



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**ÖZNE-ARAYÜZ İLİŞKİSİ DAHİLİNDE İMGENİN YENİ DURUMU**

**Hazel Büşra KILINÇ**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

ÖZNE-ARAYÜZ İLİŞKİSİ DAHİLİNDE İMGENİN YENİ DURUMU

Hazel Büşra KILINÇ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

# ÖZNE ARAYÜZ İLİŞKİSİ DAHİLİNDE İMGENİN YENİ DURUMU

**Danışman:** Prof. Mümtaz DEMİRKALP

**Yazar:** Hazel B. KILINÇ

## ÖZ

Öznenin dünyaya fırlatılması ardından tüm çevresel faktörler ile birlikte gerçekleşen etkileşim hali, kaçınılmaz olarak imgeyi de etkisi altına alan bir durumdur. Raporun giriş bölümünde de değinildiği üzere, esasen bu etkileşim halinin imgenin varlık itkilerinden birisi olduğu söylenebilir. “Özne Arayüz İlişkisi Dahilinde İmgenin Yeni Durumu” başlıklı bu raporda, imgenin bugün için, özne-arayüz ilişkisi ekseninde yeni durumları incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken, gören gözün neyi nasıl gördüğü ve zaman içinde çeşitlenen görme/görüntüleme yollarının bakış üzerindeki etkisinin izleri sürülmüştür. Bu anlamda teknik görüntülerin nasıl meydana geldiği, zaman içindeki değişimleri ve günümüzdeki konumuna da değinilmiştir.

Özetle bir ön/ara sayfa anlamına gelen arayüz, bugün için bir tür teknik görüntü yöntemi gibi duyulsa da rapor dâhilinde öznenin konumundaki diğer tüm etkileri ile birlikte ele alınmak istenmiştir. Birinci bölüm boyunca sözü edilen teknik yollarla üretilen tüm görme/görüntüleme yöntemleri arayüz-ime ilişkisinde birer basamak olarak görülmüştür. Arayüzler, adeta görünmez bir perde gibi imge ile özne arasına giren katmanlar olarak yorumlanırken bu durum imgenin yeni halleri üzerine birtakım soruları da beraberinde doğurmuştur.

Rapor kapsamında görüntünün bir zaman sıkışması olarak ele alınması durumu ve zaman deneyiminin özne/makine olarak ayrılması hali uygulamalar ile pekiştirilmiştir. Buradaki temel farklardan birisi bellek gibi dururken bu durum imgenin bugünkü konumuyla birlikte ele alınmak istenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Arayüz, imge, görüntü, teknik görüntü, zaman sıkışması.

## **THE NEW SITUATION OF IMAGE IN RELATION TO SUBJECT AND INTERFACE**

**Supervisor:** Prof. Mümtaz DEMİRKALP

**Author:** Hazel B. KILINÇ

### **ABSTRACT**

The interactional state that happens alongside with every environmental factor after the subject has been thrown to the world is inevitably a situation which influences image. As it is stated in the introduction, this interactional state is essentially a reason of existence for the image. During the examination conducted in this report, the areas such as how the eye sees things and the ways of seeing/viewing, which become diversified in time, affect the sight are traced; how the technical images are formed, how they have changed over time and their position today are analysed.

Although interface is perceived as a means of producing a technical image production, this report discusses all of its effects in the place of subject. The seeing/viewing methods that are mentioned in the first section of this report are conferred as steps in interface-image relation. This criterion, alongside with interface being interpreted as layered, invisible curtains brings a variety of questions about the new aspects of the image.

Report further elaborates with applications in the separation of time as subject/machine and sight as a time constraint. One major difference in these appears to be memory. This case is discussed with image's position today.

**Keywords:** Interface, imagery, image, technical image, time constraint.

## TEŞEKKÜR

Sayın tez danışmanım Prof. Mümtaz Demirkalp'e, savunma sınavı jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Őumnu'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Őinasi Tek'e, dostlarım Zeynep Üçöz, Ziya Kazan, Onur Sancu, Kıvanç Yılmaz, Deniz Ceyhun Baykan, İlhan Kaya, Ekin Kula ve çeviri desteği için Mert Karagözoğlu'na ve ayrıca canım ailem Serpil Çelik, Miray Kılınç ve Güneő'e destekleri için sonsuz teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	iv
<b>GÖRSELLER DİZİNİ</b> .....	v
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.BÖLÜM: GÖRÜNTÜNÜN KAYDI</b> .....	4
1.1. Teknik Görüntü .....	7
<b>2.BÖLÜM: İMGENİN HALLERİ</b> .....	17
<b>SONUÇ</b> .....	34
<b>KAYNAKLAR</b> .....	35
<b>ETİK BEYANI</b> .....	37
<b>YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPOR</b> .....	38
<b>MATER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT</b> .....	39
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	40

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Ağaç kelimesinin Çince karşılığı.....	2
<b>Görsel 2.</b> Rene Magritte, 1935, Düşlerin Anahtarı / La clef des songes .....	3
<b>Görsel 3.</b> M.Ö.10 binler, Lascaux Mağarası'nın tavanından bir görüntü.....	4
<b>Görsel 4.</b> Sandro Boticelli, 1500-1504, Virginia'nın Öyküsü / Storie di Virginia.....	5
<b>Görsel 5.</b> Annibale Carracci, 1596, Herkül'ün Seçimi / The Choice of Hercules.....	6
<b>Görsel 6.</b> Camera Obscura.....	8
<b>Görsel 7.</b> Görüntülerin göze nasıl düştüğünü anlatan bir çizim.....	8
<b>Görsel 8.</b> Ölü fotoğrafı / Post-mortem photograph. ....	9
<b>Görsel 9.</b> Andre-Adolphe Eugene Disderi, 1871, Paris Komünü'nün öldürüldükten sonraki fotoğrafı.....	10
<b>Görsel 10.</b> Eadweard Muybridge, 1887, Hayvan Hareketi / Animal Locomotion.....	13
<b>Görsel 11.</b> Umberto Boccioni, 1913, İnsan Dinamizminin Sentezi / Synthèse du dynamisme humain.....	13
<b>Görsel 12.</b> Harun Farocki, 1995, Arayüz / Schntittstelle.....	18
<b>Görsel 13.</b> Hazel Kılınç, 2019, İsimli / Untitled.....	19
<b>Görsel 14.</b> Hazel Kılınç, 2019, İhtimal / Possibility.....	19
<b>Görsel 15.</b> Hazel Kılınç, 2019, İhtimal / Possibility.....	19
<b>Görsel 16.</b> Hazel Kılınç, 2019, Kendi Kendinin Örtüsü.....	20
<b>Görsel 17.</b> Nam June Paik, 1965, Magnet TV.....	22
<b>Görsel 18.</b> Nam June Paik, 1982. Real Fish, Live Fish / Gerçek Balık, Canlı Balık.....	23
<b>Görsel 19.</b> Hazel Kılınç, Şimdi / Now.....	24
<b>Görsel 20.</b> Bill Viola, 2000, Ascension / Yükseliş.....	26

<b>Görsel 21.</b> Hazel Kılınç, 2019. Varyasyon / Variation.....	27
<b>Görsel 22.</b> Hazel Kılınç, 2021, Notlar.....	28
<b>Görsel 23.</b> Hazel Kılınç, 2021, Notlar.....	28
<b>Görsel 24.</b> Hazel Kılınç, 2021, Notlar. ....	28
<b>Görsel 25.</b> Hazel Kılınç, 2021, Notlar. ....	28
<b>Görsel 26.</b> Daisuke Yokota, 2017, Cloud / Karartmak.....	29
<b>Görsel 27.</b> Hazel Kılınç, 2019, İsimsiz / Untitled.....	30
<b>Görsel 28.</b> Hazel Kılınç, 2019, İsimsiz / Untitled.....	31
<b>Görsel 29.</b> Hazel Kılınç, 2020, İsimsiz / Untitled.....	32
<b>Görsel 30.</b> Hazel Kılınç, 2020, İsimsiz / Untitled.....	33



## GİRİŞ

Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.

*(Berger, 1995, s.7).*

Uygarlık tarihinin, en temelde insanlığın varoluşunun, buluşlar ve icatlar ile birlikte şekillendiğini söylemek mümkündür. Bugün, bu icatların her biri, evrende ve insanlık tarihinde bulunduğumuz konumu tanımlama noktasında birer etkidir. İcatlara yön veren etkenlerin, tarih öncesi çağlarda, daha çok günlük hayatı kolaylaştırmaya yönelik olduğu düşünülürken özellikle Sanayi Devriminden sonra tüketime yönelik olduğu görülmektedir. Buharlı makineler, elektriğin keşfi, matbaanın icadı gibi gelişmeler, insanın yaşama biçimini değiştirirken, sorulan soruların da değişmesine sebep olmuştur. Örneğin, buharlı makinelerin icadı ile geliştirilen ulaşım araçları, bir coğrafyadan diğerine varmak için sarf edilen emek ve zamanı değiştirirken, insanın zaman ve mekân ile ilgili düşüncelerini de değişime uğratmıştır. Bu bağlamda bütün bu uygarlık tarihi göstergeleri ile şekillenen insanın var oluş serüveni ve bu serüvenin aktarımı için başvurulan harfler, kelimeler yani yazınsal dilin tüm yapı taşlarının kurulması da insanlık adına önemli bir etken olduğunu söylemek mümkündür.

Dil, en temelde, iletişim kurmanın ötesinde, duyumsananın temsilidir ve bu temsiliyet hali, gücünü, ifade etme güdüsünden almaktadır. “Dilin işlevi, başlıcası görme duyusu olan çeşitli duyularımız aracılığıyla bize ulaşan şeylerin, soyut ve yinelenebilir göstergeler (biçimbirim [morpheme]) ve seslerle (sesbirim [phoneme]) temsilini sunmaktır.” (Leppert, 2009, s.18). Richard Leppert’in bahsettiği gibi duyumsama, temsiliyetten önce gelmekte ve temsiliyeti şekillendirmektedir. Sözü edilen temsiliyet için en sık başvurulan aracı dil olsa da sözlü kültürün yerini yazılı kültüre bırakması, temsiliyet biçimlerinin de yeniden şekillenmesine sebep olmuştur.

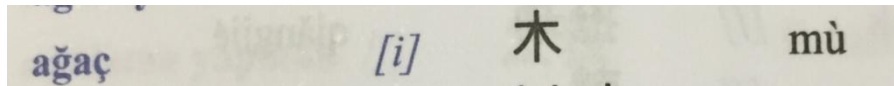
Juhani Pallasmaa, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin etkilerini, Walter J. Ong’dan alıntılanarak şu şekilde aktarmaktadır; “Sözlü söylemden (speech) yazılı söyleme geçişin özünde, sesteki görsel mekâna geçiş olduğuna ve matbaanın düşünce ve ifade dünyasında hala tutunan işitme-egemenliği yerine, yazıyla başlamış olan görme-egemenliğini getirmiş”

olduğuna işaret eder. (2011, s.31). Görmenin zamanla diğer duyulardan daha baskın konuma gelmesi, görme merkezli bir toplumun şekillenmesine sebep olmuştur.

Denilebilir ki göz, dünya ile temasın en aktif olduğu bölgedir. Nitekim bir şeye dokunmanın kararını vermeden önce gözlerimizle tarayıp tanımlama ihtiyacı duyarız ve bir şeyin varlığının kararını da en hızlı şekilde veren yine gözlerdir. Gz, fiziksel olarak görme eyleminin ötesinde, tüm zihne hükmetmektedir. Görüntülerin ve görmenin işleyişine Richard Leppert şu şekilde değinmektedir;

Görüntü, zaman ve mekanda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik "düzeneği"dir: şu şahıs bir yabancı değil, annedir. (Kadının kimliği, daha adı onaylanmadan önce ve adı telaffuz edilmeden çok önce "görülmekte"dir.) Ayrıca şunu da biliyoruz ki, görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme. (Leppert, 2009, s.18).

Görmenin zihinle olan ilişkisini vurgulamak adına Leppert, Gombrich'ten aktarmış olduğu şu sözlerle devam etmektedir; "Nitekim Romalı bilgin Pliny şöyle diyordu: "Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir: gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektir." (2009, s.20). *Bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap* olarak nitelendirilen göz, taşıyıcı kap olma özelliği ile raporun ilerleyen kısımlarında değinilecek olan *teknik görüntülerin* icadına neden olmuştur. Ancak tekrar duyumsananların temsiliyetine dönüldüğünde, insan, yani gören göz, algılanan şeyin iletiminde farklı yollara müracaat etmektedir. Görünenin, zihne yansması ardından doğan ifade etme isteği, imgelemi açığa çıkarmaktadır. Nitekim yazı ile görüntüler arasındaki sıkı sıkıya bağ da buradan kaynaklanmaktadır. Harflerin de aslında birer imge olduğu düşünülecek olursa, sözcükler, imge kümeleri olarak adlandırılabilir. ivi yazıları ya da in alfabesinde kelimeye karşılık gelen resimsel harfler söz konusu *imge kümelerine* rnek olarak gösterilebilir. (Görsel 1.)



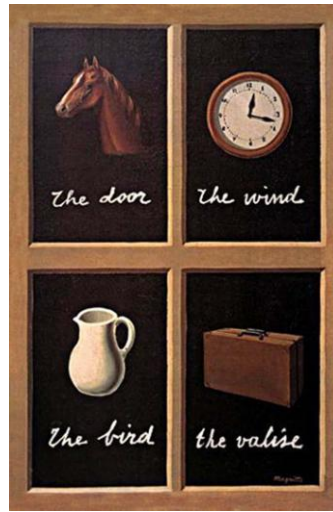
**Görsel 1.** Ağaç kelimesinin ince karşılığı.

Okay, Bülent, Aktaş şükrü. (2015). *ince-Türkçe, Türkçe-ince Sözlük*. Ankara: Engin Yayınevi, s.230.

Ancak zamanla hala birer sembol olarak görünen bu yazım hali kavramsallaştırmaya evrilmiş ve daha soyut bir hal almıştır. Çin alfabesindeki örnekte olduğu gibi kelimenin sembolik hali ağacı anımsatmakta ancak sessel karşılığı ise bambaşkadır. Kaldı ki bu örneği verebilmek için kelimenin Türkçe karşılığı ile anlatmak durumundayızdır. Vilem Flusser, yazı ile görüntülerin işleyiş şekilleri arasındaki bağa değinirken, her ikisinin de, tüm temsiller gibi, insan ve şeyler arasında bir boşluk yarattığından söz etmiştir.

Yazı da görüntüler gibi, insan ve dünyası arasına giren bir araç olduğu için, yine aynı içsel diyalektiği barındırır. Yazı yalnızca görüntülerle çelişmeyip ayrıca kendisi içsel bir çelişki barındırır. Yazı, insan ve görüntüler arasında açıklayıcı bir işlev üstlenmiştir. Bundan ötürü de, insan ve görüntüler arasına girerler. Dünyayı insan için saydam hale getirecekken onu saklarlar. (Flusser, 1991, s.15)

Flusser'in bahsettiği bu ikircikli hali, John Berger, Rene Magritte'in *Düşlerin Anahtarı* isimli resmi ile açıklamaktadır (Görsel 2). Magritte, resimlerinde görülen nesnelere ve sözcükler arasındaki bu ikircikli durumu, boşluğu işlemektedir. Dünyayı tarif etmek için sözcükleri kullanırız ancak yaptığımız tarifler gördüklerimizi tam olarak anlatamaz hiçbir zaman. (1995, s.7). Bu sebeple sözcükler ve imgeler birlikte hareket etmekteydiler.



**Görsel 2.** Rene Magritte, 1935, *Düşlerin Anahtarı* / La clef des songes

Gaiadergi. Erişim: 26.11.19. <https://bit.ly/2OON7s7>

## 1.BÖLÜM: GÖRÜNTÜNÜN KAYDI

Günlük hayatta yaygın olarak kullanılan *görüntü* kelimesi, Türk Dil Kurumu'na göre “Gerçekte var olmadığı hâlde varmış gibi görünen şey, hayalet.” şeklinde tanımlanmıştır. Yine Türk Dil Kurumu'na göre, kelimenin fizikte bulunduğu karşılık ise şu şekilde tanımlanmaktadır, “Herhangi bir nesnenin mercek, ayna vb. araçlarla oluşturulan biçimi, hayal.” Bu iki tanım, her ne kadar görüntünün kullanım alanlarına göre iki farklı şekilde yapılmışsa da aslında iç içe geçmiş olduğu söylenebilmektedir. İlk tanımdan hareketle sözü edilen daha imgesel bir durum iken kelimenin fizikteki karşılığı olarak nitelendirilen tanımlama yine aynı imgesel durumun birtakım araçlarla üretilmesi halidir. Vilém Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı kitabında, bu konuyu “görüntü” ve “teknik görüntü” olmak üzere iki ayrı başlık altında incelemektedir. Flusser'e göre, “Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Birçok hallerde, “dışarıda” olan bir şeyi gösterirler. Zaman ve mekan ile ilgili dört boyutu soyutlayarak, iki boyutlu bir düzleme indirger ve bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanılırlar.” (1991, s. 11). Flusser'in sözünü ettiği görüntülerin, bilinen haliyle, insanlığın varoluşundan bu yana mevcut olduğu söylenebilmektedir ve tırnak içinde belirttiği gibi *dışarıda olanın* gösterilmesi durumu zihne mağara resimlerini çağırılmaktadır. Bugün bakıldığında mağara resimlerinin nasıl bir itkiyle yapıldığı bir bilinmez olsa da duyumsananın temsili olarak görülmektedir (Görsel 3). “Dilin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz.” (Gombrich, 1976, s.19).



**Görsel 3.** M.Ö.10 binler, Lascaux Mağarası'nın tavanından bir görüntü. Lascaux, Fransa.

Arkeofili. Erişim: 11.05.2019. <https://bit.ly/2E1KP44>

Gören gözün, dışarıda olanla nasıl temasa geçtiği, *şeylerin* temsiliyeti adına etken bir durumdur. Walter Benjamin, insanın duyularıyla algılama biçiminde doğal koşullar kadar tarihsel koşulların da etkisi olduğunu söylemektedir. (2017, s.56). Bu noktada yine icatların ve keşiflerin insanın algıları üzerindeki etkisine dönmek gerekirse, denilebilir ki en yalın haliyle bir insan olan *sanatçı* da bu değişimlere/dönüşümlere maruz kalmıştır. Bu durum batı sanat tarihinin bugün bildiğimiz kronolojiyle incelenebilmesinde her zaman bir yan faktör olarak ele alınmıştır. Örneğin perspektif kullanımı, görmenin düzene sokulmasıyla Batı sanat anlayışında birtakım değişimlere sebep olmuştur. “Perspektifli temsilin icadı gözü hem algısal dünyanın hem de kendilik kavramının merkez noktası kıldı. Bizzat perspektifli temsil hem betimleyen hem de algıyı koşullayan bir simgesel biçime dönüştü.” (Pallasmaa, 2011, s.20).

Perspektif ile birlikte bakışın, yani öznenin konumu da yeniden kurulmuştur. Bu yeni bakışı, Ulus Baker, yüceleştirilmiş ve ululaştırılmış biz gözün bakışına benzetmekte ve en baskın haliyle Rönesans'ta karşımıza çıktığından söz etmektedir. Baker'e göre, her şeyin ideali olduğu felsefesi ile Rönesans'ta bakış, her yerde aynı ve her şeyi homojenleştiren bir bakıştır. Dolaşan, tarama halinde bir bakış değil aksine idealleri yakalayan bir bakıştır. Rönesans perspektifinde (Görsel 4) bakış, durağan, sabit ve hesaplanmışken, Barok perspektifinde (Görsel 5) hareketli ve denk gelişleri de içinde barındıran bir konumdur. Aynı zamanda Rönesans resmi mutlak bir anın temsili iken Barok natüremortlarında ise *şeylerin* zamanla değişime uğraması ve hareketin vurgusu söz konusudur.



**Görsel 4.** Sandro Boticelli,1500-1504, Virginia'nın Öyküsü / Storie di Virginia.

Wga. Erişim: 28.11.19. <https://bit.ly/2R0NIPI>



**Görsel 5.** Annibale Carracci, 1596, Herkül'ün Seçimi / The Choice of Hercules.

Aliartun. Erişim: 28.11.19. <https://bit.ly/2OtMZ2o>

Baker, Rönesans ile Barok perspektifini karşılaştırırken mikroskobun icadı noktasına dikkat çekmekte ve *şeylerin* artık mikro sonsuzlukta görülebilmesi ve teknik yollarla incelenebilmesinin sanatçının *bakış açısını*<sup>1</sup> da değiştirdiğini öne sürmektedir. Sanatçının baktığı şeyin değişmesi de bakış açısının değişmesindeki etkenlerden bir diğeridir. Gözün ulu ve her şeye hâkim konumu, yerini, sürekli gezinen ve arayış halinde olan bir yere bıraktığında bakışın zaman ve mekânda kat ettiği yol da değişmiştir. (2014, s.42-53).

Ulus Baker'in Barok perspektifini mikroskobun icadı ile ilişkilendirmesi gibi her dönem yaşanan değişimlerin sanata olan etkisi başka örnekler ile çoğaltılabilir. Örneğin bir

<sup>1</sup> Ulus Baker, Sanat ve Arzu adlı kitabında, *bakış açısını* Leibniz okumaları üzerinden aktarmaktadır. Leibniz'e göre bakış açısı ve öznenin oluşumu, Barok perspektif anlayışı ile ortaya çıkmaktadır. Baker, Rönesans perspektifinin yalnızca resmin içinde oluştuğunu söylerken Barokta ise felsefe ile içi içe olduğunu belirtir. Bu durumda bakış, Rönesansta nesnelerin yalnızca yüzeyinde gezinir ve matematiksel hesapları ile ilgilenirken Barokta ise nesnelerin içine yerleşmiştir. Yani özne, nesnelerin bakış açılarına yerleştikçe kendi bakış açısını oluşturur. (2014, s.42-53).

*izlenimci* olan Monet'nin resimlerinde görülen manzaraların yerini tren garlarına bırakması gibi ya da bir nesnenin iç formunu görüntülemenin mümkün olmasını sağlayan radyografinin icadı ile birlikte Munch'ın resimlerine yansıyan iskeletlerde de aynı izi sürmek mümkündür.

## 1.1 Teknik Görüntü

Modern çağın temel olayı dünyanın resim olarak fethedilmesidir.

(Heidegger'den aktaran Pallasma, 2011, s.27).

Başlangıçta teknik yollarla elde edilen görüntüleme hali, zamanla teknik yollarla görülenin bizzat üretilebildiği bir konum almıştır ve bu durum teknik yollarla sanat üretiminin olduğu bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Flusser'in "görüntü" ve "teknik görüntü"yü aletler ve aygıtların kullanımına göre ayırt etmesi de bu sebeptendir.

Flusser, aletleri insan uzuvlarının birer uzantısı olarak görür ve şekil olarak da uzuvlara benzediğini ileri sürer, örneğin; çekicinin yumruğa benzemesi gibi. Bu aletler aracılığı ile ortaya çıkan görüntüler geleneksel olanlardır. Ancak Sanayi Devrimi ile birlikte aletlerin teknik özellikler kazanması ve birer makineye dönüşmesi söz konusudur. Flusser, bu defa makineler ile aygıtlar arasında önemli bir ayrım olduğundan söz eder ve bu ayrımı şu şekilde vurgular; makinelerin iş yapma niteliklerine göre sınıflandırılmasına karşın aygıtlar aynı anlamda iş yapmazlar. Aygıtlar, kendini bir şeye hazırlayan nesne<sup>2</sup> durumundadır. *Teknik görüntüler* bir "aygıt" tarafından üretilen görüntülerdir. Aygıtların hala aletler gibi insan uzvuna öykünen bir tarafları olsa da kendileri olarak da mevcudiyetlerini korumaktadırlar. (1991, s. 25-27). Özetlendiği gibi, Flusser'in görüntüleri tanımlaması ve sınıflandırması çağın getirileri doğrultusundadır. Çağın getirilerinin insan yaşamındaki her noktaya temas etme hali, sanat üretme pratiklerini de değişime uğratmış ve görüntüden teknik görüntüye olan bu süreçte de kaçınılmaz bir etken olmuştur.

Raporun giriş bölümünde de bahsedildiği gibi, sözlü kültürün yerini yazılı kültüre bırakması, matbaanın icadı ve teknik görüntülerin elde edilmeye başlanması ile toplumun görme merkezli bir topluma dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bu dönüşüm, görüntü merkezli bir toplum olarak da yorumlanabilir. Bugün için hala bitmek bilmeyen yeni (teknolojik) görme yolları geliştirilmektedir. Denilebilir ki fotoğraf makinesinin icadı, bugün sözü edilen görüntü yağmurunun ilk damlalarının düşmesine sebep olmuştur.

---

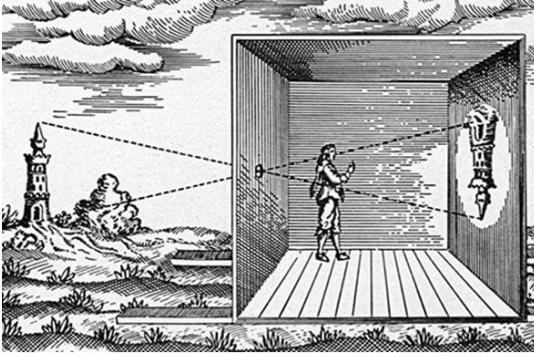
<sup>2</sup>"Latince kökenli olan "apparatus" sözcüğü, "hazırlamak" anlamına gelen "apparare"den türetilmiştir. Latince aynı zamanda "praeparare" fiili de bulunmaktadır. "Apparare" sözcüğünün İngilizce'deki en yaygın karşılığı "hazır duruma getirmek"tir. Bu anlamda apparatus (aygıt) kendini bir şeye hazırlayan nesne durumundadır. Fotoğraf makinesi kendini görüntü kaydetmek için hazırlar." (Flusser, 1991, s.25).



Fotoğraf makinesinin tarihine bakıldığında, *camera obscura* denemelerinin çok öncelere dayandığı bilinmektedir.<sup>3</sup> Camera obscura, dışarıdaki görüntünün küçük bir delikten sızan ışık ile kara kutuya düşmesi sonucunda görüntü elde edebilme tekniği olarak tanımlanabilir. Camera obscuranın tarihini, Walter Benjamin, kısaca şu şekilde özetler;

İlk çıktığı zamanlarda fotoğrafçılığın üzerinde bulunan sis perdesi, matbaacılığın ilk çıktığı zamanlardaki kadar yoğun değildir; bunun sebebi belki de zamanın bu icadın çıkması için elverişli olması ve pek çok kişinin de böyle bir gereksinim duymasıydı; birbirinden bağımsız pek çok insan aynı amaç için uğraşıyordu: görüntüleri “camera obscura” ile yakalamak. Böyle bir şeyin varlığının en azından Leonardo’nun zamanından beri denendiğini biliyoruz. Beş yıl uğraşan Niepce ve Daguerre bunu yapmayı başardılar, ama patentle ilgili yaşadıkları problemlerden yararlanan devlet mucitlere bir miktar tazminat ödeyerek makineyi ellerinden aldı ve kamuya mal etti. (2014, s.5).

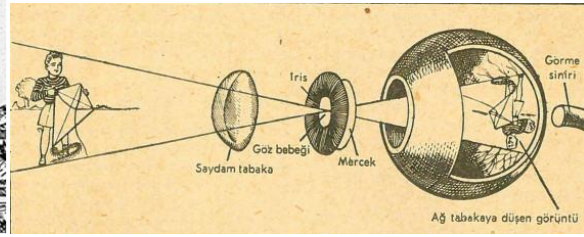
Işığın karanlık bir alana küçük bir delikten yansıdığı düzlemde, dışarıdaki görüntü içeri ters düşmektedir. Buradan hareketle, camera obscuranın çalışma pratiğini gözden aldığı aşikârdır. (Görsel 6-7).



**Görsel 6.** Camera Obscura.

Sanatkaravani. Erişim: 03.12.19.

<https://bit.ly/2re4N8I>



**Görsel 7.** Görüntülerin göze

nasıl düştüğünü anlatan bir çizim.

Nfku. Erişim: 03.12.19. <https://bit.ly/2OP81Z9>

Benjamin’in de sözünü ettiği gibi, uzun süre üzerinde çalışılan camera obscuraların görüntüleri kaydetmesi ile gelişmeler hızla birbirini takip etmiştir. Başlangıçta birer oda şeklinde inşa edilen camera obscuralar zamanla daha taşınabilir bir hale dönüşmüş ve küçük kutulara yani fotoğraf makinelerine evrilmiştir.

Fotoğraf makinesinin çalışma prensibini gözden alması, fotoğrafın, uzun bir süre yalnızca görünenin optik düzlemde kaydı olarak anlaşılmasına neden olmuştur. Ancak Gombrich, fotoğrafın optik düzlemde bir kayıt olması halini reddeder ve göz ile zihin arasındaki

<sup>3</sup> Fotoğrafın tarihi, teknik anlamda camera obscuranın doğuşu ile milatlandırılmış olsa da, Ulus Baker şöyle bir noktaya dikkat çeker; “Fotoğraf gibi bir aygıt gerçekten camera obscura geleneğine mi ait? Ya da “yanılsama” ve “taklitlerin” tartışıldığı Eflatuncu bir dünyadan gerçekten başlatılabilir mi fotoğraf tarihi?” (2017, s. 246.).

ilişkide olduğu gibi fotoğraf makinesi ile fotoğrafçı arasında da benzer bir ilişki olduğundan söz eder. Gözün görmeyi seçtiği şeyler gibi fotoğrafçı da ışık ile sabitlemek istediği şeyleri seçmekte özgürdür. Gombrich, bu durumu şöyle vurgular; “Algı üzerine birçok değerlendirmede, göz-fotoğraf makinesi benzerliğine karşı bir uyarıyla söze girmek yaygın bir tutum halini aldı -belki de, hem fotoğraf makinesini, hem sinir sistemini bir “kara kutu” gibi görürsek, durum farklı olur. Girdiye ne olduğunu gözleyemeyiz.” (2015, s.178). Ancak bu noktada, Gombrich’in sözünü ettiği fotoğraflama halinin fotoğraf makinesinin temelde belli fonksiyonları kazanması ardından başladığını hatırlatmakta fayda vardır. Nitekim pozlama süresinin uzunluğu yüzünden, çekilen ilk fotoğrafların ölü fotoğrafları<sup>4</sup> olduğu bilinmektedir (Görsel 8.).



**Görsel 8.** Ölü fotoğrafı / Post-mortem photograph.

Cultureandcommunication. Erişim: 26.01.2021. <https://bit.ly/3iRHNCL>

Fotoğraf ve harita uzun süre benzer ideolojiler için benzer şekillerde çalışmıştır. Bir bölgenin fotoğrafını çekmek ve ya haritalandırmak o bölgenin kime ait olduğunun kanıtı olarak kullanılmıştır. Fotoğraf, bu sebeple uzunca bir süre tespit, tasdik ve tasnif aracı olarak kullanılmıştır. Gombrich, vesikalık fotoğrafların da bir haritalandırma olarak değerlendirilebileceğinden söz eder. Vesikalık fotoğrafın hem öznenin varlığının kanıtı hem de yüzünün bir haritası olarak okunabileceğini ileri sürer. (2015, s.186). Nihayetinde harita da yeryüzünü yani yerin yüzünü gösteren bir çizim yöntemidir.

<sup>4</sup> Fotoğrafın ölümlü olan bu ilişkisi antropolojik olarak imgenin kökenine bakıldığında da karşımıza çıkmaktadır. İmgenin etimolojik kökeninin Roma Dönemi ölü maskelerine verilen “imago”dan geldiği bilinmektedir. (Sayın, 2003, s. 36). Gelişen sistemler ile fotoğrafın pozlama süresi azalsa da ölü fotoğrafları çekilmeye devam etmiştir.

Fransa'nın ilk sosyalist hükümeti olan Paris Komünü kurulduğunda, komünün kurul üyelerinin barikatlar üzerinde çektiği bir fotoğraftan hareketle üyelerin yüzleri belirlenmiş ve saldırı sonrası komün üyelerinin ölü bedenleri tabut içinde (Görsel 9) çekip yayımlanmıştır. (Kılıç, 1995, s.21). Bu örnek, fotoğrafın tespit aracı olarak kullanımına bir örnek olmakla birlikte ideolojilere de nasıl aracı olduğunu göstermektedir. Öte yandan Gombrich'in sözünü ettiği gibi vesikalik fotoğrafların da bir harita gibi çalıştığını akla getirebilir.



**Görsel 9.** Andre-Adolphe Eugene Disderi, 1871, Paris Komünü'nün öldürüldükten sonraki fotoğrafı.

Wikizeroo. Erişim: 24.12.19. <https://bit.ly/2QgEDe5>

Salt görünenin bir kanıtı olarak kabul edildiği dönemde bile fotoğraf, sahip olduğu bu güç ile insanları büyülemiştir. Nihayetinde bir şeyin fotoğrafı, o şeyin varlığının, bir aygıt yani insanüstü olan ile kanıtlanmış halidir. Fotoğrafın bir *aygıt* tarafından işlenmiş bir görüntü olması durumu, insanın, gerçeklik ile ilişkisinin sorgulamasına sebep olmuştur. Örneğin, icadından kısa bir süre sonra Japonya'ya giden fotoğraf makinesini gördüğünde halk, fotoğraf makinesinin ruhlarını resmettiğini düşündüğü için fotoğraf çekirtmeye uzunca bir süre yanaşmamıştır. Vilem Flusser, fotoğrafın gerçeklik ile olan ilişkisinde dünya ve makine programının kurduğu gerçeklik ayırımına şu şekilde yorum getirmiştir; “Şöyle ki; “gerçek” olan ne “orada” içinde yaşanılan dünya, ne de makine programının barındırdığı kavramlardır. Asıl “gerçek” olan görüntünün kendisidir. Dünya ve makine programı, fotoğrafların gerçekleştirilmesi için gerekli verilerdir.” (1991, s. 38). Flusser'in de

vurguladığı gibi *gerçek* olanın görüntünün kendisi olması durumu bir çırpıda kabul edilen bir şey olmamıştır. Fotoğrafın gerçeklik ile olan ilişkisi bugün hala tartışılan bir konudur. Zeynep Sayın bu ilişkiyi imge üzerinden ele alırken Yeniçağ ile başlatır;

Yeniçağ'la beraber yeni olan, imgenin bir mercek yardımıyla duvara düzünden yansınması değil, *camera obscuranın* verdiği görüntünün, gerçekliğin hakiki bir görüntüsü olduğu yansımalarıdır. Gözün gördüğüyle hakikatin *bir ve aynı şey* olduğu anlayışı, Yeniçağa özgü bu yeni bilgiden kaynaklanır. Özneyi nesneden bu şekilde ayırıştıran ve dışarıdaki görünüme bakacağı yerde, gözleri Platon'a meydan okurcasına bu görünümün duvardaki yansısına diken bir tür alet, içerideki hakikatle dışarıdaki hakikati *bir* saydığı için dışarısını yansımaktadır. İmgenin hakikati kendinde kayıtlıdır. Özne ile nesne, bakış ile manzara aynı bağıntılar dizgesinin birer parçasıdır; görünenin ve görünmeyenin hakikati aynıdır. (2003, s. 15).

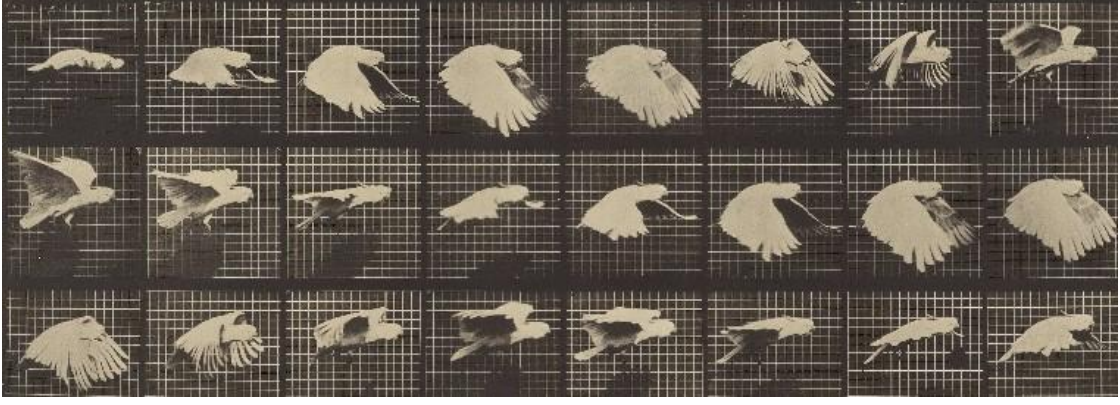
Sayın'ın da belirttiği gibi görünen ve görünmeyen hakkı kendisinde saklıdır ve aralarında bir değer hiyerarşisi durumu söz konusu değildir. Bu yorumlar göze alındığında fotoğrafın gerçeklik olan ilişkisini daha geniş bir eksene yaymak mümkündür ve fotoğrafı hapsedildiği salt gerçekliğin bir yansıması olarak görmekten de uzaklaştırır.

Öte yandan fotoğraf makinesinin icadı ile görüntülerin hızlı bir şekilde elde edilmesinin sanat tarihinde büyük bir kırılma yarattığını söylemek mümkündür. Walter Benjamin'in, Paul Valery'den aktardığı şu sözler büyük öngörü niteliğindedir; "Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz." (2017, s.53). Benjamin, teknik olanaklar ile ortaya çıkan çoğaltımın, görüntü düzeyinde litografi ile başladığını ancak çok geçmeden fotoğraf makinesinin icadı ile arşa çıktığından söz etmektedir. Bu durum o güne kadar hiç yaşanmamış görüntü çoğaltımını da beraberinde getirmiştir. Sessel düzeyde ise müziğin bant kaydına alınabilmesi yaklaşık olarak fotoğraf makinesinin icadı ile aynı zamana tekabül etmektedir. Benjamin'in üzerinde durduğu bir diğer şey ise teknik olanaklar ile üretimin, sergileme ve izleyici ile karşılaşma konusunda yarattığı değişikliklerdir. Paul Valery'nin de öngördüğü gibi, teknik olanaklar ile yeniden üretilebilen yapıtları görmek için izleyicinin artık evinden dışarı çıkmasına, yapıtın *ait olduğu yere* gitmesine gerek kalmamıştır aksine yapıtlar röprodüksiyonları ile izleyiciye gelir. Benjamin, bu durumun doğurduğu sonuçlar olarak, sanat yapıtının şimdi ve burada'lığını yitirmesi ve yapıtın etrafını saran, kendine has atmosferin yok olmasından söz eder, ortaya çıkan bu durum yapıtın biricikliğini zedelemektedir. Tekniğin olanakları ile yeniden üretilmiş olan, geleneğin yerine geçer ve

onun bir defaya mahsus olmasını ortadan kaldırır. (2017, s. 51-57). Benjamin'in sözünü ettiği gibi teknik görüntülerin çoğaltımı, izleyicinin hem zaman/mekân ile kurduğu bağ bakımından hem de karşılaşmalar açısından yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur.

Görüntünün üretimi, sanatsal kullanımının yanı sıra zamanla bir enformasyon türüne dönüştüğü için yaygınlaşması bu denli kolay olmuştur. Denilebilir ki bu durum görüntüler ile olan ilişkimizi yeniden düzenlemiştir. Gombrich'e göre, görsel temsiller, günlük yaşama çok hızlı bir şekilde sızmış ve çok çabuk kabul edilmiştir. Gombrich, bir yeri, bir şeyi, bir olayı ve ya bir anıyı aktarırken görsel temsillere başvurmadan anlatımın olanaksızlığına dikkat çekerken, çocukluğuna dair bir anıyı okuyucuya aktarmakta ve olayın geçtiği mekânın tarifi için bir fotoğrafa ve alanın haritalandırılmış çizimine başvurmaktadır. Haritalandırma tekniklerinin ve fotografik temsilin insan yaşamına dâhil oluşuyla beraber, o gün için, bir şeylerin aktarımında görsel temsil olmadan düşünülemediğinin vurgusunu yapmaktadır. Raporun önceki sayfalarında değinildiği gibi Gombrich de sözü edilen aktarımın salt görsel temsil ile değil, betimlemeler ile birlikte çalıştığından söz etmektedir (2015, s. 172-175). Kaldı ki bugün için görsel temsillerin kullanılmadığı bir anlatımı hayal etmenin dahi imkansız olduğu söylenebilir.

Görüntünün bu denli hızlı tüketimi ve üretimi, teknik görüntü üreten aygıtların da çeşitlenmesine zemin hazırlamıştır. Pozlama süresinin kısılması ile birlikte hareketli nesnelerin fotoğraflanması da mümkün kılındıktan sonra fotoğrafın tek yüzeyde sağladığı gerçeklik tartışması, hareketli görüntülerin kaydının mümkünleşmesi ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Başlangıçta hareketli görüntülerin elde edilmesi fotoğraf karelerinin peş peşe gelmesi ile olmuştur (Görsel 10).



**Görsel 10.** Eadweard Muybridge, 1887, Hayvan Hareketi / Animal Locomotion.

Artsandculture. Erişim: 13.01.2021. <https://bit.ly/3pphHtb>

Hareket ve zaman modernizmin temel meselelerinden biri olarak görülebilir. Modern zamanların getirdiği yeni yaşama biçimi ve hız, sanat üretiminde yalnızca teknik görüntüleri doğuran ve onların hâkim olduğu bir durum değildir. Bu durumun plastik sanatlarda da yeni arayışları karşımıza çıkardığını söylemek mümkündür. Hareketin ve zamanın yeniden düzenlendiği o dönemde Eadweard Muybridge'in hayvan hareketlerini kaydetmesi ile Boccioni'nin *insanı dinamik bir sentez* (Görsel 11) olarak betimlemesi birbirlerine çok yakın tarihlere sahiptir.



**Görsel 11.** Umberto Boccioni, 1913, İnsan Dinamizminin Sentezi / *Synthèse du dynamisme humain*.

E-skop. Erişim: 14.01.2021. <https://bit.ly/3ra1mt2>

Teknik görüntüler nezdinde devam edildiğinde ise fotoğrafın peş peşe hareketli görüntüler şeklinde kullanımı, hemen sonrasında doğacak olan sinemaya zemin olmuştur. Bu noktada Walter Benjamin, Fransız yönetmen Abel Gance'den aktararak sinema ile hiyerogliflerin arasındaki benzerliğe dikkat çeker ve *filmi başa sarmamızı* sağlar. (2017, s. 63). Nitekim Yunanca sinema hareketle yazmak anlamına gelmektedir. Ancak bu benzeşimin montaj öncesi sinemaya has olduğunu düşünmekte fayda vardır. Nitekim montaj ile birlikte sinema da kendi içinde farklı gerçekliklere kapı aralamıştır. Ulus Baker, sinemada montajın kaçınılmaz ve tam olması gereken zamanda ortaya çıktığından söz ederken modern toplumun inşasının başlı başına bir montaj olması düşüncesinin altını çizmektedir. (2017, s.18).

Sinemanın icadının ardından çok geçmeden toplum üzerindeki etkisi de fark edilmiştir. Bu durum ilk zamanlar için sinemanın görüntülerin ontolojik hallerinden önce daha somut anlamda ne gösterdiği ile ilgilenmesine sebebiyet vermiştir. Bir sihirbaz olan Georges Melies'nin, montajı yani zamanın ve mekânın büküldüğü ve yeniden düzenlenebildiği bu yeni düzlemi keşfi ile *gerçek* ve *sonsuz* bir sihir yaptığı söylenebilir. Melies'den aldığı bu sihrin gücünü bambaşka bir yere taşıyan Eisenstein ise filmin zamanı yontmak olduğunu söyler. Ulus Baker, Eisensteins'ın *filmin zamanın yontusu* olduğu yorumuna katılırken şu eklemeyi yapmaktadır; “Bu meyanda videonun bir “zaman felsefesi” televizüel aygıtın ise bir “zaman yönetimi” olduğunu söyleyen Maurizio Lazzarato'ya hak vermemek elde değil.” (2017, s.107).

Kimi sinemacılara göre sinemayı öldüren alet olarak düşman görülen televizyon, 20. yüzyılın diğer bir kırılma noktasıdır. 1900'lerin ortasına gelindiğinde artık her eve giren televizyonun çok sesliliği ve ulusal/uluslar arası dolaşıma soktuğu veriler farklı bir enformasyon türünü ortaya çıkartmıştır.

Bu yeni araç, film teknolojisinde olduğu gibi sadece olayları görüntü ve ses olarak kayıt etmekle kalmıyor, geniş kitlelere pazarlanabilen yani kitlesel olarak üretilebilen bir meta sunuyor, insanlar için yeni *görme* ve *duyma* biçimleri yaratıyor. Televizyon kendine özgü ışığı, rengi, mekan ve zaman boyutuyla, daha ilk günden *geleceğe meydan okuyuş* olarak ortaya çıkıyordu.<sup>5</sup> (Kılıç, 1995, s.10).

Lazzarato'nun değimi ile *zaman yönetimi* olması yönüyle televizyon, içine insanları, verileri, nesnelere, sesleri alan bir kutu gibi görülse de toplumla arasındaki ilişkiden ötürü zamanla masumiyeti tartışılır konuma gelmiş ve çok geçmeden bir propaganda aracına

---

<sup>5</sup> İtalikler Levend Kılıç'a aittir.

dönüşmüştür. Öte yandan, televizyonun geldiği anlamın uzaktan görmek olduğu düşünüldüğünde söz konusu manipülasyona ne kadar açık olduğunu da ele vermektedir. Televizyonun bugün için de konumu çok değişmiş gibi gözükmemektedir.

1960'lı yıllara gelindiğinde dünyanın büyük sarsıntılar içinde olduğu ve sanat tarihi açısından da büyük kırılmaların yaşanmaya başlandığı bir dönemdir. Seri üretimin ve buna bağlı olarak tüketimin ciddi boyutlara taşındığı bu dönemde doğurduğu sonuçlar ile birlikte özellikle 1968 sonrası artan çevre hareketleri döneme damgasını vurmuştur. Öznenin nesne ile olan ilişkisinin bu tüketim ortamında yeniden ele alınması tesadüfi değildir, sanatçıların galeriyi terk edip doğaya taşınmasının tesadüfi olmadığı gibi. Zaman ve hareket ekseninde bakıldığında ise akışın hareketi olarak Fluxusun da o dönem doğması tesadüfi değildir. Televizyonun bireyi kuşatma altına alması durumunun sanata yansımaları da 1960'lı yıllara tekabül etmektedir.

Televizyon, sinemadaki filmin yani elle dokunulan, gözle görülen filmin yerini ışık taneciklerine devretmiştir. Bu ışık tanecikleri aynı zamanda videonun da yüzeyini oluşturan yani temelde ekran yüzeyini oluşturmaktadırlar. Levend Kılıç, bu ışık taneciklerini tanımlarken ekranın getirdiği yeni olanaklara da şu şekilde değinir;

Elektronik görüntünün televizyonla bütünleşerek ortaya koyduğu çoğaltım aracı öncekilerden özellikle fotoğraf ve filmde çok farklıdır. Bu fark, videonun teknolojik olarak görüntü oluşturma biçiminden kaynaklıdır. Videonun görüntüsü elektronik olarak ekranda belirir. Ekran, ışıklı noktacıklardan meydana gelen bir yüzeydir. Yani elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Fotoğraf ve filmde ise görüntü, ışık yansıtma yoluyla ortaya çıkar. Elektronik görüntünün bu yapısal farklılığı bir çoğaltım teknolojisi olarak görüntü ve ses şeklinde bilginin depolanmasıyla birlikte doğal olarak videoya yeni olanaklar sunmaktadır. (1995, s.10).

Ekranın yüzeyini oluşturan bu ışık noktacıları bir banda alınan kaydın yayını olarak değil de *canlı* bir yayın olarak yapılmaya başladığında ise bambaşka bir durumu ortaya çıkartmıştır. Dünya'nın dönmesi gibi bir sürekliliğe tabiidir canlı yayın anlayışı. "Raymond Williams, televizyonun sunduğu deneyimdeki şimdiki zamanda var olma ve anlık olma etkisini açıklamanın bir yolu olarak "akış" kavramını ortaya atar." (Kılıç, 1995, s.79). Ancak bu noktada Williams, akışın parçalara ayrılarak sunulan bir akış olduğunu da vurgular. *Akış* her ne kadar doğadan bir sözcük gibi gözükse de öznenin canlılığından alan



bir akış halidir yani bir anlamıyla yanılısama olduğu düşünülebilir. Bu parçalanarak ayrılan, sunulan ve yanılısamaya dönüşen akışın bir karşılığı olarak arayüzler düşünülebilir.

## 2. BÖLÜM: İMGENİN HALLERİ

... Zamandan söz ettiğim sırada akıp gitmiş oluyor. ...

(Baudrillard, 2012, s.7).

Her çağ, her nesil, kendi kelimelerini üretir. Videonun çıktığı dönem, kitle iletişim araçlarının egemenliğinden dolayı enformasyon çağı olarak adlandırılmaktadır. Değişen koşullar ve durumlar, kelimelerin, anlamlarını ve kullanım yerlerini de değişime uğratmaktadır. En yalın anlamıyla dijital bir ön sayfa anlamına gelen *arayüz* de bu kelimelerden birisidir. Birinci bölümde bahsedildiği üzere, teknik görüntüleri incelerken başvurulan tüm görme, görüntüleme, görüleni kaydetme teknolojilerini *zaman sıkışmalarına* aracı olan arayüzler olarak ele almak mümkündür. Anlamının da ifade ettiği üzere, arayüz, bir *ara sayfa*dır, bu aradalık Jean Baudrillard'ın ekranlardan bahsederken kullandığı gibi *derinlikten yoksun bir yüzey* olarak tanımlanabilir. (2021, s.37). Teknolojik ilerlemelerin, yaşamdaki payı düşünüldüğünde, kelimenin teknolojik alandan dile transfer olması şaşılabilir bir durum değildir. Arayüzlerin dijital bir imgenin görüldüğü yüzey olduğu da söylenebilir. Bu noktada ise özne ile imge arasına görünmez bir mesafe girmektedir. Baudrillard, arayüzler ile birlikte açığa çıkan mesafelere şu şekilde değinmektedir;

Video, etkileşimli ekran, multimedya, Internet, sanal gerçeklik: Karşılıklı etkileşim bizi her yandan tehdit ediyor. Her yerde mesafeler birbirine karışıyor, her yerde mesafe ortadan kaldırılıyor: Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, sahneyle salon arasında, eylemin başkahramanları arasında, özneye nesne arasında, gerçekle gerçeğin sureti arasında bir mesafe yok artık. (2001, s. 162).

*Arayüz*, ne kadar teknolojik bir terim olsa da bugün için, gündelik hayatta pek çok yere dokunmaktadır. Arayüzler, ekran, yüzey gibi somut şeyler olduğu gibi, politik ya da ilişkisel gibi görünmeyen arayüzlerin mevcudiyeti de tartışmaya açıktır. Nitekim Baudrillard'da öznenin yaşamına dahil olan mesafeler için aynı ilişki üzerinde durmaktadır. Buradan hareketle özne ile imgenin arasına giren *şeylerin* hepsi birer arayüz olarak kabul edilebilir. Jean Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon kuramları yine bugün için arayüzün konumunu anlamlandırmak adına bir diğer örnek olarak düşünülebilir. Baudrillard, *simülakrı* “Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.” olarak, *simüle etmeyi* ise “Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.” şeklinde tanımlamaktadır (2018, s. 8). Arayüzler, Baudrillard'ın kuramlarıyla birlikte düşünüldüğünde öznenin geldiği konum gereği ile bir muğlak zaman zeminidir. Ancak bu zeminin içinde barındırdığı muğlaklık ile birlikte yeni bir zemin arayışı olduğu da

düşünülebilir. Arayüzlerin öznenin konumundaki etkisine Jonathan Crary'nin şu sorusu da bir işaret olarak görülebilir; “Öznellik nasıl olup da, rasyonelleştirilmiş mübadele sistemleri ile enformasyon ağlarının arasında yer alan ve hiç de tekin olmayan bir arayüz haline gelmektedir?” (2010, s.14). Crary'e göre bu noktada özne de bir arayüz haline dönüşmüştür.

*Arayüz* (Görsel 12) adlı filmde, bir sinemacı olarak Harun Farocki'nin arayüzleri nasıl kullandığını anlatışını izleriz. Buluntu bir görüntünün iki kanaldan verilmesiyle başlayan filmde görüntüler sıçrayışla ilerlemektedir; başlangıçta bir ayaklanmaya ait görüntüler verilirken birden yakın çekim bir makyaj sahnesi girmesi gibi. Bunun yanı sıra filmin içinde de arayüz katmanlarına rastlanmaktadır. Örneğin,; kanallardan birinde bir önceki filminden Farocki'nin bir metin okuduğu akarken diğer kanalda o sahneyi izleyerek filmdeki aynı metni okuyan kendisini görürüz. Öte yandan metin Vietnam'a atılan Napalm bombası ile ilgili bir tanığın ağzından yazılmıştır. Filmdeki bu çoklu bakış Jonathan Crary'nin öznenin de bir arayüz olarak varlığının sorgulanmasını hatırlatabilir. Farocki, filmde arayüzleri teknik anlamda nasıl bir araya getirdiğinden bahsederken imajların da rastgele seçilmediği açıktır.



**Görsel 12.** Harun Farocki, 1995, *Arayüz / Schntittstelle*.

Filmde bir kare.

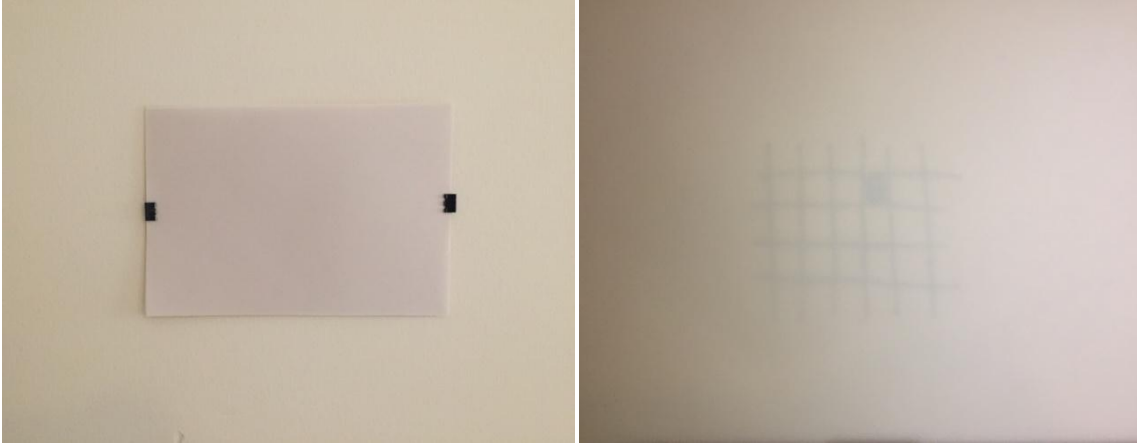
Görsel 13'deki çalışmada kağıt, arayüzlerin özne ve dolayısıyla da imge ile olan ilişkisi bağlamında bir arayüz olarak düşünülmüştür. Çalışma, içinde bir olayın ihtimallerinin yazılı olduğu, üç aydın kâğıdın yan yana asılmasından oluşmaktadır. Öte yandan kağıt, geçirgen olmasına rağmen kıvrılması sebebiyle içindeki yazılar okunamamaktadır. Kağıtların bu durumu ihtimallerin muğlâklığını vurgulamak adına düşünülmüştür. Kağıdın

bir *arayüz* aracı olarak kullanılmasının keşfi ardından üretilen *İhtimal* (Görsel 14-15) adlı çalışmada ise üst üste gelen kağıtlar altındaki *şeyi* gizlemektedir. Kağıtlar ilk bakışta boşmuş gibi görünür ancak yakından bakıldığında altına çizilmiş olan desen gözükmemektedir. Arayüzün tabii olduğu muğlak zemin, kağıdın zemini ile örtüşür hale gelmektedir. Bu zeminin aynı zamanda imgenin ve öznenin de durduğu zemin olduğu düşünülebilir.



**Görsel 13.** Hazel Kılınç, 2019, İsimsiz / Untitled.

Kişisel arşiv.



**Görsel 14-15.** Hazel Kılınç, 2019, İhtimal/Possibility.

Kişisel arşiv.

Günümüzde şeffaflık ve geçirgenliğin sürekli olarak vurgusu yapılırken, özne, bir anlamıyla kendi kendisinin örtüsü olmuştur. Önceki çalışmalarda vurgulandığı gibi Görsel 16'daki çalışmada da aygınder kağıdın bir yanıyla geçirgen, diğer yanıyla ise şeffaf olmasının vurgusu

öznenin konumuna da işaret etmektedir. İmgenin içine kapandığı bu hal, öznenin de içe dönüşünün temsili olarak görülebilir. Görüntünün öznenin varlığını onaylamak amacıyla bir aygıt tarafından elde edildiği Görsel 16'daki çalışmada özne, öylece dururken aynı zamanda bir red söz konusudur. Bu red, şeffaflığın yanı sıra fotografik temsilin reddini de içinde barındırmaktadır. Söz konusu bu şeffaf ve uçuşkan hal, bugün, imgenin konumuna işaret etmek isterken öznenin konumunun da sorgulamasıdır. Diğer yandan fotoğrafa atfedilen, gerçekliğin temsili olması ve bellek ile ilişkisinin sorgulandığı bu çalışmada fotoğrafın, varlığın bir kanıtı olarak, bir tasdik aracı olması ve bunun reddinin arayışları söz konusudur. Zeynep Sayın, Pierce'den aktardığı imge türlerine göre fotoğrafı index olarak nitelendirilebilecek üçüncü bir sınıfa dâhil eder. Sayın, bu sınıflandırmaya göre indexi kumsalda bırakılan ayak izlerine ya da tıbbi semptom olarak deride görünen belirtiler gibi tanımlar ve fotoğrafın çok anlamlılığına işaret eder. Sayın'a göre fotoğraf, ne kadar yakın olsa da uzak, ne kadar uzak olsa da o yakın olandır. (2015, s.78). Bu hususta fotoğraftaki özne, çok yakınsa da bir o kadar uzak gözükmektedir. Aslolan ise yalnızca fotoğrafın kendisi gibi durmaktadır.



**Görsel 16.** Hazel Kılınç, 2019, Kendi Kendinin Örtüsü.

Kişisel arşiv.

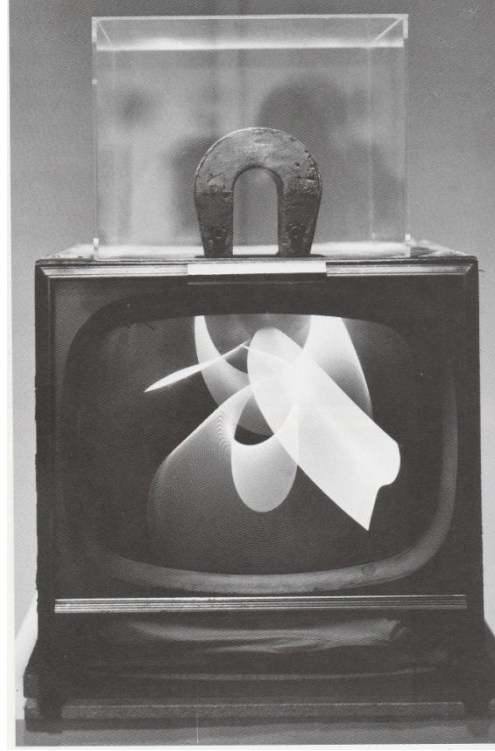
Özne ve şeyler arasına giren tüm mesafeler, Raymond Williams'ın akış kavramına geri dönülerek birlikte ele alındığında *akış*, ana tabii olan bir şey gibi duyulurken başsız ve sonsuz olduğu da beraberinde düşünülebilir. Bu noktada akışın karşılık geldiği hal, öznenin zaman deneyimi ile birlikte ele alınabilir. Öznenin zamanı deneyimi ile makinenin zamanı

deneyimi arasındaki temel fark da burada yatmaktadır. Özne için zaman, bir deneyim ve öznenin algısını kuran temel unsurlardan biriyken, makinenin zaman deneyiminde bu hesaplanabilir bir şey olarak *süre*ye dönüşmektedir.

Bergson'a göre somut algımız, sonsuz titreşimlerin bir andaki sıkışmasıdır; algı-maddenin saf sarsıntı akışlarının bir sentezidir. Aslında bir duyum ya da bir imaj nedir? Alımlayıcı bir yüzeyde trilyonlarca saf titreşimin, trilyonlarca saf sarsıntının sıkıştırılması işleminden başka bir şey değildir. Dolayısıyla imaj, bir akış sıkışmasıdır. (Lazzarato, 2017, s.78).

Akışın sıkışması hali ilkin fotoğrafla karşımıza çıkmakta ve diyaframın açıklığı bize zamandan alıkoyulan akışın, ışıkla birlikte bir görüntüsünü vermektedir. Bu makinenin zaman algısında bir *süre*ye eş düşmektedir. Akış ve zaman arasındaki ilişki düşünüldüğünde, video, zaman demektir. Videonun zamanı kavrayışı hem süre ile ölçülebilir bir şey iken hem de kendi akışı içinde olandır. “Video teknolojisi, göstermeyen akışlar (dalgalar) ve gösteren akışlar (imajlar) arasında bir ilişki kuran makinesel bir düzenlemedir.” (Lazzarato, 2017, s.72). Bu sebeple de videonun her iki akışa da tabii olduğu söylenebilir.

Nam June Paik, bu yeni tip elektronik görüntüyü sanat alanına taşıırken bahsi geçen çifte zamansallıkların izini sürmüştür. Bu minvalde, Lazzarato'nun videoyu bir zaman felsefesi, televizüel aygıtın ise zaman yönetimi olarak yorumlayışına geri dönecek olursak, Nam June Paik'in işlerinde bu ikililiğin görsel karşılılıklarına rastlanmaktadır. Paik, ekrana doğrudan yaptığı müdahaleler, bozulmuş, tekrar eden ve aynı anda birçok ekrandan verilen video yerleştirmeleri ile bilinmektedir. Tüplü bir televizyonun tepesine yerleştirdiği mıknatıs ile televizyon manyetiğini bozarak görüntü olmayan görüntüler elde ettiği Magnet TV'yi (Görsel 17.) akışı ele geçiren yeni bir akış olarak yorumlamak mümkündür.



**Görsel 17.** Nam June Paik, 1965, Magnet TV.

Watari, Shizuko. (1984). *Name June Paik Time Collage*. Japonya: Isshi Press. s.45.

Paik'in *zaman kolajları* olarak nitelendirilen bozulmuş, yeniden düzenlenmiş görüntü düzenlemeleri, ekranın birden çok anlamıyla bir aracı olarak kullanılmasını da içinde barındırmaktadır. Ekranın ontolojisi, bu birden çok anlamı içerisinde barındırırken Paik'in işlerinde kullanılan ekranın televizyon ekranı olması da bu anlamları güçlendirmek adına olduğu düşünülebilir.

Bir televizyonun içini suyla doldurduğu ve video kayıt cihazı ile hemen yanındaki diğer televizyona anlık görüntü olarak verdiği *Real Fish/Live Fish* adlı işinde, (Görsel 18) Paik'in doğrudan *gerçek* ve *canlı* arasındaki ilişkiyi sorguladığı açıktır. Paik'in diğer işlerinde de karşılaşılan bu sorgulama gerçeğin ne olduğunun yanı sıra, canlı olarak sunulanın ne anlama geldiğini düşündürür.



**Görsel 18.** Nam June Paik, 1982. Real Fish, Live Fish / Gerçek Balık, Canlı Balık.

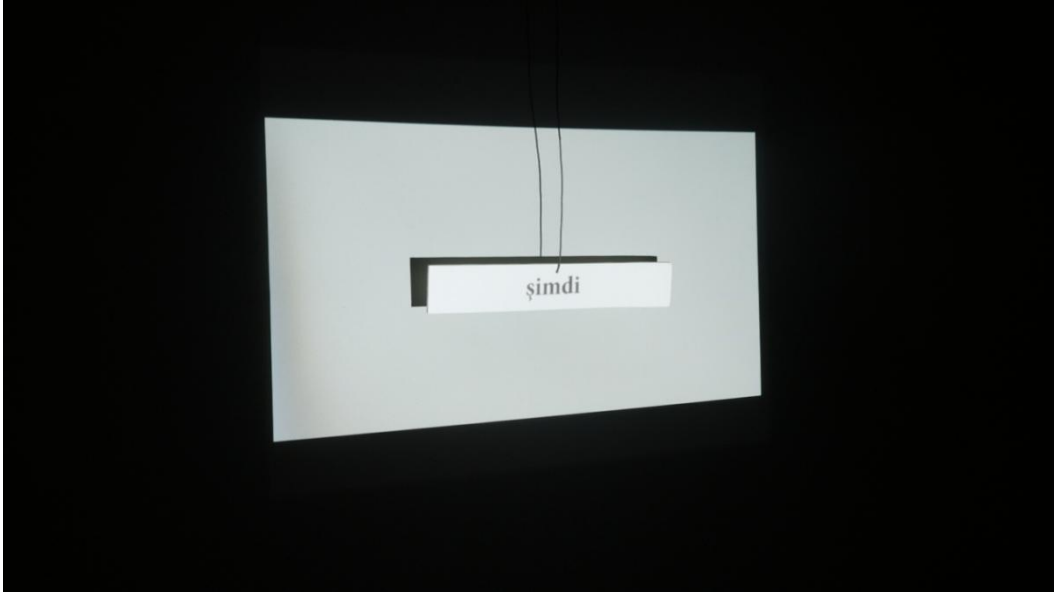
Switchtalk. Erişim: 02.03.21. <https://bit.ly/3e9Rtbk>

Video, zamansal olanı, zaman ile çalışan bir aygıtla kaydetmenin bir yolu olarak görüldüğünde dahi aradaki zaman kaymalarını da içinde barındırmaktadır. Nitekim Paik'in Real Fish/Live Fish adlı işinde de bu zaman kaymalarına rastlanır. Video teknolojisini, göstermeyen akışlar (dalgalar) ve gösteren akışlar (imajlar) arasında bir ilişki kuran makinesel bir düzenleme olarak yorumlayan Lazzarato'yu hatırladığımızda bu zaman kaymaları daha anlaşılır bir hal almaktadır. Videonun içinde barındırdığı dalgalar sürekli hareket halindeyken, izleyiciye ulaştığında artık titreşimler halinde bir hareket ve zamandır. Paik'in değımiyle bu katı titreşimler izleyici ile buluşan görünüm içinde kendi zamanını kurar. (Lazzarato, 2017, s.81). Bu aslında bir makine olarak videonun kurduğu zamandır. Paik'in yerleştirmelerinde kullanılan kablolar, ekranlar, kayıt cihazı ve tüm diğer unsurlar gerçeğe uzanan öznenin karşılaştığı arayüz aktörleri gibi görünmektedir. Bu aynı zamanda videonun kendi içinde barındırdığı zamanı izleyiciye hatırlatmanın da bir yolu olarak okunabilir.

Sürekli tekrarlanan *şimdi* kelimesinin duvara asılı bir plakaya yansıması olarak görülen çalışmada (Görsel 19) *şimdi*, bir milat sözcüğü gibi düşünülürken, görüntünün duvara düşmesinde etkin olan tüm aktörlerle birlikte şimdinin bir yanılmasıdır. Söz konusu aktörler, Paik'in yerleştirmelerinde de değinildiği üzere, aslında dijital bir görüntünün oluşması ve izlenebilir olması adına kullanılan araç gereçlerin tümüdür. Örneğin;



bilgisayar, projeksiyon, bilgisayar ile projeksiyonun bağlantısını sağlayan ara kablolar, güç kablolarının toplamı gibi. *Şimdi* kelimesinin miladı, ağızdan çıktığı an kendini yineleyen bir milat olarak düşünülmüştür. Kelimenin tekrarı, bir video text olarak düşen imajın duvara yansımaya kadar olan süreçte sonsuz şimdini barındırmaktadır. Her an, bu tekrarın içinde, yansıtılan şimdinin plakaya varana kadar geçtiği şimdilerin de bir yansımaya içinde barındırmaktadır. *Şimdi*, her an zamanda asılı kalan anlar olarak düşünülürken, fiziksel olarak duvara asılı olması uzamda da asılı kalmasını vurgulamak adına düşünülmüştür. Uzamda salınan *şimdi*, özne arayüz ilişkisi dahilinde imgenin yeni durumlarını sorgular ve imgenin de uzamda salındığını düşündürür. Projeksiyon makinesinin duvara vurduğu ışık ise şimdinin gelip geçici bir çerçevesidir.



**Görsel 19.** Hazel Kılınç, *Şimdi / Now*.

Kişisel arşiv.

Frederic Jameson'un şimdini ayrıcalıklı ve tarihsel görmesi, videoyu öznenin algıladığı ile makinenin kurduğu zamanı birleştirmeye yaklaştıran bir medyum olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Jameson'a göre, şimdi, makinenin içerdiği zamana özneyi de dahil etmiştir ve uzam/zaman arasındaki temel ilişki, şimdinin temelinde de yatmaktadır. Doğrudan Jameson'dan aktarılsa;

Zira video, uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun ve tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da medyumdur; zira, makinesi eşine rastlanmayan bir şekilde aynı anda hem

nesneyi hem özneyi kendi başatlığı altına alır ve makineyi, özne ve nesnenin ve video imajının ya da “akışın” makina zamanını kaydeden yarı-materyal bir cihaza dönüştürür. (2011, s.129).

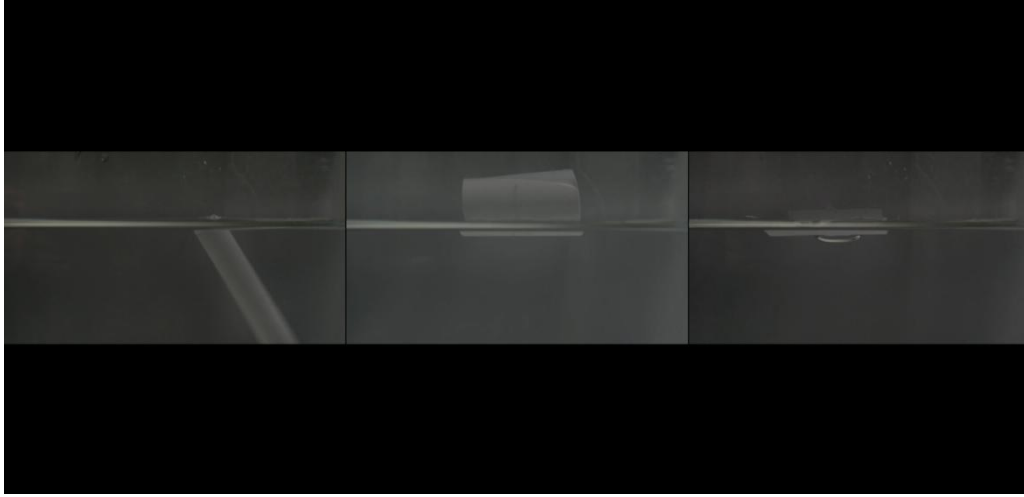
Bu noktada, videonun *işlenebilir* bir teknolojiye dönüştüğünü de hatırlamakta fayda vardır. Jameson’un bahsettiği üzere nesne ve özneyi etkisi altında tutabilen video, akışın da kaydını mümkün kılarken bir yandan da işlenebilir bir teknolojiye ulaştığında artık yeni sorular sordurabilir. Bahsi geçen zaman kaymalarını meydana getiren diğer bir unsur da videonun işlenebilir olmasıdır. Videonun işlenebilirliğinin sinemadaki montaj ile paralel olduğu düşünülebilir ancak bu noktada sinemanın, bütünsel anlatıyı kurmak adına, plan ve sekansların sıralanışı ile ilgili yaptığı müdahale ile videodaki görüntünün işlenebilir olduğu karıştırılmamalıdır. Bu durum video dilinde süreç (video-processing) olarak kullanılmaktadır.

Bill Viola, video işleme teknolojilerinin getirdiği imkanları işlerinde kullanan video sanatçılarından biridir. *Yükselişin* aksine bir düşüş izlediğimiz videoda (Görsel 20.) gerçek zamanda birkaç saniyeye eş düşecek bir eylemin 10 dakikaya uzatılmış hali izleyiciyle buluşur. Video, içinde zamanla birlikte hareketin içerdiği zamanı da barındırırken Viola bu hareketi videonun zamanına yayar. Videonun zamanında oluşan bu esneme, eyleme ve buna bağlı olarak belleğe dair sorulara kapı arayabilir. “Simülasyon teknolojilerinin geliştikçe “bellek çalışmasının ilkelliği”ni azalttığını ifade eden Bill Viola, bize farklı teknolojilerin makinesel filumunu başka bir şekilde oluşturma olanağı tanır.” (Lazzarato, 2017, s.84). Viola’nın makinesel filum olarak adlandırdığı, video ve ekran yüzeyini oluşturan ışık noktacıları arasındaki lifler gibi düşünülebilir. Viola’nın sözünü ettiği yeni ve ilkel olmayan belleğin içerisinde imgenin de yeni hallerinden birini barındırdığı düşünülebilir ve bu durum imgenin belleğine dair de sorular sordurabilir. İmge, kendisi ile özne arasında adeta bir perde olan yeni bir imgeye mi dönüşmüştür?



**Görsel 20.** Bill Viola, 2000, Ascension/Yükseliş.  
Artsandculture. Erişim: 19.03.2021 <https://bit.ly/3s9Uahi>

Videonun zamanı, söz konusu kronolojik olmayan bir zamansallığa göndermede bulunur. “Görme teknolojileri bizi doğal algıdan, onun yanılsamalarından ve insanbiçimciliğinden kurtararak zamanı doğrudan deneyimleyebilmemizin yolunu açarlar.” (Lazzarato, 2017, s.89). Bu deneyimlemelerin yolunu ararken Bill Viola’nın aktardığı gibi makinesel liflerin yeniden kurulmak istendiği *Varyasyon* adlı (Görsel 21) çalışma, adını müzikteki çeşitlemeler anlamından almaktadır. *Varyasyon*, temelinde gürültünün düzenlenmesi ile oluşan müziğin farklı çeşitlemeleri anlamına gelmektedir. Gürültünün düzenlenişi ile müziğin oluşması gibi, ışık ve hareketin makinesel düzenlenişinin de video düzlemini oluşturduğu söylenebilir. Bu noktada düzenlenen müzik, yani görüntü, yeniden düzenlenmiş bir gürültüye/görüntüye dönüşebilir ya da varyasyonlarını içinde barındırabilir. Video çalışmada zaman içinde gerçekleşen bir eylem, video kamera ile kayda alınırken aslında zamanın -gerçekleşebilecek sonsuz ihtimaller dahilinde- üç ihtimali üzerinden alınmış bir kayıttır. Ancak bu üç ihtimalin toplamı olarak -aynı zamanda bir toplam zaman olarak- izlenmektedir. Öte yandan bu toplam zamana, suya ait olan zaman, su ile birlikte çok daha önce kâğıda dönüşmüş ağacın ve videonun ontolojik zamanı da eklenerek düşünüldüğünde zaman çakışmaları oluşmaktadır.

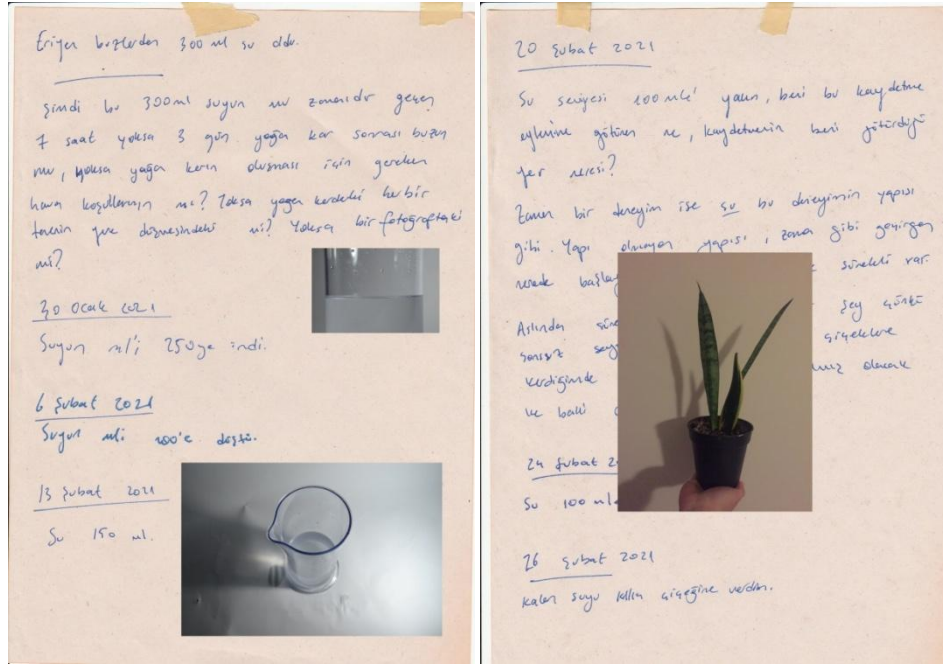
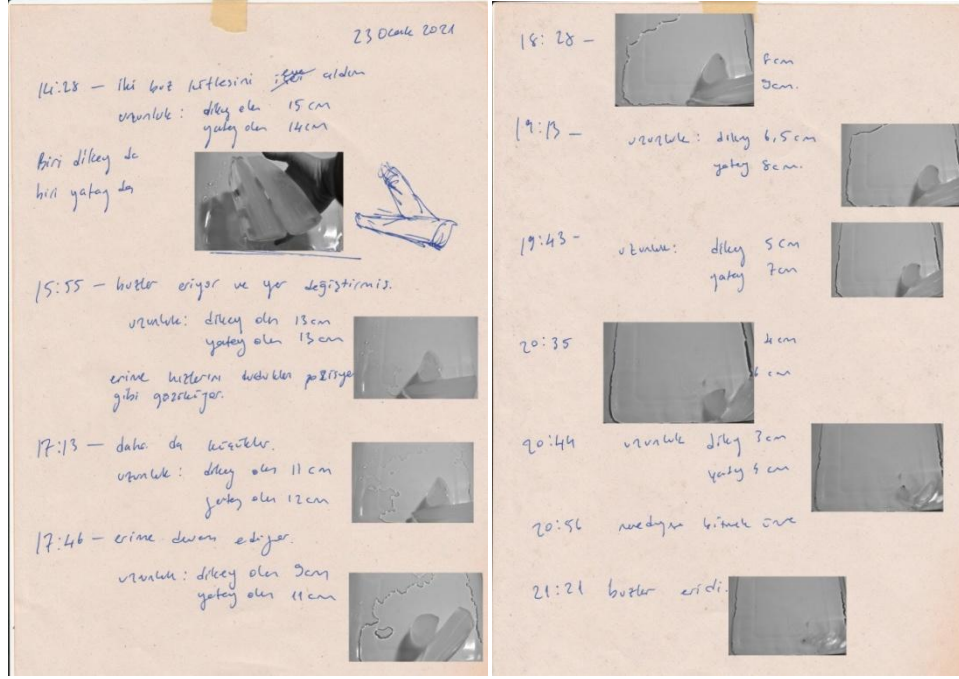


**Görsel 21.** Hazel Kılınç, 2019. Varyasyon / Variation.

Kişisel arşiv.

Bugün için bakıldığında, bu durum aynı zamanda bir şimdiki zaman paradoksunu da içinde barındırmaktadır. Bu paradoksu Byung-Chul Han şu şekilde ifade etmektedir; “Şimdinin paradoksu, daha çok, *her şeyin* aynı anda şimdiiyi oluşturması, her şeyin, şimdinin bir parçası olma fırsatına sahip olması, hatta bunun zorunlu olmasıdır.” (2020, s. 52). Her şeyin sahip olduğu, *şimdi*'ye ait olma fırsatı, beraberinde zaman çakışmalarını meydana getirmektedir. Byung-Chul Han'ın belirttiği üzere, eş zamanlı olarak tüm şimdilerin, şu an'ların, anların yaşanması hali öznenin gerçeklik kavrayışını da etkisi altına aldığı düşünülebilir. Bu durum imgenin kavranışını da etkiler, nitekim birinci bölümde de değinildiği üzere, Walter Benjamin, başka bir bakış açısıyla bu durumun erken habercilerinden birisi olmuştur. Bugün için zaman paradokslarının ve zaman çakışmalarının temelinde yatan şeylerden birisi de özne ile şeyler arasında giren arayüzler olduğu söylenebilmektedir.

Makinenin zaman algısı ile öznenin zamanı algılayışı arasındaki benzerlikler ve farklar araştırılırken, bir gözleme dayalı notlar rapor dâhilinde eklenmek istenmiştir. (Görsel 22, 23, 24, 25). Yağan kar sonrası bahçeden eve alınan iki buz parçasının erime süresince kaydının alındığı bir deneyimde, zamanın da bir deneyim olduğu fikrinin keşfi ile birlikte zaman ile suyun çok benzeri bir ilişkisinin olması da keşfedilmiştir. Her ne kadar buz parçaları gözlemlenirken, süreç, ölçüm ve kayıt araçları ile kaydedilmiş olsa da su, zaman içinde hep bir hareket halindedir. Kaydın sonunda buzlardan kalan su, evdeki çiçeğin toprağına verilerek ait olduğu kendi zamanına iade edilmiştir.



Görsel 22, 23, 24, 25. Hazel Kılınç, 2021, Notlar.

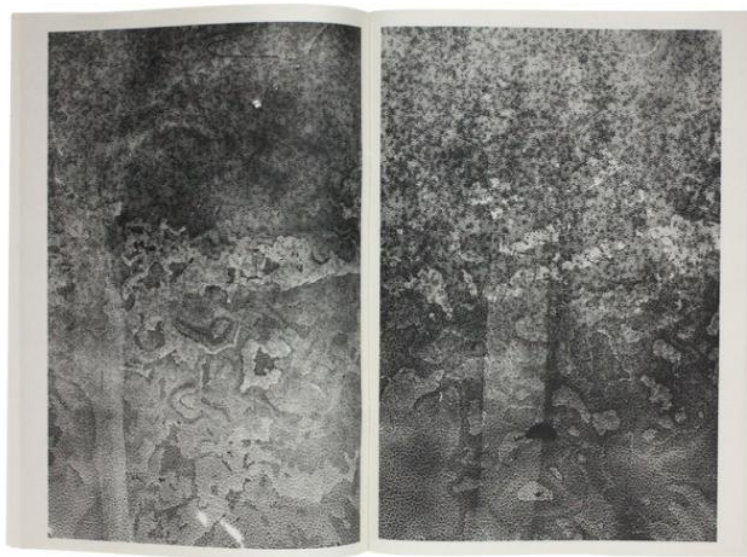
Kişisel arşiv.

Akışın en temel hali suya tabii olan gibi görünürken, Bergson'un imajları bir akış sıkışması olarak yorumlamasına tekrar dönüldüğünde elde edilen kayıtlar birer imaj sıkışmasından öteye geçmemektedir. Makinenin zamanı deneyimi ile öznenin zamanı deneyimi arasındaki ilişkiler, Bill Viola'nın söylediği üzere, simülasyon teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan türlü deneyimler sayesinde çeşitlenmektedir. Bununla birlikte Viola'nın video

ile bellek arasındaki ilişki için söyledikleri, biraz geriye gidildiğinde öncüsü olduğu fotoğraf için de yorumlanabilir.

İmajların tahakkümünden söz ederken aslında artık bu söylemin tekrarının dahi bir tür aynı çokluğa eş düştüğünü söylemek mümkün gözükmemektedir. Mevcut çokluk pek çok yeni bakışa da kapı aralamaktadır. Fotoğrafın kendi içinde barındırdığı çelişkiler bugün hala geçerliyen elbette yeni anlamların da beraberinde olduğu söylenebilir. Yeni görüntüleme yöntemleri ve bu yöntemlerle kurduğumuz ilişki, yeni hatırlama yöntemlerinin de geliştirilebilir olduğunu düşündürebilir. Fotoğrafın üzerine kurulan temel meselelerden birisi de bellek ile olan ilişkisidir. Bu ilişkiyi kurmak için fotoğrafın var olması yeterlidir. Öyle ki fotoğraf, kartpostallar ile birlikte kullanıldığı ya da doğrudan fotokart olarak kullanıldığı dönemlerde *hatırat* olarak da adlandırılmıştır. Fotoğrafın içinde barındırdığı zaman, uzam ve özne, fotoğrafın belleğini kuran unsurlardır. Ancak elbette fotoğraf, zaman içerisinde alışılmış bu anlamın çok daha ötesine geçmiştir.

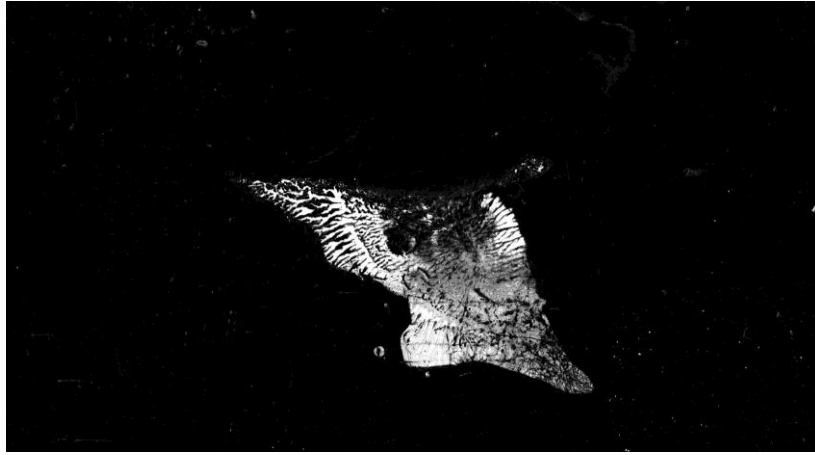
Daisuke Yokota, fotoğrafın fotoğrafını çeker ve bu işlemi görüntü kaybolana dek yapar. Sonuçta arkeolojisi fotoğraf olan yeni bir fotoğraf ortaya çıkar. Yokota, uyguladığı bu yöntem ile fotoğrafı, fotoğrafın içinde barındırdığı zamandan, mekandan ve öznenen uzaklaştırır. Yokota'nın fotoğraflarında bulunan bellek katmanları sadece onun bizzat şahidi olduğu katmanlardır. Karartmak anlamına da gelen Cloud (Görsel 26) adlı kitabında, fotoğraflar, içinde barınan tüm detaylardan arınmış olup geriye yalnızca saf olan fotoğrafın kendisi kalır.



**Görsel 26.** Daisuke Yokota, 2017, Cloud/Karartmak.

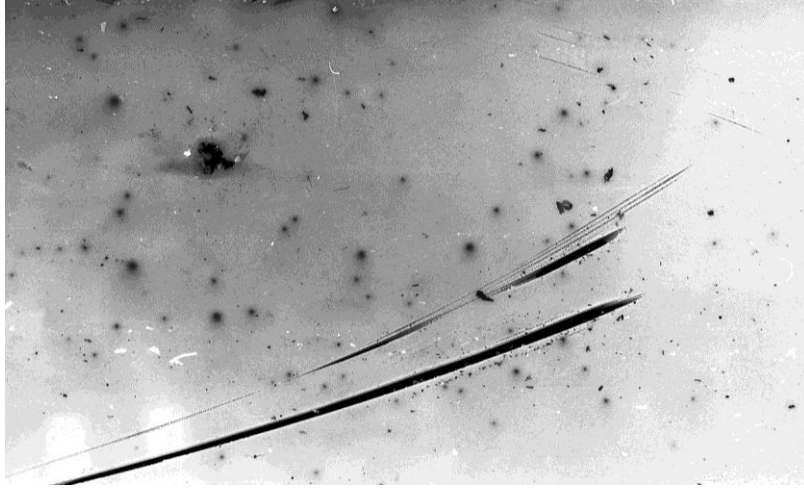
Yaptığı bu işlem ile elde edilen son fotoğrafta öznenin ya da nesnenin izi ortadan kalkmıştır. Yokota'nın çalışmalarındaki diğer bir husus ise son derece gelişmiş bir teknolojiye sırtını çevirerek fotoğrafın kimyasına geri dönmesi ve fotoğraflara uyguladığı doğrudan kimyasal müdahalelerdir. Yokota'nın deneysel yaklaşımlarını fotoğrafa ait belleği *karartmak* olarak yorumlamak mümkündür.

Fotoğrafa ait belleğin izinin sürüldüğü Görsel 27 ve 28'deki çalışmada fotoğraf, mecburi tutulduğu tüm anlam katmanlarının dışında bırakılmak istenmiştir. 35 mm'lik bir filmin toprağın altına gömülmesi ardından film yüzeyindeki aşınmaların pozlanarak elde edildiği bu çalışmada fotoğrafın tahakkümü altında kaldığı zaman, artık fotoğrafa ait bir belleğin zamanına dönüşmektedir. Ancak elbette bu noktada fotoğrafın içinde barındırdığı, fotoğrafı çeken ve fotoğrafa bakan arasındaki etkileşimli bellek katmanları arasında yolculuk edilmektedir. Aslında hiç çekilmemiş olan bu fotoğrafların belleği, yeni bir tür bellek olabilir mi sorusunu da içinde barındırmaktadır. Bu soru aynı zamanda içerdiği anlam ile birlikte imgeye de yöneltilebilir; yeni, belleksiz bir imgenin varlığından söz edilebilir mi?



**Görsel 27.** Hazel Kılınç, 2019, İsimsiz/Untitled.

Kişisel arşiv.



**Görsel 28.** Hazel Kılınç, 2019, İsimli/Untitled.

Kişisel arşiv.

Analog filmin doğrudan bir fotoğrafa dönüştüğü bu fotoğraflarda bellek, bir yanıyla fotoğrafın kimyasının, bir yanıyla da diğer malzemeler ile birlikte oluşan muğlak bir belleğin imgeleridir. Bu da yeni imgenin durumlarından biri olarak görülür. Bu muğlaklık ise içerisinde ikinci bölüm boyunca bahsedilen zaman çakışmalarını ve arayüz katmanlarını barındırmaktadır. Ulus Baker, fotoğrafın yanı sıra videonun da bir hatırlama/hatırlatma aracı olabileceğinden söz ederken videonun bellek ile olan bu ilişkisini “ars memorativa” diye bilinen hatırlama sanatıyla karşılaştırarak inceler. Ancak bu inceleme, şu soruyla sonlanır; “Yoksa video “hatırlamanın hatırlanması ve yeniden hatırlanması” gibisinden bir formüle cevap verebilecek bir aygıt olarak yeniden kurulabilir mi?” (2017, s.29). Baker’in bu sorusuyla birlikte düşünüldüğünde videonun sürekli akışta olduğu kendi zamanıyla ele alınırsa video bizi hatırlamanın hatırlanmasına mı götürür? Video, Latince “videre” yani görmek fiilinin birinci tekil şahısa göre çekimlenmiş halidir ve “görüyorum” anlamına gelmektedir.<sup>6</sup> Bu minvalde görmek ve görülebilirlikler üretmenin de bellek ile olan doğrudan ilişkisi videonun etimolojik kökeninde de saklıdır.

Geçmiş ve şimdinin bir olarak, sürekli akışı içindeki birliktelik bizi yine zaman çakışmalarına götürür yani şimdinin, her an, diğer tüm anlarla birlikte kurulduğu fikrine. Videonun zaman ve bellek ile olan ilişkisi bu çerçevede incelendiğinde, Paik’in *video zamandır* deyişi, videonun tüm eş-zamansallıkları barındırması sebebiyle<sup>7</sup> daha anlaşılabilir olmaktadır. Bergson’a göre sürenin sürekli ikiye bölünüşü virtüelden edimsele

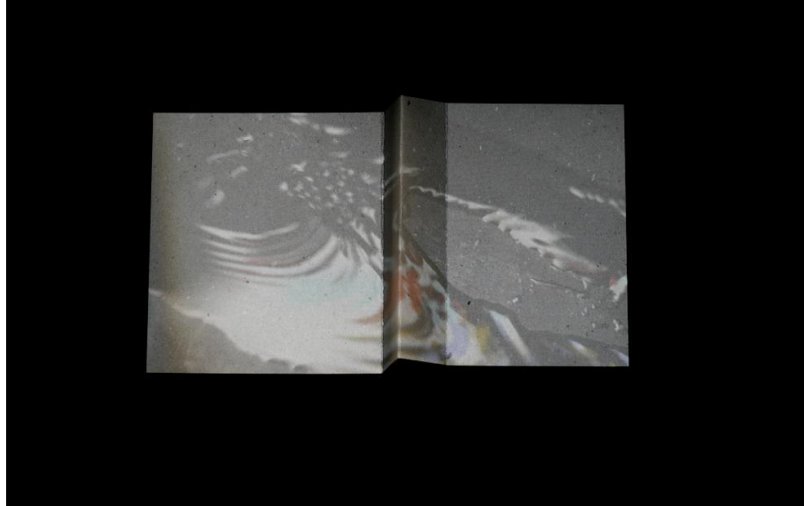
<sup>6</sup> Etimolojiturkce. Erişim: 9.05.2021. <https://bit.ly/3w5iQJD>

<sup>7</sup> Raporun önceki sayfalarında değinildiği üzere videonun içinde barındırdığı kendi zamanı vurgulanmak istenmiştir.



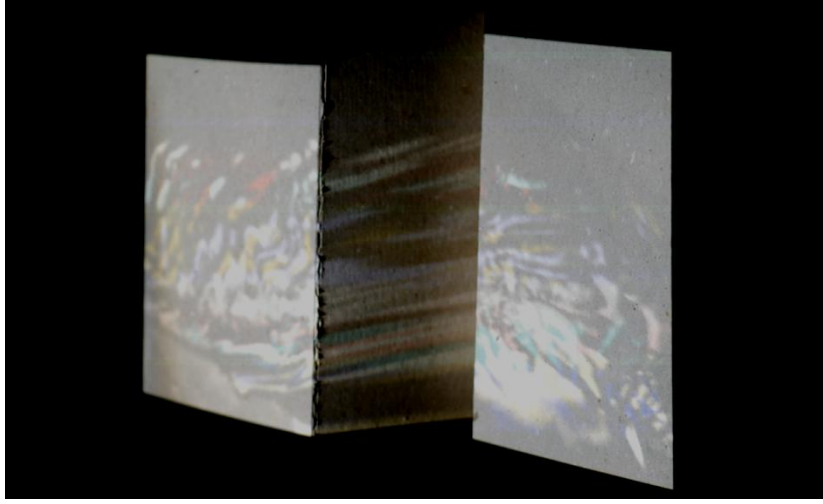
sürekli bir geçiş şeklindedir. Virtüelden edimsele olan bu geçiş hali saklı olandan var olana bir geçiş hali gibi görülebilir. Gilles Deleuze, Bergson'da sürenin her an ikiye bölünmesi halini çoklukların sebebi olarak gösterir. Ancak bu bölünme hali her seferinde doğasını değiştirerek gerçekleşir (2014, s. 82-83). Bu noktada tekrar hatırlamanın, süreyle çalışan bir aygıt olarak video ile ilişkisine dönüldüğünde, video bahsi geçen çokluk temsiline ve bölünmelere bir aracı olabilecek bir aygıt olarak görünmektedir.

“Geçmiş, olmakta olanla eşzamanlı olmadığı sürece, onun anısını nasıl saklayabilir?”. (2016, s.47). Lazzarato'nun bu sorusu, Ulus Baker'in sorusuyla birleştiğinde cevaplardan birisi, videonun bu saklama işleminin yerine geçebilecek bir aygıt olabileceği ihtimalini açığa çıkartmaktadır. Geçmişin ve şimdinin bir olduğu bu eş-zamanlılıkta, bir kayıt cihazıyla kaydedilen Görsel 29 ve 30'daki video çalışma, hatırlamanın ne olduğu ve videoyla ilişkisinin nasıl olduğu üstüne düşünülürken ortaya çıkmıştır. Hatırlamanın içinde barınan sonsuz geçmiş ve şimdi tüm zamansallıkları ile akış halinde temsil edilmek istenmiştir. Başlangıçta doğalında akan suyun akışı, bir süre sonra tersine çekilmeye başlar. Hatırlama eylemi, suyun hareketi ve görüntünün düşüp yeniden çıktığı boşluk ile birlikte düşünülmüştür. Videonun bellek ile olan ilişkisi bu video çalışma ile beraber düşünüldüğünde, video yüzeyin hareketli olması ve sürekli tekrarı bizi hatırlama eyleminin içinde barındırdığı zaman sıçramalarını da beraberinde düşündürebilir.



**Görsel 29.** Hazel Kılınç, 2020, İsimsiz / Untitled.

Kişisel arşiv.



**Görsel 30.** Hazel Kılınç, 2020, İsimsiz / Untitled.

Kişisel arşiv.

Öznenin zamanı deneyimi ile makinenin zamanı deneyimi arasında ortaya çıkan farklardan birisi bellek gibi görünürken bu hala öznenin kurabildiği bir farktır. Makine kapandığı an tüm mevcut bellek katmanları görünürlüğüne yitirmektedir.

## SONUÇ

Öznenin dünya ile ilişkilenebilmesinde pek çok etmen söz konusudur ve bu etmenler yeni ilişkilenebilir biçimlerini de beraberinde doğurur. Rapor boyunca sözü edilen öznenin maruz kaldığı bir tür yeni gerçeklik hali, öznenin ayrı düşünülemez olan imgeyi de etkisi altına almaktadır. İmgenin bu yeni konumu, her an elden, zihinden ve gözden kayar hali, günlük hayattaki deneyimler ile beraber düşünülmalıdır. Bu ilişkilenebilir biçiminde özne ile şeyler arasında giren her bir *şeyin*, bir çeşit aracı olduğu söylenebilir. Bugün için bu araçların çeşitliliği ve çok sesliliği kurulan ilişkilenebilir şekli de karmaşık bir hale sokar.

Görüntünün kaydı ve çoğaltımı, söz konusu bir görüntü yağmuruna sebebiyet vermiştir. Görüntü ile teknik görüntünün ayrımı incelenirken, açığa çıkan görme/görüntüleme yöntemleri kapsamında arayüz kavramı, kendi başına bir anlam ifade etse de tüm bu araçlara verilebilecek kapsayıcı bir kavram gibi görünmektedir. Bu bağlamda arayüzün bir ön/ara sayfa olarak öznenin hayatında pek çok noktaya dokunduğu söylenebilir. Günümüzde bir taraftan sürekli olarak şeffaflığın vurgusu yapılırken, arayüzler ile birlikte imgeyi de saran muğlak bir şeffaflık olarak yorumlanmıştır.

Maurizio Lazzarato'nun özellikle Henri Bergson üzerinden yapmış olduğu okumalar ışığında, görüntünün bir zaman sıkışması olma hali, uygulamalar çerçevesinde pekiştirilmek istenmiştir. Bu kavrayış ile birlikte, eş-zamanlılık ve zaman çakışmaları da uygulamaların zeminini oluşturmaktadır. Bu durum, öznenin zaman algısı ile makinenin zaman algısı ilişkisinde belleğe dair sorulara da yol aralamıştır. Açılan bu yolda imgenin zaman ve bellek ile olan ilişkisi de imgenin yeni hallerinden biri olarak görülür.

Raporda vurgulandığı gibi özne ile imge arasına giren bu mesafe, imgeyi de tahakkümü altına alarak oluşan yeni sorulara sebebiyet verir. Rosalind Krauss, 1960 sonrası için imgenin artık kaideden inip, doğaya, mekana, kamusal alana yayıldığından söz eder (2002, s.103.110). Bugün, artık gerçekte hiç var olmayan imajların varlığı söz konusuysen, imgenin adeta bir boşlukta salındığından söz edilebilir mi? Ya da artık yokluğu ile varlığa gelen bir imge midir söz konusu?

## KAYNAKLAR

- Baker, Ulus. (2014). Tansu Açık (Ed.). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Baker, Ulus. (2017). Ege Berensel (Ed.). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Baudrillard, Jean. (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2012). *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi*. (O. Adanır Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2001). *Tam Ekran*. (B. Gülmez Çev.). İstanbul: YKY.
- Baudrillard, Jean. (2021). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (E. Gen Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi*. (B. Tanyeri, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, Walter. (2017). *Pasajlar*. ( A.Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Berger, John. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y.Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Crary, Jonathan. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Bergsonculuk*. (H.Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Etimolojiturkce. Erişim: 9.05.2021. <https://bit.ly/3w5iQJD>
- Flusser, Vilem. (1991). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (İ.Derman, Çev.). İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Gombrich, Ernst H. (1976). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, Ernst H. (2015). *İmge ve Göz*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: YKY.
- Han, Byung-Chul. (2020). *Zamanın Kokusu*. (Ő. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, Levend. (1995). (L. Kılıç Haz.). *Video Sanatı / Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Hil Yayın.

Krauss, Rosalind. (2002). Mekana Yayılan Heykel, *Sanat Dünyamız*. s.103-110. İstanbul: YKY.

Lazzarato, Maurizio. (2017). *Video Felsefe*. (Ş. Çiltaş Solmaz, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri*. (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

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

Türk Dil Kurumu. Erişim: 11.05.2019. <https://bit.ly/344Rfwd>

Jameson J.F. (1997). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ▯ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ▯ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ▯ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ▯ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ▯ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ▯ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

12/07/2021

Hazel B. Kılınç

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu  
Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

**SANAT ÇALIŞMASI RAPORU BAŞLIĞI: ÖZNE-ARAYÜZ İLİŞKİSİNDE İMGENİN  
YENİ DURUMU**

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06.07.2021	45	58,783	29.06.2021	% 12	1616304404

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih: 06.07.2021)

Hazel B. Kılınc

Öğrenci No.: N18137304

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Mümtaz Demirkalp

**Master's Art Work Report  
Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

**TITLE:THE NEW SITUATION OF IMAGE IN RELATION TO SUBJECT AND INTERFACE**

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
06.07.2021	45	58,783	29.06.2021	%12	1616304404

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 06.07.2021)

Hazel B. Kiliç

Student No.: N18137304

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR

APPROVAL

APPROVED

Prof. Mümtaz Demirkalp



## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir.
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

12/07/2021  
Hazel B. Kılınç