

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TEKNOLOJİNİN ALGILAMA BİÇİMLERİNE ETKİSİ VE
VIDEO SANATININ ALTERNATİF ARAYIŞLARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Mahmure ALP

KOCAELİ 2015

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TEKNOLOJİNİN ALGILAMA BİÇİMLERİNE ETKİSİ VE
VIDEO SANATININ ALTERNATİF ARAYIŞLARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Mahmure ALP

Danışman: Prof. İnel İNAL

KOCAELİ 2015

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TEKNOLOJİNİN ALGILAMA BİÇİMLERİNE ETKİSİ VE
VIDEO SANATININ ALTERNATİF ARAYIŞLARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Mahmure ALP

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.07.2015-2015/15

Jüri Başkanı: Prof. İnel İNAL

(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Melihat TÜZÜN

(İmza)

Jüri Üyesi: Doç. Ertuğrul TUNA

(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2015

ÖNSÖZ

Bu çalışmada bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım danışmanım Prof. İnel İnal'a ve çalışma süresince göstermiş oldukları destek için arkadaşlarıma ve yakınlarıma teşekkür ederim. Tezin Türkiye'de Video bölümünde 1990'lı yıllardaki üretim hakkında bir kaynak oluşturmak için kişisel görüşmeler yaptığım sanatçılara ve akademisyenlere ayırdıkları zaman ve paylaştıkları bilgiler için ayrıca teşekkür ederim.

Mahmure Alp/ Haziran 2015

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| İÇİNDEKİLER | I |
| RESİMLER LİSTESİ | III |
| ÖZET | V |
| ABSTRACT | VII |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM GÖRÜNTÜLEME TEKNOLOJİLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ | 3 |
| 1.1 Görüntünün Mekanik Yeniden Üretimi ve Temsil Krizi..... | 3 |
| 1.2. Enstantane Fotoğraf..... | 8 |
| 1.3. Hareketli Görüntüye Geçiş..... | 15 |
| 1.4. Çağdaş Görme Rejimi..... | 19 |
| 2. BÖLÜM VİDEONUN BİR SANAT MEDYUMU OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI | 25 |
| 1.1 Sanat ve Teknoloji Yakınlaşması..... | 25 |
| 1.2. Fluxus ve Nam June Paik..... | 31 |
| 1.3. Video Estetiği..... | 35 |
| 1.3.1. İmaj İşleme/Teknolojik Olanaklar..... | 44 |
| 1.3.2 Kapalı Devre Video ve Algılama Çevreleri..... | 52 |
| 1.3.3 Video Performans..... | 56 |
| 1.4. Feminizm ve Erken Dönem Video..... | 60 |
| 1.5. Gerilla Televizyon..... | 65 |
| 1.6. Video Sanatını Tarihselleştirmek..... | 68 |

| | |
|--|------------|
| 3. BÖLÜM VİDEODA YENİ ANLATILAR..... | 73 |
| 1.1. Dijital Teknoloji ve Video..... | 73 |
| 1.1.1. Machinima..... | 78 |
| 1.2. Güncel Sanatta Video | 82 |
| 4. BÖLÜM TÜRKİYE'DE VIDEO..... | 88 |
| 1.1. 1990'lı yıllar GİSAM ve Ankara Sanat Çevresinde Video Sanatı ve Video Aktivizm..... | 88 |
| 1.2. 1990'larda İstanbul Merkezli Sanat Hareketleri Bağlamında Video..... | 97 |
| 1.3. Türkiye Videosunda Belirginleşen Formlar..... | 102 |
| SONUÇ..... | 112 |
| KAYNAKÇA..... | 115 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 123 |

RESİMLER LİSTESİ

| | |
|--|----|
| Resim 1: Joseph Nicéphore Niépce, “Saint-Loup-de-Varennnes’ de Pencereden Görünüm”, 1827..... | 5 |
| Resim 2: L.J.M.Daguerre, “Boulevard du Temple,Paris”, Dagerotip,1839..... | 6 |
| Resim 3: Gericault, “Epsom At yarışları”, 1821..... | 9 |
| Resim 4: Edward Muybridge, “Dörtnala Koşan Atlar”, 1872..... | 9 |
| Resim 5: Edgar Degas, “Three Jockeys”, 1900..... | 10 |
| Resim 6: Edgar Degas, “Horses”, 1882..... | 11 |
| Resim 7: Étienne-Jules Marey, “Kronograf”..... | 12 |
| Resim 8: Étienne-Jules Marey, “Kronograf”..... | 12 |
| Resim 9: Umberto Boccioni, “Charge of the Lancers”, 1915..... | 13 |
| Resim 10: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912..... | 14 |
| Resim 11: Auguste Rodin, “St. John The Baptist”, 1878..... | 16 |
| Resim 12: Lazslo Moholy-Nagy, “Işık-Uzay Modülatörü”, 1922-1930..... | 26 |
| Resim 13: Nicolas Schöffer, “Cyps 1”, 1956..... | 28 |
| Resim 14: The Exposition of Music - Electronic Television, 1963..... | 35 |
| Resim 15: Richard Serra, “Boomerang”, 1974..... | 41 |
| Resim 16: Joan Jonas, “Vertical Role”, 1972..... | 42 |
| Resim 17: Peter Campus, “Mem”, 1974-1975..... | 43 |
| Resim 18: Steina ve Woody Wasulka, “Noisefields”, 1974..... | 48 |
| Resim 19: Nam June Paik, “"Electronic Orchestra #1", 1969..... | 51 |
| Resim 20: Ira Schneider, Frank Gillette, “Wipe Cycle”, 1969..... | 53 |
| Resim 21: Bruce Nauman, “Live-Taped Video Corridor”, 1970..... | 54 |
| Resim 22: Dan Graham, “Time Delay Room”, 1974..... | 55 |
| Resim 23: Bruce Nauman, “Slow Angle Walk” (Beckett Walk), 1968..... | 57 |
| Resim 24: Marina Abramovic & Ulay, “Relation Work”, 1976-1988..... | 58 |
| Resim 25: Vito Acconci, “Centers”, 1971..... | 59 |
| Resim 26: Vito acconci,“The Theme Song” 1973..... | 60 |

| | |
|---|-----|
| Resim 27: Martha Rosler, “Semiotics of the Kitchen”, 1975..... | 62 |
| Resim 28: Martha Rosler, “Vital statistic of a Citizen Simply Obtained”,1977.... | 63 |
| Resim 29: Valie Export, “Adjunct Dislocations”, 1973..... | 64 |
| Resim 30: Pierre Huyghe, “Two Minutes Out of Time”, 2000..... | 77 |
| Resim 31: Philippe Parreno, “Anywhere Out of the World”, 2000..... | 77 |
| Resim 32: Liam Gillick, “Annlee You Proposes”, 2001..... | 78 |
| Resim 33: Friedrich Kirchner, “The Journey” 2004..... | 80 |
| Resim 34: Douglas Gayeton, “Molotov Alva and His Search for the Creator”, 2007..... | 81 |
| Resim 35: Walid Raad, “Hostage: The Bachar Tapes” 2001..... | 87 |
| Resim 36: Aras Özgün “the man with the video camera vertoviana camera”, 1998..... | 91 |
| Resim 37: Hakan Topal, “Tears of Prime Minister”, 1997..... | 94 |
| Resim 38: Bülent Baş, “El”, 1996..... | 100 |
| Resim 39: Şener Özmen, Cengiz Tekin, “Tractatus”, 2006..... | 106 |
| Resim 40: Şener Özmen, Cengiz Tekin, “Tractatus”, 2006..... | 107 |
| Resim 41: Ahmet Ögüt, “What a Lovely Day”, 2004..... | 108 |
| Resim 42: Ergin Çavuşoğlu, “Liminal Crossing”, 2009..... | 111 |

ÖZET

Videonun erken döneminde makaleler, kitaplar, sergi katalogları için yazılmış giriş metinleri, sanatçı beyanları gibi yazılı kaynakların üretilen işler için bir bağlam yaratmaya yönelik olduğu görülür. Bu bağlam çoğunlukla medyumun kendi ayırıcı özelliklerini belirlemeye yönelik bir reflekse oluşturuluyordu. 1990'larda ve sonrasında dijital teknoloji, yeni medya ve postmodern dönemin değişen koşullarıyla beraber sanat dünyasında ortaya çıkan tartışmalar üzerinden videoyu yeniden inceleme ihtiyacı duyuluyor.

1990'lardan itibaren Yeni medyanın değişken ve çok yönlü yapısı içinde dijital manipülasyon, grafik animasyon, etkileşimlilik ve sanal gerçeklik gibi çeşitli teknolojilerin kullanıldığı daha karmaşık ve tanımı çok belirli olmayan bir hareketli görüntü pratiğinden bahsetmek mümkündür. Bununla birlikte güncel sanat kapsamında video, belgesel pratiklerini sıklıkla ve alışılmadık metodlarla kullanan, politik, sosyolojik ve antropolojik ağırlıklı bir sanat eğilimiyle de yakınlaşmıştır.

Bu çalışmada, 'biçimsel dönem' olarak da ifade edilen videonun erken döneminin teknolojik ve kavramsal altyapısı ve modernizmle olan ilişkisi irdelenmiştir. Bu dönemle bağlantılı olarak Video sanatı tarihine ilişkin mitler ve kalıplaşmış anlatılar, medyumun modernist gelenekle ve sanat kurumlarıyla ilişkisi göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca dijital teknolojinin sağladığı yeni olanaklar ve güncel sanatta yeni video pratikleri bağlamında 1990'lar sonrasında Video sanatının yaşadığı dönüşüm ele alınmıştır.

Tezin Türkiye'de Video bölümünde 1990'lı yıllardan itibaren videonun sanat çevresinde kullanımı incelenmiştir. Bu bağlamda Ankara'da Ortadoğu Teknik Üniversitesi'ne bağlı Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi'nde (GİSAM) verilen dersler ve seminerlerle birlikte belirginlik kazanan üretim ve aynı yıllarda İstanbul'da ön plana çıkan Disiplinlerarası Genç Sanatçılar (DAGS) gibi oluşumlar, genç sanatçıları yeni malzeme arayışları konusunda yüreklendiren Genç Etkinlik gibi sergilerin beraberinde getirdiği hareketlilik ele alınmıştır. Herhangi bir Video sanatı geleneği veya mirası bulunmayan Türkiye'de medyumun sanatçılar arasında nasıl kullanıldığı çeşitli örnekler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknoloji, Çağdaş Sanat, Video Sanatı, Medya Sanatı, Machinima, Türkiye’de Video Sanatı, GİSAM



ABSTRACT

It is seen that, in the early period of video, written sources such as articles, books, introduction texts written for exhibition catalogs, artist declarations, etc. were for creating a context for the works produced. This context was often created by a reflex towards identifying the self-distinctive characteristics of a medium. A need is felt to re-examine video over the debates that emerged in the world of art along with digital technology, new media and the changing conditions of the postmodern era in 1990s and afterwards.

It is possible to talk about a more complicated and poorly-defined practice of moving image that involves the use of various technologies such as digital manipulation, graphic animation, interactivity and virtual reality within the changeable and versatile structure of New media since 1990s. However, within the scope of contemporary art, video has also got closer to a politically, sociologically and anthropologically oriented artistic tendency that utilizes documentary practices frequently and with unaccustomed methods.

This study analyzes the technological and conceptual infrastructure of the early period of video, which is also described as the "formal period", and its relation with modernism. Myths and stereotyped narratives regarding the history of Video art, and the relation of medium with modernist traditions and art institutions were taken into consideration as regards this period. Besides, the transformation of the Video art after 1990s within the context of the new opportunities offered by digital technology and new video practices in contemporary art are also discussed.

In the "Video in Turkey" part of the thesis, use of video within the frame of art beginning from 1990s is analyzed. Also discussed in this context is the mobility brought by the production that became evident through the courses and seminars given in the Audio-Visual Research and Production Center (GİSAM) of the Middle East Technical University in Ankara, also such organizations as Interdisciplinary Young Artists (DAGS) that become prominent in Istanbul in the same years, and exhibitions like Genç Etkinlik which encourage young artists in their pursuit of new materials. The way medium is used by artists in Turkey, which does not possess any Video art tradition or heritage, is analyzed through various examples.

Keywords: Art, Technology, Contemporary Art, Video Art, Media Art, Machinima, Video Art in Turkey, GISAM



GİRİŞ

Videonun bir sanat medyumu olarak kullanımını inceleyen bu tezde teknoloji ve sanat ilişkisinin ortaya çıkardığı belli başlı estetik ve kavramsal dönüşümlere odaklanmak gerekli görülmüştür. Bu sebeple XIX. Yüzyılda fotoğrafın icadı ve sanatta yaşanan temsil krizi, bu dönüşümlerin başlangıcı olarak ele alınmıştır. Videonun temelde farklı teknik prensiplerle çalışan bir önceki hareketli görüntü medyumu olan sinema ile başlangıçta ayrıldığı noktalar göz önüne alınmıştır.

Tezde ele alınan başlıklar Walter Benjamin'in 20.yüzyılın ilk yarısında sanat dünyasında fazlasıyla etki yaratan metinlerinden itibaren, farklı teknolojik ve sanatsal evrelerde yazılmış çeşitli fikirsel kaynaklar üzerinden değerlendirilmiştir.

1960'lı yıllardan bu yana çok fazla sayıda sanatçı tarafından durmaksızın video üretilmektedir ve bu üretimlerin birçoğu sanat dünyasında genel kabul görmüş işlerden oluşmaktadır. Tez içerisinde örneklenen ve üzerinde durulan sanatçı videoları ele alınan konularla doğrudan ilişkili olarak değerlendirilebilecek belli başlı işlerden seçilmiş, sanatçılarla ya da eserlerle ilgili bir listeleme yapılmamıştır.

Türkiye'de 1990'lardan itibaren videonun sanat çevresinde kullanımını irdeleyen son bölümde yazılı kaynakların ve sergi kataloglarının yanı sıra bu dönemde üretim yapmış sanatçılarla yapılan kişisel yazışmalar ve görüşmeler kaynak olarak kullanılmıştır.

Birinci bölümde XIX. Yüzyılda fotoğrafın icadı ve bunu hazırlayan teknolojik altyapı ele alınmış, Walter Benjamin'in mekanik yeniden üretim çağı hakkındaki düşüncelerinin ışığında fotoğrafın icadıyla ortaya çıkan temsil krizi üzerinde durulmuştur. Enstantane fotoğrafın resim sanatına etkileri ele alınmıştır. Bununla birlikte sinemanın endüstriyelleşmesi ve ardından gelen TV yayıncılığının yarattığı 'gösteri toplumu' üzerinde durulması sanatçılara ve aktivistlere bireysel kullanım olanakları sağlayan videonun ele alınmasından önce gerekli görülmüştür.

İkinci Bölümde XX. yüzyılda ortaya çıkan sanat ve teknoloji yakınlaşması ele alınmıştır. Sanatta ışık ve hareketle yaratılan kavram ve tasarım anlayışlarının Video sanatı öncesi oluşturduğu zemin üzerinde durulmuştur. Video estetiği ve Video sanatının formalizmle ilişkisi, bu ilişkinin teknolojik ve kavramsal altyapısı

değerlendirmiştir. Videonun 'biçimsel döneminde' modern sanat kurumlarıyla ilişkisi ve sanat-tarihsel anlatımı ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde 1990'lı yıllardan itibaren dijital teknolojinin yaygınlaşmasının çağdaş sanatta hareketli görüntü pratiklerine yansımaları üzerinde durulmuştur. Bilgisayarlaştırılmış montaj ve postprodüksiyon aşamasında dijital teknolojinin sağladığı olanaklar vurgulanmış ve 1990'lardan itibaren güncel sanatta videonun çeşitli şekillerde kullanımı ele alınmıştır. Bunun yanı sıra melez bir hareketli görüntü medyumu olarak Machinima çeşitli açılardan irdelenmiştir.

Dördüncü Bölümde Türkiye'de Video Sanatı birkaç farklı açıdan ele alınmıştır. 1990'lı yıllarda Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde rektörlüğe bağlı bir bölüm olarak kurulan Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi'nde (GİSAM) verilen atölye dersleri ve seminerlerle gelişen ortamla birlikte Ankara sanat çevresinde meydana gelen hareketliliğe dikkat çekilmiş, Ankara'da gelişen video aktivist hareketler de bu bağlamda ele alınmıştır. Bununla birlikte videonun aynı yıllarda İstanbul'da genç sanatçıların yeni malzeme arayışları noktasında nasıl değerlendirildiği üzerinde durulmuş bu bağlamda DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği) gibi 90'larda öne çıkan genç sanatçı oluşumları ve yeni arayışlarında sanatçılara destek olan Genç Etkinlik sergileri ele alınmıştır. 1990'ların sonu ve 2000'lerin başlarında müze ve galeri sergileriyle ve Uluslararası İstanbul Bienalleriyle birlikte gelişen video üretimi doğrultusunda Türkiye'de belirginleşen yaklaşımlar çeşitli üretimler üzerinden değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRÜNTÜLEME TEKNOLOJİLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Görüntünün Mekanik Yeniden Üretimi ve Temsil Krizi

“Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi ve bu algılamayı gerçekleştiren araçlar yalnız doğal koşullara değil aynı zamanda tarihsel koşullara bağlıdır” (Benjamin, 2011:56).

Görüntüler dünyanın sadece basit yansımaları olmaktan öte her medyumun ve onun araçlarının -heykel, resim, baskı resim, fotoğraf, video, bilgisayar ve benzerlerinin- ortaya çıkardığı farklı eğilimlere bağlı olarak yeniden düzenlenen, biçimlenen, ve kodlanan imgelerdir (Lovejoy, 2005:17).

Jonathan Crary algı ya da görme dediğimiz şeyin kendine ait özerk bir tarihi olmadığını, tarihsel süreçte değişen şeyin algı ya da görme ediminin gerçekleştiği alandaki kuvvet ve kurallar olduğunu ileri sürmüştür (Crary, 2002:18).

“Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır. Ve burada gelenekler derken temsil pratiklerinden çok daha fazlasını kastediyorum. 19. Yüzyıla ya da herhangi bir döneme özgü bir gözlemciden söz etmek mümkünse eğer, bu yalnızca söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi olarak mümkündür” (Crary, 2002:18).

Çağdaş Sanat Tarihçisi Svetlana Alpers *The Art of Describing: Dutch Art in the 17th Century* kitabında görme ve temsil arasındaki farkları ele ele alırken Platon’un idealar düşüncesini yansıtan kusursuz güzelliği ve matematiksel uyumu yükselten 17. yüzyıl İtalyan resminin karşısında aynı dönemde Hollanda resminin Aristoteles’in imgelemlerin görüntülere dayandığı ve dış dünyayı anlamak için

vazgeçilmez olduğu düşüncesiyle doğru orantılı gelişerek maddi dış dünyayı araştırmaya ve gözlemlemeye odaklı bir anlayışla yapılandığını dile getirmiştir (Lovejoy, 2005:15).

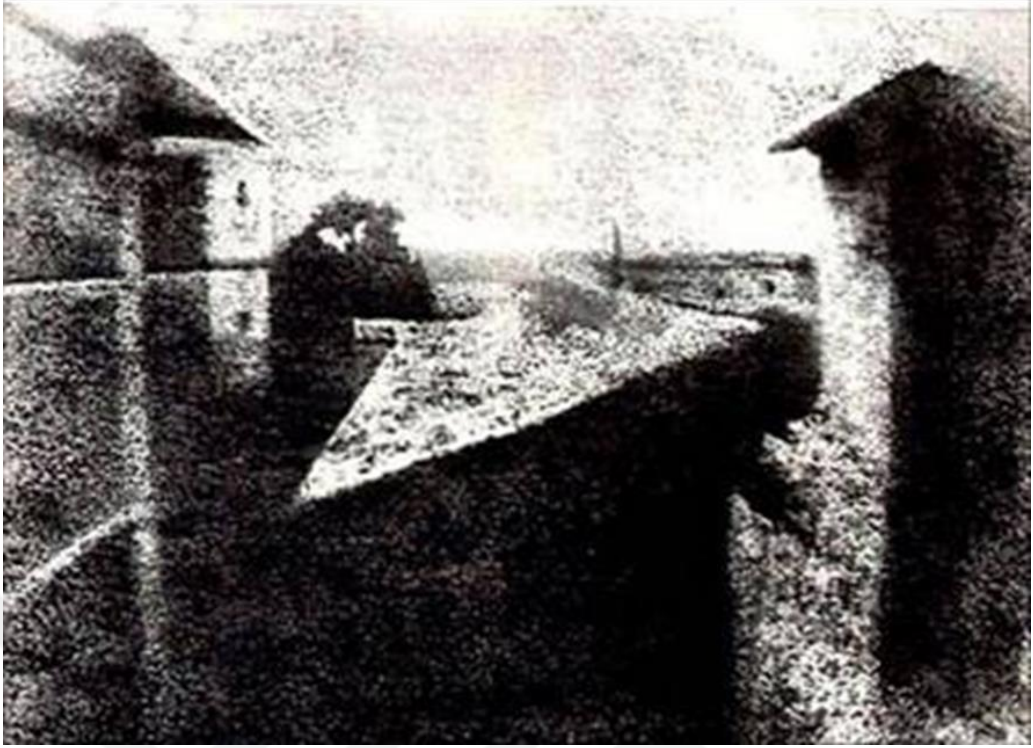
“Birkaç dönem boyunca Hollanda’da görmenin mekanik yollarla desteklenen –optik lensler gibi- hassasiyetinin kusursuzlaştırılması için deneylere devam edilmiştir. Mikroskobik yakınlaştırma, yansıma ve uzak görüş yoluyla görüşün geliştirilmesine dayalı bu araştırma şeklinin teknolojik görselleştirme olarak kabul görmesi ve teknolojiye olan güven bu bilginin yeni ve gelişmiş şekline giden bir yol olarak ele alınmıştır” (Lovejoy, 2005:16).

Sanatçıların dış dünyayı daha doğru bir şekilde betimleme isteğiyle mekanik yardımcılara artık giderek daha fazla ihtiyaç duymaya başladıkları 17. yüzyıldan itibaren üç yüz yıl boyunca Camera Obscura en önemli aygıtlardan biriydi.

Camera Obscuranın temel mantığı bir lensten geçen ışığın transparan bir kağıdın üzerine ters bir şekilde yansıması, lenslerin görüntüye odaklanması ve görüntüyü yakalaması üzerine kuruludur (Lovejoy, 2005:22).

Bu mantığın kullanılmaya başlanması M.Ö. 5. yüzyıla kadar gitse de ilk taşınabilir Camera Obscura 1620’lerde Johannes Kepler tarafından geliştirilmiştir (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu[TÜBİTAK], ty).

“1830’lara gelindiğinde kameranın kağıt üzerindeki görüntüsünü kalıcı olarak tamamlayan tek kayıp halka fotoğrafın ışığa duyarlı kimyasıydı” (Lovejoy, 2005:22).

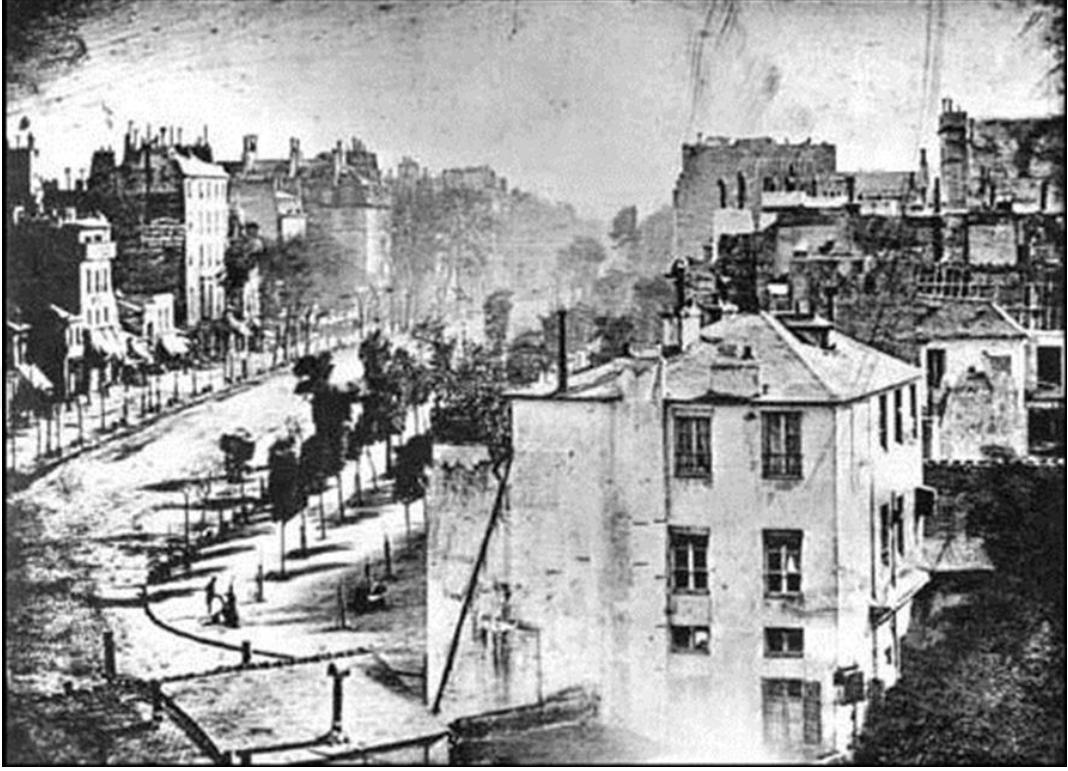


Resim 1: Joseph Nicéphore Niépce, “Saint-Loup-de-Varennes’de Pencereden Görünüm”, 1827

Optik prensiplerle ışığa duyarlı kimyasal arasındaki bağlantıyı kurmayı başaran Joseph Nicéphore Niépce 1826’da hassaslaştırılmış kalaylı tabaka üzerine kamerayla sekiz saatlik başarılı bir pozlama yaparak dünyanın ilk fotoğraf karesini yakalamıştır (Lovejoy, 2005:22). Bununla birlikte Louis Jacques Mandé Daguerre’in 1839’da ki sonradan adına daguerrotype denilecek olan görüntülerin kimyasal olarak ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhalar üzerine kaydedildiği icadı daha fazla ilgi görmüştür (Vargı, 2006).

Ancak bütün bu gelişmelere rağmen görüntülerin mekanik olarak üretiminde hala fotoğrafı çekilen görüntünün sadece bir örneği elde edilebiliyordu ve pozlama süresi 15 dakika ile yarım saat arasında değişiyordu. Fransız Daguerre bütün ömrü boyunca sadece 30 tane daguerrotype üretmişti (Stepken, 1997:15). Negatif ve Pozitif sisteme dayalı tam olarak uygulanabilir fotografik metod ilk defa 1840 yılında İngiliz sanatçı ve mucit Henry Fox Talbot tarafından geliştirildi (Lovejoy, 2005:22). Talbot’un metodu gallus asidi ile gümüş nitrat arasında bir karışım sayesinde gizli bir resmi içeren bir esas kopya çıkarmak ve bu sayede bir resmin çeşitli kopyalarını

basabilmek olanağını sağlayan negatif işleminin temelini oluşturuyordu (Stepken, 1997:15).



Resim 2: L.J.M.Daguerre, "Boulevard du Temple,Paris", Dagerotip,1839

"19. yüzyılın başında klasik görme modellerinin terk edilmesi, imge ve sanat yapıtlarının görünümünde ya da temsil geleneklerinin sistemlerinde yaşanan türden bir kaymanın değişiminin çok ötesine geçiyordu. Yaşanan kırılmayı, bilgi ve sosyal uygulama alanındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırmadan ayrı tutmak mümkün değildir ki bu yeniden yapılandırma sonucunda insanın üretken, bilişsel yetileri ve arzuları çok çeşitli şekillerde değişime uğramıştır" (Crary, 2002:15).

19. yüzyılda fotoğrafın icadının getirdiği yeniliklere açık –hatta ondan istifade eden- sanat çevreleri olmasının yanında mesafeli davranan ya da tamamen karşı çıkan gruplar da mevcuttu ancak en ilginç çıkış belki de Paul Deloroche'a aitti.

Daguerreotype'in icat edildiği 1839 yılında sanat eleştirmeni Paul Delaroche "bu günden itibaren resim ölmüştür" cümlesini deklare etti (Aktaran: Lovejoy, 2005:23).

Yeni bir medyumun ortaya çıkışı beraberinde yeni koşulları getiriyordu. Walter Benjamin görüntünün mekanik yeniden üretimiyle yaşanan değişimi şu şekilde yorumlamıştır:

"Yeniden üretim tekniği yeniden üretilmiş olanı geleceğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak onun bir defaya özgü varlığının yerine yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir ve yeniden üretilmiş olanın alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır" (Benjamin, 2011:55).

İmge ya da sanat eseri çok sayıda kopya aracılığıyla geçmişin bir ikonuna dönüşür, bir kültürel referans noktası olarak bilindik hale gelir ve kitle kültürünün bir parçası olarak içselleştirilir böylelikle yeni sosyal anlamlar, değerler ve kullanımlar kazanır (Lovejoy, 2005:24).

Walter Benjamin yeniden üretimin sanat yapıtının törensel yönünü, biricikliğini yıktığını ve sanat yapıtını dinsel törenlerin asalaklığından kurtardığını öne sürer. Yeniden üretim yoluyla sanat yapıtı ilk ortaya çıktığı dönemden farklı bağlamlarda görünür ve yeni anlamlar kazanmaya başlar (Benjamin, 2011:59).

Daha hızlı ve düşük maliyetli fotoğraf metodu karşısında işsizlik tehdidi altında kalan sanat çalışanları –ressamlar, illüstrasyon ve grafik sanatçıları- kısa sürede fotoğraf aracına adapte olmuşlardır. 20. yüzyılın son yarısında büyük teknolojik gelişimlerle karşı karşıya gelen tasarımcılar ve grafik sanatçılarının teknolojik işsizliği önlemek için bilgisayar teknolojilerine adapte olmalarıyla benzer bir durumdan bahsedilebilir (Lovejoy, 2005:25).

1.2. Enstantane Fotoğraf

Zamanla pozlama süresi ile ilgili teknik sorunlar aşılmış ve fotoğraf sokağa çıkmıştı. Bu dönemde insan fotoğrafın tanıdığı yeni olanaklarla o ana kadar çıplak gözle algılanamayan hareketin anlık duruşlarını keşfetmeye başlamıştı.

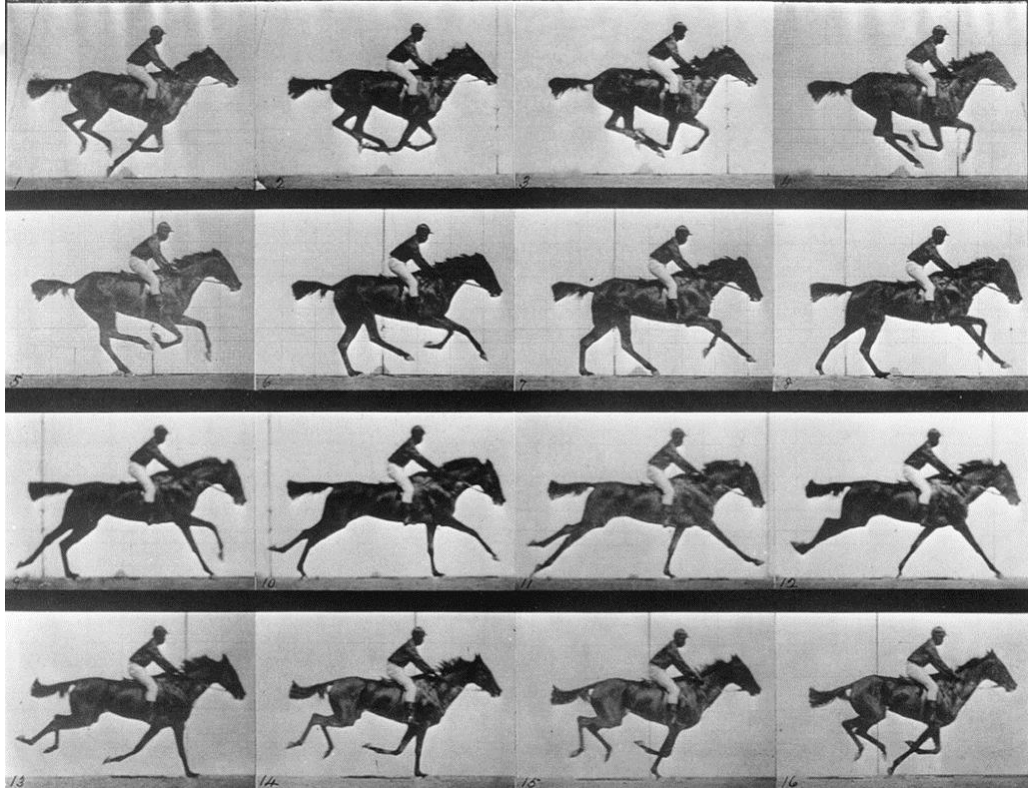
Ernst Gombrich, Gericault'un 1821'de yaptığı Epsom at yarışlarını betimleyen tablosuyla, bundan sadece 51 yıl sonra Muybridge tarafından çekilen *Dörtnala Koşan Atlar* fotoğraf dizisini karşılaştırmıştır:

“Epsom at yarışlarının ünlü betiminde tanınmış Fransız ressamı Gericault'nun yaptığı gibi, ressamlar ve oyma ressamları, atları her zaman, sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinesi, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşınca, çekilen resimler hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıklarını çıkardı ortaya” (Gombrich, 2004:28).

Eadweard Muybridge'in 1887'de uluslararası olarak basılan zengin görsellere sahip kitabı sanat çevresinde bir bilgi kaynağı haline gelmişti. İnsan ve hayvan hareketlerini inceleyen bu fotoğraflar ressamların ve heykeltıraşların tasvirlerinde yaptıkları hataları açıkça ortaya çıkarmıştır: Mesela savaş sahnelerinde koşan atların görünüşleri (e.g., Gericault, Delacroix, Velázquez) (Lovejoy, 2005:27).



Resim 3: Gericault, “Epsom At yarışları”, 1821



Resim 4: Edward Muybridge, “Dörtmala Koşan Atlar”, 1872

“Edward Muybridge ilk obtüratörlerden * birini icat etmiş (1869), daha sonra California valilerinden Leland Stanford’un Occident adlı atının hareketlerini ayrıntılı bir şekilde saptamak üzere deneylere (1874 – 1877 – 1878.....) girişmiştir. Sonuçta saniyenin 2000’inde birinde bir enstantane yakalayarak, böylece hareketi bir anında saptayarak gerçek anlamda "fotografik zaman"ı, net bir şekilde tanımlamayı başarmıştır” (Atay, ty).

Edgar Degas’nın 1880’den sonra yaptığı resimlerde stop motion fotoğrafların etkileri görülmektedir (Lovejoy, 2005:26).



Resim 5: Edgar Degas, “Three Jockeys”, 1900

“Fotoğraf daha önce stil eksikliği, dolaysız anlatımı ve seçici olmayan özellikleri sebebiyle eleştiriye maruz kalmış olsa da, Degas resimlerinde fotoğraf enstantanelerini kullanarak bu yeni görme biçimini bir tür yeni resimsel mantığa dönüştürmüştür” (Lovejoy, 2005:26).

* Örtücü Enstantane, Obtüratör: Fotoğraf makinelerinde objektiften geçen ışık miktarının tam olarak kontrol edilebilmesi için ışığın geçme süresini kontrol altında tutmamız gerekir. Bu süreyi ayarlamak için makinelerde bulunan düzenek obtüratördür. Obtüratör pozlama süresini ayarladığı gibi aynı zamanda hareketli konuların çekiminde hareket hızının sabit bir şekilde pozlanmasını da sağlar.

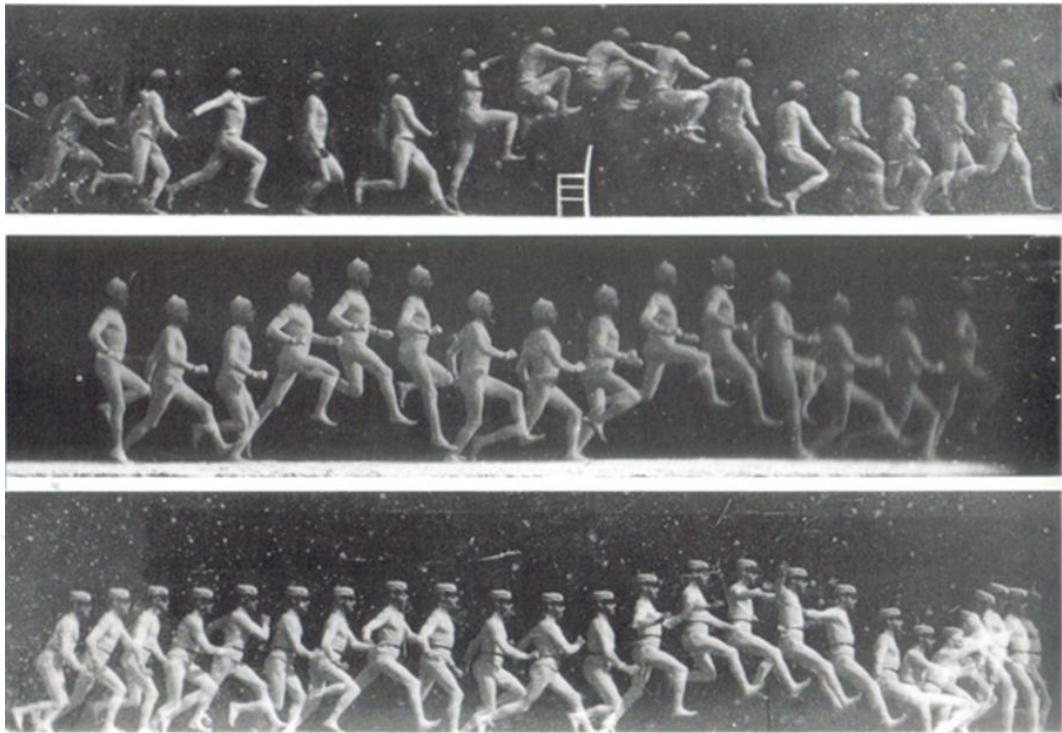


Resim 6: Edgar Degas, "Horses", 1882

Muybridge ile ortak kaygıları taşıyan Tıp doktoru ve mucit Étienne-Jules Marey de aynı alana yoğunlaşmıştı.

“Marey’e göre Muybridge’nin işlerini bedensel jestlerin ve pozisyonların farklı anlarını kaydedebilmek konusunda oldukça etkiliydi ama bu hareket kesitlerini hareketin zamanına referansla kaydedebilmek konusunda yeterince hassas değildi” (Özgün, 2010:24-25).

Marey, benzer deneyleri gerçekleştirirken Muybridge’den farklı olarak aynı duyarkat üzerinde çalışıyordu. Çalışmalarında bedenler ve cisimlerin hareketlerine referans veren zamanı daha hassas bir şekilde yakalayabilmek için oldukça ayrıntılı aygıtlar geliştirdi (Özgün, 2010:25) .



Resim 7: Étienne-Jules Marey, "Kronograf"



Resim 8: Étienne-Jules Marey, "Kronograf"

Hareketin seri fotogramlar halinde kaydedilebilir hale gelmesi sanat dünyasına taze bir bakış açısı getirmiş Muybridge ve Marey'in başı çektiği fotografik buluşlar aracılığıyla uzay-zaman ekseninde hareketin görsel çözümlenmeleri sanatçılara taze çağrışımlar sunmuştur.

Marey'in, 1882 yılında icat ettiği 'fotografik tabanca' tek bir yüzeyde hareketli objelerin doğrusal yollarını yakalıyordu. Bu yolla 'tabancanın' denklanşörüne arka arkaya basılarak karanlık bir yüzey üzerinde uzun bir pozlama sırasında hareketli nesne fotoğraflanıyordu. Kronografin Fütürist sanatçılara ilham verdiği söylenebilir (Lovejoy, 2005:27).



Resim 9: Umberto Boccioni, "Charge of the Lancers", 1915,



Resim 10: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen ıplak”, 1912

1.3. Hareketli Görüntüye Geçiş

Heykeltıraş Auguste Rodin ile Paul Gsell arasında gerçekleşen bir söyleşide resim ve heykel sanatındaki temsil yöntemlerinin zaman ve hareket algısını ele alışı ile enstantane fotoğrafta hareket eden nesnenin nasıl algılandığı irdelenmiştir:

Paul Gsell *The Age of Bronze* ve *St. John The Baptist* heykellerine dikkat çekerek şöyle demiştir : “Hala bu büyük ve bronz mermer parçaların nasıl hareket eder gibi görüldüğünü, bu hareketsiz olduğu aşikar olan figürlerin hareket eder gibi hatta efor sarf eder gibi görüldüğünü merak ediyorum.”

Rodin cevap verir : “Hiç hareket eden bir adamın enstantane fotoğraflarına yakından baktın mı? Dikkatini çeken bir şey oldu mu?”

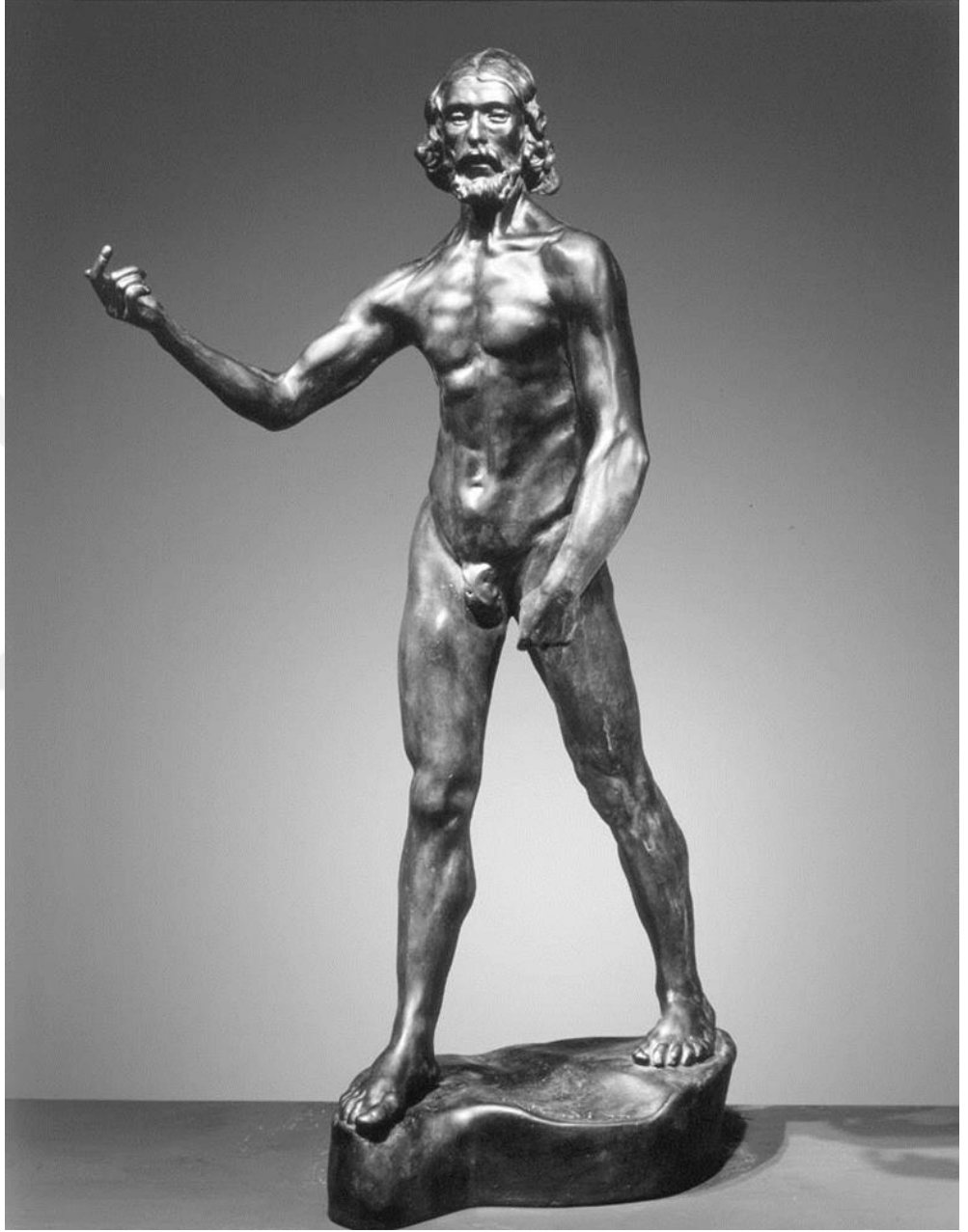
Gsell : “Hiç ilerlemiyormuş gibi görünürler. Genellikle bir bacaklarının üzerinde duruyormuş ya da sekiyormuş gibi görünürler.”

Rodin : “Aynen öyle. Mesela benim *St. John The Baptist* heykelimi ele alalım. Ben bu heykeli iki ayağı da yere basarken gösterdim. Oysa enstantane fotoğraflarında hareket eden modelin ayağı havada veya öne doğru hareket eder halde görünür. Ya da fotoğraftaki modelin arka ayağı benim heykelimdekiyle aynı pozisyondaysa ön ayak henüz yere basmamış olarak görünür. Bu durum fotoğraftaki modelin neden felç olmuş gibi tuhaf bir görünüme sahip olduğunu açıklar. Bu sanatta hareket hakkında söylediklerimi doğruluyor. Fotoğraftaki insanlar kameraya tam hareket halinde yakalanmış olsalar da aniden havada asılı kalmış gibi görünüyorlar. Bunun nedeni vücudun her parçasının saniyenin yirmi de biri ya da kırkında birinde yeniden üretiliyor olmasıdır. Bu yüzden sanatta olduğu gibi vücut hareketleri kademe kademe oluşmaz.”

Gsell karşı çıkar : “Öyleyse sanat hareketi yorumladığında kendini kusursuz mekanik şahit olan fotoğrafla tamamen ihtilafa düşmüş olarak bulur. Sanat açık açık gerçeği çarpıtır.”

Rodin “Hayır” diye cevap verir: “Gerçekleri anlatan sanattır ve yalan söyleyen fotoğraftır. Gerçekte zaman durağan değildir. Eğer sanatçı bir jesti birden fazla saniyede gerçekleştirdiği izlenimini vermeyi başarırsa çalışması

zamanın askıya alındığı bilimsel görüntüden çok daha az sıradan olacaktır”
(Aktaran: Virillio, 1994:1-2).



Resim 11: Auguste Rodin, “St. John The Baptist”, 1878

Bir sahnedeki çoğu nesnenin anlık görüş alanımızın dışında kalmasından dolayı bütünü algılanabilmesinin detayların indirgenmesi yoluyla mümkün olduğunu ileri süren Rodin'in "gerçekleri anlatan sanattır ve yalan söyleyen fotoğraftır" derken kastettiği şey de aslında enstantane fotoğrafının görüntü detaylarında bilimsel kesinliğe sahip gibi görünmesine rağmen, enstantanenin imaj dondurmasının ya da daha doğrusu imaj-zaman dondurmasının tanıgın zamansallık hissini saptırmasıydı (Virillio, 1994:2).

Bu bağlamda enstantane fotoğraf ile ilgili çalışmalar hareketi analiz etmeye yönelik olsa da bu gelişmelerin sinemanın yolunu açtığı söylenebilir.

Gilles Deleuze sinemayı belirleyen koşulları şöyle sıralar;

"(...) Yalnızca fotoğraf değil, enstantane fotoğraf (poz fotoğrafı başka bir soy ağacına aittir) ; enstantanelerin eşik aralıklı olması; bu eşit aralığın "film"i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (Pelikülü delenler Edison ve Dickson'dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumiere'in tırnakları). İşte bu anlamda sinema, hareketi herhangi bir anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir" (Deleuze, 2014:15-16).

Muybridge ve Marey'in çalışmalarına aşına olan Thomas Edison 1888 yılında asistanı William K. Laurie Dickson ile hareketli görüntü kaydetme ve gösterme probleminde bir çözüm bulmak için çalışmalara başladı ve Nisan 1894'de hareket illüzyonunu vermek için hızla çalıştırılan bir seri hareketsiz görüntüyü kullanan kinetoskop A.B.D'nin New York kentindeki Broadway'de halka tanıtıldı (Armes, 2001: 29-30).

Bu yıllarda Fransız Mucit Emile Reynaud elle çizilen resimleri kullanan bir sistem olan praxinoskop üzerinde çalışıyordu ve dört yıllık bir çalışma sonrasında 1892'de animasyon film teknolojisinin babası olarak görülebilecek olan praxinoskopu halka tanıttı (Armes, 2001:30). Her iki makine de sinemanın temel mantığını içeriyordu fakat Dickson'un kinetoskopu fotografik görüntüleri kullanmasına rağmen hareketli görüntü perdeye yansıtılmıyordu (görüntü bir vizör aracılığıyla izlenebiliyordu) Reynaud'un praxinoskopu ise fotografik olarak elde edilmemiş görüntüleri yansıtmaktaydı (Armes, 2001:30). Dickson'un icadı

sinemadaki son gelişmeye yol açtı ve artık tek eksik hareketli hale getirilmiş fotografik görüntünün yansıtılmasıydı:

“Amerika’da Edison’un patent haklarının sınırsız kullanımından dolayı belki de hareketli resimlerin yansıtıldığı buluş kaçınılmaz bir şekilde kinetoskopun patent sınırlamalarıyla kısıtlı olmadığı Avrupa’da olacaktı. Bu hayati adımı ilk atan kişi, kardeşi Auguste ile birlikte Avrupa’nın en büyük fotografik malzeme üreten fabrikasını işleten ve bu sebepten dolayı icadı geliştirip kullanabilecek altyapıya sahip olan Louis Lumière idi” (Armes, 2001:30).

İlk topluma açık paralı film gösterimi 28 Aralık 1895’de Paris’te yapıldı (Armes, 2001:30-31). Perdeye yansıtılan “Fabrika Çıkışı” adlı film Lumiere kardeşlerin kendi fabrikalarında çalışan kadın ve erkeklerin akşamüstü işten çıkışını gösterir. Gündelik hayattan çeşitli görüntülerin çekildiği filmlerin içinde ayrıca yaramaz bir çocuğun yaptığı şaka yüzünden bahçeyi suladığı hortumla ıslanan bir bahçıvanı konu alan kurgusal bir çekim de bulunuyordu.

19.Yüzyılın sonunda film teatral bir anlatımcılığın kullanıldığı daha uzun süreli gösterimlere dönüştü ve bu noktada sinema ile anlatımcılık arasındaki kaynaşma ve nitroselüloz filmin esnekliği sayesinde film şeritlerinin birbirine kolayca eklenebilmesi daha uzun ve ayrıntılı çalışmalar yapılabilmesinde etkili oldu (Armes, 2001:31).

“1908 yılında Thomas Edison önderliğinde aralarında Méliès ve Pathé’in şirketlerinin de bulunduğu sekiz A.B.D ve iki A.B.D dışından şirketin birleşiminden oluşan MPPC (Motion Picture Patent Company) sinema pazarını kendi elinde tutmayı amaçlamıştı. MPPC başlangıçta bir araya toplanmış patentlere çok yüksek fiyatlar ödedi fakat bu hızlı bir şekilde yükselen sinema pazarında sonradan bildiğimiz Hollywood’u oluşturacak olan bağımsızların yükselişine engel olamadı. Edison 1909’da Kodak firmasının kurucusu George Eastman ile sadece MPPC şirketlerinin film tedarikçisi olması koşulunu içeren bir anlaşma yaptı fakat 1911 yılında Eastman anlaşmayı iptal ederek bağımsız sinemacılarla da alışverişe başlamıştı

Tekelcilik ya da oligopol sistemle ilgili tüm girişimler pazara girmeye çalışan başka şirketleri dışarıda bırakma stratejisi üzerine kuruluydu. I.Dünya Savaşı öncesinin rekabetçi kapitalizmde patent haklarından yararlanmak sadece durağan pazarlarda başarı getiriyordu, hızlı gelişen film endüstrisi için bu durum geçerli değildi. Bu duruma alternatif bir tekelci kurumsallaşma yolu sonradan Paramount adını alacak Famous Players Lasky şirketinin 1920 dolaylarında geliştirdiği üç aşamanın (üretim, dağıtım ve gösterim) dikey bir şekilde bir araya getirilmesiyle yapılandırılan formüldü” (Armes, 2001:33).

Hollywood’da hiçbir şirket bütün pazarı tek başına elinde tutabilecek kadar büyümese de bu strateji sayesinde az sayıda film şirketi Hollywood’da pazarı kendi aralarında paylaşmışlardır ve diğer girişimcileri dışarıda tuttıkları bu temel strateji stüdyo sisteminin sona erdiği 1950’li yıllara kadar devam eder (Armes, 2001:34).

1.4. Çağdaş Görme Rejimi

Jonathan Crary’ye göre fotoğrafın ortaya çıkışı ile önceden bakılan nesnenin oluşturduğu kaynak artık gözlemciye devrolmuş ve böylece görüş öznelleşmiştir ancak bu öznelleşme arkasından farklı bir durumu getirmiştir: Görüntülerle özne arasındaki ilişkilerin tasarlanması ve daha da ötesi bu yolla özne üzerinde iktidar kurulabilmesi (Artun, 2004).

“Çok genel söylersek 19.yüzyılda gözlemcinin yaşadığı şey bir modernleşme sürecidir; gözlemci hepsi kabaca ve belki de fuzuli olarak “modernite” diye tanımlanabilen yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir” (Crary, 2002:22).

Vilém Flusser ‘geleneksel görüntüler’ ve ‘teknik görüntüler’ olarak iki temel ayırım ortaya koymuştur:

“Teknik görüntüler bir “aygıt” tarafından üretilir. Aygıtların da uygulanmış bilimsel metinler sonucu olması, teknik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirmektedir. Bu nedenden ötürü, teknik görüntülerin ontolojik ve tarihsel konumu, geleneksel görüntülerden çok farklıdır. Tarihsel açıdan, geleneksel görüntüler, ortaya çıkışını gelişkin

metinlere borçlu olan teknik görüntülere oranla onbinlerce yıl öncelik taşırlar. Ontolojik açıdan ise, geleneksel görüntüler birinci dereceden soyutlamalar olarak görülebilir, çünkü onlar içinde buldukları dünyadan doğrudan soyutlama yoluyla alınmışlardır. Buna göre, teknik görüntüler üçüncü dereceden soyutlamalar olarak kabul edilir. Nedeni de, onların yaşanılan dünyadan soyutlama yolu ile elde edilmiş görüntülerden yine aynı yöntemle ortaya çıkan metinlerin (bilimsel) bir sonucu olduğudur” (Flusser, 2009:11-12).

Flusser optik, kimyasal ve mekanik birtakım süreçler sonunda oluşan teknik görüntülerin varlıklarını gerçeklikle aynı düzlemde sürdürdüğü yanılgısı yaratabildiğine vurgu yapar ve ilk olarak 1985 yılında yayımlanan bu metninde teknik görüntülerle ilgili bu ‘nesnellik’ yanılgısına karşı uyarılarda bulunmuştur.

“Teknik görüntülerin bu nesnel ve simgesel olmayan özellikleri, onları izleyenlerde bir pencereden dünyayı seyrettikleri izlenimini yaratır. İzleyen, onlara kendi gözlerine güvendiği kadar güvenir. Çoğunlukla eleştirdiği nokta ise, görüntünün kendisi veya üretim biçiminden çok, dünyanın söz konusu pencereden nasıl gözüktüğü, eşdeyişle kullanılan “bakış” ile ilgilidir. Bu yaklaşım, günümüzde olduğu gibi, teknik görüntülerin metinlerin yerini almaya başladığı bir çağda çok tehlikelidir” (Flusser, 2009:13).

1920’lerin sonunda televizyon teknolojisi alanında beklenen atılım 1930’ların sonlarına kadar gecikmiş ve II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle ileriki yıllarda da askıya alınmış, savaştan sonra ilk geniş çaplı TV yayıncılığı 1946’da Britanya’da ve Birleşik Devletler’de başlamıştı (Armes, 2001:55). Ancak yine de ilk düzenli televizyon yayıncılığı ile ilgili net tarihler verilmesi gerekirse II. Dünya savaşıdan önce ilk defa Almanya’da Mart 1935’de (120-satır) ve birbuçuk yıl sonra BBC tarafından (240-satır) İngiltere’de televizyon yayıncılığının başlatıldığı söylenebilir (Armes, 2001:57).

Televizyonun birçok mucit ve girişimci tarafından geliştirilmeye çalışıldığı 20. Yüzyılın ilk yarısında görüntüyü mekanik olarak aktarmaya çalışmak yeterli sonuçlar vermemiştir. İngiliz mucit John Logie Baird, Alman televizyon sistemi, Macar mühendis Denes von Mihaly, Amerikalı Charles Francis Jenkins ve Herbert

Ives televizyon görüntüsünün mekanik aktarımı üzerine gitmişlerdi (Armes, 2001:55-56). Ancak İngiltere’de Selsdon Televizyon Komitesi ‘yüksek çözünürlüklü’ televizyon yayıncılığı için gerekli olan standart satır sayısını en az 240 olarak belirlemişti ve bu rakam mekanik yoldan aktarımla yakalanabilecek en üst sınırdı (Armes, 2001:56).

Almanya 1936 Berlin Olimpik Oyunları’nın yayınlanmasında RCA’nın (The Radio Corporation of America) geliştirdiği elektronik metoddan kısmen yararlanmıştı. Ancak bunun yanında Alman ‘intermediate film’ sistemi denilen imajları film üzerine kaydeden ve neredeyse anında işleminden geçirerek mekanik yolla tarayan bir diğer sistem kullanılmıştır (Armes, 2001:56).

Elektronik televizyon yayıncılığında kullanılan emitron kameralar film kameralarıyla boy ölçüşemiyordu ve film imajlarını tarayıp aktaran telesine sistemi 1940’ların sonlarına kadar geliştirilememişti. Ayrıca film endüstrisi ve TV yayıncılığı arasındaki ilişki rekabetçi bir temele dayanıyordu. Roy Armes bu gibi sebeplerle videokasetlerin ortaya çıktığı 1958 yılına dek televizyon kendini canlı yayın yapan bir medyum olarak konumlandığını söyler (Armes, 2001:56).

“Bu durumda başlangıçta sinema selüloidin esnekliğiyle şekillendiyse televizyon eşit derecede görüntü kaydının yoksunluğu ile tanımlanmıştır (Armes, 2001:56).”

Bu tanımlamalara yol açan bir takım teknik zorunluluklar zamanla aşılmış olsa da (daha yüksek çözünürlükte çekim yapabilen video kameralar, videokasetlere kayıt yapabilme özelliği, film imajının televizyona aktarımının kolaylaşması vs.) 20. yüzyılda televizyon/video temelde farklı bir algıyı, bellekle kurulan farklı bir ilişkiyi ortaya koyuyordu.

Bruce Kurtz bu ilişkiyi şöyle yorumlar:

“Medyumun en güçlü yanı tarihte yaşanmış olayları bile akan şimdiki zamana dönüştürme yeteneğidir, televizyon yayını olsun olmasın, ekranda görünen ister canlı görüntü, ister bant veya film görüntüsü olsun... Yenilik, yakınlık, anımsalılık, katılım ve şimdiki zaman hissi medyumun ayırt edici özelliğidir. Hatta ticari televizyonda önceden kaydedilmiş bir program yayınlanırken bile

durmaksızın meydana gelen görüntülerin ‘karmaşasında’ kendi eğilimlerimizde şimdiki zaman baskın hale gelir. Film her saniyede durağan yirmi dört kareden oluşan hareket yanılmasıdır televizyon ise ışık noktacıklarının sürekli değişen konfigürasyonu olarak durgunluk yanılmasıdır” (Aktaran: Ross, 2006:87).

Geene Youngblood 1970 yılında Amerika’da televizyonun yükselişi ile ilgili şu rakamları vermiştir.

“1948’de yaklaşık olarak 200,000 Amerikan evinde televizyon seti vardı ve 15 televizyon istasyonu düzenli olarak yayın yapmaktaydı. 1958 yılına gelindiğinde 520 televizyon istasyonu 42 milyon eve yayın yapıyordu. Bugün sadece Amerika’da on binlerce yayıncı ve yaklaşık 100 milyon ev televizyon seti vardır. Aslında Amerikan evlerinde bugün telefon, banyo küveti ve buzdolabından daha fazla sayıda televizyon vardır. Sıhhi tesisatın bile olmadığı gettolarda çatılar antenlerle doludur. Dünya çapında tahminen çeyrek milyar televizyon alıcısı vardır. Hala politik hükümler yüzünden ve kar amaçlı bencillik yüzünden insanlığın üçte birinden fazlası eğitimsizdir. (Youngblood, 1970:257-258).”

Televizyon yayıncılığının anahtar yılı İngiliz yazarlar için 2 Haziran 1953 tarihinde II. Elizabeth’in taç giyme töreninin 20 milyon kişi tarafından izlenmesi olarak kabul edilir. Amerikalı yazar Erik Barnow’a göre ise 19 Ocak 1953 tarihinde Lucille Ball ve I Love Lucy dizisinin kahramanının doğum yaptığı TV programının Amerikan izleyici kitlesinin % 68.8’i tarafından izlenmesidir (Armes, 2001:60).

1950’de sadece beş ülkede düzenli TV yayını varken 1960’a gelindiğinde 69 ve 1969’a gelindiğinde 148 ülkede düzenli TV yayını vardı (Armes, 2001:60).

Guy Debord modern hayatta ister hazır çorba ister ulaşımın hızlanması şeklinde kendini gösteren zamandan tasarrufun Amerikan halkı açısından günde ortalama üç ila altı saat televizyon seyretmek anlamına geldiğini söylemiştir (2010:129).

Debord ilk basımı 1967 yılında yapılan ünlü kitabı *Gösteri Toplumu*’nda kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisini şu sözlerle eleştirmiştir;

“Gerek enformasyon ya da propaganda gerekse reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri toplumsal olarak hakim olan yaşamın mevcut modelini oluşturmaktadır” (Debord, 2010:37).

Bununla birlikte Jean Baurilliard 1996 tarihli röportajında Debord’un işaret ettiği ‘gösteri toplumu’nun artık geçerliliğini yitirdiğini söyler:

“Debord’un kitabı kendi zamanında güçlü bir analizdi ama bugün onun ötesine geçtiğimiz için etkisinin kaybetti. Artık bir gösteri yok, gösteriye karşı mesafe alma imkanı yok, kendinizden başkası olabileceğiniz bir yabancılaşma yok. Artık bunların hiçbiri yok. Aynı, aynıya dönüştürüldü ve böylece hazır-nesne küreselleşti” (Baudrillard, 2012:89).

Baudrillard’a göre “İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir”. Bu hipergerçeklikte öznenin yerini nesne almıştır.

“Bir şeyin fotoğrafını çektiğinizde bunu sırf kendi zevkiniz için yaptığınızı sanıyorsunuz, oysa aslında fotoğrafı çekilsin isteyen odur, siz onun sahnelenmesindeki bir figüransınız sadece (...) Artık dünyaya kendi tasvirini sunan, özne değildir; nesne özneyi kırıma uğratar ve bütün teknolojilerimizi kullanarak, kendi mevcudiyetini ve rastlantısal formlarını sinsice dayatır” (Baudrillard, 2012:39).

Diğer bir taraftan Jonathan Crary dijitalleşen imgenin nesnel dünya ile bağlantısının kopuğunu ileri sürer:

“Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta bulunduğu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği siberetik ve elektromanyetik bir alana yerleştirilecektir” (Crary, 2002:14).

Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinden bu yana teknolojinin gelişimi beraberinde yeni

algılama koşulları getirmiştir. Crary bu yeni koşulları irdelerken ele alınması gereken önemli sorulara değinir:

“Görselliğin Doğasında gerçekten de mutasyon varsa, hangi biçim ya da tarzlar geride bırakılmalıdır?”

Günümüzün imge dağarcığıyla önceki görsel yapıları birbirine bağlayan sürekliliğin öğeleri nelerdir?

Bilgisayar ve videoda gösterilenler ne ölçüde Guy Debord’un “gösteri toplumu” olarak tanımladığı şeyin genişletilmiş ve rafine edilmiş halidir?

“mekanik yeniden üretim çağı” diye adlandırılan çağ ile şimdinin maddesizleştirilmiş dijital görüntüleri arasındaki ilişki nedir?

Gözlemleyen beden de dahil olmak üzere bedenin kendisi, sosyal, libidinal ve teknolojik olarak nasıl yeni makinaların, ekonomilerin, aygıtların bir parçası haline gelmektedir?

Öznellik nasıl olup da, rasyonelleştirilmiş mübadele sistemleri ile enformasyon ağları arasında yer alan ve hiç tekin olmayan bir arayüz haline gelmektedir?” (Crary, 2002:14).

İKİNCİ BÖLÜM

VİDEONUN BİR SANAT MEDYUMU OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. Sanat ve Teknoloji Yakınlaşması

Sanat ve teknoloji yakınlaşmasıyla birlikte ışık, hareket, ses zamana ve çevreye doğru genişleyen yeni bir tür sanatsal biçimin plastik elemanları haline geldi.

“Geleneksel görsel sanat durağandır; zamanda bir anı yakalar ya da temsil eder. Dahası, tipik olarak aydınlatmayı sağlayan bir ışık kaynağına muhtaçtır. Elektronik medya sanatın geleneksel durağanlığından kurtulmasını kolaylaştırır ve sanata ışığını kendisinin oluşturma aracı sağlar. 20.yüzyılın başlarından beri gerçek sanatsal medya olarak ve genellikle hareket ile zamanı birleştiren yollarla neon, floresan, lazer ve başka elektrik ışığı biçimlerini kullanmışlardır” (Shanken, 2012:16).

20. yüzyıl başlarında Bauhaus düşüncesi ve Rus Konstüktivizmi sanatta geleneksel malzemeler yerine endüstriyel malzemelerin kullanımını ve sanatla üretim arasındaki ayrılığın ortadan kalkmasını öngörüordu. Bu öngörünün arkasında esasen endüstriye dayalı modern bir toplum tasavvuru vardı. (Artun, 2009).

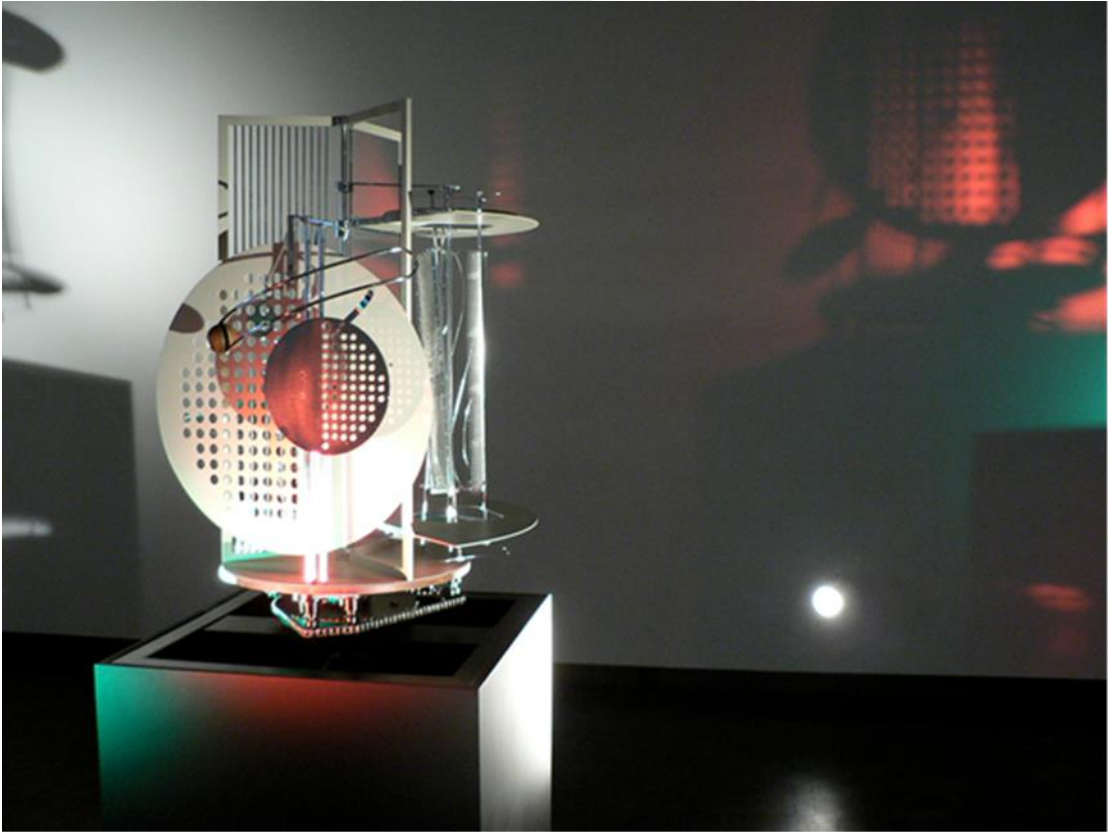
Bu tasavvur Bauhaus Okulunda hem teknoloji-tasarım-üretim ile doğrudan ilişkili bir sanat anlayışında hem de sanat eğitiminin yeniden yapılandırılmasında kendini gösteriyordu.

“Rus Devrimi’yle zirvesine çıkan ve bir yıl sonra Almanya’yı da sarsan devrimler çağını ve I.Dünya Savaşı’nın kaosunu izleyen düzen arayışının bir yanıtıdır. Dolayısıyla Bauhaus türevi girişimler, düzene karşı örgütlenen ve Dada ile başlayıp Situasyonizme kadar süren avangard hareketler gibi romantizmin izini sürmezler, rasyonalizmi yüceltirler (.....) Bauhaus başka başka merkezlerde başka başka adlara bürünen bir enternasyonal temsil eder: Bu enternasyonalin merkezleri Londra (Arts and Crafts), Amsterdam (de Stijl), Paris (Pürizm), Berlin (Jugendstil, Bauhaus), Viyana (Kinetizm), ve Moskova’dır (Konstrüktivizm). Türk modernleşme

kültürü üzerindeki etkisi de bu enternasyonelin yörüngesinde oluşur. Enternasyonelin ortak dili geometridir”(Artun, 2009)

Avrupa’da ve Sovyet Rusya’da sanat-endüstri yaklaşması plastik sanatlarda ışık, hareket, tasarım ve konstrüksiyon olarak ortaya çıkıyordu. Kinetik sanat bu bileşenlerden oluşuyordu.

Bauhaus öğretim üyesi Laszlo Moholy-Nagy yapıların ve binaların bazı bölümlerine yansıtılan hareketli ışık kompozisyonları üretmek üzere kurulmuş araçlar tasarlamıştı ve soyut ışık gösterileri için TV ekranının kullanılabileceğini öngörmüştü. “Moholy-Nagy’nin resim, heykel, mimari ve film kuramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları, aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösteri modellerinin ilk örnekleridir” (Turim, 1995:100).



Resim 12: Laszlo Moholy-Nagy, “Işık-Uzay Modülatörü”, 1922-1930

Nagy 1922'den tasarlamaya başladığı 'Işık-Mekan Modulatörü'nü 1930'da gerçekleştirmiştir (Ögel, 1977:34). Asıl adı 'Elektrikli bir tiyatro sahnesi için ışık cihazı' (Lichtrequisit für eine Elektrische Bühne) olan tasarım 70 tane 15 W'lık renkli ampulden ayrıca yuvarlak ve dikdörtgen levhalardan oluşmaktadır. Ampülün renkli ışıkları 2,5 dakikalık bir devreye ayarlıdır. Konstrüksiyon kendi etrafında dönerken etrafa ses yayar ve parlayan metal levhalar seyirciye ışık refleksleri gönderir (Ögel, 1977:35). Cihaz 1931'de Berlin'de oynatılan Işık Oyunu: Siyah, Beyaz, Gri filmi için tasarlanmıştır. Cihazın yapım aşamasında mimar İstvan Sebök ve teknisyen Otto Ball, Moholy-Nagy ile birlikte çalışmıştır (Ögel, 1977:35).

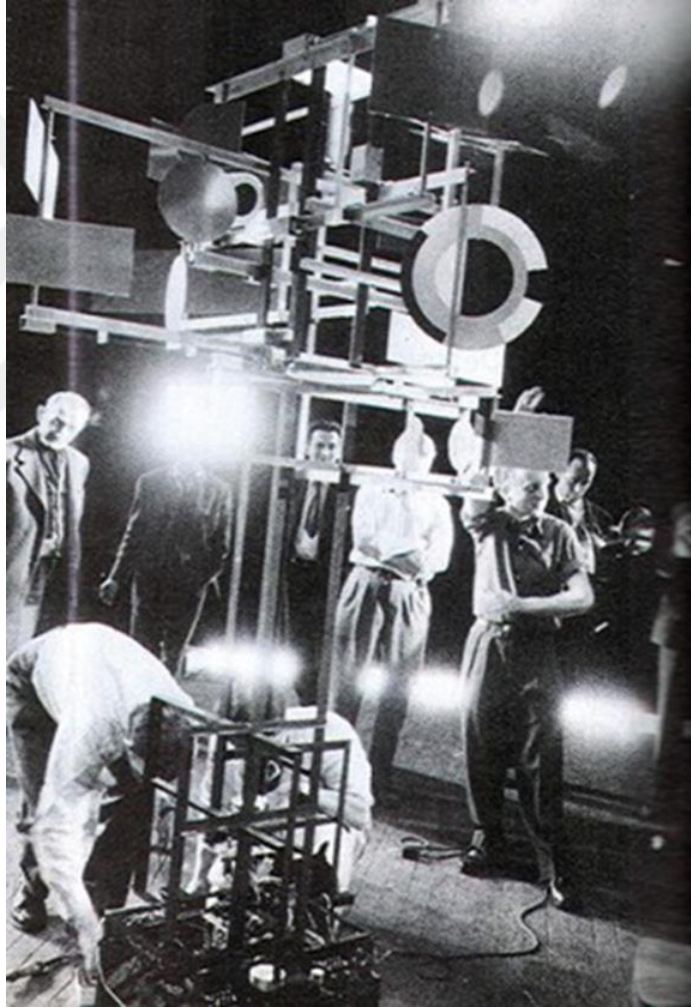
1930'lu yıllara gelindiğinde Sovyet Rusya'da 'sosyalist realizm' rejimin resmi sanatı haline gelmiştir ve Bauhaus Okulu 1933 yılında Nazi Almanyasının baskıları sonucunda kendini tasfiye etmiştir. Moholy-Nagy Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eder ve 1937'de Chicago'da IIT Tasarım Enstitüsü'nü (The IIT Institute of Design) kurar. Okulun ilk adı 'New Bauhaus - American School of Design' olarak geçer (Schuldenfrei, 2012:89). Moholy-Nagy'nin Berlin'deki atölyesine davet ettiği ve bir süre beraber çalıştığı arkadaşı ve takipçisi Macar asıllı Sanatçı György Kepes de aynı yıllarda (1937) Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmişti. Kepes Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'ndeki Mimarlık okulunda dersler vermiş ve aynı enstitüde 1967 yılında Center for Advanced Visual Studies (CAVS) adında yeni bir bölümün kurucu direktörü olmuştu (Goodyear: 2004617).

Budapeşte Güzel Sanatlar Okulu'nda konstrüktivizm ve Bauhaus geleneği üzerinde çalışan Macar asıllı sanatçı Nicolas Schöffer 1935 yılında Fransa'ya göç etmişti ve 1948 yılında 'mekansal dinamik' (spatio-dynamic) heykelleri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Schöffer'in 1955 yılında Paris'te kurduğu 50 metre yükseklikteki otonom, eksensel ve dış merkezli mekânsal dinamik kulesinin hareketleri bir elektronik beyin tarafından düzenleniyordu ve yapı ayrıca Fransız Besteci Pierre Henry tarafından bestelenen müziklerin olduğu on iki kaset kaydını yayınlıyordu (Stiles, 1996:385).

Schöffer bir yıl sonra mühendis François Terny'nin yardımıyla daha gelişmiş bir teknoloji kullanarak yarattığı 'Cysp I' adlı kulesini tanıttı. 'Cysp' kelimesi 'cybernetic' ve 'spatio-dynamic' kelimelerinin ilk iki harflerinden oluşuyordu. Schöffer üretimlerinin çeşitli yönlerini tanımlamak için sözcükler türetmiştir:

“lumino-dynamique” (1957), yansıtıcı yüzeyler için, “chronodynamique” (1959), dinamik zamansal strüktürler için, “tele-luminoscope” (1961), televizyonda ve filmde ritmik görsel hareketlerin iletilmesi için bir yayın sistemiydi (Stiles, 1996:385).

‘Mekansal dinamik’ heykel herşeyden önce bir iskelet olarak tasarlanmıştır. Kendi çevresini belirlemek için mekannın bir kesitinde pozisyonunu alır ve işin ritmini ortaya çıkarır. Esas amacı üretilen işte mekannın yaratıcı ve dinamik entegrasyonudur (Stiles, 1996:397).



Resim 13: Nicolas Schöffer, “Cyps 1”, 1956

1957 yılında Otto Piene ve Heinz Mack tarafından Düsseldorf'ta kurulan grup ZERO'nun etkinlikleri ışık projeksiyonları, duman, ateş, yansımalar, gölgeler, titreşimler ve diğer ışık ve hareket fenomenlerini içeren çevresel işlerden oluşuyordu (Stiles, 1996:387). Grubun ayrıca Almanya'da sanatın canlanmasına odaklanan aynı isimde bir yayını vardı. 1958-61 yılları arasında devam eden yayında Avrupalı sanatçıların en erken teorik yazılarına yer verilmişti. Piene 1964 yılında Birleşik Devletler'e yerleşti ve 1974 yılında Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) CAVS'ın György Kepes'ten sonraki yöneticisi oldu (Stiles, 1996:387).

CAVS'ın kurucusu ve ilk yöneticisi olan Kepes için bu kurum Bauhaus ideallerinin 20. Yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da gelişmesi demektir. Kepes CAVS kurulduktan sonra şunları söylemişti:

“Bauhaus'un geniş bir disiplin spektrumu (ilim, mühendislik sanat vs.) arasında bir sözbirliği bulma çabasına olan ilgim devam ediyor. Bizim ilgilendiğimiz konu sadece yeni malzemeler ve veya teknik uygulamalar değil, aynı zamanda yeni bilgi. Bugün yeni materyallerle ortaya koyulan olanaklar Bauhaus günlerinden çok daha geniş. O zaman ne elektronik ne de bilgisayar vardı”(Aktaran: Goodyear, 2004:619).

Aynı yıllarda sanatçı Robert Rauschenberg ve mühendis Billy Klüver tarafından kurulan Experiments in Art and Technology (E.A.T.) Amerika'da sanat ve teknoloji işbirliğini hareketlendiren diğer bir önemli adımdır. Klüver de Kepes gibi Amerika'ya göç eden bir Avrupalıydı ve Kepes'den yirmi yaş küçüktü fakat Klüver Bauhaus ve Konstrüktivizmin rasyonalist bakış açısını taşııyordu. Daha çok Dadacı bir yaklaşıma sahipti. Klüver kendi düşüncelerini şöyle dile getirmişti:

“Simetri, değişmezlik, benzersizlik, zaman ve güzellik gibi kavramlar üzerine inşa edilmiş bir bilimin sonuçlarından korkuyorum. Eğer bilimin bir amacı olacaksa bunun şaşkınlık, absürtlük, mizah, eğlence ve oyun yaratmak olmasını isterdim.” (Aktaran: Goodyear, 2004:623)

Klüver, işlevsiz makineler yaratan Dadaist sanatçı Jean Tinguely'nin kendi kendini yok eden kinetik konstrüksiyonu *Homage to New York*'un (1960) teknik asistanı olarak çalıştı. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Marcel Duchamp ve Andy Warhol'a üretimlerinde teknik destek verdi (Goodyear, 2004:623).

Rauschenberg ve Klüver'in daha sonra E.A.T. haline gelecek organizasyonla 1966 yılında New York'ta sanatçıların ve mühendislerin katılımıyla Nine Evenings: Theatre and Engineering adında dokuz akşam süren bir festival düzenlendi. Nine Evenings ilk geniş çaplı sanatçı ve mühendis işbirliğiydi. İki grup festivalde sanatçıların performansları için sahnede kullanılacak sistemlerin ve ekipmanların üzerinde 10 ay beraber çalıştı. Bu özel olarak üretilmiş sistemler ve ekipmanlar içinde birçok 'ilk'i barındırıyordu: Bir kapalı devre televizyon ve bir TV projeksiyonu, bir fiber optik kamera, bir kızılötesi televizyon kamerası, bir doppler sonar aygıtı (hareketi sese dönüştürmek için), kablosuz FM aktarıcıları ve ses yükselticiler (monoskop.org, 2015).

CAVS'ta 1968-1969 akademik yılında öğretim üyesi olarak çalışan Jack Burnham aralarında Les Levine, Hans Haacke and Joseph Kosuth'un bulunduğu sanatçıların katılımıyla 1970 yılında *Software* adında küratöryel sergi çalışması gerçekleşmiştir. *Software* başlığını Burnham'a öneren kişi Les Levine'di (Shanken, 2002:433).

Burnham "yazılım"ı (software) sanat nesnelere şekillendiren estetik prensiplerle, konseptlerle veya programlarla paralel olarak görür. Bu bakımdan Kavramsal sanatın estetik üretimini önemli ölçüde "software" ile ilişkilendirir (Shanken, 2002:433).

Sergide Vito Acconci, David Antin, Architecture Group Machine M.I.T., John Baldessari, Robert Barry, Linda Berris, Donald Burgy, Paul Conly, Agnes Denes, Robert Duncan Enzmann, Carl Fernbach-Flarsheim, John Godyear, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Nam June Paik, Alex Razdow, Sonia Sheridan, Evander D. Schley, Theodosius Victoria, Laurence Weiner'in işleri yer almıştır (monoskop.org, 2015).

Les Levine ve Hans Haacke gibi sanatçılar için teknoloji sanatsal pratiklerinin merkezinde yer alan fikirlere hizmet eder (Shanken, 2002:434).

Les Levine sergi kataloğundaki sanatçı beyanında şunları söylemiştir:

"Medya aracılığıyla görülen herhangi bir şey aracısız bir deneyim kadar enerji ilettiğinden yazılımla denetlenen toplumda bir şeyi aracısız görme

deneyiminin artık bir değeri kalmamıştır. Biz televizyonda ve radyoda olanların gerçekten olup olmadığını sorgulamayız. Mesele burada var olduklarını bilmemiz için elektronik yolla zihinsel olarak karşımızda olabilmelerinin bize yeterli gelmesidir. Aynı şekilde günümüzde üretilen sanatın çoğu sanat hakkında enformasyon halini alır.” (Levine, 1970:61)

Levine 1968’da *Iris* ve 1969’da *Contact: A Cybernetic Sculpture* video enstalasyonlarını gerçekleştirmiştir. Bu enstalasyonlarda video geri-besleme kullanılmıştır. İzleyici video kameralardan alınan görüntülerini çoğunlukla zaman gecikmesiyle ve başka bozulmalarla monitörlerde görür. Levine’e göre: “Iris izleyiciyi enformasyona dönüştürür”, “Contact insanın teknolojiyle sentezlendiği bir sistemdir... insan yazılımdır” (Shanken, 2002:434).

1.2. Fluxus ve Nam June Paik

Ailesinin Kore Savaşı sırasında ülkeyi terk etmesini takiben Tokyo Üniversitesi’nde estetik, müzik ve sanat tarihi alanlarında eğitim alan Nam June Paik, Arnold Schönberg’in çalışmaları üzerine hazırladığı tez ile eğitimini tamamladıktan sonra doktora çalışması için 1956’da Almanya’ya yerleşmiştir (Kaye, 2007:32). 1958 yılında Köln Radyosu’nun elektronik müzik stüdyosunda (Radio Cologne’s Studio for Electronic Music) besteci Karlheinz Stockhausen ile çalışmaya başlamış ve aynı yıl John Cage’in Darmstadt’ta gerçekleştirdiği “Composition as Process” başlıklı konferanslarına katılmıştır (Kaye, 2007:32).

1960’lı yılların başlarında elektronik görüntüyü ve TV monitörlerini kullanmaya başlayan Nam June Paik’in sanatsal dilinin oluşumunda besteci John Cage’in ve Fluxus hareketinin etkileri görülmektedir.

“Fluxusun oluşumunda iki parametre, bu hareketin biçimsel gelişimi ile temelde ilişkilendirilmektedir. Bunlardan biri müzik, diğeri de somut şiir ve onun grafiklerle ilgili bağlantısıdır. Bunlar George Maciunas’ın Fluxus düşüncesini ortaya koyarken şematize ettiği maddelerdir. Bu açıdan, John Cage’in Fluxus’un oluşumunda önemli bir etkisi bulunmaktadır. Cage’in genel yöneliminde ise iki nokta gözlemlenir: Çağdaş müzikte belirsizlik

yönteminin Zen Budizmi ile değerlendirilmesi ve Cage'in sanatı kişisel düzeyinden çıkarma isteği (Arapoğlu, 2009:17).”

Bu temel parametrelerin beraberinde hareketi oluşturan ortak fikirlerde 1960'lı yıllarda yaygınlaşan ve piyasada hakimiyet kazanan Amerika'da Soyut Ekspresyonizm ve Avrupa'da Taşizm gibi resimsel pratiklere karşı sorgulamalar yer alır (Arapoğlu, 2009:2).

Fluxus hareketinde bulunan katılımcıların bazıları Cage'in 1958 ve 1959 yıllarında New York'ta (New School for Social Research in New York) Yeni Müzikal Kompozisyon derslerinde bulunmuşlardır (Kaye, 2007:42).

“Cage'in New York'taki New School of Social Research'te (Yeni sosyal Araştırmalar Okulu) verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, “Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'tan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı” diyerek, Cage'in hazır nesne fikrini hazır-ses olarak kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söylemiştir” (Antmen, 2008:204).

İlk Fluxus festivali 1962 Eylül'ünde Horseal Stadtischen Museum, Wisbaden'de “Fluxus Internationale Festspiele Neuster Music” adı altında gerçekleştirilmiştir (Arapoğlu, 2009:25).

Nam June Paik bu festivalde besteci La Monte Young'un Composition No. 10 adlı eserini yorumladığı *Zen for Head* isimli bir performans gerçekleştirmiştir (Media Art Net, 2005). Performansta Paik önce ellerini, kafasını ve kravatını siyah boyaya daldırmış ardından uzun bir beyaz kağıt üzerinde emekleyerek boyanın izini kağıda çıkartmıştır. “Paik, Young'un eserinin tek bir notanın genişletilmesiyle ya da tekrarıyla oluşan özgünlüğünü tek bir çizgi üzerinde giderek performansa dönüştürmüştür” (Kaye, 2007:40).

Fluxus hareketi içerisinde Fluxfilm adı altında uzunlukları 10 saniye ile 10 dakika arasında değişen 37 film çekilmiştir ve bu filmler daha sonra Maciunas tarafından Fluxfilm Anthology adı altında toplanmıştır. Antolojide Yoko Ono, Wolf

Vostell, Nam June Paik, Paul Sharits, Dick Higgins gibi isimlerin filmleri yer almaktadır. (Electronic Art Intermix [EAI], ty).

Kullanılmamış bir film şeridinin projeksiyonla yansıtıldığı *Zen for Film* (Fluxfilm No.1)'de imajın yansıtıldığı yüzey parlak bir ışıkla aydınlanır ve dönmekte olan film şeridinde arada bir materyale ait çizikler ve toz zerrecikleri görünür. Film sadece kendini, kendi maddi niteliğini betimler. Paik'ın *Zen for film*'de imajın boşluğunu kullanması Cage'in sessizlikten meydana gelmiş müziğinin bir analogisi olarak görülebilir (Helfert, 2005).

Wolf Vostell *Sun in Your Head*'de çalışır durumda bir televizyon ekranındaki görüntüleri 8mm film kamerasıyla kaydederek bu görüntülerden bir kolaj oluşturmuştur (Rush, 2007:69).

Vostell 1950'li yılların sonlarında çoktan TV ekranını sanatsal bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştı. *TV Dé-collage No.1* (1958) adlı işi bir tuvalin arkasına yerleştirilmiş altı televizyon monitöründen oluşmaktaydı ve tuvalin bazı yerleri sanatçı tarafından bıçakla kesilip açılmıştı (Rush, 2007:56).

“Paik 1963 yılında gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi *The Exposition of Music - Electronic Television*' da yeni müzikal pratikleri ve fikirleri açık bir şekilde eylem alanına, izleyici katılımına ve televizyon manipülasyonlarının ‘soyut zamanı’ na aktarmıştır” (Kaye, 2007:34).

Exposition of Music - Electronic Television 11-20 Mart 1963 tarihinde Galeri Parnass'da gerçekleştirilmiştir. Serginin adı sanatçının müzikten elektronik imaja geçişine işaret eder. Mekanda yedi adet hazırlanmış piyano (prepared piano), mekanik ses objeleri, çeşitli kayıt ve teyp enstalasyonları, modifiye edilmiş on iki TV seti ve serginin girişinde yukarıda yeni öldürülmüş bir öküzün kafası bulunmaktadır. Sergi 10 gün boyunca her gün 19:30 ile 21:30 saatleri arasında açık kalmıştır. Bu sergi video sanatının başlangıç noktası olarak görülür. Bu tarihlerde henüz video ekipmanları ulaşılabildiği değildi. Paik TV programlarının yayını bozmak için ikinci el ucuz TV setlerini kullanıyordu. 1963 yılında Almanya'da yayın yapan tek TV istasyonu vardı ve sadece akşamları birkaç saatliğine yayın yapıyordu. Paik'in gösterisinin geç açılış saatlerini bu şekilde açıklamak mümkündür. (Media Kunst Netz, 2005).

John Cage deneysel müzikle ilgili çalışmalarında piyano telleri arasına ahşap parçalar, metal vidalar, karton, kauçuk ve çeşitli nesnelere ekleyerek notasyon ile ses arasındaki ilişkiyi aksatmayı denemiştir (Kaye, 2007:34). Paik *The Exposition*'da Cage'in hazırlanmış piyanolarından ve Maciunas'ın konkretizminden kendi televizüel benzerlerine ulaşmıştır (Kaye, 2007:34).

Maciunas konkretizmin (somutçuluk) müzikal formun 'ideal' alanından çok "sesin veya materyalin doğasına işaret etmek ya da onu üreterek gerçekliğini somutlaştırmak" olduğunu vurgular. Paik eylemlerinde ve videolarında özellikle ikonaklastik eyleme dikkat çekerek Maciunas'ın konkretizmini yıkıcı bir şekilde genişletmiştir (Kaye, 2007:33). 1962 tarihli beş dakikalık eylemi *One for Violin*'de Paik'in enstrümanı havaya kaldırıp tek bir hareketle yere atmasındaki gibi, *Exposition of Music-Electronic Television*'da 'piyano tabudur: yok edilmelidir' önermesi söz konusudur (Kaye, 2007:34).

Paik'in Fluxus performansları ve ilk televizyon düzenlemeleri kurumsallaşmış avangard müziğe karşı geliştirdiği stratejiler olarak değerlendirilebilir (Burris, 1996). Paik bu konuyla ilgili şöyle söylemiştir:

"Müzik formlarının yenilenmesinden bıktım. -serial ya da aleatorik, grafik ya da beş çizgi, entrümantal ya da belcanto, çığlık ya da aksiyon, kayıt ya da canlı. Müziğin ontolojik formunun yenilenmesi gerektiğini öngörüyorum."(Aktaran:Burris, 1996)



Resim 14: The Exposition of Music - Electronic Television, 1963

1.3. Video Estetiği

Marchall McLuhan 1967’de yayımlanan *Understanding Media* adlı kitabında TV görüntüsünü aygıtın kendi teknolojik işleyişi üzerinden ele almıştır:

“Ortaya koyduğu sözsüz bir geştalt veya formların postürü dışında televizyon görüntüsünün film veya fotoğrafla hiçbir ortak noktası yoktur. Televizyonla birlikte izleyici ekrandır. Televizyon görüntüsü görsel olarak az miktarda veri içerir. Televizyon görüntüsü sabit bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir, ama nesnelerin sürekli olarak parmakla taranan kontürüdür. Sonuç olarak plastik kontür ışık içerden geçerken görünür ve bu şekilde oluşan görüntü resimden çok heykel ve ikon kalitesine sahiptir (McLuhan, 2001:341).”

Ancak Roy Arnes McLuhan’ın bu tespitlerini eleştirmiş, video ile film aygıtlarında hareketli görüntüyü oluşturan temel teknik farkların algılama sürecinde belirgin bir ayrıma sebep olmadığını ileri sürmüştür:

“Televizyon görüntüsü bilgi aktarımı olarak 16 mm’lik bir filmde daha düşük kalitede değildir. ‘Görüntülerin parmakla taranması’ fikri bir metafordan başka bir şey değildir. Görüntünün oluşumundaki yüksek hız sebebiyle izleyicinin bu süreci algılaması ve ‘ışıkta geçmek’ ile ‘üzerine ışık düşmek’ arasındaki fark anlamsız hale gelir. Sonuç olarak film ve video görüntüsüne ait bilginin göze ulaşma yolunda hiçbir farklılık yoktur (Armes, 2001:188).”

Armes video imajı ve film imajı arasındaki farklılıkları McLuhan’ın iç ışık ve dış ışık tanımlarından çok ekran boyutu üzerinden değerlendirir:

“Her ne kadar büyük sinema komplekslerinde küçülen izleyici alanı ve video projeksiyon sistemlerinin eşzamanlı gelişimi her iki medyumu birbirine çok yakın hale getirse de (birbirleriyle çakıştıkları anlar da mevcuttur), geleneksel olarak filmler büyük ekrana yansıtılmak için çekilirken, video yapımcısı ev tipi ekranları yeterli bulmuştur. Filmler bu sebeple her zaman gerçek hayattakinden daha büyük figürler kullanırken, video estetiğinde insan gerçek boyutundan daha küçük olarak ölçeklendirilmiştir (....) İşte film yıldızlarına mitsel boyutlarını verirken televizyon oyuncularının oynadıkları karakterlerle karıştırılmasının sebebi dış ışık ve iç ışık arasındaki McLuhancı ayırmadan çok bu uyumsuzluktur (Armes, 2001:191-192).”

Nicolas Bourriaud’ya göre ekranda var olmanın klasik biçimi ‘çağrı’dır ya da başka bir deyişle aktörün bir sahneyi işgal etmek üzere kameraya yöneltilmesidir. “bir film genellikle aktörlerin, iş gücü olarak görüntülerini kiralayan bu proleterlerin üzerine kurulur” der Bourriaud ve bu tespitten yola çıkarak Warhol’un fabrikasındaki sakinleri sırayla kameranın önünde durmakla görevlendirdiği örneğini verir (Bourriaud, 2005:119). Bu ‘ekranda var olma’nın en saf biçimine gönderme yapılan zekice bir eylem olarak değerlendirilebilir. Ancak Bourriaud’ya göre aktörün sokaktan gelip geçen bir insan ile arasındaki fark video yüzeyinde azalmaya başlamıştır:

“Video, sinema kamerasıyla karşılaştırıldığında, tüp boyanın keşfinin empresyonist kuşak için ifade ettiği evrimi temsil eder: Hafif ve kullanılması kolay bir alet olarak açık havada çekime, ayrıca filme alınan malzeme

karşısında özgür davranmaya izin verir; ağır sinema donanımı elvermezdi buna. Dolayısıyla, videoyla insan çekmede baskın olan, sondaj'dır, tele-görüntü çağının simgesi olan kalabalığa rastgele dalış: Kamera sorular sorar, geçişleri kaydeder, kaldırım hizasında durur. Video sanatında kendine yer eden, sıradan insansıdır (Bourriaud, 2005:119).”

Armes video görüntüsünü bir taraftan “anlık, gerçeği olduğu gibi yansıtan, aktüel ve natüralistik” diğer taraftan “yapay, mesafeli, sentetik ve analitik” olarak tanımlar (Armes, 2001:186-187).

Armes bu tanımlarla ilişkili bir kaç faktörü sıralamıştır:

“Video kameranın hafifliğinin sağladığı manevra kabiliyeti ve esneklik, anında tekrar oynatma özelliği, ses ve görüntünün eşzamanlı bileşimi, (ki bazen sesteki herhangi bir tür bozukluk izleyici üzerinde görüntünün ne kadar gerçek olduğu konusunda etki yaratmaktadır), video kameraların çok düşük ışık seviyelerinde çalışabilme kabiliyeti, zoom lensinin avantajlarıyla gerçek zamanın ve bir miktar da gerçek mekanın korunması” (Armes, 2001:193).

Ancak bu teknik faktörler ‘pozitif realist bir tarz’a hizmet etmek yerine ‘manipülasyon yapmama hissi’ne katkıda bulunur: “Video literaldir ve aktüeldir, ama ille de gerçekçi olmak zorunda değildir ve katiyen gerçek değildir.” (Armes, 2001:193-194).”

Pascal Bonitzer 1982 yılında kaleme aldığı *Video Yüzeyi* başlıklı metninde video görüntüsünün içkin özelliklerini sinematografik görüntü ile karşılaştırmalı olarak değerlendirmiştir:

“Sinematografik imgenin greni değişik ten, kumaş, taş, hayvan kürkü, ağaç kabuğu dokularını, metalin parlaklığını ve akışkanları, dumanları, vs. birlikte varoluşları içinde ışığa tutan ince, esirvari bir grendir. Çeşitli maddelerin ve özlerin bu dolaysız birlikte-varoluşu, onun gücünün, gerçeklik izlenimi denen şeyin köküdür. Görüntü saydamdır; pelikül ışıkların ve gölgelerin oyununu kaydeder; çalışma, kaydedici kutunun içinde değil, öncesinde ya da önünde (ışık) ve sonrasında (laboratuvar) yapılır. Gerçeklik a

posteriori olarak hileli hale getirilebilir, ama a priori olarak oradadır, iz bırakan ve izlenim yaratan odur.

Videonun işleyişi ise bambaşkadır. Opak manyetik şeridin saydam ve duyarlı pelikülle hiçbir ilgisi yoktur. Video optik gerçekliği hileli hale getirmez, çalıştığı alan başkadır. Anında gerçekleşen el işi, daha doğrusu “parmak işi”dir, dijitaldir (Bonitzer: 2006:33).”

Bonitzer’e göre video uzayı cisimlerin ağırlıktan ve derinlikten kurtulduğu, uzak ve yakının aynı olduğu olduğu saf yüzeydir. Bu sebeple plan ve alan gibi kavramlar video uzayında anlamını yitirir. Elektronik görüntü söz konusu olduğunda “sahneye koyma” değil “sayfa düzeni” geçerlidir ve sinematografik görüntünün aksine bu yüzeyde “cisimlerin öykülemeye, anlatıya, dramaya uygun çatışmalı bir birlikteliklerinden bahsedilemez”. Bonitzer videonun doğal rejiminin başkalaşım olduğunu öne sürer (Bonitzer: 2006:34).

Gene Youngblood 1970’de yayımlanan kitabı *Expanded Cinema*’da TV yayıncılığında kullanılan renk anahtarlama (chroma key) gibi tekniklerin kullanımını yönlendiren eğilimlerin elektronik görüntünün kendisine değil daha eski disiplin olan sinemanın konvansiyonlarına referans verdiğini öne sürer. Youngblood’a göre televizyon-ve dolayısıyla video- daha farklı bir potansiyeli içinde barındırıyordu:

“Renk anahtarlamanın niteliğini açıklarken bu örnekler* ayrıca keşfedilmemiş olanaklarıyla birlikte tamamiyle elektronik bir medyumun daha eski bir disiplin olan sinemayı taklit etmeye yönelik kullanıldığını ve grafik formların düzçizgisel gelişiminde ve nesnellikte direten eskiye ait bir anlayışın dışavurumunu gösterir. Pürüzsüz bir maskeleye oluşturmaya karşı değişmez tutum video anahtarlamanın içkin özelliğinin reddine işaret eder: “başkalaşım”, üstüne yerleştirmek ya da eklemek değil. Yeni bilinç gerçekliklerin dönüşümünü arar fakat eski bilinç kendi geleneksel kimliğini sürdüren “nesnel” gerçekliklerin ürkek dizilişini korumaktan öteye geçmez. Asıl olan şudur ki video anahtarlamanın sinematik bir muadili yoktur. Video

* Youngblood’un verdiği örnekler Alwin Nikolais Dance Company gösterilerinin WCBS-TV için 1968’de üretilen dans videolarıdır. Çeşitli görsel efektler oluşturmak için mavi arka planda çekilen videolarda renk anahtarlama yapılmıştır. Bkz. *Expanded Cinema*, Gene Youngblood, s. 270

anahtarlama doğası gereği sinestetiktir; öyle ki diğer medyumlarla aynı estetiğin yakalanamayacağı söylenebilir (Youngblood, 1970:273).”

Youngblood’un üzerinde durduğu ‘başkalaşım’ ağırlıklı olarak video görüntüsünün biçimsel özelliklerini araştıran ‘imaj işleme’ ya da ‘video sentezleme’ alanıyla bağlantılıydı.

Video görüntüsünün içkin özellikleri hakkında geliştirilen tüm bu düşüncelerin yanı sıra medyumun farklı uygulama alanlarında çok yönlü bir hareketli görüntü pratiğiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Jon Burris videonun erken döneminin nispeten kategorize edilebileceğini fakat genellenemeyeceğini öne sürmüştür. Önceki medyumların kademeli gelişimlerinden farklı bir şekilde videoda birçok kategorinin aynı anda ortaya çıktığı görülür: aktivist, dokümanter, sentezlenmiş ve işlenmiş imaj, soyut veya soyutlamacı, performans, kavramsal, ekolojik, agitprop, dans, müzik, biyogeribildirim ve diğerleri. Bütün bu formlar ortak bir alan içinde değerlendiriliyordu ve bir sanatçı birçok farklı formda iş üretebiliyordu. Ancak sinema ve televizyonun konvansiyonel formu olan ‘kurmaca’ 1980’lere kadar bu alanın dışında bırakılmıştı (Burris, 1996).

Bu gelişim çizgisi üzerinden Burris videonun ilk kullanılmaya başlandığı anda videocular tarafından sanattan çok ilgilendikleri meseleleri realize edebilecekleri bir bağlantı noktası olarak ele alındığını öne sürer (Burris, 1996).

Ancak Video hızlı bir gelişim süreci içinde bir sanat medyumunu olarak tanınmış ve kurumsallaşmıştır. Bu doğrultuda videonun erken döneminde farklı kullanım biçimlerini listelemeye ve tanımlamaya yönelik bir eğilim öne çıkar.

Frank Popper sanatçı videolarının 6 farklı kullanımını listelemiştir:

“1) Görsel betimlemeler yaratmak için teknolojinin bir araç olarak kullanıldığı, plastik öğelerin biçimsel araştırmasını kapsayan işler; 2) Çoğunlukla sanatçının kendi bedeni üzerinde yoğunlaştığı kavramsal sanat eylemlerinin ya da oluşumlarının kayıtları; 3) Gerilla Video; 4) Video kameraların ve monitörlerin kombinasyonundan oluşan video-heykeller, çevreler ve enstalasyonlar; 5) Canlı performans ve iletişim çalışmaları; 6)

Çoğu kez bilgisayarın videoyla beraber olduğu ileri teknolojik araştırmaların kombinasyonları” (Aktaran: Stiles, 1996:391).

Rosalind Krauss videonun anında oynatılabilme özelliğini ‘ayna-etkisi’yle bağdaştırır ve videonun bu özelliğinin gördüğü ilginin elektronik geri-besleme (feedback) aygıtlarıyla yaratılan benliğe dayalı bir estetik biçimle ilişkili olduğunu öne sürer. Bununla birlikte Krauss bu önermelere ters düşen ya da en azından bunları teğet geçen - videonun esas yapısına içkin - üç fenomenden bahseder:

“1) Medyumu içerden kritize etmek için ondan faydalanan kayıtlar; 2) Medyumun psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden kayıtlar; 3) Medyumun resim ya da heykel sanatının bir alt türü olarak kullanıldığı enstalasyon formları. Birincisi Richard Serra’nın *Boomerang*’ı tarafından temsil edilir. İkincisi, Joan Jonas’ın *Vertical Roll*’ü (1972) ile örneklenebilir. Ve üçüncüsü Bruce Nauman’ın ve Peter Campus’un belli başlı işlerinde saptanır, özellikle Campus’un *mem* (1974) ve *dor* adlı iki eş parçası” (Krauss, 1976:59).

Richard Serra’nın 1974 yılında Nancy Holt ile gerçekleştirdiği *Boomerang* kendi üretim sürecini irdeler. Nancy Holt kameranın karşısında konuşurken bir taraftan taktığı kulaklılarda kendi sesini elektronik olarak yaratılmış saniyelik bir gecikmeyle duyar ve o anda yaşadığı algısal deneyim hakkında konuşmasını sürdürür. Konuşurken sürekli ona dönen kendi sesinin konuşmasını yavaşlattığından ve gerçeklik hissinin uzaklaştığından bahseder. *Boomerang*’ta elektronik olarak sürekli geri dönen ses şimdiki zaman hissini bulanıklaştırır.



Resim 15: Richard Serra, “Boomerang”, 1974

“Joan Jonas Vertical Roll adlı 1972 tarihli videosunda kadın bedeninin sunumunu ve video teknolojisini yapı bozuma uğratarak bir kadın bedeni tiyatrosu inşa eder. Elektronik sinyallerin bozulmasıyla video görüntüsünde oluşturulan düşey kaydırma yoluyla sanatçı mekanı yerinden oynatır, imajı parçalar ve yeniden çerçeveler. Jonas videoda kendi bedenini bir performans nesnesi gibi kullanmıştır. Kameranın önünde kollar, bacaklar, ayaklar ve gövde bedenden ayrılmış parçalar olarak görülür. Düşey bir şekilde sürekli kayan görüntünün kesik ve kuvvetli görsel ritmi sürekli yüzeye vurulan bir kaşık sesi ile yükselir. Videonun sonunda Jonas’ın yavaşça izleyiciye dönen yüzü sürekli kayan ekranın önünde ikinci bir uzamsal ve metaforik katman olarak belirir” (EAI, ty).



Resim 16: Joan Jonas, “Vertical Role”, 1972

Peter Campus’un 1974 ve 1975 yıllarında gerçekleştirdiği *Mem* adlı işinde tamamen karanlık bir odada ortalama iki metre yüksekliğe bir kamera yerleştirilir ve canlı video görüntüsü bitişikteki duvara yansıtılır. Projeksiyon cihazı imajın yansıtıldığı yüzeye bir metreden yakın mesafeye 30 derece açıyla konumlandırılmış. Sonuç olarak projeksiyon alanı ve video imaj kameranın yönüne doğru yaklaşır. İzleyici dar bir koridor gibi görünen çekim alanına girdiğinde başı ve üst bedeni yansıtılan yüzeyde görülür ve kamera alanının görünmez ‘koridorunda’ hareket ettikçe canlı görüntü büyür ya da küçülür. Campus kullandığı düşük voltajlı ampulle bütün dikkatin kamera alanına verilmesini sağlayan uygun ışık durumunu yaratmıştır (Media Art Net, 2004).



Resim 17: Peter Campus, “Mem”, 1974-1975

Videocular ilk yıllarda bu üretimler arasında bir ayırım gözetmemiş ve medyumu her platformda özgürce kullanma yaklaşımı göstermiş olsalar da çok zaman geçmeden hala egemenliğini sürdüren modern sanatın temel meseleleriyle karşı karşıya geleceklerdi: “Bir medyumun ayırıcı özellikleri nelerdir?”

Jon Burris’e göre bu meselelere ‘angaje’ olan sanatçılar iki farklı strateji kullanmışlardı: ‘içe doğru derinleşme’ ve ‘dışa doğru genişleme’*. İçe doğru derinleşmede Burris’e göre “Videonun sanatı medyumun özel teknolojik yapısı ve kapasitesi, video imajının ontolojisi ve mekanizm tarafından tanımlanıyordu” (Burris, 1996). İmaj-işleme ve video sentezleyiciler bu stratejinin sonuçlarıydı. Ancak diğer strateji dışa doğru geniş bir alanı kapsamayı amaçlamıştı:

“Videonun sanatı kendi uzantılarıyla, kendine dışarıdan bakan çıkarımlarla, bir anlamda “gerçek dünya” ile işbirliği yapabileceği meselelerle tanımlanıyordu. Bu hiçbir surette basitçe bir program içeriği değildi; bu genişletilmiş unsurlar yeni medyumun bağlamının ve biçimsel yapısının

* Tezin yazarı tarafından yapılan çeviride metnin orijinal dilinde kullanılan “intensive” kelimesi için “içe doğru derinleşme”, “extensive” kelimesi için “dışa doğru genişleme” kelimeleri kullanılmıştır.

temel formülasyonuydu. Çeşitli sanatçılar medyum için bir dizi mesele ortaya koysa da anahtar bağlantı ekolojidi. Ekoloji medyumun diğer alanlara bağlanan uzantılarını sağlıyordu: fizik, fenomenoloji, sibernetik, bio-telemetri, sosyoloji, iletişim ve enformasyon teorisi” (Burris, 1996).

‘Dışa doğru genişleme stratejisi’nin sonuçları başlangıçta hem Video sanatını hem de Video aktivizmi kapsıyordu. Video bir enformasyon ekolojisinin merkezine oturtulmuştu. İlk yıllarda sanat ve aktivizm arasında net ayrımlar yoktu. Sanatçılar bu gibi ayrımlar yaratma eğiliminde olmamışlardı. Frank Gillette’in erken dönemde hem sergi mekanlarında yer alan video enstalasyonlar üretmesi hem de Video aktivizmin aktif bir üyesi olarak hareketin içinde yer alması örnek olarak gösterilebilir (Burris, 1996).

Sonuç olarak her iki strateji de modern sanatın son döneminde videonun kendi bağlamını oluşturmasına yardım etti:

“Her ikisi de işlerin merkezi kaygısını bağımsız bir alanda formüle ederek ve konvansiyonel estetiği önemli ölçüde uzak tutarak sanatsal pratiğin tam ortasında yatan belli başlı meselelerin (stil, kişisel dışavurum, anlatı biçimi) önüne geçme görevi gördü. Büyük ölçüde teknoloji medyumun ilk yıllarında estetiğinin temellerini oluşturuyordu” (Burris, 1996).

1.3.1. İmaj İşleme / Teknolojik Olanaklar

Gene Youngblood bu türü tanımlamak için ‘sinestetik video’ terimini kullanmıştır ve bu videolarda temel meselenin görsel-işitsel bilgi aktarımından çok VTR’in (Video Teyp Kaydedici) kendi grafik potansiyeline yönelik olarak kendine has özelliklerinin keşfi olduğunu vurgular. Videografik sinema ile sinestetik videonun arasındaki önemli fark video sanatçısının çalışmasını filme aktarmak gibi bir yöneliminin olmamasıdır (Youngblood, 1970:281). Sinestetik videonun yüzeyi TV monitörüdür. Loren Sears konu ile ilgili şöyle söylemiştir: “TV ekranı ile sinema perdesi arasında çok farklılık vardır. Sinema perdesi ışığın üzerine düştüğü iki boyutlu bir yüzeydir fakat televizyon ekranı ışık kaynağıdır. Işık bize bir şey aracılığıyla gelir” (Aktaran: Youngblood, 1970:281).

Bu tür video üretimini tanımlamak için sanat çevresinde kullanılan kalıplardan biri de “imaj işleme”ydi. Ancak Lucinda Furlong “bilgisayar sanatı”, “high-tech video” “imaj-manipülasyon”, “imaj-sentezleme”, “imaj-işleme” gibi terimlerin ya çok spesifik ya da çok genel anlamlar içerdiği için sorunlu olduğunu öne sürmüştür (Furlong, 1985:233). Ticari televizyonculukta “zaman tabanı düzelticisi” (timebase corrector) gibi sinyal-işleme metodlarına referans veren imaj-işleme, video sanatında ilk önce bir dal ve sonra bütün teknik süreçleri tanımlayan ortak bir terim haline geldi (Furlong, 1985:233).

Bunun yanı sıra biçimsel bakımdan modern soyut resme benzediği ileri sürülen bu tür videolar için kullanılan “imaj işleme” terimi sanat dünyasında çoğunlukla pejoratif bir çağrışım yapıyordu (Furlong, 1985:233).

İmaj-işleme öncülerinden Steina Wasulka, üretimlerinin topluluk videolarından farklı olduğunun altını çizmekle birlikte o yıllarda beraber mücadele ettiklerini ve aynı araçları kullandıklarını belirtmişti. Bu açıdan bakıldığında alt dallara ayrılmış video üretiminin başlangıçta ortak bir takım politik motivasyonlara sahip olduğu söylenebilir. Yine video enstalasyonun ilk örnekleri olan ‘video çevreler’ ticari televizyonun tek yönlülüğüne karşı yeni bir tür medya ekolojisi yaratmayı amaçlıyordu (Furlong, 1985:233).

İmaj işlemeye dayalı sanatçı videolarında ekipman desteği ve alet tasarımı üretimin önemli bir kısmını oluşturuyordu. Tüketicie yönelik olarak piyasaya sürülen video ürünleri yayın endüstrisine uyumlu olacak bir şekilde üretilmişti ve o yıllarda kurumlar tarafından sanatçılara hibe edilen ekipmanların birçoğunun –hafif portapak kameralar ve renkli kameralar- fiyatı el yakıyordu. İmaj işleme ile ilgili aygıtlara- anahtarlayıcılar, mikserler, sentezleyiciler, renklendiriciler- ulaşmak daha da zordu. Üstelik bu aygıtlar sanatçıların deneylerinden çok özel efektler yaratmak için uygundu. Hem sanatçı hem de mühendis birini bulmak zor olduğundan sanatçılar o ya da bu şekilde endüstri içinde bağımsız çalışan ekipman tasarımcıları aramaya başladılar (Furlong, 1985:234).

Woody Vasulka 1978 yılında şunları söylemiştir:

“Birleşik devletlerde alternatif bir endüstriyel alt kültür keşfettim tıpkı bağımsız bireylerin tabanını oluşturduğu sanat gibi... Bu insanlar, elektronik alet tasarımcıları, sistem içinde kendi bağımsızlıklarını sürdürüyorlardı. Onlar sanatçı oldular ve kendi yarattıkları aletleri kullandılar... Biz endüstri dışında, imajlar ya da aletler geliştirmek için hepimizin belki sanat dediği aynı amaçsız arzuya sahip yaratıcı insanlarla bu oldukça yakın, simbiyotik ilişkiyi her zaman sürdürdük” (Aktaran: Furlong, 1985:234).

En çok bahsi geçen video sentezleyicilerden biri Nam June Paik ve elektronik mühendisi Shuya Abe tarafından 1969 yılında üzerinde çalışılmaya başlanan Paik-Abe Video Sentezleyicisidir. Sentezleyici siyah-beyaz video görüntülerine renk eklenmesini ve konvansiyonel TV kamerası görüntülerinin çarpıtılmasını sağlar. 1960’ların başlarında Robert Moog gibi öncüler tarafından üretilen ses sentezleyicilerinden esinlenerek yaratılmıştır (Andrews, 2006:116).

Makine tamamlandığında ilk defa Paik’in Boston WBGH stüdyolarında yayınlanan dört saatlik performansı *Video Commune* (1970) sırasında kullanılmıştır (Andrews, 2006:116).

Paik makinanın bazı özelliklerini şöyle tanımlar:

“Konsol görüntüler kameradan gelir gelmez onları çarpıtıyor. İçinde bir sürü hassas aygıt var. Abe konsola çok sayıda kumanda yerleştirdi-kontrast kontrolleri, aydınlık kontrolleri, renk kontrastı kontrolleri. Konsolun üzerindeki bütün düğmeler fonksiyonel ve altmış düğme var (Aktaran: Andrews, 2006:116).”

Bununla birlikte Video sanatı tarihi Nam June Paik’in mühendis Shuya Abe ile ünlü işbirliği dışındaki ilk alet tasarımcılarını neredeyse göz ardı etmiştir. Daha da fazlası Paik’ten önce ya da onunla eşzamanlı olarak kendi sentezleyicilerini geliştiren birkaç kişi daha olmasına rağmen Paik bu konuda ilk üretimi yapan kişi gibi gösterilmiştir (Furlong, 1985:234).

Mesela Eric Siegel 1969 yılında bir televizyon setini imajları çarpıtabilecek ve renklendirebilecek şekilde modifiye etmişti. Stephen Beck 1968 yılında

tasarlamaaya başladığı Direct Video Synthesizer No.1 adlı aygıtını iki yı sonra tamamladı. Dan Sandin Moog ses sentezleyiciden esinlenerek yaptığı “image processor” adlı aygıtını 1973’de tamamladı. Bill Etra ve Steve Rutt’un daha sonra ürettiği “Rutt-Etra Scan Processor” video görüntüsünü monitörde gösterilmekteyken manipüle edebilen bir aygıttı (Furlong, 1985:234).

Eric Siegel Howard Wise Gallery’nin teşviki ve finansal desteğiyle 1960’lı yıllar boyunca elektronik görüntü alanında denemelerini sürdürmüştü. *TV as Creative Medium* (1969) sergisine kendi geliştirdiği bir renklendiriciyle (colorizer) ürettiği *Psychedelelevision in Color* adlı videosuyla katılmıştı. Video monokrom bir imajın (Albert Einstein’ın bir görüntüsü) video geri bildirim ve renklendirme efektleri kullanılarak bozulması ve çarpıtılmasıyla üretilmişti (Andrews, 2006:116).

Wisconsin Üniversitesi’nde fizik alanında lisansüstü çalışmaları yapan Sandin ışık gösterileri için renk slaytları yaparken bu tür imajların elektronik olarak da üretilebileceğini düşündü ve Moog 2 ses sentezleyicinin görsel bir muadilini yapmak yapmaya karar verdi. Fakat birkaç yılını alan bu proje için bilim alanındaki eğitimine rağmen elektronik tasarımı konusunda kendi kendisini yetiştirmesi gerekti. Sandin bu sırada Illinois Üniversitesi’nde kinetik sanat ve etkileşimli heykel dersleri veriyordu (Furlong, 1985:235).

İmage Processor’u tamamladıktan sonra, 1973 yılında the Art Institute of Chicago bünyesindeki video programının kurucusu Phil Morton ile birlikte bu tasarımını yeniden düzenledi ve sınırlı elektronik bilgiye sahip insanların kullanabileceği bir teçhizat ve çizelge hazırladı. Bu sayede Sandin’in tasarımı birçoğu sanatçı olan 25 kişi tarafından yeniden yapılmıştı (Furlong, 1985:235).

1960’ların sonlarında kinetik sanattan elektronik sanat üretimine ve araştırmalarına geçen Sandin son yıllarda oto-stereo (gözlük olmadan izlenebilen) sanal gerçeklik görüntüleme üzerine çalışmaktadır (Sandin, 2013).

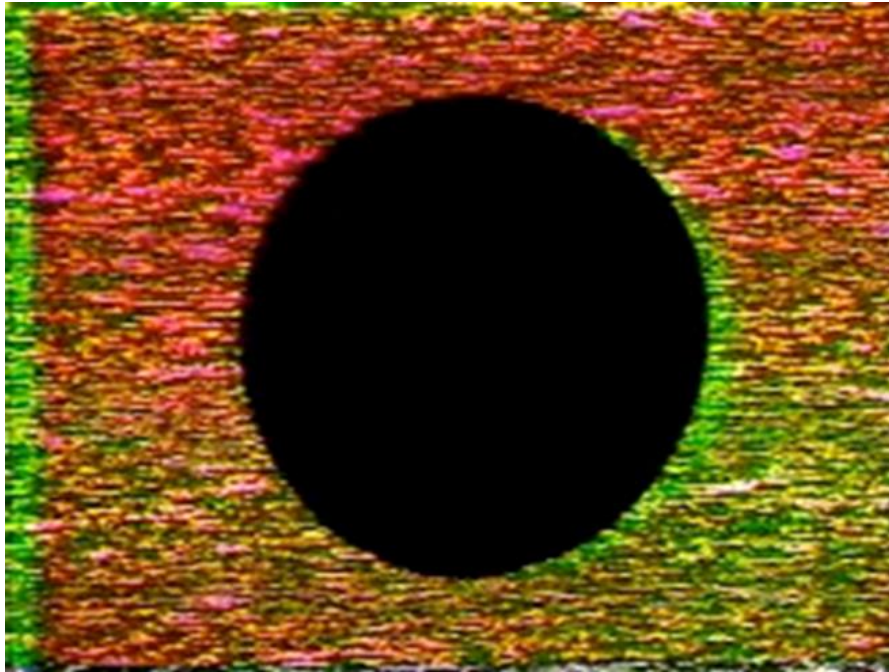
Videonun ‘plastisite’si birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır ancak bu konuda en kavramsal ve didaktik yaklaşımı sergileyen kişilerin Steina ve Woody Vasulka olduğu söylenebilir (Furlong, 1985:235). Vasulkaların çalışmalarının tümü esasen yeni bir elektronik dil yaratmak, dijital ve televizüel uzayın sınırlarını keşfetmek ve belirlemek üzerine kurulmuştur (Andrews, 2006:123). Videoyu ‘saf’

sinyal olarak ele alan bir konsept üzerinden çalışan ikilinin ilk çalışmaları videoda ses ve görüntü arasındaki kökten ilişki, medyumu filminden ayıran içkin özellikler ve bunların araştırılması üzerinden şekillenmiştir (Andrews, 2006:124).

İlk ortak çalışmaları olan Noisefields (1974) elektronik sinyallerle oynayarak ses ve görüntüye müdahale ettikleri bir videodur. Elektronik sinyali ve enerjisinin maddeselliğini görselleştiren biçimsel ve teknik bir denemedir (EAI, ty).

İkili 1976 yılında Jeffrey Schier ile birlikte bir bilgisayarın video görüntüleri üzerinde simgesel mantık fonksiyonları kullanarak çeşitli işlemler yürüttüğü dijital bir video sistemi üzerinde çalışmaya başladı (Furlong, 1985:236).

Bu aygıtla ilgili önemli olan şey çeşitli karmaşık işlemleri gerçek zamanlı uygulayabilme kapasitesiydi – yakınlaştırma, çoğaltım, anahtarlama vs.- Bu sistem video sinyalin aygıtın içinden geçtiği anda dijital olarak işlenmesini mümkün kılıyordu (Furlong, 1985:236).



Resim 18: Steina ve Woody Vasulka, “Noisefields”, 1974

Bu ilk kuşak video sanatçılarının işleri endüstrinin pürüzsüz “özel efekt”lerinden oldukça ayrıydı. Yaptıkları ekipmanlar, kurdukları tesisler ve ürettikleri işler hem bir model olarak hem de bir hareket noktası olarak sonrakilere yardımcı oldu (Furlong, 1985:236).

Lev Manovich’e göre yeni medyanın beş temel prensibinden biri olan ‘değişkenlik’ (variability) prensibine göre bir yeni medya nesnesi sabit, belirlenmiş bir şey değildir. Farklı şekillerde var olabilen potansiyel olarak sonsuz versiyonları bulunabilecek bir yapıya sahiptir ve ‘değişkenlik’ yeni medyanın ilk iki ilkesi olan ‘sayısal kodlama’ ve ‘modüler yapı’nın bir sonucudur (Manovich, 2001:56). Manovich bu bakımdan elektronik görüntünün ‘saf’ elektronik sinyal olarak yeni medyanın kökeni olduğuna işaret eder:

“Geriyeye doğru gidildiğinde, elektronik medya tarafından başarılmış maddi bir nesneyi bir sinyale çeviren anahtarın temel kavramsal adımı bilgisayar medyasına yaklaşır. Bazı malzemelerdeki kalıcı etkiye rağmen bir sinyal bir takım filtrelerden geçerek gerçek zamanlı olarak değiştirilebilir. Dahası maddi nesnenin elle değiştirilmesine karşın bir elektronik filtre sinyalin tümünü birden değiştirebilir. Sonuç olarak, elektronik sinyalin tekil bir kimliği, niteliksel olarak diğer bütün olası durumlardan farklı belirli bir durumu yoktur. Mesela, radyo alıcısının ses yüksekliği kontrolü ya da analog bir televizyon setinin parlaklık kontrolü. Bunların hiçbir ayrıcalıklı değeri yoktur. Maddi nesnelere karşın elektronik sinyaller özünde kararsızdır. Elektronik sinyallerin bu kararsızlığı yeni medyanın “değişkenliği”nin bir adım uzağındadır (Manovich, 2001:127).”

1960’lı yılların sonlarında Amerika’da çeşitli vakıflar ve kurumlar elektronik imaj işleme ile ilgilenen sanatçıların ihtiyaç duyduğu teknik destek için projelere kaynak sağlamaya başlamışlardır. 1967 yılında National Educational Television Network (NET) ortaklığıyla San Francisco’da KQED kamusal yayın istasyonunda kurulan deneysel video atölyesi bunlardan biridir. Atölye için ayrıca Rockefeller Vakfı ve National Endowment for the Arts (NEA) gibi kuruluşlar finansal destek sağlamışlardı (Youngblood, 1970:281). İki yıl sonra bu Atölye the National Corporation for Public Broadcasting (CPB) hibesiyle National Center for Experiments in Television (NCET) halini aldı (Youngblood, 1970:281).

Videonun erken döneminde Amerika'da NEA gibi sanat dünyası üzerinde etkili kurumlar tarafından desteklenmesi sonraki yıllar için belirleyici bir gelişme olmuştur.

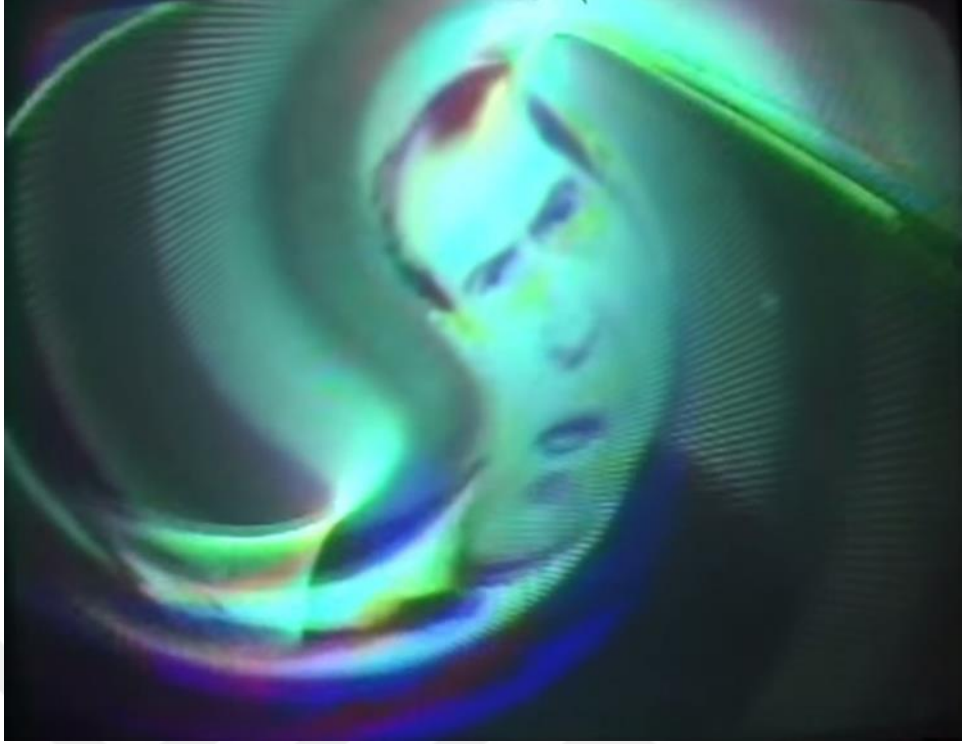
1968 yılında Dilexi vakfının ortaklığıyla KQED stüdyolarında bir proje başlatıldı ve üretim yapan sanatçılara tesisat ve destek sağlandı. 12 sanatçının katıldığı projede üretilen videolar Dilexi Series adı altında KQED tarafından 1969 yılının bahar ve yaz aylarında 12 bölümlük bir seri olarak yayınlandı (Vasulka Archive, ty).

Bu yıllarda kurumların ve vakıfların desteğiyle televizyon yayıncılığı için üretilen en önemli Video sanatı projelerinden biri de aralarında Nam June Paik ve Aldo Tambellini, Alan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock'un videolarının olduğu *Medium is the Medium* programıdır. Program Boston'da WGBH televizyon stüdyolarında üretilmiştir (EAI, ty).

1969 yılında yayınlanan *The Medium Is the Medium* programında yer alan video için Paik kendi hazırlanmış televizyonlarını stüdyoya getirmiştir. Üçrenkli kameralar kullanarak hazır görüntüleri, dansçıların görüntüleriyle, pozitif-negatif yer değiştirmelerle ve bant gecikmeleriyle karıştırmıştır. Videoda Richard Nixon'ın televizyon yayınından alınma görüntülerinin perpektifi çarpıtılmıştır (Youngblood, 1970:306).

Bu dönemde vakıfların ve kurumların finansal desteklerinin dışında Ralph Hocking tarafından kurulan Experimental TV Center, Steina ve Woody Vasulka tarafından kurulan The Kitchen 1970'lerden bu yana sanatçıların deneysel çalışmalarını sürdürmelerine destek olmuştur.

Steina ve Woody Vasulka tarafından 1971 yılında bir sanatçı kolektifi olarak kurulan ve 1973 yılında kar gözetmeyen bir kuruluşa çevrilen The Kitchen video ve performans alanında bir üretim ortamı yaratmasının yanı sıra dans, müzik, edebiyat ve sinema alanlarında yeni deneyimlere imkan sağlamıştı (Shanken, 2012:182). Laurie Anderson, Gary Hill ve Joan Jonas gibi sanatçıların kariyerlerinin ilerlemesine katkı sağlayan kurum 1970'lerden beri varlığını sürdürmektedir (Shanken, 2012:182).



Resim 19: Nam June Paik, ""Electronic Orchestra #1", 1969

1968'da Ralph Hocking tarafından kurulan Experimental TV Center bu yıllarda Amerika'da video üretimini destekleyen önemli merkezlerden biri haline gelmiştir. O sırada Binghamton Üniversitesin'nde sinema dersleri veren Hocking, Paik'in önerisiyle New York State Council on the Arts hibesine başvurmuştu ve ilk yıl aldığı 50 000 dolar hibe ile Binghamton Üniversitesi'nde kampüs içinde tesisi açmıştı. Merkezin başlangıçta üç fonksiyonu vardı: üniversitedeki öğrencilere merkezde stajyerlik sağlayarak eğitim vermek; üniversite dışından bireylerin ve toplulukların ekipmanlara erişimini sağlamak; sanatçıların deneyleri için tesisi kullanmalarını sağlamak. Paik bu tesisi kullanan ilk sanatçılardandı (Furlong, 1985:235).

1970'lerin ortalarında üniversitede öğrenciler için ayrı bir video tesisi kurulduğunda ETC Üniversiteden ayrılarak odağını daralttı ve Hocking ve Sherry Miller yönetiminde düşük maliyetli video-işleme ekipmanlarının araştırıldığı, üretildiği bir merkez haline geldi. Bunun yanı sıra sanatçı rezidansı olarak kullanılmaya başlandı. Merkezde tasarımcı David Jones yönetiminde birçok kişi hem kendisi hem de ETC için çeşitli elektronik aygıtlar geliştirdi. İlerleyen yıllarda dijital

teknolojiler kullanılarak daha sofistike aygıtlar üretildi. Ticari üretim tesislerinin aksine burada araştırma yapan insanların nihai ürün verme zorunluğu yoktu. Önemli olan deneyleme sürecinin kendisiydi (Furlong, 1985:235).

Woody ve Steina Vasulka, Beryl Korot, Gary Hill, Nam June Paik, Richard Landry ve diğer birçok sanatçı ETC programları aracılığıyla işlerini kişisel olarak sergileme imkanı bulmuşlardır (Hocking, 2011).

Merkezdeki üretilen işler Whitney Museum of American Art ve MoMA'da sergilenmiş ve Hallwalls, the Kitchen, Anthology Film Archives, Harvestworks, Eyebeam organizasyonlarında gösterilmiştir. ETC, The Black Maria Festival, the NY Video Festival, Viper, MIX gibi birçok festivale katılmıştır. İlk önemli çalışmalar Video Data Bank Surveying the First Decade: A History of Video Art and Alternative Media 'da yer almıştır ve Electronic Arts Intermix, Women Make Movies, Video Data Bank tarafından yayımlanmış ve birçok kurumsal koleksiyon içinde temsil edilmiştir (Hocking, 2011).

1.3.2 Kapalı Devre Video Çevreler

Kapalı devre televizyonun kendi kendini besleyen, kendi kendini görüntüleyen çevresel gözetleme yeteneği bazı sanatçılara tamamen empirik bir biçimde algı ve iletişim olgusuyla ilişkilendirilen bilimsel deneye benzer bir yol sağlamıştır (Youngblood, 1970:337). “Sinestetik videoda ve videografik sinemada video ekipmanları grafik imajların estetik manipülasyonu için kullanılırken zaman ve mekan boyunca bilginin bilfiil aktarımı bu alanın konusu değildir” (Youngblood, 1970:337).

Geene youngblood bu video algılama çevreleri için ‘teledinamik çevre’ terimini kullanmıştır. Youngblood bu terimi sanatçının doğrudan fiziksel ve zamansal parametreler bünyesinde bilginin hareketinin dinamikleriyle çalıştığına işaret etmek için kullandığı vurgular (Youngblood, 1970:337).

Ira Schneider ve Frank Gillette’in “TV as a Creative Medium” sergisinde yer alan çalışması Wipe Cycle (1968) 9 video monitöründen oluşur. Çalışmada monitörlerin bir kısmı önceden kaydedilmiş ya da televizyon programlarından

alıntılanan görüntüleri gösterirken bir kısmı sergiye gelen ziyaretçilerin canlı ve gecikmeli görüntülerini gösterir. (Shanken, 2012:100).



Resim 20: Ira Schneider, Frank Gillette, “Wipe Cycle”, 1969

Bruce Nauman’ın 1970 yılında gerçekleştirdiği algılama çevresi Live-Taped Video Corridor ziyaretçilerin mekânsal algısına müdahale eder. Nauman’ın koridoru, girişine kayıta bir video kamera yerleştirilmiş diğer ucunda ise iki monitör bulunan 10 m uzunlukta ve 5 m eninde bir mekan ‘yarığı’dır (Ögel, 1977:92). İzleyici koridorun girişinde içeriye girdiğini görme beklentisi ile en üstteki monitöre baktığında monitördeki boş koridor görüntüsü ile karşılaşır ve devamında alttaki monitörde beliren arkadan çekilmiş görüntüsünü fark eder (Lovejoy, 2005:97).

‘Elektronik Yansıma’yı uzak bir mesafeden ve arkadan görmek, katılımcıyı ekrandaki görüntüsüne yabancılaştırır. Üst ekranda görünmeye devam eden boş koridor burada olma hissinin pekiştirir (Ertuğ, 2010:62).

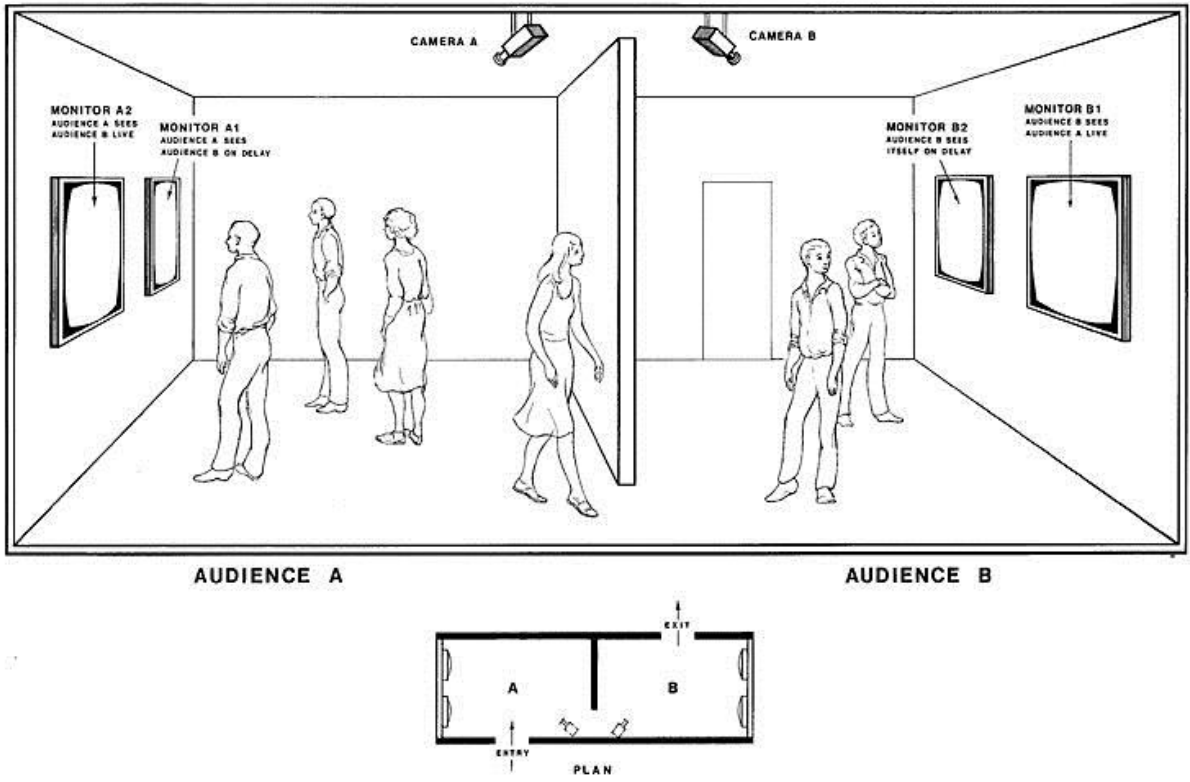
Nauman çalışmasıyla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“Koridora girdiğinizde, televizyon ekranında kendinizi görebilmek için üç metre kadar ilerlemeniz gerekiyordu ve ekran sizden hala altı metre kadar ilerde duruyordu. Uzaklığı daha göze batar hale getiren geniş açı objektif kullandım. Kamera üç metre yukarıdaydı ve arkanızda duruyordu, dolayısıyla görüntü, normalde kendimizi görmeye alışık olduğumuz halimizden farklıydı. Ekranda belirmediğini fark ettiğinizde, koridorda olmak, uçurumdan atlamak ya da derin bir çukura düşmek gibi bir şeydi. Bir vurgun gibiydi, gerçekten güçlü bir deneyimdi (Aktaran: Ertuğ, 2010:61).”



Resim 21: Bruce Nauman, “Live-Taped Video Corridor”, 1970

Video çevrelerin ilk örneklerinden biri de Dan Graham'ın 1974 tarihli Time Delay Room adlı karşılıklı duran aynalar ve video monitörlerinin zaman gecikmesiyle oluşan enstalasyondur. Aynaların uzunluğu ve kameralarla arasındaki mesafeler öyle bir şekilde ayarlanmıştır ki her iki aynada da aynı alan içerisinde hem karşı taraf hem de izleyicinin yansıması yansıtılmaktadır. Böylelikle İzleyici bir algısal yanılsama deneyinin parçası haline gelir (Lovejoy, 2005:98).



Resim 22: Dan Graham, "Time Delay Room", 1974

1.3.3. Video Performans

1960'lı yılların sonlarında sanatçılar videoyla birlikte performanslarını görsel, işitsel ve zamansal bir düzleme oturtmaya başlamışlardır. Böylelikle video kalıcılığı olmayan bir olayı tekrar ulaşılabilir hale getiriyordu. Fakat video performansları basitçe performans kayıtları olarak değerlendirmek yeterli değildir. Bu dönem üretilen performans dayalı videolar kendi içinde çeşitlilik gösterir ve farklı okumalara açıktır. Bruce Nauman'ın performans videolarında kamera çoğunlukla belirli bir mesafeden –bazen yakın plan, bazen geniş açı- olayı kaydeder. Vito Acconci ise *Centers* ve *Theme Song* gibi videolarında ekranı çoklu-ortam gibi kullanmıştır. Bununla beraber Valie Export *Adjunct Dislocations* işinde iki tane 8mm kamerayı göğsüne ve sırtına bağlamıştır. Üçüncü kamera sanatçıyı dışarıdan çeker. İki kameranın görüş açıları Export'un bedensel hareketlerine bağlı olarak değişir. Export'un bu yaklaşımı 'bedenin bir uzantısı olarak makine' bağlamında değerlendirilebilir.

Bruce Nauman 1960'lı yılların sonlarında bir dizi Video performans gerçekleştirmiştir. Nauman'ın kendi stüdyosunda çektiği videolar tekrarlamalı hareketler gerçekleştirdiği performanslardan oluşur. *Bouncing in the Corner No. 1* (1968), *Pinchneck* (1968), *Slow Angle Walk* (Beckett Walk) (1968), *Stamping in the Studio* (1968), *Black Balls* (1969) *Bouncing in the Corner No. 2: Upside Down* (1969) sanatçının bu dönem ürettiği performans videolarına örnek gösterilebilir (EAI, ty).

1968 ve 1969 yıllarında gerçekleştirdiği çok sayıda performansta olduğu gibi *Slow Angle Walk*'ta Nauman 'bilincin bir enstrmanı' olarak insan bedenini inceler. Nauman düz bir çizgiye bağlı kalmadan stüdyoda ileriye ve geriye doğru dizlerini kırmadan adımlar atmaya çalışır. Bu yürüme şekliyle Samuel Beckett'in romanı *Molloy*'da ana karakterin yürümesine atıfta bulunur (Media Kunst Netz, 2004)



Resim 23: Bruce Nauman, “Slow Angle Walk” (Beckett Walk), 1968

1970’li yıllarda performans alanında öne çıkan bir diğer isim Marina Abramovic’ti. Abramovic’in partneri Ulay ile birlikte 1976 yılından 1988 yılına kadar gerçekleştirdiği birçok performansı kayda alınmıştır. İkilinin Amsterdam’da gerçekleştirdikleri Relation Work kadın ve erkeğin enerjileri, fiziksel ve mental dayanıklılıklarının sınırları üzerinde araştırma yaptıkları bir dizi performanstan oluşuyordu; sırtları birbirine dönük ve saçları birbirine bağlı bir şekilde hareketsiz bir şekilde 18 saat kaldılar; sesleri kısılana kadar birbirlerine bağıldılar; defalarca birbirlerine doğru hızlıca koşup çarpıştılar (Electronic Art Intermix [E.A.I], 1991:10).



Resim 24: Marina Abramovic & Ulay, “Relation Work”, 1976-1988

Vito Acconci kamerayla kurduğu ilişki üzerinden videonun ve ekranın potansiyelini araştıran işler üretmiştir. Sanatçının *Centers* adlı videosu Rosalind Krauss’un 1976 tarihli tartişma yaratan makalesi “Video: Narsisizmin Estetiği”ne konu olmuştur. Acconci *Centers* ve *The Theme Song* gibi işlerinde yüzünü doğrudan kameraya döner ve potansiyel izleyiciye yönelir.

Acconci *Centers*’da (1971) 22 dakika 15 saniye boyunca parmağını ekranın merkezine doğru sabitleyerek hareketsiz bir şekilde kalmiştır. Krauss makalesinde video sanatçılarının kamerayı kendilerine çevirmelerinin açıkça narsisizm olduğunu belirtir. Bu videoyu örnek olarak gösterir ve sanatçının bu çalışmada video monitörünü bir ayna gibi kullandığını öne sürer. Krauss’a göre Acconci monitörün merkezinde kendine işaret ediyordur (Krauss, 1976:50).

Ancak Acconci kendini işaret ederken aynı anda izleyiciyi de işaret eder. Nick Kaye’ye göre bu performansta Acconci’nin kameranın önünde performansı gerçekleştirdiği kendi mekanı, performansı görüntüleyen ekran ve izleyicinin kendi mekanı olmak üzere vurgulanan üç farklı mekan vardır. “Centers üretim, kayıt ve yayının çoklu merkezlerini ve dolayısıyla birbirini tanımlayan bir dizi bitişik

‘mekanın’ işgalini açıkça ifade eder” (Kaye, 2007:81). Ayrıca Acconci’nin izleyiciye yönelmesiyle izleyici performansın ortağı haline gelir. Sanatçı ekranın önünü ve arkasını, ‘gerçek’ mekanı ve ‘aracılı’ (mediated) mekanı sorgular.

“Acconci kendini performanstaki olası ortağına doğru yöneltir; izleyiciler kendi özel zamanları içinde (...) Acconci’nin yöneliminin yeniden performe edilmesine katılırlar ya da kararsız kalırlar.”(Kaye, 2007:81).

Kaye Acconci’nin bu yaklaşımının multi-medya pratiğini tanımlayan ana unsurlardan biri olan ‘bulunma’ (presence) kavramına yakın olduğunu vurgular. (Kaye, 2007:81).

Acconci Centers’dan iki yıl sonra gerçekleştirdiği video performansı *Theme Song*’da (1973) yüzünü yine kameraya dönmüştür, çok yakın bir mesafede yerde yatarak elinde bir sigara ile ekrandan iletişim kurduğu potansiyel alıcıya seslenir. Ard arda sigara içerek ve The Doors’un, Van Morrison’un, Bob Dylan’ın şarkılarını söyleyerek seyirciye yakarır: “Yaklaş bana...hadi...bacaklarının dola bana...sana dürüst olacağım...hadi.” (EAI, ty)



Resim 25: Vito Acconci, “Centers”, 1971



Resim 26: Vito Acconci, “Theme Song”, 1973

1.4. Feminizm ve Erken Dönem Video

Kadınların ya da feminist kadınların çektikleri videoları izole edilmiş ayrı bir tür olarak tanımlamak bu işleri indirgeme ve işlerin çeşitliliğini göz ardı etme riski taşır (Sturken, 1985:9).

Video sanatı hakkında yazılmış bir çok incelemede ‘politik aktivizm’, ‘video performans’, ‘video çevre’, ‘imaj işleme’ gibi kategoriler yaratılmışken kadın sanatçıların erken dönem videoları ‘feminist video’ olarak diğerlerinden ayrılmış ve spesifik bir tür olarak tanımlanmıştır. Ancak bu videoların çoğu içinde hem politik aktivizmi hem kavramsal sanatı barındırıyordu ve ayrıca bu videolar çoğunlukla performans sanatıyla birleşiyordu.

1960’lı yıllarda Video sanatının ortaya çıkışı ikinci dalga feminizmin başlangıcıyla çakışır. Bu dönemde videoyu kullanan kadın sanatçılar ağırlıklı olarak feminist teoriden beslenmişlerdir. Videonun dolaysızlığının otobiyografik malzeme ile çalışan kadın sanatçılara kolaylık sağladığı söylenebilir –her ne kadar videonun

pratikte sağladığı kolaylıklar erken dönem videocuların hepsi için bir tercih sebebi olsa da... Video bu sebeplerden feminist oluşumların da kendi kampanyalarını desteklemek için kullanabilecekleri bir araç haline gelmiştir. 1970 yılında The Los Angeles Woman's Building bünyesinde Judy Chicago, Sheila de Bretteville ve Arlene Raven tarafından kurulan Feminist Studio Workshop (FSW) kadınların video ve performans üretimlerini destekleyen önemli bir merkez olmuştur.

Ancak feminist sanatçıların ya da kadın sanatçıların işlerini ayrı bir sınıf olarak değerlendirmek başka soruları beraberinde getirir. Lucy Lippard bu konuyla ilgili şöyle söylemiştir:

“Feminizmin belirli biçimsel katkılarını saptamaya çalışmak işe yaramaz çünkü her ne kadar bu (feminizmi) geçmişin kronolojisinde ve kategorilerin içinde güvenli bir şekilde yerleştirilmiş halde görmek isteyenleri endişelendirse de feminizm ve/veya kadınların sanatı ne bir stil ne de bir harekettir. Çok sayıda stil ve bireysel dışavurumdan meydana gelir ve büyük ölçüde star sistemini devre dışı bırakarak başarılmıştır.” (Lucy R. Lippard, 1980:362)

Bununla birlikte “personal as political” (kişisel olan politiktir) ilkesinin sanatsal alana yansımaları olarak 1970’lerde kadın sanatçıların cinsiyetçiliği ve ataerkil yapıyı çoğunlukla kendi bedenleri üzerinden eleştirdikleri görülür. Feminist teori bu dönemde kadın sanatçılara Batı kültürünün cinsiyetçi temsilleri karşısında kendi alternatif sunum biçimlerini yaratacakları bir zemin sağlamıştır (Gever, 1990:234). Joan Jonas’ın hem kadın bedeni sunumunu hem video teknolojisini çarpıtarak yarattığı *Vertical Roll*, Martha Rosler’ın toplumsal cinsiyet rollerini tartıştığı karanlık parodileri *Semiotics of the Kitchen* ve *Vital statistic of a Citizen Simply Obtained*, 1970’lerde Feminist Aksiyonizmin temsilcilerinden VALIE EXPORT’un videoları 1970’lerin öne çıkan işleri arasındadır.

Semiotics of the Kitchen (1975) televizyon kanallarında ev kadınları için yayınlanan yemek programlarının formatını çağırıştırır. Ancak Mutfak tezgahının arkasında bir yemek tarifi verecekmiş gibi duran Martha Rosler bunun yerine yüzünde donuk bir ifadeyle alfabetik sıra halinde tezgahın üzerindeki tüm mutfak araç gereçlerini tek tek eline alarak isimlerini tekrarlar. Bu sırada eline aldığı her

araçla gerçekleştirdiği mekanik hareketler içinde örtük bir şiddet barındırır. Özellikle buz kıracağı, ekmek bıçağı, çatal gibi kesici aletlerle öfke iyice açığa çıkar. Çatalı eline alıp izleyiciye doğru sallamaya başlar. Mutfakta kullanılan araç gereçleri sıralaması T harfine kadar devam eder ve sonrasında alfabenin geri kalan harflerini kendi bedensel jestleriyle gerçekleştirir. T harfinden sonra kadının araçsallaştırılmasına işaret eder.



Resim 27: Martha Rosler, "Semiotics of the Kitchen", 1975

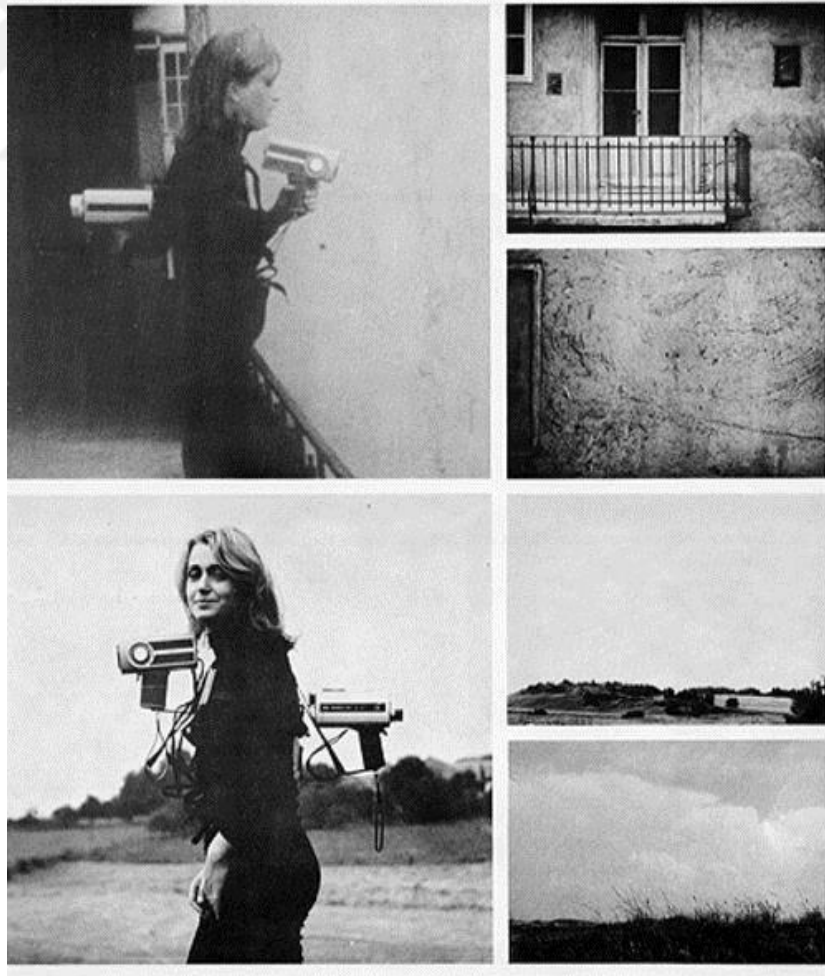


Resim 28: Martha Rosler, “Vital statistic of a Citizen Simply Obtained”,1977

Rosler’ın diğ er bir videosu *Vital Statistic of a Citizen Simply Obtained* ‘de (1977) bir laboratuvar da beyaz formalı iki erkek araştırmacı bir kadının (Rosler’ın kendisi) vücudunun her kısmını santim santim ölçer ve kayıt altına alır. Her bir ölçüm sonucu elde edilen rakamlar ‘standart’, ‘standart altı’ veya ‘standart üstü’ olarak değerlendirilir. Bu sırada kenarda dikilen üç kadın asistan bu değerlendirmelere müzikal seslerle tepki verir. Beyaz forma hegemonyayı temsil eder ve kadının maruz kaldığı muamele karşısında pasif bir halde olması depersonalizasyonu ve tek tipleştirmenin insanlar tarafından nasıl içselleştirildiğini vurgular. Ortalama 40 dakika süren kayıt boyunca videonun her anına yayılan donukluk bürokratik toplumun kasvetli havasını yansıtır. Videodaki insanlık dışı tutum ürkütücü ve gerçek dışı bir kurgu gibi görünse de aslında bahsi geçen beden standartları çağdaş topluma aittir. Ölçüm ve değerlendirme sonunda kobaya moda ya uygun yeni kıyafetler ve bir gelinlik giydirilir. Videonun sonunda bilimsel bir kitaptan alınan kadın bedenleri üzerinde yapılan ölçümleri gösteren siyah beyaz

fotoğraflar ekrandan geçer. Bu sırada dış ses kadınlara karşı işlenen suçları sırayla tekrarlar.

1970’li yıllarda Feminist Aksiyonistler arasında yer alan Valie Export’un sanatsal çalışmaları 70’lerden beri video çevre, enstalasyon, performans, film, belgesel, kavramsal fotoğraf, lazer enstalasyon, dijital fotoğraf gibi geniş bir alanı kapsar. *Adjunct Dislocations*’da (1973), sanatçı göğsüne ve sırtına bağladığı 8 mm kameralarla kendi bedenini teknolojik olarak çoğaltır. Öne, arkaya, sağa, sola doğru düzensiz bir şekilde hareket ederek yaptığı çekimlerde kameralar sanatçının hareket ettiği mekanda birbirinin karşıtı olan iki görüş açısını kaydeder. Kendi eksenini etrafında döndüğünde mekan sırasıyla bir kameranın kadrajına girerken diğersinin kadrajından çıkar. Bu sırada sanatçının dışında eylemi kaydeden üçüncü bir kamera vardır. Aynı zaman dilimine bağlı üç ayrı mekan kesitinin kayıtları gösterim aşamasında birleştirilir.



Resim 29: Valie Export, “Adjunct Dislocations”, 1973

1.5. Gerilla Televizyon

Kolektifler tarafından üretilen toplumsal içerikli videolar Video sanatı içinde çoğunlukla ayrı bir alan olarak ele alınmaktadır ancak Marita Sturken videonun ilk yıllarında uygulayıcıların böyle bir ayırım yapmadıklarını vurgular:

“Şimdi video sanatını finanse eden ve işleri sergileyen kurumlar sosyal içerikli videolarla video sanatını sert bir çizgiyle birbirinden ayırırken ilk kayıtlar yapılmaya başlandığında birkaç sınıflandırma kullanılıyordu. Bugün ortak bir şekilde videoyu tanımlamak için kullanılan standart alt kategoriler - belgesel, medya-içerikli, imaj işleme ve anlatsal- açık bir şekilde yetersizken bu sınıflandırmanın 1960’ların ve 1970’lerin başlarının videosuyla hiçbir bağlantısı yoktur. Sanat ve bilgi arasındaki ayırım başlangıçta bu sanatçılar tarafından ortaya konmadı: onlar bu işleri basit bir şekilde “teyp” olarak adlandırıyorlardı (birçoğu “sanatçı” ünvanından elitist bir anlama geldiği için kaçınmıştır)” (Sturken, 1990:107).

Steina Wasulka şunun altını çizer:

“Farklı şeylerle ilgilendiğimizi hepimiz biliyorduk. Video sentezi ve elektronik video, topluluk videolarından oldukça farklıydı fakat biz birbirimizi zıt kamplarda görmüyorduk. Beraber mücadele ediyorduk ve aynı araçları kullanıyorduk (Aktaran:Sturken, 1990:107).”

Amerika’da vakıfların sosyal içerikli videolardan çok sanatçı videolarına kaynak sağlama eğilimi bu ayrıştırmada rol oynamıştır:

“Videonun sanat ve sosyal meselelere bölünmesinde kurumların oynadığı rol merkezi öneme sahiptir. New York State Council on the Arts gibi çoğu video fon kurumları 1970’li yılların ortalarında toplumsal tabanlı ve bilgiye dayalı işlerden daha çok ‘video sanatı’na kaynak sağlama eğilimine girdi (Sturken, 1990:112).”

Bununla birlikte Amerika’da kablolu TV sistemlerini araç olarak kullanma eğilimindeki aktivist video toplulukları 1970’lerin çalkantılı siyasi ortamında aktif olarak çalışmışlar fakat 1980’lerde aynı varlığı gösterememişlerdir. Sanatçı videoları

ise kısa süre içinde müzelerde ve galerilerde yeni bir sanat formu olarak yerleşik hale gelmiştir.

Les Levine, Frank Gillette, Ira Schneider gibi video sanatçıları ve Ant Farm, Video Freex, TVTV gibi aktivist video grupları bu dönemde ana akım medyanın karşısında kendi muhalif hareketlerini oluşturmuşlardır.

İlk video kolektiflerinden biri olan Videofreex 1969 yılında David Cort, Curtis Ratcliff ve Parry Teasdale tarafından kurulmuştur. Grup ilk büyük projesi olan CBS Network için ürettiği The Now Show adlı programda ülkeyi gezerek aktivist Abbie Hoffman ve Kara Panter Partisi'nin önde gelen isimlerinden Fred Hampton gibi önemli karşı-kültür figürleriyle söyleşiler yapmıştı. 1971'de grup New York Lanesville'de bulunan eski bir pansiyona taşınmış ve 1972'de korsan televizyon yayıncılığına başlamıştır. İlerlemeci programcılık anlayışları sanatçı video kayıt ve performanslarından ulusal politikaların perde arkasına ve alternatif kültürlere kadar çeşitlilik gösterir. Videofreex'in etkinlikleri on yıl boyunca devam etmiş ve bu sürede 1500'den fazla video kayıt toplanmıştır (Video Data Bank[VDB], ty).

TVTV 'Gerilla Televizyonculuk' olarak bilinen 1970'lerin belgesel video hareketini tanımlayan en etkili video kolektiflerinden biri olmuştur. TVTV, alternatif gazetecilik teknikleri, karşıt kültür ve taşınabilir, düşük teknoloji video ekipmanlarının öncü kullanımı ile konvansiyonel televizyon, röportaj, haber ve belgeselciliğe saldırmıştır (EAI, ty).

TVTV'nin kurucularından Michael Schamberg 'Gerilla Televizyon' manifestosunda Vietnam savaşının siyasal ikliminde videonun ve kablolu TV sistemlerinin aktivizm ve muhalefet için araç olduğunu savunmuştur. 'Gerilla Televizyon' televizyon yayıncılığının ideolojisinin ve teknokratik kontrolünün sonu olarak görülürken bu 'video teknolojisinin özerk yönetim potansiyeli'ni ortaya koymak anlamına geliyordu. Son yıllarında alternatif politika alanında daha az varlık gösterirken daha çok hiciv içerikli programlara yer vermeye başlayan TVTV 1979 yılına kadar varlığını sürdürmüştür (EAI, ty).

Videoyu kültürel iletişimin alternatif bir formu olarak ele alan topluluklar arasında en öne çıkanlardan biri Frank Gillette liderliğindeki Raindance olmuştur. Ekim 1969'da Frank Gillette, Michael Shamberg, Louis Jaffe, ve Gillette'in arkadaşı

Marco Vassi tarafından Raindance A.B.D.'nin Delaware eyaletinde bir kuruluş olarak tescillendi. Ira Schneider, Beryl Korot ve Phyllis Gershuny gibi isimler topluluğun aktif üyeleri arasındaydı (Gigliotti, 2003).

1970 yılının haziran ayından itibaren 1974 yılına kadar periyodik olarak yayımlanan Radical Software dergisi topluluğun teorik sesi olmuştur. Shamberg, Schneider, Korot ve Gershuny dergide yayıncı ve editör olarak çalışmışlardır. Telif haklarını reddeden dergi üyeleri 'bedava bilgi hakkını' vurgulamak için standart telif hakkı işareti olan dairenin içine X işareti koyarak okuyucuya 'lütfen kopyala' mesajını vermişlerdir (Gigliotti, 2003).

Phyllis Gershuny ve Beryl Korot Radical Software için şunları yazmıştır:

“Biz insanların bu ülkede ticari medya ve yurt dışında devlet kontrolünde olan televizyonlar tarafından gerçekleştirilen kitlesel manipülasyondan kendilerini bağımsız kılmaları için hayatlarını şekillendiren süreçleri ve iletişim araçlarının kontrolünü ellerine almakta ısrarcı olmaları gerektiği hipotezini öne sürüyoruz. Bizi insanlara üretmek, yaratmak ya da bilgi toplama sürecinde yer almak için düşük maliyetli yarım inçlik video kayıt ekipmanlarını kullanarak kendi bilgi ortamlarının yeniden yapılandırılmasına katkıda bulunmalarını öneriyoruz. BİLGİ SENSİN (Aktaran: Rush, 2007:19-20).”

1.6. Video Sanatını Tarihselleştirmek

Video sanatının teorik altyapısı ile ilgili tartışmalar 1970'li yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Eleştirmen David Antin 1974 yılında yazdığı “Video: The Distinctive Features of the Medium”^{*} başlıklı ünlü makalesinde bir video sanatı kuramının yokluğundan ya da o ana kadar geliştirilmiş söylemlerin yetersizliğinden bahseder:

“Video Sanatı: kuşkulu bir isim, iyi bir isim. Bütün soruları açık bırakıyor ve yine de soruyor. Bu bir sanat formu mu? Yeni bir tarz mı? Katot ışın tüpü üzerinden gösterilerek tanımlanmış özel bir alanda yürütülen değerli eylemler seçkisi mi? İşleri öncelikli olarak “sanat dünyası”nda sergilenen özel bir sınıf insan -sanatçılar- tarafından üretilen bir tür video? SANATÇI VİDEOSU? Katalogtaki isimlerin incelenmesi basit ve pek yeterli derecede olmayan SANATÇI VİDEOSU cevabını verir. Fakat bu ayrı bir sınıf mıdır? Sanatçılar neredeyse on yıldır video çekiyor. Eğer bir iki zayıf stüdyo işini ve Paik’in kamikaze tv modifikasyonlarını göz önüne almazsak video zar zor beş yıldır galerilerde yer alıyor. Ve biz daha şimdiden Grup sergileri, paneller, sempozyumlar, bu fenomene yönelik dergiler hazırlıyoruz, çok geçerli sebeplerle giderek daha fazla sanatçı video kullanıyor ve sanat dünyasındaki en iyi eserlerin bazıları video ile yapılmış. Bunu kutlamak için çoktan ortaya çıkmış söylemin sebebi budur. Esasen iki söylem: birincisi, üzerine iletişim teorileri ve McLuhancı medya konuşmalarından fragmanlar serpiştirilmiş bir tür coşkulu karşılama konuşmaları; diğeri ise medyumun “kendine has özelliklerini” saptamak için daha heyecanlı girişimlerdir. Birinci Söylem “cyberscat” olarak adlandırılabilir ve ikinci söylem, meselelere sanat dünyasında “formalizm” olarak kabul edilen bir şekilde yaklaştığı için “formalist rap” olarak adlandırılabilir (Antin, 1975).”

“Cyberscat” Antin’in, o dönem iletişim teorilerinden ve McLuhancı söylemlerden beslenen Video sanatının idealist bakış açısını vurgulamak için

^{*} Makalenin ilk versiyonu 1975 yılında “Television: Video’s Frightfull Parent” başlığıyla Artforum dergisinin 14. Sayısında yayımlanmıştır. Daha sonra “Video: The Distinctive Features of the Medium” başlığıyla 1976 tarihli Video Art: An Anthology adlı kitapta ve John Hanhardt’ın editörlüğünde 1987’de Video Culture a Critical Investigation adlı kitapta yer almıştır.

kullandığı fütüristik bir jargonda. Lucinda Furlong bu idealist bakış açısının Juan Downey'in *Radical Software* dergisinde yayımlanan "Teknoloji ve Ötesi" (Technology and Beyond) adlı makalesinde ve bununla birlikte Nam June Paik, Frank Gillette, Paul Ryan gibi birçok ismin söylemlerinde tipik bir şekilde kendini gösterdiğini söyler (Furlong, 1985:233-234). Bu sanatçılar o yıllarda iletişim teorisi ve sibernetik üzerine çalışan Marshall McLuhan ve Norbert Wiener gibi düşünürlerden etkilenmişlerdi (Furlong, 1985:233).

Juan Downey bahsi geçen makalede sibernetik teknoloji ve insan arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirmiştir:

"Sinir sistemimizle senkronize bir şekilde çalışan sibernetik teknoloji yönünü kaybetmiş insanlık için alternatif bir yaşamdır (...)" (Aktaran: Furlong, 1985: 234)

1968 yılında MoMA'da gerçekleştirilen "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age" başlıklı sergi makine çağına ve makine estetiğine bir ağıt niteliği taşır. Serginin küratörü Pontus Hultén katalog yazısında şunları söylemiştir:

"Beyin ve merkezi sinir sistemi işlemlerini taklit eden elektronik ve kimyasal aygıtlar giderek daha fazla önem kazanırken kabaca kas yapımızın taklidi olarak tanımlanabilen mekanik makineler kendi hakim pozisyonlarını kaybetmişlerdir"(Aktaran: Dieckmann, 1985:195).

Makinenin öngörülemeyen düşüşü 1970'lerde modernizmin sonuyla çakışır (Dieckman, 1985:195). Kökenleri Fütürizme kadar dayanan Kinetik sanat 1970'lerde doyma noktasına gelmiştir. Amerika'daki ilk Video sanatı sergisi olarak kabul edilen "TV as a Creative Medium" Howard Wise Gallery'de gerçekleştirilmişti. Sonradan Electronic Art Intermix adını alacak Howard Wise Gallery o yıllarda esasen ağırlıklı olarak Kinetik sanat eserlerine yer veren önemli bir merkez olarak tanınmaktaydı*. "TV as a Creative Medium" sergisinde Nam June Paik, Charlotte Moorman, Frank Gillette, Ira Schneider, Paul Ryan ve Eric Siegel'in işleri yer almıştı.

* Howard Wise Gallery hakkında daha fazla bilgi için Bkz. Marita Sturken "TV as Creative Medium: Howard Wise and Video Art" Afterimage, Mayıs 1984.

Amerikalı k rator Ben Portis serginin konusunun aslında televizyon olduğunu vurgulamış ve şunları söylemiştir: Sergi hem ‘Kinetik Sanat hareketinin büyük finali’ hem de ‘geleceğin  z mlenmemiş göstergesi’ dir (Aktaran:Rush, 2007:19).

Antin’in vurguladığı ikinci söylem olan formalist yaklaşım ya da “medyumun kendine has özelliklerini saptama girişimi” modernist bir refleks olarak değerlendiriliyordu.

Jon Burris Video sanatındaki formalist eğilimleri modernizm ile şu şekilde ilişkilendirir:

“Teknolojinin ussallaştırılmasının sağladığı işlevler modernist arıtmayla bağlantılı olmakla birlikte bir hayli geniş ve karmaşıktır. Büyük oranda pratik yaratımına tahsis edilen Greenbergçi modernizmden farklı olarak burada teknoloji eşit  l de bir bağlam yaratımına, arkasından gelen pratiğe temel sağlamak üzere bir sefere mahsus kurulacak bir bağlam tasarısının örtülü söylemine dönüşür.” (Burris, 1996).

Marita Sturken bu sorunsalla ilgili şunları söyler:

“Problemin nasıl tartışılacağı temelde modernizm ile olan ilişkisine bağlıdır ki bu ilişki video modernizmin son aşamasında ortaya çıktığı için karmaşık bir hale gelmiştir.” (Sturken, 1990:115).

Jon Burris Video sanatının biçimsel yapısını ve modernizm ile olan tartışmalı ilişkisini “Did Portapak Cause Video Art?” (Video Sanatına Portapak mı Yol Açtı?) başlıklı makalesinde etraflıca ele almıştır. Makalenin başlığını oluşturan sorunun cevabı ise Burris’e göre tabii ki “hayır”dır. Ancak Video sanatının çoğu tarihsel anlatımında videonun ortaya çıkışı ister tekbaşına olsun ister dönemin bireysel politik ortamıyla ve yükselen karşıt-kültür hareketleriyle çakışmış olsun Portapak kameraya atfedilir. Ve bu atıf yazara göre videonun ortaya çıkışıyla ilgili önemli bağlantıların üzerini örter (Burris, 1996).

Video sanatını tarihselleştirme eğilimi çok erken bir zamanda kendini göstermişti. Bill Viola şöyle söylemiştir:

“1974 yılında insanlar çoktan (video sanatı) tarihi hakkında konuşmaya başlamışlardı... ‘Video belki de bir tarihi olmadan önce tarihi olan tek sanat formudur.’ Video keşfedildi ve aynı anda kendi mitleri ve kültürel kahramanları oldu.” (Aktaran: Sturken, 1990:102)

Sturken’e göre video sanatının tarihselleştirilme kaygısının önemli nedenlerinden biri kurumsaldır. Müzeler ve sanat organizasyonları videonun kurumsallaşması üzerinde önemli rol oynamışlardır. Video sanatının ‘müzeleştirilme’si üretimlerin hem desteklenmesini hem de tecrit edilmesini sağlamıştır:

“Kaynak sağlamak için müzeler ve sanat organizasyonları videoyu diğer medyadan ayrı departmanlarda tutmuşlardır. Bu ayrıştırma çoğu video sergisinin münferit bir bağlamda sunulduğu anlamına gelir. Nadiren film, resim ve diğer medya bağlamında sergileme olmuştur. Medyumun sanat dünyasında yaygın bir şekilde reddedilmesi video küratörlerinin ve eleştirmenlerin videonun özelliklerini sürekli bir şekilde yeniden vurgulamasına, müzenin genel bağlamı içinde ve sergileri kapsamında savunmasına sebep olmuştur (...) Bu kurumların tabii olduğu modernist konvansiyonlar içinde küratöryel ilgi gerektiren bir medyum kendi özellikleri nezdinde ve en önemlisi kendi gelişimi ya da tarihi aracılığıyla tanımlanır. Böylelikle video sanatı tarihi ölçütlerinin oluşturulması video bölümlerinin sadece kendi varlıklarını koruması için değil ayrıca finans kaynaklarını koruması için de bir araç olmuştur. MoMA (Museum of Modern Art), Whitney Museum of American Art, Long Beach Museum of Art gibi kurumlar video tarihinin tanımlanmasında önemli rol oynamışlardır” (Sturken, 1990:104).

MoMA’nın henüz 1983 yılında düzenlediği tekstler, fotoğraflar ve seçilmiş objeler gibi çeşitli görsel yazılı materyallere yer verilen *Video Art: A History* başlıklı sergi sanat kurumlarının bu yöndeki eğilimlerini gösterir.

Sturken bu tarihselleştirmeyi şu şekilde özetler:

“Hikaye genellikle oldukça basit bir şekilde anlatılır. 1960’ların sonlarında portatif video kamera enerjik bir hareketi tetikler, sanatçılar ve aktivistler kamerayı alıp elektronik bir devrimin peşine düşer. İlk olarak Paik’in arabasıyla eve giderken yolda Papa’nın geçit törenini gördüğü ve yeni aldığı portapak kamerasıyla kayıt yaptığı ve bunu Cafe a Go Go’da gösterdiği söylenir. Kısa süre içinde birçok sanatçı ve aktivist televizyon karşıtı, karşıkültür ve savaş karşıtlığı hakkında gözüpek kayıtlar üretmeye başlar. Böyle olmakla birlikte bir taraftan videonun yetenekleri ve elektronik özellikleri incelenir: dolaysızlık, anında oynatma ve gerçek zaman. Mitik tarih belli başlı olaylarla şemalandırılmıştır. 1969’da New York’ta Howard Wise Galeri’de yapılan “TV as a Creative Medium” sergisi, “Medium is the Medium” Boston WGBH stüdyolarında üretilen sanatçı-yapımı kasetler (1969) , New York State Council on the Arts tarafından 1970’de media fonu sağlanmaya başlaması, 1974’de MoMA’da yapılan konferanslar serisi vs. 1970’lerin sonlarına kadar bu çaba göstermeden ilerler ve teknik avantajların keskin düzenlemelere, dijital efektlere olanak vermesiyle sanatçıların “works for television” üretimlerinde daha sofistike ekipmanların kullanılması artar” (Sturken, 1990:105).

Sturken’e göre video tarihinin bu versiyonunda birçok problem vardır. Kurumsal tabanlı ve teknolojik açıdan deterministtir, fazlasıyla çeşitli bir alanın içinde tek bir bireyin başarılarını öne çıkarır. Bu sanat-tarihsellik videonun sosyal bir araç olarak kullanımının boşa çıkarılmasını sürdürür (Sturken, 1990:105).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VİDEODA YENİ ANLATILAR

1.1. Dijital Teknoloji ve Video

Roy Armes 1988 yılında yayımlanan kitabında video görüntüsünün doğrusal olmayan yöntemlerle montajlanamayacağını belirtmişti:

“Video montajı tamamen bilgisayarlaşmadığından ve malzemeye rastgele erişim olmadığından, video yapımcıları tamamen doğrusal bir şekilde ellerinde bulunan malzemeyle sırayla çalışabilirler. Bu sebepten video yapımcıları, playbackte oynatılmadığı sürece tamamen eylemsiz ve erişilmez olan ve film şeridinin film yapımcısıyla ilişkisindeki gibi elle tutulur bir malzemenin bulunmadığı bir medyum için fikir üretmek zorundaydılar. Bu video yaratıcılığını kavramsal bir aktivite yapar ama görüntüyle çalışmak müzikte bulunan soyut analiz geleneğine sahip değildir.” (Armes, 2001:202).

Kişisel bilgisayarların işlem gücünün yükselmesi imaj işleme yazılımlarının gelişimine doğrudan etki etmiştir. Adobe Photoshop ve ‘dijital karanlık oda’ olarak adlandırılan benzeri teknikler fotografik imajın potansiyelini dönüştürmüş ve bu programlar –film editörleriyle benzer bir şekilde- doğrusal olmayan düzenleme teknikleri sağlayan Macromedia ‘Director’ ve Adobe ‘Premiere’ gibi imaj işleme araçlarına model olmuştur (Andrews, 2006:265).

“Video montajı bilgisayarlaşmadan önce güç bela toplanan video imajlardan belirlenen sekanslar özel bir sıraya koyularak birleştiriliyor ve bir ‘ana bant’ oluşturmak için bantın orijinal kaynağının elektronik olarak yeniden kayıt edilmesi gerekiyordu. Ancak bu noktadan yapılacak her değişiklik –banttan belirli bir sekansın kısaltılması, silinmesi, yeniden konumlandırılması ya da taşınması- bütün sıradaki sekansların orijinal kaynak üzerinden ana kayıt üzerine tekrar kaydedilmesini gerektiriyordu. Bilgisayarlaştırılmış düzenlemenin doğrusal olmayan sisteminde ise ‘otomatik dalgalanma’ özelliğiyle (auto ripple) bütün video sekansları -ana bellekte kayıtlı olduğu müddetçe- herhangi bir noktada yapılan değişikliğe uyum sağlayacak şekilde yeniden düzenleniyor” (Andrews, 2006:265).

Montaj teknolojisinin bilgisayarlaşması analog bir ekipmanla pratikte gerçekleştirilmesi çok zor görünen birçok şeyi mümkün kılmıştır. Christian Marclay'ın dijital ortamda montajlanması üç yıl süren videosu *The Clock* gibi...

The Clock (2010) gerçek zamana senkronize edilmiş 24 saatlik bir çalışmadır. Oyuncuların saate baktığı, saati işaret ettiği veya kadrajda bir saatin görüldüğü sahneler farklı sinema filmlerinden kesilerek montajlanmıştır. Marclay tamamen dijital olarak üretilen çalışmada görüntülerin bilgisayarda toplanması ve montajlanmasında bir grup asistanla çalışmıştır. Yapım sürecini White Cube Gallery'nin desteklediği *The Clock* 2011 yılında Venedik Bienali Altın Aslan ödülünü almıştır.

The Clock'un en önemli yanı filmin merkezi ilüzyonunu –sinematik zamana tersine çevirmesidir. Marclay “Bütün bunları gerçek zamana geri koydum.” der. İçgüdüsel bir şekilde Bergson'un işaret ettiği sinematik zamanın sahteliğine cevap vermiştir (Zalewski, 2012).

The Clock birçok sinematik değişmeceyi bozmuş olsa da kurduğu yapay gerilim sinemanın dilindedir. Mesela bir filmde saatin dörde beş kalayı göstermesi beklenti veya endişe anlamına gelir. Çalışmada neredeyse her saat dönümünde bir gerilim yaşanır ve sonra tekrar tansiyon düşer. *The Clock*'un ele aldığı meseleler avangard sinemanın kökenlerine dayansa da izlenmesi daha kolay bir iştir. Her parçada Hollywood sinemasının hafifliği vardır (Zalewski, 2012).

Christian Marclay'ın bir güncel sanatçı olmasının yanı sıra müzisyenlik ve DJ'lik kariyeri, sanatsal kariyerinin en önemli parçası *The Clock*'un meydana geldiği zemine işaret eder. New Yorker yazarlarından Daniel Zalewski *The Clock*'u “Remix Çağının Anıtı” olarak değerlendirmiştir (Zalewski, 2012).

Douglas Gordon'un 1993 tarihli işi *24 Hour Psycho* benzer bir şekilde 24 saatlik bir zaman dilimine yayılmıştır. Ancak sanatçıya 1996 yılında Turner Prize kazandıran *24 Hour Psycho*, *The Clock*'tan tamamen farklı bir şekilde sinemaya müdahale eder ve görece olarak izlenmesi daha zordur. Gordon, Alfred Hitchcock'un ünlü gerilim filmi *Psycho*'yu yavaşlatarak orijinali 109 dakika olan filmi 24 saate yayar. Filmin normal hızında farkedilmeyen detayları görünür kılar. Her saniyeye

ortalama iki karenin düştüğü *24 Hour Psycho* neredeyse film formatından uzaklaşıp fotografik görüntü eşliğine dayanır.

Dijitalleşmenin getirdiği kolaylıklar sadece imajların sonsuz ve hızlı bir şekilde bir yerden diğerine dolaşması değil aynı zamanda kolayca modifiye edilmesi şeklinde ortaya çıkar: Rötüş, yeniden çerçeveleme, kısmen dışarıda bırakma, bir araya getirme, parçalara ayırma vs. (Ross, 2006:88-89).

Medya sanatında zamanın yeniden yapılandırılması ve zamansallık gibi konular üzerinde çalışan akademisyen Cristine Ross dijital video enstalasyonun kurumsal kabulüyle birlikte erken dönem ve son dönem elektronik sanat arasında bir yarıma meydana geldiğini, videonun majör sanat medyumlarından biri haline gelmesiyle ses, görüntü, anlatı, yapısallık, zamansallık ile ilgili sorgulamaların medya sanatından azledildiğini öne sürer. Ross'a göre video sanatı her türlü imajın sesin veya sözün istenilen şekilde işlenebildiği, çıkarılabildiği ve çarpıtılabildiği dijital hayatlarımızın dijital bir uzantısına dönüşmüştür (Ross, 2006: 89).

Nicolas Bourriaud'nun ileri sürdüğü postprodüksiyon kavramı esasen “kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır: montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dahil edilmesi, altyazılar yazmak, ses bindirmeleri ve özel efektler” (Bourriaud, 2004:21). Bourriaud Marclay'ın ve Gordon'un işlerinde de örneklenen bu üretim biçimi ile ilgili şöyle bir söylem geliştirmiştir:

“Sanatçılar artık bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çavur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, hali hazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar. Sanatçı satışa çıkmış ürünlerin, daha önce varolan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış, öncelleri tarafından yollarında iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alanı (ve buna televizyon, sinema, edebiyat da eklenebilir), modernist orjinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da aşılması gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür” (Bourriaud, 2004:29).

Candice Breitz'in Hollywood filmlerinden aldığı sahnelerdeki baş rol oyuncularını dijital manipülasyonla mekandan soyutlaması ve bu film parçalarından döngüler yaratması, Brice Delsperger'in Hollywood filmlerinden dramatik sahneleri alıp yeniden ürettiği cinsiyet kalıplarıyla oynayan video serisi *Body Doubles*, Pierre Huyghe'un *Köpeklerin Günü* (Sidney Lumet, 1975) ve *Karşı Pencere* (Alfred Hitchcock, 1954) yeniden yapımları bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir.

1990'lardan itibaren dijital animasyon sanat dünyasında kullanılan hareketli görüntü tekniklerinden biri haline gelmiştir. Lev Manovich başlangıçta elle çizimin, animasyonun sinemaya can verdiğini ancak sinemanın güçlenişiyle animasyonun kendi sınırlarını itildiğini öne sürer. Dijital sinemanın ortaya çıkışıyla animasyon geri dönmüştür (Manovich, 2002:255).

Pierre Huyghe' un ve Philippe Parreno'nun *No Ghost in the Shell* adlı ortak video animasyon projesinde sanatçılar Japon manga ajansı Kworks'dan bilgisayar animasyonlarında ya da çizgiromanlarda kullanılmak üzere üretilmiş Annlee isimli karakterin haklarını satın alır. Başlangıçta maliyeti düşük, iki boyutlu minimal özelliklere sahip bu karakter sanatçıların elinde 3 boyutlu olarak modellenir. Huyghe Anlee ile beraber *Two Minutes Out of Time* (2000) Parreno ise *Anywhere Out of the World* (2000) isimli animasyon videoları yaratır (Manchester, 2004).

Huyghe ve Parreno daha sonra çeşitli sanatçılara karaktere bir hikaye vererek yaşama fırsatı tanımları için çağrıda bulunmuştur. Liam Gillick bu çağrıya cevap vermiş ve bilgisayar animasyon yönetmeni Lars Magnus Holmgren ile üç dakikalık bir parçadan oluşan *Annlee You Proposes* 'i yaratmıştır (Manchester, 2004).



Resim 30: Pierre Huyghe, “Two Minutes Out of Time”, 2000



Resim 31: Philippe Parreno, “Anywhere Out of the World”, 2000



Resim 32: Liam Gillick, “Annlee You Proposes”, 2001

1.1.1. Machinima

Academy of Machinima Arts and Sciences’ın (AMAS) tanımına göre Machinima “Üç boyutlu sanal çevrede gerçek zamanlı animasyon film yapmaktır.” Kısaca bu bir video oyunu motoruyla film yapmak olarak açıklanabilir (Picard, 2007:1).

New York Museum of Movie Image, Science Museum of London, Karlsruhe’deki Center for Art and Media (ZKM) gibi önemli kültür kurumları bu konuyla ilgilenmişler ve etkinlikler düzenlemişlerdir (Veigl, 2011:81). Önde gelen film ve medya sanatı festivalleri Machinima üretimleri için platform sunmaktadır: 2003 yılından beri Ars Electronica Animasyon Film Festivalinde Bilgisayar Animasyon/Film/VFX kategorisinde; 2003’den beri Bitfilm Festivalinde Machinima kategorisinde; 2004’den beri Sundance Film Festivalinde ve Ottawa Uluslararası Film Festivalinde yine kendi kategorisinde; 2008’den beri NVISION kapsamında Next Gen Machinima Contest adı altında; 2002 yılından beri AMAS tarafından düzenlenen Machinima Film Festivalinde Machinima üretimine gösterimlerle ve yarışmalarla destek verilmektedir (Veigl, 2011:87).

Machinima çoğunlukla video oyunu endüstrisiyle işbirliği içindedir çünkü Machinima üretimi için aletler ve kurulumlar oyun endüstrisinden gelir. Bununla beraber film yapım teknikleriyle benzerliğinden dolayı dijital sinemayla da kolaylıkla ortaklık kurulabilir. Yine de Machinima çalışmalarının prensipte Yeni medya ve dijital sanatlardan geldiği söylenebilir. Machinima'nın imgelemi ve pratikleri Bolter ve Grusin'in 'remediation*' kavramı kullanılarak analiz edilebilir (Picard, 2007:2).

Başka bir açıdan Henry Lowood bu medyumu "buluntu teknoloji" (found technology) olarak tanımlar ve bu düşünceyi "buluntu nesne"den ödünç aldığını vurgular. Marcel Duchamp'ın öncüsü olduğu "hazır-nesne" ya da "buluntu nesne" sanatçının sıradan bir nesneyi seçerek ona yeni bir bağlam, bir amaç vermesidir. Duchamp'ın seçtiği bisiklet tekerleği diğer bisiklet tekerleklerinden farklı değildir. Sanatçı her ne kadar bu yapay nesnenin yaratımında bir hak iddia etmiyor olsa da yeni bir görsel ya da kavramsal durum yaratmıştır (Lowood, 2008:185). Bununla birlikte "buluntu nesne" ile "buluntu teknoloji" arasında önemli bir fark vardır. Machinima'da dönüştürülen şey işlerin üretildiği teknolojidir. Fakat bu dönüşümün temelinde oyun motorunun değiştirilmesi değil oyun motorunun yeni amaçlar ve içerikler doğrultusunda animasyon motoru olarak kullanılması yatar (Lowood, 2008:185).

Bu açıdan bakıldığında Machinima ile 'Oyun sanatı' arasında bir ayrım ortaya çıkar. Philippa Stalker 'Oyun sanatı'nı mevcut ticari oyunun üzerinde sanatsal amaçlar doğrultusunda yama ya da modifikasyon yapılarak oyunun işlevinin ve dolayısıyla kullanıcı ile etkileşiminin değiştirilmesi olarak tanımlar ve bu bakımdan Machinimayı etkileşimli olmayan bir sanat modifikasyon formu olarak sınıflandırır. Bu alışılmışın dışında düşünce Machinimaya sanat ve video oyunları ile arasındaki ilişki noktasında tamamen yeni bir perspektif kazandırır (Picard, 2007:2).

Ancak birçok uygulayıcı Machinima üretiminde çeşitli modifikasyonlar kullanmıştır. Machinimartist Friedrich Kirchner'in Unreal Tournament 2004

* Jay David Bolter ve Richard Grusin tarafından terimselleştirilen 'remediation' Türkçede 'sağaltmak', 'iyileştirmek', 'çözüm getirmek' anlamlarına gelen bir kelimedir. Bolter ve Grusin bu kelimeyi bir medyanın diğer bir medyaya katılması veya bir medyanın diğer bir medya ile gösterilmesi anlamında terimselleştirir. 'Remediation' yeni dijital medyanın karakteristik özelliğidir çünkü dijital medya sürekli olarak kendini televizyon, radyo, yazılı basın gibi önceki medyayla sağlar. Daha fazla bilgi için Bkz. Remediation: Understanding New Media, Jay David Bolter ve Richard Grusin, MIT Press, 2000.

oyunuyla yarattığı *The Journey* (2004) ve *person2184* (2005) videoları oyunun esas görsel yapısının ve oynanabilirliğinin (gameplay) çok dışındadır. Kirchner Machinimayı “hazır bir teknolojiyi” kullanmak olarak açıklayan nosyonun Machinimada modifikasyonun rolünü belirtmediği için yetersiz bir tanım olduğunu öne sürer ve Machinima film yapımcılarının teknoloji yaratıcıları olduğunu, modifikasyonların Machinima işletiminin hem kavramsal hem de teknik açıdan çok önemli bir parçası olduğunu vurgular (Kirschner, 2012).

Bununla birlikte Kirshner’in *person2184* (2005) ve *The Journey* (2004) gibi videolarına bakıldığında üretilen işler için spesifik anlamda gereken teknik virtüözlüğe eşdeğer bir kavramsal çerçeve ya da özgün bir estetik stil bulmak pek mümkün değildir.



Resim 33: Friedrich Kirchner, “The Journey” 2004

Rebecca Cannon gibi sanatçı-akademisyenler çoğunlukla Machinima Sanat modifikasyonlarını Machinima fan modifikasyonlarından ayırır. Bu düşünceye göre Machinima sanatı, sanatsal bir vizyonla sanatçılar tarafından yapılır. Bu şekilde, onlar tarafından “daha kavramsal, soyut ve/veya tamamen estetik kullanımı ortaya çıkar. AMAS’ın kurucu ortağı ve ilk Machinima kitabının yazarı Paul Marino, bu janrı “Visionary Machinima” olarak adlandırmıştır (Picard, 2007:3).

Bu üretim biçiminin karşısında Multi-medya sanatçısı ve yönetmen Douglas Gayeton'un Machinimayı belgesel formatıyla birleştirerek ortaya çıkardığı *Molotov Alva and His Search for the Creator* farklı bir bakış açısı sunar. 2007 yılında Second Life motoru kullanarak yaratılan videolardan oluşan 10 bölümlük belgesel Molotov Alva isimli bir avatarın Second Life dünyasında yaşadığı olayları, sosyalleşme sürecini, beklentilerini ve arayışlarını anlatır.

Gayeton'un esrarengiz kurgusuna göre Molotov Alva adındaki kişi 2007 yılının Ocak ayında yaşadığı evde ansızın ortadan kaybolmuştur. Gayeton hemen sonrasında aynı isimle Second Life'ta ortaya çıkan bir kişinin görüntülerinden oluşan videolara ulaşır. Esasen Gayeton'un Molotov Alva avatarı üzerinden Second Life'ta yarattığı video parçalarından oluşturulmuş belgesel kurmaca, gerçeklik ve hipergerçeklik arasındaki sınırlarda gezinir.



Resim 34: Douglas Gayeton, "Molotov Alva and His Search for the Creator", 2007

1.2. Güncel Sanatta Video

Stuart Marchall 1984 yılında videonun içinde doğduğu ortamı ve sonrasında sanat çevresiyle kurduğu bağları şu şekilde değerlendirmiştir:

“1970’lerin sonlarında Modernizm resim ve heykel sanatında doruk noktasına ulaştı (...) Resim neredeyse tamamen bir refleksivite kazandı; sadece kendi maddi varoluşunun koşullarını anlatır oldu. Ticari galeri sistemi içerisinde çalışan kavramsal sanatçılar sanat objesinin kendisi yerine sanat üretim sürecine odaklandılar. Birçok kişi eserleri kültürel ve pazarlanabilir birer nesne olarak tanımlayan sanat tarihi ve sanat galerisi tanımlarına meydan okuduğunu ileri sürerek videonun politik bir önemi olduğunu iddia etti. Avangard sanat pratiği bünyesinde bu değişikliğin kurumsal etkisi hızlı gerçekleşti. Birçok galeri bu işleri satılabilir ürünlere dönüştürmek için kendi pazarlama stratejilerini yeniledi”(Marshall, 1984).

1989’da Liverpool’da kurulan ve 2000’li yıllarda FACT (Foundation of Art and Creative Technology) adıyla yeniden yapılanan Video Positive Video Sanatı Festivali’nin kurucularından Eddie Berg 2004 yılında verdiği bir röportajda Video sanatının 1980’li yıllardan 2000’li yıllara finansal alanda yaşadığı değişimi şöyle özetlemiştir:

“1988 yılındaki finansman sistemi açısından ele alırsak bu etkinlik çok marjinalize oldu. (Video) Görsel sanatlarda ‘kör nokta’ydı. Finansman sistemi bunun için küçük bir Getto yarattı gerçekten ve (bu işler) ulusal düzeyde ‘sanatçı filmi ve videosu’ olarak tanımlanmaya başlandı ve bu işlerin uygulaması, sunumu ve altyapısını desteklemek için görece olarak daha az finans kaynağı mevcuttu. Bu durum Kısmen videonun 1990’lı yılların ortalarında ana akım haline gelmesiyle son on iki veya on üç yılda radikal bir biçimde değişti. Uygulama açısından büyük bir dönüşüm oldu ve daha fazla üniversite, programlarını video, hareketli görüntü ve yeni medyaya göre ayarladı. Finansman sistemi şimdi yeni geliştirilen pratiklere karşılık gelen büyüme ve gelişim koşullarını daha etkili bir biçimde destekliyor. Küratoryel pratik açısından yeni medya ve hareketli görüntü çevresindeki etkinlik artışı bu alandaki uzmanlaşmış kişi sayısına yansımaktadır (Preece, 2004).”

Berg ayrıca aynı röportajda yeni teknolojinin etkilerini de ele almıştır:

“Açıkçası son on beş yılda teknolojide köklü değişimler oldu. İşlerin sunuş biçimi çok büyük ölçekte değişti. Bunun pratikte ve işin deneyimlenmesinde büyük etkisi oldu. Sanatçıların mekan hakkında düşünüş şekilleri çalışmanın mekanda sunuluş şekli... Sonra internet var. Kişisel bilgisayarlar son on dört yıl öncesine göre yüz elli kat daha hızlı. Bütün bu gelişmeler üretim açısından farklı süreçlere yol açıyor, sanatçılar için medya formlarıyla çalışmanın farklı yolları ve bizim bu çalışmalarını deneyimlememizin farklı yolları...(Preece, 2004).”

Artık galeri sergilerinde, çağdaş sanat müzelerinde ve bienallerde gösterilen işler içerisinde bilgisayar yazılımları, internet, sanal gerçeklik, gibi yeni teknolojik pratiklerden daha sinematik anlatılara ve daha belgeselci yaklaşımlara kadar geniş bir çerçeveden bahsetmek mümkündür. Bu çeşitlilik içinde mekanda geniş ölçekli bir şekilde projekte edilen çok kanallı videolar sıklıkla karşımıza çıkar. Kullanılan format ise 16mm den dijital videoya kadar birçok şekilde olabilir. Isaac Julian XI. Dokumenta’da sergilenen üç kanallı işi *Paradiso Omeros*’u 16mm ile çekmiştir. Yine sıklıkla çok kanallı enstalasyonlar üreten bir sanatçı Sam-Taylor Wood *Atlantic* adlı 1997 tarihli işi için 16mm kamera kullanmıştır. Rodney Graham’ın 1997 tarihli döngüsel (loop) işi *Vexation Island* 35mm olarak filme alınıp DVD formatına aktarılmıştır. Shirin Neshat 1990’lı yıllardan beri sıklıkla çok kanallı olarak sergilediği filmlerini çekmek için 16mm ve 35mm kameralar kullanmıştır. Sanatçı filmlerinin 16mm ve 35mm kameralarla çekilip editleme ve sergileme sürecinde DVD’ye aktarılması sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur.

Video enstalasyonun kurumlar tarafından kabul görmesi Martha Rosler’in altını çizdiği video sanatının ‘müzeleştirilmesi’nin bir sonucudur. Sanatçı videoları büyük ekranlar için projeksiyonların ve pahalı ekipmanların kullanıldığı sergi mekanında izlenebilir hale gelir. Video-enstalasyon kurumsal sergi mekanlarına ait bir form olarak ortaya çıkar (Rosler, 1990:49).

“2004 yılındaki Turner prize sergisindeki çalışmalar video kullanan çağdaş sanatçıların yaklaşımlarındaki çeşitliği mükemmel bir şekilde gösterir.” (Andrews, 2006:278) Langglands & Bell tarafından gerçekleştirilen *The House of Osama bin*

Laden (2003) enstalasyonunda etkileşimli bir bilgisayar animasyonu yer almaktaydı. Jeremy Deller'e ait *Memory Bucket* (2003) Güney Teksas'ın faunası ve florası hakkında televizyon stilinde çekilmiş bir belgesel videosuydu. Yinka Shonibare'in *Un Ballo in Maschera* (2004) videosu İsveç televizyonu ve Moderna Museet Stockholm ortaklığıyla üretilmişti. HD Dijital olarak çekilen videoda ışık mühendisleri, köstüm ve set tasarımcıları, makyaj sanatçıları, koreograflar, ses kayıtçılar, video editörleri ve otuzun üstünde dansçıdan oluşan profesyonel bir ekip çalışmıştı (Andrews, 2006:278).

“Video bir görüntüleme ve üretim aracı olarak güncel galeri bağlamında net bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etse de güzel sanatlar kanonu içerisinde ayrı ve belirli bir pratik olarak ‘Sanatçı Videosu’, film yapımını, bilgisayar kontrollü etkileşimli CD ve DVD leri, çok ekranlı projeksiyonları, heykel özelliği taşıyan enstalasyonları, internet-tabanlı hareketli görüntü işlerini içeren daha geniş ve tanımı çok açık olmayan bir hareketli görüntü pratiğine doğru çekilmiş gibi görünüyor. Bu işlerin bir çoğu ‘video sanatı’ olarak adlandırılma eğiliminde fakat büyük ölçüde dijital imaj manipülasyonunun dönüştürücü gücü, görüntüleme ve TV yayıncılığındaki evrim nedeniyle orijinal terimlerin referansları neredeyse tamamen değişmiştir” (Andrews, 2006:283).

Güncel sanatta kullanılan hareketli görüntü formatlarındaki bu çeşitlilikle beraber 1990’lı yılların sonlarından itibaren özellikle Catherine David yönetiminde gerçekleştirilen *Dokumenta 10*’dan sonra videoda belgeselci yaklaşımlar ağırlık kazanmaya başlamıştır. Ali Akay bu durumu şöyle ele alır:

“Dokumentary Art diye adlandırılan belgesel sanat, 97 ‘Kassel’den beri beş yılda bir yapılan, geçen sene Almanya’daki *Dokumenta* sergisinde artık kendini iyice göstermeye başlıyor ve sinemacılar, antropologlar bu dokümanter sanatın bir parçası içinde yer almaya başlarlarken üniversitelerde, güzel sanatlar akademilerinde verilen sanat eğitimleri de değişmeye başlıyor. Atölye sisteminden teoriye doğru kayan bu okullar; sosyal teori, antropoloji, felsefe veya siyaset felsefesi gibi ağırlıklı çalışmalarla bugün güncel diye adlandırdığımız sanatın ikinci kolunu oluşturdu.”(Akay, 2005 :118)

1920’li yıllarda belgesel biçimin sanatla ve gerçeklikle ilişkisi Sovyet Avangardı tarafından derin bir şekilde ele alınıyordu. Ancak aynı dönemde Walter Benjamin “Tek Yön” Pasajında (1928) Greenberg’in çerçevesini belirlediği modern sanat düşüncesinden daha da önce belge ve sanatı zıt kutuplara yerleştirmişti (Lind ve Steyerl, 2008:12). Bununla birlikte Benjamin “Üretici Olarak Yazar” metninde (1934) belgesel ve onun üretim ilişkileri hakkında daha fazla öngöründe bulunmuştu (Lind ve Steyerl, 2008:12).

“O zamandan beri, sanat alanında belgeselin tekrar ortaya çıkışına sanatsal değeri konusundaki anlaşmazlıklar eşlik etmiştir. Belgeselin bu sözde sanatsal olmayan yapısı bazı erken dönem kavramsalcılar tarafından eskimiş estetik standartlarla araya mesafe koymak için stratejik olarak kullanılmıştır (...) 1960’lardan bu güne kadar, belgesel biçimin performans ve kavramsal sanatı istilası ayrıca kitle iletişim araçları ve enformasyon çağının sanat alanı üzerindeki etkisine şahit olduğumuz döneme işaret eder.” (Lind ve Steyerl, 2008:12).

Çoğu gözlemcinin görüşü güncel sanatta giderek artan dokümanter formun - başta fotoğraf, film ve video olmak üzere- Dokumenta 11 (2002) ile doruk noktasına ulaştığı yönündedir (Enwezor, 2008:81).

Documenta 11’in artistik direktörü Okwui Enwezor sergide yer alan çoğu işin dokümanter biçimle karıştırılabileceği tartışmasına tamamen karşı çıkmaz ancak sergiyi yorumlamak için dokümanter terimine karşılık olarak ‘vérité’ kavramına işaret eder. Fransızca kökenli bir sözcük olan vérité ‘hakikat’ anlamına gelir ve ayrıca ‘benzerlik’, ‘hayatın gerçekliği’, ‘taklit edilmeye yatkınlık’ gibi anlamlar taşır. Benzer bir şekilde “gerçekçiliğe, gerçek yaşama, natüralizme, aslına uygunluğa, pragmatizme, gerçek olma olasılığına referans verir”. Sözcüğün bu anlamlarını vurgulayan Enwezor ayrıca “gerçeklik ve simüle edilmiş gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir çeşit dökümanter pratiği” olarak özetlediği 1960’lı yıllarda Fransa’da ortaya çıkmış “Cinema Vérité”ye atıfta bulunur (Enwezor, 2008:96).

Enwezor’a göre dokümanterin etik ve estetik arasında kalan gerilimli durumu yeniden değerlendirilmelidir. Bununla birlikte imajlar, belgeler ve anlam sistemleri

arasındaki ilişkiye görünürlük kazandıran bir araç olarak ‘arşiv’in dokümanter formdaki belleksel rolü ele alınması gereken ikinci önemli konudur (Enwezor, 2008:98).

Enwezor sergideki sanatçıların dokümanter yaklaşımlarını şöyle anlatır:

“Documenta 11’deki bu sanatçıların her biri dokümanterin araçlarını ve arşivin işlevini imajlar, metinler, anlatılar, belgeler, beyanlar, olaylar, topluluklar, kurumlar ve izleyiciler arasında yeni akışlar ve etkileşimler başlatmak için bir yöntem olarak kullanırlar. Ve imajlarla sanatsal biçimler arasında, etik ve estetik, politika ve şiir, gerçek ve kurmaca arasında bir hiyerarşi kuran belgeselin rolünü alt üst ederler.” (Enwezor, 2008:101).

Sergideki bu yaklaşıma örnek gösterilebilecek işlerden biri Lübnanlı sanatçı Walid Raad’a aittir. Raad’ın üretiminde yer alan kısa filmler, videolar, fotoğraf ve metinler The Atlas Grup (1999–2004) adında hayali bir kuruluşa dayanır. Raad’ın kurgusu olan The Atlas Grup esasen Lübnan’ın yakın tarihine ışık tutan görsel ve işitsel materyalleri araştırmayı ve üretmeyi amaçlayan bir arşiv projesidir.

Raad, Rabih Mroue, Akram Zaatari, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige gibi iç savaşın üzerinden geçen sürede Lübnan’ın yaşadığı bellek yitimini irdeleyen işleriyle öne çıkan Lübnanlı sanatçılar arasındadır.

Raad’ın Dokumenta 11’de yer alan 16 dakikalık tek kanallı videosu *Hostage: The Bachar Tapes* Lübnan İç Savaşı’nın en sansasyonel olaylarından biri olan Lübnan’da kaçırılan ve esir alınan Batılılar hakkındadır. Bu olay Batı medyasını oldukça meşgul etmiş, konuyla ilgili filmler ve televizyon dizileri yapılmıştır. Batılı rehinelerin en ünlülerinden biri olan Terry Anderson beş yıldan fazla rehin tutulduktan sonra 1991’de serbest bırakılmış ve 1993 yılında yazdığı anıları en çok satan kitaplar listesine girmiştir (Magagnoli, 2011:315-316).

Ancak Raad’ın videosu Anderson’un ya da diğer rehinelerin tanıklıklarını sunmaz. Bunun yerine Souheil Bachar isimli tamamen kurgusal bir karakterin tanıklığına ses verir. Lübnan’lı aktör Fadi Abi Samra’nın canlandığı Bachar Kuveyt Konsolosluğu’nda görevli olduğu sırada rehin alınan ve üç ayını batılı rehinelerle aynı hücrede geçiren birisidir (Magagnoli, 2011:316).

Videoda Samra'nın sahneleri rehine kriziyle ilgili arşivlerden alınan görüntülerle heterojen bir şekilde birleştirilmiştir. Burada önemli bir nokta da Raad'ın Bachar'ı canlandırması için aslında oldukça ünlü bir aktörü seçmiş olmasıdır. Ancak Bachar hiçbir gerçekliği olmayan bir karakter gibi görünmez. Rehinelere Anderson anılarında bulunduğu hücrede onunla birlikte bir Lübnanlı'nın da tutulduğundan kısaca bahsetmiştir (Magagnoli, 2011:316).

Raad'ın rehine krizi ile ilgili araştırmaları ve kültürel analizleri *Hostage: The Bachar Tapes* üretiminden öncesine dayanır. New York'ta Rochester Üniversitesi Görsel Kültür Departmanı'nda 1996 yılında tamamladığı doktora 1980'li yıllarda Lübnan'da batılı rehine krizi ve bunun kültürel analizleri üzerinedir. Raad tezinde rehinelere serbest bırakıldıktan sonra yazdıkları biyografilerini, krizin sosyo-seksüel boyutunu ve rehine krizine bağlı olarak İran Kontra skandalını irdeler. Ayrıca Maroun Bagdadi'nin yönettiği Lübnanlı militanlar tarafından kaçırılan Fransız bir fotoğrafçıyı konu alan *Hors la Vie* (1991) filmi ele alır. Tamamen kurgusal olan bu filmin ve benzerlerinin tarihsel gerçekler için güvenilir bir kaynak gibi algılanması durumunu irdeler (Magagnoli, 2011:316).



Resim 35: Walid Raad, "Hostage: The Bachar Tapes" 2001

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE VIDEO

1.1. 1990'lı yıllar GİSAM ve Ankara Sanat Çevresinde Video Sanatı ve Video Aktivizm

1993 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde kurulan Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi'nde (GİSAM) verilen video prodüksiyon atölye dersleri ve Ulus Baker'in "Görsel Düşünme" dersi gibi teorik dersler bu yıllarda Ankara'da bu çevrede video üretimi pekiştirmiştir.

Ege Berensel 1980'lerin sonundan itibaren ODTÜ ve çevresinde video alanında artan ilgiyi şöyle anlatır:

"80'lerin sonunda ODTÜ Sinema Grubu çevresinde, 25. Kare dergisi çevresinde toplanmış bir grup insanın video aletiyle bir şeyler üretmeye başlamasıyla videoya ilgi arttı diyebilirim. Aslında Werner Nekes adında önemli bir deneysel sinemacı var. O ODTÜ'ye 80'lerin sonlarında geldi. Onun işlerini gördük. O dönemlerde dünyadaki Goethe'leri dolaşan bir takım paketler vardı. Sözcüleri Marl Film festivali vardır Almanya'da 80'lerde ortaya çıkmış 90'ların başına kadar sürmüştü. Hamburg'da Low Budget film festivali vardır. Bunların video bölümleri vardır. Goethe Enstitüsü bu tür paketleri kendi enstitüsünde sergileyerek aslında deneysel filmle uğraşan insanların üzerinde etki yarattı" (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

GİSAM'ın 1990'larda video ve film ile ilgilenen genç sanatçıların hareketli görüntü üzerinde deneysel eğilimlerini sürdürebilecekleri gerekli teknik donanımı ve teorik bilgiyi sağlayan bir merkez haline geldiği söylenebilir. Aras Özgün, Ali Mahmut Demirel, Ege Berensel, Ersan Ocak, Hakan Topal 1990'lı yıllarda GİSAM'da üretim yapan isimler arasındadır. Ege Berensel GİSAM'ın kuruluş süreci ile şu bilgileri vermiştir:

"Akdeniz kampüsleri, Med kampüs diye bir projeden para bulundu. Hatta içindeki ekipmanlar Japon elçiliğinin bir fonundan alındı. Böyle bir görsel, işitsel araştırmalar merkezi kuruldu. Video yapan insanların bir kısmı burada

asistan oldu. Burada, ODTÜ’de güzel sanatlar fakültesi gibi dersler şeklinde, video prodüksiyon dersi gibi bir takım dersler verildi, daha sonra Ulus’un da burada Görsel Düşünce diye bir ders açmasıyla... Yaklaşık otuza yakın çok önemli sanatçı, bunlardan Angela Melitopoulos, Volker Schreiner sayabileceğimiz... daha sonra buraya gelip kalan, buraya yerleşen Andreas Treske, buradaki enerjiyi görüp kalmaya karar veren Tomas Balkenhol gibi - aslında filmciler, videocular, yeni medya, medya sanatçıları diyelim- insanlar oldu” (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

Xurban sanatçı topluluğunun kurucularından Hakan Topal GİSAM ile bağlantısını ve bu süreci şöyle anlatır:

“Benim kişisel olarak ilk bağlantım o zamanki Gisam başkanı olan Deniz Derman'dan aldığım video sanatı dersleri ile oldu. Tabii ODTÜ’de bir de fotoğraf ve sinema toplulukları var. Ben fotoğrafın aktif bir üyesi idim. Topluluk odasını sinemacılarla paylaşıyorduk. Onların bir çoğu yoğun olarak GİSAM'da çalışıyordu. Ben fotoğraf çalışmalarından sonra performans ve video işleri yapmaya başladım. Dediğim gibi GİSAM dersler ve çalıştaylar düzenleyen aktif bir merkezdi. Med Campus çerçevesinde Avrupa'dan alınan kaynaklar sayesinde bir çok seminer organize edildi” (H.Topal ile kişisel görüşme 03.06.2014).

GİSAM da üretilen işlerin çoğunlukla Ankara Film Festivali Deneysel Kısa Film ve Deneysel Video Bölümleri’nde gösterilmesiyle bu yıllarda festival GİSAM için bir mecra haline gelmiştir.

“Deneysel film dediğimiz şeyler 16mm filmler. Ama bir aygıt var kolaylıkla bunu iki video kullanarak veya küçük edit aletleriyle montaj yaparak bir film nesnesi bir video nesnesi üretebiliyorsunuz. Onun kolaylığı üzerinde 80’lerin sonunda bir şey oluştu Türkiye’de. Deneysel işler çıktı ortaya. Türkiye’de de kısa film festivali adı altında festivaller yapılageldi 70’lerden beri. Hisar Kısa Film Festivali’nden tutun da İFSAK’ın kısa film festivali, sonra bir üçüncüsü Ankara Film Festivali içinde kısa film festivali başladı 80’lerin ortalarında. Bir süre sonra 80’lerin sonları 90’ların başlarında bir takım kategorize edemedikleri bir nesne ortaya çıkmaya başladı. Deneysel

işler...Dramatik, konulu videolarla bunları yan yana koyamıyordu festival yönetimleri. Bir animasyon bir de kısa film bölümü vardı. Deneysel kısa film açmak gibi... Çünkü bütün dünyada deneysel ve dramatik kısa filmler ayrışıyor birbirinden” (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

1989 yılında ikincisi düzenlenen Ankara Uluslararası Film Festivali’nde kısa film yarışması bölümünde 8mm, 16mm ve Video olmak üzere üç ayrı kategori vardı. Ayrıca kısa film alanında Animasyon/Canlandırma ayrı bir kategori olarak değerlendiriliyordu. 1995 yılında festivale ilk defa ‘deneysel video’ adı altında bir kategori eklenmişti. Bu yıl Angela Melitopoulos ve Utku Ömeroğlu’nun çalışması *Kriks Kriks* en iyi deneysel video ödülünü almıştır. 1996’da Fatih Gezen’e ait *Curriculum Vitae* en iyi deneysel film ve Ali Pekşen’e ait *Şimdi* jüri özel ödülünü almıştır. 1997 yılındaki festivalde en iyi deneysel film ödülü *Panoptikon* adlı buluntu görüntülerden ürettiği işiyle Ege Berensel’e verilmiştir. 1998’da ise deneysel birincilik ödülünü Ahmet Uluçay’ın çalışması *Epileptik Film* almıştır (Ankara Uluslararası Film Festivali [AUFF], Arşiv).

Aras Özgün o yıllarda görünürülük kazandıkları sanat çevresiyle ilgili şunları söylemiştir:

“Film festivallerinde ancak kısa film formatında işler göstermek mümkün, ve ilk video işlerimiz bu formatta, yani "sinema" olmasa da, belirgin bir başı-sonu olan, tek ekranda gösterilmek üzere üretilmiş işlerdi. Benim çok kanallı, mekansal boyutu olan, "enstalasyon" denilebilecek türdeki ilk işim 1998'de yaptığım "The Man With The Video Camera" oldu. Daha sonraki yıllarda, 94-95'ten sonra, film festivallerinin dışında işlerimizi gösterebileceğimiz ve ilgilerimizi besleyebilecek etkinlikler, Goethe Enstitüsü, Sanart ve Mimarlar Derneği etkinlikleri idi” (A. Özgün ile kişisel görüşme, 10.06.2014).



Resim36: Aras Özgün “the man with the video camera | vertoviana camera”, dört kanallı video, 1998

1992 yılında Sanart tarafından Ankara’da gerçekleştirilen Sanart’92 etkinlikleri kapsamında Techno Time Art başlıklı bir sergi açılmıştır. Deniz Bayraktar sergiyi şöyle anlatır:

“Teknoloji, zaman ve mekan temeline dayalı sanatları içeren ‘Techno Time Art’ ‘Video Sanatı’, ‘Video Enstalasyon’u ve ‘Bilgisayar Grafikleri’ni kapsıyor. Etkinlik çerçevesinde İngiliz sanatçı Tina Keane bir ‘video enstalasyon’u gerçekleştirecek. Volker Schreiner, Vittorio Fagone gibi sanatçılar ‘Video Sanatı’ çalışmalarını sunacak ve Steven Bode gibi eleştirmenlerin katılımıyla düzenlenen seminer, panel ve sempozyumda bu alanlarla ilgili konuları tartışacaklar. Gösterimler Almanya, İngiltere, İsviçre, Avusturya, İtalya, Belçika ve Arjantin’den gelecek ‘video sanatı’ örneklerini de içeriyor” (Bayraktar, 1992: 26).

Yine Sanart’ın 5-6 Mayıs 1995’de Ankara’da “Sanat ve Tabular” adıyla düzenlediği sempozyum sürecinde Goethe Enstitüsü’nde bir video gösterimi yapılmıştır. Gösterimde 6. Marl Video Sanatı ödüllü çalışmaları, Angela

Melitopoulos'un *Prag. 8 Minutes in 88* (1988), *Aqua Sua* (1987), *Transfer* (1991), *Blown Up* (1992), *Kricks...Kriscks...*(1994) adlı işleri, İhsan Derman'ın *Corpus Erectus* (1992), *Transeurope Express* (1992), *Lindenbaum* (1986) ve *T* (1986) adlı işleri, Çağla Öztekin *Ekho*, (1992), *Narkissos* (1992) adlı işleri gösterilmiş ayrıca 7. Ankara Uluslararası Film Festivali Deneysel kısa film bölümüne katılan videolar da sergilenmiştir (Sanart, 1995).

1990'lı yıllarda Ankara'da sanat çevresinde yaşanan bu hareketlilik nitelikli ve verimli bir sanat ve düşünce ortamı sağlamıştır ancak doğrudan 'sanat dünyası'na angaje olmamıştır. Aras Özgün şöyle söyler:

“Sonuçta Avrupalı sanatçı ve akademisyenlerle bu kadar yoğun bir bağlantımız olmasına rağmen, ne ben ne de aynı çevrede birlikte çalıştığımız diğer insanlar fazlaca yurtdışındaki sergi ve gösterimlere iş göndermek fırsatı bulmadık o dönem. Ben mesela New York'a gelmeden önce sadece iki kez yurtdışındaki gösterimlere iş gönderdim, bunlar da Londra ve Nurnberg'de, oralardaki Türkiyeli derneklerce düzenlenmiş gösterimler için idi. Bunun nedeni de, her ne kadar Avrupalı sanatçı ve akademisyenlerle çalışmış olsak da, çalışmalarımızın ve bağlantılarımızın akademik ortamlarda ve bağlamlarda gelişmiş olması -bu ülkelerde de, artık tıpkı İstanbul'da olduğu gibi, sanat piyasası ve akademi farklı ortamlar/çevreler. Ben uluslararası sergi ve gösterimlere iş vermeye New York'a geldikten sonra başladım. Fakat o vakit de, birdenbire kendimi içinde bulduğum New York'daki yerel sanat çevresinin dinamizmi bana çok daha cazip geldi. 1998-2002 arası New York'da Williamsburg ve Lower East Side'da çok ciddi bir alternatif sanat çevresi oluşmuştu. Sonuçta uzun bir süre burada birşeyler üretmeye ve aynı zamanda Türkiye'deki birtakım projeleri yürütmeye harcadım enerjimi ve zamanımı, başka yerlerdeki uluslararası sergilere iş göndermek çok derdim olmadı” (A. Özgün ile kişisel görüşme, 10.06.2014).

Ege Berensel'in 1993 yılında ürettiği *Black Noise* (Kara Gürültü) ve 1994 yılında ürettiği *White Noise* (Beyaz Gürültü) elektronik görüntü sinyalinin bozarak oluşturduğu işlerdir. *Panoptikon* adlı videosunda 1990'lı yıllarda Ankara'da bir binanın asansörüne yerleştirilen gözetleme kamerasından aldığı görüntüleri kullanmıştır.

“Bulutlu film diye bir şey var, buluntu video diye de ayrı bir alan var. Mesela ben gözetleme kamerası görüntüleriyle bir şey yaptım. Zaten gözetleme kamerasının kendisi video. Hatta o tartışmalar da henüz yoktu, ‘gözetleniyoruz’ diye bir şey yoktu. İlk gözetleme kamerası burada Karun diye bir yere konuldu. O görüntülerin kayıtlarını alarak bir film yaptım.” (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

Yine 90’lı yıllarda ürettiği *Home Movie* buluntu bir ev videosunun tecrid hücreleri görüntüleriyle montajlandığı bir iştir.

“Tecrid hücrelerinden aldığım görüntülerle, çocuğunu büyütürken ona durmadan kamerayla direktif veren bir ailenin çektiği imajları birleştirdim. Bu buluntu işler için iki VHS video ile kurgu yapıyordum mesela. O zaman montaj aleti falan da yok kamera da yok ortada ama bu alanda iş üretebiliyorsun çünkü imajlar sonsuz” (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

Yine aynı dönemlerde GİSAM’da bulunmuş ve işler üretmiş sanatçılardan Ali Mahmut Demirel’in 1998 yılında çektiği *No Signal* isimli video bir televizyon kanalında yayınlanmakta olan bir filmin video cihazıyla kaydedilmesinden ve montajlanmasından oluşur. Kayda alınan yayın sırasında kötü sinyal sebebiyle görüntü sürekli bozulmakta ve ekranda ‘No Signal’ uyarısı çıkmaktadır. 2000 yılında GİSAM’da ürettiği *Hortum* isimli minimal videosu akan suyun basıncıyla savrulan bir hortumun yarattığı ritmik seslere vurgu yapar. Ali M. Demirel 2001 yılında Elektronik müzik sanatçısı Richie Hawtin için *Psyk* adlı video klibi çeker. 2000’li yıllardan beri elektronik müzik sanatçılarıyla çalışan sanatçı görsel-işitsel tabanlı işler üretir, canlı video gösterileri yapmaktadır (Art Up, ty).

Hakan Topal bu yıllardaki üretimleri ve 1997 tarihli videosu *Tears of Prime Minister* için şunları söylemiştir:

“Biz hem video-imağ hem elektronik-imağ daha sonra da sayısal-imağ hakkında baya bir tartıştık - okumalar yaptık. Tabii ki her medyum çok çeşitli olanakları barındırıyor. Video, bilgisayar, etc... kendi ontolojik koşulları içerisinde değerlendirilebilir. Bunun ötesinde yerleştirmelerle mekan ile olan ilişkisi var. Hem yepyeni uzamsal ilişkiler kuruyor hem de sanatsal bir tarihselliğe referans veriyor. Yani sadece filme değil, heykele, dansa fotoğrafa... Özellikle de performans sanatına...Tears of Prime Minister işte o iş tam da bu tartışmaların arasında yapıldı. Fotoğraf, elektronik imge, televisuel apparatus tartışmaları içerisinde ortaya çıktı. Devlet terörü üzerine bir iş. Tansu Çiller’in gözyaşları. Arkadaki sesler "özel tim". Maden işçisi-şehir - mekan - tüm bunları düşünen bir işti. Daha çok düşünsel bir pratik gibi yapıldı.. Hem hazır- hem de çektiğim fotoğraflar üzerinden, bir de efektler var tabii” (H.Topal ile kişisel görüşme 03.06.2014).



Resim 37: Hakan Topal, “Tears of Prime Minister”, 1997

1990'lı yıllarda GİSAM'da verilen derslerin video gruplarının ortaya çıkışında da etkisi olduğu söylenebilir. VideA ve Karahaber Ankara'da 2000'lerin başlarında video aktivizm alanında üreten insanların bir araya geldiği oluşumlardır. Grup üyelerinden Oktay İnce Karahaber'in başlangıç hikayesini şu şekilde anlatır:

“VideA ve Karahaber iç içe geçmiş iki mecra, Ulus Baker'den ilham aldığımız kesindir, o amaçla 2003'te resmen videA'yı dernek olarak kurduk, daha çok deneysel, kolektif videolar yapmak ve tartışmak için. Karahaber ise yaptığı şeyin, video/eylem, fikriyatı üzerine kafa yormadan henüz fiilen, 2000 yılı ölüm oruçlarında sokakta kamerasıyla yerini aldı, tümüyle toplumsal mücadelelerin görsel belleği olsun istiyorduk. İnternette video paylaşımı yaygın değildi. Zamanla kaydettiğimiz politik hareketlerden gelen talepler üzerine etkinliklerde gösterilmek üzere kısa videolar kesmeye başladık. CD ve DVD olarak yaydık. Fikriyat olarak çıkış metnimiz 2004'deki "Karayazı"dır. 2005'te bağımsız web sayfamızı açıp, alternatif medya rolünde video paylaşmaya başladık. "görmedim" bölümü artistik videolar, "duymadım" bölümü haber videolar, "bilmiyorum" bölümü ise tartışma, videometinleri ihtiva ediyordu. 2008 yılında teknik ve politik nedenlerle farklı kentlere fiilen dağıldık. Zira artık her politik hareket kendi etkinliklerini kendi videolarıyla takip etmeye başladı” (O.İnce ile kişisel iletişim, 18.05.2014).

Karahaber eylemleri boyunca TAYAD (Tutuklu ve Hükümlü Aileleri ile Dayanışma Derneği), Kaos GL (Gay ve Lezbiyen Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği), Pembe Hayat LGBT Dayanışma Derneği, Kırk Örük (Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Kooperatifi) TMMOB (Türkiye Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği) gibi topluluklarla işbirliği halinde olmuştur (Mehrabov, 2010:81-82).

Karahaber Ankara'da şehir merkezinde atık kağıt toplayarak geçimini sağlamaya çalışan Hakkarili işçilerin mücadelelerini 2001 yılında kayıt etmeye başlamıştır. Kameraları 2005 yılından 2010 yılına kadar Diyarbakır/ Bismil Sinanköylülerin ağalarına karşı başlattıkları toprak mücadelesinde Hem Ankara'da hem Bismil'de süreci takip etmiştir. YÖK Protestolarından SEKA işçilerinin 2005

İzmit SEKA fabrikası işgaline ve Kaos GL hareketine kadar birçok hareketin içinde kameralarıyla yer almışlardır (Gökçe, 2013).

1990'lı yıllarda GİSAM derslere, atölyelere katılan ve üretim yapan birçok kişi için video ve medya sanatı alanında hem bireysel hem kolektif bir şekilde üretim yapabileceği teknik ve düşünsel altyapıyı oluşturmuştur.

Angela Melitopoulos tarafından başlatılan Timescapes (zaman manzaraları) Güneydoğu Avrupa'da ortaklaşa gerçekleştirilmiş doğrusal olmayan bir montaj projesidir (Melitopoulos, 2008:241). Videocular medya aktivistleri ve sanatçıların katılımından oluşan projede Türkiye'den VideA (Ulus Baker, Ege Berensel, Mali Üzelgün, Gülsüm Depeli, Banu Onrat, Oktay İnce), Yunanistan'dan Freddy Viannelis, Sırbistan'dan Dragana Zarevac, Almanya'dan Hito Steyerel ve Angela Melitopoulos yer almıştır (Melitopoulos, 2008:241). Ege Berensel projenin üretim ve montaj kısmının nasıl işlediğini şu şekilde açıklamıştır:

“Bu aslında ortak kolektif bir veri tabanı üzerinden montaj yapma fikrine dayanan bir proje. İnternet üzerinden proje dosyaları gönderip proje dosyasını atabiliyorsunuz bir yere. Siz montaj yaptığınızda eğer hardiskinizde eşit harddisk verileri Almanya'da başka bir insanda varsa o montajı açabiliyor ve o da bir şeyler ekliyor. Montajı da yazıyarak yaptığımız, montaj fikrini de kolektivize eden bir şey” (E.Berensel ile kişisel görüşme, 26 Mart 2014).

Timescapes/B-Zone videoları 2005'de Berlin KW'de ve 2007'de Barcelona Fundació Antoni Tàpies'te sergilenmiştir (Melitopoulos, 2008:241).

Hakan Topal ve Güven İncirlioğlu tarafından 2000 yılında kurulan Xurban Collective fotoğraf, video, bilgisayar grafikleri, enstalasyon ve interaktif dijital medya gibi araçlarla üretim yapan uluslararası bir girişimdir. Bir kolektif olarak üretimlerini ortaklaşa gerçekleştiren Xurban üyeleri böylelikle sanat pratiklerinde 'sanatçı kimliği' problemini saf dışı bırakabildiklerini öne sürer:

“Kolektif çalışmak kendine dönüşlü sanatsal egonun tekniklerini kullanmaktan daha zevkli. Sanatsal ortaklık temelli süreçler, ilahi bir tür esinlenmeyi, rüyaları, çocukluğu ve yaşamdaki kişisel deneyimleri gereksiz kılıyor. Ortaklık içinde diyalog entelektüel ve çoğunlukla politik bir izdüşüm

haline geliyor. Bu bakımdan ‘yaratıcılık’ kendi sınırlarını aşıyor ve “Ben/Biz” “sanat yapıtı”na yönelik aynı ahlaki eğilimleri onaylıyoruz” (Özgün, 2003).

Xurban’ın 2003’de ürettiği The Containment Contained (Zoraki İhtiva) yakın geçmişte Irak ile Türkiye arasında kamyon nakliyatında kayıt-dışı mazot taşımakta kullanılan ve getirilen yasak üzerine sınıra yakın otoyolların çevresinde çürümeye bırakılan çelik depolar üzerine video, fotoğraf ve metinlerle desteklenen bir projedir. Her kamyon kasasının altına göre özel olarak imal edilmiş bu depolar Xurban üyelerince Anadolu’daki binlerce yıllık ticaretin araçları olan amforalar gibi değerlendirilmiştir. Projenin amacı bu depoların/araçların arkeolojik yüzey taramasını yapmak ve “şeyilmiş” bir tanesini İstanbul’a prestij nesnesi/anıt olarak getirmektir (Xurban Online Collective, 2003).

Kolektif proje için Temmuz ve Ağustos 2003’te 21 gün ve 7000 kilometre süren bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk geçmiş oldukları güzergahların neolitik ve arkeolojik koşullarını da içine bir inceleme mahiyetindedir (Xurban Online Collective, 2003).

1.2. 1990’larda İstanbul Merkezli Sanat Hareketleri Bağlamında Video

Türkiye’de video sanatı çağdaş sanat çevresinde 1990’lı yılların ortalarına dek mevcut sanatsal pratikler arasında yer almaz. Ancak Paris’te yaşayan sanatçı Nil Yalter 1970’lerden beri video üretmektedir.

Bununla birlikte Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından ilki 1995 yılında düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri, 1998 yılından itibaren Borusan Sanat Galerisi tarafından düzenlenen Yeni Öneriler/Yeni Önermeler sergileri, Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği’nin 1996 yılından itibaren aralıklarla düzenlediği Performans Günleri ve etkinlik dahilinde gerçekleştirdikleri paneller, oturumlar Türkiyeli genç sanatçıların performans, video, fotoğraf, enstalasyon gibi gibi birçok medyumunu kullanarak girdikleri yeni arayışlara alan açması açısından önemlidir.

Fulya Çetin 1995 yılında gerçekleştirilen 1. Genç Etkinlik'te yer alan videosunu şu şekilde anlatmıştır:

“İki görüntü sırayla dönüyordu, biri karnımdaki oğlumun siyah beyaz ultrason görüntüsü ve kan dolaşımı sesi hemen arkasından televizyon kanallarının yan yana görüntüsü ve çeşitli dillerde ki haberlerin üst üste kaydedilmiş karmaşık sesi...”(F. Çetin ile kişisel görüşme, 26.05.2014)

1996 yılında yapılan 2. Genç Etkinlik'e Hüseyin Özinal, Can Maden ve İlhan Şen beraber ürettikleri bir videoyla yer almıştır. Bülent Baş sergiye *Ağıt* adlı videosuyla katılmıştır. (UPSD, 1996).

1997 yılında gerçekleştirilen 3.Genç Etkinlik'te Şeyda Eren'in gerçekleştirdiği *Beni İzlemeye Devam Edin* adlı düzenlemede bir TV ekranı karşısında iki sandalye bulunmaktadır ve ekranda aynı görüntü tekrarlanmaktadır. Yine aynı sergiye Canan Şenol *Erebos ve Ben* adlı videosuyla katılmıştır (UPSD , 1997).

Beral Madra ve Edwin Herrmann'ın kavram ve düzenlemesiyle 1995 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde XAMPLE Disiplinlerarası Sanat başlıklı bir sergi Türkiye'den ve Yurt dışından Claudia Blanca, Onur Eroğlu, Frank Fiedler, Norbert Grossmann, Micahel Harenberg, Nikolaus Heyduck, Serhat Kiraz, Charles Neuweger, Kadri Özayten, Zafer Aracagök, Hüseyin Katırcıoğlu, Teoman Madra, Angela Melitopoulos, Sabri Özaydın, Aydın Teker, ZEN'in katılımıyla gerçekleştirilmiştir (Madra, ty). Onur Eroğlu bu sergiye üçer sıra halinde dizilmiş çalışır durumda dokuz TV monitöründen oluşan bir video enstalasyonla katılmıştır.

1996 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen “Öteki” başlıklı sergi'de Bülent Baş, Şükran Moral ve Onur Eroğlu'nun videoları yer almıştır. Bülent Baş'ın *El* isimli videosu 1995 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi'ne bağlı bir meslek yüksek okulunda gerçekleştirilen mezuniyet töreni sırasında çekilmiş ve sonrasında sıklıkla haber programlarında yayınlanmış bir kayıttan üretilmiştir. Mezuniyet töreni sırasında kürsüye çıkıp konuşmaya çalışan türbanlı bir öğrenci ve ağzını eliyle kapayarak ona engel olmaya çalışan başka bir öğrencinin görüntüleri 90'lı yıllarda haber programlarından akılda kalan bir sahnedir. Bülent Baş tam bu anı keserek birkaç saniyelik olay anını bir döngü haline

getirmiştir. Ayrıca görüntüye rengiyle oynayarak ve hızını azaltarak müdahale etmiştir. Bülen Baş bu yıllarda TV ekranlarındaki sansasyonel görüntüleri keserek döngü haline getirdiği işler üretmiştir. Sanatçı bu dönem üretimini ve medyuma yaklaşımını şu şekilde anlatır:

“92 yılında Marmara Güzel Sanatlara başladığım yıllarda denemeler yapmaya başladım. Her ne kadar video olarak gözükse de aslında bütün görüntüler bilgisayarda yapıp TV ekranında görüntülenebilsin diye videoya aktarılıyordu. İçerik 90'lardaki siyasi ve sosyal yapı ile hesaplaşma düzeyinde kaldı - *Slap* videosundaki kendini tokatlayan kişinin Süleyman Demirel olması gibi. Sorgulamak yerine hesaplaşmak/ yüzyüze gelmeyi tercih ettiğim yıllar. İçerik görüntülerinin çoğunluğu o dönemin TV'lerinde alınma. Kendim kamera ile çektiğim videolar daha çok Amerika döneminde oldu. Kavramsal sanattaki “found object” benzeri bir şekilde bende TV'lerden found object topluyordum. Video hiç bir zaman sadece araç olmaktan öteye gitmedi. Tek yüzeyle tuval yetersiz geliyordu ve ses/görüntünün aynı anda kullanılabilceği araç video olduğu için video işler çıktı. O dönemde iPad benzeri dokunmatik ekranlar olsa ve kullanıcının üretilmiş iş ile ilişkiye geçmesi sağlanabilseydi büyük ihtimalle iPad ile işler üretirdim. Daha önce de bahsettiğim gibi video işler aslında bilgisayarda hazırlanıyordu ve bilgisayar ekranlarında sergilenme ihtimali o dönemde olmadığı için video ekranını kullandım.” (B. Baş ile kişisel iletişim, 14.07.2014)

Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) 1990'lı yıllarda genç sanatçıların yeni malzeme arayışlarında önemli bir oluşum olarak öne çıkar. DAGS Hüsamettin Koçan döneminde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin genç çalışma ekibinin büyük bir çoğunluğu ile 1996'da kurulmuştur. İki yıl dernek olarak çalışan grup, sonrasında da bir dönem Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisyatifi olarak projeler üretmiştir. Alican Yaraş (1. dönem başkan) Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan'ın kurucu üyeler olduğu dernekte, bu isimlerle birlikte Elif Çelebi, İnsel İnal (2. dönem başkan), Gaye Yazıcıtuñç, Arcan Kırıl, Murat Işık, Funda Pekşen, Halil Altındere, Vahit Tuna çalışmalarda bulunmuştur (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği [DAGS] 2013).



Resim 38: Bülent Baş, “El”, 1996

DAGS üyeleri 1. 2. ve 3. Performans Günlerinin yanı sıra Manat Sergisi ve çeşitli atölyeler düzenlemiş, Genç Etkinlik sergilerine destek olmuş, seyirciye açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmişler, çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini yayınlamışlardır (DAGS, 2013).

İnsel İnal ve Nadi Güler’in 1999 yılında Kumpanya sahnesinde gerçekleştirdikleri *Gidiş Dönüş* bir video enstalasyondan ve bir performanstan oluşur. Çalışmada İnsel İnal’ın mekana karşılıklı olarak yansıtılmış iki videosu vardır. Birinci videoda sanatçı canlı bir beden, diğesindeyse ölü bir bedenle sırayla tırnaklarını keser. İnal bu video için şunları söylemiştir:

“Yaşayanın tırnak kesme eylemi her ne kadar yaşamın bir parçası gibi görünse de ölümü içinde barındırmaktadır. Kesildikten sonra bedenin bir sürecinin hafızası ve kaydı olan artık ve atık tırnaklar – ölü bedenin ölümden sonra az da olsa uzayan tırnaklarının yaşamı çağrıştırmasının tersine – ölümü göstermektedir” (İnal, 1999).

Nadi Güler serginin devam ettiği on beş günlük sürede farklı rotalardan gerçekleştirdiği yürüme eyleminden sonra akşam 19:00’da sergi mekanına gelip gün

boyunca çektiği polaroid fotoğraflar, aldığı ses kayıtları, notlar ve en önemlisi kendisinin yaptığı ortopedik olmayan sandaletleri giyerek ayaklarında oluşturduğu yaralar ve zedelenmeler aracılığıyla deneyimlerini sergi mekanında iki projeksiyonun arasında bir sandalyede oturarak dinlendiği süre içinde sergi ziyaretçileriyle paylaşmıştır (Potuoğlu, 1999).

“Yürümeyi gündelik hayattan çıkarıp kent ölçeğine yaymak, şehrin yükü ile varolan yeni kimliği kavrayıp kabullenmek, kendini cezalandırmada karşılığını bulabilir. Kendi sürekliliği içinde acı çekmeye dönüşen yürüme eylemi, kendi pasif direnişini oluşturup bir anlamda da aczini tarif eder” (Güler,1999).

İnsel İnal 1996 yılında AKM’de açtığı kişisel sergisi *Sistem*’de seyirciyi de enstalasyona dahil edecek bir düzenleme yapmıştır. Sanatçı sıklıkla seramik disiplini kullanarak yarattığı kavramsal nesnelere enstalasyonlarında kullanır. Sistem sergisinde şık bir akşam yemeği ritüelini andıran sofrada porselen tabaklarda sunulan ekmekler gibi bu nesnelere çoğunlukla gündelik hayatın içinden seçilmiş birer göstergedir. Sistem’de enstalasyona eklenen teknolojik bir düzenleme mevcuttur. Salona yerleştirilmiş mikrofonlar ve bazı aygıtlar aracılığıyla izleyicinin sesi görüntüye dönüştürülür ve işlerin üzerine yansıtılır. Enstalasyonda ayrıca izleyicinin kendini işin bir parçası olarak algılamasına izin veren bir koltuk ve TV kombinasyonu vardır (Yeni Günaydın, 16 Ocak 1996).

DAGS’ın 2003 yılında üçüncüsünü düzenlediği Performans Günleri “Küresel kapitalist sistemin insana kendini dayatan tüm hız, doyumsuzluk, ve itibar göstergelerini sorgulayarak farklı disiplinlerin dil ve ifade olanaklarını araştırma” amacıyla “İyi+Kötü+Çirkin” başlığıyla gerçekleştirilmiştir. Performans günlerinde 27- 31 Mayıs arasında “Beden Politikaları” ve Elektronik Sanat” başlıklı workshoplar düzenlenmiş ve 2 - 21 Haziran arasında sergi, performanslar ve internet üzerinden işleyen web bienali gerçekleştirilmiştir (Hürriyet, 21 Mayıs 2003).

90’lı yıllarda video ve TV ekranını performans ve enstalasyonlarında kullanmaya başlayan bir diğer sanatçı Genco Gülan’ın kavramsal üretimi 90’lı yıllardan bu yana performans enstalasyon ve multimedya alanına açılarak çeşitliğini sürdürmüştür. Gülan 1995 yılında Beko’nun desteğiyle Narteks projesinde ilk video

enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Monitörleri kurşun heykellerin tam ortasına yerleştirdikten sonra mekân içinde bir dizgi yaratmıştır (Graf, 2008:33). Aynı yıl *Gecekond* ve *Taşınabilir Video Düzenlemesi* adlı enstalasyonlarında çalışır durumda TV monitörleri kullanmıştır. 1995 tarihinde Yıldız Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde açılan, Orientalux adlı sergide ilk defa kapalı devre yayın kullanmıştır (Graf, 2008:33-34). Gülan sergi mekanının ortasına yerleştirilen piyanoyla doğaçlama müzik yaparken bir taraftan da piyanonun üstündeki televizyonla oynuyordu. Bu performans sırasında Gülan'ı seyreden izleyicilerin görüntüleri mekanda başka bir televizyonda yayınlanıyordu (Uçkan, 1996).

1.3. Türkiye Videosunda Belirginleşen Formlar

1990'lı yıllar Türkiye'sinde özellikle genç sanatçıların malzemeyle kurdukları ilişkide yeni arayışlara girmeye başladıkları bir dönem yaşanmıştır. Bu doğrultuda video, sanatçıların fotoğraf, enstalasyon, performans, hazır nesne gibi yeni ifade olanaklarını değerlendirdikleri birçok araçtan biri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fakat 1990'lı yıllara kadar Türkiye'de Video sanatı örneklerine rastlanılmaz. Ülke koşullarında video kayıt cihazlarının ve ekipmanlarının 1990'ların sonlarına kadar ulaşılabilir teknolojik aygıtlar olmamasının sanatçıların teknolojiyle kurdukları ilişki noktasında etkili olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Türkiye'de batıdaki gibi köklü bir video sanatı geleneğinden bahsetmek pek mümkün görünmemektedir. Türkiye'de güncel sanat pratikleri dahilinde ortaya çıkan video kendi temsil olanaklarını irdeleyen bir anlayış içinde gelişmemiştir. Bununla birlikte Nilgün Özyayten'in belirttiği üzere Türkiye'de kavramsal sanatın kökleri 1970'li yıllara dayanır:

“Türkiye'de 1970-1980 arası dönem kavramsal sanatın kurumsal düzlemde tartışıldığı ve tanıtıldığı bir dönemdir. Bu yeni anlatım biçiminin gereği olarak enstalasyonun gündeme gelişi de yine bu yıllara rastlar” (Özyayten 2013:177).

Altan Gürman, Şükrü Aysan, Füsün onur bu süreçte öne çıkan ilk isimlerdir. Sonrasında Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil gibi isimlerle Türkiye'de kavramsal sanat belirgin bir eğilim haline gelmiştir. Fakat

Türkiye’de ‘kavramsal sanat’ terimi çoğunlukla Batıda ilk ortaya çıktığı döneme referans vermez. Özayten bu durumu şöyle vurgulamıştır:

“(…) Ancak, başlangıcından bugüne gözlemlenen bir olgu, Türkiye’de saf kavramsal sanat dediğimiz türde çalışmaların oldukça az kişi tarafından uygulanması, genel eğilimin sosyal ve politik kavramları irdeleyen nesne enstalasyonlarına yönelik olmasıdır” (Özayten, 2013: 206).

Bu bakımdan Türkiye’de Video sanatının durumu Özayten’in kavramsal sanatla ilgili tespitleriyle benzerlikler gösterir. 1990’ların sonlarından itibaren video Türkiyeli sanatçılar arasında çoğunlukla bir kayıt cihazı olarak sağladığı olanaklar üzerinden ele alınmış ve bu doğrultuda ‘sosyal ve politik’ kavramların irdelendiği çoğunlukla performatif özellikler gösteren bir biçim ağırlık kazanmıştır. Bu videolarda belgesel pratiklerinin çeşitli şekillerde araçsallaştırıldığı bir anlayıştan bahsetmek mümkündür.

Nancy Atakan bu anlatı biçimini ‘sahte-belgesel’ (pseudo-documentary) olarak tanımlar:

“Belgesel bir insan ya da olay hakkında somut gerçekler sunmayı amaçlarken, benim burada sahte-belgesel olarak nitelediğim çalışmalar belgeler gibi görünmekle birlikte, aslında başka bir şeydir. Bana göre işi ilginç yapan da başka bir şey olmasıdır. Sanatçı bazen gerçek yaşam sahnesine oraya ait olmayan sürpriz bir unsur yerleştirir. Bunlar bazen sanat tarihine göndermede bulunur ya da ironiden yararlanır. Bazen de daha şiirsel ya da estetik bir sunuma kayar. Çoğu kez günlük yaşamdan bir sahne gibi görünen şey aslında bir mizansendir ya da mizansen gibi duran bir sahne bir hazır nesnedir. Bazı bu tür çalışmalar müzik ile imgeyi birleştirirken, bazıları da diyalogdan yararlanır. Çoğu Türk sanatçı bu işler için basit kameralar kullanırken, bazıları video ile nesneyi birleştirerek yerleştirmeler yapar. Bazı çalışmalar kayıt sırasında sanatçının konuyla yoğun ilişkisini gerektirirken, bazılarında sanatçı uzaktan seyredebilir. Müdahale ne olursa olsun, kanımca bu çalışmaları sanat yapıtına dönüştüren bu çeşitlilik, bu “başka bir şey” olma durumudur.” (Atakan, 2008:162).

Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleştirilen V. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ilk defa Türkiyeli sanatçıların videolarına yer verilmesi önemli bir başlangıç noktası olmuştur.

Kutluğ Ataman'ın opera sanatçısı Semiha Berksoy'u kayda aldığı yaklaşık 8 saatlik bir çekimden oluşan işi Semiha B. Unplugged ve Şükran Moral'in "*Speculum/Jinekoloji masası*" adlı işi 1997 yılında V. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir (İstanbul Kültür Sanat Vakfı [IKSV] 2013).

Şükran Moral *Speculum & İstanbul*'da jinekolojik muayene yatağına uzanmıştır. Bacaklarının arasında bir monitör vardır. Monitörde İstanbul'un dört farklı yerinde çekilmiş görüntüler ardarda gösterilir; Bir akıl hastanesinde hastalarla geçirdiği bir gün, Galatasaray'da bir hamamın erkekler bölümüne kameramanıyla birlikte girerek gerçekleştirdiği performans, hayali bir ölüyü yıkadığı gasilhane ve özel giriş çıkış kapısı olan, polis gözetiminde sadece erkeklerin girebildiği İstanbul'un en eski yerlerinden birinde bulunan bir genelev (Lux, 2009:9-11).

Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde kadın hastaların kaldığı koğuştta geçirdiği bir günü gösteren doğaçlama videoda sanatçı saçlarını hastalar gibi kestirir ve aynı yeşil elbiseyi giyer. Galatasaray'da bir hamamın erkekler bölümünde gerçekleştirdiği performansta beraberinde gelen kadın kameraman dışında yanında kimseyi getirmemiştir. Erkekler hamamında bulunduğu süre boyunca erkek egemen algının psikolojik sınırlarını ihlal ederek gerilim yüklü bir ortam yaratır. Karaköy'de bir genelevde hiçbir güvenlik önlemi olmadan gerçekleştirdiği performansta seks işçisi kılığına girerek elinde 'satılık' yazan bir kağıt tutar, oturduğu binanın kapısında ise Modern Sanatlar Müzesi yazmaktadır. Sanatçının kurgusu İstanbul'un öteki yüzlerinde devam eden gündelik hayatın içinde kendini var eder. Bir başka açıdan da Moral'in performansları boyunca etkileştiği insanlar ve mekan kurmacanın bir parçasına dönüşmüştür.

CANAN'ın 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ne paralel olarak gerçekleştirilen Serbest Vuruş sergisinde yer alan videosu *Dök Asidi Haydar A.* adlı bir kadının 16 yaşından başlayarak 4 yıllık süreç içerisinde (1990- 94 arası) çeşitli defalar gözaltına alındığı sürede, uğradığı sistematik işkenceler üzerine belgesel niteliği taşıyan bir çalışmadır. Türkiye'nin yakın tarihi hakkında konuşulmayan gerçekler sözlü tarih

metoduyla aktarılır. A'nın tanıklığında gözaltında yapılan işkencelerin hem fiziksel ve psikolojik yönleri ortaya çıkar (CANAN, 2012).

Halil Altındere'nin *Ne Bakıyon* (2002) adlı videosunda sokağın diliyle sokaktan çekilmiş görüntüler vardır. Ancak kameraya verilen tepki kurmacadır. Taksim'de İstiklal Caddesi'nde punk, travesti, çeşitli sosyal tipler, esnaf, kameraya bakan herkes farklı şekillerde, küfür ederek, kameraya vurarak ya da bir şeyler fırlatarak aynı cümleyi yineler: “Ne Bakıyon?”. Video kamusal alan içinde kendi varlığını koruyan alt kültürlerin dikizleyen kameraya karşı koyduğu tepkiyi dillendirir.

Şener Özmen ve Erkan Özgen imzalı *Tate Modern Yolu* (2003) adlı videoda Don Quijote'u ve seyisi Sancho Panza'yı andıran iki karakter Londra'daki Tate Modern müzesine ulaşmak üzere bir at ve bir eşek üzerinde Diyarbakır dağlarından yolculuğa çıkarlar. Bu modern kahramanların şövalye zırhları yerine takım elbiseleri vardır. Yolda nadiren karşılaştıkları insanlara Tate Modern'e nasıl gidebileceklerini sorarlar. Fakat bu coğrafyada kimsenin bu konuda hakkında net bir fikri yoktur.

Erkan Özgen'in *Adult Games* (2004) adlı videosunda maskeli ve sapanlı yaklaşık 20 çocuk Diyarbakır'da bir oyun parkını işgal eder. Periferide yaşayan çocuklar için yabancı olan park imgesi merkez kamusal alanı temsil eder.

“(....) çocuklar bir saldırı “öznesi” olarak periferiden gelen “ötekileştirilmişleri”, dışarıda kalanları ve “teröristleri” imlemektedir. Zaten burada “terörist” imajınasyonu bilerek seçilmiş gibi durmaktadır. Parkın tam da savaşın izlerini taşıyan bir köyün mekansallığında sergilenmesi, çocukların sanki hayatlarında park görmemiş “yabanıl” kabileden insanlar gibi oyunsal gerilla tarzıyla parkı işgal etmeleri (uygarlığın fikrinin yıpratılması, delinmesi ve merkezin işgali), bize Fanon'un “yeryüzünün lanetlileri” olan Cezayir'li, Irak'lı, Filistinli, Afrikalı ve Lübnanlı savaş çocuklarını, Gabriel Garcia Marquez'in Macondo'lu Latin Amerikalı Zapatist haydutlarını çağrıştırmaktadır” (Sustam, 2009).

Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in beraber çektiği *Tractatus* (2006) ‘dilin sınırları’ üzerine sert bir alegoridir. Özmen *Tractatus*'u şöyle anlatır:

“Yeni bir video çalışması yaptık Cengiz Tekin'le. TRACTATUS koyduk adını. Kafamızda kukuletalar, üstümüzde, ayak parmaklarımıza dek inen beyaz fıstan, boynumuzda, ipe geçirilmiş çuvaldızlar, ağzımızda, biri bir öküze, diğeri bir ineğe ait iki "dil" (biri siyah ve dikenli, diğeri beyaz ve az pürüzlü), dillerimizi üst üste koyup, dikmeye başlıyoruz. Gerisi kan revan...” (Özmen, 2006).



Resim 39: Şener Özmen, Cengiz Tekin, “Tractatus”, 2006

Fikret Atay’ın el kamerasıyla çektiği tek planlık videosu *Vahşilerin Dansı* (2003) Batman’da bir ATM kabininde şarkı söyleyip dans eden iki çocuğun görüntülerinden oluşur. ATM kabininde geceleyen çocuklar ısınmak için şarkı söyleyip dans eder (Atakan, 2008:165). Bu çocuklar için ısınmak üzere girdikleri bir ATM kabininde şarkı söyleyip dans etmek gündelik hayatın bir parçası olsa da performansları sırasında kaydediliyor olmanın sıkıntısı belki de çekimserliği hareketlerine yansımıştır. Şarkı söyleyip dans ettikleri süre boyunca performansın enerjisi sürekli azalır çoğalır. Zaman zaman birbirlerini harekete geçirirler.



Resim 40: Şener Özmen, Cengiz Tekin, “Tractatus”, 2006

Şener Özmen, Fikret Atay, Cengiz Tekin gibi merkez-periferi ekseninde işler üreten sanatçıların videolarında benzer özelliklerden söz edilebilir. Çoğunlukla çekildikleri coğrafi bölgelerin politik koşulları üzerinden devletin baskıcı doğasını sorgulayan bu videolarda kamera konseptine uygun bir araç olarak dolaysız bir şekilde kullanılmıştır. Dışarıda yapılan çekimlerin çoğunlukla tripot kullanılmadan ve doğal ışıkta gerçekleştirildiği görülür.

Ahmet Öğüt'ün 2006 yılında çektiği *Short Circuit* videosunda karanlıkta yol üstünde top oynayan çocukların üzerine otomobilini bir ileri bir geri süren belirsiz birisi vardır. Çocuklar her seferinde üzerlerine gelen otomobile karşı tepkilerini gösterebilirler de otomobil uzaklaşır uzaklaşmaz oyunlarına kaldıkları yerden devam ederler ta ki çocuklardan biri otomobilin altında kalana kadar. Son ana kadar tekrarlanan eylem ve buna karşı gösterilen kayıtsızlık videoyu absürt ve tekinsiz bir atmosfere taşır. Bununla birlikte sabit kamerayla çekilmiş tek planlık görüntü kurgusal olmasına rağmen sokakta tesadüfen karşılaşıp çekilmiş bir kayıt hissini verir.

Ögüt bazen de *Ne Hoş Bir Gün* (What a Lovely Day) (2004) videosunda olduğu gibi olay akışını hiçbir absürt kurguya gerek kalmadan aktarır. Videoda seyir halindeki bir otomobil, camları siyah filmle kaplı bir beyaz renault ya da halk arasında söylenen şekliyle 'beyaz toros' tarafından durdurulur. İnsanlar dışarı çıkarılır, üzerleri aranır ve kimlikleri kontrol edilir. Sanatçı videoda bölgenin kolektif hafızasında iz bırakan olaylardan hareket eder.



Resim 41: Ahmet Ögüt, "What a Lovely Day", 2004

55. Venedik Bienali'nde (2013) Türkiye pavyonunda *Rezistans* başlıklı video serisi gösterilen Ali Kazma genellikle uzun soluklu ve incelikli bir şekilde üzerinde çalışılmış video serileri üretir. *Rezistans* bir önceki serisi *Obstructions*'ın (Engellemeler) devamı niteliğindedir. *Obstructions* serisi sanatçının "İstanbul Yaya Sergileri II: Tünel-Karaköy" (2005) başlıklı kamusal alan sergisi için gerçekleştirdiği, *Bugün* (Today) adlı video çalışmasının kavramsal çerçevesinden

doğmuştur. *Today* sanatçının 37 gün boyunca her gün serginin yapıldığı bölgedeki küçük ölçekli üretim ve onarım etkinliklerini kamerasıyla kaydedip çektiği her görüntüyü aynı gün montajlayarak akşam saatlerinde Tünel Meydanı'nda bir dükkanın vitrinine yansıttığı performatif bir video serisinden oluşur. Engellemeler daha sonra bu videoların tekrar izleyiciyle buluşması fikrinden doğmuştur (Baykal, 2013)

Engellemeler serisi beyin ameliyatının gerçekleştiği bir ameliyathane, bir saat ustasının atölyesi, bir restoranın mutfağı, dans stüdyosu, çelik fabrikası, mezbaha, kot fabrikası gibi birçok üretim ve onarım alanında çekilmiştir.

“Sanatçı işlerinde yasadışı insan çalıştıran, sömüren ya da kötü çalışma koşulları olan işyerlerini seçmemiştir. Örneğin Jean Fabrikası'nda dünyanın dört bir yanında dükkanlarda asılı duran Jean pantolonların üretimindeki ayrıntıları ve ustalığı gözler önüne sermek istemiş, her kırışığın ya da renk değişikliğinin inceden inceye düşünülüp tasarlanarak yapıldığını göstermek istemiştir” (Atakan, 2008:169).

Ali Kazma Engellemeler'in çekimleri sırasında üretim ve çalışma ortamlarında mümkün olduğunca varlığını hissettirmemeye çalışmış, bu çekimleri montajı set ekibi, ışık teknisyeni veya asistanları olmadan gerçekleştirmiştir (Atakan, 2011)

“Bu filmler bir dizi gelişmiş ustalık gerektiren yakın plan, parça ve bakış içerir. Gelişmiş bir teknolojinin varlığı yanında usta bir el işçiliği de kendini gösterir. Kazma'nın videolarında iğrenç şeyler güzel, sıradan şeyler de karmaşık hale gelir. Usta işçileri değişik çağdaş ortamlarda izlerken, üstün nitelikli çağdaş sanat yapıtlarının üretiminde gerekli olan teknik becerileri ve üstü örtülü estetik değerleri de hissederiz” (Atakan, 2008:170).

Yine çok kanallı olarak sunulan Resistance'ın kavramsal çerçevesi Engellemelerde gösterilen üretim süreçlerinin hem öznesi hem nesnesi konumundaki bedene odaklanmıştır.

Paris'te bir film seti, Sakarya'da bir hapishane, İstanbul'da bir okul ve bir ameliyathane, Amerika'da bir 'cryonics' merkezi, Berlin'de robot üretim ve

deneilerinin yapıldığı bir üniversite, Lozan’da bir tıbbi araştırma laboratuvarı, Londra’da bir dövme stüdyosu ve New York’ta Hamlet provalarının yapıldığı bir tiyatro salonu Obstructions için çekimlerin gerçekleştirildiği ortamlardan bazılarıdır (Baykal, 2013).

Londra’da yaşayan sanatçı Ergin Çavuşoğlu sergilerinde ayrıntılı ve ustalıkla çekimlerini çoklu ekranlarla gösteren başka bir isimdir. Ergin Çavuşoğlu’nun çoklu ekranlarında kavramsal olarak ortak bir zemine oturtulan hikaye/olay akışı fragmanlara bölünen imajlar yoluyla ucu açık bir şekilde izleyiciye sunulur. Bu ifade biçiminde çoğu zaman metinsellik önemli bir yer tutar.

Sonsuz Okyanusta Duruş adlı videosu fırtına sırasında sahildeki bir şatonun, bir deniz fenerinin ve şehir ışıklarının görüntülerinden oluşan bir triptiktir. Görüntülere sanatçının okuduğu metin eşlik eder fakat görseller metni doğrudan temsil etmez bunun yerine metinle ilgili çağrışımlar sunar. Bir bakıma metin ile görselleri ilişkilendirmek izleyicinin hayal gücüne kalmıştır.

Videoya yazar William Langewieshe’nin denizdeki anarşiyi ve ticari gemileri konu alan *Yasadışı Deniz* adlı kitabından bir bölüm eşlik etmektedir. Denizde çıkan bir fırtınayı anlatan bölüm tam da videonun çekildiği Fransa ve İspanya arasındaki Biskay Körfezi’nde geçer (İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, 2013).

Çavuşoğlu’nun çok kanallı video enstalasyonu *Point of Departure* 2005 yılında Güney İngiltere’deki Stansted Havalimanı ve Trabzon Havalimanı’nda çekilmiştir. Ayrı kıtalarda bulunan ve merkezi olmayan bu iki havalimanı ve görüntülerde öne çıkan İngiltere’nin en ekonomik havayolu şirketlerinden birinin amblemi küreselleşen dünyanın yarattığı yeni geçiş yollarını, komplike şekilde birbirine bağlanan küresel yolculuk ağlarını vurgular (Hübl, 2008).

Havaalanında sürekli yinelenen anons sesleri, X-ray tarama cihazının ve uçakların iniş-kalkış saatlerini gösteren dijital ekranların sürekli değişen görüntüleri, zaman zaman yakın plan çekimler, yolcuların sıkıntılı bekleyişleri ve birbirleriyle gerçekleştirdikleri kurgusal diyaloglar gibi birçok unsur enstalasyonda ekranlara bölünerek merkezi olmayan, çok yönlü ve izleyici için dikkat gerektiren bir sunum tekniğiyle kurulmuştur.

Çavuşoğlu'nun 2009 yılında Bulgaristan ve Türkiye sınır kapısında çektiği *Liminal Crossing* 1989 yılında Bulgaristan'dan Türkiye'ye yapılan göçün yeniden canlandırılmasıdır (Malik, 2011). Çift kanallı olarak sunulan videoda bir piyano itirilerek Bulgaristan sınırından Türkiye sınırına doğru götürülür. Performansı 1989 yılındaki göçü gerçekten yaşamış insanlar gerçekleştirir. Göçmen bir aileden gelen Çavuşoğlu videoda göçün sadece fiziksel bir yer değiştirmenin ötesinde kültürel ve sanatsal bir aktarım olmasını bir ülkeden diğerine sürüklenen piyano sembolü üzerinden anlatır (Malik, 2011).



Resim 42: Ergin Çavuşoğlu, “Liminal Crossing”, 2009

SONUÇ

Sanat ve teknoloji yakınlaşmasının en somut biçimsel etkilerinden biri eseri zamansallaştırmasıdır. Gelişen teknolojiyle beraber ışık, hareket ve ses, mekana doğru genişleyen yeni bir biçimselliğin dönüştürücü öğeleri haline gelmiştir. 19. yüzyılda görüntünün mekanik olarak üretilmesi ve çoğaltılması, enstantane fotoğrafla hareketin fotogramlar halinde görülebilir olması ve sinemanın kendi teknik koşulları doğrultusunda, parçalanmış hareket-zamanı bir araya getirmesi sanatçılara nesnel dünyayı daha kapsamlı şekilde analiz edecekleri bir ortam sağlamıştır. Empresyonist sanatçıların 19. yüzyılda gelişen optik biliminden yararlandıkları bilinmektedir. Bununla birlikte endüstri devrimi, makineleşen çevre ve buna bağlı teknolojik gelişmeler Fütürizmden beri sanatçıları etkilemeye başlamıştı. Mubridge'in 'Dört Nala Koşan Atlar' serisinden ortalama otuz yıl sonra Fütüristler o ünlü sözlerini söyleyeceklerdi: "Koşan bir atın dört değil yirmi bacağı vardır." Fütürist sanatın coşkulu manifestosu ve teknolojik yenilikler doğrultusunda harekete dair biçimsel araştırmalarıyla birlikte teknolojik gelişmelerin etkileri Modern sanatta somut bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ancak 'teknoloji ve sanat birlikteliği' Rus Konstrüktivizmi, Bauhaus Okulu ve Avrupa'daki yansımaları için daha rasyonalist bir bakış açısıyla endüstrileşmeye ve modernizme dayalı bir toplum tasavvurunun parçası olmuştu. Moholy-Nagy "Konstrüktivizm görmenin sosyalizmidir" der. Bu dönemde ortaya çıkan Kinetik sanatla esere hareket boyutu eklenmişti.

1960'ların sonlarında sanat alanında alternatif bir medyum olarak ortaya çıkıp hızlı bir şekilde baskın hale gelen videonun erken döneminde sıklıkla kendi teknolojik özellikleri vurgulanmıştır. Ancak Batı sanatında genel olarak köklü bir sanat ve teknoloji ilişkisinden bahsetmek mümkündür.

Video sanatçıları başlangıç yıllarında kullandıkları teknolojiyi toplumsal dönüşümün bir aracı olarak değerlendirmişlerdi. Videonun erken örnekleri bize Martha Rosler'in 'ütopik zamanlar' dediği 1960'lı yılların sosyal ve siyasi ortamı hakkında çok şey söyler. II. Dünya Savaşı sonrasında ağırlığı artan bireysel ve içe dönük dışavurumcu yaklaşımların karşısında video kullanan sanatçılar toplumsal eleştiriye yöneldi. 1960'lı yıllarda kitle iletişim araçları ve enformasyon çağının sanat alanı üzerindeki etkisi kendini göstermeye başladı. İlk yıllarda videocular için toplumsal dönüşüm ve sanat arasında bir ayrım söz konusu değildi. Video hem

dışarıda alternatif ve özgür bir iletişim mecrası hem de sanatçının kendi atölyesinde kullandığı bir medyum olabiliyordu. Fakat videonun aktivizme yakın tarafı 1980’li yıllarda dinamizmini kaybetti. Ve sanata daha yakın tarafı Rosler’ın deyiimiyle ‘müzeleştirildi’.

Videonun esas özellikleri irdelendiğinde en yalın haliyle kendini ilk gösteren ayırım: sinemanın pelikülü karşısında videonun soyutluğu... Lev Manovich’in deyiimiyle “özünde kararsız olan, belirli bir durumu olmayan saf elektronik sinyal”. Ve tabii kayıt ve görüntüleme arasındaki eş zamanlılık, ses ve görüntü birlikteliği... Bütün bu teknolojik özellikler 1960’lı yıllarda yeni bir tür görüntü estetiği ve kavramsallık için sanatçılara ilham vermişti. Başka bir açıdan da hala modern sanatın egemenliğini koruduğu dönemde videonun ayrı bir sanat medyumu olarak kurumsallaşmasına dayanak sağlamıştı.

Geçen elli yıl boyunca gelişen teknoloji, hareketli görüntü formatları arasındaki keskin ayrımları ortadan kaldırmıştır. Dijitalleşme videoda yeni olasılıkları yeni durumları beraberinde getirmiştir. Bilgisayarlaşmış montaj teknikleri, imgeyi sürekli dönüşüme uğratan küresel internet ağları ve kişisel bilgisayarlarda kolaylıkla uygulanabilen dijital manipülasyon, etkileşimlilik, sanal gerçeklik vs. Bu durumda videonun daha geniş kapsamlı bir hareketli görüntü pratiğine eklemendiği söylenebilir. Birçok teorisyene ve sanatçıya göre Video sanatı –bilinen anlamıyla- artık tarih olmuştur ve fakat yine başka pratiklere yaklaşarak varlığını sürdürmeye devam eder.

‘Dokümanter video’ 1990’ların sonlarından itibaren güncel sanatta sıklıkla karşılaşılan bir form olarak bu duruma örnek gösterilebilir. Videonun –fotoğraf ve filmle birlikte- 1990’lardan sonra dokümanter formla olan bu yaklaşması bu süreçte politik, sosyolojik, antropolojik yönü daha ağır basan bir sanat öngörüsüyle eşleşir. Güncel sanatta özellikle dokümanter biçimin kendi konvansiyonlarının sorgulanması, araçsallaştırılması ve ters yüz edilmesi söz konusudur. Burada dokümanter her sanatçının elinde farklı bir kurguyla ortaya çıkar.

Video sanatının Türkiye’de Avrupa ve Amerika’dan çok farklı koşullar içinde gelişim gösterdiği söylenebilir. 1990’ların başları gibi geç bir tarihte kullanılmaya başlanılan video Türkiye’de güncel sanat ortamında hiçbir zaman kendine dönüşlü ya

da kendi teknolojik olanaklarını araştıran bir sanat formu olarak ele alınmamıştır. Dolayısıyla Türkiye videosunda Batıdakine benzer bir 'biçimsel dönem'den bahsedilemez. Bununla birlikte Türkiye'de güncel sanat içinde dokümanter pratiklerinin sıklıkla kullanıldığı söylenebilir. Türkiye'de video çoğunlukla edimsel bir yolla toplumsal ve siyasi meselelerin irdelendiği, belgesel ve kurmacanın zaman zaman i ie geçtiği bir tür olarak öne çıkar.



KAYNAKÇA

Basılı Yayınlar

Andrews, Chris Meigh (2006) A History of Video Art: The Development Form and Function. UK: Oxford International Publisher Ltd.

Antmen, Ahu (2008) 20.Yüzyıl Batı Sanatı'nda Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arapoğlu, Fırat (2009). Sosyal süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Armes, Roy (2001). On Video. New York: Taylor & Francis.

Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Bayrakdar, Deniz (1992). "Techno Time Art". Milliyet Sanat Dergisi, sayı.143, S.26-27.

Baudrillard, Jean (2012) Sanat Komplosu (Çev. Elçin Gen / Işık Ergüden) İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, Walter (2011). Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonitzer, Pascal (2006). Kör Alan ve Dekadrajlar (Çev. İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.

Bourriaud, Nicolas (2005). İlişkisel Estetik (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam yayıncılık.

Bourriaud, Nicolas (2004). Postprodüksiyon (Çev. Nermin Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam yayıncılık.

Crary, Jonathan (2002). Gözlemcinin Teknikleri: XIX. Yüzyılda Görme ve Modernite (Çev.Elif Deniz). İstanbul: Metis Yayınları.

Debord, Guy (2010) Gösteri Toplumu (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles (2014). Sinema I – Hareket-İmge (Çev. Soner Özdemir) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Electronic Art Intermix (1991). Artists' Video An International Guide (Haz./Ed. Lori Zippay). New York: Cross River Press.

Ertuğ, Ali Can (2010) "Gözetleme ve Geri Çekilme, İktidar ve Bıkkınlık", Sanat Dünyamız, Sayı:119, Kasım-Aralık, s.54-75.

Flusser, Vilem (2009). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru (Çev. İhsan Derman) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Gombrich, Ernst Hans (2004). Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Graf, Marcus (2008) Genco Gülan: Kavramsal Renkler. İstanbul: Galata Perform Yayınları.

Kaye, Nick (2007). Multi-Media: Video-Installation-Performance. New York: Taylor & Francis e-Library.

Lovejoy, Margot (2005). Digital Current: Art in The Electronic Age. New York: Taylor & Francis e-Library.

Lux, Simonetta (2009) Sükran Moral, “Aşk ve Şiddet” sergi kataloğu, editör: Mine Haydaroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Manovich, Lev (2001). The Language of New Media. Cambridge: MIT Press.

McLuhan, Marshall (2001). Understanding Media. New York: Routledge.

Mehrabov, İlkin (2010). Türkiye’de Video Aktivizm: Ezilenlerin Güçlendirilmesi mi? Başka Bir Gözetleme mi? Karahaber Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Melitopoulos, Angela (2008) “Timescapes (zaman manzaraları) : Cümlenin Mantiği”, (çev. Cem Soydemir) Toplum ve Bilim, sayı 111. S.241-247.

Newman, Michael Z. (2014) Video Revolutions: on the History of a Medium. New York: Columbia University Press.

“Öteki” (1996). Sergi Kataloğu. İstanbul: Unesco AIAP Ulusal Komitesi-Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

Ögel, Semra (1977). Çevresel Sanat. İstanbul: İTÜ Mühendislik Mimarlık Fakültesi.

Özgün, Aras (2010). “Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı.” Şu Kitapta: Kolektif. Sanat ve Arzu Seminerleri. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Rush, Michael (2007). Video Art. Londra: Thames&Hudson.

“Sanat ve Tabular” II. Uluslararası Sempozyumu, Video Sanatı Enstalasyon/Gösterim/Konferans Broşürü (1995). Ankara: Sanart.

Shanken, A. Edward (2012) Sanat ve Elektronik Medya (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi.

Stepken, Angelika (1997). Sergi katalog metni. Şu Kitapta: Haz./Ed. Angelika Stepken. In Medias Res: Berlin'den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları Sergi Kataloğu. Berlin: Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH.

Stiles, Christine, Peter Selz. (1996) Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists' Writings. Londra: University of California Press.

Turim, Maureen (1995). "Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı" (Çev. Alper Altunay). Şu Kitapta: Haz./Ed. Levend Kılıç. Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış. İstanbul: Hil Yayın.

Virillio, Paul (1994). The Vision Machine (Çev. Julie Rose) Bloomington: Indiana University Press.

Youngblood, Geene (1970). Expanded Cinema. New York: P. Dutton & Co. , Inc.

"I.Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi" Sergi Kataloğu (1995). İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

"II. Genç Etkinlik: Yersizyurdsuzlaşma" Sergi Kataloğu (1996). İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

"III. Genç Etkinlik: Kaos" Sergi Kataloğu (1997). Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

Elektronik Kaynakça

Antin, David (1975). "Television: Video's Frightfull Parent". Artforum, sayı 14. s.36-45. <http://vasulka.org/archive/Contributors/PeterCrown/FrightfulParent.pdf> 03.02.2015

Artun, Ali (2004). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". Charles Baudelaire: Modern Hayatın Ressamı kitabı sunuş metni (İstanbul:İletişim). <http://www.aliartun.com/content/detail/44> 12.03.2012

Artun Ali (2009). "Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye'de Sanat". Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus içinde, der: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (İstanbul: İletişim) s. 183-201 <http://www.aliartun.com/content/detail/12> 03.05.2015

Art Up! Media Art in Bulgaria, Greece and Turkey (t.y). Ali Mahmut Demirel Biyografi. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/amd/enindex.htm> 10.05.2014

Atakan, Nancy (2011). "Ali Kazma Something New, Something Old: Ali Kazma and The Written Word". <http://www.nancyatakan.com/works/187/ali-kazma> 12.10.2013

Atay Simber (ty). "Scanograph Tekniğinin Ampirik Kökenleri", <http://www.kameraarkasi.org/fotograf/teknikler/alternatif/scanograph/ampirik.html> 29.01.2012

CANAN (2012). "Pour The Acid Haydar". <http://www.cananxcanan.com/> 02.2.2014

Baykal, Emre (2013). "Rezistans Hakkında", http://turkiyepavyonu.iksv.org/conceptual_framework.asp 02.11.2013

Burris, Jon (1996). "Did the Portapak Cause Video Art? Notes on the Formation of a New Medium", Millenium Film Journal, Sayı 29. <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ29/JBurrisPortapak53196.html> 12.04.2015

Dieckmann, Katherine "Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism", (1985). Fall 1985 Vol. 45 No.3, Video: The Reflexive Medium. s.195-203. http://monoskop.org/images/a/a6/Art_Journal_45_3_Video_The_Reflexive_Medium.pdf 12.03.2015

DAGS: Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (2013). Duyuru. <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/> 19.11.2013

Electronic Art Intermix (ty). "Fluxfilm Anthology" <http://www.eai.org/title.htm?id=11976> 24.09.2012

Electronic Art Intermix (ty). "TV as a Creative Medium". <http://www.eai.org/title.htm?id=2133> 10.02.012

Electronic Art Intermix (ty). "Bruce Nauman" <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=318> 15.05.2015

Electronic Art Intermix (ty). "TVTV" <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=464> 11.03.2013

Electronic Art Intermix (ty). "Vertical Roll Joan Jonas". <http://www.eai.org/title.htm?id=2013> 11.04.2013

Electronic Art Intermix (ty). "Noisefields Steina and Woody Vasulka". <http://www.eai.org/title.htm?id=13756> 13.05.2015

Electronic Art Intermix (ty). "The Medium is the Medium WGBH" <http://www.eai.org/title.htm?id=1443> 12.04.2015

Electronic Art Intermix (ty). "Vito Acconcy, Theme Song". <http://www.eai.org/title.htm?id=1957> 11.04.2013

Enwezor, Okwui (2008). "Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art". Şu kitapta: The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art (editörler: Maria Lind, Hito Steyerl). s. 63–102. New York: Sternberg Press. <http://www.mara-stream.org/wp-content/uploads/2010/09/Okwui-Enwezor.pdf> 15.05.2015

9 Evenings: Theatre and Engineering (2015). http://monoskop.org/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering 01.05.2015

Furlong, Lucinda (1985). "Tracking Video Art: "Image Processing" as a Genre". Art Journal Volume 45, Issue 3. s.233-237.

<http://www.vasulka.org/archive/Artists2/Furlong,Lucinda/TrackingVideo.pdf>
09.05.2015

Gever, Martha (1990). "The Feminism Factor: Video and it's Relation to Feminism". Şu kitapta: Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art (editörler. Doug Hall, Sally Jo Fifer). s.226-241. New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition.

<http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS80/readings/gever.pdf> 11.01.2014

"Gidişdönüş" (1999). İnsel İnal, Nadi Güler (Sergi Broşürü).

<https://docs.google.com/document/d/1eMYsmbh298VqGW7RudrqxISb9M2hdOtdg2EoEWGb10/edit?pli=1> 19 Aralık 2013

Gigliotti, Davidson (2003). "A Brief History of RainDance".

<http://www.radicalsoftware.org/e/history.html> 13.05.2013

Goodyear, Anne Collins (2004). "Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology". Science in Context 17(4), s. 611–635. Cambridge University Press.

http://dornsifecms.usc.edu/assets/sites/398/docs/Kepes_Kluver_and_Am_Art_of_60s.pdf 01.05.2015

Gökçe, Övgü (2013). "Hatırlatma Zanaatçıları: Oktay İnce ve Alper Şen ile Söyleşi". Altyazı Sinema Dergisi. Sayı.127. <http://artikisler.net/hatirlatma-zanaatcilari-oktay-ince-ve-alper-sen-ile-soylesi/> 03.06.2014

Helfert, Heike (2005). "Nam June Paik «Zen for Film»".

<http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film/> 24.09.2012

Hocking, Ralph. (2011). "Experimental Television Center: A Brief History".

<http://www.experimentalstvcenter.org/etc-history> 02.03.2015

Hübl, Michael (2008). "Ergin Çavusoglu" (çev: Rosanne Altstatt). Frieze Magazine, Issue 118. https://www.frieze.com/issue/review/ergin_cavusoglu/ 20.10.2013

Hürriyet Kültür Sanat (2003). "İyi Kötü Çirkin". 21 Mayıs 2003.

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=148133> 25.11.2013

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (2013). 5. Uluslararası İstanbul Bienali.

<http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/209> 02.2.2014

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi (2013). "Ergin Çavuşoğlu, Sonsuz Okyanusta Duruş 2004". http://archive-org-2013.com/org/i/2013-02-19_1438652_93/Koleksiyon-%C4%B0stanbul-Modern/ 20.10.2013

Kirchner, Friedrich (2012). "From Games to Movies: Machinima and Modifications". <http://press.etc.cmu.edu/content/games-movies-machinima-and-modifications> 28.04.2015

Krauss, Rosalind (1976). "Video: The Aesthetics of Narcissism". October, Vol. 1 (Spring), s.50-64.

<http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>
20.05.2015

Lind, Maria, Hito Steyerl (2008). Giriş metni. Şu kitapta: The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art (editörler: Maria Lind, Hito Steyerl). s. 11-26. New York: Sternberg Press.
<http://www.lespressesdureel.com/PDF/1433.pdf> 15.05.2015

Lippard, Lucy R. (1980). "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s". Art Journal; Sep/Dec, Vol. 40. s.362-365.
<http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Lippard-Sweeping-Exchanges-Smith.pdf> 11.01.2014

Lowood, Henry (2008). "Found Technology: Players as Innovators in the Making of Machinima". Şu kitapta: Digital Youth, Innovation, and the Unexpected. (Editör: Tara McPherson), s.165–196. Cambridge: The MIT Press.
http://www.academia.edu/930089/Found_technology_Players_as_Innovators_in_the_making_of_machinima 16.02.2015

Manchester, Elizabeth (2004). "Liam Gillick Annlee You Proposes"
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gillick-annlee-you-proposes-t07901/text-summary> 14.05.2013

Magagnoli, Paolo (2011). "A Method in Madness: Historical Truth in Walid Raad's Hostage: The Bachar Tapes". Third Text, Vol.25, Issue 3, s.311-324. Londra: Routledge
http://www.academia.edu/1586435/A_Method_in_Madness_Historical_Truth_in_Walid_Raad_s_Hostage_The_Bachar_Tapes 03.05.2015

Malik, Suhail (2011). "Liminal Crossing".
http://www.ergincavusoglu.com/html/new_website/Liminal_Crossing.html
21.10.2013

Media Art Net (2004). "Peter Campus «mem»". (Kaynak: Slavko Kacunko, Complete List of Works of the Closed-Circuit Video Installations "In: Peter Campus. Analog + Digital Video + Photo 1970-2003" Kunsthalle Bremen 2003, s. 93-140)
<http://www.mediaartnet.org/works/mem/> 14.04.2013

Medien Kunst Netz (ty). "9 Evenings: Theater & Engineering".
<http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/9evenings/> 08.05 2012

Medien Kunst Netz (2005). "Nam June Paik «Zen for Head»"
<http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/> 24.09.2012

Medien Kunst Netz (2005). "Nam June Paik «Exposition of Music – Electronic Television»"
<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>
25.09.2012

Medien Kunst Netz (2004). "Bruce Nauman «Slow Angle Walk»" (Kaynak: Bruce Nauman. Image/Text 1966–1996, Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje-Cantz: Ostfildern, 1997, p. 69.)
<http://www.medienkunstnetz.de/works/slow-angle-walk/>
15.05.2015

Mütevazı Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı (2013). İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ. http://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf 08.04.2105

Özgün, Aras (2003). “Art Without Artists: Interview with the Turkish media-art group xurban about the problems of “Eastern” contemporary art and the promise of a new collective subjectivity”. Springerin, Issue 3/03. <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=36&pos=0&textid=0&lang=en> 28.04.2014

Özmen, Şener (2006). “Tractatus”. <http://guncelsanatvezelestiri.blogspot.com/2006/05/tractatus.html> 02.11.2013

Picard, Martin (2007). “Machinima: Video Game As An Art Form?”. <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/17/20> 14.02.2015

Potuoğlu, Öykü (1999). “Yaşam ve Ölüm”. Radikal 2, 3 Ekim 1999. <https://docs.google.com/document/d/1eMYsmbh298VqGW7RudrqxISb9M2hdOtdg2EoEWGb10/edit?pli=1> 19.12.2013

Preece, Robert (2004). “The FACTs: A Conversation with Eddie Berg by Robert Preece”. Sculpture Magazine, Vol.23, No.3. <http://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/Berg.shtml> 06.03.2013

Rosler, Martha (1990). “Video: Shedding the Utopian Moment”. Şu kitapta: Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art (editörler. Doug Hall, Sally Jo Fifer). s.31-50. New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition. <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosler.pdf> 05.03.2015

Sandin, Dan (2013). Biyografi. <https://www.evl.uic.edu/dan/bio.html> 14.05.2015

Schuldenfrei, Robin (2012). “Assimilating Unease: Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago”. Şu kitapta: Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture (ed. Robin Schuldenfrei). s.87-126. USA/Canada: Routledge. http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2010/07/Schuldenfrei_Atomic_Dwelling_Assimilating_Unease.pdf 12.03.2015

Shanken, Edward (2009). “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”. LEONARDO, Vol. 35, No. 4, s.433–438. MIT press. <http://www.leonardo.info/isast/articles/shanken.pdf> 15.05.2015

“Software” sergi kataloğu (1970). http://monoskop.org/images/3/31/Software_Information_Technology_Its_New_Meaning_for_Art_catalogue.pdf 15.05.2015

Sturken, Marita (1990). “Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and The Making of a History”. Şu kitapta: Şu kitapta: Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art (editörler. Doug Hall, Sally Jo Fifer). s.101-

124. New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition.
<http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/sturken.pdf> 05.03.2015

Sturken, Marita (1985). "Feminist Video: Reiterating the Difference".
Afterimage, No.9. Nisan. [http://www.vasulka.org/archive/4-30e/AfterImageApril85\(1001\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30e/AfterImageApril85(1001).pdf) 11.02.2013

Sustam, Engin (2009). "Toplumsalın Krizi, Gündelik Hayat: Kürtler ve Güncel Sanat" <http://teztaze.wordpress.com/author/evrimkavcar/page/8/>
01.11.2013

Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi (2007). "Camera Obscura".
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm> 11.03.2012

Uçkan, Özgür (1996). "Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media / Performans sanatının dünü, bugünü, deneyimler...". Arredamento Dekorasyon, sayı 81-82. <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler> 11.11.2013

Vargı, N.Elif (2006). "Louis Jacques Mandé Daguerre". Fotografya, sayı. 18. <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande> 12.03.2012

Vasulka Archive (ty). "Dilexi Series".
<http://www.vasulka.org/archive/Artists3/Miscellaneous/TerryRiley.pdf> 12.04.2015

Veigl, Thomas (2011). "Machinima: On the Invention and Innovation of a New Visual Media Technology". Şu kitapta: Imagery in the 21st Century (Editör: Oliver Grau) . Cambridge: MIT Press.
http://www.academia.edu/8329333/Machinima_On_the_Invention_and_Innovation_of_a_New_Visual_Media_Technology 20.04.2015

Video Data Bank (ty). "Videofreex". <http://www.vdb.org/node/712>
09.05.2012

the Woman's Building (ty). "Brief History".
<http://www.womansbuilding.org/history.htm> 09.05.2012

"Xample", Disiplinlerarası Sanat Sergisi.
<http://www.beralmadra.net/exhibitions/xample/> 11.03.2014

Xurban Project (2003). "The Containment Contained".
<http://www.xurban.net/scope/containment/text.html> 28.04.2014

Zalewsky, Daniel (2012). "The Hours How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic". <http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski> 11.04.2015

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Sakarya’da doğdu.

2003-2007 yılları arasında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı.

2008 yılında Kocaeli Üniversitesi Plastik Sanatlar Anasanat dalı Resim Programı’nda yüksek lisans eğitimine başladı.

2010-2012 yılları arasında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalıştı.