

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 8 Nisan 2022
Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2022

VIDEO SANATININ YAPISÖKÜM BAĞLAMINDA İNŞASI* THE CONSTRUCTION OF VIDEO ART IN THE CONTEXT OF DECONSTRUCTION

Aşkın ERCAN¹ - 0000-0002-9688-8838, Tansel TÜRKDOĞAN² - 0000-0001-2345-6789

ÖZET

Bu araştırma fotoğraf ve kameranın kullanımı ile video sanatının tarihsel olarak dönüşümünü, Derrida'nın yapı söküm teorisi üzerinden yeniden düşünmeye açar. Postmodern argümanlar ile tartışmaya açılan, televizyon eleştirisi, hafızanın inşası, kimlik ve interaktif videolar günümüz sanatının yaratım sınırlarını genişletir. Bu noktada fotoğraftan sinemaya, ardından video sanatına geçişlerin birbiri içerisine eklenerek melezleştiği bir yapıdan söz edilebilir. Bu yapı içerisinde foto imajlar ile üretilen videolar veya sinema düzenekleri kurularak gösterim yapan deneysel videolar yaratıcı anlatım olanakları sunan video tekniklerine örnek gösterilebilir. Burada sanatçıların üretimlerinde videoyu araç olarak kullandıkları yaratıcı alanlar, post yapısalcı Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramı ile açıklanır. Derrida 'öncü' olanın yerine 'yeni'yi getiren bir yapıdan söz eder. Video 'yeni' ile yapıyı çoğaltan, dönüştüren, dilin anlatım sınırlarını zorlayan, sanatın anlam zincirini kıran yeni kodlar ve işaretler seçer. Chris Burden, Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Valie Export, Janet Cardiff, Vito Acconci ve Dan Graham'ın çalışmaları birbiri içerisine eklenerek disiplinler arası bir yapı inşa eder. Böylece sanatın sınırlarını zorlayan, kuralları yeniden tartışmaya açan sanatçılar yeni bağlamlar ile düşüncenin tahakküm

¹ Milli Eğitim Bakanlığı, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik (2019). Eposta: askinadan@gmail.com

² Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. Eposta: tanselturkdogan@gmail.com

* Bu makale Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Prof. Dr. Tansel Türkdoğan danışmanlığında yürütülen "Bir Sanat Pratiği Olarak Yapısöküm Bağlamında Videoda Yeniden İnşa" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

sınırlarını genişletir. Literatür taraması yapılarak hazırlanan bu araştırma 1960 sonrası video sanatçılarının çalışmalarına yer vererek, tarihsel olarak videonun inşasını belirlenen başlıklar etrafında ele alır.

Anahtar Kelimeler: *Fotoğraf, sinema, yapı söküm, video*

ABSTRACT

This research rethinks the historical transformation of video art through the use of photography and camera through Derrida's theory of deconstruction. Television criticism, the construction of memory, identity and interactive videos, which are opened up for discussion with postmodern arguments, expand the creative boundaries of today's art in line with its context. It can be mentioned about a structure in which the transitions from photography to cinema and then to video art are intertwined and hybridized. In this structure, videos produced with photographic images or experimental videos that show by setting up cinema setups are examples of video techniques that offer creative expression opportunities. Here, the creative fields in which the artists use video as a tool in their production are explained by the post-structuralist Jacques Derrida's deconstruction theory. Derrida speaks of a structure that replaces the 'pioneer' with the 'new'. Video chooses new codes and signs that multiply and transform the structure, push the limits of expression of language, and break the chain of meaning of art with the 'new'. The works of Chris Burden, Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Valie Export, Janet Cardiff, Vito Acconci and Dan Graham build an interdisciplinary structure by being articulated with each other. Thus, the artists who push the boundaries of art and open the rules to discussion again expand the boundaries of domination of thought with new contexts. This research, which was prepared by scanning the literature, includes the works of video artists after 1960 and deals with the construction of video historically around the determined topics.

Keywords: *Photography, cinema, deconstruction, video*

1. GİRİŞ

Günümüz sanatı geleneksel estetik değerlerin ötesinde alışlagelmiş görme biçimlerini yeniden tanımlar. Savaşlar, sanayi devrimiyle başlayan tüketim ve endüstrileşme sanatçının yeni ifade alanları aramasına yol açar. İçinde bulunulan yıkım karşısında, gündelik yaşamın ifade araçlarından biri olan sanat, yaratım sınırlarını zorlayarak, sanatı anlamı ve bağlamı doğrultusunda düşünmeye açar.

Endüstri devriminden sonra dünya tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlar. Kapitalizm ve kentlerin giderek değişmesi, iletişim ve ulaşım alanlarının açılması bir yandan kolaylıklar sağlarken diğer taraftan beklenmedik etkiler gösterir. 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, elektrik ışığı, otomobil, röntgen, 20. yüzyılda ise radyo, uçak gibi keşifler gündelik hayatı ciddi biçimde etkiler (Antmen,2009, s.18). 19. yüzyılda modernlik deneyimini temsil etmeye çalışan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışır. Yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlar ile güzel duyunun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olurlar (Antmen, 2009, s.18).

Sanatçının yaratım sınırları haline gelen araçlar, izleyicinin rolü ve sanatın bağlamı ile yeniden inşa edilerek genişler. Tamamlanmış estetik temsil yerini bilgi üreten ve iletişim alanı açan bir eyleme dönüştürür. Geleneksel sanatın biçimsel kalıpları, 20. yüzyılda post endüstriyel dönemde yeni dijital özgünlükler yaratır (Yücel, 2012, s.29). Fotoğraf ile başlayan bu yolculuk devamında sinema ile hareketli imajlara dönüşür. 1960'lı yıllardan bu yana da video, geleneksel kategorilerin ve sınırların alternatifini olarak yeni üretim olanakları sunar. Hızla gelişen teknoloji ve günümüz enformasyon çağı, üretilen imajların dolaşım ağını giderek genişletir.

Endüstrileşme ile beraber çoğaltımın arttığı mekanik üretim biçimleri hızla ilerler. Bugün imajlar, teknolojiler tarafından ortaya otomatik olarak atılan ve insan faaliyetinden azade bir şekilde üretilir (Lazzarato, 2012, s.26). Bütün bu üretim ve çoğaltım araçları arasında

sanatçılar bağlamı doğrultusunda imajlar seçerek yeni yapılar inşa eder. “Post yapısalcı olan Jacques Derrida yapı sökümleri ile gösteren-gösterge-gösterilen ilişkisi ile oluşan bütün kodların değişime açık olduğunu ifade eder. Böylece sanatçılar çoğalan yığın görüntüleri arasında yeni kodlar ve işaretler seçer. Teknoloji ve iletişim ağının, her şeyi farklı karakterler ile göstergeleştirdiği, simülasyon evresinin görünürlüğünü fazlaca aksettirdiği, üretimin arttığı kültürel bir yapı sökümleri olduğu söylenebilir” (Türkdoğan, 2014, s.62).

Tarihsel avangardın gelenek karşıtı tavırları, kurumlara karşı cephe alarak ve geçmiş deneyimler dahil edilerek daha karşı biçimci eğilimler şeklinde karşımıza çıkar. (Türkdoğan, 2014:63). ‘Öncü’ olan yerini ‘yeni’ ye bırakır. Yeniyi bulma çabası gerek geçmişle sentezlenerek, sorgulayarak ve eklemeler yaparak, gerekse bağımsızlaşmaya çalışan ve sorgulayan bir orjinaliteye bürünerek sonuçlandırılmaya çalışılır (Türkdoğan, 2014, s.62). Derrida (1994, s.15) bugünün göstergelerinden yola çıkarak bilimsel, toplumsal ve siyasal yaşamda ortaya çıkan olgulara ait temel kavramları yerlerinden ettiğini ifade eder. Bu bağlamda postmodernizm sanatın sınırlarını zorlayan, kuralları yeniden tartışmaya açan bir alan açar. Sanatçılar yeni bağlamlar ile düşüncenin tahakküm sınırlarını genişletir.

2. İLK YOLCULUK- FOTOĞRAFTAN SİNEMAYA- SİNEMADAN VIDEOYA

Fotoğraf, görüntünün sabit pozlanması ile başlar. Ardından hareketli görüntüyü üretmeye kadar uzanan bir tarihe sahiptir. İlk yolculuk fotoğraf ve ardından gelen hareketli imajlar sinema ve videonun yapısını oluşturur. Bu açıdan video ve sinema arasında geçişlerin olmasına da tanıklık eder. Fotoğrafın sabit imajları ile video- sinemanın hareketli imajları birbiri içine eklenerek farklı anlatım olanakları sunar.

Fotoğraf medya sanatının birincil medyumlarından biri olarak, ışığın resim yapması esasına dayanır. Resim de kullanılan kompozisyon, ışık, oran-orantı, perspektif, doku ve denge fotoğrafın da kavramlarını oluşturur. Yılmaz’ın (2006, s. 313.) belirttiği gibi “fotoğrafın dili resmin dilidir. Fotoğraf resmin dilini oluşturan gramer ve elemanların temel özelliklerini almış, dolayısıyla da bir dile sahip olmuştur.”

Görüntü, ilk kez Leonardo Da Vinci tarafından kamera obscura³ (karanlık oda) aygıtı ile oluşturulmaya başlar. 1826 yılında Nicephore Niepce (Görsel 1) de bir düzenek yaparak penceresinden dışarıyı görüntüler. İlk fotoğraf makinası 1839 yılında Louis Daguerre tarafından bulunur. Daguarre gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği levhaları karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırır. Daha sonra bu levhaları civa buharına tabi tutarak görüntünün ortaya çıkmasını sağlar (Yılmaz, 2006, s.307). Bütün bu tarihsel gelişmeler ile, fotoğrafçılığın ilk yıllarında çoğunlukla uzun pozlama gerektiren doğa manzaraları çekilir. En uzun sabit çekimler ancak bu yolla elde edilir.



Görsel 1. Nicephore Niepce, *Pencereden Görünüş*, 1826. Kaynak:

<https://www.thedarkroom.it/inthedarkroom/2015/01/la-prima-fotografia-della-storia-da-parte-di-niepce-e-impossibile/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

İlk fotoğraf (Görsel 1) siyah beyaz olarak üretilir ve renkli olarak algılanan gerçek hayatı göstermez. Rönesans'tan bu yana yapılan resim yapma geleneği, fotoğraf ile beraber siyah beyaz imajlara dönüşür. Ayrıca üretilen fotoğraflar küçük imajlardır. Bu küçük imajlar beraberinde kadrajında var olmasına neden olur. Kadraj manipülasyona açık ve sanatçının gösterdiği kadardır. Diğer önemli bir alan ise fotoğrafın gelişimi ile beraber portre çekimlerinde de hızlı bir artışın olmasıdır. Fotoğraf ressamların portre yapma geleneğinin önüne geçer. Böylece sanatçılar çoğalarak artan fotoğrafa karşı yeni teknikler geliştirmeye

³ Çevresindekilerin resmini ekrana yansıtan optik (ışık) bir alettir. Fotoğraf ve kameranın icadına yol açan buluşlardan biridir. Cihaz, bir kutu veya oda ve onun bir yüzüne açılmış delikten oluşur. Dışarıdan gelen ışık delikten geçerek içerisindeki yüzeye düşer ve yansıdığı kaynağın perspektifini ve renklerini koruyarak ters dönmüş (180 derece, baş aşağı) görüntüsünü oluşturur. Resim bir kâğıt üzerine düşürülerek yüksek keskinlikli çizimler elde edilmesini sağlar (https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura .Erişim tarihi: 29 Nisan 2022).

başlar. Elbette sınırsız sayıda çoğaltılan fotoğrafların biriciklik iddiası yoktur ve resmin sahip olduğu auraya sahip değildir.

Her fotoğraf geçmiş ile kurulan bağın önemli bir aracıdır. Hafıza bu imajlar arasında köprüler kurarak anıları oluşturur böylece depolanan anılar bellekte kalıcı olur. Fotoğraflar bir film akışı gibi şimdiki geçmişe bağlar. Sontag'un (2011, s. 87) fotoğrafın geçmişi anlatması ile ilgili şöyle bir ifadesi vardır: "Fotoğraflar geçmişi, geçmiş zamana bakmanın genelleşmiş pathos'uyla tarihsel yargıları zararsız hale getirmek ve ahlaki ayrımları birbirine karıştırmak suretiyle, müşfikçe bakılan bir nesneye dönüştürürler"

Sanatçılar dijital fotoğrafçılığın gelişmesi ile medyum olarak fotoğrafı daha sık kullanmaya başlar. Özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Land Art dünyanın herhangi bir yerinde doğada üretilen sanatın, görsellerinin farklı coğrafyalara, galeri ve müzelere taşınmasında kolaylık sağlar. Doğada üretilen sanat yavaşça bulunduğu yerde doğanın içine karışırken fotoğrafları ise izleyici ile buluşur.

Sanatın nasıl yapıldığını sorgulayan tavırlar ile bağlamın önemini arttıran büyük bir değişim söz konusudur. Bazı sanatçılar bu durumu oldukça sert biçimde eleştirir. Türkdogan (2014, s.229) durumu şöyle açıklar; "güncel sanat, fotoğrafı konvansiyonel fotoğrafçıların kullandığı ortak malzeme ile yapsada, yepyeni bir bağlam ile teknik ve taktik manipülasyonlar yapıyor. Böylece fotoğrafı fotoğraf olmaktan çıkartıyor. Temel sorun da burada başlıyor. Kadrajın bozulması, kompozisyon manipülasyonları gibi geleneksel öğretilerin değişmesi, fotoğrafçıların zamanında kimyasal ve dijital için yaptıkları tartışmaların çok ötesinde bir tartışmaya neden olur. Bütün bu üretim ortamında fotoğraf sanatçılar için, öznel bir anlatı haline gelir."

İzleyici fotoğraftan sonra hareketli görüntü ile ilk kez 1895 de karşı karşıya kalır. Perdeye yansıyan bu görüntü Lumiere kardeşlerin çektiği siyah beyaz sessiz film olarak "Fabrikadan Çıkan İnsanlar" (Görsel 2) dır. Paris'te 1895 de Grand café' nin bodrum katında izleyici ile buluşan film yaklaşık yirmi dakika sürer. Lumiere kardeşlerin diğer filmi ise 'Trenin Gara Girişi' dir. Buharlı bir trenin gara girişi, büyük bir perde üzerinde gösterilir, izleyiciler endişe içinde korkar ve çılgık atar. Görüntü izleyici üzerinde büyük panik yaratır. Ayrıca tarihte ilk komedi filmi olarak bilinen kendi hortumu ile ıslanan bahçıvanı konu edinen film de aynı yıllarda gösterilir.



Görsel 2. Fabrikadan Çıkan İşçiler, *Lumiere Kardeşler*, 1895. Kaynak: <https://mubi.com/tr/films/the-lumiere-brothers-first-films> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Fotoğrafın zamanı sabitlemesi ile sinemanın zamanı akışkan olarak belgelemesinin ortaklığı temelde hafızadır. Fotoğraf anı donduran bir gerçeklik yaratır ve öncesi ile sonrası yaşananları zihin tamamlar. Sinemada görüntüler zihinde oluşan öyküyü uzatır ve hafıza uzayan görüntüler arasından seçim yapar. Durağan (fotoğraf) ve akışkan görüntünün (sinema- video) bir arada kullanılarak üretildiği 1962 yılında yapılan Chris Marker' ın "La Jatte" filmi, kendi ölümünü önceden gören birinin hikâyesini fotoğraf kareleri ile anlatır. Filmde çocukluk dönemine ait bir görüntüden etkilenmiş bir adamın hikayesi vardır.



Görsel 3. Chris Marker, *La Jette*, 1962. Kaynak: <https://chrismarker.org/the-frozen-frame-as-an-immortal-object-reflections-on-chris-markers-la-jettee-by-sebastien-doubinsky/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Film (Görsel 4) anılar ve hafızalar üzerine inşa edilen siyah beyaz sesli fotoğrafların bir arada olduğu distopik bir bilim kurgudur. Üçüncü dünya savaşı biter ve büyük bir yıkım olur.

İnsanlar artık yeraltında hayat sürdürmeye başlar. Bilim insanları bu yeraltı şehirlerinde deneyler yapar. Amaçları insanların hatıralarına ulaşmak ve geleceğe yolculuk ile yardım almaktır. Film geçmiş (saf anılar) şimdi (yıkım ve ölüm) ve gelecek (bilinmeyen) arasında bir kurguya sahiptir. Öykü sesli fotoğraflara dönüşerek yeniden inşa edilir.

Fotoğraftan sinemaya, sinemadan fotoğrafa birbiri ile ilişkisel biçimler ile üretilen çalışmalara ek olarak ‘u bir sinema filmi mi yoksa video mu?’ sorusuna cevap olarak Janet Cardiff’in görsel 4’de görülen “The Muriel Lake Incident” adlı çalışması örnek verilebilir. Dışardan bakıldığında minyatür bir sinema oturma düzeni ile karşı karşıya kalan izleyici videoyu bir kutuda izler. Küçük salonda bulunan ses sistemi ile hem filmin sesleri hem de sinema solunun da oturan hayali izleyicilerin fısıltıları kulaklık ile dinletilir.



Görsel 4. Janet Cardiff, *The Muriel Lake Incident*, 1999. Kaynak: <https://cardiffmiller.com/otherworks/the-muriel-lake-incident/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Sinema teknolojisi ile video arasındaki farkı Deleuze okuması üzerinden yapacak olursak; Deleuze, saf algı ile sinemanın imajlarını, bu imajlar dünyasına yeniden yerleştirmesi arasında bir karşılaştırma yapar. Video teknolojisinin bizi dünyaya nasıl yerleştirdiğinden daha çok algı ve hafızayı yeniden ürettiğini söyler. Algıyı beyaz bir levha olarak görürsek ışık ile oluşan akışkan imajlar video ile akış- madde akışına erişir. Video bilincimizin erişemediği noktalara ulaşır. “Deleuze göre, “duyumlarımızdan başlayıp, ötesinde “saf algının (kaosun)”

bulunduğu son filtreye kadar, üst üste bindirilmiş bir filtreler ya da elekler sonsuzluğu vardır. Videonun işlettiği elektromanyetik elek, “saf algı” ya duyumlarımızın filtresinden daha yakın bir filtredir” (Lazzarato, 2016, s.77).

Mehmet Yılmaz’ ın (2005, s.333) sinema ve video karşılaştırmasına baktığımızda; ilk bakışta video görüntüleri sinema görüntülerinden çok da farklı sayılmayabilir. İzleyiciye sunulan şeyler, özellikle bir takım devinimli görüntülerdir. Bu açıdan süresi ne olursa olsun, birtakım devinimli görüntülerle bir şeyler anlatılır. Sinema salonundaki izleyici doğrudan görüntüyle baş başa kalırken, video görüntüsünü izleyen biri, görüntünün yanı sıra, genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri, yani kısaca, yerleştirilen mekanizmayı da görür doğal olarak.

Videoyu ve sinemayı hep bir aktiviteler zincirlemesi olarak düşünürsek bu meselenin esasını göremeyiz. Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: günlük hayatın imajları ve görsel hikayeler. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood’un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi ve yeniyi üretip durdu (Baker, 2011, s.22).

3. VİDEONUN İNŞASI

Makale içindeki tüm tablo, şekil ve grafikler metnin uygun yerlerinde ardışık olarak numaralandırılmış bir şekilde sayfaya ortalı olarak gösterilmelidir. Her tablo, şekil veya grafiğe bir başlık verilmelidir. Başlık; tablo, şekil veya grafiğin üstünde, sayfaya ortalı, yalnızca kelimelerin baş harfleri büyük olacak şekilde ve 10 punto olarak yer almalıdır. Tablo, şekil ve grafik içindeki metin 8-10 punto aralığında olmalıdır. Tablo, şekil veya grafikler kolaylıkla okunacak biçimde olmalı ve yukarıda verilen sayfa yapısına (sayfa marjlarını aşmayacak şekilde) uygun olmalıdır.

Tarihsel olarak ilk kez 1963’te Wuppertal’de Nam June Paik ve Wolf Vostel’in Galeri Parnesse’daki sergilerinde kullanılan video sanatı, 1960’ların başında ticari televizyona karşı bir tepki olarak ortaya çıktı (Türkdoğan,2014, s.231). Video, görsel ve işitsel medyumların bir araya geldiği bir çeşit hareketli resimdir. Video ve görüntü üretme teknolojileriyle meydana

gelen bütün imajlar günümüz sanatının temel malzemelerinden biridir. Görme anlamına gelen “videre” sözcüğünden türemiş olan video, görülmeyeni görünür hale getirerek videonun kökeninde olan “görme” ile ilişkilendirilir. Ulus Baker (2011, s.25) video sanatçısının ‘görüyorum’unu şöyle ifade eder; kamerayla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum. Video yansıtmaz bir ayna vazifesi görür. Görüntü üzerine yapılan tartışmalar temelde bir film dili olan sinema ve video ortamı üzerinden geliştirilmiştir. Üreticilerden günümüze tüm manifestoların temel çıkış noktası görüntü/film ilişkisi üzerine olmuştur. Baker’e göre “her yeni bir karşılaşmadır” (Bozkurt, 2017, s. 255). Bütün çaba videonun kelime anlamında olan ‘görüyorum’dur.

Video sanatının önemli isimlerinden bir olan Nam June Paik⁴ videonun zaman olduğunu ifade eder. Video zaman ve mekânın bir bileşeninden oluşur. Ama asıl önemli olan bileşen zamandır. Elektronik bir imajda aslında mekân yoktur. Tamamıyla zaman üzerine kurulu imajlar vardır. Paik’e göre; “Video doğayı değil zamanı taklit eder. Video ışığın bir ortam üzerindeki izi olarak değil, ışığın bir sentezi- modülasyonu ve bir sıkışması-gevşemesi olarak anlaşılmalıdır” (Lazzarato, 2016, s.26).

20. yüzyıl ortalarına kadar uzanan video sanatı tarihinde, deney ve belge, gerçeklik ve kurgu arasında değişen çeşitli ifade yöntemleri ve biçimleri geliştirilmiştir. “Bugün video sanatçısı verili video sanatı yöntemlerini, medya dünyası ve onun popüler kültürünü kullanarak kendi stratejilerini oluşturabilir” (Graf, 2017, s.282). Video sanatçıları, günümüzde baskıcı görüntü yığınları arasından özgün mesaj iletilmenin zorluğunu aşabilecek sınırlara ulaşır.

⁴ İlk video sanatçısıdır. Sanat yolculuğu, küresel ölçekte video ve televizyon üzerine etkiler yaratmıştır. Elektronik hareketli görüntü ve medya teknolojilerinin günlük hayatımızda giderek daha fazla yer aldığı bir zamanda medya temelli sanat için fikirlerini güçlü bir şekilde şekillendirmiştir. Paik’in çalışmalarının yirminci yüzyılın sonlarındaki medya kültürü üzerinde derin etkisi vardır (<https://www.paikstudios.com> Erişim tarihi: 04.05.2022).



Görsel 5. Nam June Paik, *Magnet Tv*, Video Enstalasyon, 1965

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/> Erişim tarihi: 05.05.2022

Paik' in bir diğer çalışması "Mirror Stage" (Görsel 6) radyo ve televizyonlardan oluşan bir video heykeldir. Sanatçı televizyon ve radyonun küresel bilinç elde etmek için kullanıldığını düşünür. Gündelik yaşamın parçası haline gelen bu aygıt, herkesin evine kolaylıkla girebilecek her türlü yayın manipülasyonuna açıktır. Sanatçı bu bağlamda kitle iletişim araçlarının sorgulanması gerektiğini düşünür. Neil Postman (2019, s.31) "medyumun zihinlerimizi düzenleyip dünya hakkında fikirler oluşturmamızda bilincimize yönlendirme yaptığını vurgular. Hakikate ilişkin fikirler bu yönlendirme ile inşa olur." Özellikle medya araçları kolaylıkla yönlendirebilen bir etkiye sahiptir. Paik "Mirror Stage" ile bütün bu yönlendirmeleri eleştirel bir tutum ile ortaya koyar.



Görsel 6. Nam June Paik, *Mirror Stage*, Televizyon- Radio Enstalasyonu, 1986. Kaynak: <https://magazine.artland.com/history-of-video-art-part-i/> Erişim tarihi: 05.05.2022

Televizyon, sözcükler yerine imajlar dünyası ile kendini sürekli tekrar eden anlık görüntüler sunan bir medya aracıdır. Televizyonun sunduğu medya dünyasındaki görsel yığınlara karşı video sanatçıları ve aktivistler eleştirel yayın yapma denemelerinde bulunur. Bazı kanallar televizyona sızan sanatçıların çalışmalarına yer verir. Valie Export ve Bill Viola bu denemeleri yapan sanatçılardır. Valie Export 1971 yılında "Facing a Family" (Görsel 7) isimli videoda akşam yemeği masasının etrafında dört kişinin yüzlerinin yakın çekimini gösterir. Bir çift ve iki çocuğun televizyon izledikleri hallerini gösteren sanatçı, bu obje karşısında neye benzediğimizi ve görüntü akışında kaybolan insanların oto portresini sunar. Jameson' a göre ekran karşısında duran birey (2008, s.125); "anlaşılmaz ve sonu gelmeyen feryatlar ve mırıldanmaların eşlik ettiği bir yüze dönüşür. Yüz herhangi bir ifadeden yoksundur ve sonunda bir tür ikon ya da yüzen, hareketsiz zaman ötesi maskeye dönüşür."



Görsel 7. Valie Export, *Facing a Family*, Video, 1971. Kaynak:
<https://www.moma.org/collection/works/109929> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

Bill Viola'nın "Reverse Television / Portraits of Viewers" (Görsel 8) isimli videosu da televizyon görüntüsünün sürekliliğini kesmek ve izleyene nasıl görüldüğünü göstermeyi amaçlayan bir çalışmadır. Sanatçı, televizyonun izlenme açısı ile kadrajı planlanan ve kamera önünde oturan kişilerin sessiz hallerini kamu kanallarında kısa kısa gösterir. Televizyon seyircisinin nasıl görüldüğünü yine seyirciye aktararak sunan sessiz ama öfkeli bir eleştiridir. Kitleleri denetleyen medya dünyasına eleştirel yaklaşan sanatçı, imajlar dünyasının bütün tanımlarını değiştiren bir yapı ile üretim sunar. Gerek obje olarak televizyonun kullanılması gerekse televizyon akışına eklenen sanatçı bilinenin tam aksi yapılar oluşturur.



Görsel 8. Bill Viola, *Reverse Television/Portraits of Viewers*, 1983- 84. Kaynak: <https://zkm.de/en/artwork/reverse-television-portraits-of-viewers> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

3.1. İnteraktif Videolar- Zaman- Uzay ve Ben

Bedenin boşluktaki yerini sorgulayan sanatçılardan Dan Graham ve Bruce Nauman 'ben' ve 'öteki'nin uzaydaki yerini kayıt altına alan interaktif videolar dener. Mekân, izleyicinin dahil olduğu, ortam odaklı ve algının dönüştüğü bir yapı üzerine kurgulanır. Seyirci ve sanat eseri arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Sanatçı, çalışmasına izleyicinin mutlak dahil olması ile anlamı yeniden üretir.



Görsel 9. Dan Graham, *Present Continuous Past*, 1974. Kaynak: https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/artworks/present-continuous-past-s?image_id=4178. Erişim Tarihi: 05.05.2022

Kavramsal sanata öncülük eden Dan Graham 1974'te "Present Continuous Past" (Görsel 9) isimli bir video enstalasyon yapar. Bir oda içinde karşılıklı duran aynalar ve video monitörlerden oluşan bu enstalasyonda aynaların konumu ve kameraların arasındaki mesafe ölçülerek yerleştirilir. Aynalara yansıyan izleyicinin görüntüsü eş zamanlı monitörlerde de gösterilir. Aynalar ve monitör algısal bir yanılsama deneyimi ile şimdiki zamanın geçmişini gösterir.



Görsel 10. Bruce Nauman, *Live Tape Video Coridor*, 1970.

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>. Erişim tarihi: 05.05.2022

Bruce Nauman' da 1970'de "Live Tape Video Coridor" (Görsel 10) isimli daracık, ince koridor ile izleyicinin mekân algısına müdahale eden ortam odaklı interaktif bir video koridoru üretir. Bu koridorun uzunluğu 10 metre, eni ise 1 metredir. Koridor'un girişine bir video kamera diğer uçta ise iki monitör bulunur. Üstteki monitör boş koridor, alttaki ise arkadan kendini gören koridordaki kişinin/kişilerin görüntüsüdür. Boşluk ve yabancılaşma duygusunu bir arada mekân deneyimi ile seyirciye sunan sanatçı, böylece uzay zamanda var olma ve bedeninin varlık ile yokluğunu sorgular. Kavramsal sanat ve minimalist sanatın etkisi altında üretilen, ortam odaklı bu çalışmalar kapalı devre görüntüleme sistemi ile kayıt altına alınan görüntülerin anlık durumlarını arşivler. Nauman bu çalışma ile uzam ve zamanı parçalar. Yeni bir zamansallık ortaya çıkarır. Böylece Derrida'nın yapıyı yeniden inşa etme kuramı ile örtüşür.

3.1. Video Performans- Performans Video

1970’lerde kamera, sanatçı stüdyolarında ve kamusal alanda kayıt tutar. Bu yıllarda kameralar performans kayıtlarını arşivleme görevi üstlenen bir sorumluluğa sahipti. Böylece sanatçının bedenini ifade aracı olarak kullanması, kayıt altına alması sanatsal yaratım sınırlarını çoğaltır.



Görsel 11. Vito Acconci, *Turn On*, 1974.

Kaynak: <https://www.eai.org/titles/turn-on> . Erişim tarihi: 05.05.2022

Kendi bedenini çalışmalarında sıklıkla kullanan Vito Acconci, varlık ve yokluk, nesne ve özne arasında güçlü diyaloglar kurar. Sanatçı sabit bir kamera karşısında kendi bedenini hareket ettirir. Kameranın hareket edebilme özelliğini kullanmak yerine mekânın ve kameranın gözetleyen açısıyla kendi sınırlarını belirler. Bu performans ile kamera gözetlemez. Gözetleyen ve kadraja girme özgürlüğüne sahip olan sanatçıdır. Vito Acconci “Turn On” (Görsel 11) videosunda kameraya fazlaca yaklaşır. Hafifçe başlayan şarkı söyleme performansı gittikçe gerginliğe dönüşür. Daha şiddetli sesler ile agresifleşir. Sanatçı kamera (izleyici) ile yüzleşir. “Sanatçı için kameranın olanağı, ekranın biçimi, yüklediği güçlü içerik ile birlikte en önemli etken olur. Çünkü göz ile temas eden ilk nesne kamera ve ekrandır. Kamera sanatçının, ekran ise izleyicinin ilk göz temasının sağladığı araçlardır. Kamera ekranın sanat nesnesi olma özelliğini pekiştiren ikincil araç olmasına karşın, sanatsal görüntü üretimde son derece etkindir” (Bozkurt, 2017, s. 254).



Görsel 12.Valie Export, *Space Seeing/ Space Hearing*, 1973. Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/109926>. Erişim tarihi: 05.05.2022

Mekân algısı üzerine yoğunlaşan Valie Export, “Space Seeing/ Space Hearing” video performansı, bedenün kültürel bir ortama uyum sağlamasını anlatır. Ses ve görüntü kolajlarının bir araya gelmesi ile beden hareketlerinin temel gösterimini amaçlar. Sanatçı boş, beyaz odada sabit bir noktada bekler. Dört monitörde, sanatçının fotoğraflarını çeken dört kamera bulunur. Bu monitörler sanatçının altı farklı açıdan görüntüsünü gösterir. Her bir görüntü farklı ölçeklerde kayıt altına alınıp bir araya getirilir. Ayrıca video elektronik bir ses ile başlar. Ses ve görüntü, senkronize olarak bölme ekranlı bir cihazla donatılmış beşinci bir monitörde gösterilir. Videodaki ses kombinasyonlarıyla bir araya getirilen görüntüler, sanatçının sağa sola, ileri geri hareket ettiğine dair izlenim sunar. Export’un bu çalışması Acconci’nin çalışmasının aksine sabit duran sanatçının videonun gösterim olanakları ile hareketlendiği bir performans kayıdır. Kamera açılarındaki farklılık ile oluşan kolaj görüntüler müzik senkronizasyonu ile yeni bir görsel kompozisyon yaratır. Export (Görsel 12), parçalı yapısı ve bağlamı ile anlatımı bağımsızlaşan, sorgulayan bir beden formu inşa eder. Böylece sanatçı video ve fotoğrafın teknik üretim tanımını genişletir.

4. SONUÇ

Postmodern paradigmlar, günümüz sanatında kırılma yaşanmasını sağlayan pek çok medyumun yeniden düşünülmesine alan açar. Sanata ilişkin mevcut bütün kuralların üretim sürecindeki dönüşümleri yapıyı bozarak yeniden üretir. Post yapısalcı Jacques Derrida, nesnel araştırma biçimlerini sorgular ve kültür kuramcılarının hakikate ulaşma çabasından ziyade yorumlayıcı ve eleştirel bir modele ulaşmanın daha önemli olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım ile modernizmin bütün

dinamiklerini yeni bir düşünce biçimi ile yapı sökümüne uğrar. Yapı söküm, kuralsız ve yalın üretimi mümkün kılan ve sanatçıların fikir zeminini büyüten bir yapı oluşturur.

20. yüzyıl geleneksel estetik değerlerin dönüştüğü ve sanatsal kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. Endüstriyel bir ürünün sanat nesnesi olarak sunulması bağlamı doğrultusunda yeni düşünme ve üretme olanakları sunar. Böylece sanatsal yaratım sınırları kendi görsel gerçekliği ile temsil sınırlarını genişletir. Sanatçılar, temsilin araçlarından biri olan video ile hareketli imajları deneysel veya öyküsel anlatım ile yeniden inşa eder. Kültürel, toplumsal ve sosyolojik gerçeklikler ile öyküyü yeniden üreten videolar belgeleme- arşivleme aracı olur.

Fotoğraf ile başlayan görüntü üretme yolculuğu ardından sinema ve video ile yaratım pratiklerini etkiler. Fotoğraf, sinema ve video arasındaki ortaklık imajın pozlanmasıdır. Video bize onunla nasıl oynayacağımızı ve onun araçlarını teknik olarak öğrendiğimizde yaratıcı alanlara nasıl aktaracağımızı anlatır. Böylece video teknoloji ve özgünlüğün yaratıcı bir mecra da ortaya çıkmasına aracı olur. Bu araştırma fotoğraf, sinema ve videonun birbiri içerisine eklenerek disiplinler arası bir yapı inşa ettiğini açıklar.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran. (Der. Ege Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları
- Bozkurt, M (2017). Film Dili Olarak Medya Sanatı. Çakar Bikiç, N. Özgür,F (Editörler) Belgesel Kısa Film Video Sanatı içinde (s.254-255). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Derrida, J. (1994). Göstergibilim ve Gramatoloji. (çev. T. Akşin) İstanbul: AfaYayıncılık
- Graf, M (2017). Video Kitle Katilidir. Çakar Bikiç, N. Özgür,F (Editörler) Belgesel Kısa Film Video Sanatı içinde (s.286) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Jameson, F. (2008). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm'in Kültürel Mantığı. (çev.N. Pülümür, A. Gölcü) Ankara: Nirengi Kitap
- Kılıç, L. (1995). Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış. Ankara: Hil Yayıncılık
- Lazzarato, M. (2016). Video Felsefe. (çev. Ş.Ç. Solmaz). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Postman, N. (2019). Televizyon: Öldüren Eğlence. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika. Ankara: Nobel Yayın

İnternet Kaynakları:

http 1. https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura .Erişim tarihi: 29 Nisan2022

http 2. <https://www.paikstudios.com> Erişim tarihi: 04.05.2022