

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Kamusal Alanda Video Sanatı Örnekleri Bağlamında Doug Aitken ve Eserleri

Ebru Ceren UZUN UYSAL¹

Öz

Bu çalışmada ele alınan video sanatçısı Doug Aitken'in çalışmaları, sinematografik anlatım biçiminin çağdaş sanatla buluştuğu en nitelikli örneklerini ortaya koymaktadır. Sanatçı eserlerinde sadece hareketli görüntünün temel kurallarını en iyi şekilde yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda bu üretim biçimini çağdaş sanatın önemli bir sunum biçimi olan enstalasyon ile birleştirerek senaryolarını sergileme mekânına özgün bir hikayeye birlikte ustalıkla ortaya koyar. Anlamını mekân ve nesnenin yeniden kurgulanması ile üreten enstalasyon sanatı, ortaya çıkardığı yeni imgenin anlamını, izleyici ile iletişim halinde oluşturur. Dolayısıyla bir enstalasyonun bulunduğu mekâna özgü anlamlandırılması kaidesiyle, bir galeri veya müze ortamında kurgulanması ile kamuya açık bir alanda kurgulanması arasında anlam ve misyon farklılığını da gözetmek gerekir. Bu misyon farklılığına sebep olan ve enstalasyon sanatının ilk örneklerinin görülmüş olduğu *kamusal alanda* verilmiş olması, onun ideolojik yönüyle ilgili olup rastlantısal değildir. Çağdaş sanatın nitelikli örneklerinde sıklıkla gördüğümüz bu üretim biçimi, sanat eserlerini galeri ve müze gibi alanlardan dışarı çıkararak, onlara demokratik bir nitelik kazandırmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada sanatçının eserlerini, video sanatının enstalasyon ile ilişkisinin temelinde yatan *kamusal alanda sanat* ekseninde incelemek ve açıklamak merkeze alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Video Sanatı, Enstalasyon, Kamusal Alanda Enstalasyon, Çağdaş Sanat

Doug Aitken and His Works in the Context of Video Art Examples in the Public Sphere

Abstract

The works of video artist Doug Aitken, which are discussed in this study, reveal the most qualified examples where cinematographic expression style meets contemporary art. In his works, the artist not only fulfills the basic rules of the moving image in the best way, but also combines this production style with installation, which is an important form of presentation of contemporary art, and masterfully reveals his scenarios with a unique story to the exhibition space. The art of installation, which produces its meaning by reconstructing the space and object, creates the meaning of the new image it creates in communication with the audience. Therefore, it is necessary to consider the difference in meaning and mission between the construction of an installation in a gallery or museum environment, and its construction in a public space. The fact that it was given in the *public sphere*, where the first examples of installation art were seen, which caused this difference in mission, is related to its ideological aspect and is not accidental. This mode of production, which we often see in qualified examples of contemporary art, brings works of art out of areas

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-8849-6781, ebrucerenuzun@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 27 Şubat 2022, **Kabul Tarihi:** 24 Haziran 2022

such as galleries and museums, giving them a democratic quality. In this context, the focus is on examining and explaining the works of the artist on the axis of *art in the public sphere*, which underlies the relationship between video art and installation.

Keywords: Video Art, Installation, Public Space Installation, Contemporary Art

Enstalasyon ile video sanatı biçimsel olarak farklı olsalar da sahip oldukları avangart ve kavramsal sanat temelleri, onları günümüzde çağdaş sanat tabanında ortak bir zemine getirmiştir.

Enstalasyon, sanatın, toplumsal olaylar sonucunda, sunum biçimi ve mekânı bakımından geçirdiği evrime dayanmaktadır. Benzer bir şekilde video sanatı da lens tabanlı sanatsal biçimlerin -fotoğraf ve sinema- mesaj taşıma nitelikleri dolayısıyla, kitle iletişimi süreci içerisinde geçirdiği evrime dayanmaktadır. Her iki sanatsal üretim sahası, bugün birbirinden ayrı olarak çağdaş sanatın önde gelen biçimlerinden oldukları kadar, aynı zamanda disiplinlerarası bir nitelikte sık sık bir arada kullanılırlar.

Bu çalışmanın amacı, bu iki ifade biçimi arasındaki iletişimi, alanın önde gelen sanatçılarından Doug Aitken'in eserlerini ele alarak açıklamaya çalışmaktır. Öncelikle, mekâna özgü uygulamalar yapan sanatçı bu mekânlar konusundaki tercihini genellikle halka açık alanlardan yana kullanmıştır. Bu noktada devreye giren kamusal alan düşüncesi, sanatçının eserleri için yapılan analizlerde belirleyici bir özellik taşımaya başlamıştır.

Tüm bu başlıklar çerçevesinde incelenecek olan eserlerin okumaları yapılırken görülecektir ki Aitken sadece sanatı kamusal alana çıkarmamış, ona konu olan, onu şekillendiren oyuncu ve seyircileri ile interaktif bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Bu farklı alanları bir arada tutan sağlam zemin ise, sanatçının konu olarak ele aldığı insan-kent-doğa üçlüsüdür. Bu üçlü, eserin içerisindeki varlığını korurken, aynı zamanda bu çağdaş sunum biçimleri sayesinde izleyicisi ile sürekli iletişim halinde kalmaktadır.

Kamusal Alanda Sanat

Tarihsel arka planı geniş bir felsefi tartışma alanı olan *kamusal alan* terimi, kuramsal olarak farklı okumalara sahiptir ve farklı yorumlardan dolayı biçimsel üretimlerde de farklılıklar görmek mümkündür. Bu çalışmada belirleyici olan video ve enstalasyon konusuna geçmeden önce bu terimi tanımlamak, sonrasında bahsi geçen bu iki alan ile olan ilişkisine açıklık getirmek gerekmektedir.

Orta Çağ'dan 19. yüzyılın başına kadar iktidarın tek kutuplu ve ideal bir toplum yaratmak adına halkı eğitmek için kullandığı sanat, mekânın ideolojiye yönelik tarafı hiçe sayılarak, ancak kontrollü bir alanda uygulaması yapılan, biçimsel bir düşünce aktarma aracı olmuştur. Krauss (2005) bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Bütün güzel sanatlar gibi resim sanatı da Antik Çağ'dan itibaren uzun bir süre basit bir zanaat olarak algılandı. Yüksek mevkii sahibi kişiler ve kurumlar ressamalara belli bir sürede bitirmeleri kaydıyla kendi belirledikleri içerikte resimler sipariş ederlerdi. Ressamlar yaptıkları resimlerde, salt bir motifi yansıtmaktan öte kendi amaçları

doğrultusunda yaratıcı özgürlüklerini kullanmayı ancak 700 yıl kadar önce, büyük mücadeleler sonunda kazanabildiler. (s. 6)

Bu bağlamda, avangart sanatın sahip olduğu eleştirel mekanizmanın temellerinde, modern sanatın ortaya çıkışında etkili olan dinamiklerin yattığını söylemek doğru olacaktır. Yılmaz'ın (2006) tanımıyla, sanat, çevrelerinde gerçekleşen sosyal ve siyasal olaylardan dolayı özgür kalan sanatçıların eserlerinde kendi dışavurumlarını yansıtmak istemeleri üzerine, özgür kalmıştır:

19. yüzyılda ortaya çıkan yeni koşullara şöyle bir bakarsak, sanatçıların içine düştüğü durumu az çok tahmin edebiliriz: Burjuvazi, iktidar mücadelesinde soyluları ve Kilise çevresini alt etmekle meşgulken, bu esnada korumasız kalan sanatçılar yalnızlık içindeydi. Revaçta olan siparişler de kesildiği için sanatçılar kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı yakalamış ya da buna itilmişlerdi. Bu, bir anlamda, toplumun alt ve orta tabakasının karşı karşıya olduğu açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla sanatçıların da yüz yüze gelmesi demektir. (s. 15)

Diğer yandan, öncelikle felsefenin mekân konusunda geliştirdiği bir olgu olan *kamusal alan*, tüm bu gelişmelerin doğrultusunda kendine sanat alanında hızlıca yer bulmuştur. Kamusal alan tanımı tarihsel süreçte birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Bu çalışmada esas alındığı doğrultuda, Habermas (2004) tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

'Kamusal Alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabileceği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur. Bu tür bir biraradalık durumundaki bireylerin davranışları, ne iş ve meslek sahiplerinin özel işlerini görürken yaptıkları davranışlara; ne de bir devlet bürokrasisinin yasal sınırlarına tabi anayasal bir düzenin üyelerinin davranışlarına benzer. (s. 95)

Kamusal alan, Habermas'ın sunduğu çerçeve ile, toplumun iletişim halinde olduğu ve ortak sorunlar üzerinde konuşup fikir ürettiği bir söylemsel bir alandır:

Modern toplumlarda, politik katılımın konuşma (talk) ortamı aracılığıyla icra edildiği bir sahneye işaret ediliyor. Bu, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakere (deliberate) buldukları bir alan; yani, kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan. Habermasçı anlamıyla kamusal alan aynı zamanda resmi-ekonomiden de kavramsal olarak ayrı; Pazar ilişkilerini değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın alma ve satmak yerine, tartışma (debate) ve müzakere (deliberate) için bir sahne. (ss. 104-105)

Bu bağlamda sanat eseri, bugünkü üretim, sunum biçimi ve ideolojisi bakımından, iktidarın tahakkümünden çıkmış olup, Rönesans'tan moderniteye ve oradan çağdaş sanata uzanan yolda, toplumu oluşturan bireylerin sorunlarını belirleyip ortaya atarak tartışmayı devam ettirmektedir. Dolayısıyla, kamusal alan söylemsel bir mekân oluştururken, sanat eserinin oluşturulması ve mekânın düşünceyi aktarır biçimde düzenlenmesi enstalasyon ile mümkün olmuştur.

Enstalasyon sanatının 1970'lerde kurgulandığı galeri ve müzelerden ayrılıp kamusal alana çıkışı öncelikle yeryüzü sanatı ile gerçekleşmiştir. Kamusal alanda kurgulanan yeryüzü sanatı, yer ve mekân ilişkilerini vurgular. Enstalasyon sanatının bir

alt başlığı olarak nitelendirilebilecek yeryüzü sanatı, 1970'lerde sanatçıların atölye ve galerilerin fiziksel, düşünsel ve ekonomik çerçevesinden ayrılarak doğaya yönelmeleri sonucu ortaya çıkmıştır. Kamusal alanlara sanatçı müdahalesi ile ortaya konan bu eserler, genellikle doğal malzemelerin düzenlenmesi ile gerçekleştirilir.

Özellikle doğada ve doğal malzemelerle ortaya konan ve ekoloji bilinci ile yaşamı sorgulama eğiliminde bir üretim biçimi olan yeryüzü sanatı, sanatçıların yeryüzü şekillerine ve doğal nesnelere müdahalesi ile gerçekleştirilir. Mekân kavramını, gündelik yaşamdaki mekân algısını, mekânda referans noktası kavramını, doğal yaşamın devinimi ile mekânda meydana gelen mevsimsel ve iklimsel değişimleri, mekânı baştan tasarlayıp inşa ederek, anıtların, minimalizmin ve teknolojinin çağdaş bir sentezini ortaya koyarak sorgulayan sanatçılar, eserlerini arazi üzerinde şekillendirmiş ve onları galerilerde alınıp satılan bir nesne olmaktan çıkartmak amacıyla, bugünün enstalasyon anlayışının temellerini atmışlardır.

Ancak biçimsel açıdan çok zengin olan bu eser üretimi, genellikle kitlesel olarak görülmesi zor yerlerde kurgulanmışlardır. Burada izleyiciye aktarım film ya da fotoğraf sayesinde olur ki enstalasyon ile lens tabanlı görsel anlatımın ilk teması burada gerçekleşmektedir. Bu noktada, hem lens tabanlı aktarım ve anlatım biçimlerinin (fotoğraf ve video) bu sahaya bir yardımcı olarak girmesi hem de kamusal alanda sanatın kent temelli örneklerinin çoğalması, müze ve galerilerin enstalasyonun şehirli örneklerine daha duyarlı olmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda fotoğraf ve videonun, bu üretim ve sunum biçimi ile iç içe geçmesi daha özgün ve daha taze bir anlatım biçimini ortaya çıkararak, enstalasyon ile birlikte kamusal alana çıkmasının önünü açmıştır.

Video ve Enstalasyon ilişkisi

Video sanatı, öncelikle kitle iletişim araçlarının -aynı fotoğraf alanında olduğu gibi- bireysel üretimin hizmetine sunulması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu aygıt sanatçıların elinde, çok hızlı bir biçimde, üreticisinin onun üzerine yüklemiş olduğu gündelik kullanımdaki hatıra kaydedici niteliğinden sıyrılıp, kendi üretim ve paylaşım kurallarını oluşturmuş, bir anda sinema ve televizyonun alternatifi olmuştur (Meigh-Andrews, 2006, s. 3).

Enstalasyon ise, geleneksel sanat üretim biçimlerine ve sunum biçimlerine karşı çıkmış, “beyaz küp” olgusu tartışılmış, galeri ve müzenin sanatı soylulaştıran ve toplumdaki koparan niteliği reddedilmiştir. Geçici olan, niteliksel değeri biçimlerin mükemmelliğine dayanmayan, kavramın ve düşüncenin ön planda olduğu, izleyicisi ile iletişime giren ve hatta anlamı onunla beraber devingen bir hal alan sanatsal üretim, enstalasyon sanatının başlıca üretim ilkeleri olmuştur.

Her iki üretim alanının ilk buluşmaları, birinin diğerine yaptığı fiziksel destek boyutunda olmuştur. Bu düşünce ile kastedilen, fotoğraf ve video zaman zaman - sanatçının da isteği ile- enstalasyon alanlarının, özellikle yeryüzü sanatı örneklerinin, kaydedicisi ve taşıyıcısı görevini üstlenmiştir. Bahsedildiği üzere, sanatçıların sunum tercihlerine dayalı olarak geçici nitelikte tasarlanan eserlerin, sanat izleyicisine ve gelecek kuşaklara aktarımı için kaydedilmesi görevini fotoğraf ve video üstlenmiştir. Yine aynı

şekilde, video sanatının ilk örneklerinde de görüleceği üzere, kavramın ve düşüncenin daha doğru ve net biçimde aktarılması niyetiyle, bazı belli başlı örneklerin enstalasyon olarak tasarlandığı görülmektedir. Koreli sanatçı Nam June Paik'in *Televizyon Budası* (1974) eseri buna en iyi örneklerden biridir. Sanatçı bu eserinde televizyon izleyen bir buda heykelinin meditasyon hali ile sıradan bir televizyon izleyicisinin hipnotize olma durumunu eleştirme amacındadır. Levent Kılıç (1995) bu eseri şu şekilde aktarmaktadır:

Bu ilk çalışmaların sonucunda; iki boyutlu ve üç boyutlu sürrealist betimlemelerin ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan elektronik betimlemeler; videonun renk oluşturma sistemiyle üretilen ve sesle birlikte yönlendirilen renkli ya da siyah-beyaz çizimler ve boyamalar; elektronik görüntüyü ışık olarak yansıtarak ses eşliğinde oluşturulan video heykel gibi çalışmalar ortaya çıktı. (s. 11)

İlerleyen dönemlerde video ve enstalasyon arasındaki ilişki fiziksel destek boyutunu aşmıştır. Her ikisinin de kökeninde yer alan avangart ve kavramsal sanat, çağdaş sanat zemininde birleşmiş ve zaman zaman uygulama alanında nitelikli örneklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçıların herhangi bir disiplinin geleneksel aygıtlarını kullanmayı reddetmesi ve düşüncenin aktarımında cihaza dayalı bir sınırlamayı kabul etmemesi bu durumun önünü açmıştır (Artun, 2010, s.14). Temel motivasyon olarak insani durumları yönlendiren hâkim düşünceye karşı bir eleştiriyi odağına alan çağdaş sanat, düşüncesini aktarmaya yardımcı olabilecek her türlü aygıtı ve biçimi üretim sahasına dönem dönem dâhil etmiştir.

Kitle iletişim araçlarının üretimleri çerçevesinde gelişen kuramlar, onun sadece teknik kabiliyetleri dolayısıyla bir aktarma aracı olmadığını, aynı zamanda çağdaş sanat alanında kendine özgü kuralları ile var olduğunu ve onu yönlendirdiğini savunmaktadır. Bu biçimsel duruş, hem çağdaş bir iletişim biçiminin plastik unsurlarını barındırır hem de ona karşı çıkar durumdadır. Bu durum, aynı enstalasyon gibi izleyiciyi esere dâhil eder ve ona her izleyişinde farklı bir deneyim sunduğu gibi aynı zamanda onun yorumlamaları ile her seferinde farklı bir anlam kazanır. McLuhan (2005) bunu şöyle ifade etmektedir:

Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir. (s. 334)

Her ne kadar sanat tarihi belirli çizgilerle istikrarlı olarak bir yöntemi kendisine ilke edinen sanatçıları sınıflandırma eğiliminde olsa da çağdaş sanatta bu durum, sınırların çoğunlukla geçişken bir karakterde değerlendirilmesiyle ve farklı malzemeleri iç içe kullanmak veya farklı zamanlarda farklı malzemeleri kullanmak şeklinde aşılmıştır. En nihayetinde video ve enstalasyon, zaten temelinde kuramsal bir bütünlük sağlayan karakterleri ve aynı zamanda fiziksel anlamda bağdaşır nitelikleriyle, aynı zeminde buluşmuştur. Bozkurt (2007) bunu şöyle tanımlar:

Enstalasyon, görüntü merkezli kurulduğu andan itibaren yeni bir derinlik boyutu elde edilir. Enstalasyonun irrealitesini güçlendirir. Burada, enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbirleri ile ilişkileri, biçimden öte “anlamda” buluşur. Bu noktadan sonra enstalasyon, yalnızca karşımızda duran “nesnel düzeneği” değil, izleme-izlenme

sürecini yaşatan yeni bir ortama dönüşmüştür. Bir mekâna monitor ya da projeksiyon aracılığı ile yerleştirildiğinde, bu durum heykelin üç boyutlu gerçekliğine karşı gelmeye de heykele “görünen-dokunulmayan” yeni bir boyut ekler ki, sözünü ettiğimiz boyut sadece yüzeyde uygulanan geometrik çözümlmeye karşı değil, yeni bir karşılaşmayı örnekler. Bu tür enstalasyonların özelliği, anlam güçlendirici farklı nesnelere gereksinim duymamasıdır. Sadece monitörün formu-görüntü ilişkisi ile elde edilen (minimalize edilmiş) sonuç videoyu heykele yaklaştırmaktadır. (ss. 118-119)

Video ile enstalasyonun uygulama ve kuram alanında hızla ilerleyen yeni bir ifade biçimi olarak kabul edilmeleri, kendi alanlarında bağımsız olarak gelişmelerini sağlamış ve aynı zamanda her ikisinin ortak üretim alanları birbirleriyle iş birliği halinde olmalarının önünü açmıştır. Aynı zamanda *yeni medya* olarak bir başlık altında da toplanan bu üretimler, Yeni Çağ’da, yerleştirildikleri mekânların tarihsel süreçlerine atıfta buldukları gibi aynı zamanda bu mekânların bugününe dair, izleyicisiyle beraber interaktif bir katkıda bulunan eserler haline gelmişlerdir.

Doug Aitken ve Erken Dönem Eserleri

1968 Kaliforniya doğumlu Amerikalı sanatçı Doug Aitken, 1991 yılında Pasadena Sanat Merkezi ve Tasarım Kolejinde aldığı güzel sanatlar eğitiminden sonra 1994 yılından bugüne, profesyonel çalışmaların yanı sıra ürettiği sanat eserleri ile çağdaş video sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatçı, 1997 yılında yaptığı ve Whitney Bienali’nde izleyici ile buluşan *Elmas Denizi* adlı eseri ile adımını attığı sanat dünyasında 1999 yılında yapmış olduğu *Elektrik Dünya* adlı eseri ile Venedik Bienali Uluslararası Ödülü kazandı. Bununla beraber, 2012’de Nam June Paik Sanat Merkezi Ödülü, 2013’te görsel sanatlar dalında Smithsonian Dergisi Amerikan Yaratıcılık Ödülü gibi prestijli ödülleri kazanmasının yanı sıra, Whitney Amerika Sanatları Müzesi, New York Modern Sanatlar Müzesi, Paris Georges Pompidou Müzesi, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi ve Serpentine Galeri gibi önde gelen galerilerde ve müzelerde eserleri sergilenmiştir (Wikipedia, 2022).

Fotoğraf, video sanatı, video enstalasyon ve enstalasyon olarak başlıklara ayrılabilir eserlerinde genelde, kent yaşamı ve doğanın bir arada oluşundan kaynaklanan ve bunun insan yaşamı üzerindeki etkileri dolayısıyla meydana gelen paradoksu merkeze almıştır. Video veya fotoğraf gibi optik ve zaman tabanlı sanat biçimlerini kullanmadığı *Su Altı Pavyonları* ve *Serap* gibi enstalasyon eserlerinde ise yine aynı paradoks merkezde kalırken, üretilen eserler mekâna özgü yerleştirmeler de olsa, optik sanatların kuramından beslenmiştir. *Su Altı Pavyonları* eserinde, kaleydoskop benzer şekilde tasarlanan prizmatik kütleler, gün içerisindeki ışık değişimine ve akıntıya bağlı olarak deniz altı tabanını yansıtacak şekilde su altına yerleştirilmiştir. Katalina Adası sahilinde su altına yerleştirilen bu eserdeki amaç, okyanus altı yaşamı izleyiciye taşımak ve bu yolla çevresel bir bilinç oluşturmaktır (Aitken, 2016b). Sanatçı, *Serap* isimli mekâna özgü yerleştirmede ise, Amerikan çiftlik tarzındaki bir evi aynalarla kaplanmış, bir heykel biçiminde üretmiş ve Güney Kaliforniya Çölü’nde, çağdaş sanat sergisi *Çöl X*

kapsamında 2017’de izleyici ile buluşmuştur (Aitken, 2017).

Aitken, ilk video eseri olan *Elmas Denizi*’nde Afrika’da Namib Çölü’ndeki Elmas 1 ve Elmas 2 ismiyle bilinen iki elmas madenini konu alır (Görsel 1). 1908 yılından beri kamuya kapalı olarak işletilen bu iki maden, kapladığı 40,000 metrekareden büyük alanı ve bilgisayar kontrollü yönetim sistemi ile, dünyanın en geniş ve en zengin rezervlerine sahip maden yataklarıdır (Aitken, 1997; Wikipedia, t.y.). Buradaki amaç, gözler önünde



Görsel 1. Doug Aitken, *Elmas Denizi*, 1997, 20’, videodan görüntü (Aitken, 1997)

Görsel 2. Doug Aitken, *Elektrik Dünya*, 1999, 14’’51’, videodan görüntü (Aitken, 1999a)

olmayan bir mekânı görünür kılmak ve buranın duyumunu bir enstalasyon yoluyla izleyiciye hissettirmek olduğu kadar, uygar dünyanın konforu adına sömürülen bir toprak parçasını da gündeme taşıyarak bir tartışma başlatmaktadır.

Sanatçının çok ses getiren ve adını çağdaş video sanatı alanında duyurmasını sağlayan eseri *Elektrik Dünya* ise 1999 yılında Venedik Bienali’nde sergilenmiş ve uluslararası ödülü kazanmıştır (Görsel 2). Aitken’in bu eseri, kent yaşamı ve insan çelişkisinin doruk noktasıdır:

Doug Aitken’in *Electric Earth*’ü, izleyiciyi büyük şehirdeki genç bir adam hakkında esnek olarak yapılandırılmış bir anlatıya çeken, çok odalı ve çok ekranlı bir video yerleştirmesidir. Geceleri Los Angeles’ın ıssız eteklerinde yürürken, kahramanın karşılaştığı günlük manzaralar- yanıp sönen bir sokak lambası, bir alışveriş arabasında dönen bir tekerlek, bir bankın yuvasına sıkışmış bir faturanın hareketleri- duygusal ve fiziksel olarak boğulmuş görünüyor. İçecek makinesi, bir araba penceresi, titreyen floresan ışıklar ve tepeden uçan uçaklar. Kendi vücudu bu olayların hareketlerini ve ritimlerini taklit ediyor- "O enerjiyi emiyorum" diyor, "onu yiyorum". Bu “elektrikli dünya” tarafından kapsanma hissi, enstalasyonun izleyiciyi senkronize, büyük ölçekli video görüntüleriyle saran sarmalayıcı, neredeyse hipnotik doğasıyla pekiştirilir. *Electric Earth*, Hollywood filmlerinin yüksek prodüksiyon değerleri ve sıkı kurgusu ile karakterize edilir, ancak aynı zamanda çağdaş toplumda akıldan çıkmayan bir meşguliyet ve yabancılaşma resmi yaratmak için ticari film ve video endüstrisinin araçlarından yararlanarak son derece şiirseldir. (Aitken, 1999b)

Aitken bu eserinde de daha önce bahsedildiği gibi, yine insanı kent yaşamı içerisinde kendi doğal ve sosyal ortamları ile çelişkili bir ilişki halinde kaydetmiştir. Terk edilmiş mekânlar, çürümeye yüz tutmuş şehir ve banliyö manzaraları, küresel kitle

iletişiminin sömürsü, eserin merkezindedir. Yatakta yatan genç bir erkek figürü televizyon izlemektedirken başlayan video şu replikle devam etmektedir: “Birçok zaman etrafımdakilerle bir olana kadar dans ettim. Bu benim için sanki bir gıda gibiydi. Sanki etrafımdaki enerji ve bilgi birikimini absorbe ediyor gibiydim. Sanki onları yiyordum. Şu ana kadar tek anladığım bu” (Vimeo, 2020).

Takip eden sahnelerde figür gece, dış mekâna çıkar ve şehrin ıssız sokaklarında yürür. Erkek figürü bu yürüyüşü sırasında, havaalanı, iş yerleri, park yeri, market, çamaşırhane gibi mekânları, otomat, bankamatik gibi nesnelere ve trafik ile sokak lambaları gibi kentsel öğelerin önünden geçmektedir. Şehrin elektronik öğeleri, kamera hareketleri ve figürün hareketlerini uyumlu biçimde kullanan sanatçı, insanın tüm bunlara aykırı doğasına rağmen, onun medenileşme çabası içinde, tüm bu öğelerin iç içe geçtiği benliği arasında çelişkili bir bütünlük sağlar.

Aitken birçok video eserinde olduğu gibi *Elektrik Dünya* eserinde de çoklu ekran yerleştirmesi yapar. Bu şekilde aynı video boyunca şehirde devinim halinde bulunan figür gibi izleyici de eserin etrafında izleme deneyimi için bir devinime başlar. Bu yolla sanatçı, izleyicisinin tanık olmadığı ya da dikkat etmediği birçok kentsel unsura, önce eserde, daha sonra da gündelik hayatta, farkına varmasını amaçlamıştır. İzleyici bu devinim ile eseri izlemek için çaba sarf eder. Her projeksiyon perdesinde video eserin başka bir sekansı devam etmektedir. Sekanslardaki geçişler, şehrin orijinal halindeki kozmopolit görüntüsüne, karmaşık ışıklarına ve kesilmeyen gürültüsüne vurgu yapar biçimdedir. Martin ve Grosenick (2006) bu eseri şu şekilde aktarmaktadır:

Sekansların kurgusu, resimsel estetik ve çoklu ekran projeksiyonlarını kullanan sanatçı, TV zaplama sekansını takip eden şehir içindeki gezintiyi bir doku haline dönüştürmüştür: devam etmeyen bir yapı içerisinde bu doku aynı zamanda hikâyenin ritmini içinde barındırır. Bu nedenle Aitken için çizgisel anlatı ve tekdüze "Dokunmuş Görüntüler" birbirinden ayrışik bilgilendirme sistemleri değildir. Bununla beraber, video enstalasyonu, elektriğin sonsuz akışı boyunca devam eden sınırsız bir boyut inşa eder. Aitken 20. yüzyılın çözümlenmesinde sonsuz biçimde titreşen şehirli enerjiyi görselleştirir. (s. 32)

Doug Aitken ve Kamusal Alanda Ürettiği Video Enstalasyonları

Doug Aitken'in mekâna özgü yapmış olduğu eserler, kamusal alanda yapılan video enstalasyonlarının en nitelikli örneklerindedir. Sanatçının eserlerinde, bugün video sanatı alanındaki tüm sanatsal, biçimsel ve teknik özellikler ile kuramsal alanın bir arada sentezlemiş olması ve aynı zamanda bu eserlerin temelinde kamusal alan ve mekâna özgü enstalasyon fikrinin bulunması, tüm bu örnekleri bu başlık altında değerlendirmeyi uygun hale getirmektedir. Sanatçı insan-kent-doğa üçlemesinin çerçevesinde, gizli kalmış olan nesne-mekân-öge üçlemesi ile ilgilenmeye devam etmiş, ancak biçim ve içerik açısından izleğine sadık kalsa da ürettiği *mekâna özgü yerleştirme* eserleri ile sunum biçimleri açısından değişik bir yol izlemiş ve bu sayede çalışmalarına bir anlam katmanı daha eklemiştir.

Sanatçı *Uyurgezerler* isimli eserini, 2007 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi dış duvarlarında sergilenecek biçimde tasarlamıştır (Görsel 3). Klaus Biesenbach ve Creative Time ile iş birliği yapan sanatçı, 8 farklı projeksiyondan yayınlanan görüntüyü, sokaktan geçen insanların izleyebileceği şekilde müzenin dış duvarlarına yansıtmıştır (Aitken, 2007).



Görsel 3. Doug Aitken, *Uyurgezerler*, 2007, 12''57', videodan görüntü (Aitken, 2007)

Taylor'un (2007) aktardığı üzere, sanatçı, eserinde New York şehrinin beş farklı ilçesinde yaşayan beş farklı kişinin hayatını kayda alır. Aitken izleyicinin, eserde yer alan sanatçıların hayatlarına tanıklık etmesini istemektedir. Her ne kadar eserde yer alan sanatçılar, senaryo gereği üstlerine düşen rolleri oynasalar da eserin gösteriminin yapıldığı kentte yani New York'ta ve kendi mekânlarında kaydedilmişlerdir. Bu noktada, kişilerin sanatçı kimliklerini dikkate almayan izleyici, onları kendileriyle aynı mekân ve aynı atmosferi paylaşan yabancılar gibi izlemeye başlar. Kent yaşamını ve insanı odağına aldığı bu eserde sanatçı, 24 saat yaşayan ve ışıl ışıl olmasına rağmen bir kentin sakinlerinin metropol hayatındaki yalnızlığına dikkat çekmeyi istemiştir (Vimeo, 2011).

Sanatçının bir diğer dış mekân video yerleştirmesi *Göç* isimli eserdir (Görsel 4). Eser, 2008 yılında Carnegie Uluslararası Gösterimleri organizasyonunun 55. yılı için üretilmiştir (Aitken, 2008). Bu eserde Kuzey Amerika'daki vahşi yaşama özgü hayvanlar, göç yolları üzerindeki boş ve ıssız otel odalarında görüntülenmiştir (Wikipedia, t.y.).

Kısa sekanslardan oluşan video eserinde sanatçı, bahsi geçen Kuzey Amerika göçmen hayvanlarını boş motel odalarına yerleştirerek görüntülemiştir (Aitken, 2008; 2016a). Otel odasının içerisindeki küvet, buzdolabı vb. gibi farklı bölümlerde, kunduz, bizon, baykuş, geyik vb. gibi farklı vahşi hayvanları görüntüleyen sanatçı, insan yapımı bir mekân ile doğal yaşamı iç içe görüntüleyerek göç olgusuna dikkat çekmeye çalışmıştır:

Çalışma, Pittsburgh ve çevresindekiler de dâhil olmak üzere, Amerika Birleşik Devletleri genelinde, insan hareketliliğini, ilerlemesini ve batıya doğru genişlemeyi simgeleyen yol kenarındaki motel odalarında çekildi. Geçici alanlar birbirinin yerine kullanılabilir ve net bir yer duygusu sağlamaz. Yabancı ama tanınabilir bir

çevreye taşınan izleyiciden, kendi türümüzün doğal çevreyi ihlal etmesi üzerine ustaca düşünmesi istenir. (Anonim, 2020)



Görsel 4. Doug Aitken, *Göç*, 2008, 24''28', videodan görüntü (Aitken, 2008)

Tarih boyunca ekonomik, siyasi veya sosyal olgulardan dolayı gerçekleşmiş olan göçler, insanlığın bugün geldiği noktada çevresine yaptığı etkiler üzerinden doğal yaşamı da etkilemektedir. Sanatçı, ele aldığı insani göç olgusunun üzerine vahşi yaşamı da ekleyerek bu meseleye dikkat çekerken, aynı zamanda ekoloji meselesi üzerinde de mesajlar vermek amacındadır.

Aitken'in birçok kez müze ve galeri ile ortak ve mekâna özgü olarak yaptığı eserlerine bu çalışmada daha önce yer verilmişti. *Şarkı 1* isimli eser de bu kategorinin içinde yer verilebilecek bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 5). Sanatçı, Hirshorn Müzesi ve Heykel Bahçesi için yaptığı dış mekân film yerleştirmesini, müzenin kubbesinin iç bükey yüzeyi yerine dış bükey yüzeyine 360 derece izlenebilecek şekilde tasarlamıştır (Aitken, 2012). 11 adet yüksek çözünürlüklü projeksiyondan yansıtılan eser, bu sayede müzenin dışarısından izlenebilmektedir, ancak silindirik mimari yapının geniş olması sebebiyle izleyici, tüm eseri bir noktadan bakarak izleyemez, mekânın çevresinde dolaşmak zorundadır ve her seferinde farklı parçalar peşi sıra gelerek farklı anlamlar ortaya çıkarır:

Aitken'in "çağdaş gerçekliğin bir yansıması" olarak değerlendirdiği bu çalışma, müze binası ile kentsel çevresi arasındaki ilişkiyi değiştirdi. "Bina bazen vurgulanıyor ve bazen de sanat eserinin içeriğinde tamamen kayboluyor" diye yazdı. Bu son anlarda yapı, döner, yükselir ve yeni biçimlere dönüşerek sinemasal alana geri çekilir. (Anonim, 2012)

Videonun gösterimi sırasında, Aitken'in yine birçok eserinde olduğu gibi, müzik önemli bir rol üstlenmektedir ve The Flamingoes'un 1959 tarihli *I Only Have Eyes for You* isimli pop müzik parçası, sekanslar değiştiğinde bir tema şarkısı olarak filme eşlik etmektedir:

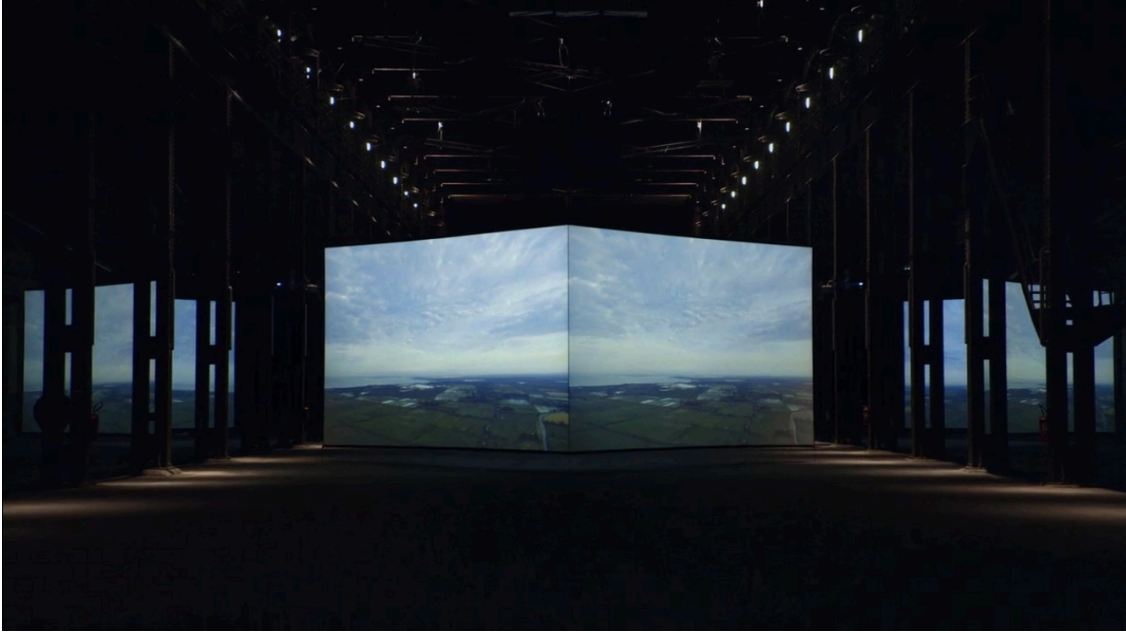
Performans ve çevre arasındaki etkileşim, yalnızca filmin kurgusal alanında değil, aynı zamanda izleyiciyle fiziksel alanda da sanatçının temel ilgi alanlarından biridir. SONG 1 çağdaş durumun bir keşfi olduğu için, Aitken bu vizyonu gerçekleştirmek için oyuncu Tilda Swinton gibi tanınmış kişiliklerden gelen katkılarla geniş bir sanatçılar kesiti kullandı; Los Angeles punk grubu X'ten müzisyen John Doe; avant-folk şarkıcısı Devendra Banhart'ın yanı sıra sokak dansçıları, yeraltı gruplarının üyeleri, gospel şarkıcıları ve bir dizi başka oyuncu olmayanlardan. Aitken, SONG 1'i, 1934'te yazılmış ve ultra minimal bir arzu ve özveri ifadesini unutulmaz bir kompozisyonla birleştiren bir pop standardı olan "I Only Have Eyes for You" etrafında yapılandırdı. Şarkının evrenselliğini vurgulamak için, LCD Soundsystem'den Beck, James Murphy, Banhart, Mountains, CFCE, High Places, No Age ve Şanslı Ejderhalar dâhil olmak üzere stilistik olarak farklı bir müzisyen grubu tarafından SONG 1 için özel olarak onlarca versiyonu oluşturuldu. SONG 1 sürekli bir deneyimdi; kimsenin onu aynı şekilde iki kez algılaması pek olası değildi. Tek bir noktadan bütünüyle görülmesi imkânsız olan eser, farklı görselleri ve ilgili ses karışımının parçalarını deneyimlemek için izleyiciyi etrafında dolaşmaya zorladı. (Anonim, 2012)



Görsel 5. Doug Aitken, *Şarkı 1*, 2012, 24''13', videodan görüntü (Aitken, 2012b)

Bu noktada sanatçının, görsellik, sunum biçimi ve müzik birlikteliğini kullanmasının birkaç farklı amacı olduğu söylenebilir. Öncelikle ele aldığı içeriğe bakmak gerekmektedir. Sanatçı, diğer eserlerinde olduğu gibi senaryo çerçevesinde rol verdiği oyuncularının, gündelik sıradan aktiviteler yaparken görüntülenmesini sağlayarak, izleyicinin ilk planda onlarla yabancılaşmasını ve kendini hikâyeye teslim etmesini amaçlamıştır. Sanatçı, farklı rolleri üstlenen figürlerini, bir stüdyoda, bir atölyede veya bir fabrikada görüntülemiştir. Aitken bu şekilde, sanatsal anlatılarda Rönesans'tan günümüze kadar olan süreçte, sıradan insanların gündelik hayatlarına yapılan vurguya işaret etmektedir. Kullanmış olduğu müzik parçası ile bu durumun altını çizirken, diğer yandan video sanatının çıkış amacı olan kitle iletişiminin eleştirisini de yapmaya çalışmaktadır. Daha önce Viyana'da bulunan Secession Müzesinin üzerine göz görüntüsü yansıtarak *panoptikon* kavramını eleştiri odağına alan sanatçı, yine aynı şekilde silindir bir yapının çevresinde dönen görüntülerle kitle iletişiminin *gözetlemeci* tavrına işaret etmektedir. Ancak burada, bahsi geçen diğer video enstalasyondan farklı olarak,

gündelik hayatın yansıtılması ve bu görüntüleri izlemek için izleyicinin yapının etrafında dolaşmasının gerekiyor olması ile, iki eserin mesajı birbirinden ayırır. Sanatçı, sıradan insanların hayatına dikkat çekmek istemektedir. Aynı zamanda bu insanların hayatları ile müzenin üzerindeki görüntü ve mimari yapıyı sırasıyla öne çıkararak bunların arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırır ve her birine ayrı ayrı önem atfeder.



Görsel 6. Doug Aitken, *Başkalaştırılmış Dünya*, 2012, 50'', videodan görüntü (Aitken, 2012a)

Sanatçının bir diğer mekâna özgü video enstalasyonu *Başkalaştırılmış Yeryüzü* isimli eseridir (Görsel 6). Bu video enstalasyonu az önce bahsi geçen eserlerden farklılık göstermektedir. Bu eser de diğerleri gibi, göz önünde bulunmayan, sanatçının önem atfetmek istediği, insan-kent-doğa ilişkisini eksene alan ve mekâna özgü olarak değerlendirilebilecek bir video enstalasyon örneğidir. Sanatçının sözleriyle, bu eser, Camargue coğrafyasına odaklanan zamansal kesitler, fiziksel peyzajı neredeyse holografik bir hale getirerek bir dizi anıtsal görüntü oluşturmaktadır (Anonim, 2012).

Sanatçı, Fransa'nın Arles kentindeki Parc des Ateliers'in hangarı andıran büyük sergi salonunda 12 farklı dev projeksiyondan yansıtılan görüntü ile izleyiciye bu bölgenin doğal, kültürel, kentsel dokusunu yansıtır ve ziyaretçileri bölgede yeniden bir keşfe davet eder (Himelfarb, 2012). Bu eser, elektronik çağın yeryüzü sanatı olarak nitelendirilmektedir (Aitken, 2012a).

Aitken, mekâna özgü bir yerleştirme yaptığı kadar, aynı zamanda izleyiciyi eserin tümünü izleyebilmesi için aynı *Elektrik Dünya* eserinde olduğu gibi projeksiyon perdelerinin etrafında ve içerisinde gezinmesini ister. Bu eylemin sonucunda ve aynı zamanda bu eser için üretilen ve sadece Camargue bölgesinde işlevli olan bir akıllı telefon uygulaması sayesinde eser interaktif bir hal alır, her sekans izleyici tarafından aynı sıra ile izlenemez, dolayısıyla farklı parçalar art arda geleceğinden eserin anlamı sürekli değişmektedir. Dolayısıyla, izleyicinin içinde bulunduğu bölge ve deneyimlediği eser arasında sürekli devingen bir iletişim kurmasını sağlar. Aynı anda izleyicinin bu mekâna

ile ilgili geçmiş tecrübeleri ve bu izleme deneyimine dayalı olarak da eserin anlamı devamlı değişmektedir:

Sanat eseri, gerçekten bağlantılı bir multimedya deneyimi olarak tasarlandı. Yapıt kendi mimarisini ve buna bağlı olarak kendi peyzajını ürettiği için, Doug Aitken aynı zamanda çalışmanın "kendini yeniden yapılandırabileceği ve içeriğinin sürekli değişebileceği" bir 'Altered Earth' formu geliştirmiştir. Seyircinin bu manzarayla etkileşime girebileceği ve 'her karşılaştığında onunla yeni bir diyalog kurabileceği' bir araç olarak dijital uygulama 'Altered Earth' kavramına yol açan düşünceydi. (Aitken, 2012a)



Görsel 7. Doug Aitken, *Ayna (Sürekli Döngü)*, 2013, videodan görüntü. (Aitken, 2013)

Ayna, Seattle Sanat Müzesinin dış duvarlarına yerleştirilmiş olan devasa boyutlarda bir LED ekranda, sanatçının 5 yıl boyunca Seattle ve çevresinden elde ettiği görüntüler ile oluşturulmuştur (Görsel 7). Bir bilgisayar programına bağlı biçimde, kendi çevresinde değişen; trafik, insan yoğunluğu, hava durumu, güneş ışığının parlaklığı vb. gibi koşulların ilerleyişine göre farklı hassasiyet katmanlarının arasında değişen görüntüleri, sırasıyla yayımlayacak şekilde programlanan bir video haritalandırma eseridir (Aitken, 2013a).

Sanatçı *Ayna* eseri ile çevresel koşullara bağlı olarak, bir müze binasını, gerçek zamanlı biçimde değişebilen görüntülerle yaşayan bir yapıya dönüştürme niyetinde olduğunu belirtmiştir. Bu eseri kentsel bir yeryüzü sanatı olarak tasarlayan sanatçı, şehrin görüntülerini yine şehrin ritmi ve koşulları çerçevesinde tekrar şehre yansıtan bir ayna olarak kullanmıştır:

Eser öyle bir şekilde var olacak ki, kimsenin eserin tamamını görebileceğini sanmıyorum. Ben de bunun peşindeyim. Bu meydan okumayı seviyorum. Toprak işleri yapan insanların mirasıyla ilgilenmeye başladım- Michael Heizer, Robert Smithson, James Turrell gibi insanlar- onların parçaları daha çok izleyicinin yaşamadığı yerle ilgili. O heykel veya buluşla karşılaşmak için o uzak yere ulaşma yolculuğuna çıkıyorlar. *Ayna* ile, oradaki manzarayı kullanma fikriyle daha çok ilgilendim. (Anonim, 2013)

Sanatçı, Amerika'nın büyük endüstri kentlerinden biri olan Seattle'nın sosyal ve kültürel açıdan kozmopolit yapısına bir ayna tutmaktadır. Müzenin yüzeyi öncelikle

şehrin gizli kalmış kahramanlarını ön plana çıkarmış, bunu sunarken de etrafında meydana gelen fiziksel koşulların değişimine göre kurgusunu devingen hale getirmiştir. Binanın yüzeyindeki görüntüler aynı sırayla ekrana gelmez, dolayısıyla görüntüler hiçbir zaman kendini tekrar etmez, sekanslar devamlı yenilenir -aynı hava şartları ve eseri izleyen seyircilerin yorumları gibi- zaman içinde anlamını geliştiren ve yaşayan bir sanat eseri ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Sanatçı, bu çalışmada yer alan eserlerinden de anlaşılacağı üzere, insan, kent ve doğa arasındaki ilişkilerini ve etkileşimlerini merkeze almıştır. Aitken, Rönesans sanatçısına benzer bir mantıkla, sıradan insanların gündelik hayatları ile ilgili konulara yönelmiş, ya da bu insanların hayatında büyük önemi olan ancak gizli saklı kalmış hikayeleri ele almak istemiştir. Video sanatı çerçevesinde başlayıp, çağdaş sanatın tüm sunum biçimleri ile ilgili arayışlarına devam etmiştir. Sanatçının ele aldığı hikayeleri ve bu hikayeleri ele alış biçimlerini ortak bir noktaya taşıyan durum ise bunların tümünü video ve fotoğraf ile oluşturmasıdır. Bu araçları kullanmadığı eserlerinde ise, yine bu araçların kullanımından ötürü ortaya çıkmış kuramları eserlerinin merkezine taşımaktadır. Aitken bu yolla, bir yandan ele aldığı hikâyeleri izleyici ile paylaşırken diğer yandan da kitle iletişim aygıtlarının işlevlerini ve durumlarını sorgulamaktadır.

Sanatçının eserlerindeki özellikleri özetleyecek olursak; video, fotoğraf, video enstalasyon, haritalandırma ve enstalasyon üreten sanatçının eserlerinde, içeriği destekleyecek armoni ve ritim çerçevesinde üretilmiş bir ses veya çoğunlukla bir müzik parçası bulunmaktadır. Kent görüntülerini veya banliyö yapılarını eserlerinde kullanır veya baştan inşa eder, bu çerçevede eserlerini mimari bir ögenin parçası olarak tasarlar. Kent yaşamı, insan ve doğa karşılaşması merkezdedir. Gündelik yaşam, sıradan karakterler veya gizli kalmış hikâyeler senaryolarında başrolü oynarlar. Belirli bir dönemden sonra *mekâna özgü* olarak ürettiği eserlerinde de aynı şekilde, eserin üretildiği kent, mekân ve onun öznelere eserinin merkezinde yer alır. Mekâna özgü eserleri çevresiyle iletişim halindedir; izleyicisini, eseri farklı noktalardan izlemeye teşvik eder veya izleyicisinin içinde bulunduğu ortamdan etkilenmesine olanak tanır. Tüm bu özelliklerden dolayı, izleyicinin karşısına anlam açısından sürekli olarak devingen bir eser çıkmaktadır. Postmodern, fluxus ve çağdaş sanat pratiklerinin hedef aldığı gibi, sanatçının amacı didaktik bir biçimde doğruyu öğretmek değil, çevrede olup biteni öznelere ile yansıtıp yorumlamak ve bunlarla birlikte yeni bir anlam, yeni bir düşünce üretmektir.

Televizyon kültürünün ve video sanatının narsistik ve voyöristik yapısı Aitken'in eserlerinde oldukça yoğun biçimde görülmektedir. Kamera izleyicisini takip etmektedir ve onu devamlı kaydetmektedir. Bir optik heykel enstalasyonu veya bir video enstalasyon olarak ona devamlı bir ayna tutmaktadır. Görsel olarak sanatçının tüm eserleri, basılı, hareketli veya nesnenin mekâna yerleştirilmiş hali olsun, hem teorik hem de pratik olarak lens tabanlı görsel üretme biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu durumu, sanatçının eserlerinin merkezinde yer alan video sanatı mümkün kılmaktadır. Sanatçı, video

sanatının farklı sunum biçimlerini -heykel, enstalasyon, performans vb.- kullanarak, mesajını akıcı biçimde aktarmayı başarır. Eserlerinde yer alan oyuncular, sadece senaryo gereği var olan karakterler değil, aynı zamanda yerleştirme mekânı ve bu mekânın sakinlerinin genel bir temsilidir. *Uyurgezerler* ve *Şarkı 1* eserlerinde, bu şekilde izleyiciyi eserine dâhil eden sanatçı, *Ayna* eserinde izleyiciyi interaktif biçimde esere katar. *Serap* ve *Su Altı Pavyonları* eserlerinde ise izleyiciyi optik illüzyonlar ile direkt olarak esere dâhil etme tercihinde bulunmuştur. Bu yaklaşım, video sanatının erken dönemlerinden bugüne kadar gelen bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle kamusal alana yerleştirilen eserlerde, mekânın doğal ya da yapay tüm çevresel unsurlarını ve aynı zamanda mekâna dâhil olan bireyleri merkezine alarak, bugünün hayat anlayışını ve dünya görüşünü, onun içerisinde var olan kültürü, kitle iletişimini ve tüm bunların ortaya çıkardığı sonuçları analiz etmekte ve tarafsız bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu noktada, yapılan bu analizin eleştirisini, kullanmış olduğu biçimsel öğelerle eserinin içerisine dâhil ettiği seyircisine bırakmaktadır. Seyirci hem etken hem edilgen biçimde esere dâhil olmaktadır. İzleyici, eseri bir yandan izlerken diğer yandan modern yaşamın bir öge olarak sanatçının ilham kaynağını oluşturmaktadır.

Aitken ele aldığı bu konu ve biçimsel çeşitlilik açısından lens tabanlı üretiminin yanı sıra, farklı yöntemler ve ürettiği anlamsal çeşitlilik ile sanatsal üretimlerine devam etmektedir. Kent yaşamı içerisinde insanın doğaya müdahalesi ve dolayısıyla bunun geri dönüşünün insan üzerinde bıraktığı etki, sanatçının eserlerinin merkezindedir. Biçimsel olarak çoğunlukla lens tabanlı bir üretim biçimini tercih eden sanatçı bazen fiziksel nesneyi eserlerine dâhil etmiş ve bu durum sanatçıyı yeni medya alanında biçimsel, estetik ve toplumsal açıdan işlevsel bir konuma yerleştirip, çağdaş sanatın önde gelen bir figürü haline getirmiştir.

Kaynakça

- Aitken, D. (1997). *Diamond sea* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/diamond-sea>
- Aitken, D. (1999a). *Electric earth* [Video]. Doug Aitken.
- Aitken, D. (1999b). *Electric earth* [Video]. Whitney Museum of American Art. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://whitney.org/collection/works/12729>
- Aitken, D. (2007). *Sleepwalkers* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/sleepwalkers>
- Aitken, D. (2008). *Migration* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/migration>
- Aitken, D. (2012a). *Altered earth* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/altered-earth>
- Aitken, D. (2012b). *Song I* [Video enstalasyon]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/song-1>
- Aitken, D. (2013). *Mirror* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/mirror>

- Aitken, D. (2016a, Haziran 4). *Migration (Empire)* [Video]. 303 Gallery. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.303gallery.com/news/doug-aitken-migration-empire>
- Aitken, D. (2016b). *Underwater Pavillions* [Heykel]. Parley for the Oceans. <https://www.underwaterpavillions.com/#underwaterpavillions>
- Aitken, D. (2017). *Mirage* [Video]. Doug Aitken. <https://www.dougaitkenmirage.com/mirage#doug-aitken-mirage>
- Anonim. (2012). *About Doug Aitken: Song 1*. The Hirshhorn Museum. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/doug-aitken-song-1/>
- Anonim. (2013). *Mirror*. Seattle Art Museum. <https://art.seattleartmuseum.org/objects/38896/mirror;jsessionid=684A309690E1DEAC5A41A8BDA95FB472;jsessionid=684A309690E1DEAC5A41A8BDA95FB472>
- Anonim. (2020). *Doug Aitken: migration (empire)*. Carnegie Museum of Art. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://cmoa.org/exhibition/doug-aitken/>
- Artun, A. (2010). Manifesto, avangard sanat ve eleştirel düşünce. A. Artun (Ed.), *Sanat manifestoları: Avangard sanat ve direniş içinde* (13-22). İletişim Yayınları.
- Bozkurt, M. (2007). Sanat üretim olarak video. *Sanat Dünyamız*, (104), 114-127.
- Habermas, J. (2004). Kamusal alan. M. Özbek (Ed.), *Kamusal alan içinde* (95-102). HİL Yayın.
- Himelfarb, E. (2021, Ekim 23). *Artist Doug Aitken's 'Altered Earth' exhibition in arles, france*. Wallpaper. <https://www.wallpaper.com/art/artist-doug-aitkens-altered-earth-exhibition-in-arles-france>
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/electric-earth>
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım aracından sanat ortamına. L. Kılıç (Ed.), *Video sanatı eleştirel bir bakış içinde* (9-13). HİL Yayın.
- Krauss, A. C. (2005). *Rönesans'tan günümüze resim sanatı*. (D. Zaptıoğlu Çev.) Literatür Yayınevi.
- Martin, S., ve Grosenick, U. (2006). *Video art*. Taschen.
- McLuhan, M. (2005). *Understanding the media*. Taylor & Francis Ltd.
- Meigh-Andrews, C. (2006). *A history of video art: the development of form and function*. Berg Publishers.
- Nancy, F. (2004). Kamusal alanı yeniden düşünmek: Gerçekte varolan demokrasinin eleştirisine bir katkı. M. Özbek (Ed.), *Kamusal alan içinde* (103-132). HİL Yayın.
- Taylor, C. (2007, Ocak 17). *In a first, 'sleepwalkers' lights up moma's facade*. The New York Sun. <https://www.nysun.com/new-york/in-a-first-sleepwalkers-lights-up-momas-facade/46881/>
- Vimeo. (2011). *Doug Aitken: "Sleepwalkers"*. <https://vimeo.com/21051595>
- Vimeo. (2022). *Doug Aitken: "Electric Earth"*. <https://vimeo.com/401617382>
- Wikipedia. (t.y.). *Doug Aitken*. https://en.wikipedia.org/wiki/Doug_Aitken

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.