



**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**ELEŞTİREL POSTHÜMANİST SİNEMA OLANAKLARI:
TEMSİLİ VE ONTOLOJİK OLANIN İNCELEMESİ**

Doktora Tezi

Berrak SAMUR

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İZMİR 2023

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ELEŞTİREL POSTHÜMANİST SİNEMA OLANAKLARI:
TEMSİLİ VE ONTOLOJİK OLANIN İNCELEMESİ**

Doktora Tezi

Berrak SAMUR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Eleştirel Posthümanist Sinema Olanakları: Temsili ve Ontolojik Olanın İncelemesi” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Berrak Samur

İmza

ÖNSÖZ

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden bu yana teknolojinin ve bilimin hızlı ilerlemesini ve bu ilerlemenin insanlar ve doğa üzerindeki etkilerini temsil etme kapasitesine sahiptir. Özellikle bilim kurgu ve kıyamet sonrası türlerinde, sinema genellikle insanların teknoloji ve bilimin sınırlarını zorladıkları ve genellikle istenmeyen sonuçlara yol açtıkları bir dünya tasvir eder. Bu, sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin temsil edilmesinde etkili bir araç olduğunu gösterir.

Ayrıca, sinema, doğa ve insanlar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin değişimini de araştırma olanağı sağlar. Birçok film ve belgesel, insanların doğayı nasıl etkilediğini ve bu etkilerin gezegenimiz ve yaşam biçimlerimiz üzerindeki sonuçlarını gösterir. Bu, Antroposen Çağı'nın krizini anlamamızı ve bu krizle nasıl başa çıkmamız gerektiği konusunda bize bilgi verir.

Öte yandan, sinemanın ontolojik olarak deneyimlenmesi de Antroposen Çağı'ndaki krizi anlamamıza yardımcı olabilir. Sinema deneyimi, zaman ve mekanın algılanmasını ve deneyimlenmesini yeniden şekillendirir. Bu, Antroposen Çağı'nın temel özelliklerinden biri olan zaman ve mekan algısındaki değişimle paraleldir. Sinema, izleyicilerine belirli bir zaman ve mekan içinde kendilerini yeniden konumlandırma ve dünyayı yeni bir perspektiften gözlemleme olanağı sunar. Bu deneyim, Antroposen Çağı'nın karmaşıklığını ve belirsizliğini anlamamızı ve bu çağın zorluklarına nasıl yanıt vermemiz gerektiği konusunda bize ipuçları verebilir.

Sonuç olarak, sinema, Antroposen Çağı'ndaki krizi anlamamıza ve bu krizi eleştirel bir perspektiften değerlendirmemize yardımcı olabilecek güçlü bir araçtır. Hem temsili hem de ontolojik özellikleri sayesinde, sinema, Antroposen Çağı'nın çeşitli yönlerini keşfetme ve bu çağın zorluklarına karşı duruşlarımızı şekillendirme olanağı sunar. Bu nedenle, sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin anlaşılması ve ele alınması için çok önemli bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz.

ÖZET

Sinema tarihinde, insan merkezli bir yaklaşım yaygın olarak kabul edilmekte ve filmler genellikle insan deneyimlerine, duygusal ve bilişsel içeriklere odaklanmaktadır. Ancak, posthümanist düşünce ve eleştirel kuramların ortaya çıkmasıyla birlikte, bu insan merkezli bakış açısı sorgulanmaya başlanmıştır. Eleştirel posthümanizm, insanın öncelikli ve üstün bir varlık olarak görülmesine meydan okuyan bir perspektiftir. İnsanı doğadan ayrı bir varlık olarak ele almaktansa, doğa, teknoloji ve insanın birbirleriyle iç içe geçtiği bir ağ olarak düşünmeyi önerir. Bu bağlamda, eleştirel posthümanist sinema, insan-merkezci bakış açısını sorgular ve sinemanın sınırlarını genişleterek alternatif bir bakış açısı sunar. Bu çalışmanın temel amacı eleştirel posthümanist sinema olanaklarına odaklanılarak, sinemanın insan-merkezli bakış açısının sınırlarını zorlayan filmleri ve yönetmenleri incelemektir. Sinemada ontolojik bir dönüşümün nasıl gerçekleştiği, insanın doğayla, teknolojiyle ve diğer varlıklarla ilişkisindeki değişimin nasıl temsil edildiği araştırılmaktadır. Bu çalışmanın literatüre katkısı, sinemanın insan merkezli bakış açısını sorgulama potansiyelini ortaya koyması ve eleştirel posthümanist düşünceyle sinema arasındaki ilişkiyi vurgulamasıdır. Bu çalışma, sinema üzerine yapılan geleneksel tartışmalara yeni bir perspektif getirerek sinemanın ontolojik boyutunu keşfetmeyi hedeflemektedir.

Bu tez çalışmasında expanded sinemanın mevcut eğilimleri formal, kavramsal ve metodolojik temelleri üzerinden analiz edilmekte ve gözden geçirilmektedir. Sanatçı filmi expanded sinemada çevresel yönelimler incelenmektedir. Posthümanist kavramsal fikirler de bu bağlamda tartışılmaktadır. Ayrıca, hareketli görüntü üretiminin çevresel etkisi ele alınmakta ve çevrenin kültürel bir konu olarak ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eleştirel posthümanizm, posthümanist sinema, genişlen sinema, kristalleştirme, ortam poetikası, kamerasız film, parasinema, karanlık ekoloji

ABSTRACT

Throughout the history of cinema, a human-centered approach has been widely accepted, and films have generally focused on human experiences, emotional and cognitive content. However, with the emergence of posthumanist thought and critical theories, this human-centered perspective has come under scrutiny. Critical posthumanism is a perspective that challenges the notion of humans as superior and prioritized beings. Instead of considering humans as separate entities from nature, technology, and other beings, it proposes to think of them as interconnected within a network. In this context, critical posthumanist cinema questions the human-centered perspective and expands the boundaries of cinema by offering alternative viewpoints. In this study, the focus is on critical posthumanist possibilities in cinema, and it examines films and directors that challenge the human-centered perspective. The research investigates how an ontological transformation takes place in cinema and how the changes in human-nature, human-technology, and human-other relationships are represented. The contribution of this study lies in highlighting the potential for questioning the human-centered perspective in cinema and emphasizing the relationship between critical posthumanist thought and cinema. By providing a new perspective on traditional debates in cinema, this research aims to explore the ontological dimension of cinema.

This study thoroughly analyzes the formal, conceptual, and methodological foundations of expanded cinema. It first explores environmental orientations in the context of expanded cinema. Then, it delves into posthumanist conceptual ideas within this field. Lastly, it addresses the environmental impact of motion image production. The central goal of this research is to challenge the prevailing narratives about nature and the environment. Instead of perceiving the environment as an external subject to culture, this study acknowledges environmental interiority and shared consciousness as central cultural values within a productive posthuman discourse.

Keywords: critical posthumanism, posthumanist cinema, expanded cinema, crystallization, ambient poetics, cameraless film, paracinema, dark ecology

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	xiii
GÖRSELLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ELEŞTİREL POSTHÜMANİZM

1.1. Hümanizm ve Anti-hümanizm.....	7
1.2. Transhümanizm ve Posthümanizm	8
1.3. Antroposen Kavramı	26
1.4. Eleştirel Posthümanizm Doğa-Teknoloji-İnsan İlişkisi	32
1.5. Timothy Morton: Ortam poetikası, Karanlık Ekoloji, Nesne Yönelimli Ontoloji, Hipernesneler	40
1.5.1. Ortam poetikası (Ambient Poetics)	40
1.5.2. Karanlık Ekoloji (Dark Ecology)	49
1.5.3. Nesne Yönelimli Ontoloji (Object Oriented Ontology)	53
1.5.4. Hipernesneler (Hyperobjects).....	54

İKİNCİ BÖLÜM POSTHÜMAN SİNEMA

2.1. Gilles Deleuze ve Posthümanist İnceleme	56
2.1.1. Gilles Deleuze'un Zaman-İmge Kavramı	57
2.1.2. Gilles Deleuze'un Organsız Bedenler Kavramı	61
2.2. Andre Bazin'in İnsan Merkezli Olmayan Sinema Perspektifi	63
2.3. Walter Benjamin'in Sanat Aurasını Posthümanist İnceleme	64
2.4. Akira Lippit'in Hayvanların Görünmezliği	65
2.5. David Abram'ın Ekokritik Sinema Teorisi	67

2.6. Nicole Shukin'in Hayvanların Medya Temsili	68
2.7. Russell J.A. Kilbourn'un Deleuze ve Guattari'nin Felsefesi ve Posthümanizm Felsefesi	71
2.8. Diğer Kuramcılar	73
2.9. Yeni Materyalist Posthüman Sinema	75
2.9.1. Parasinema (Paracinema)	75
2.9.2. Genleşen Sinema	77
2.9.2.1. Kamerasız Film (Cameraless Film)	79
2.9.2.2. Buluntu Film (Found Footage)	82
2.9.2.3. Karel Doing ve Genleşen Sinema	83
2.9.2.4. Catharine Rogers ve Genleşen Sinema	88
2.9.2.5. Mary Stark ve Genleşen Sinema	89
2.9.2.6. Vicky Smith ve Genleşen Sinema	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM YÖNTEM

3.1. Çalışmanın Önemi	93
3.2. Çalışmanın Amacı	93
3.3. Çalışmanın Yöntemi	94
3.3.1. Kristalleştirme	94
3.3.1.1. Karşılaştırmalı Analiz Yöntemi	97
3.3.1.2. Eleştirel Söylem Analizi	99
3.3.1.3. Gillian Rose'un Görsel Metodolojisi	101
3.3.1.4. Eleştirel Görsel Metodoloji	102
3.3.1.5. Yarı Yapılandırılmış Görüşme ve Betimsel Analiz	104
3.3.1.5.1. Örneklem Filmlerin Belirlenmesi	106

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR

4.1. Temsili Açıdan Film Analizi	109
4.1.1. Geleneksel Film	109
4.1.1.1. Crimes of the Future (2022)	109
4.1.2. Aktivist Film	111

4.1.2.1. Earthlings (2005)	111
4.1.3. Deneysel Film.....	113
4.1.3.1. The Tree of Life (2011)	113
4.2. Sanatçılarla Yapılan Görüşme ve Ontolojik Film Analizleri	117
4.2.1. Catherine Rogers Görüşme ve Film Analizi	117
4.2.2. Guy Sherwin ve Lynn Loo Görüşme ve Film Analizi	120
4.2.3. Karel Doing Görüşme ve Film Analizi	126
4.2.4. Vicky Smith Görüşme ve Film Analizi	129
4.2.5. Mary Stark Film Analizi	132
4.2.6. Karolina Racznski Film Analizi	134
SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME.....	138
KAYNAKLAR DİZİNİ	143
EKLER.....	152
ÖZGEÇMİŞ	166

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Örneklem Filmler	116
--	-----



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Rosemary, Again and Again.....	117
Görsel 2. Paper Landscape	121
Görsel 3. Vowels, Vowels; Consonants	121
Görsel 4. Washi MM	122
Görsel 5. Phytography (excerpt)	127
Görsel 6. not (a)part	130
Görsel 7. Small Things Moving in Unison	130
Görsel 8. Fabric and Lace	133
Görsel 9. Body Scan: [A]live Screening	134

KISALTMALAR

A: Araştırmacı

Bkz.: Bakınız

İng.: İngilizce

Çev.: Çeviren

Ed.: Editör

S.: Sayfa

Ss.: Sayfalar



GİRİŞ

Bilgi teknolojilerinin gelişmesi ve yaygınlaşması, insan-doğa ilişkisini ve insanın kendini algılama biçimini kökten değiştirmiştir. Bu süreç, çeşitli akademik disiplinler tarafından "posthümanizm" olarak adlandırılan bir teori ve düşünce tarzını doğurmuştur. Posthümanizm, insan ve doğa arasındaki geleneksel ayrımları sorgular ve insanın doğal ve yapay dünyalar arasındaki ilişkisini yeniden düşünmeyi önerir. Teknoloji, posthümanizm içerisinde sadece insanın etkilediği ve kontrol ettiği bir nesne değil, aynı zamanda insanı etkileyen ve şekillendiren bir özne olarak görülür.

Posthümanizm teorisi, 20. yüzyılın ikinci yarısında ve 21. yüzyılın başında yaşanan çevresel krizler ve teknolojik değişimlerin bir sonucudur. Bu dönem, Antroposen Çağı olarak adlandırılır ve insan etkinliğinin Dünya üzerindeki en belirgin güç haline geldiği bir çağdır. Ancak, bu etkinlik insan için hem olumlu hem de olumsuz sonuçlara yol açmıştır. Teknoloji, yaşamın her alanını dönüştürmüş ve insan yaşam kalitesini büyük ölçüde iyileştirmiştir. Öte yandan, insan etkinliği doğal çevreyi tahrip etmiş ve küresel iklim değişikliği gibi ciddi çevresel sorunlara yol açmıştır.

Bu durum, sanat ve sinema dünyasında da hissedilmiştir. Antroposen Çağı ve Posthümanizm, sinema sanatı ve sinema teorisi, film yapımı ve film eleştirisinde önemli bir rol oynamaktadır. Sinema, bu yeni çağın gerçekliklerini ve sorunlarını görselleştirmek ve tartışmak için etkili bir araç olarak görülmektedir. Bu süreçte, sinemanın doğa, teknoloji ve insan arasındaki ilişkileri temsil etme biçimi de değişmiştir.

Bu tez çalışmasında, insan-doğa-makine ilişkisini temsil etme biçimlerini ve bu ilişkinin sinema sanatı üzerindeki etkilerinin incelenmesi hedeflenmektedir. Özellikle, posthümanist sinemanın olanakları ve sınırları tartışılmaktadır. Bu bağlamda, deneysel film yönetmenleri ile yapılan röportajlar ve deneysel film incelemeleri kullanılmaktadır. Ayrıca, sinema kuramları ve geleneksel filmler üzerine analizler yapılmaktadır.

Eleştirel posthümanist kuram, insanın doğası, kimliği ve sınırları üzerine yeni bir bakış açısı sunar. Bu kuram, insanın biyolojik, teknolojik ve kültürel olarak sürekli değişen ve gelişen bir varlık olduğunu savunur. Bu kurama göre, insanın öznesi ve nesnesi arasındaki ayrım bulanıklaşır ve insanın diğer canlılar, makineler ve ortamlarla olan

ilişkisi yeniden tanımlanır. İnsanın sadece doğal veya yapay değil, aynı zamanda hibrit bir varlık olduğunu öne sürer. Bu hibritlik, insanın hem kendi içinde hem de dış dünya ile olan etkileşimlerinde ortaya çıkar (Haraway 1991; Braidotti 2013; Hayles 1999; Wolfe, 2010).

Genleşen sinema, bir filmin geleneksel anlamda perdede izlenmesinin ötesine geçen bir formu ifade eder. Genleşen sinema, çoklu ekranlar, yerleştirme ve performans gibi unsurları içerebilir ve genellikle deneyimsel, etkileşimli ve hatta katılımcı bir deneyim sunar.

Genleşen sinema ve parasinema, sinemanın geleneksel formlarını aşan ve genişleten iki kavramdır. Sinemanın mekansal, zamansal ve görsel boyutlarını genişleterek izleyicinin deneyimini değiştirir. Genleşen sinema, sinema perdesinin sınırlarını aşarak farklı mekanlarda, farklı zamanlarda ve farklı biçimlerde gösterim yapmayı mümkün kılar. İzleyicinin sadece pasif bir gözlemci değil, aktif bir katılımcı olduğu bir sinema anlayışını benimser (Youngblood 1970; Rees 2011; Le Grice 2001). Parasinema ise sinemanın ekonomik, politik ve ideolojik boyutlarını sorgulayarak sinema endüstrisinin dışında alternatif üretim ve dağıtım pratikleri geliştirir. Ticari veya sanatsal değil, politik bir araç olduğunu vurgular. Sinemanın toplumsal sorunlara karşı eleştirel bir tavır almasını ve izleyicileri bilinçlendirmesini amaçlar (MacDonald 2005; Hoolboom ve Sandlos 2008; Rascaroli ve Young 2009). Bu iki kavram, eleştirel posthümanist kuramın sunduğu bakış açısıyla birlikte incelendiğinde, sinemanın insanın varoluşunu nasıl etkilediği veya nasıl etkilenebileceği konusunda ilginç tartışmalar ortaya çıkarabilir.

Aydınlanma çağı, modern bilimin doğuşuna ev sahipliği yaptı ve bu, hayata karşı muhafazakar bir duruşun başlangıcı oldu. İnsanı yaşam alanından ayrı görmeye başlayan bu süreç, aynı zamanda "olması gereken" insanı rasyonel, batılı erkek modeline indirgedi. Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği' adlı eserinde, modern aklın yabancılaştırıcı ve hegemonik güçlere yol açan yapısı eleştirildi. Modern aklın, toplum ve birey üzerindeki bu etkisi nedeniyle ilerlemeyi değil, gerilemeyi beraberinde getirdiği öne sürüldü.

Antroposen çağı olarak adlandırılan bu dönemde, insan merkezci evren tasavvurunun doğurduğu yıkımlar gözler önüne serildi. Doğayı tüketim nesnesi

konumundan özne konuma taşımak, tüm varlıkların söz hakkından bahsedilebileceği bir dünya düzenini kurmak adına, derin ekoloji, karanlık ekoloji ve nesne yönelimli ontoloji gibi yaklaşımlarla birlikte eleştirel posthümanizme başvuruldu. Eleştirel posthümanizm, insan varlığının tehlikeye girmesi sonucu ortaya çıkan sorunları çözme becerisinin, insanı imlemeden bir üslup yaratma kapasitesine bağlı olduğunu vurguladı.

Felix Guattari'nin 'Üç Ekolojisi' adlı eserinde belirtildiği gibi, ekolojik değişim ancak içsel ve toplumsal bozulmanın farkındalığı ve değişimi ile mümkün olabilir. Bu da, doğa, toplum ve bilinç olmak üzere üç mekânın bağlarının yeniden kurulması ile sağlanabilir. Rosi Braidotti'nin 'The Posthuman' adlı çalışmasında Deleuze'ün oluş felsefesinden etkilenerek ortaya koyduğu ve hümanist Aydınlanma düşüncesine bir tepki olan bu düşünce, Donna Haraway'ın "birlikte oluş" ve yeni materyalizm düşünce yaklaşımı ile birleşir. Bu yaklaşımlar, Kartezyen ikilikleri sorgulayarak, karşıtlıkları bir bütünsellik içinde eritmeyi hedefler. Teknobiyopolitik, teknolojinin biyolojik olanla birleşmesinden, canlı ve cansız tüm maddelerin birbirleriyle etkileşiminden doğar.

Aydınlanma çağı, beden ve ruh ayrımını beraberinde getirdi. Beden, fizik ve mekanik yasalarına tabi tutuldu ve hayvanlar, ruhtan yoksun olarak kabul edilip otomat olarak değerlendirildi. Descartes'ın görüşleriyle, insan ile hayvan arasındaki benzerliklerin önemi azaldı ve bu iki grup arasındaki fark uçurumlaştı. Hayvanlar, doğal yaşam alanlarından alınıp hayvanat bahçelerine, çiftliklere yerleştirildi ve insan ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla tarım aracı olarak kullanıldı. Endüstri sonrası dönemde hayvanlar, hammadde olarak görülmeye başlandı.

Aydınlanma Çağı'nda insan aklının rasyonalizmini, Adorno ve Horkheimer'ın "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı eserinde ironik bir şekilde eleştirilmiştir.

İnsanlar arasındaki anlaşmanın ahlaki değerlendirmenin, acı hissetme yeteneği ile alakalı olduğunu belirten Peter Singer (1975), insan dışı varlıklara karşı gösterilen bu tavrın *tür ayrımcılığı* olduğunu iddia eder. Eğer bir varlık acı çekiyorsa bu acıyı dikkate almamak için herhangi bir gerekçe olmayacağını savunur ve insanın yapmış olduğu bu tür ayrımcılığı eleştirir.

Eleştirel posthümanizm, doğa-kültür ayrımını reddeder ve bu ayrıma dayanan insan merkezli hiyerarşik yapıyı ret eder. Bilimsel alanda türçülüğün sorgulanması, insanın öznelliğini sadece insanlara özgü olarak görmemeye başladığımızda genişler. Bu, Wolfe (2010), "hümanizm tarafından bu hedeflere ulaşmak için kullanılan felsefi ve teorik yapılar, başlangıçta insanlarla insan olmayan hayvanlar ve engelli insanlar arasındaki ayrımcılığı haklı çıkaran normatif öznelliği ise belirli bir insan kavramını yeniden üretmektedir " (s.xvii).

Teknolojinin insan yaşamının her alanına sızması, kültürü ve doğayı derinden etkiledi. XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, makine ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, bilginin küresel ölçekte hızla yayılmasına olanak sağladı. Bu dönüşümler, posthümanist düşüncenin doğuşunu tetikledi. Posthümanizm, yeni bir insanlık anlayışını ve bu anlayışın öngörülerini içerir ancak aynı zamanda, insanlığın dünyaya verdiği zararları eleştirel bir söylemle ele alır. Teknobiyopolitiğin doğuşu, dünyadaki insan dışı varlıkların kitlesel yok oluşuna, iklim krizlerine ve salgınlara yol açmıştır. Posthümanist düşünce, beraber yaşamak için alternatif dayanışma biçimlerini düşünmeye ve doğanın ve insanın teknolojiyle nasıl uyumlu olabileceğine dair yeni yaklaşımlar ve tanımlar sunmaya davet eder. Bu çağrı, insanın ve doğanın uyumu ve sürekliliğini sağlama çabası ile doğrudan ilgilidir. Posthümanizm, bu kriz anlatılarını bir fırsata dönüştürme yolunu açar.

Bu bağlamda eleştirel posthümanizm, bilim ve teknolojinin hızlı gelişimine eşlik eden ve insanlığın ve doğanın geleceğini yeniden düşünmemizi talep eden önemli kavramlardır. Bu kavramlar, hümanizmin insan merkezci bakış açısını sorgulamakta ve insanlık dışı varlıklara da önem vererek, daha kapsayıcı ve adil bir dünya düzeni tasarlamayı hedeflemektedir.

Sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin anlaşılmasına ve tartışılmasına büyük bir katkı sağladığı söylenebilir. Hem bir temsil aracı olarak hem de özgün bir ontolojik varlık olarak sinema, modern toplumun ve Antroposen'in çeşitli yönlerini ifade etme ve araştırma kapasitesine sahiptir. Bir yandan, sinema belirli hikayeleri, görüntüleri ve fikirleri görsel ve sesli bir formatta aktarırken, diğer yandan da sinema, belirli bir zaman ve mekan içinde tecrübe edilen bir fenomendir. Bu ikili rolü sayesinde, sinema bize

Antroposen Çağı'ndaki krizin ne olduğunu anlama ve bu krize karşı duruşları şekillendirme olanağı sunar.

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden bu yana teknolojinin ve bilimin hızlı ilerlemesini ve bu ilerlemenin insanlar ve doğa üzerindeki etkilerini temsil etme kapasitesine sahiptir. Özellikle bilim kurgu ve kıyamet sonrası türlerinde, sinema genellikle insanların teknoloji ve bilimin sınırlarını zorladıkları ve genellikle istenmeyen sonuçlara yol açtıkları bir dünya tasvir eder. Bu, sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin temsil edilmesinde etkili bir araç olduğunu gösterir. Ayrıca, sinema, doğa ve insanlar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin değişimini de araştırma olanağı sağlar. Birçok film ve belgesel, insanların doğayı nasıl etkilediğini ve bu etkilerin gezegenimiz ve yaşam biçimleri üzerindeki sonuçlarını gösterir. Bu bağlamda filmler, Antroposen Çağı'nın krizlerini anlamayı ve bu krizlerle nasıl başa çıkılması gerektiği konusunda bilgi sağlayan önemli kültürel taşıyıcılardır.

Öte yandan, sinemanın ontolojik olarak deneyimlenmesi de Antroposen Çağı'ndaki krizi anlamaya yardımcı olabilir. Sinema deneyimi, zaman ve mekanın algılanmasını ve deneyimlenmesini yeniden şekillendirir. Bu, Antroposen Çağı'nın temel özelliklerinden biri olan zaman ve mekan algısındaki değişimle paraleldir. Sinema, izleyicilerine belirli bir zaman ve mekan içinde kendilerini yeniden konumlandırma ve dünyayı yeni bir perspektiften gözlemleme olanağı sunar. Bu deneyim, Antroposen Çağı'nın karmaşıklığını ve belirsizliğini anlamayı ve bu çağın zorluklarına nasıl yanıt verilmesi gerektiği konusunda ipuçları sağlar.

Sonuç olarak, sinema filmleri Antroposen Çağı'ndaki krizi anlamaya ve bu krizi eleştirel bir perspektiften değerlendirmeye yardımcı olabilecek güçlü bir araçtır. Hem temsili hem de ontolojik özellikleri sayesinde, sinema, Antroposen Çağı'nın çeşitli yönlerini keşfetme ve bu çağın zorluklarına karşı duruşları şekillendirme olanağı sağlar. Bu nedenle, sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin anlaşılması ve ele alınması için çok önemli ve güçlü bir kaynak olduğu söylenebilir.

Bu tez çalışması dört ana bölümden oluşmaktadır. “Eleştirel Posthümanizm” başlıklı birinci bölümde hümanizm, anti-hümanizm, posthümanizm, transhümanizm, antroposen kavramları detaylarıyla açıklanmış, posthümanizm ile hayvan-doğa-teknoloji

arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Bunların yanı sıra ekokritik alanında öncü isimlerden olan Timothy Morton'un literatüre kazandırdığı ortam poetikası, karanlık ekoloji, nesne yönelimli ontoloji ve hipernesneler kavramları incelenmiştir. "Posthüman Sinema" başlıklı tezin ikinci bölümünde Gilles Deleuze'un zaman-imge ve organsız bedenler kavramları, Andre Bazin'in insan merkezli olmayan sinema anlayışı, Walter Benjamin'in sanat aurası posthümanist perspektif bağlamında değerlendirilmiştir. Daha sonra Akira Lippit, David Abram, Nicole Shukin, Russell J.A. Kilbourn gibi önemli kuramcılarının kuramsal yaklaşımları üzerinde durularak irdelenmiştir. Ardından yeni materyalist posthüman sinema tanımlanmış ve parasinema, genleşen sinema, kamerasız film, buluntu film gibi alternatif film yöntemleri ve yönelimleri aktarılmıştır. Son olarak da bu alternatif film yöntemlerinin uygulayıcıları olan sanatçıların başında gelen ve akademisyen olan Karel Doing, Catharine Rogers, Mary Stark, Vicky Smith, Karolina Raczynski, Guy Sherwin ve Lynn Loo gibi isimlerin çalışmalarına başvurulmuştur. "Yöntem" başlıklı tezin üçüncü bölümünde araştırmanın amacı ve soruları, araştırmanın önemi ve yine araştırmanın yöntemi detaylı işlenmiştir. Özellikle tezin bu bölümünde postmodern *kristalleştirme* yönteminin neden tercih edildiğinin üzerinde durularak bu yöntemin araştırmanın bütünlüğündeki önemi ve uygunluğu detaylarıyla anlatılmıştır. Tez çalışmasının "Bulgular" başlıklı dördüncü bölümünde ise örneklem filmleri *kristalleştirme* yöntemiyle, eleştirel söylem analizi, eleştirel görsel analiz, film anlatı analizi ve bazı filmlerin yönetmenleriyle yapılan görüşmeler neticesinde toplanan verilerin çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan bulgular aktarılmıştır.

Genleşen sinema sanatçılarıyla yapılan görüşmeler neticesinde de, parasinema, performans, kamerasız film, genleşen sinema ve yeni-materyalist posthüman sinema kavramları ele alınmıştır. Ayrıca eleştirel posthümanizmle bağlantı kurularak temsili ve ontolojik olarak posthümanizm kavramının eleştirel bir perspektiften nasıl değerlendirilebileceği somut şekilde incelenmiştir. Son olarak ise bulguların genel değerlendirmesi yapılarak çalışmanın sonuç değerlendirmelerine ulaşılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİREL POSTHÜMANİZM

1.1. Hümanizm ve Anti-hümanizm

Hümanizm, genel anlamıyla insanın değerini ve potansiyelini vurgulayan bir düşünce akımıdır. Rönesans döneminde gelişmeye başlamıştır ve insanın aklını, yaratıcılığını ve özgünlüğünü yüceltir. Hümanizm aynı zamanda etik ve ahlaki değerlerin, insan deneyimine ve rasyonel düşünceye dayandığını savunur (Nauert, 2006, s. 20-21). Hümanizm, özü itibarıyla, insanın değerini, önemini ve ayrıcalıklı konumunu vurgulayan bir düşünce akımıdır. Antik Yunan ve Rönesans dönemlerinde öne çıkan hümanizm, özgür ve akılcı bireyler olarak insanların evreni anlama ve şekillendirme kapasitelerini vurgular. Bu anlamda, hümanizm genellikle bilim, eğitim, kültür ve etik değerlerin gelişmesiyle özdeşleştirilir. İnsanlar arasında eşitlik ve saygıyı savunan bir yaklaşımı temsil eder (Nauert, 2006, s. 41).

Pico della Mirandola'nın "On the Dignity of Man" (1486) isimli eseri, hümanist düşünceyi vurgulayan önemli bir çalışmadır. Mirandola, insanın kendi kaderini belirleme yeteneğine sahip olduğunu ve tanrısal varlıklara bile ulaşabileceğini iddia eder (Mirandola, 1486, s. 5).

Hümanizm, Rönesans dönemine kadar uzanan ve insanın değeri ve önemini vurgulayan bir felsefi ve etik yaklaşımdır. İnsan özgürlüğüne ve potansiyeline inanır ve insan varoluşunun, insanların insan doğası ve dünya ile olan ilişkileri üzerine yoğunlaşır. Hümanistler, insanların kendi hayatlarının anlamını ve amacını belirleme yeteneğine vurgu yaparlar. Erasmus ve Thomas More gibi Rönesans düşünürleri bu düşüncenin öncülerindendir (Cunningham ve Reich, 2005).

Anti-hümanizm, genel olarak hümanist değerlerin ve varsayımların bir eleştirisi veya reddi olarak anlaşılabılır. Anti-hümanist düşüncede, insanın evrende merkezi bir konuma sahip olmadığı ve insan deneyiminin evrensel olarak normatif olmadığı kabul edilir. Postyapısalcılar ve postmodernistler genellikle anti-hümanist düşüncenin önde gelen temsilcileri olarak kabul edilir. Michel Foucault ve Louis Althusser, hümanizmin genellikle bireyi merkeze alan doğası üzerine yoğunlaşır ve bireyin güç ilişkileri

tarafından şekillendirildiğini vurgular (Foucault, 1970, s. 222-225; Althusser, 1971, s. 136-140).

Anti-hümanizm, insanın merkezi bir rol oynamadığı, insanın evrenin merkezi olmadığını ileri sürerek temellenen bir felsefi yaklaşımı işaret etmektedir. Anti-hümanistler, hümanistlerin insan merkezli görüşlerini ve insanın öneminin abartıldığını düşünürler. Bu görüş, postmodern düşünürler tarafından özellikle benimsenmiştir. Michel Foucault ve Jacques Derrida, insan doğası ve toplum hakkında belirleyici beyanlarda bulunmanın yanılsamalarına dikkat çekmiştir. Örneğin, Foucault, insanların tarihsel ve kültürel koşullar tarafından şekillendirildiğini savunmuştur (Foucault, 1970). Temelde posthümanizm, insanın sonlanarak yerine farklı türlerin (biyolojik, sentetik, yapay vb.) geleceğine dair, yani insanın yerini başka varlıkların, yaratıkların alacağı şeklinde bir düşünce akımı değildir.

Günümüzde görülmektedir ki, insan kaynaklı ekolojik krizler ve salgınlar hızla artmaktadır ve bu durum, doğa ile insanın uyumunu elzem hale getirmiştir. Posthümanizm, bu uyumun evrim, ekoloji ve teknoloji çerçevesinde gerçekleşebileceğini savunan önemli ve yeni bir yaklaşım sunmaktadır.

1.2. Transhümanizm ve Posthümanizm

Posthümanizm, bilim, teknoloji ve doğa hakkında geniş kapsamlı bir tartışmayı gerektiren bir konudur ve genellikle iki temel anlam ekseninde ele alınır: zamansal ve niteliksel boyutlar. Zamansal boyut, posthümanizmin, isminden de anlaşılacağı üzere, hümanizm sonrası bir düşünce hareketi olduğunu ifade eder. Bu, hümanizmin temel prensiplerine meydan okuyarak insan-merkezli düşünceyi aşma çabasıdır. Posthümanist perspektif, insanı üstün ve ayrıcalıklı bir varlık olarak değil, daha geniş bir ekosistemin bir parçası olarak değerlendirir ve ele alır.

Posthümanizm, insan ve makine arasındaki ayrımı bulanıklaştıran ve insanın doğa ve teknolojiyle olan ilişkisini yeniden değerlendiren bir alanı temsil eder. İnsanın hâkimiyeti ve üstünlüğü kavramları sorgulanırken, posthümanizm yeni etik ve ontolojik sorular, sorunlar ortaya koyar. Bu düşünce hareketi, insanın sınırlarını genişletirken aynı zamanda insanın doğa ve diğer varlıklarla olan ilişkisini daha bütünsel ve kapsayıcı şekilde ele almayı hedefler.

Sonuç olarak, posthümanizm zamansal olarak hümanizmden sonrası bir düşünce hareketi olarak ortaya çıkmıştır ve niteliksel olarak insanın ötesi olarak dönüşümü ifade etmektedir. Bu perspektif, insanın ötesine geçmeyi ve insanın doğa, teknoloji ve diğer varlıklarla olan ilişkisini daha geniş bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır. Posthümanizm, insanlık anlayışında önemli bir dönüşümü temsil eden ve bilim, felsefe, etik ve sosyal bilimlerde derinlemesine bir tartışma gerektiren bir alanı işaret etmektedir.

Bu niteliksel dönüşümün odak noktası "insanlık" kavramıdır ve bu kavram, iki farklı vurguyla değerlendirilir. İlk olarak, somut bir varlık olarak insanın evrimsel ve türsel varlığına odaklanır. İnsan, biyolojik olarak diğer canlılarla ilişkili olan bir tür olarak düşünülür. İkinci olarak, "insanlık" kavramı hümanizm anlayışına dayanan soyut bir anlayışı içerir. Bu anlayış, insanın kendi varlığı ve evrenin içindeki konumuyla ilgili bir kavrayışı ifade eder. Bu iki vurgu, birbirine yakın olmakla birlikte, farklı yaklaşımları ortaya çıkarır ve bazen birbiriyle uyumlu olmayabilir. Transhümanizm ve ekstropiyanizm, insanın biyolojik ve evrimsel varlığına odaklanırken, bireyin daha ileri teknolojiler ve gelişmiş yetenekler aracılığıyla dönüşebileceği potansiyeli vurgularlar. Bu yaklaşımlar, insanın bedensel sınırlamalarını aşmayı, ölümsüzlüğü elde etmeyi veya zihinsel yeteneklerini geliştirmeyi hedefler. Öte yandan, eleştirel posthümanizm, insanın soyut anlamda kendisi hakkındaki kavrayışlara odaklanır. Bu yaklaşım, insanın toplumsal, kültürel ve tarihsel olarak inşa edilen kimliğini sorgular ve insanın doğa, teknoloji ve diğer varlıklarla olan ilişkisini ele alır. Eleştirel posthümanizm, insanın kendi varoluşunu ve insanlığın soyut anlamda nasıl anlaşıldığını eleştirel bir perspektifle değerlendirir (Didur, 2003).

Cary Wolfe, "post" terimini, Jean François Lyotard'ın postmodern kavramının paradoksal doğasına benzer bir şekilde kullanarak, posthuman kavramını açıklar. Wolfe'a göre, posthümanizm paradoksal bir kavramdır çünkü hem hümanizmden önce gelir hem de hümanizmden sonra gelir. Öncedir çünkü posthümanizm, insanın sadece biyolojik değil aynı zamanda teknolojik dünya ile de ilişkili olan varlığını, insanın araçların, teknolojinin ve dışsal arşivsel mekanizmaların etkisiyle şekillenen protezik birliği ve evrimi olarak ifade eder. Aynı zamanda sonradır çünkü posthümanizm, teknolojinin,

tıbbın, bilginin ve ekonominin katmanlı yapısı içinde insanı merkezden çıkaran bir tarihsel döneme karşılık gelir.

Transhümanizm ve posthümanizm terimleri sıklıkla birbirinin yerine kullanılsa da, özellikle transhümanistler tarafından bu iki kavram arasında bir derece farklılık olduğu kabul edilmektedir. Nick Bostrom'a göre, insanın biyolojik sınırlarını aşma süreci transhümanist bir aşamayı temsil ederken, bu sınırların tamamen aşıldığı nokta ise posthümanist bir aşamayı ifade eder (Bostrom, 2005).

Transhümanizm, insanın biyolojik sınırlarını aşarak, teknoloji ve bilimin yardımıyla fiziksel, bilişsel ve duygusal yeteneklerini geliştirebileceği bir evrim sürecini vurgular. İnsanın bedensel ve zihinsel sınırlarını aşma hedefiyle ilgilenir ve genellikle genetik mühendislik, biyoteknoloji, nörobilim ve yapay zeka gibi alanlardaki ilerlemelerin insanlığı daha ileri bir evrimsel aşamaya taşıyabileceğini savunur. Transhümanist perspektif, insanın doğuştan getirdiği sınırlamaların üstesinden gelme ve insan potansiyelini maksimize etme amacını taşır.

Nick Bostrom'un "A History of Transhumanist Thought" adlı yazısının ekini oluşturan transhumanist bildirge, bu düşüncenin temel özelliklerini belirler:

İnsanlığın, gelecekte bilim ve teknolojinin derinlemesine etkisine maruz kalma potansiyeline sahip olduğunu öne sürer. Yaşam süresini uzatma, bilişsel yetenekleri artırma, istenmeyen acıları azaltma ve dünya gezegenine sınırlılık gibi durumların üstesinden gelerek insan potansiyelini genişletmeyi hedeflediklerini belirtir. İnsanlık potansiyelinin hala tam olarak gerçekleşmediğine inanır. İnsan koşullarını dramatik bir şekilde iyileştirebilecek olası senaryolar bulunduğunu savunur (Bostrom, 2011).

Transhümanistlere göre posthümanizm, insanın biyolojik sınırlarını tamamen aşarak yeni bir varlık biçimine dönüşme sürecini ele alır. İnsanın yapay zeka, genetik manipülasyon, beyin-bilgisayar arayüzleri ve diğer gelişmiş teknolojilerle birleşmesiyle ortaya çıkan yeni bir posthüman varlık düşüncesini yansıtır. Posthümanist perspektif, insanın tanıdık sınırlarının ötesine geçerek, insanın doğası ve kimliği hakkında radikal bir dönüşümün mümkün olduğunu iddia eder. Bu perspektif, insan-merkezcilik

paradigmasını sorgular ve insanın doğa, teknoloji ve diğer varlıklarla olan ilişkisini yeniden tanımlamayı hedefler.

Transhümanizm ve posthümanizm arasındaki fark, insanın evrim sürecindeki ilerlemesini ve dönüşümünü farklı aşamalarda ele almakta yatar. Transhümanizm, insanın biyolojik sınırlarını aşarak mevcut insanlığı geliştirmeyi hedeflerken, transhümanistlere göre posthümanizm insanın tamamen yeni bir varlık biçimine dönüşebileceği radikal bir evrimsel aşamayı göz önüne alır.

Bu iki kavram arasındaki farkın anlaşılması, insanın doğası, potansiyeli ve geleceği hakkında derinlemesine bir tartışmayı gerektirir. Transhümanizm ve posthümanizm arasındaki bu farklılık, teknolojinin ve bilimin insanlık üzerindeki etkilerini, insanın biyolojik ve zihinsel sınırlarını aşma potansiyelini ve insanlığın gelecekteki yönelimini anlamak için önemlidir. Bu kavramlar, insanlığın karşılaştığı etik, sosyal ve ontolojik sorunları ele almada önemli katkılar sağlar ve insanın evrim sürecindeki yerini ve rolünü sorgulamaya yol açar. Transhümanizm, insanın doğasını bilim ve teknoloji yoluyla aşmayı ve biyolojik kısıtlamaları ortadan kaldırmayı savunan bir düşünce sistemidir (Bostrom, 2011).

Bu örnekler arasında, şu anda bile kullanımda olan protezler, internet, teknolojik makineler ve ilaçlar gibi teknolojiler yer almaktadır. Ancak, bazı transhümanistler, gelecekte insan bilincinin makinelere yüklenebilme, gen terapisi ile ölümsüzlüğe ulaşma ve ilaçlar aracılığıyla istenmeyen kişilik özelliklerinin, ortadan kaldırılabilme olasılığına inanmaktadırlar (Bostrom, 2001).

Bu senaryolar arasında, insan bilincinin makinelere yüklenebilme, gen terapisi ile ölümsüzlüğe ulaşma ve ilaçlar yoluyla utangaçlık gibi istenmeyen kişilik özelliklerinin ortadan kaldırılmasına yönelik radikal dönüşümler sayılabilir (Bostrom, 2001). Bu transhümanist görüşlere göre, insanın doğası ve kapasitesi teknolojik gelişmeler ve bilimsel buluşlar aracılığıyla büyük ölçüde değiştirilebilir ve geliştirilebilir.

İnsanın evrim sürecindeki potansiyelleri ve sınırları hakkında bu görüşler oldukça ilginç bakış açıları sunmaktadır. Transhümanistler, insanın biyolojik sınırlarını aşarak daha yüksek seviyede fiziksel, bilişsel ve duygusal yeteneklere ulaşabileceğini öne

sürerler. Makineleşme, beyin-bilgisayar arayüzleri ve genetik mühendislik gibi teknolojilerin gelişimi, insanın evrim sürecindeki potansiyellerin keşfedilmesine ve gerçekleştirilmesine olanak sağlayabilir.

Ancak, bu transhümanist senaryoların gerçekleşmesi halinde etik, sosyal ve ontolojik sorular da ortaya çıkmaktadır. İnsanın dönüşebilirliği ve insan doğasının değiştirilebilirliği konusunda derinlemesine bir sorgulamayı gerektiren bu senaryolar, insanlık için yeni sorumluluklar ve etik ilkelerin ortaya çıkmasını da beraberinde getirir. İnsanın kimliği, özgünlüğü ve özerkliği gibi kavramlar, teknolojik müdahaleler ve dönüşümlerle nasıl etkileneceği ve nasıl yeniden tanımlanacağı konularında önemli tartışmaları beraberinde getirir.

Sonuç olarak, transhümanist senaryolar insanın doğasını ve kapasitesini teknolojik gelişmeler ve bilimsel buluşlar aracılığıyla nasıl dönüştürebileceği konusunda ilginç bir perspektif sunmaktadır. Ancak, bu senaryoların gerçekleşmesiyle birlikte ortaya çıkacak olan etik, sosyal ve ontolojik sorunlar da ayrıca dikkate alınmalıdır. İnsanın evrim sürecindeki bu potansiyeller ve sınırlar, derinlemesine araştırılması gereken ve multidisipliner bir tartışmayı gerektiren önemli bir konudur ve şimdilik bu çalışma alanının dışındaki süreçleri işaret etmektedir.

Ekstropiyanizm, Max More tarafından 1980'lerde geliştirilmiş olan bir yaşam felsefesi ve kültürel hareket olarak tanımlanır. Transhümanizmin alt kültürlerinden biri olarak kabul edilir ve bilim, teknoloji ve etik bağlamlar üzerine yoğunlaşır.

Max More (1998), Ekstropiyanizm'in çekirdek prensiplerini şu şekilde açıklar:

Perpetual Progress (Sürekli İlerleme): Ekstropiyanlar, sürekli bilgi ve anlayış geliştirme, etik ve kişisel karakterin geliştirilmesi ve insan durumunun iyileştirilmesi için sürekli ve kesintisiz ilerleme idealini savunurlar.

Self-Transformation (Kendini Dönüştürme): Ekstropiyanlar, teknolojik ve etik araçları kullanarak fiziksel, zihinsel ve psikolojik kapasitelerini genişletme ve kendilerini dönüştürme hakkını savunurlar.

Practical Optimism (Pratik Optimizm): Ekstropiyanlar, geleceğin olumlu olacağını ve hayatın daha iyi hale gelebileceğini düşünme eğilimindedirler. Bu, kör bir iyimserlikten ziyade, bilimsel bilgi ve teknolojiye dayalı bir yaklaşımdır.

Intelligent Technology (Akıllı Teknoloji): Ekstropiyanlar, yaşamın çeşitli yönlerini iyileştirmek için teknolojiyi aktif olarak teşvik ederler. Bu genellikle biyoteknoloji, nanoteknoloji, yapay zeka ve diğer gelişmiş teknolojilerin kullanılmasını içerir.

Open Society - Information and Democracy (Açık Toplum - Bilgi ve Demokrasi): Ekstropiyanlar, açık bir toplum, bilgi akışı ve demokratik idealleri savunurlar. İletişim ve ifade özgürlüğü, tüm bireylerin ve toplumların bilgiye ve fikirlere erişim hakkını ve geniş bir toplumla fikir alışverişi yapma hakkını savunurlar.

Self-Direction (Kendi Kendine Yönlendirme): Ekstropiyanlar, bireysel özgürlük ve özerkliği savunurlar. Her bireyin kendi hayatını yönlendirmek ve yaşam hedeflerini belirlemek için güç ve özgürlüğe sahip olması gerektiğine inanırlar.

Rational Thinking (Rasyonel Düşünme): Ekstropiyanlar, kararların ve fikirlerin rasyonel düşünme, mantık ve bilimsel anlayışla desteklenmesi gerektiğini savunurlar.

Ekstropiyanizm, bireylerin ve toplumların yaşamlarını daha iyi hale getirme ve olası bir insan-sonrası geleceğe doğru ilerleme olasılığını optimize etmek için bilimi ve teknolojiyi kullanma çabalarını teşvik eder. Bu, genellikle yaşlanmanın yenilgisi, fiziksel ve zihinsel yeteneklerin genişletilmesi ve yapay zeka ve nanoteknoloji gibi gelişmiş teknolojilerin kullanılmasını içerir (More, 1998).

Transhümanizm ve ekstropiyanizm, teknoloji ve ilerleme eksenli ütöpik bir gelecek vadeder. Dolayısıyla, bu iki akımın kavramları ve terimleri, kendi ideolojileri ve değerleri ile birlikte anlaşılır. Bu bağlamda Francis Fukuyama, biyoteknoloji devriminin siyasi ve toplumsal sonuçlarını incelediği *Our Posthuman Future: Consequences of Biotechnology Revolution* (2003) adlı kitabında "posthuman" terimini kullanmayı tercih etmiştir. Fukuyama, fütüristik ve ütöpik varsayımları içeren transhümanist akımla anlaşmazlık içinde olduğu için ve hatta transhümanizmi "dünyanın en tehlikeli fikirlerinden biri" olarak nitelendirdiği için bu tercihi yapmıştır (Fukuyama, 2004).

Transhümanizm, insanın biyolojik ve zihinsel yeteneklerini geliştirmek ve dönüştürmek amacıyla teknoloji ve bilimi kullanmayı hedefleyen bir felsefi ve kültürel harekettir. İnsanın sınırlarını aşarak yeni bir insan türü oluşturma potansiyelini araştıran bir felsefi akımdır. Bu akım, insanların biyolojik, zihinsel ve duygusal yeteneklerini geliştirmek ve artırmak için teknoloji ve bilimi kullanmayı savunur. Transhümanistler, insanın evrimini hızlandırmanın, yaşlanmayı yavaşlatmanın, hastalıkları iyileştirmenin ve hatta ölümsüzlüğü elde etmenin mümkün olduğunu öne sürerler.

Transhümanizmin temelinde, insanın doğal olarak verilmiş sınırlarının aşılabileceği ve insanın kendini yeniden biçimlendirebileceği fikri yatar. Bu yeniden biçimlenme, genetik mühendislik, nanoteknoloji, yapay zeka, sinir-bilgisayar arayüzleri gibi ileri teknolojilerin kullanımını içerir. Transhümanistler, insanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerini artırmayı ve hatta insanlık dışı özelliklere sahip yeni bir varlık haline gelmeyi hedefler.

Transhümanizm hakkında yapılan tartışmalar genellikle etik, sosyal ve siyasi boyutları içerir. Eleştirmenler, transhümanizmin insan doğasını ve insanlık değerlerini tehlikeye attığını, eşitsizlikleri derinleştirebileceğini ve insanlığın insanlık dışı varlıklarla karşılaşma riskini taşıdığını savunurken, destekçiler ise insanın potansiyelini gerçekleştirmenin ve insanlığı ileriye taşımanın önemli bir adımı olarak görürler. İnsanın doğal sınırlarını aşma ve insanı teknoloji yoluyla geliştirme fikrini savunan bir felsefi ve ideolojik akımdır. Bu akım, insanın fiziksel, bilişsel ve duygusal yeteneklerini artırma, yaşam süresini uzatma ve hatta yapay zeka ve diğer gelişmiş teknolojilerle birleşme fikirlerini içerir.

Transhümanizmin temelinde, insanın evrimsel bir süreç içinde ilerleyen bir varlık olduğu düşüncesi yatar. Bu nedenle, insanın sınırlamalarını aşmak ve daha yüksek bir varlık haline gelmek için bilim, teknoloji ve genetik müdahalelerden yararlanma fikri ortaya çıkar. Transhümanizm, insanın biyolojik, fiziksel ve zihinsel sınırlarını aşarak daha gelişmiş bir hale gelmesini hedefler.

Kuramcılardan biri olan Nick Bostrom, "Süperzeka: Süper Zeka Yükselişi ve Yapay Zeka'nın Geleceği" adlı eserinde transhümanizm konusunu ele alır. Bostrom, insanın yapay zeka ve diğer gelişmiş teknolojilerle birleşerek yeni bir evrimsel aşamaya

gececeğini öne sürer. Bu evrimsel aşama, insanın bilişsel ve fiziksel kapasitesini büyük ölçüde artırarak "süperinsanlar" yaratma potansiyeline sahip olacağını iddia eder (Bostrom, 2014, s. 42).

Başka bir önemli transhümanist düşünür Max More'dur. More, "Transhümanizm: İnsanlığı Geliştirme ve İyileştirme" adlı eserinde transhümanizmi detaylı bir şekilde ele alır. More, insanın teknoloji ve bilimin yardımıyla kendini geliştirme ve dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu vurgular. Ayrıca, More, insanın biyolojik sınırlamalarını aşarak daha uzun bir yaşam süresine ve daha yüksek bilişsel yeteneklere ulaşabileceğini savunur (More, 2013, s. 76).

Transhümanizmin eleştirel bir perspektiften ele alındığı kaynaklardan biri Donna Haraway'ın "Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature" adlı eseridir. Haraway, transhümanizmin insan-merkezcilikten kaçan bir yaklaşım olduğunu vurgular ve insanı doğadan ayırıştıran ve kontrol eden bir ideoloji olarak görür. Haraway'e göre, transhümanizm insan-merkezcilik ve hiyerarşik düşünceyi sürdürdüğü için sorgulanmalıdır (Haraway, 1991, s. 120-125).

Transhümanizm, insanın doğal sınırlarını aşma ve insanı teknoloji yoluyla geliştirme fikrini savunan bir felsefi akımdır. Transhümanistler, insanın biyolojik ve bilişsel yeteneklerini artırmak için genetik mühendislik, yapay zeka, beyin-bilgisayar arayüzleri gibi teknolojileri kullanmayı amaçlarlar. Transhümanizm, insanın evrimsel bir süreç içinde ilerleyen bir varlık olduğunu ve teknolojinin insanın potansiyelini geliştirmesine yardımcı olabileceğini savunur.

Öte yandan, eleştirel posthümanizm insan-merkezcilikten kaçan bir yaklaşımdır ve insanın ötesindeki diğer canlıları ve doğal dünyayı değerlendirir. Eleştirel posthümanistler, insanın özel bir statüye sahip olduğu düşüncesini reddeder ve insan dışındaki varlıkların da değerli olduğunu ve haklara sahip olduğunu savunurlar. Eleştirel posthümanizm, insanın diğer türlerle ve doğayla olan ilişkilerini yeniden değerlendirmeyi ve insan-merkezci düşünceden kurtulmayı hedefler.

Transhümanizm ve eleştirel posthümanizm arasındaki temel fark, insanın kendini geliştirme ve dönüştürme sürecine odaklanan transhümanizmin aksine, eleştirel

posthümanizmin insanın ötesindeki varlıkların değerini ve haklarını vurgulamasıdır. Transhümanizm daha çok insanın bireysel potansiyelini artırma üzerinde dururken, eleştirel posthümanizm insanın toplumsal ve ekolojik ilişkilerini göz önünde bulundurur.

Bu farklılığı daha detaylı bir şekilde anlamak için Luciano Floridi'nin "The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality" adlı eserinden yararlanılabilir. Floridi, transhümanizm ve posthümanizm arasındaki ayrımı açıklarken, transhümanizmin insanın kendini geliştirme ve teknolojik ilerleme üzerine odaklandığını, eleştirel posthümanizmin ise insanın doğal dünyayla olan ilişkisini ve diğer türlerle olan etkileşimlerini vurguladığını belirtir (Floridi, 2014, s. 87).

Bu bağlamda, transhümanizm ve eleştirel posthümanizm arasındaki temel fark, insanın kendini geliştirme ve teknolojiye dayalı ilerlemeye odaklanma ile insanın doğal dünyayla ilişkisini ve diğer türlerle olan rasyonel etkileşimlerini vurgulama arasında ortaya çıkar. Bu farklılıkların anlaşılması, insanın rolünün ve sorumluluklarının doğal dünya ve diğer canlılarla ilişkisi bağlamında yeniden değerlendirmeye yardımcı olabilir.

Eleştirel posthümanizm, bilim ve teknolojiye odaklanan kapsamlı bir inceleme sunar. Bununla birlikte, bu incelemenin temel amacı, insanın fiziksel ve zihinsel kapasitelerinin potansiyel gelişmelerini incelemek değil, bilim ve teknolojinin sunabileceği yeni insan kavrayışları ve öznellik biçimlerini ortaya koymak ve tartışmaktır. Bu bağlamda, eleştirel posthümanizm, özellikle transhümanizmden farklıdır. Transhümanizm, geleceğe dair öngörüler ve iddialarla dolu bir perspektif sunarken, eleştirel posthümanizm daha çok 'şimdi'yi anlama ve değerlendirme üzerinde odaklanır.

Bilim kurgu dili eleştirel posthümanizm tarafından sıklıkla kullanılır; ancak bu, geleceği öngörmek amacıyla değil, daha ziyade belirli üslupsal etkiler yaratmak ve mevcut durumu daha derin bir biçimde anlamak için kullanılır. Transhümanizm karşısında genellikle bir şüphe ile bakılır eleştirel posthümanizm tarafından. Cary Wolfe'a göre, transhümanizm, hümanizmin yoğunlaştırılmasından başka bir şey değildir ve posthümanizmin tam tersidir (Wolfe, 2010, s. xv), Başak Ağın (2020), 'karanlık ikizi' olarak nitelendirir (s. 25).

Cary Wolfe (2009), posthümanizm tanımını felsefi ve bilimsel olarak ayırır. Felsefi köken, genellikle, Michel Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler" adlı eserinin sonunda insanın ölümünü ilan ettiği kısımda başlangıç noktası olarak gösterilir.

Foucault'nun ifade ettiği ana fikir, insan kavramının tarihsel olarak görece yakın bir dönemde ortaya çıktığı ve bu kavramın bilginin temel düzenlemelerini etkileyen bir değişikliğin sonucu olarak ortaya çıktığıdır. Foucault, insanın bilgi ve düşünce tarihindeki yerinin, XVI. yüzyıldan itibaren Avrupa kültüründe, özellikle klasik düşünceye yapılan bir etkinin sonucu olarak belirginleştiğini savunur. Foucault'a göre, insan kavramı önceki dönemlerde aynı şekilde ele alınmamıştır. İnsanın bilgi ve düşünce ile ilişkilendirilmesi, özdeşlikler, farklılıklar, karakterler, eşdeğerlikler gibi kavramların etkisi altında değişmiştir. Bu değişiklik, insanın bilgisel ve düşünsel olarak nasıl konumlandırıldığını etkilemiş ve insanın çehresinin, yani bilgi ve düşünce tarihindeki rolünün ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Foucault, bu değişikliğin insan kavramının daha önceki dönemlere göre nasıl farklılaştığını ve insanın düşüncemizin arkeolojisinin yakın tarihli bir icat olduğunu vurgular. Ayrıca, bu değişikliğin devam edip etmeyeceği konusunda belirsizlikler olduğunu ifade eder. Eğer bu düzenlemeler kaybolursa, insan kavramının da yok olabileceğini ve insanın düşüncenin zemininde kaybolabileceğini öne sürer. Foucault'un insan kavramının tarihine ve bu kavramın bilgiye etkisine dair düşüncelerini özetlemektedir. Foucault'un eserlerinde insanın bilgi ve düşünce içindeki rolünün nasıl değiştiği ve nasıl inşa edildiği üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. "İnsan"ın düşünce ve felsefenin bir icadı olarak doğasını düşündürür; bu, insan tarihinin nispeten son zamanlarında ön plana çıkan bir konsepttir. Foucault, "insan" kavramının var olduğu gibi aynı zamanda yok olabileceğini öne sürer, bu da felsefi ve kültürel normların evrimine bağlıdır. Bu, henüz tam olarak anlamlandırılmayan ancak potansiyel olarak hissedilebilecek bir olay veya düşünme şeklindeki değişiklikler üzerinde gerçekleşebilir. Denizin kenarında kumda çizilen kaybolan "figür", insanın bir konsept olarak ve potansiyel olarak geçici doğasını temsil eder. Kumda çizilmiş bir figürün gelgit tarafından nasıl silinebileceği gibi, düşüncelerdeki değişiklikler de "insan" anlayışını temelden değiştirebilir veya hatta silebilir (2001, s. 538-539).

Felsefi bağlamda posthümanist düşünce, Nietzsche'nin "bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi" ve "üst-insan" kavramlarına kadar izlenebilir. Bu yaklaşımda, hümanizmin insan anlayışı ve beşeri bilimler kavramı, kapsamlı bir eleştiriye tabi tutulur. Bu nedenle Badmington'ın ifade ettiği gibi (2013, s. 391; 2003, s. 20; 2004, s. 118), posthümanizm, hümanizmin kendi içinde yeniden yazılma ve gözden geçirilme denemesi olarak görülebilir. Başka bir deyişle, posthümanizm, bir kopma veya kesinti noktası olarak değil, hümanizmin içsel bir revizyonu ve yeniden değerlendirmesi olarak anlaşılabilir.

Katherine Hayles'in "How We Become Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics" (1999) adlı eseri, posthümanizmin bilimsel kökenlerini ve evrimini ayrıntılı bir biçimde inceler. Bu incelikli analizin merkezinde, sibernetik, enformasyon, bilgisayar ve robot bilimlerinin kökeninin 1945-1954 yılları arasında düzenlenen Macy Konferansları'na dayandığı bir tez çalışması bulunur. Hayles'in dikkat çektiği gibi, bu konferanslar, insan kavrayışını kökten değiştirecek bir devrim niteliğindedir. Artık insanların, bilgi işleyen ve akıllı makinelerle benzerlikler gösterdiği varlıklar olarak algılandığı yeni bir çağa girilmişti (Hayles, 1999, s. 7).

Bu yeni bakış açısı, posthümanizmi, bir tür yeni epistemoloji olarak ortaya çıkardı. Donna Haraway'ın tabiriyle, bu yeni dünya görüşü, dünyanın bir kodlama problemine dönüştürülmesi anlamına geliyordu (1991, s. 284). Hayles, bu yeni epistemolojiyi, yokluk/mevcudiyet paradigmasından rastlantısallık/örüntü paradigmasına geçiş olarak ifade eder (Hayles, 1999, s. 29). Artık maddenin değil, formun; mevcudiyetin değil, örüntünün; ortamın değil, mesajın önemli olduğu bir dünya olarak düşünür.

Bir düşünceyi aktarmanın çeşitli yolları olabilir: ses dalgaları, kağıt üzerinde semboller, elektrik sinyalleri veya diğer biçimler. Ancak bu süreçlerde düşünceler doğru olduğu sürece enformasyon sabit kalır. Burada ifade edilen enformasyon, okuyucunun yorumladığı anlam değil, düşüncelerin ifade edilmesi için kullanılan harfler ve sözcüklerdir. Bu süreçte enformasyon, Hayles'in deyimiyle, bedeni kaybederek (Hayles, 1999) soyut, maddesiz bir varlık haline gelir. Bu dönüşümün ontolojik ve epistemolojik sonuçları, teknoloji ile kesiştiğinde, sadece toplum veya ekonomi değil, dünya genelinde bir enformasyonlaşma süreci yaratılır.

Bu süreçte moleküler biyoloji, yeni ontolojinin somut bir örneğini sunar. Genellikle DNA, bir enformasyon kodlama sistemi olarak algılanır ve canlı organizmaların bedenleri (fenotip), genotip olarak adlandırılan bu kodlamanın maddi ifadesi olarak kabul edilir. Bu bakış açısı genmerkezcilik olarak bilinir. Ancak, Hayles, bu yaklaşımın büyük bir dönüşümü temsil ettiğini ve "bedenin artık enformasyonu taşıdığı, enformasyonun ise bedeni taşıdığı" özel bir durum olduğunu vurgular (Hayles, 2001, s. 70).

Posthümanizmin aslında insana ve dünyaya bakışı dönüştüren büyük bir paradigmaya da işaret ettiği görülür. Bir yandan, gelişmiş teknolojiler ve bilgisayar bilimleri aracılığıyla dünyayı ve insanları anlama yeteneğini genişletirken, diğer yandan, insanların, dünyanın doğasını ve varlığını enformasyon terimleriyle tanımlama eğilimi göstermektedir.

Teknolojinin ve toplumun dönüşümü her zaman birbirlerine kenetli olmuşlardır. Buna örnek olarak, her dönemin dominant teknolojileri ve epistemolojik yapıları arasında gözle görülür bir paralellik bulunmaktadır. Manuel de Landa'nın robot tarihçisi bu durumun altını özellikle çizmiştir.

Bir insan tarihçisi, mekanik saatlerin, motorların ve diğer fiziksel mekanizmaların nasıl icat edildiğini inceleyerek bu süreci araştırır. Ancak bir robot tarihçi farklı bir bakış açısı benimser. Onun ilgilendiği konu, bu mekanik mekanizmaların insan evrimi üzerinde nasıl bir etki yarattığıdır. Robot tarihçisi, saat işleyişinin hakim olduğu bir dönemde, insanların çevreyi dişli çarklar ve dişli sistemine benzer bir yapı olarak gördüğünü vurgular. Gerçekten de, 19. yüzyıla kadar güneş sistemi, dışsal bir yaratıcı Tanrı tarafından kontrol edilen tamamlanmış bir saat gibi düşünülüyordu. Ancak motorlar icat edildiğinde, bu perspektif değişti. İnsanlar, doğal sistemlerin benzer bir şekilde dış kaynakları kullanarak işlediğini ve madde-enerji döngüsünü sürdürdüğünü anlamaya başladılar (De Landa, 1991, s. 3).

Mekanik teknolojinin insan algısına nasıl etki ettiğini ve bu teknolojilerin insanların dünya görüşünü nasıl dönüştürdüğünü ele alıyor. Robot tarihçi, insanların çevrelerini mekanik bir düzen olarak gördükleri bir dönemde, bu düşünce tarzının nasıl şekillendiğini inceliyor ve bu düşünce tarzının nasıl bir değişim geçirdiğini açıklıyor.

teknolojinin insan düşüncesini nasıl etkileyebileceği ve doğayla olan ilişkimizi nasıl değiştirebileceği üzerine düşündürücü bir bakış sunuyor.

Katherine Hayles'in düşüncelerine göre, çağın en orijinal bilişsel paradigma biçimi, bilgi temelli perspektif veya posthümanizmin olgusudur. Peki, posthüman ne demek? Hayles, bu kavramı bir dizi varsayım aracılığıyla açıklar. Posthüman perspektif öncelikle maddenin yansımalarından daha çok bilgi desenine önem verir ve biyolojik varlığın zorunlu değil, tarihsel bir tesadüf olduğunu savunur. Ayrıca, posthüman bir bakış açısına göre, bilinç Batı geleneklerinde merkezi bir rol oynadığı düşünülse de, aslında bu yeni bir türün evrimindeki ikincil bir yan etki olarak görülür. Posthüman görüş, bedeni her bireyin kullanmayı öğrendiği ilk protez olarak görür ve bu nedenle bedenin büyütülmesi veya değiştirilmesi, yaşamın kendisinden önce gelen bir sürecin devamıdır. En önemli özellik, posthüman bakış açısının insanı zeki makinelerle sorunsuz bir şekilde bütünleşecek şekilde yeniden düzenlemesidir ve bu entegrasyon sonucunda vücut ile bilgisayar simülasyonu, kibernetik mekanizma ile biyolojik organizma, robot zekası ile insan amaçları arasında temel farklar veya net sınırlar olmadığını savunur (Hayles, 1999, ss. 2-3). Hayles, "post-insan" ifadesinin insanlığın sonu anlamına gelmediğini, ancak belirli bir insan algısının sonu anlamına geldiğini ifade eder (1999, s. 287).

Katherine Hayles'in kitabı "How We Became Posthuman (Biz Nasıl Post-insan Olduk?)" çalışmasında belirttiği üzere, posthümanist dönüşüm belirli bir oranda zaten gerçekleşmiş durumdadır. Moleküler biyoloji, biyoteknoloji, bilişsel bilimler ve bir takım fizik teorileri, bu bilgi tabanlı ontolojiyle yoğun bir şekilde çalışmaktadır. Sibernetik biliminin kurucusu Norbert Wiener, bu bilimin "makine ve hayvanlardaki kontrol ve iletişim sistemlerinin bilimsel analizi" olduğunu belirtmiştir.

İnsan ve dünya anlayışımız, hayvan/insan, cansız/canlı, hayvan/makine, beden/teknoloji gibi ayrımlara dayanmaktadır. Bu ayrımları zorlamak, hem tehlikeli sonuçlara yol açabilir hem de yeni bakış açıları oluşturma ve yeni özne biçimleri geliştirme fırsatları sunabilir. Katherine Hayles'in sözleri bunu çok iyi özetliyor:

"Korkarım ki, vücutlarını varlıklarının temeli olarak değil, moda aksesuarları olarak gören post-insanlarla dolu bir dünya bizi bekliyor olabilir. Ama hayalim, sonsuz güç ve cisimsiz ölümsüzlük hayalleri tarafından bozulmadan bilgi teknolojilerinin

olasılıklarını kucaklayan bir post-insan biçimidir. Bu post-insan, varlığının koşulu olarak insan sınırlılığını kutlar ve bunun, insanın hayatta kalması için bağımlı olduğu karmaşık bir materyal dünyadan ayrılamaz bir parçası olduğunu kabul eder." (Hayles, 1999, s. 5).

İnsanın benzersizliğini ayırt eden unsurlar olan dil, alet kullanımı, toplumsal davranış ve zihinsel olaylar artık karmaşık hale gelmiştir ve insan ile hayvan arasındaki ayrımı belirginleştiren hiçbir şey bulunmamaktadır" (Haraway, 1991, s. 274) şeklinde ifade edilebilir.

Bunun yanı sıra, hayvanlar ile makineler arasındaki ayrım konusunda benzer bir durumu yansıtmaktadır. Haraway, "20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, makineler doğal ve yapay, zihinsel ve fiziksel, içsel gelişim ve dışsal tasarım gibi ayrımları belirsizleştirmiştir, bu da organizmalar ile makineler arasındaki diğer birçok ayrımı anlamsız hale getirmiştir" ifadesini kullanır. Haraway'e göre, "Makinelerimiz son derece canlı bir şekilde işlev gösterirken, bizler ise endişe verici bir şekilde cansız görünmekteyiz" (Haraway, 1991, s. 274) şeklinde ifade edilebilir.

Ancak, Haraway bu sınırların eleştirisini feminist ve sosyalist bir perspektiften ele alır. Bu, siborg mitini "ilerici insanların gereksinim duyduğu siyasi çalışmaların bir parçası olarak sınırları aşma, güçlü ittifaklar oluşturma ve riskli fırsatlar hakkında" tartışmaya açar. Ancak, insan, doğa ve teknoloji arasındaki bu sınırların yeniden düzenlenmesi, bilgi düzeyinde de sonuçlar doğurur. Beşeri bilimler ile doğa bilimleri arasındaki ayrım, insan ile insan olmayan arasında ontolojik bir ayrımı içerir. Ancak modern bilimlere baktığımızda, bilgisayar bilimi, zihin bilimi ve biyoloji gibi disiplinlerin epistemolojik ve teorik temellerinde önemli benzerlikler bulunmaktadır. Yani modern bilimlerin ontolojisi, insan ile insan olmayan arasındaki ayrımı büyük ölçüde ortadan kaldırmış gibi görünmektedir.

Latour (2004), günlük gazete okuma deneyimi üzerinden anlatırken, haberlerin içerisinde kimyasal tepkimelerle siyasi tepkimeleri, uzak gökyüzüyle bir fabrikayı, küresel tehlikelerle yerel seçimleri bir araya getiren birbiriyle ilişkili fenomenlerin nasıl bulunduğunu vurgular. Bununla birlikte, modern disiplinlerin bu fenomenleri sadece "arındırılmış" ve birbirinden ayrı olarak incelediğini ifade eder. Örneğin, ozon tabakası

deliği hem doğal bir olgu, hem politik bir mesele, hem de söylemsel bir nesnedir. Ancak tüm bu perspektiflerin birleştiği bir noktada incelenmeleri gerektiğini savunur.

Latour'un anlatımı, fenomenlerin bütünlüklü bir şekilde ele alınması gerektiğine vurgu yapar. İnsan ve doğa ilişkilerinin, siyasi ve ekonomik faktörlerle nasıl etkileşime girdiğini anlamak için disiplinler arası bir yaklaşım gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, kimyasal tepkimelerin politik sonuçlarına, uzak gökyüzünün bir fabrikayla ilişkisine ve küresel tehlikelerin yerel seçimlere etkisine odaklanarak, birbiriyle bağlantılı olan bu farklı fenomenleri anlamak mümkündür.

Latour'un bu anlatımı, disiplinler arası çalışmanın önemini vurgulayarak, bir olgunun birden fazla perspektifle ele alınması gerektiğini ortaya koyar. Bu sayede, bütüncül bir anlayışla fenomenlerin karmaşıklığına daha iyi bir şekilde ulaşılabilir. Sonuç olarak, posthümanizm bir sınır eleştirisidir. Ancak bu sınırların ne olduğunu ve ne olabileceğini anlamak için, modern bilimlerin bu sınırları nasıl yeniden şekillendirdiğini ve yeniden düzenlediğini anlamak gerekmektedir. Bunun yanı sıra, bu sınırların aşılmasının, hem teorik hem de pratik anlamda önemli sonuçları olabilir. Bu nedenle, posthümanizm, modern bilimlerin bu sınırları nasıl yeniden şekillendirdiğini ve yeniden düzenlediğini anlamak ve bu sürecin hem teorik hem de pratik sonuçlarını değerlendirmek için hem önemli hem de güçlü bir araçtır.

Posthümanizm, insanın belirginliğini ve merkeziyetini sorgulayan, bunun yerine insan-olmayanların da göz önünde bulundurulması gerektiğini savunan bir yaklaşımdır. Hümanizmin özellikle insan-merkezci bir anlayışa dayandığı ve bu yüzden insanı, tüm diğer varlıklardan farklı ve ayrı bir konumda tanımladığı düşünülür. Bu ötekileştirmenin ve ayrıcalık yaratmanın en fazla gözlendiği alanlardan biri de kuşkusuz, beşeri bilimlerdir. Bugünün bilimlerine baktığımızda, bu bilim dallarının, insan-olmayan varlıkları inceleme konusu yaparak beşeri bilimlerin kısıtlı perspektifinden çıktıklarını görürüz. Bu, elbette, yeni insan kavrayışları oluşturmayı zorlaştırır ancak bu kavrayışların önemi yadsınamaz.

Cary Wolfe'un belirttiği gibi, genel olarak insanların hayvanlara karşı adaletli ve eşitlikçi bir yaklaşım benimsedikleri görülmektedir. Ancak, Wolfe'un da üzerinde durduğu bir nokta, hümanizmin bu eşitlikçi ve adil yaklaşımı sağlamak adına kullandığı

felsefi ve kuramsal çerçevelerin, aslında engelli bireylere ve insan-olmayan varlıklara yapılan ayrımcılığı pekiştiren bir insan algısı oluşturmaktadır (Wolfe, 2010, s. xvi-xvii).

Özellikle çevrecilik alanında bu insan-merkezci bakış açısının sonuçları görülebilir. Küresel ısınma ve hayvan türlerinin yok olması gibi sorunlar genellikle, bu problemlerin insanlara ne şekilde zarar vereceği ya da hayvanlara karşı duyulan duygudaşlık (empati) çerçevesinde tartışılmaktadır. Bu durum, bu tür sorunların oluşumuna neden olan hümanist paradigmanın dışına çıkmayı engeller ve sonuçta kısır bir döngüye sıkıştırır. Bu kısır döngünün aşılabilmesi ve sorunların kökten çözülebilmesi adına insan, doğa ve teknolojiye dair yeni bir anlayışın oluşması gereklidir. İşte bu noktada posthümanizm devreye girmektedir.

Braidotti'nin posthümanizmi, insan merkezli hümanizm görüşünü reddeden Spinoza'dan ilham alan birleştirici bir ontoloji, olumlayıcı bir etik ve politika yaklaşımı sunan ve tüm bunları feminist bir bakış açısıyla birleştiren bir teoridir. Braidotti'nin teorisi, Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Foucault, Irigaray, Haraway ve Bruno Latour gibi düşünürlerin fikirlerinden önemli ölçüde etkilenmiş ve bu düşünürlerin perspektiflerini kendi teorik çerçevesine entegre etmiştir.

Braidotti'nin eleştirdiği hümanizm, özellikle belirli bir insan modelinin - beyaz erkek olarak tanımlanan, akıl ve medeniyetle özdeşleştirilen - evrensel bir standart olarak dayatılmasını eleştiriyor. Bu görüş, Leonardo Da Vinci'nin 'Vitruvius Adamı' gibi eserlerle net bir şekilde ifade edilir. Bu eser, mükemmel bir insan modelini sunar ve Avrupa hümanizmi, bu modeli tüm diğer varlıklar ve insan-olmayanlar karşısında üstün ve ayrıcalıklı bir konumda tutar.

Bu dışlayıcı insan modeli, Avrupa'da kadınları, siyahları ve medeniyet dışı olarak kabul edilenleri baskılayarak ve yaşamlarına dair kararlar alarak bir nekropolitika veya ölüm saçan bir iktidar alanı oluşturdu. Braidotti'nin vurguladığı gibi, Avrupa'nın sömürgeci tarihi de bu düşünce yapısına dayanıyor.

Braidotti'ye göre, sorun hümanizmin ve Aydınlanmanın özgürlük ve adalet arayışında değil, aslında Rönesans hümanizminin Kilise otoritesine karşı özgürleştirici atılışında ve aklın vurgulanmasında da değil. Braidotti, hümanizmin ve Aydınlanmanın

özgürlük ve adalet arayışındaki mirasını kabul eder. Ancak, bu anlayış insanı yüceltirken insanın canlılığını, hayvanlığını ve bedenliğini göz ardı eder ve baskılar. Nietzsche'nin ifadesiyle, bu durum "hastalıklı bir insan"ın ortaya çıkmasına neden olur.

Postyapısalcı düşünce, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi konuları eleştirdiği için önemlidir; ancak Braidotti, bu alanda bile insan-olmayanların gerçek yaşamlarının sıklıkla göz ardı edildiğini belirtir. Bu nedenle, Haraway'ın insan-olmayan varlıkların gerçek yaşamlarına dair yaklaşımını son derece değerli bulur.

Haraway'den ilham alan Braidotti, postyapısalcı eleştirilere insan olmayanların gerçek hayatta uğradığı zararı ve kayıpları da dahil eder. Braidotti'nin eleştirel posthümanizm yaklaşımı üç aşamadan oluşur: İlk aşamada, hümanizmin insan odaklı yaklaşımını postyapısalcı bir eleştiri perspektifiyle inceler; ikinci aşamada, bu eleştiri, insan olmayan varlıkların yaşamlarını da içerecek şekilde genişletilir; ve üçüncü aşamada, teknobilim tarafından tetiklenen değişiklikler ışığında, insan-merkezci olmayan bir felsefi yaklaşımın nasıl inşa edilebileceği sorusunu ele alır (Braidotti, 2019, s. 25).

Braidotti, hümanizmin ve Aydınlanma'nın krizleşen öznelerine karşı "Göçebe Özne" kavramını ortaya atar ve şunu ifade eder: "Hayat akıp gider ve biz ona sahip olmayız, sadece işgal ederiz. Zamanla paylaşılan bir pozisyon gibi. Bu pozisyon içinde, hayatın üretkenliğine katkıda bulunuruz, ilişkilerimiz ve bağlantılarımız aracılığıyla." (Braidotti, 2019, s. 28). Hayatı belirli bir konumdan işgal ediyoruz, ancak bu, kök salma veya hükmetme amacı taşıyor. Aksine, sürekli değişen ve dönüşen bir süreç içindeyiz. Bu aynı zamanda başkalarıyla ilişki kurarak bağlantısal bir oluşumu içerir. Posthümanizm kuramında, karşı-hümanist bir perspektifle geliştirilen özne, hayvanlar, bitkiler ve virüsler gibi insan olmayan canlılarla karmaşık bir ağ oluşturarak insanın doğa ve insan olmayan canlıları aşırı tüketmesini engellemeye çalışır (Braidotti, 2019, s. 32).

Bu "göçebe" oluşun önemli bir yönü, ilk bakışta tekil görünen varlıkların aslında çok katmanlı ve bağlantısal olduğunu vurgulamasıdır. Bu öznenin oluşum süreci, sürekli olarak bir oluş arzusu tarafından itilir ve bu arzu, Deleuze ile birlikte, sonuca odaklanmayan, akıllı ve özyönetimli maddenin vurgulandığı bir bedensel materyalizmi benimser (Braidotti, 2019, s. 36).

Braidotti, "Düşünme, düşünmeden önce gelir; yaşam, yaşayan varlıklar vardır. Bu yaşayan varlık, sembolik sisteme zorlanarak özneleşir. Bugün düşünülmesi gereken önemli meselelerden biri, düşünce ve yaşamın nasıl olumlu bir şekilde bağlantı kurabileceği sorusudur. Benim 'bedensel materyalizm' ya da 'yeryüzü materyalizmi' ve 'yeni materyalizm' olarak adlandırdığım materyalizm, bu bağlantıyı sağlamaya yönelik bir çabadır" (Braidotti, 2019, s. 40) ifadeleriyle, düşünme ile yaşam arasında olumlu bir ilişki kurmayı amaçladığını belirtir.

Son olarak, düşünce ve yaşamın birbirine nasıl olumlu bir şekilde bağlanabileceği sorusu, ekolojik kriz ve Antroposen (İnsan Çağı) olarak adlandırılan bu dönemdeki çevre sorunlarıyla sıkı bir ilişki içindedir. Braidotti, bu krizin temel sorun olduğunu vurgulayarak, kapitalist sistemin ve teknolojinin yol açtığı çevresel sorunların insanlık için büyük bir tehlike oluşturduğunu belirtmektedir (Braidotti, 2019, s. 42).

Haraway'ın düşüncelerinden ilham alan bu çalışma, postyapısalcı eleştiri alanını genişleterek, insan olmayan varlıkların yok oluşu ve yaşam alanlarının tahribatını bu eleştiriye entegre eder. Eleştirel post-insan teorisinin bu bağlamdaki ilk adımı, merkezi insan modelinin postyapısalcı eleştirisi üzerine odaklanır. İkinci aşamada, bu eleştiri insan olmayan varlıkları da içerecek şekilde genişletilir. Son aşamada ise, teknobilim tarafından yönlendirilen değişikliklerin ışığında, insan-merkezli olmayan bir eleştirel felsefi yaklaşımın nasıl geliştirilebileceği ve ne yönde evrilebileceği soruları ele alınır.

Braidotti, hümanizmin ve Aydınlanma'nın kriz içindeki öznesine karşı "Göçebe Özne" kavramını önerir. Braidotti'nin ifadesiyle, "Hayat sürekli olarak akar ve biz sadece onu işgal ederiz. Bu işgal, zamanla paylaştığımız bir konum gibidir ve bu pozisyonda, bağlantılarımız ve ilişkilerimiz aracılığıyla hayatın üretkenliğine katkı sağlarız." Braidotti'nin anlattığı gibi, "biz hayatı belirli bir noktadan işgal ediyoruz, ancak bu, kök salma ve egemenlik düşüncelerine dönüşmez. Bunun yerine, sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde bulunuruz ve bu, başkalarıyla ilişki kurarak bağlantısal bir oluşum içinde gerçekleşir."

Bu post-insan teorisinin karşı-hümanist bir yaklaşımı benimsediğini ve öznelere, doğanın ve insan olmayan varlıkların aşırı tüketimini engellemek için hayvanlar, bitkiler ve virüsler gibi unsurlarla tamamen bütünleşik bir ağ içinde bulunduğunu vurguluyor. Bu

perspektife göre, göçebelik kavramı, görünüşte bütün varlıkların iç içe geçtiği ve çok katmanlı bir yapı oluşturduğu fikrini yansıtır. Öznelğin oluşum sürecinin, bir oluş arzusu tarafından devam ettirildiği bir model sunar.

Braidotti, Deleuze ile birlikte, oluş sürecinin nihai sonucuna odaklanmadan, akıllı ve özyönetimli maddenin önemini vurgulayan bir bedensel materyalizmi savunduğunu ifade ediyor. Braidotti, "Düşünme, düşünceden önce gelir; yaşam, yaşayan varlıklar vardır. Bu yaşayan varlık, sembolik sisteme girerek özneleşir. Bugün üzerinde düşünmemiz gereken en önemli meselelerden biri, düşünce ve yaşamın birbirine nasıl olumlu bir şekilde bağlanabileceği sorusudur. Bedensel materyalizm, yeryüzü materyalizmi ve yeni materyalizm, bu bağlantıyı sağlamayı amaçlar" diyor.

Düşünce ve yaşamın olumlu bir şekilde nasıl birleştirilebileceği sorusu, aslında ekolojik sorunlarla ve bu sorunlarla nasıl başa çıkılacağıyla yakından ilişkilidir. Gelişmiş kapitalizm ve teknoloji, bu sorunların insanlar tarafından yaratıldığı düşüncesini taşır, yani bu sorunlar antroposen olarak adlandırılır ve insanların sorumluluğunda olduğuna inanılır. Bu nedenle, bu sorun sadece bir çevresel mesele olarak değil, aynı zamanda insanlık için bir kriz olarak görülür.

1.3. Antroposen Kavramı

Antroposen terimi, insan etkisinin dünya üzerindeki etkilerinin sadece biyolojik ve ekolojik boyutla sınırlı olmadığını, aynı zamanda jeolojik bir boyutta da gerçekleştiğini ifade ediyor. Bu terim, özellikle çevre ve iklim sorunlarının giderek daha fazla önem kazandığı bir dönemde daha da yaygınlaşmıştır. İlk olarak, 1980'lerden bu yana Paul Crutzen ve Eugene Stoermer tarafından gayriresmi olarak kullanılmış olsa da resmi bir bilimsel toplulukta Şubat 2000'de Meksika'da düzenlenen "Uluslararası Jeosfer Biyosfer Programı" (IGBP) toplantısında resmi olarak kullanılmıştır. Daha sonra, bu yeni düşünceyi somutlaştıran bir makale çalışması Mayıs 2000'de yayınlanmış ve daha geniş bir versiyonu da 2002'de Nature dergisinde yayınlanmıştır (Bonneuil & Fressoz, 2016, s. 1).

Antroposen, insan etkisinin dünyanın jeolojik dönemini değiştirecek kadar güçlü ve etkili hale geldiği fikrini ifade eder. Genellikle bu dönemin başlangıcı Sanayi

Devrimi'ne, özellikle de James Watt'ın buhar makinesinin 1784 yılında patent almasına dayandırılır. Bu tarih, insan faaliyetlerinin doğal dünyayı ve iklimi belirgin bir şekilde değiştirmeye başladığı ilk dönemi işaret eder.

Son on yılda dünya üzerinde gerçekleşen hızlı ve kontrolsüz jeolojik değişiklikler, Antroposen kavramını her geçen gün daha da güçlendirmiştir. Bu süreç, insan etkinliklerinin neden olduğu çevresel değişikliklerin etkilerini ve bu değişikliklerin nasıl kontrol edilebileceğini daha iyi anlamaya ve değerlendirmeye yönlendirmiştir. Bu nedenle, Antroposen kavramı çeşitli disiplinler arası iş birliği ve kapsamlı bir yaklaşım gerektirir. Bu, jeoloji, atmosfer bilimi, buzul bilimi, okyanus bilimi ve paleoklimatoloji gibi bilim dallarının yanı sıra, insanların ve toplumsal faktörlerin merkezde olduğu ekoloji, ekonomi, politika, sosyoloji, etik, demografi, sembolizm ve kültür gibi temel alanları da içerir (Brondizio ve diğerleri, 2016, s. 319).

Antroposen dönemi, insanların doğal dünyaya etkileme kapasitesini ve bu etkinin diğer tüm canlılar için potansiyel olarak ölümcül sonuçlarını gözler önüne sermektedir. Bu yüzden Braidotti, iklim değişikliği, doğal kaynakların tükenmesi ve biyoçeşitlilik kaybı gibi küresel sorunlarla mücadele ederken, insan odaklı bir bakış açısının ötesinde, tüm canlı yaşamı içeren bir perspektife duyulan ihtiyacı vurgular. Ancak, bu bakış açısının, neoliberal kapitalizmin çeşitliliği yücelten ve küresel pazar ağı oluşturmaya amaçlayan küreselleşme politikalarıyla karıştırılmaması önemlidir. Eleştirel posthümanizm, yaşamın farklı biçimlerini içeren bir perspektifi teşvik ederken, neoliberal ekonomi çeşitliliği tanımlar ve bunu bir pazar ağına dönüştürür.

Eleştirel posthümanizm, içinde bulunduğumuz dünyanın karmaşıklığına ve çeşitliliğine derinlemesine etki eden dönüştürücü bir düşünce yapısını yansıtır. Bu düşünce yapısı, insanları, doğayı, hayvanları, farklı kültürleri ve cinsel yönelimleri kapsar, hatta teknolojiyle olan ilişkimizi dahi farklı bir bakış açısıyla ele alır. Ancak kapitalist mantığın aksine, bu varlıkları sadece kullanılabilir nesneler olarak değil, kendi varoluşları ve değerleri üzerinden anlamlandırır.

Antroposen, Dünya'nın jeolojik tarihindeki mevcut çağa verilen isimdir ve bu dönemde insan etkinliğinin Dünya'nın ekosistemleri üzerinde belirgin ve kalıcı bir etkisi

olduğu kabul edilir. Bu etki, iklim değişikliği, habitat tahribi, türlerin yok oluşu, hava, toprak ve su kirliliği gibi bir dizi etkeni içermektedir.

Eleştirel posthümanizm, insan-merkezcilikten (antroposentrizm) uzaklaşma eğilimi olan bir felsefe ve kültürel eleştiri dalıdır. Bu akım, insanların dünya üzerindeki egemenliğini sorgular ve insan olmayan varlıkların, yani hayvanlar, bitkiler, yapay zeka ve hatta gezegenin kendisi gibi unsurların değerini tanır.

Bu bağlamda, Antroposen'i eleştirel posthümanizm çerçevesinde değerlendirmek, insan etkinliğinin Dünya üzerindeki etkisini ve bu etkinin nasıl anlaşıldığını ve eleştirildiğini derinlemesine sorgular. Bu yaklaşım, insanların çevreye ve diğer canlılara yönelik etkilerini ele alırken, insan olmayan varlıkların da yaşam haklarına ve değerlerine odaklanır. Posthümanist perspektiften bakıldığında, Antroposen insanların ve insan-olmayanların birbirlerine karşı sorumluluklarını ve etkileşimlerini yeniden düşünme ihtiyacını vurgular. Bu nedenle, Antroposen'i eleştirel posthümanist bir bakış açısıyla değerlendirmek, insanların ve diğer varlıkların etkileşimlerini daha geniş ve bağlamsal bir perspektiften anlamamıza yardımcı olabilir.

Antroposen, insanların gezegen üzerindeki etkilerinin jeolojik bir çağ yarattığı düşüncesi ile karakterize edilir. Antroposen, Crutzen ve Stoermer (2000, s. 17) tarafından tanımlanan bir terim olup, insan etkinliğinin Dünya'nın ekosistemleri üzerinde önemli ve kalıcı bir etkisi olduğu düşünülen jeolojik çağı adlandırır.

Crutzen ve Stoermer, insan aktivitesinin artık Dünya sistemi üzerinde önemli bir etkisi olduğunu ve bu nedenle de Holosen dönemini sonlandırıp, Antroposen dönemine geçtiğimizi ileri sürmüşlerdir (Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. 2000. The Anthropocene. Global Change Newsletter). Bu öneri, dünya tarihinde insanların gezegeni biçimlendirdiği bir döneme girdiğini öne sürer.

Bununla birlikte, bu dönem hakkında farklı görüşler de vardır. Antroposen'in başlangıcı için belirli bir tarih belirlemek karmaşık bir sorundur. Kimi bilim insanları, tarımın başlangıcını veya Sanayi Devrimi'ni Antroposen'in başlangıcı olarak belirlerken, diğerleri daha yakın dönemde, örneğin atom bombası testlerinin başladığı 20. yüzyılın

ortalarını bu dönemin başlangıcı olarak kabul etmektedir (Zalasiewicz, J., Williams, M., Haywood, A., & Ellis, M., 2011. The Anthropocene: a new epoch of geological time?).

Antroposen kavramı, hem bilim insanları arasında hem de genel toplumda geniş bir tartışma yaratmıştır. Bu kavram, insan etkinliğinin gezegen üzerindeki etkisini ve sorumluluğunu anlamaya yardımcı olan önemli bir kavramdır (Steffen, W., Crutzen, P.J., & McNeill, J.R., 2007. Anthropocene: The human epoch).

Makalede, Crutzen ve Stoermer, insanların çevre ve atmosfer üzerindeki etkisini destekleyen bir dizi gösterge ve örnek sunarlar. Bu örnekler, iklim değişikliği, ormansızlaşma ve biyoçeşitlilik kaybı gibi küresel çevresel değişiklikleri içerir. Ayrıca, Endüstri Devrimi'nin dünya üzerindeki derin etkisine dikkat çekerler, özellikle fosil yakıt kullanımının artışı ve atmosfere salınan karbondioksit seviyelerindeki yükselme gibi etkenlerin küresel iklim değişikliği üzerindeki etkilerini vurgularlar. Bu durum, karbondioksit seviyeleri ve diğer sera gazlarının artışının, sıcaklık yükselmesi ve deniz seviyesindeki yükselme gibi küresel iklim değişikliklerine yol açtığı düşünülen birçok olumsuz sonuçla ilişkilendirilir (Crutzen & Stoermer, 2000).

Crutzen ve Stoermer'in bu çalışması, Anthropocene teriminin popülerleşmesine ve yaygın kabul görmesine katkıda bulunmuş, aynı zamanda bu terimin bilimsel literatürde ve genel medyada geniş bir şekilde kullanılmasını sağlamıştır. Bu çalışma, insan etkinliğinin dünya üzerindeki etkisini anlamak ve bu etkinin sonuçlarını değerlendirmek için önemli bir adım olarak kabul edilir. Anthropocene kavramı, çevre bilimcileri, jeologlar, sosyal bilimciler ve diğer uzmanlar tarafından incelenmeye devam edilmekte ve gezegenimizin geleceğini anlamak için önemli bir araç olarak kullanılmaktadır.

Arne Johan Vetlesen'in "Cosmologies of the Anthropocene: Panpsychism, Animism, and the Limits of Posthumanism" adlı eseri, çevresel krizin ve düşünce evriminin genel üzerindeki etkilerini inceleyen bir çalışmadır. Vetlesen, Anthropocene döneminin, dünyayı anlama şeklimizi yeniden değerlendirmemiz gerektiğini savunur ve bu bağlamda panpsikizm ve animizm gibi felsefeleri de ele alır. Kitap, insan merkezci dünya görüşlerinin çevresel kriz üzerindeki etkilerini inceler ve post-insanizmin sınırlarını tartışır.

Panpsikizm, evrendeki her şeyin bir tür bilinç veya ruh taşıdığını savunan bir felsefi görüş olarak öne çıkar. Vetlesen, panpsikizmin insan merkezci düşüncüyü aşmada potansiyel olarak yardımcı olabileceğini ileri sürer. Bu anlamda, panpsikizm, doğanın sadece insanların kullanımı için var olduğu görüşünü reddeder ve doğanın kendi başına değerli bir varlık olduğunu vurgular (Vetlesen, 2019, s. 54).

Animizm, canlı ve cansız varlıkların her birinin bir ruha veya benliğe sahip olduğu inancına dayanır. Bu anlayış, insanlar ile diğer varlıklar arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve doğa ile daha simbiyotik bir ilişkiyi teşvik eder. Vetlesen, animizmin çevresel kriz bağlamında daha sürdürülebilir bir yaşam biçimine yol açabileceğini öne sürer (Vetlesen, 2019, s. 78).

Vetlesen, posthümanizmin de Antroposen'de bir çözüm olabileceğini öne sürer. Ancak, ona göre posthümanizm, insan merkezci düşüncenin tamamen aşılmasını sağlayamaz. Bunun yerine, posthümanizm, insan ve insan olmayan arasındaki sınırları belirsizleştirir ve böylece insanların doğayla olan ilişkisini yeniden değerlendirmelerine yardımcı olur (Vetlesen, 2019, s. 96).

Vetlesen'in eseri, dünyayı anlama ve içinde yaşama biçimimizi sorgulamak için önemli bir kaynak olarak görülebilir. Çevresel krizlerin ve insanların doğayla olan ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan Antroposen, panpsikizm, animizm ve posthümanizm gibi felsefelerin önemini artırmaktadır. Bu felsefeler, insan merkezci düşüncüyü sorgulamak ve doğanın değerini anlamak için yeni perspektifler sunmaktadır. Vetlesen'in çalışması, bu felsefelerin Antroposen çağında nasıl uygulanabileceğini ve insanların doğayla daha sürdürülebilir bir ilişki kurmalarına nasıl yardımcı olabileceğini keşfetmek isteyenler için değerli bir kaynaktır.

Eleştirel posthümanizm, insanların Dünya üzerindeki hakimiyetini sorgular ve bu statünün gözden geçirilmesi gerektiğini ifade eder. Bu yaklaşım, Haraway'ın (2016, s. 34) "Chthulucene" terimi ile örtüşür; bu terim, insanlar ve insan olmayan varlıkların gezegenimizle ilgili ortak sorumluluğuna vurgu yapar.

Antroposen'i eleştirel posthümanizm çerçevesinde değerlendirmek, bireylere bu dönemin karmaşıklığını ve geniş kapsamlı etkilerini yeniden düşünme fırsatı sunar.

İnsanların iklim değışikliği, habitat tahribi, türlerin yok oluşu, hava, toprak ve su kirliliği gibi çevresel sorunlara olan katkıları açıkken, posthümanist bakış açısı, bu etkilerin yalnızca insan eylemlerinden kaynaklanmadığını, aksine canlı ve cansız, organik ve inorganik tüm etkenlerin karmaşık etkileşimlerinin insan merkezci düşünüşe indirgemenin bir sonucu olduğunu vurgular.

Bu, Morton'ın (2017, s. 102) nesne-odaklı ontoloji teorisindeki "ekolojik düşünce"nin temelini oluşturur. İnsanlar ile insan olmayanlar arasında keskin bir ayrım yapmak yerine, tüm varlıkların birbirleriyle etkileşim halinde olduğu ve bu nedenle birbirlerine bağlı olduğu fikrini ifade etmektedir.

Bununla birlikte, bu Braidotti'nin (2013, s. 90) "post-antroposentrik" yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Bu düşünce, insanların Dünya üzerindeki etkilerini kabul ederken aynı zamanda insan olmayan varlıkların değerini ve özelliklerini tanımayı gerektirir. Bu, insan olmayanlarla olan karşılıklı etkileşime dayalı bir "karşılıklı bağımlılık" modelini önerir.

Bu yüzden, eleştirel posthümanizm, Antroposen'in kavranmasını genişletir ve insanların çevre üzerindeki etkilerini ve dünya ile olan etkileşimlerini yeniden değerlendirme gerekliliğine işaret eder. Bu bakış açısı, insan faaliyetlerinin ve çevresel sorunların daha geniş bir ekolojik, toplumsal ve siyasi bağlama entegre edilmesini zorunlu kılar (Moore, 2015, s. 82).

Antroposen döneminin doğaya verdiği zararları inceleyen birçok çalışma mevcuttur. Örnek olarak, Elizabeth Kolbert'in "The Sixth Extinction: An Unnatural History" adlı kitabı, bu dönemin türlerin yok oluşu üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir şekilde ele almaktadır. Kolbert, insan etkinliklerinin neden olduğu habitat tahribi, iklim değışikliği ve diğer etkenlerin birçok türün hayatta kalma şansını azalttığını vurgulamaktadır (Kolbert, 2014, s. 52-75).

Clive Hamilton ve Jacques Grinevald'ın "The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch" adlı makalesi, Antroposen çağının doğal çevreye olan etkilerini incelemektedir. Yazarlar, endüstriyel aktivitelerin neden olduğu karbondioksit emisyonları, ormansızlaşma ve su kaynaklarının tükenmesi

gibi etkilerin Antroposen çağının doğal sistemler üzerindeki olumsuz etkilerini açıkça göstermektedirler (Hamilton & Grinevald, 2015, s. 62-80).

Antroposen çağının doğaya olan zararlarını değerlendirmek için, çevre bilimcilerin, ekologların ve sürdürülebilirlik uzmanlarının araştırmalarına da başvurmak önemlidir. Bu çalışmalar, posthümanist bir görüş ekseninde Antroposen çağının çevresel etkilerini hem niceliksel hem de niteliksel olarak değerlendirebilir ve olası çözüm yollarını sunarak soruna daha iyi bir anlayış kazandırabilir.

1.4. Posthümanizm - Doğa-Teknoloji İlişkisi

Hayvan teorisi açısından posthümanizm, insanları ve hayvanları ayıran liberal hümanist yaklaşımları sorgulayarak, bu varlıklar arasında birbirlerinden tamamen farklı olanlar değil, ortak bir yaşam dünyası içinde etkileşime giren varlıklar olduğu gerçeğine dikkat çeker. Bu anlayış, Charles Wolfe'un belirttiği gibi, insanların ve hayvanların dil ve akıl kullanma kapasiteleri temelinde farklılaşan kategorilere ayrılmaları fikrini reddeder (Wolfe, 2003b, s. 1).

Braidotti'ye göre, eleştirel posthümanizm, inorganik ile organik, tabii ile yapay, et ile metal, elektronik devreler ile organik sinir sistemleri gibi ayrımları bulanıklaştırarak, yeni bir anlama alanı yaratır (Braidotti, 2014, s. 101). Bu değişen perspektif, 'zoe'yi, türler arası üretken güç olarak genişleterek, yaşam kavramını insan sınırlarının ötesine taşır.

Bu yaklaşım çerçevesinde, 'zoe'ye dayanarak, insan olmayan varlıkların - hayvanlar, bitkiler, böcekler ve hatta evrenin kendisi - etkileşimlerini ve doğadaki konumlarını daha geniş bir bakış açısıyla incelemeyi mümkün kılar. Bu noktada Braidotti, Agamben'in 'zoe' vurgusunu farklı bir açıdan ele alır. O, 'zoe'nin türler arası hiyerarşiye yenilmeden ve bu hiyerarşiye teslim olmadan, doğa ile kültür arasındaki sürekliliğe odaklanma imkanı sağladığını ifade eder.

Braidotti ve Donna Haraway, bu bağlantılılık kavramının, çeşitli kavramlar aracılığıyla sınırları aşan bir yönelim olduğunu iddia ederler - kimera, mozaik, yoldaş, göçebe gibi. Haraway özellikle, modern teknolojilerin, organik ile teknolojik arasındaki sınırları silikleştirdiğini ve doğa ile kültür sürekliliğini yeniden vurguladığını belirtir. Bu

durum, 'insan'ın doğa ve kültürün iki ayrı alanına ait olmadığını, aslında her şeyin 'doğakültürel' olduğu bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, eleştirel posthümanizm, doğa-kültür, beden-ruh, sonsuz-sonlu gibi ikili düşünce yapılarını yıkmayı hedefler. Haraway'ın işaret ettiği gibi, günümüzde teknolojiyle birlikte yaşayan insanın organik ve teknolojik boyutları birbirinden ayrılmaz bir şekilde kaynaşmış durumdadır. Bu nedenle, nerede organik başlar ve nerede teknoloji başlarını belirlemek giderek daha zor bir hal almıştır.

Haraway'e göre, tüm bireyler sibernetik organizmaların bir türüdür. Bu, teknolojiyi kullanan insanlar için geçerli olup, "siborg" terimi, sibernetik ve organizma kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. Bu durum, geleceğe yönelik bir öngörüdür ziyade günümüzün gerçeğini ifade eder. Haraway, biyolojik ve teknolojik hibridleşme veya mozaikleşmeye odaklanır. Teknolojik gelişmelerin yanı sıra, biyolojik araştırmalar da insanın "ben" kavramını belirsizleştirir. Aslında, biyolojik çalışmalar, insan vücudundaki hücrelerin büyük bir kısmının bakteri, mantar ve mikroplardan oluştuğunu göstermiştir. Bu nedenle, insanlar insan olmayan canlılarla birlikte yaşar ve var olurlar.

Haraway, biyolojiyi yurttaşlık bilgisinin bir dalı olarak görür ve bu anlayışla yurttaşlık kavramını gezegen ölçeğine genişletir. 2016 yılından sonra, özellikle "Staying with the Trouble" kitabında, Haraway kompost yaşam tarzını benimseyen ve dönüşümü dikkate alan toplulukların hikayelerine odaklanmıştır. Bu bağlamda, insan yerine humus veya toprak kavramlarının önemini vurgular. Bu yaklaşım, Bruno Latour tarafından da benimsenmiştir.

Yeni Zelanda parlamentosu, son yıllarda bu tür bir düşünceye uygun şekilde, Whanganui Nehri'ni canlı bir varlık olarak tanımış ve nehri koruma altına almak için yasal düzenlemeler yapmıştır. Bu, doğal bir kaynağın hukuki statü kazanmasını garip bulanlara yanıt niteliğindedir. Çünkü bu, şirketlerin veya anonim kuruluşların tüzel kişilik olarak kabul edilmesinden daha garip değildir. (Kaynak: Anadolu Ajansı, bkz. <https://www.atlasdergisi.com/gundem/doga-haklari-devrimi.html>). Çağın gereği hak arayışı, tüm dünyaya ve evrendeki tüm canlıları da kapsayarak olması gerektiği şekilde yayılmaya başlamıştır.

Rosi Braidotti'nin "zoe" terimini genişletme çabaları, yaşamın sadece insanlarla sınırlı olmadığını ve her canlının yaşam hakkına sahip olduğunu savunurken, aynı zamanda kapitalizmin bu kavramı ticarileştirdiğini ve bu nedenle etik ve politik açıdan hazırlıksız olduğumuzu ifade etmektedir. Yani, doğanın ve yaşamın pazarlanabilir hale getirilmesinin ve sömürülmesinin ciddi etik sorunları beraberinde getirdiğini ve bu konuda ciddi bir düşünce ve politika eksikliği olduğunu vurgular. Bu nedenle, "zoe" kavramının genişletilmesi ve doğanın haklarının tanınması önemlidir, ancak aynı zamanda bu hakların korunması ve kötüye kullanılmasının önlenmesi için etik ve hukuki çerçevelerin geliştirilmesinin gerektiğini öne sürer.

Rosi Braidotti'nin perspektifine göre, nekroteknoloji ile yaratıcı ve sorumlu teknolojiler arasındaki ayrımın çizilebilmesi için bir etik ve politik vizyonun geliştirilmesi zorunludur. Braidotti, bu ayrımın temelini Nietzsche'nin felsefesinden alır. Nekroteknoloji ve yaratıcı, sorumlu teknolojiler arasındaki farkı anlamak için, ölümün üstesinden gelinmesi ve yaşamı olumlu bir şekilde onaylayan bir etik ve siyasi yaklaşımın inşa edilmesi gerektiğini dile getirir.

Ancak bu, ölümün göz ardı edilmesi gereken bir şey olduğu anlamına gelmez. Tam aksine, ölümün bir takıntı halini terk etmeli ve dünyadaki güçlere ve mücadelelere odaklanmalıyız. Braidotti, ölümün zaten bilinçlerimizde var olduğunu ifade eder. Bu, fiziksel yok oluşun henüz meydana gelmemiş olabileceğini, ancak ölümün var olduğu ve bir gün gerçekleşeceği gerçeğini yansıtır. Yani, ölümün inkar edilemez bir gerçek olduğunu ve yaşamın bu gerçekle başa çıkma biçiminin önemli olduğunu vurgular (2013).

Braidotti'nin önerdiği bu etik ve politik perspektif, teknolojik gelişmelerin insan yaşamına etkilerini değerlendirirken ve teknolojinin nekroteknolojiye dönüşmesini engellemeye çalışırken yaşamın değerini ve önemini vurgular. Bu yaklaşım, teknolojiyi insan yaşamının iyileştirilmesi ve insanlığın daha sürdürülebilir bir geleceğe doğru ilerlemesi için bir araç olarak kullanma hedefini destekler.

Donna Haraway'ın siborg teorisine göre, hepimiz karmaşık teknolojik ve biyolojik birleşikliklerin sonucuyuz. Bu birleşiklikler, bizi sibernetik varlıklar yani "siborglar" haline getirir; "siborg" terimi sibernetik ve organizma kelimelerinin birleşiminden

türetilmiştir (Haraway, 1985). Bu durum, gelecekte olabilecek bir durumu değil, şu anki durumumuzu yansıtır.

Rosi Braidotti, Donna Haraway ve Bruno Latour'un izlerini sürerek, yaşam kavramını genişleterek "zoe" kavramını oluşturur. Ancak Braidotti, kapitalizmin zoe'yi merkeze alarak ve bu durumun bios ve zoe'yi hızla metalaştırarak, yaşamın farklı boyutlarına yönelik bir uyarıda bulunur (Braidotti, 2013).

Rosi Braidotti, pandemi tekinsizliği ve ölüm korkusuna karşı yaratıcı ve sorumlu eylemler ile politikalar üretebilmek adına bir makale kaleme yazmıştır. Bu makalesinde (2020) "Pandemi Belirsizliğine Nasıl Karşı Koyabiliriz?" başlığında, "Birlikteyiz ama Hepimiz İnsan Değiliz ve Hepimiz Aynı Değiliz" şeklinde ifade ederek, pandeminin getirdiği belirsizliklerle başa çıkmanın altı anahtar yolunu sunmaktadır. İlk dört madde, pandeminin bireyler üzerindeki etkilerini anlamaya ve nasıl yorumlanabileceğine odaklanırken, son iki madde, pandemi belirsizliğiyle mücadelede kullanılabilecek kaynaklar ve ilerleme yolları hakkında bilgi vermektedir.

Bu bağlamda, endüstriyel hayvan pazarları ve sosyo-ekonomik eşitsizliği artıran neoliberal politikaların, salgınların tetikleyicisi olarak rol oynadığı savunulmaktadır. Salgınlar meydana geldiğinde, insanların eşit koşullarda olmadığı ve "insan" kavramının nötr bir kategori olmadığı bir kez daha açıkça görülür. Günlük olarak toplu taşıma araçlarıyla işe gitmek zorunda olan ve sağlık hizmetlerine eşit erişim sağlayamayan yoksul bireyler, pandemiden en fazla etkilenen gruplardır. Braidotti'ye göre, bu durum, neoliberal politikaların insanlara yönelik ayrımcılığını açıkça gözler önüne sermektedir. Pandemi, insanın diğer canlılar arasında sadece bir canlı olduğunu ve özel bir ayrıcalığa sahip olmadığını hatırlatır. Ayrıca, bu durum, virüsün veya salgının sadece biyolojik boyutunu değil, kültürel ve politik boyutlarını da içerdiğini gösterir. Bu da doğa ve kültür arasında kesin bir ayrımın yapılamayacağını, her şeyin doğa-kültürel bir bütün olduğunu vurgular. Braidotti'ye göre, bu durumu ele almak için posthümanist ve feminist teorilerin eşitlik ve farklılık kavramlarını düşünme şeklimizi şekillendirmede kullanabileceğimizi belirtir. Bu teoriler, insan-olmayanlarla ilişkilerimizi, sosyo-ekonomik eşitsizlikleri ve neoliberal politikaların sonuçlarını anlama ve değerlendirme araçları sunar. Braidotti'nin son tespiti ise, doğa-kültür karşıtlığının, ölüm korkusunun ve yok olma temasının

özellikle sömürgeci kültürler üzerinden nasıl yayıldığını açıklar. Sonuç olarak, Braidotti'nin pandemi belirsizliği ve ölüm korkusu hakkındaki yazıları, Nietzsche'nin yaşamın trajikliği konusundaki vurgusuyla bağlantılıdır. İnsanın yaratıcılığı ve trajik olaylar karşısında sevinç, kahkaha ve dansla olumlayabileceği bir tutum, pandemi belirsizliğiyle mücadelede bir rehber olabilir. Bu çerçevede, yaratıcı ve sorumlu eylemler ve politikalar geliştirme yeteneği, hem trajik olayları anlama ve anlamlandırma konusunda yardımcı olabilir, hem de pandemi döneminin belirsizliğiyle başa çıkılmasına katkı sağlayabilir. Braidotti'nin vurguladığı gibi, Avrupa merkezli sömürgeciliğin ve endüstriyel olarak gelişmiş birinci dünya ülkelerinin yol açtığı yıkımlarla başa çıkmak için, sömürgeci olmayan yerel kültürlerden elde edilecek bilgi ve hikayelere ihtiyaç vardır. Pandemi süreci boyunca ortaya çıkan posthümanist yakınlaşma, acının umuda, korkunun dirence dönüştüğü bir dönemi ifade eder. Bu dönemde, tanımadığımız kişilerle bile duygusal ve düşünsel bağlantı kurma süreci yaşanmıştır (Braidotti, 2020).

Kırılancılık ve belirsizlik anlarında, olumlayıcı bir ahlaki ve siyasi vizyon oluşturunun hayati bir önemi vardır. Bu, "Ben kimim, Biz kimiz?" gibi temel soruları sormayı içerirken, bu sorulara "Neye dönüşüyorum, dönüşen şey nedir?" şeklindeki soruları da eklemeyi gerektirir (Braidotti, 2020). Canlılığın sınırlarını yıkım olarak değil, yeniden doğuş ve yaratıcılık fırsatları olarak görmek, kim olduğumuz ve "biz" olmanın anlamını sorgulama fırsatları sunabilir (Braidotti, 2020).

Braidotti'nin bağlantılılık ve göçebelik üzerine yaptığı araştırmalar, Latour'un ağ aktörü kavramıyla büyük benzerlikler taşıırken, aynı zamanda Deleuze'un 'göçebe düşünce' ile de ortak yönler içerir (Latour, 2005; Deleuze ve Guattari, 1987). Fakat Deleuze'un göçebelik düşüncesini hareketsizlikle bağdaştırmasına karşın, Braidotti'nin yorumu, insanların ve toplulukların sürekli değişim ve dönüşümünü vurgular (Braidotti, 2023).

Sonuç olarak, Braidotti'nin gezgin düşünce ve posthümanizmi, Foucault'un insan, doğa ve teknoloji arasındaki sınırlara yönelik eleştirisini içermektedir (Foucault, 1966). Posthümanizm, bu sınırların aşılması üzerine odaklanan bir kurumsal, etik ve pratik inceleme olarak değerlendirilebilir. İncelenen yapı çözme araştırmasının özgürleştirici ve ilerici yönleri bulunsada, yapısal sınırların nasıl yeniden oluşturulacağına dair sorunlar

genellikle belirsiz kalmaktadır. Özellikle Donna Haraway, Sandy Stone ve Katherine Hayles gibi teorisyenlerin kimlik hakkındaki katkıları büyük öneme sahiptir. Bu düşünürler, kimliklerin bedenden bağımsız, akıcı ve çok yönlü olduğunu vurgulamışlardır. Ancak, bu kavramlar aslında beden-bedensiz, sabit-akıcı ve birey-topluluk gibi karşıtlıklara sıkışmıştır ve bu tür karşıtlıklardan kaçınmaya çalışmışlardır (Haraway, 1991; Stone, 1995; Hayles, 1999).

Bu bağlamda, Gilles Deleuze'ün felsefesi büyük bir rehberlik sunabilir. Deleuze'ün felsefi sistemi, başlangıçta belirli sınırlar ve karşıtlıkları varsaymaz (Deleuze, 1968). Deleuze'ün ontolojisi, kimlikle ilgili düşüncelerin sadece yapıyı çözme yaklaşımıyla değil, aynı zamanda daha yapıcı ve olumlu bir bakış açısıyla ele alınabileceğini önerir.

Bugünlerde, insan olmayanlaşma konusu önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir. 1970'lerin ve 1980'lerin post-yapısalcı parçalanma ve bölünme estetiğiyle birlikte, belirgin bir özne kavramı neredeyse tamamen ortadan kaybolmuştur. Ancak 1990'lardan itibaren, ekolojik felsefe ve çevresel eleştirilerle birlikte posthümanist yaklaşımlar, özne inşa sürecine yeniden odaklanmıştır. Bu süreçte, özne, çevresiyle - yani içinde bulunduğu dünya ile - iletişim kurarak var olabilmektedir. Doğanın anlayışının değişimi, insanların ilişkiler kurarak ve kimliklerini inşa ederek var olabileceği fikrini öne sürmektedir.

Pandemi sürecinde, bu durum daha da açık hale gelmiştir. Rosi Braidotti, doğa ile olan ilişkimizin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgular (Braidotti, 2020). Bu, çözülen öznenin bugün nasıl var olabileceğine dair bir açıklamadır. Bu süreç, mutlak bir çözüme ve yeniden yapılanmanın bir parçasıdır.

Son olarak, Braidotti'nin posthümanizmle ilgili görüşleri, sürekli olarak evrilen varlıklar olduğumuzu vurgular. Ayrıca, "normatif bir gelenek" olarak kabul edilen öznenin, "insan olmayı bir evrensel standarta indirgediğini" ve insanın içerdiği çeşitlilik ve farklılıkları göz ardı ettiğini öne sürer (Braidotti, 2020).

Daha detaylı bir perspektif sunmak için, posthümanizm, kimlik, beden ve doğa ile insan arasındaki ilişkileri inceleyen analizler ve eleştiriler hakkında daha ayrıntılı bilgilere odaklanabiliriz.

Katherine Hayles, "How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics" adlı eserinde posthümanizmin sadece teknolojiyle birleşmeyi değil, aynı zamanda bu teknolojik makinelerle derin ve karmaşık bir ilişkiyi ifade ettiğini vurgular. Bu ilişki o kadar karmaşık ve yoğun hale gelmiştir ki artık biyolojik organizma ile içsel olarak bağlı olduğu bilgi devreleri arasındaki ayrımı net bir şekilde çizmek mümkün değildir. Katherine Hayles, bireysel eyleycilik, faillik ve seçim yapabilme gibi yeteneklerin yalnızca zenginlik, refah, güç, erk ve değerlendirilecek boş zamana sahip olanlar tarafından icra edilebildiğini ifade eder (Hayles, 1999, s. 286).

Cary Wolfe'un "What is Posthumanism?" kitabında, transhümanizmin "hümanizmin yoğunlaştırılmış biçimi" olduğunu açıklar. Bu, hümanizmin belirli bir aşamasını daha da derinleştiren ve öteye taşıyan bir yaklaşımın varlığını işaret eder.

Bu kavramsal değişiklikler ve akademik tartışmalar göz önüne alındığında, posthümanist bir yaklaşımın bireylere ne öğrettiği önemli bir soruyu gündeme getirir. Hayles, posthümanizmin, geleneksel insan kavramının sona erdiği ve yeni bir anlayışın başladığı bir dönemi işaret ettiğini vurgular. Bu yeni anlayış, posthüman'ı "çeşitli bileşenlerden oluşan" hem maddi hem de bilgi tabanlı bir varlık olarak tanımlar, yani hem fiziksel beden hem de bir tür kodlama, bilgi veya yazıya dayalı bir varlık olarak görür.

Haraway ve Wolfe, bu kavramlar üzerine yaptıkları çalışmalarda, insanlar ile hayvanlar arasındaki türsel ayrımların ve bu ayrımların sıklıkla politik ve ideolojik amaçlar için kullanıldığını vurgularlar. Haraway, bu durumu "kendini absürd bir şekilde büyüten tekno-maskülinizm" olarak tanımlarken, Wolfe, türsel hümanist söylemin, belirli bir tür, cinsiyet, ırk, sınıf veya cinsel farklılık gözetmeksizin, sosyal olarak dışlanan diğer insanlara karşı kullanılabileceği potansiyelini taşıdığını ifade eder.

Özellikle Haraway, doğanın ve kültürün ayrılmazlığını vurgulamak için "doğa-kültürler" terimini kullanır. Bu kavram, insanların ve insan-olmayan varlıkların birbirinden bağımsız iki ontolojik bölgenin var olduğu fikrinin, aslında toplumsal olarak

inşa edilmiş politik bir ayrım olduğunu ve bu nedenle insan/insan-olmayan ayrımının gerçekte mevcut olmadığını ifade eder.

Son olarak, Latour'un "The Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy" kitabında, kültür kavramını ele alırken sadece bir kültürden bahsetmenin mümkün olmadığını, çünkü her topluluk ve grup kendi benzersiz özelliklerini taşıdığını ve bu özelliklerden kaynaklanan uygulamaları ve davranışları benimsediğini belirtir. Aynı zamanda, doğanın ve kültürün ayrı gerçeklik düzlemleri olarak değerlendirilemeyeceğini, çünkü bu iki alanın birbirinden bağımsız olarak var olmadığını vurgular. Bruno Latour'un "Aktör-Ağ Teorisi"nde, eyleyici birimler "actantlar" olarak adlandırılır ve bu terim, "eyleyen ya da başkaları tarafından kendisine eylem bahşedilen bir şey" olarak açıklanır. Bu actantlar, bireysel insanların veya genel olarak insanların özel motivasyonlarını temsil etmezler (Latour, 1996, s. 373).

Andy Miah, posthümanizmin tarihini teknoloji tarihi ile aynı kefeye koyamayabilir. Posthümanizm, bilim ve teknoloji çalışmalarıyla özdeşleşmeye de her iki alan arasında belirgin bir bağlantı bulunduğunu ifade eder (Miah, 2008).

Bu karmaşık ve çok katmanlı fikirler, posthümanist düşüncenin, insan ve doğa arasındaki ilişkilerin yanı sıra kimlik, beden ve teknoloji ile olan ilişkilerin daha kapsamlı ve karmaşık bir perspektiften incelenmesine katkı sağlamaktadır.

Donna Haraway, "The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness" adlı eserinde siborgları yoldaş türlerin "küçük kardeşi" olarak kabul eder. Siborglar ve yoldaş türler, insanlık-dışını ve organik ile teknolojik olanı beklenmedik bir şekilde bir araya getirirler. Aynı zamanda, zengin ve yoksul arasındaki farkları, tarih ile miti birleştirirler (Haraway, 2003, s. 4). Köpekler, insanlarla karmaşık ve zorunlu bir ilişki içinde olan canlı türlerdir ve birlikte bir tarih inşa ederler. Bu ilişki, bazen olumlu bazen de olumsuz deneyimlerle dolu olabilir; içinde acı ve zulüm olduğu gibi sevinç ve yaratıcılık da barındırabilir (Haraway, 2003, s. 11-12). Köpekler, hayat arkadaşları ve dostları olarak insanlara eşlik ederler. Siborglar da biyolojik olmayan varlıklar olmalarına rağmen "hayat arkadaşı" olabilirler. Haraway, bu tür ilişkiyi "anamlı ötekilik" veya "önemli diğerlik" olarak tanımlar. Wolfe, türcü hümanist söylemin her zaman kullanıma hazır olduğunu ve insanların, hangi türden, cinsiyetten, ırktan, sınıftan

veya cinsel farklılıktan olduğuna bakılmaksızın sosyal öteki olarak gördükleri başka insanlara karşı kullanılabileceğini ifade eder (Wolfe, 2003, s. 8).

1.5.Timothy Morton: Ortam Poetikası, Karanlık Ekoloji, Nesne Yönelimli Ontoloji, Hipernesneler

1.5.1. Ortam Poetikası (Ambient Poetics)

Timothy Morton, ekolojik düşüncenin önde gelen isimlerinden biridir ve 'ambient poetics' (ortam poetikası) kavramını, ekolojik düşünce ve edebiyatın analizinde kullanır. Morton'un çalışmaları, ekolojik krizlerin anlaşılmasını ve ifade edilmesini yeniden düşünme ve genişletme hedefi güder (Morton, 2007, s. 4).

Morton'a göre, 'ambient poetics' insanların doğa ve çevreyle ilişkilerini nasıl algıladıkları ve ifade ettikleri konusunda daha geniş bir bakış açısı sağlar. Bu bakış açısı, insanlar ve doğa arasındaki sınırların belirsizleşmesine ve karşılıklı bağımlılıkların karmaşıklığına odaklanır (Morton, 2013, s. 5).

Morton, 'ambient poetics' ile, geleneksel olarak 'doğa' olarak adlandırılanın özünde yabancı ve belirsiz olduğunu ve çevremizi anlamlandırma biçimlerimizin genellikle bu yabancılığı ve belirsizliği örtbas etme eğiliminde olduğunu öne sürer. Morton'a göre, ortam poetikası, bu yabancılığı ve belirsizliği kabullenmeyi gerektirir ve çevreyi bir 'ben' ya da 'biz' olarak görmek yerine, her zaman bir 'öteki' olarak kalan bir 'o' olarak kabul etmemizi gerektirir (Morton, 2010, s. 15).

Ortam poetikası önemli bir kavramdır çünkü ekolojik düşünce ve edebiyatın genellikle merkezi konularını ele alır: insan ve doğa arasındaki ilişki, doğanın özü ve insanın doğa üzerindeki etkisi. Ayrıca, bu kavram, ekolojik düşünce ve edebiyatı daha geniş bir çerçeve içine yerleştirerek, ekolojik meselelerin daha geniş toplumsal, kültürel ve felsefi bağlamlarının görülmesini sağlar (Morton, 2016, s. 6).

Morton, ekolojik bilincin, çevreyi ve dünyayı, yani 'ambient' ya da çevresel alanı, sadece fiziksel ve biyolojik sistemlerin değil, aynı zamanda kültürel, sanatsal ve dil ile ilgili uygulamaların bir parçası olarak anlaşılması gerektirdiğini savunur. Çevremizdeki dünyayı ve yaşam alanlarını anlamlandırma ve ifade etme şekillerine dair bir düşünme

biçimidir. Bu, dil, edebiyat, sanat ve diğer kültürel ifade biçimlerinin yanı sıra çevresel etkileşimler ve algıları da içerir. Morton, bu çerçevede dilin ve sanatın, çevresel düşünme ve ekolojik bilinç için kritik araçlar olduğunu belirtir.

Ortam poetikası terimi, görsel imgelerin ötesinde ritim, satırlar ve tipografi gibi anlam katmanlarına etki etmek için bu öğeleri kullanır. Daha az deneysel ecomimesis, sadece görsel imgelerle sınırlı kalabilir. "ecomimesis" olarak adlandırılan bir yazı tarzını ve çevresel atmosferin yazılı olarak nasıl yaratılabileceğini açıklar. Ecomimesis, yazının anlık gerçekliğini yansıtmayı amaçlar ve bir tür çevresel yerleşim retoriği olarak tanımlanır. Yazar, "nereden geldiğim"i açıklamak yerine, "şu an burada olduğum yeri" çağırır. Okuyucu, kişinin iç dünyasının değil, çevresinin bir kesitini görür, ancak etki benzerdir. Ecomimesis, güçlü ve zayıf olarak iki türe ayrılır. Güçlü ecomimesis yazının çevresel bir ortamı canlandığında ortaya çıkar, bu da doğa yazıları ve ekolojik eleştirilerde oldukça yaygındır. Ecomimesis, doğal dünya fikri etrafında geniş ve karmaşık bir inanç, uygulama ve süreç ağını kristalleştiren bir baskı noktasıdır. Metinde, ecomimesis'in ana unsurları şunlardır: yorumlama, medial (araçsal), timbral (tonsal), Aeolian (rüzgarla ilgili), ton ve en temelde yeniden işaretleme. Bu terimler, görüntüyü yaratma, materyal yapısı, teknik etkiler ve anlam katmanlarına etki etme gibi farklı işlevlere sahiptir ve metin, bu terimleri film, müzik, şiir, resim ve yazı gibi farklı medya türlerinden ödünç almış gibi kullanır. Ecomimesis, daha deneysel formlarda çoklu anlam katmanlarına etki etmek için bu öğeleri kullanırken, daha az deneysel formlarda sadece görsel imgelere odaklanabilir. Metin, bu çevresel atmosferin yaratılmasının önemini vurgular ve bu atmosferin nasıl ifade edilebileceğini açıklar (Morton, 2007, s. 32-35).

Rendering kavramını ele alır ve Michel Chion tarafından geliştirilen bir anlamda kullanır. Rendering, görsel ve işitsel efekt sanatçılarının bir filmi bir atmosfer veya dünya duygusu oluşturacak şekilde tasarladığı teknik bir süreçtir. Bir film sahnesi çekildikten sonra, bilgisayar ve diğer efektler filme eklenir ve tüm sahne "render" edilir, böylece tüm film öğeleri örneğin Alpler'de güneşli bir günü simüle etmek yerine tropiklerdeki ıslak bir geceyi taklit eder. Bu rendering, Jean Baudrillard'ın simulakrum fikrine benzer şekilde, orijinali olmayan bir kopyayla ilgilidir. Gerçek bir güneşli gün yoktu, ancak rendering, film öğelerini güneşli gün atmosferiyle doldurur. Rendering, estetik bir olgu

mu, yoksa estetik olmayan veya estetiğe karşı bir olgu mu? Rendering, gerçekliği kendisi taklit etmeye çalışır: algılayan özne ile nesneyi ayıran estetik ekranı parçalamaya çalışır. Bu, doğrudan algılanan bir gerçek dünya, anlayışımızın ötesinde bir şey elde etmemizi amaçlar. Ecomimesis bir çevreyi renderladığında, dolaylı olarak "Bu çevre gerçektir; burada estetik bir çerçeve olduğunu düşünmeyin" demektir. Oluşturulmuş bir ortamda olduğumuz sinyalleri en aza indirilmiştir. Ayrıca, algılayan, "şüpheli bir nedenle" ilerlerken bile, çok iyi biliyoruz ki aldatıldığımızı, ancak inancımızı isteyerek askıya alıyoruz. Rendering, estetik gözümüzü kapamamızı teşvik eder. Ancak çok iyi bildiğimiz bir özel efekt olduğu halde, aldanmayı keyifle deneyimleriz. Kaçınılmaz başarısızlıkla bile anlatıcının yakınlık hissini ne kadar iyi iletmişti! Francis Ponge'un adekvasyon (bir fikir ki bu, Heidegger için önemli olduğunu göreceğimiz bir düşünce) görüşü benzerdir. Buell bu kavramı kullanarak, dilin ne kadar stilize edilmiş olursa olsun gerçek şeyleri, yani ekolojik olanları, yaratabileceğini öne sürmüştür. Bu metinde, sanatın romantizm çağından bu yana bu doğrudanlığı aradığı ve sanatçının duygularını doğrudan bize iletebilmesi için beyinlerini ovması ve duyguları bize doğrudan iletebilmesi için beyinlerini ovması gerektiğine dair bir düşünce vardır. Bu belirli bir tür Romantizmin mantığıdır ve şüphesiz realizm, natüralizm, izlenimcilik (ve ekspresyonizm vb.) için de geçerlidir. Surrealizm ve otomatik yazma gibi şeyleri, bilinçdışı süreçlerin "doğrudan" bir tasvirini düşünmemize neden olur. Soyut dışavurumculuk, büyük tuvaleriyle; beton müziğin çevresel sesleri örnekleme ve birleştirmesi (örneğin Luc Ferrari tarafından); veya bir süreliğine yaşamak zorunda olduğumuz bir "uzay" yaratan çevresel sanatı düşünmemiz yeterlidir. Nam June Paik'in TV Bahçesi (1982) televizyon yayınında dans eden görüntüleri tomurcuklanan çiçeklere dönüştürür. Bu, içine girilmesi gereken ancak Schiller'ın dilinde naif olmaktan ziyade duygusal bir şekilde ironik ve eğlenceli olan içe dönük bir şekilde duygusal ve eğlenceli bir şekilde çevreleyen bir eserdir. Rendering uygulamaları romantizmin diğer yönünü unutma riski taşır, tereddüt ve ironinin değerini göz ardı eder. Bu uygulamalar, neden Wordsworth'un şiirin sadece "güçlü duyguların aniden taşması" olduğunu değil, aynı zamanda "sakinlik içinde hatırlanması" gerektiğini ısrar ettiğini göz ardı eder. Düşünce, bu sakinliği çözer ve "bir düşünce konusu öncekinden benzer bir duyguyu kademeli olarak üretir ve bu duygu gerçekten zihinde var

olur," süreç böylece gecikir ve aracıdır. Zaten, ecomimetic anlamda doğrudanlığın illüzyonunda çatlaklar görebiliriz (Morton, 2007, s. 35-36).

Roman Jakobson'ın "Kapanış Beyanı"ndaki argümandan türetilmiştir ve iletişimin altı farklı yönünü ve bu yönlerin edebi etkilerini araştırır. İletişimin altı parçası adres veren, adres alan, mesaj, kod, temas ve bağlamdır. Her birini öne çıkararak farklı etkiler elde edilir. Adres vereni vurgulamak, mesajın alıcının niyetlerine odaklandığı "konatif" bir ifade verirken, adres vereni vurgulamak "duygusal" bir ifadeye yol açar. Mesajı kendisi öne çıkarırsak, şiirsel bir ifade elde edilir, çünkü Jakobson, bir yapısalist olarak, şiirsel dilin özgün bir şekilde öz-referansiyel olduğunu düşünüyor. Kodu vurgularsak, "meta-dilbilgisel" bir ifade elde ederiz ve bağlamı vurgularsak, "referanssal" bir ifade elde ederiz. Ayrıca "medial" terimini "phatic" terimine tercih ettiğini belirtiyor çünkü iletişim aracının öne çıkarıldığı bir ifadenin zorunlu olarak söylemle ilgili olması gerektiği bir sebep görmediğini düşünüyor. Medial yazı, örneğin, kelimelerin yazıldığı sayfayı veya onlardan oluşturulan grafikleri vurgular. Medial ifadeler algıyla ilgilidir ve iletişimin aracını vurgulayarak arka plan ve öznenin normalde ayrıldığı ayrımı sarsmayı amaçlar. Ayrıca müziğin veya yazının kendisine ait bir medyanın farkında olmamızı sağlayabileceğini ve bu da iletişimin arka planı veya öznesi olarak görülen medyanın da içerik olarak kabul edilebileceğini belirtir. Genel olarak, metin, dilin yanı sıra ses veya yazının özgün niteliklerini vurgulayarak arka plan ve özne arasındaki sınırları sarsmayı amaçlar. Son olarak, Thoreau'nun uzaktaki çan sesinin atmosferi nasıl düşündürdüğünü açıklar ve bu durumu "filtrelenmiş" ses gibi tanımlar. Bu, yankının ses dalgalarını elektronik olarak filtreleyen sentezörün gelişile yaygın bir fikirdir. Yankı, bir çan gibi nesneler arasına giren hava ortamının ve aynı zamanda titreşen ağaçların da farkında olduğumuz bir kanıttır. Ancak, yankının "özgün" niteliği hakkında emin olamayacağımızı belirtir ve bu, özgünlük ve varlık kavramlarını sarsar. Kısacası, iletişimin farklı yönlerini ve medyanın rolünü inceleyen bir dil felsefesi sunar ve bu fikirleri dilin atmosferi ve içeriği olarak ele alarak açıklar (Morton, 2007, s. 36-39).

Timbral, sesin fiziksel yapısıyla ilgilidir ve sembolik anlamı değil ("timbral", "Sesin karakteri veya kalitesi (pitch ve yoğunluktan farklı olarak) tarafından üretilen belirli bir ses veya enstrümanın özelliğine bağlı olan bir müzikal veya vokal sesin

özelliği)" anlamına gelen "timbre" kelimesinden gelir. Timbre başlangıçta belirli bir vurmali çalgı, ya bir davul ya da tokmak olmayan bir zil anlamına gelirdi ("tamburin" bu kelimenin ilgili bir şeklidir) ve sesin kulaklarımıza nasıl çarptığını veya damgaladığını tanımlamak için kullanılmıştır. Timbre kelimesi muhtemelen Geç Romantik ve Viktorya dönemlerinin sonlarına doğru sesin nasıl çarptığını veya damgaladığını tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Timbre, Yunanca tympanon kelimesinden türetilmiştir. Davulun gerilmiş derisi, içi dışından ayıran bir çerçeve gibi davulun içini ve dışını ayırır ve vurulduğunda rezonanslı bir sesin ortaya çıkmasını sağlar. Basım presinin tympanı, kağıdın tipi doğru bir şekilde kaydetmesini sağlar. Bu davul, bu çerçeve iç mi yoksa dış mıdır? Derrida, bu çağrıştıran terimin iç ve dış arasındaki ayrımı doğru bir şekilde ayırt etmenin zorluğunu nasıl çağrıştırdığını göstermiştir. Timbral ses, akciğerlerin, boğazın, tükürük, dişler ve kafatasının rezonansı ile canlıdır: sesin taneleri, Barthes'ın dediği gibi. Derridean teorinin aşkın "Ses"ine uzak olan bu ses, malzeme cisimleşmesini düzenlemiyor. Lacan'ın "lalangue" dediği "dil", dil keyfinin anlamsız dalgalanmasıdır. Bu anlamsız dalgalanma bizi tamamen malzeme olan bir mekanı (ağız) düşünmeye yönlendirir. Ninniler bebeklere ebeveynlerin sesini duyurmalarına yardımcı olurken özel kelimeleri değil, sesin sesini duymalarını sağlar. Bir en güçlü ortam etkilerinden biri, bu timbral sesin sunumuyla ilgilidir. Kendi bedenimizle karşılaşabileceğimiz en tuhaf fenomenlerden biridir. Evimize en yakın olan, aynı zamanda en tuhaf olanıdır - kendi boğazımızın görünümü ve sesi. Bu nedenle, timbral ifadeler güçlü bir şekilde orta yerel olabilir, onları söyleyen ortamı çağrıştıracaktır. Ve orta yerel ifadeler, dilin fiziksel ve materyal varlığını gösteren timbral olabilir, bu da güçlü bir çevresel etkidir. Bir gitar notası, yapımında kullanılan ağacı akla getirir. Timbral ve orta yerel, aynı şeyi tanımlamanın iki yoludur. Bu aksiyom, en temelde öne çıkan ve arka planın birbirine karıştığından daha fazlası olduğunu iddia eder (Morton, 2007, s. 39-40).

Martin Heidegger, sesi soyut bir şekilde asla duymadığımızı belirtir. Bunun yerine, şeylerin (Heidegger için çok zengin bir kelime) nasıl ses çıkardığını neredeyse aktif bir anlamda duyarız. "Bacağın içinde fırtına çalarken," kapının rüzgar sesi, batağın ötesindeki av köpeğinin yalvarışı gibi şeyleri duyarız. Heidegger'a göre, "saf" bir tonun tek başına hiçbir şey olmadığını söylemek gerekir. İşte bir paradoks. İncelediğimiz algısal olaylar, maddeye dahil olan bir şeydir. Maddeyle, kuvvet alanları dahil ayrılmaz bir

şekilde ilişkilidirler. Bir sine dalga gibi iddia edilen "saf" bir ton bile hala maddeden kaynaklanır (örneğin, bir elektrik devresinden), çeşitli malzemeler ve enerji alanları tarafından büyütülür ve iletilir. Heidegger için "saf" ses fikri, şeyin bir duyuşal çokluk (şeylerin nasıl hissettikleri, dokundukları, tattıkları ve benzeri şeylerin karışımı) olarak algılandığı bir kavramdan gelir: "aistheton" duyularla algılanabilen şeydir." Ancak bu tür fikirler, nesnel deneyimden başka bir şey olmadığını önerme riskini taşır. Ancak modern sanat ve teori, saf tonla deneme yapar. Sanatta saf ses veya renk kullanımını gösterebiliriz - Yves Klein'in ve Derek Jarman'ın maviyi kullanımı aşırı örneklerdir. Klein'in saf mavi tuvaleri birçok galeride sergilenmektedir. O, International Klein Blue adlı özel bir ultramarin süspansiyonundan (toz halinde lapis lazuli kristalleri) şeffaf bir ticari bağlayıcı olan Rhodopas içinde yazdı: "IKB / madde içindeki ruh." Ayrıca psikanalitik ve edebi teori içinde saf ses veya renk yorumunu da anabiliriz. Doğayı bir çevre olarak veya diğer varlıklar olarak düşüsek de, ya öznel deneyime ya da nesnel gerçekliğe dönüşüyor gibi görünüyor. Doğayı sadece görüldüğü yerde tutmak çok zor, hatta belki de imkansızdır. Bu zorluk, elementler gibi fikirlerle çözülmüş gibi görünüyordu. Elementler, periyodik tabloda belirli atomlar haline gelmeden önce, genellikle "öznel deneyim" ve "nesnel gerçeklik" olarak ayırdığımız şeylerin manifoldlarıydı. Elementler felsefesi, fenomenolojiye güçlü benzerlikler taşır. Hala şiiri sıvı, retorığı ateşli veya toprak olarak tanımlarız. Elemental terimlerle düşünmek, maddenin belirli içsel niteliklere sahip olduğu fikrini içerir - suyun sadece "yüzeyine boyanmış" bir şey olmadığı; su tam anlamıyla içten içe sulu bir şeydir. Bu terimler zamanla tamamen öznel bir anlam kazanmıştır (bu oda kuru hissediyor; ben ateşliyim). Timbre ve ton gibi (sonraki alt bölüme bakınız) gibi, elemental bir şeyi tanımlamanın bir "şey"i aynı zamanda bir "çevre" olarak tanımlamanın bir yoludur. Maddi olmasına rağmen çevreleyicidir. Klasik elementler (ateş, su, toprak, hava), atmosferden ziyade vücutla ilgilidir (Morton, 2007, s. 40-41).

Aeolian, ambiyans şairliğinin bir konu veya yazar olmadan süren bir süreç hissi oluşturmalarını sağlar. Aeolian'ın açık bir kaynağı yoktur. Örneğin, "akusmatik" ses, görünmeyen bir kaynaktan gelen cisimsiz ses olarak tanımlanır. "Hiçbir yerden gelir" veya duyulduğu mekanla ayrılmaz bir şekilde ilişkilendirilir. Bir filmdeki sesli anlatı, ekranın üzerinde herhangi bir yerden kaynaklanmaz. Sinematik "sunum", akusmatik sesi kullanarak salondaki sesi doldurur (çevresel ses). Belirli bir yerin ses biçimi, sadece saf

sessizlik yerine çoğaltılır. Film yüzeyinde görünmeyen jet uçakları sanki başımızın üzerinde uçuyormuş gibi görünür. Kayan kumların sessizliği, kahramanın oradaki deneyimlerini hatırlarken duyulur. Deneysel müzik, hoparlörlerden çıkan akusmatik ses örnekleri içerir. Aynı şekilde kaydedilmiş sesi dinlemenin günlük teknolojisi de akusmatik ses içerir: "Fonografinin gerçek tehdidi, bir sesi değil, bir kişinin kendi sesini yerinden etme yeteneğinden kaynaklanmıştır." Şiirde, imgeler anlatıcının kontrolü olmadan veya karşısına çıkmış gibi görünebilir. Cascadia'daki "Bir Jeoloji" adlı bir şiirde Brenda Hillman'ın L=A=N=G=U=A=G=E şiiriyle deneme yaptığı bir şiir, California'yı jeolojik zaman boyunca tanımlamaların bir montajı ve bir bağımlılığı aşmanın bir anlatısıdır. Hangi katmanın önceliği olduğunu belirlemek imkansızdır. Her katman, bilinçli bir öznenin katkısını en aza indirir: jeolojiyle karşılaştırıldığında, bağımlılık ve çekilme dayanılması gereken yoğun fiziksel süreçlerdir. Şiirin biçimi, fizikselliği tipografik düzenle oynamak suretiyle artırır. Genellikle okuma gözümüzün erişemediği kenarda bir şeyler olur. Bir metafor, başka bir metafora gizlice karışır ve gerçekliğin hangi seviyesinin, jeolojik bir figür kullanmak gerekirse, temel kayaya sahip olduğunu belirlemek imkansız hale getirir (Morton, 2007, s. 41-42).

Şiir okurken bir tür işitsel-görsel sanrı yaşanır, Celeste Langan Walter Scott'ın uzun anlatı şiiri "Son Minstrel'in Ezgisi" üzerine yaptığı çalışmada bunu göstermiştir. Aeolian olayları zorunlu olarak sinesteziye yol açar ve sinestezi her zaman bütünsel bir desen ortaya çıkarmayabilir. Kaynağı doğrudan göremediğimiz için, algı organlarımız, cisimsiz olay tarafından meşgul edilmezse, farklı fenomenlerle meşgul olur. Bu, çağdaş ses sanatının önemini anlatır; bu, geleneksel müzikten farklı olması amaçlanan ürünleri içerir. Ses sanatı bazen görsel sanat için geleneksel olarak ayrılmış yerlerde sergilenir. Bu ortamlarda, müzisyenlere (varsa) ve müziğe (varsa) daha az odaklanılır. Akusmatik ses, estetik emilim yerine bir dikkat dağıtma durumuna bizi zorlayabilir. Bu kaçınılmaz değildir: sinestezi, tam anlamıyla Wagnervari formlardan daha etkileyici bir Gesamtkunstwerk biçimi haline gelebilir. Kaynağı olmayan seslerin fikri, akustik ekolojinin savunucuları tarafından eleştirilmiştir. 1967'de terimi "ses manzarası" olarak kullanan R. Murray Schafer, bunu "şizofoni" olarak adlandırmıştır. Akustik ekoloji, modern yabancılaşmanın bir özelliği olarak cisimsizliği eleştirir. Diğer Romantizm formları gibi, akustik ekoloji, şeylerin sesinin duyulara göründükleri gibi uyduğu ve

doğanın belirli bir kavramına uygun olduğu organik bir dünya özler. Aeolian, çünkü içine belirsiz bir kaynak ve hiçbir kaynak dahil edilmiştir, kaygı uyandırır. Kaynak belirsizse, olay dünyamızda bulunur. Onunla başa çıkmak için algımızı genişletmemiz gerekir. Bu, Tzvetan Todorov'un doğaüstü garipliği olarak adlandırdığı bir şeye benzer: açıklanabilir sonuçlanan olağanüstü bir olay. Ancak, hiçbir kaynak yoksa, olay dünyamızda bulunmaz. Dünyamızı kökten ikiye böler. Bu, Todorov'un doğaüstü harika olarak adlandırdığı: kendi koşullarında inanılması gereken bir olay. Böylece, bizlere bir aşkın deneyim ve bir psikotik deneyim arasında bir seçenek sunulur. Ekomimesis'in kaynağın sadece belirsiz olduğunu bize temin etmek istediği çoğu durumda - sadece kulaklarımızı ve gözlerimizi daha fazla açmalıyız. Ancak bu belirsizlik her zaman daha tehdit edici bir boşluk tarafından desteklenir, çünkü bu boşluk, ekomimesis'in kendi tanımını kabul etmemizin yapısal bir parçasıdır (Morton, 2007, s. 42-43).

Tone, bir sanat eserinde zamanın durduğu bir noktaya kadar uzanan ambiyansın bir parçasıdır. Genellikle duygusal ve fiziksel bir anlam taşıyan tone, titreşim kalitesini ifade eder. Tone, bir telin veya kasın gerilimini (kas tonu) veya belirli bir perdeyi ifade edebilir: maddenin nasıl titreştiği. Aynı zamanda önemli bir şekilde bir yer kavramına da atıfta bulunur; bu nedenle "ekoton," ekolojik bir geçiş bölgesi. Alman Stimmung ("ruh hali," "uyum") ile bir benzerlik taşır, bu terim Alexander von Humboldt'un farklı iklimlerden farklı sanatın nasıl ortaya çıktığını tanımlarken kullandığı bir terimdir ve Immanuel Kant'ın yüce hakkındaki analizinde de kullanılır. Tone, kaygan bir şekilde "atmosfer" kelimesini açıklar. Multimedya, müzik ve görsel sanat atmosferi bir enstrüman ve ham madde olarak kullanır. Edebi bir benzetme, on sekizinci yüzyılın duyarlık kültürüne kadar uzanan çevre yazımında ve poetik formlarda bulunur. Tone, hem beden hem de çevre konusunda belirsiz bir şekilde atıfta bulunduğu için kullanışlıdır. "Beden" (günümüz sanat ve teorilerinde sıkça denildiği gibi) geleneksel, sıradan Cartesian anlamında çevre olarak kabul edilir. "Bedende yaşarız" sanki bir kişi bir evde yaşıyormuş gibi. Çevresel sanat, bizi kulaklarımızı, atmosferi fark ettiğimiz kadar fark ettirir. Ancak bunu yaparak bizi sıradan Cartesianizmden çıkarır, fenomenolojik felsefe gibi. Algılayan ve algılanan arasındaki bağ, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde baskın bir tema olarak karşımıza çıkar. Britanya'da da bir soy var. Lockean empirizmi, gerçekliğin farklı algılayıcılara göre farklı olacağını iddia eder. On

sekizinci yüzyılın sonlarında, vücutta doğruyu kaydeden duygu söylemi, Adam Smith'in Ahlaki Duygular Teorisi'nde bir etik haline getirildi ve romanın evrimi üzerinde etkileri oldu. Sinestetik sanat eserleri, belli bir yerde merkezlenmiş bir duygu olmama hissini bozmaya çalışır. Duyularımız karıştı; bakışımızın "şurada" olduğunu, işittiğimizin oturduğumuz odanın "dışında" olduğunu fark ederiz (Morton, 2007, s. 43-47).

Re-mark genellikle bir tür medyanın arka plan olarak kabul edildiği ve diğer tür medyanın ise timbral olarak keşfedildiği belirtiliyor. Bir tür medya arka planda (örneğin: ambiyans hava veya elektromanyetik alan, metinlerin görüldüğü kağıt gibi) bulunurken, diğer tür medya ön planda görünür. Bu metinde, "arka plan" ve "ön plan" kavramları arka arkaya kullanılırken, Aeolian olayları üzerinden arka plan ve ön plan arasında paradoksal bir durumun olduğu ifade edilir. Alvin Lucier'in "I Am Sitting in a Room" eseri, arka plan ve ön planın kaygan sınırları üzerine güçlü bir gösterim sunar. Bir ses kaydedilir ve kaydedilen sesin odayı rezonansı alması için tekrar tekrar çalınır. Lucier tarafından okunan metin, bu süreç hakkındadır ve metin kendisi arka plan ve ön plan arasındaki sınırları zorlar. Ses ve oda birbirini karşılıklı olarak belirler, bir diğerini takip etmez. Bu çalışma, kelimelerle müziğin, müziği ise saf sesin ve nihayetinde sesin (ön plan) ve gürültünün (arka plan) arasındaki ince sınırların üzerine kurulmuş bir çalışma olarak tanımlanır. Ayrıca, iç ve dış arasındaki ayrımın belirsiz olduğunu ve bu ayrımın bir anlamda çözüldüğünü ya da başka bir anlamda sürdüğünü belirtir. "Re-mark" adı verilen bir cihazın, iç ve dış arasındaki bu ayrımı nasıl yarattığını analiz eder. Re-mark, bir çeşit yankıdır ve anlamlı izlenimlerin farkında olmamızı sağlar. Bu metinde, iç ve dış arasındaki ayrımın aslında belirsiz olduğu ve bu ayrımın biraz daha belirginleştirilmesi gerektiği savunulur. Ambient şiirin, iç ve dış arasındaki farkı gerçekten çözemediği, ancak bu farkı bir arada tutmaya çalıştığı belirtilir. Ambiyansın iç ve dış arasındaki bu farkı ya tamamen ortadan kaldırdığı ya da ilk kez oluşturduğu belirtilir ve bu durumun özellikle kuantum karakteri olan "re-mark" aracılığıyla gerçekleştiği açıklanır. İç ve dış kavramlarının gerçekten var olup olmadığına radikal bir şekilde şüpheyi yaklaşmayı ve bu iki kavramın bir estetik birleşimi yerine sıkı sıkıya bağlanması gereken şeyler olduğunu savunur (Morton, 2007, s. 47-54).

Morton'un "Ambient Poetics" kavramı, onun daha geniş "nesne yönelimli ontoloji" ve "karanlık ekoloji" teorileriyle uyumludur. Bu kavramlar, insanların doğa ile olan ilişkisini ve çevre üzerindeki etkilerini yeniden düşünme ve değerlendirme çağrısı yapar.

1.5.2. Karanlık Ekoloji (Dark Ecology)

Geleneksel çevrecilik veya doğa sevgisi yaklaşımlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Dark Ecology, insanın doğayı sadece bir arka plan veya kaynak olarak değil, doğanın bir parçası olarak görmesi gerektiğini savunur. Timothy Morton, Dark Ecology'de, çevreye ve doğaya duyulan aşkın ve romantik yaklaşımların, doğayı anlama ve koruma çabalarını yetersiz kıldığını ve hatta zararlı olabileceğini öne sürer. Dark Ecology, insanın doğayı tamamen kucaklaması gerektiğini ve doğanın parçası olduğunu kabul etmesi gerektiğini vurgular. Dark Ecology ayrıca, çevresel farkındalığı artırmak ve ekosistemin karmaşıklığını anlamak için estetik bir boyutun önemini vurgular. Morton, ekolojiyi estetik bir deneyim olarak görmekte ve çevreyi sadece bir kaynak olarak değil, aynı zamanda bir estetik deneyim olarak ele almaktadır. Ancak Dark Ecology'nin ana vurgusu, çevrenin karmaşıklığını ve bağlantısını anlamak için insanın kendi ahlaki sorumluluğunu kabul etmesidir. Bu yaklaşım, çevreye karşı duyarlılık ve sorumluluk taşımanın önemini vurgularken, romantik doğa sevgisi veya çevresel aşkın yaklaşımların sınırlarını eleştirir. Karanlık Ekoloji, insanın doğayı daha derinlemesine anlamak ve doğayla daha sağlam bir ilişki kurmak için romantik ve aşkın yaklaşımlara karşı çıkan bir ekoloji felsefesi olarak özetlenebilir. Bu yaklaşım, çevreye karşı duyarlılık ve sorumluluk taşıırken, aynı zamanda doğanın karmaşıklığını ve bağlantısını anlama çabalarını vurgular (Morton, 2007, s. 181-197).

"Karanlık Ekoloji" kitabı, Timothy Morton tarafından geliştirilen bir ekoloji felsefesi ve yaklaşımını temsil eder. Bu yaklaşım, geleneksel çevrecilik anlayışlarına karşı çıkarak, insanın doğayı daha derinlemesine ve karmaşık bir şekilde anlaması gerektiğini öne sürer. Günümüzün ekolojik krizini ele alır ve bu krizin sadece çevre sorunlarıyla değil, aynı zamanda felsefe, politika ve sanat gibi daha geniş insan kültürü alanlarıyla da derin bir şekilde ilişkilendirilmesi gerektiğini vurgular. Morton, "Karanlık Ekoloji"yi sadece bir kitap değil, aynı zamanda bir çağın bir ifadesi olarak görür.

Varoluşun ne olduğunu ve nasıl düşünülebileceğini sorgular. Ekolojik farkındalık, insanların "şimdi," "yaşam," "insan," "doğa," "şey," "düşünce" ve "mantık" gibi geleneksel kavramları sorgulamasını gerektirir. Morton, bu kavramların karmaşıklık ve bağlantılar içinde yeniden düşünülmesi gerektiğini öne sürer. Ekolojik gerçekliği anlamak için geleneksel olmayan ve tuhaf bir bakış açısı olan "weirdness" (tuhafılık) kavramına odaklanır. Morton, "ecognosis" olarak adlandırdığı bu farkındalık yapısının, ekolojik politikaların nasıl olabileceğine dair farklı bir vizyon sunduğunu belirtir. Bu vizyon, insanların sadece biyolojik ve toplumsal olarak değil, aynı zamanda düşünce ve mantığın yapısında da nonhumanlerin (insan olmayan varlıklar) olduğunu anlamalarını içerir. Ekolojik krizin kökeni, ekolojik krizi Neolitik dönemden bu yana sorgusuz bir şekilde yürütülen bir lojistik "programına" bağlar. Morton, ekolojik gerçekliğin, başlangıçta trajik bir melankoli ve negativiteye sahip olduğunu, ancak daha sonra paradoksal bir şekilde anarşik ve komik bir birlik duygusu kazandığını savunur. Doğa ve teknolojinin insan kültüründeki rolünü tartışır. Morton, teknolojinin doğayı nasıl etkilediğini ve insanların bu etkileşimlerin sorumluluğunu nasıl üstlenebileceğini ele alır. "Karanlık Ekoloji," insanların doğayı ve ekolojik gerçekliği daha derinlemesine ve karmaşık bir şekilde anlamalarını teşvik eden bir ekoloji felsefesi olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, geleneksel çevrecilik anlayışlarına karşı çıkar ve ekolojik farkındalığın insan kültürünün farklı alanlarına nasıl entegre edilebileceğini keşfetmeye çalışır (Morton, 2016, s. 159-162).

Timothy Morton ile yapılan bir röportajda, yazarın odaklandığı ana konu "karanlık ekoloji"dir. Bu röportajda Morton, insan türünün çevresel izlerini, yani çöplerimizi ve atıklarımızı saklama çabalarının, aslında çok sınırlı bir etki yarattığını özellikle vurgulamıştır. Morton, insan türünün Dünya tarihinde görece yeni bir konumda olduğunu, yaklaşık on iki bin yıldır var olduğumuzu açıkça ifade etmektedir. Ancak bu süre zarfında atıkları ortadan kaldırma çabalarının, genel çevresel etki üzerinde oldukça sınırlı bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir. Morton, bu tür çabaların enerji kaybına yol açtığını ve bu enerji kaybının sonuçlarının genellikle olumlu bir fayda yerine zarar getirdiğini dile getirmiştir. Morton, ayrıca modern dünyanın durumunu, bir tür post-apokaliptik manzara olarak tanımlamaktadır. Bu manzarada enerji boşa harcanmakta, sadece toz ve moloz bir yerden başka bir yere taşınmaktadır, ancak aslında atıkları

tamamen ortadan kaldıramamaktayız. Morton'a göre, tehlikeli atıkları, örneğin plütonyum gibi maddeleri saklama çabası içindeyiz, bu da sorunları örtbas etmek yerine çözüm yerine daha da kötüleştirmek anlamına gelmektedir. Morton aynı zamanda gelecekteki nesillerin bu tür gizli atıkları keşfederek geçmişin hatalarını gün yüzüne çıkarabileceklerini de düşünmektedir. Yani, saklanan atıkların keşfi, gelecekteki nesillerin bizim hatalarımızı ve eksikliklerimizi sorgulamalarına neden olabilir. Morton, bu durumun önlenmesi için atıkların sanat eserlerine dönüştürülmesi gerektiğini ve bu şekilde çevremize olan etkimizin ve sorumluluklarımızın açıkça ifade edilmesi gerektiğini önermektedir (Morton'dan aktaran Ağın, s.146-147).

"Karanlık Ekoloji" fikrinin ana savunucusu olan Timothy Morton, bu konsepti ve insan sonrası tartışmalarını birleştiren "Doğasız Ekoloji" adlı eserinde, çevresel sanatın doğayı ve çevreyi temsil etme şeklini de eleştirmektedir. Ona göre, çevresel sanat, genellikle doğayı ve çevreyi taklit etme şeklinde sonuçlanır, ancak bu taklit, bireyleri doğadan daha da uzaklaştırmaktadır. Morton, çevresel sanatın bu şekilde bir savunuculuk biçimini, evrenin tahrip edici güçlerinden kaçmaya çalışan, 'güzel ruh' sendromu olarak adlandırmaktadır. Bu sendrom, insanların çevreyi kirletme eğilimlerinden kaçınmaya ve tüketici toplumuna katılmaya yönelik bir eğilimi temsil etmektedir. Ancak, bu eğilim genellikle, 'yeşil' ürünler olarak pazarlanan yeni ürünlerin tüketimine ve bu nedenle çevresel sorunların daha da ağırlaşmasına neden olmaktadır.

Morton, bu eleştirileri çevresel sanata da uygular ve sanatın, doğayı ve çevreyi temsil etmek yerine, bir çeşit karanlık ekoloji uygulaması olarak çevresel gerçekliği kabul etmeyi ve çevresel sorunları çözme yerine, onları açığa çıkarmayı ve onlara yüzleşmeyi önerir. Morton, bu fikrin köklerini derin ekoloji hareketinden aldığını ve derin ekolojinin, belirsizlik ve kuşku ile yüzleşmeyi ve ölümü kabullenmeyi teşvik ettiğini belirtir. Bu fikir, genellikle sevgi, ışık ve yüksek idealere yönelik daha yaygın ekolojik pratiklerin aksine, hayatın karanlık ve zor yönlerini kabul etmeyi gerektirir.

Morton'un yaklaşımı, sanatın ve çevrenin birbirine nasıl bağlı olduğunu ve bu bağlantının çevresel sorunları nasıl etkilediğini anlamaya yardımcı olur. Bu, çevresel sanatın rolünü ve potansiyelini sorgulayan ve aynı zamanda, çevresel gerçekliği daha geniş bir perspektiften değerlendirmeye çalışan bir yaklaşımdır. Bu, çevresel sanatın ve

çevresel sorunların, birbirlerine ve genel olarak insanlık durumuna nasıl bağlı olduğunu anlama biçimini derinleştirmeye yardımcı olur.

Çevresel düşünceye ve yaşam tarzına radikal bir yaklaşım getirir. Morton, mevcut ekolojik krizlerin çözülmesi için yeni bir düşünce biçimi önerir: Karanlık Ekoloji. Bu hem insanların hem de doğanın birbirlerine öyle derinden iç içe geçmiş oldukları bir gerçekliği kabul eder. Morton, bu durumu "ekolojik düşüncenin tuhaf döngüsü" olarak adlandırır ve bu, insanların ve doğanın birbirlerine karşı olan sorumluluklarını ve bağımlılıklarını ifade eder.

Hem teorik hem de pratik boyutları ele alır. Morton, bireyin düşüncelerinin ve eylemlerinin dünyaya olan etkilerini ve bunların nasıl daha iyi anlaşılabilirliğini ve yönetilebilirliğini tartışır. O, çevre sorunlarının çözümünün, çevrenin insanlardan ayrı bir varlık olarak düşünülmesinden ziyade, insanların çevre ile olan derin bağlarını ve etkileşimlerini anlamak ve kabul etmekten geçtiğini iddia eder.

Morton'un argümanlarının çoğu, doğa ve insan arasındaki sınırların bulanıklaşması fikri üzerine kuruludur. O, bireyin doğayla olan ilişkisini yeniden düşünme ve daha karmaşık bir etkileşim biçimi önerme konusunda ısrar eder. Bu hem insanların hem de doğanın birbirlerine karşı olan sorumluluklarını ve bağımlılıklarını ifade eder.

Timothy Morton'un "Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence" adlı kitabı, insanlığın mevcut ekolojik krizlerle nasıl başa çıkabileceğine dair yeni bir düşünce çerçevesi önerir: Karanlık Ekoloji. Bu düşünce çerçevesi, insanlık ve doğa arasındaki bağları ve bu ilişkinin karmaşıklığını merkeze alır. Morton, kitabında insanlarla doğa arasındaki bu iç içe geçmişliği, "ekolojik düşüncenin tuhaf döngüsü" olarak tanımlar.

Morton, kitabında ekolojik düşünceyi, insanın çevreye karşı etkileşim biçimini temel alarak yeniden tanımlar. Çevrenin, insandan ayrı bir varlık olarak düşünülmesinin ötesinde, Morton, insanın doğa ile olan ilişkisini ve etkileşimini derinlemesine incelemekte ve doğanın, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunu savunmaktadır (Morton, 2016).

Bu fikirlerin çerçevesinde, Morton'un tezi, hem insanın doğayla etkileşiminin karmaşıklığına hem de bu etkileşimin nasıl daha iyi anlaşılabilceğı ve yönetilebileceğı konularına değinir. Morton, ekolojik sorunların çözümünün, doğanın ve insanın birbirine karşı olan sorumluluklarını ve bağımlılıklarını kabul etmekten geçtiğini iddia eder.

Karanlık Ekoloji'nin önerdiği bu yaklaşım, doğa ve insan arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir dünyada, ekolojik sorunların çözümüne yönelik yeni bir yol önerir. Doğa ve insan arasındaki bu karmaşık etkileşimin, insanların çevre ile etkileşim biçimlerini yeniden düşünmeye ve daha etkin bir çevre politikası geliştirmeye yardımcı olacağına inanır.

Dolayısıyla, Morton ekolojik düşünceye ve çevresel sorunların çözümüne dair radikal ve yenilikçi bir yaklaşım sunar. Onun bu görüşleri, çevre politikalarının geliştirilmesi ve uygulanması konusunda önemli düşündürücüler sunmaktadır.

1.5.3. Nesne Yönelimli Ontoloji (Object Oriented Ontology)

Nesne yönelimli ontoloji (NYO) veya OOO, Martin Heidegger'ın modern Kantçı korelasyonizminin sonuçlarını derinlemesine düşünerek gelişmiştir. Bu sonuçlar, Kant ve Heidegger kendileri için (nesnelerin ideliyeti ve faşizm) garip görünmüş olmalıdır, çünkü farklı yollarla düşündükleri şeyin patlamasını sınırlamaya çalışmışlardır. Ontoloji, size tam olarak neyin var olduğunu söylemez, ancak şeylerin nasıl var olduğunu söyler. Eğer şeyler varsa, var olurlar, ancak bu şekilde, başka bir şekilde değil. Nesne-merkezli ontoloji, şeylerin son derece "çekilmiş" bir şekilde var olduğunu iddia eder: bunlar, kendileri dahil hiçbir şey tarafından tamamen açılmaz ve kavranamazlar. Bir şeyi düşünerek, yiyerek, ölçerek veya resim yaparak tam olarak bilemezsiniz... Bu, şeylerin birbirlerini nasıl etkilediğı (nedensellik) doğrudan (mekanik) değil, dolaylı veya vekarar bir şekilde olabileceğı anlamına gelir: nedensellik estetikdir. Bu tuhaf gelebilir, ancak nedenselliğın estetik olduğu fikri, kültürel, politik ve felsefi hesaplamalarda popüler olanı tersine çeviren ve fizik bilimlerindeki en güçlü nedensellik teorileri (Hume'nkiler) ile uyumlu ve fizik bilimindeki en güçlü nedensellik teorileri olan görelilik ve kuantum teorisi ile uyumlu bir şekilde örtüşmektedir. Eğer ekolojik kültür ve politika "dünyanın yeniden büyülenmesi" hakkında ise, OOO gibi bir şey oldukça arzu edilebilir olabilir. Özellikle OOO'nun modern bilimi ve felsefeyi reddetmeyen, ancak onlardan yola çıkarak

ve bir şekilde bu yolla büyüü bulan bir yaklaşım olarak değerli olduğı söylenebilir. Dark Ecology boyunca OOO görüşünün ekolojik sonuçlarını düşünmeye devam edeceğiz (Morton, 2016, s. 16-17).

Morton'un nesne-yönelimli ontolojisi, tüm nesnelerin, insan dahil olmak üzere, dünyayı oluşturan birer öge olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşım, insanların diğer nesnelerle aynı ontolojik düzlemde bulunduğunu ve dolayısıyla doğayı etkileyebilecek eşit bir yeteneğe sahip olduğunu kabul eder (Morton, 2013).

Morton'un ontolojisi, insanın doğa ile ilişkisini değiştirir. İnsanı doğanın bir parçası olarak görür ve bu nedenle insanın doğayı etkileme ve etkilenme yeteneğini vurgular. Bu bakış açısı, ekolojik düşünceye ve çevresel politikalara yeni bir yaklaşım getirir.

Morton, OOO ile insan ve doğa arasındaki ayrımı reddeder ve bunun yerine tüm nesnelerin birbirine bağlı olduğu bir dünya görüşünü savunur. Bu görüş, Morton'un ekolojik düşüncesi ile uyumludur ve onun ekolojik krizlerin çözümü için önerdiği stratejilere şekil verir.

Nesne-yönelimli ontoloji hakkında daha geniş bir perspektif için, Graham Harman "Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything" (Nesne-Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Teorisi) adlı kitabı nesne-yönelimli ontolojinin temel prensiplerini ve bu yaklaşımın nasıl uygulanabileceğini detaylı bir şekilde ele alır (Harman, 2018). Bununla birlikte, Jane Bennett'ın "Vibrant Matter: A Political Ecology of Things" (Canlı Madde: Şeylerin Siyasi Ekolojisi) adlı kitabı da nesnelerin ve maddenin rolü üzerine benzer düşünceleri sunar ve bunların politik ve ekolojik sonuçlarını tartışır (Bennett, 2010).

1.5.4. Hipernesneler (Hyperobjects)

Timothy Morton, 'Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World' adlı kitabında "hyperobjects" (hiper nesneler) kavramını tanımlar. Morton'a göre hiper nesneler, zaman ve mekan boyunca öyle genişçe yayılmış durumdadırlar ki, onları bütün olarak algılamak, kavramak ve anlamak mümkün olmayabilir. Bu nesneler, o kadar büyüktürler ki, onları sadece kısmen ve belirli zamanlarda tecrübe edebiliriz (Morton, 2013, s. 1).

Hiper nesneler kavramı, iklim değışikliği, nesli tüklenme ve nükleer radyasyon gibi geniş ölçekli ve karmaşık çevresel olayları açıklar. Bu olaylar, büyüklükleri, dağılımları ve etkileri nedeniyle çoğu zaman tam anlamıyla kavranamazlar ve algılanamazlar. Bu durum, çevresel sorunların anlaşılması ve çözülmesi sürecini karmaşıktırır. Örneğin, iklim değışikliği bir hiper nesnedir çünkü onun etkileri dünyanın her yerinde hissedilir ve onun sonuçları insan yaşamı üzerindeki etkileri birçok nesil boyunca hissedilir. Ancak, iklim değışikliğinin tam ölçüsünü, etkisini ve nedenlerini anlamak genellikle mümkün olmaz. Morton, hiper nesnelerin bu doğalarının, insanların ve diğer canlıların yaşamlarını derinden etkileyeceğini ve bu etkinin sonuçlarının genellikle tahmin edilemez olduğunu belirtir. Bu nedenle, hiper nesneler üzerinde düşünmek, mevcut çevresel krizlerin karmaşıklığını ve aciliyetini anlamak için önemli bir araçtır. Sonuç olarak, Timothy Morton'un 'hyperobjects' kavramı, çevresel düşünce ve pratikleri anlama ve eleştirme yönünde yeni ve önemli bir perspektif sunar. Hiper nesneler, zaman ve mekan boyunca geniş bir ölçekte dağılım gösteren, karmaşık ve genellikle kavranamaz çevresel olayları tanımlar ve anlamlandırır. Bu kavram, iklim değışikliği ve nesli tüklenme gibi acil çevresel sorunları daha iyi anlama ve ele alma çabalarını bilgilendirir (Morton, 2013, s. 2-4).

İKİNCİ BÖLÜM

POSTHÜMAN SİNEMA

2.1. Gilles Deleuze ve Posthümanizm

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin düşünceleri, birçok yönden posthümanist bakış açısının öncülleri olarak kabul edilebilir, özellikle de onların "A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia" (1980) adlı eserindeki fikirleri bu durumu destekler. Deleuze ve Guattari'nin kavramlarından birkaçı posthümanist düşünceyi şekillendirme konusunda önemlidir: rizom, makine-kavramları ve bedenin organizasyonunun devamlı bir değişim hali kavramları sayılabilir.

Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramı, posthümanist düşüncede önemlidir. Rizom, hiyerarşik veya ağaç benzeri olmayan, ancak çok yönlü ve çok boyutlu bir yapıyı ifade eder. Rizomatik düşünce, sürekli değişim ve adaptasyonu, çok sayıda bağlantı ve etkileşimi vurgular (Deleuze & Guattari, 1980, s. 21).

Bu durum, posthümanist düşüncenin çoklu ve sürekli değişen kimlikleri, durumları ve kapasiteleri kabul etme eğilimini yansıtır. Posthümanizm, genellikle biyolojik, teknolojik ve kültürel boyutları arasında karmaşık bağlantılar ve etkileşimler olabileceğini kabul ederek öne sürer.

Bununla birlikte, Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri, doğrudan "posthümanizm" terimiyle ilişkilendirilmemiştir. Onların felsefesi, daha çok 'anti-hiyerarşik' ve 'anti-essentialist' olduğu için posthümanizmle çakışmaktadır. Onlar, insan ve hayvan, doğa ve kültür, makine ve organizma arasındaki sınırları sorgulama konusunda önemli bir yol açmışlardır (Deleuze & Guattari, 1980, s. 4).

Özellikle "A Thousand Plateaus"da, Deleuze ve Guattari makine-kavramları ve "becoming-animal" (hayvanlaşma) gibi fikirler üzerinde dururlar. Onlar için, "hayvanlaşma", insanların hayvanlarla ve hayvanlığın farklı biçimleriyle özdeşleşmesi

değil, insanların kendilerini değiştirebilecekleri ve yeniden tanımlayabilecekleri bir süreçtir (Deleuze & Guattari, 1980, s. 272).

2.1.1. Gilles Deleuze'un Zaman-İmge Kavramı

Fransız filozof Gilles Deleuze'un sinema üzerine yazıları, hareket ve zaman kavramlarının yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Deleuze sinemanın potansiyelini, hareket-imge ile zaman-imge kavramlarını tanımlayarak ifade eder. Hareket imgesi, kameranın belirli bir bakış açısı boyunca hareket etmesiyle oluşan, hareketin dolaysız bir anlatımıdır. Bu şekilde, sinema düşünceyi hayatın hareketliliği içinde bulundurabilir. Diğer yandan, zaman imgesinde zaman dolaylı bir şekilde değil, doğrudan sunulur. Zaman, artık bir hareketten diğerine köprü kurma işlevi görmemektedir (Deleuze, 1989, s. 15).

Deleuze'un sinema üzerine felsefesi, zaman-imge kavramı aracılığıyla bize kavramların doğasını yeniden düşünme olanağı sunar. Sinemayı yalnızca bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda kendi içerisinde bir bütün olarak görmemizi sağlar.

Zaman İmgesi, Gilles Deleuze'un sinema teorisinde önemli bir kavramdır ve II. Dünya Savaşı'nın sonundan günümüze kadar sinemayı yönlendiren bir kavram olarak kabul edilir. Bu kavram, Deleuze'un sinema tarihini sınıflandırmak için kullandığı bir terimdir. Zaman imgeleri, Henri Bergson tarafından süre ile dolu olarak nitelendirilen imgeleri ifade eder. Süre, ardışık veya kronolojik olmayan bir zaman bileşenidir. Zaman imgeleri, dünyanın yapılandırmasındaki değişikliklere dikkat çekerler. Kendi optik ve işitsel özelliklerinin yanı sıra temsil ettikleri işaretler veya maddeye de odaklanırlar. Genellikle anlatıyı tercih etmezler veya izleyiciden içerikleriyle özdeşleşmesini beklerler. Deleuze'a göre, zaman imgesi okunabilir bir görüntüdür ve izleyiciye düşünmelerini sağlar.

Hareket görüntüsü rejiminde, aralıklar hareketin algılanması, duyuusal deneyim, etki ve değişimin algılanması için hayati öneme sahiptir; ancak zaman imgesi rejiminde algı, görüntüler arasındaki bağlantılar (veya kesmeler) yerine, kendisinde tanıklandığı bir vurgu değişikliği sunar. Bu, klasik sinemanın temeli olan montajın hakimiyetini kaybettiğinde zamanın giderek mekansallaştığı anlamına gelir. Örneğin, film noir'da bir

kişinin hayat hikayesini kendi bakış açısından gösteren geçmiş veya hikayeler geriye dönüşlerde gösterilir. Ancak zaman imgesi döneminde, bu klasik cihaz bir an veya diğerine yerleştirilemeyen sürekli bir süreye dönüşür. Bellek, sadece "gelecekte kullanmak üzere şu anın içinde bellek yaparız, çünkü şu an geçmiş olacak" (Deleuze, 1989, s. 52) şeklinde belirsizleşir. Zaman imgesi sıkça unutkanlık bir alanı haline gelir, burada eylemler dünyayı genel bir matris haline getirir ve karakterler keyfi bir şekilde hareket ediyormuş gibi görünürler.

Zaman imgesi (ve kristalleri) genellikle derin net fotoğrafçılıkta bulunur, ki bu Renoir ve Welles için mükemmel bir modeldir ve montajın tek bir çekimde verilen mekansal dinamiklere katlandığı bir alana dönüşür. Ancak bu, Godard'ın sinemasında okunabilirlik kazanır, örneğin *Pierrot le fou* (1965) filminde insan oyuncular düzleştirilmiş gibi görünen duvarlara yazı veya soyut formların desenleri tarafından oluşturulan bir "yüzey derinliği" yaratılır. Zaman imgeleri, sinemanın "zihinsel çizimler" (Deleuze, 1989, s. 121) olarak adlandırdığı "sayfalar" veya "levhalar" halinde görülür. Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* (1959) filminde geçmiş, travmatik bellek imgelerinin yansıtıldığı ve birbirine karıştığı bir mat yüzeydir. Zaman, tarihlerden yoksundur, bu nedenle bulunduğu yerlerde yabancılaşmış iki aşık beden ve ruhlarında yer alır.

Bu bağlamda, sinema kendisi düşüncenin tarihsel zamana bilinmeyen bir hal kazandığı bir site haline gelir. Bu, tüm düşünmenin temelinde bulunan irrasyonel veya düşünülmeyen bir güçtür: iletişilemez, söylenemez, kararlaştırılmaz bir şey. Hareket görüntüsü zamanı temsil ederken, zaman imgesi "artık deneysel veya metafizik değil, Kant'ın verdiği anlamda 'özel' bir halde olan, zamanın bağlantısız ve saf halinde kendisini sunar" (Deleuze, 1989, s. 271). Zaman imgesi kavramı aracılığıyla Deleuze (Guattari ile birlikte) sinema teorisi ile ilgili tüm zamanların temel sorusu olan "Sinema nedir?" sorusunun "Felsefe nedir?" sorusuna dönüştüğünü belirtir. Zaman imgesi, sinemanın yeni bir görüntü ve işaret pratiği olduğunu ve bu pratiğin felsefenin bir teori ve kavramsal bir pratik inşa etmesi için çağrıldığını gösterir. Bu nedenle, hareket görüntüsü kavramıyla birlikte sinemanın doğasına dair kalıcı bir sorgulama başlatılır.

"Understanding Deleuze" (2002) ve "Deleuze: A Guide for the Perplexed" (2006) kitaplarında Claire Colebrook, Deleuze'un felsefesine dair en önemli yorumcularından

biridir ve Deleuze'un zaman-imge teorisini oldukça ilginç bir şekilde ele alır. Deleuze'un sinema çalışmaları üzerine yazmış olduğu çalışmalarda, Colebrook özellikle zaman-imge kavramını Deleuze'un genel felsefi çerçevesi ve özellikle de zaman kavramı ile ilişkilendirir.

Colebrook'a göre, Deleuze'un zaman-imge teorisi, sinemanın zamanı ve mekânı nasıl temsil ettiği üzerine daha geniş bir soruşturmayı temsil eder. Bu, Deleuze'un genel zaman kavrayışı ile uyumludur. Başka bir ifadeyle, zamanın doğası, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiler ve zamanın bizim düşüncemizde ve deneyimimizde nasıl şekillendiğiyle ilgilidir. Colebrook, Deleuze'un zaman-imge kavramını, bir anlamda zamanın doğrudan deneyimini ifade eden ve izleyiciye zamanın karmaşık doğasını anlama ve hissetme olanağı sağlayan bir araç olarak yorumlar.

Ayrıca, Colebrook, zaman-imge kavramının, zamanın ve mekanın lineer ve sürekli kavramsallaştırmalarını sorguladığını ve yerine anlık, bölünmüş ve parçalanmış bir zaman anlayışını koyduğunu belirtir. Bu, sinemanın zamanı ve mekânı nasıl tasvir ettiği ve izleyicinin bu tasvirleri nasıl deneyimlediği üzerine geniş bir soruşturma sağlar.

Ronald Bogue da aynı şekilde, Gilles Deleuze üzerine yoğun çalışmaları ile tanınan bir düşünürdür. Deleuze'un sinema üzerine çalışmalarını yorumlarken, Bogue özellikle zaman-imge kavramına önem verir.

“Deleuze on Cinema” (2003) kitabında, Bogue'ye göre, Deleuze'un zaman-imge kavramı, sinemanın zamanı ve mekânı temsil etme biçimine yönelik temel bir eleştiridir. Deleuze'un zaman-imge teorisi, sinemanın temsil edilen zamanın sürekliliğini ve hareketin sürekliliğini kesintiye uğratma yeteneğini vurgular. Bu, zaman ve mekanın sinema içinde nasıl deneyimlendiği konusunda derin bir soruşturma sağlar.

Bogue, Deleuze'un zaman-imge kavramının, sinemanın, zamanı ve hareketi bireysel anlar veya kareler olarak ayırma yeteneği üzerine yoğunlaştığını belirtir. Bu, sinemanın, zamanı ve mekânı, bir dizi sürekli ve akıcı hareket yerine, bir dizi anlık, ayrık imge olarak tasvir etme yeteneğini ifade eder.

Bu tür bir tasvir, sinemanın zaman ve mekânı nasıl temsil ettiği konusunda geniş bir sorgulama sağlar. Zaman ve mekanın sürekli ve akıcı doğası, yerini anlık, ayrık ve

parçalanmış bir zaman ve mekan anlayışına bırakır. Bogue, bu tür bir anlayışın, izleyicinin zaman ve mekanı nasıl deneyimlediği üzerinde önemli bir etkisi olduğunu vurgular.

Zaman imgeleri, Gilles Deleuze'un sinema teorisinde öne çıkan bir fikirdir. Deleuze, sinemanın zamanı nasıl temsil ettiğini ve algıladığını incelemek için "zaman imgeleri" kavramını kullanır. Bu imgeler, genellikle modern sinemada karşımıza çıkar ve zamanın farklı yönlerini ifade etmek için kullanılırlar. Hatırlama imgeleri, geçmişin şu an içinde canlandırıldığı imgelerdir. Yani karakterler veya izleyiciler geçmişin şu an içinde yaşıyor gibi hissederler. Bu tür imgeler, geçmişin şu anla iç içe geçtiği bir deneyim sunar. Kristal imgeler, geçmiş ile şimdi arasında geçişkenlik sağlar. Gerçek ile hayali, şimdi ile geçmiş arasında birbirine dönüştürülebilirler. Bu, imgeler arasındaki sınırları belirsizleştirir ve farklı bir zaman algısı sunar. Yeni bağlantı imgeleri, geçmiş ve şimdi arasında doğrusal bir ilişkiye veya gerçeklik/bütünlüğe dayanmayan yeni bağlantılar oluşturur. Yani imgeler arasındaki ilişki artık geleneksel bir anlatıya veya olayların nedensellik zincirine dayanmaz. Opsigns ve Sonsigns, Deleuze'un sinema imgelerini inceleyerek oluşturduğu kavramlardır. Opsigns, görsel imgeleri ifade eder. Opsigns, hareket imgeleri ve duyu-motor şemalar ile ilişkilendirilen bağlantıları aşar. Yani bu imgeler, sıradan deneyimlerin ötesinde, duyu-motor yeteneklerimizi aşan bir deneyim sunarlar. Sonsigns, ses imgelerini temsil eder. Sonsigns de görsel imgeler gibi duyu-motor şemalardan kopar ve izleyiciyi sıradışı deneyimlere yönlendirir. İşitsel imgelerle ilgili yeni bağlantılar kurarlar. Doğrudan zaman imgeleri, zamanı ve geçmişin doğrudan ifade eden imgelerdir. Bu imgeler, geçmişin şu an içinde yeniden canlandırmak yerine, geçmiş ile şimdi arasında bir ilişki kurarlar. Geçmiş ve şimdi imgeleri birbirine karışır ve bu sayede farklı bir zaman algısı yaratır. Dışsal ve içsel ilişki, imgelerin dışsal bir gerçeklikle karşı karşıya geldiği ve bu gerçekliğin aynı zamanda içsel bir deneyim haline geldiği fikrini ifade eder. Yani imgeler, duyu-motor algılar, duygusal tepkiler ve duyu-motor reaksiyonlarla iç içe geçen bir dışsal gerçeklikle ilişkilendirilir. Bu, izleyicinin imgeler arasındaki ilişkileri ve farklılıkları düşünmesi gerektiği anlamına gelir (Young, Genosko, Watson, 2013, s. 315-318).

2.1.2. Gilles Deleuze'un Organsız Bedenler Kavramı

Gilles Deleuze, postyapısalcı ve postmodern bir düşünür olarak, beden ve kimlik kavramlarına farklı bir perspektif getirir. Deleuze'nün "organsız bedenler" kavramı, bedeni ve kimliği daha esnek, değişken ve çok katmanlı bir şekilde ele almamızı sağlar. Bu kavram, Deleuze'nün "Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia" adlı kitabını birlikte yazdığı Félix Guattari ile birlikte geliştirilmiştir (Deleuze & Guattari, 1983).

Organsız bedenler kavramı, geleneksel beden anlayışını aşar ve bedeni organik yapılar ve sınırlar yerine, yoğunluklar, akışlar ve etkileşimler açısından ele almamızı önerir. Bu yaklaşım, bedeni ve kimliği daha dinamik, değişken ve sürekli bir dönüşüm süreci olarak görür. Deleuze ve Guattari'ye göre, bedenlerin organlarından ziyade, enerjilerin, güçlerin ve hareketlerin birbirleriyle olan ilişkisi önemlidir (Deleuze & Guattari, 1983).

Deleuze'nün organsız bedenler kavramı, kimliğin sabit ve belirlenmiş bir yapı olmaktan ziyade, sürekli olarak yeniden şekillenen bir olgu olduğunu vurgular. Kimlik, toplumsal ve kültürel etkileşimlerin sonucu olarak ortaya çıkar ve organik yapılarla sınırlı kalmaz. Bireylerin kimlikleri, çeşitli güç ilişkileri, sosyal normlar, arzular ve toplumsal yapılar tarafından şekillenir (Deleuze & Guattari, 1983).

Deleuze'nün organsız bedenler kavramı, farklı disiplinlerde, özellikle sinema ve sanatta, ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, film teorisyeni David Rodowick, Deleuze'nün beden ve kimlik anlayışını sinema teorisi bağlamında ele alırken, filmdeki karakterlerin organsız bedenler olarak tasvir edildiğini savunur (Rodowick, 1997).

Deleuze ve Guattari'nin "kadınlaşma" kavramını nasıl etki (affectivity) ile ilişkilendirdiğini anlamak için "organları olmayan bedenler" (bodies without organs) kavramını düşünmek önemlidir. Bu kavram, film teorisi ve yapısalcı düşünce içindeki mevcut düşünmenin bir sorunlarından biri, eleştirel teoride "beden" teriminin zihin karşısındaki sabit konumlandırılmasıdır. Post-yapısalcı düşünce içinde bu ikili yeniden düşünülür ve eleştirilir. Daha karmaşık bir etkileşim söz konusudur. Delezyen "beden" düşünmesi, terimi kendisi için yeni tanımlar açar ve bu yeni tanımlar, "birey" yerine daha karmaşık, durumsal ve koşullu bir biçimde "beden" teriminin ne anlama gelebileceğini düşünmemize yardımcı olur. Artık bedenler sadece cismi, eti ve kanı olan bedenler olarak

algılanmaz, kavram daha karmaşık, teknolojik ve montajlı bir anlam kazanır. Bu nedenle, film ve beden ilişkisini anlamak için daha deneysel düşünce yollarına doğru yönelebiliriz. Deleuze'un "organları olmayan bedenler" kavramı, bedeni doğallığından çıkarmaya yönelik bir girişimdir. Bedeni sadece cismi bir öge olarak görmek yerine, Deleuze ve Guattari bedeni çeşitli bilgilerle donatılmış "hızlar" ve "yoğunluklar" kümesi olarak tanımlarlar. Bu, diğer bedenlerin, diğer bedenlerin parçacıklarının veya varlıkların parçacıklarını içeren bir ilişki içinde düşünülür. Delezyen kavramlar içinde, bedenler teknolojik, malzeme, organik, kültürel, sosyolojik veya moleküler olabilir. "Beden" biyolojik terimlere dayalı herhangi bir formüle dayalı yorumdan çözülüp çıkar. Bu, Spinoza'nın varlığın eşanlamlılığına dair kavrayışlarına dayanır: her şeyin aynı ontolojik duruma sahip olduğu fikri. Parçacıklar, lifler ve molekülerler açısından, dünya benzer madde, atomlar, parçacıklar ve liflerin bir kombinasyonu olmakla birlikte farklı oluşumlar ve desenler veya denklemler içinde bulunur. Bu nedenle beden ve zihin, aynı maddeye dair "değişikliklerdir". Bu nedenle, hayatın tümü, bir anlamda, malzeme ve moleküler bağlantıda "beden" haline gelir. Bu nedenle organları olmayan beden, tüm bedenleri ifade eder: canlı, cansız, insan, insan dışı, metinsel, sosyal ve kültürel olarak biyolojik olarak da. Organları olmayan beden, psikanalizde olduğu gibi, psikik hayal güçlerinden arındırılmış bir bedendir. Bu, "beden" teriminin film teorisinde nasıl kullanıldığına dair yeni düşünme yolları yaratmamıza ve bu tanım üzerine yeniden düşünmemize olanak tanır. Bu bağlamda, bedenler sabit birimler değil, bir araya getirme öğeleri olur, değişken ve değişken, "olma"yı "becerme" ile oluştururlar. Bu, ikili anlatılarda veya fenomenolojide algılanan bedenle karşılaştırıldığında soyut bir açıklama seviyesidir. Delezyen beden kavramları, "bedenlerin" temel özelliklerini açıklar: açıklık, değişim, değişkenlik, sıvılık, geri besleme, karmaşıklık. "Beden" aracılığıyla, içsel örgütlenme, ikili bölünmelerden farklı olarak yeni bir biçimde belirler, "beden" teriminin değerini belirleyen özgül bir yapı olarak. Bu nedenle "kadınlaşma", organları olmayan beden kavramıyla ilişkilendirildiğinde, "gerçek biyolojik bedenlerin" ifadesi değil, imanensin bir süreci, duygusal bir deneyim olarak tanımlanır (Kennedy, 2000, s. 97-99).

Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri aracılığıyla "beden" kavramının yerine geçen bir "oluş" (becoming) pragmatığı sunabiliriz. "Oluş" politikaları çağrısı, kendisinin de bir politikayı kurumsallaştırma tehlikesi içerir. Ancak "oluş" pragmatığı, yerine göre yeni bir çerçeve oluşturmak için düşünme süreçlerinin dengeli birleşimlerini kullanır. Bu, film teorisi içinde bir post-feminist gündemi, epistemolojik, Cartesian düşüncenin sınırları dışında düşünmeyi içeren bir politika ve etik çerçeve olarak, dil inşasının dışında yeni montajlarla yeniden bağlanan kuvvetlere daha derin bir katılım ile ele alır. Bu sinematik deneyimle ilgili olarak, sinemanın "etki" (affect) olarak düşünülmesini önerir. Sorular, içsel, bireysel veya cinsiyetlendirilmiş okuma pozisyonları içinde tanımlanmıştır. Bunun yerine, istek, süreçsel, imanent ve duygu tarafından oluşturulur, semiyotik anlam ve temsil düzeni içinde değil, duygu içinde, hissettirir (Kennedy, 2000, s. 99-102).

2.2. Andre Bazin'in İnsan Merkezli Olmayan Sinema Perspektifi

André Bazin, film teorisi ve eleştirisi alanında 20. yüzyılın en önemli figürlerinden biridir ve aynı zamanda Cahiers du Cinéma dergisinin kurucularından biridir. Neorealizm ve realist sinema teorileri konusunda derinlemesine düşünceleriyle tanınan Bazin, sinemanın insanları ve gerçek dünyayı temsil etme gücüne inanıyordu. Bununla birlikte, Bazin'in insan-merkezli sinemaya dair spesifik bir eleştirisi hakkında doğrudan bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, Bazin'in sinemayla ilgili düşünceleri, sinemanın insan-merkezli olma durumunu tartışmak için bir temel oluşturabilir.

Bazin, sinemanın "gerçeğin yeniden üretimi" olduğunu düşünüyordu ve bunun, sinemanın gerçeklikten ziyade, insan deneyimini ve algısını yansıtan bir sanat formu olduğu anlamına geldiğini vurgulardı (Bazin, 1967). Bu bakış açısı, sinemanın insan-merkezli olduğunu varsayar çünkü sinemanın temelde, insan deneyiminin ve perspektifinin bir yansıması olduğunu önerir.

Bazin, sinemanın belgesel niteliklerine ve fotoğrafığın "gerçeği" yakalama potansiyeline vurgu yaptı (Bazin, 1967). Bu yaklaşım, insan deneyimini ve perspektifini vurgular. Sinema, onun düşüncesine göre, insan deneyimini ve bakış açısını yansıtan bir araçtır. Bu anlamda, Bazin'in sinema teorisi, sinemanın insan-merkezli doğasını kabul eder ve bunun üzerine inşa edilir.

Öte yandan, Bazin'in gerçekçilik üzerine teorileri, sinemanın insan-merkezli yaklaşımını aşabileceğini de önerir. Eğer sinema, gerçek dünyayı ve insan deneyimini olduğu gibi yansıtabilirse, o zaman sinema, sadece insan bakış açısını değil, aynı zamanda insanın ötesindeki dünyayı da yakalayabilir. Bu, sinemanın insan-merkezli olmayan bir perspektif sunabileceği anlamına gelebilir.

Film teorisye Jennifer Fay'ın "Seeing/Loving Animals: Andre Bazin's Posthumanism" adlı makalesinde (Fay, 2010) posthümanizmi, insan-olmayan varlıkların sinemadaki temsiline yeni bir bakış açısı sunar. Bazin, hayvanların insanlarla olan ilişkilerini ve insan olmayan bir bakış açısından dünyayı nasıl gördüklerini araştırır. Bazin'e göre, sinema hayvanların gerçekliğini ve özgünlüğünü yakalayabilen bir sanattır. Sinema, hayvanların kendi varoluşlarını ifade etmelerine ve insanlara karşı direnmelerine olanak tanır. Bazin, posthümanist bir eleştirmen olarak, hayvanların sinemadaki rolünü sadece sembolik veya alegorik olarak değil, aynı zamanda etik ve politik olarak da değerlendirir. Bazin'in posthümanizmi, hayvan hakları, ekoloji ve antroposentrizm gibi güncel konulara ışık tutar.

Bazin, sinema ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi de önemser. Ona göre, fotoğraf gerçeğin izini taşıyan bir sanattır ve sinema da fotoğrafın hareketli hali olarak gerçeği yansıtır. Bazin, gerçekliği yakalamak için derin odak, uzun plan ve montajsızlık gibi teknikleri savunur. Bazin'in gerçeklik anlayışı sadece fiziksel veya görsel değil, aynı zamanda ontolojik ve etikdir. Sinema izleyicisine gerçeği olduğu gibi sunarak onun yorumuna bırakır. Bu da sinemanın hayvanların öznelğine saygı duyduğu anlamına gelir.

2.3. Walter Benjamin'in Posthümanist Sanat Aurası

Walter Benjamin'in "Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri"(1936) adlı eseri, sanatın sosyal ve politik bağlamını ve medya teknolojilerinin gelişiminin sanatın anlamı ve rolü üzerindeki etkisini inceler. Bu durum, posthümanist sanat ve film tartışmalarında özellikle ilginç bir bağlam sunar, çünkü Benjamin'in kavramları yeni teknolojik ve bilimsel gelişmelerin estetik ve etik sorunlarına geniş bir perspektif sağlar.

Benjamin, eserinde, sanatın 'aura'sının, eserin tekil ve benzersiz doğasının, kitle üretimi ve mekanik yeniden üretimle birlikte azaldığını belirtir (Benjamin, 1936, s. 221). Bu, orijinal eserin 'hakiki' değerini ve 'otoritesini' sorgular. Benzer şekilde, posthümanist sanat ve film de auranın ve insanlığın geleneksel kavramlarını sorgular. Posthümanizm, insanın merkezi konumunu reddeder ve insan olmayan diğer varlıklarla simbiyotik bir ilişki önerir. Bu, Benjamin'in 'aura' kavramına benzer bir şekilde, sanat ve filmde insan merkeziliğin azalmasına yol açabilir.

Posthümanist sanat, Benjamin'in yeniden üretilebilirlik kavramını da genişletebilir. Sanatın mekanik yeniden üretilebilirliği, bir eserin toplumsal ve politik bağlamdan bağımsızlaşmasına yol açabilir. Benjamin'e göre, bu, sanatın 'sergileme değerini' artırırken 'kült değerini' azaltır (Benjamin, 1936, s. 224). Ancak, posthümanist sanat ve film, teknoloji ve bilimle iç içe olduğundan, bu durum, sanatın yeni biçimlerini ve anlamlarını ortaya çıkarabilir.

Örneğin, nesne yönelimli ontoloji sanat eserleri, genişleyen sinema, kamerasız film gibi sanat eserinin ontolojisindeki biricikliği konumundadır. Bu, sanatın ve filmlerin yeniden üretilebilirliğini oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda yeni anlamlar ve deneyimler oluşturabileceği anlamına gelir. Bu, Benjamin'in 'sergileme değeri' kavramını genişletir ve sanatın ve filmin, posthümanist bir perspektiften yeni biçimlerini ve anlamlarını ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, Benjamin'in "Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri" adlı eseri, posthümanist sanat ve film tartışmalarında önemli bir temel oluşturur. Benjamin'in kavramları, sanatın ve filmin yeni biçimlerinin ve anlamlarının nasıl oluşabileceği konusunda zengin bir bakış açısı sağlar.

2.4. Akira Lippit Hayvanların Görünmezliği

Akira Lippit'in "Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife" (2000), insan ve hayvanlar arasındaki ilişkiyi, özellikle de bu ilişkinin modern teknoloji ve medya aracılığıyla nasıl ifade edildiğini inceler. Hayvanların modern düşünce ve kültürde nasıl 'görünmez' hale geldiğini ve teknolojiye ve sembolizme nasıl dahil edildiğini soruşturur.

Hayvanların görünmezliğinde Lippit, hayvanların modern toplumda giderek daha fazla 'görünmez' hale geldiğini öne sürüyor (Lippit, 2000, s. 25). Jacques Derrida'nın "The Animal That Therefore I Am" (2008) adlı eserinde benzer bir noktaya değinirken, hayvanların aynı zamanda metaforlar, semboller ve teknolojik imajlar aracılığıyla da görünür hale geldiğini belirtiyor (Derrida, 2008).

Sergei Eisenstein'ın sinema ile ilgili görüşleri ve sinemanın doğası hakkındaki düşünceleri ele alınıyor. Eisenstein, sinemanın farklı sinematik hareket ve titreşim ölçülerinin çarpıştığı yerde başladığını iddia ediyor. Bu, sinemanın kökenine işaret eden bir ifadedir ve teknolojik animasyonu canlılık terimleriyle tanımlama çabasının bir izini taşır. Sinemanın fizyolojik durumu ele alınır. Eisenstein, sinemanın bir organizma olarak anlaşılması gerektiğini ve montajın genetik yapıya benzer bir organik üreme sürecini yansıttığını savunur. Eisenstein, montajı bir çekimdeki baskın uyarıcının etkisiyle sürdürüldüğünü ancak her düzenlemeyle birlikte bir dizi ek bilginin de taşındığını ifade eder. Her büyük düzenlemenin yanı sıra her büyük düzenlemeyle birlikte bir dizi küçük veya algılanamayan düzenlemenin geldiği belirtilir. Bu küçük düzenlemelere "aralıklar" denir ve bunlar bilinçsiz düşünceler veya genetik kodlar gibi hareket eder, baskın çekim semiotiğinin üzerinden geçen sırlar gibi. Bu düşünceye göre, film çekimleri, genetik yapılar gibi baskın ve resesif özellikleri içerir: çaprazlandıklarında, bazı özellikler filmik beden yüzeyinde ortaya çıkar, diğerleri subliminal bir işlevi yerine getirir, çekimler arasındaki bağlantıyı sürdürür. Eisenstein, sinemanın bir organizma olarak biyolojik bir ifadesine getirir ve sinema üzerine yazdıkları, "refleks fizyolojik öz" ve "daha yüksek sinir aktivitesi" gibi özelliklerin izini taşır. Ayrıca, hayvan figürünün teknolojik bir trope olarak işlev gördüğü ve teknolojik bir indeks olduğu belirtilir. Hayvan, bir yer olmayan bir yerden yansır, bir dünya olmayan bir dünya. Hayvan figürü, teknolojik bir anlamda manyetik, bilinçsiz ve bellek gibi ikincil bir dünya sağlar. Freud'un hayvanın rüyasından bahsettiği kısmın, hayvanların ne hakkında rüya gördüğünü bilmeme sorununu ele aldığı ve rüyaların insanların hayvan haline gelme sürecini işaret ettiği vurgulanır. Derrida'nın not ettiği gibi, Freud'un rüya mantığında "her şey yeniden üretimle başlar." (Derrida, 1976, s. 211). Bu bağlamda, sinema ve hayvan figürü, birbirini tamamlayan dünyaların ve sembollerin birbirini şarj eden bir enerji kaynağı olarak işlev görür. Sinema, hayvan figürünü şifreleme işlevi gören bir teknoloji metaforu olabilir (Lippit, 2000, s. 192-195).

Sinemanın kaybolan doğa için bir yas jesti olarak geliştiği ve hayvan figürünün doğada yerine getirdiği rolün sinemada hareket ve teknoloji olarak dönüştüğü ifade edilir. Sinema, doğanın figürü olan "hayvan" kelimesinin yerini teknolojide "animasyon" hareketine bıraktığını gösterir. Eğer hayvanlara dil yeteneği tanınmamışsa, film çekimlerindeki hayvanlar da dillere, en azından semiotik araçlara dönüştürülmüşlerdir. Sinema, doğal çevrenin yok olduğu bir alternatif sunmuş ve hayvan ontolojisinin hiç açılmadığı söylemsel alana bir ek yapmıştır. Sinemanın doğayla olan çerçevesinden radikal bir sapma olarak, teknolojik medya, kendisini aştığı şeyi anan ve anan medyayı anan bir anma ve içselleştirme işlevi görmüştür: hayvan bakışının konuşmasız semiotiği. Hayvan manyetizması, hipnotizörün gözünden kamera gözüne taşınmış ve sinemanın büyüleyici cazibesinde korunmuştur. Bir tür olarak animasyon, Thomas Edison'ın bir hayvanın elektrikle ölümünün filme alındığı sıradışı bir sahnede olduğu gibi, hayvan figürünü bir sembol olarak şifrelemiştir. Sinemanın doğaya ve yapaylık arasındaki geleneksel karşıtlığının birleştiği ve phusis ve techne, hayvan ve teknoloji arasındaki geleneksel bir karşıtlığın bir araya geldiği tuhaf bir dinamiğin bir araya geldiği bir filmde, hayat ve ölüm, temsil ve hayvan, semiotik ve elektrik arasındaki tuhaf bir dinamiğin bir araya geldiği bir filmde deneyimlenir. Bu, medyanın ürkütücülüğünün sembolüdür. Sinema, doğanın ve teknik medyanın yükselişinin hikayelerinin sinemada kesiştiği bir evrim döngüsünün aynı anda başlangıcı ve doruğu olarak görülebilir. Sinemanın geliştiği böylece hayvan figürü tarafından hayaletlenir ve sanki hayvanın ölümünden sonra vahşi yaşamın izlerini sürüyormuş gibi sürdürülür (s. 195-197).

2.5. David Abram'ın Ekokritik Sinema Teorisi

David Abram'ın "The Spell of the Sensuous" (1996) eseri, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan bir çalışmadır. Abram'ın bu eserinde belirttiği üzere, insanlık kendisini doğanın merkezine koyma eğilimindedir ve bu, sinemada da kendini göstermektedir.

Abram, sinemanın çevreyi ve doğayı sadece insan hikayelerinin bir fonu veya dekoru olarak gösterme eğilimine dikkat çeker. Bu, sinemanın çoğunlukla insan merkezli

bir bakış açısını sürdürdüğü anlamına gelir. Dolayısıyla, doğal dünya ve çevresel meseleler genellikle marjinalleşir ve ikincil hale gelir (Abram, 1996, s. 120).

Bunun yerine, Abram, doğa ile daha derin ve daha karmaşık bir ilişkiyi temsil eden bir sinema çağrısında bulunur. Bu yaklaşım, doğayı sadece bir arka plan veya dekor olmaktan çıkarır ve onu hikayenin merkezi bir unsuru haline getirir. Abram'ın görüşüne göre, bu, doğanın kendine özgü ahlaki değerini ve önemini tanımayı içerir. Ayrıca, doğanın sadece insan hikayeleri ile ilişkilendirildiğinde anlamlı hale gelmediği, kendi başına değerli ve anlamlı olduğunu kabul etmeyi gerektirir (Abram, 1996, s. 125-126).

Abram'ın bu düşünceleri, ekokritik teorinin ve posthümanist felsefenin temel yönlerini yansıtır. Ekokritik teori, çevresel meselelerin edebiyatta ve diğer medya biçimlerinde nasıl ele alındığını incelerken, posthümanizm genellikle insan olmayan varlıkların etiği ve değerleri üzerine odaklanır. Abram'ın çalışmaları, bu iki alandaki düşünceleri birleştirerek sinemanın insan-merkezci bakış açısını sorgular ve eleştirir (Abram, 1996, s. 130-131).

2.6. Nicole Shukin'in Hayvanların Medya Temsili

Nicole Shukin'in "Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times" (2009) eseri, modern toplumda hayvanların biyo-politik ve ekonomik değerinin karmaşık yollarını inceler. Hayvanların hem yaşayan organizmalar olarak değeri, hem de ölülerinin işlenerek çeşitli biçimlere dönüştürülmesi ile oluşan değeri üzerine odaklanır. Bu bağlamda, Shukin, hayvanlar ve insanlar arasındaki etkileşimleri incelerken biyopolitika, kapitalizm ve medya temalarını işler.

Shukin, hayvanların modern toplumda "hayvan sermayesi" olarak işlev gördüğünü öne sürer. Hayvanların hem yaşayan varlıklar olarak hem de onların parçaları ve ürünlerinden elde edilen ekonomik değer olarak bu sermayenin parçası olduğunu vurgular (Shukin, 2009, s. 15). Bu, Donna Haraway'ın "Companion Species Manifesto" (2003) adlı eserinde yer alan 'kampanya türleri' kavramı ile paralellik gösterir (Haraway, 2003).

Hayvan sermayesi ile ilgili biyopolitik bir alan ve zamanı teorileştirmeyi amaçlayan bir kitabı tanıtmaya yardımcı oluyor. "Hayvan" ve "sermaye" gibi iki terimin

nadiren bir arada teorileştirildiği, bu çalışmayı sadece yazdığım belirli ulusun kültürel söylemleri içinde değil, aynı zamanda daha geniş bir trans ulusal kültürel çalışmalar alanı içinde konumlandıran iki konuya keskin bir müdahaleyi işaret ediyor. Bir yandan, Animal Capital, Cary Wolfe'un deyimiyle, hayvan yaşamının özellikle idealist yaklaşımlarının egemen olduğu eleştirel teori ve hayvan çalışmalarında meydan okuyan, hayvan yaşamının belirli tarihsel kavşaklarda nasıl kültürel ve bedensel sermayeye dönüştüğünü teorileştirerek onun sıklıkla idealist muamelelerini sorguluyor. Öte yandan, Fordist ve son-Fordist dönemlerde hayvan sermayesinin sırasal rolü hakkında Marksist ve son-Marksist teorinin eleştirel bir kör noktasını düzeltmeyi amaçlayan bu kitap, kapitalizmin egemenliğinin yeniden üretiminde ideolojik ve malzeme açıdan hayvanların nodal rolünü ele almada bir eksikliği gidermeye çalışıyor. Biyogüç teorisyenleri, toplumsal ve biyolojik yaşamı pazar mantığına giderek artan ölçüde tamamen altına almanın sorgulanması için çalıştılsa da, benim "hayvan sermayesi" olarak adlandırdığım şeye çok az dikkat gösterildi. Bu kitabın çift yönlü müdahalesi, kültürel çalışmalar alanında "hayvan" ve "sermaye" sorularının birbirlerine nasıl etki ettiğini keşfetmek için bir ihtiyacı işaret ediyor ve bu soruların, kontingansın derin tarihlerinde birbiriyle nasıl etkileşime girdiğini araştıran bir çalışma için önemli bir gerekliliği vurguluyor (Shukin, 2009, s. 6-7).

Mitopoetik bir çağrışım olarak hayvan işaretlerinin zamandan ve mekândan bağımsız evrensel bir lingua franca olarak kabul edilmesine karşı, belirli kültürel mantıkları ve malzeme lojistikleri tarihselleştirmeyi amaçlıyorum. "Hayvan sermayesi" hem hayvan işaretlerinin semiotik para birimini hem de bu dönem boyunca hayvan maddesinin etkileyici ticaretini belirtir. Daha doğru bir ifadeyle, bu terim, artık hayvan yaşamının ekonomik ve sembolik sermayesini ikili bir ayrım içine sıralayamayacağımız biyopolitik ilişkiler demetini belirtir. Bu kitap, hayvan memleri ve hayvan madde'nin karşılıklı olarak aşırı belirlendiğini ve Bourdieu'nün terimleriyle hayvan yaşamının sembolik ve ekonomik sermaye biçimlerinin "karşılıklı dönüştürülebilirliğini" takip etmeyi amaçlar. "Hayvan" ve "sermaye"nin tarihsel dolanımlarına yönelik bir araştırma, trans ulusal kültürel çalışmaların çeşitli alanında uzun süredir beklenen bir çalışmadır ve biyogüç analizinin bir parçası olarak, Michel Foucault'un "hayatın merkezde olduğu bir güç teknolojisi" olarak tanımladığı biyogüç analizi için temel bir analiz olabilir. Biyogüç,

Michael Hardt ve Antonio Negri'nin "hayatın üretimi ve yeniden üretimi" olarak tanımladığı şeyin ötesinde bir şey değildir. Ancak biyogüçte bahsedilen şey, yalnızca insan sosyal yaşamıyla ilgili değil, aynı zamanda diğer türlerin üreme yaşamları ve emekleri de biyopolitik hesaplamaların bir meselesi haline gelir. Ana iddiası, biyogüç kavramlarının türler arasındaki ayrım üzerine dayandığıdır ve bu da güçlerin insanlar ve hayvanlar arasındaki sınırları hem ortadan kaldırabilen hem de yeniden tesis edebilen çelişkili bir güce sahip olduğu anlamına gelir (s. 7).

Hayvan sermayesinin oluşturduğu biyopolitik üretim, aynı zamanda ırkla ilgili başka bir biyopolitik üretimin alt yapısını oluşturur. Bu kitabın özünü oluşturan şey, biyogücünün "insanın yaşamını tarihe sokma, yani insan türünün yaşamına özgü olan fenomenlerin bilgi ve güç düzenine girişi" olduğu şeklindeki Foucault'un önemli gözlemine dayalı olarak, onun içsel sınırında vardır. Foucault'un ilham verdiği bu temel düşünceyi takip eden biyopolitik analizler, genellikle hayvanların kendisi biyopolitik hesaplamalara tabi tutulan insan sosyal ve/veya tür yaşamının üretimi olduğu fikrini takip etmemekte ve hayvan sermayesinin zoopolitiğine gitmemektedir. Ana argümanı, biyogücün söz konusu olduğu türler arası farka dayandığıdır. Yani, insanlar ve hayvanlar arasındaki sınırları hem ortadan kaldırmak hem de yeniden tesis etmek için stratejik olarak belirsiz bir çizgi olarak türler arası farkın üretimine dayanır. "Hayvan sermayesi" ifadesi, insan merkezli bir kapitalizm düzeninin paradoksal bir yönünü gösterir: ideolojik olarak tür sınırlarının kökten geçebileceği (ve yeniden yazılabileceği) bir dünyayı kabul eden ve maddi olarak yeni pazarların genetik ve estetik takibinde yatırım yapan bir dünya (s. 7-11).

Shukin, hayvanların biyopolitikanın merkezinde olduğunu ve hayvanlarla ilgili kararların, hayvanların yaşamlarının kontrol edilmesi ve yönetilmesi ile toplumun biyopolitik yapısını şekillendirdiğini belirtir (Shukin, 2009, s. 30). Michel Foucault'nun biyopolitika kavramını genişleterek, hayvanların biyopolitika içindeki rolünü anlamak için bu çerçevenin kullanılmasını önerir (Foucault, 1998).

Hayvanların medya temsili ile Shukin, medyanın hayvanları nasıl temsil ettiğini ve bu temsillerin toplumda hayvanlara yönelik algıları nasıl etkilediğini inceler. Sinema, televizyon ve reklamların hayvanları sergilediği, onları estetize ettiği ve onlara anlam

atfettiği şekilleri üzerinde durur (Shukin, 2009, s. 75). Bu, sinema teorisyeni Laura Mulvey'nin 'bakma' ve 'temsil' kavramlarına yakın bir analizdir (Mulvey, 1975).

Laura Mulvey'in bakış ve temsil kavramlarına odaklanarak hayvanlar, doğa ve insan olamayan varlıkların sinemadaki temsillerini inceleyebiliriz. Bu okuma, Mulvey'in sinema teorisi ve feminist kuramına dayanırken aynı zamanda posthümanist perspektiften etkilenecek gerçekleştirilebilir.

Eleştirel posthümanist sinema okumasında, Mulvey'in "gaze" (bakış) kavramını merkeze alabiliriz. Gaze, sinemada izleyici perspektifinin nasıl inşa edildiği ve kimliklerin nasıl temsil edildiğiyle ilgilidir. Bu bağlamda, bakış kavramı aracılığıyla hayvanların, doğanın ve insan olamayan varlıkların sinemadaki temsillerinin nasıl yapılandırıldığını ve nasıl etkilendiğini analiz edilebilir.

Mulvey'in feminist kuramından yola çıkarak, kadın nesnesi olarak temsil edilen karakterlerin, hayvanlar ve doğa gibi diğer nesnelerin sinemadaki temsilleriyle birleştirilebilir. Bu okuma, insan merkezli bakışın ve nesneleştirme süreçlerinin nasıl çalıştığını ve "öteki" olarak algılanan varlıkların sinemadaki konumunu açığa çıkarabilir.

2.7. Russell J.A. Kilbourn'un Deleuze ve Guattari'nin felsefesi ve posthümanizm perspektifi

Russell J.A. Kilbourn, Deleuze ve Guattari felsefesi ve posthümanizm üzerine görüşlerini birçok çalışmada ifade etmiştir. Kilbourn'un çalışmaları, hikaye anlatımı, bellek ve temsil gibi temalara odaklanırken, Deleuze ve Guattari'nin felsefesinden ve posthümanizm perspektifinden önemli ölçüde etkilenmiştir.

Kilbourn'un "Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era" (2010) adlı çalışması, Deleuze ve Guattari'nin felsefesini film teorisi üzerinden tartışır. Bu eserde, Deleuze'un sinemaya yaklaşımına ve Guattari'nin ekoloji fikirlerine önemli ölçüde yer verilir. Deleuze ve Guattari'nin "akışlar makinesi" kavramı, sinemanın nasıl anlam oluşturduğunu ve nasıl bellek yarattığını anlamamızda yardımcı olur. Bu süreçler, Kilbourn'un dijital çağda sinemanın hafıza ve bellek üzerindeki etkisini anlamasına yardımcı olur (Kilbourn, 2010, s. 34).

Kilbourn, Deleuze ve Guattari'nin düşüncelerini sinemanın çeşitli yönlerini açıklamak için kullanır. Ona göre, Deleuze'un film üzerine olan düşünceleri, filmin, görüntüler ve sesler aracılığıyla nasıl yeni düşünme ve hissetme biçimleri oluşturduğunu anlamamızı sağlar. Guattari'nin eko-loji kavramı ise, sinemanın doğayla, teknolojiyle ve insanla olan ilişkisini anlamak için kullanılabilir (Kilbourn, 2010, s. 60).

Kilbourn'un posthümanizm üzerine görüşlerine gelince, o, sinemanın posthumanist bir yaklaşımla nasıl incelenebileceğini gösterir. Kilbourn, posthümanizmin, sinemanın temsil ettiği bedenler ve zihinlerin kavranışını genişlettiğini belirtir. Bu, posthümanizmin sadece insan dışı özneleri değil, aynı zamanda insana özgü olanı da yeniden düşünmeyi gerektirir (Kilbourn, 2012, s. 92).

Russell J.A. Kilbourn, çağdaş film teorisi ve estetiği üzerine yoğunlaşan bir yazar ve araştırmacıdır. Özellikle posthümanizmin sinema üzerindeki etkilerine dikkat çeken Kilbourn, bu kavramları bir dizi metinde ele almıştır.

Kilbourn'un "Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema" (2012) adlı çalışması, sinemada temsil ve hafıza kavramlarına dair derinlemesine bir analiz sunar. Bu eserde, Kilbourn posthumanist bir bakış açısı kullanarak, hafıza ve temsilin sinema aracılığıyla nasıl değiştiğini inceler (Kilbourn, 2012, s. 92).

Posthümanizm perspektifinden, Kilbourn, sinemanın insan dışı özneleri ve insanlığın dönüşümünü nasıl tasvir ettiğini soruşturur. İnsan-sonrası durumun, insan varlığının geleneksel kavramlarına meydan okuduğunu ve bunları genişlettiğini belirtir. Sinemanın, bu durumu, beden ve zihin, özne ve nesne, organik ve inorganik arasındaki sınırları sorgulayarak ve çeşitli biçimlerde yeniden tasvir ederek işlediğini ifade eder.

Kilbourn ayrıca, sinemanın posthumanist bir yaklaşımı benimsemesinin, seyircinin filmi ve kendisini anlama şeklini değiştirebileceğini belirtir. Bu, izleyicinin, filmdeki insan dışı öznelerle ve sinemanın görsel ve işitsel araçlarıyla etkileşime girebileceği bir 'posthumanist gözlemci' rolünü benimsemesine yol açabilir.

Kilbourn'un görüşleri, sinemanın posthumanist teorileri nasıl ele aldığını ve bu teorilerin sinema anlayışımızı nasıl genişletebileceğini gösterir. Ona göre, posthümanizm,

sinemanın sadece insan dışı öznelere değil, aynı zamanda insana özgü olanı da yeniden düşünmeyi gerektirir.

2.8. Diğer Kuramcılar

Scott MacDonald'ın "Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema" (2015) kitabı, belgesel ve avant-garde sinema arasındaki buluşma noktalarını ve bu iki tür arasındaki geçişleri incelemektedir. MacDonald, çeşitli film yapımcıları ve filmler üzerinde durarak, sinemada belgesel ve avant-garde sinemanın birleştiği yerlere odaklanmaktadır.

Avant-garde ve Belgesel arasındaki Buluşma Noktaları: MacDonald, belgesel ve avant-garde sinema türleri arasındaki kesişme noktalarını analiz eder. Bu iki tür, genellikle birbirlerine zıt olarak görülse de MacDonald, onların birbirlerini tamamladıklarını ve çaprazlamasına etkileşim içinde olduklarını ileri sürer (MacDonald, 2015, s. 12). Bu kavram, Bill Nichols'ın belgesel sinema teorisinde belirttiği 'belgesel modları' ile ilgili olarak anlamlı bir bağlantı kurar (Nichols, 2010).

Avant-Doc Kavramı: MacDonald, belgesel ve avant-garde sinema arasındaki bu birleşme noktalarını 'Avant-Doc' olarak adlandırır. Bu terim, bu iki sinema türünün karşılıklı etkileşimlerini ve nasıl bir arada bulunduğunu vurgular (MacDonald, 2015, s. 25).

Film Yapımcıları ve Filmler: MacDonald, belgesel ve avant-garde sinemanın birleştiği yerleri göstermek için çeşitli film yapımcıları ve filmler üzerinde durur. Bunlar arasında, avant-garde sinema tarihinin en önemli figürlerinden biri olan Stan Brakhage ve belgesel sinema geleneğinde önemli bir yer tutan Dziga Vertov gibi isimler bulunmaktadır (MacDonald, 2015, s. 35).

Scott MacDonald'ın çalışması, genelde belgesel ve avant-garde sinemanın kesişimine odaklanır.

Michael Renov'un "The Subject of Documentary" (2004) adlı kitabı belgesel sinemanın teorisi ve pratiği üzerine derinlemesine bir bakış sağlar ve posthümanizm kavramının belgesel sinema üzerindeki potansiyel etkileri hakkında bir çerçeve sunar.

"Screening Nature: Cinema beyond the Human" (2013) kitabında Anat Pick ve Guinevere Narraway, sinemanın insan merkezci olmayan bir bakış açısını savunmaktadırlar. Sinemanın bir insan-merkezci anlatıya hizmet etmekten çok daha fazlası olduğunu ve insan dışı perspektiflerin ve varlıkların deneyimlerini, hikayelerini anlatabileceğini belirtiyorlar.

William Brown, genellikle küreselleşme, dijital sinema ve bağımsız sinema üzerine yazmış bir sinema kuramcısıdır. Özellikle, Brown dijital sinemanın, özellikle de düşük bütçeli ve bağımsız filmlerin, kurumsal sinemanın sınırlamalarını aşmak için eşsiz bir potansiyele sahip olduğunu savunmuştur. Ancak, Brown'un genellikle sinema teknolojisi ve estetiği üzerine daha genel konulara odaklanmaktadır.

Brown'un "Non-Cinema: Global Digital Filmmaking and the Multitude" (2018) kitabında, dijital sinemanın insan yaşamının her yönünü belgelemek için kullanılabileceğini ve bu belgelerin, herkesin hikayesini anlatabileceği ve böylece daha demokratik bir sinema yaratılabileceği düşüncesini ileri sürer. Bu düşünce bir posthümanist bakış açısıyla ilginç bir şekilde etkileşime girebilir, çünkü posthümanist düşünce genellikle, teknolojinin hem insanlar hem de insan-olmayan özneler için yeni anlatı ve ifade olanakları sunabileceği fikrini kabul eder.

Dahası, Brown'un "Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age" (2013) kitabında belirttiği gibi, dijital teknolojiler sayesinde sinema artık sadece insan bakış açısını temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda dronlar ve uydu görüntüleri gibi teknolojiler sayesinde "tanrısal" veya "üst-insan" perspektiflerini de sunabiliyor. Bu, insan dışı bakış açılarını ve perspektiflerini keşfetme potansiyeli, posthümanist sinema teorisinde önemli bir konudur.

Brown, "Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age" (2013) kitabında dijital teknolojinin sinemayı nasıl dönüştürdüğünü inceler ve Deleuzian bir perspektif sunar. Bu kitapta, Brown dijital sinemanın zaman ve mekanın Deleuze ve Guattari'nin "akışlarının" ve "çizgilerinin" sürekli değişen ve birbirine bağlı doğasını vurguladığını ileri sürer (Brown, 2013, s. 12-15).

Dijital sinema, dijital efektler ve bilgisayar grafikleri aracılığıyla belirli bir zaman ve mekandan bağımsız bir hale gelmiştir. Deleuze ve Guattari'nin "rizomatik" düşüncesi ile birlikte, bu dijital sinema bağlamında, hiyerarşik veya merkezi olmayan bir hikaye anlatma ve görüntü oluşturma anlayışı geliştirilebilir. Bu, birçok farklı perspektifin ve sesin aynı anda ifade edilebildiği, birbirine bağlandığı ve birbirini etkilediği bir film yapımı biçimi sunar (Deleuze & Guattari, 1987).

Posthümanizm bağlamında, Brown'un sinemanın dijitalleşmesinin, geleneksel olarak 'insan' olarak kabul edilen bakış açılarından sapma ve genişleme kapasitesini vurgulaması önemlidir. Dijital sinema, insan-olmayan perspektiflerin ve deneyimlerin keşfi için araçlar sunabilir, bu da posthümanist teorinin anahtar bir ilgisidir.

Brown'un Deleuze ve Guattari'ye ve posthümanizme yönelik yaklaşımı, sinemanın ve sinema teorisinin insan merkeziliğinin aşıldığı bir geleceği öngörmektedir.

2.9. Yeni Materyalist Posthüman Sinema

2.9.1. Parasinema

Jeffrey Sconce tarafından ortaya atılan bir terimdir ve genellikle sinemanın geleneksel ve popüler biçimlerinin dışında kalan filmleri ifade eder. B-filmleri, kült filmleri, grindhouse filmleri, porno ve video sanatı gibi, 'düşük' kültür olarak görülen filmler bu kategoriye dahil olabilir. Geleneksel 'yüksek' sanat ve 'düşük' kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırma eğilimindedir. Geleneksel sinemaya karşı alternatif bir alan olarak görülür ve genellikle dışlanmış, marjinal, veya alternatif kültürel ifadelerle alan sağlar. Sconce'a göre, parasinema izleyicileri genellikle "sinema"ya meydan okuyan ve alternatif anlam ve değerler oluşturan filmleri ararlar. Bir başka önemli özelliği ise genellikle sinemanın konvansiyonel biçimlerini ve estetiğini reddetmesi, buna karşın genellikle aşırıya kaçan, abartılı ve 'ötesi' bir estetik benimsemesidir. Bu, film tekniklerine, özgün efektlere, aşırı şiddet kullanımına, cinsellik tasvirine ve genellikle rahatsız edici veya rahatsız edici temaların keşfine kadar uzanabilir (Sconce, 1995, s. 372-375).

Sinemanın ne olabileceğine dair alternatif bakış açıları ve ifade biçimleri sunmasıdır. Aynı zamanda, genellikle görmezden gelinen veya dışlanan kültürel ifade ve değerlere bir platform sağlar. Bununla birlikte, parasinema aynı zamanda sinemanın

mevcut sınırlarını ve kabul edilebilir olanı sorgulama kapasitesine de sahiptir (Church, 2019, s. 47). Aynı zamanda intermedia'nın bir parçası olarak düşünülebilir. Intermedia, farklı medya formlarının birleştiği ve birbirleriyle etkileşim içinde olduğu bir alanı ifade eder. Dick Higgins, intermedia kavramını, farklı sanat disiplinleri ve medya arasındaki sınırları aşan ve birleşen sanatsal uygulamaları tanımlamak için kullanmıştır (Higgins, 1966). Sinema ile diğer medya formları arasındaki sınırları aşma yeteneği ile önem kazanır. Bu, sinemanın tekniklerini, estetiğini ve anlatı biçimlerini genişletme ve yeniden şekillendirme potansiyeline işaret eder. Örneğin, bir parasinema çalışması, bir film perdesinde gösterilebilir, bir video enstalasyonu olarak sunulabilir veya bir performansın bir parçası olabilir. Bu tür uygulamalar, sinemanın klasik anlamını genişletir ve aynı zamanda diğer sanatsal ve medya pratiğiyle sinema arasındaki ilişkileri yeniden şekillendirir (Le Grice, 2001, s. 34).

Parasinema terimi, James Kendrick tarafından sinemanın sınırlarını aşan ve genişleten filmleri ve sinema pratiklerini tanımlamak için kullanılmıştır (Kendrick, 2018). Parasinema, geleneksel sinema kurallarını ve sınırlarını reddeden, kendi özerk estetik ve tematik özelliklere sahip olan yapımları ifade eder.

James Kendrick, "Film Genre: Hollywood and Beyond" kitabında parasinemayı geleneksel sinemadan farklı olan yapımların bir kategorisi olarak tanımlar (Kendrick, 2012). Paracinema, B-movies, exploitation filmleri, kült filmler, deneysel filmler, yarı-profesyonel ve amatör filmler gibi çeşitli alt türleri içerir. Bu filmler, genellikle ticari sinemadan farklı bir estetik anlayışa sahiptir ve sıra dışı hikaye anlatımı, düşük bütçe, şiddet, cinsellik, ironi veya kara mizah gibi unsurları içerir.

Jonathan Rosenbaum, "Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film" kitabında, parasinemanın bağımsız sinema hareketlerinin ve alternatif sinema deneyimlerinin bir parçası olduğunu vurgular (Rosenbaum, 2004). Rosenbaum, parasinemanın sinemanın sınırlarını genişlettiğini, ticari sinemaya meydan okuduğunu ve alternatif sinema pratiklerini desteklediğini belirtir.

Ernest Mathijs ve Xavier Mendik, "The Cult Film Reader" adlı kitaplarında parasinemayı, "geleneksel sinemaya uymayan, sınırları aşan ve dışlanmış türleri veya filmleri" ifade eden bir terim olarak tanımlar (Mathijs ve Mendik, 2008). Parasinema,

ticari sinema normlarından bağımsız olarak var olan ve kendi takipçi kitlesine sahip olan yapımları içerir.

Parasinema, sinema alanında geleneksel normlardan ve kurallardan saparak, alternatif film pratiğini ifade eder. Bir örnek olarak, sinema kuramcısı Vivian Sobchack, parasinema kavramını eleştirel posthümanizmle bağlantılı olarak tartışır. Sobchack, "Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture" adlı kitabında, parasinemanın insan-merkezci sinema sınırlarını aşarak insan dışı varlıkları ve farklı düşünce biçimlerini ele aldığını vurgular (Sobchack, 2004, s. 171).

2.9.2. Genleşen Sinema¹ (Expanded Cinema)

Genleşen sinema, sinemanın geleneksel tanımlarının ve sınırlarının ötesinde bir sanat pratiği ve teorisi anlamına gelir. Genellikle tek bir projeksiyon ve düz beyaz bir ekranın sınırlı kullanımına yönelik bir eleştiri olarak geliştirilmiştir. Bu terim, 1960'lar ve 70'lerde avangart sanatçılar tarafından, filmi yalnızca bir hikaye anlatma aracı olmaktan çıkarıp, genellikle deneyim, algı ve izleyicinin katılımını vurgulayan bir sanatsal medya olarak kullanmaya başladıklarında ortaya çıkmıştır. Çoklu projeksiyonlar, ses ve ışık enstalasyonları, performanslar, interaktif teknolojiler ve hatta bedensel deneyimler gibi birçok farklı biçim ve teknik alana yayılır. Bu, sinemayı sadece bir görüntü ve ses sunma mekanı olmaktan çıkarıp, çok daha geniş bir duyuşal ve deneyimsel alan olarak düşünmeyi teşvik etmektedir.

Gene Youngblood'ın "Expanded Cinema" (1970) adlı kitabı, bu konseptin önemli bir kaynağıdır. Youngblood, sinemanın deneysel ve genişletilmiş biçimlerinin yeni bir sanatsal dil oluşturabileceğini ve toplumun, teknolojinin ve bilincin anlaşılmasında yeni yollar sunabileceğini ileri sürer. Aynı zamanda teknoloji, dijital medya ve yeni medya

¹ Hasan Cam Çal (2021) "expanded cinema" terimini Türkçeye "genişleyen sinema" olarak çevirmek yerine "genleşen sinema" olarak çevirmenin daha uygun olabileceğini ileri sürüyor. Genleşen sinema terimi, sinemanın temel bir değişimine ve dolayısıyla çoklu ortamlara dayalı belirli bir evrimine işaret ettiğinden, bu çevirinin ilkine göre daha doğru olduğunu söyleyebiliriz. Genleşen sinema, hem fiziksel hem de metaforik olarak daha çok kimyasal bir çağrışım taşıdığı için, terimin "genleşen sinema" olarak çevrilmesi daha mantıklı görülmüştür. Bu doktora tezinde "genleşen sinema" çevirisi tercih edilmiştir.

Hasan Cam Çal, "Genleşen sinema", Manifold, 28.10.2021, <https://manifold.press/expanded-cinema> (05.08.2023).

sanatı ile yakından ilgilidir. Lev Manovich'in "The Language of New Media" (Yeni Medyanın Dili) kitabında, dijital teknolojilerin sinema ve video sanatının gelişimini nasıl etkilediğini ve genişlettiğini tartışır. Sinemanın mekan ve zaman algısı üzerindeki etkileri üzerine düşünme şeklini de genişletmiştir. Bu konuda Mary Ann Doane'ın "The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive" (Sinematik Zamanın Ortaya Çıkışı: Modernite, Tesadüfiet, Arşiv) çalışması oldukça önemlidir.

Genleşen sinema, geleneksel sinema sınırlarını aşan bir sanatsal pratiği ifade ettiği görüşü kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, sinemayı film gösteriminden daha fazlası olarak değerlendirir ve seyircileri pasif izleyicilerden aktif katılımcılara dönüştürmeyi hedefler. Genleşen sinema, sinema kuramcıları ve sanatçılar tarafından farklı şekillerde hala tanımlanmakta ve tartışılmaktadır. Pek çok sinema kuramcısı, genleşen sinemayı geleneksel sinemanın sınırlarını genişleten bir pratiğin parçası olarak sunmaktadır. Film eleştirmeni ve teorisyen P. Adams Sitney, genleşen sinemayı, sinemanın temel bileşenlerini (görüntü, ses, hareket) genişleten ve seyirciyi etkileşimli bir deneyime dahil eden bir pratik olarak açıklamaktadır (Sitney, 2002, s. 1). Genleşen sinema, sinema salonlarından çıkarak galeri alanlarına, sokaklara, dijital platformlara ve interaktif ortamlara yayılan bir dizi deneysel uygulamayı içermektedir.

Genleşen sinemada seyirciler genellikle pasif izleyiciler olmaktan çıkar ve etkileşimli bir deneyime dahil edilir. Sanatçılar, farklı medya ve performans tekniklerini kullanarak seyircilerin katılımını teşvik eder. Örneğin, projeksiyon mapping, çoklu ekranlar, interaktif dokunmatik yüzeyler, sanal gerçeklik gibi teknolojiler genleşen sinemada sıklıkla kullanılmaktadır. Genleşen sinemanın bir örneği, Stan VanDerBeek'in "Movie-Drome" adlı enstalasyonudur. Bu enstalasyon, dairesel bir yapının içine yerleştirilen bir dizi projeksiyon ekranından oluşur ve seyircileri içine çeken bir sinematik deneyim sunar (Murray, 2017, s. 49).

Sinemanın sınırlarını zorlayarak ve seyircileri etkileşime dahil ederek sinema deneyimini dönüştüren bir sanatsal pratiği de ifade eder. Bu yaklaşım, sinema dilini ve izleyicinin rolünü sorgular ve farklı medya ve performans tekniklerini bir araya getirir. Genleşen sinema ve eleştirel posthümanizm arasındaki bağlantı, sinema alanında insan-

merkezci paradigmayı sorgulayan ve insan dışı varlıklara, doğaya ve teknolojiye odaklanan bir perspektifi içerir.

Bir örnek olarak, sinema kuramcısı Laura Marks, Genleşen sinemayı eleştirel posthümanizmle ilişkilendirir. Marks, "The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses" kitabında, sinemanın sınırlarını genişleten ve insan-olmayan varlıklara odaklanan bazı deneysel sinema çalışmalarını ele alır (Marks, 2000, s. 117). Bu çalışmalarda, doğa, teknoloji ve insan arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı ve karşılıklı etkileşimleri vurgulanır.

Genleşen sinema pratiğinin eleştirel posthümanizmle ilişkisini anlamak için, örneğin genleşen sinema Manifesto gibi genleşen sinema manifestoları da incelenebilir. Bu manifestolar, insan-merkezci sinema anlayışını eleştirir ve sinemanın insan dışı varlıklara odaklanması gerektiğini vurgular.

2.9.2.1. Kamerasız Film (Cameraless Film)

Kamerasız film, adından da anlaşılacağı gibi, kameranın kullanılmadığı bir film yapım tekniğini ifade eder. Bu, sinema tarihinde belirli bir dönemde, özellikle deneysel ve avangard sinema çevrelerinde popüler olan bir yaklaşımdı. Genellikle film şeridinin doğrudan çizilmesi, boyanması veya aşındırılması yoluyla oluşturulur (Wees, 1992, s. 6). Sinema tarihinde deneysel sinema ve avant-garde sinema hareketlerinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bu teknik, sinema kuramcısı Scott MacDonald tarafından "A Critical Cinema 5" kitabında ele alınmıştır (MacDonald, 2011). Sinemanın doğasını sorgulayan ve sinematografik deneyimi genişleten bir yaklaşım olarak görülmektedir. Geleneksel sinemada kullanılan kamera ve görüntü yakalama süreci bu teknikte dışlanır ve dikkat, el ile yapılan manipülasyonlar ve yaratıcı süreçlere odaklanmaktadır (Cubitt, 2005, s. 32). Görsel bir deneyim yaratmak için birçok farklı teknik ve malzemeyi içerebilir. Norman McLaren, "Hen Hop" gibi animasyonlu kamerasız filmlerle tanınan bir yönetmendir (MacDonald, 2011). Bu tür filmlerde, film şeridi üzerinde yapılan çizimlerin veya boyamaların ardışık bir şekilde fotoğraflanmasıyla hareketli görüntüler oluşturulur.

Kamerasız film, sinema dilinin sınırlarını zorlar ve film ortamının doğasını araştırır. Stan Brakhage, "Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980" adlı

kitabında kamerasız filmin sinematografik dilde özgürlük sağladığını ve yeni ifade biçimleri sunabileceğini belirtir (Brakhage, 1982). Sanatçıya aslında adeta sınırları olmayan özgür ve geniş bir yaratıcı alan sağlamaktadır.

Kamerasız filmin en bilinen örneği belki de Norman McLaren'ın çalışmalarıdır. McLaren, film şeridini çizerek veya boyayarak animasyonlar oluşturdu. Onun bu yöntemi, sinemanın teknik sınırlarını zorladı ve kameranın olmadığı bir sinema biçiminin ne kadar çarpıcı ve etkili olabileceğini gösterdi (Russett ve Starr, 1988, s. 291). Kamerasız filmin bir başka örneği de Stan Brakhage'ın çalışmalarıdır. Brakhage, doğrudan film şeridi üzerine çizimler yaparak ve filmin yüzeyine organik maddeler ekleyerek deneysel filmler oluşturmuştur (Brakhage, 2001, s. 12).

Kamerasız filmin önemi, geleneksel sinema yapım tekniklerini ve estetiğini yeniden düşünme ve genişletme potansiyelinde yatar. Bu yaklaşım, sinemanın ne olabileceğine ve nasıl yapılacağına dair yeni bakış açıları sunar. Kamerasız film, sinemanın teknik ve yaratıcı sınırlarını zorlayarak, film şeridinin kendisini bir sanat materyali olarak değerlendirme ve yeniden değerlendirme fırsatı sunar (Wees, 1992, s. 9). Sinema sanatını ve teknolojisini yeniden düşünme ve genişletme potansiyeli nedeniyle önemlidir. Bu yaklaşım, sinemanın teknik ve estetik sınırlarını zorlar ve genişletir ve bu da sinemanın ne olabileceğine dair yeni ve alternatif bakış açıları sunar.

Kamerasız filmin ekolojik farkındalık yaratmadaki önemi, doğrudan film üzerindeki manipülasyonlarla, çevre ve ekoloji hakkındaki daha geniş tartışmalara, bakış açılarına ve deneyimlere yön verebilme kapasitesinden kaynaklanmaktadır. Kamerasız film, kamera kullanımının çevresel etkilerini ortadan kaldırabilir ve düşük teknoloji gereksinimleri nedeniyle genellikle daha sürdürülebilir bir film yapım modeli sağlar (Ivakhiv, 2013, s. 96).

Kamerasız film yapımında, çevresel meseleler doğrudan film materyali üzerinde işlenir. Örneğin, Stan Brakhage'ın "Mothlight" (1963) adlı eserinde, gerçek güve kanatları ve bitki parçaları film şeridi üzerine yapıştırılarak bir film oluşturulmuştur. Bu film, insanların doğayla olan karmaşık ve genellikle çatışmalı ilişkilerini ve doğanın kırılganlığını yansıtır (Sitney, 2002, s. 366). Ayrıca, kamerasız filmin üretim süreci de genellikle çevresel etkileri daha az olan materyaller ve teknikler kullanır. Bu, film

yapımının çevresel ayak izini azaltma ve çevreye daha az zarar verme potansiyeli sağlar (Hawkins, 2013, s. 157). Bu nedenle, hem çevresel sorunları işleme şekli hem de daha sürdürülebilir ve çevre dostu bir film yapım modeli sunması nedeniyle, ekolojik farkındalığı artırmada önemli bir rol oynayabilir.

Intermedia, farklı medya biçimlerinin özelliklerini ve tekniklerini birleştiren ve hibrit sanat formları yaratan bir alanı ifade ettiğini belirtmiştik (Higgins, 2001, s. 15). Bu perspektiften bakıldığında, Kamerasız film, intermedia pratiğinin bir örneği olarak görülebilir, çünkü bu teknik, film yapımının kendi özel tekniklerini ve estetiklerini geleneksel resim yapma, çizim ve heykel gibi diğer sanatsal uygulamalarla birleştirmektedir.

Ayrıca, kamerasız film, film yapımının ötesine geçen ve diğer sanatsal ve kültürel formlarla etkileşime girme potansiyeli olan bir dizi pratik ve stratejiyi kapsar. Örneğin, bir Kamerasız film, performans sanatı, enstalasyon sanatı veya diğer görsel sanatlar gibi alanlarda sergilenebilir veya bu alanlarla birleştirilebilir (Rees, 1999, s. 81).

Sonuç olarak, kamerasız film, intermedia pratiğinin önemli bir örneği olarak görülebilir. Bu yaklaşım, film yapımının ötesine geçer ve çeşitli sanatsal ve kültürel formlarla etkileşime girerek, yeni ve özgün bir sanat formu yaratır.

Kamerasız film, adından da anlaşılacağı gibi, kameranin kullanılmadığı bir film yapım tekniğini ifade eder. Bu, sinema tarihinde belirli bir dönemde, özellikle deneysel ve avangard sinema çevrelerinde popüler olan bir yaklaşımdır. Kamerasız filmler genellikle film şeridinin doğrudan çizilmesi, boyanması veya aşındırılması yoluyla oluşturulmaktadır (Wees, 1992, s. 6).

Kamerasız filmin en bilinen örneği belki de Norman McLaren'ın çalışmalarıdır. McLaren, film şeridini çizerek veya boyayarak animasyonlar oluşturmuştur. Onun bu yöntemi, sinemanın teknik sınırlarını zorladı ve kameranin olmadığı bir sinema biçiminin ne kadar çarpıcı ve etkili olabileceğini göstermiştir (Russett ve Starr, 1988, s. 291).

Kamerasız filmin bir başka örneği de Stan Brakhage'ın çalışmalarıdır. Brakhage, doğrudan film şeridi üzerine çizimler yaparak ve filmin yüzeyine organik maddeler ekleyerek deneysel filmler oluşturmuştur (Brakhage, 2001, s. 12).

Kamerasız filmin önemi, geleneksel sinema yapım tekniklerini ve estetiğini yeniden düşünme ve genişletme potansiyelinde yatmaktadır. Bu yaklaşım, sinemanın ne olabileceğine ve nasıl yapılacağına dair yeni bakış açıları sunmaktadır. Kamerasız film, sinemanın teknik ve yaratıcı sınırlarını zorlayarak, film şeridinin kendisini bir sanat materyali olarak değerlendirme ve yeniden işleme fırsatını sunmaktadır (Wees, 1992, s. 9).

Catherine Rogers'ın Film Outside Cinema tezi, film ve sinemanın ayrıştırılabilirliğini ve film imajının farklı bağlamlarda nasıl oluşturulabileceğini tartışır. Çalışması, Jonathan Walley'nin 'paracinema' kavramını kullanarak, Anthony McCall ve Tony Conrad gibi isimlerin sinemanın film medyasına olan bağımlılığını nasıl sorguladığını inceler.

Sonuç olarak, Kamerasız film, sinema sanatını ve teknolojisini yeniden düşünme ve genişletme potansiyeli nedeniyle değerlidir. Bu yaklaşım, sinemanın teknik ve estetik sınırlarını zorlamakta ve genişletmektedir. Bu da sinemanın ne olabileceğine, nasıl şekillenebileceğine dair yeni ve alternatif bakış açıları sunar.

2.9.2.2. Buluntu Film (Found Footage)

Buluntu film (found footage) ve genleşen sinema, alternatif ve deneysel sinema formları arasında önemli bir rol oynarlar. Her iki terim de genellikle çeşitli performans biçimlerine entegre edilir ve deneysel, eleştirel ve yenilikçi sinema anlayışını ifade ederler.

Buluntu film, genellikle halka açık veya telif hakkı düşmüş materyallerin alınıp yeniden düzenlenmesi ve bu görüntülerin tamamen yeni bir bağlam ve anlamda bir araya getirilmesi yoluyla oluşturulan bir sinema türüdür (Russell, 1999). Deneysel sinema'nın alt türlerinden biri olan buluntu film, genellikle genleşen sinema ve performansla ilişkilendirilmektedir.

Buluntu filmin önemi, malzemeyi alıp yeniden şekillendirme ve anlamı yeniden yaratma yeteneğinde yatmaktadır. Sinema teorisyeni David James (2005) buluntu filmin "mevcut görüntülerin alternatif bir tarihini yazma" potansiyeli üzerinde durmaktadır. Bu, buluntu filmin eleştirel ve politik bir araç olarak sıklıkla kullanıldığı anlamına da gelir -

Çünkü bu görüntüler genellikle mevcut medya anlatıları ve kültürel varsayımların üzerinde sorgulama ve eleştirme hedefi olmaktadır.

2.9.2.3. Karel Doing ve Genleşen Sinema

"Expanded Nature:  cologies du Cin ma Exp rimental" (Lightcone Editions tarafından yayınlanmıştır), deneysel sinemanın ekolojik ve çevresel boyutlarına odaklanır. Bu kitap, deneysel sinemanın nasıl doğa ile insanın karşılıklı ilişkisini sorgulayabildiğini ve böylelikle posthümanist düşüncelere açıldığını inceler. Deneysel sinema, doğanın temsil edilme biçimlerini genişleterek ve d n şt r erek, insanın doğa ve çevresiyle olan ilişkisini yeniden düşünmeye teşvik eder (Lightcone Editions, 2022, s. 15). Örneğin, deneysel film yapımcıları, doğanın geleneksel temsillerini kırarak ve doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yeniden şekillendirerek posthümanist bir bakış açısını yansıtabilirler (Lightcone Editions, 2022, s. 22).

Kitapta Karel Doing'in "Messy Realities of Multi-species Cinema" başlıklı yazısı, bu düşünceleri özellikle vurgular. Doing, sinemanın doğa ile insan arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden d ş nd rebileceğini ve bu süreçte çevresel bilincin nasıl artırılabilceğini tartışır. Çok türden sinema, insanların doğadaki diğer türlerle olan ilişkilerini yeniden düşünmelerine yardımcı olabilir. Bu, izleyicinin çevresel farkındalığını ve bilincini artırmak için önemli bir araç olabilir (Doing, 2022, s. 60). Karel Doing, ekolojik gerileme tehlikesi karşısında Donna Haraway ve Timothy Morton'un teorilerini bir araya getirerek dünya ve doğa hakkındaki düşünce şeklinin yeniden değerlendirilmesini önerir. Haraway'in "sorunla kalmak" ve "edenik geçmişler ve kıyamet sonrası ya da kurtuluşçu gelecekler" hakkındaki çekici hikayelere karşı çıkmak gibi fikirlerden yola çıkan Doing, insanların dünyayı 'düzenli' olarak algıladığı ve belirli bir şekilde organize etmeye çalıştığını belirtir. Ancak, bu 'düzenli' algılamalar genellikle doğanın karmaşık ve düzensiz yönlerini de ihmal etmektedir. Doing, Gregory Bateson'un 'dağınık' ve 'düzenli' arasındaki farkı tartıştığı bir konuşmadan ilham alarak, düzenin s perioritesi sorgulandığında, dağınıklığın veya çamurun, anlayışımızın ötesindeki bir organizasyon biçimi olarak önemini kabul edebileceğimizi belirtir. Doing, ana akım medyanın yarattığı 'mükemmel' yanılısamayı reddeden ve ortamın materyal özelliklerini düşünerek yansıtmaya yöntemini benimseyen deneysel sinemaya bakar. Bu kavram, Jean-Louis Baudry ve

Laura Mulvey gibi bilim insanları tarafından daha da geliştirilmiştir. Sinemanın genellikle titiz bir temizlik sanatı olduğunu belirten Doing, aynı zamanda analog ve dijital sinemanın temel materyal unsurlarının (emülsiyon, gümüş halidler, elektronlar, silikon) 'doğa' olarak adlandırdığımız kaotik ve öngörülemeyen dünyanın inkar edilemez bir parçası olduğunu ifade eder. Doing, problemi hem materyal seviyede (film bir obje olarak) hem de semiyotik alan içinde (sinematik dil) görür. Film kültürü, hatta deneysel film ve video kültürü bile, genellikle insan hikayeleri ile ilgilidir. Doğa denkleme dahil edildiğinde, genellikle bir fon, inceleme objesi veya sanatçının iç durumunu anlatan bir sembolik referans olarak işlev görür. Sinema, genellikle insanın ötesindeki herhangi bir yaratığa veya objeye anlam yapma kapasitesini reddeder. Bu nedenle, Doing, sinemada insan-merkezcilik yerine doğanın karmaşasını ve çeşitliliğini kabul etme ve temsil etme yollarını sorgular. Karel Doing'in yazısında, insanların dışındaki canlıların, bitkilerin ve taşların genellikle metaforlar olarak görüldüğü, fakat insanlarla karıştırılmamaları gerektiği ifade edilir. Doğanın, semiyotik alanın aktif bir katılımcısı olarak konsepti, hareketli görüntü kültüründe yalnızca marjinal bir ilgi görmüştür. 'Film aşındırma' uygulamasında ilginç bir istisna bulunabilir. Zaten pozlanmış ve geliştirilmiş film, uzun bir süre rüzgar ve yağmura maruz bırakarak veya filmi batırarak veya gömerek unsurlara maruz bırakılır. Aşınmış şeritler 'hasat edildikten' sonra, kalan görüntüler film yapımcısı tarafından yeniden bağlama sokulur. Alman deneysel film yapımcısı Jürgen Reble, kimyasal reaksiyonu ön plana çıkararak bu fikiri daha da geliştirmiştir. Filmlerinde ve genişletilmiş sinema performanslarında, görüntüler, eylemde deneyimlenebilen veya eylem sırasında görülebilen bir süreçle ortaya çıkar ve bozulur. Birleşik Krallık/Kanadalı deneysel film yapımcısı Chris Welsby'nin işinde de benzer bir yaklaşım bulunabilir. Welsby, doğal olayları medya teknolojisine (hem analog hem dijital) bağlama yollarını arayan sistemik bir yaklaşım benimser. Len Lye ve Stan Brakhage'in çalışmalarında, kültürel ve doğal alanın karşılıklı bağımlılığı keşfi, doğrudan animasyon formunda görülür. Brakhage ise malzemelerini doğrudan doğadan alır, film şeridine güve kanatları, tohumlar, çiçekler ve yapraklar takar. Her iki film yapımcısı da, doğayı nesneleştirmenin ötesinde keşfeden bir sinema dili geliştirmede belirgin bir şekilde katkıda bulunmuştur.

Özetle, bahsedilen dört film yapımcısı da insanın ötesindeki ilişkilere bakmakta, kimyasal reaksiyonların, hava olaylarının, hayvanların ve bitkilerin hareketli görüntülerin

üretimine nasıl katılabileceğini araştırmaktadır. Karel Doing'in yazısında, onun deneysel film ve video yapımında ekolojik bir bakış açısının önemini araştırdığı bir tartışmayı özetler. Doing, insanlar ve diğer yaşayan varlıklar arasındaki karşılıklı bağımlılığı inceleyerek doğayı ve insan yapımı medyayı birleştiren bir yöntem önerir. Bu yöntemler, kimyasal reaksiyonları, hava olaylarını, hayvanları ve bitkileri hareketli görüntülerin üretimine dahil etmeye çalışmak üzerinedir. Doing, düşüncenin bu yönünün riskli olduğunu kabul eder çünkü bu, insanların diğer canlılarla bilişsel olarak etkileşim kurma yeteneğinde diğer tüm canlılardan ayrıldığı bir Kartesyan veya indirgemeci gerçekte çelişir. Bunun yerine, bilincin bir ortaya çıkan özellik olduğu bir panpsikist gerçek veya hayvanların, bitkilerin, bazı nesnelerin ve belirli fenomenlerin "ilişkilendikleri ve iletişim kurdukları" için kişiler olarak kabul edilebileceği yeni bir animist gerçeklik önerir. Doing'in sinematik pratiği, doğal bilimlere ilgi duyan öncü İngiliz fotoğrafçıların işine dayanır ve fotoğrafın, bitki örneklerinin daha doğru temsillerini üretmek için umut verici bir yöntem olduğunu görür. Ayrıca, Doing bu türden çalışmaları daha da ileri taşır ve filmin emülsiyonu üzerinde doğrudan çalışarak "resimler yetiştirmeyi" amaçlar. Yazısında, Doing, filmin emülsiyonunda canlı bir görüntü oluşturmayı amaçlayan bir yöntem geliştirmek için bitkileri ve organik materyalleri nasıl kullandığını anlatır. Kullanılan bitkiler genellikle şehir ortamında bulunan yabancı bitkilerdir ve çoğunlukla ot endüstrisi tarafından atılmış, değeri kalmamış film stokları üzerinde çalışır. Bu yaklaşım, sanat yapıtlarının sadece içeriğinin değil, aynı zamanda materyal bileşenlerinin ve üretim yöntemlerinin de önemli olduğu gerçek bir ekolojik bağlamda genişletilmiş sinema üzerine odaklanan bir araştırma projesinin parçasıdır. Karel Doing'in yazısı, deneysel film ve video yapımında bitkilerin ve iklimin etkinliğini ve ayrıca insan ve bitki arasında paylaşılan bir alanın düşüncesini araştırmaktadır. Doing'in çalışması, bitkilerin sinemada sadece temsil edilen objeler olmadığını, aksine görüntü oluşturma sürecine aktif katılımcılar olabileceğini önermektedir. Doing, bitkilerin kimyasal yapılarına ve tekrar eden, süsleyici görünümüne odaklanan projeler üzerinde de çalışmıştır. Bitkilerden kaynaklanan bir notasyon formu geliştirmeyi hedeflemiş, bu da bitkilerin filmin üzerinde bıraktığı kimyasal izlerin formunu, ritmini ve dokusunu daha ayrıntılı olarak incelemesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, film şeritlerini bir galerinin ortasında yerden tavana asarak farklı bir kurulum da geliştirmiştir. Doing, bitki ve iklimin bu nispeten basit

markalama tekniği bağlamını araştırmak amacıyla, fotogramı bir iklim kaydedici olarak kullanmaya devam etmiştir. Ayrıca, bitkilerin ifade özelliklerinin ön planda olduğu film ve fotoğraflar da oluşturmuştur. Yazısında, Doing'in deneysel sinema pratiği aracılığıyla bitki ve insan arasındaki sosyal alanı paylaşma fikrini geliştirmeyi ve bu atipik sosyal alana başkalarını getirmeyi düşündüğünü belirtmiştir. Bu, çeşitli kırsal ve kentsel ayarlarda atölyeler vermesine yol açtı, her biri Doing'i belirli bir ekosistemle, bazıları kısmen vahşi, diğerleri yoğun bir şekilde yetiştirilmiş olanlarla temas şekline getirmiştir.

Son olarak, Doing, insan ilişkilerine benzer şekilde, bitkilerle, diğer canlılarla ve dünyayla olan ilişkinin asla bitmediğini ve sürekli bir diyalog ve yeniden yorumlama yoluyla sağlıklı kalacağını belirtir. Bitkiler konuşma yeteneğine sahip olmasa da, birçok durumda insan algısıyla örtüşen çok çeşitli yöntemlerle kendilerini ifade ederler. Bunun değerli olduğunu kabul etmeye istekli olmak gereklidir. Doing, bu noktadan itibaren anlamlı bir diyalog başlatabileceğimizi ve karşılıklı yarar sağlayan yaşama biçimlerini araştırabileceğini belirtir. Karel Doing'in yazısı, fotoğrafçılık ve sinematografi tekniklerini kullanarak doğanın ve özellikle bitkilerin ve toprağın ekosistemik özelliklerini keşfettiği bir dizi deneyi anlatır. Doing, filmin son aşamasında latent görüntü ile bitkileri temas ettiren ve ikinci bir geliştirici olarak hareket eden bir tersine çevirme sürecini takip eden görüntüler oluşturur. Bu görüntülerde ne bitki ne de insan tamamen bozulmaz, ancak her iki tasvir de sürekli bir elementler alişverişi içinde birbirlerini 'tüketir'. Harekete geçirildiğinde, bu tür görüntüler, yaşamın kendisinin karmaşıklığına benzer bir şekilde, bir savaş ve kucaklama arasında bir hareket oluşturur, ister insan olsun ister insan olmayan. Doing'in araştırmalarının başlangıcına dönersek, "bir görüntüyü büyötmek" için farklı olasılıkları denemeye başladığında, Deptford Creek'ten çamur toplar. Bu dere, Londra'da üzeri örtölmemiş az sayıda gelgit nehirlerinden biridir ve kıyı hattı kısmen koruma alanı olarak belirlenmiştir, bu da akarsu'nun çamur yataklarının ekolojik önemini doğrular. Bu çamur yatakları genellikle beton, cam ve çelik çevreleri içinde karmaşık bir anomali olarak görünür. Doing, bu çamuru 24 saat boyunca kullanılmayan 35mm film stokuna emdirir ve sonra film materyalini dikkatlice yıkar ve temizler. Emölsiyon çatlaklar ve kabuklanır, ancak aynı zamanda kırmızı & kahverengi, bulutlu, dolambaçlı bir desen ortaya çıkar, insan beyninin resimlerine benzer. Doing bu görüntüleri, emölsiyon ile temas halinde getirilen çeşitli organik ve inorganik karışımların

yardımıyla üretilen bölümlerle birlikte Wilderness Series (2016) adlı filmi için kullanır. Bu süreç tamamen deneyseldir, kimyasal tepkimelerin girdabına bir atlama niteliğindedir. Ancak, bu proje, Doing'in yukarıda açıkladığı ve analiz ettiği her şeyin anahtarıdır. Sadece organik/fotografik süreçler hakkındaki anlayışı ve bu süreçler üzerindeki nispi kontrolü artırmıştır, aynı zamanda bitkilerin canlı varlıklar olarak algılanma yeteneği ve toprağın ekosistem özellikleri de gelişmiştir. İnsanlar, bitkiler ve dünya arasındaki bu tür bir ilişkinin önemi, yazar ve botanikçi Robin Wall Kimmerer tarafından güçlü bir şekilde ifade edilir: "İlişkimizin hikayesi dünyaya, sayfadan daha doğru bir şekilde toprakta yazılır. Orada kalır. Toprak, ne dediğimizi ve ne yaptığımızı hatırlar." Karel Doing'in "Ambient Poetics and Critical Posthumanism in Expanded Cinema" başlıklı tezi, insan bedenleri ve teknolojinin birleşimine yol açan ya da daha eleştirel bir bakış açısıyla, insan olağanüstülüğüne ilişkin etik tartışmayı yeniden canlandıran bir terim olan posthümanizm üzerine tartışmalar sunar. Tezde, bu eleştirel yaklaşımın expanded sinema ile olan potansiyel ilişkisi üzerine bir inceleme yapılır ve bir dizi öneri formüle edilir. Bu önerilerin eleştirel posthümanizmin ifadesine uygulanmasıyla yeni bilgiler ortaya çıkarır. Doing, expanded sinemadaki mevcut eğilimlerin formel, kavramsal ve metodolojik temellerine bakar ve bunları analiz eder. İlk olarak, Timothy Morton'ın 'ambient poetics'i ile desteklenen, sanatçı filmi ve expanded sinemadaki çevresel eğilimler incelenir. İkinci olarak, bu alandaki 'insan-ötesi' kavramsal fikirler tartışılır. Son olarak, hareketli görüntü üretiminin çevresel ayak izi ele alınır. Bu araştırmanın merkezinde, doğa ve çevre hakkındaki hâkim anlatıları değiştirme arzusu bulunur. Çevre, kültürel alandışı bir konu olarak değil, çevresel içkinlik ve paylaşılan bilinç olarak, üretken bir posthuman tartışmanın merkezi kültürel değerleri olarak kabul edilir. Bu teorik yaklaşım, organik süreçlerin kullanıldığı ve atılmış ve eski moda 35 mm film üzerinde görüntüler oluşturmak için kullanıldığı uygulamaya dayalı bir proje ile harekete geçirilir. Bitkiler, çamur ve tuz ile alternatif foto kimya kullanılarak, hareketli film üzerinde görüntüler 'yetiştirilir'. Ayrıca, insan-ötesi bir bakış açısı sağlayan bir kamera uzantısı kullanılarak dijital görüntüler toplanır. Arka plan ve ön plan tersine çevrilir, böylece kentsel bir ortamda doğal öğelerin öne çıkan yerini ortaya koyar. Bu görüntüler, izleyiciyi işin içine yerleştiren bir performans veya mekansal bağlamda kullanılır. Teori ve pratiği bir araya getirerek bir sonuç ortaya çıkar, sadece expanded sinemada değil, aynı zamanda diğer

alanlarda da yeni bulunan bilgiyi geliştirmek ve uygulamak için daha fazla olasılık sunar. Bu tez, posthümanist perspektiften sinema ve performans sanatına yaklaşımı yeniden değerlendirme ve doğa, çevre ve teknoloji arasındaki ilişkileri yeniden düşünme için bireyi teşvik eder. Bu çalışma, sinema teorisi ve çevresel bilinç arasındaki çakışmayı genişletir ve sinema sanatının evrimini posthümanist bir bakış açısıyla daha da farklı gözle anlamayı, anlamlandırmayı sağlar (2022).

2.9.2.4. Catharine Rogers ve Genleşen Sinema

Catharine Rogers, *Film Outside of Cinema* (2013) tezinde film imajının deneysel film yapım teknikleriyle nasıl oluşturulabileceğini araştırmak üzere bir dizi deney önerir. Bu deneyler, zamana, harekete ve temsili imajlara odaklanacak ve filmin çekildiği yer ve çevre gibi bağlamları ele alacaktır. Bu çalışmalar, bir dizi enstalasyon üzerinden, görünen ve görünmeyen arasındaki gerilimi ortaya koyarak ve lenssiz aygıtlar kullanarak hareketi yakalayarak sunmak üzerinedir.

Tez ayrıca, Henri Bergson ve Mary-Ann Doane'nin zaman, süre ve hareket teorilerine yönelik bir inceleme ve bunların André Bazin üzerinden sinema kavramına nasıl ilişkilendirildiğine dair bir sorgulama önerir. Rogers'ın amacı, zamanın, mekanın ve hareketin fikirlerini nasıl iletildiğini görmek için, bu çalışmaların genleşen sinema stratejileri kullanılarak nasıl sunulabileceğini araştırmaktır.

Walley'nin parasinema üzerine üç önemli denemesini analiz eden Rogers, bu kavramın genleşen sinemayla nasıl karşılaştırıldığını ele alır. Film şeridinin simultane pozlama, pro-filmic'in yer belirliliği ve enstalasyon, baskı, projeksiyon ve el işlemesi üzerinden incelenmesi önerilir. Bu, lenssiz cihazın film imajının, hareketin ve sürenin doğasını nasıl sunduğuna dair bir eleştirel analiz oluşturacak ve bunu parasinema formlarına karşı değerlendirmektedir.

Rogers'ın tezi, film ve sinemanın birbirine olan bağıllığını sorgular ve film imajının, hareket, zaman ve mekan kavramlarını farklı bağlamlarda nasıl iletebileceğini inceler. Bu tez, sinema teorisi ve uygulamasının genişlemesinde önemli bir adımdır ve film ile sinemanın gelecekteki rolünü, anlamını şekillendirmede bir yol gösterici olabilmektedir.

Catherine Rogers'ın "Film Outside Cinema" tezi, sinemanın sınırlarını ve mekansal ilişkilerini dikkate alarak, sinemanın alternatif anlayışlarına yönelik bir inceleme sunar. Rogers, sinemanın belirli bir mekanla veya biçimle sınırlı olmadığını, aksine geniş bir medya ve kültürel peyzajın parçası olduğunu savunur.

Rogers'ın yaklaşımı, sinemanın çok yönlü doğasını ve sınırlarını genişletme potansiyelini inceler. Sinema, sadece film gösterimi yapılan bir mekan veya belirli bir tür veya format değildir. Bunun yerine, Rogers, sinemanın, hikaye anlatma, görsel ve duyuşal deneyimlerin ifadesi ve kültürel ve sosyal etkileşimlerin bir aracı olarak çok çeşitli biçimler ve mekanlarda var olabileceğini belirtir.

Rogers, sinemanın sadece geleneksel biçimlerde değil, aynı zamanda dijital medya, sanal gerçeklik ve interaktif platformlar gibi alternatif ve yenilikçi biçimlerde de var olabileceğini savunur. Bu biçimler, sinemanın sınırlarını genişletir ve izleyicilere farklı ve yeni sinema deneyimleri sunabilir.

Bu yaklaşım, sinemanın belirli bir biçim veya mekanla sınırlı olmadığını, aksine geniş bir medya ve kültürel peyzajın parçası olduğunu vurgular. Sinema, bir mekan, bir format, bir tür veya bir teknoloji değil, daha geniş bir hikaye anlatma ve ifade etme pratiği olarak anlaşılmaya devam eder.

Özetle, Rogers'ın "Film Outside Cinema" tezi, sinemanın sınırlarının ve anlayışlarının geniş bir şekilde yeniden değerlendirilmesine ve genişletilmesine yönelik önemli bir çağrıdır. Sinemanın belirli bir mekanla, biçimle veya teknolojiyle sınırlı olmadığını, aksine çeşitli mekanlar, biçimler ve teknolojiler aracılığıyla ifade edilebileceğini vurgulamaktadır.

2.9.2.5. Mary Stark ve Genleşen Sinema

Mary Stark'ın "Film as Fabric: Connecting Textile Practice and Experimental Filmmaking Through Genleşen sinema Performance" tezi, tekstil pratiği ile deneysel film yapımı arasındaki bağlantıları incelemekte ve derinlerde bastırılmış anlatılara işaret etmektedir.

Bu uygulamalı çalışma, ev içi el sanatlarının kadınlarla uzun süredir ilişkili olmasının yanı sıra, deneysel film yapımının dar ve yanlış yerleştirilmiş perspektiflerden

geldiği şeklindeki feminist eleştirinin bilgisine dayanmaktadır. Tarihsel analiz, stüdyo tabanlı uygulama ve genişleyen sinema performansı şeklindeki denemelerle birleştirilmiştir. Bu çalışma, erken sinemanın kurgu odalarında çalışan kadınların büyük ölçüde tanınmayan emeğinin kanıtı olarak analog film kurgusu terminolojisini tanımlayarak, kesme ve dikme işine benzerliği nedeniyle uğraşları küçümsenen kadınların pratiklerine işaret etmiştir.

Feminist ve post-materyalist söyleme dayanan tekstil pratiği ve deneysel film yapımını genişleyen sinema performansı ile birleştiren metodoloji, dijital ve analog teknolojileri birleştirerek yeni bir genişleyen sinema performansı olan "Film as Fabric"i ortaya çıkarmıştır. Bu canlı çalışma, video, dijital fotoğraf ve ses kaydı kullanılarak belgelenmiş birçok şekilde geliştirilmiştir. Örnekleme adlı nakış pratiği, Annabel Nicolson'un dikişe dayalı önemli bir genişleyen sinema performansı olan Reel Time (1973) üzerinde inceleme yapmayı sağlamıştır. Tekstil pratiği ve deneysel film yapımını genişleyen sinema performansı ile birleştirme süreci, Richard Sennett'in "domain shift" teorisiyle bilgilendirilmiştir. Bu süreç, hibrit araçların ve hareketli görüntülerin ve optik seslerin kumaş ve dikiş desenlerinden oluşturulması ve canlı bir yöntemle döngülere dahil edilmesi pratiğiyle sonuçlanmıştır.

Bedeni canlı bir arşiv olarak ve performansı bir bellek biçimi olarak ele alan fikirlerle hareket eden canlı çalışma, Reel Time'ı analiz etmenin ve hatırlamanın bir yolu haline gelmiştir. Ayrıca, kadınların gizli emeğiyle ilişkilendirilen bastırılmış analog film yapımı pratiklerinin tekrar ortaya çıkmasına ve kutlanmasına olanak sağlamıştır. "Film as Fabric" in belgelenmesi, bir kayıt yayını, bir web sitesi ve bu tez aracılığıyla farklı bir tarihsel anlatı ve gelecekteki disiplinlerarası değişimleri desteklemek için çağdaş bir pratik alanı sunmaktadır.

Bu performans, tekstil pratiği ile deneysel film yapımı arasındaki bağlantıları inceleyerek daha derin bir şekilde baskılanmış anlatılara işaret etmektedir. Feminizm ve post-materyalist tartışmaların temel aldığı bu araştırma, analitik film kurgusunun terminolojisini kadınların erken sinemanın kurgu odalarında yaptığı genellikle tanınmayan çalışma emeğinin kanıtı olarak tanımlar. Tekstil pratiği ve deneysel film yapımını genişleyen sinema performansı ile birleştirme süreci, dijital ve analog teknolojileri

iç içe geçirerek yeni bir pratik ortaya çıkarır. Bu performans, bedeni bir yaşayan arşiv ve performansı bir bellek biçimi olarak ele alarak, Reel Time (1973) adlı dikişli bir performansın incelenmesini sağlar. Tekstil pratiği ve deneysel film yapımının genişleyen sinema performansı aracılığıyla birleştirilmesi, Richard Sennett'in "alan değişimi" teorisinden ilham alır. Bu süreç, kumaş ve dikiş desenlerinden hareketli görüntüler ve optik seslerin oluşturulması ve bunların bir elbise dikme işine dayalı canlı bir yöntemle döngülere dönüştürülmesi pratiğine özgü hibrid araçlar ve yöntemler geliştirir.

Bu performans, geçmişte kadınların gizli emeğiyle ilişkilendirilen baskılanmış analog film yapım pratiklerinin yeniden ortaya çıkmasını ve kutlanmasını sağlayan bir şekilde, farklı bir tarihsel anlatı sunarak gelecekteki disiplinlerarası değişimleri desteklemeyi amaçlamaktadır. "Film as Fabric: Connecting Textile Practice and Experimental Filmmaking Through Genleşen sinema Performance" tezde bu performansın belgelenmesi, bir kayıt yayını, bir web sitesi ve tez şeklinde farklı türlerde sunulmuştur.

2.9.2.6. Vicky Smith ve Genleşen Sinema

Vicky Smith'in "The Animator's Body in Genleşen sinema" (2015) makalesi, beden fenomenolojik çalışmaları ve feminist yapısal materyalist film teorisi ve pratikleri üzerine inşa edilerek, direkt film üzerinde animasyon yöntemlerinin benimsendiği durumların, yeni koreografileri şekillendirdiğini ve orijinal film desenleri ve ritimlerini ürettiğini önermektedir. Yazar, Foucault'nun itaatsiz 'normatif olmayan' bedeni ile film teknolojisine yapılan standart dışı müdahaleler arasında bir paralellik çizer. Makale, rotoskop tekniğinden, direkt film uygulamalarından ve genleşen sinema performanslarından doğan yenilikçi koreografileri analiz eder. Özellikle Len Lye'nin Free Radicals (1958) ve Annabel Nicolson'un Reel Time (1973) eserlerine odaklanarak, yazar bu analizleri kendi filmlerini sıradışı şekillerde yapma performansına ışık tutmak için kullanır. Bu performanslar, teknolojilerle uyumlu bir şekilde farklı şekillerde hareket ederek, animasyonlu bedenle doğrudan film yüzeyine işaret koyma eylemlerini içermektedir. Yapısal materyalist film biçimi, süreç ve malzemelerin sorunsallarına dahil olurken, bu makale modernist endişelerden ayrılarak, film yapma performansının belirli bedenlerin dayanıklılığını ve kırılabilirliğini keşfetme fırsatları sunduğunu önermektedir.

Yazar, yapılan eylemlerin film üzerindeki izlerinin yanı sıra bu işaretleri var eden olağandışı koreografiyle ilgili olduğunu, yapılan film yapma performansının bu iki boyutunun bir arada olduğunu öne sürmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. Çalışmanın Önemi

Sinemanın eleştirel posthümanist bir yaklaşımla kullanılması, doğa, teknoloji, nesneler arasındaki ilişki dinamiklerinin keşfedilmesi için insanı merkezden çıkararak yeni bir alan açması ve bu yaklaşımın, sinemanın insan odaklı perspektiflerin ötesine geçerek alternatif bir düşünce tarzını teşvik etmesi ve yeni düşünsel ve görsel deneyimler yaratma potansiyeline sahip olmasının vurgunun ilk defa yapılıyor olması. Dünya Literatüre kazandırdıkları Eleştirel Posthümanist Sinema olanaklarının temsili ve ontolojik incelemesi. Türkiye literatürüne katkısı eleştirel posthümanist sinema, parasinema, genleşen sinema, kamerasız film, buluntu film, ortam poetikası, kristalleştirme gibi daha önce hiç çalışılmamış kavramlar

3.2. Çalışmanın Amacı

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden bu yana teknolojinin ve bilimin hızlı ilerlemesini ve bu ilerlemenin insanlar ve doğa üzerindeki etkilerini temsil etme kapasitesine sahiptir. Özellikle bilim kurgu ve kıyamet sonrası türlerinde, sinema genellikle insanların teknoloji ve bilimin sınırlarını zorladıkları ve genellikle istenmeyen sonuçlara yol açtıkları bir dünya tasvir eder. Ayrıca, sinema, doğa ve insanlar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin değişimini de araştırma olanağı sağlar. Birçok film ve belgesel, insanların doğayı nasıl etkilediğini ve bu etkilerin gezegenimiz ve yaşam biçimlerimiz üzerindeki sonuçlarını gösterir. Öte yandan, sinemanın ontolojik olarak deneyimlenmesi de Antroposen Çağı'ndaki krizi anlamamıza yardımcı olabilir. Sinema deneyimi, zaman ve mekanın algılanmasını ve deneyimlenmesini yeniden şekillendirir. Hem temsili hem de ontolojik özellikleri sayesinde, sinema, Antroposen Çağı'nın çeşitli yönlerini keşfetme ve bu çağın zorluklarına karşı duruşlarımızı şekillendirme olanağı sunar. Bu nedenle, sinemanın Antroposen Çağı'ndaki krizin anlaşılması ve ele alınması için çok önemli bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla tezin amacı Antroposen Çağı'nı eleştirel posthümanist bir perspektiften bakarak bu alanda sinemanın temsili ve ontolojik bir incelemesini yapmaktır

3.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada eleştirel posthümanist filmler kapsamında temsili ve ontolojik olan filmlerin incelenmesi için postmodern kristalleştirme yöntemine başvurulmuştur. Platon'un "Devlet" adlı eserindeki mağara alegorisi, gerçeklik ve bilgi kavramlarına dair derinlemesine bir düşünce sunar (Platon, 1992, s. 178). Bu alegori, gerçeklik anlayışımızın nasıl sınırlı olabileceğini gösterir. Sinema, Platon'un bu alegorisini hatırlatarak izleyicinin perdede gördüğü şeylerin sadece gerçekliğin bir temsili olduğuna işaret edebilir. Roland Barthes, metinlerin ve diğer sanat eserlerinin yorumlanmasında anlamın yapılandırılma sürecine odaklanmıştır (Barthes, 1972, s. 112). Barthes, anlamın sabit ve değişmez olmadığını, okurun veya izleyicinin etkileşimine bağlı olarak değişebileceğini belirtir. Laura Mulvey, sinemanın eril bakış açısını nasıl temsil ettiğini ele alarak, feminist film teorisinin önemli isimlerinden biri haline gelmiştir (Mulvey, 1975, s. 837). Mulvey'in bu yaklaşımı, sinemanın kadını nasıl bir obje olarak gösterdiğini ve bu temsilin cinsiyetçi güç dinamiklerini nasıl pekiştirdiğini tartışır. Ontolojik olan ise yeni materyalist ontolojisi üzerinden şekillenmiştir.

3.3.1. Kristalleştirme

Postmodern kristalleştirme, Laurel Richardson ve diğer postmodern araştırmacılar tarafından sosyal bilimlerde bir araştırma yöntemi olarak önerilmiştir. Kristalleştirme, üçgenlemenin bir türü olarak görülebilir ancak ondan farklıdır. Üçgenleme genellikle doğruluk ve tutarlılık arayışında kullanılırken, kristalleştirme, araştırmada çoklu ve karmaşık gerçeklikleri kabul eder.

Richardson (1997) kristalleştirmeyi şöyle tanımlar: "Kristalleştirme, bir fenomeni çevreleyen çoklu ve karmaşık gerçeklikleri (ve genellikle çelişkili ve paradoksal gerçeklikleri) kabul etme, tanımlama ve onurlandırma sürecidir."

Kristalleştirme, postmodern düşünceye uygun olarak, bir durumu anlama çabasında "tek bir gerçek" veya "objektif gerçeklik" arayışına karşıdır. Bunun yerine, bir fenomenin çeşitli yönlerini, bakış açılarını ve yorumlarını vurgular. Bunun yanı sıra tezde Laurel Richardson'un Kristalleştirme yöntemi değil, Laura Ellingson'un kristalleştirme yöntemi kullanılmaktadır.

Laura Ellingson'un kristalleştirme metodu, film analizleri gibi konularda da çok yönlü ve zengin bir anlayışa imkan tanır. Bu yaklaşım, farklı metodolojik yaklaşımların, örneğin eleştirel söylem analizi, Gillian Rose'un kritik görsel metodolojisi, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve anlatı sineması, tek bir çalışmada birleştirilmesine de olanak vermektedir.

Kristalleştirme metodu, bu farklı metodolojik yaklaşımları bir araya getirerek, film hakkında çok yönlü ve derinlemesine anlayış oluşturmayı sağlar. Bu yaklaşım, filmin farklı yönlerini ve bunların nasıl bir anlam oluşturduğunu da anlamlandırmayı sağlar.

Laura Ellingson, bilim ve sanat arasında yapay bir ayrım olduğu varsayımını reddederek, araştırmada hem bilimsel hem de sanatsal tekniklerin birleştirilebileceği bir metod geliştirmiştir. Ellingson'un "kristalleştirme" olarak adlandırdığı bu yöntem, postmodern bir araştırma metodu olarak bilim ve sanatın bir arada analiz edilmesini sağlamaktadır. "Communicating in the Clinic: Negotiating Frontstage and Backstage Teamwork" (2005) kitabında bu yöntem hakkında detaylı olarak bilgi vermiştir.

Kristalleştirme, sadece bir veri seti hakkında bilgi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda araştırmanın kendi dilini, süreçlerini ve bileşenlerini de soruşturur. Ellingson, bu tür bir analizin aynı zamanda etnografik bir yorumlama veya öyküleme şekli olduğunu belirtir (Ellingson, 2005, s. 4). Kristalleştirme, araştırma sürecinin tüm yönlerini ifade etmek için bir dizi ifade ve perspektifi kullanır.

Geleneksel bilimsel araştırmada, genellikle objektifliği ve doğruluğu sağlamak amacıyla bir konunun tek bir perspektiften incelenmesi yaygındır. Ancak Ellingson, kristalleştirme yöntemini tanımlarken, bu tür bir yaklaşımın genellikle konunun karmaşıklığını ve derinliğini görmezden geldiğini belirtir. Kristalleştirme, birden çok bakış açısını, bir tür prizma aracılığıyla göz önünde bulundurur ve bir konuyu her birinin ayrı bir yüzü olan çok sayıda yansıtma aracılığıyla sağlar. Bu yüzden, kristalleştirme bir tür "derin görme" metodunu ifade eder (Ellingson, 2009, s. 5).

Kristalleştirme, araştırmanın bir hikaye anlatabileceği, bir resim çizebileceği veya bir melodi çalabileceği bir metodunu geliştirir. Bu anlamda, kristalleştirme sadece veri

analizinde bir araç değil, aynı zamanda araştırmanın sunduğu bilgi ve içgörülerin bir araya getirilmesi ve sunumu için de bir araç olmaktadır (Ellingson, 2011, s. 14).

Ellingson'un bu metodu, bilim ve sanatı bir arada kullanarak, araştırmaların daha kapsamlı ve çeşitli şekillerde sunulmasına olanak sağlar. Aynı zamanda, araştırmacılara konuyu geniş bir perspektiften inceleme ve farklı yönlerini keşfetme olanağı sunar.

Laura L. Ellingson, postmodern kristalleştirme metodolojisini, niteliksel araştırma içerisinde kavramlaştıran önemli bir akademisyendir. Kristalleştirme, geleneksel üçgenlemenin (yani, verilerin farklı kaynaklardan, metodolojilerden veya teorilerden doğrulanmasının) bir uzantısı olarak görülebilir. Ancak, bu kavram üçgenlemenin ötesine geçer ve bir durumu veya fenomeni anlamak için birden çok bakış açısının, çelişkili veya çatışan bilginin ve gerçekliklerinin kabulünü içerir. Denzin'in (1978) ifadesiyle, üçgenleme, sosyal bilimlerde veri analizi ve araştırma yöntemi olarak sıklıkla kullanılır. Genellikle bir durumu veya konuyu daha kapsamlı bir bakış açısıyla anlamak için kullanılır. Üçgenleme, birden fazla veri kaynağı, araştırmacı, teori veya metodoloji kullanarak bir konunun daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar. Bu çeşitlilik, araştırma sonuçlarının güvenilirliğini ve geçerliliğini artırabilir.

Üçgenleme genellikle daha geleneksel, pozitivist bir yaklaşıma dayanır ve araştırma sonuçlarının tutarlılığını ve doğruluğunu sağlamayı hedefler. Oysa kristalleştirme, postmodern bir yaklaşımdır ve birden fazla gerçeklik ve yorumun varlığını kabul eder. Üçgenleme, genellikle belirli bir durumu veya fenomeni anlamak için farklı veri kaynaklarını, teorileri veya metodolojileri birleştirir. Kristalleştirme ise, bir durumu veya fenomeni farklı bakış açılarından anlamayı hedefler, çelişkili ve paradoksal gerçeklikleri kabul eder. Üçgenleme, genellikle tutarlı ve doğrulanabilir sonuçlar elde etmeye odaklanır. Kristalleştirme ise, çeşitlilik, çelişki ve karmaşıklığın kabulünü vurgular.

Ellingson'un (2009) belirttiği gibi, kristalleştirme, "birden fazla formda metin, sanat ve veri arasında karmaşık ve derinlemesine bir diyalog geliştirme" sürecini içerir. Bu süreç, çelişkili ve çatışan bakış açılarının bir arada bulunabileceği ve her birinin araştırmaya kendi benzersiz değerini katma kapasitesine sahip olduğu bir alan yaratır.

Niteliksel araştırma, öznel deneyimleri, anlamları ve bağlamları inceler. Bu nedenle, kristalleştirme niteliksel araştırma ile doğal bir uyum gösterir çünkü bu yöntem, öznel deneyimleri ve anlamları çeşitli yollarla ifade etmeye olanak sağlar.

Kristalleştirme, niteliksel araştırmada verilerin, metodolojilerin, teorilerin ve bakış açılarının bir araya getirilmesini sağlar. Bu, araştırma sürecinin bir parçası olarak çeşitli gerçekliklerin ve çelişkili bilgilerin kabulünü içerir. Böylece, bir durumu veya fenomeni anlama çabası daha kapsamlı ve çok boyutlu hale gelir.

Ellingson, niteliksel araştırmada kristalleştirme kullanmanın, araştırmanın zenginliğini ve karmaşıklığını vurgulama, metodolojik rigor ve refleksiflik sağlama ve araştırma sürecinde çeşitli seslerin ve bakış açılarının dikkate alınmasını sağlama gibi önemli avantajları olduğunu belirtir.

Ellingson'un kristalleştirme kavramı, niteliksel araştırmada farklı metodolojilerin bir arada kullanılmasını teşvik eder. Bu yaklaşım, bir durumu veya fenomeni anlamak için çoklu bakış açılarını ve gerçeklikleri kabul eder. Eleştirel söylem analizi, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve film anlatı analizi, kristalleştirme metodolojisi ile kullanılabilecek farklı niteliksel araştırma teknikleridir.

Özetle, bu tez çalışmasında Ellingson'un postmodern kristalleştirme yönteminden yola çıkılarak çoklu araştırma yöntemi kullanılmış olup; eleştirel söylem analizi, eleştirel görsel analiz, yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle toplanan verilerin betimsel analizi ve film anlatı analizi tekniği uygulanarak çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir.

3.3.1.1. Karşılaştırmalı Analiz Yöntemi

Karşılaştırmalı analiz, farklı durumları, olayları, grupları veya fenomenleri karşılaştırarak benzerlikleri, farklılıkları ve ilişkileri belirlemek için kullanılan bir araştırma yöntemidir (Ragin, 2014, s. 18). Bu yöntem, sosyal bilimlerde ve diğer araştırma alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Karşılaştırmalı analiz, farklı sosyal, kültürel veya politik bağlamlarda meydana gelen olayları anlamak, açıklamak ve açıklamak için bir çerçeve sağlar (Mahoney & Rueschemeyer, 2003, s. 7).

Karşılaştırmalı analizin bazı özellikleri şunlardır:

İki veya daha fazla birim arasındaki karşılaştırma: Karşılaştırmalı analiz, en az iki birim (örneğin, ülkeler, toplumlar, gruplar) arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları inceleyerek anlayış geliştirmeyi hedefler (Ragin, 2014, s. 27). Bu birimler genellikle farklı sosyal, kültürel veya politik bağlamlarda bulunur.

Benzerliklerin ve farklılıkların vurgulanması: Karşılaştırmalı analiz, birimler arasındaki ortak özellikleri ve farklılıkları vurgular. Bu analiz, benzerliklerin nedenlerini ve farklılıkların sonuçlarını araştırarak derinlemesine bir anlayış sunar (Mahoney & Rueschemeyer, 2003, s. 12).

Teorik bir çerçeveye dayanma: Karşılaştırmalı analiz, genellikle bir teorik çerçeve veya hipotezler etrafında yapılandırılır. Bu teori veya hipotezler, birimler arasındaki farklılıkları açıklamak veya benzerlikleri anlamak için bir temel sağlar (Ragin, 2014, s. 42).

Veri toplama yöntemlerinin çeşitliliği: Karşılaştırmalı analizde, farklı birimler arasındaki karşılaştırmaları yapmak için çeşitli veri toplama yöntemleri kullanılabilir. Bunlar arasında literatür taramaları, mülakatlar, anketler, gözlemler ve arşiv araştırmaları gibi yöntemler bulunur (Mahoney & Rueschemeyer, 2003, s. 25).

Karşılaştırmalı analiz, araştırmacılara farklı sosyal veya kültürel bağlamlarda meydana gelen olayları anlama ve açıklama fırsatı sunar. Bu yöntem, benzerlikler ve farklılıklar aracılığıyla derinlemesine bir analiz yapma imkanı sağlar. Ayrıca, birimler arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri de inceleyerek genellemeler yapılmasına yardımcı olur (Ragin, 2014, s. 58; Mahoney & Rueschemeyer, 2003, s. 36).

Karşılaştırmalı analiz yöntemi, farklı durumları, olayları veya fenomenleri karşılaştırarak benzerlikleri, farklılıkları ve ilişkileri belirlemek için kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır (Ragin, 2014, s. 18). Bu yöntem, sosyal bilimlerde ve kültürel çalışmalarda sıkça kullanılmaktadır. Filmlerin temsili ve ontolojik olarak incelenmesi de karşılaştırmalı analiz yöntemiyle ele alınabilir.

Temsil, filmlerin gerçeklikle ilişkisini ve izleyiciye aktardığı anlamı anlamak için önemli bir kavramdır. Filmler, dünyayı, toplumu ve insan deneyimini temsil ederken belirli bir perspektiften yola çıkarlar (Barker, 2009, s. 32). Karşılaştırmalı analiz, farklı

filmleri temsil stratejileri açısından karşılaştırarak, nasıl farklı temsillerin oluşturulduğunu ve bu temsillerin nasıl etkilendiğini incelemeyi sağlar.

Ontoloji, filmlerin varlık, gerçeklik ve insan doğası gibi temel varoluşsal sorunları nasıl ele aldığına odaklanır (Shaviro, 2010, s. 62). Karşılaştırmalı analiz, farklı filmlerin ontolojik yaklaşımlarını karşılaştırarak, filmlerin nasıl farklı ontolojik düşünceleri yansıttığını ve bu düşüncelerin izleyiciye nasıl aktarıldığını incelemeyi mümkün kılar.

Karşılaştırmalı analizin temsili ve ontolojik olarak filmleri incelemek için bazı adımları içerebilir:

Filmlerin seçimi: İncelenecek filmler arasında temsil ve ontolojik açıdan farklılık gösteren örnekler seçilmelidir. Farklı türlerden, dönemlerden veya yönetmenlerden filmler kullanmak, çeşitliliği artırabilir.

Temsil stratejilerinin analizi: Filmlerin temsil stratejileri belirlenmeli ve incelenmelidir. Görsel öğeler, hikaye anlatımı, karakterizasyon ve semboller gibi unsurların nasıl kullanıldığına dikkat edilmelidir.

Ontolojik yaklaşımların analizi: Filmlerin ontolojik yaklaşımları tespit edilmeli ve analiz edilmelidir. Filmlerdeki dünya görüşü, gerçeklik algısı ve insan doğası üzerine odaklanılabilir.

Karşılaştırmaların yapılması: Filmler arasında karşılaştırmalar yapılmalı ve benzerlikler ile farklılıklar ortaya konulmalıdır. Temsil stratejileri ve ontolojik yaklaşımlar arasındaki ilişkiler anlaşılmalıdır.

Karşılaştırmalı analiz yöntemi, filmlerin temsili ve ontolojik olarak incelenmesi için kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yöntem, farklı filmlerin temsil stratejilerini ve ontolojik yaklaşımlarını karşılaştırarak anlamı ve anlamlandırmayı anlamak için önemli bir araç sağlar.

3.3.1.2. Eleştirel Söylem Analizi

Bu analiz türü, dilin, güç ilişkilerini ve sosyal pratikleri nasıl şekillendirdiğini incelemek için kullanılır. Eleştirel söylem analizi, kristalleştirme metodolojisi ile birlikte kullanıldığında, dilin ve söylemin, bir durumu veya fenomeni anlamak ve yorumlamak

için nasıl kullanıldığını belirlemeye yardımcı olabilir. Bu yöntem, iletişim ve sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yöntem, toplumsal ve siyasal yapıları analiz etmek, güç ilişkilerini ortaya çıkarmak ve hegemonik söylemleri eleştirmek amacıyla kullanılır.

Norman Fairclough, dilbilimci ve eleştirel söylem analizinin önde gelen isimlerinden biridir. "Language and Power" ve "Critical Discourse Analysis" adlı kitaplarında eleştirel söylem analizini detaylı bir şekilde açıklar (Fairclough, 1989; 1995). Michel Foucault, dil, iktidar ve disiplin konularında önemli bir düşünürdür. "Discipline and Punish" ve "The Archaeology of Knowledge" gibi eserlerinde, iktidar ilişkileri ve söylem analizini eleştirir (Foucault, 1977; 2002). Judith Butler, cinsiyet ve kimlik üzerine çalışmalarıyla tanınan bir düşünürdür. "Gender Trouble" adlı kitabında, cinsiyetin sosyal olarak inşa edilen bir kavram olduğunu ve söylemin bu inşaada önemli bir rol oynadığını eleştirir (Butler, 1990). Teun A. van Dijk, sosyal psikolog ve dilbilimcidir. "Discourse and Power" ve "Discourse and Context" gibi çalışmalarında, söylemin toplumsal yapılarla nasıl etkileşime girdiğini ve hegemonik ideolojilerin nasıl üretildiğini inceler (van Dijk, 2008; 2016).

Judith Butler, "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity" adlı kitabında, cinsiyet ve kimlik konularında eleştirel bir söylem geliştirir. Butler, toplumsal cinsiyetin nasıl yapılandırıldığını ve nasıl sorgulanabileceğini inceler (Butler, 1990). Stuart Hall, "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices" adlı kitabında, temsil, ideoloji ve kültürel anlamlandırma üzerine derinlemesine bir analiz sunar. Hall, görsel ve sembolik pratiklerin nasıl çalıştığını ve toplumsal ilişkilere nasıl etki ettiğini inceler (Hall, 1997). David Gauntlett, "Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0" adlı kitabında, yaratıcılığın ve görsel üretimin sosyal anlamını araştırır. Gauntlett, görsel kültürün bireyler arası bağlantıları nasıl etkilediğini ve toplumsal ilişkilerdeki rolünü inceler (Gauntlett, 2011).

Eleştirel söylem analizi, bir filmdeki dil ve sembollerin nasıl bir anlam yarattığı ve bu anlamın daha geniş toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl yer aldığı konusunda güçlü bir araç olabilir (Fairclough, 1995, s. 7). Eleştirel söylem analizi (EDA), dilin ve

söylemin, güç ilişkilerini ve sosyal yapıları nasıl şekillendirdiğini inceler (Fairclough, 1992). Bu metot, bir filmin örneğin nasıl bir toplumsal, politik veya ideolojik mesaj verdiği konusunda içgörü sağlar.

Özetle, bu analiz türü, dilin, güç ilişkilerini ve sosyal pratikleri nasıl şekillendirdiğini incelemek için kullanılır. Eleştirel söylem analizi, kristalleştirme metodolojisi ile birlikte kullanıldığında, dilin ve söylemin, bir durumu veya fenomeni anlamak ve yorumlamak için nasıl kullanıldığını belirlemeye yardımcı olabilir.

3.3.1.3. Gillian Rose'un Görsel Metodolojisi

Gillian Rose'un "Visual Methodologies" isimli eseri, görsel kültür alanında bir standart haline gelmiştir ve Rose görsel materyalleri analiz etmek için bir dizi metodolojik yaklaşım sunmuştur. Yazar eserinde, görsel kültür çalışmalarında analitik yaklaşımları ve uygulamaları geniş bir perspektiften incelemiştir (Rose, 2016). Rose'a göre görsel metodoloji üç ana başlığa ayrılmaktadır. Bunlar; görsel objeler ve görsel kültür, görsel metodolojilerin uygulamaları ve eleştirel görsel metodolojidir.

Görsel Objeler ve Görsel Kültür: Rose, eserinde görsel objelerin (örneğin, resimler, filmler, reklamlar, mimari yapılar vb.) ve görsel kültürün önemini vurgular. Bu objeler ve kültür, insanların dünyayı algılamalarında ve anlamalarında önemli bir rol oynarlar. Rose, bu görsel materyallerin çeşitli sosyal, kültürel ve politik bağlamlarda nasıl yorumlandığına ve anlamlandırıldığına dair kapsamlı bir analiz sunar.

Görsel Metodolojilerin Uygulamaları: Rose'un eseri, görsel metodolojilerin nasıl uygulanabileceği konusunda pratik öneriler ve detaylı analizler sunar. Bu metodolojilerin bir dizi farklı görsel materyal üzerinde nasıl kullanılabileceğini gösterir. Rose, bir görsel objeyi analiz ederken dikkate alınması gereken faktörler ve yaklaşımlar hakkında derinlemesine bilgi verir.

Bu tez çalışmasında Rose'un görsel metodolojilerinden eleştirel görsel metodoloji tercih edilmekte ve ilgili filmlerin analizi bu tekniğe uygun şekilde okunmaktadır.

3.3.1.4. Eleştirel Görsel Metodoloji

Gillian Rose, "Visual Methodologies" adlı eserinde, görsel objelerin ve görsel kültürün eleştirel analizini ve değerlendirmesini kapsayan eleştirel görsel metodolojiyi geliştirir. Bu, görsel objelerin ve görsel kültürün eleştirel bir analizini ve değerlendirmesini içerir. Bu yaklaşım, görsel objelerin ve kültürün çeşitli sosyal, kültürel ve politik bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığını ve yorumlandığını ele alır. Rose'un görsel kültür alanında bir standart haline gelen bu çalışması görsel materyalleri eleştirel açıdan analiz etmek için kullanılmaktadır. Bu eserinde Rose, görsel kültür çalışmalarında analitik yaklaşımları ve uygulamaları geniş bir perspektiften incelemektedir (Rose, 2016).

Kısaca özetlenmesi gerekirse eleştirel görsel metodolojinin alt başlıkları da şu şekildedir;

Görsel Kültür ve Sosyal Çerçeveler: Rose, görsel kültürün ve görsel objelerin çeşitli sosyal ve kültürel bağlamlarda nasıl işlediğine dikkat çeker. Görsel materyallerin bir sosyal çerçeve içinde incelenmesi, bu materyallerin belirli bir toplum veya kültürdeki anlamını ve önemini ortaya çıkarabilir.

Eleştirel Bakış Açısı: Rose, görsel materyallerin eleştirel bir analizini vurgular. Bu, görsel objelerin sadece yüzeydeki anlamlarını değil, aynı zamanda bu objelerin belirli bir toplum veya kültürdeki güç dinamiklerini, hiyerarşilerini ve ideolojilerini nasıl yansıttığını ve etkilediğini de içerir.

Metodolojik Yaklaşım'da Rose'un eleştirel görsel metodolojisi, bir dizi çözümleme yaklaşımı sunar. Bu, görsel objelerin göstergebilim analizini, diskur analizini, içerik analizini ve daha fazlasını içerir. Bu metodolojik yaklaşımlar, görsel materyallerin daha geniş sosyal, kültürel ve politik bağlamlar içinde nasıl anlamlandırıldığını ve yorumlandığını analiz etmek için kullanılabilir.

Rose'un eleştirel görsel metodolojiye dair bu söylemleri bu tez çalışması kapsamında analizi gerçekleştirilen farklı türlerdeki film ve sanat eserlerine uyarlanmış ve uygulanmıştır. Çünkü Rose'un eleştirel görsel metodolojisi, bir filmdeki görsel imgelerin ne anlam ifade ettiği ve bu imgelerin nasıl bir anlam yarattığı konusunda derinlemesine analiz yapmayı sağlamaktadır (Rose, 2007, s. 11). Bu kapsamda, bir

filmdeki görüntülerin ve sahnelerin analizi, filmin sosyal ve kültürel bağlamları ve filmin belirli bir toplum veya kültürdeki anlamı ve etkisi ile irdelenmiştir. Ayrıca Rose'un bu metodolojisi filmin estetik ve görsel boyutlarının yanı sıra, seyirci ile film arasındaki etkileşimi de incelemeye imkan tanımaktadır.

Özetle, aşağıda yer alan üç temel başlık ilgili filmlerin analizindeki başvuru tekniklerindendir.

Görsel Analiz: Film, görsel bir medyadır ve bu nedenle, filmin çeşitli görsel özelliklerinin (örneğin, renk, kompozisyon, kamera açıları vb.) analizi önemlidir. Bu, filmin izleyicilere ne tür bir deneyim sunduğuna, hangi duygusal tepkileri tetiklediğine ve filmin genel anlamını ve mesajını nasıl oluşturduğuna dair bilgi sağlar.

Sosyal ve Kültürel Bağlam: Film, sosyal ve kültürel bir bağlam içinde oluşturulur ve bu bağlam, filmin anlamını ve etkisini büyük ölçüde belirler. Filmin analizi, bu sosyal ve kültürel bağlamın dikkate alınmasını gerektirir. Bu, filmin belirli bir toplum veya kültürdeki ideolojileri, güç dinamiklerini ve hiyerarşileri nasıl yansıttığına veya sorguladığına dair bilgi sağlar.

Kritik Değerlendirme: Rose'un eleştirel görsel metodolojisi, filmin eleştirel bir değerlendirmesini içerir. Bu, filmin sosyal, kültürel ve politik bağlamlarında nasıl anlamlandırıldığına ve yorumlandığına dair bir değerlendirme yapmayı içerir. Bu değerlendirme, filmin belirli bir toplum veya kültürdeki etkilerini ve sonuçlarını da içerir.

Bu metodolojik yaklaşım, film analizinde derinlemesine ve kapsamlı bir anlayış sağlar. Rose'un eleştirel görsel metodolojisi, filmin sadece yüzeydeki özelliklerini değil, aynı zamanda filmin belirli bir toplum veya kültürde nasıl anlamlandırıldığına ve yorumlandığına dair geniş bir bakış açısı sunar.

Tüm bunların yanı sıra bu tez çalışmasında genleşen sinema filmlerine de eleştirel görsel metodoloji tekniği uygulanmıştır. Çünkü Rose'un bu metodolojisi, genleşen sinema filmlerinin çok boyutlu doğasını ve bu tür filmlerin geniş sosyal ve kültürel bağlamlarındaki etkilerini ve sonuçlarını kapsamlı bir çerçevede değerlendirmeye olanak sağlamaktadır.

Görsel ve Mekansal Analiz: Genleşen sinema, görsel öğelerin yanı sıra mekansal ve performans öğelerini de içerdiği için, Rose'un metodolojisi bu unsurların derinlemesine analizini gerektirir. Bu analiz, izleyicinin deneyimini nasıl etkilediği ve filmin genel anlamını nasıl oluşturduğu konusunda bilgi sağlar.

Sosyal ve Kültürel Bağlam: Genleşen sinema genellikle sosyal ve kültürel konuları ele alır. Rose'un metodolojisi, bu filmlerin belirli bir toplum veya kültürdeki ideolojileri, güç dinamiklerini ve hiyerarşileri nasıl yansıttığına veya sorguladığına bakabilir.

Kritik Değerlendirme: Genleşen sinemanın genellikle deneysel ve radikal doğası, kritik bir bakış açısını gerektirir. Rose'un metodolojisi, bu tür filmlerin genişletilmiş formunun sosyal, kültürel ve politik bağlamlarında nasıl anlamlandırıldığını ve yorumlandığını değerlendirir.

3.3.1.5. Yarı Yapılandırılmış Görüşme ve Betimsel Analiz

Bu tez çalışmasında kristalleştirme yöntemi kapsamında başvuru alan bir diğer yöntem yarı yapılandırılmış görüşme tekniği neticesinde elde verilerin betimsel analiz ışığında sunumudur. Yarı yapılandırılmış görüşme, bir araştırmacının sorularının genel sırasını belirlediği, ancak katılımcının yanıtlarının doğal akışına izin verdiği bir görüşme tekniğidir (Neuman, 2013, s. 197). Bu yöntem, araştırmacılara yanıtlar üzerinde kontrol sağlarken aynı zamanda esneklik de sunar. Bu, araştırmacının yeni bilgiler elde etmesini ve daha geniş bir anlayış geliştirmesini sağlar. Yarı yapılandırılmış görüşmeler, niteliksel araştırmada sıkça kullanılan bir tekniktir. Bu görüşmeler, araştırmacılara katılımcıların deneyimlerini, hislerini ve düşüncelerini kendi kelimeleriyle ifade etme fırsatı sunar. Yarı yapılandırılmış görüşmeler genellikle bir dizi açık uçlu soru içerir, ancak katılımcılara kendi hikayelerini anlatmak ve konuları kendi perspektiflerinden tartışmak için geniş bir alan bırakır (Smith, 2008). Yarı yapılandırılmış görüşmeler, aynı zamanda, araştırmacının görüşme sürecini yönlendirmesine ve katılımcının yanıtlarını daha fazla ayrıntı ile keşfetmesine olanak sağlar. Bu, belirli bir konunun veya durumun daha geniş bir anlayışını sağlar. Örneğin, araştırmacı, katılımcının yanıtlarını daha fazla ayrıntılandırmasını veya belirli bir konu hakkında daha fazla bilgi sağlamasını isteyebilir (Bryman, 2016, s. 470).

Yarı yapılandırılmış görüşmeler, bir filmin farklı yönlerini ve etkilerini anlamada önemli bir rol oynayabilir. Örneğin, filmin yaratıcıları, oyuncularını veya seyircileriyle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, filmin nasıl algılandığı ve yorumlandığı hakkında değerli bilgiler sağlayabilir (Longhurst ve diğerleri, 2016, s. 143). Yarı yapılandırılmış görüşmeler, bir film anlatı analizi bağlamında kullanılabilir, örneğin, katılımcıların belirli bir film veya film sahneleri hakkındaki düşüncelerini ve tepkilerini toplamak için. Ayrıca, görüşmeler, bir film anlatısı veya belirli sahneler hakkında daha derin anlayışlar elde etmek için film anlatı analizinin bir parçası olarak da analiz edilebilir (Plantinga, 1997).

Görüşme, çoğunlukla yüz yüze yapılması tercih edilen bir veri toplama tekniğidir. Ancak, araştırmanın evreni ve örneklemeyle ilgili olarak geleneksel yüz yüze görüşmeler, zaman ve finansal kısıtlamalar, coğrafi dağılım ve fiziksel hareketlilik sınırları gibi bazı sorunlar ortaya çıkarmaktadır (Cater, 2011). Günümüz dijital iletişim ortamlarının sunduğu imkânlar sayesinde anında ses ve görüntü ileten araçlarla çevrimiçi görüşme teknikleri yaygınlaşmış ve yüz yüze görüşmelerin birtakım kısıtlılıklarında ilerlemeler kaydedilmiştir. Lokman Meho (2006), internetin kullanılabilirliği neticesinde araştırmacıların üç ana türde internet tabanlı görüşme yöntemine başvurduklarını ifade etmektedir. Bunlar; çevrimiçi eşzamanlı görüşmeler, çevrimiçi eş zamansız görüşmeler ve sanal odak gruplarıdır. Tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 pandemi sürecinin yarattığı tehditler nedeniyle Meho'nun sözünü ettiği çevrimiçi görüşme biçimlerinin araştırmacılar tarafından günümüzde oldukça kullanıldığı görülmektedir. Eş zamansız görüşmeye en iyi örnek e-mail üzerinden yapılan yazışmalar, bülten panoları ve tartışma grupları (Hooley, Wellens ve Marriott, 2012) iken, eş zamanlı görüşme yönteminde ise video konferans yazılımlarının (O'Connor ve Madge, 2001) sunduğu çevrimiçi toplantı sağlayıcıları popülerlik kazanmıştır.

Pandemi koşulları dolayısıyla veri toplama aracı olarak çevrimiçi görüşme tekniğiyle daha sık karşılaşılsa da sosyal bilimlerde çevrimiçi ortamları uzun yıllardır etkin şekilde kullanılmaktadır. Çevrimiçi anket araçlarının kullanıldığı, mevcut çevrimiçi etkileşimlerin araştırma materyali yapıldığı ve bunlara içerik analizlerin uygulandığı birçok örnek vardır (Lupton, 2020). Hatta web üzerinden yapılan anketler yeni bir fikir

olmaktan ziyade hızlı bir evrim geçirerek araştırmaların rutin yöntemlerinden birine dönüşmüştür. Üstelik gelişen yalnızca çevrimiçi anketler değildir; e-posta görüşmeleri de son yıllarda baskın hale gelmiştir (Dillman, 2007). Bununla birlikte, belli platformlar (Zoom, Skype, Teams vb.) aracılığıyla gerçekleşen çevrimiçi eşzamanlı görüşme yöntemi daha yeni ve yenilikçi bir yaklaşımdır. Bu çevrimiçi araştırma yöntemleri, sosyal bilimlerin tüm alanlarında araştırma adına büyük yöntembilimsel potansiyel ve çok yönlülük sağlamaktadır. Çünkü araştırmacının ulaşılması zor olarak gördüğü gruplar veya bireylerle iletişim kurma seçeneklerini çeşitlendirmekte ve araştırmacıya seyahat maliyetleri olmadan uluslararası kişilerle de görüşme yapabilmesinin önünü açmaktadır (O'Connor, Madge, Shaw ve Wellens, 2008, s. 271).

Bu bilgiler ışığında, bu tez çalışmasında genleşen sinema filmleri üreten sanatçılarla e-mail aracılığıyla online yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Karel Doing, Catharine Rogers, Guy Shewin & Lynn Loo, Vicky Smith gibi isimlere posthümanist ve yeni materyalist sinema çerçevesinde genleşen sinemanın nitelikleri hakkında sorular yöneltilmiştir. Ayrıca bu sanatçıların dışında Mary Stark ve Karolina Raczynski ile ön görüşmeler yapılarak bilgi alınmıştır.

Bu tez çalışmasında yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle elde edilen nitel veriler Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri" isimli kitaplarında sözünü ettikleri dört aşamalı betimsel analiz tekniği kullanılarak analiz edilmiştir.

3.3.1.5.1.Örneklem Filmlerin Belirlenmesi

Bu tez çalışması kapsamında eleştirel posthümanizmi sinemada temsil açısından ve ontolojik açıdan inceleme olanağı sunan farklı türlerdeki filmler amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Örneklem filmlerin detaylı listesi tablo 1'de verilmektedir.

Tablo 1. Örneklem filmler

Sinemasal Temsili Anlatı	Yönetmen/Sanatçı Adı	Eserin Adı	Yapım Yılı
Geleneksel Film	David Cronenberg	Crimes of the Future	2022

Aktivist Film	Shaun Monson	Earthlings	2005
Deneysel Film	Terrence Malick	The Tree of Life	2011
Sinemasal Ontolojik Anlatı Genleşen sinema Filmleri	Guy Sherwin	Paper Landscape Man with Mirror Cycles 3 Looped Leaders Sound Cuts Animal Studies	
	Karel Doing	Phytography Organigram Wilderness Series London Plane Route Map for London Plane	
	Lynn Loo & Guy Sherwin	Vowels, Vowels Consonants	
	Lynn Loo	Washi MM End Rolls	
	Vicky Smith	Primal Noisy Licking Dribbling & Amp Spitting Bicycle Tyre Track Stacking Fixation My Moon Her World	
	Catherine Rogers	Section from Photogram Rosemary Again and Again	

		Unsplit Standard 8 Black And White Film 10ft loop All Around You II a negative black and White photograph of 7 seconds of film time from a colour reversal Super 8 film of a Martello Tower Shooting Strategy for All of This is Here All of This is Here 10 x 8 Black and White Negative Silver Gelatin Print of the film All of This is Here	
	Mary Stark	Film as Fabric Lace and Thread	
	Karolina Raczynski	Body Scan Skype Call	

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR

4.1. Temsili Açıdan Film Analizi

4.1.1. Geleneksel Film

4.1.1.1. Crimes of the Future (2022)

David Cronenberg'in yazıp yönettiği 2022 yapımı bir bilim kurgu korku dram filmidir. Film, Viggo Mortensen, Léa Seydoux ve Kristen Stewart'ın başrollerini paylaştığı, seyirciler için ameliyat yapan bir performans sanatçısı ikilisinin (Mortensen ve Seydoux) hikâyesini anlatmaktadır. Film, insan evriminin büyük bir kısmı için hızlandığı bir gelecekte geçmektedir.

Belirsiz bir gelecek tarihinde, biyoteknolojideki önemli ilerlemeler, vücut fonksiyonlarıyla doğrudan arayüz kurabilen ve kontrol edebilen makinelerin ve (analog) bilgisayarların icadına yol açtı. Aynı zamanda insanlık kendisi de belirsiz kökenli birkaç biyolojik değişiklik yaşadı. Bu değişiklikler arasında en önemlisi çoğunluğun (ameliyatın bilinçli insanlarda güvenli bir şekilde yapılmasına izin veren) fiziksel acı ve bulaşıcı hastalıkların kaybolmasıdır, ancak diğer insanlar fizyolojilerinde daha radikal değişiklikler yaşar. Bunlardan biri olan sekiz yaşındaki Brecken adlı çocuk, plastikleri yiyecek olarak tüketme ve sindirme yeteneğine sahiptir. Kendisinin insan olmadığına ikna olan Brecken'in annesi onu bir yastıkla boğarak öldürür ve cesedini eski kocası Lang'e buldurur. Saul Tenser ve Caprice dünyaca ünlü bir performans sanatçısı çiftidir. Tenser vücudunda yeni ve beklenmedik organlar çıkarmaya başlayan bu yeni durumu benimsemiştir. Caprice ile birlikte bu organların çıkarılmasını sadık takipçilerinin gerçek zamanlı tiyatrodaki hayrete düşmesi için bir spektakül haline getirmiştir. Ancak hem hükümet hem de garip bir alt kültür dikkatini çektiğinde, Tenser en şok edici performansının ne olacağını düşünmek zorunda kalır.

David Cronenberg'in "Crimes of the Future" (1970) filmi, birçok kuramcının çalışmalarında değinilen konulara değinen, öncü ve sıra dışı bir yapımdır. Film, Timothy Morton, Donna Haraway, Rosi Braidotti ve Gilles Deleuze gibi düşünürlerin konularını - ekoloji, posthümanizm, transhümanizm ve organsız bedenler - tartışır.

Timothy Morton'un "Dark Ecology" (2016) kavramını uygulayarak, "Crimes of the Future" geleceğin karanlık ekolojik durumunu işaret ediyor olabilir. Film, insanların ve çevrenin bütünleştiği ve birbirine karıştığı bir dünya tasvir eder. Bu, Morton'un ekoloji anlayışına uyar, çünkü o doğayı ayrı bir alan olarak değil, insanların ve diğer nesnelerin iç içe geçtiği bir ağ olarak görür (Morton, 2016, s. 12).

Donna Haraway'in "Cyborg Manifesto" (1985) bağlamında, filmin ana karakteri Adrian Tripod, bir çeşit "siborg" olarak görülebilir. Tripod, organik ve mekanik arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir hibrit olarak yorumlanabilir, bu da Haraway'in siborg kavramı ile paralellik gösterir.

Rosi Braidotti'nin "The Posthuman" (2013) adlı eserinde bahsettiği "göçebe özneler" kavramı, filmdeki karakterlerin kimliklerinin sürekli değişimini ve geçişini ifade eder. Filmdeki insanlar sürekli olarak biyolojik ve teknolojik dönüşümlerden geçiyorlar, bu da Braidotti'nin göçebe özne kavramını hatırlatır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "organsız beden" kavramı, filmdeki vücutların normal insan biyolojisine uymayan şekillerde dönüşümünü açıklamak için kullanılabilir. Filmin karakterleri sürekli olarak yeni organlar ve yetenekler geliştiriyorlar, bu da Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" kavramına uyar (Deleuze & Guattari, 1987, s. 150).

Öncelikle Timothy Morton'un "Hyperobjects" kavramını anlamamız önemlidir. Morton, "Hyperobjects" kavramını, insanın bireysel ve kolektif zaman ölçeklerinin ötesinde var olan ve bu yüzden algılamamızın ötesinde olan, ancak yine de hayatımızı ve geleceğimizi belirleyen şeyleri tarif etmek için kullanır (Morton, 2013, s. 1). Örneğin, iklim değişikliği bir hiperobje olarak kabul edilir çünkü onun etkileri hem geniş bir coğrafi alanda hem de uzun bir zaman ölçeğinde gerçekleşir ve bu etkileri tam olarak anlamak ve hesaba katmak çoğu zaman mümkün olmaz.

David Cronenberg'in "The Crimes of the Future" (Geleceğin Suçları) filmi, tam da bu hiperobjelerin insan yaşamı üzerindeki etkisini ve belirsizliğini ele alır. Film, biyoteknolojinin ve genetik mühendisliğin öngörülemeyen sonuçları ve bu teknolojilerin gezegenimiz üzerindeki geniş çaplı etkileri üzerine bir meditasyondur.

Cronenberg'in filmi, Morton'un "Hyperobjects" kavramı ile mükemmel bir şekilde örtüşür. Film, özellikle insanların gelecekteki dünyaya yaptıkları müdahalelerin - teknoloji ve genetik mühendislik gibi - öngörülemeyen ve hatta anlaşılamaz sonuçlarına odaklanır. Bu sonuçlar, çoğu zaman hem geniş bir coğrafi alanda hem de uzun bir zaman ölçeğinde gerçekleşir ve dolayısıyla tamamen anlaşılamazlar - yani, onlar Morton'un "hiperobjeleri"dir (Morton, 2013).

Film, bu hiperobjelerin insan yaşamı üzerindeki etkilerini ve belirsizliklerini vurgular. Cronenberg, genetik mühendisliğin ve teknolojinin hayatımızı nasıl değiştirdiğini ve değiştireceğini gösterirken, aynı zamanda bu değişikliklerin tamamen anlaşılmasının ve kontrolünün ötesinde olduğunu da vurgular.

Sonuç olarak, Cronenberg'in "The Crimes of the Future" filmi, Morton'un "Hyperobjects" kavramını uygulayan bir örnektir. Film, genetik mühendislik ve teknoloji gibi hiperobjelerin insan yaşamı üzerindeki geniş çaplı ve genellikle anlaşılamayan etkilerini gösterir.

4.1.2. Aktivist Film

4.1.2.1. Earthlings (2005)

"Earthlings" (Yeryüzü Sakinleri), Shaun Monson tarafından yönetilen ve 2005 yılında yayınlanan bir belgesel filmidir. Earthling, insanların hayvanlara nasıl davrandığını gösteren ve hayvan hakları savunucuları tarafından hazırlanan bir belgeseldir. Belgeselde hayvanların çiftliklerde, laboratuvarlarda, eğlence sektöründe ve kürk endüstrisinde nasıl sömürüldüğü, işkence gördüğü ve öldürüldüğü görüntüler bulunmaktadır. Bu görüntüler, hayvanların acı çektiğini, korktuğunu ve üzüldüğünü gözler önüne sermektedir.

Belgesel film, hayvanların da duyguları, zekası ve kişiliği olduğunu ve insanlarla aynı şekilde saygı ve merhamet hak ettiklerini vurgulamaktadır. Belgesel, insanların hayvanlara karşı olan tutumlarını değiştirmeleri için açık bir çağrı da yapmaktadır. Belgesel, hayvanların yaşam hakkını savunan bir felsefe olan veganlığı tanıtmakta ve insanların vegan olmalarını teşvik edici tutumlar sergilemektedir.

Posthümanist ve hayvan hakları teorisyenlerine göre, "Earthlings" belgeseli, insanların diğer canlılar üzerindeki hakimiyetini ve bu hakimiyetin sonuçlarını acımasızca gözler önüne serer. Donna Haraway (Haraway, 2003), posthümanist teorisinin önemli bir kuramcısı, belgeselin temel argümanını, "hayvanların 'diğer' olarak algılanmasının, insanları ve hayvanları arasındaki ilişkileri yeniden değerlendirmemiz gerektiğini" öne sürerek destekler niteliktedir. Bu durum, Jacques Derrida'nın "hayvanın öteki" kavramı (Derrida, 2002) ile de uyumludur. Derrida, hayvanların öteki olarak algılanmasının ve bu yolla kendimizi tanımlamamızın, onlara yönelik zulmün ve istismarın temelini oluşturduğunu belirtir.

"Earthlings", insanların hayvanlara yaptığı muamele konusunda izleyicileri sorgulamaya ve düşünmeye teşvik eder. Belgeseldeki bazı görüntüler, hayvanların korkunç şartlarda yaşadığını ve acı çektiğini gösterir. Bu, izleyicinin empati yeteneğini tetikler ve birçok insanın hayvan hakları konusundaki düşüncelerini değiştirir. Belgesel, tüketicinin bir şeyleri tüketirken karşılaştığı "görünmez" zulmü ve şiddeti açığa çıkarır. Bu, Carol J. Adams'ın "The Sexual Politics of Meat" (1990) adlı kitabında açıkladığı "görünmezlik" kavramına uygundur. Adams, hayvanların tüketim için nasıl "görünmezleştirildiğini" ve bu sürecin cinsiyet, ırk ve sınıf üzerinden nasıl yapılandırıldığını inceler.

Andre Bazin'ın görüşleri, "Earthlings" belgeselini anlamak için önemli bir çerçeve sağlar. Film teorisyeni Jennifer Fay'ın "Seeing/Loving Animals: Andre Bazin's Posthumanism" adlı makalesine (Fay, 2010) başvurarak, belgeseli daha geniş bir bağlamda ele almak mümkündür. Bazin, doğanın ve hayvanların filmdeki temsilleri hakkında birçok yazı yazmıştır ve Fay'ın çalışması, bu görüşleri günümüz hayvan hakları ve posthümanist tartışmaları bağlamında değerlendirmektedir.

Bazin, hayvanların filmdeki temsillerinin, insanların hayvanları ve doğayı nasıl algıladığı hakkında önemli bilgiler verdiğini düşünmüştür. Bu görüş, "Earthlings" belgeselinde, hayvanların insanlar tarafından nasıl algılandığı ve bu algıların hayvanlara yapılan muameleyi nasıl etkilediği konularına odaklanan sahnelerle paralellik gösterir (Bazin, quoted in Fay, 2010).

Ayrıca Bazin, film ve fotoğrafçılığın "var olanı koruma" gücüne vurgu yapmıştır (Bazin, aktaran Fay, 2010). Bu düşünce, "Earthlings" belgeseli tarafından da benimsenmiştir. Belgesel, hayvanlara yapılan zulmü belgelemek ve bu zulmün sonuçlarını gözler önüne sermek için filmi kullanır. Bu belgesel, izleyicilere hayvanların çektiği acıları ve insanların hayvanlara karşı sorumluluklarını gösterir.

Sonuç olarak, "Earthlings" belgeseli, hayvan hakları ve posthümanist teorisi çerçevesinde, hayvanlara yapılan zulmün acımasız bir portresini sunar. Bazin ve Fay'ın görüşleri bu belgeseli anlamaya ve anlamlandırmaya yardımcı olabilir, çünkü hayvanların ve doğanın filmdeki temsillerinin önemini vurgularlar ve bu temsillerin insanların hayvanlara karşı tutumlarını ve eylemlerini nasıl şekillendirdiğini açıklarlar.

Posthümanizm, insan merkezli düşüncenin sınırlarını aşmayı ve insanın diğer varlıklarla (hayvanlar, makineler, çevre) olan etkileşimlerini incelemeyi amaçlar. Görüşmecilerin 16 mm ve dijital medya arasındaki deneyimlerini ve bu teknolojilerle etkileşimlerini paylaşımları, posthümanist düşüncenin merkezinde yer alır. Özellikle, bir teknolojiye veya ortama uygulanan fiziksel manipülasyonların sınırlarını anlamak, insanların teknoloji ve çevreyle olan ilişkisini daha geniş bir bağlamda değerlendirmek için faydalıdır.

Jennifer Fay'ın Andre Bazin'le ilgili "Seeing/Loving Animals: Andre Bazin's Posthumanism" (Hayvanları Görmek/Sevmek: Andre Bazin'in Posthümanizmi) yazısı, bu tür bir analiz için yararlı bir referans olmaktadır. Fay, Bazin'in hayvanları sinemada nasıl temsil ettiği ve insanların hayvanlarla olan ilişkilerini nasıl anladığı üzerine derinlemesine bir analiz sunmaktadır. Bu, görüşmecilerin film ve dijital teknolojilerle olan etkileşimlerini anlama adına posthümanist bir çerçeve sağlar.

4.1.3. Deneysel Film

4.1.3.1. The Tree of Life (2011)

"Tree of Life" (Hayat Ağacı), yönetmenliğini Terrence Malick'in yaptığı, 2011 yapımı bir filmidir. Film, evrenin yaratılışından çağdaş Amerika'ya kadar uzanan geniş bir zaman dilimini kapsar ve ana karakterlerin aile yaşamının detaylı anlatımıyla kozmik

olayları bir araya getirir. Filmi derinliğine ve karmaşıklığına uygun olarak, anlatının çizgili ve simgesel doğasını uygun şekilde tanımlamak gerekmektedir.

Film, 1950'lerin banliyösünde büyüyen üç kardeşin ailesinin hikayesi etrafında yoğunlaşmaktadır. Ana karakterler arasında aile babası Mr. O'Brien (Brad Pitt), onun eşi Mrs. O'Brien (Jessica Chastain) ve büyük oğulları Jack (Sean Penn) bulunmaktadır.

Film, modern zamanlarda Jack'in hayatına odaklanarak başlar. Artık yetişkin olan Jack, mimar olmuştur ve yaşadığı hayattan memnun değildir. Kendi içindeki huzursuzluğu ve hayal kırıklıklarını çözümlmek için çocukluğunu ve ailesini düşünmeye başlar.

Film, genellikle çocukluğundaki anılarına odaklanır ve çocukken yaşadığı deneyimleri ve babasıyla olan ilişkisini ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serer. Mr. O'Brien, otoriter ve katı bir baba figürüdür. Dini ve ahlaki değerlerini çocuklarına aktarmakta kararlıdır, ancak bu durum çocukları üzerinde baskı oluşturur. Öte yandan, Mrs. O'Brien, daha sevgi dolu ve anlayışlı bir ebeveyn figürüdür.

Filmin bir diğer önemli kısmı, evrenin ve yaşamın yaratılışına dair bir sekans içerir. Bu bölüm, evrenin başlangıcını, dünyanın oluşumunu ve hayatın başlangıcını gösterir. Burada, Malick'in evrenin ve insan hayatının karmaşıklığını ve güzelliğini yansıtmaya çalıştığı düşünülebilir. Ayrıca, bu bölüm, hayatın farklı yönlerini ve insan deneyimlerini daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirmeyi sağlamaktadır.

Film, düşünsel ve duygusal zenginliğiyle bilinir. Ayrıca, insan hayatının, aile dinamiklerinin ve evrenin yaratılışının karmaşıklığını ve güzelliğini yansıtan görsel ve ses efektleri ile dikkati çeker. Terrence Malick, "Tree of Life" ile hayatın ve evrenin anlamını, amaçlarını ve insan ilişkilerini sorgulayan bir film sunar.

Ancak, "Tree of Life" herkes için anlaşılabilir bir film değildir. Birçok izleyici, filmin karmaşıklığını ve soyut konularını yorumlamakta zorlanabilir. Bu nedenle, filmi izlerken açık bir zihinle ve biraz sabırla yaklaşmak önemlidir.

Sonuç olarak, "Tree of Life", evrenin ve insan hayatının karmaşıklığını ve güzelliğini yansıtan, düşündürücü ve duygusal bir filmidir. Film, hayatın ve evrenin

anlamını sorgulamamızı sağlar ve bu süreçte bizi hem düşündürür hem de duygusal olarak etkiler.

Terrence Malick'in "The Tree of Life" (2011) filmi, Deleuze ve Guattari'nin kavramlarıyla özgün bir şekilde ele alındığında, zengin bir sembolik ve felsefi analize tabi tutulabilir.

Deleuze'un "Zaman-İmge" kavramı, "The Tree of Life" filminde belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Film, hafıza ve zamanla oynar ve bu da Deleuze'un zaman-imge kavramı ile paralellik gösterir. Filmde, anılar ve yaşamın belirli anları geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında sürekli bir geçiş yapar. Örneğin, film boyunca, ana karakter Jack'in çocukluğu ve yetişkinliği arasında sürekli geçişler görülür. Deleuze'un zaman-imge kavramına göre, bu anılar ve anlar, zamanın doğrusal olmayan bir biçimde akışını temsil eder (Deleuze, 1985, s. 40).

Deleuze ve Guattari'nin posthümanizm düşüncesi, filmde doğa ve insanlar arasındaki ilişkide belirgin bir şekilde görülür. Filmde, insanların doğa ile karmaşık ve çoğu zaman çatışmalı bir ilişkisi vardır. Bu, Deleuze ve Guattari'nin insan ve doğa arasındaki ilişkinin karmaşık ve dinamik bir süreç olduğunu vurgulayan "rizom" kavramı ile uyumludur (Deleuze ve Guattari, 1987).

Bu durum, filmdeki karakterlerin yaşamlarını doğa olaylarına - özellikle de ağaçların - paralel olarak tasvir eden bir dizi görüntü ile vurgulanır. Bu görüntüler, Deleuze ve Guattari'nin nesne ve özne arasındaki ayrımı zorlayan "organsız beden" kavramına uygun olarak doğanın ve insan hayatının birbirine bağlı ve iç içe geçmiş olduğunu gösterir (Deleuze ve Guattari, 1987).

Sonuç olarak, "The Tree of Life", Deleuze ve Guattari'nin kavramlarını kullanarak zengin bir analiz sunar. Film, zaman-imge ve posthümanizm kavramlarını etkileyici bir şekilde keşfeder ve bu kavramları kendi benzersiz dünyasında birleştirir.

Filmi, kritik posthümanist düşüncenin ve Gillian Rose'un "Görsel Metodolojileri" kapsamında ele alındığında çarpıcı bir şekilde incelenebilir.

Öncelikle, eleştirel posthümanist düşüncenin merkezinde, insan-merkezci yaklaşımları aşarak, insanın doğa, hayvanlar ve teknolojiyle olan karmaşık etkileşimlerini

vurgulamak bulunur. "The Tree of Life" filminde, karakterlerin hayatları boyunca doğayla olan ilişkileri önemli bir rol oynar. Örneğin, filmin adını veren "hayat ağacı" kavramı hem sembolik anlamda hem de doğrudan görüntülerle belirgin hale getirilir. Bu durum, posthümanist bir perspektifin merkezinde yer alan doğa-insan ayrımının belirsizleştirilmesi fikrini yansıtır.

Rose'un "Görsel Metodolojileri" yaklaşımını kullanarak filmi analiz ederken, filmin görsel ve sembolik diline odaklanmak önemlidir. Örneğin, Rose'un önerdiği "içerik analizi" yöntemi, filmin görüntülerini ve sahnelerini dikkatli bir şekilde analiz etmeyi içerir (Rose, 2016). Film boyunca, Malick'in kullanımı olan geniş açılar, doğal ışık ve uzun çekimler, evrenin ve insan hayatının büyüklüğü ve karmaşıklığına dair derin bir saygıyı ifade eder. Bu görsel seçimler, posthümanist düşüncenin öznesi ve nesnesi arasındaki ayrımları sorgulayan doğasını yansıtır.

Bunun yanı sıra, Rose'un "görsel anlatı" analizi, filmdeki özgül hikaye anlatımını ve sembol kullanımını incelemeyi gerektirir (Rose, 2016, s. 230). "The Tree of Life" filminde, hikaye anlatımı lineer/çizgisel bir yapıdan çok, parçalı ve fragmental bir yapıya sahiptir. Bu durum, posthümanist düşüncenin zaman ve hafıza anlayışıyla paralel bir yapı oluşturur.

Sonuç olarak, "The Tree of Life", kritik posthümanist düşünce ve Rose'un "Görsel Metodolojileri" çerçevesi üzerinden incelendiğinde, filmdeki sembolik ve görsel dilin, evren ve insanın karmaşıklığını ve birbirine bağlılığını güçlü bir şekilde vurguladığını söylemek mümkündür.

4.2. Sanatçılarla Yapılan Görüşmeler ve Film Analizleri

4.2.1. Cathy Rogers ile Görüşme ve Film Analizi

Cathy Rogers, site-specific durumlarına yanıt veren Super 8 filmle çalışan bir sanatçıdır. Yakın zamanda Royal College of Art'ta 'Sinema Dışında Film' başlıklı bir MPhil araştırma derecesini tamamlamıştır. Rogers'ın çalışmaları No.w.here, Londra tarafından Sequence 2'de yayınlanmıştır ve Nicky Hamlyn'ın 'Medium Practices' adlı makalesinde (2010) ve A.L Rees'in 'Physical Optics: A Return to the Repressed' adlı makalesinde (2013) anılmıştır. Son zamanlarda gerçekleşen enstalasyonları ve gösterimleri arasında: Fieldwork II, Disruption, Here and Now, Nightworks, Living Film ve Summerhall, Edinburgh'da yer alan Film|Performance|Space bulunmaktadır. Ayrıca, çalışmaları 2014 yılında Tate Britain'da düzenlenen 'Assembly: A Survey of Recent Artists' Film and Video in Britain 2008-2013' etkinliğinde sergilenmiştir.

Section from Photogram Rosemary, Again and Again, Unsplit Standard 8 Black And White Film, 10ft loop, All Around You II, a negative black and White photograph of 7 seconds of film time from a colour reversal Super 8 film of a Martello Tower, Shooting Strategy for All of This is Here, All of This is Here, 10 x 8 Black and White Negative Silver Gelatin Print of the film All of This is Here



Görsel 1.: Rosemary, Again and Again

Kaynak: <https://vimeo.com/59902479> Erişim tarihi: 15.06.2022

Black and White Unsplit Standard 8 Film, 10ft Loop, 2013

This a documentation of a looped performance at The Horse Hospital in February 2013 organised by Collectiv-iz

This work is a continuation my pinhole work whereby whole lengths of film are exposed simultaneously in a non linear configuration. In this film a length standard 8 film is draped in and around a rosemary bush some of the film touches the leaves and stalks, other parts don't unlike a contact print. The shape of the subject is represented on the film in a 1:1 scale. When projected the subject is broken down into sequential frames presenting a durational representation of the rosemary bush

Rogers'ın 'Sinema Dışında Film' adlı MPhil araştırma derecesi, parasinema teorisini araştırmaktadır. Parasinema, genellikle ana akım sinema dışındaki film ve video formlarını, özellikle de deneysel, avant-garde ve kült filmleri incelenen bir disiplindir. Rogers'ın araştırması, sinemanın geleneksel sınırlarının ötesine geçerek, filmi ve hareketli görüntüyü farklı şekillerde ve bağlamlarda nasıl kullanabileceğini sorgular.

Rogers'ın çalışmaları genellikle belirli mekanlara ve durumlara yanıt olarak oluşturulan, genellikle site-specific olarak adlandırılan enstalasyonları ve performansları içerir. Bu tür çalışmalar, genellikle izleyiciyi, film ve videoyu genellikle tecrübe etme biçimimizi sorgulayan ve genişleten, etkileşimli ve yerleştirilmiş bir deneyim içine çeker. Rogers'ın site-specific yaklaşımı, film ve video malzemesinin mekanla olan ilişkisini, malzemenin belirli bir mekanda nasıl yaşandığını ve yorumlandığını vurgular.

Ayrıca, Rogers'ın Nightworks adı verilen bir dizi site-specific film ve video performansı serisini programlama çabaları, film ve videonun canlı performans sanatları ile birleştirilmesi ve mekansal bağlamlarda farklı şekillerde sunulması yoluyla bu medyaların potansiyelini daha da genişletmektir. Bu etkinlikler, film ve videoyu geleneksel sinema ve galeri mekanlarından çıkararak, genellikle bu tür çalışmalarda deneyimlenen izleyici deneyimini yeniden şekillendiren alternatif mekanlarda gerçekleşir.

Catherine Rogers ile yapılan görüşme, expanded sinema ve film yapımının bir sanatçı tarafından nasıl algılandığına dair özgün ve kapsamlı bir bakış açısı sunuyor. Rogers, film şeritlerini manipüle etme ve onları şok etme yaklaşımını benimsiyor; bu yöntem, onun, film materyalini hem bir hikaye anlatımı aracı olarak hem de bir sanatsal ifade formu olarak kullanmasına olanak sağlıyor.

Rogers, film şeritlerini manipüle etme sürecinde genellikle özgün materyale bağlı kalır ve bu materyal, genellikle bir hikaye ya da anlatının temelini oluşturur. Rogers'ın işleri genellikle belirli bir hikaye anlatmaz; onun yerine, film materyalini ve zamanın maddiliğini manipüle etmek, daha geniş düşünceleri ve kavramları keşfetmek için bir yol

olarak kullanılır. Rogers, zamanın maddiliğini, fiziksel bir durumdan zaman bazlı bir duruma dönüşümü ifade etmek için bir terim olarak kullanır.

Rogers, filmlerinde ve performanslarında, genellikle belirli bir alanla ilişkili olan belirli teknikler ve yaklaşımlar kullanır. Örneğin, "Tren Filmi"nde hareket eden nesneleri film şeridinin lineer formunda yakalamaya çalışırken, "Hortum"da evinde ve bahçesindeki objelerin hacmini ve formunu nasıl yakalayabileceğini keşfediyor. Bu teknikler, onun mekan ve hareketle olan ilişkisini derinleştirir ve bunları sanatsal ifadesinin bir parçası haline getirir.

Rogers'ın performansları genellikle bir gece süresince bir kez gerçekleşir ve her biri, canlılığı ve mevcudiyeti vurgular. Performanslar, her zaman görüldükleri mekan hakkında olur ve mekan, eserin bir parçası olur. Bu yaklaşım, her performansın eşsiz ve unutulmaz olmasını sağlar.

Rogers, seyircinin filmi etkinleştirdiği ve tamamladığı görüşündedir. Seyircinin kendi varlığının farkında olmasını sağlayan şey, genellikle genişletilmiş sinema bağlamında seyirci ile sanatçı arasındaki etkileşimdir. Bu etkileşim, hem sanatçının hem de seyircinin eser üzerindeki etkisini ve anlamını derinleştirir.

Rogers, film ve sinema için materyal farkını vurgulamanın önemi konusunda da çok belirgin bir görüşe sahip. Ona göre, foto-kimyasal film şeridi, fiziksel formunun ve foto duyarlı emülsiyonla kaplanmış dilinin bir kombinasyonu olan bir materyaldir. Bu materyal, belirli aralıklarla hareketsiz görüntüleri projekte ederek insan gözüne hareket illüzyonu verir. Bu, Rogers'ın bu materyali sanatsal ifadesinin bir parçası olarak kullanmasının ana nedenidir.

Rogers, kamera olmayan film yapımının antroposentrik görüşü değiştirebileceğine inanıyor. Ona göre, kamera olmayan film yapımı, imajların nasıl oluşturulduğu ve genellikle soyut olan sonuç imajlarının ne olduğu hakkında sorular sorma olanağı sunar. Bu yaklaşım, Rogers'ın film yapımının sınırlarını zorlamasına ve yeni ve heyecan verici yöntemler ve teknikler keşfetmesine olanak sağlar.

Son olarak, Rogers, film şeridinin zaman doğasının ne ifade ettiği konusunda kendi görüşlerini paylaşmaktadır. Ona göre, film şeridi, zamanı, uzayı, hacmi ve formu

ölçmek için bir araç haline gelmektedir. Bu bakış açısı, Rogers'ın sanatının ve film yapımının nasıl algılandığı konusunda derin bir anlayışı da beraberinde getirmektedir.

4.2.2. Guy Sherwin ve Lynn Loo ile Görüşme

Guy Sherwin, İngiltere'de tanınan ve Londra'da 1970'lerin başında sinema eğitimi alan bir sanatçıdır. Sherwin, film yapımlarında somut, hemen hemen taktiksel bir bakış açısına sahiptir. Onun çalışmaları genellikle film materyaline, ışığın ve hareketin sinemada kullanımına ve çeşitli optik ve mekanik etkilere odaklanır. Çalışmalarında ses ve görüntünün birleşimini de önemli bir öge olarak kullanır. Sherwin, birçok farklı formatta çalışır ve filmleri, çoklu projektör performansları, video ve ses yerleştirmeleri ve fotoğrafçılık gibi çeşitli medyalar arasında geçiş yapar. Özellikle "Cycles", "Man with Mirror" ve "Paper Landscape" gibi çalışmaları, görsel-işitsel malzemenin deneysel kullanımını ve zamanla oynama becerisini sergiler.

Lynn Loo, Guy Sherwin ile birlikte çeşitli projelerde çalışmış Singapurlu bir sanatçıdır. Onun çalışmaları genellikle filmin fiziksel yönlerine odaklanır, film üzerindeki doğrudan işlemlerle ve görsel-işitsel malzemeyi manipüle etme yollarıyla oynar. Loo, geleneksel film yapım tekniklerini ve süreçlerini çeşitli şekillerde deneysel olarak kullanır. "Dresden Dynamo" ve "Footnotes to a House of Love" gibi çalışmaları, film ve ses materyalinin deneysel kullanımıyla tanınır.

Guy Sherwin: Paper Landscape, Man with Mirror, Cycles 3, Looped, Leaders, Sound Cuts, Animal Studies;



Görsel 2.: Paper Landscape

Kaynak: <https://youtu.be/vd0zOtwYOGQ> Erişim tarihi: 01.03.2020

Guy Sherwin performs his film piece, 'Paper Landscape' at the Tate Gallery in London

Lynn Loo & Guy Sherwin: Vowels, Vowels; Consonants



Görsel 3.: Vowels, Vowels; Consonants

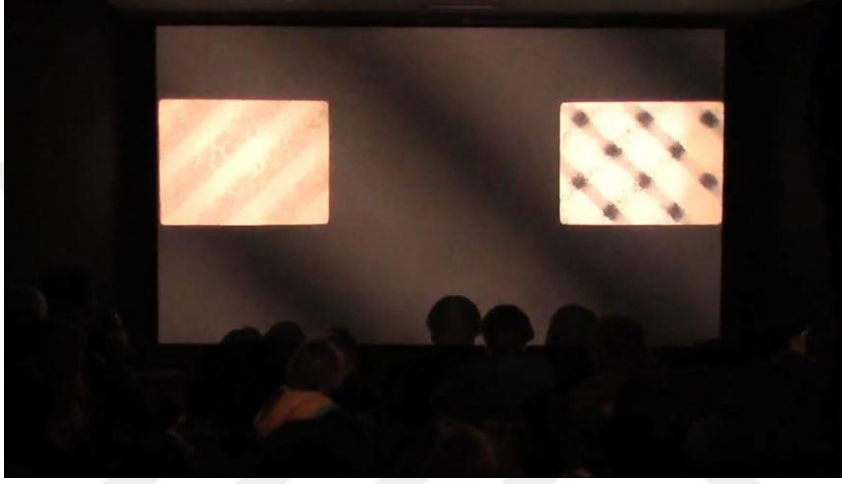
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=OuLtbBrSFk&t=2s&ab_channel=LynnLoo

Erişim tarihi: 01.03.2020

six 16mm film projection. live performance. Filmmakers Lynn Loo, Guy Sherwin and sound artists Sarah Washington, Knut Aufermann. performed at Bullion Theatre 16th July 2005 for Spice Festival in London

Letters are printed onto raw film, and their shapes make sounds as they passed the projectors optical sound heads. Letters "O" and "E" are initially printed on transparency papers, which is later brought into a dark room. Strips of unexposed film are laid under the transparency and exposed to light, thus optically printed the letters onto the film.

Lynn Loo: Washi MM, End Rolls; Karel Doing'in Phytography, Organigram, Wilderness Series, London Plane, Route Map for London Plane



Görsel 4.: Washi MM

Kaynak: <https://vimeo.com/218952879> Erişim tarihi: 01.03.2022

Extracts from the performance at LUX London, Apr 29 2017.

3x 16mm film projection performance with optical sound.

Original length of piece is approximately 15min.

A continuing series to using patterned washi tape on 16mm clear film to explore what lines, shapes, shadows, depth and light, using Drawings for Expanding Permutations 1969 by Mary Martin as inspiration.

Guy Sherwin ve Lynn Loo'nun iş birlikleri de önemlidir. İkili, film materyalinin ve projektörlerin fiziksel kullanımı üzerine ortak projeler gerçekleştirdi ve bu projelerde izleyiciyi doğrudan deneyime dahil ettiler. Bu çalışmalarda, film materyalinin doğrudan manipülasyonu, çoklu projektörler ve sesin deneysel kullanımı gibi expanded sinema teknikleri kullanılmıştır.

Her iki sanatçı da, sinemanın geleneksel sınırlarını genişletme ve seyircinin film deneyimine dâhil olma şeklini değiştirme konusundaki yenilikçi yaklaşımları ile tanınır. Sherwin ve Loo'nun çalışmaları, film ve sesin deneysel kullanımına, expanded sinemanın

etkileyici ve ilgi çekici yeni biçimlerini geliştirmeye devam etmekte olan geniş bir yelpazedeki sanatçılara ilham vermiştir. Her iki sanatçı da, izleyicinin sinemayı deneyimleme biçimini genişleten ve dönüştüren, önemli ve etkileyici bir dizi çalışma sunmuştur.

Guy Sherwin ve Lynn Loo, deneysel film ve genişletilmiş sinema üzerine odaklanmış sanatçılardır. Sherwin, 1970'lerden beri deneysel film yapımında aktif olan bir İngiliz film yapımcısıdır. Loo ise hem film yapımcısı hem de genişletilmiş sinema performanslarında Sherwin ile birlikte çalışır. Her ikisi de sıklıkla film şeritlerini manuel olarak manipüle ederler, bu işlem genellikle film şeritlerini kesmek, boyamak veya delmek gibi fiziksel işlemleri içerir.

Sherwin ve Loo'nun çalışmaları genellikle deneysel ve soyuttur, bu nedenle geleneksel bir "hikaye" genellikle bulunmaz. Bunun yerine, filmleri genellikle ses, ritim, zaman ve ışığın etkileşimine odaklanır. Film şeritlerinin fiziksel manipülasyonu, bu etkileşimlerin belirli şekillerde vurgulanmasını sağlar. Örneğin, bir film şeridini belirli bir ritimde kesmek, izleyicinin zaman algısını ve filmdeki seslerin ritmini etkileyebilir.

Her bir film ve performansın özel ayrıntıları, Sherwin ve Loo'nun belirli bir proje üzerinde neyi vurgulamak istediklerine bağlıdır. Örneğin, bazı filmler fiziksel mekânın ve film şeridinin nasıl işlendiğine odaklanabilirken, diğerleri izleyicinin zaman ve ritim algısını değiştirmeye çalışabilir.

Son olarak, Sherwin ve Loo'nun performansları genellikle film projeksiyonunun bir parçası olarak canlı gerçekleştirilir. Bu, her performansın kendine özgü ve tekrarlanamaz olmasını sağlar.

Guy Sherwin ve Lynn Loo'nun sinema alanındaki çalışmalarına dair bu görüşme, filmlerinin yaratılma süreci, teknikler ve hikayeleri üzerine bir odaklanma gösteriyor. İlk olarak, Sherwin "Looped Leaders" ve "Sound Cuts" adlı filmlerinden bahsetti. İlk filmi, renkli başlık şeritlerini üç projeksiyon makinesinde döngüye sokarak oluşturulan basit bir döngü filmiydi. İkinci filmi ise filmi belirli açılarda kesip yeniden birleştirme eylemini merkezine alıyordu.

Loo, bir projeksiyon performansı olan "Vowels" ile sinema sanatına başladığını belirtti. Sonraki çalışması, Sherwin ile ortaklaşa yapılan "Vowels and Consonants" filmiydi. Bu projenin motivasyonu, genişletilmiş sinema festivalini Dortmund'da izledikten sonra geldi. Loo ayrıca "End Rolls" adlı bir çalışma hakkında da konuştu, bu çalışmada renk ve ışıkla dört ekranlı, dört projeksiyon performansını gerçekleştirdi. Ardından, maskeleri ritmik bir şekilde kesip film şeridine eklediği "Washi" serisinden bahsetti.

Bu görüşme sırasında zamanın maddeleşmesi hakkında bir tartışma da ortaya çıktı. Sherwin ve Loo, zamanın, hikaye anlatımıyla ilişkili bir madde olarak kullanılması gerektiğine dair düşüncelerini dile getirdiler. Loo, insanların ritmik bağlantısının, bu tür seslere anında yanıt verme kapasitesinin, nefes almayı, uyumayı, yemek yemeyi içeren vücudun doğal ritimleri ile ilişkili olduğunu önerdi. Bu ritimlerin, onların filmlerinde belirli bir bağlantı yaratmak için kullanıldığına işaret etti.

Performanslarının deneyimlerine dair konuşan ikili, her alanın çok farklı olduğunu, her alanın hissinin farklı olduğunu ve bu farklılıkların performanslarına nasıl etki ettiğini dile getirdi. Ayrıca, performanslarının orijinal ve eşsiz bir deneyim olduğunu ve her gösterinin birbirinden farklı olduğunu vurguladılar. Onlar, bu nedenle performanslarının kaydedilip gönderilemeyeceğini, ancak bizzat kendilerinin orada olması gerektiğini belirttiler.

Neden bağımsız sanatçı olduklarına dair soruya, Loo, sanatçı olmayı istediği için seçtiğini, bağımsızlık hissinin kendisine daha fazla özgürlük sağladığını söyledi.

Bu görüşme, Guy Sherwin ve Lynn Loo'nun film yapım süreçlerine, manipülasyon tekniklerine ve hikaye anlatma yaklaşımlarına dair bir iç görü sunmaktadır. Dikkat çeken bir nokta, sürecin teknik yönleri ve sanatçıların kendi filmlerinin malzemesini nasıl manipüle ettikleridir. Birçok yöntem ve teknik hakkında konuşulmaktadır; örneğin Sherwin, "Looped Leaders" ve "Sound Cuts" isimli filmlerindeki çalışmalarından bahsettiği zaman, film şeritlerini kesip birleştirme ve onları döngüye sokma tekniklerini tartışmaktadır. Bu, sinematografik dilin sınırlarını zorlama ve izleyicinin dikkatini çekecek yeni yollar bulma çabalarının bir parçasıdır. Loo'nun

"Vowels and Consonants" isimli filmi de benzer şekilde dikkat çekmektedir, film şeritlerini manipüle etme ve seslerle oynama teknikleri üzerine yoğunlaşmaktadır.

Her iki sanatçı da, kendi sinematik dilini ve anlatımını geliştirmek için çeşitli teknikler kullanırken, bunları her zaman dikkatlice düşünülerek ve bilinçli bir şekilde yapmaktadırlar. Bu, sinemanın sadece bir hikaye anlatma aracı değil, aynı zamanda izleyicinin düşünme ve algılama biçimini değiştirebilecek bir araç olduğuna olan inançlarından kaynaklanmaktadır. Film, onlar için zamanın ve hareketin bir 'maddeleşmesi' ve sinema dilinin kendine özgü kurallarının ve sınırlarının aşılmasıdır.

Bu görüşme, film yapım süreçlerinde zaman ve hareketin malzeme olarak nasıl kullanıldığını anlama ve Sherwin ve Loo'nun farklı projelerde kullanılan teknikler ve yaklaşımlar hakkında bilgi edinme olanağı sunmaktadır. Sanatçılar, film yapımının doğa ve teknoloji arasındaki ilişkileri de inceliyorlar, özellikle Sherwin'in "Animal Studies" adlı serisinde doğa ve teknoloji arasındaki ayrımın nasıl bulanıklaştırıldığını da tartışıyorlar.

Bu görüşme, Guy Sherwin ve Lynn Loo'nun sinema aracılığıyla endüstriyel ve doğal arasındaki karşıtlığı ve potansiyel birlikteliği nasıl keşfettiklerini araştırarak ortaya koymaktadır. Sherwin'in "Animal Studies" adlı serisinde vurgulanan konular, bu arayışın çarpıcı örneklerini sunmaktadır. Bu seride, Sherwin, kuşlar, örümcekler ve karıncalar gibi canlıların minik hareketlerine odaklanmaktadır. Onların doğal faaliyetlerine, film yapım tekniklerini kullanarak bir tür 'hile' uygulayarak, teknolojiyi doğanın izlenimini derinleştirmek ve dönüştürmek için bir araç olarak kullanmaktadır.

Loo'nun yaklaşımı ise, daha belirsiz ama aynı derecede etkileyici bir ilgi alanına işaret ediyor. "Sonbahar Sisi" adlı çalışması, tamamen doğa üzerine odaklanmışken, bu doğal ortamın gözlemlenmesi ve tasviri için teknolojiye dayanıyor. Loo, bu durumu bir "arzu"dan ziyade "merak" olarak tanımlıyor. Bitkilerin yetiştirilmesi ve sergilenmesi, onun sinematografik deneyimlerinin çerçevesi içinde ele alınabilirken, Loo'nun bu bitkileri bir makineye yerleştirip gözlemlemesi, onların doğasını ve hareketini daha detaylı bir şekilde anlamak için bir yol olarak görülüyor.

Bu görüşme, endüstriyel ve doğal arasında birleşim sağlama çabası içinde olan iki sinematografin deneyimlerini ve tekniklerini keşfetmektedir. Sherwin ve Loo, teknolojiyi doğanın incelenmesine, anlaşılmasına ve hatta yeniden yorumlanmasına yardımcı olmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Bu süreçte, endüstriyel ve doğal arasındaki geçişi ve çakışmayı vurgulamakta; teknolojinin doğayı sadece taklit etmek ya da temsil etmek için değil, aynı zamanda onu derinleştirmek ve dönüştürmek için bir araç olduğunu göstermektedirler.

4.2.3. Karel Doing ile Görüşme ve Film Analizi

Karel Doing, expanded cinema ve deneysel film alanında tanınmış bir Hollandalı sanatçıdır. Yıllar boyunca, Doing'in çalışmaları özellikle deneysel film ve genişletilmiş sinema araştırmalarında çığır açmıştır. Film ve görsel-işitsel sanatlar üzerine teorik bilgileri ve onun bu bilgileri pratiğe aktarma becerisi, Karel Doing'i alanında önde gelen bir figür haline getirmiştir.

Doing'in işleri, deneysel film ve genişletilmiş sinema pratiği ile doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi sorgulama ekseninde şekillenmiştir. Kendisi, film yapımının sınırlarını zorlayarak ve sürekli olarak yeniden tanımlayarak, sinemanın bilindik çerçevelerini aşan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu, film ve video formatlarına ek olarak performans sanatı, ses tasarımı ve site-specific enstalasyon gibi bir dizi disiplini kapsayan bir yaklaşımdır.

Phytography Palindrome Series. [Double screen 16mm film]. Café OTO, London., *Pattern/Chaos*. [16mm film, kinetic object, shadow object, live performance]. Contact Festival, London. *Circadian Maps*. [Digital prints, collages, assemblages, slides]. MMX Gallery, London. *Wilderness Series*. [DCP]. Alchemy Festival, Hawick. *Monumental Errors*. [16mm film, live performance]. EYE Filmmuseum, Amsterdam.



Görsel 5.: Phytography (excerpt)

Kaynak: <https://vimeo.com/344802736> Erişim tarihi: 15.05.2022

Phytography dives into the rich and varied world of plant chemistry. This collection of organic 'objets trouvés' demonstrates how nature generates multiple creative solutions, each one structured intricately. Through the application of a simple chemical process, the selected leaves, petals and stems have imprinted their own images on the photochemical emulsion. Shapes, colours and rhythms whirl across the walls and the screen drawing the viewer into a world beyond language and speech. The work taps into a realm of mutualism and generosity, readily available despite the environmental havoc caused by human greed and overconsumption.

Doing'in çalışmalarında sıklıkla kullanılan bir teknik, film malzemesine doğrudan fiziksel müdahale etmektir. Bu, çizikler atma, delikler açma, boyama veya filmin kimyasını değiştirme gibi yöntemlerle gerçekleştirilir. Bu yöntem, film malzemesinin fiziksel niteliğinin ve taşıdığı deneysel potansiyelin vurgulanmasına olanak sağlar. Bu nedenle Doing, genişletilmiş sinema ve deneysel film pratiği içerisinde, malzeme tabanlı bir yaklaşımın önde gelen savunucularından biri olarak kabul edilir.

Doing'in film ve video çalışmalarının yanı sıra, performans ve enstalasyon çalışmaları da önem taşır. Bu çalışmalar genellikle, genişletilmiş sinema pratiği kapsamında, film malzemesinin performans sanatı ve enstalasyonlar aracılığıyla izleyicilere sunulmasına odaklanır. Bu tür çalışmalar, izleyicilerin film malzemesi ile fiziksel ve duygusal bir bağlantı kurmalarını sağlar.

Sonuç olarak, Karel Doing'in çalışmaları, film ve genişletilmiş sinema pratiğinin potansiyelini keşfetme konusunda önemli bir rol oynamıştır. Kendisi, film malzemesi ve

film yapımının fiziksel ve deneysel boyutlarını vurgulayan bir yaklaşım benimseyerek, sinemanın geleneksel çerçevelerini aşmış ve yeniden tanımlamıştır. Bu şekilde Doing, hem akademik hem de sanatsal alanda, deneysel ve genişletilmiş sinema pratiği için yeni perspektifler ve olasılıklar sunmuştur.

Karel Doing ile olan görüşme, çağdaş bir sanatçı ve film yapımı sanatının ve süreçlerinin çok yönlülüğünü ve karmaşıklığını derinden anlamayı sağlayan aydınlatıcı bir deneyime sahiptir. Görüşme, Doing'in kendi çalışmaları ve sinemanın genel anlamı üzerine düşüncelerini ortaya koymak açısından önemlidir.

Doing, film şeridi ve filmin zaman döngüsü üzerine derin düşüncelere sahiptir. Ona göre, film şeridi ve zaman döngüsü, hem bilişsel hem de bedensel ifadenin birleşimini temsil eder. Bu araçlar, onun düşüncelerini, duygularını ve deneyimlerini yansıtmaya ve iletişim kurmasına olanak sağlar. Film şeridi ve zaman döngüsünün bu çift katmanlı işlevi, onları Doing'in çalışmalarında önemli bir yere sahip kılar.

Doing, sanatında ve sinemada materyal üzerine vurgu yapmanın önemini vurgulamaktadır. Ona göre, materyal süreçler, dünyanın karmaşıklığını, canlılığını ve güzelliğini aydınlatır. Sanat, somut ve elle tutulur bir şeyi - bir malzemeyi, bir nesneyi, bir film şeridini - alır ve onu bir ifade aracına dönüştürür. Bu süreç, dünyanın doğasını ve bizim dünyayla olan ilişkiyi derinden anlamayı sağlar.

Ayrıca, Doing, sinemanın materyal üzerindeki deneyimlemenin antroposentrik bakışı değiştirebileceğini düşünmektedir. Sinema, dünyayı değiştirmez, ancak bireylerin dünyayı farklı bir perspektiften görmesini sağlayabilir. Bu, Doing'in kendi sanatında antroposentrik bakışı sorgulamasını sağlar - yani, insanların dünyadaki diğer canlılar ve nesneler üzerindeki hakimiyetini ve önemini.

Doing, sanatın ve sinemanın amacı konusunda biraz daha karmaşık bir bakış açısına sahiptir. Ona göre, sanatın en harika yanlarından biri, belirli bir amacının olmamasıdır. Ancak, bu, sanatın anlamsız veya etkisiz olduğu anlamına da gelmemektedir. Aksine, sanat, bize dünya ve bizim yerimiz hakkında doğru soruları sormaya yardımcı olmaktadır. Bu, Doing'in kendi çalışmalarında da görülür. Sanatının

amacı insan merkezli bakışı sorgulamak, eleştirel hale getirmek ve bu bağlamda yaşanan süreçleri tetiklemektir.

Son olarak, Doing, işleri hakkında aldığı geri bildirimler karşısında oldukça mütevazıdır. Sanatçı olarak, işlerinin başkaları üzerindeki etkisini kontrol edemez ve bu nedenle aldığı geri bildirimler karşısında alçakgönüllü davranır. Ancak, bu, Doing'in sanatının ve fikirlerinin önemini ve etkisini azaltmaz. Aksine, Doing'in düşünceleri ve sanatı, sinemanın ve sanatın ne olabileceği konusunda derin ve zorlayıcı bir felsefi görüş sunar.

Metinde yer alan teorik yaklaşım, bir uygulama temelli proje aracılığıyla harekete geçirilmektedir. Bu projede, organik süreçler kullanılarak atılmış ve eski 35 mm film üzerinde görüntüler üretilmektedir. Bitkiler, çamur ve tuz, alternatif foto-kimya ile bir araya getirilerek görüntüler hareketli film üzerinde "büyütülmektedir". Ayrıca, insan-ötesi bir bakış açısına izin veren bir kamera uzantısı kullanılarak dijital görüntüler toplanmaktadır. Arka plan ve ön plan ters çevrilerek, doğal unsurların kentsel bir ortamda ne kadar önemli olduğu ortaya çıkarılmaktadır. Bu görüntüler, izleyiciyi çalışmanın içine yerleştiren bir performans veya mekansal bağlamda kullanılmaktadır.

Teori ve pratik arasında bir sentez yapılarak, yeni bulunan bilginin expanded sinemanın yanı sıra diğer alanlara da uygulanması için daha fazla olasılığın ortaya çıktığı bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Bu, expanded sinemanın sınırlarını aşarak yeni bir bilgi ve deneyimin geliştirilmesi ve uygulanması için ileriye dönük olanaklar sunmaktadır.

4.2.4. Vicky Smith ile Görüşme ve Film Analizi

Vicky Smith, 30 yıldır deneysel animasyon ve 16mm film üzerinde çalışan bir sanatçı, film yapımcısı ve akademisyendir. Kendi çalışmalarını uluslararası galerilerde ve festivallerde sergileyen Smith, deneysel film üzerine doktora derecesine sahip olup, Londra Film Yapımcıları Kooperatifi'nin de bir parçasıdır. Aynı zamanda Bristol Experimental Expanded Film (BEEF) sanatçı kolektifinin kurucu ortağıdır ve Londra'daki Creative Arts Üniversitesi'nde çeşitli dersler vermektedir. Smith'in önemli eserleri arasında "Not (a)part" (2019) ve "Small Things Moving in Unison" (2018) bulunmaktadır.

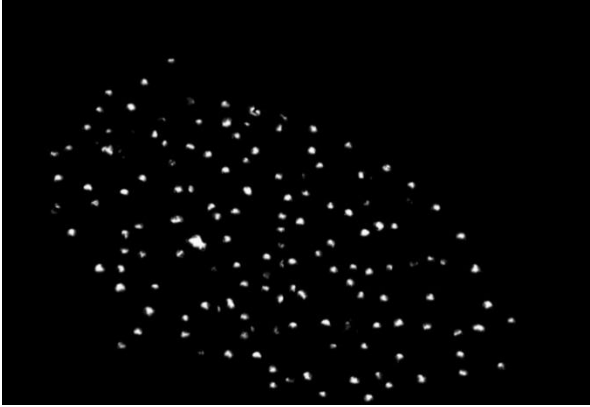
Primal, Noisy Licking, Dribbling & Amp; Spitting, Bicycle Tyre Track, Stacking, Fixation, My Moon, Her World, Small Things Moving in Unison



Görsel 6.: not (a)part

Kaynak: <https://vimeo.com/429337626> Erişim tarihi: 01.04.2021

The film is a response to the rapid decline of flying insects. White voids, where once were black bodies, create a sense of loss and mourning. This version has a new soundtrack composed by Matt Davis, Melanie Clifford and Shirley Pegna.



Görsel 7.: Small Things Moving in Unison

Kaynak: <https://vimeo.com/300496214>

Erişim tarihi: 01.04.2021

"Not (a)part", geographer Merle Patchett (UOB), literary scholar Rachel Murray (Loughborough University) ve sanatçı Vicky Smith (Bristol Experimental Expanded Film: BEEF) arasında işbirliği ile gerçekleştirilen bir projedir ve küresel uçan böcek nüfusundaki hızlı düşüşe odaklanmaktadır. Bu proje, bulunan arı ölümlerini doğrudan negatif filme yerleştirerek, uçan böceklerin konu veya materyaliyle çalışan animasyon, el yapımı veya kontak filmin yüksek tekrarlanabilirliği ile ilişkilendirilmiştir. Film, keşfedilen ve belirli bir zaman diliminde bulunan örneklerin sayısı tarafından belirlenen uzunluğa sahip olup, her saniyede bir arıyı gösterir şekilde 24 karede işlenmiştir. Film,

BEEF karanlık odasında, daha az toksik bir geliştirici olan caffenol kullanılarak işlenmiştir.

"Small Things Moving in Unison" (2018), "binlerce minik deliğin doğrudan 16 mm siyah lider filmine işlenerek ilişkisel alanları tarif ettiği" bir yapıttır. Bu eserde, Smith'in film üzerine doğrudan fiziksel etkisi, sanatının belirgin bir özelliği olarak görülür. Smith'in deneysel film çalışmaları, genellikle animasyon ve elle yapılan film tekniklerini kullanan, filmin fiziksel formu ve dünyayı yeniden şekillendiren güçler arasındaki ilişkilere odaklanır.

Smith'in çalışmaları, görüntüyü ve filmi bir malzeme olarak ele almanın yanı sıra, bunların nasıl algılandığına ve anlamlandırıldığına dair eleştirel bir bakış açısı sunar. Film yapımındaki alternatif teknikleri kullanarak ve filmi bir malzeme olarak kabul ederek, Smith, filmi bir iletişim aracı olarak kullanma biçimimizi sorgular ve genişletir. Smith, film sanatını ve teknolojisini, çevresel ve sosyal sorunları ele almanın etkili bir yolu olarak kullanmaktadır.

Akademik olarak, Smith'in deneysel film ve animasyon üzerine olan katkıları, özellikle filmi ve film yapımını nasıl anladığımızı ve değerlendirdiğimizi şekillendirme biçimiyle, film ve medya çalışmalarında önemli bir rol oynamıştır. Öğretimde ve deneysel film yapımında elde ettiği deneyim ve bilgi birikimi, öğrencilere ve genç film yapımcılarına, film ve animasyonun ötesinde, medyanın genel anlamı üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. Bu anlamda, Smith'in çalışmaları, film sanatının ve üretiminin anlaşılmasını ve uygulanmasını genişletmeye devam etmektedir.

Vicky Smith ile yapılan görüşme, expanded sinema ve film yapımının hem bir uygulayıcı hem de bir araştırmacı tarafından nasıl algılandığına dair kapsamlı bir bakış sunmaktadır. Smith, sinemayı, film malzemesinin içsel bir parçası olan ve olmazsa olmaz olan analog teknolojilere derinlemesine bir bağlılıkla yaklaşıyor. Onun çalışmaları, film malzemesinin duyuşal niteliklerinin keşfedilmesi ve sergilenmesi üzerine odaklanır, bu da Smith'in film yapımının kendine özgü maddiliği üzerine belirli bir vurgu yapmasını gerektirir.

Smith, sinemada malzemenin önemini, özellikle 16mm BOLEX kamera üzerindeki hassasiyetlerini ve bu kameranın duyuşal deneyimini anlatırken öne çıkarır. Kameranın fiziksel işleyişini ve bu işleyişin onun duyuşal tecrübesini nasıl etkilediğini detaylarıyla anlatır. Örneğin, filmi geri sarma ve filmi kameradan ileri ve geri gönderme sürecinin, işitsel bir deneyim olduğunu belirtir. Smith'in açıklamaları, analog malzemeler ve sistemlerin sanatsal pratiğinin, deneyimsel ve duyuşal boyutları ön plana çıkararak sanatını tamamen etkilediğini gösterir.

Smith, kamera olmadan film yapımının insan merkezli bir görüşü değiştirebileceğini kabul eder, ancak bu konudaki görüşleri belirgin şekilde karışıkır. Ona göre, kamera olmadan çalışma, dünyayı belirli bir perspektiften yakalamaktan ziyade dünyayı film yüzeyinde yaratmayı gerektirir. Bu, dokunsal ve optik boyutları öne çıkarır ve belki de daha az insan-merkezli bir hiyerarşi önerir. Ancak, bu yöntem hala belirli bir insan eli tarafından oluşturulan bir eseri ifade eder, bu nedenle insan merkezli bir bakış açısını tamamen ortadan kaldırmaz.

Vicky'nin analizleri neticesinde parasinema kavramı, sinema dışındaki film pratiklerini ifade ederken, performans sinema ile canlı performansın birleştiği bir alanı temsil eder. Kamerasız ise doğrudan film malzemesi üzerinde çalışmayı ifade ederken, expanded sinema kavramı ise sinemanın geleneksel sınırlarını aşarak farklı medya ve pratiklerle genişletilmiş bir deneyim sunmayı hedefler.

Sonuç olarak Smith röportajında, genişletilmiş sinema olarak dilimize çevrilen expanded sinema ve film yapımının hem bir sanatçı hem de bir akademisyen tarafından nasıl anlaşıldığını ve algılandığını gözler önüne seren bir konuşmayı sunar. Onun analoğa olan bağlılığı ve malzemenin duyuşal niteliklerine odaklanması, film yapımının ve genişletilmiş sinemanın anlaşılması ve uygulanması konusunda önemli bir perspektif sağlar.

Mary Stark Film Analizi

Mary Stark, deneysel film ve genleşen sinema pratiği ile tanınan bir sanatçıdır. Eserleri genellikle malzemelere olan kişisel ve duyuşal ilişkisini yansıtır ve özellikle doku, film ve ses ile deneyler yapar. Film ve doku arasındaki ilişki, işlerinin temel unsurlarından biridir ve bu etkileşim, eserlerinin çoğunda belirgindir.

Stark, işlerinde genellikle film materyalinin dokusal niteliklerini keşfeder ve tekstil materyallerinin film yapımına nasıl dahil edilebileceğini araştırır. Film materyalini ve film yapım sürecini, doku ve tekstil çalışmaları ile birleştirerek kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Stark'ın çalışmaları, film ve tekstilin, her ikisinin de kaydedilebileceği, işlenebileceği ve yeni biçimler ve anlamlar oluşturabileceği benzerlikler üzerinden ilerler.

Film as Fabric, Lace and Thread



Görsel 8.: Fabric and Lace

Kaynak: <https://vimeo.com/user4660500> Erişim tarihi: 01.03.2022

A video of projecting a 16mm loop with optical sound at Crater Lab. The loop is of photographs of fabric and lace made while on an artist residency at La Escocesa Studios in Barcelona.

Örneğin, "Fabric of Film" adlı bir dizi çalışması, kumaşların ve film materyalinin birleşimini ve bunların birbirleriyle nasıl etkileşim içinde olduğunu gösterir. Bu eserde, Stark, filmi bir doku gibi kullanarak, izleyicinin film materyalini yeni ve beklenmedik bir şekilde deneyimlemesini sağlar. Film materyalinin dokusal nitelikleri ve doku ile olan ilişkisi, bu çalışmanın ana temasıdır ve film materyalinin dokusal kalitesini vurgular.

Stark'ın sesle ilişkili bir diğer önemli çalışma alanı, özellikle doku ve film materyali arasındaki ilişkiyi seslendirme ve sesin dokusal niteliklerini keşfetme

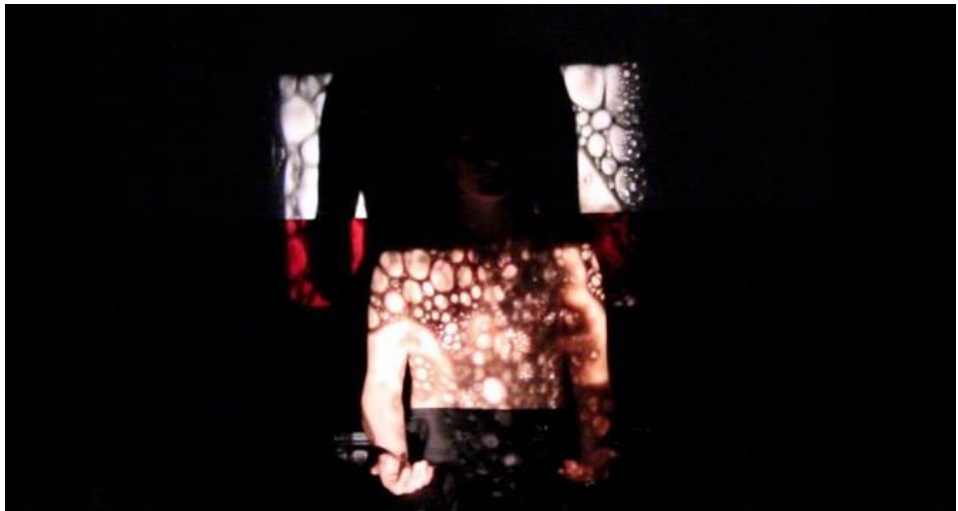
konusudur. Örneğin, "Sound Weaving" projesinde, tekstil tasarımının ve film materyaliyle çalışmanın ses boyutlarını araştırır.

Mary Stark'ın çalışmalarının önemi, sinema sanatının geleneksel sınırlarını genişletme ve film yapımının farklı yönlerini keşfetme konusundaki yenilikçi yaklaşımlarıdır. Stark, film materyalini ve film yapım sürecini, genellikle sinemada daha az kullanılan veya göz ardı edilen yönlerle birleştirerek, deneysel sinemayı genişletmiştir. Ayrıca, doku ve film arasındaki benzersiz ilişkiyi araştırarak ve bu iki materyali birleştirerek, film yapımının yeni ve heyecan verici alanlarını keşfetmiştir. Bu çalışmalar, deneysel sinemanın gelişimine ve film yapımına yeni ve ilginç yaklaşımların uygulanmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Karolina Raczynski Film Analizi

Karolina Raczynski, bir sinema sanatçısı ve çoklu ortam sanatçısıdır ve pratiği topluluk, mekan ve teknoloji kavramlarından ilham almaktadır. Yeni teknolojiyi ve daha geniş bir belgesel çalışma biçimini kullanarak genişleyen sinema geçmişini sosyal odaklı etkileşimler ve işbirlikleriyle birleştirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmaları, geleneksel film yapımının tek ekrana dayalı düzeninden öteye geçmeye çalışır ve genellikle performans, video, film, internet, halk müdahalesi ve ses kullanarak projeksiyonun bir etkinlik veya fiziksel deneyim olarak algılanmasını vurgular. İzleyicilerin bu etkinliklere nasıl tepki verdiği ve nasıl karşıladığıyla ilgilenmektedir.

Body Scan, Skype Call



Görsel 9.: Body Scan: [A]live Screening

Kaynak: <https://cargocollective.com/karolinaraczynski/Body-Scan-A-live-Screening> Erişim tarihi: 01.03.2017

Performance, 16mm projection & sound (2016)

By Karolina Raczynski with Anita Konarska

Londra Film Yapımcıları Kooperatifi'nin (1966-1999) faaliyetlerinden etkilenen ve işbirlikçi ve destekleyici üretim biçiminden ilham alan Karolina Raczynski, aynı zamanda kolektif-iz adlı Londra merkezli bir kadın deneysel film yapımcıları kolektifinin kurucu üyesidir. Birçok kez Birleşik Krallık ve Avrupa'da, ayrıca dünya genelinde gösterimler ve etkinliklere katılmıştır.

Karolina Raczynski, genleşen sinema sanatçısı olarak, kimlik, mekan ve canlılık gibi temaları araştıran ve uzaklık ile temasın merkezi bir rol oynadığı Skype Call 2011-2016 adlı eseriyle dikkat çekmektedir. Bu çalışma, önceden Londra ve Berlin'deki bir seyirci önünde canlı bir performans olarak gerçekleştirilmiş ve webcam kullanılarak eşzamanlı olarak yapılmıştır. Daha yakın zamanda ise Londra ve Colne (Lancashire) arasında PORTRAITS programı kapsamında kolektif-iz tarafından New River Studios, Londra'da gerçekleştirilen bir etkinlikte gerçekleşen bir iletişimle sağlanmıştır. Genleşen Sinema'dan ve özellikle Guy Sherwin'in Paper Landscape 1975 (2016) adlı eserinden etkilenen bu çalışma, İnternet'in canlılığını ve anlıklığını kullanarak mekân-zaman boşluğunu elektronik olarak kapatmayı amaçlamaktadır.

Skype Call 2011-2016, Karolina Raczynski'nin sanat pratiğindeki özgünlüğü ve akademik yönü ortaya koymaktadır. Eser, geleneksel sinema ve canlı performansın sınırlarını zorlayarak yeni teknolojilerin kullanımına odaklanır. İnternetin iletişim imkanlarını kullanarak, izleyicilere farklı mekanlardan canlı bir deneyim sunar ve sanatçının kimlik, mekan ve varoluş temasıyla ilgili düşüncelerini aktarır. Aynı zamanda, genleşen sinemanın ve Guy Sherwin'in eserinin etkisiyle, seyircilerin fiziksel mekandan bağımsız olarak bir araya getirilmesi ve etkileşime geçmesi sağlanır.

Karolina Raczynski'nin bu çalışması, sanatçının toplum, mekan ve teknoloji kavramlarıyla nasıl etkileşime girdiğini ve genleşen sinemanın potansiyelini nasıl kullanarak izleyiciyi etkilediğini göstermektedir. Ayrıca, kolektif-iz gibi deneysel sinema kolektiflerine katılımıyla, işbirliği ve destekleyici üretim biçimlerine olan ilgisini de

yansıtmaktadır. Bu şekilde, Karolina Raczynski, özgün bir yaklaşımla genişleyen sinema sanatını akademik bir şekilde yorumlayan ve seyirciler üzerinde etkileyici deneyimler yaratan bir sanatçı olarak ön plana çıkmaktadır.

Karel Doing'ın "Towards a Post Materialist Practice in Genleşen sinema" başlıklı yazısı, Karolina Raczynski ve Anita Konarska tarafından gerçekleştirilen "Body Scan" performansını ele almaktadır.

"Body Scan", meditasyondan önce vücudu rahatlatmak için kullanılan bir yöntemdir ve duygusal farkındalık ve öz-iyileşme geliştirmek amacıyla her bir bölgeye odaklanmayı içerir. Hareket sanatçısı Anita Konarska ile çalışırken ve 16mm film kullanarak, bedenini ortaya çıkarmak ve üzerine projeksiyon yapmak, ekranı yaşayan bir yüzeyle değiştirir. İş birliği yapanlar arasındaki kayıtlar ve röportajlar aracılığıyla, seyirci Anita'nın rehberliğinde bir Body Scan deneyimine ve hastalık, öz bakım ve iyi olma konularında kişisel anlatılarına maruz kalır. Projeksiyon, projektörden geçerken emülsiyonun çıkarılması için 16 mm siyah liderin beyazlatılmasıyla gerçekleştirilir.

"Body Scan: [A]live Screening" (2016), tamamen karanlıkta başlar, Konarska bir projeksiyon makinesinin önünde, görüntü içermeyen bir döngü ile yüklenmiş 16mm siyah filmle oturur. Seyirci karanlıkta bırakılırken, Konarska'nın sesini duyar ve onları bir yoga sınıfındaki bir öğretmen gibi yönlendirerek vücutlarına ve nefeslerine odaklanmalarını tavsiye eder. Projeksiyon makinesi açılır, önce mekanizmanın çatlaklarından bir miktar ışık sızar, siyah lider ise opak film şeridinden hemen hemen görülemeyecek kadar az miktarda ışık geçirir. Konarska'nın monoloğu aniden konuyu değiştirir ve gerçek veya hayali bir meme kanseri deneyimine odaklanır. Aynı anda Raczynski, siyah lideri hidrojen peroksit çözeltisi ile işleterek siyah emülsiyonu çözer. Yavaşça işbirlikçisi daha net bir şekilde görülebilir hale gelir, çıplak torsosu bir ekran görevi görür. Emülsiyon kaynarken, ışık güç kazanır ve Konarska'nın monoloğu, sıkı bir diyet ve yoğun meditasyon yardımıyla hastalıktan kurtulma konusunda tutkulu bir mücadeleyi ortaya koyar. Hidrojen peroksit çözeltisinin kimyasal reaksiyonu ve filmin emülsiyonu, salonu sarıp kötü kokularla doldurur. Bu unsurlar bir arada deneyimlendiğinde, Konarska'nın anlatımının başlangıçta sağladığı rahatlama rahatsızlıkla değişir, bedeninin açığa çıkarılması, kaynayan ve solan emülsiyonun projeksiyonu tarafından karmaşık hale

getirilir ve anlatılan alternatif sağlık uygulaması ile hoş olmayan ve potansiyel olarak toksik bir kokunun doğrudan deneyimi arasında bir çatışma ortaya çıkar. Performansın sonu belirsizdir ve seyirciyi çeşitli sorular ve çelişkili duygularla baş başa bırakır.



SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME

Eleştirel posthümanist sinema olanakları kristalleştirme yöntemi kullanılarak incelenmiş, temsil ve ontolojik yönden benzerlikler ve farklılıklar gözlenmiştir.

Sinemanın eleştirel posthümanist bir yaklaşımla kullanılması, doğa, teknoloji, nesneler ve ilişkiler arasındaki dinamikleri keşfetmek için insanı merkezden çıkararak yeni bir alan açmıştır. Bu yaklaşım, sinemanın insan odaklı perspektiflerin ötesine geçerek alternatif bir düşünce tarzını teşvik etme ve yeni düşünsel ve görsel deneyimler yaratma potansiyeline sahiptir. Sinema, insanın egemenliğini ve üstünlüğünü sorgulayan bir eleştirel araç olarak kullanıldığında, insanın doğayla, diğer varlıklarla ve teknolojiyle olan ilişkisini yeniden değerlendirme fırsatı sunar.

Eleştirel posthümanist bir yaklaşımla sinemaya yönelmek, insan-merkezli paradigmayı sorgulamak ve farklı anlatı ve temsil biçimlerini teşvik etmek için bir platform sağlar. Bu yaklaşım, insan üstünlüğüne dayalı bakış açılarını aşan bir perspektif değişikliği teşvik eder ve dünyadaki çeşitli varlıkların iç içe geçmişliğini ve etkileşimlerini keşfeder. Sinema, bu bağlamda, insanın doğa, diğer varlıklar ve teknolojiyle olan hiyerarşik ilişkisini eleştirel bir şekilde sorgulama ve yeniden değerlendirme fırsatı sunar.

Eleştirel posthümanist bir yaklaşımı benimseyerek, sinema insan-merkezli perspektiflerin ötesine geçebilen güçlü bir araç haline gelir ve doğa, diğer varlıklar ve teknolojiyle olan karmaşık ilişkimizi daha derinlemesine anlamamızı sağlar. Bu yaklaşım, geleneksel normları sorgulayan ve çeşitli ve kapsayıcı anlatılara yer açan yeni sinematik ifade biçimlerini hayal etme ve deneyimleme imkanı sunar. Bu perspektiften hareketle, sinema bizi daha geniş bir etkileşim ağı içindeki rollerimizi ve sorumluluklarımızı yeniden düşünmeye yönlendirir.

Sanatçılarla görüşme, sanatçıların deneysel sinema ve genleşen sinema üzerine görüşlerini ve bunların insan merkezli bakışın sorgulanmasında nasıl kullanılabileceğini ifade etmesi açısından önemli olmuştur. Sanatçıların film şeridi ve filmin zaman döngüsüne verdiği önemi anlamak, sinemanın ve özellikle deneysel sinemanın potansiyelini daha iyi anlamaya yardımcı olabilir. Malzeme üzerinde durmasının nedeni, malzemenin dünyanın karmaşıklığını, canlılığını ve güzelliğini açığa çıkaran bir araç

olmasıdır. Sinema, belirli bir malzeme üzerinde çalışarak (film şeridi, dijital görüntüler vb.) dünyanın bu özelliklerini görselleştirebilir. Bu durum, eleştirel ekoloji kuramıyla da ilgilidir. Eleştirel ekoloji, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi sorgular ve genellikle insanın doğadaki rolünü ve etkisini eleştirir (Buell, 2005, s. 65).

Antroposenrik bakış, insanın doğa ve dünya üzerinde merkezi ve belirleyici bir rol oynadığı fikrini temel alır. Bu bakış açısı, genellikle çevresel sorunları yaratmakla suçlanır, çünkü insanların doğayı kontrol etme ve kullanma hakkı olduğunu varsayar (Plumwood, 1993, s. 192). Sanatçıların bu görüşleri, eleştirel posthumanist kuramla örtüşmektedir.

Sanatın herhangi bir amacı olmadığını belirtmek, sanatın değerini ve etkisini belirleme konusunda geniş bir tartışma başlatır. Bazıları, sanatın sosyal, politik veya kültürel değişimleri tetikleme gücü olduğunu savunurken, diğerleri sanatın değerini daha bireysel ve öznel bir deneyimde bulur (Adorno, 1970, s. 225). Sanatçıların bu görüşleri, sanatın değerinin ve etkisinin belirlenmesinde bireysel deneyimin önemini vurgular. Bu, sinemanın dünyayı görselleştirme ve eleştirel sorular sorma yeteneğinin bir göstergesi olabilir.

Bilgisayar ve 16mm projeksiyon arasında performans farklılıkları hakkında konuşulmuştur. Bu, buluntu film performansı, kamerasız sinema, genleşen sinema ve posthümanizm gibi konularla ilişkili birçok önemli noktayı gündeme getirir.

Buluntu film performansı genellikle mevcut film malzemesinin yeniden düzenlenmesi ve yeniden kullanılması olarak tanımlanır. Görüşmecilerin belirttiği gibi, 16mm filmin dijital medyadan fiziksel olarak manipüle edilme yeteneği, bu tür bir performans destekler. Filmin 'çizilebilir' ve 'manipüle edilebilir' olması, buluntu film performansının özünü oluşturur ve görüşmecilerin, dijital medyanın bu tür fiziksel manipülasyonları mümkün kıldığını belirtmesi dikkat çekicidir.

Kamerasız film, filmin kamerayla çekilmeden elde edilen görsel efektler kullanılarak oluşturulduğu bir sanat biçimidir. Genleşen sinema, geleneksel tek ekranlı film gösteriminin dışına çıkan ve genellikle performans ve enstalasyon elemanlarını

içeren bir sinema biçimidir. Görüşmecilerin, dijital teknolojilerin performanslarında birden çok ekran kullanma yeteneği hakkında tartışmaları bu kavramlarla ilişkilidir.

Performans, canlı bir etkinliktir ve film veya dijital ortamda olduğu gibi kontrol edilemez, düzenlenemez. Konuşmacılar, bir dijital performansta, performansın canlılığını ve spontanlığını kaybettiği belirtmişlerdir. Bu da genellikle ontolojik olanın daha organik ve canlı olduğunu göstermektedir.

Seyircinin, çevrenin, sanatçının performansa dahil olması ortam poetikasının ve ontolojik çıktılarının genişleyen sinemada olup temsili olanda gözlenmediğini ortaya koymuştur. İzleyici ve performans arasındaki etkileşimin nasıl oluştuğunu, buluntu filmin ve kamerasız tekniklerin nasıl kullanıldığını ve bu tekniklerin parasinema ve genişleyen sinema ile nasıl ilişkili olduğunu incelenebilir. Ayrıca, bu tür bir performansın, teknolojinin ve insanın karşılıklı etkileşimini inceleyen eleştirel posthümanist bir bakış açısına nasıl uyarlandığını da inceler. Bu, özellikle performansın ve izleyicinin varlığının performansın ayrılmaz bir parçası olduğunu kabul eden bir perspektiftir. Sanatçıların doğrudan doğa ile etkileşimlerini ve kameranin sadece gözlem aracı olarak kullanılmadığı, farklı bir bakış açısı sunmayı hedeflediği belirtilmiştir. Genişleyen sinema, film ve video sanatının sınırlarını zorlayan ve izleyicinin deneyimini genişletmeyi hedefleyen bir kavramdır.

Bu çalışma, film ve dijital medyanın, buluntu film, performans, kamerasız film ve genişleyen sinema gibi sinema pratiği ve teorisi alanlarındaki rolünü anlamak için önemli bir kaynaktır. Tez, hem film hem de dijital teknolojilerin avantajlarını ve sınırlarını ortaya koymuştur.

Bağımsız sanatçılığı ve doğa ile endüstri arasındaki ilişkiyi irdeleme olanakları sunan buluntu film, parasinema, performans, kamerasız, genişleyen sinema ve eleştirel posthümanizm kavramlarına dayanarak sinemanın yeni olanakları üzerine inceleme yapılmıştır.

Kamera kullanmadan film yapma, sinemanın antroposentrik (insan-merkezci) bakış açısını değiştirebilir. Bu, sinema sanatçısının doğal dünya ile bir iş birliği olarak

görülebilmek ve dolayısıyla imajların nasıl oluşturulduğu ve genellikle soyut olan sonuç görüntülerinin ne olduğu hakkında soruları gündeme getirebilir (Cubitt, 2005, s. 72).

Film şeridinin zamansal doğası, zamanı, mekanı, hacmi ve formu ölçmek için bir araç haline gelir. Film şeridi, nesnelerin, mekanın ve zamanın lineer bir materyal aracılığıyla nasıl harekete dönüştüğünün bir ölçüsü olabilir (Braudy ve Cohen, 2009, s. 28).

Bu tartışmalar, sinemanın malzemesi ve formu üzerine düşünme ve sinema sanatının insan-merkezci bakış açısını sorgulama potansiyeli konularında önemli bir bakış açısı sağlar. Sinemada, malzemenin özelliği ve kullanılış biçimi, bir filmin anlamını ve izleyici üzerindeki etkisini belirleyen faktörlerden biridir. Özellikle, fotoğrafik film şeridi gibi materyaller, belirli bir fiziksel form ve dil barındırır. Bu, sinemacının, geleneksel hikaye anlatımının ötesinde, sinemanın dilini ve fiziksel formunu sorgulamasını ve bu malzemelerle oynamasını sağlar.

Deneyisel filmlerde insanın üstünlük söylemini eleştiren bir yaklaşımın yanı sıra geleneksel tarzdaki filmlerde de bu eleştiriyi görmek mümkündür. Filmler genellikle insan çıkarları doğrultusunda yapıldığı düşünülse de farklı anlatı biçimleri bu anlayışı sorgular. İnsanı ayrıcalıklı kılmayan filmler ve belgeseller ile alışlagelmiş anlatı biçimlerinden farklı şekillerde şekillenen genişleyen sinema içinde bulunan yeni materyalist filmler, sinemanın insan merkeziliğinin ötesine nasıl geçebileceği sorusuna cevap verebilir. Bu tartışmalar, sinemanın içeriği, malzemesi ve formu üzerine düşünme ve sinema sanatının insan-merkezci bakış açısını sorgulama potansiyeli konusunda önemli bir perspektif sunar. Sonuç olarak, filmler hem temsil hem de ontolojik açıdan incelendiğinde her iki şekilde de eleştirel posthümanist sinemanın olanaklarının varlığı gözlemlenmiştir.

Sinema, insanın üstünlüğünü ve egemenliğini eleştirel bir şekilde sorgulayarak doğa, teknoloji ve diğer varlıklarla ilişkimizi yeniden düşünme ve dönüştürme yolunda önemli bir araç olabilmektedir. Bu perspektif, sinemanın içerik, form ve malzeme üzerine düşünme açısından yeni keşiflerin yapılmasına ve daha kapsayıcı, çeşitlilikçi ve ekolojik bir sinema pratik ve estetiğinin geliştirilmesine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, bu doktora tez çalışmasında eleştirel posthümanizm, çeşitli felsefi kavramlar, çevresel perspektifler ve sinemadaki alternatif yaklaşımlar arasındaki karmaşık ilişkileri aydınlatmaktadır. İlgili literatürün kapsamlı bir şekilde incelenmesi, film yönetmenleriyle yapılan görüşmeler ve film örneklerinin analizi yoluyla elde edilen bulgular, posthümanist sinemanın olanaklarını ve etkilerini ölçerek değerli bir şekilde ortaya koymaktadır.



KAYNAKÇA

- Abram, D. (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. Vintage.
- Adorno, T. (1970). *Aesthetic Theory*. Continuum.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1947). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Ağın, B. (2020). *Posthümanizm, Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press.
- Barker, C. (2009). *Cultural Studies: Theory and Practice*. Sage.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Volume I*. University of California Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. Routledge.
- Bonneuil, C., & Fressoz, J.-B. (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Verso Books.
- Bonneuil, C., & Fressoz, J.-B. (2016). *The Shock of the Anthropocene*. Verso.
- Bostrom, N. (2001). "Are You Living in a Computer Simulation?". *Philosophical Quarterly*.
- Bostrom, N. (2005). "A History of Transhumanist Thought". *Journal of Evolution and Technology*.
- Bostrom, N. (2011). "The Future of Human Evolution". In M. Singh (Ed.), *A Companion to the Philosophy of Technology*. Wiley-Blackwell.
- Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2020). "We" Are In This Together, But We Are Not One and the Same. *Journal of Bioethical Inquiry*, 17(4), 465–469.
- Braudy, L., & Cohen, M. (2009). *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press.

- Brondizio, E. S., et al. (2016). "Anthropocene: Towards a New Epoch of Planet Earth". *Current Opinion in Environmental Sustainability*.
- Brown, N. (2013). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press.
- Brown, N. (2018). *Non-Cinema: Global Digital Filmmaking and the Multitude*. Bloomsbury Academic.
- Bryman, A. (2016). *Social Research Methods*. Oxford University Press.
- Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism*. Blackwell.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cary Wolfe. (2009). *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Cater, J. (2011). *The Eco-Cinema Experience*. Routledge.
- Church, S. (2019). *The Cinematic Art of World of Warcraft: The Wrath of the Lich King*. Intellect.
- Clark, N., & Yusoff, K. (2017). *Geosocial Formations and the Anthropocene*. Theory, Culture & Society.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Allen & Unwin.
- Colebrook, C. (2006). *Deleuze: A Guide for the Perplexed*. Continuum.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*.
- Cubitt, S. (2005). *The Cinema Effect*. MIT Press.
- Cunningham, A., & Reich, R. (2005). *Culture and Values: A Survey of the Western Humanities*. Cengage Learning.
- De Landa, M. (1991). *War in the Age of Intelligent Machines*. Zone Books.
- Deleuze, G. (1968). *Difference and Repetition*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Denzin, N. K. (1978). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. McGraw-Hill.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1978) *Freud and the Scene of Writing*, in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2008). *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press.
- Didur, J. (2003). *Unsettling Partition: Literature, Gender, Memory*. University of Toronto Press.
- Dillman, D. A. (2007). *Mail and Internet Surveys: The Tailored Design Method*. Wiley.
- Doing, K. (2022). "Messy Realities of Multi-species Cinema" In *Expanded Nature: Écologies du Cinéma Expérimental*. Lightcone Editions.
- Ellingson, L. (2005). *The Myth of the Noble Savage*. University of California Press.
- Ellingson, L. L. (2009). *Engaging Crystallization in Qualitative Research: An Introduction*. SAGE Publications.
- Ellingson, L. L. (2011). *Analysis and Representation of Qualitative Data*. SAGE Publications.
- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. Longman.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. Arnold.
- Fay, B. (2010). *Social Theory and Political Philosophy*. Routledge.
- Floridi, L. (2014). *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

- Foucault, M. (1998). *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. Penguin.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. İmge Kitabevi Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Gauntlett, D. (2011). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Polity Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Hamilton, C., & Grinevald, J. (2015). Was the Anthropocene Anticipated? *The Anthropocene Review*.
- Haraway, D. (1985). "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Socialist Review*.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.
- Hawkins, J. (2013). *Genleşen sinema: Art, Performance, Film*. Tate Publishing.
- Hayles, K. N. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Higgins, H. (1966). "Intermedia". *Something Else Newsletter*, No. 1.
- Higgins, H. (2001). *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. University of Illinois Press.
- Hoolboom, M., & Sandlos, K. (2008). *Experimental Ethnography*. Duke University Press.
- Hooley, T., Wellens, J., & Marriott, S. (2012). "Creativity and Cultural Production". In R. C. Ristow (Ed.), *Creativity and Entrepreneurship: Changing Currents in Education and Public Life*. Peter Lang.
- Ivakhiv, A. (2013). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Wilfrid Laurier University Press.
- Kennedy, B. M. (2000). *Deleuze and Cinema: the aesthetics of sensation*.
- Kilbourn, R. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Routledge.

- Kilbourn, R. (2012). *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition, and Reception*. Intellect.
- Kolbert, E. (2014). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Henry Holt and Company.
- Latour, B. (1996). *Aramis, or the Love of Technology*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia*. Polity Press.
- Le Grice, M. (2001). *Experimental Cinema in the Digital Age*. British Film Institute.
- Lev Manovich. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Lippit, A. M. (2000). *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press.
- Lokman Meho. (2006). *The Sociology of Knowledge in a Time of Crisis: Challenging the Phantom of Liberty*. Routledge.
- Longhurst, R., et al. (2016). *Introducing Cultural Studies: A Graphic Guide*. Icon Books.
- Lupton, D. (2020). *Digital Health: Critical and Cross-Disciplinary Perspectives*. Routledge.
- MacDonald, S. (2005). *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. University of California Press.
- MacDonald, S. (2011). *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford University Press.
- MacDonald, S. (2015). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Lexington Books.
- Mahoney, J., & Rueschemeyer, D. (2003). *Comparative Historical Analysis in the Social Sciences*. Cambridge University Press.

- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Mathijs, E., & Mendik, X. (2008). *The Cult Film Reader*. Open University Press.
- Miah, A. (2008). *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*. Cambria Press.
- Michael Renov. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Mirandola, P. (1486). *Oration on the Dignity of Man*. Basic Books.
- More, M. (1998). "The Philosophy of Transhumanism". In N. Bostrom & J. M. Bishop (Eds.), *The Ethics of Human Enhancement: Understanding the Debate*. Oxford University Press.
- More, M. (2013). *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Wiley-Blackwell.
- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press.
- Morton, T. (2017). *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Verso Books.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen.
- Murray, J. H. (2017). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. MIT Press.
- Nauert, C. G. (2006). *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. Cambridge University Press.
- Neuman, W. L. (2013). *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Pearson.

- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- O'Connor, H., Madge, C., Shaw, R., & Wellens, J. (2008). "Internet Use by Socially Withdrawn Youth: Perceived Benefits of Online Discussion Forums". *CyberPsychology & Behavior*.
- O'Connor, J. S., & Madge, C. (2001). "Cyberstudies: Exploring the New World of Online Learning". In G. J. Andrews & R. Haythornthwaite (Eds.), *The Sage Handbook of E-learning Research*. SAGE Publications.
- Pinker, S. (1997, October 11). *How the Mind Works*. Norton & Company.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.
- Ragin, C. C. (2014). *The Comparative Method*. University of California Press.
- Rascaroli, L., & Young, Y. (2009). *The Personal Camera*. Routledge.
- Ress, M. (2011). *Ecoliteracy in Higher Education*. New York University Press.
- Richardson, L. (1997). *Fields of Play*. Rutgers University Press.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press.
- Rose, D. (2007). *Visual Methodologies*. Sage.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies*. Sage.
- Rosenbaum, J. (2004). *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See*. A Cappella Books.
- Russett, R., & Starr, C. (1988). *Experimental Animation: Origins of a New Art*. Da Capo Press.
- Salmond, W. (2017). *Animate Earth: Science, Intuition, and Gaia*. Chelsea Green Publishing.
- Sconce, J. (1995). "Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style". *Screen*, Vol. 36, No. 4.
- Scott MacDonald. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford University Press.

- Sender, F., Fuchs, E., & Milo, T. (2016). "Genleşen sinema: Art, Performance, Film". In M. Abend-David (Ed.), *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge University Press.
- Shaviri, S. (2010). *Post Cinematic Affect*. Zero Books.
- Shukin, N. (2009). *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford University Press.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary Film*. Oxford University Press.
- Smith, G. M. (2008). *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press.
- Steffen, W., Crutzen, P.J., & McNeill, J.R. (2007). *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature*. *Ambio*.
- van Dijk, T. (2008). *Discourse and Power*. Palgrave Macmillan.
- van Dijk, T. A. (2016). *Discourse Studies*. Sage.
- Vetlesen, A. J. (2019). *The Denial of Nature: Environmental Philosophy in the Era of Capitalism*. Routledge.
- Wees, W. C. (1992). *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. University of California Press.
- Wolfe, C. (2003). *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. University of Chicago Press.
- Wolfe, C. (2010). *What Is Posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Young, E. B., Genosko, G., & Watson, J. (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. In Bloomsbury Publishing Plc.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Dutton.

Zalasiewicz, J., Williams, M., Haywood, A., & Ellis, M. (2011). "The Anthropocene: a new epoch of geological time?". *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*.



EKLER

Catherine Rogers

A: Film şeritlerini manipüle ettiğiniz filmlerinizin isimleri, kullandığınız teknik ve ardındaki hikaye (eğer bir hikaye varsa ve anlatmak isterseniz). Bu tekniği (film şeritlerini manipüle etmek, onları şok etmek) neden tercih ediyorsunuz? Orijinal materyal önemli miydi? Zamanın maddiliğinin tam olarak anlamı nedir?

C.R: Sanırım bitkilerin fotogram filmlerinden bahsediyorsunuz. Benim çalışmalarım, konunun film materyali üzerindeki uzay ve formunun temsiliyle ilgili olup, bu da bana fizikseli zaman temelli bir şeye çevirme ve düşünme olanağı veriyor. Delikli kameralar ve süper 8 film ile çalışıyordum, hareket eden nesneleri film şeridinin lineer formunda yakalamaya çalışıyordum (Tren Filmi) bu yüzden konu ile film şeridi arasında doğrudan bir ilişki vardı. 50ft film Hortum özellikle yapması zor bir film idi, bu yüzden evimde ve bahçemdeki diğer objelere bakıyordum ve konuların hacmini ve formunu nasıl yakalayabileceğimi merak ediyordum. Sadece önümdeki alanı değil, etrafımdaki alanı da yakalamaya çalışmaktaydım. Bu yüzden bahçemdeki küçük bir biberiye çalısının etrafına film dokumaya başladım (Biberiye, Tekrar ve Tekrar) ve bu da diğer bitki tabanlı fotogram filmlere yol açtı.

A: Aslında benim takıntım uzay, hacim ve form ile ve analog film şeridi bu yakalamalar için mükemmel bir materyal. Bu ya projeksiyon (başka bir şey oluyor) veya ışık kutularımdaki gibi durağan bir parça olarak kullanılıyor (Miscanthus, Stipa Gigantea ve Sallanan (Sedge)). Zaman elbette önemli ama zamanı ölçme anlamında değil, zamanı yakalama anlamında.

A: Performans deneyimleriniz nasıldı? Hangi alanlarda performanslar sergilediniz? Performanslarınız, performans yaptığınız farklı alanlara uyarlandı mı? Yönetmenlerin performans yerinde olması gerekir mi? Örneğin orada olmanız gerekti mi? Bunun ne kadarı önceden bestelenmiş ve ne kadarı doğaçlama idi? Performansta (canlı) ses/müzik nasıl çalışır?

C.R: Benim için her zaman mevcut olmak ve performansın canlılığı hakkında. Genelde bu performanslar sadece bir gece için bir kez gerçekleşir. Ben bir yönetmen değilim, analog film ile çalışan bir sanatçıyım. Projeksiyonlu performanslar her zaman görüldükleri mekan hakkında olur, mekan eserin bir parçasıdır.

A: Seyirci her zaman filmi değiştirir mi? Seyircinin kendi varlığının farkında olmasını sağlayan şey nedir? Genişletilmiş sinema bağlamında seyirciyle olan ilişkinizi nasıl tarif edersiniz?

C.R: Onlar filmi etkinleştirir, onu tamamlarlar.

A: Sinema için ve sizin bir yönetmen ya da sanatçı olarak materyal farkını vurgulamanın önemi nedir?

C.R: Foto-kimyasal film şeridi, materyalin (poliester veya asetat) içine yerleştirilmiş bir dili, foto duyarlı emülsiyonla kaplanmıştır ve fiziksel formu, belirli bir uzunlukta bir makaradır ki bu, belirli aralıklarla bireysel hareketsiz görüntüleri projekte eder ve bir analog projektörde kullanıldığında, hareket illüzyonunu insan gözüne verir. Bu, bu materyalin benim için neden önemli olduğunu açıklar. Bu, beni bir sanatçı olarak bu materyalle oynamaya, genellikle hikaye anlatma ve anlatı hakkında olan geleneksel sinematik kullanımının dışında, sinema dili olan bir materyal üzerine düşünmeye ve onun fiziksel formunu sorgulamaya izin verir.

A: Kameranın olmadığı film yapımının antroposentrik görüşü değiştirebileceğini düşünüyor musunuz? Nasıl?

A: İnsanın kontrolde olduğu görüş mü kastediyorsunuz?

C.R: Benim kamera olmayan film yapımım, filmi nereye ve nasıl yerleştireceği hakkında kararlar veren bir insanın olduğu yerdir ve geliştirilmesi, kimyasal veya bitki bazlı. Bu yüzden sanırım bu, benim ve doğal dünyanın bir iş birliği. Bu anlamda kamera olmayan film yapımı, imajların nasıl oluşturulduğu ve sonuçta ortaya çıkan genellikle

soyut imajların ne olduğu konusunda sorular sormak için imajların nasıl yapıldığının şeklini değiştirebilir.

A: Film şeridi ve filmin zaman döngüsü size ne ifade eder? Nasıl?

C.R: Film şeridinin zaman doğası bana ne ifade ediyor demek istiyor musunuz? Film şeridi, zamanı, uzayı, hacmi ve formu ölçmek için bir araç haline gelir. Ben, nesnelerin, uzayın ve zamanın bir lineer materyal üzerinden harekete nasıl dönüştüğüyle ilgileniyorum.

Guy Sherwin ve Lynn Loo Görüşme

A: 16 mm projektörlerle performans sergilerken ve bilgisayarla performans sergilerken arasında ne fark var?

L.L: Bilgisayarla performans sergilemedim. Bir kez, bir çalışma denemesi için film projektörü ve bir bilgisayarla performans sergiledim ama bir daha hiç tekrarlamadım. Çünkü bir şekilde, çok ilginç değil. Görsel olarak ilginçti ama öyle bir şey değildi ki... Bu çok uzun zaman önce oldu, o zamandan beri pek... Sanırım Guy da yapmadı. Bilgisayarla performans sergilemedi.

G.S: İki kez yaptım.

L.L: Ha, yaptın mı?

G.S: Birkaç kez. Üç kez.

L.L: Oh, tamam işte.

G.S: Hemen birkaç örnek vereyim. Bunlardan biri Cycles adlı çalışmaydı ve sanırım Çekoslovakya, Prag'daydı. Cycles'ı iki 16 mm projektör için bir film olarak hazırlamıştım ve aynı anda projektörlü projeksiyon yapacaktım ancak sadece bir 16mm projektörüm vardı, bu yüzden diğerini dijital projeksiyon olarak kullandım ve 16mm ile dijitali birleştirdim. Aslında oldukça hoşuma gitti, oldukça ilginçti. Diğer bir zaman,

1970'lerde 16 mm üzerine çekilmiş bir performansı, video ve canlı yayın ile etkileşimli olarak sundum, böylece 16 mm ve video kombinasyonu oluştu. Ve daha sonra da Paper Landscape adlı bir performansı dijital versiyonu olarak sundum... Evet, birkaç kez yaptım.

L.L: Farkın ne olduğunu soruyor.

G.S: Fark ne mi? Dijitalin garip bir şekilde esnek olmadığı doğru, değil mi? Nasıl kurulduğuna dair.

L.L: Gerçekten doğaçlama yapamazsın çünkü sadece açarsın ve çok fazla bir şey yapamazsın... Her şeyi önceden düzenlemiş olmalısın...

G.S: O zaman gerçekten bir performans olmaz.

L.L: Hayır, performans olmaz, değil mi? Evet.

G.S: Dijitalle ilgili problem şu... Ekran geldiğinde ve logolar falan olduğunda, bunları uzak tutmak çok zor. Ayrıca, dijitalin siyahı gerçekten siyah değil, bir tür... Bir objektif olduğunda, küçük bir yama ve parıltı alır. Ne şekilde olursa olsun ekranınız, içinde hep vardır.

L.L: Bilgisayar hakkındaki tek şey, tek ekranlı programımızı yaptığımızda... Bu dijital.

G.S: Performans sergilemiyor. Değil mi?

L.L: Performans sergilemiyor. Yani, performans sergilemekten mi bahsediyorsunuz yoksa gösterimden mi? Eğer dijital bir gösterimse, tek ekranlı çalışmayı gösterdik ve... en son gösterimimiz, film kalitesi ve dijital kalite arasındaki bir çalışmaydı. Bağlama bağlı olarak işe yarayabilir. Değil mi?

G.S: Oh evet. Doğru.

L.L: Çok iyi değil, yani, son zamanlarda Barselona'daki. Bu benim kendi programım. Gerçekten düşük kaliteli Super 8 transferi ve 16 mm transferi 20 yıldan fazla bir süre önce. 20 yıl. Bilmiyorum. Dijitalle birlikte aslında oldukça iyi görünüyordu, birazcık yabancılaştırıcı olabilir başta ama sonra içeriği nedeniyle kabul edersiniz sanırım. Bu gerçekten cevap veriyor mu bilmiyorum.

G.S: Evet, sanırım, 16mm performansı hakkında soruyor çünkü bir sonraki soru film şeritlerini nasıl manipüle ettiğimizin adları...

Dijital medyayı performansta kullanıyor musunuz? Dijital çalışma yöntemleri işinize nasıl girdi?

L.L: Paper Landscape'ı düşünüyorum, neden dijital bir bileşen kullandınız da 16 mm film kullanmadınız?

G.S: Çünkü çok daha güvenilir ve ayrıca ses bandı var. Ses bandıyla ne olacağı oldukça ilginç.

L.L: Yani bu, 2016'da Japonya'da yapılan Paper Landscape. Orada bir video kamera vardı. Yani bu, 1976 film versiyonuna ek olarak dijital bir bileşen olan bir versiyon.

G.S: Evet, bunlar iki ayrı performans, değil mi? Aynı performansa bağlılar ama biri 16 mm ile ve diğeri dijital kamera ile yapıldı. Ama gerçekten, bunlar özellikle materyal film değil çünkü 16 mm basitçe o anda önünde gerçekleşen olayı kaydediyor, aslında o zaman Super 8 idi. Super 8, önünde gerçekleşen olayı kaydediyordu ve dijitalle de benzer şekilde. Basitçe bir kayıt cihazıdır, ortamın materyaliyle uğraşmaz ama ekranın materyaliyle uğraşır. Bu fark. Evet.

Bilgisayar size ne tür bir fırsat verdi deney yapmak için?

G.S: Son zamanlarda COVID ile, dijitalle çok fazla şey yaptınız.

L.L: Dijital olabilir çünkü ilginç bir şey buluyorsunuz ve bunu bir filme dönüştürüyorsunuz.

L.L: Bilgisayarın bize... Şey, var.

G.S: Bilgisayarlarda gerçekten denemedik.

L.L: Tekrar, yapmayı seçtiğiniz şeyin türüne bağlı, çekim sırasında mı deney yaparsınız yoksa düzenleme sırasında mı çünkü çoğu zaman deneysel film dendiğinde, deneyin genellikle düzenleme kısmı olur. Çekim kısmında deney yapmak pek olmaz, biliyorsunuz, kamerada düzenleme yapar mısınız? Video kamerayla kamerada düzenleme yapan bir çalışma görmedim.

G.S: Oh, bu ilginç.

L.L: Bu tür bir deney

G.S: Değiştirmesi çok kolay -- değil mi?

L.L: Tam olarak çünkü genellikle, film yapımcıları deneyi düzenleme sırasında yapar, çekim sırasında pek yapmazlar.

G.S: Evet, ilginç. 16mm film bir şekilde birkaç kısıtlamaya sahip ama bu sizi zorlar veya bunun etrafında yollar bulmanız gerekir. Bilgisayarlarla ise, tamamen, her yöne gidebilirsiniz.

L.L: Ama mutlaka öyle olmayabilir. 16 mm üzerinde fiziksel manipülasyon yapabilirsiniz; bilgisayarda fiziksel manipülasyon yapamazsınız. Yani, iki çok farklı ortam, ama 16 mm, çekim kısmını veya manipülasyon kısmını veya projeksiyon kısmını oynayabileceğiniz daha çok alan bulduğumu söyleyebilirim.

G.S: Ve biraz aykırı hissettirir çünkü bunu yapmanız gerekmeyecektir, filminizi pişirmeniz veya çizmeniz gerekmeyecektir, bilmiyorum, 2 ekranı birden paylaşmanız gerekmeyecektir.

L.L: Yapamazsın, gerçekten fiziksel olarak bir şey yapamazsın.

G.S: Oh, 2 ekranı birden yapar, galeriler ve şeylerde bu furya, değil mi?

L.L: Ama ekranı hareket ettiremezsiniz.

L.L: Mark, New York'ta yaptı. Birkaç projektörü vardı.

G.S: Evet, yapabilirsin.

Filmlerinizin adları nelerdir, film şeritlerini nasıl manipüle ettiniz, hangi teknikleri kullandınız ve arkasındaki hikaye nedir (eğer bir hikaye varsa ve anlatmak isterseniz)?

G.S: Barcelona'da yakın zamanda gerçekleştirdiğimiz bir programdan söz edebiliriz, burada film şeritlerini manipüle ettik. "Looped Leaders" adında bir filmim var, bu filmde sadece düz renkli başlık şeritlerini 3 projeksiyon makinesinde döngüye soktum, ses yok. Bu tip bir film, açıkça bir döngüdür. Ayrıca "Sound Cuts" adlı bir filmim var, burada filmi açılarda kesip tekrar birleştirdik. Filmin bütününde en önemli şey bu birleştirmeler. Lyn'in ise...

L.L: İlk filmim "Vowels" ve bu, projeksiyon performansı ile çalışmaya başlamamın başlangıç noktası oldu. Daha sonra seninle çalışmaya başladım ve "Vowels and Consonants" adlı bir filmim oldu. Ancak hikayenin başlangıç noktası, genişletilmiş sinema festivalini Dresden'de gördükten sonra bir şeyler yapmam istenmesi. "Vowels", bir kamera filmini çekmeye başladı...

G.S: Dresden mi? Dortmund.

L.L: Oh, Dortmund! Ben kısa bir süre önce başka bir festival için Dresden'e gitmiştim. Dortmund'da birçok genişletilmiş sinema performansının olduğu bir festival vardı.

G.S: 2004, değil mi?

L.L: Evet, 2004. Bu yüzden bir şeyler denemek istedim, bu yüzden "Vowels" üzerinde çalışmaya başladım ve sonunda seninle birlikte "Vowels & Consonants" adlı bir çalışma oldu. Çünkü Hackney Central Spices Festivali'nde bir performans yapmamız için davet edildik. Bu 6 projeksiyon makinesiyle yapılan bir performanstı, en fazla 6 projeksiyon makinesiyle - 3 projeksiyon makinesini ben kullandım, 3 projeksiyon makinesini sen kullandın. Sesleri Sarah Washington ve Knut Aufermann yaptı. Bunun bir kaydı var. Her neyse, bu birçok farklı şehirde yaptığımız bir film performansıdır ve çeşitli ses müzisyenleri, ses sanatçılarıyla işbirliği yapmak çok ilginç oluyor çünkü bir trompetçi, bir saksofonist, bir rapçi ve başkalarıyla işbirliği yaptık.

G.S: Çok fazla boğaz şarkıcısı.

L.L: Tabii ki, elektronik müzisyenler. Bu yüzden bu çalışma, çok farklı şeylere evrilebilecek bir çalışma. Diğer performans çalışmam ise "End Rolls" adlı bir çalışma. Bu, renk ve ışıkla ilgili olarak dört ekranlı, dört projeksiyon performansı olması gereken bir çalışma. Bu, sesin doğrudan ışıktan geldiği, çünkü ışık dalgalanmalarını algılayan ve bunları sese çeviren bir ışık sensörü veya ışık direnci olduğu için çok ilginç. Ardından "Washi" serisi var, burada insanların maskeleme bandını ritmik bir şekilde kesip film şeridine koyduğum bir çalışma. Bu, Mary Martin'in bir çizimini görmemden ilham aldı.

A: Zamanın maddeleşmesinin tam olarak önemi nedir?

G.S: Bu, hikaye anlatma durumuyla bağlantılı, değil mi? Eğer zamanı bir madde olarak gösteriyorsanız, başka bir sahneye ve başka bir yere ve zamana geçmiyorsunuz. Zamanı fiziksel bir madde olarak kullanıyorsunuz. Yani belki çekimlerin uzun süreli nitelikleri olabilir.

L.L: Aklıma gelen ilk şey nedir biliyor musun?

G.S: Evet, ne?

L.L: İnsanların temelde bir tür ritimle bağlantısı olduğunu bir yerlerde okumuştum. Biz insanlar çok erken veya çok basit bir şekilde davul çalınız, yani biz

insanlar, bu tür seslere anında bağlantı kurabiliriz. Bilirsin, tekrarlanan veya benzer sesler, desenler.

G.S: Ama zaten bedenimizde birçok ritim var. Nefes almak, uyumak, yemek yemek ve bütün bu döngüler.

L.L: Evet, filmlerimizin seyirciyle bu tür bir bağlantısı olduğu gibi görünüyor çünkü çok basit ama alınması karmaşık. Basit yapmak, ancak çok sıkıcı. Fikirlerimi ve alınma şeklini yaptığım kısmı, ilgi uyandırmama hiçbir zaman başarısız olmuyor. Yani bu bir cevap değil, sadece ne olduğunu açıklıyor. Maddeleşmenin önemi, yani demek istediğim, Cycles'da oynadığın gibi, her kareyle bir ritim oluşturma gerekiyor. Ve ben Washi ile aynı şeyi yapıyorum ve sen Sound Cuts ve Looped Leaders ile aynı şeyi yapıyorsun. Hepsi zamanın materyalleriyle oynama hakkında.

G.S: Cycles biraz farklı, çünkü sadece boşlukları doldurur, bir saniyelik bir vuruş alır ve ardından her yarım saniyede, her çeyrek saniyede, her 8 saniyede, her 16 saniyede vb. boşlukları doldurur. Yani bu, görme yetisinin devamlılığı hakkında, garip ritimler veya her türden ritim.

L.L: Sen zamanın materyaliyle Man with Mirror, Paper Landscape gibi şeyler diyorsun.

G.S: Evet, tabii ki. Bu performanslar. Bir yerde bir film yapmak ve aynı yerde göstermek ya da birkaç bu tür şeyi çekmek, film hakkındaki düşüncenin bir parçası oluyor, sanırım evet, maddesel bir nitelik var.

A: Geleneksel bir hikaye anlatımıyla çalışıyor musunuz?

L.L: Geleneksel hikaye anlatımı, başında, ortasında ve sonunda bir senaryo olmasa bile, kendi yolumda bir hikaye olduğunu düşünüyorum.

G.S: Geleneksel değil.

L.L: Hayır, geleneksel değil o doğru. Peki, geleneksel dediğinizde Hollywood gelenekselini mi kastediyorsunuz, eğer Hollywood gelenekselini kastediyorsanız, o zaman hayır.

G.S: Hayır, yani bu oldukça açık. Bu kolay bir soru olurdu çünkü tek bir kelimeye ihtiyacınız olurdu, hayır. Ben değilim.

A: Performansların deneyimleri nasıldı?

L.L: Performansların deneyimleri, 2004'ten bu yana bunu yapıyoruz ve her alan çok farklı, her alanın hissi çok farklı, her zaman ne kadar küçük olduğunu, ne kadar büyük olduğunu görmeli ve karar vermeliyiz, çünkü bu sinemalardan galeri alanlarına, açık alanlara, hapislere ve duvarların eğik olduğu çok tuhaf alanlara kadar değişiyor.

G.S: Bazen sinema koltuklarıyla.

L.L: Evet, evet, sinemalarda. Yani biz tercihen açık alanları tercih ederiz. Açık alanlar demek istemiyorum, yani onlar da dış mekanlar ama tercihen galeri benzeri alanlar çünkü biz...

G.S: Daha çok tiyatro gibi düz bir zeminle.

L.L: Düz bir zeminle. Düz bir zeminle yaptık mı?

G.S: Her ne kadar sinema yerleri eğimli bir zeminle olsa da.

L.L: Yani düz zeminde koltuk olmayan bir zemin mi?

G.S: Bu iyi bir fikir değil, değil mi? Yere kayar.

L.L: Ama fikir şu ki, küratörlük konusunda oldukça açığız, ne yapacağımızı biliyoruz nerede göstereceğimizi, eğer seyircinin farklı bir işi daha iyi görebilmesi için farklı bir yüzle bakmasını söylemek gerekiyorsa, bir yolun yeterince iyi olmadığını

düşünüyorsak. Bu yüzden bu anlamda, gösterdiğimiz şeyi farklı yerlerde, farklı günlerde geliştirmeyi severiz.

A: Yönetmenlerin performans yerinde olması gerekiyor mu?

L.L: Evet, mutlaka! Bu konuda kesinlikle eminiz. Mutlaka orada olmalıyız.

G.S: Bu yüzden bir film gösterisine dönüşemez.

L.L: Hayır, bu yüzden film şeridinin bir kopyasını yapmıyoruz, çünkü film performansı, bu performansın bizzat kendisi olduğu için.

G.S: Ve her biri farklıdır. Her şov farklıdır.

L.L: Evet, evet. Bu deneyimden öğrendiğimiz şey, eğer film şeridinin bir kopyasını yapıp gönderirsek, o zaman bu bir performans değildir, bu bir film gösterimidir ve bu çok farklıdır. Performansın tamamını sağlamak için orada olmalıyız ve performansın bir kısmı orada olmamızdır. Yani eğer orada değilsek, bu bir performans değildir.

A: Bağımsız bir sanatçı olmayı neden seçtin?

L.L: Bağımsız bir sanatçı olmak istemem nedenini bilmiyorum, bu, neden şiir yapmak istediğim veya neden Japonca öğrenmek istediğimle aynı, sadece istediğim için.

G: Yani demek istediğin, her şeyi kendin yapmanın oldukça tatmin edici olabileceği mi?

L.L: Evet, senin gibiyim. Sanırım bir prodüksiyon ekibim olmasını istemem. Eğer bağımsız sanatçı olmak bunu ifade ediyorsa. Daha özgür hissettiriyor.

G.S: Özgür ve yalnız

L.L: Hiç yalnız hissetmiyorum.

G.S: Tamamen kendi başına yapmak biraz yalnız olabilir.

L.L: Yaparsan yalnız olabilir. Bir şey yaparsan, ne olursa olsun o malzemenin takdir edilmesi gerekir. Ya da benim için olabilir, biliyorsun, kişiliklerimize bağlıdır. Neden bağımsız bir sanatçı olmayı seçtin çünkü, hayatımızda... bilmiyorum... biz sadece o tür insanlar olmayı seçmedik, o kadar ileri gitmek isteyen türden.

G.S: Evet.

A:Performanslarınızda endüstriyel ile doğal birleştirme arzusu var mıydı?

G.S: Barselona'da gösterdiğim bazı filmler, Animal Studies adlı bir seri ve bu gerçekten sadece kuşların, örümceklerin, karıncaların vb. minik hareketlerine bakıyor. Ve ne yapıyorlarsa ona küçük film hileleri yapıyorum veya öyle bir şey. Teknolojiyi doğal dünyaya bakmak ve onu farklı bir şekilde düşünmek için kullanıyorum sanırım. Ya sen?

L.L: Cevap vermek bilmiyorum.

G.S: Ama Sonbahar Sisi'ni çektin. Konu sadece yapraklar, bahçe ve doğa olduğunda yapımı açıklaman çok teknik

L.L: Bu bir arzu değil, daha çok bir merak

G.S: Ama eğer sadece doğayla yaparsan, bu bitkileri yetiştirip sergileyebilirsin. Onları çekerken bir makineye koyuyorsunuz sadece bakmak için. Bitkilere sadece bakarak ne yaptınız, onları yemeyecekseniz.

G.S: Evet, evet. Bana öyle geliyor ki, teknoloji ile doğa arasındaki ayrımı biraz bulanıklaştırmak istiyorsun.

L.L: Evet, belki de. Belki de sadece teknoloji ve doğa arasındaki ayrımı yıkmanın bir yoludur. Filmlerimle insanlara bir şeyler anlatmak istemiyorum, onları deneyimlemelerini istiyorum.

Karel Doing

A: Film şeridi ve filmin zaman döngüsü size ne ifade eder?

K.D: Hem bedensel hem de bilişsel olarak kendimi ifade etmeme yardımcı olan güçlü bir araçtır.

A: Materyale vurgu yapmanın sizin için önemi nedir?

K.D: Materyal süreçler, dünyanın karmaşıklığını, canlılığını ve güzelliğini ortaya çıkarır.

A: Sinemada materyal üzerinde deneyimlemek, antroposentrik bakışı değiştirebilir mi?

K.D: Sinema dünyayı değiştirmez, ancak daha önce fark etmediğimiz şeylere gözlerimizi açabilir.

A: Filmlerinizin ve performanslarınızın bir amacı var mı, örneğin insan merkezli bakışı değiştirmek, sorgulanabilir hale getirmek gibi?

K.D: Sanatın harika yanlarından biri hiçbir amacı olmamasıdır. Ancak, sanat bize soruları sormamızda yardımcı olabilir.

A: Posthümanist bir sanatçı olarak böyle bir geri bildirim aldınız mı?

K.D: İşim hakkında insanların yazdığı sözler karşısında mütevazıyım.

Vicky Smith

A: Sinema için malzeme farkının vurgulanmasının önemi sizin için nedir?

V.S: Analog film uygulayıcılarına analog ile çalışmanın savunması sürekli olarak talep edilen bir şeydir. Benim için, bu sadece bir ek değil, çalışma şeklimin içsel bir parçasıdır. Eğer bu analog ortam aracılığıyla çalışılmazsa, eser var olmaz. Son zamanlarda, 16mm BOLEX kameranın hassasiyetlerine daha çok odaklanıyorum. Tüm duyulara hitap ediyor. Örneğin, işitme duyuma hitap ediyor. Kamerayı birden çok kez geri sarma işlemine tabi tutuyorum, filmi tekrar tekrar makine içinden ileri ve geri gönderiyorum. Geri sarmada, filmin besleme makarasında doğru bir şekilde sarıldığından emin olmak gerekiyor. Bu ilerlemeyi film makaralarında gürültüyü dinleyerek ölçebilirim. Ayrıca, performansımı kameraya göre zamanlamalıyım, filmdeki bir feet geçişini işaret eden duyulabilir tıkırtıdan ipucu alıyorum. Analog malzeme ve sistemlere olan tercihim, başlı başına bir açıklama veya mesaj değil, benim büyüdüğüm bir sistemdir ve son 35 yıldır benim için işe yarayan makineleri ve araçları kullanıyorum.

A: Kamera olmadan film yapmanın insan-merkezli görüşü değiştirebileceğini düşünüyor musunuz? Nasıl?

V.S: Lens aracılığıyla bakmamış olsak bile, film bir insan eli tarafından yapılmıştır ve bu nedenle insan-merkezli görüş hâkim olacaktır. Bununla birlikte, kamera olmadan çalışma, dünyayı perspektif sistemleri ve derinlik ile yakalama ve buna eşlik eden görünür gerçekçilikten kaçınır. Dünya, filmin yüzeyinde inşa edilmeli veya icat edilmelidir. Bakış belki de özellikle insan yapımı bir kavramdır. Başka canlılarda belki de diğer duyular baskındır. El ile yapılan kamera olmadan film yapma yöntemi, ona dokunsal ve optik bir boyut kazandırır ve daha az insan-merkezli bir hiyerarşi önerir denilebilir. Bu, Not(a)part'ın temelidir. Bu filmde, bir zamanlar yaşamış varlıklardan, insan ve insan olmayanlardan türeyen malzemeler, filmi işlemek için kullanılan bazı bileşenlerle birlikte, şu anda "dolaşım" olarak tanımlanan şekillerde bir araya getirilir. Doğrudan filme özgü olanaklar, gerçek ve hayali olan bu tür kompozisyonlara izin verir.

KISA ÖZGEÇMİŞ

Berrak SAMUR; lisansını Ankara Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde, ardından Yüksek Lisans çalışmasını *Royal Holloway, University of London, Media Arts, Documentary By Practice* Bölümü'nde başarıyla tamamlamıştır. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi akademik kadrosunda bulunan SAMUR İzmir'de yaşamaktadır, aynı zamanda bağımsız film yönetmenliğine devam etmektedir.

