

ESRA ERSEN'İN “BİR KANARYA OPERASI İÇİN SEÇMELER” VIDEOSUNDA GERÇEKLİĞİN İNŞASININ GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Semiotic Analysis of the Construction of Reality in Esra Ersen's Video “Casting for a Canary Opera”

Tolga GÜROCAK¹

ÖZET

Gerçeklik tarihi boyunca sanatçıların ulaşmaya çalıştıkları amaçlardan olmuştur. Rönesans'ta doğrusal perspektifin keşfi, ardından fotoğraf, sanatçıları gerçekliğe hiç olmadığı kadar yaklaştırsa da hareketli görüntüye imkân veren sinemaya kadar yalnızca durağan, sabit görüntüler elde edilebilmiştir. Görüntülerin gerçek zamanlı izlenmesini olanaklı kılan video ise fiziksel olarak üçboyutlu ortamlar oluşturarak izleyiciyi yarattığı gerçekliğin içine bizzat dâhil etmekte ve izleyicinin gerçekliği algılayış biçimine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Video yalnızca teknik malzemeyi kullanarak olarak değil anlatım biçimleri ve videoda kullanılan göstergeler aracılığıyla da gerçeklikler yaratmaktadır. Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu da bu tür çalışmalardandır. Ersen bu çalışmasında video performans ile belgesel tarzlarını harmanlayarak kendine has bir gerçeklik elde etmiştir. Araştırmada *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* isimli video sanatı çalışması, eserdeki göstergelerin gerçekliği inşa etme aşamasında nasıl işlediğini ortaya koymak amacıyla göstergebilim yöntemini kullanmıştır. Bu doğrultuda Saussure'ün gösteren, gösterilen, gösterge ayrımıyla anlama ulaşma ile Barthes'ın düz anlam ve yan anlam ayrımı ile anlamı ortaya çıkarmayı amaçladığı anlamlandırma düzlemi yaklaşımları kullanılmış, çiftler ve karşıtlıklar ile dışarıda bırakılanların gerçekliğin ortaya konmasındaki öneminden yola çıkılarak karşıtlıklar incelenmiştir. Sonuç olarak, yönetmenin video çekimi esnasında yaşadığı deneyimin, video performansın sunduğu bir gerçeklik hâlini aldığı görülmüştür. Videonun genel itibarıyla gerçeküstü bir yapıda ilerleyen anlatısının aksine, seyirci yapaylık sonucu yabancılaştığı gerçek dünyanın varlığını hatırlamakta ve içinde yaşadığı gerçekliğe geri dönmektedir.

ABSTRACT

Reality has been one of the goals that artists have tried to achieve throughout history. Although the discovery of linear perspective in the Renaissance, followed by photography, brought artists closer to reality than ever before, only static, fixed images could be obtained until cinema, which enabled moving images. On the other hand, video enables the real-time viewing of images, physically creating three-dimensional environments, involving the viewer in the reality it creates, and adding a new dimension to how the viewer perceives reality. Video creates realities through technical materials, the forms of expression, and the signs used. Esra Ersen's video *Casting for a Canary Opera* is one of such works. In this work, Ersen has achieved a unique reality by blending video performance and documentary styles. In the research, the video artwork *Casting for a Canary Opera* used semiotics to reveal how the works' signs function in constructing reality. In this regard, Saussure's methodology for deriving meaning through the differentiation of the signifier, signified, and signifier and Barthes' approach to signification, which seeks to elucidate meaning through the distinction between denotation and connotation, were employed. Pairings and oppositions were examined to ascertain the significance of the excluded elements in unveiling the underlying reality. As a result, it was observed that the director's experience during the video shooting became a reality presented by the video performance. Contrary to the video's narrative, which generally proceeds in a surreal structure, the audience remembers the existence of the natural world, which they have been alienated from as a result of artificiality, and returns to the reality they live in.

Keywords: Video art, reality, Esra Ersen, Casting for a Canary Opera, semiotic analysis

Anahtar Kelimeler: Video sanatı, gerçeklik, Esra Ersen, Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler, göstergebilimsel çözümleme.

1. ORCID: 0000-0002-5284-8447

1. Arş. Grv. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, tgurocak@gmail.com

Tolga Gürocak

* İlgili makale, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Video Sanatında Gerçekliğin Temsili: Türkiye Örneği" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

EXTENDED ABSTRACT

Reality has been the primary concern of artists throughout history. No matter which two-dimensional art form is preferred, an artist creates a second world based on illusion in addition to the physical reality of the work itself. This new world created remains bound to physical reality, and each artistic act represents different realities in the physical world in line with individual preferences. Although all artistic forms can represent reality in one way or another, art forms based on mechanical techniques, such as photography and cinema, are considered more faithful to reality. With each discovery, the representations of reality based on copying reality have become perfect. Even if there were ways to create the illusion of movement in painting and photography before, thanks to the new medium that directly shows movement and achieves it in all its reality, the representations of physical reality have come closer than ever. However, over time, artists have realised the inadequacy of the one-to-one representation of reality in terms of artistic terms and have begun to construct a brand new reality with each work they create, especially by addressing reality in different ways, such as painting moving away from objective reality and focusing on individual realities.

Video art, on the other hand, has added new forms of representation to reality, which painting has continued for thirty thousand years, and photography and cinema have been included in the last two hundred years. As a result of changing video technologies and new narrative techniques produced using these technologies, the representations of reality constructed through signs have also been transformed, and new forms of reality that were not previously available in photography, cinema, and television have emerged.

Reality is made up of signs rather than actual things because the mind cannot present what it thinks to the understanding of others, so what it thinks must be presented through a sign or representation. Based on this idea, this research aims to understand the nature, characteristics, and social use of signs in video. In this direction, the study assumes reality as a human construct. It uses the semiotic method to reveal how reality representations reproduce reality by establishing relationships with elements such as knowledge, belief, ideology, social relations, power relations, and identities. Because a piece of video art, like other artworks or communication texts, is composed of signs brought together through codes.

For this reason, Esra Ersen's 2011 work *Casting for a Canary Opera* has been analysed with the semiotics method to reveal the representations of reality by examining the possibilities of video. In this direction, Saussure's approach of reaching meaning through the distinction between sign, signified, and signifier and Barthes' approach of the signification level, which aims to reveal meaning through the distinction between levels of meaning and connotation, have been used. In addition, pairs and opposites were analysed based on the importance of the excluded ones in revealing reality.

During the analysis of the representations of reality in work, the signs in the video are divided into naturally produced signs and signs produced by the director as fiction because the video *Casting for a Canary Opera*, which has a postmodern narrative, has a complex structure in which transitions between genres are seen, documentary and performance are articulated. Objective reality is blended with the reality of the artist. The director's struggle with reality in her work oscillates between reflecting it as it is and creating a brand-new reality by intervening in it. The video returns the textual content to the place mentioned in the text without excluding its context. When all the words are read in the association mentioned in the text, they seem meaningless and absurd to the audience due to the contrast between the content and the images, causing them to be disconnected from the context. The contradiction created between what the audience sees in the video and the expectation arising from it and what they hear leaves the audience between the image and the text, revealing the relativity of the reality represented in the video. The video affirms this view by having the association members make a "press statement" at the Canary Lovers Association building in front of dozens of birds that they are not the Canary Lovers Association, destroying the established reality and leaving the image with no relation to any reality. Contrary to the narrative of the video, which generally proceeds in a surreal structure (the Canary Lovers Association members saying "We are not the Canary Lovers Association" in the building of the association), in such moments, the audience remembers the existence of the natural world from which it has been alienated by artificiality and returns to the reality in which it lives.

GİRİŞ

Sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki, estetik ve sanat tarihi alanında derinlemesine incelenen konulardan biridir. Sanat, gerçekliği kopyalamanın ötesinde, sanatçının yaratıcılığını ortaya çıkarırken izleyicinin de hayal gücünü tetikleyen bir deneyim sunmaktadır. Resimde, fotoğrafta, filmde veya elektronik ekranda oluşturulan görüntülerin derinlik, aydınlık-gölge ve hareket gibi tasvir edilen sahneyi oluşturan her şey algı yanılısamasıdır. Bu nedenle iki boyutlu sanat biçimlerinden hangisi tercih edilirse edilsin, sanatçılar eserleriyle kendi fiziksel gerçekliklerinin yanı sıra, ikinci bir yanılısma dünyası da yaratmaktadır. Bu yeni dünya, soyut dışavurumculuk gibi örnekler dışında, genellikle fiziksel gerçeklikle bağlantılı olup, sanatçının kişisel tercihlerine göre çeşitli gerçeklikleri temsil eder.

Tüm sanatsal biçimler gerçekliği öyle ya da böyle temsil etme kapasitesine sahip olsa da icatlarının ardından fotoğraf ve sinema gibi mekanik tekniğe dayalı sanat formlarının gerçekliğe daha sadık olduğu, her keşifle gerçekliği kopyalamaya dayalı gerçeklik temsillerinin daha da mükemmelleştiği düşünülmüştür. Teknik açıdan ele alındığında, fotoğraf mükemmel bir perspektifle otomatik olarak resim üretmek için bir araçtan başka bir şey değildir (Galassi, 2017). Sanatçıyı aradan çıkararak önce durağan fotografik nesnellığe, ardından hareketin eklenmesiyle hareketli fotografik nesnel imgeye ulaşma çabası yüceltilmiştir.

1826'da (kimi kaynaklarda 1827) çekilen ilk fotoğrafın (*Le Gras'ta Pencere Manzarası*) (Clarke, 1997; Gernsheim, 1977; Hacking, 2012; Karwatka, 2007) ardından 1895'teki ilk sinema gösterimiyle (*İşçilerin Lumière Fabrikasından Çıkışı*) (Farocki, 2001; Geva, 2021; Manley, 2011) gerçeklik anlayışı bir kez daha değişerek hareketin de dâhil olduğu bir yapıya bürünmüştür. Daha önce resimde ve fotoğrafta hareket izlenimi yaratan yollar uygulansa da doğrudan hareketi gösteren ve tüm gerçekliğiyle başaran yeni ortamın varlığı sayesinde fiziksel gerçeklik temsillerine hiç olmadığı kadar yaklaşmıştır (Baecker, 1996; Clopath, 1901; Photography, 1855). Oysa zamanla sanatçılar gerçekliğin birebir temsilinin sanatsal bakımdan yetersizliğinin farkına varmış, özellikle resmin nesnel gerçeklikten uzaklaşıp bireysel gerçekliklere odaklanması gibi, gerçeği farklı şekillerde ele alarak, aslında oluşturdukları her bir yapıt ile yepyeni bir gerçeklik daha inşa etmeye başlamıştır (Eroğlu, 2014; Galassi, 2017; Krauss, 1985).

Video sanatı ise, resmin otuz bin yıldır devam ettirdiği, son iki yüz yılda fotoğraf ve sinemanın dâhil olduğu temsil biçimlerine yenilerini eklemiştir. Kendinden önceki tüm anlatı yapılarını yıkararak ya da bozuma uğratarak farklı sanatsal bileşenleri bünyesinde birleştirmeyi başarmış ve yepyeni anlatım fırsatları sunmuştur. Değişen video teknolojileri ve bu teknolojileri kullanarak üretilen yeni anlatım teknikleri sayesinde göstergeler aracılığıyla inşa edilen gerçeklik temsilleri de başkalaşmış, daha önce fotoğraf, sinema ve televizyonda bulunmayan yeni gerçeklik biçimleri doğmuştur. Yapısı gereği, sanatçıların yenilikleri çekinmeden eserlerinde kullanabilmesine olanak sağlayan video, daha öncesinde kendine ait anlatıya ya da tekniğe dayalı bir geleneğe sahip olmaması sebebiyle, gerçeklikle ilgili sorgulamalarda sanatçılara diğer sanat disiplinlerine ve hareketlerine kıyasla daha özgür davranabilme şansı vermiştir. Kimi zaman doğrusal anlatımı altüst etmekte, kimi zaman tek bir ekran yerine görüntüleri farklı zeminlerde göstererek heykel formuna bürünüp mevcut gerçeklik içinde kendine yer bulmakta, fiziksel ya da sanal üçboyutlu ortamlar oluşturup izleyicide farklı mekânsal gerçeklik algıları yaratmakta ya da izleyiciyi yarattığı gerçekliğin içine bizzat dâhil ederek izleyicinin gerçekliği algılayış biçimine yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Bu çalışmada, Gombrich'in (2002) sanat diye bir şeyin olmadığı, yalnızca sanatçıların ve sanat eserlerinin olduğu sözünden esinlenilerek, sanatsal üretimlerde gerçek diye bir şeyin olmadığı, yalnızca gerçekliklerin var olduğu söylenmektedir. Fazla abartılı bir ifade olmakla birlikte, elbette gerçeğin olmadığı iddia edilmemektedir. Fakat sanatsal bir eser, kullanılan ortam ya da araç fark etmeksizin, öncelikle bir yaratıcının elinden çıktığı için bu kişinin deneyimleri ve duyu organları aracılığıyla oluşturduğu gerçeklik algısı çerçevesinde şekillenmektedir. Pablo Picasso sanat ve gerçeğe ilişkin şöyle söylemiştir: "Hepimiz sanatın gerçek olmadığını biliyoruz. Sanat gerçeği, en azından anlamamız için bize verilen gerçeği, fark etmemizi sağlayan bir yalandır. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna etme şeklini bilmelidir (Chipp, Selz, 1968:264)". Sanatçı sanat aracılığıyla, doğanın ne olmadığına dair anlayışı ifade etmektedir. Sanat, gerçek değilse ve alımlayıcısına gerçeğin ne olmadığını gösteriyorsa, gerçekle arasında nasıl bir ilişki kurduğu önem kazanmaktadır. Bununla birlikte, toplumdan en ayrık sanatçıların bile toplumun bir parçası olduğu ve kendi çağlarındaki toplumsal, felsefi, bilimsel, sanatsal ve siyasi vb. gelişmelerinden etkilendikleri düşünüldüğünde, sanat eserlerinin, öyle ya da böyle, toplumsal gerçeklikleri yansıttığı görülmektedir. Ayrıca, kullanılan ortamın anlatım olanakları, sanatçının gerçekliğe ulaşma çabasında onu sınırlayarak mesajın anlamını daraltmakta ve gerçekliğin temsilini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla, bir sanat yapıtının, eserin ortaya çıkarıldığı yer ve zamana bağlı olarak farklı gerçeklikleri barındırdığının unutulmaması gerekmektedir.

Video yapıtındaki göstergelerin doğasını, özelliklerini ve sosyal kullanımını anlamayı amaçlayan bu çalışma, gerçekliği bir insan kurgusu olarak görmekte, buradan yola çıkarak da gerçeklik temsillerinin bilgi, inanç, ideoloji,

toplumsal ilişkiler, iktidar ilişkileri ve kimlikler gibi öğelerle nasıl ilişkiler kurarak gerçekliği yeniden ürettiğini ortaya koyabilmek için göstergebilim yöntemini kullanmaktadır. Çünkü bir video sanatı yapıtı da diğer sanat yapıtları ya da iletişim metinleri, kodlar aracılığıyla bir araya getirilen göstergelerden oluşmaktadır. Dudley'nin sinema için dile getirdiği "göstergebilim (...) bize sinemanın olanaklarının neler olduğunu ve genel olarak sinemanın nasıl görülmesi gerektiğini öğrettiği" (Özden, 2004:141) savı, pekâlâ video için de geçerlidir. Bu sebeple, Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* eseri, videonun olanakları incelenerek gerçekliğin temsillerinin ortaya konabilmesi amacıyla göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiştir.

1. Fotoğrafla Birlikte Sanattaki Gerçekliklerin Dönüşümü

Nicéphore Niépce'in 1826'da çektiği ilk fotoğrafla birlikte mekanik görüntüleme teknolojileri sanat tarihinde belirleyici rol oynamış, özellikle resim sanatının âdeta gidişatını değiştirmiştir. Benjamin'in (2002:52) dile getirdiği şekliyle, her ne kadar o güne dek sanat eserleri çoğaltılabilir olsa da bir eserin mekanik yöntemlerle çoğaltımı çok kısıtlı olagelmıştır. Fotoğraf ise çoğaltım teknolojilerini yeni bir boyuta ulaştırmıştır. Fotoğrafın icadı, XIX. yüzyılın en önemli kültürel ve sanatsal olaylarından biri olmuştur. Rönesans'ta doğrusal perspektifin keşfinden başlayarak, resim, imge temsilin yegâne temeli olarak görülmüştür. Galassi'ye (2017) göre de fotoğrafın kökenleri hem teknik hem de estetik bağlamda XV. yüzyılda bulunan doğrusal perspektifte yatmaktadır. Teknik açıdan ele alındığında, fotoğraf mükemmel bir perspektifle otomatik olarak resim üretmek için bir araçtan başka bir şey değildir.

Fotoğrafın icadı, gerçeğe uygun bir görsel kayıt sağlama vaadi sunmuştur. Sadece Batı görsel temsiline doruk noktası olarak görülmemiş, insan gözüyle aynı şekilde çalışan kamera, sabit bir görüntü sağlayabilen bir makine olarak kabul edilmiş ve bu görüntü aslında görülene en yakın benzerlik olarak kabul edilmiştir. Görüntünün kimyasal olarak sabitlenmesi, doğal bir fenomen olarak görülen camera obscura görüntüsünün yakalanmasını sağlamıştır. Böylece, fotografik görüntü Batı kültürünün bir başarı olarak addettiği ve sanatçıların yüzyıllar boyunca el işçiliğinin yanında görsel ve kavramsal becerileri elde etmek için mücadele ettikleri imge türünü üretmiştir. Bu gelişim bağlamında, pek çok kültürde tasvire dayalı resim sanatının son aşaması olarak görülmüş ve en doğru tasvire ulaşmanın yöntemi olmuştur (Wright, 1999:2).

1839 yılında François Arago, Fransız Bilimler Akademisine Fransız mucit Louis Daguerre'in icadı fotoğrafı (dagerotip) tanıtmıştır. 'Gazette de France' gazetesi, ertesi günkü sayısında "Bu keşif olağanüstü bir şey." diye yazmıştır, "Işık ve optik üzerine yapılan tüm bilimsel çalışmaların keyfini kaçırarak ve resim sanatında devrim yaratacaktır (Newhall, 1980:17)". Fotoğrafın çıkışıyla neoklasik üsluba sahip Paul Delaroche'un söylediği "Artık resim ölmüştür (Schwarz, 1987:90)." sözü, her ne kadar dönemin çekincelerini özetlese de rengin henüz fotoğrafa dâhil olmaması, uzun pozlama süreleri gerektirmesi ve işin çoğunu makinenin yapması gibi nedenlerle fotoğraf ilk zamanlar beklenen etkiyi gösteremeyerek, ressamlar için canlı modellerin resmetmesi zor pozlarını kaydetme ve bu fotoğraflardan yararlanma şeklinde varlığını sürdürmüştür (Shiner, 2010, s. 308-309).

Niépce'in ilk fotoğrafının ardından fotoğrafta birbiri ardına gelen yeniliklerle fotoğraf kısa zamanda sanat tarihinde geri dönülemez değişimlere yol açmış ve modern sanatın doğuşundaki en önemli etmenlerden olmuştur. Gerçeklik temsillerinde tüm sanat disiplinlerinden daha başarılı olan fotoğrafla birlikte, resim, ana gayesi olan fiziksel gerçekçiliğin boyunduruğundan kurtularak sanatçıların iç gerçekliklerine yönelirken; gerçekliğin yeniden üretiminde hiçbir ressamın fotoğrafın elde ettiği kusursuzluğa ulaşamaması ve düşünsel ilerleme sebebiyle resimde yeni akımlar ortaya çıkmış, sanattaki gerçekçilik ve natüralizm yerini izlenimcilik veya dışavurumculuk gibi modern akımlara bırakmıştır. Fotoğraf fiziksel gerçekliğin temsilinde başat rolü devralmıştır.

2. Hareketli Görüntüde Gerçeklik

Sinemanın doğuşu aslında gerçekçi sinemanın da doğuşudur. Fotoğrafın aksine hareketli görüntü üzerine inşa edilen sinemanın ilk denemeleri de fotoğrafta olduğu gibi belgesel nitelikli çalışmalardır. İlk filmler insanlar, yerler ve olaylar üzerine bir belgelemedir. Lumière Kardeşler'in ilk film gösterimi sırasında gösterdikleri, hayalî olayların değil gerçek olayların tasvir edildiği on sahne, yine dönemin toplumsal yaşantısının kaydedildiği birer belgedir.

Kendinden sonraki pek çok belgesel film için örnek oluşturan Robert J. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminin ardından Dziga Vertov'un *Kino-Pravda* (sinema gerçek / film gerçeği) isimli haber filmi dizisi 1922-1925 yılları arasında devam etmiştir. Adının çağrıştırdığının aksine filmler gerçek, tarafsız ya da nesnel olma kaygısı taşımamış, aksine, kullandığı malzemeleri izleyicisini ikna edecek şekilde komünist perspektif doğrultusunda analiz etmiş ve düzenlenmiştir (Aufderheide, 2007; Hicks, 2013; Michelson, 1984). Vertov kayıtlarını çoğunlukla, gerçekleştirmekte

olan, yönlendirilmemiş eylemlerden elde ettiği şeylerle sınırlandırmış, tüm insanların kamera önünde de tıpkı günlük hayatta olduğu gibi hareket etmeye ve çalışmaya devam etmesi gerektiğini belirtmiştir (Vertov, 1984). Bu seri, olduğu gibi, doğal, habersiz yaşam belgesel anlayışı için en önemli kıstaslar olmuştur.

Yine 1920’li yıllarda Fransız avangart sinemacıların çalışmalarıyla başlayan kent gerçekçiliği (şehir senfonisi) türü ortaya çıkmıştır. Kameranın olanaklarından yararlanmayı isteyen bu sinemacılar, aslında yaşamın ve insanın hayat bulduğu doğaya ilişkin gerçekçi kısa filmler çekmiştir. Bu tür filmler akıcı olmakla birlikte, genel olarak, şehrin ruhundan bir şeyler yakalamaya çalışırken, şehirdeki günlük yaşamın bir portresini sunan şiirsel, deneysel bir belgesel olarak tanımlanabilmektedir. Tür, 1920’lerde etkin dönemini yaşamakla birlikte takip eden yıllar boyunca kimi yönetmenlerce kullanılmıştır ve hatta 2000’li yıllarda dahi tercih edilen bir yaklaşımdır.

1930’lara gelindiğinde İngiliz film kültürünün gelişiminde önemli bir etkiye sahip olacak bir film hareketi ortaya çıkmıştır. İskoç John Grierson İngiliz belgesel hareketinin ortaya çıkacağı bir tür atölye ve okul olan kolektif bir film yapımı girişimi kurmuştur (McLane, 2012). İngiliz belgesel film hareketi olarak adlandırılan bu oluşum yaşamın gerçekliklerini perdede göstererek sinemayı izleyicilerin eğitimi amacıyla kullanmıştır. Pek çok sinemacı sol ideoloji bağlı belgeseller çekmek için Grierson’un önderliğinde bir araya gelmiştir (Orbanz, 1977).

II. Dünya Savaşı’nın yaklaştığı ve kapitalist Batı ülkelerinden ABD ve İngiltere, sosyalist Sovyetler Birliği ve faşizmin yükselişe geçtiği Almanya gibi ülkelerde sinemanın insanlar üzerindeki etkisi fark edilmiş ve bu teknik ve sanatsal aletin devletlerin ideolojilerini yaymakta ve sağlamlaştırmakta çok önemli bir güç olduğu fark edilmiştir. Böylece ilk örnekleri I. Dünya Savaşı sırasında görülen (Chomsky, 1997) haber filmleri sayesinde sinema ile propaganda arasında güçlü bir bağlantının kurulmasına neden olmuştur.

1950’lerde ise hem geleneksel temellere dayalı ana akım İngiliz sinemasına hem de Grierson’ın 1930’larda başlattığı baskın belgesel geleneğinin tutuculuğunu ve muhafazakârlığını reddederek film yapımına karşı tavır takınan özgür sinemacılar ortaya çıkmıştır. İngiliz sinemasının günlük çağdaş yaşamdan kopuk ve gerçeklikten uzak olduğunu savunan bu grup, filmlerin işçi sınıfı klişelerini ve himayeci temsili şiddetle kınamış ve sosyal gerçekçi bir duruş sergilemesi gerektiğini savunmuştur (Dupin, 2023). Özgür sinemayı benimseyen sinemacılar özgürlüğe, insanların ve gündelik hayatın önemine olan inançlarından yola çıkarak sıradan insanların nesnel, eleştirel, ancak saygılı ve çoğu zaman sevecen bir tasvirini ortaya koymaya çalışmıştır. Tüm filmler elde taşınabilir 16 mm kameralarla siyah beyaz çekilmiştir. Filmlerde didaktik seslendirme ya hiç kullanılmamış ya da sınırlı tutulmuş, anlatı sürekliliğinin önüne geçilmiş, izlenime dayalı ses ve kurgu düzenlemesi yapılmıştır. Kullanılan kameranın sınırlı çekim süresi sebebiyle en uzun çekim yirmi iki saniyeyi geçmemiştir (Dupin, 2023). Stüdyo dışında sesli kayıt alınamamış, fakat hızlı filmlerin üretilmesiyle geceleri ortam ışığıyla çekim yapabilmıştır. Özgür sinema, 1959’a gelindiğinde İngiliz yeni dalga sinemasının ortaya çıkmasıyla işlevini tamamladığı düşünülerek sonlandırılmıştır, fakat bu belgesel tarzı İtalyan yeni gerçekçiliği ile birlikte Fransız yeni dalgasını etkileyen önemli bir hareket olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarından beri gerçeği sunma arayışı, her zaman, yapım sırasında gerçeğe müdahale etme durumuyla mücadele içinde olmuştur. Görece küçük ve fark edilmeyen ekipmanların üretimi sayesinde, Fransa’da Vertov’un film gerçeğinden yola çıkılarak ve 1959’daki Flaherty seminerinden etkilenecek (Loiselle, 2006) cinéma vérité hareketi oluşturulmuştur. Gerçekçiliğin içinde gelişen kurmaca olmayan bir yaklaşımdır. Oyunculara, anlatıcılara, sahne dekorlarına, büyük bütçelere veya özel efektlere dayanmayan cinéma vérité 1930’lara ve 1940’lara hâkim olan geleneksel stüdyo filmlerinden radikal bir sapma olmuştur. Bu film yapımcıları, gerçek insanları gerçek çevrelerinde filme alarak, bu kişilerin hayatlarını yönetmen müdahalesi olmadan, olabildiğince nesnel yakalamaya çalışmıştır (Stubbs, 2002). Cinéma vérité, 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başında belgesel geleneğinin geleneklerine yanıt olarak birçok ülkede bağımsız olarak doğup gelişirken, Fransa’da yeni dalga sinemasının enerjisinden ve deneyimlerinden yararlanmıştı.

Nispeten ucuz, taşınabilir, ancak tamamen profesyonel 16 milimetrelik ekipmanın ve senkron ses kaydedicinin icadı, Fransa’yla hemen hemen aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’da Fransa’daki cinéma vérité’yle benzer kaygılara ve tekniklere sahip doğrudan sinema (dolaysız sinema) hareketinin gelişmesini sağlamıştır (Winston, 1995). Monaco’ya bu hareket göre, iki baskın ve ilişkili faktörün sonucudur: yeni bir sinematik gerçekçilik arzusu ve bu arzuyu gerçekleştirmek için gerekli ekipmanın geliştirilmesi (Monaco, 2003). Gerçekliği kaydetmek ve sonra onu yeniden sunmak için gerekli olan sinematik özellikleri kullanan doğrudan sinema yapımcıları için, yaklaşımları farklılık gösterse bile, temel arzu gerçekliğin özenle seçilmiş bir yönünü olabildiğince doğrudan yakalamak; film yapımcısı ile özne arasındaki engelleri bir şekilde yıkmak için hafif, taşınabilir ekipman kullanmak (Beattie, 2004); stüdyoda çekim oluşturmak yerine doğal olaylar gerçekleşirken çekim yapmak; izleyiciye orada olma hissini yaşatmaktır. Doğrudan sinema, bu amaçla, senaryo ya da prova kullanmamakta; kamera konu ile yakınlaşarak

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

film yapımcısı, özne, izleyici arasındaki doğrudan ilişkiyi arttırmakta; kaynaktan eşzamanlı alınan ses gerçeklik duygusuna katkıda bulunan yabancı seslerin toplanmasıyla bulanıklaştırmakta; olayların dramatik değil, kronolojik bir sunumu için kesintili kurgudan çok sürekli bir yapı tercih etmektedir. Yönetmen, gerçekliğin doğrudan gözlemleyerek izleyicide doğrudan bir gerçeklik algısı yaratılmasına çabalamaktadır. Çekimler gerçek ortamlarda, daha küçük ekiplerle, çevreye müdahale etmeden yapılmıştır, fakat bu tür çekim teknikleri sabır ve özen isteyen süreçler gerektirmiştir, çünkü kameramanlar bir tema veya hikâye ortaya çıkmadan önce saatlerce görüntü kaydetmek zorunda kalmıştır. James Blue bu durumu, film yapımcılarının "her türlü müdahaleden kaçınmak için tetikte bir pasiflik geliştirmesi (Blue, 1965:65)" gerektiğini açıklamaktadır. Kendini gizlemeye çalışarak, konunun orada olduklarını unutmalarını istemektedir.

Hafif, sesli kayıt yapabilen 16 mm kameralar 1960'lı yıllarda sinema alanında bir devrim yaratmış olmakla birlikte, Blue bu durumu aynı zamanda bir bubi tuzağına benzetilmektedir (Blue, 1967). Çünkü yapımcılar, filmlerindeki nesnel gerçeklik etiketini kabul ettiklerinde, filmler sorgulanmaya açılmıştır. Eleştirmenler, kameramanlarında yalnızca seyircinin görmesini istediği şeyleri kaydettiğini, dahası her şeyin düzenlenmiş olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle, bu türde bir sinema yalnızca gerçek dışı değil, aynı zamanda yalandır da. Üstelik insanlar, özellikle de muhalifler, kamera önünde kendi yaşamlarıyla ilgili temel hiçbir şeyi açıklamayarak onları saklamış, kimileriye kameranın karşısında birer teşhirciye dönüşmüştür. Geleneksel anlayıştaki belgesele alternatif olarak üretilen bu iki film türü, başlangıçta habercilik, etnoloji ve antropoloji bakımından belli bilgi birikimine sahip izleyici kitlesine hitap ederken, daha sonra medya dönüşerek günümüzde realite televizyonu denen program türünün doğmasına öncülük etmiştir (Sørenssen, 2008). Cops ve Rescue 911 gibi programlarla televizyonda kendine yer edinmiş, ardından Biri Bizi Gözetliyor tarzı programlara evrilmiş, hatta televizyon dışında Blair Witch gibi sinema filmlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir.

3. Video Gerçek

XX. yüzyılda yaşanan teknoloji devriminden beslenerek ortaya çıkan sanat yaklaşımları arasında video en kışkırtıcı sanat formlarından bir tanesidir. Sinema ve televizyon estetiklerini birleştirerek yarattığı yeni biçem çok farklı yaklaşımları bünyesinde barındırmasına imkân vermiştir. Videoyu sinema ve televizyon gibi hareketli görüntü ortamlarından ayıran temel özellik ise, sinemada perdenin, televizyonda ise televizyon aygıtının görevi sadece üretilen eserin gösterimi iken, video sanatında televizyon, monitör ya da görüntünün düşürüldüğü perde veya duvar sanatçı için çalışmanın bir parçası hâline gelmesidir.

Video ile çalışan sanatçılar, eserlerinde, önceleri "hem teknolojik soyağacı hem de sosyal işlevi açısından televizyon yayıncılığına atıfta bulunarak (Meigh-Andrews, 2014:167)" kısa zamanda videonun kendi bağlamını yaratacağı denemelere girişmiştir. Woody Vasulka'ya göre video kendi gerçekliği, görsel dili ve kendi zaman ve mekân anlayışıyla resim, heykel ve film kadar bir sanat biçimidir (Shirey, 1972). Vasulka "Video en çok paylaşılan, en demokratik sanat formudur. Herkes geri bildirim aldığına derinden inanıyordu. Geri bildirim ise eşzamanlı olarak beş kişi tarafından değil, beş bin kişi tarafından gerçekleştiriliyordu. (Gill, 1976:1)" sözü ile de videonun diğer sanatların aksine daha fazla izler kitleye hitap etmesine gönderme yapmıştır.

Video, manipüle edilebilen, bozulan, büyütülen ve dönüştürülebilir bir elektronik sinyaldir ve birçok video sanatçısı için videonun bu doğal nitelikleri, soyut bir ressamın yağlara, fırçalara, şekillere ve yapıya olan ilgisine benzemiştir. Bazı sanatçılar, ortamın kendisi ile oynayarak eserler üretmiş; teknoloji ilerledikçe, videoyu materyal olarak kullanma fırsatları büyük ölçüde gelişmiştir. Video sanatı eserleri televizyon ve popüler sinemaya kıyasla, içerik ve tarz bakımından sıra dışı, eleştirel ve düşündürücü olma eğilimindedir. Carter'a (1979) göre ticari ve kamusal yayın yapan kurumsal televizyonlarla video sanatı arasındaki temel fark video sanatının çoğunun, televizyoncuların estetik meselelere duyarsız olduğu düşünülen kitle izleyicisine yönelik hazırladıkları televizyon eğlencelerinin antitezi olan yapımlar gerçekleştirerek televizyon eleştirisi yapmalarıdır. Ne de olsa özellikle yüksek kültür tiyatroyu hayat, sinemayı sanat olarak görürken, televizyonu ise sadece bir cihaz saymış, hiçbir şekilde sanat olarak varsaymamıştır (Bolter & Grusin, 2000). Video sanatçıları, medyanın yeni bir estetik söylem potansiyelini araştırmak için bantlar ve kurulumlar üretmeye başlamıştır. Toplumun televizyonla pasivize edildiğini ve baştan çıkarıcı yanılsamalara kapıldığını söyleyerek, bu ortamın teknolojisini kendi bakış açılarını sunmak için araç hâline getirmiştir. Böylece yaratıcı, kendine özgü ve bireyselleştirilmiş yeni bir yayın şekli oluşturmuştur.

Sinema alanında bağlamsal, biçimsel ve teknolojik arayışlar devam ederken, video kameraların görüntü kalitesinin film ile rekabet edebilecek seviyeye çıkması sonucu elektronik kayıt sistemlerinin kullanımı yaygınlaşmıştır.

Portapak'a kadar stüdyoya mahkûm kalan, stüdyo dışında ise çok geniş ekiplere ihtiyaç duyan video yapımcıları, kayıt cihazı ile kameranın tek kişi tarafından taşınabildiği bu yeni sistem (Bensingler, 1981; Montaña, 2017; Shapiro, 26.08.2014) sayesinde sokağa çıkabilme fırsatı yakalamıştır. Portapak, 16 mm sesli kayıt yapabilen kameraların sinemada yaptığına benzer bir devrim gerçekleştirmiş, doğrudan sinema ve cinéma vériténin sinemadaki gerçeklik temsillerine getirdiği yeniliği videonun kullanımına sunmuştur. Bu yeni ekipman ile yapılan ilk belgesel ise, video alanında pek çok ilkte olduğu gibi Nam June Paik tarafından gerçekleştirilmiştir. 4 Ekim 1965'te New York'ta yeni aldığı Portapak kamerası ile bir takside yolculuk ederken Papa VI. Paul'un konvoyuna rastlayıp bunu kaydettiği ve sonrasında Café a Go-Go'da Fluxus sanatçılarında izlettirdiği görüntüler bilinen en erken video belgesel örneğidir (Gever, 1982; Sherman, 2007). Böylece daha önceleri 16 mm film kameralarıyla çekilip elektronik ortama aktarılan belgesel geleneği yeni bir ortama kavuşmuştur.

Sinemacı, şair ve küratör Jonas Mekas, yeni ortamla ilgili olarak, film ile video arasında bir ayrım görmediğini belirtmektedir (Korossi, 2013). Sinemayı değişen pek çok dalı olan bir ağaca benzetmektedir. Film, video sanatı, bant bunların hepsi bu ağacın birer dalıdır, ancak tümü hareketli görüntü sanatına hizmet etmektedir. Ona göre, teknolojik olarak, video kameralarla kayıt yapmak veya bilgisayarlar aracılığıyla iş üretmek, yağlı boya veya sulu boya kullanarak boyamaya benzemektedir. Fakat atladığı nokta, yağlı boyanın geç kurduğu için izlenimcilik gibi sanat akımlarının çıkabilmesine ortam hazırladığıdır. Dolayısıyla, hareketli görüntü sanatında film veya bant kullanmak ya da görüntüyü canlı yayınlamak türün farklılaşmasını ve yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nam June Paik'in Papa VI. Paul'ü sokakta kaydedip akşamında bir salonda göstermesi, normal şartlar altında film kamerasıyla gerçekleştirmesi imkânsız bir durumdur, çünkü filmin banyo edilip eğer negatif film ise pozitif kopyasının çıkarılması, sonra onun tekrar banyo aşamasından geçirilmesi gerekmektedir. Video ve kayıt teknolojisi ise tüm bu süreci ortadan kaldırarak, kaydedilen görüntünün sadece bandı veya kaseti başa sarma zamanında gösterime hazır hâle gelmesini sağlamıştır. Ayrıca çekim sırasında görüntüye müdahale edilebilmesi, kurgunun doğrusal veya doğrusal olmayan şekilde filme göre çok daha hızlı yapılabilmesi, videoyla filmi ayırtıran önemli etmenlerdendir.

Portapak'ın çıkışını takip eden yıllarda sanatçılar ve aktivistler sokaklardaki yaşamla ilgili çalışmalar gerçekleştirmiştir. Şehirlerin varoş kesiminde ayaşlarla ve evsizlerle yapılan çalışmalardan, baştan sona mahalle sakinlerinin kendilerini tanımlamaları üzerine kurulu (Westgeest, 2016; Yalkut, 1969) röportajlara kadar çeşitlilik göstermiştir. Bu videolar genellikle kamera üzerinde kurgulanan, kaba, yapılandırılmamış ve epizodik bir anlatıma sahiptir, ki bu, aynı zamanda, amatör kullanıcıların kurgu ekipmanlarına erişiminin kısıtlı olduğu erken dönem videoların karakteristik özelliğidir. Tek kişi tarafından taşınabilir video donanımının gelişimi özellikle sanatçı, gazeteci, aktör, film yapımcısı ve öğrencilerden oluşan bir grup tarafından ilgi görmüştür. Armstrong'a göre "evde katot ışın tüpü teknolojisine sahip bebek patlaması nesli değişim mesajlarını iletmek için iletişim ortamını yaratıcı bir şekilde kullanmaya (1981:21)" başlayarak kameralarıyla kelimenin tam anlamıyla sokağa inerek kapılarının önündeki uyuşturucu bağımlısı hippiler, cinsel açıdan özgürleşmiş toplum üyeleri, ülke çapında gezginler ve yippielerle zaman geçirme fırsatı bulmuştur. Medyanın modern yaşamın merkeziliğinin, gerçekliği ve bilinci şekillendirme kapasitesinin farkında vararak buna erişim sağlamak istemişler; fakat mevcut medyada kendilerine yer bulamayınca kendi alternatif yeraltı medyalarını yaratmıştır. New York başta olmak üzere Amerika'nın pek çok yerinde Videofreex (Cubitt, 1993; Hodara, 28.02.2015), People's Video Theatre (PVT, 2023), Global Village (Boyle, 2005) ve Raindance Corporation (Meigh-Andrews, 2014), Ant Farm, Video Free America, Optic Nerve (Paulsen, 2017), The Experimental Television Center (Horsfield, 2006) gibi oluşumların hazırladığı gerçekçi videolar radikal bir çoğulculuğa doğru yönelmiştir. Bu gruplar, yüzlerce saatlik belgesel kaset çekmiş ve sol eğilimli politik söylemleri temel alan videolar üretmiş, böylelikle televizyonun otoritesine meydan okuyarak televizyonda gençlik protestolarının ve isyanın olumsuz imajını karşı kültürün kendi değerleri ile değiştirmeye uğraşmışlar, bu bağlamda sokak videosu, topluluk videosu, kırsal videosu, gerilla televizyonu, alternatif TV ve video deneme gibi pek çok kavramsallaştırma altında videolar çekerek hedeflerine ulaşmaya çalışmıştır.

Videonun hem televizyona bir alternatif olarak görülmesi, hem bu yeni ortamın sağladıklarını ve sınırlarını keşfetme arzusu, hem de teknik imkânsızlıklar 1970 öncesinde video ile çalışan sanatçıların daha çok yenilikçi denemeler yapmalarını sağlamıştır. 1970'lerde video ekipmanının daha kolay erişilebilir olması ve bir kayıtçıdan bağımsız, kendi kayıt yapabilen, stüdyo dışın kullanıma uygun nitelikler kazanmasıyla dış çekimler yapmaya başlamıştır. Cinéma vériténin filmin büyük stüdyolardan kurtulmasıyla doğmasına benzer şekilde, video da televizyon stüdyolarının tekelden çıkarak, başlarda video kolektifleri aracılığıyla, sonradan sanatçıların kendi video ekipmanına sahip olması ve bireysel projelerini gerçekleştirebilmeleriyle, sokağa inmiş, böylelikle kavramsallıktan uzaklaşarak

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi

feminizm, cinsel özgürlük, azınlıklar, uyuşturucu, sokak yaşamı, ekonomik sıkıntılar, politika gibi halkın daha belirgin, daha can alıcı sorunlarıyla ilgilenmeye başlamıştır.

70'li yıllarda yavaş yavaş sokaktaki gerçek yaşamları konu edinen video belgesel yapımları, 80'lerde eşitlik ve adalet gibi konular etrafında şekillenmeye devam etmiştir. Gelir eşitsizliği, iktidar baskısı ve cinsel özgürlüklerin ön plana çıktığı projeler hem video kolektiflerinin hem de televizyon kanallarının ve toplumsal kuruluşların destekleriyle gerçekleştirilmiştir (Elwes, 2005). İlerleyen yıllarda analog video kameralar hızlı bir gelişim göstererek ucuzlamış, küçülmüş ve kullanımı kolaylaşmış; böylece 1980'li ve 1990'lı yıllarda belgesel film yapımcılarının film kamerası kullanmanın getirdiği büyük bütçelerden kurtularak, çok daha küçük meblağlara dertlerini anlatabilmelerinin yolunu açmıştır.

Video, özellikle belgesel pratiklerin doğasını, estetiği, politik katılım biçimlerini ve bir bütün olarak belgesel kültürün toplumsal ve tarihsel dünyayla daha geniş ilişkisini değiştirmiştir. Böyle bir değişim ise, sinema ve sonradan televizyonun dâhil olmasıyla çeşitlenmiş belgesel teorisine meydan okumaktadır. Bill Nichols'un (1991) değindiği üzere kurumsal bir uygulayıcılar topluluğu, bilindik belgesel temsil tarzı ve izleyicilere ait bir dizi varsayım ve beklenti olarak üç oluşumu gerektiren geleneksel belgesel yapısı analog ve sayısal video teknolojileriyle bir değişime uğramak zorunda kalmıştır. Gerçekliklerin sunumları yeni imkânlarla kültürel bir biçim olarak önemini pekiştirip genişlerken, pratikler de teknolojik temelini toplu olarak dönüştürmek durumunda kalmıştır. Dijital teknolojilerin geleneksel pratiklerle bütünleşmesiyle, video yapıcılığı, post prodüksiyonu ve dağıtımını yeniden şekillenmiştir. Fakat yalnız bununla kalmamış, katılımcılığa açık bir biçime bürünerek yeni bağlarla yeniden biçimlenmiştir (Hight, 2008). Dijital video kameralar ve diğer mobil cihazlar ile kişisel bilgisayarda ve hatta cep telefonlarında çalıştırılabilen doğrusal olmayan kurgu yazılımları görsel kültür içindeki farklı eğilimlerin, özellikle de dünyanın toplumsal ve tarihsel bakımdan çeşitli yönlerinin yakalanmasını, belgelenmesini ve dolaşıma sokulmasını sağlamıştır. Dolayısıyla üretim araçlarının demokratikleşmesi, gerçekçi videonun de demokratikleşmesinin yolunu açmıştır.

4. Yöntem

Caivano'na (1993) göre gerçek, gerçek şeyler yerine göstergelerden oluşmaktadır. Kuramların ve bilimsel yasaların evrensel doğruluğu veya evrensel geçerliliği için hiçbir iddia barındırmamakta, hakikat bir fikir birliği meselesi olarak kabul edilerek kuramlar ve yasalar sadece bir referans çerçevesi içinde geçerli sayılmaktadır. John Locke (2004) bilimlerini üç türe ayırma aşamasında, semeiotica adı verilen bir dalı ya da göstergeler doktrinini ortaya koymuştur. Ona göre, mantık göstergelerin niteliğini göz önünde bulundurmada, zihin ise şeylerin anlaşılmasını veya bilgisini başkalarına iletilmesini sağlamaktadır. Çünkü zihin düşündüğü şeyleri başkasının anlayışına sunmadığı için, düşündüğü şeyin bir gösterge aracılığıyla veya temsili olarak sunulması gerekmektedir ve bunlar da fikirlere. Oysa, bir insanın fikirleri bir başkasının alımına uygun olmadığı için, düşüncelerin kişinin kendi kullanımı amacıyla kaydedilmesi veya diğerlerine bildirilmesi ancak fikirlerin göstergeleri aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Dolayısıyla, çalışmanın örnekleminde yer alan Esra Ersen'e ait *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu gerçeklikler göstergebilimsel çözümleme ile incelenmektedir. Bu doğrultuda Saussure'ün (2011, 2014) gösteren, gösterilen, gösterge ayrımıyla anlama ulaşma ve Barthes'ın (1977, 1988, 2016) düz anlam ve yan anlam ayrımı ile anlamı ortaya çıkarmayı amaçladığı anlamlandırma düzlemi yaklaşımları kullanılmaktadır. Ayrıca, çiftler ve karşıtlıklar ile dışarıda bırakılanların gerçekliğin ortaya konmasındaki öneminden (URL 1) yola çıkılarak karşıtlıklar incelenmektedir.

Bu çerçevede öncelikle video eserinin anlatı yapısı çözümlenmiş, daha sonra eserdeki göstergeler gösteren ve gösterilen ile düz anlam ve yan anlam arasındaki ilişki bağlamında incelenmiştir. Videonun dizisel çözümlenmesi amacıyla eserlerde kullanılan karşıtlıklar belirlenerek, bunlara, eserde kullanılmayan, dışarıda bırakılan öğeler eklenmiştir. Dizisel çözümlemelerde anlam ikili karşıtlıklar biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bir metnin dizisel çözümlemesi, metnin barındırdığı uzam ya da sekans kapsamındaki içsel ilişkilerden fark öğeler üzerinde durmaktadır (Parsa, Parsa, 2002). Göstergebilimde çoğunlukla seçilen diziler üzerinde durulmakla birlikte, ortamın söylediği değil; söylemediği, sistematik olarak yer vermediği de (Kula Demir, 2004) anlamın yaratılmasında önem taşımaktadır. Bu üç aşamalı göstergebilimsel çözümlemenin ardından video, göstergebilimsel yapının gerçeklik temsilinde nasıl kullanıldığı analiz edilmektedir.

5. Bulgular

Sanatçı:	Esra Ersen
Eserin adı:	Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler
Eserin ilk sergilenme tarihi:	2011
Eserin süresi:	18'22"

5.1. Eserin Anlatı Yapısının Çözümlemesi

Video performansın ana temasını Türkiye’de özellikle siyasal veya toplumsal tartışmalarda ya da demeçlerde herhangi bir kurumun ciddiyetini, önemini veya potansiyelini belirtmek için kullandığı söz öbeklerinden biri olan “Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz!” cümlesi ve çeşitlemeleri oluşturmaktadır. Birçoğu profesyonel olarak kanarya yetiştiriciliğiyle uğraşan dernek üyelerinin bu sözlerle aşağılanmasından ve küçük görülmesinden yola çıkan Esra Ersen 2011’de *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosunu hazırlamış ve videoya konu olan açıklamaları Kanarya Sevenler Derneği (KSD) üyelerine okutarak ironik bir zıtlık yaratmıştır. Üyelerin demeçleri okuduğu çekimlerin arasında klarnet, kanun, darbuka, keman gibi enstrümanlar çalan çalgıcıları gösteren yönetmen, bazı çekimlerde ise demeçleri müziğin üstüne güfte gibi okutarak demeçlerin ciddiyetini aşağı etmektedir. Bazı çekimlerde dernek üyelerinin yönetmenle konuşması ya da yönetmenin müdahaleleri kesilmeyerek her şey doğal akışıyla gösterilmektedir. Videoda demeçler ve eşlik eden müziklerin yanı sıra mezat ve ticaret faaliyetleri ile dernekte yapılan ayrıntı çekimler de yer almaktadır.

5.2. Eserdeki Göstergelerin Çözümlemesi

Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler adındaki belgesel ile performansın iç içe geçtiği videoda, göstergeler ile anlam ilişkisi değerlendirilirken, gösterenlerin iki düzeyde toplanması gerekmektedir. İlk düzey, dernekteki gündelik yaşantıdaki gerçeklikleri temsil ederken; ikinci düzeydeki gösterenler, yönetmenin yarattığı farklı bir gerçeklik katmanına işaret etmektedir.

İlk düzeye dâhil göstergelerden ilki olan vesikalık fotoğraf, kişinin kimliğinin temsilidir ve özellikle resmî belgelerde belgeleme amacıyla kullanılmaktadır. Bir oluşumun (Kanarya Sevenler Derneği) duvarında bulunan vesikalıklar ise, bireylerin söz konusu oluşuma bağlanma ve aidiyet duyma ihtiyaçlarını göstermektedir (Resim 1). Maslow’un (1943) ihtiyaçlar hiyerarşisinde üçüncü basamak olan aidiyet ve dördüncü basamak olan saygınlık uyarınca, insanlar toplumsal ilişkiler kurma ve toplum tarafından benimsenme gereksinimi duymaktadır. Modern toplum öncesinde barınma ihtiyacını karşılayabilmek ve kendini güvende tutabilmek için bir topluluğa dâhil olma biçiminde ortaya çıkan aidiyet, günümüzde temel ihtiyaçların giderilmesiyle zamanla farklı boyutlar kazanmış ve toplumdan onay görmenin öncülü hâline gelmiştir. Üyeleri belgeleyen vesikalık fotoğraflar, birey için olduğu kadar oluşum için de aynı gereksinimleri karşılamaktadır, çünkü dernekler kendi içlerinde saygınlıklarını üye sayıları ve üye profilleriyle sağlamaktadır. Fotoğrafların duvarda özel hazırlanmış düzeneklerde sergilenmesi ise, üyelerine değer atfettiği şeklinde okunabilmektedir.



Resim 1. Videoda kullanılan vesikalık fotoğraf gösterenleri

Videoda fırça ve kadın göstereni üzerinden gösterilen temizlik yapan kadın imgesi çelişkileri bünyesinde barındırmaktadır. Kadın düğmeleri açık polo yaka bir tişört ile Adidas marka eşofman altı giymektedir (Resim 2). Bu kıyafetle Türkiye şartlarında görece modern bir yapıya sahip olması ve aslında kadının iş yaşamına katılması bakımından görüntü olumlu bir anlama sahipmiş gibi görünse de kadın temizlik yaparken vitrin camından yansıyan

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

gazete okuyan adam görüntüsü, bir kadının ne kadar modern olursa olsun çalışma hayatına katılmasının ancak geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarına bağlı kalarak gerçekleşebileceğini belirtmektedir.



Resim 2. Videoda kullanılan temizlik gösterenleri

Önceki çekimlerde kadının temizlediği kafes raflarının temizliği, düzeni, simetrisi, derneğin işini yalnızca yapmış olmak ya da dışardan yapıyormuş gibi görünmek için değil, işe değer vererek yaptığını göstermektedir (Resim 3). Bu görüntü, sanatçının videoyu çekmek için temel güdülerinden olan Kanarya Sevenler Derneğinin genel kabul görmüş pis, duman altı, dağınık, kumar oynanan imajının aksine; mekânının derli toplu, düzenli, bakımlı olmasına vurgu yaparak, diğer bir gösteren olan temizlik yapan kadınla birlikte okunduğunda ön yargıların ne kadar hatalı olabileceğine dikkati çekmektedir.



Resim 3. Videoda gösteren olarak kullanılan temiz, düzenli ve simetrik kafesler

Kanarya Sevenler Derneği lokalinin tavanında asılı duran paketleri açılmamış yeni kafesler (Resim 4), derneğin, çağın gerisinde kalmayan, eskiye takılı kamış bir yapı olmadığını, tam tersine yeni olanı reddetmeyerek çağa ayak uydurduklarını göstermektedir. Tüm kafeslerin paketli olması, aynı zamanda yaptıkları işe değer verdiklerini, kafeslerin kirlenip eski gözükmemesi için naylonların çıkarılmadığını şeklinde okunabilmektedir.



Resim 4. Videodaki paketleri açılmamış kafes gösterenleri

Bazı dinî inanışlarda tüm evrenin insanlık için yaratıldığı düşüncesine benzer şekilde, kapitalist düzende de hümanizmin uç bir yorumlamasına gidilerek, insanın akıl yoluyla doğa üzerinde tahakküm kurma hakkının olduğu, kendi arzuları ve çıkarları uğruna dünyayı dilediği gibi değiştirebileceği, her tür tekniğin doğa üzerinde hâkimiyet kurmada bir araç olduğu topluma ve kültüre empoze edilmektedir. Hatta durum bununla sınırlı kalmamakta, yetişkinlerin çocuklar, erkeklerin kadınlar, gençlerin yaşlılar, heteroseksüellerin LGBT bireyler, zenginlerin fakirler, çalışanların iş verenler üzerinde sömürsü ve tahakkümü söz konusu olmaktadır. Görüntüdeki kafes içindeki kuşlar (Resim 5) da bu türden bir okumayla, geçmişi mağara duvarlarındaki av resimlerine dayanan, insanın hayvanlara hükmetme arzusunun bir devamı olarak okunabilmektedir. Dernek de farkında olarak ya da olmayarak, isteyerek ya da istemeyerek bu tahakkümü kanarya üzerinden yeniden üreterek tahakkümün devamlılığına katkıda bulunmaktadır.

Ayrıca kuş imgesinin zihinde yarattığı yan anlamlardan belki de en başta geleni özgürlüktür, dolayısıyla kafese kapatılmış kuş görüntüsü, en özgür hayvan çağrışımı yapan canlının hapsedilmesi ve insanın diğer hayvanlar üzerindeki tahakkümünün pekiştirildiği şekilde yorumlanabilmektedir. İspinozgiller (fringillidae) familyasından bir tür olan kanarya (serinus canaria), doğada yaşayan alt türleri bulunmakla birlikte, kafes kanaryaları insanların yapay seçim yoluyla geliştirdiği bir kuştur (URL 2). Dolayısıyla kanarya aslında hep bir insan uğraşısı olagelmiştir. Videodaki kanarya göstergesinin çağrışımı hobi nesnesidir. Bir hobi nesnesi olarak kanarya, yetiştirilen, eğitilen, çiftleştirilen, yarıştıran niteliklerine sahiptir. Kanarya sahiplerinin kanaryaları için çiftleşecek ya da arkadaşlık edecek başka kanaryalar bulmaları, eğittikleri kuşları diğer kanaryalara karşı yarıştırmaları zorunlu olmakta, bu sebeple diğer kanarya sahipleriyle etkileşime geçmeleri gerekmektedir. Kanarya Sevenler Derneği de bu etkileşimin bireysel bazda değil, topluluk bazında gerçekleşmesini sağlayarak toplumsallaşma mekânı olarak işlev görmektedir. Ayrıca, günümüz toplumunda çalışma zamanı dışında kalan zamanlarda hobi benzeri etkinliklerle uğraşılması teşvik edilerek emeğin yeniden üretiminin daha sağlıklı gerçekleşmesi amaçlanmaktadır ve dernek bu işlevi yerine getirmekte ve aslında kapitalist düzenin daha sağlıklı işlemesine yardımcı olmaktadır.



Resim 5. Videoda kullanılan kanarya gösterenleri

Dernek binasının duvarlarında asılı duran kuş resimleri (Resim 6), üyelerin dâhil olduğu grubun ortak değerini ortak kültürünü temsil etmekte, mekânın Kanarya Sevenler Derneği olması sebebiyle sıradan bir kanarya sevgisinden daha fazlası olduğuna işaret etmektedir. Dernek üyelerinin, duvarlara kuş tabloları asmasını sağlayacak düzeyde kanaryalara bağlılık duydukları ve yaptıkları bu işten zevk aldıkları anlamı çıkmaktadır. Kanarya yetiştiriciliği artık hobi olmaktan çıkmış âdeta bir yaşam biçimi hâlini almıştır.



Resim 6. Videodaki kuş resmi gösterenleri

Videoda gösterilen Atatürk portreleri (Resim 7) ise en temelde derneğin Atatürk sevgisine işaret etmektedir. Bununla birlikte, Mustafa Kemal'in yalnızca tarihsel bir figür olmanın ötesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve en etkili siyasi figürü olması, duvardaki portrelerin anlamını genişleterek, derneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu değerlerine ve Atatürk ilkelerine bağlılığını ortaya koymaktadır.



Resim 7. Videoda gösteren olarak kullanılan Atatürk resimleri

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

Yine duvarda asılı olan sigara içilmez tabelası, sigara içmenin yasak olduğunu belirtmesinin ötesinde, derneğin, devletin koymuş olduğu kurallara uyduğunu göstermektedir. Halk arasındaki genel düşünüş, bu dernek ve lokallerin sigara içilen, duman altı olan, (özellikle kumarhanelerin kapatılmasının ardından) kumar oynatılan, kahvehane benzeri mekânlar olduğu için, sigara içilmez tabelası, bu yasağın uygulandığına ve kararlara saygı gösterildiğine, dolayısıyla, derneğin genel kanının aksine gayet nezih, temiz bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekilmektedir.

Çalışmada bazı kanaryaların ayaklarında bilezik takılı olduğu görülmektedir (Resim 8). Bu bilezikler etiketleme işlevi görmektedir. Bununla birlikte, bir etiket kuşun kimliğidir ve üzerindeki harfler ve sayılar kuşun yaşını, üreticisinin bağlı olduğu derneği, kuşun dünyaya geldiği yılı ve üreticinin bahsi geçen yılda bileziklendirdiği kaçınıcı kuş olduğunu belirtmektedir. Bileziklendirme eylemi, aynı zamanda, derneğin profesyonel çalıştığının göstergesidir, çünkü amatör olarak ilgilenen kanarya severlerin bir kısmı bu uygulamadan haberdar dahi değildir. Yan anlam bakımından üretici tarafından damgalanmayı ve sahiplenilmeyi ifade eden bilezik, bir bakıma kafes göstereniyle birlikte insanın hayvanlar üzerindeki tahakkümünü simgelemektedir.



Resim 8. Videoda kullanılan bilezik gösterenleri

Eski bina göstereni (Resim 9), derneğin bulunduğu binadır. Bina göstereni, binaya asılı duran ve bu bakımdan Kanarya Sevenler ve Yetiştiriciler Derneğinin belirli bir adreste yerleşik düzende hizmet veren, iletişime geçmek istendiğinde ulaşılabilecek bir telefon numarası bulunan kurumsallaşmış bir yapıya sahip olduğu düşündürmektedir. Dolayısıyla seyircinin gözünde Dernekler Kanunu'na uyum sağlayarak yasal statüsünü güçlendirmekte ve seyirciye güven vermektedir.



Resim 9. Videoda gösteren olarak kullanılan bina ve tabela

Videoda üyelerin üzerindeki giysilere bakıldığında, tümünün gündelik kıyafet giydiği belirlenmiştir (Resim 10). Kimi tişört kimi gömlek giymektedir, fakat resmiyet çağrıştıran gömleklerin hiçbirinin pantolonun içine sokulmadığı, üstünde durduğu için gömleğin getirdiği ciddiyet yok olmaktadır. Gömleklerin ve polo yaka tişörtlerin tümünün yakalarında en az ikişer düğme açıktır ve erkek üyelerin tamamının gerdanı gözükmektedir. Bu ise iş hayatında karşılaşılmayan bir durumdur. En üst düğmeye kadar ilikli gömlek ve kravatla özdeşleşen erkek iş kıyafetinin aksine dernekte rahat giysilerin tercih edilmesi derneğin resmî statüye sahip olmasına rağmen informal, biçime önem vermeyen, rahatlığı ön planda tutan yapısına dikkat çekmektedir. İnsanların kanarya yetiştiriciliğini hobi olarak veya profesyonel amaçlarının ötesinde severek yaptığını göstermektedir. Ayrıca, giysilerin gündelik kıyafetler olması, üyelerin kendini rahat hissetmelerini sağlamakta, yapaylık yerini doğallığa bırakmaktadır.



Resim 10. Videoda gösteren olarak kullanılan giyim unsurları

Çalışmada, fotoğraf göstereni daha önce seyircinin karşısına çıkmasına rağmen, bu kez söz konusu olan vesikalık fotoğraflar değil, anı fotoğraflarıdır (Resim 11). Elbette her iki fotoğraf çeşidi de anın belgelenmesi niteliğini taşısa da anlamsal düzlemde farkları bulunmaktadır. Özellikle anı fotoğrafçılığı söz konusu olduğunda “fotoğrafın mekânın ve zamanın dışı vurulmuş bir temsili” (Süme, Turan, 2015:27) olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarihsel bakımdan gerçeği temsil eden anı fotoğrafı tarihe tanıklık ederek yaşanan olayları kayıt altına almakta ve görsel tarihin bir kısmını oluşturmaktadır. Videodaki fotoğraflar da derneğin tarihini gelecek nesillere aktarmaktadır. Fakat sadece bununla kalmamakta, fotoğraflarda temsil edilen ödüller, başarılar aracılığıyla dernek tarihine bir yorum katmaktadır: Dernek uzunca bir geçmişe sahiptir (Dernek tabelasında görülen kuruluş tarihi olan 1960’tan videonun çekim tarihine kadar 51 yıl geçmiştir.) ve bu geçmiş pek çok başarıya sahne olmuştur. Bu sebeple hem derneğin geçmişi hem de elde edilen başarılar, derneğin kanaryalar özelinde yaşanmışlığının ve bilgi birikiminin fazla olduğuna dikkati çekerek izleyicinin gözünde güvenilirliğini arttırmaktadır.



Resim 11. Videoda kullanılan anı fotoğrafı gösterenleri

Dernek duvarında asılı duran başka bir görsel ise kanarya alt türlerinin sınıflandırmasını gösteren şemadır (Resim 12). Ornitoloji (kuş bilimi) kapsamında oluşturulan şema, derneğin türle ilgili bilimsel bilgiye önem verdiğini göstermektedir. Yan anlamsal açıdan ele alındığında ise, modern bilimsel yöntemi kabul ettiklerini ve modern dünyanın değerler sistemine dâhil olmaya çalıştıklarını göstermektedir.



Resim 12. Videodaki şema gösterenleri

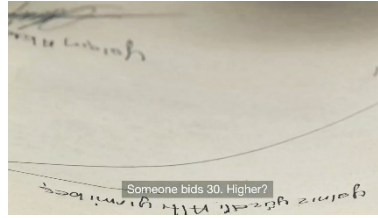
Videonun mezar ve para gösterenleri (Resim 13) alım satıma işaret etmektedir. Yan anlamsal açıdan bakıldığında ise, kanarya meraklılarının ve dernek üyelerinin kendi bireysel zevkleri için uğraştıkları kanarya yetiştiriciliği, kapitalizmin her şeyi metaya dönüştürebilme becerisinden kaçamayarak alınıp satılan, kazanç sağlamak için yapılan bir mesleğe dönüşmüştür. Bu yan anlamdan bağımsız olarak, mezattaki meraklı insan görüntüleriyle birleşince mezada yüklenen bir diğer yan anlam, kanarya ile ilgilenen insanların bu uğraştan ne denli zevk aldıklarını olarak seyirciye iletilmektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi



Resim 13. Videoda kullanılan mezat ve para gösterenleri

Mezat sonunda görülen imzalı belge (Resim 14) ise, derneğin kuşların açık arttırmaya çıkarılması işini ciddiye aldığı göstermektedir. Dernek, böylece devletin otoritesini ve çıkardığı yasaları kabul etmekte, imzalı belge aracılığıyla hem alıcının hem satıcının hakları koruma altına alınmaktadır. Bu sayede, daha önce de belirtildiği gibi, halktaki bu tür mekânlarda yasadışı işler yapıldığı ön yargısı yıkılmaktadır.



Resim 14. Videoda kullanılan imza göstereni

Dernekte kuş yemi, kuş kafesi gibi malzemelerin satıldığı satış alanı (Resim 15), gelir getirici faaliyetlerin gerçekleştirildiği yerdir. Bu göstergenin ürettiği anlam ise, günümüz kapitalist dünyasında her şeyin ticarete dönüştürülebileceğidir. İnsanların hobi nesnesi ticaret nesnesi hâline gelmekte, kapitalist söylem bir bakıma yeniden üretilmektedir.



Resim 15. Videodaki kuş bakımına ilişkin gösterenler

Mezat bittikten sonra, videonun başındaki temizlik yapılan kadına benzer şekilde, başka bir kadın yine temizlik yaparken görülür (Resim 16). Mezat ticari bir etkinliktir ve insanların zevk için yaptığı bir uğraşa parayı karıştırmak, uğraşın masumiyetine gölge düşürmekte, onu kirletmektedir. Bu sebeple, mezat sonrası yapılan temizlik, yan anlam olarak mezadın beraberinde getirdiği ticaret eyleminden doğan kirlenmeyi ortadan kaldırma anlamı taşımaktadır. Dernek ticaret yaparak karıştığı ahlaksızlıktan kurtularak arınmakta; başka bir çıkar beklemeden, sadece zevk almaya yönelik özüne geri dönmektedir.



Resim 16. Videodaki mezat sonrası temizlik gösterenleri

Kuş yemi (Resim 17), ömürleri boyunca kafese hapsedilmiş ve kendi yiyeceğini bulma imkânından yoksun kanaryaların hayatta kalabilmeleri için tek besin kaynağıdır. Kanaryaların besine ulaşabilmesi ise, elbette ancak bu işe gönül vermiş bir insan tarafından sağlanmaktadır. Yani sadece kanarya değil, herhangi bir canlıyı hangi sebeple olursa olsun doğal ortamından kopararak bir yere hapseden kişinin onun tüm ihtiyaçlarını karşılama yükümlülüğü doğmaktadır. Dolayısıyla kuş yemi göstereninin yan anlamı, temelde gönüllülük esasına dayanan kuş besleyiciliğinin, hayvanlara önem vermeyi, onlar için maddi ve manevi fedakarlıkta bulunmayı gerektirdiğidir.



Resim 17. Videoda kullanılan mama gösterenleri

Videonun çeşitli kısımlarında gösterilen eski fotoğraflara benzer şekilde, vitrinde duran kupalar ve plaketter de (Resim 18) derneğin geçmişiyle ilgili seyirciye bilgi vermektedir. Yarışma kazanma ya da belli bir başarı göstergesi olan kupa ve plaketter, derneğin ve dernek üyelerinin işinde iyi olduğunu göstermektedir. Derneğin kumar oynatılan, (alkol ruhsatı olmadan) alkol içilen bir yer izlenimini yıkılmakta; mekânın başarılı ve liyakat sahibi insanlara ev sahipliği yaptığı anlamı çıkarılmaktadır.



Resim 18. Videoda kullanılan kupa gösterenleri

Dernekte içinde kuşların bulunduğu kafeslerin önünde kafeslere yaklaşılmasını engelleyen zincir bariyer bulunmaktadır (Resim 19). Bariyerin barındırdığı yan anlam, derneğin, üyelerine karşı kural koyucu bir otorite olmasıdır. Dernek kuralsız, vahşi Batı benzeri bir yer değil, kendi içinde düzeni olan, üyelerin uymaları gereken normlara sahip bir yapılanmadır. Bu bakımdan kural koyucu olması, kendi yönetiminde toprağa (dernek binası) sahip olması, kendi ekonomik gelir sistemi ile ayakta kalması gibi benzerliklerle ufak bir devleti andırmaktadır.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi



Resim 19. Videodaki zincir bariyer göstereni

Derneğin sıradan yaşantısında var olmayan, fakat videonun yönetmeni tarafından bir amaç doğrultusunda esere eklenen II. düzey göstergelerden ilki ise üyelerin ellerinde tuttuğu kâğıtlardır (Resim 20). Videoda, metin okuyan dernek üyeleri, mikrofonun başına ellerinde kâğıtlarla geçmektedir. Üzerinde okunacak metinlerin yazılı bulunduğu kâğıtlar, bu özelliğiyle, üyelerin yapacakları işe daha önceden hazırlandıklarını göstermektedir. Böylece, yapacakları işe değer vermiş, ona saygı göstermiştir. Bu da izleyicide, daha önce de bahsedildiği gibi, derneğin ve dernek üyelerinin kendilerine verilen görevi yerine getirmeye gönüllü olduklarına işaret etmektedir. Ayrıca, videodaki sözel yapıyla ilgili olarak, demeçler yinelenirken üyelerin bir iki örnek dışında hata yapmaması daha önce kendilerine verilen metinleri çalıştıklarını göstermektedir. Böyle bir çıkarıma varılmamasının sebebi, metinlerin okunması sırasında yapılan hataların kurguda atılmayarak seyirciye aktarılmasıdır. Dolayısıyla, seyircinin yönetmenin yapılan hatalarla ilgilenmediğini, bu yüzden tekrar alma gereksinimi duymadığını ve yapılan yanlışların gösterilmesinin, tüm aksamaların yalnızca videodakilerle sınırlı kaldığını düşünmesine yol açmaktadır.



Resim 20. Videoda kullanılan metin kâğıdı gösterenleri

Yönetmenin videoya dâhil ettiği çalgıcılar ile enstrümanlar (darbuka, klarinet, keman ve kanun) (Resim 21) birlikte şarkı söylemeyi, eğlenmeyi çağrıştırırken, aynı zamanda yapılan iş ne olursa olsun bundan zevk alabilme anlamına da gelmektedir. Ama bunun yanında, yönetmen, üyelerin okuduğu açıklamalarda, açıklamaların esas sahiplerinin kendilerini ve yaptıkları işi ciddi bir bağlama oturtabilmek için Kanarya Sevenler Derneğini küçük düşürücü beyanlarda bulunmasına gönderme yaparak, ironik bir görsel ve işitsel dille bu kişilerle âdeta dalga geçmektedir.



Resim 21. Videoda kullanılan çalgıcı ile enstrüman gösterenleri

Videodaki çalgıcıların çingene/Roman kökenleri, ötekileştirilmiş ve hor görülen bir topluluk üyelerinin olumlanmasıdır (Resim 22). Toplumda ötekileştirilmiş çingene/Roman bireyler, yine demeç veren kişiler tarafından ötekileştirilen kanarya severler arasında kendilerine yer bulmaktadır. Video bu bağlamda, Orhan Oğuz'un 1992 tarihli "Dönersen Islık Çal" filmindeki bir travesti ve homofobik bir cücenin dostluğunu hatırlatmaktadır.



Resim 22. Videodaki çingene/Roman gösterenleri

Dernek üyelerinin seslerini kaydetmek için kullanılan mikrofon göstergesi (Resim 23) ise, basın toplantılarının vazgeçilmez unsuru mikrofona gönderme yapmaktadır. Yönetmen, yine ironiyi esere sokarak, basın toplantılarının ağırbaşlı, beklenti yaratan, biraz gergin atmosferinin ciddiyetini altüst etmekte ve yine esas aktörlere göndermede bulunmaktadır.



Resim 23. Videoda kullanılan mikrofon gösterenleri

5.3. Eserin Dizisel Çözümlemesi

Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* adlı videosunun dizisel çözümlemesinde yer alan karşıtlıklar ve dışlamalar incelenirken iki farklı bağlamda hareket etmek gerekmektedir. İlk olarak İstanbul Kanarya Sevenler ve Yetiştiriciler Derneği kişileştirilerek üzerine yerleştirilmiş kavramlar incelenmeli, ardından dernekten tamamen bağımsız olmamakla birlikte, insanlar üzerinden yaratılmaya çalışılan anlamlar ortaya konmalıdır.

Tablo 1. *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* Videosunda Yer Alan Karşıtlıklar ve Dışlamalar Tablosu

Eserde Yer Alan Karşıtlıklar ve Dışlamalar		
Samimiyet	X	Ciddiyet
Aylak	X	Faal
İşe yaramaz	X	Yararlı
Önemsiz	X	Önemli
Gündelik giysi	X	Takım elbise
Erkek	X	Kadın
Çalışmayan	X	Çalışan
Hobi için zamanı olan	X	Hobi için zamanı olmayan
Öteki	X	Öteki olmayan
Atatürkçü	X	Atatürkçü olmayan
Çoğulcu	X	Çoğulculuk karşıtı
Teknoloji kullanılmayan	X	Teknoloji kullanılan
Durağanlık	X	Hız

Demeçlerin orijinallerinin yapıldığı ortamlar (Videoda bu açıklamalar gösterilmese bile, metinlerde geçen kuruluşların ve açıklamaları yapan kişilerin adları seyircinin fikir sahibi olmasını sağlamaktadır.) göz önüne alındığında çok resmî ve ciddi atmosfere sahip olduğu tahmin edilebilmektedir. Dernek ise, tam tersine, üyelerinin giyim kuşamı, hareketlerinin doğallığı ve rahatlığından kaynaklanan samimi bir ortam görüntüsü vermektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

Üstelik, yönetmenin video için özel olarak dâhil ettiği müzisyenlerin çingene/Roman kökenleri dolayısıyla her an şenlik başlayacakmış izlenimi oluşmaktadır. Bu sebeple, dernek Türkiye'nin en büyük metropolünde yer almasına rağmen, eski dernek binasının yarattığı imgeyle de birleşerek küçük bir Anadolu şehrindeki mahalle lokali havasına sahiptir. Bu özelliğiyle, demeçlerdeki "Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz!" serzenişlerini haklı çıkarmaktadır. Aynı şekilde, dernekteki üyelerinin durağanlıkları, mezat dışında dernekte hiçbir etkinlikte bulunulmadığı izlenimine yol açmaktadır. Oysa, orijinal demeçleri verenlerin siyaset, yerel yönetim, sendika, bürokrasi ve medya gibi oluşumlara dâhil olması, seyircinin, bu kişilerin her daim faal bir yaşantı sürdürdüklerini düşünmesine sebep olmakta ve aradaki tezadı doğurmaktadır. Ayrıca gösterilen dernek özellikleri demeçlerde dile getirilen, Kanarya Sevenler Derneği özelinde bu tür oluşumların işe yaramaz, faydasız, önemsiz olduğu ile söylemiyle birleşerek bu söylemin geçerliliğini doğrular niteliktedir.

Eserde, göstergeler dışında kalan fakat demeçlerde dile getirilen ötekileştirme tüm varlığıyla hissedilmektedir. Hep olunmak istenmeyen konumuna indirgenen dernek Atatürkçü kimliğine (Dernek lokalinde iki tane Atatürk portresi bulunmaktadır.) rağmen Atatürkçü değilmiş gibi lanse edilmektedir. Dolayısıyla yoğun ötekileştirilme çabasına maruz kalmaktadır. Bununla birlikte, ötekileştirilmiş bir topluluk olarak, bir diğer ötekileştirilmiş gruba dâhil çingene/Roman bireylerin kendilerini ifade edebilmeleri için rahat bir ortam sunarak, derneğin çoğulcu yapıya sahip olmasını sağlamaktadır.

Videoda erkek ve kadın arasındaki karşıtlıklar çok önemli yer tutmaktadır. Videoda yalnızca iki kadın kendine yer bulmuştur ve her ikisi de mesleklerini icra ederken kayda alınmıştır. Erkekler tüm video boyunca defalarca gösterilmesine rağmen hep çalışmayan, bir hobiye ayıracak kadar boş zamanı olan, kendine hizmet edilen konumdayken; kadınlar erkeklerin zevk için bulunduğu ortamda ancak çalışarak var olabilen (Kadınlar toplumsal cinsiyet normlarının kadına yüklediği ev görevlerinden temizlik eylemini gerçekleştirmektedir.), kendi kişisel gelişimi için herhangi bir etkinliğe dâhil olamayan, fotoğrafının (Videonun başındaki üyelerin vesikalık fotoğraflarının bulunduğu panoda 104 erkeğe karşılık yalnızca 3 kadın üyenin fotoğrafı yer almaktadır.) dahi asılmadığı pozisyonadadır. Bu bakımdan, dernek kadının ev dışında toplumsallaşabilmesine yardımcı olmasında olumlu bir işlev görüyor gibi dursa da söz konusu toplumsal normların dışına çıkamayarak kadına sadece belli başlı görevleri yüklemektedir. Böylece istemeden de olsa, bu normları yeniden üreterek erkek egemen yapının güçlenerek devam etmesine sebep olmaktadır.

SONUÇ

Eserdeki gerçeklik temsilleri çözümlenirken, videodaki göstergeleri doğal yollarla üretilmiş göstergeler ve yönetmenin kurmaca olarak ürettiği göstergeler olarak ayrılmıştır; çünkü postmodern bir anlatıya sahip olan *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu, türler arası geçişlerin görüldüğü, belgesel ile performansın eklemlendiği, nesnel gerçekliğin sanatçının gerçekliği ile harmanlandığı karmaşık bir yapıdadır.

Video açılış sekansıyla geleneksel bir belgesel yapım izlenimi vermektedir. Gerçek, müdahale edilmeden belgesel estetiği çerçevesinde temsil edilmektedir. Yönetmen insanların gündelik yaşantılarına, doğrudan sinemanın yaptığı gibi olaya müdahale etmeden, gözlemsel bir tarzla yaklaşmaktadır. Bu sayede seyirci, kamera önündeki şeyin en gerçek biçimiyle kendine ulaştırıldığını düşünmekte, böylece ekrandaki "hareketli görüntülerin ve eşzamanlı akan sesin büyüüne kapılıp kendini oradaymış gibi hissettiği için belgeselde temsil sorunsallaştırılmamaktadır" (Candan, 2012:76). Fakat, Esra Ersen'in bu çalışması ilk sekansın ardından video belgesel tarzının çok ötesine geçmekte, dernek üyelerini birer oyuncu olarak kullanarak onlara performanslar sergiletmektedir. Video tüm performans videolarında olduğu gibi gerçeği belgeleme niteliği taşımakla beraber, bağlamı gerçeklikten kopararak onunla hiçbir ilişkisi bulunmayan bir durum var etmekte ve belgesel normlarını reddederek izleyiciyi aktif bir konuma getirmeye çalışmaktadır. Oluşturulan bu yeni düzlemde ise imge ve metin arasında doğan çatışmadan yepyeni bir gerçek üretmektedir. Eser, görme ve duymanın birlikte kurduğu bağlamı ve anlam oluşumunu yapısöküme uğratarak izleyiciye bu özel paradoksal bağlantıyı yorumlama olanağı vermektedir.

Esra Ersen'in bu eserinin gerçekle olan mücadelesi, onu olduğu gibi yansıtmak ile ona müdahale ederek yepyeni bir gerçeklik yaratmak arasında gidip gelmektedir. Yönetmen, arada dernek binasındaki mezat, gündelik yaşam ve gelir sağlamak için kuş malzemesi satışı gibi belgesel nitelikte görüntülere yer vermekle birlikte, metinleri dernek üyelerine mimiksiz, duygusuz ses tonuyla okutarak onları birer aktöre (Bir başkasının metinlerini ve fikirlerini dile getirdikleri için aktör olup özne haline gelememektedir.) dönüştürmektedir. Video aslında, metin içeriklerini bağlamını dışlamadan, metinde adı geçen yere döndürmektedir. Tüm sözler, içinde adı anılan dernekte okunduğunda,

içerik ve görüntülerdeki zıtlık sebebiyle seyirciye anlamsız ve saçma gelmekte, bağlamdan kopmasına neden olmaktadır. Ayrıca, dernek üyelerinin birer oyuncuya dönüşmesi, yepyeni bir bağlam oluşturmaktadır. Türkiye'nin siyasi gündemine ilişkin demeçleri birer oyuncunun tekrar seslendirmesi, bu sözleri gerçekte söyleyenlerin oyunculuklarına atıf yapmaktadır. Türkiye'deki popüler söylemlerden bihaber olan veya ülke gündemini yakından takip etmeyen izleyiciler için anlaşılması güç görünen bu kararın nedeni, Türkiye'de yaptıkları çalışmaların önemini vurgulamak isteyen birçok yerel yönetim, siyasi parti, sivil toplum kuruluşu, sendika ve hatta terörist grupların yaptıkları işin kendilerince önemini anlatmak için Kanarya Sevenler bir topluluk olmadıklarını söylemelerinden yola çıkarak, birçok söyleme konu olan Kanarya Sevenler Derneğinin aslında nasıl bir yer olduğunu göstermek istemesidir. Zaten sanatçının külliyatı incelendiğinde, Ersen'in neredeyse tüm eserlerinde dışlanmış, ötekileştirilmiş kesimlerin gerçekliklerini dert edindiği ve onların toplum tarafından görülme, hatta umursanmayan yanlarını anlatmaya çalıştığı görülmektedir.

İzleyicinin videoda gördükleri ve bundan doğan beklenti ile işittikleri arasında yaratılan çelişki, seyirciyi görüntü ile metin arasında bırakarak, videoda temsil edilen gerçekliğin göreceliğini ortaya koymaktadır. Tam bir postmodern dönem yaratisi olan çalışma, seyircinin akıl yürütme yeteneğinin ve bilgisinin sınırlarını zorlayarak yerleşik gerçekliğin doğruluğunu sorgulatmaktadır. Postmodernizm genel geçer, evrensel kavramların varlığının kültür tarafından inşa edildiğini savunmaktadır. Video da dernek üyelerinin Kanarya Sevenler Derneği binasında, onlarca kuş önünde Kanarya Sevenler Derneği olmadıklarına ilişkin "basın açıklaması" yapmasını sağlayarak bu görüşü olumlamakta ve yerleşik gerçekliği tahrir edip imgenin herhangi bir gerçeklikle hiçbir ilişkisini bırakmamaktadır.

Video belgesel tarzına çok benzemekle birlikte, belgesel öğeler içeren bir video performans çalışması olan eserde, Kanarya Sevenler Derneğine ve siyasi figürlerin yaptıkları açıklamalara ilişkin tüm bağlamlardan bağımsız olarak, video ayrı bir gerçekliği bünyesinde barındırmaktadır: sanatçının ve yapım sürecinin gerçekliği. Videonun bazı kısımlarında yapım süreciyle ilgili aksaklıkları seyirciyle paylaşan yönetmen, aslında gerçeğe müdahale ederken yepyeni bir gerçeklik yaratmaktadır. Bu gibi anlarda, video performansın belgeselden ödünç aldığı estetik ve anlatısal unsurlar, doğrudan sinemadan zaten halihazırda yönetmenin en başından beri tüm olaya müdahale ettiği cinéma vérité tarzının ötesine geçerek, müdahale edene müdahale etmek şeklini almaktadır. Videonun ortalarında, bir üye keman eşliğinde bir demeci okurken, çekim ekibi derneğe girişleri durdurmak zorunda kalmıştır. Fakat anlaşıldığı üzere çekimlerin beklenenden uzun sürmesiyle (dernek lokalinin işletmecisi olduğu tahmin edilen) bir adam kayıt esnasında söylenerek kameranın önünden geçer. Yönetmen ise bu duruma tepki gösterir. Çekimin ilerleyen bölümünde, yine aynı adam çekime müdahale ederek mal geleceği için kapının önünün boşaltılmasını ister. Yine bazı çekimlerde demeçleri tekrar eden dernek üyelerinin konuşmaya başlamadan önce yönetmenle işaretlediği, bazılarında sözleri bittikten sonra nasıl olduğunu sordukları, bazı çekimlerde ise hata yaptıklarında yönetmenin onları düzeltmesi üzerine baştan başladıkları görülmektedir. Dolayısıyla, yönetmenin video çekimi esnasında yaşadığı deneyim, video performansın sunduğu bir diğer gerçeklik hâlini almaktadır. Videonun genel itibarıyla gerçeküstü bir yapıda (Kanarya Sevenler Derneği üyelerinin dernek binasında "Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz." demesi) ilerleyen anlatısının aksine, böylesi anlarda, seyirci yapaylık sonucu yabancılaştığı gerçek dünyanın varlığını hatırlamakta ve içinde yaşadığı gerçekliğe geri dönmektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

KAYNAKÇA

- Armstrong, D. (1981). *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America*. Boston: South End.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Concise Introduction*. Oxford, New York, Auckland, Cape Town, Dar es Salaam, Hong Kong, Karachi, Kuala Lumpur, Madrid, Melbourne, Mexico City, Nairobi, New Delhi, Shanghai, Taipei and Toronto: Oxford University Press.
- Baecker, D. (1996). The Reality of Motion Pictures. *MLN*, 111(3, German Issue): 560-577. doi:[10.1353/mln.1996.0032](https://doi.org/10.1353/mln.1996.0032)
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text* (Çev: S. Heath). Fontana Press.
- Barthes, R. (1988). Science Versus Literature. (Editör: K. M. Newton), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (ss. 140-144). Macmillan Education.
- Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu* (Çev: T. Yücel, 4. basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Hampshire, NY: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., 2. b., s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Bensinger, C. (1981). *The Video Guide* (2. basım). Santa Barbara: Video-Info Publications.
- Blue, J. (1965). Thoughts on Cinéma Vérité and a Discussion with the Maysles Brothers. *Film Comment*, 2(4, Fall): 22-30. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/43753274> Erişim Tarihi: 14.08.2023.
- Blue, J. (1967). Direct Cinema. *Film Comment*, 4(2/3, Fall/Winter): 80-81. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/43753174> Erişim Tarihi: 10.08.2023.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Boyle, D. (2005). A Brief History of American Documentary Video. (Derleyen: D. Hall & S. J. Fifer). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (ss. 31-50). San Francisco: Aperture/Bay Area Video Coalition.
- Caivano, J. L. (1993). Semiotics and Reality. *Semiotica - Journal of the International Association for Semiotics Studies*, 97(3/4): 231-238. doi:[10.1515/semi.1993.97.3-4.231](https://doi.org/10.1515/semi.1993.97.3-4.231)
- Candan, C. (2012). Cinéma Vérité' Değil 'Direct Cinema. *Altyazı*(Şubat): 76. Erişim adresi: https://www.academia.edu/3168143/Cinema_Verite_De%C4%9Ffil_Direct_Cinema Erişim Tarihi: 10.08.2023.
- Carter, C. L. (1979). Aesthetics, Video Art and Television. *Leonardo*, 12(4): 289-293. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/1573890> Erişim Tarihi: 16.08.2023.
- Chipp, H. B., & Selz, P. (1968). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, LA and London: University of California Press.
- Chomsky, N. (1997). *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*. New York: Seven Stories Press.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*: Oxford University Press.
- Clopath, H. (1901). Genuine Art Versus Mechanism. *Brush and Pencil*, 7(6): 331-333. doi:[10.2307/25505621](https://doi.org/10.2307/25505621)
- Cubitt, S. (1993). *Videography: Video Media as Art and Culture*. New York: Macmillan Education.
- de Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics*. (Editör: W. Baskin, Trans. P. Meisel & H. Saussy). New York, Chichester: Columbia University Press.
- de Saussure, F. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dupin, C. (2023). Free Cinema: Groundbreaking Documentary Movement of the Late 1950s. Erişim adresi: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789/index.html> Erişim Tarihi: 18.08.2023.
- Elwes, C. (2005). *Video Art: A Guided Tour*. London and New York: I.B.Tauris.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farocki, H. (2001). Workers Leaving the Factory. *Senses of Cinema*(21). Erişim adresi: http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_workers/ Erişim Tarihi: 16.08.2023.
- Galassi, P. (2017). *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society.
- Gernsheim, H. (1977). The 150th Anniversary of Photography. *History of Photography*, 1(1): 3-8. doi:[10.1080/03087298.1977.10442876](https://doi.org/10.1080/03087298.1977.10442876)
- Geva, D. (2021). *A Philosophical History of Documentary, 1895-1959*. Springer International Publishing.

- Gever, M. (1982). Pomp and Circumstances: The Coronation of Nan June Paik. *Afterimage*, 10(3): 12-16. doi:[10.1525/aft.1982.10.3.12](https://doi.org/10.1525/aft.1982.10.3.12)
- Gill, J. (1976). *Video: State of the Art*. New York: The Rockefeller Foundation.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (Editör: E. Erduran & Ö. Erduran, 3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hacking, J. (2012). *Photography: The Whole Story*. Londra: Thames and Hudson.
- Hicks, J. (2013). Dziga Vertov. Editör: I. Aitken. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (ss. 960-962). London and New York: Routledge.
- Hight, C. (2008). The Field of Digital Documentary: A Challenge to Documentary Theorists. *Studies in Documentary Film*, 2(1): 3-7. doi:[10.1386/sdf.2.1.3/2](https://doi.org/10.1386/sdf.2.1.3/2)
- Hodara, S. (28.02.2015). Before Youtube, Experimenting with Video. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2015/03/01/nyregion/videofreex-the-art-of-guerrilla-television-at-the-samuel-dorsky-museum-of-art.html> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Horsfield, K. (2006). Busting the Tube: A Brief History of Video Art. *The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*, 1-9.
- Karwatka, D. (2007). Joseph Niepce and the First Photograph. *Tech Directions*, 67(1): 12-13.
- Korossi, G. (2013). Jonas Mekas: Reflections on Avant-Garde Cinema. Erişim adresi: <https://11polaroids.com/2019/01/24/jonas-mekas-reflections-on-avant-garde-cinema/> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Krauss, R. E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kula Demir, N. (2004). *Televizyon Reklamlarında Yer Alan İdeolojiler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Locke, J. (2004). *An Essay Concerning Human Understanding*. London, New York, Camberwell, Ontario, New Delhi, Albany, Rosebank: Penguin Books.
- Loiselle, A. (2006). Canada, French. Editör: I. Aitken. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (ss. 137-142). London and New York: Routledge.
- Manley, B. (2011). Moving Pictures: The History of Early Cinema. *Proquest*. Erişim adresi: https://www.lkouniv.ac.in/site/writereaddata/siteContent/202004260643328777nishi_films.pdf Erişim Tarihi: 18.08.2023.
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4): 370-396. doi:[10.1037/h0054346](https://doi.org/10.1037/h0054346)
- McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film* (2. basım), London: Continuum International Publishing Group.
- Meigh-Andrews, C. (2014). *A History of Video Art* (2. basım), London: Bloomsbury Academic.
- Michelson, A. (1984). Introduction (K. O'Brien, Trans.). Editör: D. Vertov. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (ss. I-LXI). Berkeley, LA and London: University of California Press.
- Monaco, P. (2003). *The Sixties: 1960-1969*. New York and Detroit: Charles Scribner's Sons.
- Montaña, R. C. (2017). *Portable Moving Images: A Media History of Storage Formats*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Newhall, B. (1980). The Fine Arts: A New Discovery. (Derleyen: B. Newhall). *Photography: Essays and Images - Illustrated Readings in the History of Photography*. New York: Museum of Modern Art (MOMA).
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Orbanz, E. (1977). *Journey to a Legend and Back: The British Realistic Film*. Berlin: Volker Spiess.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. basım), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Parsa, S., & Parsa, A. F. (2002). *Göstergebilim Çözümlemeleri*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Paulsen, K. (2017). Steal This Station: The Videofreex and Radical Banality of Pirate Broadcasting (a Review of 'Here Come the Videofreex' by Jenny Raskin and Jon Nealon.). *Media-N - The Journal of the New Media Caucus*, 13(1): 31-37. Erişim adresi: <https://iopen.library.illinois.edu/journals/median/article/view/10/13> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Photography. (1855). *The Crayon*, 1(11): 170. doi:<https://www.jstor.org/stable/25526906>
- PVT. (2023). The Peoples Video Theater (PVT) - Survival Arts Media (SAM) Erişim adresi: <https://www.peoplesvideotheater.org/> Erişim Tarihi: 17.08.2023.
- Schwarz, H. (1987). *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shapiro, M. (26.08.2014). History of Camcorders - From Portapak to Handycams. Erişim adresi: <https://internetvideomag.com/en/home-488561/open-news:373172> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Sherman, T. (2007). The Premature Birth of Video Art. Erişim adresi: https://www.videohistoryproject.org/sites/default/files/history/pdf/ShermanThePrematureBirthofVideoArt_2561.pdf Erişim Tarihi: 16.08.2023.