



**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**



Yıl : 2018

Sayı : 40

ISSN : 1300-9206

# **GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**

**ERZURUM - 2018**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**ATATURK UNIVERSITY  
DIRECTORATE OF FINE ARTS INSTITUTE**

YIL/YEAR: 2018

SAYI/ISSUE: 40

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ  
JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE  
GSED-40**

**“Bilimsel Hakemli Bir Dergidir”**

*- Yılda İki Sayı Yayınlanır -*

**ERZURUM - 2018**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**  
**ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE**

**Sayı/Issue 40 - 2018**

**Yayımlayan / Published**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü  
Ataturk University Directorate Of Fine Arts Institute  
ISSN: 1300-9206

**Sahibi / Owner**

Yönetim Kurulu Adına  
Enstitü Müdürü  
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

**Yayın Yönetmeni / Editor**

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Mustafa BULAT  
Prof. Dr. Yasemin YAROL  
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS  
Doç. Dr. Yunus BERKLİ  
Doç. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU  
Dr. Öğr. Ü. Önder YAĞMUR  
Dr. Öğr. Ü. Zafer LEHİMLER

**Dizgi / Typesetting**

Ufuk ÇETINKAYA

**İngilizce Editörü / Foreign Language Editor**

Dr. Öğr. Ü. Deniz ARAS

**Teknik Redaksiyon / Technical Reducation**

Dr. Öğr. Ü. Dr. Koray ÇELENK

**Yazı İşleri / Editorial Secretary**

Nejla YİĞİT

**Yazışma Adresi / Correspondence**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü 25240  
ERZURUM Tel: 0 442 231 14 70  
e-mail: gsem@atauni.edu.tr

**Baskı/Press**

Zafer Medya  
Yenikapı Caddesi, Kadıoğlu Sokak  
Yakutiye/ERZURUM  
0442 234 22 85



Akademik Araştırmalar İndeksi  
**Acarindex.com**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir.

Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

## Dergi Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdülkadir YILMAZ	(Bayburt Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev Kuru	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU	(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Akdeniz Üniversitesi)
Prof. F. Gonca İLBEYİ DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hagigat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Mehmet KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Mehmet Reşat BAŞAR	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Naci İSPİR	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Ömer Faruk TAŞKALE	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Pınar ARAS	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Sadık ÖZÇELİK	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Salih AKKAŞ	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Seval YAVUZ	(Mustafa Kemal Üniversitesi)
Prof. Şeyda ÇILDEN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Ardan ERGÜVEN	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL	(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Ayça ALPER AKÇAY	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış KARAELEMA	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	(İstanbul Üniversitesi)
Doç. Evren KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Günseli PİŞKİN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Oğuz DİLMAÇ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yakup GÖKDAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Ahmet FEYZİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Ali Korkut ULUDAĞ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Aydın ZOR	(Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Bünyamin AYDEMİR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Can PELİKOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mine ARTU MUTLUGÜN	(Yalova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Nurcan KUTLU YAPICI	(Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Safiye SARİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Emrah LEHİMLER	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Gökalp PARASIZ	(Balıkesir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Önder YAĞMUR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Tamer TEMEL	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Yavuz ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Zafer LEHİMLER	(Atatürk Üniversitesi)

#### **GSED-40. Sayı Hakemleri**

Prof. Dr. Pınar ARAS	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Ayça ALPER AKÇAY	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış KARAEMLA	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	(İstanbul Üniversitesi)
Doç. Evren KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Günseli PİŞKİN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Oğuz DİLMAÇ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Ahmet FEYZİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Can PELİKOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mine ARTU MUTLUGÜN	(Yalova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Nurcan KUTLU YAPICI	(Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Safiye SARİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Yavuz ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)

## Atatürk Üniversitesi

### Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

#### Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995 den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sosyal bilimlerin farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmaların gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

## **Makale Yazım Düzeni**

**Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.**

1. Yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi belirtilmelidir.

2. Makalelere 10-12 kelimeyi geçmeyen ana başlık, 200 kelimeyi geçmeyen Özet, 3-10 kelime arasında anahtar kelimler yazılmalıdır. Türkçe başlığın tümü büyük harflerle, İngilizce başlığın ise sadece ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

3. Makale başlığı ve yazar ismi, özet, anahtar kelimeler, makalenin İngilizce başlığı, abstract, keywords, makale metni, kaynakça, ekler sırası ile yazılmalıdır.

4. Yazı Microsoft Word yazılım programı ile Times New Roman 11 punto ile 1.15 satır aralıklı, metin ebadı 16 x 24 cm. ölçülerinde 20 sayfayı geçmeyecek şekilde tek sütun halinde hazırlanarak teslim edilmelidir. Dipnotlar 10 punto ile tek satır aralığıyla yazılmalıdır.

5. Şekil ve Tablolar her biri ayrı bir sayfada ve sayfa sırası takip edilmek suretiyle verilmelidir. Şekil adı, şeklin altında, tablo başlığı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil ve tablo numaraları 1, 2, 3, ... gibi verilmelidir.

6. Yararlanılan kaynaklar, eğer varsa notlardan sonra ayrı bir sayfada “Kaynakça” başlığı altında verilmelidir. Kaynakça göstermek zorunludur. Makale yazım kurallarının ayrıntıları için bakınız.

<http://www.atauni.edu.tr/#!sayfa=makale-yazim-kurallari>

## İÇİNDEKİLER

---

**Yüksel GÖĞEBAKAN**

ALTERNATİF ÖĞRENME MEKANLARI OLARAK MÜZELERİN EĞİTİM-  
ÖĞRETİMDE KULLANILMASININ ÖNEMİ

The Importance of Using Museums in Education and Training as Alternative  
Learning Spaces

(9-41)

**Emrah LEHİMLER-Cumhur CENGİZ**

ARMONİ DERSİNE İLİŞKİN TUTUM ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI

A Development Study of Attitude Scale Related to Harmony Course

(42-55)

**Lokman ZOR**

KARABAĞ SAVAŞI'NIN AZERBAIJAN SİNEMASINDAKİ SUNUMU:  
NABAT FİLMİ ÖRNEĞİ

The Presentation of Karabakh War in Azerbaijan Cinema: "Nabat"

(56-70)

**Gökalp PARASIZ-Aytekin ALBUZ**

KEMAN EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN  
SESLENDİRİLMESİNDE HAZIRLAYICI ALIŞTIRMALARIN ETKİLİLİK  
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

The Analysis on the Effectiveness of Preparatory Exercises in the Vocalization  
of the Contemporary Turkish Music Works in Violin Education

(71-88)

**Ufuk UGUR-Sezen ALTAY**

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA FANTASTİK TÜRK VE  
AMERİKAN SİNEMASI: DRAKULA

The Fantastic Turkish and American Cinema within The Context of  
Intertextuality: Drakula

(89-116)



**Burçak BALAMBER**

ONBEŞİNCİ YÜZYILDA İYİ ÖLME SANATI: ARS MORIENDI

The Art of Dying Well in the 15<sup>th</sup> Century: Ars Moriendi

(117-133)

**Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN**

PİNA BELGESELİNDEKİ BAROK ETKİ

The Baroque Influences in *Pina* Documentary

(134-149)

**Yakup GÖKDAŞ**

SURİYE VE IRAK'TA YAĞMALANAN ESERLERİN TARİHİ,  
SOSYOLOJİK BOYUTU

The Sociological Dimension and the History of the Looted Artifacts in Syria  
and Iraq

(150-164)

**Aysun CANÇAT**

YENİ MEDYA SANATI ÜZERİNE

On the New Media Art

(165-178)

**Mahmut KIVANÇ-Yavuz ŞEN**

ERZURUM YÖRESİNE AİT OYUN HAVALARININ GÜNÜMÜZ İCRASI  
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

An Analysis on the Traditional Dance Music of Erzurum Region within the  
Current Performances

(179-209)

## PİNA BELGESELİNDEKİ BAROK ETKİ

Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN<sup>1</sup>

### Öz

Sinema; resim, edebiyat, heykel, mimari, müzik ve gösteri sanatları ile etkileşim içinde olan ve bunları bünyesinde toplayan, mecralararası bir sanat formudur. Anlatı dili olan sinematografi ise resim sanatıyla daima çok yakın ve özel bir ilişki içindedir. Sinematografi kompozisyon, perspektif ve renk gibi normları temelde resim sanatından miras almıştır. Yeni ifade biçimleri arayan film yapımcıları için, dijital üç boyutlu (3B<sup>2</sup>) sinema heyecan verici ve fırsatlarla dolu bir gelişme sayılmaktadır. 3B sinemanın anlatı dili stereoskopidir (3B sinematografi). Stereoskopinin sinematografiden ayrılan en önemli özelliği ise perspektif kurulumunu perde yüzeyinin önünde ve dışında başlatması, görüntüleri perdenin sınırlarının dışına taşı(r)masıdır. Kompozisyonu kanvasın dışına taşımak barok resmin önemli özelliklerinden biridir. Bu bağlamda barok resim sanatı ve stereoskopi örtüşür. Bu makale, genel olarak Barok sanatın, özelde ise Caravaggio'nun resimlerinin, Wim Wenders'in *Pina* (2011) belgeselindeki *Bahar Ayini* (*The Rite of Spring*) sekansı üzerindeki etkisini irdelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Belgesel Sinema, 3B Sinema, Stereografi, Barok Sanat, Wim Wenders, Pina Bausch

### The Baroque Influences in *Pina* Documentary

#### Abstract

Cinema is an interdisciplinary art form that interacts with the other fields such as literature, painting, sculpture, music, and performance arts. Cinema through its narrative style / language cinematography has been in a very close relation with painting. Cinematographic (composition, perspective, color, graphic) norms, conventions and styles have been constituted from the art of painting.

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü, kozgen@gazi.edu.tr

<sup>2</sup> Makalede, "üç boyutlu" ifadesi için 3B kısaltması kullanılmaktadır.

The emergence of 3D Cinema has given new possibilities and potentialities for filmmakers who search for new forms. Narrative style / language of 3D cinema is called Stereoscopia (3D cinematography). Stereoscopia necessity to calculate on-screen and off-screen depth for dimension opens new interdisciplinary fields between art forms. In this article, the influence of baroque painting in *Pina* documentary's stereoscopia will be discussed.

**Key Words:** Documentary Cinema, 3D Cinema, Stereography, Baroque Art, Wim Wenders, Pina Bausch

## 1. Giriş

Wim Wenders'in ürettiği Pina belgeseli yirminci yüzyılın en önemli çağdaş dans ve fiziksel tiyatro koreografarından Pina Bausch'a bir "saygı duruşu" flmidir. Stereoskopik olarak tasarlanan belgesel, Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine biyografik bir çalışmadır (Wagner, 2011: 68). Ersan Ocak belgeseli "ağıt biçiminde bir dans flmi" olarak tanımlar. Belgesel, izleyiciye dans, tiyatro ve sinemanın bir arada kurulduğu bir biçim-içerik deneyimi sunar. Dahası Wim Wenders stereoskopinin açığa çıkardığı imkânı kullanarak dans-tiyatro-sinema aralıklarını aşan resim-heykel-mimariyi de işin içine katan mecralar arası bir eser üretmiştir (Ocak, 2016: 158).

Wenders'e göre, stereografi denilen bu 3B sinematografi olmaksızın, Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine yapılan film layığıyla gerçekleştirilemez. Yani, Pina Bausch'un özgün dans-tiyatro koreografilerinin ve bunların farklı mekânlarda dansçılar tarafından gerçekleştirilen performanslarının yarattığı duygulanımlar ve düşüncelerin sinema perdesine yansıtılması ancak 3B dijital teknolojilerle yapılan stereografik imaj üretimi ve montajı ile mümkündür. Filmin resmî web sitesi içinde, "projenin gelişimi" başlığı altında, 3B dijital sinema teknolojilerinin gerekliliği açıklanmaktadır. Wenders bu teknolojilere kavuşmak ve bunları kullanarak aklındaki gibi bir film yapabilmek için tam yirmi yıl beklemek durumunda kalmıştır (Ocak, 2016: 158).

Pina Bausch modern dansa çığır açan yenilikler getirmiş bir koreografıdır. Koreografilerinde dansı sahneden (sahnenin sınırlarını aşması) taşıması, izleyici-dansçı aksını kırması ve mekânı sadece dekor olmaktan çıkarıp dansın dramaturgisinde kurucu unsur kılması devrim niteliğindedir. Bu bağlamda Bausch'un modern dansa Barok anlayışı getirdiği söylenebilir.

Modern dansı pek sevmeyen Wim Wenders, Pina Bausch'un yönetimindeki Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun 1985 yılında Venedik'te sergilediği Cafe Müller

performansını izlediğinde-deneyimlediğinde derinden etkilenir. Bu vesile ile iki usta sanatçı arasında uzun soluklu bir dostluk oluşur. Süreç içinde ortak bir film projesi üretmeye soyunurlar. Ancak Wenders, Bausch'un "uzamı" barok tarzda ve son derece yaratıcı bir şekilde kullandığı, izleyiciyi kuşatıp, ona beden-duyusal (corporeal) bir deneyim yaşatan dans koreograflarının, iki boyutlu sinemanın "yüzeye sıkışan" sınırları içinde çekilemeyeceğini düşünür. Yıllar sonra Wenders, 60. Cannes Film Festivali'nde, U2 rock grubunun 3B U2-3D (2007, Yön: Mark Pellington) isimli konser filmi seyrederek Pina Bausch ile ortak yapacakları film projesinin ancak stereoskopi ile gerçekleştirilebileceğini keşfeder ve şöyle der "Üç boyutla projemiz mümkün olabilirdi! Sadece bu yolla, mekân boyutunu dahil ederek, Pina'nın Dans Tiyatrosu'nu uygun biçimde perdeye getirmeye cüret edebilirdim" (<http://www.pinafilm.de/en/about-the-movie.html>, the development of the project). 2008 yılında Wim Wenders ve Pina Bausch ortak projelerini gerçekleştirmek üzere çalışmalara başlarlar. Dijital stereoskopi sayesinde, izleyici ile görüntü-ses düzeni arasında mekân-boyutsal (spatial) bir ilişki kurulduğunu ve dijital stereoskopinin izleyiciye beden-duyusal bir deneyim tecrübe ettirdiğini keşfeden Wenders 3B sinemayı ve dijital stereoskopi teknolojisini yakından izler ve 3B sinema köklerini, klasik resmi radikal şekilde dönüştüren Barok'da bulur.

## 2. Stereoskopinin Atası Barok (Resim) Sanatı

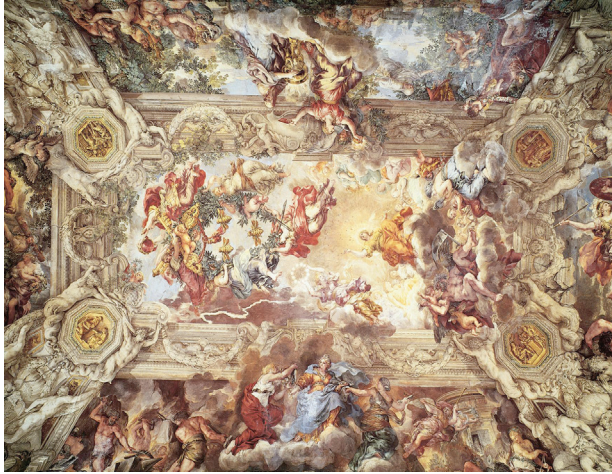
Sinematografi biçim, kompozisyon, ışık ve çerçeveselendirme kaidelerini resimden miras almıştır. Öte yandan, pek çok film yapımcısı ve sinematograf ressamından ve onların çalışmalarından etkilenmişlerdir. Sinemanın öncüsü ve müjdecisi olan Barok resim sanatı, özellikle film yapımcıları ve sinematografiler üzerinde son derece etkili olmuştur.

1500'lerin coğrafi keşifleri üzerine inşa edilen on yedinci yüzyıl, Avrupa için coğrafi sömürgeleştirme ve bilimsel gelişme dönemidir. Avrupalı güçler, Uzak Doğu'nun ve Amerika kıtasının kontrolü için kıyasıya çekişmişlerdir. On yedinci yüzyılda bilimde ve felsefede yaşanan gelişmeler, Avrupalıları din, bilim, felsefe ve hatta coğrafyanın statükosunu sorgulamaya itmiştir. Bütün bunlar söz konusu dönemin sanatı olan Barok sanat üzerinde derin bir etki yaratmıştır.

Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* isimli kitabında Barok resmin temsille izleyiciyi, mekân-boyutsal (spatial) bir ilişkiye sokan bir "imgelem mimarisi" (architecture of vision) sunduğunu iddia eder. Barok resimde statik sıralı (statically ordered) bir perspektif düzeni yerine merkezin daima kaydığı bir düzen hakimdir. Bu da karmaşık mekân-boyutsal koşulların eklemlenmesini beraberinde getirir (Deleuze, 1993: 21). Rönesans resmi gibi klasik sistemlerin karakteristik özellikleri kapalı olmalarıdır. Bu tür kapalı sistemlerde kompozisyon çerçevenin içindedir, ortalanmıştır ve açık seçiktir. Bu

durum bir anlatı net-liği ve organizasyonel simetri sağlar. Henri Focillion klasik sistemleri yapısal birliği sağlamak için uzamda kılıflar içinde duran (kapalı) formlar olarak tanımlar (Focillion, 1992: 44). Oysa Barok formlar başlangıcın ve sonun (resmin) içinde dikkatlice gizlendiği, süreksiz öğelerin (discontinuous elements) altının çizildiği ve son derece ritmik bir seri çoklu (ëthe) sistemden oluşur. Bu labirent sistem, göz alıcı hareket ve renkle vücut bulan akıcı bir senteze dönüşür (Focillion, 1992: 67).

Angela Ndalianis, Barok resmin klasik sistemlerden farkının Barok'un çerçevenin sınırlarını korumayı reddedişinde yattığını ifade eder. Pietro da Cortona'nın Barberini Sarayı'nda<sup>3</sup> bulunan VIII. Urban'a Şükretme (1633-9) tavan resminde olduğu gibi, barok resim izleyiciye tekil ve statik bakış açısı sunmak yerine, üç boyutumsu kapasitenin getirdiği dinamiklikle, izleyicinin resimle mekân-boyutsal olarak ilişki kurmasına imkân tanır (Ndalianis, 2004: 84-86). Barok resim, çoklu ve değişken bakış açılarını ve anlatı perspektiflerini birleştirerek alanı her yönden kuşatır gibi görünür ki; tüm bunlar çerçevenin klasik işlevinin çökmesine yarar. Çerçeve sanki çerçeveleme işlevi sarsılabilsin diye vardır. Barok sanatın tipik özelliği olan açık sistemler, içerisi ve dışarısı arasında daha büyük bir akışa izin verir ve çok merkezli mantığa göre işler (Ndalianis, 2000).



Görsel 1. VIII. Urban'a Şükretme, Fresko, Pietro da Cortona (1633-9), Barberini Sarayı, Roma

<sup>3</sup> Barberini Sarayı (The Palazzo Barberini) İtalya Roma'da yer alan 17 yüzyıl yapısıdır. 1625 yılında Maffeo Barberini tarafından yaptırılmıştır. Maffeo Barberini 1631 yılında Papa olmuş ve Urban VIII olarak anılmıştır. Saray günümüzde Ulusal Antika Müzesi (Galleria Nazionale d'Arte Antica) olarak işlev görmektedir(<http://www.wikizero.com/index>).

Görsel sanatlarda modern zaman ve mekân (uzam) anlayışının başlaması Barok dönem olarak kabul edilebilir. Bu dönemin sanatçıları sanatta daha önce hiç değinilmemiş olan hareket ve zaman kavramlarını irdelemeye başlamışlardır. Barok dönem mimarları, heykeltıraşları ve ressamaları hareket, zıtlık ve çeşitlilik arayışı içinde olmuşlardır. Barok ressamalar olayları gerçekleştikleri esnada yakalayarak, izleyiciyi olayların öncesi ve sonrasına katılmaya ve hatta resmi-olayları-hareketi tamamlamaya zorlamışlardır. Sanat eserlerinde ifade edilen duygulara büyük önem vermiş, en üst düzey drama ve heyecan anını yakalamaya çalışmışlardır. Bu en üst düzey drama ve heyecan anını yakalayabilmek için, resimde ışık ve kompozisyon tekniklerinin sınırlarını genişletmişlerdir. Işık ve karanlığın arasında canlı ve dramatik bir zıtlık yaratmak için “chiaroscuro” (ışık-gölge) adı verilen etkileyici bir boyama tekniği kullanmışlardır. “Chiaroscuro” temel olarak aydınlık ve karanlığın çarpıcı bir şekilde düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Bu teknik eylemi büyütürken heyecanı artırmıştır ki bu da resimle izleyici arasında duygusal bir etkileşimin yolunu açmıştır.

“Barok Sanat: 17. Yüzyılın Sineması” adlı makalesinde Sue Karnet, Barok sanatın sinemaya benzerliğinin altını çizmiştir. Karnet’e göre Barok sanat dramatik ve anlatsaldır. Batı sanatı içinde kendinden önce gelen tüm sanat akımlarından çok daha fazla ve etkin biçimde “harekete” vurgu yapar. Barok sanat zamanın geçmekte olduğu hissini aksettirir ve izleyiciler donmuş bir andan ziyade ilerleyen bir hikâyeye bakar bulur kendini (Karnet, 2010: 10). Bu bağlamda sinema sanatının keşfi Barok dönemle ve Barok sanatçılarla başlamıştır denebilir.

Barok’a içkin olan çok noktalı, kaçır perspektifi çoğul bakış ve temsilin izleyiciye doğru bükülmesi Pina Bausch’ın Wuppertal Dans Tiyatrosu’nun dramaturgik ve koreografik özelliklerindedir. Bausch’un koreografilerinde, yukarıda belirtilen özellikler hem kavramsal olarak hem de dans setleri içinde gözlemlenirler. Bu bağlamda Barok’un Pina Bausch’un sanatını besleyen önemli unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Bausch’un Bahar Ayini koreografisinde gözlemlenen güçlü Barok vurgu (özellikle de Caravaggio etkisi) bu makalenin yazılmasının ana sebebidir.

### 3. Michelangelo da Caravaggio (1571 – 1610)

Büyük olasılıkla başka hiçbir ressam Michelangelo da Caravaggio kadar Barok resme kendine özgü görüntü ve his vermemiştir. Caravaggio, kendisinden önce gelen Rönesans ressamalarının aksine, içinde bulunduğu dünyayı anlamaya çalışıp resmetmiştir. Işığı resminin ayrılmaz bir parçası haline getirip figürlerini

aydınlatmak ve kusurlarını açığa vurmak için kullanmıştır. Kusurlarını göstere- rek, figürlerini daha gerçekçi ve daha insani resmetmiştir. Ayrıca Dini konuların tasvirinde sıradan insanları kullanması ise o dönemde derin bir tartışmaya yol açmıştır.



Görsel 2. İsa'nın alınışı, 1598, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 134cm x 170cm kanvas üzerine yağlıboya, İrlanda Ulusal Müzesi.

Hemen tüm sanat tarihçileri ve akademisyenler Caravaggio'nun chiaroscuro tekniğini eşsiz ve dâhice olarak tanımlarlar. Stephen Smith Caravaggio: Beneath the Surface isimli makalesinde Caravaggio'nun renklerini elde etmek için çok az boyarmadde ile geleneksel perdahlama tekniğini kullanmadığını ve yönteminin çok daha direkt olduğunu altını çizmektedir. Figürleri ara-ton renklerde çizilmiş olup parlak kısımlarla biçimlendirilmiştir/modellenmiştir. Koyu zemin çoğunlukla gölgeler içinde öylece bırakılmıştır. Karanlık ve aydınlık/ışık resminin üç boyut özelliğine katkı sağlar. Caravaggio'nun resminde temel bir unsur olarak chiaroscuro tekniğini dramatik ve ustaca kullanımı "tenebrism" olarak adlandırılır. Bu teknikte, tek bir noktadan yansıyan ışık sayesinde figürler karanlıktan izleyiciye doğru uzanıyormuş etkisini uyandırır (Smith: 20). Caravaggio'nun resimlerinde kırmızı sıklıkla sembol olarak kullanılmıştır. Dini figürlerle ilişkilenildiğinde, kırmızı onların inançlarının gücünü; kadın figürlerle ilişkilendirildiğinde ise insan doğasını sembolize eder. Caravaggio'nun resimlerinde arka plan belirsiz ve karanlıktır. Karanlığı bir ifade modu, bir karakter olarak kullanmıştır. Ünlü ressam ve yazar David Hockney'e göre "Caravaggio Floransa ya da Roma'da daha önce var olmayan bir karanlık dünya yaratmıştır. Caravaggio aslında Hollywood ışıklandırmasını yaratmıştır" (Akt. Gayford, 2010).



Görsel 3. Emmaus'da akşam yemeği, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 141cm x 196cm kanvas üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra.

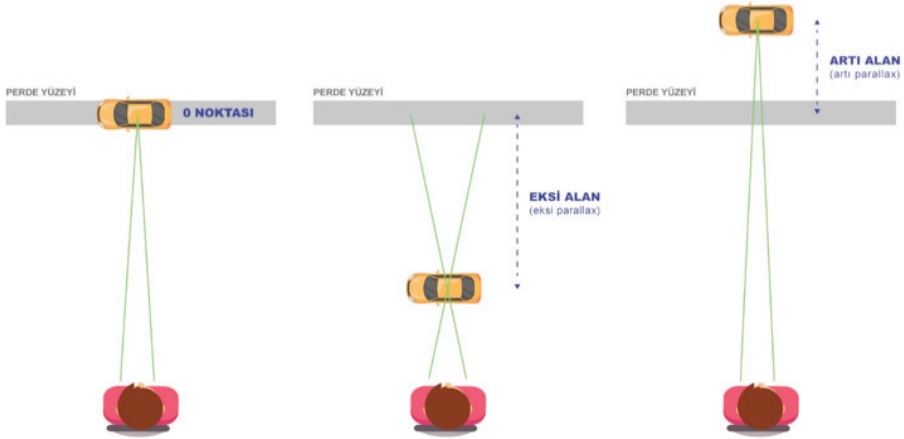
Caravaggio'nun tablolarında figürler çerçevenin dışına taşar. Bu çerçevenin dışına taşma hali, Caravaggio'nun "chiaroscuro tekniği" ile de birleştiğinde resimde derinlik ve hacim yaratır. İzleyici bir anlamda eyleme gözlerinin önünde gerçekleşirken, ya da kendi beden-duyusal gerçekliği (corporeality) ile tanıklık eder. Bu, 3B sinemada stereoskopinin yarattığı etkiye benzemektedir. 3B sinemada figürler ve nesnelere çerçeveden taşıp izleyicinin gözünün önüne gelirler. Bu efekt izleyicinin oturduğu yerden o figür ya da nesneye dokunabileceği boyut ve yakınlık yanılgısını yaratır. Sanat tarihçisi ve simsarı Clovis Whitfeld Caravaggio'nun ölümünün 400. Yılı anısına 2010'da Londra'da gerçekleştirilen Caravaggio'nun Dostları ve Düşmanları (Caravaggio's Friends and Foes) Sergisi için hazırlanan katalogun önsöz bölümüne yazdığı yazıda 17. Yüzyılda Caravaggio'nun resimlerinin, 3B sinemanın günümüz izleyicisi üzerinde uyandırdığı hayranlık ve şaşkınlık hallerine denk bir etki yaratmış olabileceğini vurgular (Whitfeld, 2010).

#### 4. Stereokopi (3 Boyutlu Sinematografi)

Bir resim, her ne kadar büyük bir ustalıklarla ve konturları, ışıkları, gölgeleri, renkleri açısından son noktasına kadar mükemmellekle yapılmış olsa da hiçbir zaman objelerinin doğal halinin yansıttığı (3 boyutlu) derinliğe erişemez; elbette uzaktan ve de tek gözle bakılmadıkça (Leonardo da Vinci, 1584; Akt. Lipton, 1982: 19).



Sinematografi (iki boyutlu sinema) uzamı, Avrupa resminde olageldiği üzere, perspektiften yararlanarak perdenin gerisine doğru oluşan bir derinlik illüzyonu yaratarak kompoze eder. Stereoskopi ise, bu derinlik illüzyonunu, perdenin gerisinden çok, önüne doğru taşır ve ters yönde genişletir. Yani, perde yüzeyinden sinema salonuna doğru oluşan eksi alanı da dahil eder ve yeni bir tersine perspektif alanı kompoze eder (Ocak, 2016: 159). Bu sayede imajlar perde yüzeyinin sınırlarını aşar, salonun içine yayılır. Stereografi; Deleuze'un Barok için vurguladığı, izleyiciyi temsille mekân-boyutsal ilişkiye sokan imgelem mimarisini (daha) kuşatıcı bir şekilde kurar. Bu bağlamda 3 boyutlu sinema “kuşatıcı mecrâ” (immersive media) olarak tanımlanabilir.



Görsel 4. 3B sinema perspektif kurulumu (tasarım Gülizar ARSLAN)

3 boyutlu fotoğraf çeken ilk makineyi (stereoscope) Sir David Brewster 1844 yılında icat eder ve geliştirir. Brewster kısa süre sonra taşınabilir 3 boyutlu gös-terim cihazı “lenticular stereoscope”u da icat eder (Spiro, 2012: 2). Buna paralel olarak stereoskopik sinemaya ilgi sinemanın icadı kadar eskidir. 1922 yılında Los Angeles’de prömiyerini yapan *The Power of Love* (Yön: Nat G. Deverich ve Harry K. Fairall) filmi ilk 3 boyutlu sinema filmi olarak tarihe geçer ve önemli gişe başarısı elde eder. Lakin izleyici kısa süre sonra teknik olarak son derece yetersiz bu teknolojiye çabuk sıkılır (Spöhrer, 2016: 20).

İkinci 3B sinema dalgası 1950’lerde ortaya çıkar. O yıllarda hızla yaygınlaşan televizyon yayıncılığı sinemanın seyircisini çalar, sektör önemli ekonomik kayıplar yaşar. Sinema bir kere daha “yeni” ile kaybettiği seyircisini geri kazanmaya çalışır: büyük perdede geniş ekran ve 3B sinema. *Bwana Devil* (Yön. Arch

Oboler, 1952) and House of Wax (Yön. Andre' De Toth, 1953) ve Creature from the Black Lagoon (Yön. Jack Arnold, 1954) gibi B türü filmler önemli gişe başarısı elde ederler ancak seyirci iki yıl içinde 3 boyutlu sinemayı izlemeyi bırakır. Hatta Alfred Hitchcock'un ünlü Dial M for Murder (1954) filmi 3 boyutlu çekilir ve tanıtım kampanyası 3 boyutlu gösterim üzerine yapılır ancak yapımcılar filmi 2 boyutlu olarak pazara sürerler (Elsaesser, 2013: 220).

1980'ler ve 90'larda IMAX şirketi, geliştirdiği dev format IMAX 70mm (aslen 140mm) ile (bazı filmleri) 3 boyutlu filmler çekmeye başlar ve bu filmleri dev IMAX perdelerinde gösterir. Bu girişimle bir kere daha 3 boyutlu sinema belli bir süre piyasadaki varlığını korur. Ancak IMAX 70mm stereoskopik kamera donatıları aşırı ağırdır, çekim yapmak çok zor ve pahalıdır (Devernay ve Beardsley, 2010: 13). Jesko Jockenhövel dijital sinema öncesi 3B film tarihini “başarısız çabalar tarihi” olarak tanımlar (Jockenhövel, 2014: 47; aktaran Spöhrer, 2016: 20).



*Görsel 5. 3B sinema deneyimi (kolaj Gülizar ARSLAN)*

2000'li yıllardan sonra yeni medya hızla yayılır ve kitlelerin ana izleme mecrası haline gelir. Sinema sektörü bu kez izleyicisini yeni medyaya ve internete kaptırmıştır. “Ev sinema sistemleri, video oyunlar, yasal olan talep-üzerine-video yayınları ve yasadışı olarak İnternet üzerinde dosya paylaşımlarını kapsayan eğlence elektronikleri”nin hızlı gelişimi ve yayılımı sinema sektörünün bir kere daha 3B sinemaya başvurmasına neden olur (Mendiburu, 2009: 6; aktaran Ocak, 2016: 160). Ancak bu kez, HD dijital video teknolojisinin sunduğu ekonomi,

kullanım kolaylıkları ve sanal yaratı imkanları sayesinde 3B sinema başarılı ve kalıcı olur. James Cameron'un 3B Avatar (2009) filmi vizyona girdiği 18 Aralık gününden itibaren sadece 6 hafta içinde 3 milyar dolar gişe hasılatı yaparak, sinema tarihinin en hızlı ve (o döneme kadar) en büyük gişe hasılatını elde eden filmi olur. Avatar'a referansla kurmaca sinema tarihçileri 2009-10 film sezonunu "3B'nin dönüşü" olarak tarihe kaydederler (Elsaesser, 2013: 218). Günümüze kadar gelen süreçte neredeyse tüm ana akım aksiyon, bilim kurgu, fantastik ve animasyon filmleri stereoskopi ile üretilir hale gelir. Wim Wenders (Pina belgeseli 2011), Werner Herzog (Cave of Forgotten Dreams belgeseli 2011) ve Jean-Luc Godard (Goodbye to Language kurmaca filmi 2014) gibi bağımsız sinemacılar da bu "yeni" kuşatıcı mecraya ilgi gösterirler.

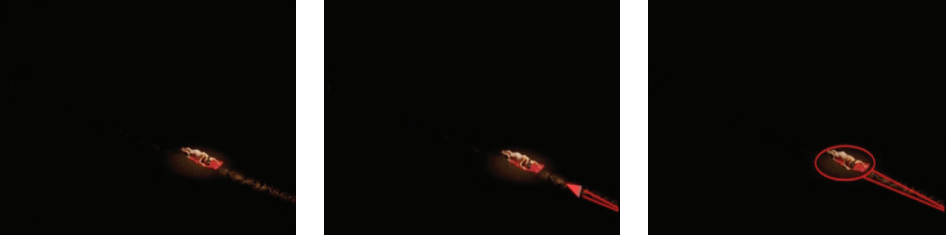
*Bahar Ayini (The Rite of Spring) Sekansı (00:02:56 – 00:14:12)*

*"Dans etmeyi seviyorum çünkü konuşmaya korkardım. Hareket ederken, hissedebiliyordum"*

Pina Bausch

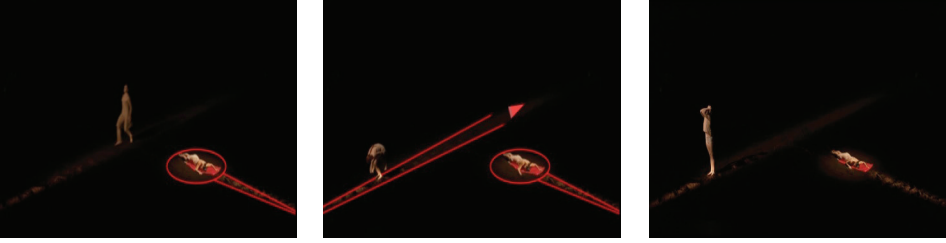
Rus besteci Igor Stravinsky'in 1913 yılında bale için bestelediği Bahar Ayini konçertosu pek çok koreograf tarafından yorumlanmıştır. Pina Bausch'ın 1975 yılında yarattığı 40 dakikalık özgün koreografi bir modern dans klasiği olarak tanımlanmaktadır ve Wuppertal Dans Tiyatrosu tarafından sürekli sahneleyen eserlerden biridir. Bausch'ın Bahar Ayini yorumu; erkek egemen düzenin dayattığı basmakalıp dişil rollere karşı kadının kendini tanımlama mücadelesini ve cinsiyetini inşa etme arayışını dansın anlatısı haline getirir. (Anderson, 2004: 7). Bahar Ayini'nin sahnelemesi, dans setleri ve ışıklandırması Caravaggio tablolarının dans performansına bürünmüş hali gibidir.

Bahar Ayini sekansı, belgeselin giriş bölümünün hemen ardından gelir. Sekans 6 sahne, 78 çekimden oluşur ve 13 dakika 12 saniyedir. İlk sahne kameranın üst açığa konumlandığı genel planla (Görsel 6a, 6b, 6c) başlar. Karanlığın içinden, perdenin sınırlarının dışından eksi alandan sağ alt köşede sarı bir ışık yanar. Işık sanki salonun sağ arka tarafından süzülmemektedir. Işık çizgisel bir aydınlatma oluşturarak altında kırmızı bir şalla toprağa çapraz şekilde uzanmış figürü aydınlatır. İzleyici bu yönlendirme ile yatan figürün bir kadın dansçı olduğunu fark eder. Kadın dansçı perde yüzeyinin, 0 noktasının önünde, eksi alandadır. Stereoskopik etki ile izleyiciler kadını ötelelerinde (perdenin önünde ve taşımında) uzanmış gibi algırlar. Çerçeve karanlıktır ve arka plan belirsizdir. Yalnızca dışarıdan yansıtılan bir ışık kadın dansçıyı aydınlatmaktadır.



*Görsel 6a, 6b, 6c. Bahar ayini sekansının ilk planı*

Çekimin devamında, çerçevenin sol alt köşesinden, perdenin sınırlarının dışından eksi alandan kadraj dışı bir ışık yanar ve çerçevenin üst sağ köşesine doğru bir patikayı aydınlatır. İkinci bir kadın dansçı, perde yüzeyinin gerisinden, artı alandan koşarak ve ışık patikasını takip ederek, ekran-dışı ışık kaynağına doğru yaklaşır. İkinci dansçı kadın perde yüzeyinin, sıfır noktasının çok az önünde, eksi alanda ve seyircilere daha yakın olarak sol alt köşede durur. İkinci dansçı kadın perdeden izleyiciye doğru taşmaktadır.



*Görsel 7a, 7b, 7c. Bahar ayini sekansının ilk planından kareler*

İkinci çekimde (Görsel 8a, 8b), birinci dansçı kadın boy planda ve tamamıyla eksi alanda başı kadrajın sağ altına gelecek şekilde hafif çapraz şekilde yerde, toprağın üzerinde yatmaya devam etmektedir. İzleyici dansçı kadını perdenin oldukça dışına taşmış, eliyle yakalayacak mesafede hisseder. Dansçı kadın adeta izleyicinin burnunun dibindedir. İzleyici seyretmekten çok beden-duyusal bir deneyim içindedir. Perdeden taşan görüntü-ses düzeni yani stereografi izleyiciyi kuşatmaktadır.



*Görsel 8a, 8b Bahar ayini sekansının ikinci planından kareler*

Çekimin devamında, arka planda, pozitif alanda, karanlığın içinden başka bir dansçı kadın kadrajın solundan koşarak gelir ve çerçevenin ortasında durur. Daha da geriden iki kadın dansçı daha karanlığın içinden belirir. En son perdenin sıfır noktasında, kadrajın sağından soluna doğru iki kadın dansçı yürümeye başlarlar. Eksi alanda bir, sıfır noktasında bir ve artı alanda iki olmak üzere, izleyici çerçeve içinde dört farklı katman görür. Wim Wenders Pina belgeselinin DVD'si içinde bulunan yönetmen yorumu bölümünde bu çekim için şöyle der:

Bu belgeseli 3B görebilenleriniz için söylüyorum; bu çekim benim en favori çekimlerimden biri. Ön planda, tüm bedenselliği ve duyumsallığı ile uzanan bu kadın figürü ve arka planda teker teker beliren diğer kadın figürleri ve uzamda katman katman sıralanışları, görüntüye böylesine derinlik kazandıran şey işte bu. Tabi bunu iki boyutlu bir perdede de izleyebilirsiniz ancak, böylesine bedensel bir deneyim olmayacaktır (Wenders, 2011: Pina Blu-Ray DVD, 00:04:02-00:04:29).



*Görsel 9. Bahar ayini sekansının ikinci planından kare*

Pina Bausch'un 2B arşiv çekimlerinden oluşan 2. ve 4. sahneler hariç sekans dans performansının kuşatıcı stereoskopik çekimlerinden oluşur. Wim Wenders, Pina Bausch ve Caravaggio arasındaki mecralararası ilişkiyi aktarabilmek için sahne kompozisyonunu Caravaggio'nun tablolarını çağrıştıracak şekilde düzenlemiş gibidir. Fondaki soyut karanlığın dramatik yapıya olan kurucu katkısı, kurgu tekniği ve çekimlerin (çoğunlukla merkez simetriden uzak duran) açılı göz önüne alındığında, sekansın (koreografinin) oluşturulurken Caravaggio tablolarından esinlendiği söylenebilir.



Görsel 10a. Aziz Ursula'nın Şehadeti (1610), Michelangelo Merisi da Caravaggio, 154cm x 178cm kanvas üzerine yağlıboya, Banco Commerciale Italiana, Roma.

Görsel 10b. Bahar ayını sekansının Kurban Adama sahnesinden bir kare.

## 5. Sonuç

Barok resim çerçeveyi algısal olarak dağıtır ve çerçeveden taşar. Bu izleyiciyi sınırsız bir duyuşsal alana çeker ve “büklüme” sokar. İçerisi ve dışarısı döngü içinde ve yaşanmış gerçekliklerle yeniden çerçevesizlenir. Deleuze barok resmin çerçeveyi algısal olarak çökertmesini şöyle yorumlar: “Barok total bir sanat formudur ya da sanatların birliğini kurar ve bunu uzanım (extension) ile yapar. Her bir sanat eseri uzatılma ve hatta bir sonraki sanat formuna genişletilme ve bir önceki sanat formunu aşma eğilimindedir” (Deleuze, 1993:123).

Dijital stereografi, tıpkı klasik resim sistemlerine karşı Barok'un yaptığı gibi, çerçeve içine ve yüzeye sıkışmış 2B sinemanın sınırlarını aşan yeni imkanlar sunar. Angela Ndaliansis çağdaş barok olarak tanımladığı dijital 3B sinemayı da kapsayan yeni medya için şöyle der: “Çağdaş barok, hareket, ses ve diğer duyuşsal karşılaşmaları görsel temsile dahil ederek çerçevenin çöküşünü daha güçlü bir şekilde ve hatta daha önce hiç tanık olmadığımız açık seçik bir biçimde ilan etmektedir” (Ndaliansis, 2000).

Bahar Ayini sekansı başta olmak üzere, Pina belgeselinin imajları (görüntü ve ses düzeni) izleyiciye doğru bükülürler, burada güçlü bir tromp löy<sup>4</sup> (trompe l'oeil) etkisi söz konusudur. Kuşatıcı bir mecra olan 3B sinema, izleyiciye beden-duyusal deneyim, güçlü bir duygulanım yaşama imkânı vermiştir. Wim Wenders ancak dijital stereograf sayesinde; Barok sanat ile Pina Bausch Wuppertal Dans Tiyatrosu arasındaki koreografik, dramaturjik ve mekân-boyutsal ilişkiyi açığa çıkaran Pina belgeselini yapabilmiştir.

Günümüzde sinema endüstrisinin (ana akım sinema) stereografinin, tarihsel birikimiyle gelen mecralararası, gücünü ve potansiyelini kullandığı söylenemez. Ancak Wim Wenders, Jean-Luc Godard, Werner Herzog ve Peter Greenaway gibi sanat-düşünce filmleri üreten auteur sinemacılar stereografinin bu potansiyelini sezmişler ve açığa çıkarmaya başlamışlardır. Bu haliyle giden 3B ana akım sinema, cazibe sineması (cinema of attractions) gibi, bir süre sonra sönmülenecektir. Ancak Barok'un etkisinin hala güçlü bir şekilde sürmesi gibi, Pina Bausch Dans Tiyatrosu'nun dansta yaptığı devrimin sürmesi gibi; sinemanın da önünü açacak alanın stereografik dili Barok kökenlerinde aramak olduğunu düşünebiliriz.

---

<sup>4</sup> Gözü yanıltan illüzyonist resim (Fleming-Honour,2016). Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelir. Bu öykünmeci biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır. Trompe l'oeil etkileyici bir aldatma sanatıdır. Trompe l'oeil biçimiyle çalışan ustalar resimlerini fırça darbesi görülmeyecek bir biçimde oluşturuyorlardı. Bu resimler ancak tek bir açıdan bakıldığında bu etkiyi görkemli bir biçimde yaratırlardı. Bundan dolayı resmin konulacağı yer önemliydi (Leppert, 2009).

## Kaynakça

Anderson, J. (1989). Dance view; modern dance: a harmonious melting pot. *The New York Times*, 20 08 1989, 02-07. Erişim adresi: <http://www.nytimes.com/1989/08/20/arts/dance-view-modern-dance-a-harmonious-melting-pot.html>

Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Tom Conley (Çev.). Minneapolis: University of Minneapolis Press. (Originally published 1988).

Devernay, F., Beardsley, P. (2010). Stereoscopic cinema: image and geometry processing for 3-d cinematography chapter 5. Rémi Ronfard, and Gabriel Taubin (Ed.). *Springer Berlin Heidelberg*, 11-51. doi: 10.1007/978-3-642-12392-4 2.

Elsaesser, T. (2013). The return of 3d: on some of the logics and genealogies of the image in the twenty-first century. *Critical Inquiry*, 39, 217- 246.

Fleming, J., Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Focillon, H. (1992). *The life of forms in art*. London: Zone Books.

Gayford, M. (2010, 13 Temmuz). How caravaggio saw in the dark. *The Telegraph*. Erişim adresi: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7887249/How-Caravaggio-saw-in-the-dark.html>. (Erişim: 23 10 2015).

Karnet, S. (2010). Baroque art: cinema of the 17th century. *Academia.edu*, Erişim adresi: [https://www.academia.edu/5552951/Baroque\\_Art\\_Cinema\\_of\\_the\\_17th\\_Century](https://www.academia.edu/5552951/Baroque_Art_Cinema_of_the_17th_Century)

Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü: imgelerin toplumsal işlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lipton, L. (1982) *Foundations of the stereoscopic cinema a study in depth*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc.

Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment*. London: The MIT Press, Cambridge.

Ndalianis, A. (2000, 25 Mart). *Baroque perceptual regimes: special affects*. Technologies of the Screen Symposium sunulan bildiri, University of Melbourne, Melbourne. Erişim adresi: <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/baroque/>

Ocak, E. (2016). Belgesel sinemanın 3 boyutlu olara k dansla karşılaşması: Wim Wenders'in Pina belgeselinde mecralararasılık. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 22 (86).



Smith, S. (2015, 12 Mayıs). Michelangelo Merisi da Caravaggio: beneath the surface. Erişim adresi: <http://threemagi.com/art/papers/Caravaggio.pdf>

Spiro, L. (2012). *History through the stereoscope: stereoscopy and virtual travel*. Texas: Rice University. Erişim adresi: <http://cnx.org/content/col10371/1.3/>

Spöhrer, M. (2016). The aesthetic and narrative dimensions of 3d film: new perspectives on stereoscopy. *Wiesbaden:Springer*, 19-34. doi: 10.1007/978-3-658-09422-5\_2.

Wenders, W., Thomas, J., Ringel, G. P. (Yapımcı) ve Wenders, W. (Yönetmen – Senarist). (2011). *Pina “Dance dance otherwise we are lost”* [3B Belgesel Film]. Almanya.

Wenders, W. (t.y.). Pina film, the development of the project. Erişim adresi: <http://www.pina film.de/en/about-the-movie.html>.

Wagner, B. B. (2011). From 3d to mumblecore. *Film Quarterly*, 64 (4), 68-72.

Whitfield, C. (2010). *Caravaggio’s friends & foes, exhibition catalogue*. London: Whitfield Auction House.