden alındı

Dağlı, B. (2021). Sanat eserlerinin pazarlanmasında aracı kurum olarak sanat galerileri. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 2* (2), 104-118. doi: http://dx.doi.org/10.29228/iletisimvesanat.49923

Demirdöven, J. B., ve Ödekan, A. (2008). Müzayedelerin sanat piyasalarındaki rolü ve Türkiye'deki yansımaları. *İtü Dergisi, 5*(1), 55-66. Mayıs 11, 2022 tarihinde http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/100 adresinden alındı

Deveci, A. (2013). Türk ve Çin resim sanatının etkileşimi. *Electronic Turkish Studies, 8*(8), 1779-1791. doi:http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5520

Doğan, Ö. (2015). *Görsel sanatlarda çözümleme için değer kavramlarının yeri.* (Yayın no.405765) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Doğan, S. (2017). Antik yunan felsefesinde "güzel" kavramı ve rönesans resim sanatına yansıma biçimleri. *Journal of Awareness, 2*(1), 451-462. Kasım 12, 2022 tarihinde https://journals.gen.tr/index.php/joa/article/view/276/222 adresinden alındı

Encyclopedia Britannica, I. (2011). *Isaac Newton: Facts & Related content.* Kasım 10, 2022 tarihinde https://www.britannica.com/facts/Isaac-Newton adresinden alındı

Erdoğan, E. (2006). *Modernleşen toplumda kadın-erkek imgesinin sinemaya yansımasına bir örnek Federico Fellini.* (Yayın no. 207625), [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Eren, A. (2019). *Sinema sanatında kurgu ögesi olarak ressam biyografileri ve resim kompozisyonları.* Erzurum: (Yayın no:504149) [Yayınlanmış yüksek lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Ergüven, M. (1998). *Görmece.* İstanbul: Metis Yayınları.

Genç, B. (2006). *Elektromanyetik spektrumun x-ışını ve görünür bölgesinde, ortamlardan yayılan fotonları kaydetmek için spektrometre ve görüntüleme sistemlerinin tasarımı.* (Yayın no.197205) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ekim 11, 2022 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Güneş, N. (2013). *Resim sanatında kolaj, asamblaj ve Türk resmine yansımaları.* (Yayın no. 342247) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi], Edirne. https://tez.yok. gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Güngör, A. C. (2016). Sinema-resim ilişkisi bağlamında David Lynch ve 'silgikafa' filmi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2*(4), 9-26. Eylül 28, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/aydinsanat/issue/31796/348618 adresinden alındı

Gürcan, H. İ. (1990). Basımcılıkta renk. *Kurgu Dergisi, 8*(2), 255-262. Ekim 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/150169 adresinden alındı

Hakverdi, G. (2009). Modernliğe direnen bir kent ve başrolünde olduğu modern anlatılar: Fellini'nin roması ve roma'nın insanları. *İletişim Araştırmaları, 7*(1), 137-161. Ekim 8, 2022 tarihinde http://ilaum.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/sites/142/2015/02/ia_7_1_baski.pdf#page=137 adresinden alındı

Haydaroğlu, C., ve Tatlısu, S. (tarih yok). Turgut Özal dönemi yeni sağ devlet ve ekonomik liberalizm: Devlet ve piyasa ilişkisinin politik ekonomisi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(1), 27-41. Temmuz 1,

2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/bseusbed/issue/27390/288731 adresinden alındı

Instıtute, P. C. (2020). *Lokal_30 at frieze New York Maria Anto, Magda Moskwa, and Ewa Juskiewicz.* Kasım 4, 2022 tarihinde https://instytutpolski.pl/newyork/2020/04/25/lokal_30-at-frieze-new-york-maria-anto-magda-moskwa-and-ewa-juszkiewicz/ adresinden alındı

Işık, G. (2010). *Yüzey üzerine ışık yoluyla resmetmenin aygıtı Camera Obscura'nın ortaya çıkışı ve kullanım alanları.* Eskişehir, (Yayın no. 263160) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Juliano, S. (2009). *Exceptional 80's cinema: Peter Greenaway's, "The cook, the thief, his wife and her lover".* Kasım 10, 2022 tarihinde Wonders in the Dark: https://wondersinthedark.wordpress.com/2009/09/15/exceptional-80s-cinema-peter-greenaways-the-cook-the-thief-his-wife-and-her-lover/ adresinden alındı

Kahraman, Z. (2021). Sanal müzecilikte yeni yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 3*(2), 145-160. Mayıs 20, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/augsfd/issue/67696/1011165 adresinden alındı

Kalfa, Z. (2015). *Ontolojik olarak ressam.* (Yayın no.396139)[Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi], Ankara. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Kaplan, E. (2012). *İdeolojik Göstergeler ve Anlam Aktarımı Bağlamında "Cennetin Krallığı" Filminin Çözümlenmesi.* (Yayın no: 306418) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Karabaş, P. A., ve Yıldız, G. (2016). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2*(2), 351-364. Mayıs 15, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/intjcss/issue/30959/336605 adresinden alındı

Kari, S. (2015). *Türkiye'de sinema eğitiminin üretim sürecine yansımaları ve "deneysel sinema"*. (Yayın no. 399778) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Kavak, S. (2015). *Temel sanat eğitiminde resim ve sinema bağlamında renk bilgisi uygulamaları.* (Yayın no.414398) [Yayınlanmış yüksekl lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonuc Yeni.jsp adresinden alındı

Kaya, S. T., ve Yavuz, K. (2020). 2000'li yıllarda Türkiye'de kolaj. *Görünüm, 8*(8), 91-108. Kasım 14, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/gorunum/issue/54703/746996 adresinden alındı

Kayaarası, T. (2011). *Yeni türk sinemasında istanbul kent imgeleri.* (Yayın no.289671) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Kilinç, M. (2021). Sinemasal ışığın filmin dramatik yapısına etkisi: se7en örneği. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*(1), 87-103. doi:10.13140/RG.2.2.16839.21925

Kırık, A. M. (2014). Sinemada renk öğesinin kullanımı: Renk ve anlatım ilişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2*(6), 71-83. Mayıs 3, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829 adresinden alındı

Koca, Ş. E. (2019). *Sinemada renk olgusu bağlamında mavi renk metaforunun kullanımı.* (Yayın no.588561) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi], Ankara. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Kocakaya, S. (2015). *Mekansal ilişki bağlamında ruhsal durumlar ve sanattaki etkileşimi.* (Yayın no.391312) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Korkmaz, B. (2013). *Resim sanatında estetik değer.* (Yayın no. 342325) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi], İzmir. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Köksal, M. (2012). Plastik sanatlar ve sinemanın İlişkisi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2*(4), 121-131. Haziran 17, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/iujad/issue/8723/614887 adresinden alındı

Küçükkurt, D. (2004). *Sanatı üreten ve tüketen açısından görme ve görme eğitimi.* (Yayın no. 145416) [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi], İzmir. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Macit, K. (2007). *Sinemada kurgu ve görüntü estetiği.* (Yayın no. 240609) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi], Kayseri. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Mazlum, Ö. (2015). Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(31), 125-138. Kasım 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4773/65707 adresinden alındı

Monaco, J. (2006). *Bir film nasıl okunur* . İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Odabaş, B. (2007). Sinema ve renk. *İstanbul Kültür Üniversitesi*(1), 37-49. Ekim 12, 2022 tarihinde https://acikerisim.iku.edu.tr/handle/11413/317 adresinden alındı

Or, H. (2007). *Görme ve fotoğraf sanatındaki fotoğraf çiziminin farkları.* (Yayın no.211127) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. Ekim 12, 2022 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Oskay, B. A. (2018). 1960 sonrası kavramsal sanatının günümüz resim sanatına etkileri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7*(47), 803-809. Haziran 30, 2022 tarihinde https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=686044 adresinden alındı

Öndin, N. (2005). Rönesans döneminde tinsel mülkiyet kavramının gelişimi ve sanatçı hakları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(11), 84-91. Mayıs 10, 2022 tarihinde https://app.trdizin.gov.tr/publication/paper/detail/ adresinden alındı

Özcan, Ş. (2019). Post-Fordizm ve küresel çağdaş sanat. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 9*(1), 1-6. Haziran 24, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/buyasambid/issue/46778/573644 adresinden alındı

Özdemir, F., ve Koca, B. (2013). Makine olarak Andy Warhol. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2*(6), 239-253. Haziran 24, 2022 tarihinde https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=698079 adresinden alındı

Özdemir, M. (2021). Mağara resimleri bize ne anlatır? Paleolitik çağ mağara resimleri bağlamında tarih öncesi inancına ilişkin bazı sorgulamalar. *Tarih ve Gelecek Dergisi, 7*(4), 825-843. doi:http://dx.doi.org/10.21551/jhf.1033269

Özel, Z. (2008). Film çözümlemeleri. Z. Özel içinde, *"Beynelmilel": Bir film afişinin göstergebilimsel çözümlemesi* (s. 113-127). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Özen, Ö. (2021). Sinema televizyonda ışığın kullanımı ve etkisi. *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi, 3*(6), 87-98. Kasım 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/sosguz/issue/64638/905505 adresinden alındı

Özer, H. (1995). *2. Dünya Savaşı sonrasında, resim ve müzik alanındaki protest Hareket.* (Yayın no. 42090) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Özeskici, E. (2021). Güncel resim sanatında imge kavramı. *Sobider Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8*(55), 476-485. doi:http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.54949

Özkaplan, O. (2009). *Günümüz resim sanatı ve teknoloji.* (Yayın no. 280158) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi], İzmir. Haziran 30,

2022 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Özrili, Y. (2021). Olmayan müze: Kripto sanat. *Turizm Çalışmaları Dergisi, 3*(1), 1-14. Mayıs 20, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/tucade/issue/64366/913288 adresinden alındı

Öztürk, A. (2013). *Cumhuriyet sonrası türk resim sanatının gelişimi, yapısal ve kurumsal sorunları.* (Yayın no. 339797) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi,Yeni Yüzyıl Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Özyiğit, H., Kara, H., Çetin, T., ve İnel, Y. (. (2018). I. Dünya Savaşı ortamında Türkiye'de sanat. *III. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi* (s. 263-279). Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi Yayınları.

Paktaş, M. G. (2018). İç mimarlıkta rengin mekan algısı üzerindeki etkisi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 3*(5), 0-0. Kasım 4, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/ijiia/issue/43126/522668 adresinden alındı

Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*(16), 15-28. Kasım 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/150343 adresinden alındı

Parsa, S. (2008). Film çözümlemeleri. S. Parsa içinde, *Göstergebilimsel bir kod olarak film kurgusu* (s. 17-35). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Salderay, B., ve Çalımlı, Z. (2020). Müze kavramı, Süleyman Saim Tekcan ve Imoga-İstanbul grafik sanatlar müzesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(26), 83-99. Mayıs 20, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848227 adresinden alındı

Sayın, G. (2010). Sinema-Resim ilişkisi ve göstergelerarası çeviriye bir örnek Derek Jarman'ın Caravaggio (1986) filmi. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(1), 67-86. Ekim 28, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/bujss/issue/3859/51590 adresinden alındı

Serpil, S. (2006). *Türkiye'de 1950 sonrası görsel sanatlar koleksiyonculuğunun gelişimi.* (Yayın no. 209089), [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Seval, H. (2006). Çatışmanın etkileri ve yönetimi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(15), 245-254. Mart 29, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/manassosyal/issue/49951/640214 adresinden alındı

Sözen, M. (2003). *Sinemada renk: sembolik anlamlar.* Ankara: Detay Yayıncılık.

Sözen, M., ve Dayı, H. (2013). Sinemada ışık kullanımı ve örnek bir çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi, 3*(1), 32-49. Ekim 2, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/erciyesiletisim/issue/5868/77639 adresinden alındı

Sülün, E. N. (2020). Türkiye'de 2000 sonrası sanat piyasasında sanatın kurumsallaşma eğilimi: Arter örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*(47), 435-458. Haziran 24, 2022 tarihinde https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=971538 adresinden alındı

Şener, İ. E., ve Güner, H. E. (2022). Büyük Budapeşte oteli filminin renkler üzerinden fenomenolojik mekânsal incelenmesi. *Selçuk İletişim Dergisi, 15*(1), 286-322. doi:10.18094/ JOSC.986147

Tanç, C. E. (2015). *Federico fellini filmlerinde anlatım özellikleri.* (Yayın no. 422367) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Taşkın, Y. (2012). *Hava perspektifinin ışık ve renk açısından incelenmesi ve empresyonizm'de uygulama biçimleri.* (Yayın no.323295) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi], Sivas. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Tuğan, N. H. (2017). Sinematografinin sinemasal anlamın oluşturulmasında etkisi: prometheus (2012-rıdley scott) filminde görüntü düzenlemesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 4*(11), 215-233. Ekim 13, 2022 tarihinde https://

dergipark.org.tr/en/pub/asead/issue/52677/694368 adresinden alındı

Tunalı, İ. (2003). Estetik. B. Çotuksöken içinde, *Felsefe söyleşileri I-II* (s. 27-30). İstanbul: Maltepe Üniversitesi.

Tunçel, O. (2017). *Resim ve sinema ilişkisi bağlamında 'Mr. Turner' (Bay Turner) filminin göstergebilimsel analizi.* (Yayın no. 461374) [Yayınlanmış sanatta yeterlik tezi, Gazi Üniversitesi], Ankara. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Turan, E. (2011). *İstanbul'da 2000 yılından sonra kurulan özel sanat müzelerinin sanat ve sosyal ortama etkisi.* (Yayın no. 389962) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi].Mayıs 20, 2022 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Türkeş, M. (2015). Atmosferde buz kristallerinin varlığıyla ilişkili atmosferik optik olayları. *Ege Coğrafya Dergisi, 24* (2), 107-115. Ekim 11, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/ecd/issue/25394/267956 adresinden alındı

Uğur, E. (2022). *Kişisel Arşiv Fotoğrafları*, Sergi [Sinema Filmi] içinden alınmıştır.

Uluç, A. V. (2014). Liberal-Muhafazakar siyaset ve Turgut Özal'ın siyasi düşüncesi. *Yönetim Bilimleri Dergisi, 12*(23), 107-140. Temmuz 1, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/comuybd/issue/43591/533728 adresinden alındı

Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği gerçeklik ve hakikat.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ümer, E. (2017a). Görsel kültür ve resim sanatında imge. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6*(33). doi:10.7816/idil-06-33-06

Ümer, E. (2017b). Tekinsizliğin estetiği ve sanat yapıtı. *Art-e Sanat Dergisi, 10*(19), 96-126. doi:https://doi.org/10.21602/sduarte.307075

Ümer, E. (2020). Leonardo da Vinci'nin "Paragone"si ve söze karşı resim. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 5*(8), 105-122. Kasım 11, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe/issue/55463/760047 adresinden alındı

Ünlü, M. M. (2018). Antik dönem'de mimesis. *International Journal of Social Science Research, 7*(1), 83-92. Kasım 12, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/ijssresearch/issue/38209/410256 adresinden alındı

Valkola, J. (2016). *Pictorialism in cinema: creative new narrative challenges.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Vardar, B. (2000). *Sinema ve televizyon görüntüsünün temel öğeleri.* İstanbul: Beta Basım Yayım.

WikiArt. (2018). *A banquet of the officers of the St. George Militia Company.* Haziran 6, 2022 tarihinde https://www.wikiart.org/en/frans-hals/a-banquet-of-the-officers-of-the-st-george-militia-company-1616 adresinden alındı

Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Yağız, A. E. (2010). *Türkiye'de resim sanatının dolaşımı ve yaratım sürecine etkileri.* (Yayın no. 354083) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Yağız, N. (2015). Sinemanın diğer sanatlar ile olan ilişkisi. *Türk ve islam dünyası sosyal araştırmalar dergisi, 2*(2), 403-412. doi:http://dx.doi.org/10.16989/TIDSAD.23

Yalın, T. (2020). *Bir yönetmenin müzesi: Lars von trier sinemasında resim-sinema ilişkisi.* (Yayın no. 643683) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi], İzmir. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Yeşildal, A. (1999). *"Televizyon-sinema yapımlarında aydınlatma".* İstanbul: (Yayın no. 86126) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Yıldırım, B., ve Demirarslan, D. (2019). Gözün görme işlevi ve sanal iç mimari ürün. *Mimarlık ve Yaşam, 4*(1), 155-165. doi:https://doi.org/10.26835/my.558206

Yıldırım, B., ve Erikli, M. (2021). Aydınlatma ilkeleri ve kullanıldığı yapılara göre doğal aydınlatma. *Online Journal of Art And Design, 9*(2), 56-75. Ekim 2, 2022 tarihinde http://www.adjournal.net/articles/92/924.pdf adresinden alındı

Yılmaz, A. F. (2022). Tarkovski sinemasında düşünceye dönüşen resim: deleuze ve artaud'nun görüşleri üzerinden yeni bir analiz. *SineFilozofi, 7*(4), 87-105. doi:10.31122/sinefilozofi.1063157

YILMAZ, Ü. (1991). *Renk psikolojisi.* (Yayın no.18752) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi], Eskişehir. Ekim 12, 2022 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Yurtsever, E. A. (2015). *Seyirden etkileşime: Bir katılımcı sanat yapıtı olarak dijital imgenin fenomenolojisine doğru.* (Yayın no: 397503) [Yayınlanmış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi], İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Zinderen, İ. E., ve Yurdigül, A. (2015). Bir özel efekt uygulaması olarak film yapımında "Color Correction". *Atatürk İletişim Dergisi* (9), 91-106. Kasım 13, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/atauniiletisim/issue/33486/374175 adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Ece UĞUR

Eğitim

Derece	*Yıl*	*Üniversite/Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Yüksek Lisans	2020-2022	Maltepe Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı / Film Tasarımı
Lisans	2009-2017	Trakya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi / Resim

İş/İstihdam

Yıl	*Görev*
2021	Grafiker / Campo Spor Malzemeleri ve Tekstil Ürünleri
2020	Resim Öğretmeni / İrem Art Sanat Evi
2019	Grafiker / Bilgi Yolu Yayınları
2018	Resim Öğretmeni / Atölye Sanat Merkezi

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

Makale 1

Türk Belgesel Sinemasında Yönetmen Süha Arın: Arkeoloji Belgesel Türü Bağlamında "Hattiler'den Hititlere" Belgeselinin İncelenmesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı Dergisi. 2022

Makale 2

Resim Akımlarının Sinema Akımlarına Dönüşümü: "Bir Dada Filmi Örneği". KolajART Sanat Dergisi. 2021

Kongre Bildiri 1

"Art and Society in the Axis of the Modernism Era İdeologies: The Analysis of the Work Named: The First Painting of Modern Human." Maltepe University International

Art/Conservatory Student Congress. 2021

Kongre Bildiri 2

"Türk Belgesel Sinemasında Bir Yönetmen: Süha Arın." Trakya Üniversiteler Birliği V. Lisansüstü Öğrenci Kongresi, 2021

Röportaj

"Sanat Hayatı" Ulusal Kanal, 2021

Uluslararası Sergiler

International Online Art Exhibition – ARTOZE Gallery and Exhibition /Dubai-UAE
2020

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Genç Etkinlik/Karma Resim Sergisi/İstanbul
2018

Trakya University I. İnternational Mail Art Competition/ Spain, Germany
2017

Ulusal Sergiler ve Projeler

Maltepe Üniversitesi / "Fedakârlık" Kısa Film Mezuniyet Projesi
2022

İllüstratörler Platformu / Gazeteciler Haftası İllüstrasyon
2021

Küçükçekmece Belediyesi / İstiklal Marşının 100. Yılında 100 Ekslibris Projesi
2020

Kartal Belediyesi ve UNESCO/FeminİSTANBUL Karma Resim Sergisi
2019

Hasan Ali Yücel Kültür Merkezi / "Bir Kadının Hikâyesi" Karma Resim Sergisi
2019

Kartal Belediyesi ve Her Yer Benim Atölyem / Atatürk Haftası Resim Çalıştayı
2019

Maltepe Belediyesi/ Duvar Resmi Projesi
2018

Edirne Kültür Merkezi "Yabancılaşma" Kişisel Sergi / *Edirne*
2014

Gaziantep Büyük Şehir Belediyesi / Antep Fıstığı Kültür ve Sanat Festivali Resim Çalıştayı
2013